SANATÇI İMGESİNİN OLUŞUMU:

Efsane, Mit ve Büyü

ERNST KRIS VE OTTO KURZ

E. H. Gombrich'in sunuşuyla

Sabri Gürses çevirisiyle

İTHAKİ > KURAM

ithaki


ithaki

Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü
Ernst Kris, Otto Kurz

Özgün Adı:
Legend, Myth, and Magic in the Image the Artist
A Historical Experiment

İthaki Yayınları - 866

Yayına Hazırlayan: *Selçuk Aylar*
Kapak Tasarımı: *Şükrü Karakoç*
Grafik Uygulama: *Şükrü Karakoç*
1. Baskı, Ağustos 2013, İstanbul
ISBN: 978-605-375-304-9
Sertifika No: 11407

© 1979 Yale University.
Esas alınan baskı: 'Die Legende vom Künstler: Ein historischer Versuch', 1934, Viyana, Krytall Verlag.
İngilizce çeviri Alastair Laing tarafından yapılmış ve Lottie M. Newman tarafından gözden geçirilmiştir.
Orijinal kitaba ilaveler Otto Kurz'a aittir.
İlk Olarak Yale University Press tarafından yayınlanmıştır.
Türkçe Çeviri © Sabri Gürses
© İthaki, 2013

Bu eserin tüm hakları Akcalı Telif Hakları Ajansı aracılığıyla satın alınmıştır.
Yayıncının yazılı izni olmaksızın alıntı yapılamaz.

İthaki™ Penguen Kitap-Kaset Bas. Yay. Paz. Tic. Ltd. Şti.'nin yan kuruluşudur.
Bahariye Cad. Dr. İhsan Ünlüer Sok. Ersoy Apt. A Blok No: 16/15 Kadıköy - İstanbul
Tel: (0216) 348 36 97 Faks: (0216) 449 98 34
ithaki@ithaki.com.tr – www.ithaki.com.tr – www.ilknokta.com

Kapak, İç Baskı: Deniz Ofset Matbaacılık
Gümüşsuyu Cad. Topkapı Center, Odin İş Merkezi No: 403/2 Topkapı-İstanbul
Tel: (0212) 613 30 06 - Faks: (0212) 613 51 97
Sertifika No: 25001

ERNST KRIS VE OTTO KURZ

SANATÇI İMGESİNİN OLUŞUMU:

Efsane, Mit ve Büyü

– Tarihsel Bir Deney –

Türkçe Çeviri: Sabri Gürses

Warburg Enstitüsü'ne

İÇİNDEKİLER

Bu Kitap Hakkında 1
Önsöz 7

GİRİŞ 9
Bir Sosyolojik Sorun: "Sanatçı Muamması" 9
Sanatçıyla İlgili Tarihsel Değerlendirmeler 11
Sanatçılar Hakkında Anekdotlar ve Bazı Biyografik Motifler 15

SANATÇININ BİYOGRAFİDE KAHRAMANLAŞTIRILMASI 21
Sanatçının Gençliği 21
Mitolojik Motif Olarak Yeteneğin Keşfi 34
Deus artifex – Divino artista 45

BÜYÜCÜ OLARAK SANATÇI 69
Gerçekliğin Bir Kopyası Olarak Sanat Eseri 69
Büyü Olarak Tasvir 79
Tanrıların Kıskançlığı 91

SANATÇININ BİYOGRAFİDEKİ ÖZEL KONUMU 99
Sanatçının Virtüözlüğü 99
Sanatçı ve Kamuoyu 107
Yaşam ve Eserler 122

KAYNAKÇA 141

Bu Kitap Hakkında

Bu, sıradışı bir kitap. Fikirlerinin zenginliği ve çok sayıda belgeye dayanması, başka uzmanları kalın, dipnotlarla dolu bir cilt yazmaya sürüklerdi. Ernst Kris ve Otto Kurz ise, cesur spekülasyonlardan kaçınmadan ve sunmak istedikleri kanıtların çeşitliliğini hiç azaltmadan büyük bir dil ekonomisi sergiliyorlar. Zaten bu iki yazar en az ortak çalışmaları kadar sıradışıydı. Bir araya geldikleri sırada, 1900 doğumlu Ernst Kris otuzlarının başındaydı; 1908 doğumlu olan Otto Kurz ise yirmili yaşlarının ortasındaydı. Fakat kronolojik yaşları, uzman olarak olgunluk seviyeleriyle büyük tezat içindeydi. İkisi de birer entelektüel dehaydı.

Ernst Kris daha okul çağındayken üniversiteye gitmişti. Bu kargaşanın nedeni, Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında Viyana'daki kömür sıkıntısıydı; okul bir yer değiştirme sistemi getirmiş, bu zeki öğrencinin sabahları gidip sanat tarihi derslerini dinlemesini sağlamıştı. Otto Kurz, okulun son yıllarında, müfredat dışı çalışmalarını Alman Rönesans hümanistlerinin Latince yazılarını ateşli bir şekilde okumaya yöneltmiş ve hatta bu muğlak metinlerden birinde kayda geçirilmemiş ama an-

lamlı bir Albrecht Dürer göndermesi keşfetmişti. İkisi de Viyana Üniversitesi'nde Julius von Schlosser'in öğrencisi olmuştu; Schlosser etkileyici bir adamdı, daha sonra Kurz tarafından yanlış zamanda doğmuş bir kişi olarak anılacaktı. Modern bir akademi bölümünün yöneticisinden çok XVIII. yüzyılın eğitimli rahiplerinden birine benziyor, unutulmuş ciltler arasında mutlulukla geziniyor ve bunların yazarlarından sanki bizzat tanışmış gibi bahsediyordu. Schlosser'in şöhreti, hâlâ aşılamamış olan, Rönesans'tan XVIII. yüzyıla uzanan sanat literatürü incelemesinden (1924) geliyor; burada sadece başlıklardan oluşan listeler değil, geçmişteki sanatçı biyografileri ve rehber kitapçıklar üzerine düşünceler de yer alıyordu. Öğrenciyken Kris bu eserin ilk baskısı için dizin hazırlayarak yazarın minnettarlığını kazanmıştı. Kurz daha sonraki İtalyanca baskıları güncelleme işini üstlendi.

Bu başlangıç olmasa, okurun elindeki bu kitap yazılamazdı. Fakat Kris'i bu araştırma girişimine yönelten şey farklı bir entelektüel maceradan kaynaklanıyordu. Viyana Müzesi'nin heykel ve uygulamalı sanat bölümüne girmişti; burada şimdiki gibi o zaman da muhteşem Hapsburg koleksiyonları yer alıyordu ve Kris bir süre sonra Rönesans'ın oymalı mücevherleri üzerine önde gelen bir uzman haline gelerek, yirmi dokuz yaşında bu konudaki standart eserini (1929) yayımladı. Fakat bütün koleksiyonlara ulaşmasını sağlayan bu türden bir uzmanlık, sorgulayıcı zihnini tam olarak tatmin etmiyordu ve yaptığı evlilik sayesinde Sigmund Freud'un yakın çevresiyle temas kurduktan sonra bu huzursuzluk artmıştı. İlgi duyduğu alanları parlak bir şekilde biraraya getiren ilk yayını, 1932 tarihli, Avusturyalı heykeltıraş Franz Xavier Messerschmidt üzerine bir incelemeydi; Messerschmidt kendi döneminde çok çeşitli karakter tiplerini ve yüz ifadelerini içeren geniş bir büst dizisiyle ün kazanmıştı. Bu tema XVIII. yüzyılda popü-

lerdi, ama Messerschmidt'in versiyonunun saf bir entelektüel çalışma olarak açıklanamayacağı anlaşıldı. Bu sırıtan büstlerde psikotik bir damar vardı ve bu ipucunu takip eden Kris gerçekten de ustanın ağır bir akıl hastalığı geçmişine sahip olduğunu saptadı.

Kris, bu kitapta yer alan sorunla, yani geçmişteki sanatçılar hakkında sık sık klişeleşmiş anekdotlar ve efsaneler anlatılması sorunuyla, bu Avusturyalı heykeltıraşın biyografisi için yaptığı araştırma sırasında karşılaştı. Giotto ve sayısız başka sanatçı için olduğu gibi Messerschmidt için de, ilk biyografilerinden birinde, gençken çobanlık yaptığı söyleniyordu, ama sosyal arkaplanı düşünülecek olursa imkânsız bir hikâyeydi bu. Aynı şekilde, çarmıhtaki İsa figürlerinden birinin gerçekçiliği, sanatçının kullandığı modeli acısını tasvir edebilmek için çarmıha gerdiği söylentisine yol açmıştı ki, bu anekdotla da sıkça karşılaşılıyordu.

Ernst Kris için, hayatının bu yol ayrımında, sanatçı biyografilerindeki bu tür tipik özellikleri onunla birlikte sorgulayacak bir çalışma arkadaşı aramak en doğal şeydi. Yardıma ihtiyacı vardı, çünkü o sırada meslek hayatı ikili bir yön almıştı. Müzede akıl almaz bir yoğunlukla, günde sekiz saat çalışıyorken, aynı zamanda psikanalist olmuştu, hem sabahleyin hem işten dönünce hasta kabul ediyordu. Otto Kurz'la karşılaşması gerçek bir talih oldu, o da sanki dağın diğer tarafından tünel kazıyor gibiydi. Vasari'nin Floransalı ressam Filippo Lippi hakkında anlattığı bir hikâyenin bir İtalyan noveletta'sından alındığını ve romantik kaçamakları bu tür bir süslemeye izin veren ressamın hayat hikâyesine taşındığını keşfetmişti. Daha yeni mezun olmuştu, ama Kurz her şeyi bilmesi ve kıvrak zekâsıyla öğrenciler arasında şimdiden ünlenmişti. Kendini hiç öne çıkarmayan ama asla ezdirmeyen biri olarak, ideal bir araştırma asistanının ve dürüst bir eleştirmenin niteliklerini bir araya getiriyordu.

Yani, bütün çağlarda ve bölgelerde sanatçılar hakkında anlatılan hikâyelerin, tasvir yapmanın gizemli büyüsüne verilen evrensel bir insani tepki olduğuna dair derin sezgi Ernst Kris'e aitti; bu motiflerin çokluğunu sınamak ve göstermek üzere paralelliklerin izini sürme becerisi de Kurz'a aitti. "Büyücü Olarak Sanatçı" başlıklı bölümden birkaç paragrafa bakınca, bu savın hayranlık uyandırıcı bir şekilde, Daidalos'a ve mucizevi bir biçimde hareket eden heykellerine dair çeşitli yorumlardan Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia*'sında yer alan bölümlere geçtiğini, daha sonra buna karşılık gelen Fin ve Litvanya mitolojisindeki hikâyelere uzandığını, Pygmalion ve Pandora'ya kısaca değindikten sonra Orta ve Doğu Asya'da yaygın olan çeşitli versiyonlar arasından, otomat yapan biriyle bir ressam arasındaki yarışmayı anlatan Toharca bir efsaneyi seçtiğini görmek mümkün.

Okurun Toharca efsaneleri hiç duymadığı için utanıp sıkılmasına gerek yok. Bunları sadece Orta Asya'nın erken dönem Hint-Avrupa diyalektleri konusunda uzman olanlar duymuştur. Buna rağmen, böyle bir örnekleme kitap hakkında yanlış bir izlenim de verir, zira bu çalışma bilgiçlik sergileyip hayranlık uyandırma amacını taşımıyor. Tam tersine. Yazarlar uzmanlığın ifade edilmesi için yeni bir üslup hedefliyor, bütün belgeleri veriyor ama eğitimlilere has dikkat dağıtıcı araçlara ve dipnotlara başvurmuyorlar. Yazı karakterindeki farklar, savın yapısıyla onu destekleyen malzemeyi birbirinden ayırt etmek için yeterli olacaktır. Her kanaatin ya da bilinen her olgunun da burada yeri yoktur. Okur tekrar tekrar, bir düşünce eğiliminin açık seçik söylenmeyip sadece işaret edildiğini fark edecektir. Önümüzde heyecan verici manzaralar açılıyor, ama durup onları araştıracak değiliz, çünkü kitabın asıl hedefini gözden kaçırmamamız gerekiyor – psikanalizin ayırt etmeye başladığı, insan ruhuyla ilgili bazı değişmez özelliklerle sa-

natçı hakkındaki efsaneler arasında bağlar kuruluyor burada. Fakat bu temel konular, tıpkı yazarların ortak Önsöz'lerinde belirttikleri gibi, sadece zaman zaman ve aforizma biçiminde ima ediliyordu. Kris, temelde bir tarihçi olan Kurz'u, seçtiği sahanın dışına çıkmaya zorlamak istemiyordu. Haklı olarak, daha teknik olan bu psikanalitik sonuçları, kendi ismiyle ve sorumluluğuyla yayımlamayı uygun gördü. Ekim 1934'te Viyana'daki Psikanaliz Derneği'nde yaptığı bir konuşmada bunu gerçekleştirdi ve bir yıl sonra, editörü olduğu *Imago* adlı dergide metni yayımladı. (*Sanatta Psikanalitik Araştırmalar* adlı çalışmasının "Sanatçı İmgesi" başlıklı 2. bölümünün temelini oluşturur bu.)

Ernst Kris'in bu şekilde psikoloji kuramıyla yaratıcı imgelem arasında önemli bir bağlantı kurduğu konusunda kanıt aranacak olursa, Thomas Mann'ın 1936 yılında, Sigmund Freud'un sekseninci yaşgününde yaptığı *Freud und die Zukunft* konuşmasında bulunabilir. Büyük romancı bu konuşmada, Kris'in ona gönderdiği yazıya borcunu ödüyordu. Kris'in çalışmasında, *Yusuf ve Kardeşleri* adlı epiğinde çok derinden ele almış olduğu rol yapma motifinin bir yankısını bulmuştu. Bu kitaba bakan okur, son sayfanın son cümlelerinde, Thomas Mann'ın belirttiği fikirleri bulacaktır: Klişenin, sanatçının yaşamına etkide bulunması. Hepsi oradadır ama yoğun, derli toplu, ima yüklü birkaç satır halinde. Fakat bu, bütün kitap için de söylenemez mi? Kırk dört yıl sonra eseri yeniden okurken, her sayfada gözün gördüğünden çok daha fazlasının olduğunu fark ettim.

Sanatın büyülü gücüne olan ilgisinden doğan bir başka projede – karikatürün tarihi ve işlevi üzerine bir inceleme – Ernst Kris'e yardım etmek üzere ekibe katıldığım sırada, Otto Kurz çeşitli din ve kültürlerde tasvir yasağıyla bağlantılı büyük bir çalışma için malzeme topluyordu. Doğal olarak, bu kitabın

Önsöz'ünün sonunda beni anmalarından çok etkilenmiştim, ama onların fikir ya da araştırmalarına herhangi bir katkı yaptığımı hatırlamıyorum. Hatırladığım şey, ortak toplantılarından sonra ziyaretlerine gittiğimde ortama hakim olan coşku ve hoşnutluk havasıydı. Kris, Kurz'un bulduğu, ama çok fazla malzeme olduğu için eklemek istemediği sıradışı bir bilgiyi bana anlatırken kahkahalar ve şakalaşmalar yaşanıyordu. Kris'in genç meslektaşlarına gösterdiği derin ilgiyi, Hitler'in yükselmesiyle birlikte kararan günlerde bizlere yer bulmasını da unutamıyorum.

Dostluğumuz sürgünde de devam etti. Bir süre İngiltere'de kalan Ernst Kris New York'a yerleştikten sonra, 1957 yılında ölünceye dek, psikanaliz kuramında saygın bir otorite ve beğenilen bir öğretmen oldu. Kurz, Kris'in tavsiyesiyle, bu kitabın da adanmış olduğu Warburg Enstitüsü'ne katıldı ve Hamburg'dan Londra'ya göçtükten sonra, hayatı boyunca orada, enstitünün vazgeçilmez kütüphanecisi ve bilgi pınarı olarak kaldı. 1975 yılında, bu kitabı ikinci baskıya hazırladıktan, kaynakçayı güncelleyip bazı dipnotlar ekledikten sonra öldü.

Nisan 1978
E.H. Gombrich

Önsöz

Bu kitaba "Bir Deney" altbaşlığını, sorumluluğumuzu sınırlamak için değil, çalışmanın niyetini göstermek üzere koyduk: Kesin yanıtlar verdiğimizi öne sürmeden birtakım sorular ortaya atmak istiyoruz.

Dış nedenler, en önemlisi de eserin hacmine dair kaygımız, bizi herhangi bir eksiksizlik fikrini reddetmeye sürükledi. Mevcut malzemenin zenginliği sebebiyle, savlarımızı belgelemeye ve varsayımlarımızı haklı çıkarmaya yeteceğini düşündüğümüz bir seçim yaptık. Malzemenin kendisinden kaynaklanan diğer nedenler de sınırlamayı zorunlu kıldı: Araştırmamız sürecinde keşfettiğimiz ilişkilerin birçoğu, başladığımız yerden, yani sanat tarihinden, erişilebilir olmayan alanlara doğru götürdü bizi.

Bu kitapta benimsenen yöntem, mümkün olduğunca, katı bir şekilde tarihseldir. Tarihsel bağlantıların ima ettiği psikolojik yorumlara özetle ve geçerken değinmekten fazlasını zorunlu görmedik. Bu kitapta incelenen ilişkilere ilk kez psikoloji çalışmaları sonucunda ulaşan Kris, başka bir yerde burada

sunulan malzemenin psikolojik yorumunu daha derinlemesine yapmayı düşünüyor.[1]

Sanat tarihi literatürü açısından, büyük bir minnettarlıkla, Franz Wickhoff, Julius von Schlosser, Aby Warburg ve Erwin Panofsky gibi seçkin temsilcileri bulunan bir ekolü izledik.

Bu fırsattan yararlanarak, önerileriyle bize yardım etmiş olan herkese teşekkür etmek istiyoruz. Bilhassa H. Gomperz, L. Planiscig, K. Rathe (Viyana), F. Saxl (Londra), J. von Schlosser, H. Tietze (Viyana) ve her şeyin ötesinde bize tereddütsüz destek veren dostumuz E. Gombrich'e (Viyana) kendimizi borçlu sayıyoruz.

Viyana, Temmuz 1934
Ernst Kris, Otto Kurz

1 Kris burada bahsedilen makaleyi iki şekilde yayımladı: Önce Almanca olarak, "Zur Psychologie alterer Biographik dargestellt an der des Künstlers," *Imago*, 21:320-44, 1935; ve gözden geçirilmiş biçimiyle, İngilizce olarak, *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952, s. 64-84), "Sanatçı İmgesi: Eski Biyografilerde Geleneğin Rolü Üzerine Psikolojik Bir İnceleme" başlıklı bölüm.

Giriş

Bir Sosyolojik Sorun: "Sanatçı Muamması"

"Sanatçı muamması", yani onun çevresini saran esrar ve ondan çevresine yayılan büyü, iki perspektiften görülebilir. Hayranlık duyduğumuz sanat eserlerini yaratabilen insanın doğasını sorgulayabiliriz – bu psikolojik yaklaşımdır. Ya da eserlerine hemen belli bir değer atfedilen bir insanın, çağdaşları tarafından ne kadar değerlendirilebileceğini sorabiliriz – bu da sosyolojik yaklaşımdır.

Bu iki yaklaşım da bir muammanın var olduğunu varsayar: Sanatsal yaratım için, yeterince tanımlanmamış bile olsa, özel birtakım yatkınlıkların ve eğilimlerin gerektiğini; bazı dönem ve kültürlerin, bir sanat eserinin yaratıcısına ikircikli de olsa özel bir yer vermeye hazır olduğunu.

İki yaklaşım doğal olarak birçok temas noktasına sahiptir; bir yandan toplumun sanatçıya verdiği tepkinin kısmen onun kişisel özellikleri ve yetenekleri tarafından yönetildiğini, diğer yandan bu tepkinin sanatçının kendisini de etkilediğini kabul ederiz.

Her iki yaklaşım da tarihsel soruşturmalardan beslenir. Şüphesiz, ne "yeteneği" ortaya çıkartan çeşitli nitelikler, eğilimler ve sanatsal yaratıcılık dürtüsü, ne de sanatçının herhangi bir toplumda oynadığı rol sabit bir koşullar kümesinden türer. Bunlar sayısız değişikliğe tâbidir, bu değişiklikler de sadece tarihsel durum ışığında anlaşılabilir.

Bu kitap, toplumun sanatçıya karşı tutumunu ele almaktadır ve bu yüzden de sosyolojik olarak tanımlanabilir; sadece toplumun sanatçının kişiliği muammasına yönelik ilgisini ele aldığı noktada psikolojiyle komşu olur; ama bu sınır asla aşılmaz.

Bu soruşturmanın konusunu oluşturan malzeme tarihsel ölçütlere göre seçilmiştir. Birbirinden apayrı bir ayrıntılar, olgular ve sanatçının yaşam öyküsüyle ilgili iddialar kalabalığından beslenmez. Karakter olarak homojendir. Başlıca kaynağımız, sanatçının çağdaşları ve ardılları tarafından nasıl yargılanmış olduğudur. Bunun tam merkezinde de sanatçı hakkındaki efsane yer alır.[1]

Bu incelemenin gelecekte yapılacak bir sanatçı sosyolojisi

1 Yazarların daha sonra ele alacağı gibi, bu efsaneler "sanatçı imgesini" tanımlar. Kris, 1952 yılında, "Sanatçı İmgesi: Eski Biyografilerde Geleneğin Rolü Üzerine Psikolojik Bir İnceleme" adlı denemesinin İngilizce çevirisinde şu dipnota yer verdi: " 'İmge' kavramı bu denemenin yayımlanmasından (1934) bu yana, tekrar tekrar benzer bir anlamda kullanılmıştır... 'Sanatçı imgesi'yle, Linton'un (1943, s. 129-130) 'statü kişiliği' diye tarif ettiği şey arasında yakın bir ilişki vardır. Şöyle yazar: '... her toplumda, sosyal olarak sınırlanmış belli gruplarla bağlantılı tepkilerin ek konfigürasyonları vardır. Yani, hemen her örnekte, erkek ve kadınlar, yetişkin ve ergenler vb. için farklı tepki konfigürasyonları sözkonusudur. Katmanlaşmış bir toplumda benzer farklar, soylular, avam ve köleler gibi farklı sosyal düzeylerden bireylere özgü tepkiler arasında gözlenebilir. Bu statü bağlantılı tepki konfigürasyonlarına statü kişilikleri denebilir.' - Sanatçı da özel bir tür statü kişiliği değil midir ve onun imgesinin nispi dengesi, sosyologların daha çok ilgilenmesini gerektiren bir sorun sayılmaz mı?" (s. 65 vd.) - Editörün notu.

için hazırlık çalışması olacağını umuyoruz, ama kapsamını da iki yönde sınırlamakta yarar var. Birincisi, aklımızda sadece grafik sanatçısı var - ressam, heykeltıraş, mimar. İkincisi, bu kişilerin meslek hayatlarının değerlendirilmesi tam olarak tek bir açıdan yapılmaktadır; biyografilerin hepsinde sanatçılar hakkında belli önyargıların tekrar ettiğini gösterebileceğimize inanıyoruz. Bu önyargılar ortak bir köke sahiptir ve tarihyazımının başlangıcına dek izleri sürülebilir. Bütün değişikliklere ve dönüşümlere rağmen çok yakın bir geçmişe kadar anlamlarının bir kısmını korumuşlardır; sadece kökenleri gözden kaybolmuştur ve zorlu bir şekilde de olsa yeniden ortaya çıkarılmaları gerekir.

Sanatçıyla İlgili Tarihsel Değerlendirmeler

Sanatçının yaşamı ve meslek hayatıyla ilgili geleneksel kayıtlar sadece bir sanat eserini yaratıcısının ismiyle birleştirmek geleneği belirdiği zaman ortaya çıkar. Bunun evrensel bir gelenek olmadığı çok iyi bilinir. Bütün halklarda ya da bütün dönemlerde karşılaşmayız bununla. Bu geleneğin, bir "tarihe" sahip olmadıkları varsayılan ve ilkel, cahil denen halklar arasında bulunmadığını özel olarak açıklamak gerekmez, fakat sanatını beğendiğimiz ve tarihi bizim için tanıdık olduğu halde tek bir sanatçısını bile söyleyemediğimiz uygarlıklarla karşılaştığımız zaman sorunun tam kalbine ulaşırız. Bir sanatçının isminin kayda geçirilmiş olup olmadığı, – bundan nesnel olarak emin olmak mümkün olsa bile –sanatsal başarısının büyüklüğü ve kusursuzluğuna değil, o sanat eserine verilen öneme bağlıdır. Bunun sanat eserinin bazı kendine has özelliklerini değerlendirmeye ne kadar yardımcı olduğunu belirlemek de bu incelemenin kapsamının dışında kalmaktadır.

Çok genel olarak konuşursak, bir sanat eserinin yaratıcı-

sının ismini dile getirme arzusunun, sanat eserinin artık dinsel, ritüel ya da daha geniş anlamda büyüsel bir işleve, tek bir amaca hizmet etmediğini, ona verilen değerin en azından belli ölçüde bu tür bağlantılardan kurtulmuş olduğunu gösterdiğini söyleyebiliriz. Başka deyişle, sanatın sanat olarak, yaratıcı başarının bağımsız bir alanı olarak algılanması – bu algı "sanat için sanat" diye karikatürleştirilir – bir üstadın ismini onun eserine bağlamaya yönelik güçlü arzunun ifade edilmesi sırasında kendisini gösterir. İnsanlığın kültür tarihinde bu tutumun tam bir ifade bulduğu iki örnek vardır: Biri Akdeniz havzasında, Batı uygarlığında, ikincisi de Uzak Doğu'da. Bizim tezimize göre, sanatçı tarihsel kayıtlarda göründüğü andan itibaren, kalıplaşmış birtakım nosyonlar onun eseri ve kişiliğiyle ilişkilendirilir; önemlerini asla tümüyle kaybetmemiş olan ve sanatçının ne olduğu konusundaki düşüncemizi hâlâ etkileyen önyargılardır bunlar.

Bu iddia, büyük olasılıkla, Avrupa'dan elde ettiğimiz kayıtlardan çok Uzakdoğu'dan elde ettiğimiz kayıtlar bağlamında kabul edilecektir. Çünkü bizlere, Doğulu gelenekten gelen güçlere özel bir rol atfetmemiz, Batılı deneyimden türetilen tarihsel gelişim fikirlerini kullanarak yanlış sonuçlara varma tehlikesine karşı uyanık olmamız gerektiği öğretildi. Oysa Avrupa'da, sanatçı hakkında tekbiçimli belirli imgeler bulunduğu varsayımı, Batı uygarlığının akışına ilişkin genel kabul görmüş tabloyla zıtlık oluşturuyor gibi görünmektedir. Bu yüzden sonuca varmamızı sağlayan malzemeyi sunmaya çalışmadan önce, kaba hatlarıyla bile olsa, Batı'daki sanatçılarla ilgili değerlendirmelerdeki tekbiçimliliği ispatlamamız gerekiyor.

Bu değerlendirmelerin kökenleri daima Yunan dünyasına aittir. Kadim Doğu'dan ve Hanedanlar Dönemi Mısır'ından günümüze ulaşan kayıtlarda bir sanatçı ismi bulmak istisnai

bir durumdur, hatta o zaman bile bulunan isim herhangi bir eserle ilişkilendirilmez. Sadece Eski Ahit yer yer sanatçılardan ve eserlerinden bahseder.

Ege'deki Helenik dönem öncesi gelenekler hakkında bildiklerimiz, bize, Yunanların kendileri tarafından aktarılmıştır ve bu anlatılanların onların mitolojilerinden ayrılması gerekir. Klasik Yunanistan'da bile sanatçının özel rolü biraz geç bir dönemde, o da ciddi bir muhalefetle elde edildi. M.Ö. VI. yüzyıla ait Yunan sanatçıların imzaları gelecekteki sanatsal şöhretin ilk habercileridir; arkaik ve klasik çağların edebiyatında bulunan, sanatçılara yönelik dağınık göndermeler de, Helenistik dönemde ayrı bir edebiyat kategorisi olarak ortaya çıkan sanatçı biyografilerinin öncüleridir. Bunlar türlerinin ilk örneğiydi.

Kısa süre sonra öyle büyük bir önem kazanmışlardır ki, bazı Yunan sanatçıların – iki tanesini söylersek, Zeuksis ile Apelles'in – kalıcı ünü sadece bu biyografilere dayanmaktadır, daha sonraları onların hakiki eserlerinden bir izlenim edinilmesi gibi bir olasılık yoktu. Bir sanatçının ününün ürettiği eserlerden bu şekilde daha uzun ömürlü olabilmesi de, Yunanca yazılmış sanatçı biyografilerinin güçlü bir etkiye sahip olduğunu çarpıcı bir şekilde göstermektedir. Bu tür biyografilerin bilgisi Antikite'den bu yana asla tümüyle kaybolmamış, en azından Orta Çağ boyunca Bizans'ta canlı tutulmuştur.

Yunanca sanatçı biyografilerinde belgelenen sanatçı imgesine, Yunan kültürünün bir kazanımı olarak bakmak gerekir; Romalı uzmanlar bile – Cumhuriyet dönemindeki birkaç istisna dışında – sadece Yunan sanatçıların isimlerini bilmekteydi.

Romalı sanatçıların anonimliği İmparatorluğun da ötesine geçti ve Avrupa kültür topluluğuna girmeye çalışan halklar arasında devam etti. Orta Çağ başlarında sanatçının ününe

dair nadir örnekler hep Antikite'ye uzanır; Romanesk ve Gotik dönemlerde ne zaman sanatsal anonimlik geleneği ihlal edilmişse – daha önce olduğu gibi, sanatçı imzalarıyla başlar – sanat eserinin biçimsel özelliklerinin klasik kaynaklardan ödünç alındığı görülür. Nihayet, Orta Çağ sonlarında, XIV. ve XV. yüzyıllarda, sanatçı figürü tarih sahnesine çıktığı ve her açıdan bağımsız bir konum kazandığı zaman, sanatçının biyografisi de bağımsız bir varlık olarak ortaya çıkar. Bu önce klasik toprakta oldu, ama kısa sürede Alpler'in kuzeyine yayıldı; buna rağmen, her koşulda, topladığımız belgelerin de cömertçe gösterdiği üzere, her zaman doğrudan aynı yerden, Yunan sanatçılara dair özgün anlatılardan esinlenmiştir.

O dönemden başlayarak, sanatçılardan bahseden kesintisiz bir edebi anlatılar dizisi günümüze kadar uzanır. Önerdikleri sosyolojik bakış büyük bir çeşitlilik sergiler: Bizi, loncaların ve mason localarının dünyasından alıp, hümanizmden esinlenen Rönesans ustalarının atölyelerine; kilise ve tüccarların hamiliğinden prenslerin hamiliğine; zanaatkâr olmanın sınırlarından akademik geleneğin sınırlarına götürürler; ama aynı zamanda, *divino artista* [ilahi sanatçı] kimliğinde, kendi kendini ifade etmenin en yüksek noktasını ve yaratıcılığın en yüksek payesini gösterirler. Bu tarihi gelişimin her aşamasında eskilerin yanı sıra yeni sosyal tipler belirir, ancak asla onları tam anlamıyla yerlerinden etmezler. Devrimci yenilikçi, bir akademi okulunun müdürünün yanında durur ve sanatçı da evrensel bir deha ya da beyefendi olarak tanınmamış ve yalnız figürlerle yan yanadır. Sosyal arkaplanın bu çeşitliliği, XIX. yüzyıl sanatçıları arasında görülür. Bunların dünyaları, prensinin ve vatanının gözdesi olmayı da; Schwabing, Montmartre ya da Greenwich Village'de, deha kavrayışını toplumsal hayatın çeperlerinde şapkalı bir Bohem olarak hayata geçirmeyi de kucaklar; kaybolan bir dünyadır bu, yaşamayı sürdürdüğü bir

yer varsa, köhnemiştir. Fakat bu dünyada, sanatçı tek başına durmaz: Büyük "dehalar topluluğunun" bir üyesidir.

Bu tür bir çeşitlilik içinde bir ortak bölen aramak zor bir görev gibi görünebilir. Bunun yapılabileceği de ancak sanatçıların görünümünde bir dönüşüm yaşandığı fark edilince açık hale gelir. Bu değişim bizim sorgulama nesnemizle aramıza "mesafe" koyabilmemizi sağladı. Günümüz sanatçısının eski geleneklerden kopmaya yöneldiği ve toplum içinde yeni bir yer, topluluk içinde tanımlanmış bir yer aradığı öne sürülmüştür. Aynı zamanda toplumun tutumunda da bir değişiklik ayırt edilebilir ki bu, sanat tarihi incelemelerinin yön değiştirmesinde görülebilir. Biyografik merakın bir yana bırakılmasıyla, "Sanatçıları olmayan bir sanat tarihi" yazar bayraklarında. Son derece zeki çağdaş uzmanlardan biri olan Benedetto Croce, ampirik olanın değil, estetiğin; günlük hayatta yaşayan insanın değil, sanatçının, yani sanat eserlerini yaratan kişinin önemli olduğunu söylerken, olaylara dair bu yeni bakışı ustaca tarif etmiştir. Bu bile sanatçıyı eserine bağlayan Gordion düğümünü çözmek yerine kördüğüm haline getiriyorsa, bizim bağlamımızda şunu düşünmek gerekiyor: Burada, sanatçının konumunu yeni bir ışık altında görme niyeti dile getiriliyor; ama aynı zamanda ustanın önceliği eserine vermeye hazır olduğu da ima ediliyor olabilir.

Sanatçılar Hakkında Anekdotlar ve Bazı Biyografik Motifler

Rönesans'tan günümüze ulaşan, ressam ve heykeltıraşların hayatlarıyla ilgili sayısız hikâyede tekrar tekrar tipik yan motiflerle, çok az değişerek ya da hiç değişmeden birçok biyografide tekrarlanan temalarla karşılaşırız. Bunlar ya sanatçının kariyeriyle – özellikle de çocukluğuyla – ya da eserlerinin halk üzerinde bıraktığı etkiyle ilgilidir.

Bazı biyografiler ustanın ilk kez çobanlık yaparken hayvanların eskizlerini çizerek yeteneklerini sergilediğini anlatır. O sırada oradan işin ehli biri geçer, bu sıradışı yeteneğe bu ilk sanatsal çabaları sırasında tanık olur ve bu genç çobanın düzgün bir eğitim almasına, gelecekte çok ünlü bir deha olarak ortaya çıkmasına yardım eder. Bu hikâyenin birkaç varyantı vardır, bazılarında hikâyenin her aşaması korunur, birkaç yeri değiştirilir, bazılarında da temel tema, yani sanatçının yeteneklerinin daha çocukken gözle görünür hale gelmiş olması teması korunur.

Başka bir anlatı formülü de sanatçının hünerleri konusunda kuşkuya yer bırakmayacak şekilde düşünülmüştür: Usta doğadan bir parçayı - örneğin resmin üzerinde gezinmeye hazırlanan bir örümcek - o kadar ustaca resmeder ki seyirciler onu gerçek zanneder. Ressam dostlarını kandırabilen sanatçıların başarıları daha da büyük olur. Bunun aynısı ya da benzeri hikâyelerden sonsuz sayıda vardır. Başka her şey değiştirilebilir, ortam, sanatçının atölye ortamı değişebilir, ama hikâyenin özü asla değişmez: Sanatçının eseri doğanın bir eseriyle karıştırılır.

Daha sonraki bölümler için bir başlangıç noktası oluşturacak olan bu iki temel örneği, şu ilk soruyu ortaya atmak üzere ele aldık: Bu tür tutarlı hikâyelerden nasıl bir sonuç çıkarabiliriz? İlkinde, yani sanatçının gençliği hikâyesinde, bu hikâyenin bir sanatçının gelişimindeki tipik bir öğe üzerinde durduğunu söyleme eğilimi gösterebiliriz; bir koyun ya da inek çobanı olmanın, gizli sanatsal yeteneği canlandırmaya özellikle uygun olduğu söylenir; genel olarak, sanatçının yeteneğinin daha çocukken görünür olması çok büyük önem taşır. Büyük sanatçıların hayatıyla ilgili bu geleneksel hikâyeleri psikolojik spekülasyonların temeli bile yapabiliriz. Ardından ikinci grup hikâyeleri bunlardan yola çıkarak anlamaya çalışabiliriz: Anla-

şılan, büyük sanatçılar doğayı insanı kandıracak şekilde taklit edebilirler. Bu durumda biyografi yazarlarının da özellikle bu yetenekler üzerinde durmasında şaşırtıcı bir şey yoktur.

Bu tür – rasyonalist denebilecek – açıklamaları sürdürmek, özellikle de birebir bunlara benzeyen çok sayıda hikâye olduğunu düşünürsek, ilk grup hikâyeler açısından zordur; ikinci gruba bakarsak, onların da savunulması imkânsızdır. Çünkü "Doğayı taklit etme yeteneği nereye kadar gidebilir?" sorusunu sorarsak, rahatça "Çok da uzağa değil," diye yanıt verebiliriz. Tiziano'nun yaptığı bir İmparator V. Charles portresini (anlatılanlara göre, oğlu II. Philip'in yaptığı gibi) İmparatorun kendisiyle karıştırmayız; gerçek bir böceği de, rivayete göre Dürer'in Michelangelo'nun bir resminin üzerine resmettiği (Hampe, 1928) örümcekle karıştırmayız. Farklı açıklamalar bulmak gerektiği çok uzun zaman önce fark edildi, bunun için metin eleştirisi araçlarının başarılı olduğu anlaşıldı ve bu yöntem, çok farklı insanları anlatan hikâyelerdeki ortak öğelerin, aynı kaynaktan türemiş olmaları çerçevesinde açıklanabileceğini gösterdi. Genç bir çoban olan sanatçı hikâyesinin kaynağı, Giotto'nun gençliğiyle ilgili popüler bir hikâyeydi, ustanın ölümünden yaklaşık bir asır sonra Floransa'da şekillenmeye başlamış olan bir sözlü gelenekti bu; diğer hikâye de doğruca klasik Antikite'ye uzanıyor ve Zeuksis ile Parrhasios adlı iki Yunan ressam arasında yaşanan, Plinius'un *Ansiklopedi*'sinde kaydedilmiş olan ünlü yarışmayı model alıyordu. Zamanla, bu kalıplaşmış hikâyeleri ve benzerlerini etiketlemek gelenek halini aldı; bunlara "sanatçı anekdotları" denildi.

Bu sıfatın anlamını yakalayabilmek için, bu anekdotların doğasıyla ilgili bir şey söylemek zorundayız, çünkü bu diğer değerlendirmelerimiz açısından önem taşıyor.

Şu anda, anekdotu fıkralarla birlikte ele alma eğilimi

gösteriyoruz. İkisi arasındaki fark, gerçek olsa da, hafiftir ve tanımlaması kolay değildir, ama yapıları aynıdır. Bir anekdot, tıpkı fıkra gibi, haz elde etmeye bağlı olan bir "noktaya" sahiptir. (Bu özellik üzerinde burada durmayacağız, çünkü bu bağlamda anekdotun içeriği ilgilendiriyor bizi.) Kural olarak anekdot kendisiyle daha kolay yakınlık kurabilelim diye anlayışımıza sunulan önemli bir kişiyi ya da kahramanı ele alır – ya da belli bir sosyal tipi bunun yerine geçirir. Bu yüzden kahraman hakkında anlatılanlar genellikle onun "resmî" biyografisinin bir cilası olarak görülür; ya büyük adamı insani kusurları olan biri olarak sunar ya da onun hünerini yeni ve beklenmedik bir ışık altında gösterir. Anekdota kahramanın gizli yaşamından bir bölüm de diyebiliriz. Bunu derken sözcüğün en eski anlamına yaklaşıyoruz, Yunanca ανεκδοτον'dan türeyen bu sözcük, hâlâ bu bu çok eski anlamıyla, yeni, bilinmeyen ve bu yüzden gizli olan bir şeyi belirtmek üzere kullanılmaktadır (Dalitzsch, 1922). Burada anekdot kısa hikâye alanının sınırlarında gezinir; İtalyanca novella sözcüğü de başlarda böyle anlaşılmıştı ve XIX. yüzyılın başlarında aralarında öyle büyük bir yakınlık mevcuttu ki, eleştirmen C. F. von Rumohr (1835, 2:38) bu ikisini eşanlamlı olarak kullanıyordu – bu kullanım kalıcı oldu.

Anekdotlar gerçekten de tarih yazılırken tekrar tekrar kaynak olarak kullanılmıştır. Genellikle kahramanları hakkında önemli bir şey aktarmaları ve çoğunlukla da kişiliği hakkında başka kaynaklardan daha derin bir anlayış sunmaları yüzünden, Nietzsche, herhangi bir tarihsel kişiye ait karakterin üç anekdot yardımıyla özetlenebileceğini öne sürmüştü. Buna benzer bir şekilde, sanatçılar hakkındaki anekdotları onların biyografilerinin kaynağı olarak kullanabilir ve şu ya da bu önemli sanatçı hakkında hikâyeler derleyerek onun hayatını aydınlatıp karakteri hakkında başka yerde verilmeyen bilgiler elde etmeyi umut edebiliriz. Bu incelemede öne sürülen soru-

lara bu tür soruşturmaların zeminini hazırlayan sorular olarak bakılabilir, ama kullanımları ve değerleri yine de kişinin bakış açısına bağlı olarak tartışmalı olacaktır. Çünkü burada tam da belli bir sanatçıyla bağlantısı olmayan anekdotlarla ilgilenmeye niyetleniyoruz; biri onları belli bir sanatçının biyografisinde kullanmak isterse gerçek olup olmadığını ciddi şekilde gözden geçirmesi gerekir.

Bizim burada yaptığımız şey, çeşitli sanatçıların yaşamlarıyla ilgili anlatılanlardan bu anekdotları çıkartmak oldu. Tipik sanatçıyı tasvir eden bu tipik anekdotların kahramanını tarihçinin aklında olan *sanatçı imgesi* olarak görüyoruz. Bu nedenle, bir anekdot içinde yer alan ifadelerin şu ya da bu örnekte doğru olup olmadığı sorusu geçersizleşiyor. Önemli olan tek şey bir anekdotun tekrar etmesi, tipik bir sanatçı imgesini temsil ettiği sonucuna varmayı sağlayacak kadar sık anlatılmasıdır. Bu yaklaşım bizi bugün var olan "sanatçılara dair anekdot" kavramını genişletmeye zorluyor. En genel terimlerle söylersek, *sabit biyografi temalarının anlamını* kavramaya çalıştığımızı söyleyebiliriz. Bu açıdan anekdot, biyografinin "gelişmemiş hücresi" olarak görülebilir. Bu durum genel olarak biyografi için geçerli olsa da, sanatçı biyografisi için özellikle doğrudur ve tarihsel olarak kanıtlanmıştır.

> Sanat literatürünün hakkında bir şeyler bilebildiğimiz ilk metinlerinden birinde – Samos tiranı ve Peripatetik okulun alim bir yandaşı olan Duris tarafından M.Ö. IV. yüzyılda yazılmıştır – ele alacağımız en önemli anekdotların çekirdekleri zaten bulunmaktadır. Duris'in, metin araştırmaları tarafından nadir görülen bir titizlikle onarılmış olan yapıtında, anekdot baştan sona bir edebi araç olarak kullanılmaktadır.

Fakat aynı zamanda anekdot, sanatçı imgesinin kaynağı olan efsanevi geçmişle de yakından bağlantılıdır. Çünkü ta-

rihçiler geniş anlamıyla anekdotun mit ve saga alanlarına da girdiğini, yazılı tarihe oradan çok büyük miktarda hayali malzeme taşıdığını kabul etmeyi öğrenmiştir.

Bu yüzden, görece modern sanatçıların tarihlerinde bile geriye doğru, nokta nokta, tarihin doğuşundan öncesine ait, tanrılarla ve kahramanlarla dolu dünyaya kadar izi sürülebilen biyografi temalarıyla karşılaşırız. Bu temaların bizim Batı geleneğimizi antik Yunanistan geleneğiyle birbirine bağlayan yörüngenin dışında bile tekrar tekrar görüldüğü ispatlanabilir; aslında bu, bizim de sıkça değineceğimiz Doğulu ve özellikle de Uzakdoğulu paralellerin taşıdığı önemi gösterir.

Özet olarak, soruşturmamız sanatçı biyografilerinde yer alan, "sanatçıya dair efsaneler" dediğimiz o tipik temalara yöneliktir. Bunların izini – en azından geniş çerçevesiyle – yazılı tarihin eşiğine dek, genellikle insandaki sanatsal yaratıcılık olgusuyla ilişkili gibi görünen fikirlere dek sürmek, çalışmamızı ressam, heykeltıraş ve mimarlarla sınırlamak istiyoruz. Sonra da bu fikirlerin, grafik sanatçı "dehalar topluluğunun" bir üyesi oluncaya ve çevresi ona diğer yaratıcı kişiliklere baktığı gibi bakmaya başlayıncaya kadar yaşadığını ortaya koyan birkaç örnek sunacağız.

Sanatçının Biyografide Kahramanlaştırılması

Sanatçının Gençliği

Sıradışı kişilerin çocukluk ve gençliğiyle ilgili her şeye yönelik evrensel ilgi insan aklının derinlerine kök salmıştır. Bu ilgi genellikle iki şekilde açıklanır. Bir bakış açısına göre çocukluktaki olaylar insanın gelecekteki gelişimi üzerinde kesin bir etki bırakmaktadır; bu çerçevede tarihteki büyük insanların yaşamlarını kaderin erkenden etkilediği ispatlanmaya çalışılır. Diğer bakış açısına göre, kahramanların yaşamları hakkında bulunabilecek en eski bilgi sebep sonuç ilişkisi açısından haberci değil, uyarıcı işaretler olarak yorumlanır; bu bakış çocuğun deneyimlerinde gelecekteki başarılarının bir belirtisini görür ve bunlara, benzersizliğin erkenden elde edilmesinin bir kanıtı olarak bakar. Bu görüş daha kapsamlıdır ve büyük olasılıkla özgün olan da budur.

Bu iki görüşün ilki modern psikolojinin bulgularıyla, yani

bir bireyin yaşam tarihinin onun kişiliğini anlamaya giden yol olduğunu savunan Sigmund Freud'un psikolojisinin bulgularıyla hiç beklenmedik bir şekilde onaylandı. Freud ilk izlenimlere büyük önem veriyordu, çünkü kişiliğin daha sonraki gelişimi birçok açıdan ilk deneyimlere kadar izlenebilirdi.

Fakat ikinci görüş de, biraz sınırlı bir biçimde de olsa varlığını sürdürdü. Yukarıda anlatılan gelişimsel psikolojinin uygulanabilirlik sınırlarını tanımlamayı hedefleyen bünye ve kalıtım araştırmalarının hipotezlerinde bu örtük olarak bulunmaktadır.

Bu iki görüş – bunların son birkaç yüzyılın otobiyografilerine girmesi ve bu metinleri sınırlaması, psikoloji tarihçileri için yarar sağlayan bir uğraş olurdu – kesinlikle birbirini dışlamaz. İkisinin de kaynağı toplumun sıradışı ya da yetenekli figüre belli ölçüde erişebilme hevesi gibi görünmektedir. Bu nedenle, bir biyografi sahibi olabilecek herhangi birinin çocukluğu ve gençliği hakkında bildirilen her şey, onun daha sonra kendini gösterdiği alanla belli bir bağlantı taşır – sanatçı örneğinde, onun meslek seçimiyle ve yeteneklerini ilk defa ispatlamasıyla bağlantısı vardır.

Bu geleneklerin doğasını ve eğilimini tanımlamaya çalışmadan önce, kaynakların kendileri adına konuşmasına izin vereceğiz.

İskender döneminde yaşayan büyük heykeltıraş Lysippos'un gençliğine ait bir hikâye, her ne kadar fragmanlardan hareketle yeniden birleştirilmesi gerekmişse de, sanatçıların klasik biyografisine dair fikirlere iyi bir giriş sayılır. Hikâye, Yaşlı Plinius'un Antikite'nin büyük ansiklopedisi niteliğindeki *Historia Naturalis*'inden (34:61) alınmıştır.

Anlatıldığına göre Lysippos'un hiç öğretmeni olmamıştı. Bakırcı olarak çalışmaya başlamış, sanatçı olmaya, kendisine

hangi atalarının peşinden gittiği (üçüncü bir kişi tarafından?) sorulan hemşehrisi, Sikyonlu ressam Eupompos'un ne yanıt verdiğini duyunca karar vermişti. Bir insan topluluğunu işaret eden Eupompos, "Bunların hepsinin," demişti. Yani: Taklit etmeye değer tek şey doğadır, başka bir sanatçının tarzı değil. (*Naturam ipsam imitandam esse, non artificem.*)

Plinius'un kendisinin de belirttiği gibi, bu anekdot Samoslu Duris'e ait *Yunan Heykeltıraşların Hayatları* adlı, bizim sadece dağınık, yetersiz alıntılardan bildiğimiz bir eserden gelmektedir. Yani Lysippos'un kendisiyle neredeyse çağdaştır. Biçim olarak anekdot, başka araçlarla birlikte, bu verimli yazarın eserlerinin tipik özelliğini oluşturur ve daha Antikite'de bile güvenilirlik açısından adını kötüye çıkarmıştır (bkz. Plutarkhos'un *Perikles*'i, 28): Fakat bu anekdotu parçalarına ayırıp öğelerini tek tek sıralarsak, Duris'in çeşitli temaları basit görünen bir öykü içinde işlemedeki ustalığı görünür hale gelir. Dört önerme söz konusudur:

1. Lysippos kendisini bakırcıyken büyük bir sanatçıya dönüştürmüştür.

2. Öğretmeni yoktur.

3. Eupompos'un bir sözüne kulak misafiri olmuştur ve bu tesadüfi olay onun meslek seçimini belirlemiştir.

4. Duyduğu söz, taklit edilmeye layık olan şeyin eski bir usta değil, Doğa olduğunu söyler.

Önce dördüncü önermeyi ele alacağız. Bu önerme estetik alanına aittir – model olarak sadece Doğa'yı kabul eden bir sanatçının üslubu – ve Antikite'de yaygın olup modern araştırmalarla pekiştirilmiş olan bir imgeyle, yani sanatçı olarak Lysippos imgesiyle tam bir uyum içindedir.

İskender'in zamanından bu yana Lysippos, "Doğa'nın Sanat aracılığıyla fethedilmesinin" - yani yine Plinius'un

onun hakkında anlattıklarından çıkan bir idealin - çok şey borçlu olduğu kişilerden biri sayılmıştır. Antikite'de bile Lysippos'un, eskilerin (seleflerinin) insanları olduğu gibi tasvir ettiğini, buna karşılık kendisinin onları göründükleri gibi tasvir ettiğini söylediğine inanılıyordu (Plinius, 34:65). Bu, Büyük İskender'in portresinin sadece Lysippos tarafından yapılmasını istediğine dair Plutarkhos'a ait iddiayla tamamlanır; ustanın modelini keskin bir şekilde gözlemleme gücü bu kadar büyüktü (Overbeck, no. 1480). Ayrıca, kısmen de olsa, Lysippos'un kardeşi hakkında anlatılan bir şeyi, bizzat Lysippos'un karakterinin çizilmesi için atılan adımlardan biri olarak değerlendirebiliriz. Kardeşi Lysistratos'un canlı varlıklardan alçı döküm alma fikrini bulduğu ve bu mekanik yordam sayesinde birebir benzerliği elde eden "ilk kişi" olduğu söylenmektedir. Böylece Eupompos'un öğüdünü tam olarak tutmuş oldu ama bir sınırı aşarak eserinin sanatsal karakterini de kuşkuya açık bıraktı: Doğa sanatsal biçimin modeli değildi, doğrudan ödünç alınmıştı.

Naturam imitandam esse düsturu Lysippos'un sanatsal eğiliminin ve başarısının doğasını belirlemeye hizmet etse de, onun hakkında başka ayrıntılar da bildirilmektedir: Yaptıkları, yeni ve devrimciydi. Burada, model olarak Doğa, eski sanatçıların mirasının yerini almaktadır.

Eupompos'un sözü doğaya bağlılıkla geleneğin reddedilmesini bir araya getirir. Kuşkusuz tekrar tekrar sanatta gerçekçiliğe yönelik yeni programları nitelemek üzere anılmasının nedeni de bu çifte anlamdır. Sözgelimi Aretino'nun, Eupompos'tan kendi üslubunun orijinalliğini ve canlılığını tanımlamak üzere alıntı yaptığını (Zilsel, 1926, 238) ya da bilgili antiküryen Bellori'nin (1672, 203), aynı sözleri, son derece tartışmalı bir gerçekçiliğin aşırı örneği olan Caravaggio'nun ağzından aktardığını görmek şaşırtıcı değil-

dir. Fakat bunlarla Guido Reni'nin *vita*'sında da karşılaşmak, bu kez klasikçi eğilimleri belirtmek üzere kullanılmasına rağmen, dikkat çekicidir (Passeri, 1772, 59). Zira öğrencileri Reni'ye resimlerindeki kadar iyi hatlara sahip modelleri nereden bulduğunu sordukları zaman, Reni antik heykellerin alçı kalıplarını göstermiştir. Böylece anekdotun biçimi belli bir içerikle olan bağlantısından kopmuş ve bağımsız olarak varlığını sürdürmüştür. Dahası, bunu Çin'de de buluyoruz: At resimleriyle ünlü Han Kan'ın, kendi öğretmenlerinin ressamlar değil İmparatorluk ahırlarındaki atlar olduğunu söylediği bilinir (Giles, 1905, 58).

İlk örneğimize dönersek, Eupompos'a atfedilen ifadenin, eski ustaların model oluşturmasını reddetmesi açısından, Plinius tarafından Lysippos'un hayatındaki başka bir biyografik olguyla bağlantılandırıldığını – yani Lysippos'un herhangi bir öğretmeni olmadığı şeklindeki kısa bilgiyi – hatırlatmak istiyoruz. Bu bilgi açıklanmaya muhtaçtır. Çok az belge korunmuş olsa da, Antikite'den beri, neredeyse birebir aynı sözlerle, öğretmensiz yetiştiklerini dile getiren bazı sanatçılar olduğunu biliyoruz; örneğin Silanion ve Erigonos (Plinius, 34:51, 35: 145) ve Pasiteles (bkz. Pausanias, 5:20.2, Overbeck, no. 845) için aynı şey söylenir. Sanatçıların hayatlarıyla ilgili bu kadar kıt bilgilerle otodidaktizme yapılan bu özel vurgu Duris'e kadar uzanmaktadır, o da bunu bir kalıp olarak kullanmıştır (Sellers, 1896, xlviii, 231). Metinlerin analizi de, otodidaktizme ilişkin bu bilgilerin sanatçının sosyal konumundaki ani bir yükseliş hakkındaki başka bilgilerle bağlantılı olduğunu gösteriyor. Lysippos, gördüğümüz üzere, bakırcıyken ünlü bir heykeltıraş oluyordu (bir zanaatkârken efsanevi servetiyle ünlü bir sanatçı haline geldiği de eklenebilir); Erigonos, kariyerinin başlangıcında boyaları hazırlarken sonradan ressam oluyordu. Duris'in bu tema üzerinde durduğu tek yer burası

değildir; sözgelimi Kardialı Eumenes diye çok ünlü bir kahramanın bir arabacının oğlu olarak doğduğunu, şans eseri Makedonyalı Philip'in dikkatini çektiğini anlatır - "ama başkaları da farklı hikâyeler anlatmaktadır" (Kalkmann, 1898, 144; ayrıca bkz. Münzer, 1895, 543). Duris'in bu tercihinin arkasında, sürgünde doğmuş olsa da Samos tacını almaya yazgılı olmanın getirdiği kişisel deneyimler olduğu söylendi. Bu olsa olsa ikinci dereceden bir açıklama olabilir, çünkü birinin hayatının böyle dramatikleştirilmesi, tarihçinin ya da kahramanının gerçek yaşam deneyimleriyle belli ölçüde örtüşse bile, Duris'in temel tavrıdır ve Peripatetik okula bağlılığını yansıtır. Bu tür örnekler, kaderin, bütün ölümlülerin boyun eğdiği güçlerinin etkisini gösterir ve koşullardaki bütün ani değişimlerin yaratıcısı olan Tykhe'nin gücünü vurgular – retorikçilerin ve tragedya yazarlarının çalışmalarından çıkıp daha sonraki tarihçilerin eserlerine giren bir yaşam görüşüdür bu (Rösiger, 1880). Daha eski, mitolojik bir yaşam görüşünün, kaderin ani değişikliklerinin doğrudan tanrıların iradesine atfedildiğini söyleyen görüşün yerini almıştır.

Lysippos'un gençliği hikâyesinin anlatılma tarzı, Peripatetik Tykhe anlayışıyla olan bağlantıyı daha da açık kılar. Bakırcıyı Eupompos'la, yani Lysippos'un meslek seçimi ve önünde açılan parlak meslek hayatı için büyük önem taşıyan bir önermeyi dile getiren kişiyle karşı karşıya getiren Tykhe'dir. (Plinius'un metni Eupompos ile bakırcı Lysippos arasında herhangi bir doğrudan temas olmadığı, ama Lysippos'un bu sözleri şans eseri duymuş olduğu anlamına da gelebilir.)

Sanatçının sosyal konumundaki yükselişine göndermelerin tipik bir biyografi motifi olarak, özellikle de kaderin gücüyle ilgili çağdaş görüşlerle bağlantılı olarak ortaya çıktığını gösterdikten sonra, şimdi Duris'in biyografilerinden çıkardığımız diğer tekrar eden motif için benzer bir açıklama getirmeye ça-

lışabiliriz – otodidaktizmin ısrarla vurgulanması. Alıntılanmış olan hikâyelerden, kendi kendini yetiştirmiş olduğu söylenen sanatçının aynı zamanda esin verici bir öğretmen olarak şöhret kazandığı anlaşılmış olmalı.

> Sözgelimi, "bir öğretmen olmadan [*nullo doctore*] ün kazanmakla takdir edilen" Silanion, ünlü Zeuksis'in öğretmeniydi. Benzer bir öykü kariyerinin başında görevi boyaları hazırlamak olan Erigonos için anlatılır; daha da ünlü olan Pasias onun öğrencisiydi (Plinius, 34:51; 35: 145).

Yunan sanatçıların tarihinin bize ulaştığı biçimin, διαδοχαι, yani halefliğe göre hazırlanan öğrenci listeleri aracılığıyla belirlenmiş olduğunu hatırlarsak bunun nedeni anlaşılır. Bu tür bir düzenleme de çeşitli felsefi okullar için kullanıldığı söylenen bir listeyi model almış gibidir. Okullara göre yapılan bir sınıflandırmanın klasik Yunanistan'daki kültür etkinliğinin bütün alanları için taşıdığı önemi biliyoruz ve Lysippos'un meslek seçimiyle ilgili anekdotta bunun etkisini gösterebilecek bir konumdayız. Çünkü Lysippos'a ün getiren başarı – sanata gerçekçiliğin katılması – kendisine değil, doğduğu Sikyon şehrinin geleneklerine atfedilir; bu başarının sahibi olarak, başka açılardan kesinlikle adı duyulmamış olan yaşlı ressam Eupompos gösterilir ki doğalcılık öğretisinin yaratıcısı olarak atıfta bulunulmaktadır. Duris'in hikâyesinin bilinen olgular tarafından belirlenmediğine şüphe yoktur; burada, yazarın bilinçli bir biçimde şekillendirdiği bir anekdottan bahsediyoruz. Metin araştırması, tarihlendirmeye dayanarak, Lysippos ile Eupompos'un karşılaşmasının mümkün olup olmadığından şüphe etmeye kadar vardırmıştır işi. (Bunun tersi bir görüş için, bkz. B. Sauer'in Thieme-Becker, 1907, 11:85'teki Eupompos maddesi.) Hatta hikâyenin püf

noktasını kavrarsak, bu karşılaşma hiç de gerçekleşmiş olmak zorunda değildir. Çünkü genç demircinin yaşlı Sikyonlu ressam tarafından çizilen yolu gördüğü bu karşılaşmanın amacı, "öğretmensiz" yetişen Lysippos'un dehası için ideal bir öğretmen bulmaktır. Fakat doğalcılık ilkesini Eupompos'a atfetmek özellikle uygun görünmektedir, çünkü adı bile – Duris gibi etimolojiye eğilimli birinden böyle bir söz oyunu rahatça beklenir - "güvenilir rehber" anlamına gelmektedir (Münzer, 1899, 983).

Lysippos'un meslek seçiminin hikâyesi sanatçının ekol geleneklerinden bağımsız olması ya da onlara bağımlı olması sorununu iki şekilde geliştirir. Eğer bu soruna Duris'in yazılarından kalan az sayıda örnekte büyük yer verildiğini hatırlarsak, bütün olarak Yunan kültüründe önemli bir rol oynayan bir kutuplaşmanın farkına varırız. Kökeni mitolojide olan bu kutuplaşma, tarihyazımında devam etti. Bu kutuplaşmanın bir tarafını kendi kendini yetiştiren kişi temsil eder, yaratıcı bireyin bir kültür kahramanı düzeyine çıkarılmasında yankı bulur. Diğer tarafta da bireyin başarısını sağlam bir şekilde bir silsileye yerleştirme hevesi yer alır ki bu yöntem "şecere çıkarma" adıyla anılabilir.

Kültür kahramanı imgesi iki şekilde ortaya çıkmış olabilir. Ya gerçek bir sanatçının hatırası geriye dönük olarak kahramanlaştırılmıştır, ya da tanrısal bir kişiliğe belli bir başarı atfedilmiştir. İki rolün nasıl iç içe geçtiğinin ve motiflerin nasıl iç içe örüldüğünün ayrıntılı bir incelemesinden çok bir şey elde edilmez, çünkü özünde her iki durumda da aynı süreç söz konusudur – yani insanların çabalarının tanrısal seviyeye çıkarılması. Bir yanda *deus artifex*, yani tanrısal sanatçı olan Yaratıcı kavramı duruyordu (bunu daha sonra ele alacağız), diğer yanda da tarihsel varlıkları mitleşmiş olan sanatçılar duruyordu, örneğin Üçüncü Hanedan'dan Djoser'in ünlü

mimarı İmhotep, son Hanedanlık döneminde yarıtanrı ve Ptah'ın oğlu olarak kabul ediliyordu (Roeder'un Pauly'deki maddesi, cilt 9, süt. 1213 [ayrıca bkz. Junker, 1960, 76-79]); ya da "M.Ö. ikinci binyılın büyük sanatçılarının yegâne yankısı" (Schweitzer, 1925) olarak görülen Daidalos.

Kültür kahramanı imgesi tarihsel kayıtlar için önemli hale geldi, özellikle de grafik sanatlar alanında. Bütün sanat tekniklerinin kökeninin bir "mucide" sahip olması gerekir. Bu doğrultuda, kesme yapı taşıyla inşaatın icadı (Manetho tarafından) İmhotep'e atfedilmişti. Mısır'da, resmin icadı geleneksel olarak Lidyalı Gyges'e atfediliyordu (Plinius, 7: 205); Yunanistan'da, Daidalos'un bir akrabası olan Eukheir'e (Plinius [7: 205], Aristoteles'ten aktarıyor); ve Çin'de yazının efsanevi mucidi (Hirth, 1900) Ts'ang Çieh'in bir çağdaşı (ya da başka bazı değerlendirmelere göre bir diğer ismi) olan Shi Huang'a atfediliyordu.

Klasik Antikite'de kültür kahramanı imgesi tarihsel düşünmede merkezi bir konuma sahipti; Plinius'un büyük ansiklopedisinde izleri varlığını sürdüren ευρέτας – insan etkinliğinin her dalından mucitler – için bağımsız bir edebi kategori ayrılmıştır. Birkaç örnek daha verecek olursak, Dipoinos ve Skyllis'in mermerden heykel yapmanın mucidi; Butades'in de seramiğin kâşifi olduğuna inanılıyordu (Plinius, 36:9, 35:151).

En yeni bazı sanat tarihlerinde bile benimsenen sınıflandırmanın bu kaynak tarafından belirlenmiş olması, modern ve mit merkezli düşünce arasındaki kopmaz bağlantıyı gösterir. "Böylece kuramsal ve mitsel bilinç arasında... herhangi bir boşluk, herhangi bir zamansal ayrım çizgisi ortaya çıkmaz. Bilim uzun zamandır ezeli bir mitsel mirası içinde barındırmakta, sadece bu mirasa başka bir biçim vermektedir" (Cassirer, 1925, xvii).

Daha sonraki alıntılardan yola çıkarak yeniden toparlana-

bilen bütün Yunanca sanatçı biyografileri, sanatçı figürünün mit alanından yeni çıkmış olduğu bir dönemden gelir; bunlar mit kavrayışını ve mitlerin birçok öğelerini saklar ve daha sonraya aktarırlar. İzleri Lysippos'un meslek seçimiyle ilgili anekdotta kolayca saptanabilir. Antikite'de sanat hakkında yazılmış (ister biyografik ister doksografik olsun) her şeyin sunum şemasına, yani sanatçıların tarihlerine karşıt bir şey olarak sanat tarihine bunlar hakimdir. Plinius Yunanistan'ın hem biyografik hem de doksografik geleneklerine yaslandı. Sanatçılara ikili bir rol verdi; hem belli bir tekniği icat ettiği ya da belli bir gelişmeyi sağladığı için mucidi onurlandırmak, hem de olabildiğince ayrıntılı öğrenci-öğretmen şecereleri çıkarmak için çabaladı. Plinius'un yöntemi, bu temel düşüncenin aktarılmasını sağlayan köprülerden biri oldu.

Bu düşüncelerle, modern zamanlardaki sanatçı biyografilerinin başlangıç noktasında da – Giotto'nun gençliğine dair ünlü hikâyede – karşılaşırız. Franz Wickhoff (1889) ve Julius von Schlosser'in (1896) hassas araştırmaları sayesinde, bu hikâyeyi sanat konusundaki daha sonraki literatürün gözde bir temasının habercisi olarak görebiliriz.

Bu anekdotun formülleştirilmesine, Dante'nin *Purgatorio*'sunun on birinci kantosundaki bir pasaj neden olmuştu; burada şair çağının iki önemli sanatçısından bahseder ve birini diğerinin karşısına çıkarır:

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido
Si che la fama colui oscura

Bir zamanlar Cimabue sanıyordu ki
Hakimdir resim alanına; bugün Giotto şöhret sahibi;
Ötekinin ünüyse tozla kaplı.

XIV ve XV. yüzyıl Floransa'sının entelektüel hayatında çok önemli bir rol oynayan *Divina Commedia* üzerine yazılan şerhler – Boccaccio bile Cehennem'in ilk on altı kantosu üzerine bir şerhle buna katkıda bulunmuştu – çok geçmeden bu pasajı aydınlatmaya girişti. Söylendiğine göre burada niyet, iki ressam içinden, ihmal yüzünden imgesi gölgelenmiş olan ilkinin hatlarını belirginleştirmek ve Giotto'yla bağlantısını açıklığa kavuşturmaktı. Ama bu arada Dante'nin ikisini yan yana getirmekteki amacı kaybolmuş ve eskisinin yerine yeni bir anlam geçmişti. Dante'nin amacı, buna benzer başka örneklerde olduğu gibi, bir *exemplum morale* ortaya koymaktı. Buradaki tema "O vana gloria dell'umane posse"dir (Ey insan çabasının boş zaferi") ve yukarıda alıntılanan pasajın neredeyse hemen ardından gelen dizelerde özetlenir:

Non e il mondan romore altro ch'un fiato
Di vento, ch'or vien quinci ed or vien quindi,
E muta nome perche muta lato.

Dünya şöhreti bir rüzgârdır, o kadar,
Şimdi bu yana eser, sonra o yana,
Ve yer değiştirirken, isim de değiştirir.

Dante yorumcuları – Karl Vossler (1909) *Commedia*'nın "ahlak dersi veren örneklerle" dolu olduğunu fark edinceye dek sorgulanmamış halde kalan bir görüşle – bunları kuşaklar arasında bir tezata gönderme yapan dizeler olarak yorumlayıp, daha eski ve daha modern bir sanatçı gruplarının temsilcileri arasında bir bağlantı kurmaya çalıştılar. Bunun için de, Floransa gibi bugüne dek yaratıcı canlılığını korumuş olan bir şehrin sözlü geleneklerinde doğmuş olan malzemelerden yararlandılar. Cimabue, döneminin - Ducento (XIII. yüzyıl) - en büyük sanatçısı haline getirildi ve sonra, XV. yüzyıl başından öteye geçmeyen bir rivayette, Giotto'nun öğretmeni olarak gösterildi. Bu bilgi hem iki adamın yaşadığı döneme kadar izi sü

rülebilen herhangi bir gelenekte temel bulamamakta, hem de onların hayatları hakkında kesin olarak bildiğimiz her şeyle, özellikle de eserleriyle çelişmektedir – Cimabue'nin yapıtının sadece soluk bir yansıması günümüze ulaşmış olduğu halde bunu söyleyebiliriz. Bu hikâye uzun zamandır tarihi saptırma olarak kabul edilmektedir ki durum tam da budur. Başka yerlerde olduğu gibi burada da, halkın hayalgücü geçmişteki şöhretli insanları birbiriyle ilişkili görmeye çalışmaktadır. Doğruca efsane ve destanların oluşturulmasına uzanan böyle bir bağlantı kurma süreci Cimabue'yi Giotto'nun öğretmeni yapar. Bu da İtalyan sanatını dirilten büyük adamın başarısı için bir şecere sağlama hevesinden gelmektedir.

Cimabue'nin bu şekilde Giotto'nun öğretmeni yapılmış olması, Toskana geleneğinden türetilme bu anekdotu Antikite'ye ait Lysippos örneğiyle bağlantılandırmak için yeterli değildir. Fakat bu raporun içinde yer aldığı kendine özgü koşullar, bu türetme hakkında kuşkuya yer bırakmamaktadır. Bu hikâye bize iki şekilde gelir. Anonimo olarak anılan, yazarı bilinmeyen Dante şerhinde (Wickhoff, 1889) yer alan ilk hikâyeye göre, yaşlı bir adam olan Cimabue, bir yün tüccarına çıraklık ederken resim yapmak üzere dükkândan kaçmış olan Giotto'yu yanına alır. Diğer versiyonsa ilk kez büyük Floransalı heykeltıraş Ghiberti'nin *Commentarii*'sinde görülür; XV. yüzyıl ortasına ait olan bu kitap, bizim İtalyan sanatıyla ilgili bilgimizin en eski ve en güvenilir kaynaklarından biridir. Bu hikâyenin en ünlü versiyonu Vasari'nin bir hayli süslü anlatımıydı (I: 370):[1]

> Basit bir köylünün oğlu olan Giotto babasının sürüsüne çobanlık ediyor ve taşa ve kuma hayvanların resimlerini çi-

1 Ayrıca bkz. Ghiberti (1:35). "Cimabue'nin çoban Giotto'yu bulması", XIX. yüzyılda ressamlar için, özellikle Fransa'da, ama İngiltere (Sir Frederick Leighton), İtalya ve Almanya'da da (P. Cornelius) sevilen bir konu oldu. Bkz. Haskell (1971, 67), Förster (1875, 22) ve Barocchi (1974, 105).

ziyordu. Oradan geçen Cimabue çobanın büyük yeteneğini fark etti, onu yanına aldı ve çocuğu eğiterek İtalya'nın en büyük sanatçılarından biri olmasını sağladı.

Sonraki maceralarını takip etmeye çalışmadan önce, bu anekdotu bileşenlerine ayırmalıyız.

1. Cimabue Giotto'nun öğretmeni oldu.
2. Tesadüfi bir karşılaşma onları biraraya getirdi.
3. Bu tesadüfi olay çoban Giotto'nun yolunu açtı, sosyal merdivenin basamaklarını çıkmasını sağladı.
4. Daha çocukluk döneminde hayvan çizimlerinde kendini gösteren Giotto'nun mucizevi yeteneği sanatsal ifade haline geldi.

Burada yer alan temalar Lysippos'un meslek seçimi hikâyesini analiz ederken ortaya çıkanlarla birçok temas noktasına sahiptir. Öğrenci ve öğretmen olarak Giotto ile Cimabue'nin birbirine bağlanmasında açığa çıkan, soykütük oluşturmaya yönelik genel eğilimin yanısıra, kaderin işlerine, Tykhe'nin rolüne atfedilen daha belirli benzerlikler de vardır. Her iki örnekte de sonuç iki katlıdır; bir yandan, Giotto da sıradan koşullar arasından çıkıp yükselir; diğer yandan, onun hayatındaki önemli değişiklik tesadüfi bir olaya bağlıdır – yani yeteneğinin oradan "geçiveren" Cimabue tarafından keşfedilmesine.

Bu sunumun doğrudan modeli Lysippos'un meslek seçimi hikâyesi değil, talihe dayalı tesadüfi buluşmalar ve keşiflerle ilgili başka antik hikâyelerdi. Buna benzer şekilde, Herodotos'un da Thukydides'in yeteneğini keşfettiği ve Ksenophon'un Sokrates'le karşılaştığı kabul edilir (böyle bir başka hikâye söz arasında sayfa 26'da anılmıştır).

Bu noktada ele aldığımız iki hikâye arasındaki benzerlik-

ler tükenmiş gibi görünebilir. Çünkü Giotto'nun gençliğiyle ilgili anekdotta, ne Cimabue'yle tesadüfi karşılaşma ne de sosyal konumundaki yükselme, hikâyenin önplanında yer alır. Sanatçının yeteneğinin daha çocuklukta ifade bulmaya çalışması, kendisini erkenden dışavurması ve başkalarının da ilgisini çekmesi daha önemlidir. Temanın sayısız çeşitlemesinde tekrar tekrar merkez konum elde eden bu motiftir. Bu temayla sanatçılarla ilgili Antikite hikâyelerinde karşılaşmıyor olmamız sanatçıların Antikite'deki sosyal konumuyla yakından bağlantılıdır.

Mitolojik Motif Olarak Yeteneğin Keşfi

Giotto'nun gençliği hikâyesi aynı türden sayısız başka hikâyeyi beslemiştir, bu hikâyelerde "yeteneğin keşfedilmesi hikâyesi" olarak adlandırmayı önerdiğimiz tema önemli bir rol oynar. Önümüzdeki kanıt, tartışmayı ilerletmeden önce temeli atmak üzere kaynakların bir değerlendirilmesini gerektirir.

> Siena sözlü geleneğinden yararlandığı anlaşılan Vasari'ye (5:142) göre, Beccafumi de mesleğini Giotto'yla aynı şekilde elde etmişti. Meccarino adlı bir köylünün oğlu olarak doğan Beccafumi, babasının koyunlarına bakıyor ve kuma resimlerini çiziyordu; Sienalı bir soylu onun çalışmalarını gördü, onu oğlu gibi yetiştirdi ve sonunda kendi soylu unvanına mirasçı yaptı. Vasari (4:510; 2:668) hem Andrea Sansovino'nun hem de Andrea del Castagno'nun (Frey, 1892, 20) ilk yılları ve keşfedilmeleri hakkında bunun aynısı olan hikâyeler sunar. Yetenekli bir çoban çocuğun eskizler yaparken keşfedilmesiyle ilgili hikâye daha sonra hem Zurbaran hem de Goya için kullanıldı, ama Goya'nın keşfedilmesinin iki farklı versiyonu daha vardır (Kehrer, 1918, 20; tarihsiz, 5; Loga, 1903, 4). Vasari'deki Castagno biyografisinde ise bir motif daha

görünüyor: (tıpkı diğerleri gibi) aristokrat bir hami (bu kez Floransalı soylu Bernadotto dei Medici) tarafından bulunan çoban çocuk, daha önce bölgedeki bir ressamı çalışırken izlemiş ve bundan etkilenmişti. Biyografi formülü hızla benimsenmişti, ama bir iki özellik ihmal edilebiliyordu. Sözgelimi, Bernardo Pocetti bir kilise duvarına çizimler yapan altı yaşlarında ufak tefek bir çocukken Ridolfo Ghirlandaio tarafından keşfedilmişti (Baldinucci, 3: 134). Ya da bunun uzak bir türevini aktarırsak, Japon ressam Maruyama Okyo oradan geçen bir samuray tarafından keşfedilmişti, o sırada köydeki dükkândan aldığı bir kesekâğıdının üzerine bir çam ağacı resmetmişti (Kümmel, Thieme-Beckmer, 6: 586). Başka sanatçılarla ilk karşılaşmalarla ilgili, yine baştan sona tesadüf öğesine yer veren özellik de çok yaygındı. Polidoro da Caravaggio'nun gençliği hikâyesinde bununla karşılaşırız; Vasari'ye göre (5:142), Vatikan localarında çalışırken taş ustalarına alçı kovaları taşıyordu; orada çalışan ressamlar yokken freskleri kendi başına boyamaya kalkıştı. Benzer bir hikâye, Cavaliere d'Arpino'nun sanat hayatının başlangıcı için anlatılır (Sobotka, Thieme-Becker, 6: 309); ama bu hikâyelerde yankılanan sanatsal rekabet, daha peşinden gitmeye hazır olmadığımız farklı bir kaynaktan gelmektedir. Bir çiftçinin oğluyken at arabasıyla Bologna'ya odun götüren, orada Caracci'nin atölyesine giden ve yeteneğinden bir örnek bırakma fırsatı bulduktan sonra taşrayla ilgili izlenimlerinin eskizlerini yapmaya başlayan Guercino (Passeri, 1772, 369) ya da bir bakkal çırağıyken ressamlara boyalarını taşıyan Pierino del Vaga hakkında da (Piles, 1715, 201), bazı ayrıntıları değişmiş olarak, aynı tema kullanılır.

Sanatçıların gençlikleriyle ilgili bu hikâyelerdeki etkenlerin ortak yanları üzerinde duralım. Giotto'nun çocukluğu hikâyesinde bulunan motiflerin iki tanesini almış gibidirler: Bir tanesi, delikanlının mesleğini seçmesini ve sonra da sosyal

konumunda yükselmesini sağlayan tesadüf etkisidir; diğeri de yeteneğin keşfidir. Her iki temanın da klasik kökleri çeşitli yerlerde gösterildi, ama ikinci motif biçimi yeni bir biyografi formülü göstermemizi sağlıyor. Bu motif ilk başarıları öne çıkarır ve bir ustanın dehasının daha çocukluktayken ifade arayışında olduğunu göstermeye çalışır. Bu da sanatçıların "çocukluğuna dair anlatılarda" çok yaygın görülen temalardan biridir.

Filippo Lippi'nin çocukluğuyla ilgili bütün anlatılarda, manastırda büyüyen ve dini bir hayat sürmesi beklenen çocuğun en başından itibaren "bütün gününü kâğıt ve duvarları doldurarak geçirdiği" anlatılır (Bandello, nov. 58; Vasari, 2:612). Hikâyenin bu versiyonuyla çarpıcı bir sıklıkla karşılaşılır. Yani, Lippi gibi Netscher ve Poussin'in de okul defterlerini ders yerine karalamalarla doldurdukları söylenir.

Bu noktada bir değerlendirmede bulunmamız gerekiyor. Bu özel ayrıntının gerçek olması gayet muhtemeldir. Prototipi bizzat hayattan çıkmış gibi görünüyor: Bir sanatçının yeteneği erkenden ve hızla ifade bulmaya çalışır.

Bu görüşe yönelik olası itirazlardan bahsetmekle yetinmek zorundayız. Bazı olgular, bir ressam ya da heykeltıraşın yeteneğinin her örnekte erkenden ve kuşkudan uzak bir şekilde tanınabileceği varsayımına ters düşmektedir; sözgelimi, birçok büyük sanatçı mesleğini geç yaşta seçmiştir. Ama ele aldığımız sorunun net bir çözümü reddettiği de söylenmeli. Eski biyografilerin malzemesini istatistik analize tâbi tutmak tartışmalı bir durum olacaktır, çünkü söz konusu olan zaten onların güvenilirlikleridir, o yüzden son analizde kesin delil olarak kullanılabilecek olan şey, sadece büyük sanatçıların gençliklerinde yaptıkları sanat eserleridir. Modern çocuk psi-

kolojisinin bulguları bile tatmin edici bir yanıt sunmaz, geçmiş hakkında sonuç çıkarmamıza izin vermez. Bir çocuğun yeteneğinin görünür olmaya başladığı yaşın – sayısal ortalamadan bahsediyoruz, burada dikkate alınabilecek olan şey budur – tarihin her noktasında aynı olmadığını varsayabiliriz. Gözlemlerimizin odak noktası, çocukların çizimlerine ilgi göstermeyi öğrendiğimizden bu yana oldukça değişti elbette. Fakat bu zeminde yargıda bulunurken, "yetenekli" çocukların ne kadar azının yeteneklerini "bekleme döneminden" sonra da koruyabildiğini öğrenenler şaşıracaktır – bu olgu için sağlam psikolojik nedenler var, ama bunlara burada yer vermeyeceğiz. Bu yüzden bir yetenekli çocuklar topluluğundan sadece birkaç tanesinin daha sonra sanatçı olarak öne çıktığını kabul etmemiz gerekir. Bu bir avuç kişi hakkında böyle bir bilgiye sahip olmamız da aslında onların sanatçı biyografilerinin kahramanları olarak ayrı tutulmuş olmalarından kaynaklanır.

Öyleyse, büyük sanatçıların gerçekten de çocukken sık sık yeteneklerini sergilediği ve bu biyografik formülün günlük deneyimlere kök salmış olduğu varsayımını kabul ediyoruz. Bu da bize kendi sorgulamamızın doğasını ve sınırlarını yeniden onaylama fırsatı verir. Burada şu ya da bu sanatçının hayatında olup bitenlerle ilgilenmediğimizi, geleneğin ortak deposunun tipik bir parçası olduğu saptanabilecek olan bilginin doğasıyla ilgilendiğimizi tekrar hatırlatalım.

Fakat kendi kaynak malzememizin rehberliğine izin verirsek, büyük sanatçılar arasında erken dönemdeki yetenek dışavurumlarıyla ilgili hikâyelerin gerçekten de biyografik bir formül olduğu görüşünü tam olarak ortaya koyabiliriz.

Sanatsal yeteneğin erkenden filizlenmesi hikâyesi hep biyografik bir destek olarak kullanılmıştır. Oldukça açık bir örneği aktarırsak, böyle bir anlatı, XVI. yüzyılda Vasari'nin (1:

248) kaleminden çıkan ve tümüyle kurgusal olan Cimabue'nin "Hayatı"na kısa bir giriş sunmak üzere ortaya atılmıştı; oysa belirttiğimiz gibi, ustanın hayatı ve kariyeri konusundaki bilgiler kesinlikle yetersizdi. Bu tür rivayetlere uzun zaman kuşkuyla bakılmış ve kalıplaşmış bir karaktere sahip oldukları kabul edilmiştir. Öyle ki, Carel van Mander'in Jooris Hoefnaghel'in gençliğine dair anlatısını (1906) okuduğumuz zaman, olayların pürüzsüzce peş peşe akması bunların kökeni konusunda şüpheye yer bırakmaz:

> Öğretmeni kâğıdını elinden alınca, Jooris yerdeki kumu biraraya getiriyor ve parmaklarını ya da küçük bir sopayı kullanarak üzerine şekiller çiziyordu. Evde de, tavanarasına saklanıp, tebeşirle gizlice çizim yapıyordu.
>
> Bir gün, Jooris bir tahtaya bir resim yaptı. O sırada çocuğun babasının evinde misafir olan, Savoy Dükü'nün bir elçisi bunu gördü. Elçi hem çocuğu hem de öğretmenini övdü. Ondan sonra Jooris'in istediği kadar çizim yapmasına izin verildi [281].

Bu hikâye başka bir tipik motifi devreye sokuyor, yani genç yeteneğin seçtiği mesleğe giden yolda, genellikle ona en yakın kişiler tarafından önüne konan engelleri aşıp geçmesi motifi. Bazı sanatçı biyografisi yazarları bu motifi birçok çeşitlemeyle kullanmaktan hoşlanmıştır; özellikle Vasari, Baldovinetti'nin Hayatı'nda (2: 522) ve daha sonra Piles (1715), Lanfranco ve Mignard'ın hayatlarında buna başvurmuşlardır. Anlaşılan bu motif de gerçek dehanın kendini erkenden gösterdiğini – tıpkı Giotto'nun yeteneğinin keşfedilmesi hikâyesinde olduğu gibi – vurgulamak üzere düşünülmüştür.

Çeşitli biyografilerden en ayrıntılı biçimde düşünülmüş anlatılara dek birçok yerde bulunan ufak tefek bilgi parçalarından toplanabilecek malzemeyi sunarak devam etmek çekici

olabilir, ama burada bunu kesip başlangıç bulgularımızdan bazılarını sağlama alacağız.

Biyografi dalgalarıyla ilerilere taşınan, sanatçılara ilişkin eski düşünceler enkazı, sanatçıya yaklaşırken hâlâ kullandığımız yaklaşımla tümüyle örtüşmektedir. Sanatçı bize bir harika çocuk gibi görünür. Burada nasıl bir duygu alanına girdiğimizi belirlemek için, insana ve onun duygularına dair derin bir anlayışı olan bir yazardan alıntı yapalım:

> ...işte orada oturuyordu saçları ağarmış yaşlı bir adam, bu yumurcağın mucizeler gerçekleştirmesini seyrediyordu. Evet, evet, bu Tanrı'nın bir nimeti, Tanrı'nın nimetlerini dağıttığını ya da sakladığını hatırlamalıyız, yani sıradan bir insan olmanın utanılacak bir yanı yoktur. Çocuk İsa gibi. – Bir çocuğun önünde insan utanç duymadan diz çökebilir. Bu tür düşüncelerin bu kadar tatmin edici olması tuhaf bir şey [Thomas Mann, 1948, 177].

Zengin bir hayat tecrübesinden kaynaklanan bu gözlem, tarihsel değerlendirmelerle de desteklenebilir. Başlangıç noktamız, ilk biyografilerin, hayatı anlatılan kişinin gençliğiyle pek fazla ilgilenmemiş olmasıdır. Fakat bazı örneklerde, genç, özel bir vurguyla ayrı tutulur. Bu tür değerlendirmeler her seferinde, içinde bulundukları ortamdan yüksek saygı gören kişilerle bağlantılı olur: Beşiğindeyken yılanları boğan Herakles bu tür kahramanlardandır, çocukluğu en azından bir kere bu şekilde anlatılmış olan Platon da öyledir (elbette bu daha sonraları oldu). Pagan mitoloji ve vahiy dinlerinde saygı gösterilen kişilerin hayatları, tanrısal kökenlere sahip ya da tanrılarla özel ilişkisi olduğu kesin olan kişilerin çocukluklarının hikâyeleriyle doludur. Bu uygulama buradan başlayıp azizlerin hayat hikâyelerine ve hatta Orta Çağ destanlarına kadar uzandı. Bu destanlarda dünyevi kahramanlar bazen kendi alanla-

rında azizler gibi mucizeler gösterirler. Genelleme yaparsak, çok kesin bir şekilde bu tür sıradışı çocuklarla bağlantılı her başarının mucizevi olanın alanına girdiğini söyleyebiliriz: *Harika Çocuk* terimi (Almancası *Wunderkind*, İngilizcesi *child prodigy*) bunu ima eder. Daha sonra sanatçının gençliğiyle ilgili geleneksel hikâyelerin bu yorumunu somutlaştırmak için belli bir kaynaktan yararlanma fırsatı bulacağız, ama şimdilik şu görüşümüzü dile getirebiliriz: Rönesans'ın sanatçıya verdiği özel konum, onu sosyal piramidin zirvesine çıkaran görüş, en görünür ifadesini, bu dönemdeki biyografilerin hem onun gençliğine ilgi göstermiş, hem de dehasına bir "çocukluk mucizesi" olarak bakmış olmasında bulmaktadır.

Bu noktada Giotto'nun, yani genç çobanın çocukluğunu tasvir eden hikâyeye döneceğiz. Buraya dek onu öğelerine ayırıp başka biyografilerde de benzer motiflerin tekrar edişini takip etmeye çalıştık. Şimdi hikâyenin dış çerçevesini, içinde yer aldığı ortamı ele alacağız.

En aşikâr olanla başlayalım: Giotto bir çobandır ve koyunlara bakan bir delikanlı olarak keşfedilmiştir. Eğer mitolojik düşüncede çobana atfedilen rolü – yani kahramanın çoban olarak temsil edilmesini ve çobanları çocukken terk edilen kahramanların üvey ebeveyni yapan geleneği – düşünürsek, Rönesans'a ait sanatçı biyografilerinin aktardığı bir geç dönem anekdotunu mitin daha geniş dünyasıyla birbirine bağlama fırsatı doğar. Bu bağlantı temelinde, sanatçının çocukluğuyla ilgili hikâyelerin neden bizi sık sık kırsal sahnelere ve özellikle de o dünyaya ait mesleklere sürüklediğini anlayabileceğimize inanıyoruz. Çünkü başka sanatçıların gençlik hikâyelerinde, Giotto'nun çocukluğu hikâyesi kadar ayrıntılı olmasa bile, tekrar tekrar inek ya da koyun çobanı olan sanatçılardan bahsedilir.

Raffaellino da Reggio babasının ona teslim ettiği kazı bırakır (Piles, 1715, 232), XV. yüzyılda Mantegna ve XVIII. yüzyılda Franz Xaver Messerschmidt'in[1] hayata çoban olarak başladığına inanılır (Vasari, 3: 384); daha sonraki biyografiler, bu isimlerin, sürülerindeki hayvanların resmini yaptığını anlatır. Tabii, bunlar sanatçıların hayatları hakkında bilinen gerçekler değildirler, ama biyografi yazarının atölyesine eklenen portatif dekoru temsil ederler. Her koşulda, kontrol edilebilecek başka malzemelere sahip olduğumuz zaman durum böyle gibidir. Sözgelimi, Avusturya'nın önemli bir heykeltıraşı olmadan önce doğduğu Swabia'da bir inek çobanı olduğuna inanılan Messerschmidt, anne tarafından saygın bir Münihli heykeltıraş ailesinden geliyordu; bu heykeltıraşlar onu daha çocukken kabul etmişti – yani onun durumunda meslek seçimi için herhangi bir engel yokmuş gibi görünüyor. Modern dönemde bile sık sık bu eski çoban çocuk temasına dönme çabası görülür: Servaes'e ait Segantini (1902, 12) ya da Planiscig'e ait Mestrovic biyografileri gibi, çocuk dehanın keşfedilmesi efsanesini bu sanatçılara aktaran biyografiler böyledir.[2] Bazen taşra ortamı oraya özgü mesleklerden ayrı tutulur. Sözgelimi, Vatikan localarındaki groteskelerinde hayvanları büyük bir ustalıkla canlandıran ve gerçekçiliği sıkça övülmüş olan Giovanni da Udine, Vasari'ye göre, çocukken sanata şaşırtıcı bir eğilim sergilemiştir (6: 549): "Babasıyla avlanmaya gittiği zaman, vaktinin büyük kısmını çizerek geçirirdi – tazıları, tavşanları, geyikleri, eline geçen her tür kuşu ve hayvanı çizerdi." Burada Vasari'nin pragmatik bakışının işbaşında olduğu bellidir; Vasari'nin eleştirmenleri, özellikle de Wolfgang Kallab (1908), bu özelliği onun tasvirlerinin et-

1 Sanatçının hayatının tümüyle şematik bir hikâyesini veren nadir bir kitapçıkta. 1794 yılında Merkwürdige Lebensgeschichte adıyla yayımlanmıştı.

2 Ayrıca bkz. Curcin (1914, 17), Gottardo Segantini (1923, 11), Schlosser (1924, 277). Canova (Hertslet, 1905, 425) ve K. A. Koch hakkında da benzer hikâyeler anlatılıyordu (Musper, 1935, 101).

kili bileşenlerinden biri olarak kabul etmiştir. Bir sanatçının daha sonraki başarılarında öne çıkan her şeyin izi, onun çocukluğuna ait olan, hakkında açık seçik hiçbir şey bilinmeyen ilk izlenimlerde aranır. Bu yüzden Vasari'nin kendisinin de (1: 221), *Hayatlar*'ına yazdığı genel girişte, kırsal arkaplanla ve sanatçıların pastoral uğraşlarıyla ilgili hikâyeler grubunu özetleyip aydınlatmaya çalıştığı görülür. Sanat eseri yaratma hevesinin doğuştan geldiğini ve insan doğasının bir parçası olduğunu göstermek; "tıpkı her şeyin başlangıcına ve tanrısal Yaratılışa daha yakın duran ve bu yüzden de daha kusursuz olup, daha fazla zihin gücüne sahip olan ve soylu sanatları icat eden ilk atalarımız gibi", son zamanlarda da "hiç eğitim almadan taşrada yetişmiş basit çocukların, kendi kendilerine, dipdiri ruhları sayesinde, Doğayı model alarak güzel tablo ve heykeller yapmaya başladığını" görebildiğimizi anlatmak istiyordu. En azından bu bölümün başında belirttiğimiz rasyonel açıklamaya yönelik bir çabanın ilk adımlarını içerir bu; tekrar ele almamıza gerek olmayan "gerçek" yaşam sorununu en çıplak biçimiyle ortaya atar.

Önesürdüğümüz açıklama, kapsamlı bir kalıbın anahatlarını sunmayı deniyor; bu kalıba Giotto'nun gençliği hikâyesi ve sonraki çeşitlemeleri de oturabilir. Mitolojide karşımıza çıkan motiflerde, kahramanın kökeninin, baba eviyle olan bağlantısının, çok özel bir tarzda tasvir edilmiş olduğu gibi bir gözlemle başlayabiliriz. Bu temaya, bir kahraman düzeyine çıkartılan insanın gerçek babasını inkâr etme ve onun yerine daha yüceltilmiş, asil bir ebeveyn geçirme eğilimi hakim olmuştur; hatta ölümlülüğün bütün izleri, kahramanın kökeninden mümkün olduğunca kaldırılır. Çok geniş bir mit yelpazesine yayılan bu temalar, karşılaştırmalı mitoloji öğrencileri tarafından, bebekken yabani ortama terk edilen ve sonra yeni imparatorlukların kurucusu olan kral çocuklarına dair efsaneler şeklinde bilinir.

Çocukken tanınabilen kahraman gibi, çocuk sanatçı da özel bir işaretle tanınmaktadır. Fakat çocuk sanatçıyı keşfeden kişi bazen ikili bir rol üstlenmiştir. Cimabue hem çoban çocuğu bulur hem de onun öğretmeni, yani yeni ve yüceltilmiş babası olur. Burada bireysel temalarla karşılaştırmalı mitolojinin bulgu ve varsayımlarının ayrıntılı serimlenmesi arasındaki paralellikleri daha fazla takip etmekten vazgeçmeliyiz. Sanatçının sosyal yükselişi teması - ki kökleri Samoslu Duris'e kadar uzanan bir biyografi formülüdür - ve dehanın aşması gereken engeller teması, kahramanı genellikle varlıksız ve önemsiz bir konumda başlayarak zafer dolu ilerleyişini kaderin her alanında yürüten biri olarak tasvir eden örneklerle karşılaştırdığımız zaman yeni bir ışık altında görülür.

Bu şekilde sanatçılar hakkındaki bir anekdotun temalarını mitlerin temalarıyla birbirine bağlamaya çabalarken, çok uzun zaman önce genel hatlarıyla verilmiş, ama hiç ciddi şekilde takip edilmemiş olan bir yoldan gitmekten başka bir şey yapmıyoruz. Çünkü anekdot efsanenin "kızkardeşi" olarak nitelenip, aynı oluşturucu öğelere kadar izi sürüldüğünde ve sadece farklı bir işlem sahasına atfedildiğinde (Bernheim, 1903, 467); ya da "dağılımın ruhsal yoğunlaşması olan" ve "onu türeten insan aklının en temel haliyle bağlantılı olan" anekdotun mitle özdeş olduğunu duyduğumuzda (Löbell, 1859), bize bağlantıyı kanıtlamak için kullandığımız belli bir örneğe kolayca oturan bir yorum sunulur. Bu yorumla belirlenen alan, biyografi formüllerini kucaklayacak kadar geniştir; tarihçi bunları Duris örneğinde olduğu gibi belli bir amacın yapay araçları olarak kullanır. Giotto'nun çocukluğu efsanesi tümüyle farklı bir kökene sahiptir; dilden dile geçen halk geleneğinden başka saptanabilen bir kaynağı yoktur. Tarihçinin yaptığı gibi kaynakların eleştirel açıdan incelenmesi, Wickhoff'un çalışmasında (1889) olduğu gibi, bir efsanenin izini bu köklere kadar

sürmeyi başarınca, görevini yerine getirmiş olur. Bir sonraki adım, destan ve masalların karşılaştırmalı incelemesinde ve belli temaların anlam ve önemlerindeki farklara rağmen ortak bir kavrayışa kadar izi sürülebilen insanlığın o büyük "seküler rüyalarının" (Freud, 1908, 152) incelenmesinde düzenli olarak kullanılan yöntemlere başvurulmasını gerektiriyordu – bu da bu tür "rüyaların" evrensel dağılımını göstermeye yarayan bir durumdu. Bu fanteziler insanın zihinsel hayatının derinlerine kök salmıştır. En farklı "realizasyonların" aracı olma kapasitelerini tekrar tekrar kanıtlarlar, böylece tema zincirinin ve halkalar arasındaki bağlantının anlaşılabileceği kökleri gösterirler. Şimdi modern psikolojinin bu başlığa ne katabildiği konusunda da birkaç şey söyleyebiliriz. Modern psikoloji, bize insan bilincinde farklı birçok kılıkta yaşayan bu masal motiflerinin çocuk fantezilerinde de düzenli olarak yeniden ortaya çıktığını; destan ve mitlerde bulunan diğer temaların da uygar insanların rüyalarında sürekli olarak yeniden canlandığını öğretir – bunlar onun bilinçdışının doğrudan türevidir. Son olarak, bu incelemedeki özel ilgi alanımıza dönersek; mitte, efsanede ya da anekdotta kahramanın gençliğini ele alan motif grubuna, "aile romansı" gibi bir terimle anılan çocukların ve yetişkinlerin yaygın ama gizli bir fantezisinde paralellik bulmanın mümkün olduğu ortaya konmuştur (Freud, 1909; Rank, 1909). Sebep sonuç ilişkisinin psikolojik güdüleri sorununu bir yana bırakırsak, bu fantezilerin özü basitçe çocuktaki fikirdir: Kaderin bir oyunuyla yanlarında büyüdüğü ebeveynlerinin çocuğu olmadığı, aslında daha asil bir soydan geldiği, hâlâ keşfedilmeyi umut edebilecek tanınmamış bir kahraman olduğu.

Bu psikolojik temele dayanarak, Giotto'nun gençliğiyle ilgili anekdotun da mitolojik düşüncenin bir motifi gibi işlev gördüğünü ve bu yüzden bu kadar yayılabildiğini anlayabiliriz.

Öyle ki, sanatçıların gençlikleri hakkında gayet tatminkâr bir fikri dile getirdiği izlenimine kapılabiliriz – bu nedenle çok geniş bir alana dağılabilen bir fikirdi bu. Tam da aynı nedenle bazen şairlerin hayalgücünü de etkilemişe benzer. Hans Christian Andersen'in Bakır Domuz hikâyesinde, Floransalı bir sokak çocuğu kendi kendine resim çizmeyi öğrenir; çok kötü koşullar altında yaşadığı üveybabasının evinde, bir köpeği tıpatıp çizerken bulunduğu zaman yetenekleri keşfedilir. Fakat bu motif o kadar etkilidir ve sanatsal dehanın nasıl ortaya çıktığı konusunda halkta yaygın olan fikirle o kadar örtüşür ki, sadece görsel sanatlar alanıyla sınırlı kalmamıştır. Octave Feuillet'nin Dalila'sında (perde 2, sahne 5), Chevalier Cornioli'nin, oyunun kahramanı olan müzik dehası Roswein'ı çocukken Dalmaçya'da nasıl keşfettiği anlatılır. Çocuk yetimdir, paçavralar içindedir, tek eşyası bir kemandır, yanında sadece Sylvia adlı bir keçi vardır ve ondan ayrılmayı reddetmektedir. Bu da bizi mitolojinin başka bir motifine getiriyor, çünkü hayvanları sevilen kahramanların muhafızları ve bakıcıları olarak kabul etmek, insanın hayalgücünün uzun süredir bilinen bir yönü olmuştur.

Deus artifex – Divino artista

Buraya dek sanatçıların eski ve daha modern biyografilerde bulunan temaların sadece birkaç tanesini ele aldık. Şimdi bunlara daha geniş bir perspektiften ele bakmayı öneriyoruz, bu da beraberinde hem yeniden incelemeyi hem de daha ayrıntılandırmayı getirecek. Genç Giotto'nun keşfedilmesi efsanesi mitlerde genellikle kahramanların gençliğiyle ilgili değerlendirmelerde geçen özelliklere sahip. İkisinin ortak çekirdeği belli ki çocuk sanatçının gelecekte büyük biri olmaya yazgılı olmasıdır. Keşfedilmesine, yani parlak bir şekilde yükselişine

yol açan bütün tesadüfi olaylar, biyografi sunumlarında onun dehasının kaçınılmaz sonuçları olarak görünür. Bir harika çocuk olma mucizesi, de ona bahşedilen özel yeteneklerin bir ifadesinden başka bir şey değildir.

Antik Yunanistan ya da Roma'da sanatçılar hakkında bu tür bilgilerin olmaması, Klasik Antikite'de bu fevkaladelik alametinin sanatçıya verilmediği çıkarımına yol açmaz, çünkü mevcut kaynakların yetersizliği, onların bu konudaki sessizliğine dayanan bütün çıkarımlar hakkında kuşku doğurur. Ancak bu örnekte doğrudan kanıta sahibiz. Klasik Antikite'nin ressam ve heykeltıraşları "eşsiz ya da özel bir deha"ya sahip kişiler olarak görmediğini biliyoruz. Bu noktada, sıkça tartışılmış olan, ama birçok açıdan hâlâ çözüm bekleyen bir sorun üzerinde duruyoruz.

Yunan şehir devletinde sanatçının sosyal konumu hâlâ çok sınırlıydı; "bağımsızlıktan yoksunluk, yasa karşısında hakların yarısına sahip olma ve düşük bir konumda görülme" söz konusuydu (Schweitzer, 1925). Bu gelenek en erken dönemlerden geliyordu ve sözgelimi Homeros destanlarında mevcuttu. Sanatçıya pek değer verilmemesi, iki formül biçiminde görülür. Birincisinde ressam ve heykeltıraşların çalışmaları, el emeği olduğu için küçümsenir; zeki bir modern yazarın belirttiği gibi (fakat öncüllerini kabul edemiyoruz), el emeği "köleye dayalı bir ekonomide" hizmet sınıfının üyelerine bırakılmıştı (Zilsel, 1926).

> Bu etkenin genel geçerliğini kabul etmek için, Zilsel gibi, Homeros destanlarında Hephaistos'un karşılaştığı bütün hakaretlerin, dedikodunun ve horgörünün, sanatçı ruhuna sahip bu metal işçisinin elleriyle çalışıyor olması gerçeğinden kaynaklandığını varsaymaya hazır olmamız gerekiyor. Bu açıklamayı sanatçının toplumsal olarak reddedilmesinin asıl sebebi olarak kabul etsek de etmesek de, Klasik Antikite'de

önemli bir rol oynadığını ve sözgelimi, Lukianos'un ünlü "rüyasında" büyük bir yer tuttuğunu görürüz. Hatta Rönesans'ta bile, özellikle de sanatlar arasındaki rekabet ve çekişme bağlamında zaman zaman tazelenmiştir. Eğer Cinquecento (XV. yüzyıl) sanat literatüründe yer alan ve sıkıcı olacak derecede tekrarlanan tartışmalarda, resim zaman zaman heykele galip geliyorsa, bu karar bazen resmin heykele göre daha az fiziksel çaba gerektirdiği savıyla savunulmaktadır.

Sanatın kendi temel ilkelerinden türeyen ikinci formül de, Platon'un ifade ettiği şekliyle, kalıcı bir önem elde etmiştir: *Mimesis* olarak, doğanın taklidi olarak sanat, ikinci elden, bir bakıma onların dünyevi cisimlenmelerini taklit ederek çoğaltmaya çalıştığı idelerin, gerçek varlığın uzak bir yansımasıdır sadece.

Ressam ve heykeltıraşlara verilen değerde, ancak M.Ö. IV. yüzyılda önemli bir değişim görüldü. Bu en açık şekilde, sanatçıların yavaş yavaş biyografi konusu olmaya başlamasında görülür. Ksenokrates ve Duris'in yazdıklarında, sanatçıya dair bu yeni yaklaşımın işaretlerini görebiliriz. "Hem grafik sanatlara hem de onları uygulayanlara karşı klasik tutumlardaki bu devrim" (Schweitzer, 1925), sadece sanatçı biyografilerinin varlığı değil, aynı zamanda bunların bazı karakteristik özellikleri için de geçerlidir. Bu biyografiler, bize sanatçıyı yeni elde ettiği şöhretinin zirvesinde, genellikle de gururla karşılarına çıktığı ve hatta bazen görmezden gelen bir tavır takındığı prens ve yöneticilerle son derece yakın temas içinde gösterir. Bu tür tasvirlerin ana teması, sanatçının, kendi mesleğine yabancı olan bir prensle – prens figürü, mesleğe yabancı olan herkesi temsil etmektedir – bir uzman olarak karşı karşıya gelmesidir.

Yine Duris'le bağlantılı olan bu rivayetlerin bir gru-

bunda (Sellers, 1896, lxi), Apelles'in sanatla ilgili budalaca yorumları yüzünden İskender'i acımasızca alaya alması ve İskender'in kendi metresi Campaspe'yi karasevdalı sanatçıya teslim etmesi, tipik öğeler olarak karşımıza çıkar; ya da Demetrios kuşatılan Rodos şehrini Protogenes'in hayatını tehlikeye atmamak için bağışlar (Plinius, 35: 85-86; 104-06 [ayrıca bkz. Reinach, 1917]). Bir başka rivayet kümesi de sanatçıların gururuyla ilgilidir: Parrhasius kendisine sanat prensi demektedir; Zeuksis, kaydadeğer bir fiyata satamadığı için resimlerini bir başkasına verir. Aynı sanatçı, gösterişli bir şekilde giyinmesiyle ünlüdür; Olympia'da manşetlerine altın harflerle ismi dokunmuş olan bir pelerin giymişti (Plinius, 35:71; 35:62).

Rönesans'ta bu anekdotların mesajı, davranış biçimlerini etkiler hâle geldi; köken olarak klasik dünyaya ait olmalarının uyandırdığı saygı, bunlara hem bir model kimliği hem de güç kazandırdı . Sanatçı, kendi değerinin farkında oluşunu bunlara borçluydu – hatta eski zamanlarda sanatçının başarılarına daha büyük bir değer verildiği tekrar tekrar vurgulanıyor, buna karşılık prens de İskender'in şahsında, kendisini hiçbir şekilde dehaya boyun eğerek küçültmeyen bir yönetici modelini görüyordu. Bandello'nun *Novelle*'lerinden birinde (no. 58), Leonardo bir kardinalin küçümseyici bir tonla konuşması yüzünden öfkelenir, Campaspe'nin [Apelles'e] verilmesi hikâyesini anlatır ve kendisini ikinci bir Apelles gibi görür, tıpkı Tiziano'yla görüşmesi sırasında kendisinin bir başka İskender olduğunu hisseden V. Charles gibi (Ridolfi, 1: 181).[1] Dahası, sanatçı ve prensin birbirinin dengi olarak karşı karşıya geldiği klasik geleneğin yankılarını, Francesco da Hollanda'nın (1928, 12), Michelangelo'nun papalıktaki hamileriyle, özellikle de VII. Clement'le olan ilişkisi hakkında anlattıklarında buluruz; Donatello'nun Venedik

1 Bkz. Winner (1962), Rönesans ve sonrasında Apelles ve Campaspe'yi konu edinen resimler.

Piskoposu'yla olan ilişkisi (Wesselski, 1929, 27); Dürer resim yaparken, huzurundaki bir soyluya merdiveni tutmasını söyleyen İmparator Maximilian (Mander, 1906, 430 [orijinal versiyonunu s. 37'de düzeltiyor]); ve Tiziano'ya fırçasını uzatan V. Charles için de aynısı söz konusudur.

Klasik kaynakların bu türevleri bizi başlangıç noktamızdan çok öteye götürdü, şimdi tekrar oraya döneceğiz. Sanatçıları prenslerle eşit düzleme koyan Helenistik biyografilerde dile getirilen bütün o yüksek değer, sanata bir meslek olarak güvensizlik hatta tiksinti gösterenleri asla tam anlamıyla susturamadı. Böyle bir tutumun kanıtı Lukianos'un ya da Seneca'nın yazılarında görülebilir. "Kişi tanrısal suretlere hürmet eder, onlara dua edip kurban kesebilir, ama yine de onları yapan heykeltıraşları küçümser" (Zilsel, 1926, 27). Burada sanatçıyla eseri arasına getirilen ayrım, özellikle ya da büyük ölçüde bir estetik işlev yerine bir dinsel işleve hizmet eden sanat eserine atfedilebilecek bir ayrım değildir. Sanat eserlerinin tartışmasız çekiciliği de sanatçının durumunun yarattığı güvensizliği dağıtmaya yetmez: "Bir şey bizi büyülese bile, her şeye rağmen onun yaratıcısını taklit etmeyi arzulamak zorunlu değildir" (Plutarkhos, Perikles, 2. Böl.). Biyografilerde yer alan malzemeyi toparlamak üzere bu tür görüşlerden sadece bir örnek vermek yeterli. Biyografiler, ressamları, heykeltıraşları ve mimarları prenslerin dostları olarak tasvir ediyor olsalar bile, sanatçıların sosyal konumları hakkındaki kuşkuları gidermeyi ya da eserlerinin değerini kökten bir biçimde yükseltmeyi başaramazlar. Yunanlar onların yaratıcı başarılar derecelendirmesinde daha yüksek bir yer talep etmesine kulak asmadı. Eğer konuyla ilgili araştırmacıların geniş ve özenle yorumlanmış bulgularını – en önde gelenleri Schweitzer (1925) ve Pöschel'in

(1925) soruşturmalarıdır[1] - şöyle bir gözden geçirirsek, ressam ya da heykeltıraşlara hâlâ işe yarar gözüyle bakıldığını ve Platon'a göre şaire ihsan edilmiş olan tanrısal esinden tamamen yoksun sayıldıklarını söyleyebiliriz. Tanrısal esin, "ilahi bir araçtı" ve Platon'un *Phaidros*'ta belirttiği gibi, şairin ilahi bir vecd haline girmesi fikri dinî geleneklerden çıkmıştı; kadın kâhinlerin öngörü ve kehanetlerinin "bir cinnet hali" eşliğinde gerçekleştiği inancının bir ürünüydü. Bu tanrısal vecd şaire ve rapsodi yazarına yakıştırılır, ama ressam ve heykeltıraş bundna mahrum edilir (Platon, *Ion*). "Vecd halindekilerin" tersine, o – tıpkı askeri stratejist, doktor, savaş arabacısı gibi – çalışmasını "hüner [τέχνη] ve bilgi yardımıyla" yapar. Etkinliğinin bir başka önkoşulu da φύσις ya da doğal yetenekleridir. Bu iki öğe, Lysippos'un meslek seçimi hikâyesindekileri hatırlatmaktadır, çünkü insan kendini eğitmekle doğal yeteneği birbirine bağlayabilir ve öğretmenler arasındaki geleneksel halef-selef ilişkisini sanatın ilkeleriyle bağdaştırabilir. Kendini eğiten sanatçı, başarısını öncelikle doğal yeteneğe borçlu biri olarak istisnai bir örnek sunar.

Ressam ya da heykeltıraşı doğanın basit bir taklitçisi olarak görüp bu yüzden ona fazla değer vermeyen görüşün yanısıra, M.Ö. V. yüzyılda bir görüş daha vardı ki, Antikite'de sanatçının sosyal prestiji üzerinde çok az etki bırakmış, ama daha sonraki gelişmelcri kesinlikle şekillendirmiş gibi görünüyor. İlk görüş "sanat eseri doğaya yetişemez, en iyi durumda onu aldatma noktasına kadar taklit edebilir" derken, diğeri "sanat eseri doğadan daha üstündür, çünkü doğanın bireysel ürünlerinin kusurlarını kapatır ve doğayı yeni yaratılmış ve bağımsız bir güzellik imgesiyle yüzleştirir" (Panofsky, 1924). Bu görüşün en iyi ifadesi Ksenophon'un *Memorabilia*'sında (II, böl.

1 Bkz. ayrıca Dornseiff (1936, 19), Kristeller (1951-52, 502 vd.), Otto (1956, 38 vd.) ve Bianchi-Bandinelli (1957, 1-17).

10, i-iv) görülür. Ressam Parrhasios'la sohbet ederken, model olarak kusursuz bir insan bulmakta güçlük çeken bu sanatçıya, farklı farklı insanlarda bulunan bireysel özelliklerin güzelliğini tek bir güzel bedende birleştirip birleştiremeyeceğini soran Sokrates, sanatın amacını tanımlar. Bu görüş, Platon'unkiyle birebir örtüşür (*Devlet*, 472D). Buna göre ressam eserlerinde tasvir ettiği güzel varlıkların gerçeklikte var olduğunu kanıtlamak zorunda değildir. Bu bakış açısı da bir anekdot biçiminde biyografiye girmiştir.

> Zeuksis, Helen'in portresini yapmak üzere Kroton şehrine gidince beş bakire seçmiş, her birinin en iyi özelliklerini kopyalamak istemişti. Antikite'de sıkça alıntılanan ve birçok varyasyonu bulunan bu hikâye (Overbeck, 1868, no. 1667-69), Orta Çağ düşüncesinin dünyasına da uzandı, *Gesta Romanorum* (Floerke, 1913, 337) içinde etkileyici bir kısa roman halini aldı ve Rönesans'ta biyografilerin kalıcı bir özelliği oldu. Sanat tarihi yazılarının dışında, Ariosto'nun *Orlando Furioso*'su (kanto XI, 71) gibi eserlerde bile bu hikâyeye rastlanabilmektedir.

Önümüzde sanatçıya yönelik yeni bir bakış açısının ortaya çıkacağı bir temel duruyor. Bu, geç klasik dönemin sanat kuramında açıkça ifade edildikten sonra, Plotinos'un felsefesinde dogma statüsüne yükseltildi. Plotinos, Phidias'ın Zeus heykeline ayrılmış bir bölümde, hayalgücünün işlemlerinin, iç vizyonun, herhangi bir gerçeklik taklidinden çok daha büyük bir öneme sahip olduğunu öne sürdü ve Phidias'ın Zeus'u, tanrı kendini insanlığa göstermeye karar verdiği zaman nasıl gösterecekse öyle tasvir ettiğini savundu. Plotinus'un metafiziğinin ilkelerine göre, Phidias'ın içinde taşıdığı Zeus imgesi, Zeus'un bir temsili değil onun özüydü (Panofsky, 1924). Bu iddia, sa-

natçı hakkında verilen yargının gözden geçirilmesine yol açtı; böylece sanatçı, diğer yaratıcı kişilerle, yani Antikite'de bile birer kâhin sayılarak saygı gösterilen şairlerle aynı konuma geldi.

> Kallistratos, tanrıların etkisini sadece şairin sesinde değil, heykeltıraşın ellerinde de görüyordu; onlar da yaratmak için tanrısal esin alıyorlardı. Yeni bir yaklaşımın bu belirtileri, Bizanslı bir sözlükçü (Suidas) aracılığıyla korunan eski kaynakların Phidias ve Zeuksis'e açıkça "gerçek bir vecd hali" atfetmesinde onay bulur (Overbeck, no. 1164 ve 800).

Fakat sanatçının bu şekilde kavranması da, ne biyografide ne de onun sosyal değerinde somut ifade bulabildi. Bu kavrayış dört başı mamur bir şekilde dile getirildiği sırada, klasik Antikite'de hakim olan kanlı canlı sanatçı figürü uzun zaman önce sönüp gitmiş ve sanata yönelik yeni bir biçimsel ve entelektüel yaklaşıma has bir anonimliğin gölgelerine çekilmişti. Fakat geç Antikite'de evrilen sanatçı imgesi, Orta Çağ'da kesinlikle tümden kaybolmamış ve sanatçının bir kez daha biyografi konusu haline geldiği Rönesans'ta yeniden canlandırılmıştı. Çocuk Giotto'nun dehası, onun daha ilk çabalarında dile gelen o iç ses bile bu mirastan beslenir. Bundan sonra, sanatçı hayatlarının tasvirlerinin tipik bir özelliği olarak ortaya çıkan şey ne olursa olsun, sanatçının dehasına dair bu temel kavrayışla ilişkilendirilebilir. Bu tutum en açık haliyle, onu klasik Antikite'nin yaklaşımıyla doğrudan karşılaştırabilecek konumda olduğumuz zaman fark edilebilir. Bu tür kıyaslarla netleştirilmeye kolayca izin veren bir örnek, tuhaf ve etkileyici, insanın hayalgücünü uzun zaman oyalamış olan bir durumla ilgilidir: Sadece sanat değil, bazen şans da, bir anlama sahip ve kasıtlı olarak yaratılmış gibi görünen nesneler üretmekte ba-

şarılı olur. Bu motif sanatçıların klasik biyografilerinde sıkça anılır.

Protogenes'in nefes nefese kalmış bir köpeğin çenesinde biriken köpüğü çaresizce tasvir etmeye çalışmış olduğu söylenir; hayal kırıklığına kapılarak elindeki süngeri resmin üstüne fırlatmış ve sünger istenen etkiyi yaratmış. "Fecitque in pictura fortuna naturam" (Plinius, 35: 103; ayrıca bkz. Sellers, lx ve 232). Benzer hikâyeler Apelles (bkz. Dion Khrysostamos, *Orationes*, 63.4, aktaran Overbeck, no. 1889; bunun doğrulaması için bkz. Sauer, 1917-18, 536) ve ayrıca Nealkes (Overbeck, no. 1907, 1.24 ve no. 2103 için giriş) için de anlatılır; bütün bu örneklerde asıl önem verilen şey, şansın ressamın yardımına koşmasıdır. Sayısız klasik kaynağa çok yaygın olarak dağılmış olan bu hikâyeler, büyük olasılıkla sanatçının eseri olan şeylerle şans eseri olanlar arasında bir kıyasa dayanmaktadır. Rönesans biyografilerinde bu fenomen başka bir açıdan ele alınır. Vasari'ye göre (4: 134), Piero di Cosimo bazen durup "hasta insanların kustuğu bir duvara uzun uzun bakar ve silahlı atlılar arasındaki çarpışmalar, hiç görülmemiş tuhaf şehirler ve engin manzaralar hayal ederdi. Bulutlara da bu gözle bakardı." Burada sanatçıya hayalgücünün dizginlerini serbest bırakması, tesadüfen ortaya çıkmış bir düzene sahip oluşumlarda şekiller görmesi için fırsat veren şey şanstır. Bunun, Vasari'ye göre tuhaf yönleri olan bir kişiliğe sahip Piero'ya özgü bir şey olduğunu düşünmek mümkün. Fakat Cosimo'nun tesadüfi oluşumlarda anlam bulmaya yönelik çabaları hakkında Vasari'nin anlattıkları, dönemin düşünce hayatında önemli bir yere sahiptir. Leonardo defterlerinde hayalgücünü çalıştırmak ve canlı tutmak isteyen sanatçının duvardaki ıslak lekeleri yorumlamasını tavsiye ediyordu. Sanatsal açıdan Leonardo'ya bağımlı olduğunu bildiğimiz Piero'nun, bu uygulamayı hayata geçirme fikrini ondan almış olabileceğini düşünmek çok da abartılı olmayacaktır (M.

Herzfeld, 1926, 146; ayrıca bkz. Leonardo, 1956, bölüm II, başlık 93).[1]

Leonardo'nun tavsiyesi istisnai bir örnek değildir. XI. yüzyılda Çinli ressam Sung-Ti'nin Ch'ên Yung-chih'e yıkılmış bir duvarın çağrıştırdığı fikirlere göre bir manzara resmi yapmasını önerdiğini öğrenince, bu bağlantıların ne kadar sıradışı biçimde yaygın olduğunun farkına varıyoruz. "Çünkü," dedi Sung-Ti, "fırçanın, hayalgücünün oyununa ayak uydurmasına izin verebilirsin, sonuç tanrısal olacaktır, insani değil" (Giles, 1905, 100).[2]

Klasik biyografi, tesadüfen oluşan düzenlemeleri, sanatçının eserleriyle eşit düzleme koyarken (bu tesadüf, sanatçının eserine katkıda da bulunabilirdi), Leonardo'nun kavrayışında bunlar sanatçının fantezisinin ve yaratıcı güçlerinin eğitimi için araç niteliğindeydi. Goethe, aynı şekilde tesadüfen oluşan bulutlarla bağlantılı olarak benzer bir düşünceyi dile getirmişti:

> Aklın şekillendirme gücü artık cesurca uyanıyor,
> Belirsizden belirli bir şeyler çıkarıyor.
>
> [Nun regt sich kühn des eignen Bildens Kraft,
> Die Unbestimmtes zu Bestimmten schafft.]
>
> *Howards Ehrengedächtnis*

(Tarihsel perspektiflerden hoşlananlar için bu zincire bir halka daha katabiliriz. Leonardo'nun hayalgücü egzersizi olarak önerdiği bu uygulama, modern deneysel psikoloji ta-

---

1 Krş. Leonardo (1939, 1:311); ayrıca bkz. Armenini (1587, 193), Janson (1961), Harris (1969, 22), Du Gue Trapier (1940, 13).

2 Japonya'da Hokusai bir zamanlar "güçlü bir nehrin kıvrımlarını" çizmişti. "Sonra bir horozun bacağını portakal kırmızısına batırmış ve çiziminin üzerinden geçirerek, seyircilerin aklına, sonbaharda üzerinde yapraklar yüzen ünlü Tatsuta nehrini getirmişti" (Strange, 1906, 9).

rafından benimsenmişti – mürekkep lekeleriyle yapılan tesadüfi konfigürasyonları kullanan Rorschach'ın biçim yorumu testi budur. Burada, insan zihninin bir eğilimi, ruhsal teşhis çalışmaları için istatistik bir temel sağlamak üzere kullanılmaktadır.)

Sanatçının hayalgücüne yapılan vurgu, Rönesans sanat kuramının sanatçının başarılarını daha yükseklere çıkarmasından da sorumludur. Cinquecento, artık doğanın taklit edilmesine sanatsal başarının zirvesi olarak bakmıyor, "buluş"u sanatın başlıca hedefi görüyordu. Artık "diligenza e fatica delle cose pulite," yani eserin özenli bir biçimde ortaya konmasına harcanan gayret ve emeğe saygı gösterilmiyordu; yeni takdir ölçüsü "il furore dell'arte," yani sanatsal coşkuydu. Bu görüş Vasari'nin formülüyle hızla yaygınlık kazandı, ama aslında Aretino'nun yazdıklarından geriye kalanlarda ortaya atılan sanat kuramına dek izi sürülebilir (Venturi, 1924).

Bu bakış açısı ayrıca sanat eserinin değerlendirilmesini de etkiledi. Yaratıcı sürecin en erken kanıtlarından biri olarak eskizlere gösterilen yeni ilgi bu dönemde ortaya çıkar; sanatçıya yönelik bu yeni takdirin ilk edebi savunucularından biri olan Giorgio Vasari'nin aynı zamanda ilk eskiz koleksiyoncularından biri olması tesadüf değildir. Burada eskizlere yönelik bu yeni olumlu yaklaşımın İtalyan sanatının gelişmesine nasıl yansıdığını ayrıntılı olarak ele almayacağız, ya da XVIII. yüzyıl gibi geç bir dönemde bazı sanat eserlerini sadece ne ölçüde tamamlanmış olduklarına göre ayırt eden yöntemleri incelemeyeceğiz. Fakat çok geçmeden, "tamamlanmamış" olan da kendi başına hayli takdir görür oldu; ve Floransa rehberlerinde bulunan o tuhaf ifade, yani Michelangelo'nun bitmemiş köle heykellerinin Boboli Bahçeleri'nin grotto'su içinde daha güzel ve daha etkileyici durduğu, üstat onları

tamamlamış olsa böyle olmayacağı ifadesi de, bugüne dek etkisini göstermeyi sürdürmüş olan aynı estetiğin bir yankısıdır sadece (Kris, 1926). Bu da bir eserin zanaat anlamında ne ölçüde tamamlanmış olduğunu estetik kriter olarak alan Orta Çağ ile tam bir tezat içindedir. Farklı görüşlerin bu şekilde sergilenmesi, estetik yargıların dayandığı ölçütlerle toplum tarafından sanatçıya verilen rol ve değer arasındaki yakın bağlantıları kanıtlar.

XVI. yüzyılda gelişen yeni sanatçı imgesi, en açık ifadesini, "harika ve tanrısal düşüncelerin" sadece vecdin aklın çalışmasını desteklediği zaman ortaya çıktığı görüşünde buldu (Vasari, 2: 204). Bu aynı zamanda sanatsal yaratıcılığın iç vizyona, esine dayandığı konusunda hiç kuşkuya yer bırakmayan bir hatırlatmadır. Yani, kaçınılmaz olarak, eserini bastırılması imkânsız bir hevesle, zehirlenmeye benzer bir "öfke ve delilik karışımıyla" yaratan sanatçı imgesi ortaya çıktı. Bu fikrin kökenleri de, belirtmeye çalıştığımız gibi, Platon'un sanat kuramındadır; ama ressam ve heykeltıraşların gerçek bir vecd hali yaşadıklarına Rönesans'tan önce inanılmamıştı. Böylece "tanrının kalemi" haline gelen sanatçı da tanrısal bir varlık olarak saygı gördü. Azizlerinden biri sayıldığı "din", modern deha kültüdür.

Modern sanat tarihinin temel kitaplarından biri olan bir eserde, Erwin Panfosky (1924) sanatçının iç sesinin köklerinin Platoncu ve neo-Platoncu felsefede olduğunu ispatladı ve "idea" kavramının sanat kuramına hangi yollarla hakim olduğunu gösterdi. "Platoncu öğretide her açıdan mutlak varlığa sahip olan" "idea"ların, son aşamada, Aziz Augustinus'un ifadesiyle, dünyayı tanrısal bir idea'ya göre yaratan "kişisel bir Tanrının düşüncelerine" dönüştüğünü gösterdi. Dürer ressamın "iç dünyasının biçimlerle [*Figur*] dolu olduğundan" bahsettiği zaman –Seneca'nın Tanrı "plenus his figuris est, quas

Plato ideas apellat" ("bu şekillerle doludur, Platon bunlara 'Biçimler' der") sözünü hatırlatır – bu görüşü tanrısal olarak verilen esin görüşüyle birleştirmektedir. Tanrısal sanatçının övgüsü, Cinquecento'dan bu yana bütün bir biyografi türünde karşımıza çıkar. Bu fikir, Dürer'in bir diğer sözüyle de kalıcı olarak belirlenmiştir; Dürer sanatsal etkinliği "tıpkı Tanrı gibi yaratmak" olarak nitelemişti; bunun bir benzeri de Alberti'nin sanatçıyı *alter deus* olarak belirlemesidir. Sanat kuramının başat teması olan bu fikirle şu ya da bu biçimde o kadar sık karşılaşırız ki artık dönüşümlerinin izini sürmemiz imkânsızdır. Biyografların sunmaya çalıştıkları şey en iyi şekilde sanatçının kendi sözleriyle tarif edilebilir. Sözgelimi, Leonardo (1956, I, 35), istediği zaman güzel, korkunç ya da ürkütücü şeyleri bu dünyaya getiren ressama "signor e dio" der, yani bu yarattıklarının efendisi. Raffaello'nun zihnindeki "certa idea" da (bunu Baldassare Castiglione'ye yazdığı benzersiz bir mektupta itiraf etmiştir) bu yeni bakışın kanıtı sayılabilir, Michelangelo'nun hapsoldukları mermerden kurtarmaktan başka bir şey yapmamış olduğu bir figürler dünyası kavrayışı da öyle.

Bu tutuma dikkat çekerken kendimizi araştırmamızın başlangıç noktasına dönmüş buluyoruz, çünkü tanrısal vecdi teşhis ettiğimiz o iç ses, Yunanların "coşkusu," Giotto'nun keşfedilme hikâyesinde de duyulmaktadır zaten. Rönesans'ta sanatsal yaratıcılığın okula gitmek ya da pratikle değil, özel bir yetenekle, Yunanların φύσις'iyle belirlendiği düşüncesinin hakim olduğunu görmemiz bu fikre uygundur. Bu düşünce, 'sanatçı olunmaz, doğulur' şeklinde ifade edilir.

> Sanat ve sanatçılarla ilgili literatür bu varsayıma dayanır. Dürer'in dilinden Geertgen tot Sint Jans için aşırı övgü sözleri aktaran Mander (1906), ona "Doğrusu, daha annesinin karnındayken bir ressamdı" dedirtir ve "bu sözlerle

onun ne olacağı daha doğmadan önce doğa tarafından belirlenmişti demek istiyor" ifadesini ekler (s. 41). Francesco da Hollanda'nın *Diyaloglar*'ında sık sık gerçek bir ressamın bu şekilde doğduğunu okuruz – soylular İmparator tarafından yaratılabilir, ama ressamları sadece Tanrı yaratır (s. 15). Bu şekilde dile getirilen bu fikir, bir dizi anekdotla birlikte ortaya çıkar, bunların hepsi de bu aracı, sanatçının özel konumunu ilan etmek için kullanır; bunun bir örneği Mander'in yazdığı Holbein biyografisidir (86 vd.). Sanatçı bir İngiliz kontuyla tartışmaya dalar ve onu evinin merdivenlerinden aşağı fırlatır. Kont Holbein'ı krala şikayet edince, "Size şöyle söyleyeyim lordum, eğer isteseydim yedi köylüden yedi kont yapabilirdim, ama asla yedi konttan bir Hans Holbein yapamazdım" yanıtını alır. Mander, Dürer ve Goltzius'un hayatlarını anlatırken (37 ve 371), Guido Reni'nin hayatını anlatan Passeri (1772, 75) gibi, buna benzer sözler kullanır. Aynı düşüncenin uzak bir halinin Johannes Pauli'nin nükteler kitabında (1:72) bulunabileceğini belirtebiliriz; burada, şövalye ile hekim arasındaki bir çekişmede, hekim genellikle sanatçıya atfedilen rolü üstlenir.[1]

Bütün bunlar ve bunu anıştıran ya da buna değinip geçen başka birçok hikâye, sanatçının özel konumunu onun dehasının tanrısal kökenine gönderme yaparak vurgulamaya çalışırken, doğumunun tanrısallığı da biyografilerde daha doğrudan öne sürülür. Bu durum bazen astrolojiye, günümüze kadar hayatta kalan klasik düşüncenin bu en önemli kaynağına olan inançla bağlantılı olarak görünür. Böyle bir görüş Vasari'nin yazdığı Pierino da Vinci biyografisinde (6: 120) temel bir yer tutar; sanatçının büyüleyici geleceği daha üç yaşında bir çocukken bir astrolog ve el falcısı tarafından öngörülmüştür.

Michelangelo'nun doğduğu saat için de özel bir astrolojik

1 Luther (Werke, 44:657) aynı sözü İmparator I. Maximilian'a atfetmişti.

alâmet söz konusuydu. Vasari'nin ifadesiyle (7: 136), "Tanrı sadece Toskana'da heykeltıraşların, ressamların ve mimarların kendilerini titiz bir şekilde soylu sanatlara verdiğini gördü... ve bu yüzden de, gönderdiği bu ruhun yurdunun Floransa olmasını arzuladı."

Bu noktada biyograf bir kahine dönüşür, hayat hikâyesi de bir mit niteliğini alır. "Bahsettiğim bu oğul, 6 Mart'ta, bir pazar günü, akşam saat sekize doğru doğdu. Ona Michelangnolo dendi. [Babası, bu isimle] hiç düşünmeden, sanki yüce güçlerin etkisindeymişçesine, onun bütün insani ölçülerin üstünde olduğunu ve göksel ve tanrısal hünerlere sahip olduğunu göstermek istedi."

Burada doğum bir mitteki gibi tasvir edilir. İsimlendirmedeki sözcük oyunu beşiğin çevresinde bulunanların duygularını tasvir etmek üzere kullanılır. Mitlerin yapısıyla ve motiflerindeki peşpeşelikle tutarlıdır bu. Sonra çocuğun Settignano'ya getirildiğini, orada bir taş ustasının karısı tarafından emzirildiğini okuruz. Yani daha sonra bizzat vurgulamış olduğuna inanıldığı şekilde, Michelangelo "çekice ve keskiye olan ilgisini sütannesinin sütünden emmiştir."

Michelangelo'nun hayatının girizgâhına hakim olan bu alametler, kaçınılmaz olarak olayların daha sonraki akışında arkaplana çekilir, ama sadece Vasari'nin değil, diğer tarihçilerin de büyük üstadın hayatını anlatırken kullandığı pathos duygusu biyografi sahasının ötesine uzanır.

Eğer dönüp Giotto'nun gençliği efsanesine bakar ve bunu Michelangelo'nun doğumuyla ilgili anlatılanlara bağlarsak, sanatçıya dair bu görüşü Yunanların görüşünden ayıran etkenin farkına varırız: Kahraman miti artık sanatçı mitiyle birleşmiştir. Bu mitin modern Batı kültürünün bakışı altında kendine has belirli bir biçime evrilmediği doğrudur, ama biyografinin kumaşına dokunmuştur. Sanatçının kahramanlaştırılması, bi-

yografların amacı haline geldi. Tarihyazımı, mitin mirasını benimsedikten sonra, asla tam olarak onun büyüsünü kıramadı.

Fakat Rönesans'ta sanatçı dehasının yüceltilmesi sadece buraya dek ele aldığımız sebepler açısından açıklanamaz. Klasik Antikite'de hakim olan sanat kuramlarının yanısıra artık Yaratıcı Tanrı kavramımız var ki, onun eserine de bir sanatçının eseri olarak bakılıyordu.

İki fikir grubu ayırt edebiliriz: Dünyanın mimarı olarak Tanrı ve insanın tasarımcısı olarak Tanrı. İlkinde, Tanrı iki zanaatle ilgilenir. Yaratıcı Tanrı mimar olarak ilk önce Babil metinlerinde, demirci olarak da Hint-Cermen mitolojisinde ortaya çıktı. Kadim Hintliler, Yunanlar ve Cermen halkları, gökyüzünü demirden bir kubbe olarak düşünür. Bu iki düşüncenin hangi şekillere girerek sürdüğünü takip edemesek bile, Orta Çağ localarının mistik geleneğinin arkasında dünyanın mimarı olarak Tanrı fikrinin yattığını ve demirci imgesinin, her ne kadar insanbiçimciliği reddetse de, XVI. yüzyıl doğa felsefesinde hâlâ canlı olduğunu belirtmek isteriz. "Doğadaki her şey, sema ya da astrum denilen, yıldızlardan türeyen bir sızıntıyla donanmıştır, biçimi, yapıyı, boyutu ve rengi yaratan atölyenin gizli demircisi ve ustası için bile aynı şey geçerlidir." (O. Crollius, muhtemelen Paracelsus'tan; bkz. Schlegel, 1915, 11). Fakat en yaygın imge, insanlığı bir heykeltıraş gibi kilden biçimlendiren Tanrı imgesiydi. Bu fikrin Batı düşüncesinin ortak malı olmasına yol açan İncil'deki yaratılış hikâyesiyle bir Babil miti arasında paralellikler vardır; Babil mitinde insanlık kan ve kilden yapılmıştır (Jeremias, 1930, 45 vd.); Eski Mısır'a ait, çocuğun bedenini ve *ka*'sını, yani koruyucu ruhunu çömlekçi tekerleğinde biçimlendiren Khnum ve bu toprak figürlere hayat üfleyen doğum tanrıçası Heket hikâyesi de böyledir (Erman, 1923, 61; ve Sethe, Pauly cilt 3, süt. 2349). Daha yakın zamanlarda, ilkel kabileler, özellikle de güneydo-

ğu Avustralya kabileleri arasında benzer fikirlerin varlığını ispatlamak için bazı girişimlerde bulunulmuştur. İnsanları kilden yaratan bir tanrısal varlık kavramı aslında bu halklar arasında da yaygındır ve birçok araştırmacıya göre, misyonerlerin olası bütün etkilerinden önceye tarihlenir. (Bu örnekte, bu inancın, kültür katmanları kuramının sahibi olan Schmidt ve Koppers'in (1924) insanın en eski dini inançlarının dışavurumlarından biri olarak görmeye eğilimli oldukları ilkel tektanrıcılıkla yakından ilişkili olduğunu kabul etmemiz gerekebilir.) Bu mitin evrenselliği ve neredeyse özdeş terimlerle tekrarlanması, insanın duygusal yaşamına derin kök salmış olan fikirlerin aracı olmak için ideal olduğunu anlaşılır kılar.

Panofsky'nin de gösterdiği gibi, burada iki kavramsallaştırmanın kökeni vardı. Birinde, Tanrı sanatçıyla kıyaslanır. Bu, "Orta Çağ'ın, Tanrı'nın Yaratma faaliyetini anlaşılabilir kılmak için...başvurmaya alışık olduğu" araçtır; Rönesans'tan bu yana hakim olan diğerinde, sanatçı Tanrı'yla kıyaslanır ve bu kıyas "sanatsal yaratıcılığın yüceltilmesi" amacına hizmet eder. İlkinin kökleri Kitab-ı Mukaddes'tedir, ama onu işleyenler, geç dönem klasik düşünürler olmuştur.

Bir sanatçı olarak Tanrı metaforu, yaratma sürecinin bir açıklamasını sunarak yararlı olmasının ötesinde ve hatta üzerinde, Eski Ahit'te (Yeşaya, 29:16), Yunan (Empedokles, aktaran Diels, 1922, 1: 234), Gnostik (Poimandres, 5:8), ya da Hıristiyan literatüründe (Singer, 1939, 33) bir Yaratıcı'nın varlığına kanıt olarak işlev görmesini sağlayan içkin bir ikna gücüne sahiptir. Aynı şekilde, Kant'ın ifadesiyle Tanrı'nın varlığını ispatlamaya yönelik "fizyo-teolojik" kanıt, dünyanın - tasarım ürünü olan bir binayla kıyaslanabilir niteliktekirasyonel yapısından hareketle bir "dünya mimarının" varlığını savunur. "Fakat her koşulda şunu kabul etmeliyiz ki, mutlaka

bir sebep belirleyeceksek, tasarım ürünü eserlerle kurulacak analojiden daha öteye gidemeyiz ki, niçin ve nasıl yapıldığını bildiğimiz eserler bunlardan ibarettir." (Kant, 1781, 522).

Eğer, der Athanasius, Phidias'ın bir eseri hiç etiket konmadan sırf uyumu ve doğru oranları yüzünden tanınabiliyorsa, bu En Büyük Heykeltıraş'ın şaheseri olan dünya için de geçerli olmalı (Borinski, 1914, 1: 69). Bu fikir Orta Çağ edebiyatında Cusalı Nicholas'a dek yaşar. Nicholas, Tanrı'yı çeşitli renkleri karıştıran bir ressam gibi tasvir eder, böylece sonunda Kendisini resmedip Kendi suretine sahip olabilecektir, "böylece O'nun sanatı tam karşılığını bulur ve huzura kavuşur" (De visione Dei, böl. 25). Zaten Cennini'den itibaren erken dönem sanat literatürüne hakim olan bu fikir, XVI. yüzyıla kadar sürer, hatta bizzat sanatın konusu haline gelir – sözgelimi Dosso Dossi'nin Zeus'u dünyanın ressamı olarak tasvir ettiği keyif verici bir tabloda böyledir (Schlosser, 1927, 296).[1]

Bu geleneğin geç bir filizi olarak, sanat ve zanaatlarla ilgili popüler kitapçıklarda, yeryüzü yuvarlak olduğu için Tanrı'nın İlk Çömlekçi olarak adlandırıldığı hatırlatılabilir (Teuber, aktaran Ilg, 1881, 9); ya da Tanrı Baba, İsa ve havarilerin işleriyle ilgili kataloglar için (İncil'i kullanarak) yapılan derlemeler de böyledir (örneğin, Dauw'a ait "Tecrübeli ve İyi Öğrenim Görmüş Hikâyeciler ve Ressamlar" başlıklı çok ilginç bir parça).

Rönesans'ta Tanrı'nın sanatçılığı fikri, Doğa'nın sanatçılığı fikrine geçti. Bu fikirle ilk kez Leone Battista Alberti'nin (1404-72) yazılarında karşılaşıyoruz. Bazı mermer parçalarının tuhaf şekli üzerine düşünürken, Doğanın bazen resim yapmaktan hoşlanıyormuş gibi göründüğünü söyler (bkz. Ilg,

1 Viyana, Kunsthistorisches Museum'daki resim. Ayrıca bkz. Klauner (1964).

1881, 11 vd.).[1] Fakat XVII. yüzyılda, "sanatçı olarak Doğa" kavramına duyulan hayranlık sanat pratiğine kadar uzandı. Nadir eserlerden oluşan koleksiyonlarda yer alan ilginç bir örnek olarak, mermer üzerine resim yapma modasını anabiliriz. Tablonun sadece bir iki yeri fırçayla yapılıyor, kompozisyonda mermerin doğal katmanlarını kullanmak için büyük çaba harcanıyordu.

"Kendi araçlarıyla" ortaya çıkan kült nesnelerinin hikâyeleri de kısmen burada ortaya atılan soruna değinir. Dobschütz'ün (1899) gösterdiği gibi, pagan Antikite'de Palladium'un gökten düşmesiyle başlayan bir hat, Tanrı'nın yüzüyle temas sonucunda üretilen İsa imgelerine (Veronica'nın mendili) kadar uzanır. Benzer temalar Tibet Budist literatüründe de saptanabilir (Laufer, 1913, 254 vd.), bunlar da ressamın Tanrı'nın yüzünü tasvir edememesine ve mucizevi benzerliklere göndermeler içerir.

Tanrının sanatsal büyüklüğü fikri birkaç yönde takip edilebilir. Burada hemen El Greco hakkında anlatılan bir hikâye akla gelmekte ve bu kavramın önemini doğrulamaktadır. El Greco'nun resimlerinin duyguları uyandırma gücü, bir haçın kolunu kırıp onun yardımıyla resim yapmasından gelmektedir (Roessler, 1924, 74). Burada – büyüyle ilgili bir batıl inanç biçiminde - Tanrı'nın elinin fiilen sanat eserine koyulduğunu görürüz. Vasari'nin dediğine göre, Fra Angelico da dolaylı olarak aynı inanca sahipti (2: 520). Resmettiği bir şeyi asla geliştirmiyor ya da yeniden ele almıyor, fırçasından nasıl çıktıysa öyle bırakıyordu, çünkü dediklerine göre Tanrı'nın iradesinin böyle yerine getirildiğine inanıyordu. Sanatçının Tanrı tarafından belli bir eseri yapmak için seçildiğine ya da kaderinde özellikle önemli bir misyon olduğuna dair hikâyeler de bu çerçevededir. Sözgelimi, Mısır'dan Çıkış'ta (35: 30-35) sunağın

1 Ayrıca bkz. Baltrusaitis (1957, 47-72) ve Janson (1961, 254 vd.).

yapılmasını yönetmek üzere seçilmiş olan sanatçıları okuruz: "[Musa İsraillilere,] 'Bakın!' dedi, 'Rab, [Yahuda oymağından özellikle] Hur oğlu Uri oğlu Besalel'i seçti. Beceri, anlayış, bilgi ve her türlü ustalık vermek için onu kendi Ruhu'yla doldurdu. ona ve Dan oymağından Ahisamak oğlu Oholiav'a [öğretme yeteneği de verdi]." Bu isimlerin seçilmesi ve "Tanrı'nın ruhuyla" kaynaşmaları, doğrudan Yunan esin kavramıyla karşılaştırılabilir; Kitab-ı Mukaddes'teki anlatıda, bu kavram katı bir şekilde gerçek kült etkinliğinin içine yerleştirilmiştir, Yunan düşüncesinde ise kendisini kararlı bir şekilde kültlerden kurtarmıştır. Din sahasında, bu fikir uzun bir süre değişmeden varlığını sürdürdü.

Ayasofya'nın mimarının, rüyasında bir meleğin kendisine binanın yapısını gösterdiğini gördüğünü anlatan hikâye bu sahaya aittir (Mordtmann, 1922); Bakire Meryem'in eserini tamamladığı hünerli keşiş Tuotilo'nun efsanesi de öyle (Schlosser, 1892, 417). Meryem sanatsal yeteneğini sanatçıya yardım ederek gösterir, ama bu yardım sanatçının bir karakter özelliğine, yani merhametine dayalıdır. Meryem'i resmeden Aziz Luka da aynı ayrıcalığı yaşayan başka birçok kişinin ilk örneğidir (Dobschütz, 1899, 278); Michelangelo gibi geç döneme ait bir isim hakkında bile, Medici Şapeli'ndeki heykeli için Göklerin Kraliçesi'nin bizzat poz verdiğini duyarız (Doni, 1928; Thode, 1908, 4: 507). Bu örnekte Phidias için poz veren Zeus hikâyesinin yarattığı etki gözardı edilemezse de, Guido Reni örneğinde Meryem'in sanatçıya merhameti nedeniyle görünmüş olduğu açıkça belirtilmiştir (Malvasia, 1841, 2: 53).[1] Aynı fikrin popüler bir versiyonu, Orta Çağ efsanelerinde görülür. Burada, elinde rahatsızlık olduğu halde Meryem'i resmeden ressam, daha ilk fırça darbesinde sağlı-

1 Budizm'deki efsanelerde, Göğe çekilip alınarak Maitreya Bodhisattva'yı görmesi ve onun bir tasvirini yapması sağlanmış olan bir sanatçıdan bahseder (Giles, 1956, 9; Wegner, 1929, 167).

ğına kavuşur; ya da İsa ve Bakire figürlerinde bütün güzelliği biraraya getirmeye çalışan sanatçılar Şeytan'ın nefretini çekerler; Şeytan ressamı merdivenden itmeye çalışır, ama Bakire gelip onu kurtarır (Ilg, 1871, cli; 1881, 37 [ayrıca bkz. Odenius, 1957; Tubach, 1969, no. 3573]). Buffalmacco'nun "biz ressamlar Şeytan'ı hep aşırı çirkin resmediyoruz ve daha da kötüsü, insanlar daha iyi ve daha dindar olsunlar, Şeytan'a kin gütsünler diye duvarlara ve panolara azizleri resmetmekten başka bir şey yapmıyoruz" (Sacchetti'nin *novella*'sı,191; Vasari, 1: 500) şeklindeki sözleriyle şakayla karışık gönderme yaptığı tema, Christian Morgenstern gibi geç dönemden bir şairin "Ressam" adlı şiirinde işlemiş olduğu temayla aynıdır. Şeytanın müdahalesi tanrısal müdahalenin tamamlayıcısı olarak anlaşılmalıdır; o da çalışmasında sanatçıya yardım eder, ama yaratıcı ruh ve tasarımcı olarak değil; el işlerini yapar, eserin yapılış sürecini hızlandırır ve özellikle de mimarın eserini vaktinde bitirmesini sağlar (Ilg, 1871, cil; Kinkel, 1876, 186 vd.). Bu motifin tipik bir versiyonunda, sanatçı ruhunu Şeytan'a pazarlar. Bu efsane, XVIII. yüzyılda Messerschmidt hakkında bile anlatılıyordu (Kris, 1932, 224). Sofu mimarın Şeytan'ı kendisine yardımcılık etmeye zorlamasıyla ilgili başka versiyonlar vardır, örneğin Aziz Wolfgang bir kilise inşa ederken böyle yapmıştır (bunun Moritz von Schwind'e ait hoş bir tablosu Münih'teki Schackgalerie'de bulunmaktadır); ya da çok daha eski bir efsanede, Kral Süleyman cinleri kendisine Tapınak inşaatında yardım etmeye zorlamıştır (McCown, s. 69). Lund Katedrali'nin inşasını konu alan İsveç sagasında – bu saganın Rumpelstilsken masalıyla yakınlıkları vardır – şeytanın yerine putperest bir devle karşılaşırız (Gyllander, 1917, 213 [Puhvel, 1961; Boberg, 1955, 8 vd.]).

Bu efsanelerde, sanatsal olarak etkin bir tanrının ya da sanatçıyla işbirliği yapan ya da ona yardım eden bir tanrının somut temsilinde doruk noktasına ulaşan *deus artifex* imgesi,

Rönesans'tan bu yana sıkça görülen tanrısal sanatçı imgesine karşılık gelir. XV. yüzyılda Leone Battista Alberti sanatçının etkinliğini "ikinci bir Tanrı"nın etkinliği olarak tanımladı ve XVI. yüzyılda Aretino, Michelangelo'dan bahsederken "persona divina" sözlerini ilk kullananlardan biri oldu. Tiziano'nun sıkça alıntılanan "tanrısal fırça" sözü de böyleydi. "Divino" sıfatı önce Michelangelo ve diğer sanatçılara verildi, sıradan dilde ifadesini buldu ve otomatik bir mecaz oldu. Bugün hâlâ opera sanatçıları ve aktrisler için kullanılan "diva" sıfatında yaşamaktadır.

Vasari'ye ait Michelangelo'nun doğumu gibi biyografik anlatılar da aynı fikir grubundan türer. Bunlarda tanrısal sanatçının doğumu, Tanrı'nın bir oğlunun doğumu olarak sunulmuştur. Burada, belli bir ölçüde, karşılaştırılan şeylerin gerçek özdeşliğine olan inanç görülmektedir.

Rönesans'taki deha kavramının da iki anlama sahip olduğunu hatırlarsak şaşıracak bir şey kalmaz. Bir yandan, deha basitçe bir bireyin zihninin ait olduğu kategorisini belirtmek üzere kullanılıyordu; buna karşılık, sözgelimi 1561 yılında bir şairin dehasının dışsal bir varlığa sahip olduğuna inanan Scaliger tarafından yayımlanan Poetika'da ikinci anlam aydınlığa kavuşur (Zilsel, 1926, 285). *Divino artista*'nın yaratıcı güçleri fikri, deha fikriyle ayrılmaz bir bağa sahiptir. Rönesans'ın, Platoncu sanat kuramının aktarılan kısımlarından bu fikri alıp ona yeni bir hayat verdiğini göstermeye çalıştık; Giotto'nun gençliğinin hikâyesine bu yorumun doğruluğunun ilk kanıtı olarak bakılabileceğine inanıyoruz.

Sonuç olarak, bu efsanenin tek tek birkaç temasının belli kökenleri açısından açıklanabileceklerini belirtmek istiyoruz. Dünyanın yaratılışı miti, içinden çıktığı dinsel fikirler sahasından hızla kurtuldu ve yeni bir efsaneler dizisinin oluşumuna tâbi oldu. İncil'lere eklenen birçok Gnostik apokrif metin ara-

sında, çocuk İsa'nın kendisini bir sanatçı olarak tasvir ettiği bir örnek bulunmaktadır (Aziz Thomas'ın Çocukluk İncili; bkz. James, 1924, 49).[1] İsa kilden kuşlar yapar ve bu kuşlar onun emriyle kanatlanır. (Bu tema, İsveçli yazar Selma Lagerlöf'ün, büyük bir psikolojik inceliğe sahip, hayalgücü zengin bir eser olan *İsa Efsaneleri*'ni yazmasına yol açmıştır.) Apokrif İncil'de bu tema, çocuk yaşta mucizeler gösteren kişiyi, bir sihirbaz, kötü niyetli ve her şeye kadir bir büyücü olarak gösteren özelliklerle birleşmiştir.

Bu apokrif hikâye XV. yüzyıl Floransa'sında biliniyordu; sanatçının efsanevi çocukluğu temasının bazı özelliklerini bu hikâyeye borçlu olduğunu varsaymak caziptir. Halkın hayalgücünden doğan sözlü gelenek kısa süre sonra başka motiflerle karıştı ki bunlarda başka mitlerin özelliklerini de teşhis edebiliriz. İsa'yı neşeyle kilden serçeler yapan ve onlara hayat veren genç bir heykeltıraş olarak gösteren bu mucize, eskilere ait sanatçı tanrı kavramı – Musevi geleneğindeki Yaratılışın Tanrısı – ile daha modern zamanlarda biyografilerin başlangıcında karşılaştığımız sanatçı çocuk kavramı arasında köprü kurar.

1 Ayrıca bkz. Kur'an (3:48 ve 5:10).

Büyücü Olarak Sanatçı

Gerçekliğin Bir Kopyası Olarak Sanat Eseri

Sanatçının başarısının değerlendirilmesi, belli ölçüde sanat eseriyle doğa arasındaki bir kıyasa bağlı görünüyor, bu bağlantı bazen bilinçli şekilde algılanamayacak kadar uzak olsa bile. Bu kıyas iki karşıt bakış açısından doğar. Bir tanesi Zeuksis'le ilgili bir anekdotla özetlenebilir. Zeuksis, Helen'in resmini yaparken beş farklı kızın en güzel özelliklerini seçmiş ve hepsini portresinde bir araya getirmiştir. Bu anekdotun dayandığı konsept, sanatçının hedefini, Platon'un sanat kuramına uygun şeklinde, doğanın modelini aşmak, doğadan daha iyisini yapmak, eserlerinde ideal bir güzelliği gerçekleştirmek olarak belirler. Sanatçının hedefiyle ilgili bu kavrayışın Batı düşüncesinde oynadığı rolden bahsetmiştik. Buradan, sanatçının Tanrı gibi yarattığı, bir *alter deus* olduğu fikri çıkmıştı. Bu fikir sanatçının *divino artista* konumuna yüceltildiği biyografilerde kahramanlaştırılmasında ifadesini bulur.

Karşıt bakış açısı, tümüyle naif görünür; bu nedenle ona sıradan insanın görüşü ya da izlenimci estetik denir. Bu görüşe

göre, sanatçı eserinde doğayı sadık bir şekilde kopyaladığı için övgüyü hak eder. Bu bakış açısı aynı zamanda biyografilerde çerçevesi çizilen sanatçı imgesini de kesin olarak etkilemiştir. Dayanak noktasını daha iyi anlamak için, bir kez daha klasik Antikite'den günümüze kadar uzanan sanatçı biyografilerinde bulunan tipik bir temayla başlayacağız. Fakat diğer tipik motiflerin tersine, bu temanın klasik çekirdeği daha sonraki dönemin biyografilerinde değiştirilmeden devralınmıştır. Sanat literatüründeki hiçbir şey incelemeye başlayacağımız anekdottan daha iyi bilinmez.

Bu anekdot Plinius'ta bulunur (35:65) ve filolojik araştırmanın açıkça ortaya koyduğu gibi, yine Duris'in eserinden alınmıştır. Hikâye şöyledir: Zeuksis üzüm resmi yapar; serçeler uçup gelerek üzümleri gagalarlar. Parrhasios, Zeuksis'i atölyesine davet eder; orada, buna benzer bir şey yapabileceğini kanıtlayacaktır. Atölyede Zeuksis, Parrhasios'tan resmin üzerini örten perdeyi kaldırmasını ister. Ama perde resme dahildir. Zeuksis, Parrhasios'un üstünlüğünü kabul eder: "Ben serçeleri kandırdım, ama sen de beni kandırdın."[1]

Bu ve benzeri anekdotların ne kadar sıklıkla ortaya çıktığını tahmin etmek neredeyse olanaksızdır. Antikite'de bunun birçok çeşitlemesiyle karşılaşırız: Damızlık bir at, Appeles'in resmettiği bir kısrakla çiftleşmeye çalışır; bıldırcınlar, Protogenes'in arkaplanına bir bıldırcın çizdiği resme doğru uçarlar; bir yılan resmi kuşların cıvıltısına son verir (Plinius, 35:95; 35:121; Strabon [14:562], aktaran Overbeck, no. 1924). Daha sonraki sanat literatüründe hep yer alan bu gibi hikâyelerin büyük kısmının izini buna ya da buna benzer klasik anekdotlara kadar sürmek mümkündür. Protogenes'in resmiyle ilgili bu hikâye, Aretino'nun anlattığı bir anekdot-

1 Resimde saklı bir şey varmış yanılsamasını yaratan trompe l'oeil perdelerden de bahsetmek gerekir. XVII. yüzyıl Hollanda'sında modaydılar; bkz. Reutersward (1956, 95-113) ve Kennedy (1964, 168).

ta birebir yankılanmaktadır (1531, 1: xxviii). Bu anekdotta, Tiziano'nun yaptığı bir resimde yer alan Vaftizci Yahya'nın taşıdığı kuzunun, bir koyunun neşeyle melemesine yol açtığı öne sürülür.[1] 1508 yılında Scheurl, bir köpeğin, Dürer'e ait bir portreyi gerçek efendisi sandığını bildirir; Leonardo'nun *Resim Üzerine İnceleme*'sinde yer alan bir hikâyenin, bu rivayetin kaynağı olduğu sanılıyor, ama aslında çok daha eskilere uzanmaktadır, çünkü *Anthologia Graeca* (9: 604) aynı olayı anlatmaktadır (Panofsky, 1924, 90).[2] O zamandan bu yana, portrelerin gerçek gibi olması gözde bir motif olarak kalmıştır ve Rönesans döneminde bu temaya adanmış çok sayıda benzer hikâyenin bu fikirden türediği görülebilir: Tiziano, Papa III. Paul'ün bir portresini yapıp kuruması için bir pencerenin kenarına bırakır; oradan gelip geçenler resmi Papa sanarak selam vermeye başlarlar (Vasari, 8: 294; Hartmann, 1917, 48); buna benzer bir şey Rembrandt'ın hizmetçisini çizdiği resimde de olmuştur (Piles, 1715, 425). İspanya Kralı II. Philip'in de, Tiziano'ya ait babasının portresini gerçekten babası sandığı söylenir; bir kardinal, Raffaello'nun X. Leo portresine kalemle mürekkep uzatarak imza atmasını rica etmiştir (Zuccaro, 1607, 99).

Bu türden birçok anekdotun sevilen temalarından biri de *quadratura,* yani resimlerle bezeli mimarinin çarpıcı etkisiydi. Fakat burada da Mantegna, Georg Pencz ya da Vredemann de Vries'in eserleriyle ilgili rivayetlerin (Mander, 1906, 298-303) – ya da Cinquecento'da bile Peruzzi'ninkiler gibi

1 Bramantino'nun resmettiği bir at o gerçeğe o kadar benziyordu ki, başka bir at ona saldırmıştı (Vasari, 2:493); kuşlar, Murillo'nun Sevilla Katedrali'nde bulunan Padualı Aziz Anthony resmindeki zambaklara konmaya çalışmıştı. Bu tür hikâyeleri sonsuza dek atarmak mümkün; Viktorya çağı İngiltere'sine ait bir hikâye hepsinin yerine geçebilir. Effie Millais (1:324) günlüğünde kocasının resimlerinden birinin yarattığı tuhaf etkiden bahseder: "Bahar Çiçekleri adlı resim şövalesiyle dışarıda ve parlak günışığı altında dururken, arılar, bal alabilecekleri gerçek çiçekler sanarak tomurcukların arasına konuyorlar."

2 Aynı hikâye Sir Goedfrey Kneller'ın karısına ait bir portre için anlatılmaktadır (Whitley, 1928, 21).

monokrom resimlerin gerçek kabartmalar sayıldığına kanıt olarak gösterilenlerin – izi, Plinius'un kaydettiği bir hikâyeye (35:23) kadar sürülebilir; burada kargalar bir manzarayı tasvir eden sahne dekoruna konmaya çalışır.

Doğanın kusursuz bir şekilde taklit edilmesi teması, genç sanatçının vaktinden erken zanaatına hakim olmasıyla ilgili betimlemelerde yaygın olarak kullanılmıştır. Bu betimlemelerde, bir öğrenci, ustasının resimlerinden birine bir böcek çizer, usta önce böceği kovmaya çalışır, ama sonra hatasını kavrar. Vasari (1: 408), Cimabue'nin çırağı olan Giotto'nun hikâyesini anlatır;[1] anekdot sonra Alpler'in kuzeyine göç eder ve örneğin Carel van Mander (198 vd.), Hermann van der Mast'la ustası Frans Floris için benzeri bir hikâye anlatır. (Aynı hikâye - bu defa Floris'in yetenekli öğrencisi olarak Quentin Massys görülür - Kinkel'in derlemesinde bulunmaktadır [233].) Beccafumi'nin gençliği hakkında, Siena rehberlerinin geleneksel sözlü anlatılarında yer alan buna benzer hikâyeler, ancak XIX. yüzyılda yazıya geçirilmiştir (Floerke, 313). Bunlar biyografilerle de sınırlı değildir; benzeri şeyler, büyük sanatsal başarının işaretleri olarak tekrar tekrar dile getirilmiştir.

Bu ve başka birçok anekdotta kullanılan, tabloya bakan kişiyi yanıltan böcek teması, atölyelerdeki tablolara sinek resmi yapma egzersiziyle yakından bağlantılıdır. Bu uygulama, Hollandalı ve Alman ressamlar arasında en azından XV. yüzyılın başlarından beri yaygın olarak görülüyordu (sözgelimi, bkz. Weixlgartner, 1928).[2] Bu durum, sözkonusu anekdota renk katmış olabilir.

1 Aslında bu zaten Filarete'nin *Trattato*'sunda (665) bulunmaktadır.

2 Panofsky (1953, 489) ve Pigler (*La mouche peinte*, 1957, 47-64) başka örnekleri de tartışmaktadır. Bu resim şakası resimli elyazmalarında sıkça bulunur, örn. Milano'dan XV. yüzyıl sonlarına ait bir örnekte (*Accademie e Biblioteche d'Italia*, 14: 147, 1940); bazen heykellerle ilgili olarak da anlatılır (Bode ve Boldach, 1918, 114). Ermeni kitap illüstratörü Sargis Pidzak'ın ("Eşekarısı"), lakabını çizdiği bir eşekarısından aldığı söylenir; resmi görenler arıyı kovmaya çalışmıştır (Der Nersessian, 1936, 137).

Daha fazla örnek eklemeye gerek yok; aktarılabilecek olan çok sayıda eser yeni bir öğe içermez. Bu temayı konu alan Çin anekdotları için de aynı şey geçerlidir ve sayıca Batılı örnekler kadar çokturlar. Motifler bile özdeştir – resmedilen hayvanlar canlıları çeker ve insanlar onları gerçek zanneder. Herbert Giles'in (1905) verdiği örneklerde izlenebilecek olan bu özdeşlik, en hassas ayrıntılara dek uzanır; Asya kaynakları da sanat uzmanının kovmaya çalıştığı resmedilmiş sineklerden bahseder (Hirth, 1900, 422).[1]

Bu anekdotların en aşikâr açıklaması, sanatsal başarının naturalistik niteliklerini vurgulama amacını taşıdıklarıdır. Anekdotun genellikle kısaltılmış bir biçimde aktarılmış ve böylece estetik yargılar için bir kalıp haline gelmiş olması da bunu gösterir.

> Bu türden bir örnek Plinius'ta (35:155) kolayca bulunabilir. Plinius, Varro'dan şu alıntıyı yapar: "Possis'in resmettiği elma ve üzümleri gerçek olanlardan ayırt etmek imkânsızdı." Boccaccio, *Decameron*'da (6. gün, 5. hikâye), Giotto'nun sanatını tanımlamak için tam da aynı sözleri kullanır: "...insanların görme duyusu, onun yarattığı şeyleri gerçek zannederek sık sık yanılırdı." Burada, Rumohr'un da belirttiği gibi (1920, 256), motifin sanatçılarla ilgili hikâyeleri hatırlatacak kadar abartılmış olduğunu kolayca görebiliriz, ama bu yargının kalıplaşmış karakterinin kökleri Orta Çağ geleneğinde de vardır. Sözgelimi, Hugdietrich'ten sanat eserlerinin "sanki canlıymış gibi" olduklarını ya da Wigalois'dan bunlardan birinin "tıpkı hayattaymış gibi durduğunu" işitiriz ki, ilk Alman halk şairlerinin yaptığı bu tür açıklamalar tam olarak aynı anlamı taşımaktadır (Ilg, 1881, 14). Bu bilgi parçasından,

1 Japonya'dan bir örnek için bkz. Feddersen (1925, 30). Ayrıca yere resmedilmiş bir tavuskuşu tüyünü almaya çalışırken tırnağını kıran bir Hintli kral da vardır (Coomaraswamy, 1920, 27).

Orta Çağ'a ait sanat eserlerinin karakteriyle ilgili herhangi bir sonuç çıkarmak hatalı olur. Uzun zamandır bunların ve buna benzer sayısız karşılaştırmanın, bir sanat eserini betimlerken kullanılan kalıplaşmış ifadeler olduğu kabul edilmiştir; bunlar ἔκφρασις'e, yani resimlerin retorik betimlemesine ait repertuvarın bir parçasını oluştururlar.

Gönderme yaptıkları Rönesans sanat eserleriyle bu anekdotlar arasındaki ilişkiye dair yorumun, klasik eserler için de geçerli olduğuna inanıyoruz. Hellenistik dönemde resim ya da sonraki dönemlerin sanatına dair– örneklerimizin alındığı dönem içinde kalırsak, Giotto'dan Rembrandt'a kadar - bildiğimiz hiçbir şey, bu hikâyelerin öne sürdüğü şeylerin önemini azaltmaz. Bu anekdotları da, bir sanat eserine özellikle lehte bir gözle bakmak için tasarlanmış basmakalıp formüller olarak değerlendirmek gerekir. Doğanın taklit edilmesinin ne ölçüde kusursuzlaştırıldığı, doğrudan dile getirilmeyip ima edilmiştir. Anekdot bize sanatçının ürününün gerçeklikle karıştırıldığını; portrenin, resmedilen kişi zannedildiğini söyler. Bu yüzden sormamız gereken soru şudur: Neden bu özel biçim seçilmiştir? Neden anekdotların merkezinde gerçeklikle yanılsama arasındaki bu tür bir karışıklık yer alıyor?

Bu soruyu yanıtlamaya çalışmadan önce, aynı temel motife sahip bir başka anekdot grubunu ele almamız gerekiyor. Bunlar da klasik Antikite'de ortaya çıkmışlardır ve eserlerini ele aldıkları sanatçının kimliği sebebiyle özel olarak ilgi çekmektedirler: Yunan sanatının mitsel atası Daidalos.

Apollodoros'ta (2:6.3; aktaran Overbeck, no. 102) şu hikâye yer alır: Bir gece Herakles, Daidalos'un yaptığı kendi heykelinin gerçek gibi görünmesi yüzünden öyle bir yanılgıya kapılır ki, ona bir taş atar. Euripides'in satirlerinden birinde, Herakles'in ortaya çıkışıyla deli gibi korkan ihtiyar bir adama

gördüğü şeyin Herakles değil, Daidalos'un Herakles heykeli olduğu anlatılır (Robert'ın Pauly'deki maddesi, 4, sütun 2003). Euripides'in bir başka eseri, Daidalos efsanesiyle ilgili bir tiyatro oyunu da, heykeltıraşın Girit'te Pasiphae için tahtadan bir inek yaptığı ve böylece Pasiphae'nin, Poseidon'un gönderdiği boğaya karşı duyduğu arzuyu dindirebildiği hikâyesinin kaynağıdır (Pauly, 4, sütun 2001).

Bu hikâyelerin bize aktarıldığı biçim, sanatçı biyografilerinin içinde dağınık olarak bulunan çok daha yakın tarihli örneklere o kadar benzer ki, aralarındaki yakın bağlantılar konusunda pek şüphe olamaz. İnsan, geniş bir biçimde yayılmış olan bu anlatıların kökeninin, yukarıda aktarılan Daidalos hikâyeleri olduğunu varsaymaya başlar. İki anekdot grubu arasındaki ilişki sorusu, Daidalos'un eserleriyle ilgili hikâyelerin yorumuna ağırlık verdiğimiz zaman önem kazanır. Bu efsaneler kolaylıkla mitolojik temaların yeniden yorumları olarak tanımlanır. Başlangıçta, muhtemelen MÖ VI. yüzyıl gibi erken bir tarihte, Daidalos sadece hareket etmekle kalmayıp aynı zamanda konuşabilen eserlerin yaratıcısı sayılıyordu (Robert'in Pauly'daki maddesi, 4, sütun 2002). Bu rivayetin çok daha eski zamanlarda ortaya çıkmış olması mümkündür.

Atinalılar bu rivayetleri birkaç şekilde yorumluyorlardı. Komedya yazarı Philippos'un yaptığı, Demokritos ve Aristoteles tarafından kaydedilen (*De anima*, 1:3; aktaran Overbeck, no. 118) açıklamaya göre, Daidalos'un Aphrodite heykeline atfedilen hareketlilik, sanatçının onu civayla doldurmasından kaynaklanıyordu. "Daha sonra, yine bunun kadar akılcı, ama ciddi bir açıklamaya göre, Daidalos heykellerini ayakları aralık, kolları serbestçe sarkan ve gözleri açık bir halde yapan ilk kişiydi" (Robert, Pauly içinde, 4, sütun 2002). Fakat bu akılcı açıklama çabalarına, Daidalos'un eserlerini zaptetmek, yürü-

yüp gitmelerine engel olmak gerektiği gibi bir inanç da eşlik ediyordu (Platon, *Menon*, 97D).

Sanatçının mekanik olarak hareket edebilen heykeller yaratabildiği fikrinin uzun ve saygıdeğer bir tarihi vardır. Yunanların bu güçleri atfettiği tek mitsel sanatçı Daidalos değildi. Homeros'ta Hephaistos da hareketli figürler yapabiliyordu. Tanrılar için sadece süs eşyası ve silah dökmüyordu, altın tekerlekli üçayaklar da yapıyordu:

> Dayayacaktı onları sarayan dik duvarına,
> her üç ayağın altına altın tekerlekler koymuştu,
> kendi kendilerine girsinler diye tanrıların toplantısına.
> *İlyada*, 18: 376 vd. (çev. Azra Erhat – A. Kadir)

Altın ve gümüş bekçi köpekleri yapıyordu (Odysseus bunları Nausikaa'yı Phaeakia'ya doğru takip ederken görmüştü): "...korusunlar diye Alkinoos'un konağını / ölümsüzdüler ve hiç eskimek bilmeyeceklerdi (*Odysseia*, 7:49), Hephaistos'un Thetis'le karşılaştığı sırada yaslandığı figürler de öyleydi:

> ...aldı eline koca bir değnek,
> çıktı topallaya topallaya kapıdan dışarı,
> efendilerine yardım ediyordu altından iki uşak,
> bunlar benziyorlardı canlı kızlara.
> Akıl vardır onların içinde,
> sesleri vardır onların, güçleri,
> ölümsüz tanrılar vermiştir onlara görme gücü.
> Efendilerinin iki yanında gidiyordular seke seke...
> *İlyada*, 18:416-21

"Daidalos'un ... zanaatkâr-tanrı Hephaistos'un ikizi olduğunu" (Robert, Pauly, 4, sütun 1335) anladığımız zaman, ha-

reket edip akıl yürütebilen varlıklar yaratma yeteneğinin, en azından Yunan dünyasında, mitsel sanatçının imtiyazı olduğunu hissederiz. Ama bu fikir İndo-Cermen mitolojisinde sıkça görülür; Fin demirci tanrı İlmarinen aynı zamanda sıradışı bir güzelliğe sahip altın bir kadın yaratmıştı (Mannhardt, 1875, 322); ve demircilikle uğraşan Litvanyalı melekler Ugniedokas ile Ugniegawas da hayat sahibi bir altın bakire yapmışlardı (Veckenstedt, 1883, 34). Mitsel bir sanatçı tarafından yaratılmış bir kadın temasının yankıları, Pygmalion ve Pandora'nın yaratılışı efsanelerinde de görülebilir (Robert, 1914, 17).

Bu bağlamda bakıldığında, Yunanca sanatçı biyografilerinin başlangıç aşamasında bulduğumuz, sanat eserlerinin kandırma gücüyle ilgili anekdot yeni bir önem kazanıyor. Bu anekdotla övülen, gerçeklik yanılsaması yaratma hüneri, mitsel sanatçının ayırt edici işareti olan hünerle karşılaştırılabilir – yani sadece otomat olarak bile olsa, hareket edebilen varlıklar yaratma yeteneğiyle. Bu bağlantı, sanat eserinin kandırma gücüyle ilgili anekdotu sonraki macerası boyunca takip edersek daha da açık hale gelecektir. Bu temanın uzak bir çeşitlemesi özellikle çarpıcıdır; Orta Asya ve Uzakdoğu'dan gelen ve burada Toharca versiyonuylavereceğimiz öykü şöyledir (Chavannes, 1910-11, 2: 12; Sieg. 1919-20, 362):[1]

> Bir ressam, otomat yapan bir ustanın evinde misafir olarak kalmaktadır. Usta, yatağın yanına bir kız figürü koyar. Ressam aşkla elini tutar ve bunun üzerine figür parçalanır. Çok üzülen ressam "Tabii usta benimle tutkunun gücü – heyhat! - ve aklın zayıflığı – heyhat! - sayesinde alay etti; bir insanın böyle birkaç tahta parçasıyla şehvetli aşk yaşayabileceğini düşünmek! Ama bu usta bana zanaatindeki becerisini

1 Bu hikâyenin iki çevirisi daha var; bkz. Sieg (1944, 8-13) ve Lane (1947, 41-45); ayrıca bkz. Cuvreux'nün diğer versiyonlarla ilgili görüşleri (1960).

de göstermek istedi; ben niye aynısını ona yapmıyorum?" diye sızlanır. Böylece kalkıp duvara kendi resmini çizer, boynuna ip dolayıp bir kirişten sallanıyormuş, intihar etmiş gibi gösterir. Ertesi sabah usta, ressamın intihar ettiğini sanıp ipi kesmek için bir balta kapar. O zaman ressam öne çıkar ve usta, bir resme kandığını anlar: "Resim başka bir şey, ressam başka."

Buraya dek klasik temanın korunduğu ve sadece farklı zamanların değişen bakış açısına göre uyarlandığı çeşitlemeleri incelemiştik, o yüzden ilk bakışta bu Asya versiyonunda farklı bir ortama yapılmış bir uyarlamayla yanısıra yeni bir fikirle, yani teknik ve sanatsal yaratımın karşı karşıya getirilmesi fikriyle de karşılaştığımız sanılabilir. Burada, bir hipotezin belli belirsiz anahatları kendini gösterir: İnsanlığın fantezi hayatı boyunca gezinen motiflerin gizli anlamının, sadece zaman içinde ve daha sonraki değişikliğe uğramış şekillerinden biriyle tanınır hale geldiğini hatırlarız. Sanki eski ya da özgün anlamları yeniden keşfedilmiş ya da en azından, sayısız çarpıtmayla gölgelendikten sonra beklenmedik bir şekilde ortaya çıkmış gibidir. Sanat eserinin kandırma gücüne dair anekdotun böyle büyük bir dönüşüm yaşayabilmesi, başka anekdotlarda olduğu gibi burada da, mitolojik inançların yaşamayı sürdürdüğünü, bu efsanevi motifin yer ya da dönemden bağımsız olarak insan fantezisini tatmin etmesini "sağladığını" gösteren bir kanıt olabilir. Bu anekdotun Toharca versiyonu özel bir ilgiyi hak eder, çünkü bilinen versiyonuyla zaten çarpıtılmış ve işlenmiş olan daha eski motiflere bağlanabilir. Mitsel sanatçının hareketli figürler yaratma yeteneği, Hephaistos, Daidalos ve başka birçok isimde görüldüğü üzere, kısa sürede akılcı bir şekilde açıklanıyordu – bizim savımızın bu kısmı sağlam kanıtlara dayanır. Mitolojide birebir anlam taşıyan hareket ve yaşam, soluk metaforlara dönüşmüş ve "Bu sanat eseri doğaya o kadar sa-

dık ki, canlı olduğu ve hareket ettiği yanılsamasına yol açıyor" teşbihi de efsanede korunmuştur. Fakat bu hikâyenin yaşadığı göçlerde, özgün anlamı kısmen yeniden keşfedilmişti, böylece Toharca hikâyedeki usta, Zeuksis'ten ziyade mitsel sanatçıya, *İlyada*'daki Hephaistos'a yaklaşır; çünkü Hephaistos gibi o da hareket edebilen figürler yaratır.

Büyü Olarak Tasvir

Sanat eserinin kandırma gücüyle ilgili anekdotun önemli olduğunu anlamamız, onun tarihsel kökenini incelememizin bir sonucuydu. Bu anekdotta, mitsel sanatçı hakkında anlatılan şeyin yankılarını, yani onun yaşamı ve hareketi yaratabileceği görüşünü ayırt edebileceğimize inanıyoruz. Ama bu anlayış da hâlâ eksiktir. Destek olması için, aynı fenomeni ele alan başka hikâyelere bakacağız. Bunlar canlılarla karıştırılan sanat eserlerinden bahseder ve bizim bu karışıklığa yol açan koşullar hakkında çıkarım yapmamıza izin verir – bu karışıklık, bazı güçlü duyguların etkisiyle ortaya çıkmaktadır. Bir heykelin tasvirinin arzu uyandırmasıyla, ya da bir kişi için düşünülen cezanın onun suretine uygulanmasıyla ilgili anekdotlar, sanat eserine canlı gözüyle bakıldığını varsaymaktadır.

Bu gruptaki anekdotların en ünlüsü, bir sanat eseri için duyulan tensel aşkla ilgilidir. Antikite'de kayda geçen sayısız örnekten birkaç tanesi, Praksiteles'in iki eserini konu alır: Knidos Aphrodite'si ve Parion'daki Eros'u (Overbeck, no. 12227 vd. ve 1263). Bu tür hikâyeler daha Antikite'de, sözgelimi Ailianos ve Athenaios tarafından derlenmişti ve Atina komedyası daha en başta, sevgilisinin portresiyle kendini bir yere kapatan karasevdalı delikanlı temasını kullanmaya başlamıştı (Birt, 1902, 40). Kıbrıs Kralı Pygmalion efsanesi de aynı kategoriye girebilir; o da Ovidius'un versiyonunda

(*Metamorfozlar*, 10:243 vd.) sevgi nesnesinin yaratıcısı olur (Roscher, 3, sütun 3318). Aynı efsanenin başka bir çeşitlemesi, Farsça *Tuti-nâme*'deki hikâyelerden birinde görülür; bu hikâyede dört adamın yarattığı sanat eseri dualarının sayesinde canlanır ve dördünü de kendisine âşık eder (bkz. R. Schmidt, 149 vd.;[1] ayrıca bkz. Leyen, 1917, 123).

Benzer hikâyeler daha modern sanat literatüründe de dağınık olarak bulunmaktadır. Guglielmo della Porta'nın St. Peter Kilisesi'nde III. Paul için yaptığı lahitin ön tarafında bulunan, karşı konulmayacak kadar çekici Adalet figürünü gören bir İspanyolun şehvete kapıldığından bahsedilir (daha sonra figür örtülmüştür, Liebracht [1879, 139]; burada başka örnekler de verir). Bu hikâyeler İslam dünyasına da yayılmıştır. Tâk-ı Bostan'ın yeraltı odasında bulunan, Husrev Perviz'in eşi Şirin olması gereken saki figürü, bir adamın tutkularını kabartmıştı; bunun tekrarlanmasını önlemek üzere, figürün burnu koparıldı (Schwarz, 1921, 4: 488). Bu hikâye iki açıdan kaydadeğerdir: heykelin canlı olduğuna, sadece ona aşkını sunan adam değil, başkalarının ona âşık olmasını önlemek için burnunu koparanlar da inanıyordu. Üstelik, bu sonuncular, intikamlarını heykelden değil onun tasvir ettiği baştan çıkarıcı kadından aldılar.

Burada, resim ile resmi yapılanın eşitlenmesiyle ilişkili en yaygın pratikle, yani büyüye olan inançla, özellikle de tasvirlerle ya da kuklalarla yapılan büyüye inançla karşılaşıyoruz :"Bir insanın ruhu onun tasvirinde saklanır, bu tasvire sahip olan, o kişi üzerinde de güç sahibi olur ve o tasvire verilen bütün acıyı onun temsil ettiği kişi de çekecektir." Ayrıca bu fikrin tersiyle, yani bir kişiye verilen zararın onun portresinde de görünür olması gerektiği inancıyla da karşılaşırız. Resmin

1 Ne yazık ki, B. Hale Wortham'a ait tek İngilizce *Sukasaptati* çevirisinden "uygunsuz" diye çıkarılan hikâyelerden biridir bu.

büyüsüne olan inanç, bu biçimiyle Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi*'nde de yer alır.

Bu inancın her yere yayılmış olduğunu örneklerle göstermeye pek gerek yok; Castagno'nun, İsa'nın kamçılanmasını konu alan freskinde tasvir edilen Yahudileri, "Kurtarıcımıza yapılan haksızlığın intikamını almak üzere" (Vasari, 2:673) kazıyan Quattrocento İtalyanlarının, İsa'nın Çile'sini anlatan tablolardaki cellatı kazıyan bugünkü taşra ahalisinden hiç de farklı davranmadığını hatırlatmak yeter. Çünkü portreyle portresi yapılanın özdeş olduğu fikri en sağlam şekilde din alanına kök salmıştır. Ritüellerde kullanılan tasvirlerin mucizelerine duyulan inanç bu noktada başlar. Bazı örneklerde tasvirlerle ya da kuklalarla yapılan büyüden sanat pratiğine uzanan köprüler kurmak bile mümkündür, üstelik sadece ilkel halklar arasında değil, Orta Çağ sonrası Avrupa sanatında da. Rönesans'ta balmumu ve bronz heykeller büyü amacıyla üretiliyordu (Warburg, 1932, 1:341 bunu ayrıntılı olarak belgelemektedir). Bu fikir bazen sanatçıların biyografilerine de girmiştir.

> British Museum'daki ünlü tomar-resimin sahibi Ku K'ai-chih (MS IV. yüzyıl dönümü), kendisini alaya alan bir kızın portresini yapıp dikenlerle bir duvara tutturdu, dikenlerin birisi kızın kalbini deliyordu, bu yüzden kız kalbinde bir ağrıyla hasta düştü ve ancak resimden diken çıkartıldığı zaman iyileşebildi (Giles, 1905, 18).[1]

Portreyle portresi yapılanın özdeşliğine olan inanç – Fransız filozof Charles Lalo buna zekice insanlığın ilk estetik kuramı demiştir – sadece temsilî sanatın kökeniyle ilişkilendirilmekle kalmadı, aynı zamanda sanatın başlangıcıyla ilgili

1 Ayrıca bkz. Ch'en Shih-Hsiang'ın Ku K'ai-chih'le ilgili yorumları (1948). Eberhard, bu tür büyü pratiklerinin Çin edebiyatında kaydedilmiş başka örneklerini de aktarır (1941, 107).

efsanelerin oluşumuna da hükmetti. Burada iki tip motif ayırt edilebilir.

> Başlangıçta, bir kişinin gölgesinin çevresine çizgiler çiziliyordu; bu rski zamanlarda anlaşıldığı şekliyle resmin başlangıcıydı (Plinius, 33:15).
>
> Heykelin kökeniyle ilgili başka bir klasik efsane de aynı şeyi anlatır (Plinius, 35:131; Athenagoras, aktaran Overbeck, no. 261; kaynak malzemesini ele alan Robert, 1886, 131).[1] Sikyonlu çömlekçi Boutades'in kızı, [memleketinden] ayrılmakta olan sevgilisinin duvara düşen gölgesinin dış hatlarını lamba ışığında resmetti. Babası bu hatları kille doldurdu, elde ettiği terrakota rölyefi fırınladı ve böylece ilk heykeli ortaya çıkardı.
>
> Gölge dediğimiz şeyin birinin sabitlemesi için bekleyen potansiyel bir resim olduğu fikri, Buddha tasvirinin kökeniyle ilgili Tibet ve Moğol efsanelerinde de görülür. Çeşitli sanatçılar Buddha'nın portresini yapmaya çalıştılar ama beceremediler, o zaman Buddha gölgesini çizdirdi ve boyayla doldurttu (Laufer, 1913, 37n.; Cohn, 1925, xxxi).[2]

Bu hikâyelerde tasvir, portresi yapılan, mekanik bir şekilde çoğaltılan kişinin yerine geçer. Dış hatları çizilen gölgenin o kişinin bir parçası olduğu kabul edilir. Bu fikir büyüyle ilgili yaygın bir nosyonu hatırlatır; buna göre bir kişinin bedeninin bir parçasına, ya da bir izine sahip olmak onun üzerinde güç sahibi olmayı sağlamaktadır.

Sanatın kökenleriyle ilgili efsanenin ikinci tipi de tasvirin ölü kişinin ikamesi olduğu inancına dayanır.

---

1 Bu efsane genellikle modern zamanların resimlerinde, özellikle de XVIII. yüzyılda silüet moda olmuşken tasvir edilmiştir; bkz. Rosenblum (1957), Levitine (1958), Wille (1960).

2 Ayrıca bkz. Hackin (1913). Buddha'nın gölgesini bıraktığı söylenen, Hadda yakınlarındaki "Gölge Mağarası" için bkz. Soper (1949-50).

Sadece Tibet-Tanjur'da (bkz. Laufer, 1913, 129-36) korunmuş olan *Çitralakşana*'da kaydedildiği şekliyle resmin kökenini anlatan Hint efsanesiyle başlıyoruz.[1] Çok uzun zaman önce, insanların vakti gelmeden ölmediği zamanlarda, bir Brahman kutsal bir kralın yanına ağlaya ağlaya gelmiş ve oğlunun vaktinden evvel kendisinden alındığını söylemiş. Kral ölüm tanrısı Yama'yla konuşmuş, fakat tanrı Brahman'ın oğlunu serbest bırakmayı reddetmiş. Bunun üzerine bizzat Brahma krala görünüp şu emri vermiş: "Brahman'ın oğlunu onun biçimine sadık bir şekilde ve renklerin yardımıyla resmet, böylece ona benzesin." Kral çocuğun resmini yapmış ve bu haliyle Brahma onu hayata döndürmüş, Brahman'a canlı olarak teslim etmiş. Bu fikir hem klasik hem de Musevi-Helenistik efsanelerde de görülür (Fulgentius, 1:29; Süleyman'ın Bilgeliği [bkz. McCown, böl. 14, cilt 15]);[2] Euripides'in Admetus hikâyesinde, Admetus sanki hayattaymış gibi sarılabilmek için ölü Alkestis'in mermerden bir heykelini ister;[3] ya da Vasari'nin naklettiği ressam Signorelli'nin hikâyesinde, oğlunun cesedinin resmini yapan ve böylece "ellerinin yardımıyla, doğanın ona sunduğu ve uğursuz bir kaderin aldığı evladının, gözlerinin önünde durmasını" isteyen bir baba anlatılır.[4] (Ölü çocuğunun resmini yapan ressam teması, Theodor Storm'un *Aquis submersus* adlı kısa romanında etkileyici bir şekilde ifade edilmiştir.)

---

1 Ayrıca bkz. Zimmer (1955, 383). Marko Polo Seylan'dan şu efsaneyi aktarıyordu: Buddha öldükten sonra, kral babası oğlunun altın bir suretini yaptırdı ve bu ilk put oldu (409).

2 Stummer (1944) pagan ve erken dönem Hıristiyan edebiyatından bazı bölümler derledi, bunlarda ölünün portresi kült tasvirlerinin kökeni olarak görülüyordu.

3 Çin'de, anne-babaya gösterilen saygı konusundaki yirmi dört örnek arasında, ölen annesinin tasvirini yontup ona tapan Ting Lan'la karşılaşırız (Mayers, 1874, 219, no. 670).

4 "Ölmüş kızının resmini yapan Tintoretto", Leon Cogniet'nin bir zamanlar çok ünlü olan bir resminin konusuydu; bkz. Rosenfeld (1935), Pigler (1957, 1), Haskell (1971, 66, 78).

Hint hikâyesinde, yorumcusuna göre (Laufer), hâlâ resmin sadece ölünün anısını canlı tutmak amacıyla değil, "ölünün yerine geçmek ve onun ruhunu cisimlendirmek" için tasarlandığı fikri hakimdir. Daha sonraki versiyonlarda, yani Vasari'nin versiyonunda, resim sadece hatırlamaya yardımcı olma işlevini görür. Fakat bu tür hatıraların resim ile tasvir edilenin özdeşliği inancından anlam ve yaşam bulduğu sonucuna varabiliriz – bu inanç, soluk bir biçimde de olsa, insanların bilinçdışında yaşamını sürdürmektedir. Etkileri bizim dönemimize kadar uzanır. Devrimciler devirdikleri yöneticilerin temsili kuklalarını parçaladığı ya da politik gruplar hasım liderlerin portrelerini yaktığı zaman, hatta âşıklar ihanet eden bir sevgilinin resmini yok ettiği zaman, aynı inanç işbaşındadır. Bu tür eylemlere kalkışan kişiler bilinçli olarak bu inancın farkında olmasa da, bu inanç psikenin daha derin katmanlarından gelen gizil bir güçtür.

Büyü düşüncesine neyin yol açtığı ve genel olarak kukla büyüsünün anlamı birçok açıdan tartışılmıştır. Bu tür dağınık görüşlerden ne çıkarılabileceğini mümkün olduğunca genel hatlarıyla ve biraz ihtiyatlı bir biçimde özetleyeceğiz: İnsanlar bazı koşullarda, belli ölçüde, resmi ve tasvir ettiği şeyi eşitleme eğiliminde olurlar. Bu tür koşullar, bizim uygarlık düzeyimize erişmiş insanlardan çok, ilkel insanlar arasında daha kolay görülür, ama bizim kültürümüzde de akıl hastalığı durumunda ya da yoğun duygularla yüklü durumlarda ortaya çıkarlar; kalabalıklar arasında bireye nispetle daha kolay gelişirler; yetişkinlerden çok daha sık olarak çocuklarda görülürler, ama burada da, bunların gözlenmesini kolaylaştıran şey güçlü duygulardır.

Bütün bu çeşitli ampirik gözlemlere bakarak, yine şematik bir formülle dile getirilebilecek bir çıkarım yapabiliriz: İmgenin büyü işlevine, resimle tasvir edilenin özdeşliğine olan

inanç ne kadar "güçlü" olursa, o imgenin doğası o kadar az önemli olur. Tam anlamıyla eşdeğer olmasa da, basit bir örnek alacak olursak: Çocukların oyun faaliyetinin gelişimindeki belli bir safhada, çocuk bir oyuncağın içkin özelliklerine çok ilgi göstermez. Hayalgücünün etkileri o kadar büyüktür ki bir sopa bir oyuncak at olur, bir kutu gemiye çevrilir ya da bir süpürge bir silaha dönüşür. Bu ampirik bulguya dayanarak, yorumlanması çok daha güç olan ilkel sanat ve halk sanatı fenomenleri konusunda daha iyi bir anlayış geliştirebiliriz. Yine genel terimlerle söylersek: Bir nesneye yüksek derecede büyü gücü atfedilirse – bu ister ilkel insanların fetişi, ister uygar insanın ritüellerde kullandığı mucizeler gösteren tasvir olsun – nesnenin doğaya benzerliği nadiren belirleyici bir önem taşır.

Bu çarpıcı araştırma sahasından tek tek örnekleri tartışma hevesine karşı koyuyoruz; onun yerine, Heinrich Gomperz'in (1905) ihmal edilmiş bir çalışmasında geliştirdiği özellikle verimli bir fikri araya sokarak ana konumuza dönüyoruz. Resimle tasvir edilenin özdeşliğine olan inanç azaldığında, ikisini birbirine bağlamak üzere yeni bir bağ ortaya çıkar: Benzerlik ya da yakınlık. Farklı bir şekilde formülleştirerek şöyle de diyebilirdik: Simge (resim) simgelenene (resmedilene) ne kadar yakın durursa, dış benzerliği o kadar az olur; ne kadar uzak olursa, benzerlik o kadar büyük olur. Bu düşünce, bu bölümün başına koyduğumuz anekdota dair anlayışımızı zenginleştirir – çünkü tasvir edilenle karıştırılması resmin gerçek gibi olmasından ileri gelir; ikisi birbirine benzer; birbirlerinin yerine geçebilirler.

Eğer farklı ve daha eski bir dünya görüşünün, resimle tasvir edilen arasındaki denklemi "yakınlık" ya da "benzerlik" bağına başvurmadan kabul ettiği hipotezini benimsersek, sanatçının başarısının önemini takdir etmeye başlarız.

Fakat yakınlıkla ne kastettiğimizi açık hale getirmeliyiz. Bunun "doğaya sadık olma" fikriyle hiçbir ilgisi yoktur, zira bu fotografik bir röprodüksiyonun amacıdır; bahsettiğimiz şey, daha genel olarak resme dair uzlaşmaları hayata geçirmeye yönelik bir çaba olarak tanımlanabilir. Bu çaba, tasvirleri zamana ve uzama düzgün olarak yerleştirmeyi hedefleyen bir süreçteki tarihsel gelişmenin sonucunda ortaya çıkar. Terimin bu sınırlanışını (haklı göstermeye çalışmadan) akılda tutarsak, kaçınılmaz olarak yine "doğaya sadık" ve "doğalcılık" gibi terimlere başvurmak zorunda kalırız, çünkü günlük dilde bunlar yaygın biçimde kullanılır.

Yukarıda ortaya atılan hipotez belli ölçüde tarihsel malzemeyle desteklenebilir. Çünkü kukla büyüsü kuramına ve pratiğine karşı verilen mücadele, klasik şaşaasından Roma İmparatorluğu günlerine dek Yunan felsefesi tarihi boyunca uzanır.

Klasik Antikite'de ve Yahudi geleneğinde "tasvirlere yönelik yasak" benzer öncüllere dayanıyordu (Geffcken, 1916-19). Tanrıların ruhsal varlıklar olduğunu savunan görüşün yandaşları, bir tanrı tasvirini tanrının kendisi sayanların, hem tanrıların hem kahramanların gerçek doğasını yanlış anladığını savunmuştur (Herakleitos, fragm. 5). Pausanias (3: xv, 11) kukla büyüsü pratiğine açıkça saldırmıştır: Sparta'daki Morpho'da bulunan ahşap Aphrodite heykelinden bahsederken, "Tyndaros'un bu heykeli niçin zincirlerle bağladığını sorar ve Aphrodite'yi kızını rezil etmesi nedeniyle cezalandırmak istediği fikrini tümüyle reddeder, çünkü Tyndaros sedir ağacından bir heykel yapıp ona Aphrodite diyerek, tasvirini yapmak suretiyle tanrıçaya herhangi bir zarar verebileceğine inanacak kadar ahmak olamazdı" (Robert, 1909, 34 vd.).

Hipotezimizi daha da geliştirirken, tümüyle şematik bir yapıya varırız. Yunan sanatının şafağında, resimle tasvir edi-

lenin özdeşliğine olan inanç hakimken, sanat eserini olabildiğince gerçeğe benzeyecek şekilde yapma kaygısı ya az görülüyordu ya da hiç yoktu; daha sonraki çağlarda bu inanç zayıflayınca, doğalcılık sanatçının açık bir başarısı gibi görüldü. Bu da bize bir sanat eserinin kandırıcı gücüne dair anekdotun neden ressam ve heykeltıraşlarla ilgili ilk haberlerde yaygın olarak bulunduğunu açıklar – aslında buna dair bilgi Helenistik dönemden gelmektedir. Sanatçının becerisi, resimle tasvir edileni ayıran uçurumu kapatır. Fakat aynı zamanda bu anekdot, mitsel sanatçının canlanan şeylerin yaratıcısı olarak tasvir edildiği hikâyelerin öğelerini içerir.

Bu tarihsel kanıt dizilimi daha da genişletilebilir. Orta Çağ'ın yeni sanat kuramı, resimle tasvir edilenin büyülü özdeşliğine dair asla tümüyle tükenmemiş olan inancı canlandırdı. Aziz Augustinus (Apuleius'tan aktararak), Mısırlı Hermes'e atfedilen, şeytani sanatların "maddeden yapılan görünür nesnelere görünmez cinler yerleştirme" gücüne sahip olduğu düşüncesini canlandırdığı zaman, aslında sanat ile teurji arasındaki gizli bağa gönderme yapmaktadır. "Elbette, bu tasvirlerde zarar verme ya da onlara tanrısal onur bahşedenlerin bazı isteklerini yerine getirme gücüne sahip olan, özellikle davet edilmiş cinler yaşar" derken, sanat eserlerine sanki pagan tanrıların bedenleri gibi bakmaktadır (Borinski, 1914, 1:15).[1] Yani Aziz Augustinus'un bu açıklamasında tasvirlerin büyülü mahiyetlerine olan inancın bir itirafını keşfederiz. Bu inanç ilk Hıristiyanlığın kavrayışlarına yerleşmişti ve kutsal ailenin Mısır'a Kaçış'ı sonrasında kâfirlerin putlarının düşüp kırılışından bahseden apokrif anlatılarda açıkça ifade ediliyordu. Ayrıca Orta Çağ başlarında Antikite'nin sanatsal mirasının büyük bir kısmına gösterilen tutumu da belirliyordu.

1 Bielefeld, hareket gücüne sahip kült tasvirleri tartışmaktadır (1953-54, 110).

Uzamsal boyutların yeniden üretimi, plastisitenin bütün kalıntılarını iki boyutlu izdüşümlerde yeniden yorumlamaya yoğunlaşmış olan daha sonraki dönemlerin sanat diline yabancı hale geldi; tasvir edilenin bireyselliğinin, uzam ve zaman bağlamında nitelendirilmesinin sebebi budur. Bu sonraki dönemde, "zaten geç Antikite'de karanlık çağrışımlara sahip olan" klasik figür, Şeytan'ın kandırmacasının tecessüm etmiş hali gibi görünmüş olmalı. (Bu tutumu, cansız bir nesne hiç beklenmedik bir şekilde yaşam belirtileri gösterdiğinde ne hissettiğimizi hayal ederek anlamlandırabiliriz: Bu tekinsiz duygu otomatlarla bağlantılıdır.)

Bu tarif edilen tutum, Orta Çağ'da klasik sanata verilen tepkileri yönlendirmiştir. En belirgin olarak Roma ve Konstantinopolis şehirlerinin rehberlerinde görülür; bu kitaplar, artık İmparatorluğun merkezlerine yolculuk etmeyip, görkemli bir geçmişin kalıntıları arasındaki ebedi kurtuluş ocaklarına giden hacıya yönelikti. Bir batıl inanç olarak ne kadar uzun süre hayatta kaldığı ve daha sonra bile Orta Çağ düşüncesini takip ettiği, Ghiberti'nin aktardığı bir hikâyeden anlaşılabilir (1: 63). XIV. yüzyılda, klasik sanat açıkça ve gururla taklit edilir ve klasik heykel kuzey İtalya'da çoktan toplanmaya başlanmışken, Siena'da antik bir Venüs heykeli bulunur. Önce övülür, fakat şehrin başına gelen bir felaketin ardından uğursuzluk getirdiği için yıkılır ve parçaları düşman topraklarına gömülür.

O dönemde sanatçı da sahneden kaybolmuştu ve hatta günümüze ulaşan kayıtlardan bilinen isimler de sık sık yeni bir kılıkta görünmekteydi. *Mirabilia Urbis Romae* adlı en ünlü Orta Çağ gezi kitabı, Phidias ve Praksiteles adlarını bir hikâye haline getirdi, bu hikâye hâlâ Quirinal'daki at terbiyecileri heykellerinin kaidesi üzerinde okunabilir:

İmparator Tiberius döneminde Roma'ya Praksiteles ve

Pitias adlı iki genç filozof geldi. Çok bilge olduklarını ve kendileri dışarıda durdukları sırada İmparatorun odada söyleyeceği her şeyi tek tek tekrarlayabileceklerini iddia ettiler. Dedikleri kadar iyi çıktılar, ama para almayı reddettiler, onun yerine filozof olarak sürekli hatırlanmayı istediler. Toynaklarıyla yeri döven iki mermer at yapıldı, bunlar dünyanın prenslerini simgeliyordu. Sonra bu atların yanına kolları havaya kalkmış çıplak figürler olarak yerleştirildiler; uzanmış parmakları, gelecekten haber verme yeteneklerini, çıplaklıkları da dünyanın bilgisinin onların ruhunda çırılçıplak, apaçık yattığını gösteriyordu (Kinkel, 1876, 173).

Sanat eserinin burada simgesel terimlerle yeniden yorumlanması gibi, sanatçı da bir kâhin olmuştur. Heykeltıraşların mucizeler gerçekleştiren filozoflar olarak görülmesi gibi, Orta Çağ'da Vergilius da bir büyücü olarak görülmüş ve çevresinde bir sürü efsaneler örülmüştür. Eski efsaneler büyücü Vergilius'a otomat yapma yeteneği de atfeder. Albertus Magnus hakkında da benzer rivayetler vardır, "gezegenler uygun bir şekilde dizildiğinde" konuşma gücü olan metal bir heykel dökmüş, ancak daha sonra bir keşiş bu heykeli put olduğu gerekçesiyle parçalamıştır (Floerke, 1913, 230). Çağdaş edebiyatta ortaya çıktığı zamanlarda da Orta Çağ sanatçısına evrensel yetenekler verilmiş gibi görünmektedir.

Bu bağlamda yine de, sanat eserinin kandırıcı gücüne dair anekdotun, bizzat Antikite'de bir yeniden yoruma tâbi tutulduğunu eklemeliyiz:

Zeuksis'in şöyle bir soruyu ortaya attığı söylenir: Kuşlar niçin üzüm taşıyan bir çocuğu konu alan bir resimdeki üzümleri gagalamaktadır ve resimdeki çocuk niçin onları korkutmamaktadır? İki farklı açıklama öne sürülmüştür. Plinius'ta bulunan ilkine göre (35:64), çocuk üzümler kadar "iyi" res-

medilmemişti; Seneca'ya ait (10:34, 27) olan diğeri de, bu olayın, idealize edilmiş bir portre olarak çocuğun resminin, üzümlerden daha üstün olduğunu gösterdiğini savunuyordu (Overbeck, no. 1649).

Burada Romalıları özellikle meşgul eden gerçeklik ve güzellik tezatıyla karşılaşıyoruz; Quintilianus, IV. yüzyıldaki Atinalı portre sanatçısı Demetrios'un güzelliği benzerliğe yeğlediğini söyleyerek bunu en veciz şekilde ifade etmişti (aktaran Overbeck, no. 903).

Aynı tutum Strabon'da da görülür. Anlattığına göre Protogenes, bir resmindeki bıldırcın yüzünden insanların dikkatinin asıl konudan uzaklaştığını fark etmişti. Kuş o kadar canlı çizilmişti ki, gerçek bıldırcınları çekiyordu. Bundan rahatsız olduğu için kuşu resimden çıkardı (Overbeck, no. 1924).

Bu hikâyede kandırılan seyirciyle ilgili anekdotun anlamı tersine çevrilmiştir. Görsel sanatların buluş ve taklit işlevi arasında yatan, izlerini sanat literatüründeki en eski örneklere kadar sürdüğümüz ve nihai olarak Platon'un felsefesinden türeyen eski tezat, böylece bu anekdotun çelişkili yorumlarında ifadesini bulur.

Klasik çağın sonunda bu iki bakış açısından hangisinin hakim olduğu konusunda pek şüpheye yer yoktur. Hıristiyanlığın başında benimsenen görüş, İskenderiyeli Klement tarafından net biçimde ifade edilmişti: Sanat sadece insanları onu gerçeklik sanmalarına yol açacak şekilde aldatmadığı zaman övgüye layıktır (Borinski, 1914, 3).

Sayısız anekdotta kaydedildiği üzere, Çin geleneğinin resimle tasvir edilen, yanılsamayla gerçeklik arasındaki ilişkiyle ilgili kökten farklı bir görüşü vardı. Bu öykülerde, hayvanların

ya da insanların resimdeki yerlerini terk edip dünyada gezmeye çıktığını ve gezerken başlarına gelenlerin de resimlerinde hemen görünür olduğunu sıkça duyarız. Bu kavrayışı başka örnekler aktararak açıklamak yerine, çok geniş bir şekilde yayılmış olan ve sanatçının eserine karşı tutumuna ışık tutan bir örneği ele alacağız. Bu örnek bize ressamın, tümüyle canlanmasın diye, yaptığı portreye göz çizmekten kaçındığını anlatıyor (Hirth, 1905, 424; 190, 16 vd; Fischer, 1912, 21).[1] Sanatçının bu şekilde – ona tam canlılık vermekten kaçınarak – yaratısı üzerinde denetim sağlayacağı fikrinin kökü büyüyle ilgili inançlardadır. Diğer yandan, kendi emeğiyle resimlerini canlandıran, onlara hayat veren ressam imgesi de, kilden biçimlere yaşam üfleyen tanrının yaratıcı gücüyle ilgili inanca kadar gider.

Tanrıların Kıskançlığı

Mitoloji sanatçıya iki tip başarı atfeder. Birincisine göre sanatçı varlıkları biçimlendirir, ikincisine göre gökyüzüne ulaşan ya da büyüklük ve ihtişam açısından tanrıların yaşadığı yerlerle boy ölçüşen binalar inşa eder. Bu her iki etkinlik de tanrıların ayrıcalığını çiğner ve cezaya yol açar. Babil Kulesi hikâyesi insanın hudutsuz tutkusunun ve tanrısal cezanın en bilinen örneğidir: "Gidelim, bir şehir ve kule inşa edelim, ucu göklere erişsin" (Tekvin, 11:4).

Bu hikâye bize birkaç versiyon halinde ulaşmıştır. Son derece net ve yalın Kitab-ı Mukaddes anlatısı daha sonra Haggadah'da süslenmiştir (Jeremias, 1930, 190). Bu hikâyenin aynısı, Meksiko'da ortaya çıkmıştır ve Babil zigguratıyla (Babil Kulesi bunların sadece ünlü bir örneğiydi)

1 Eberhard (1941, 203), ressam gözlerini çizer çizmez uçup giden ejderhalardan bahseder.

mimari yakınlığı hâlâ çözülmemiş bir bilmece olarak duran basamaklı piramitlerden birinin inşasıyla ilgilidir (Jeremias, 1930, 194; Las Casas, 1919).[1] Bu devâsâ kulelerin hikâyelerine ek olarak, devlerin inşa ettiği son derece büyük duvarlarla ilgili hikâyeler de vardır. Birtakım versiyonlara göre, Babil Kulesi de devler tarafından inşa edilmişti (Jeremias, 1930, 193; Schnabel, 1923, 68).

Dünyanın her yerinde yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmüş bir başka inanç da aynı fikirlerle yakından bağlantılıdır: Bütün binalar tanrılara hakaret olduğu için tanrıların bir kurbanla hoşnut edilmesi gerekir. Bu inanç en genel hatlarıyla Friedrich von der Leyen (1917) tarafından dile getirilmişti: "Büyük binalara dine hürmetsizlik olarak bakılır, tıpkı Yahudilerin Babil Kulesi hikâyesinde olduğu gibi; sadece şeytani güçler – ya da Alman efsanelerinde, Şeytan'ın kendisi – bu yapıları tamamlayabilir. İnşa süreçlerinde adaletsizlik, ihanet ve hile söz konusudur. Laomedon ve Truva'nın inşa edilmesi hikâyesini, ya da İskandinavların dev mimar hikâyesini hatırlamak yeter. Her bina bir insan kurban edilmesini gerektirir ve bu kurbanlar verilmezse talihsizlikler ya da dehşet verici şeyler ortaya çıkacaktır" (77). Burada insan kurbanının yerine zaman içinde simgesel sunuların geçirildiğini anlatmaya gerek yok, ama bu eski geleneğin, eserleri tamamlanınca hayata veda eden mimarlarla ilgili sayısız hikâyede yaşamayı sürdürdüğünü hatırlatabiliriz.

"Tanrıların kıskançlığı" inancı modern zamanlara bir metafor olarak taşınmıştı ve sözgelimi Giulio Romano'nun mezarındaki yazıtta görülebiliyordu. Vasari (5:557) bunu

1 Bu, yaygın olarak görülen "Babil Kulesi" temalı hikâyelerin son aşamada Kitab-ı Mukaddes'ten türediği varsayımına şüphe düşürüyor. Kongo'dan bir örnek için bkz. Bittremieux (1926, 799); Asya'dan bir örnek için bkz. Nebesky-Wojkowitz (1953, 889 vd.).

kaydetmiştir: "Bir ölümlünün onun yarattıklarına nefes üflemesinden ve yaptığı binaların göklerdeki tanrılarınkiyle boy ölçüşmesinden öfkeye kapılan Iupiter, bu sanatçıyı yeryüzünden aldı."[1] Burada mimarın ve tasarımcının dinî değerlere saygısızlığı yan yana gelmiştir. Bu figürün atası, yaptığı heykellere nefes üfleyerek sınırı aşmış olan Yunan Prometheus'tur.

Fulgentius (2:79) hikâyeyi şöyle aktarır: Prometheus kilden insanlar yapar, ama onlara can veremez. Minerva'nın yardımıyla gökten tanrısal ateşi çalmayı başardığı zaman, yarattıklarına bir ruh koymayı da başaracak duruma gelir. (Yunanlara göre, insan toprak ve ateşten oluşuyordu [Platon, Protagoras, 320D].) Ama Prometheus bu cüreti yüzünden cezalandırılır: Kafkas dağlarına bağlanır, bir akbaba sonsuza dek ciğerini gagalayacaktır.

Ateşi getiren Prometheus figürü mitsel bir başka sanatçı figürüyle, kültü kısa süre sonra Prometheus'unkinin yerini alan ateş demonu Hephaistos'la yakından ilişkilidir. Nasıl Prometheus kayalara zincirlendiyse, hareket edebilen insan figürleri yaratan Hephaistos da sakat bırakılmıştı. Burada önerdiğimiz hipotez, onların kaderleri arasında ortak bir öğe olduğunu söylemek istiyor. Üçüncü bir figürün hikâyesi de buraya aittir: Titan Epimetheus, kilden insan figürü yapar ve tanrıyı maymun gibi taklit ettiği için Iupiter onu maymuna çevirerek Pithekusae adalarına gönderir.

Hikâye Boccaccio'nun *Genealogia Deorum*'unda (4:42) yer alır, ama belirlenemeyen bir Yunanca kaynağa kadar uzanmaktadır (büyük olasılıkla Suidas'taki Kerkopes madde-

1 İkinci baskıda bu çıkarılmıştı. Ayrıca bkz. Vasari (2:365), Floransa'daki Brunelleschi'nin Kubbesi üzerine: "Sanki Göğün haseti, sürekli çakıp duran şimşekle belli ediyor kendini."

si; bkz. Habich, 1920, 12). Maymuna dönüşme, Babil Kulesi hikâyesinin Talmud versiyonlarında da görülür; bu versiyonlarda inşaatçılar "maymunlara, hayaletlere, ruhlara ve demonlara" dönüşmüştür (Synhedrin Risalesi, 109a; bkz. Goldschmidt, 1897, 7:490). Aynı şekilde Rönesans'ta – Villani'den Shakespeare'e dek – sanatçıyı nitelemek üzere kullanılan "Tanrı'nın maymunu" ifadesini de anlayabiliriz. Panofsky (1924, 89), bu tabirin türeyişinin ve tarihinin izini sürmüştür. Antikite'de hakaret sayılan bu ifade, Rönesans'ta övgü içeren bir unvan oldu (Schlosser, 1927, 268), ancak daha sonra yeniden özgün küçültücü anlamına döndü (bkz. aşağıda, s. 105).

Burada anahatlarıyla, küstahlığı yüzünden cezalandırılan, yani kahramanlaştırılan sanatçının tam tersine kötülenen sanatçı imgesini görüyoruz. Fakat bir hataya düşerek, çektiği cezayla bedelini ödediği işin sadece figür yapmak olduğunu düşünmemeliyiz. Cezaya bakarak başlangıçta imgelerle ilgili bir yasağın söz konusu olduğunu çıkarabilsek bile - bunun işlevi, tanrıyı, onun imgesi üzerinde uygulanabilecek bir büyüden korumaktı - imge yaratma yeteneği mitolojik sanatçının nitelendirildiği öğelerden sadece biriydi. Çektiği ceza, daha geniş ve daha yüce bir bağlama yerleştirilmeli: Yaratıcı kudretin bir göstergesi olan ateşin simgesel önemiyle ve insanlık tarihindeki en eski kültürel başarılardan biri olan ateşin kontrol altına alınmasıyla yakından bağlantılı olmalı. Sanatçı figürü, tanrılara hürmetsizlik eden daha genel nitelikteki sayısız figürle kaynaşır. Bu bağlantı aynı zamanda Daidalos ve onun Kuzeyli benzeri Wieland'la ilişkili simgecilik tarafından belirlenmektedir. Mitler "ikincil detaylandırma" aracılığıyla, anlatıdaki birbiriyle kaynaşmış bu iki çelişkili öğeyle birleşiyordu. Sanatçı olarak etkinlikleri ve kanatları icat etmiş olmaları, göklere hakim olmaları ve insanlığın hayallerinden birini gerçekleştirme olanakları pragmatik bir şekilde birleşti-

rilmiştir. İcat ettikleri uçuş tekniği, onları esirlikten kurtarma amacı taşıyordu.

> Bu mitin motifleri oldukça yaygındır. Orta Çağ Arapları, Tâk-ı Bostan'daki bir Sasani rölyefinin üzerindeki bir Nike figürünü, kendisini kanatlarla resmeden Yunan sanatçı Fattus'un otoportresi sanmışlardı (Schwarz, 1921, 4:488 [Ayrıca bkz. Ernst E. Herzfeld, *Der Islam*, 1922, 12:137]). Hem bir İran hem de bir Rumen hikâyesi, tutsak kaldığı yerden kendi yaptığı kanatlarla kaçan bir mimardan bahseder (Schwarz, 1921, 5:455). Rumen versiyonda uçuş başarısız olur, o yüzden İkarus'un güneşe yakın uçmasıyla bağlantı var gibi görünür. Fakat her iki versiyonda da, mimarın hapsedilmesinin asıl nedeni, müşterisi ona yeni tamamladığı binadan daha iyi bir şey yapıp yapamayacağını sorunca olumlu yanıt vermiş olmasıydı. Bu motif de – müşterinin sanatçının başarılarını kıskanması – geleneğin ortak malıdır ve diğerlerinden bağımsız olarak, sözgelimi bir Çin anekdotunda ortaya çıkar (Giles, 1905, 206; ayrıca bkz. Basset, 1906, 22; İspanya, Romanya, Afrika ve Rusya'dan paraleller de bulunabilir [Mayer, 1956, 20; Sinninghe, 1943, no. 992; Talos, 1969, 196; Thompson, 1955-58, 5:311, 5:497]). Blaubeuren keşişlerinin de, koro sıralarını ve mihrabı yapan Genç Jörg Syrlin'i, bir daha bu şaheserden daha iyi bir şey yapamasın diye kör ettiklerine inanılır (Nagler, 1835-52).

Mitsel sanatçıyla daha geniş mitolojik kavrayışlar arasındaki bu tür bağlantılar, mitlerdeki sanatçının hatları çok belirgin bir biçimde çizilmiş bir figür olmadığını gösteriyor. Bu da, Homeros destanlardaki zanaatkârın, yani demiurgos'un, büyü pratiğinin resim ve heykel sanatlarını içerdiği birleşik bir dünyaya ait olmasıyla uyumludur. Sanat da, "kehanetle ilgili büyülerle daha sonra farklılaşmış olan zanaatlar arasında herhangi bir ayrım yapmayan... uzun zaman belirli zanaat-

larla sınırlı kalmış olan... çok kutsal bir ilk mesleğin... mistik kalıntısı"nda zemin bulmaktadır (Eisler, 1910, 241).

Fakat sanatçı, tanrıların kıskançlığına olan inancı asla kaybetmemiş görünüyor. Bu inanç, XVIII. yüzyılda, Franz Xaver Messerschmidt adlı, akıl sağlığı bozuk bir heykeltıraşın sanrılarında ortaya çıktı; Messerschmidt, sanatında elde ettiği kusursuzluk yüzünden Oran Şeytanı'nın kendisini cezalandırdığına inanıyordu. Paranoyak sanrılar mekanizması hakkında bilinen şeylere bakarak, bu sanrının bir "yansıtmaya" dayandığını varsayabiliriz – yani aslında bizzat sanatçının tanrıyla boy ölçüşmek için "Prometheus dürtüsü" hissettiğini varsayabiliriz (Kris, 1933, 411 [1952, 127, 150]).

Ama Yunanlar yine de kötülenen ve cezalandırılan sanatçıyı kahramanlaştırıyorlardı. Mitin kendisinde bu dünyanın büyük çoğunluğuna eşlik etmiş olan ikircikliliik duygusunu ayırt etmek mümkün. Sanatçıya yönelik bu ikircikliliğin bir kalıntısı da farklı bir bağlamda mitolojide bulunur.

Telkhin'ler ve İda Daktyl'leri – bu sonuncusu Kuzey masallarının yine şeytani nitelikteki fallik cüceleri ve gnom'larla bağlantılıdır – usta demircilerdi; ateşle çalışabildikleri için, Hephaistos figürünün kaynağı olan Ateş Demonu'yla ve ateşi getiren Prometheus'la bağlantılı sayılabilirler (Overbeck, no. 27-55; Roscher, 5, sütun 236 vd; Pauly, 4, sütun 2018; Kaibel, 1901; 488vd.).

> Fakat Kuzeyli gnom'lardan farklı olarak, aynı zamanda heykeltıraştılar. Telkhin'lerin, tanrıların imgelerini yaratan ilk varlıklar olduklarına inanılıyordu; Goethe'nin "Klassiche Walpurgisnacht"ında bu rolle görünürler:
>
> İlk bizdik, onlardık biz,
> Tanrıları insan gibi layığıyla şekillendiren.

Wir ersten, wir waren's, die Göttergestalt
Aufstellten in würdiger Menschengestalt.

Aynı şekilde Daktyl Skelmis de heykeltıraş olarak görünür (Overbeck, no. 44; Kaibel, 503).

Bu Telkhin'ler ve Daktyl'ler bölünmüş karakterler olarak anlatılırlar: Hem iyi hem kötü, hem yardımsever hem tehlikeli sayılırlar. Büyülü güçleri hem hayranlık hem korku uyandırır. Bu çelişkili niteliklerin, yüceltilmiş mitsel sanatçınınkilerle bağlantılı olabileceğini düşünüyoruz. Sanatçının hem kötü büyücü hem de güçlü yaratıcı olarak ikili rolünün ilk kez dile getirilmesiydi bunlar. Bu kavrayış Yunanların sanatçı imgesinde hakim olmuştur, ayrıca sanatçının sosyal konumunu ve ona az saygı duyulmasını da belirlemiş olabilir.

Sanatçının böyle iki yönlü nitelenmesi, hem hayranlık verici, hem tehlikeli görülmesi, geleneksel hikâyelerde sıkça görülür ve çağdaşlarının ona karşı tutumlarını bilfiil şekillendirir. Sanatçının hayatında karşılaştığımız, Parnassus ile Montemarte, kahramanlaştırılma ile aşağılanma arasında gidip gelen talihsizlikler bile kısmen bu açıdan anlaşılabilir. Yine İsa'nın çocukluğunun gerçekliği tartışmalı hikâyesi geliyor akla. Yeni Ahit onu sadece hayatın yaratıcısı, yani deus artifex olarak değil, aynı zamanda tehlikeli bir büyücü olarak tasvir eder. Nasıl kilden kuşlara yaşam üflediyse, onun iradesine karşı koyanların hayatını alma gücüne de sahipti. Yani popüler senkretistik bir biçimde, keyfî ve nereyi hedef alacağı belli olmayan güçlere sahip bir pagan tanrı imgesi, Musevi-Hıristiyan geleneğindeki Yaratıcı Tanrı kavramına yol açmıştır.

Sanatçının Biyografideki Özel Konumu

Sanatçının Virtüözlüğü

Önceki bölümlerde sanatçı biyografilerindeki bazı temaların kökenini bulmaya çalıştık. Bu son bölümde yeni bir sorunla ilgileneceğiz: Sanatçıya çağdaşları tarafından atfedilen özel konum. Burada da kendimizi sadece birkaç tipik biyografik motif sunmakla sınırlayacağız. Bu sınırlama göz önüne alındığında, kaçınılmaz olarak bölük pörçük ve sınırlı bir kavrayışa ulaşacağız. Çünkü toplum içindeki sanatçının hakiki konumuna dair her şeyi, farklı tarihsel dönemlerde neye benzediğini ve nasıl evrildiğini dikkate almamak zorunda kalacağız. Diğer yandan, sanatçıyla muhiti arasında gerçekleşen etkileşimdeki çeşitli temel tutumlarla karşılaşacağız, o yüzden bu tutumların da, genellikle çok gevşek bir şekilde olsa da, önceki bölümlerde tarif edilen nosyonlarla bağlantılı olduğunu ispatlayabilecek bir konumumuz olacak.

Sanatçının özel konumu derken ne kastedildiği konusunda

bir fikir edinmenin en iyi yolu günlük deneyimimize dönüp bakmak ve biz sıradan insanların sanatçının eserine hangi tutumlarla yaklaştığını ele almaktır. Başlangıçta, sanatçının gerçekliği tanınabilir bir biçimde yeniden üretme ve onun "sahici gibi" görünen bir tasvirini yapma yeteneğine hayran kalırız.

> Apelles, kendisine hakaret eden ve ancak ezberden çizdiği portresiyle bulunabilen bir adamdan intikam almak için bu yeteneğinden yararlanmıştı (Plinius, 30:89).[1] Filippo Lippi, Mağriplilerin tutsağıyken korsanlarının liderinin portresini yaparak esaretten kurtulmuştu (Vasari, 2: 614; Kurz, 1933); ve Venedik rehberlerinde devam eden bir geleneğe göre, ölüme mahkûm olan Dürer, hapisteyken yaptığı iki şahane ahşap heykel sayesinde affedilmişti (Goethe [1932, 24], Keyssler'den aktarıyor [1760, 4:35]).

Sanatçının eserine verilen bu tip tepkiyi daha iyi anlamak için, Carel van Mander'in (1906, 406) anlattığı hikâyeyle başlayacağız. Bu hikâye, Martin Freminet'in Fransa sarayındaki başarısıyla ilgilidir. Kralın huzurundayken, sanatçı "taslak olmaksızın, şuraya bir ayak, buraya bir el, oraya bir yüz yaptı ve çok geçmeden, kralı şaşkın bırakan yakışıklı bir adam figürü ortaya çıktı." Freminet'nin kullandığı tekniği iyi biliyoruz, çünkü bugün ressamlar – özellikle de çok hızlı çalışan sokak ve panayır sanatçıları – bunu hâlâ kullanıyor ve insanlar hâlâ etkileniyor. Neye dayanır bu teknik? Sanatçı önemsiz bir ayrıntıyla başlar ve bu ayrıntının önemi ancak çok sonra anlaşılacağı için, hatasız bir şekilde tuvale taşıdığı resmin bir modelin tasviri olmadığı, ezberindeki bir şey olduğu izlenimine yol açar.

1 Rönesans'ta, bu hikâye Sodoma'ya (Armenini, 1587, 27 vd.) ve XVII. yüzyılda da Annibale Carracci'ye (Bellori, 1672) aktarıldı. İskandinavya'dan bir versiyon da Panzer tarafından kaydedilmiştir (1930, 126 vd.).

Seyirci ressamın o "iç figüre" sahip olduğu hissine kapılır ki, Dürer'in ifadesiyle *divino artista*'nın emaresidir bu. Bu eski numaranın uyandırdığı hayranlık, sanatçının doğa hakkında sıradan insandan daha derin bir bilgiye sahip olduğu inancına yol açabilir. Bu düşünce, biraz daha değişmiş haliyle – sanatçının tek bir parçadan bütünü görebilme yeteneğine sahip olduğu inancı şeklinde– ünlü bir Yunan anekdotunun temasıdır; Gerlach (1883) bu anekdotu bir özlü sözün süslenmiş hali olarak görür [bkz. Rotterdamlı Erasmus, 308 vd.].

> Lukianos'un anlattığına göre, Phidias'a bir aslan pençesi gösterildi ve o bundan hareketle, aslanın ne kadar büyük yapılması gerektiğini çıkarabildi. Daha sonra da (Latince biçimiyle daha iyi bilinen) o ünlü sözü söyledi: "ex ungue leonem" ["bir tırnaktan bir aslan"] (Lukianos, *Hermotimos*, 54; bkz. Overbeck, no. 799; ayrıca bkz. Pauly, 25, sütun 985). Bu anekdotun başka versiyonları da mevcuttur, bunlardan birine göre Dürer'e çarmıha gerilmiş İsa'nın tek bir uzvu gösterilmiştir; o da bedenin geri kalanını buna göre yapmış ve oran, daha sonra ortaya çıkarılan orijinal resminkiyle birebir örtüşmüştür (Hampe, 1928).[1]

Bu anekdotta anlatılan sanatçının üstünlüğü, sonuçta onun sıradan insanda bulunmayan bir oran bilgisine sahip olmasından kaynaklanır. Burada bir çember kapanır: Antikite ve Rönesans sanatçılarının bu kadar ateşli bir şekilde peşinden koştuğu bu bilgi, Tanrı'nın insanı yaratırken esas aldığı gizli yasalar bütününün bilgisidir.

> Bu fikrin kökenleri de, örneğin Telekles ve Theodoros adlı Samoslu iki kardeşin efsanesinde ortaya konan sanat kura-

1 Hindistan'dan paralel örnekler için bkz. Schick (1934, 220) ve Coomaraswamy (1931, 2:6).

mına kadar uzanır. Bu iki kardeş, birbirlerinden ayrı yerlerde, kutsal bir heykelin iki ayrı yarısı üzerinde çalışmışlardır; bu iki yarım bir araya getirilince, mükemmel bir şekilde birleşmiştir. İki kardeşin bunu yapmasını sağlayan şey, Mısırlıların oran kuramının ustası olmuş olmalarıydı ki, Yunan kuramından farklı olarak, görsel algıya dayanmıyordu (Diodorus Siculus, 1:98; Overbeck, no. 279). Bu açıklama, "nesnel" Mısır sanatının Yunan sanatından üstün olduğunu kabul eden Platoncu görüşü benimser ve bizi *divino artista*'nın yeteneklerinin temeline götürür.

Oranlar konusunda usta olmak, sanatçının gerçekliğin resmini zihinden tasarlayabilme yeteneğinin yanında yerini alır. İkisi de onun yaratıcı yeteneğini tanımlamaya yardımcı olur ve ikisi de, el çabukluğuyla yaptığı resimlerle zekâ bakımından üstünlüğü hâlâ hayranlık uyandıran *divino artista*'nın ayırt edici özelliklerinin bir parçasını oluşturmaktadır.

Freminet'nin başarısını borçlu olduğu ikinci öğe de çok eski zamanlardan beri bilinmektedir. Bu, sıradan insanın sanatçının çalışma hızı karşısında duyduğu şaşkınlıktır. Biyografiler bu temaya da büyük yer ayırır.

Tintoretto bir yarışmaya eskiz yerine tamamlanmış bir resim getirmişti (Piles, 1715, 263). "Boyaları hazırlamak için gerekenden çok daha kısa bir sürede bir resim yapmış olan" Tiepolo, bir bahsi kazanmak için, on iki Havari resmini on saatte tamamlamıştı (Monnier, 1928); Rembrandt, Belediye Başkanı Six'in uşağı, taşradaki çiftliğine hardal getirinceye kadar bir Amsterdam gravürü yapmış, bu yüzden de esere *De la moutarde* ismi takılmıştı (Nagler, 1835-52). Luca Giordano, şöhretini ve "Fa Presto" lakabını hızlılığına borçluydu. Lorenzo Bicci (Vasari, 2:52) gibi daha önceki sanatçılar için de benzeri bir durum söz konusuydu. Böyle birçok örnek vermek mümkündür. Anlaşılan o ki, sanatçının işini yapma hızı,

resimlerinde yer verdiği dünya üzerinde egemenliğe sahip olduğu izlenimini de yaratmaktadır. Pisa'daki San Giovanni vaftizhanesinin sütun, payanda ve kemerlerinin bir gecede hazırlanıp dikildiğini öne süren yarı efsanevi hikâyelerde bu tür inançların ne kadar derinlere kök salmış olduğunu görürüz (Vasari, 1: 239). Başka gelenekselleşmiş hikâyelerde olduğu gibi, burada da, sanatçının hızını doğaüstü güçlerin etkisine ya da yardımına atfeden mitolojik ve efsanevi anlatıların yankısını görmemek olanaksızdır.

Uzakdoğu anekdotları da aynı motifi kullanır, ama farklı bir vurguyla. Hokusai'nin kendisine yıllar önce sipariş edilen bir horoz resmini, müşterisinin sabırsız bakışları altında, birkaç dakikada çizdiği, ama sonra, öfkelenen adama daha önce yaptığı bir oda dolusu horoz resmini gösterdiği anlatılır. Birkaç dakikada yapılan horoz resmi, aslında yıllarca süren meşakkatli çalışmanın bir parçasıydı (Roessler, 1924, 7).[1] Ustanın pratik yaparak ve özel beceri sayesinde elde ettiği bu hız, Batılı sanatçılar arasında da, tam da bu şekilde değerlendirilmiştir. Whistler, eserlerinden birinin, harcadığı vakitle ölçülerek değerlendirilmesini önlemek için mahkemede buna benzer bir tavır sergilemiştir (Roessler, 1924, 19).

Bütün bunlar, biyografinin daha geniş bir başka sahasının geliştiği ve hatta bazen ondan ayrıldığı zemini gösterir: Bu zemin, sanatsal becerinin belirtisi olarak önemli bir rol oynayan "virtüözlüktür." Beceri başlı başına bir değer olarak görünür; teknik kendi içinde bir amaç haline gelir.

1 "Kyosai bir sergiye karga resmi gönderir, fiyatını da 100 yen olarak belirler. İnsanlar bunun çok fazla olduğunu söyleyince, bu fiyatın, resmi bu şekilde çizmesini sağlayan elli yıllık çalışmanın bedelinin çok küçük bir parçası olduğunu dile getirir" (Anderson, 1899, 32). Çok daha eski bir İspanyol anekdotu Alonso Cano'ya tam da bu sözleri söyletiyordu; o da, yeterli değer verilmediği için sonunda eserini parçalamıştı (Palomino, 1947, 992 vd.)

Bu tutum en açık şekilde Apelles ile Protogenes arasındaki rekabeti anlatan ünlü hikâyede ifadesini bulur. Plinius'un versiyonunda (35:81 vd.) Apelles, Protogenes'in Rodos'taki evini ziyaret eder, ev sahibi orada yokken, bir panonun üzerine çok güzel bir çizgi çizer. Orada bulunduğunu belli edecek başka bir iz olmaksızın, bu çizgiyi adeta kartvizit gibi bıraktıktan sonra gider. Protogenes çizginin Apelles'in elinden çıktığını anlar ve üzerine çok daha ince bir çizgi çizdikten sonra, Protogenes'i şaşırttığını sanarak geri gelen Apelles'i görünce saklanır. Fakat Apelles ikinci çizginin üstüne bir üçüncü çizgi çizmeyi başarır. Bu hikâyeyi uydurduğu söylenen Duris (Sellers, 1896, lix), rekabet temasını (bu tema bizi yine meşgul edecek) sanatçının en soyut başarısıyla birleştirmiş olmaktadır. Daha sonraları, bu hikâyeye farklı ve daha canlı yeni yorumlar getirmek üzere birçok çaba harcanmıştır. Lorenzo Ghiberti (1:24), Quattrocento başlarında en önemli sanatsal hedef sayılan şeye uygun olarak, Apelles ile Protogenes'in birbirlerini perspektif sorunları konusunda alt etmeye çalıştığını varsaymanın uygun olacağını öne sürmüştür [ayrıca bkz. van de Waal, 1967, 5-32]. Fakat bu türden yeni yorumlar anekdotu örnek nitelikteki içeriğinden yoksun bırakır – burada saf virtüözlükten başka bir şey yoktur.

Aynı temanın modern bir çeşitlemesi, ustalığını kanıtlamak üzere, hiçbir alet kullanmadan mükemmel bir daire çizerek papalık elçilerinden birini şaşkına çeviren Giotto'nun hikâyesidir (Vasari, 1:383). Bu gösteri de bir deyime yol açmıştır: "Tu sei piu tondo che l'O di Giotto" [Giotto'nun O'sundan daha yuvarlaksın"]* (Wesselki [1929, 208], başka örnekler de veriyor). Bu hikâyenin Beccafumi'ye (Floerke, 1913; 316) ve Dürer'e (Hampe, 1928) uyarlanması bir yana, Wu Tao-tzu için de benzer bir anekdot anlatılıyordu (Giles, 1905, 46).

* İtalyanca Tondo kelimesinin hem 'yuvarlak' hem de 'boş kafalı' anlamına gelmesinden faydalanan bir kelime oyunu. *–ybn*

Sanatçıyı başkalarından ayıran önemli bir işaret olan virtüözlük çok çeşitli dönüşümlere uğrayan bir temadır. Sanat eserinin boyutlarıyla bağlantılı özel hikâyeler mevcuttur.

Plinius (34:40), bir yandan, Lysippos'a ait Tarentum'daki dev heykelin ancak özel bir dengeleme tekniğiyle ayakta durduğunu, diğer yandan da bazı sanatçıların çok küçük ölçeklerde çalışabildiğini söyler. Theodoros kendisinin bronzdan bir heykelini yapmıştı, "sol elinin üç parmağıyla bir atlı araba tutuyordu, araba o kadar küçüktü ki yine o sırada yaptığı bir sineğin kanatları onu örtmeye yetiyordu" (Plinius, 34:83). Benzer bir hikâye Phidias için de anlatılıyordu (Overbeck, no. 776). Son olarak, Maniyerist estetikte minik boyutlardaki heykellerin oynadığı rol sıkça tartışılmıştır (bkz. Vasari ve Neudörfer, sırasıyla Properzia dei Rossi ve Flötner üzerine). Maniyerizmin yontma erik ve kiraz çekirdeklerine düşkünlüğü, eski sanat ve ilginç eşya koleksiyonlarında varlığını sürdürmektedir.

Virtüözlüğü vurgulamaya çalışan anlatılar, bize göre, sanatçının başkalarının eserlerini birebir taklit edebilme ve dolayısıyla seçtiği herhangi bir üslubu benimseme yeteneği hakkındaki hikâyeler kategorisinde yer alır.

Bu bağlamda, ünlü Cupid'ini antika diye satan Michelangelo, ya da kendi eserlerini gömüp, Roma'ya giren VIII. Charles'ın önünde kazılıp çıkartılmasını sağlayan Pier Maria da Pescia hatırlatılabilir (Panofsky, 1921-22, 56; Kris, 1929, 39). Daha sonraki biyografiler de birçok kopyalama ve sahtekârlık hikâyesi içermektedir; örn. Mignard'ın Reni'den ya da Teniers'in Bassano'dan yaptığı ve ona "doğanın maymunu" gibi küçültücü bir isim kazandıran kopyalar. (Nagler, 1835 – 52)

Bir kez daha çok geniş bir alana şöyle bir temas edip, sanatçının yeteneğinin özel rolü hakkında kısmen bir şeyler söyleyen bir alanın varlığına işaret etmekten öteye geçemiyoruz.

Ressam ya da heykeltıraş örneğinde el ustalığı sayılan şey, mimar söz konusu olunca buluşlara açık yaratıcılık halini alır. "Columbus'un Yumurtası" diye bilinen ünlü hikâye, bunu göstermeye yardımcı olacaktır.

Bu hikâye aslında Columbus'a biraz daha sonraları, 1565 yılında Benzoni'nin *Historia del mondo nuova* isimli eserinde atfedildi. Zaten Vasari'nin *Hayatlar*'ının ilk baskısında (1550, 2: 347) mevcuttu: Brunelleschi, Floransa Katedrali'nin kubbesini yapma işinin, mermer üzerinde bir yumurtayı dik durdurtmayı başaran birine verilmesini önermişti. Birçok kişi bunu yapamayacağını kabullenmiş, sonra Brunelleschi, tıpkı daha sonra Columbus'a atfedileceği gibi, yumurtanın ucunu kırarak bu işi becermişti. Calderon'un *La dame duende*'sinde de yer alan bu motif, anlaşılan çok daha eski bir kökene sahipti ve bir süredir zaten mimarlık mesleğiyle bağlantılı sayılıyordu (Mordtmann, 1922).[1] XVI. yüzyılın ikinci yarısında yazan Türk tarihçisi Âlî'nin naklettiğine göre, Büyük Konstantin, Ayasofya'nın inşası için, bir yumurtayı dimdik tutabilecek birini mimar olarak seçmesini söyleyen bir kehanetten yararlanmıştır. Genç bir yabancı, göklerden gelen bir varlığın yumurtayı üzerine koyması için bir yüzük vermesi sayesinde bunu başarmıştı. Aynı varlık binanın planını da göstermiştir (bu temadan başka bir bağlamda bahsetmiştik, bkz. s. 64). Bu hikâyenin kaynağı belirlenememiştir, ama daha da eski bir Türk tarihçi olan Muhyiddin tarafından da kullanılmıştı.

Bu örnek, sanatsal başarının niteliğinin belirlenmesinin

1 Bu hikâye, Luca Pacioli'nin *De viribus quantitatis*'inde isimsiz bir mimar için de anlatılıyordu.

bazen oldukça özgüllükten uzak olabileceğini, hatta bir hokkabazın ustaca yaptığı bir hilenin bile sanatsal yaratıcılık kanıtı olarak kabul edilebileceğini gösterir.

Sanatçı ve Kamuoyu

Sanatçının çağdaşlarına olan üstünlüğü birçok yoldan ifade edilmiştir. Genel olarak, bu üstünlük doğrudan onun bir sanatçı olarak etkinliğiyle bağlantılı değildi. Bunun yerine, önde gelen sanatçılara zekice sözler ve şakalar atfediliyordu. Bazı örneklerde, bir sanatçının gerçek kişiliği, biyografi yazarını bu tür haberler vermeye yöneltmiş olabilir, ama Giotto'ya (Vasari, 1:406) ya da Michelangelo'ya atfedilen ve XVI. yüzyılda Floransa'da hâlâ anlatılan çok fazla sayıda "fıkra" olduğunu hatırlayınca, bu tür hikâyelere yol açmış olabilecek olan bireysel özelliğin biyografi yazarı tarafından özel amaçla kullanılıp süslendiğini anlıyoruz.

> Bu görüş, sanatçılara sık sık çok daha eski bir kökene sahip olan ve genellikle de hiç beklenmedik kaynaklara uzanan fıkraların atfedilmesi olgusuyla tutarlıdır. Napoli Kralı bir gün Giotto'ya onu Napoli'nin en önde gelen adamı yapacağını söyler, Giotto da buna, kendisinin Porta Reale'de oturduğunu, o yüzden zaten Napoli'ye gelenler için en önde gelen kişi olduğunu söyleyerek yanıt verir (Vasari, 1:390). Bu yanıt çok özgün değildi, çünkü zaten *Altın Eşek*'te Apuleius tarafından kullanılmıştı (1:21). Sanatçı biyografilerinde bulunan benzer intihallerden biridir bu (bkz. Normann, 1925).

Bizim tartışmamız bağlamında, bu öğelerin biyografi yazarının sanatçıyı niteleyişinde oynadığı rol özel bir ilgi gerektirir. Genel olarak söylenirse, hızlı yanıt ve nükte, sıradan şeyleri alışılmadık bir açıdan göstermeye yönelik özgül mekanizma-

lar temelinde işleyen bir yeteneği gösterir. Böylece sanatçıyı sadece yüksek bir konuma taşımakla kalmayıp, aynı zamanda başka birçok seçkin kişiliğin sıfatlarını da gösteren şeyleri, yani muhite hakim olmayı ve kamuoyu üzerindeki üstünlüğü de sergiler.

Sanatçıya komedi ve farslarda atfedilen rolün de buna benzer bir nitelemeye hizmet ettiği söylenebilir: Sanatçının üstünlüğü sık sık kaba ve aşikâr şekillerde tasvir edilir.

Komedilerin tipik bir teması da, sanatçının, karısının âşığına (genellikle karısının bilgisi dahilinde) sürpriz yapmasıdır. Çıplak âşık – genellikle bir rahip olur – sanatçının atölyesindeki heykellerin arasına saklanır. Üstat bozuntuya vermez ve söz konusu heykelin düzeltilmesi gerekiyormuş gibi yaparak, bir keskiyle hadım etmekle tehdit eder. Bir parantez açarak, yanlış bir yorum sonucunda bu farsın yakın dönem sanat tarihi literatüründe önemsiz bir rol oynadığını belirtebiliriz. Bir elyazmasında, "Do was ein maler mit wiczen" şeklindeki girizgâh sözleri dikkatsizlik sonucu "Do was ein maler wiczen" şeklinde aktarılmış, bu da bazılarını bu ifadeyi Konrad Witz'le ilgili bir şeymiş gibi yorumlamaya sevk etmiştir (yani "Bir zamanlar zekâ sahibi bir ressam vardı" yerine "Bir zamanlar Witz adlı bir ressam vardı" diye anlaşılmıştır) (Bossert, 1920; Hempel, 1931, 94; bunun başka versiyonlarını Köhler vermektedir, 1898-1900, 2:469 vd.)

Bu farsta sanatçı başarılı olmakla birlikte, diğerlerinde boynuzlanır. Yokluğunda kendisine sadık kalması için karısının göbek deliğinin altına küçük bir kuzu çizen bir ressam, başka bir örnektir. Aldatan kişi de bir ressam çıkar ve biraz silinmiş olan "resmi" kadının kocası dönmeden önce düzeltmekte güçlük çekmez, fakat kendini tutamayıp kuzuya boynuz ekler. Hikâye bu ve benzer versiyonlarıyla birkaç İtalyanca ve Almanca nükte kitabında bulunabilir (Köhler, 1898-1900, 2:611 vd.). Burada önemli olan, her iki tarafın

da sanatçı olması ve birinin diğeri tarafından alt edilmesidir.

Fakat farsların büyük kısmında, sanatçıyla alay eden kişi sıradan biridir ve sonuçta sanatçı üstün gelir.

> Bir rahip, tamamlanmamış bir resme kutsal su serper ve öfkeye kapılan sanatçıyı, aslında hayırlı bir iş yaptığını ve her hayırlı işin yüz misli karşılık bulduğunu söyleyerek yatıştırmaya çalışır. Sanatçı bu karşılık işini bizzat üstlenir: Pencereden eğilip, evi terk etmekte olan rahibin üzerine bir kova dolusu suyu boca eder.

Bu şakayı *Codex Atlanticus*'a (1939, 2: 287) kaydeden Leonardo'nun bundan keyif almış olması, sanatçının üstünlüğünün bu şekilde kanıtlanmasının özellikle tatmin edici bulunduğunu ortaya koyar. Yine böyle çok sevilen birçok öyküde, çalışırken bir taraftan bir şeyler yiyip içmek için kurnazlık yapan (Vasari, Buffalmacco, Uccello ve Ghirlandaio'dan bu şekilde bahseder), müşterilerinin baskılarından kaçmak için şövalenin önüne kendisini işinin başındaymış gibi gösteren kuklalar yerleştiren (yine Vasari, Buffalmacco'dan böyle bahseder)[1] ve "Filistinizm"i alaya almak için başka birçok hileye başvuran (terim ortaya çıkmadan çok önce bu fikir vardı) sanatçılar anlatılır.

> Borçlarını ödemek için pantolonlarını rehine veren, sonra da bacaklarını siyaha boyayan Romalı sanatçıların hikâyeleri bu geleneği sürdürüyordu; saray kıyafeti için hazırlanmış kumaşı satan ve İmparator'un şehre giriş törenine kâğıttan bir kostümle giden Gossaert'in hikâyesi de böyleydi (Mander, 1906, 229, 201).

Bu hikâyeler aynı zamanda, sanatçının olası bütün "kan-

1 Holbein hakkında da aynı şey anlatılır (Chamberlain, 1913, 1:123).

dırmaca" biçimlerinden yararlanma konusundaki özel yeteneğine işaret ediyordu. Bu doğrultuda, daha ucuz nitelikteki farslarda, farklı bir bağlamda saptadığımız sanatçının sıradışı yetenekleri temasıyla yine karşılaşırız.

Sanatçının üstünlüğü, bir sanat eserinin önünde sıradan biriyle karşılaştığı zaman farklı bir perspektifle gösterilir. Bu tür hikâyelerin ana motifi sanatçının, kasıtlı bir ironiyle, kendisini sıradan insanla aynı seviyeye yerleştirmesi, "estetik alanı" terk edip sanat eserine gerçek muamelesi yapması, böylece eleştirmeninin ne kadar budalaca yargıda bulunduğunu keskin bir şekilde göstermesidir.

Bartolo Gioggi'ye bir resim sipariş eden bir adam, manzaradaki kuşların sayısının az olması nedeniyle hayal kırıklığına uğrar. Bartolo Gioggi de, uşaklar pencereyi açık bıraktığı için kuşların kaçıp gittiğini söyler (Sacchetti, clxx). İki kardinal, Raffaello'yu resimlerinden birinde Aziz Petrus ile Pavlus'u kıpkırmızı suratlarla resmettiği için eleştirince, sanatçı şu yanıtı verir: "Bu sizi şaşırtmasın, kasten yaptım. Zira kurdukları kilisenin sizin gibi kişilerin yönetiminde olduğunu görmenin utancıyla, cennetteki Aziz Petrus ile Pavlus'un yüzü tam da resimde gördüğünüz gibi kızarmış olmalı" (Bu sıkça alıntılanan anekdot ilk kez Castiglione'nin *Cortegiano*'sunda görülmüştür; bkz. Floerke, 1913, 70.) Aynı şekilde Michelangelo da, Pieta'sında Meryem'in oğluyla aynı yaşta göründüğü gibi bir itirazla karşılaşınca, "Bakire kadınların çok daha uzun süre genç kaldıkları doğru değil mi yoksa?" diye sorarak karşılık vermişti (Condivi, 1928, böl. 16). Giotto, eserlerinden birinde Aziz Joseph'in yüzünde kederli bir ifade olmasını, karısının kimden gebe kaldığının belli olmadığı düşünülecek olursa, azizin kederlenmeye hakkı olduğunu söyleyerek savunmuştu (Sacchetti, nov. lxxv). Bu açıklamanın, ressamların Aziz Joseph'in "açığını yakalamaya çalıştığını" söyleyen Goethe (1800-16) dahil birçok insanı etkileyen bir ikonografik motifi haklı çıkarmaya yönelik bir çaba olarak görülebilece-

ğine inanıyoruz. Goethe, "Kimsenin haddinden fazla mizah yapmakla suçlayamayacağı Bizanslılar, Aziz Joseph'i hep Mesih'in Doğuşu'ndan rahatsızmış gibi gösterir," diyordu.

Sanatçıyla eleştirmen arasındaki ilişki en keskin ifadesini en ünlü anekdotlardan birinde bulmuştur. Bir ayakkabı tamircisi Apelles'i kenara çekip resimlerinden birindeki ayakkabı çiziminde hata yaptığını söyleyince, ressam hatasını minnettarlıkla kabul eder; ama adam ayak tasvirini de eleştirmeye başlayınca, Apelles artık deyim haline gelmiş olan "Çizmeyi aşma" sözüyle onu durdurur (Plinius, 35:85; Sellers, 1896, bunun izini Duris'e kadar sürer).

Biyografi yazarlarının sunduğu kadarıyla, sanatçının üstünlüğü, eseri sipariş edenlerle yaşadığı çatışmalarda da açıkça görülür, özellikle de ücreti ödemeyi ihmal ederlerse.

Bu tür örneklerden birinde, sanatçı adamın portresinin üstüne demir çubuklar çizer, böylece onu borçlular hapishanesine atmış olur (Mander, 1906, 126). Ya da ödemeyi çabuklaştırmak için, eser grotesk bir şekilde çarpıtılıyordu: Gillis Mostart, bir Meryem resmini fahişe gibi görünecek şekilde allayıp pullamıştı (Mander, 274); Buffalmacco bir çocuk İsa resminin üzerine ayı yavrusu resmetmişti (Vasari, 1:549). Bu çarpıtmalar suluboyayla yapıldığından, ücret alındıktan sonra kaldırmak kolay oluyordu. Eski bir Almanca nükte kitabında anlatılan bir hikâyeye göre, gezgin bir ressam Rottweil sakinleri karşısında buna benzer bir hileye başvurmuştu. Tören sancaklarından birinin üzerine Mısır'a Kaçış resmi yapmıştı, ama sadece eşek için yağlıboya kullanmıştı, geri kalan her şey suluboyaydı, bu yüzden ilk yağmurda resimde sadece eşek kalmıştı (Ilg, 1881, 52).[1]

1 Cavaliere Liberi'nin, dinsel tablolarından birine müstehcen bir ayrıntı koyduğu söylenir; önce vernikle kapanmıştı, daha sonraları görünür hale geldi (Casti, 2:239 vd.).

Ressamı bir düzenbaz olarak tasvir eden bu anekdotlar, onunla sıradan kişiler arasındaki anlaşmazlığı, herkesin erişemediği bir şey olan sanatçının teknik araçlarına vurgu yaparak gösterir. Kullanılan malzemelerin eşit derecede kalıcı olmaması, ressamın halkı kandırmasını olası kılar. Sanatçı figürü bir kez daha, bir yandan tam da Orta Çağ edebiyatında olduğu gibi soytarıya, diğer yandan da panayır hokkabazına yakın bir noktaya gelir. Sanatçı, bilgi sahibi olmadan eserini eleştirenlerden intikam aldığı zaman benzer araçlar kullanır; bir değişiklik yapmış olduğu yanılsamasını uyandırır ve gerçekte değiştirilmemiş olan eseri kabul gördüğü zaman bunun tadını çıkarır.

> Donatello, Or San Michele'deki St. Mark heykeli için bu taktiğe başvurmuştur (Vasari, 2:403); Lanfranco, Napoli valisinin eşinin portresini yaptığında nedimeler resmin pek benzemediği yorumunda bulununca, aynı taktiği uygulamıştır (Pasteri, 1772, 152). Michelangelo eleştiri alan bir burnun şeklini düzeltiyormuş gibi yaparak mermer tozu serpmiştir (Floerke, 293). Başka bir ressam, portresini yaptığı kişiyi, telaşla resmedilen bir tuvaldeki yarığa başını sokmaya razı eder: Daha önce portreyi görüp eleştirmiş olan seyirciler - bu kez belli bir mesafeden bakmaktadırlar- bunun ilkinden de az benzediğini savunurlar (Floerke, 130-37).[1]

Bir başka hikâye grubu sanatçının eleştirmenleriyle, kişisel rakipleriyle olan ilişkisi üzerine özel bir yapı kurar.

> Bu hikâyelerde sanatçı, düşmanını, onun aleyhine olacak şekilde bir eserine dahil eder. Bunun en ünlü örneği, Michelangelo'nun kendisini Mahşer Günü resminde lanetlenenler arasına koymasından yakınan Papa III. Paul'ün teşri-

1 Aynı hikâye Fransız ressamı Jacques Autreau için de anlatılır; bkz. Childs (1967, 227). Ayrıca Nollekens konusunda bkz. Smith (1949).

fatçısıdır. Papa bu şikâyetin asıl sebebini anlamış olmalı, çünkü bu davanın, yetki alanının dışında kaldığını savunmuştu: Papa'nın sözü Cehennem'de geçmiyordu. Böylece örtük bir şekilde bizim de teşrifatçının korkularının nedeni olarak sayacağımız şey kabul edilmiş oluyordu: Hem alay konusu olacağını hissetmekteydi, hem de o yüzeysel korkunun altında, çok daha güçlü bilinçdışı, bir kaygı vardı, yani ressamın bu çalışmasıyla gerçekten de Cehennem'e gönderilmiş olduğundan korkuyordu (Domenichi, 1563, 145; Floerke, 73, 366).[1] Buna benzer rivayetler çok yaygındı. Andrea Orcagna'nın dostlarını Cennet'e, düşmanlarını da Cehennem'e koyma fikri, açıkça *İlahi Komedya*'dan alınmıştı (Vasari, 1:600). Aynı köklerden dallanıp budaklanan başka hikâyeler de, kendisine düşük ücret verilen Beccafumi'nin Siena Katedrali'nin koro yerindeki melekleri hırsızlara has jestlerle tasvir ederek intikam aldığını söyler (Floerke, 315, sözlü bir geleneği aktarıyor); Leonardo'nun, S. Maria delle Grazie Başrahibi'nin pazarlık etmesine, onu Son Yemek'te Yahuda olarak tasvir etmekle korkutarak son verdiği sanılıyor (Vasari, 4:31); Federigo Zuccaro da İftira'yı konu alan alegorik bir resminde düşmanlarını eşek kulaklarıyla tasvir etmişti (Piles, 1715, 231; Voss, 1920, 2:460). Messerschmidt (1764) için de benzer şeyler anlatılır; Horace Vernet hakkında, *Smalah'ın Ele Geçirilişi* adlı eserinde, yağmaladıklarıyla birlikte kaçmaya çalışan bir Yahudiyi, bir resmin fiyatı yüzünden kendisiyle çekişmiş olan Baron James de Rotschild'e benzer şekilde resmettiği söylenir (Kinkel, 1876, 232); Böcklin de, hile yapan bir resim simsarının karısını Susanna ve İhtiyarlar tablosunun modeli olarak kullanmıştır, tıpkı kibirli bir aktrisi Daphne olarak tasvir eden Girodet gibi (Hartmann, 1917, 166; Nagler, 1835-52; Lecomte, 1913, 15 [*Neo-Klasisizm Çağı*, Sergi, Londra, 1972, no. 109]).

1 Peter von Cornelius'un, Goethe ve Schiller'i Mahşer Günü freskindeki lanetliler arasına koyduğu söylenir (Schlosser, 1924, s. 227).

Bu birkaç örnek, bu temanın kalıcılığını ve ne kadar geniş bir alana yayıldığını gösterir. Bazı durumlarda varsayılan ilişkinin esere sonradan eklendiği bellidir; örneğin Malvasia (2:29), Guido Reni'ye, ünlü St. Michael resminde İblis'i Kardinal Pamphili'ye benzetip benzetmediğini sorduğunda, sanatçı bunu reddetmişti, ama şunu eklemeyi de unutmamıştı: "se per la sua deformita incontrava in quel ceffo diabolico, non era colpo del penello" ["eğer çirkinliği o şeytani suratta görünmüşse, bu benim fırçamın hatası değil"]. Menzel'le ilgili bir hikâye de aynı kategoride gibi görünüyor. Sanatçı bir keresinde Kissingen'deki bir handaydı, yan masada oturan bir kadın onun görünümüyle alay etti. Menzel defterine çizim yapmaya başladı ve onun kadını çizdiğini sanan biri, kadının bunu istemediğini söyledi. Menzel de ona besili bir kaz çizdiğini gösterdi (Hartmann, 1917, 138).

Bu hikâyelerin özüne ulaşmaya yönelik bir çaba, bir kez daha artık tanıdık gelen bir fikre, sanatçının büyü yaptığı fikrine götürür bizi. İmgelerin büyüsüne olan inanç, modelin çarpıtılmaktan duyduğu korkuda canlılığını sürdürür.

> Çarpıtılıp alaya alınan modellerle ilgili hikâyelerin kökeni de Antikite'ye dek götürülebilir. Kraliçe Stratonike'den intikam almak için onu bir balıkçının kollarının arasında tasvir edip bu resmi halka gösteren Ktesikles de aynı yönteme başvurmuştu (Plinius, 35:140).

Fakat burada, imgelerin büyüsüne olan inanç sadece psikolojik bir zemin olarak hizmet görür ve bu zeminde yeni bir sanat biçimi ortaya çıkmaya başlar. Kraliçe Stratonike'nin, Ktesikles'in resminin yok edilmesine izin vermemiş olması, Menzel'in bahsedilen kadını bir kaz olarak çizdiği dönemde

tam bir biçime kavuşan, yani karikatür sanatı halini alan yeni bir ifade tarzının kabul edilmiş olduğunu gösterir.[1]

Biyografi yazarlarının sanatçının üstünlüğünü göstermek üzere benimsediği motif, sanatçıya çok büyük ilgi gösteren bir başka kategori olan İtalyan Rönesans edebiyatında da bulunabilir. XIV. yüzyılda Bruno ve Buffalmacco, Boccaccio ve Sacchetti'nin yazdığı hikâyelerin kahramanları olurken, XVI. yüzyılda Grazzini'nin yazdıklarında onların yerini Piloto, Scheggia, Tasso ve Tribolo almıştır. İçinde sanatçıların da yer aldığı serüvenlerin büyük kısmı klasik komedilerin standart özellikleriydi, ama birçok kez sanatçının özel bir yanını göstermeyi sağlıyorlardı. Bruno ve Buffalmacco, çok tedirgin olan Calandrino'yu görünmez, hatta gebe olduğuna inandırırlar. Botticelli öğrencilerinden birinin yaptığı Meryem resmindeki meleklerin üzerine küçük kırmızı kâğıttan başlıklar yapıştırır ve sonra bunları kaldırarak, kırmızı başlıklar gördüğünü iddia eden öğrencisini hayal gördüğüne ikna eder (kökeni edebiyat olan bu motif anlaşılan Vasari'nin *Hayatlar*'ına kadar girmişti [3:319]). Sacchetti'nin bir hikâyesi de bu gruptandır (nov. cxci; Vasari, 1:499): Geceyarısı uyandırılıp resim yapmaya zorlanan Buffalmacco, öğretmenini bu saatte resim yapan birine şeytanların saldıracağına ikna eder. Aynı şekilde Grazzini, Scheggia ile Pilucca hakkında bir hikâye anlatır; bir bahsi kazanmak için ortak arkadaşlarının deli olduğunu yayarlar (Floerke, 183). Bütün bu kandırmacalardaki ortak öğe, sanatçının alaya aldığı zavallının neyin gerçeklik neyin yanılsama olduğu konusunda kararsız hale getirilmesidir. Bu aynı zamanda, sanatçılara adanmış en güzel ve en ihtişamlı Floransa novellası "Grasso Legnaiuolo" ya da şişko marangozun da ana tema-

1 Kris birkaç çalışmasını bu konuya ayırmıştı; bkz. Kris (1934), Kris ve Gombrich (1938), Gombrich ve Kris (1940) – Editörün notu.

sıdır; bu eserin, Brunelleschi'nin dostu ve biyografı Manetti tarafından yazıldığı düşünülmektedir, çünkü Filippo Brunelleschi önemli bir rol oynamaktadır (Floerke, 141-58 [Barbi, 1927, 133-44; Varese, 1955, 767-802]).

Brunelleschi'nin başı çekmesi, Donatello ve diğer bazı kişilerin de suça iştirakiyle, bir eğlenceye katılmadığı gerekçesiyle marangoz Manetto'ya bir ders verilir. Sanatçılar onunla konuşup, aslında kendisi olmadığına, Matteo diye biri olduğuna ikna ederler ve o da iki gün boyunca büyük kurnazlıklar ve özenle yapılmış hazırlıklar sayesinde Matteo olarak yaşar. Peş peşe hilelere başvurulur, sonunda talihsiz kahraman yine kendi atölyesine getirilir ve uyandığı zaman, iyice sersemlesin diye, o iki gün boyunca bir başkasının da Grasso Legnaiuolo gibi davrandığı söylenir. Fakat kendine gelince Manetto artık hayatına dönemez; bu canlı hikâyeye kapılmış olan okur da, Manetto'nun hayatı değil de sadece ülkesini terk etmeye karar vermesine şükran duyar. Hatıralarından kaçmak isteyen şişko marangoz uzaklardaki Macaristan'a taşınır.

Bu çarpıcı motifi Sem Benelli (1910) *Cena delle beffe* [*Şakacının Yemeği*] adlı romanında kullanmıştır.

Modern zamanlarda Manetto'nunki gibi deneyimlere sık sık hastalıklı bir aklın ürünü, bir yabancılaşma duygusu gibi bakılmıştır. Sözgelimi Dostoyevski'de bunlar epik bir temsil konusu olurlar. Fakat şişko marangoz novellasında, yabancılaşma – kişiliksizleşme – duygusu bireyin içindeki patolojik bir yer değişikliğinden kaynaklanmaz, ona dışarıdan dayatılır. Bu tür deneyimlerin Rönesans döneminde nasıl ele alındığı konusunda herhangi bir ipucuna sahip olmadığımız gibi bir itiraza, Rotterdamlı Erasmus'un *Diyaloglar*'ından bir alıntıyla yanıt vermek mümkün: "Tanrı izin vermiş olsaydı bedenini bir başkasınınkiyle değiştirecek çok kimse olup olmadığını bilmiyorum, ama karakter ve zekâlarını değiştirmek isteyecek kişilerin daha da az olduğundan eminim" (Zilsel, 1926, 225).

Bu temalar aynı döneme ait, Floransa edebiyatındaki sanatçıyla ilgili başka temalardan ayırt edilebilir. Burlesk, Toskana'nın canlı yerel renkleri içinde, Orta Çağ farslarındaki haydutun bilinen özelliklerini kullanarak, sanatçının zekâsını ve buluşçuluğunu vurgulamaya yönelirken, şişko marangoz karakterinin etrafında dönen temalar farklı bir ortak öğeye sahiptir: Bu sanatçıların şakalarının kurbanı olan herkesin aklı o ya da bu şekilde karışır; deli olduklarına inandırılırlar ve sonunda ikna olurlar; hepsi büyü kurbanı olmuştur – büyüyle dönüştürülmüşlerdir.

Geniş bir sahayı tarayarak, sanatçının edebiyatta geleneksel olarak bu şekilde nitelenmesini, sanatçının biyografik anlatımlarında kullanılan benzer öğelerle birbirine bağlayabiliriz. Novellada başvurduğu kandırmaca, imgenin kandırma gücüyle ilgili anekdotla kıyaslanabilir. Bu basit bir analoji değildir, çünkü Helenistik biyografide mitsel sanatçı figüründen ödünç alınan bir özellik olarak çıkan gerçeklik yanılsaması yaratma yeteneği, sanatçıyı tehlikeli bir büyücü sayan Orta Çağ ideolojisi tarafından yozlaştırılmıştı. Bu kavrayış, Rönesans'ta canlanan ve kahramanlaştırma işlevi gören sanatçı biyografilerine girmedi. Fakat sanatçının tehlikeli bir büyücü olarak görülmesi, zaman zaman, kısmen silinip gitmiş kaynaklardan günışığına çıktı. Popüler inançlarda kök saldığı için, sanatçının çevresinde gelişen bazı efsanelerden sorumlu oldu. İlginç bir örnek olarak, 1552 yılında Antonfrancesco Doni'nin "Marmi"sinde yer alan bir hikâyeye yer veriyoruz. Bu hikâye, Sagrestia Nuova'nın yarattığı ve Michelangelo henüz hayattayken geniş ölçüde yayılmış olan etkiyi anlatıyor.

> Bir Floransalı ile bir yabancı Medici Şapeli'ne gelir. Aurora (Şafak)'yı gören yabancı olduğu yere çakılıp kalır. O zaman heykel konuşmaya başlayarak, kısa bir süre önce, dikkat

çekici bir zekâya sahip bir başka yabancının Michelangelo'yla birlikte şapele geldiğini anlatır. "Her şeye tekrar tekrar baktı, sonra gözü kız kardeşim Gece'ye takılıp kaldı; Gece'yi şurada görebilirsin. Ruhu altüst olmuştu, hareket edemiyordu, ama Michelangelo onu bu kendinden geçmiş halinden uyandırmadı, çünkü kendi yarattıkları üzerinde gücü olsa bile Tanrı'nın yarattıklarından biri üzerinde söz sahibi değildi. Gece'nin başını kaldırıp hareket etmesine izin verdi. Ziyaretçi o anda ayıldı. Tanrısal Michelangelo'nun büyülü güçleri sayesinde kendine gelebildi. Ama Gece tekrar başını arkaya yasladı ve hareket ederken sol kolu kırıldı. Michelangelo yeni bir tane yapmak zorunda kaldı, bunu siz de görebilirsiniz." Bu olay sırasında Michelangelo orada olmadığı için, Aurora soyluyu kendine getirmek için bizzat hareket etmek zorunda kalır (Thode, 1908, 4:525).

Bu hikâyenin ana motifi sanat eserlerinin ürettiği etkidir ve efsane, peri masalı ve her şeyin ötesinde rüyalarda olduğu üzere, "iki kat ayrıntılandırma" biçiminde görünür. Hikâye içindeki hikâyede, ana fikir daha doğrudan ifade edilir: Bir seyirci, Michelangelo'nun heykellerinden birine bakarak olduğu yerde donup kalmıştır ve sadece eserin yaratıcısı bu büyüyü bozabilir. Fakat "tanrısal insanın büyülü güçleri" mecaz olarak alınmaz, gerçekten büyü yapma kabiliyeti olarak görülür. Çerçeve hikâye aynı şeyi söyler, ama alegorik biçimde: Şaşkınlık ve hayretle olduğu yere çakılıp kalan seyirci, sanat eserinin gerçek gibi olmasıyla hayata döner. Bu fikir uzaktan uzağa, unutulmaz bir şiirde bizzat Michelangelo'nun, Sagrestia Nuova'nın heykellerinin önemini anlatmak üzere kullandığı enfes alegoriyi hatırlatır. Ama biz, gözlerden gizlenmeyen resim sanatına bağlı kalmalı ve buna sanatçı imgesine hakim olan zıtlığın bir kanıtı olarak bakmalıyız; başka kimselerden farklı olarak "tanrısal" sanatçı diye kahramanlaştırılan Michelangelo, daha

derin bir düzeyde, kendi ahbap çevresinde ortaya çıkan efsanelerde bile bir büyücü olarak tasvir ediliyordu.

> Lukianos (*Quomodo historia conscribenda sit*, 62), Dünyanın Yedi Harikası'ndan biri olan Pharos deniz fenerinin mimarı Sostratos'un, tâbi olduğu hükümdarın ismini parçalanabilecek bir alçıya yazdığını, ama kendi adını onun altındaki dayanıklı taşa kazıdığını bildirir.

Başka bir bağlamda, burada mimarın kullandığı yöntemle karşılaşmıştık; sıradan insanın bilmediği, farklı malzemelerin dayanıklılığıyla ilgili bir yöntem bu. Fakat bu örnekte bu bilgi bir fars için kullanılmıyor. Daha ziyade, sanatçının kendi eserine karşı tutumunu anlatıyor. Sadece kendi şöhretini güvenceye almaya kararlı olan sanatçı, aynı zamanda sanat eserinin sadece ona ait olduğunu da öne sürüyor. Aşağıdaki örneklerin gösterdiği gibi, bu tutum biyografilerde de açıkça yansıtılmaktadır:

> Donatello, eseri sipariş edenlere çok kızdığı için, Gattamelata heykelinin kafasını parçalar. Tam da heykelin kafasını koparırken, bizzat kendi kafasının koparılmasıyla tehdit edildiğinde şöyle yanıt verdiği söylenir: "Komutanınkini sonradan yerine koyacağım gibi, siz de benim kafamı yerine koyabileceksiniz, sorun değil." Bu hikâye, Quattrocento Floransa'sında yazılan nükte kitaplarından birinde, Politian'a atfedilen *Günlük*'te bulunuyor (Wesselski, 1929, 27 vd.).[1] Vasari'de (3:368) bu olayın kahramanı olarak Verrocchio görülür, sadece küçük ayrıntılar değişiktir. *Günlük*'ün genel havasını göz önüne alırsak, bu hikâyenin Donatello'nun hayatındaki gerçek bir olaydan yola çıktığını düşündürecek çok

1 Ayrıca bkz. Gelli (1896, 60); Poliziano'nun Günlük'ü de Folena tarafından ele alınmaktadır (1953).

şey vardır. Nitekim Vasari'ye göre (2:407)[1] Donatello, Cenovalı bir tüccarın parasını ödemeyi reddettiği bir bronz kafayı parçalamıştır. XIX. yüzyılda bu tür tepkiler sanatçının karakteristiği sayılıyordu: "Pinelli... tam da iyi burjuvazinin hayal ettiği mükemmel sanatçının prototipiydi... yetersiz ücret teklif edilen eserleri yok etmek gibi kibirli bir tavır da, ona gösterilen saygıya katkıda bulunuyordu" (Baudelaire, 1923).

Bu ve buna benzer motiflerin gösterdiği tutum – ölmeden önce eserlerini yok etmek isteyen akıl hastası Messerschmidt de anılmalı (Kris, 1933) – sanatçının, yarattığı şey üzerinde güç sahibi olan tek kişi olduğu kavrayışına yol açıyor.

Fakat sanatçının bu kavrayış sonucunda ortaya çıkan davranışı, yaratıcılığının en derin psikolojik önkoşullarından türer; aynı zamanda sayısız güçlükle karşılaşmasına da yol açar. Sanatçının etkinliğinin, içinde çalışmak zorunda olduğu koşullarla ne ölçüde beslendiği ya da engellendiği meselesi, hak ettiği kapsamlı tarihsel incelemeye kavuşursa, bunun temel öğesi müşterileriyle giriştiği bitmeyen mücadele olacaktır. biyografiler bu çatışmayı sıradan bir gündelik olay gibi ele alır.

Cimri müşteri değişmez bir figür olur; sözgelimi bir sanatçıdan aşina olmadığı bir şey resmetmesini isteyince, eline geçen şey bir Cömertlik Alegorisi olur (Floerke, 1913, 292). Daha yakınlarda, bu hikâye Oppenheimer için de anlatılmıştır (bkz. Roessler, 1924, 92). Sanatçı sık sık müşterinin güvensizliği karşısında kendini savunmak zorunda kalır, bu da Rönesans komedilerinde sıkça kullanılan bir temadır. Sözgelimi Perugino (ve aynı şekilde Albani), eli sıkı bir müşteriye, fırçalarını sık sık yıkayarak bir kovada topladığı mavi boya çökeltisini gösterir (Vasari, 3:575; Passeri, 282). İlişki

1 Vasari (5:377), yaptığı bir kabartmayı yok eden Matteo del Nazzaro için de benzer bir hikaye anlatır.

sık sık tersine döner, sanatçı eli sıkı biri olarak gösterilir. Burada da basmakalıp formüllerle karşılaşırız, işte bir örneği: Rembrandt'ın sadece farklı levhalara sahip olmaya hevesli koleksiyoncuları soyma arzusu ve açgözlülüğü yüzünden gravürlerini değiştirdiği söylenir. Bu temanın bir çeşitlemesinde, Rembrandt'ın kendi eserleri için bir mezat düzenlediği ve bunları sanki ölen bir sanatçıya aitmiş gibi sunduğu söylenir. Bu anekdotun tarihi ve dönüşümleri Carl Neumann (1927) tarafından çalışılmıştı. [Ekler Baudissin'de bulunabilir (1936).]

Eğer bunu daha yüksek bir düzeyde takip etmeye çalışırsak, tanrısal esin sayesinde yaratma fikrini, eseri parayla ödüllendirme fikriyle bağdaştıramayan Yunanların bakış açısına geliriz. Yunanların, şair ve kâhinlerden farklı olarak, figüratif sanatçıları ürettikleri için para alan zanaatkârlar seviyesine koymasının bir nedeninin de bu olduğu düşünülmektedir.

Bir kez daha, elimizdeki malzemenin kısaca temas etmekten başka bir şeye izin vermediği karmaşık bir meseleyle karşı karşıyayız. Günümüz toplumunda bile, dehanın kısmetine ihtiyaç ve yoksulluğun düştüğü inancı yaşamaktadır. Bu deha kavramı çok yaygındır ve Orta Çağ'ın dinsel heyecanının, inançlarının kahramanından talep ettiği çileci yaşam tarzı beklentisiyle bağlantılı gibi görünmektedir ki, bu beklenti, Rönesans'ta kendisine deha bahşedilmiş olanlar için geçerli kılınmıştır.

Batı kültürü çerçevesinde, bu tutum artık sanatçı biyografilerindeki sabit bir motif gibi görünmüyor, ama bazı bireyler söz konusu olduğunda karşımıza çıkabilir; gördüğümüz üzere, sanatçının servetini ve sosyal başarısını gösteren zıt örnekler vermek de çok kolaydır. Diğer yandan, bu tutum Çince biyografilerdeki sanatçı imgesi için de tipiktir. Çin'de büyük şairler kadar büyük ressamlar da, esin aldıkları doğanın yalnızlığı

içinde keşiş gibi yaşarlar. Şöhret ve servet peşinde değildirler, saray ikliminden kaçınırlar ve resimlerini hediye ederler. Bu motif de anekdotlarla kaydedilmiştir. VI. yüzyılda yaşayan T'ao Hung-çing'in, İmparatorun onu saraya çekmeye dönük bütün çabalarına karşı koyduğu söylenir; sonunda İmparatora iki öküz resmi göndermiş, biri çayırda, korularda özgürce geziyormuş; diğeriyse besili ve bakımlıymış, ama çobanın üvendiresine boyun eğiyormuş (Giles, 1905, 31).

Yaşam ve Eserler

Sanat eseri ve yaratıcısının zihnindeki esrarlı kökeniyle ilgili muamma, kayıtlara geçtiği haliyle sanatçı imgesini belirlemiştir. Bu imgenin köklerinin bir kısmını ortaya çıkardık. Hangi derinliklerden geldiğini ve mitlerin damgasını taşıyan eski fikirlerin nasıl sürekli onun içinde yenilendiğini göstermeye çalıştık. Şimdi önümüze koyduğumuz hedef biraz daha farklı: Sanatçıyı saran güç ve esrar halesinin edebi geleneklerde nasıl ifade edildiğini göstermek istiyoruz. Soruşturmalarımız, biyografik motiflerin iki temel fikir çevresinde kümelendiğini gösteriyor: Biri, yaratma sürecini benzer yaşam deneyimlerini kullanarak anlaşılır kılmaya çalışıyor; diğeri sanatçıyla sanat eseri arasında doğrudan bir bağlantı kurmaya çalışıyor. Bu tür biyografik yaklaşımların bir örneği olarak, Antikite'den modern zamanlara dek uzanan ve sanat eserini sanatçının "çocuğu" olarak gören, yaratma sürecini cinsel yaşam modeline göre değerlendirmeye çalışan geleneği alabiliriz.

> Bir ressama, kendi çocukları çok çirkin olduğu halde, neden resmettiklerinin bunun tam tersi olduğu sorulur. Çünkü der ressam, resmi günışığında yapıyorum, çocuklarıysa gece karanlığında. Bu espri, klasik bir kaynaktan türetilmiştir: Makrobius'un *Saturnalia*'sında (2:2.10) Romalı ressam Lu-

cius Mallius'a atfedilir. Petrarca mektuplarından birinde büyük sanatçıların çehrelerinin pek çekici olmadığından bahsederken bu espriyi aktarır. XIV. yüzyılda bu eski anekdot hâlâ anlatılıyordu, bu kez soruyu soran Dante, yanıt veren de Giotto'ydu (Schlosser, 1896, 348). Daha sonra, hem İtalyanca hem de Almanca nükte kitaplarında sıkça görülür (Pauli [1924, 2:357], geniş bir kaynakça verir [ayrıca bkz. Tubach, 1969]). Biraz daha değiştirilmiş biçimiyle Michelangelo'ya da atfedilmiştir. Francesco Francia'nın yakışıklı oğluyla tanışan Michelangelo, babasına, "canlı insan yapmakta resim yapmaktan daha başarılı olduğu" mesajını iletmesini rica eder (Steinmann ve Wittkower, 1927). Michelangelo'nun başka bir sözü, bu anekdotu farklı bir yorumla göstermektedir. Kendisine neden hiç evlenmediği sorulduğunda, eserlerinin onun çocukları olduğunu söylemişti (Condivi, böl. 58; Vasari, 7:281).

Sanatsal ve cinsel yaratma arasındaki – burada bir açıklama mahiyetinde popüler görüşle birlikte verilen – kıyas, ancak XX. yüzyılda bilimsel olarak ele alınmıştır. Yüceltme kavramı kısmen bunun yanıtıdır, ancak günlük dilde hemen benimsenmesi ve özensizce kullanılması psikolojinin hâlâ büyük titizlikle aydınlattığı bu kavramı çarpıtmıştır. Yüceltme, yaratıcı etkinlikle cinsel dürtüler arasındaki bir bağlantıyı gösterir; fakat bu kavramı kullanırken niyetimiz, genel olarak yaratıcı etkinliğin bir kaynağı hakkında, ruhsal enerji açısından formüle edilen bir hipotez önermekten ibaret.[1]

Sanatçının eserinin cinsel anlamı olduğu fikriyle bağlantılı başka bir inanç da popüler görüşte kök salmıştır. Buna göre bir ressamın resmindeki güzel bir kadının onun metresi olduğu varsayılır.

1 Psikanalizdeki yüceltme kavramının yaratıcı süreç açısından önemi Kris tarafından ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştı. - Editörün notu.

Praksiteles'in Phryne'yi Venüs olarak tasvir ettiği söylenir; Hugo van der Goes, Davud ile Avigayil'in Karşılaşması'nda (Mander, 1:53 vd.); Bronzino da İsa Limbo'da konulu resminde sevgilisini Havva olarak resmetmişti (Misson, 2:339). Bu motif sevilen efsane ve fabllarla dolu olan rehber kitaplarda birçok çeşitlemeyle yer almıştır. Aktarılabilecek sayısız örneği bir kenara bırakıp, sadece Goya'nın giyimli ve çıplak Maya'larının Alba Düşesi olduğu görüşünü hatırlatacağız (Kehrer, tarihsiz, 50 [ayrıca bkz. Harris, 1969, 86 vd.]).

Praksiteles ve Hugo van der Goes'e adanan ve Mander'in Goes'in biyografisine koyduğu şiirlerde, Lukas de Heere bu ustaların portresini yaptığı figürleri övmüş ve sevimli görünümlerinin ressamın fırçasına rehberlik eden sevgiyi aktardığını öne sürmüştür.

Yani, biyografların gözünde, sevgi, sevgiliye duyulan aşk, sanatsal etkinliğin itkisidir; bu noktada, hiç unutulmayan benzer bir örnek olarak Pygmalion mitini hatırlamakta yarar var.

Başlangıçta sanatçının eserine karşı tutumunu "insanileştirmek" üzere vurgulanan, modele yönelik bu sevgi, daha sonra sanatçının karakteriyle ilgili popüler görüşle bağlantılı hale geldi. Toplumun sanatçıya verdiği daha geniş cinsel serbestlik fikriyle bağlantılıydı. Daha eski biyografilerde bu alan sadece ima ediliyordu ve Fra Filippo Lippi'nin hayat hikâyesinde olduğu gibi, tek tek sanatçılara ait belli bir karakter özelliğiyle bağlantılıymış gibi görünüyordu. XVI. yüzyılda, ressam ve heykeltıraşın yaratıcı deha topluluğunun üyeleri olarak kabul edildiği dönemde, soru daha geniş bir önem kazandı, sonunda Romantik dönemde sefihlik ve cinsel serbestlik kavramları sanatçıyla eşanlamlı hale geldi. Rönesans edebiyatında yalıtılmış bir öğe gibi görünen şey – bir örneği Bandello'nun 23. novellasıdır (3. ciltte) – daha sonra ressamın karakteri etrafında oluşan imgenin sabit bir özelliği oldu. Böylece E. T.

A. Hoffmann (1857) bir ressama şöyle dedirtebiliyordu: "Ben bir ressamım, o yüzden güzel, genç bir afete umutsuzca âşık olmaktan ve onun portresini yapmaktan başka çarem yok. Zaten başıma gelen de tam budur."

Plinius (35:119) ressam Arellius'un sanatı lekelediğini söyler, "çünkü her kadına âşık oluyordu. Bu yüzden de tanrıçaları resmederken model olarak metreslerini kullanıyordu"; sonuç olarak, onun metreslerini saymak kolaydı. Romantiklerin sanatçının ayrıcalığı olarak gördüğü şey Antikite'de bir sapmaydı.

Sanatçının modeliyle olan ilişkisi, biyografilerde başka bağlamlarda da gösteriliyordu. Bu tipik temanın iki örneğini veriyoruz.

Perugino'nun resmettiği kadınların tiplerindeki tekdüzelik, sanatçının sürekli kendi güzel karısını resmetmesiyle açıklanmıştı – Albani'nin yazdığı biyografide açıkça dile getirilen bir görüştür bu (Piles, 1715, 165, 321).

Başka bir hikâye kümesi, bu tema üzerinde bir dizi çeşitleme sunar. Bunlardan birine göre Michelangelo, çektiği acıyı tasvir etmek için, genç bir adamı çarmıha gerip öldürmüştü. Görünüşe bakılırsa ilk kez XVII. yüzyılda Richard Carpenter'ın *Experience, Historie and Divinitie*'sinde ortaya çıkan bu efsane, daha o zaman bile Antikite'den buna benzer bir hikâyeyle yan yana konuyordu (Steinmann ve Wittkower, 1927, no. 419 [Sandrart, 1925, 270, 413]). Parrhasisos'un, Makedonyalı Philip tarafından mezatta satılan Olynthli yaşlı esirlerden birini satın alıp ölene kadar işkence ettiği rivayet edilmiştir. Seneca'nın aktardığı (10:34) bu hikâye, insan suratında acının etkilerini incelemek isteyen sanatçıyı, modelinin katili yapar (Overbeck, no. 1703). Bu, tekrar tekrar karşılaşılan bir hikâyedir. Rehber kitapçıklarda, Michelangelo'ya atfedilen üç farklı eserle bağlantılandırılmıştır: Floransa,

San Marco'da bulunan, ölen İsa figürünün kafası; Roma'daki Palazzo Borghese ve Napoli'deki San Martino'da (Keyssler, 2:62, 2:350 vd., 3:94) bulunan çarmıhtaki İsa figürleri. Fakat efsane çok daha uzak yerlere kadar izlenebilir. Gdansk'taki Marienkirche'de (Lindner, 1903, 19; 1904, 534); Brüksel'deki Carmelit özel şapelinde bulunan - kâğıt hamurundan yapılmıştır - (Keyssler, 2:322) çarmıhtaki İsa figürleri; ya da Daniele Crespi'ye ait bir figür (Nicodemi, 1931, 26) hakkında da bu tip hikâyeler anlatılır.[1] XVIII. yüzyıl sonunda Viyanalı heykeltıraş Franz Xaver Messerschmidt çevresinde gelişen biyografi fragmanlarında ısrarla aynı hikâye tekrarlanır (1794). Benzer bir versiyon, "kan dolaşımını" incelemek üzere bir hacıyı öldüren doktor hakkında anlatılır (Engelmann, 1904, 154).

İki motif kümesi olarak farklı görünse bile, aralarında bir bağlantı vardır. İkisi de eserlerine bakarak sanatçının yaşam koşulları hakkında sonuçlar çıkarmaya yönelik çabaları içerir. İlk kümede, ustanın üslubu, ideal tipi, modelinin bireysel özelliklerinin sonucu olarak açıklanır – XVII. yüzyılda özellikle hakim olan bir yaklaşımdır bu; ikinci kümede, birçok sanat eserinin keskin etkisi öldürülen bir model fikrine ve buna eşlik eden sanatçıya yönelik hayranlık duygusuna yol açtı. Her ikisi de, sanatçının eseriyle olan ilişkisini modelinden yayılan uyaranlar açısından açıklama çabasının örneğidir. Bunun temsil ettiği tutum, biyografi yazarlarını tipik formüllerin basitçe benimsenmesinden çok daha fazla etkilemiştir.

Sanatçının karakterini eserlerinin karakteriyle birbirine bağlamaya ve kişinin doğasını onun eserlerinden çıkarmaya yönelik çabalarla sıkça karşılaşırız. Belli örneklerde, örneğin

1 Bir heykeltıraşın suçu ve kefareti, Chamisso'nun Das Crucifix: Eine Künstler-Legende (Gedichte [Şiirler], 505 vd.) adlı şiirinin konusudur.

Raffaello'nun biyografisinde bu tezi incelemek yararlı olabilir, ama böyle bir çaba bizim soruşturmamızın kapsamını aşıyor ve dahası, bizi yöntembilimsel temelimizin ötesine geçmeye zorluyor. Fakat, bir ilkeyi dile getirmekte yarar var. Biyografi yazarlarının başvurduğu bu akıl yürütme tarzı, sanatçının insani zayıflıklarının eserinde de sürdüğü öncülünden kaynaklanır; fakat, "sanatla yaşam arasındaki örtüşmeye dair geleneksel klişenin yanısıra – ve bu belki de en önemsiz ve en kesinlikten uzak olandır – sanatçıyla eseri arasındaki diğer ilişkiler ispatlanabilir; bunlar arasında sanatın yaşamdan bir kaçış sağlaması da vardır" (Lalo, 1933). Popüler görüş ilk bakış açısını sınırsızca kucaklamıştır ve sevgiyle andığı sanatçı imgesini onun eserinde bulmaya çabalar. Bir sanat eserinin tanıdık gelmeyen ve kolayca anlaşılamayan özellikleri karşısında, açıklamalar şaşırtıcı hipotezler haline gelmiştir; en ünlülerinden biri, El Greco'nun üslubunu onun sözde astigmatlığına bağlamaya çabalayan hipotezdir.

> Bir kez daha öncü nitelikteki rivayetlere işaret edebiliriz. Vasari (2:284), Parri Spinelli'nin bütün figürlerini biraz çekingen, gergin ve ürkek bakışlarla resmettiğini söyler ve bu durumun, ressamın soyguncuların saldırısına uğramasından sonra ortaya çıktığını ifade eder..

Fiziksel kusurlara ve psikolojik travmalara yönelik bu tür göndermeler, aynı zamanda sanatçının şahsını eserine bağlama işlevi görür. Bu yaklaşım, son aşamada sanatçının yaşamını ve eserini bir ve aynı şey olarak görmekte ısrar eden aşırı tartışmalı "patografik" analizlerde de sürer. Modern bilimsel psikoloji, popüler psikolojinin genelde varsaydığının aksine, kişiliğin çok daha karmaşık ve yapılandırılmış olduğunu ortaya koyduktan sonra yeni yaklaşım alanları da ortaya çıkmıştır.

İncelediğimiz biyografi motiflerinin bir kısmı, kendisi de soruşturmaya değecek bir bağlamda geçer; sanatçılar arasındaki rekabettir bu.

Hatırlatma amacıyla, Zeuksis ile Parrhasios arasında, kimin eserlerinin daha fazla kandırma gücüne sahip olduğu, ya da Apelles ile Protogenes arasında, kimin en ince çizgiyi çizeceği konusunda yaşanan rekabeti anabiliriz. Anekdotun neden bu çerçeveye oturtulduğunu açıklamaya çalışırken, iki etkene işaret edebiliriz: Genel olarak Yunan kültüründe yarışmaların oynadığı rol ve tarihçinin iki önde gelen figürü bir araya getirme çabası. Bu çıkarımın geçerliliği, yaratıcı bireyler arasındaki rekabetin görsel sanatlar dünyasıyla sınırlı kalmaması olgusuyla teyit edilir. Bu edebi yöntemin belik de en ünlü örneği Homeros ile Hesiodos arasındaki çekişme hikâyesidir.

Sanatçılar arasında rekabetin sıkça yaşandığını kesinlikle reddetmiyoruz, ama biyografi yazarlarının bu tür yarışmaları sanatçıların yaşamlarına dokumayı sevdiğini de belirtmek gerek. Brunelleschi ile Donatello'nun, çarmıhtaki İsa heykellerini yaparken birbirlerini alt etmeye çalışmasını konu edinen rivayete (Vasari, 2:333, 2:398), biyografik bir yöntem olarak itibar edilebilir; Dürer ile Lucas van Leyden arasındaki rekabetin hikâyesi de böyledir ki, muhtemelen Hollandalının Almandan bazı kompozisyon motiflerini ödünç aldığının gözlemlenmesinden doğmuştur (Vasari, 5:406). "Daha ince çizgi" hikâyesinde olduğu gibi, bu hikâyelerin birçoğunda rakibin atölyesine yapılan bir ziyaret önplanda yer alır. Van Dyck, Frans Hals'ın atölyesini isimsiz bir müşteri olarak ziyaret etmiş, portresini yaptırmış ve ancak kendisi de Frans Hals'ı resmettiği zaman kimliği açığa çıkmıştır (Houbraken, 1763).

Rekabetin her zaman böyle edilgen bir biçimde ifade edil-

mediğini, sanatçıların tutkularını serbest bırakmaya hizmet ettiğini de belirtmek gerekiyor. En ılımlı biçimi büyük olasılıkla rakibin eserini eleştirmek ya da kişiliği hakkında kötü bir şeyler söylemekti.

> Nanni di Banco'nun bir heykeline paha biçmesi istenen Donatello, çok yüksek bir bedel belirlemiştir: "Bu değerli adam, sanatta benim eşitim değil; bana nispetle, eserleri ona çok daha büyük zorluklara mal oluyor. Bu yüzden, adaletli insanlar olduğunuza göre, hakkını vermek istiyorsanız harcadığı vaktin bedelini ödemeniz gerekir" (Vasari, 2:216). Donatello'nun başka bir değerlendirmesi de, Uccello'nun uzun süre gizlediği bir freskiyle ilgilidir. Uccello resmi gösterince tepkisi şöyle olmuştu: "Sevgili Paolo, resmi tam da örtmen gerektiği sırada açıyorsun" (Vasari, 2:216). Aynı şekilde, Riccardo Sani adlı bir ressam yaptığı resimdeki en iyi suratın hangisi olduğunu sorduğunda, Raffaellino da Reggio arkadan görünen bir figürü göstermiştir [Noe, 1954, 304].

Bu husumetin özü, Michelangelo'nun Dürer'in resimlerini kıskançlıktan yok etmesini anlatan bir anekdotta çok daha açık bir şekilde görülür – bu iddianın doğruluğu XVII. yüzyılda hararetli bir tartışmalara konu olmuştu (Fuhse, 1895). Diğer hikâyeler de, rakibin eserinin, şahsının bir vekili olduğunu görmemizi sağlar. Biyografi yazarları, bir sanatçının rakibini öldürmüş olduğu suçlamasını ya da buna dair bir kuşkuyu tekrar tekrar dile getirmiştir.

> Bunun klasik örneği, Andrea del Castagno'nun, dostu ve çalışma arkadaşı olan Domenico Veneziano'yu öldürmüş olduğu hikâyesidir ki, gerçekte Veneziano Castagno'dan dört sene fazla yaşamıştır (Vasari, 2:678). Çin'in en büyük ressamlarından biri, Wu Tao-tzu da bir rakibini ortadan kal-

dırmakla suçlanıyordu (Giles, 1905, 48). Sanatçıların kıskanç hasımları tarafından zehirlenmesiyle ilgili hikâyeler özellikle önemli bir rol oynamaktadır. Pordenone, Peruzzi, Barocci (Piles, 1715, 210, 235, 276), Lucas van Leyden (Mander, 1906, 58) ve Simone Cantarini'nin (Baldinucci, 4:48), onları kıskananlar tarafından zehirlendiği söylenir. Fakat bir rakip tarafından zehirlenme korkusunun her zaman bu kadar asılsız olmayabileceğini unutmamak gerekir. Dürer, Venedik'teyken Pirkheimer'e, yerel ressamlarla birlikte yemek yememek konusunda uyarıldığını yazmıştı.

Öğretmen ile öğrenci arasındaki ilişkiyle ilgili hikâyeler özel bir kategori oluşturur. Bunların da izi Antikite'ye kadar sürülebilir.

"Bugüne dek Erythrea Tapınağı'nda iki amfora sergilendi, oraya incelikleri sebebiyle adanmışlardı; ustayla öğrencinin en ince kili yapma yarışına girmesinin eseriydiler" (Plinius, 25:161). Bazen rekabet öğrencinin ölümüyle sonuçlanır. Daidalos'un yeğenini ve öğrencisini kıskançlıktan öldürdüğüne inanılmaktadır (Pauly, 4, Süt. 1996). Aşağıdaki motif, Orta Çağ hikâyelerinde sıkça karşımıza çıkar. Katedralin mimarı, kendisini aştığı için çırağını öldürür (Ilg., 1871, cl; Kinkel, 1876, 189 vd.; Coulton, 1912, 344 [Hasluck, 1919, 315; Thompson, 1955-58, 5:497; Talos, 1969, 200]). Lukianos'un *Rüya*'sındaki zekice bir gözlem, öğretmenin öğrencisiyle yarışmacı bir tutuma girmesinin Antikite'de bile efsanevi bir tema olduğunu gösteriyor. Bir heykeltıraş çırağı olarak, amcası ve ustası tarafından, bir mermer parçasını harcadığı için azarlanmıştı; fakat evet dönünce, ceza almasının nedeninin, ustasının "onu geride bırakacağından korkması" olduğunu söylemişti.

Sanatçı rekabeti motifinin neden biyografide böyle sağlam

bir yer tuttuğu sorusuyla karşı karşıyayız. Daha önce yapılan açıklamalara bir ilavede bulunmaya hakkımız olduğunu düşünüyoruz. İddia edildiği üzre sanatçının rakiplerini ortadan kaldırmaya hazır olması, eseriyle olan özel ilişkisi ve yaratıcı etkinliğin iç yaşamı açısından taşıdığı önem göz önüne alınarak anlaşılabilir; rakiplerine karşı hissettiği abartılı tutku da, başarısının eşsizliğini güvenceye alma çabasından kaynaklanır. Eğer biyografilerin sağladığı kanıta bakacak olursak, sanatçı açısından bu tutum ne icra edilen sanatın biçimine, ne de bireyselliğin derecesine ya da sanat eserinde somutlaşan kendi kendini ifadeye bağlıdır. Bir kez daha, sadece figüratif sanatçıya özgü olmayan bir düşünme tarzıyla karşılaşırız; yani ustayla öğrenci arasındaki rekabet mitte ve yaşamda aşikâr olan kuşak çatışmasını yansıttığı gibi, ressam ya da heykeltıraşın kendi eserlerinin eşsizliğini kıskançça savunması da bütün yaratıcı bireylerde görülür. Başka herhangi bir açıklama önermeye yönelik çaba, bizi yaratıcı yeteneğin psikolojisine götürür.

Burada sanatçının becerisinin, birçok zanaatkâr için olduğu gibi, sıkı bir şekilde korunan bir sır sayıldığı gözlemini yapmakla yetinebiliriz.

> Bu yaklaşımın eskiliği, Mısır'da Orta Krallık döneminden bir mezar stelasında görülür; burada, ressam ve heykeltıraş Ertesen, figürlerini hem dimdik ayakta hem de hareket halinde göstermeyi bilmekle ve sadece en büyük oğluna aktardığı teknik sırlara sahip olmakla övünmektedir (Ermann, 1923, 305vd.). Yunan mitolojisindeki Telkhin'ler de sanatlarının sırlarını kıskançlıkla korumaya çalışıyorlardı (Diod. Sicul., 5:55). Bu bakış açısının Orta Çağ mason localarının kurulmasında oynadığı önemli rol biliniyor. Biyografilerde de, Jan van Eyck'in yağlıboyayla resim yapmanın sırrını keşfettiğine, sonra Carel van Mander'e göre (1906, 16), bunu

Roger van der Weyden'e aktardığına;[1] ya da Giorgione'nin, yeni resim tekniğinin sırrını korumak için genç Tiziano'yu evden kovduğuna ilişkin iddialar yer almaktadır (Piles, 246, 251).

Sanatçının edebi tasvirlerinde özel bir önem kazanan şey, bu davranış özelliğidir. Balzac'ın *Meçhul Şaheser*'inde karşımıza çıkan ressam Fernhofer, Gossaert'ten "resmedilen figürlere hayat verme" sırrını öğrenmiştir. Poussin, bu sırrı ele geçirmek üzere, sevgilisinin Fernhofer tarafından model olarak kiralanmasını sağlamaya çalışır. Sanatçının sırrı onun sanatıdır ve Balzac'ın kullandığı kelimeler, sanat eserinin, yaşamı aktarma gücü yüzünden beğenildiği görüşünü ifşa eder.

Biyografilerdeki malzeme, bir başka konuda çok az erişim sağlar: Sanatçının eseri nasıl olgunlaşır ve hangi iç süreçleri beraberinde getirir. Appeles'in "Nulla dies sine linea (Bir çizgi çizmeden tek bir gün bile geçmeyecek)" düsturu bu tür değerlendirmeler için ünlü bir model olmuştur (Plinius, 35:84). Fakat bu niteleme ressam ve heykeltıraşlarla sınırlı değildir; yaratıcı faaliyetlerde bulunan herkes için gayret ve çalışkanlık sözkonusudur.

Rodos kuşatıldığı sırada Protogenes'in sakin sakin çalışmaya devam ettiğini (Plinius, 25:106); ya da İspanyollar 1527 yılında Roma'yı işgal ederken Parmigianino'nun aynı şeyi yaptığını (Vasari, 5:225) okuduğumuz zaman, bu anlatılanların, Arşimet'in işgal birliklerine verdiği tepkiyi anlatan o ünlü hikâyeyi model aldığını biliriz. Sanatıyla meşgul olan sanatçının dış dünyaya aldırmadığı fikri, değişik şekillerde karşımıza çıkar: Kral Rene, ülkesini kaybettiği haberinden

1 Aslında, Mander onu "Brugesli Rogier" diye anar ve "Rogier van der Weyde"yi ayrı bir bölümde ele alır.

etkilenmeden resim yapmayı sürdürür (Wurzbach, 3:136); Uccello, perspektif çalışmalarına kendisini öyle kaptırır ki uyumayı ihmal eder ve aşkın çağrılarına yanıt vermez (Vasari, 2:217); Brunelleschi eski Roma kalıntılarını incelerken yemek yemeyi ve uyumayı unutur gider (Vasari, 2:337); ve daha sonraki bir dönemden örnek aktaracak olursak, delikanlıyken anatomi üzerine bir çalışmayı okumak için yemek yemeyi ihmal eden Messerschmidt'e (1794) işaret edebiliriz.

Bu anekdotlarda anlatılan davranış türünün, dalgın profesör gibi komik bir figürde karikatür olarak ortaya çıkması bir tesadüf değildir, çünkü bu biyografik rivayetlerde sanatçının yaratıcı arzusunun özü olarak vurgulanan şey, onun eserini aliminkiyle aynı düzeye koyar.

Biyografinin yaratıcı sürecin doğası hakkında böyle yetersiz ya da tek yönlü bir fikir aktarması tarihsel olarak doğrulanabilir. Sanatçının sanatıyla uğraşırken kendini dünyaya kapaması ve zihninden yaratması fikri şekillendiğinde, tek dayanağımız olan biyografik formüller çoktan belirlenmişti. Rönesans'tan bu yana bu fikir git gide daha fazla kabul gördü; öyle ki, Avrupa kültürü bağlamında, artan bir öznellikten, sanat eserinin git gide daha çok sanatçının bireysel kişiliğinden türetilmiş özellikler kuşandığından bahsedebiliriz. XIX. yüzyılın sonuna doğru ancak tamamlanan bu gelişme, sanat eserinin git gide daha çok sanatçının "ruhunun" ifadesi olarak görülmesi eğiliminde doruğa ulaştı. Göstermeye çalıştığımız gibi, bu bakış açısının kökleri, Rönesans'ta canlandırılan ve bir iç sese kulak veren sanatçı fikriyle kaynaştırılan Platoncu ve neo-Platoncu sanat kuramlarına uzanır. Bu bağlantıya bir kez daha dikkat çekiyoruz, çünkü sanatçının tavrının karakteristik bir tarifine zemin oluştururlar.

Birkaç yıl önce yayımlanan bir mektupta, ressam Giulio

Clovio, El Greco'ya yaptığı bir ziyareti anlatmaktadır. Güzel bir bahar günü, birlikte biraz gezinmek istediği El Greco'yu çağırır, ama onu karanlık bir odada bir sandalyede otururken bulur: "Çalışmıyor, uyumuyordu. Benimle dışarı çıkmak istemedi, çünkü günışığı onun iç ışığını dağıtacaktı" (Kehrer, 1923, 784 vd.).

Bu etkileyici belgeyi bir biyografi olarak, üstelik tam da modern bir biyografi unsuru olarak ele almamız özel bir gerekçelendime ister. Zira, Julius von Schlosser'in gösterdiği gibi, daha sonra yapılan araştırmalar, bütün bu anekdotun bir esrar halesiyle kuşatıldığını göstermiştir. Spalato arşivlerinde, yani olması gereken yerde böyle bir mektup yoktur; ve dolayısıyla, El Greco'nun biyografisini yazan kişiye bu "belgenin" bir çevirisini getiren öğrencinin uydurması olarak değerlendirilmelidir. Burada öğrencinin yaratıcılığı, biyografide tipik efsanelerin oynadığı rolü üstlenir. Mektubun kökeninin esrarlı olması olgusu da çürütmez bunu; hatta Panofsky'nin (1924) bu belgeyi Maniyerizm'in sanat kuramının bir örneği olarak benimsemesi, sanatsal yaratıcılığın özel karakteriyle ilgili modern fikirlerin, sanatçının iç sesi, yani *divino artista*'nın "esini" kavramında ne kadar derinlere kök saldığını gösterir.

Yaratıcı süreç imgesi – başlangıçta klasik geleneklerin toprağında yetişmiş olsa bile, aramızda hâlâ etkin olan bir imge – Taoculuk'taki şekliyle karşılaştırılmalıdır. Bu, sanatçının eserine yoğunlaşmasına dayanır; fakat Batılı geleneğin tersine, bu motif Çin'de biyografik bir formüle çevrilmiştir.

Çinli ressamların, kendilerini tamamıyla doğaya kaptırmak üzere haftalarca dağlarda ve ormanlarda, hayvanlar arasında, hatta suyun içinde yaşadığı söylenir. Mi Fei tuhaf şekilli bir kayaya kardeşim diyordu; Fan K'uan (yaklaşık MS 1000) dağlarda ve ormanlarda yaşıyor, genellikle bütün gününü bir kayanın üzerine tüneyerek geçiriyor, kırın güzelliğini

seyrediyordu. Yer karla kaplı olduğu zaman bile ayışığında geziniyor, esinlenmek için kararlı bir tavırla ilerilere bakıyordu. Kao K'o-ming (MS X. yüzyıl) karanlığı ve sessizliği seviyordu; yabanda dolanıyor, günlerini kendini kaybetmiş bir halde dağların ve ormanların güzelliğini tefekkür ederek geçiriyordu. Eve dönünce de bir odaya kapanıyor, kimsenin girmediği bu odada ruhunun bu dünyanın sınırlarını aşması için çabalıyordu. Bu koşuldayken yapıyordu resimlerini (Giles, 1905, 86, 99, 115).

Bu hikâyelerden, sanatçının yaratıcı eylemin bir önkoşulu olarak müzikle, sarhoş eden maddelerle uyarılmayı ya da yalnızlığı aradığını öğreniyoruz.

Ku-Çün-çih hakkında (MS V. yüzyıl), evine atölye olarak kullandığı bir platform kurduğu söylenir. Oraya tırmanıyor, merdiveni kaldırıyor ve günlerce karısı ve çocuklarına görünmüyordu. Hsin Ç'ang (MS XV. yüzyıl) yakınında onu rahatsız eden biri varken resim yapamıyordu (Giles, 1905, 25, 152).

Wu Tao-tzu çalışmaya başlamadan önce sarhoş olurdu. Çih-hui için de, "şarapla coşunca avucuyla bulutları ve tepeleri tutardı" denirdi. Li Çeng (X. yüzyıl) körkütük oluncaya dek içerdi ve ancak ondan sonra fırçası çalışmaya başlardı. Tang Hanedanı'nın bir manzara ressamı olan Kuo-Şöng, yere ipek serer ve boyalarını karıştırırdı. Bir müzisyen topluluğu huzurunda çalarken o da sarhoş oluncaya dek içerdi; sonra resmetmeye başlardı ve büyülü bir şekilde dağ zirveleri ortaya çıkardı (Giles, 1905, 43, 75, 84; Fischer, 1912, 16).

Bu hikâyeleri Batılı fikirlerden ayıran şey apaçık bellidir. Otto Fischer'in (1912) dediği gibi, bunlar "sanatı Varlığın bir insan aracılığıyla vahyedilmesi olarak yorumlamaya yönelik Taoculuktan esinlenmiş bir çabadan anlatmaktadır.... Çin sa-

natının hedefi gerçekten de Doğanın Yaşam Gücünü görünür kılmak olduğu için, sanatın Doğanın ruhsal bir vahyi olarak boy göstermek zorunda olması anlaşılabilir bir şeydir."

Bu Çin geleneğinin kökenlerine daha derinlere girmeye ya da Batı'nınkinden ne kadar farklı olduğunu ayrıntısıyla belirlemeye çalışmayacağız. Fakat bu iki anekdot geleneğinin, iki apayrı dünya arasındaki temel farkları yansıttığını varsaymak zor değildir. Akdeniz havzası çevresinde doğan uygarlıklarda yaratılış mitine olan inanç her şeyi gölgeler; yaratıcı bir tanrı fikrinin daha eski bir gelenek katmanına ait olabileceği Uzakdoğu uygarlıklarında, hakim inanç, tam da Taoculukta öğretildiği gibi insanla evren arasındaki uyumdur.

Yaratıcı sürece dair belli bir anlayış elde edebilmek için harcanan çabaların en etkileyici olanları, Uzakdoğu menşeli anekdotlarda kaydedilenlerdir. Çin'de sanatçının heyecanı, egonun sınırlarını genişlettiği, bilincin gerçeklikle bağlarından kurtulduğu bir hal olarak kavranır ve yaratılan eser de kişinin kendi varlığının bir uzantısı olarak deneyimlenir – bütün bunlar yeni yeni edinilmeye başlanan psikolojik kavrayışlarla büyük ölçüde uyumlu görünüyor.

> Bu hal iki yerde tanımlanır ve ikisi de Su Tung Po'nun (1035-1101) yazılarında yer almaktadır (Ku Teng, 1932, 109): "Wen Yü K'o bir bambu resmi çizince, sadece önündeki bambuyu görüyor, insanları görmüyordu; insanları görmediği gibi, kendi bedeninin bütün duyumlarını da kaybetmişti, bedeni de bambu olmuştu. Yeni bir varlık olmuştu." Ve bir de, "Han Kan atları resmederken bir at haline geldi."

Daha önceki savımızı özetliyoruz. Belli bir sanatsal yaratıcılık tipinin fenomenolojisini tasvir eden bu Çin anekdotu, yaratıcısının bir uzantısı, sanatçının bir çocuğu olarak sanat eseri fikrine yeni ve daha derin bir anlam verir. Ustayla yarat-

tığı arasındaki bu özel ilişki, sanatçının eserinin başarısına ya da başarısızlığına verdiği tepkiyi belirler.

> Cimabue, kendisi ya da başkası bir kusur bulursa, bedeli ne olursa olsun, resmi oracıkta tamamlamadan bırakırdı (*Ottimo*'dan, aktaran Vasari, 1:257). Aynı fenomen, Leonardo'nun üstünlüğünü kabul eden Verrocchio'nun ressamlığı bırakmasında (Vasari, 3:366) ve Francia'nın, Raffaello'nun "Aziz Cecilia"sını gördükten sonra ressam olarak yetersiz olduğunu fark ederek kırık bir kalple ölmesinde de (Vasari, 3:546) sözkonusudur.[1]

Sanatçılar arasındaki rekabet, bu ve benzer hikâyelerde ek bir motif olarak görülebilir, çünkü başarısız olduğuna inanan sanatçının ölmeyi arzuladığı fikri birçok versiyonda görülür.

> Floransa'daki çan kulesinin mimarı olan Giotto'nun, inşaat hatalı olunca ölmek istediği anlatılır (Wickhoff, 1889, 229; Floerke, 1913, 229). Viyana sözlü geleneğine göre, Fernkom, Savoylu Prens Eugene için yaptığı anıtın dengesi bozuk çıkınca; Zauner de, II. Joseph'in atlı heykeline nal koymayı unuttuğu için intihar etmiştir.

Benzer hikâyeler mimarlar için de anlatılabilir. Her döneme ait rehber kitapçıklarda böyle örnekler bulmak mümkün. Biyografilerde yaygın olarak bulunan diğer tipik temalarla bağlantılı olduğu için bunlardan bir tanesini seçiyoruz.

> Konstantinopolis'teki At Meydanı obeliski dikilirken son anda aksilik çıkar, bir çırak müdahale edip iplerin ıslatılıp kısaltılmasını önerir. Çırağı tarafından utandırılan usta kendi-

1 Ayrıca bkz. daha önce anılan Chamisso'nun şiiri, Francesco Francias Tod. Carlevari'nin ölümü, öğrencisi Canaletto'nun başarısı yüzünden gelen bir inmeye bağlanıyordu (Levey, 1959, 81).

sini obeliskin tepesinden atar. Burada sanatçının intiharı motifi, Huelsen (1921) tarafından tarafından çeşitlemeleri takip edilen "Obeliskin Dikilmesi" anekdotuyla bağlantılıdır.[1]

Mimarların biyografilerinde bu tür olayların sıkça görülmesi, bir bina dikmenin tanrılara isyan anlamına geldiğini ve bir kurbanla dengelenmesi gerektiğini dile getiren eski görüşün varlığını sürdürmesine yorulabilir – bu görüş İbsen'in *Yapı Ustası Solness*'inde de görülür, bu oyunda mimar-sanatçı Solness inşa ettiği yapının bedelini Tanrı'ya hayatıyla öder. Ama bu cesur hipotezi bir kenara bıraksak bile, mimarların intiharıyla ilgili haberler bir kez daha sanatçıyı eserine bağlayan samimi bağı vurgular. Ortak yazgıları, sonuç olarak aktardığımız, güvenilir bir vakanüvise ait (Ghiberti, 1:43) şu duygusuz hikâyede görülür:

Kuyumcu Gusmin, Anjou Dükü için yaptığı bir mücevherin eritilmesi gerekince bir manastıra çekilmişti. Yarattığı eserle birlikte bu dünyayı terk etti. Sanatçının iç yaşamı eserine bağlıydı; yaratıcı ve yarattığı şey kesin olarak birbiriyle bağlantılıdır. Sanatçının ölümüyle ilgili biyografik formüllerin kucaklamaya çalıştığı şey bu olgudur. Onun hassaslığı, gururu ve kibiri daima trajik bir boyut alır. Bu formülde, sanatçının özel konumu, ona kahramanca bir kendi kendini yok etme tavrının atfedilmesiyle daha da açık biçimde gösterilir.

Bu örnekte de, başkalarında olduğu gibi, biyografik motif ya da anekdot geleneği devreye girer ve hakiki yaşam deneyimini zenginleştirir; burada da, muhitin bakış açısıyla, sanatçının yaratıcı etkinliği bilmecesinin rasyonalist bir açıklamasını sunmaya çalışır.

Biyografilerdeki kalıplaşmış yaklaşımlar ile yaşam iki açı-

1 Ayrıca başka bir ustanın eserinin kendisininkinden daha üstün olduğunu anlayınca intihar eden bir mimarla ilgili hikâyeler de vardır (Sinninghe, 1943, no. 993; Thompson, 5: 497).

dan bağlantılı görünüyor. Biyografiler, bir yandan tipik olayları kayda geçirir; diğer yandan, bu suretle belli bir meslek sınıfının tipik kaderini şekillendirir. Bir zanaatla uğraşan kişi belli ölçüde bu tipik yazgıya ya da kadere boyun eğer. Bu etki, özellikle ya da öncelikle bireyin bilinçli düşüncesine ya da davranışına bağlı değildir (ki bu düşünce ya da davranış, belirli bir "meslek etiği"şeklini alabilir) bilinçdışıyla ilintilidir. Gösterdiğimiz psikoloji sahası, "canlandırılan biyografi" diye anılabilir.

Kaynakça

Adam, A. (1961), Der Teufel als Gottes Affe: Vorgeschichte eines Lutherwortes. *Luther-Jahrbuch*, 28:104-09.

Anderson, W. (1899), Japanese Artist, Kawanabi Kyosai. *The Studio*, 15:32.

Aretino, Pietro (1531), *Il primo libro delle lettere*, ed. F. Nicolini. 1913.

Armenini, G. B. (1587), *De' veri precetti della pittura*. Ravenna (faksimile tıpkıbasım, Hildesheim, 1971).

Baldinucci, Filippo (1845-47), *Notizie die professori del disegno da Cimabue in qua*, 5 cilt. Floransa.

Baltrusaitis, J. (1957), Aberrations: Quatre essais sur la légende des formes. Paris.

Bandello, M. (1554), *Novelle*. Milano: Giovanni Silvestri, 1813-1814.

Barbi, M. (1927), Una versione inedita della Novella del Grasso Legnaiuolo. *Studi di filologia italiana*, 1:133-44.

Barocchi, P. (1974), *Romanticismo storico*. Redazione del volume a cura di P.B., F. Nicolodi, S. Pinto. Floransa.

Basset, R. (1906), Les Alixares de Grenade et le château de Kha-

ouarnaq. *Revue Africaine*, 50:22-36.
Baudelaire, C. (1923), Quelques caricaturistes étrangers. *Oeuvres complétes*, 2:442. Paris.
Baudissin, K. von (1936), Rembrandts Tod als Fabel. *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 9.
Bellori, Gio. Pietro (1672), *Le vite de' pittori ecc.* Roma.
Benelli, Sem (1910), *La cena delle beffe*. Paris.
Bernheim, E. (1903), *Lehrbuch der historischen Methode*, 3 ve 4 baskılar. Leipzig.
Bianchi-Bandinelli, R. (1957), L'artista nell'antichità classica. *Archaeologia classica*, 9:1-17.
Bielefeld, E. (1953-54). *Aphrodite anadoumene paratheisa. Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald*, 3:107-10.
Birt, Theodor (1902), *Laienurteil über bildende Kunst bei den Alten*. Marburg (*Marburger Akademische Reden* 7).
Bittremieux, L. (1926), Overblÿfselen van den katholieken Godsdienst in Lager Kongoland. *Anthropos*, 21:797-805.
Boberg, I. M. (1955), *Baumeistersagen*. Helsinki (*Folklore Fellows Communications*, no. 151).
Bode, W. von ve Volbach, W. F. (1918), Mittelrheinische Tonund Steinmodel aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts. *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, 39:89-134.
Borinski, Karl (1914), *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, c. I. Leipzig.
Bossert, H. Th. (1920), Eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 22:497vd.
Carpenter, Richard (1642), *Experience, Historie and Divinitie*. Londra.
Cassirer, Ernst (1925), *The Philosophy of Symbolic Forms*. New Haven: Yale University Press, 1955.
Casti, G. B. (1804), *Novelle*. Paris.
Chamberlain, A. B. (1913), *Hans Holbein the Younger*. Londra.
Chamisso, A. von (1836), *Gedichte*. Leipzig, 3 baskı.
Chavannes, Edouard (1910-11), *Cinq cents contes et apologues ex-*

traits du Tripitaka chinois et traduits en français. Paris.
Ch'en Shih-hsiagn (1948), Literature as light against Darkness. *National Peking University Centennial*, no. II. Anthoesen Press, gözden geçirilmiş edisyon, Portland, Maine, 1952.
Childs, N. (1967), Jacques Autreau. *Burlington Magazine*, 109:335-39.
Citralakshana, bkz. Laufer (1913).
Cohn, Willliam (1925), *Buddha in der Kunst des Ostens*. Leipzig.
Condivi, A. [1520], Michelangelon: *La Vita*. Revisione, introduzione e note per cura di P. d'Ancona. Milano, 1928.
Coomaraswamy, A. K. (1920), A Peacock's Feather. *Rupam*, 4:27.
— (1931), *Yaksas*, 2. cilt. Washington.
Corpus Hermeticum, ed. A. D. Nock, A.-J. Festugiere'in Fransızca çevirisiyle. Paris, 1945.
Coulton, G. G. (1912), Artistic Life in the Middle Ages. *Burlington Magazine*, 21:336.
Ćurčin, M. (1919), *Ivan Meštrović*. Londra.
Cuvreux, W. (1960), *Bibliotheca Orientalis*, 17:87.
Dalitzsch, Max (1922), *Studien zur Geschichte der deutschen Anekdote*. Freiburg.
Dauw, Johann (1755), *Wohlunterrichteter und kunsterfahrener Schilderer und Maler*. [Muhtemelen] Kopenhag.
Der Nersessian, Sirarpie (1936), *Manuscrits arméniens illustrés de la XII^e, et XIII^e, et XIV^e siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*. Paris.
Diels, Hermann (1922), *Die Fragmente der Vorsokratiker*. 4·baskı, Berlin.
Dobschütz, Ernst von (1899), *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*. Leipzig.
— (1909), Das Schweisstuch der Veronica. Das Christusbild Abgars. Das Leichentuch Jesu. *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 14.
Domenichi, Lodovico (1563), *Detti e Fatti*. Venedik.
Doni, A. E. (1928), *I Marmi*, ed. Ezie Chiòrboli, Bari.

Dornseiff, Fr. (1936), *Der sogenannte Apollon von Olympia*. Greifswald (*Greifswalder Beiträge*, Beiheft 1).
Due Gué Trapier (1940), *Eugenio Lucas y Padilla*. New York.
Eberhard, W. (1941), Volksmärchen aus Südost-China. Helsinki. (*Folklore Fellows' Communications*, no. 128).
Eisler, Robert (1910), *Weltenmantel und Himmelszelt*. Münih.
Engelmann, R. (1914), Ein neues „Urtheil Salamonis" und die Friesbilder der Casa Tiburiana. *Hermes*, 39:146-24.
Erasmus Roterodamus (1536), *Adagiorum chiliades*. Basel.
Erman, Adolf (1923), Ägypten *und* ägypticshes *Leven im Altertum*, ed. H. Ranke. Tübingen.
Fa-Hsien, *bkz.* Giles (1956).
Feddersen, M. (1925), Über die Benutzung graphischer Vorbilder für die figürlichen Vorbilder auf japanischen Schwertzieraten. *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, 2:28-33.
Filarete, Antonio Averlino detto [XV. yüzyıl], *Trattato die architettura*. Testo a cura di A. M. Finoli e L. Grassi. Milano, 1972.
Fischer, Otto (1912), Eine chinesische Kunsttheorie. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 35.
Floerke, Hans (1913), *Die fünfundsiebzig italienischen Künstlernovellen der Renaissance*. Münih.
Folena, G. (1953), Sulla tradizione die „Detti piacevoli" attribuiti al Poliziano. *Studi di filologia italiana*, 11:431-48.
Förster, Ernst (1875), *Peter von Cornelius: Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der Königlichen Pinakothek zu München*. Leipzig.
Freud, Sigmund (1900), The Interpretation of Dreams. *Standard Edition*, 4 ve 5. ciltler. Londra: Hogarth Press, 1953.
— (1908), Creative Writers and Day-Dreaming. *Standard Edition*, 9:141-53. Londra, 1959.
— (1909), Family Romances. *Standard Edition*, 9:235-41. Londra, 1959.
Frey, Carl (1892), *Il libro di Antonio Billi*. Berlin.
Fuhse, F. (1895), Zur Dürerforschung im 17. Jahrhundert. *Mit-*

teilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum.
Fulgentius, Fabius Planciades (1543), *Mythologiarum libri XII (Unde idolum; Fabula Promethei).*
Geffcken, Johannes (1516-19). Der Bilderstreit des heidnischen Altertums. *Archiv für Religionswissenschaft*, 19:286-315.
Gelli, G. B. (1896), Vite d'artisti (ed. G. Mancini). *Archivio Storico Italiano*, 5· seri, 17:32-62.
Gerlach, G. (1883), Über Mythenbildung in der alten Kunstgeschichte. *I. Jahresbericht des Gymnasiums in Dessau*, s. 1-22.
Gesta Romanorum, ed. H. Oesterley. Berlin, 1872.
Ghiberti, Lorenzo [c. 1378-1455], *I Commentarii*, hazırlayan ve açıklayan J. von Schlosser. Berlin, 1912.
Giles, Herbert A. (1905), *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*. Şangay.
— (1956), *The Travels of Fa-Hsien (399-414 A.D.), a Record of the Buddhistic Kingdoms*. Londra.
Goethe, Johann W. (1800-16), Maximen und Reflexionen. *Weimarer Jubiläumsausgabe*, 48:177-286. Aynı zamanda *Kunst und Altertum* içinde.
— (1932), Viaggio in Italia, ed. A. Farinelli. Roma.
Goldschmidt, Lazarus, ed. (1897-), *Der Babylonische Talmud*. Berlin.
Gombrich, E. H. and Kris, E. (1940), *Caricature*. Londra: King Penguin Books.
Gomperz, Heinrich (1905), Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalischen Kunst. *Allgemeine Zeitung* (Münihh), ek. 160-61.
Gyllander, Hugo (1917), Svenska Sägner. Stokholm.
Habich, Georg (1920), Über zwei Prometheusbilder angeblich von Piero di Cosimo: Ein Deutungsversuch. *Sitzungsberichte der Bayr. Akademie d. Wiss. Philos.-philolog. u. hist. Kl.*, 2. Bölüm.
Hackin, J. (1913), Sur des illustrations tibétaines d'une légende du Divyavadana. *Annales du Musée Guimet. Bibliothéque de*

vulgarisation, 40:145-57.
Hampe, Th. (1928), Düreranekdoten. *Der neue Pflug*, 3:3vd.
Harris, Enriqueta (1969), *Goya*. Londra.
Hartmann, Alfred Georg (1917), Das Künstlerwäldchen: *Maler-, Bildhauer-, und Architektenanekdoten*. Berlin.
Haskell, F. (1971), The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting. *Art Quarterly*, 34:55-85.
Hasluck, F. W. (1919), Prentice Pillars: The Architect and His Pupils. *Folklore*, 30:315.
Hempel, E. (1931), *Michael Pacher*. Viyana.
Hertslet, W. L. (1905), *Der Treppenwitz der Weltgeschichte*, 6. baskı, ed. H. F. Helmott. Berlin.
Herzfeld, Marie (1926), *Leonardo da Vince, der Denker, Forscher und Poet*. Jena.
Hirth, Friedrich (1900), Über Entstehung und Ursprungslegenden der Malerei in China. Leipzig (*Allgemeine Zeitung*, ek no. 117-18, Mayıs 22-23).
— (1905), *Scraps from a Collecttor's Note Book*. New York, s. 373 vd.
Hoffmann, E. T. A. (1857), Die Doppeltgänger. *Gesammelte Schriften*, 11/12. Berlin.
Hollanda, Francisco de [1548], *Four Dialogues on Painting*, çev. A. F. G. Bell. Oxford, 1928.
Houbraken, Arnold (1763), *De groote Schouburgh Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*. Amsterdam.
Huelsen, Ch. (1921), Von Aufrichtung des Obelisken: Eine römisch-byzantinische Frage. *Byzantinische-neugriechische Jahrbücher*, 2:453 vd.
Ilg, A. (1871), Volksage und Kunstgeschichte. *Mittheilungen der Central-Commission*, s. cxlviii.
— (1881), *Zeitstimmen über Kunst und Künstler*. Viyana.
James, M. R. (1924), *The Apocryphal New Testament*.... Oxford.
Janson, H. W. (1961), The „Image Made by Chance" in Renaissance Thought. *De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Er-*

win Panofsky. New York, s. 254-66.
Jeremias, Alfred (1930), *Das Alte Testament im Lichte des alten Orients*, 4. baskı. Leipzig.
Junker, H. (1960), Die gesellschaftliche Stellung der ägyptischen Künstler im Alten Reich. *Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 233:1-98.
Kaibel, G. (1901), *Daktyloi Idaioi. Nachrichten von der kgl. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen. Philos.-hist Kl.*, s. 488 vd.
Kalkmann, A. (1898), *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*. Berlin.
Kallab, W. (1908), *Vasaristudien*. Viyana.
Kant, I. (1781), *Critique of Pure Reason*, çev. N. K. Smith. Londra: Macmillan, 1929.
Kehrer, Hugo (1918), *Francisco de Zurbarán*. Münih.
— (1923), Ein Besuch des Giulio Clovio im Atelier Grecos. *Kunstchronik* (New Series 34), 58:784.
— (*n.d.*), *Francisco de Goya*. Münih.
Kennedy, R. W. (1964), Apelles redivivus: *Essays in Memory of Karl Lehmann*. New York, s. 160-70.
Keyssler, J. (1740-41), *Neuste Reise & Fortsetzung neuster Reisen*. Hanover. İngilizce çevirisi: J. G. Keysler, *Travels*. Londra, 3. baskı, 1760.
Kinkel, Gottfried (1876), *Mosaik zur Kunstgeschichte*. Berlin („Sagen aus Kunstwerken enstanden," s. 161 vd.).
Klauner, F. (1964), Ein Planetenbild von Dosso Dossi. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 40:137-60.
Köhler, R. (1898-1900), *Kleinere Schriften*, 3 cilt, ed. J. Bolte. Berlin.
Kris, Ernst (1926), Der Stil „rustique": Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1:137-208.
— (1929), *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*. Viyana.
— (1932), Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt.

Jahrbuch Kunsthistorisches Museum (Viyana), 6:169-228.
— (1933), Ein geisteskranker Bildhauer. *Imago*, 19:384-411, *Ayrıca bkz.* Kris (1952), 4. bölüm.
— (1934), The Psychology of Caricature. *International Journal of Psycho-Analysis*, 17:285-303. *Ayrıca bkz.* Kris (1952), 6. bölüm.
— (1935), Zur Psychologie älteren Biographik: dargestellt an der des bildenden Künstlers. *Imago*, 21:320-44.
— (1952), *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York.
— ve Gombrich, E. H., (1938), The Principles of Caricature. *British Journal of Medical Psychology*, 17:319-342. *Ayrıca bkz.* Kris (1952), 7. bölüm.
Kristeller, P. O. (1951-52), The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 12: 496-527; 13:17-46.
Ku Teng (1932), Su Tung P'o als Kunstkritiker. *Ostasiatische Zeitschrift*, 8:104-10.
Kurz, Otto (1933), Zu Vasaris Vita des Frau Filippo Lippi. *Mitteilungen d. österr. Instituts f. Geschichtsforschung*, 47.
Lagerlöf, Selma (1908), *Christ Legends*. New York, Henry Hold.
Lalo, Charles (1933), *L'expression de la vie dans l'art*. Paris.
Lane, G. S. (1947), The Tocharian Punyavantajakata [metin ve çeviri]. *Journal of the American Oriental Society*, 67:33-53.
Las Casas, B. de (1919), *Apologetica historia de las Indias*. Madrit (*Nueva Biblioteca Autores Españoles*, 13).
Laufer, B. (1913), *Das Citralakshana*, nach dem tibetischen Tanjur herausgegeben und übersetzt. Leipzig.
Lecomte, Georges (1913), David et ses élèves. *Les Arts*, no. 142.
Leonardo da Vinci, *The Literary Works*, derleyen ve yayına haz. J. P. Richter. Oxford, 2 baskı, 1939.
— *Treatise on Painting* (*Codex Urbinas latinus 1270*), çeviren ve notlandıran A. Philip McMahon. Princeton, 1956.
Levey, M. (1959), *Painting in XVIII Century Venice*. Londra.
Levitine, G. (1958), Addenda to R. Rosenblum's *The Origin of*

Painting. Art Bulletin, 40:329-31.
Leyen, Friedrich von der (1917), *Das Märchen*. Leipzig, 2. baskı.
Liebrecht, Felix (1879), *Zur Volkskunde: Alte und Neue Aufsätze*. Heilbronn.
Lindner, Arthur (1903), Leipzig (Berühmte Kunststätten, 19).
Löbell, Johann Wilhelm (1859), Das reale und das ideale Element in der geschichtlichen Überlieferung und Darstellung. *Historische Zeitschrift*, 1:269 vd.
Loga, Valerian von (1903), *Francisco de Goya*. Berlin.
McCown, C. C., ed. (1922), *The Testament of Solomon*. Leipzig: J. C. Hinrichs.
Malvasia, Carlo Cesare (1841), *La Felsina pittrice*. Bolonya, 2. baskı.
Mander, Carel van (1906), *Dutch and Flemish Painters*, çev. C. van de Wall. New York, 1936.
Mann, Thomas (1948), The Infant Prodigy. *Stories of Three Decades*. New York: Knopf.
Mannhardt, W. (1875), Die Lettischen Sonnenmythen („Der Himmelschmied"). *Zeitschrift für Ethnologie*, 7:318 vd.
Mayer, L. A. (1956), *Islamic Architects and Their Works*. Cenova.
Mayers, W. F. (1874), *The Chinese Reader's Manual*. Tıpkıbasım Londra/Şangay, 1910.
Messerschmidt, Franz Xaver (1794), *Merkwürdige Lebensgeschichte des* ... Vienna. *Ayrıca bkz.* Kris (1933).
Millais, J. G. (1899), *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*. Londra.
Mission, M. (1698), *Nouveau voyage d'Italie*. The Hague, 3. baskı.
Monnier, Philipp (1928), *Venedig im 18. Jahrhundert*. Münih.
Mordtmann, J. H. (1922), Das Ei des Columbus. *Der Islam*, 12:190 vd. (addendum, 257).
Münzer, F. (1895), Zur Kunstgeschichte des Plinius. *Hermes*, 30:498-547.
— (1899), Review of Kalkmann (1894), *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 161:975-84.

Musper, Th. (1935), Das Reiseskizzenbuch von Josef Anton Koch aus dem Jahre 1791. *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 61:167-93.

Nagler, G. K. (1835-52), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*. Münih.

Nebesky-Wojkowitz, R. de (1953), Die Legende vom Turmbau der Lepcha. *Anthropos*, 48:889-97.

Nersessian, *bkz.* der Nersessian.

Neumann, C. (1927), Rembrandt-Legende. *Festschrift Max J. Friedländer*. Leipzig, s. 161 vd.

Nicodemi, G. (1931), Daniele Crespi. *Emporium*, 73:26.

Noe, H. (1954), *Carel van Mander en Italie*. The Hague.

Normann, F. (1925), Mythos und Kunstgeschichte. *Belvedere*, s. 45-48.

Odenius, O. (1957), The Painter and the Devil: Notes from Legendary History on a Marian Miracle. *Arv. Tidskrift för Nordisk Folkminnesforskning*, 13:111-58.

Otto, W. F. (1956), *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singers und Sagens*. Darmstadt.

Overbeck, J. (1868), *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden bei den Griechen*. Leipzig.

Pacioli, Luca (d. 1514), *De viribus quantitatis*.

Palomino, A. (1947), *El museo pictórico y escala optica* (1715-24). Madrit.

Panofsky, Erwin (1921-22), Die Michelangelo-Literatur seit 1914. *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, ek, s. 1 vd.

— (1924), *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig (Studien der Bibliothek Warburg, V.) çev. Joseph Peake, Londra, 1961.

— (1953), *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character*. Cambridge, Mass.

Panzer, F. (1930), Zur Wielandsage. *Zeitschrift für Volkskunde* (Yeni Dizi II), 40:125-35.

Passeri, Giovanni B. (1772), *Vite de' pittori, scultori ed architetti*.

Roma.
Pauli, J. (1924), *Schimpf und Ernst*, 2 cilt, ed., Johannes Bolte. Berlin.
Paulys Realenzyklopadie der klassischen Altertumswissenschaft. Yeni ed. G. Wissowa. Stuttgart, 1894 vd.
Pigler, A. (1957), Portraying the Dead. *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 4:1-75.
Piles, R. de (1715), *Abregé de la vie des peinters*. Paris, 2. Baskı.
Planiscig, Leo (1910), Artisti contemporanei: Ivan *Meštrović*. Emporium, 31:323.
Pliny, *bkz.* Sellers (1896).
(Poimandres), *Le Pimandre d'Hermès Trismégiste.* Dialogues gnostiques traduits de que par Georges Gabory. Paris, 1920.
Polo, Marco, *The Description of the World*, çev. A. C. Moule. Londra, 1918.
Pöschel, Hans (1925), *Kunst und Künstler im antiken Urteil.* Münih.
Puhvel, M. (1961), The Legend of the Church-Building Troll in Northern Europe. *Folklore*, 71-72:567 -83.
Rank, Otto (1909), *The Myth of the Birth of the Hero.* New York, 1913.
Reinach, S. (1917), Apelles et le cheval d'Alexandre. Revue archéologique, 5:189-97.
Reuterswärd, P. (1956), Travelförhänget. *Konsthistorisk Tidskrift*, 25:95-113. (İngilizce özetle birlikte).
Richter, J. P., *bkz.* Leonardo.
Ridolfi, Carlo (1914, 1924), *Le maraviglie dell'arte*, 2 cilt, ed. D. von Hadeln. Berlin.
Robert, Carl (1886), *Archäologische Märchen aus alter und neuer Zeit.* Berlin.
— (1909), Pausanias als Schriftseller. *Studien und Beobachtungen.* Berlin.
— (1914), Pandora. *Hermes*, 49:17 vd.
Roessler, Arthur (1924), *Der Malkasten: Künstler-Anekdoten.*

Leipzig ve Viyana.
Roscher, W. H. (1884ff), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythology*. Leipzig.
Rosenblum, R. (1957), The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism. *Art Bulletin*, 39:279-90.
Rosenfeld, H. (1935), C. F. Meyers „Nach einem Niederländer" und das Problem künstlerischer *Gestaltung. Germanisch-romanische Monatsschrift*, 23:467-90.
Rumohr, C. F. von (1835), *Novellen* II. Münih.
Rösiger, F. (1880), *Die Bedeutung der Tyche bei den späteren griechischen Historikern*. Konstanz.
— (1920), *Italienische Forschungen*, ed. Julius von Schlosser. Frankfurt-am-Main.
Sacchetti, F. [1330–1400], *Cento Novelle*, scelti e commentate da R. Fornaciari. Florana: Sansoni, 1921.
Sandrart, J. von (1925), *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerei-Künste von* 1675, Açıklamalarla yayınlayan A. R. Peltzer. Münih.
Sauer, B. (1917-18), Favorinus als Gewährsmann in Kunstdingen. *Rheinisches Museum für Philologie* (Yeni Dizi LXII), s. 527-36.
Scheurl, Christoph (1508), *Libellus de laudibus Germanie*, 2. baskı.
Schick, J. (1934), *Corpus Hamleticum*, 1. Kısım, C. 4, Bölüm 1: *Die Scharfsinnsproben*. Leipzig.
Schlegel, Erich (1915), *Paracelsus als Prophet*. Tübingen.
Schlosser, Julius von (1892), *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*. Viyana.
— (1896), *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*. Viyana.
— (1924), *Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Viyana.
— (1927), Präludien: *Vorträge und Aufsätze*. Berlin.
Schmidt, R., çev. (1913), *Sukasaptati*. Münih.

Schmidt, Wilhelm (1926), *The Origin and Growth of Religion*, çev. *H. J. Rose*. Londra: Methuen, 1931.
— ve Koppers, W. (1924), *Völker und Kulturen*. Regensburg: Josef Habbel.
Scnabel, Paul (1923), Berossos und die babylonisch-hellenistische Literatur. Leipzig ve Berlin.
Schwartz, Paul (1921), *Iran im Mittelalter nach den arabischen Geographen*, 4. ve 5. ciltler. Leipzig.
Schweitzer, Bernhard (1925), Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike. Mimesis und Phantasia: Eine Studie. *Neue Heidelberger Jahrbücher*.
Segantini, Gottardo (1923), *Giovanni Segantini: Sein Leben und seine Werke*. Münih, 5·baskı.
Sellers, E., ed. (1896), *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, çev. K. Jex-Blake. Londra.
Seneca, Lucius [MÖ 3- MS 65.], *Controversiae*. Venedik, 1942.
Servaes, Franz (1902), *Giovanni Segantini: Sein Leben und sein Werk*. Viyana.
Sieg, E. (1919-20), Das Märchen von dem Mechaniker und dem Maler in tocharischer Fassung. *Ostasiatische Zeitschrift*, 8:362 vd.
— (1944), Übersetzungen aus dem Tocharischen I. *Abhandlungen der Preussichen Akademie der Wissenschaften 1943*, no. 16.
Singer, Samuel (1939), *Wolfram und der Gral: Neue Parzival-Studien*. Bern *(Schriften der Literarischen Gesellschaft Bern, 2)*.
Sinninghe, *J. R. W. (1943), Katalog der niederländischen Märchen- und Ursprungssagen, Sagen- und Legendenvariantem*. Helsinki (*Folklore Fellows Communications*, no. 132).
Smith, John Thomas (1949), *Nollekens and His Times*, ed. G. W. Stonier. Londra.
Soper, Alexander C. (1949-50), Aspects of Light Symbolism in Gandhara Sculpture. *Artibus Asiae*, 12:252-83; 13-63-85.
Steinmann, E. ve Wittkower, R. (1927), Michelangelo-Bibliographie 1510-1926. Leipzig (*Römische Forschungen der Bibl.*

Hertziana I).

Stirling-Maxwell, W. (1891). *Annals of the Artists of Spain.* Londra.

Strange, E. F. (1906), *Hokusai: The Old Man Mad with Painting.* Londra.

Stummer, F. (1944), Bemerkungen zum Götzenbuch des Ibn al-Kalbi. *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 98:377-94.

Sukasaptati: Das indische Papageienbuch. Aus dem Sanskrit übersetzt von Richard Schmidt. Münih, 1913.

Talos, I. (1969), Baumeistersagen in Rumänien. *Fabula*, 10:196-211.

The Testament of Solomon, *bkz.* McCown (1922).

Thieme-Becker (1907ff), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.* Leipzig.

Thode, Henry (1908), *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, IV. Berlin.

Thompson, Stith (1955-58), *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 cilt. Kopenhag, gözden geçirilmiş baskı.

Tubach, F. C. (1969), Index *Exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales.* Helsinki (*Folklore Fellows Communications*, no. 204).

Van de Waal, H. (1967), The *Linea summae tenuitatis* of Apelles: Pliny's Phrase and Its Interpreters. *Zeitschrift für* Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 12:5-32.

Varese, C. (1955), *Prosatori volgari del Quattrocento.* Milano ve Napoli.

Vasari, Giorgio [1550], *Vite de piu eccellenti pittori, scultori, ed architetti*, 9 cilt. Con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi. Floransa, 1878-85.

Veckenstedt, E. (1883), *Die Mythe, Sagen und Legenden der Zamaiten (Litauer).* Heidelberg.

Venturi, L. (1924), Pietro Aretino e Giorgio Vasari. *Mélanges Bertaux.* Paris.

Voss, H. (1920), *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*. Berlin.

Vossler, K. (1909), *Medieval Culture: An Introduction to Dante and His Times*, çev. W. C. Lawton. New York: Harcourt, Brace, 1929.

Warburg, A. (1932), Die Erneuerung der heidnischen Antike. *Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Leipzig ve Berlin.

Wegner, M. (1929), Ikonographie des chinesischen Maitreya. *Ostasiatische Zeitschrift*, Yeni Dizi V.

Weixlgärtner, A. (1928), Die Fliege auf dem Rosenkranzfest. *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, s. 20-22.

Wesselski, Albert (1929), *Angelo Polizianos Tagebuch*. Zum erstenmale herausgegeben. Jena.

Whitley, W. T. (1928), *Artists and Their Friends in England* 1700-1799. Londra.

Wickhoff, Franz (1889), Über die Zeit des Guido von Siena. *Mitteilungen des Institute für österreichische Geschichtsforschung*, 10:244-86.

Wieland, C. M. (1857), Anekdoten aus der Kunstgeschichte. *Sämmtliche Werke*, 35:223-26. Leipzig ve Göschen.

Wille, H. (1960), Die Erfindung der Zeichenkunst. *Beiträge zur Kunstgeschichte: Eine Festgabe für H. R. Rosemann*. Münih, s. 279-300.

Winner, M. (1962), Gemalte Kunsttheorie: Zu Gustav Courbets „Allégorie réelle" und der Tradition. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 4:150-85.

Wurzbach, Alfred von (1906ff.), *Niederländisches Künstler-Lexicon*. Viyana ve Leipzig.

Zilsel, Edgar (1926), *Die Entstehung des Geniebegriffes: Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*. Tübingen.

Zimmer, H. (1955), *The Art of Indian Asia: Its Mythology and*

Transformations. New York.
Zuccaro, Federigo (1607), *L'idea de' pittori, scultori, scultori ed architetti*. Torino. Faksimile tıpkıbasım, ed. D. Heikamp, Floransa, 1961.

"Bu, sıradışı bir kitap. Fikirlerinin zenginliği ve çok sayıda belgeye dayanması, başka uzmanları kalın, dipnotlarla dolu bir cilt yazmaya sürüklerdi. Ernst Kris ve Otto Kurz ise, cesur spekülasyonlardan kaçınmadan ve sunmak istedikleri kanıtların çeşitliliğini hiç azaltmadan büyük bir dil ekonomisi sergiliyorlar... Eseri yeniden okurken, her sayfada gözün gördüğünden çok daha fazlasının olduğunu fark ettim."

E. H. GOMBRICH

"Estetiğin psikolojisi ve sanatsal yaratımla ilgilenen herkes için..."

ALBERT ROTHENBERG

"Enfes ve rakipsiz bir çalışma."

HOWARD HIBBARD



ithaki

www.ithaki.com.tr
facebook.com/ithakiyayin
twitter.com/ithakiyayinlari

İnternet Satış:
www.ilknokta.com

9 786053 753049