PONTUS HULTEN

Vermeer ve Spinoza

Meer



Norgunk

PONTUS HULTEN Vermeer ve Spinoza Norgunk

© Norgunk Yayıncılık 2012
Sertifika No: 11140
ISBN 978 975 8686-69-8

Birinci Baskı
Kasım 2012

Yazarın izniyle Fransızcadan çevrilmiştir.

Çeviri
İnci Uysal

Redaksiyon
Ece Erbay

Destekleyen

4 HOLLAND TÜRKİYE
400 JAAR DIPLOMATIEKE RELATIES
DIPLOMATİK İLİŞKİLERİN 400. YILI

Hollanda Kraliyeti

Baskı ve Cilt
Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mahallesi Soğuksu Caddesi No: 3
Kağıthane 34408 İstanbul
T. 0212 294 10 00 / F. 0212 294 90 80
Sertifika No: 12055

Norgunk Yayıncılık
Şehit Erdoğan İban Sokak Akal C/8 Akatlar 34335 İstanbul
T. 0212 351 48 38 / F. 0212 351 83 24
info@norgunk.com / www.norgunk.com

PONTUS HULTEN

Vermeer ve Spinoza

Norgunk

"Bu metin Pontus Hulten'in yapmak istediği tezinin özüdür. Tezini yapamadı zira müze direktörlüğü zamanının tümünü aldı. Ancak bu metnin etkisi yetmişlerin sonu seksenlerin başında Pompidou Müzesi'nde direktörlük yaptığı yıllarda 'Sanat Alanları'nı genişleten 'Paris-Moskova', 'Paris-Berlin'... sergilerinin özünde hissedilir: Sanatı sınırlardan kurtarmak, sanatı bilim, ilim, politika... alanlarıyla zenginleştirmek.

1990'ların ortalarında gerçekleştirmek istediği bir sergi vardı: 'Vermeer Spinoza' sergisi. Dünyamızdan ayrılmadan önce gerçekleştiremediği tek sergi bu oldu: Spinoza'nın mercekleri Vermeer'in ışıkla yıkanmış yapıtları, Spinoza'nın yere göğe bağlı seslenişi ve Vermeer'in bu sesi duymuş olması.

Pontus'un bu metni bir mercek gibidir zaten, Spinoza'nın Vermeer'le birleştiği ışıklı bir oda müziğidir."

Sarkis, Nisan 2012

Bu denemenin amacı, bu iki kişiliği, Vermeer ile Spinoza'yı bir karşılaşmaya tabi tutmak ve bu karşılaşmanın ressamın yapıtının belirlenişindeki izlerini aramaktır. Sunumum iki mesele üzerinde yoğunlaşacaktır, bir yandan mekân algısı ile iç mekânların işlenişi, diğer yandan ise insanın ve insani koşulların görülme tarzı. Bunu bir bağlama oturtmak için, barok tarzın, Vermeer'den önce aynı soruları nasıl ele aldığına hayli şematik olarak değineceğim. Daha açık olmak için, imajın algısının aslında ayrılmaz olan bu iki yönünü ayrı ayrı ele almakla başlayacağım işe.

Mekân duygusunu yalıtıp tablonun başlıca motifi haline getirme eğilimi ilk kez 16. yüzyılın ikinci yarısında, Vredeman de Vries ile, Hollanda'da ortaya çıkar. De Vries, derinlik etkisini ve mekân yanılsamasını azami derecede yoğunlaştırmak için "gizli perspektif"

bilgisinden yararlanmıştır, bakış kesintisiz çizgiler boyunca uzaktaki bir kaçış noktasına doğru, rayların üzerindeymişçesine kayar. — Derinlik oluşturan diklemesine temsil daha sonra, iç mimari temsiline yaklaşık bir yüzyıl boyunca egemen olacaktır. Hans Jantzen, *Das Niederländische Architekturbild*'de bu evrimi ayrıntılarıyla betimler.[1] — De Vries'in takipçileri onun tarzını karmaşıklaştırmaya çalışmıştır. Tuvallerinin en çarpıcı özelliği mekânın belli belirsiz sınırlanmasıdır. Bu durumun en sık göze çarpan örneği olan kilise iç mekânları, hemen hemen her zaman uzaklara, hatta bazen de yanlara açılıyormuş izlenimi verir, yerlerin düzenlenmesi sıklıkla yolumuzu şaşırmamıza neden olur. Gerçekçi bir havadan çok hayali bir havası olan derin bir açık mekânı, sonsuz bir iç mekânı, bir orman gibi görülen bir mekânı resmetmeye çalışırlar. Gerçek mimari, bu eğilimleri karşılayan bakış açılarını ender olarak sunmaktaydı ve görünen o ki, mimari resme olan ilgi, gerçekçi betimleme kaygısından doğmuyordu. Bu tabloları yapanlar, sahip oldukları perspektif bilimi yoluyla, hayal güçlerinden doğan baskın anıtsal yapılar

---

1 Hans Jantzen, *Das Niederländische Architekturbild*, Leipzig, 1910, s. 19 vd.

içinde mekân yanılsaması yaratmaya çabalıyordu. Ayırt edici özellikleri ise perspektifin derinliği, ve diklemesine sistemin potansiyelini kanıtlamaya, ve bu yolla karmaşık biçimli iç mekânlar betimlemeye duydukları, biraz da naif hevesleridir. — Işığın işlenişi onları, olduğu haliyle değil, yalnızca mekânı yorumlamanın bir yolu olarak ilgilendirir; aydınlatma çoğu zaman canlıdır, sanatçının bir iç mekânın birçok ayrıntısını ortaya koymasına izin verir. — Böyle bakıldığında, mimarinin ve mekânın düzenlenişinin genelde insan figürlerine kıyasla çok farklı bir perspektife tabi tutulduğunu görmek şaşırtıcıdır. Matematiksel perspektif anlayışı, ancak mimariye uygulanabilir, kişilere değil. Bu uyuşmazlığın en sık karşılaşılan sonucu insan figürlerini çok küçük göstermek olur, mimariyle kişilerin farklı sanatçıların elinden çıktığı pek çok örnekte bu daha da çok farkedilir. (O sırada egemen olan insanbiçimcilik çizgisinde, insanın perspektif yasalarına cansız nesnelerle aynı şekilde tabi tutulmaması gerektiği düşünülüyordu belki de.)

İlk Hollandalı mimari ressamları, örneğin Hendrick Aerts, Bartholomeus van Bassen ve Dirck van Delen, 17. yüzyılın başlarından itibaren, birçok bakımdan Anvers Okulu'nu andırırlar. Gerçekliği temsil etmek yerine hayali mekânlar yaratmayı tercih etme

eğilimlerinin açıkça görüldüğü bir örnek, Bassen'in 1620 tarihli bir yapıtıdır: Bassen, Guillaume le Taciturne'ün Delft'teki Nieuwe Kerk'te bulunan mezarını resmeder, ama mezarın gerçek çerçevesini görmezden gelip onu hayali bir kilisenin içine yerleştirir.[2] Bununla birlikte, bu Hollandalı mimari ressamları, aslına bakılırsa yaşları hayli küçük bir sanatçı grubu, bu hayali resim anlayışını yavaş yavaş terkederek gerçek iç mekânları resmetmeye koyulur, ama bir yandan da eski ideallerden vazgeçmezler: yani güçlü bir derinlik etkisi ve hacimlerin anıtsallığından. Yine de bir noktada, Hollandalıların tamamen özgün bir görüşe sahip oldukları kompozisyon tarzının bir yönü hemen ayırt edilir: Resme bakanın resmedilen mekâna göre pozisyonu meselesi. Anvers Okulu ressamları, özellikle de Steenwijk ve Neefs aileleri, yapıtlarında Hollandalılara yabancı olan "klasik" bir yaklaşım sergiler. Flamanlar yakın mekânı vurgulamaz, resme bakanı resmedilen mekâna dahil etmek yerine, belirli bir bütünlüğün önüne yerleştirmek isterler. Jantzen, bu Anvers Okulu'nun mekân anlayışına ilişkin olarak şunları söyler: "İç mekân resme bakanı hacmiyle çevreleyen, onu içine çeken bir imaj olarak

2 *A.g.e.*, s. 58. Budapeşte Müzesi.

değil, resme bakana göre ayrı, resme bakanı taktik olarak kapalı bir bütünlüğün karşısına koyan, özerk bir temsil olarak sunulmalıdır."[3] Fon duvarının imajın düzlemine yakın ve paralel olduğu, net bir şekilde sınırlandırılan iç mekânlar bu ideallere bütün bütüne zıttır. Jantzen, yüzeyden fona doğru algılanan mekân ile içeriden dışarıya, fondan göze doğru algılanan mekânı karşı karşıya getirerek, bir iç mekânı inşa etmenin bu iki tarzı arasındaki farkı yakalamıştır.[4] Görünen o ki, bu mekân tipini şöyle böyle de olsa ilk kavrayan Pieter Janszoon Saenredam (1597-1665) olmuştur (ki tutarlı bir biçimde, Vermeer yirmi yıl sonra bu mekân tipini ortaya koyacaktır). Ringbom'un terimini genelleştirerek "sanatsal devrim" olarak nitelendirebileceğimiz şeyi Saenredam, 1653'te Haarlem'deki Saint-Bavon Kilisesi'nin içini resmettiğinde gerçekleştirmiştir.[5] Bu yapıt resmin gelişiminde bir sıçrama, ilerlemeyi sağlayan değişimlerin vardığı sonuç olmasa da bir yenilik olmuştur. Tablonun düzlemine paralel, aydınlık bir

3 *A.g.e.*, s. 49.

4 *A.g.e.*, s. 78.

5 National Gallery, Londra.

duvarla mekânı organize etme tarzı, resme bakanın fonu ve yerin net sınırını açıkça algılamasını sağlar ve ona doğrudan bir mekân hissi verir. Saenredam'da bilinçli bir şekilde, resme bakanı resmin mekânına dahil etme eğilimi ortaya çıkar (bu belki de her zaman gerçek iç mekânlar resmetmesinden kaynaklanmaktadır). İlk planda figür gruplarını temsil etmesini ve onlara doğal bir görünüş vermesini olanaklı kılan dik geçişlerin sonucu olarak yakınlığı, hızlı kestirmeleri resme dahil eder. İzleyicinin bakışı, de Vries'den sonra gelenlerde olduğu gibi, kaçış çizgileri boyunca uzaktaki bir derinliğe yönlendirilmemiştir. Tersine, Saint-Bavon Kilisesi'nin imajında nefin geniş aydınlık yüzeyini hemen algılarız; bakış bir şekilde ona çarpar, ki bu da bize bütün anıtsallığını hissettirir. Koca sütunların yuvarlaklığı ve maddeselliği, bu şekilde, resimde görünmeyen taraftan da yaklaşıldığında, neredeyse ezicidir. Küçük bir kişi, bir kız çocuğu, bu devasa nesnelerin yanında, küçük boyutuyla şaşkınlık yaratır. — Bu kapalı mekân Saenredam'ın gençlik yapıtlarında görülmekle birlikte, daha sonraki tuvallerinde bu stilistik yanı aynı netlikle bulamayız.

Saenredam'ın resminin öncüllerini bulmak güçtür. 1612 yılında, on beş yaşındayken çırak olarak

yanına girdiği Frans Pietersz de Grebber adında biri dışında, bir ustanın yanında çalışmışlığı pek yok gibidir. Jantzen, onun tamamen bağımsız olarak yetiştiğini düşünmektedir.[6] Yenilikçi yaklaşımının, kararlı bir biçimde tüm yapıtlarında bulunan rasyonel karakterden kaynaklandığı düşünülebilir. Dikkat çekici bir titizlikle kent topografyaları çizmekle başlamıştır işe. Kimi zaman kullandığı eskizleri, adının yanına ay ve gün ile birlikte, söz konusu tablonun ölçülerini de ekleyerek imzalama şekli, açıklık isteğini hemen ortaya koymaktadır. Mimari ayrıntılarda kullandığı kesin ölçüler için de aynı şey geçerlidir. Marten van Heemskerk'in Roma desenlerini örnek alarak yaptığı iki tuval dışında, Saenredam'ın yapıtı yalnızca kiliselerin iç mekânlarından ve Hollanda şehirlerinin görünümlerinden oluşur. Hepsinde de çok açık renkler ve seçik çizgiler vardır, ama konturlar aşırı sert değildir. Renkler seyrek ve canlıdır, şurada burada, biraz naif bir ısrarla, gerçekçilik kaygısını ortaya koyan bir çizim farkedilir. Amsterdam'ın eski belediye binasını tasvir ettiği (şu anda Rijksmuseum'da bulunan) resminden, şeylere duyduğu sevgiden kaynaklanan bir şiirsellik yayılır. Saenredam, iç mekân resminde, şeylerin

---

6 Jantzen, *a.g.e.*, s. 79.

ve yerlerin aşinalığına ve Hollanda gerçekçiliğine somut bir ifade kazandıran ilk ressamdır.

Yine 1600'lere doğru doğmuş olan, başka birkaç Hollandalı ressam da bu yeni mekân yaklaşımının habercileridir. Bunlar özellikle, çoğunluğu Saenredam gibi Haarlem'de çalışan "janr ressamları"dır: 1592 doğumlu Dirck Hals, 1585 dolaylarında doğan Gerritsz Pot, 1599/1600'de doğan Pieter Codde ve 1601 doğumlu Antonie Palamedesz (Saenredam 1597 yılında doğmuştu).

Mutlu bir serbestlik içinde çalışan bu ressamların biraz da el yordamıyla hareket ettiği mekân, Saenredam'da olduğunun tersine, her zaman belirgin bir şekilde tanımlanmamıştır ve burada perspektif çoğu zaman gerçekçi değildir. Ama, 1650 ve 1660'lı yıllarda Delft'te mükemmelliğe erişecek olan mekân hissinin tadını onlar da önceden sezdirirler. Fondaki, tablonun düzlemine paralel aydınlık duvara 1630'lu yılların başından itibaren sık rastlanır. İkinci ya da üçüncü sınıf bu sanatçıların bu mekân yaklaşımını benimsemelerinin nedeni hâlâ bilinmemektedir. Mekân sorunsalıyla ilk elden ilgilenmeyen bu ressamlar belki de bilinçsizce Rönesans sonlarından etkilenmişlerdir. Belki de Frans Hals'ın arka planlarından esinlenmişlerdir ki, bunlar da

"janr ressamlarının" arka planları kadar kapalı değildirler. Vermeer türünde bir janr mekân algısına en net şekilde yaklaşan, son sırada saydığımız Antonie Palamedesz'dir. 1601'de Delft'te doğan Palamedesz, 1673'teki ölümüne kadar burada çalışmıştır. İç mekânları kapalı olarak, neredeyse kutu gibi, çoğu zaman penceresiz bir şekilde resmetme tarzı bize onun bir öncül olduğunu düşündürür. Buna karşılık, geç dönem yapıtlarında, bu etki aksi bir yöne girmiş gibidir. Palamedesz belki de geçmişte Vermeer'e verdiği derslerin ötesine geçememiştir. Ne olursa olsun, sahneyi bir dekor gibi çevreleyen büyük duvar haritalarını, kıvrımlı kumaşları, ön plandaki masanın üzerinde Doğu işi halıları onda bulabiliriz. — Vermeer'in yapıtlarını bu janr ressamlarının yapıtlarından ayıran şey, janr ressamlarının kişilerinin her zaman onunkilerden daha çok sayıda ve daha küçük olmasıdır; bir oyuncak bebek evine konmuş, odayla bağlantısı, teması olmayan heykelcikler gibidirler. Bu, kolaylıkla, tablonun tamamlanmasının iki ayrı zamanda yapıldığını düşündürür, önce içerinin inşası, sonra kişilerin yerleştirilmesi. Vermeer'in ilk yapıtlarından birkaçı, örneğin *Şarap Kadehi*,[7] biraz bu tarzı anımsatır.

---

7 Kaiser-Friedrich Müzesi, Berlin.

Anvers'teki benzerleri gibi, Delft'teki mimari ressamları da — 1600'e doğru doğmuş olan Gerard Houckgeest, 1611/1612 doğumlu Hendrick van Vliet ve 1617 doğumlu Emanuel de Witte — özellikle kilise içleriyle ilgilenir. Vermeer'le aynı dönemde yaşayan bu daha yaşlı ressamlar soruna bambaşka bir noktadan yaklaşırlar. Kapalı mekânın potansiyeli onlarda heyecan yaratmaz, koro yeri ve transept içinden çapraz görünümler seçerler, bu görünümler kilisenin mekânını birçok yandan açar; mekânın geniş uzamını algılamaya izin verir; sütunların, apsitlerin ve apsidiyollerin çokluğuna ve karmaşık düzenine dair bir fikir verir. Jantzen'in sözünü ettiği, iç mekânın bu "köşegenleştirilmesi",[8] barok tarzın karmaşık ve sınırsız mekânının yeni bir özelliğidir.[9]

---

8 *A.g.e.*, s. 150.

9 Jantzen'in ve ondan sonra başkalarının da söylediği gibi (Edgar P. Richardson, "Samuel van Hoogstraten and Carel Fabritius", *Art in America*, 1937, s. 141), 1640'lı yılların sonuna doğru Delft'li mimari ressamlarının iç mekân resminde büyük bir devrim yaptığını ileri sürmek pek doğru değildir. Burada yapılan, hayali mekânların resmedilmesinden gerçek yerlerin resmedilmesine geçmekten ibarettir ve bundan yeni bir mekânsal hacim duygusu doğmuştur.

İçlerinde en genci olan ve yapıtlarının çoğunda, daha önce değindiğimiz açık kavramı kullanan de Witte, fırsatını bulduğunda, örneğin Hamburg'ta bulunan Rönesans kilisesinin içini tasvir eden küçük tabloda, kapalı mekânın kimi yönlerini almıştır. Bu tablolar, kimi zaman Vermeer'in tuvallerinin karakteristik özelliklerinden birini oluşturacak olan, ışık kaynaklarının akıllıca kullanımının yarattığı şu dinginlik hissini az da olsa verir. Kimi zaman, de Witte, tutarlı bir bütün oluşturmak için ışığı kullanarak, parçaları, birleştirici bir fikre tabi kılar. — Delft'li mimari ressamları, mekânın temsili üzerine kesin olarak girdikleri tartışmayla, bir yandan da ışık sorunsalını ele alışlarıyla Vermeer'e gençliğinde belki ilham vermişlerdir, ama bütününde, Vermeer'in sanatında onların etkisi görülmez.

Böylelikle, Saenredam'dan çıkan çizgi, Anvers ve Hollanda mimari resminin derinlikli perspektifiyle olduğu kadar, Delft'lilerin çapraz görünümleriyle de karşıtlaşır. Vermeer, yeni mekân tarzları benimseyerek, bunların potansiyellerini ortaya çıkararak ve onlara yeni bir içerik vererek bu çizginin devamını oluşturacaktır. Fikirleri yüksek barok fikirlerinden çok uzaktır.

Rembrandt, karmaşık barok mekân kavramını başka türlü uyarlar, ama 1640'lı yılların sonuna doğru,

birkaç sene boyunca, Rembrandt tarzı mekân denince ilk akla gelenden biraz farklı bir yaklaşım ayırt edilebilir. (Louvre'da yer alan) Her ikisi de 1648 tarihli *Emmaüs Hacıları* ve *İyi Samiriyeli* tabloları, mekânın ve ışığın algılanışındaki bu eğilip bükülmeyi gösterir. Işık bir tür özerklik elde etmiş ve imajın bütünü üzerinde daha eşit bir şekilde dağılmıştır. Tüm kısımlar aynı derecede aydınlatılmaz, ancak geçmişte alışık olduğumuz, ışığın kişiler üzerinde yoğunlaşması, yerini akıcı bir tür kontrpuan aydınlatmasına,[10] bütün resim mekânını çaprazlama geçen serbest ritimli bir ışığa bırakır. Bu tuvallerde ışık kompozisyonun aralıklarına yayılıp kişileri renklendiren, neredeyse akıldışı bir madde halini alır. O yıllarda, Rembrandt'ın ışığa olan ilgisi uç noktasına ulaşır. Aynı zamanda iç mekânlar da daha seçilebilir ve elle tutulur hale gelir. Sınırları daha çok aydınlatılmıştır, fondaki duvar çoğu zaman tablonun düzlemine paraleldir ve eylem buna paralel olarak gelişir. Ama imajın düzlemine paralel olan fondaki duvarın davet eder gibi göründüğü ve çoğu zaman bağlı olduğu bütünün sıkı düzeni hiçbir zaman ağır basmaz, kesinliği ölçülüdür

---

10 Bkz. Herbert Read, *The Meaning of Art*, Londra, 1931, s. 43.

ve düzenliliği de serbest ışık oyunuyla gizlenmiştir. 1640'lı yılların sonuna doğru Rembrandt'ın resminin karakteristik özellikleri olan bu eğilimler, sonrasında yerini, mekânın bir şey ifade etmediği son yılların sadeliğine ve psikolojik derinliğine bırakacaktır.

Bununla birlikte, Rembrandt'ın en dikkate değer öğrencisi daha önce değindiğimiz tarzı devam ettirmiştir. Peki Fabritius ne zaman Rembrandt'ın atölyesinde çalışmıştır? Bu soru da, yaşamıyla ilgili her şeyi çevreleyen sis perdesi içinde yitip gitmiştir. *Inleyding tot de hooghe schoole der Schilderkonst*'unda Fabritius'un kendisiyle aynı zamanda Rembrandt'ın öğrencisi olduğundan söz eden Samuel van Hoogstraten, on yıl boyunca usta ile bizzat sıkı ilişki içinde olmuştur: 1641'de çırak olarak yanına girişinden Mayıs 1652'de Hollanda'dan ayrılıp Viyana'ya gidişine kadar.[11] Görüldüğü üzere, bu veri tarihlere ilişkin kesin bir bilgi vermez. Bununla birlikte birçok ipucu Fabritius'un 1650 yılına doğru Amsterdam'dan ayrılıp Delft'e gidene kadar Rembrandt'ın etkisinde kaldığını düşündürmektedir. Ölümünden ancak iki yıl önce,

---

11 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooghe schoole der Schilderkonst anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam, 1678, s. 11.

1652'de usta olabilmiştir. — Yapıtı, ustasının mirasının rasyonelleştirilmesinin ve biçimselleştirilmesinin izlerini taşır. Bize ulaşan az sayıdaki tablosu, Rembrandt'ın 1640'lı yılların sonundaki fikirlerini nasıl geliştirdiğini gösterir. Fabritius mekânın sınırlarını daha çok vurgular, onda mekânın inşası daha sağlamdır. İmaj daha aydınlık, aydınlatma daha gerçekçi hale gelmiş, Rembrandt'ın açık-koyu dağılımı yerini belirli bir yönden düşen rasyonel bir ışığa bırakmıştır. Mekânın yorumu kendine özgü bir değer kazanmıştır. Fabritius, "perspektifleriyle", Saenredam'daki önemli yapıların portrelerine benzer şekilde binaların iç ve dış mekânlarıyla ünlüydü.[12] Somut bir yerin tasvir edilmesine büyük önem veriyordu. Amsterdam'da Rijksmuseum'daki, açık bir kapısı olan bir merdiven boşluğu resmi, iyi formüllendirilmiş bir probleme getirdiği sade bir çözümdür. Ama bu yeni bağlamda bile, Fabritius, atmosferin yumuşaklığıyla Rembrandt'ı andırır; Rembrandtvari büyü, onun kişilerinde de varlığını sürdürür. Elimize ulaşan üç "perspektifine" — Rijksmuseum'daki *Merdiven*, Schwerin'deki *Nöbetçi*

12 W.-R. Valentiner, "Carel Fabritius", *Gazette des Beaux-Arts*, 1935, 1, s. 28 vd.

ve Londra'daki *Müzik Tüccarı* — bakarak bir yargıya varabileceğimiz kadarıyla, Fabritius'un mekân ideali nispeten karmaşık bir mekândı. Her zaman belirli bir problem ortaya koyduğunu görüyoruz; iç mekân asla bir kutu biçimine indirgenmez. Fonun küçük bir kısmı, belirginleşmesi için tablonun düzlemine paralel olarak bırakılır, diğer kısımlar karmaşık konfigürasyonlar halinde birbirlerine eklemlendirilir. İzleyici özgün bir yere ait bir izlenim edinir, köşegen duvarlar bakışı uzağa sürüklerken imajın düzlemine paralel kısımlar bakışı orada tutmaya katkıda bulunur. Fabritius'un mekânı asla bütünüyle kapalı değildir, daha sonra Pieter de Hooch'da görüleceği gibi uzaklara açılır, ama ufuk asla görülmez.

Richardson'un, Fabritius'un Hollanda'da perspektif kutularını ilk imal eden kişi olduğu savı bu bakımdan ilginçtir.[13] Resimli iç yüzeylerin perspektifli iç mekânları temsil ettiği bu üç ya da dört yanlı kutular güçlü bir gerçeklik yanılsaması verir, elbette ki perspektif problemlerine yönelik büyük bir ilgiye de bağlı olarak, bu kutular belirli ve tekil bir kapalı mekân görüşünün ürünü olarak görülmelidir. Karşılaştıracak olursak, İtalyan Quattrocento'suna benzer cisimlerin, örneğin

13 Richardson, *a.g.m.*, s. 148 vd.

Brunelleschi'nin yapılarının tamamen farklı bir anlayışta olduğunu görmemiz anlamlıdır. Delft'li sanatçılar için neredeyse asıl olan şeyler, mekânın sonluluğu, (nesnenin dış biçiminde bile) mekân anlayışının mutlaka kesin olan karakteri, İtalyanların problemi görme tarzına tamamen yabancıdır. İtalyanlar, aynaların veya diğer düzeneklerin yardımıyla perspektif kutusunun mekânı ile gerçek mekânı ilişkiye sokarlar. Her iki taraf da yoğun bir yanılsama etkisinin peşindedir, ama bilinçsizce, birbirine taban tabana zıt mekân anlayışları ortaya koyarlar.

Fabritius genelde Vermeer'in ustası olarak görülür, ama bunun tamı tamına bir usta-çırak ilişkisi olduğu şüphelidir. Arnold Bon'un 1654 tarihli şiiri[14] yalnızca, o zaman yirmi iki yaşında olan Vermeer'in umut vaat eden bir yetenek olduğu sonucuna varılmasını sağlar. Vermeer, Fabritius'un atölyesinde uzun süre öğrenci olarak kalmış olamaz. Delft'e gelmesi 1650

---

14 Fabritius'un 1654'te Delft'teki barut dükkânı patlamasında ölmesinden sonra onun anısına yazılmıştır:

"İşte böyle yok olup gitti bu zümrütü anka, ne acı.
Namını duyan kalmamıştı bu hayatı terkettiğinde,
Onun küllerinden doğdu ne mutluluktur ki Vermeer
Ustalığa yükseltti onun bilimini."

yılını bulan Fabritius ancak 1652 yılının sonunda usta olmuştur, ondan önce — en azından resmi olarak — yanına öğrenci alma hakkı yoktur. Vermeer ise 1653 yılının Aralık ayında usta olmuştur.

Vermeer'in gençlik yapıtlarının hikâyesi sırlarla doludur. Fabritius ile Vermeer arasında şu ya da bu biçimde temasların olduğu elbette kuşku götürmez, ama doğrudan bir usta-çırak ilişkisi fikrinin doğru olmadığını gösteren olgular vardır. 1656 tarihli *Aracı Kadın* (Dresden) bunun bir örneğidir. Fabritius'un ölümünden iki yıl sonra, Vermeer'in, o dönem için hayli eskimiş bir tarzda, ustanın mirasının izlerini hiç taşımayan bu tabloyu nasıl yaptığını ve sonrasında, ondan esinlendiği üslup özelliklerini yeniden göstermeye başladığını açıklamak güçtür. Genelde gençlik yapıtları olarak kabul edilen iki başka tablo — Lahey'deki Mauritshuis'te sergilenen *Diana ve Arkadaşları* ve Edimbourg'taki *İsa Martha ile Marie'nin Evinde* — Fabritius'un öğretilerinden daha da uzaktır. *Diana*, renklerinin sıcaklığıyla İtalyan ve Felemenk özelliklerine sahiptir, ana karakterin ve diz çökmüş genç kızın duruşları, Rubens'in (Amsterdam'da Boymans Müzesi'ndeki) bir Diana'sına çok benzeyen, Drost'un öyküsünü anlattığı Bethsabée'nin duruşunu

anımsatır.[15] *İsa Martha ile Marie'nin Evinde*, Johannes Vermeer van Utrecht'e mal edilen yapıtlara o kadar benzer ki, bu tabloyu büyük Vermeer'e tamamen emin olarak mal edemeyiz. Bu üç gençlik yapıtı, her biri kendi türünde, nitelikli çalışmalardır. Vermeer'in bu üç çok farklı yapıtı ortaya koyduktan sonra, Fabritius'un tarzına oldukça yakın olan "kendi" tarzında, çok da beceriksizce, nasıl baştan başladığını anlamak güçtür. Fakat kuşkusuz burası, bu konuyu tartışmanın yeri değil.

Vermeer'in öncülleriyle olan ilişkisi şu şekilde ele alınmış olabilirdi: Saenredam'ın iç mekân hacimlerinin tasvirindeki yenilikçi tarz onu heyecanlandırmış olabilir. En azından bir kez, Saenredam 8 Mart 1651 tarihinde II. Guillaume'un cenaze törenini resmetmek için Delft'e geldiğinde, onunla bu problemleri tartışma fırsatı bulmuş olabilir. Onu kapalı mekân anlayışıyla ilgili olarak yönlendiren ise Palamedesz olmuş olabilir ve belki de ancak 10 yaş büyüğü Fabritius ile tartışarak amaçladıklarının ve kavramın aslen götürülebileceği noktaların neler olabileceğini açıklığa kavuşturmuştur.

---

15 Willi Drost, *Barockmalerei in den germanischen Ländern*, Wildpark-Postdam, 1926, s. 119.

İleride değineceğim "merkezi kaydırılmış" kompozisyon fikri ve insan figürüyle imajın farklı kısımları arasındaki ilişki üzerine yeni görüş ona Fabritius'tan geçmiştir. Işığa ve atmosfere gösterdiği Rembrandtçı ilgi de ondan gelmektedir.

Yakın mekânın fethi Vermeer ile tamamlanmıştır. Rasyonalist olduğundan, resme bakanın, sanatçının resmedilen iç mekândaki varlığının bilincine varmasının sağlanması Vermeer'e doğal gelir; yerleri oldukları gibi görmek ister, dışarıdan görünebilecekleri gibi değil; atölyenin mekânı ile motifin mekânı arasındaki, tablonun mekânı ile izleyicinin mekânı arasındaki sınırı kesin olarak kaldırır. Vermeer'in atölyesinin envanterini çıkarmak, atölyeyi ölçüp biçmek, pencerelerini ve yer karolarını vs. saymak için yapılan girişimler hakkında anlatılanlar okunduğunda varılan sonuç budur.[16] Vermeer'in amacına ulaşmak için kullandığı yollardan biri, her ayrıntının perspektif yasalarına uyduğu ve hepsinin mekânın birleştirilmiş bir şekilde inşa edilmesine yöneldiği mükemmel bir merkezî perspektiftir. Damalı zeminler, izleyiciyi

16 P.T.A. Swillens, *Johannes Vermeer, Painter of Delft*, Utrecht, 1950, s. 116 vd.

yerin gerçekliğine ikna etmek için ustaca kullandığı bir yoldur.

Vermeer'in perspektifi inşa ederken gösterdiği aşırı titizlik, özellikle birkaç tuval üzerinde, ortaya koyduğu çabaların bıraktığı izlerde kendini açığa vurur. Viyana'daki *Atölye*'de, kaçış noktası, tuvalde boyayla doldurulmuş bir delikle böyle işaretlenmiştir.[17] — Hoogstraten, *Inleyding*'inde, perspektif hakkındaki bölümün sonunda, tanıdığı kuramcıları sayar: Albrecht Dürer, Hans [Vredeman] de Vries, Maroldis [Marolois], Guido Baldi ve Desargues.[18] Bu sonuncusu, üstün Fransız matematikçi Girard Desargues (1593-1661) özellikle yeni keşifleriyle dikkat çeker. Perspektif hakkında birçok el kitabı üzerinde çalışmıştır, başlıca kitabı Abraham Bosse tarafından basılan *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le géométral. Ensemble des places et proportions des Fortes et Faibles Touches, Teintes*

17 K.G. Hultén, "Zu Vermeers Atelierbild", *Konsthistorik Tidskrift*, 1949, s. 94.

18 Hoogstraten, *a.g.e.*, s. 276.

ou Couleurs'dür (Paris, 1648).[19] Söz konusu olan, ressam ve çizerlerin uygulamalı kullanımına da aynı derecede hitap eden, son derece ileri ve ayrıntılı bir kuramsal incelemedir. 1664 yılında Hollandaca basılan incelemede her şey, özellikle de daha önce sözünü ettiğimiz tuvaldeki delik nedeniyle, Vermeer'in bu incelemeyi okuduğunu ve kullandığını düşündürür.[20] Desargues'ın işlerinin çoğunda, yapıtın kaçış noktasına sabitlenmiş ipler görülür. (Bu yöntem Desargues'tan önce de biliniyordu: Piero della Francesca *De Prospectiva*

---

19 17. yüzyılın ortasına doğru perspektif kuramlarının hayli gündemde oluşu, Desargues'ın bugün çok nadir karşımıza çıkan bir başka yazısının yol açtığı tartışmadan kaynaklanmaktadır, *Exemple de l'une des manières universelles du S.G.D.L. [Sieur Girard Desargues Lyonnais] touchant les pratiques de la perspective sans employer aucun tiers point, de distance ni d'autre nature qui soit hors du champ de l'ouvrage.* 1636'da, bu metinden yapılan bir intihal, Paris duvarlarındaki afişler yoluyla sürdürülen sert bir tartışmanın kaynağı olmuştur. Desargues'ı yermek için yazılan yazılar "İnanılmaz hata", "Büyük yanlışlar ve sahtelikler" gibi başlıklar taşıyordu — ve hasmının misillemeleri de aynı havada olmuştu.

20 *Algemeene manier van de Hr Desargues, tot de practijk der perspectiven, gelijck tot die der meetkunde, met de kleyne vœtmaat, mitsgaders der Plaetsen, en proportion van de Stercke en flaauwe Rakingen af Kleuren,* Amsterdam, 1664.

Pingendi'de bundan bahsetmişti.[21] Vermeer'in Piero'yu tanıyor olabileceği düşüncesi cazip bir fikir olmakla birlikte hiç de mümkün değildir.)

Vermeer'in tablolarının en çarpıcı özelliklerinden biri, odadaki nesnelerden birini, örneğin bir masayı veya sandalyeyi ön plana koymaktır ve bunu izleyicinin o kadar yakınına yerleştirir ki nesne ölçüsüz bir büyüklük kazanır. İzleyiciyi tablonun mekânına dahil etme arzusunun en önemli belirtilerinden biri budur. Gerçekte, gündelik yaşamımızda, her daim çok yakınımızda nesneler bulunur. Bu tuvallerden bazıları, örneğin Buckingham Sarayı'ndaki *Klavsen Çalan Kız*, fotoğraf makinesine yakın nesnelerin yapay ve grotesk bir oran kazandığı kimi fotoğraflarla aynı izlenimi verir. Vermeer'in yapıtlarında bu nesneler, kuralına tastamam uyacak şekilde merkezî bir perspektif içinde yer alır. Bu kadar devasa görünmelerinin nedeni insan gözünün bir özelliğine bağlıdır. Çok yakından görülen nesnelerin büyüklüğü, nesneler biraz daha uzakta, yani normal bir mesafede durduğunda algılandığı gibi algılanmaz: El gözlerden otuz santimetre uzakta

---

21 Petrus Pictor Burgensis, *De Prospectiva Pingendi*,... veröffentlicht von C. Winterberg, Strasbourg, 1899.

tutulduğunda ve sonrasında altmış santimetre uzağa çekilip mesafe iki katına çıkarıldığında, retinadaki imgesi yarı yarıya azalmasına rağmen hemen hemen aynı büyüklüğü koruyor gibi görünecektir. Çok yakındaki nesnelere psikolojik olarak "görünüşte bir büyüklük" atfederiz. Perspektifli fotoğraflar ve resimler ışık ışınlarının gerçek yolunu ortaya koyarlar, ama biz bunu kabul etmeyiz çünkü yakındaki nesnelere bu "görünüşte büyüklüğü" atfetme alışkanlığımız yoktur. Gregor Paulson, bu fenomenin Uzakdoğu sanatının tersyüz edilmiş perspektifini nasıl açıkladığını göstermiştir: Çok yakındaki bir nesnenin bölümleri bize biraz daha uzak nesnelerin bölümlerinden daha küçük görünebilir.[22] Elbette ki bundan Vermeer ile fotoğraf makinesinin hatalı, Çinlilerin haklı olduğu sonucunu çıkarmamalıyız; daha ziyade, Vermeer'in fiziksel mekânı, Çinlilerin ise psikolojik mekânı tasvir ettiğini söylemeliyiz. Vermeer'in ön plana yerleştirdiği büyük biçimler, merkezî perspektife uygun olarak, mekânı ve mekânın tüm öğelerini kompozisyon içinde

---

22 Gregor Paulson, *Nya studier över det omvända perspektivet och principerna för rumsbildning i måleriet*, Konsthistoriska Sällskapets publikation, 1918, s. 31 vd.

bütünleştirme kaygısını gösterir. Merkezî perspektifin uygulanmasından kaynaklanan mutlak *kesinliğin* ve tutarlığın peşindedir. Psikolojik bir mekânı tasvir etmek değildir onun niyeti. (Zaten öyle görülüyor ki, Batı'da Cézanne'dan önce hiç kimse bu konuyla ilgilenmemiştir.) Vermeer'in kullandığının dışında, ön planı düzenlemenin diğer yolları, çoğu zaman sahnenin uzaktan görüldüğü izlenimini verir — sahne terimi zaten bunun belirtisidir. Saenredam ve diğerleri gibi, Vermeer de, izleyiciye bir aile ortamında yaşadığı, bir odadan diğerini gördüğü izlenimini verecek şekilde, resme bir perde veya bir kapı pervazı yerleştirme yöntemine başvurur. Üstelik ön plandaki bu tür bir çerçeve, fondaki duvar ile pervaz arasında bulunan mekân içinde güçlü bir hacim algısı verir. Böylece oda kapalı ve sınırlanmış görünür ve aydınlık duvarın geri çevirdiği bakış bir şekilde, arkadan ön plandaki figürlere ulaşır.

Perspektifin inşası dışında, ışık da Vermeer için birlik yaratmanın bir yoludur. Işık, doğanın neredeyse mistik bir maddesi, nesneler arasında bir aracı haline gelir. (Vermeer imajında ışık üzerine çok yazılmıştır. Belki şunu da belirtmek gerekir ki ışık her zaman soldan gelir, aksi takdirde sağ elini kullanan bir ressam, tepeden gelen bir ışık olmazsa, gölgede çalışmak zorunda kalır.)

Vermeer, cisimler arasındaki tortusal bir öğe olarak mekân görüşünden, nesneler ile boşluk arasındaki tezatın üstesinden gelip bunu ortadan kaldıran bir mekân görüşüne ulaşan bir evrimin son ayağını kısmen ışığı ele alışıyla ortaya koyar. Onda "mimari mekân" ile "insani mekân" arasında hiçbir karşıtlık sezilmez.

Vermeer kapalı, hapsedilmiş, rasyonel, genelde barok mekân denilince anlaşılanla taban tabana zıt bir evren inşa eder. Bu tamamen kapalı yapı hiçbir istisnayla bozulmaz, bu da mekân duygumuzu en uç noktasına kadar canlı tutar. Vermeer'in imajı hiçbir zaman başka bir yere doğru bir kaçış sunmaz; pencerelerin ancak pervazı görülür, ötesinde ne olduğu asla görülmez. Resmettiği iki dış mekân bile bu kapalı kalmışlık karakterini sergiler, açılmazlar; hiçbir yerde ufuk görünmez. Onlardan bile tuhaf bir hapsedilmişlik izlenimi yayılır. Bu ilke, monotonluğa varacak kadar, her yerde vardır. Ama daha ileride göreceğimiz gibi, bu Vermeer'in düşüncesiyle bağdaşan ve bunu ifade etmeye yarayan tek kompozisyon tarzıdır. — Kapalı mekân ilkesi yalnızca iç mekân anlayışını değil, 17. yüzyılın sonuna doğru dış mekân kompozisyonunu da saptıracaktır. Örneğin Adriaen van de Velde'nin Kaiser-Friedrich Müzesi'ndeki 1666 tarihli (neredeyse bir 19. yüzyıl yapıtını akla getiren) merasında

ve Job ile Gerrit Berckheyde'nin 1660'lı ve 1670'li yıllardaki şehir görünümlerinde bu ayırt edilebilir.

Vermeer'in kompozisyonlarının, tüm yanılsatıcı taraflarına rağmen, fazla belirgin, "fotoğrafik" bir gerçekçilikte olmaması, ışığın ele alınışına ve resmin tekniğine bağlıdır. Bu iki yolla, dikkati yüzeyde tutmaya çalışır, imajın yüzeyini ve mekânın derinliğini sırasıyla algılatmak, izleyicinin imaj ile temsil ettiği şey arasında bir uyuşmazlık hissetmesinden kaynaklanan estetik gerilimi yaratmak ister.

Vermeer'in siyah ile beyaz arasındaki güçlü kontrastlardan kaçınma tarzı, değerlerin tekbiçimliliği, ya da genelde söylendiği gibi, aydınlık tonları, örneğin Rembrandt'ın açık-koyu dağılımının ve aydınlık figürlerinin aksine, tabloyu bir yüzey gibi görmemizi sağlar. "Vermeer'in en çok özen gösterdiği şey, gölge ile ışık arasındaki kontrast değil, ışık oyunuydu."[23] Yapıtlarındaki bu özellik, ne yazık ki, röprodüksiyonlarına aynı şekilde aktarılamaz, orijinaller çok daha güçlü bir etki yaratır. Vermeer için, peşinde olduğu gerilimi yaratmanın bir başka yolu da, bir yüzeye değer kazandırmak olarak tanımlayabileceğimiz,

---

23 Swillens, *a.g.e.*, s. 141.

kendisine ait o özgün teknikte yatar. Bu yöntem bir kez geliştirildiğinde — ve bu elbette ki bir teknikten fazlasıdır — renkleri bir kakma işinin öğeleri gibi yan yana koyarak işler: Birbirlerinin içinde erimelerine izin vermeden, yan yana koyduğu küçük bitişik alanlarla rengi yerleştirir. Yüzeyi oluşturan ve çoğu zaman minicik olan bu öğeler çok yakın değerler ve nüanslardır. Drost, Vermeer'in yöntemini şöyle betimler: "[...] tüm renk yumuşamalarından ve oval renk açılımından kaçınır ve gölge ile ışık karmaşasının ortasında, lokal bireysel tonlar birbirinden netlik ve incelikle ayrılır."[24]

Bu konuya ilişkin olarak Leonardo'nun bir gözlemi hatırlanabilir: "Hangi renk olursa olsun, dar bir delikten karanlık bir yere sızan imajların sınır bölgeleri merkezlerinden daha renkli olacaktır."[25] Şayet Vermeer karanlık bir odayla deneyler yaptıysa, gördüğü şey, noktacı tekniğinin geliştirilmesi için ilham kaynağı olmuş olabilir.

---

24 *A.g.e.*, s. 209. *"Aber jede ovale Abrundung und Abdunkelung ist vermieden, und innerhalb des Dunkel- und Hellkomplexes lösen sich die einzelne Lokalfarben fein und klar von einander."*

25 *Les carnets de Léonard de Vinci*, çeviri Louise Servien, Paris, 1942.

Hacim fikri uyandıran renk yumuşamalarının yokluğu, yüzey algımızı güçlendirir; birçok yüzeyden oluşan toplamın bir yüzey olması gerektiğini hissederiz, bir an — ya da bir andan da kısa bir süre — sonra da perspektifin derinliğini algılarız. Elbette ki, imajın düzlemine paralel ve bütünüyle kapalı olan fondaki duvar, yüzey ile derinlik arasındaki bu gerilimin canlandırılmasına katkıda bulunur çünkü yüzeye iki boyutlu bir desen gibi bakıldığında, bu duvar tablonun düzlemiyle çakışıyor gibi görünür. Yüzeyin ön plana çıkarılması şeklindeki bu tekniğin bizzat Vermeer'in estetiğine sıkı sıkıya bağlı olduğunu daha ileride göreceğiz. İzlenimci veya gerçekçi, herhalükârda, Vermeer, 17. yüzyılda, lokal ton rengini gölgedeyken bile muhafaza eden ilk Hollandalı olmuştur kuşkusuz: "Bir yeşil gölgede de yeşil kalır."[26] Riegl Hollanda sanatı üzerine şunları söyler, ama Vermeer'i unutmuş gibidir: "Hollanda resminin tonalitesi, figürlerin kendilerinden doğarak bir şekilde sayısız lokal tonun sonucunu oluşturan modern tonalite değil, kişilerin önünde ve arasında uzanan serbest mekânın rengidir basitçe ve bu

26 Tristan Klingsor (Tristan Leclère), *Vermeer van Delft, L'amour de l'art*, 1921, s. 324.

şekilde, onlara belli bir ölçüde kendi renklendirmesini dayatır."[27]

Vermeer'in resminin "keşfi" izlenimcilikle aynı tarihe rastlar. Bürger-Thoré 1866'da *Gazette des Beaux-Arts*'da, yeniden doğuşuna yol açacak ünlü makaleleri yazana kadar Vermeer unutulmuş ve ihmal edilmişti.[28]

Bu dikkat çekici noktalı tekniğin evrimi, *Şarap Kadehi*[29] gibi başlangıç yapıtlarında biraz dağınık haldeki izlerden, son yıllarındaki hakim ustalığa kadar gözlenebilir, bu evrim içinde "noktacı" denilen bir döneme de rastlanır, burada Vermeer büyük bir keşfin eşiğinde olmanın heyecanıyla, örneğin *Sütçü Kadın*'da (Rijksmuseum, Amsterdam), yeni yöntemi

---

27 Alois Riegl, *Das Holländische Gruppenporträt*, Viyana, 1931, s. 191 vd. *"Der Ton der holländischen Malerei ist nicht der moderne (1898!), der von den Figuren selbst ausgeht, von deren zahllosen Lokalfärbungen er gewissermassen die Resultierende bildet, sondern einfach die Farbe des Freiraumes, der sich vor und zwischen die Figurenkörper lagert und ihnen damit bis zu gewissen Grade seine eigene Färbung aufzwingt."*

28 William Bürger (Étienne Joseph Théophile Thoré), "Van der Meer de Delft", *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, II, s. 297-330, 458-470, 542-575.

29 Kaiser-Friedrich Müzesi, Berlin.

manyerizmin sınırına kadar götürmüştür. Orijinal eserlerin bu teknik açısından karşılaştırılması daha kesin bir kronoloji oluşturulmasına izin verecektir.

1660'lı ve 1670'li yıllarda, Berckheyde ve Jan van der Heyden kardeşler, Vermeer'in bu yöntemini kullanmıştır, ama bunlarda Vermeer'in sunduğu sağlamlık yerine biraz kılı kırk yaran bir uygulama vardır. Buna karşın, Delft'teki çağdaşları, özellikle Pieter de Hooch, ara sıra bu yöntemi denemişlerse de, meselenin tamamını asla anlamamış gibi görünmektedirler.

Baroğun ayırıcı niteliğini ortaya koyarken, mekânın açılımının yanı sıra, başka bir tipik öğe ayırt edilebilir: insana ve insani olana odaklanma. Kişinin ve insan bedeninin her bakımdan barok imajın merkezî konusu olması anlamında değil, aynı zamanda insanın her şeyin normu olarak görülmesi anlamında — Tanrı, doğa, ve insan elinden çıkan her şey, insan ölçülerine göre değerlendirilir. Rönesans'taki, dünya ile insan arasındaki ikiciliğin üstesinden gelinmiştir. Tüm çelişkilerin aşılmış gibi göründüğü, ilk baroğun problemlerinden özellikle muaf bu evrende, bu güçlü birliğin kaynağı, topyekûn bir insanbiçimcilik ve buna bağlı olarak, tinsel olanın maddeleşmesidir. Tanrı ile doğa insanlaşmıştır. İnsani olan, kozmosun merkezindedir.

İnsanın ve duyulur dünyanın bu ön planda oluşu, Bernin tarafından, Paris seyahati sırasında Chantelou ile estetikten söz ederken *fortissimo* dile getirilmiştir: "Sonrasında asıl gelmiş olduğu konuya dönerek, mimarlıkta olduğu gibi dünyada da, her şeyin güzelinin orantıya dayalı olduğunu, orantının tanrısal bir uğraş olduğunun söylenebileceğini, çünkü orantının kökeninde, yalnızca Tanrının elinden çıkmış olmakla kalmayıp, onun imgesinde ve ona benzer şekilde oluşturulmuş olan Adem'in bedeni olduğunu, mimari düzenlerin çeşitliliğinin erkek bedeniyle kadın bedeni arasındaki farktan ve bunlarda görülen farklı orantılardan kaynaklandığını söyledi ve yeterince aşina olduğumuz bu konular hakkında birçok başka şey ekledi."[30]

Alplerin kuzeyinde de bu klasisizmin büyük bir anlamı vardır. Rubens'te her şey hayat dolu, hareketli, canlıdır. Kimi zaman, tuvallerindeki biçimlerin organik mi inorganik mi olduğuna karar verilemez, ağaçlar, ayakta mı oturuyor mu, yürüyor mu yoksa uçuyor

---

30 *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, M. De Chantelou, M. Ludovic Lalanne tarafından basılıp eklenen daha önce yayımlanmamış elyazması, *Gazette des Beaux-Arts*, 1877-1885, 1877, II, s. 191.

mu olduğu belli olmayan kişilerle karıştırılır. Bireysel biçimler, etraflarındaki dünya ile kaynaşacak şekilde eriyip dağılır. Abartılı peruklar, dalgalanan jestler ve yayılmış konturlar insan ile çevresi arasındaki bağı simgeler. Kısımlar, kaynağını coşkun hayat hissinden alan bir bütün halinde eriyip gider: Her şeyi eşit bir şevkle sever, her şeyi yaşayan, sevimli biçimlere dönüştürür. Çocuk-kardinal Ferdinand'ın 1635'teki kabul töreni için çizdiği şölen dekorasyonu eskizleri hakkında Drost şöyle yazar: "Zafer takı ve zafer kapısı eskizlerinde, mimari ile organik olan arasındaki sınırı dağıtır. Mimari, alegorik figürler içeren bir mağaraya dönüşür ve Monnaie Zafer Takı'nın üzerinde bir ağaç belirir. Ustaya göre, canlı varlıklar gibi taş da içinde hayat barındırdığından, mimari öğelerin katılığını canlı ve organik olanın biçimlerine benzeterek bunu gösterir."[31]

---

31 Drost, *a.g.e.*, s. 46. *"Auf diesen Entwürfen, den Triumphbogen und Ehrenpforten verwischt er die Grenzen zwischen Architektur und Organismen. Die Architektur verwandelt sich zur Grotte, die allegorische Gestalten in sich birgt, und aus dem Triumphbogen der Münze wächst ein Baum heraus. Das Gestein birgt wie das Lebewesen dem Meister Leben, das bekundet er, wenn er die Starrheit der Architekturglieder den Formen des Lebendig-Organischen assimiliert..."*

Peyzajlarında, ilk bakışta gördüklerimiz dışında başka insan figürleri aramaya başlarız: "Ona göre, doğa hâlâ su perileri ve kır tanrılarında ete kemiğe bürünür, geç Antikçağ'ın pastoral hayatı az da olsa hâlâ peyzajlarında dolanıp durur, en güzel peyzajları şimdi, doğada insanı neşelendiren ve besleyen şeyi arar."[32]

Ortak bir payda oluşturan baroktan fikir almaya çalışıp, bu akıma panteist sıfatı verilmişti, ama bu da pek açıklayıcı olmamıştır. Herhalükârda, terimin çok geniş bir anlamı vardır; tam da 17. yüzyılda, kapsadığı kavramın evrim geçirmekte olduğu saptanabilir. İlk baroğun panteizmi coşkulu, fantastik ve heyecanlıdır. Karşı konulamaz bir yaşam tutkusundan yola çıkar, hiçbir rasyonel sistem veya kavram üzerine kurulu değildir. Hristiyan bir temele dayanmaktan uzaktır ki bu sanatçıların hiçbiri bu konuda o kadar kafa yormamış gibi gözükmektedir (ama zaman zaman Vatikan bu konuya eğilmiştir). Her şeyin insan biçimli bir özden

---

32 *A.g.e.*, s. 184. *"Noch verkörpert sich ihm die Natur zu Nymphen und Faunen, noch liegt ein Hauch spätantiker Bukolik in seiner Landschaften, deren schönste jetzt das Menschenerfreuende und Menschenernährende der Nature suchen."*

kaynaklandığı sezgisi bir birlik hissi vermektedir; karşıtlıklar, insanın değerinin sarhoş edici bilinci içinde eriyip gitmektedir. Bu tip bir panteizmin doğal bir sonucu duyulur dünyaya yoğunlaşmaktır — her şeyin ağırlık merkezi insani kürenin içindedir.

Giordano Bruno'nun öğretisi ilk baroğun bu panteizmine bağlanır. Sonsuzluk kuramı bütünüyle hayali olandan ve duyumsamadan ileri gelir. Belki de Napoli'deyken manastırda okuduğu geç Antikçağ panteistlerinin yazıları, tıpkı Kopernik gibi, kuramına ilham vermiştir. Belki de geç Antikçağ'dan, yaşam coşkunluğundan ve doğanın nüfusunu yarı insan varlıklardan oluşturma tarzından büyülenmiştir — bu ruh, Bruno'nun sisteminde ve monadlar kuramında kendini gösterir.[33] Ne talihsizliktir ki, bu fantastik panteizmi kişisel olarak zamanın ruhunun sınırları içine çekmeye çalışmıştır. Sonsuzluk fikrinin ortaya çıkışı, ya da daha ziyade bu fikrin Bruno tarafından yeniden güncelleştirilmesi hiç şüphesiz insan düşünce tarihinin büyük devrimlerinden birini oluşturmuştur. Sonsuzluğa

---

33 Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften II, Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*, Leipzig ve Berlin, 1914, s. 327 vd.

bu öznel, coşkulu inanış tüm yüksek baroğun altında yatan tonalitedir.

Hollanda resmi, büyük baroğun içinde kendi çizgisini oluşturur. Rembrandt'a göre, insan ruhunun resmedilmesi, resim yaratısının özüdür. Psikolojik tasviri verebilmek için ifade yollarının sürekli yoğunlaştırılması, sanatının gelişimini belirlemiştir. — Rubens, jestleri ve olayları, insanı dışsallığı içinde ortaya koyan tek bir güçlü eylemde biraraya getirir; Rembrandt'ta edimler birbirini geçersiz kılarak, göreli bir denge ve dinginlik, zihinsel olayın fonundaki tuvali oluştururlar. Görünüşte her tür dramatik öğeden yoksun tablolarda bile, eylemin bu noksanlığı, bu dinginlik gerçekte güçlü bir psikolojik gerilim çerçevesidir. Rembrandt'ın sanatı, büyük barokta genelde pek alışıldık olmayan bir sorunsal, diğer bir deyişle bir tinsellik içerir.

Yeni bir yaklaşımın ilk işaretleri Fabritius'un yapıtlarında bulunur. Fabritius, kişiler üzerine nokta şeklinde bir ışık yöneltmekten oluşan genelgeçer tarzı bırakarak, ışığı bütün yüzeye dağıtarak, insanı ve nesneleri aynı şekilde aydınlatarak, merkezî kompozisyonun ve insanbiçimci birliğin parçalanışını ilan eder, böylelikle insanın önde gelme durumunu yok etmiş olur.

Şüphesiz rastlantı sonucu ortaya çıkmış olmayan, hatta son derece kasıtlı olarak yapılan "beklenmedik" çerçevelemeler, insanın dünyayla ilişkisinin yeni bir görünümünü anlatırlar. Dekupaj nesnelerin değil, kişilerin zararına yapılır, çünkü sanatçı imajın parçalı karakterini vurgulayarak artık insanı merkezine koymayan bir dünya anlayışını ifade edebilir. Resimsel tasvirin nesnesi olarak insanın ayrıcalıklı yeri fikrini yeniden tartışma konusu yapar ve tablo ile figürlerinin de diğerlerinin yanında bir "gerçeklik dilimi" olduğunu, ama konu olarak alınmaya yetecek kadar ilginç kaldığını düşündürür. (Fotoğraf sanatı 20. yüzyılda benzer bir evrim geçirmiştir.)

Hollandalı ressamların Fabritius'tan çok önce de nesnelerle derinden ilgilendiği ileri sürülerek buna itiraz edilebilir. Ama Fabritius'un örneğin National Gallery'deki *Müzik Taciri* adlı tablosu Dou'nun Louvre'daki *Aşçı Kadın* tablosuyla karşılaştırıldığında, nesnelerin betimlenmesindeki iki farklı niyet açıkça görülür, Drost'un Dou'nun tablosuna ilişkin yaptığı betimlemeden de bu çıkar: "Pencerenin pervazına da yerleştirebildiği meyve ve sebzeleri, pencere kenarlarından ve üst kısmından, çanak, kümes hayvanı, sepet, kuş kafesinden oluşan bir karışıklığın üzerine

sarkıtarak, bu düzenleme içine, nesnenin tüm anlamsızlığı yoluyla, insanı kozmosun merkezi olarak tasvir etmek isteyen büyük barok ruhunu katar."[34]

Daha sonra Vermeer'in tablolarıyla ünlenecek olan "merkezi kaydırılmış" kompozisyon Fabritius'ta önceden görülebilir. Daha önce sözünü ettiğimiz *Müzik Taciri*'nde, kişi kenara doğru kaymıştır ve kompozisyonun çerçevesi "beklenmedik" bir parçalanmadan kaynaklanır. Fabritius, daha sonra değineceğim, temsil edilen gerçekliğe ilişkin yeni yaklaşımı ilan eder.

Benzer bir eğilim, en çarpıcı özelliği figürlerin aydınlık bir fondan koparak öne çıkmaya başlaması olan portre kompozisyonlarında da görülür. Fabritius'un bunu 17. yüzyılda ilk uygulayan ressam olduğunu söylemek elbette ki doğru olmayacaktır. Bu, Rembrandt'ın 1634 tarihli bir otoportresinde (Berlin) ve 1645 tarihli okuyan

---

34 Drost, *a.g.e.*, s. 198. *"Und wenn er die Gemüse und Früchte, wie er sie auf das untere Fenstersims legt, mitsamt Schüssel, Geflügel, Körbchen, Vogelbauern auch von den Seiten und vom oberen Rande des Fensters herunterhängen lässt, so wirkt sich in diesem Herumbauen bei aller Belanglosigkeit des Gegenstandes der grosse Geist des Barocks aus, der den Menschen als Zentrum eines Kosmos gestalten will."*

bir adam resminde de (özel koleksiyon, Marsilya) görülür.[35] Ama bu yöntem Fabritius ile birlikte bir akım haline gelerek bir tavır değişikliğini ortaya koyar. İnsan, biraz kompozisyon tarzında olduğu gibi, projektörlerin ışığından uzaklaştırılmıştır. Ressam, insanı aydınlık bir yüzeyden koparak öne çıkan loş bir figür haline getirerek onun sınırlarını, küçüklüğünü telkin eder. Yalıtılmış bir nesne, biçimsel olarak başkalarıyla karşılaştırılabilir bir şey halini alır; aydınlatılması gereken tek şey artık o olmadığından, dünyanın çevresinde döndüğü merkezî fikir olarak görünmez artık. İnsan, artık dünyayı anlaşılır kılan ve imaj yoluyla ifade edilebilen özel niteliklerle donatan kavram değildir. Drost bu noktada Fabritius ile Rembrandt arasındaki karşıtlığın altını çizer.[36] Portrelerinde aydınlık bir fon üzerine karanlık kişiler yerleştirme şekli Rembrandt'ın loş mağaralarındaki aydınlık figürlerinin tam tersidir.

Bununla birlikte, portreler yapmış olması bile, Fabritius'un, ilk kez kendisinde gün yüzüne çıkan fikirleri tüm sonuçlarına kadar götüremediğini gösterir.

---

35 Drost, *a.g.e.*, s. 184.

36 *A.g.e.*

İnsanın durumuna — ya da bu durumu betimleme imkânına — ilişkin anlayışı asla Vermeer'inki kadar radikal olmayacaktır. Vries'in Vermeer biyografisinde yazdığı gibi,[37] "onda tam anlamıyla portrelerin kesinlikle bulunmaması" belirtiseldir: Bu aslında aynı zamanda, Vermeer'in insan görüşünü anlamanın anahtarlarından biridir. Her portrecinin zorunlu olarak yaptığı gibi, bir bireyi bağlamından, ortamından yalıtmayı reddeder. Üstelik hiçbir zaman doğayı da resmetmemiştir. Onu ilgilendiren şey insanın genel hali, dünya üzerindeki gerçeklik içinde insanın durumu, insanın şeylerle ve Tanrıyla olan ilişkisidir. Bireyin değil, insanın çevresiyle olan ilişkisini tasvir eder. Vermeer'in, Rembrandt'ın bireyci psikolojisinin yerine, insanın haline yönelik genel bir ilgiyi koyduğu söylenebilir. Özelin değil, evrenselin peşindedir. Bir portreye benzer tek bilindik yapıtı Lahey'deki Mauritshuis'te bulunan *İnci Küpeli Kız*'dır. Hayal edilebilecek en mütevazı, en gösterişsiz insan tipini model almıştır, bir genç kızı.

İşte tam da bu nedenle Rembrandt'ın repertuarı hiç kuşkusuz daha zengin görünür: Vermeer'in birliği ve evrenseli aradığı ve, Rembrandt'ın aksine,

---

37 A.B. de Vries, *Jan Vermeer de Delft*, Basel, 1948, s. 36.

sistemi inşa edenin koyduğu sınırlamaya boyun eğdiği yerde, Rembrandt çokluğu işleyip ona hakim olur. Rembrandt'ın motiflerini yerleştirdiği dekor egzotiktir, anekdotun çekici ve değişen çerçevesidir. Vermeer'in ortamı, yaşadığı dönemde tasarlanabilecek en evrensel ve aynı zamanda en tanıdık ortamdır, orta burjuvazi ortamı.[38] (Bu nedenle Rembrandt'ı Vermeer'den üstün tutarak yapılacak yüzeysel bir karşılaştırma, *a priori* olarak bir sinema orgunun bir kemandan üstün olduğunu düşünmekle eşdeğer olacaktır.)

Buna şu şekilde itiraz edilebilir: Vermeer bir janr ressamıdır ve kişilere karşı tutumun biraz "röntgencilik" alanına girdiği, gündelik yaşamdan az ya da çok anekdot niteliğinde sahneler tasvir eder, kişiler sanki haberleri olmadan gözlemleniyormuş gibidir. Sanatçı, figürlerini, birlikte bir hikâye anlatmak üzere, birbirleriyle meşgul

---

38 Bütünün bu ortamına yoğunlaşma tarzı, eğlenceli bir şekilde ikonografisindeki bir ayrıntıdan, yapıtının toplamını kapsayan önemsiz bir şeyden gelir: İlk tuvallerinden birinde (*Uyuyan Kız*, Metropolitan Museum, New York) ve yine son tuvallerinden birinde, Londra'daki National Gallery'de bulunan *Klavsen Başındaki Kız*'da yeniden ortaya çıkan, bir aşk meleğini tasvir eden tablo görülür.

olmaya zorlar. Vermeer'in tabloları Ter Borch gibi tipik bir janr ressamının tablolarıyla karşılaştırıldığında, birkaç yüzeysel benzerliğe rağmen aradaki fark gecikmeden görülür. Vermeer, (bir gençlik yapıtı olan *Aracı Kadın* hariç) tasvir ettiği salınelerin anekdot niteliğindeki içeriğiyle ilgilenmez. Riegl, mükemmel küçük eskizinde bu önemli farkı herkesten çok daha iyi su yüzüne çıkarmıştır: "Roma sanatında olduğu gibi, yalnızca insanla ilgilenir, bu da tinsel fantezisini, çevreye değil, genel olarak dünyaya yansıtmasına izin verir. Tutumu diğer bakımlardan paralel olan, ama boş mekânı ve insani olmayanı bizzat yaratımın efendisiyle aynı bireyselleştirilmiş dikkatle gözlemleyen Delft'lilerden burada ayrılır."[39]

Kişiler ile onları çevreleyen dünya arasındaki ilişki Vermeer'in yapıtlarında büyük bir yoğunlukla vurgulanmış ve öne çıkarılmıştır. Müzik yaparlar,

---

39 Riegl, *a.g.e.*, s. 275: *"Es intressierte ihn eben nach romanischer Weise nur der Mensch, an dem er seine geistreichen Launen auslassen konnte, aber nicht die Umgebung, die Welt im allgemeinen. Darin unterscheidet er sich von den Delftern, die ihm in anderer Hinsicht parallel gehen, aber den Freiraum und alles Nichtmenschliche darin mit gleicher individualisierender Aufmerksamkeit beobachten wie der Herrn der Schöpfung selbst."*

mektuplar okurlar, çalışırlar: Nesneler yoluyla dünya ile doğrudan temas halindedirler. Ressam varlıklara ve şeylere aynı netlik derecesi ve benzer bir önem verir; onlara aynı normlara göre muamele eder. — "Sanatçı ilgisini kişi ile kişinin nesneleri arasında eşit derecede bölüştürmüştür."[40] — *Konser*'de[41] kocaman ama içerik açısından önemsiz bir masanın, tuvalin büyük bir kısmını kaplamasına izin vererek değer ölçeğini inkâr etmenin son noktasına gelir. Kişiler arasındaki temasın, bütünü veya varlıklarla şeyler arasındaki ilişkiyi geride bırakacak şekilde ön plana çıkarılmasına nadir olarak rastlanır. Giydikleri kıyafetleri ortaya koyup dış yüzeylerinin maddesel karakterine işaret ederek kişilerin tözselliğini de ortaya çıkarır ve aynı şekilde, dikkatleri biçimlerinin statikliğine çeker. Renkler yüzeyin çeşitli kısımlarına eşit şekilde değer katar; ne kişilerin tuvaldeki yerini ne de rollerini vurgular. Figürlerin üzerindeki renkler de nesnelerin üzerindekiler de aynı değerdedirler. Şeylerle varlıkları aynı düzeye oturtmak için, nesneleri katı bir maddesellikte betimlemeyi tercih eder, ağaçlar

---

40 De Vries, *a.g.e.*, s. 38.

41 Buckingham Sarayı, Londra.

ya da hafif kumaşlar gibi, esnek ya da saydam nesneleri nadiren tasvir eder ve asla öne çıkarmaz. Aynı şekilde, hareketleri ya da potansiyel hareketleri betimlemekten ve dolayısıyla kişilerini serbest bir iradeye sahiplermiş gibi davranan bireyler olarak sunmaktan kaçınır. En az eylem telkin eden tavırları, duruş değişikliği gerektirmeden uzun sürebilecek tavırları tercih eder. Ayaktaki figürlerinin antik sütunlara benzediği söylenir sıklıkla. İster mimiklerle ister öfke, sevinç ya da melankoli gibi duygu ifadeleriyle, yitip gideni tasvir etmeyi de sevmez. Figürlerini mümkün olduğunca az bireyselleştirir, daha ziyade evrensele ulaşmak için genelleştirir. Genç kızlarının çoğu için aynı modeli kullanıp kullanmadığını bile kesin olarak söyleyemeyiz: Birbirleriyle karşılaştırmaya çalıştığımızda, hatları elimizden kayıp gider.

Vermeer'de nesneler gibi kişiler de sıklıkla tablonun kenarından kısmen kesilmiş veya nesnelerin ardına gizlenmiştir, bu da onları aynı doğadan sayma eğilimini vurgular. Figürlerin tamamında görülen bu taşına, Kenwood koleksiyonundaki, gitar çalan genç kızın sağ kolunun çerçevenin dışında yok olduğu *Gitar Çalan Kız*'da olduğu gibi tamamen radikaldir. *Klavsen Başındaki Kız*'da (National Gallery) kadının arkasındaki,

bir aşk meleğini tasvir eden tablo, her iki figür de bir bütünün zorunlu öğeleri olarak algılanacak şekilde işlenmiş olmasaydı, afallatıcı ya da yersiz sayılabilecek bir şekilde duvara asılmış olacaktı. Her figür ve her nesne, diğer nesnelerle bağlantı halinde, kapalı bir bütünün içinde yer alır. Bu birlik kompozisyonun birliğidir. Birlik izlenimini bozabilecek tüm konstrüktif hareketten de kaçınır, bir bütün olarak algılanması gereken bir küme oluşturur. Tekbiçimli ışık ve perspektifin kesinliği, imajın kesin olarak kapalı karakterini vurgular. — Psikolojik düzeyde de, Vermeer'in imajı kapalıdır, kişileri yalnızca resmedilmiş evrende yaşar ve yabancı dünyalarla biraraya geliş telkin etmek üzere bizlere hitap etmezler. Mekânın mümkün olan tüm tarzları içinde, yakın mekân buraya en uygun olanıdır çünkü imajın tüm ayrıntılarının benzer bir önem taşıyacağı tek mekân budur. Buna karşılık, uzaktaki nesneler zorunlu olarak daha az değerlidir.[42]

Vermeer'in tekniği bu bakımdan büyük önem taşır. Yüzeyin bir yüzey niteliği ve tablonun da dekoratif

---

42 Kimi zaman Vermeer'in "klasikler" kategorisine dahil edildiği görülür. Rönesans klasisizmi açısından baktığımızda, elbette ki hiçbir şekilde klasik değildir.

bir motif niteliği taşıdığını kabul ederek, insanı ayrıcalıklı konumundan daha da uzaklaştırır çünkü Vermeer'in tasviri motifin bir öğesi haline gelmiştir — yüzler bile noktacı tarzda resmedilmiştir.

Vermeer'in insanla ilgilenmediğini söylemek de kuşkusuz yanlış olacaktır. İnsanın haline ilişkin bir tavrı vardır, insanın durumunu sorgular, ama anekdot anlatan bir ahlakçı olarak değil. Kişisel olmayan, nesnel gözlemcidir, daha geniş sorunları ele alır ve düşüncesini daha evrensel bir düzleme taşır. Bu tavrın özgünlüğünün bilincinde miydi acaba? Bunu bilmek elde değil.

Antikçağ'ın insanbiçimciliği, tanrıları, nemfleri, faunaları ve doğada yer alan diğer yaratıklar ona Ortaçağ mistisizmi kadar yabancıdır. Mekânı kuşkusuz antik mekân kadar kapalıdır ama parçalanmış kompozisyonu sınırlar içine alınmış bir birlik hissini dengeler ve yaklaşımında hiç kuşkusuz bolca bulunan perspektife olan ilgisi, antik sanatın sonsuzluk fikrine yabancı olduğu için hiç bilmediği bir mükemmelliktedir. Ve elbette ki, izleyiciyi resim mekânının içine sokma tarzıyla klasisizme tamamen zıttır. Ama kelimenin eleştirel anlamıyla, Piero della Francesca ya da Cézanne kadar klasik bir sanatçıdır. Bununla anlaşılan, her üslubun evriminin bir gün ulaşacağı kısa mükemmel denge anıysa, Vermeer bunun simgesel örneğidir.

Schmidt-Degener, 1919 tarihli bir denemesinin giriş bölümünde, Hollanda'da, ülkeyi temsil eden en değerli örnekleri vermek gerektiğinde, sıklıkla ilk akla gelenler olarak Rembrandt ile Vondel'in adlarının sayıldığını yazar.[43] Günümüzde ise kahramanlardan söz etmek isteyecek biri daha ziyade Vermeer ile Spinoza'nın adlarını sayacaktır. Vermeer'in yapıtlarının anlamına yaklaşmaya izin veren kavramların araştırılması için yararlı olabilecek, o döneme ait sistemleri incelemek üzere felsefeye yönelindiğinde, Bruno'nun sunduğu şekliyle coşkun, fantastik panteizm ile sonsuzluk fikrinin, rasyonalizm yönünde evrilmiş olduğunu farkederiz. Bu rasyonalizm, Spinoza'nın "zihinsel Tanrı sevgisinde", matematiksel panteizminde mutlak doruk noktasına ulaşır. Tamamen kendi üzerine kapalı olan sistemi içinde, her bir parça bütün için gereklidir ve geometrik bir kanıtlama gibi bütünün inşasını ilerletir. Burada Vermeer'in yorumlanmasına bir ilham kaynağı olup olamayacağını incelemeyi tasarladığım *Geometrik Düzene Göre Kanıtlanmış Etika*'sı — *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata* — aksiyomlar ve postulatlarla, önermeler,

---

43 F. Schmidt-Degener, *Rembrandt und der Holländische Barock*, Studien der Bibliothek Warburg 8-10, Berlin, 1928, s. 1.

kanıtlamalar ve önerme sonuçlarıyla, Öklid modelinde inşa edilmiştir; her kanıtlama bir QED ile son bulur — "Quad erat demonstrandum"[44]. Çalışma tarzının karakteristik özelliği olarak, yöntem içeriğin açıklığını ortaya koymaktan çok, ortalığı karıştırıyor gibidir. Bir dış biçime girmesi gerektiğinden dolayı okuyucu için bir engel teşkil eder. Spinoza kuşkusuz azami bir kesinlik ve mantıksal tutarlık izlenimi vermek için seçmiştir bunu, ama elbette ki aynı zamanda, veya belki de özellikle, buradan yayılan tarafsızlık izlenimi için de. Jack Levy[45] Spinoza'nın *Etika*'yı isimsiz olarak yayımlamaya karar vermesinin nedeninin kuşkusuz yalnızca Kilise veya devlet müdahalesinden duyulan kaygı olmadığını gözlemler, zira bu düzenleme yazarın ölümünden sonraki baskı için de geçerliydi. Nesnel, tarafsız ve kişisel olmayan bir gözlemci konumunda olmalıydı.

Spinoza'ya az da olsa aşina olan okuyucu için, sisteminin aşağıda sayacağım belli başlı birkaç savı herhangi bir zorluk çıkarmayacaktır. Yapıtına doğrudan gönderme yapmadığı noktalarda, anlatımımız, Spinoza

---

44 "Kanıtlanması gereken de buydu." *(ç.n.)*

45 Jack Levy, "Um ein Bildnis Spinozas", *Der Kunst Wanderer*, 1929, s. 487.

felsefesinin en anlaşılabilir yorumlarına başvuracaktır (Mellone, Dilthey, Broad, Vulliard, vs.).

Spinoza'nın panteizmini ve başlıca önermesini, "Tanrı sonsuz evrenle özdeştir"i, anlamak için, kavramları ele alış tarzını anlamamız, yani bu panteizmin düşünce düzeyinde nasıl doğduğunu incelememiz gerekir. Spinoza biliş yetisini — ya da bilgiyi — en düşüğünden en yükseğine, üç kategoriye ayırır, "Kanı ya da İmgelem", "Akıl" ve "Sezgisel Bilim". Birinciden anladığı, genelde tasarımlama fikrine dahil ettiğimiz her şey, ama aynı zamanda duyular yoluyla yapılan tüm gözlemler, ve dahası bellektir. Mellone'a göre, "Bu zihinsel imgeler temelde, yeni bir şekilde biraraya getirilmiş duyu anılarından ibarettir [...] Buna resimsel düşünme denebilir...".[46] Spinoza en çok, bir şeyin bizdeki tasarımı ile gerçek anlamda düşünce arasındaki farkı vurgulamak konusunda ısrarcıdır.

"Birinci tür bilgi biricik yanlışlık nedenidir, buna karşılık ikinci ve üçüncü tür bilgi zorunlu olarak

---

46 S.H. Mellone, *"Such mental imageries consist at bottom of sense-memories combined in new ways [...] This may be called picture-thinking..."*

doğrudur." (II. Bölüm, 41. Önerme).[47] Spinoza'nın bundan anladığı şudur: Birinci tür bilginin, yani dilden vs. kaynaklanan da dahil olmak üzere, duyularımızın önerdiği bölük pörçük bilginin tehlikesi, şeylerin özerk bir varoluşu varmış gibi gözükmesidir — ağaç ormanı gizler. Bir üçgeni tamamen kendisi için, tüm diğer nesnelerden bağımsız olarak varolan bir nesneymiş gibi *tasarımlayabiliriz*, ama parçaları arasındaki ilişkiyi anlamadan ve onu diğer üçgen ve şekillerle ilişkilendirmeden açık seçik *kavrayamayız*. Spinoza tüm şeylerin mutlak birliğini ve tutarlığını gerçekleştirmeyen her bilginin yanlış olduğunun altını bıkmadan çizer.

"Edim halinde varolan herhangi bir cismin ya da tekil bir şeyin her fikri, Tanrının ebedi ve sonsuz özünü zorunlu olarak kuşatır." (II. Bölüm, 45. Önerme). Fikir mefhumu bizi ikinci türden bilgiye, akla götürür. Akıl özellikle şu iki önermede açıkça belirtilir: "Bize doğruyu yanlıştan ayırmayı öğreten, [birinci değil,] ikinci tür [ve üçüncü tür] bilgidir." (II. Bölüm, 42. Önerme). — "Doğru bir fikri olan kişi, aynı zamanda doğru bir fikri olduğunu bilir ve şeyin doğruluğundan şüphe etmez." (II. Bölüm, 43. Önerme). "Şeyleri olumsal

---

47 Spinoza alıntılarının Türkçe çevirisi: Alber Nahum.

olarak değil, zorunlu olarak görmek aklın doğasından gelir." (II. Bölüm, 44. Önerme). Şeyleri zorunlu ve gerçeklikte varolmakta olarak değerlendirirsek, bu bilgi türü Tanrıyı zorunlu olarak içerir.

Üstelik: Her doğru bilgi, bütünün bilgisi üzerine, yani Tanrı bilgisi üzerine kuruludur. Bilgi, bütünün yalnızca bir parçasını dikkate aldığında doğru olmaz, çünkü bu parça zorunlu olarak bir diğer parçaya, o da bir üçüncü parçaya bağlıdır, bu böyle devam edip gider. Doğayı, parçaları yani her bir şey sonsuz şekilde değişikliğe uğrayabilen, ama buna karşılık, kendisi hiçbir şekilde değişmeyen bir birey olarak kavramalıyız. Şeylerin doğasında hiçbir olumsallık yoktur, her bir şey Tanrısal zorunluluk tarafından belirli bir şekilde varolmaya ve eylemeye belirlenmiştir. Doğanın tamamı bir bütünde birleşmiştir: Diğer parçalar bundan etkilenmeden ona hiçbir şey eklenemez ya da ondan hiçbir şey çıkarılamaz, ama bütün varolmaya devam eder. Özerkliğimiz ve özgüllüğümüz aldatıcıdır: Bizler bütünün birer parçasıyız.

Üçüncü bilgi biçimi sezgiseldir: "Bu bilgi türü de Tanrının bazı sıfatlarının biçimsel özüne ilişkin upuygun bir fikirden, şeylerin özlerinin upuygun fikrine doğru ilerler." (II. Bölüm, 40. Önerme).

Spinoza'nın niyeti bize inanmamız gereken bir kanı önermek değil, inancımızı motive etmekle uğraşmaktır. Bu bilgi, ikinci tür bilginin rasyonel, zihinsel hazırlanışıdır. Her ayrıntının bütüne nasıl dahil olduğunu anlamamıza yardımcı olmalıdır.

Sıfat terimi bizi Spinoza düşüncesinin kalbine götürür, Tanrı mefhumu. — "Tanrıdan, mutlak olarak sonsuz varlığı, yani her biri ebedi ve sonsuz özü ifade eden sonsuz sıfattan oluşan tözü anlıyorum." (I. Bölüm, Tanım 6). — "Tözden, kendinde olan ve kendisiyle kavrananı, yani kavramını oluşturmak için başka bir şeyin kavramına ihtiyaç duyulmayanı anlıyorum." (I. Bölüm, Tanım 3). "Sıfattan, anlama yetisinin töz için, onun özünü oluşturuyor olarak algıladığını anlıyorum.." (I. Bölüm, Tanım 4).

Tanrının sonsuz sıfatından yalnızca ikisini biliriz: Düşünce ve uzam, veya diğer bir değişle, Zihin ve Beden. Bu da şunu ima eder, ki Spinoza'nın en yüce düşüncesi budur: Tanrının varlığı insan deneyiminin sınırları içerisine hapsolmuş değildir.

Tanrının özü sonsuzun ta kendisidir. Spinoza 'sonsuz'un matematiksel bir kavramından yola çıkar, ama nasıl ki sonsuz birçok boyuta yayılabilirse, Tanrının özü olan 'sonsuz'u 'mutlak' bir sonsuz olarak, yani sonsuz sayıda boyut içindeki bir sonsuz olarak kavrar.

"Varolan her şey Tanrıdadır, ve hiçbir şey Tanrı olmaksızın varolamaz ve kavranamaz." (I. Bölüm, Önerme 15).

Spinoza her şeyin temelinin ortak bir fikirde, Tanrının sonsuz özünün taşmasında olduğunu düşünür. Tanrı bütün doğadır, bütün evrendir, kâh "doğalayan doğa" kâh "doğalanan doğa" olarak. Doğalanan doğa, kendimiz ve düşüncemiz de dahil, gözlemleyebileceğimiz evrenin bütünüdür. Doğalayan doğa'dan anladığı, şeylere ve varlığa içkin nedendir. Doğalanan doğa'nın iki yönü, zihinsel olan ile maddesel olan, aynı gerçekliğin iki farklı yüzüdür.

"İnsan Zihnini oluşturan fikrin nesnesi Bedendir..." (II. Bölüm, Önerme 13). Bu önermenin sonucunun notu, insan ile onu çevreleyen şeyler arasındaki ilişkinin nasıl anlaşılması gerektiğini açıklar: "Buraya kadar gösterdiğimiz şeyler, [...] insana olduğu kadar, farklı derecelerde olmakla beraber, hepsi canlı olan başka bireylere [bedenler, nesneler] de ait olan özelliklerdir. Zira, insan Bedeninin fikri olduğu gibi, her şey için, Tanrıda, nedenin gene Tanrı olduğu bir fikir zorunlu olarak vardır: Dolayısıyla, insan Bedeninin fikri için söylediğimiz her şey zorunlu olarak her bir şeyin fikri için de geçerlidir." (II. Bölüm, Önerme 13, Önerme sonucu, Not).

"[İnsan ile şeyler arasındaki fark,] fikirlerin de tıpkı nesnelerin kendileri gibi birbirlerinden farklı olmaları ve bir fikrin bir diğerinden daha üstün (*præstantioriem*) olup daha çok gerçeklik içermesidir..." (aynı not). O halde söz konusu olan, bir doğa farkı değil, bir derece farkıdır.

Spinoza sistemini sonsuzluk kavramı, yani Tanrı üzerine kurar; onun dünya görüşünde, tüm parçalar zorunludur ve nedensellik yasası gereğince birbirlerine bağlıdır: Birinci kısmın Ek'inde tam olarak "Doğada her şey ebedi bir zorunluluktan ileri gelir", diye yazmıştır.

Bu öğreti, insanbiçimli Tanrı anlayışını ve insanmerkezciliği kökten ortadan kaldırır. *Etika*'nın birinci kısmının ünlü Ek'inde, Spinoza şöyle yazar: "Aslında burada işaret etmeye giriştiğim önyargıların hepsi de gelip tek bir önyargıya dayanıyor: İnsanlar genellikle tüm doğal şeylerin, tıpkı kendileri gibi, bir amaç uğrunda hareket ettiğini varsayıyor, hatta Tanrının kendisinin bile her şeyi belli bir amaca yönelik olarak düzenlediğine kesin gözüyle bakıyorlar; zira dediklerine göre, Tanrı her şeyi insan için ve insan Ona tapınsın diye yapmış. O halde ilk başta yalnızca bu önermeyi ele alacağım." (I. Bölüm, Ek).

"Tanrının tıpkı insan gibi bir beden ve bir zihinden oluştuğunu ve tutkulara açık olduğunu sananlara", aynı zamanda da Tanrının cismani olduğunu inkâr edip geri kalanında aynı görüşte olanlara öldürücü bir ironi barındıran hükümlerle saldırır. İnsanın dünyanın merkezi ve her şeyin ölçüsü olarak temsil edilmesine enerjiyle karşı çıkar, şeyleri yargılarken bize yararlı ve hoş gelenleri öne çıkarıp bunları dikkate alan eğilimi kınar.

Yüzeysel gözlemci için, en büyük patlayıcı gücü taşıyan şey, naif Hristiyan sofuluğuyla bu şekilde alay edilmesiydi. Böylelikle, Novalis'in "Tanrıda kaybolmuş insan" adını verdiği bir kişi, çağdaşlarına tehlikeli bir tanrıtanımaz olarak görünebilmişti.

Spinoza'nın konumunun rasyonalizmi üzerinde daha çok durmamız şüphesiz gereksizdir; biraz daha derine baktığımızda, bu, sisteminin determinizmi ve sonluluğundan da anlaşılır. Tümüyle rasyonalist bir bakış açısının bu izlenimi Spinoza sistemi ile Vermeer resmi arasındaki, hemen göze çarpan benzerliklerden biridir. Vermeer'in yapıtının, figüratif bir sanatın yapabileceği kadar, akla çağrı yaptığını biliyoruz.

Spinoza'nın öğretisinde, insan evrenin geri kalanına göre ayrıcalıklı bir konum işgal etmez. Vermeer'in resminde, insan hiç kuşkusuz esastır,

ama durumu özel bir şekilde ele alınmıştır: İnsan, kompozisyonda kurulan birlik yoluyla, onu çevreleyen şeylere bağlıdır, özgür ve fail karakteri vurgulanmamıştır. Kişilerin çevreleriyle olan ilişkisi, imajın kesilerek öne çıkarılmasıyla, ışığın işlenmesiyle ve teknikle, ama aynı zamanda da figürlerin kavranması ve hareketlerinin ya da daha ziyade hareketsizliklerinin temsil edilmesiyle değer kazanmıştır. Bize Vermeer'in iyilik ve kötülük sorunsalıyla ilgilendiğini düşündürecek hiçbir şey yoktur; insanlara karşı olan tavrı kayıtsız bir gözlemci tavrıdır, tıpkı Spinoza gibi, ahlaksal değer yargılarını dikkate almaz. Asla ahlaki bir çatışmayı ortaya koyan motifler seçmez. Temaya şöyle bir değinse de, imgeleri hiçbir zaman temanın getirdiği angajmana ihanet etmez.[48] Spinoza, *Etika*'nın insanın özgürlüğüne ayrılmış bölümünde şöyle der: "Hiçbir eylem, kendi başına değerlendirildiğinde iyi ya da kötü değildir; bir ve aynı eylem kâh iyi kâh kötüdür." (IV. Bölüm, Önerme 59, diğer kanıtlama). İnsana dair böyle bir görüş, zorunlu olarak, sistemin kavramsallaştırmasını yapan birinin insan doğasının kimi yönlerini soyutlamasını gerektirir:

---

48 Bu belki de yalnızca bir gençlik yapıtında, *Aracı Kadın*'da söz konusu olmuştur.

"Doğrusunu söylemek gerekirse, örneğin Pierre veya Paul'ün iyi, Neron'un ise çok kötü bir örnek teşkil edeceği, varlıkların gerçek bir tipi olarak insan doğasına hiçbir şekilde yer vermez. 'İnsan doğası'ndan söz etmek, anlamsız sözcükler kullanmakla ya da insan zihinleri denen ve hepsi de Tanrının ebedi ve sonsuz özünün aynı ölçüde zorunlu sonucu olan milyonlarca 'sonlu tarz' kümesine işaret etmekle eşdeğerdir."[49]

Ahlaksal sorgulamaların nesnelliğinden ve aynı zamanda sıkıntılı yüklerinin büyük bir kısmından böylece kurtulduktan sonra, yapıtına belli bir dinginlik, bir zamansızlık iklimi yerleşir. Vermeer, harekete yönelten köşegenden ziyade, sabitliği ve durağanlığı simgeleyen yatay ile dikeyi vurgulamayı tercih eder. Bunun sonucu, dik açılı bir kompozisyondur.

---

49 Spinoza, *Politik İnceleme*'nin Giriş bölümünde şöyle yazar: "Dahası, matematik mefhumlar söz konusu olduğunda alışkın olduğumuzla özdeş bir tarafsızlığı siyaset bilimi alanında da koruyabilmek amacıyla, insan eylemleriyle alay etmeyip, onlara acımayıp, onları lanetlemeyip, anlamaya büyük özen gösterdim. Başka bir deyişle, sevgi, nefret, öfke, haset, büyüklenme, ve duygudaşlıkla gelen neşe ve acı gibi hisler, kısacası duyarlılık devinimlerinin hiçbiri, burada insan doğasının kusurları olarak değerlendirilmemiştir. Tıpkı sıcağın, soğuğun, kötü havanın, yıldırımın vs.

İyi ile kötünün varolmadığı bir düzende, determinizm kaçınılmazdır. Spinoza şöyle der: "... doğadaki her şey ebedi bir zorunluluğa göre işler" (Ek).

Tavrında kolayca saptayabileceğimiz karamsarlık her şeyden önce özgür irade anlayışından kaynaklanır: "Zihinde ne mutlak ne de özgür irade vardır; buna karşılık zihin şunu ya da bunu istemeye bir neden tarafından belirlenir, ki bu neden de bir başka neden tarafından, o da bir başkası tarafından belirlenir, bu böyle sonsuza dek gider." (II. Bölüm, Önerme 48). Birinci kısımdaki Ek'te, insanların, isteklerinin ve iştahlarının bilincinde oldukları ve onları arzu etmeye ve istemeye hazırlayan nedenleri rüyalarında bile düşünmedikleri için, kendilerini özgür sandıkları yazılıdır. Vermeer'in tablolarındaki kişilerin özgürce eylemde bulunma imkânı da, Spinoza'nın insanının eyleme imkânı kadar azdır.

---

atmosferin doğasının dışavurumları olması gibi, bunlar da insan doğasının karakteristik dışavurumlarıdır. Bu fiziksel olaylar, bazen epeyce tatsız da olsalar, bir o kadar da zorunludurlar ve onları anlamaya çalışmamıza imkân veren kesin nedenlere sahiptirler. Ve zihin, bu olayları oldukları halleriyle incelemekten de, insan duyularında hoş etkiler bırakan olayları tanımaktan olduğu kadar zevk alır."

Huizinga'nın, Vermeer'in yapıtlarında "melankolik olarak nitelenemeyecek kadar ince, neredeyse hazin bir aydınlık" bulduğunda aklından geçirdiği belki de budur.[50]

Bu aydınlık, bireyselliğe zarar verecek şekilde doğar. Vermeer'in kişilerinin hazin karakteri belki de kompozisyonun içinde hapsedilmiş olmalarından kaynaklanır; bir bütünün belirli öğeleri olarak tasvir edilmiş, kendi yazgılarını ya da bir başkasının yazgısını değiştirmeye muktedir olmayan nesneler olarak işlenmişlerdir.

Vermeer'in mekânı kapalıdır: De Hooch'daki açık kapılar, Fabritius'taki merdivenler, Janssens Elinga'daki pencereler, Vermeer'de bulunan sıkı bir mekânsal birlik gerekliliğine uymazlar. Mekânının, Rembrandt'ın "belli belirsiz mağarası" tarzında, bilinmezin içinde kaybolmasına asla izin vermez. Kesin bir matematiksel perspektif yoluyla, rasyonel, kapalı mekânını inşa eder, mekânın inşasını perspektif etrafında öyle bir tutkuyla eklemler ki buna alışılmışın dışında bir anlam yüklediğini düşünmemize neden olur. Damalı

---

50 J. Huizinga, *Holländische Kultur des Siebzehnte Jahrhunderts*, Iena, 1933, s. 48.

zeminler onun ilan-ı aşkıdır. Odadaki tüm nesneler, kişiler, şeyler, zemin, tavan, pencereler ve duvarlar perspektife tabi tutulmuştur. Hollandalı ressamların sıklıkla yaptığı gibi, keyfi olarak yerleştirilmiş figürlerle bir iç mekânı değil, tüm öğelerin kendi aralarında rasyonel bir ilişkisinin olduğu bir bütünü resmeder.[51] — Yüzey düzeyindeki kompozisyonun sıkılığına ve sonluluğuna eklenerek mekânı düzenleyen, birlikçi bir perspektiftir. — Vermeer enstrümanını çok iyi tanıyan bir perspektif virtüözüdür.

Perspektifin sırlarına hakim olmaktaki bu ustalık özellikle odak noktasını konumlandırma tarzında kendini gösterir. Mekânın doğru bir stereometrik temsilini sunmak için, perspektiften kaçış noktası, resme bakanlara düz görünecek ve göz hizasında olacak şekilde yerleştirilmelidir. Bu izlenimi vermek için, kaçış

---

51 Buna kesin gözüyle bakılmıyordu ve bu konuda belli bir belirsizlik hüküm sürüyordu, hatta Desargues'ın bir pasajından anlaşıldığı gibi, belki de alışılmışın dışında bir şeydi: "Bir sonraki Levha'da, bu [perspektif] kuralını insan bedeni şekillerine uygulama yolunun bir örneğini bulacaksınız, burada, *basitçe insan bedeni de dahil*, çizmeye alışkın olduğumuz her şeye nasıl uygulanabildiğini görebiliriz."

noktasının, kompozisyonun yatay kenarortayı üzerinde bulunması gerektiği sanılabilirdi. Oysa Vermeer'de, neredeyse her zaman imajın sol kısmında yer aldığı dikkat çeker. Görsel algı çalışmaları, Vermeer'in fikrinin doğru olduğunu göstermiştir: Bir imaj üzerindeki bakış önce merkeze değil, sol alt çeyreğinde yer alan bir noktaya kayar.[52] Vermeer için, perspektif kendi başına bir hedef ya da bir erek değil, tablonun birliğini sağlamanın bir yoludur.

Tuhaf bir şekilde, bu tamamen kapalı ve rasyonel iç mekânlar hiçbir hapsetme izlenimi vermezler, maddesiz ve sonsuz bir tonalitenin izlerini taşırlar. Bu ikiliği açıklamak için, Panofsky'den birkaç satır alıntılanabilir: "... 'tüm kaçış çizgilerinden sonsuzca uzaklaşmış noktaların imajı olarak' kaçış noktasının keşfi, sonsuzun kendisini keşfetmenin somut simgesidir adeta."[53]

O halde Vermeer'in kapalı mekânı ile kapalı sisteminin, sonsuzluğu temsil eden noktanın etrafında döndüğü söylenebilir. Kaçış noktası sonsuzun bir simgesi gibidir.

---

52 Bkz. Mercedes Gaffon, "Right and Left in Pictures", *The Art Quarterly*, Güz 1950.

53 Erwin Panofsky, *Die Perspektive als Symbolische Form*,

Vermeer, bu hayali noktayı, bizim evrenimizde paralel olan çizgilerin birleştiği eşsiz perspektif fikrini, sonsuzca uzaklaşmış, duyulur dünyanın dışına çıkmış bu noktayı tuvalinin merkezi haline getirir. İmajın diğer tüm noktaları ona bağlıdır. Kapalı ve rasyonel sisteminin merkezi, sonsuzluk fikridir: Bu fikir imajın tüm öğelerine hakim olan öğedir. René Huygue, "Vermeer'in Şiirselliği" başlıklı harika denemesinde, sıradan cisimler arasında en kapalı ve en mükemmel biçime sahip ve parıltısı sonsuzluğun yansıması olan inciyi, bu kapalı dünyanın ve bu aşkınlığın simgesi haline getirir.[54]

Vermeer'in yapıtında sonsuz, matematiksel fikir yoluyla temsil edilmiştir. 17. yüzyıl perspektifçilerinin o zamanlardaki kaygıları, Descartes'ın Girard Desargues'a yazdığı, 19 Haziran 1639 tarihli bir mektupta da ortaya

---

Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-25, Berlin, 1927, s. 279. (Fransızca çevirisi: *La perspective comme forme symbolique*, Paris, 1975). Vermeer kompozisyonlarını her zaman kaçış noktası bir nesnenin üzerine değil de, serbest bir yüzeyin, hemen hemen her zaman fondaki aydınlık duvarın üzerine düşecek şekilde hesaplamış gibidir.

54 De Vries, *Jan Vermeer de Delft*, Basel, 1948, Ek.

çıkar: "Paralel çizgileri, bir noktaya yönelen çizgilerle aynı tür altında anlamak için, sanki sonsuz mesafe ötedeki bir hedefte birleşecekmiş gibi ele alma şeklinizde perspektif gayet iyi bir yöntemdir, yeter ki ondan gerektiği şekilde yararlanmayı bilin, yani bu türlerden birinde karanlık olan şeyi, daha açıkta olduğu diğer tür yoluyla anlamaya çalışın, bunun aksi bir yolla değil."[55]

Elbette ki, Vermeer'in tablolarındaki kaçış noktası kendiliğinden merkezî perspektifli diğer yapılardan daha iyi bir sonsuzluk simgesi sağlamaz, ancak buradaki potansiyeli sonuna kadar araştırmayı hiç kimse onun kadar dert edinmemiştir. Bütünüyle kapalı mekânı kullananlar zaten çok nadirdir, ki bu kapalı mekân olmadan bu söylediklerimiz de geçerli olamazdı, ve hiç kimse bunu Vermeer kadar tutarlık içinde yapmamıştır. Açık mekân aslında hiçbir şekilde sonsuzluk fikrini algılatamaz, çünkü, örneğin açık bir manzara içinde veya uzaklarda silikleşen loş mağaraların ötesinde tasvir edilen bir sonsuzluk, bir boyuta indirgenmiş sonsuzluktur. Dışarıya açılan bir odanın imgesi bir sonsuzluk hissi verebilir, ama bu, perspektifin kavramsal sonsuzluğu ve

---

55 Descartes, *Correspondance*, Ch. Adam ve G. Milbaud (yay. haz.), Paris, 1941, mektup no: 206, s. 223.

açık kapının arasından şöyle bir görülen dünyanın algısı arasındaki gerilimle karışmış bir his olacaktır. Ancak mutlak olarak kapalı bir mekân içinde dikkatimizi duyulurötesi sonsuzluğa tamamıyla yoğunlaştırabiliriz.

Kuşkusuz başka ressamlar da bütünüyle kapalı yerler tasvir ederler. Ama hiçbiri Vermeer gibi, perspektifin burada tamamen hakimiyet kurmasına izin vermez. Kişiler neredeyse her zaman perspektifin nüfuzundan kaçıp kurtulmuştur.

Sonsuzluk kavramını eksen alan başka bir rasyonel ve kapalı sistemden daha önce bahsetmiştik. Öyle görünüyor ki burada Vermeer ile Spinoza'nın konumları arasındaki bir başka temel benzerliğe değiniyoruz. Felsefi bir öğreti ile bir sanatçının yapıtı arasında ne kadar benzerlik bulunabilirse Spinoza ve Vermeer'in sistemleri tüm bu benzerlikleri göstermektedir. Tıpkı Aquinolu Thomas'ın *Summa*'sı ile gotik mimari arasındaki bağın görülebilmesi gibi, bu kişiler arasında da paralellik kurulabilir. Bir ressam, Spinoza'nınkine benzer bir Tanrı görüşünün simgesini bulmak isteseydi, bunu daha iyi nasıl tasvir edebilirdi?

Spinoza'daki sonsuzluk kavramının anlaşılmasındaki bir güçlük, bunun belirli ve kapalı bir sistem içinde yer alıyor olmasıdır. Söz konusu olan, sonsuzluğu

sonluluğun içinde bulmaktır. Bu, bu denemenin alanına girmeyen bilişsel düzendeki bir sorundur. Buna karşılık, bu konuyla ilgili olarak, Vermeer'in tablolarının bizi benzer bir ikilem karşısında bıraktığını söyleyebiliriz: İmajın sağında ve solunda potansiyel halde bulunan sonsuzluk, yani bunun parçalı yapısı soyutlanmalıdır, perspektifi ve anlamını yakalayabilmek için onu kapalı bir birim, bir sistem olarak görmek gerekir.

Yapıtlarının verdiği fikir dışında, Vermeer'in hangi dinden olduğu hakkında neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz. P.T.A. Swillens, Vermeer biyografisinde, Katolik olabileceği varsayımını öne sürer, ama bu iddiayı destekleyen nedenler biraz muğlaktır. Bununla birlikte, Vermeer'in on bir çocuğundan hiçbirinin Delft doğum kayıtlarında yer almadığına dikkati çeker.[56] Bu durumda babalarının devlet kilisesinin bir üyesi olmaması akla yatkın gelmektedir.

Vermeer'in çocuklarının vaftiz kayıtlarında yer almadığını belirterek, Swillens, "Delft Sfenksi"nin sırlarını aydınlatmak üzere, daha önce girilmeyen ender yollardan birine girer: Mevcut olmayanı ve yazılmamış olanı, ve bu eksikliklerin nedenlerini sorgulamak.

---

56 *A.g.e.*, s. 20.

Vermeer'i çevreleyen sessizliğin, gelişmiş zevkinden veya tesadüften başka bir nedeni olmalıdır. Houbraken'in, *Groote Schouburgh*'unda ondan söz etmemesinin nedeni, kişiliğine ya da durumuna bağlı bir nedenle ondan söz etmeyi uygunsuz bulmasından kaynaklanıyor olmalıdır. Muhtemelen Vermeer'le temas halinde olan Hoogstraten'in öğrencisi Houbraken'in onu tanıyor olması ve onun hakkında bilgi edinmek için pek çok fırsat bulmuş olması gerekirdi.[57] Houbraken'in Vermeer'in resmine karşı bir hınç beslediğini düşünmek için hiçbir sebep yoktur; üstelik çok özelliği olmadığını düşündükleri de dahil olmak üzere her tür ressamdan bahseder. Kişisel düşmanlıkları olduğu da ihtimal dahilinde değildir: Vermeer öldüğünde Houbraken on beş yaşındaydı. Kaldı ki, Vermeer'in ölümünden Houbraken'in yapıtının ilk bölümünün yayımlandığı 1718 yılına kadar geçen kırk üç yıl içinde böyle bir düşmanlık son bulmuş olurdu.

---

57 Miras envanterinde görüldüğü kadarıyla, Vermeer birçok tabloya sahipti, ama yalnızca iki ressamın adına yer verilmişti. Envanterde Fabritius'un üç tablosu ile Hoogstraten'in iki tablosu sayılmaktadır (A. Bredis, *Oud Holland*, 1885, s. 219).

Vermeer'in dönemin metinlerinde yer almamasının tesadüfi olmadığını düşündüren diğer belirtiler, Bleyswijck ile Reinier Boitet'nin sırasıyla 1667 ve 1729 tarihli Delft betimlemelerinde geçen sanatçıların biyografileri karşılaştırıldığında ortaya çıkan ilginç saptamalardır.[58] Bleyswijck, Carel Fabritius'u ele aldığı bölümde, daha önce sözü edilen ve Arnold Bon'un, Fabritius'a saygılarını sunmak için yazmış olduğu sekiz bendi alıntılar ki sekizinci bent Fabritius'u devam ettiren ressam olarak Vermeer'i selamlamaktadır. Boitet de (1729) Bleyswijck'in metnini (1667) neredeyse kelimesi kelimesine almış, ama *Vermeer'in adının geçtiği son bendi atlamıştır.*

Bleyswijck 1667'de, bu tarihte hâlâ yaşayan ressamları, doğum tarihleriyle birlikte sayarken (Leonard Brainer, Pieter van Aach, Adrianus van Linschoten,

---

58 Dirck Evertsz Van Bleyswijck, *Beschrijving des Stad Delft...*, Delft, 1667. *Beschryving des Stadt Delft... door vrescheide Liefhebbersen Kenners der Nederlandsche Ondheten.* Uitg. V. Reinier Boitet. Delft, 1719. P.T.A. Swillens, Boitet'nin 1704 tarihli bir basımını alıntılar. Hollanda halk kütüphanelerinde böyle bir basımın hiçbir örneği bulunmamaktadır. Muhtemelen bir yanlışlık söz konusudur.

Hans Jordaens, Cornelis de Man), Vermeer en genç ressam olarak geçmektedir. Altmış iki yıl sonra, tüm bu sanatçılar Boitet'nin bir biyografisine hak kazanırlar, Vermeer hariç. En gençleri olduğundan, Boitet'ye göre en çağdaş ressam aslında o olmalıydı. Vermeer'in, yapıtlarının sayısının az olması nedeniyle unutulmuş olduğu için kitabın dışında bırakıldığı da hiç akla yatkın değildir. Boitet, korunmuş yapıtlarının sayısı Vermeer'inkilerden dört kat daha az olan Fabritius'a, bir şiirin de eşlik ettiği ayrıntılı bir biyografi adamıştır.[59]

Bu eksiklikten yola çıkarak bir varsayımda bulunmak gerekirse, Vermeer adının tabu halini almasının nedeninin kişisel bir mesele ya da özel bir kişinin ona tavır almasından kaynaklandığı ileri sürülebilirdi. Vermeer'in bir suçlu olması pek muhtemel değildir, zaten, dedikoduya pek meraklı olan Houbraken buna değinmekten geri durmazdı. Cinsel sapkınlık

---

59 Belirtmek gerekir ki, çağdaşları arasında Vermeer hakkında en çok yazan, gerçi o da arada sırada yazacak şekilde, Fransız bilgin ve seyahat yazarı Monconys'tir. Monconys ona üç satır, Bleyswijck bir buçuk satır ve Arnold Bon bir satır ayırmıştır. (Balthasar de Monconys, *Journal des voyages*, Lyon, 1676, cilt II, s. 149.) Vermeer hakkında bilinen pek az şeyi bir hayli genelleştirerek, Monconys'in Vermeer'i

ihtimali elenebilir. Mali sıkıntıların, dışlanmasında etkisi olamaz: Vermeer'in zamanındaki sanatçıların çoğu aynı sıkıntıları yaşıyordu. Geriye kalan tek neden, belki de Houbraken'in onun adını hiçbir zaman anmamasını ve Boitet'nin Bon'un şiirini sansürlemesini haklı çıkarabilecek kadar güçlü tek neden, dinsel bir özellik olabilir. Vermeer ancak "ateist" — Spinozacılar ve diğer ileri görüşlü dinsel fikir sahipleri için sıklıkla kullanılan

---

ziyareti ile Voorburg'daki felsefe ve matematik çevrelerindeki temasları arasında bir bağ kurulabilirdi. Oldenburg, Boyle'a yazdığı, Christian Huygens'in Londra Royal Society'ye girişiyle ilgili bir mektupta, Monconys'ten oradaki sivrilen kişiliklerden biri olarak bahseder. — Elbette ki, Monconys, Kraliyet Bilim Akademisi yoluyla Christian Huygens ile de ilişki içindeydi. Huygens Spinoza'yı tanıyordu ve onunla aynı dönemde Voorburg'da yaşamıştı. Vermeer'in resminin ona hangi yollardan tavsiye edilmiş olabileceği hakkında spekülasyon yapmak imkânsız ve zaten de boşunadır çünkü tüm bu kişiler kendi aralarında sıkı ve yoğun temas halindeydiler. (Bkz. A.E. Bell, *Christian Huygens and the Development of Science in the Seventeenth Century*, Londra, 1947, s. 53 ve K.O. Meinswa, *Spinoza und sein Kreis*, Berlin, 1909.) Monconys'in Delft seyahati ve ziyaretleri hakkındaki her tür ayrıntı için, bkz. Elisabeth Neurdenburg, *Nog enige opmerkinger over Johannes Vermeer van Delft*, Ond Holland, 1951, s. 34.

niteleme — olarak görülseydi, dönemin ikiyüzlülüğü de göz önüne alındığında, dışlanması doğal olabilirdi.

Houbraken'in Vermeer'i es geçmesi tamamen başarılı olmuştur: Vermeer'in unutulmasının başlıca nedeni budur.

Bu veriler ışığında, insan Vermeer ile Spinoza'nın kişiliklerini ve durumlarını karşılaştırmayı düşünmeden edemiyor. İkisi de 1632 yılının sonbaharında doğan Vermeer ile Spinoza harfi harfine aynı nesildendir. Çocuklukları ve gençlikleri çok farklı geçmiş olmalıdır — Spinoza Amsterdam'ın Yahudi gettosunda, Vermeer ise Delft'in orta sınıf bir burjuva ailesi içinde (babası hancı ve sanat taciridir) büyümüştür — ama kelimenin geniş anlamıyla ortamları aynıdır: Hollanda kültürünün altın çağı, özgürlüğü ve öncü ruhu. Spinoza 24 yaşındayken Yahudi cemaatinden ihraç edilmiştir. 1661'de Leiden yakınlarındaki Rijnsburg'a, iki yıl sonra da Delft yönetimine bağlı, ve Delft'e beş kilometre uzaklıkta küçük bir yer olan Voorburg'a yerleşir. Lahey'e taşındığı 1670 yılına kadar orada yaşar ve 1677'de Lahey'de ölür. Vermeer ise Lahey'e altı kilometre uzaklıktaki Delft dışında hiçbir yerde yaşamamış gibi görünmektedir. 1675'te orada ölmüştür. Olgunluk dönemlerinde kuşkusuz benzer yaşam koşullarıyla karşılaşmışlardır.

Spinoza, mütevazı cam yontuculuğunu — optik bilimi ve aletlere olan bu ilgisini elbette Fabritius ve Vermeer de paylaşıyordu — Heidelberg Üniversitesi'nin ona teklif ettiği felsefe kürsüsüne yeğlemiştir. Vermeer de toplumsal ya da mali hiçbir başarı arzusu duymamıştır. Yeteneklerinin özgünlüğü ve her ikisinin de açıkça dile getirdiği ileri düşünceler belki de her zaman gönüllü olmadıkları bir inzivaya sürüklemiştir onları.

Kişisel temaslar kurmuş olmaları fikri çok cazip, ancak yalnızca rastgele karşımıza çıkan anekdot niteliğinde bir merak konusudur. Bu iki kişi arasında yaşanmış olması muhtemel somut ilişkiler meselesine de başka bir vesile ile değineceğim.



ISBN 978-975-8686-69-8

