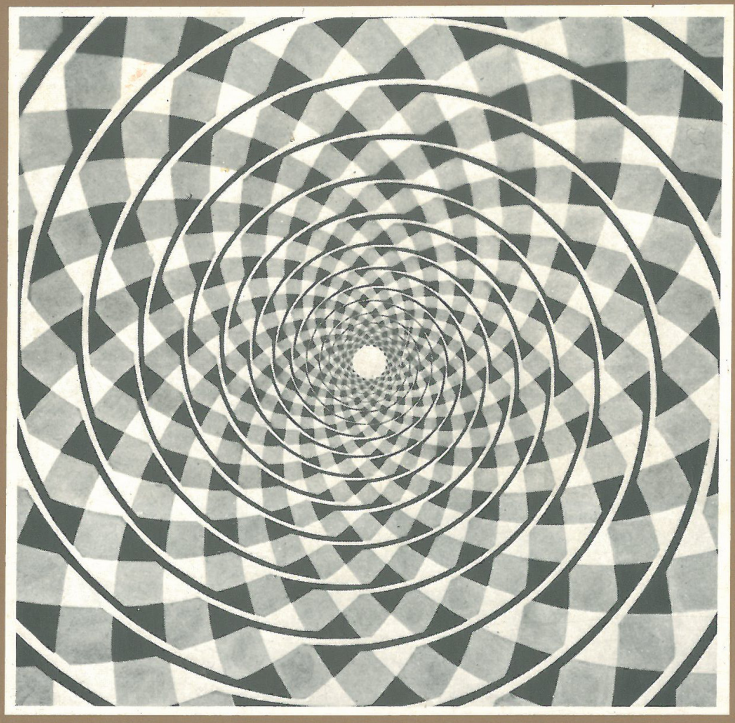
E. H. GOMBRICH

SANAT VE YANILSAMA

Resim yoluyla betimlemenin psikolojisi



Remzi Kitabevi

SANAT
VE
YANILSAMA



t' Amsterdam,
by FREDERICK DE WIT,
in de Kalverstraat by den Dam in de Witte Paskaert.

E. H. GOMBRICH

SANAT VE YANILSAMA

RESİM YOLUYLA BETİMLEMENİN PSİKOLOJİSİ

Çeviren:
AHMET CEMAL

REMZİ KİTABEVİ

© 1959 WASHINGTON NATIONAL GALLERY OF ART VAKFI
(A. W. MELLON GÜZEL SANATLAR KONFERANSLARI 1956)

© 1992 REMZİ KİTABEVİ, İSTANBUL

ISBN 975-14-0373-1
KTB 92.34.Y.0030.0519

REMZİ KİTABEVİ A.Ş.
Selvili Mescit S.3, 34440 Cağaloğlu-İstanbul
Tlf: 522 7248 - 522 0583, Fax: 522 9055

EVRİM MATBAACILIK LTD. ŞTİ.
Selvili Mescit S.3, 34440 Cağaloğlu-İstanbul, 1992

ÇEVİRENİN NOTU

Türk okuru, Viyana doğumlu İngiliz sanat tarihçisi *E. H. Gombrich*'le (tam adı: *Ernst Hans Josef Gombrich)* ilk kez yazarın *Sanatın Öyküsü (The History of Art;* ilk basım Londra, 1950) adlı kitabıyla tanışmıştı. En verimli çağında bir suikaste kurban giden, değerli sanat tarihçimiz *Bedrettin Cömert*'in dilimize kazandırdığı *Sanatın Öyküsü,* başlangıcından günümüze sanat tarihinin, resim, heykel ve mimarlık alanlarını birlikte kapsayan bir panoraması niteliğindedir. Bu panorama içersinde sanat tarihinin odak noktası niteliğindeki pek çok sorununa da yer verilmiş, ancak kitabın birincil diye nitelendirebileceğimiz amacını, başka deyişle olabildiğince geniş bir okur kitlesine sanatın çağlar boyunca süren serüvenini sergileme amacını tehlikeye sokmama kaygısıyla, belli sorunlar üzerinde yoğunlaşılmasından bilinçli bir tutumla kaçınılmıştır. Kitabın yalnızca İngiltere'de, 1950-1978 yılları arasında 13 kez basılmış olması, ayrıca günümüze kadar pek çok dile de çevrilmesi, *Gombrich*'in amacına ulaşmaktaki başarısının kanıtlarıdır.

1960 yılında yayımlanan *Sanat ve Yanılsama (Art and Illusion)* ise – yazarının deyişiyle –, kısmen *Sanatın Öyküsü*'nde yalnızca değinilen sorunlar üzerinde ayrıntılı biçimde yoğunlaşmayı, kısmen de sanatın gelişme sürecinin ilk kitapta ele alınmamış yönlerini sergilemeyi amaçlamaktadır. Çağlar boyunca *üslup* öğesinin gelişmesi, gerek sanatçı, gerekse izleyici açısından *algılama* eyleminin ruhbilimsel düzeydeki yansımaları ve sonuçları, son olarak da her sanatın ve sanat eserinin onsuz olunamaz olgusu niteliğini taşıyan *yanılsama*'nın çok geniş bir bağlamda irdelenmesi, *Sanat ve Yanılsama*'nın temel konuları arasında bulunmaktadır. Bu yapısıyla kitap, okuruna sanatta görme biçimleri bağlamında yepyeni boyutlar kazandırabilecek bir temel kaynak niteliğindedir. Kitabın konularına ve amaçlarına ilişkin ayrıntılı bilgiler, yazarın kendi önsözlerinde bulunmaktadır. Bu nedenle ben, eserin çevirisi konusunda önemli bulduğum bazı noktaları belirtmekle yetineceğim.

Türkçeye yapılan çeviri için hem kitabın özgün İngilizce metni, hem de yazarın kız kardeşi *Lisbeth Gombrich* tarafından ve yazarın denetimi altında gerçekleştirilen Almanca çevirisi temel alınmıştır. Yazarın Almanca çeviriye, İngilizce özgün metinde bulunmayan pek çok ekleme yapmış olması ve bu eklemelerle birincil olarak kimi kavramlara ve konulara daha açıklık getirmeyi amaçlaması, çeviri için iki metni birden kullanmayı yeğlememin temel nedenini oluşturmuştur. Türkçe çevirinin ancak üç yıl gibi bir sürede bitirilebilmiş olmasının nedeni de budur.

Sanat ve Yanılsama'da kimi kavram ve terimler ya ilk kez dilimize gelmekte, ya da yine ilk kez böylesine yoğun bir *kullanım alanı* bulmaktadır. Bu tür kavram ve terimler için bulmaya çalıştığım karşılıkların birer *öneri* diye alınması ve özellikle ülkemizdeki uzmanlarca – ilerki basımlar için – yeni önerilerin yapılması, benim için ancak mutluluk kaynağı olacaktır.

Çevirimi Türk okurlarına sunarken, *Gombrich*'i bize ilk kez tanıtmış olan rahmetli *Bedrettin Cömert*'in anısı önünde saygıyla eğilmeyi bir görev biliyorum.

Ahmet Cemal

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9

İKİNCİ BASIMA ÖNSÖZ 12

ÜÇÜNCÜ BASIMA ÖNSÖZ 14

DÖRDÜNCÜ BASIMA ÖNSÖZ 15

BEŞİNCİ BASIMA ÖNSÖZ 16

YENİ BASIMA ÖNSÖZ 16

1986 YENİ BASIMI ÜZERİNE NOTLAR 17

GİRİŞ

Ruhbilim ve Üslup Bilmecesi 19

1. BÖLÜM: BENZERLİĞİN SINIRLARI

1. Işıktan Boyaya 47

2. Doğruluk ve Kalıplar 74

2. BÖLÜM: İŞLEV VE BİÇİM

3. Pygmalion'un Sihirli Gücü 102

4. Yunan Devrimi Üzerine Düşünceler 123

5. Kalıplar ve Yaşananlar 152

3. BÖLÜM: İZLEYİCİNİN PAYI

6. Bulutlardaki İmgeler 182

7. Yanılsamanın Koşulları 199

8. Üçüncü Boyutun Çokanlamlılığı 236

4. BÖLÜM: BULUŞLAR VE YENİ TASARIMLAR

9. Resim Sanatında Görsel İzlenimin Çözümlenmesi 282

10. Karikatür Deneyi 319

11. Betimlemeden Dışavuruma 345

GERİYE BAKIŞ 372

NOTLAR 375

DİZİN 403

Öğretmenlerimin anısına:

EMANUEL LOEWY
1857–1938

JULIUS VON SCHLOSSER
1866–1938

ERNST KRIS
1900–1957

ÖNSÖZ

Washington'daki Ulusal Galeri'de, güzel sanatlar üzerine A.W. Mellon konferanslarını vermeme ilişkin ve beni onurlandıran çağrı üzerine, betimlemenin ruhbilimi konusunda konuşmayı önerdim. Algılamaya ve optik yanılsamaya ilişkin sorunları da kapsaması nedeniyle güzel sanatların asıl alanının dışına taşan bir konuyu onayladıkları için komiteye teşekkür borçluyum; çünkü daha üniversite yıllarımdan bu yana biçimlerin ve çizgilerin hangi gizemli yolla başka nesnelerin göstergesi olabildiğini ve başka nesneleri betimleyebildiğini çözmek peşindeydim. *Sanatın Öyküsü* adlı kitabımda, betimlemenin gelişimini, "bildiklerine" dayanan ilkel kavimlerin ve Mısırlıların kavramsal yöntemlerinden, "gördüklerini" yansıtmayı başaran izlenimcilerin başyapıtlarına değin uzanan bir doğrultuda ana çizgileriyle vermeye çalışmıştım. Ancak açıklamalarımın akışı boyunca "bilmek" ile "görmek" arasındaki geleneksel karşıtlıktan yararlanmama karşın, kitabımın son bölümünde izlenimcilerin programlarındaki iç çelişkinin, yirminci yüzyılda betimlemenin çöküşüne yol açmış olabileceği düşüncesine yer vermiştim. Kimsenin "gördüğünün resmini yapamayacağı" ve bütün geleneklerden kendini özgür kılamayacağı yolundaki savlarım, o sıralarda zorunlu olarak biraz dogmatik ve daha çok özdeyişi andırır nitelikteydi. Bu savlarımı açığa kavuşturmak ve bir temele oturtabilmek için bana çok iyi hizmetler vermiş olan algılama kuramını yeni baştan araştırmak ve sınamak zorundaydım. Bu araştırmanın sonuçları, şimdi bu kitapta toplanmıştır. Kitabın amacı eski görüşü çürütmek değil, modern ruhbilimsel bilgilerin ışığında gerekçelendirmek ve daha ayrımlaşmış bir konuma getirmektir. Şöyle de denebilir: Birinci kitabımda, görmenin doğasına ilişkin, geleneksel bir kuramın, betimleme üsluplarının tarihine uygulanması söz konusuydu; bu kitapta ise kendimi daha güç bir işle görevlendirdim; başka deyişle sanat tarihini, bu kuramsal temelleri doğrudan sınamak ve araştırmak için kullanmayı amaçladım. Bu nedenle, okurun en azından betimleme üsluplarına ilişkin gelişmenin birinci kitabımda açıkladığım başlıca evrelerinin yabancısı olmadığını varsaymak zorundaydım. Bunun dışında, okurun başkaca özel bilgilere sahip bulunmasına gerek yoktur. Ruhbilime ilişkin bilgileri de koşul saymıyorum, çünkü bu alanda kendim de bir acemi ve bir öğrenci konumundayım. Bunu açıklarken, amacım bir eksiklikten dolayı özür dilemek değildir. Bence Mellon Konferansları'nın oluşturulma nedeni sanatın sorunlarına ilişkin tartışmaları gündemde tutmak ve bunlar üzerine bilgilerimizi genişletmektir. Öyle sanıyorum ki, bunun için sanatçılardan, üstünden çok geçilmiş yollardan kaçınmayı ve birtakım riskleri üstlenmekten korkmamayı öğrenmemiz gerekmektedir. Washington'daki anlayışlı dinleyicilerime verdiğim tek söz, risklerden kaçmamaktı.

1956 yılının ilkbaharında Washington'da, *The Visible World and the Language of Art* (Görünen Dünya ve Sanatın Dili) başlığı altında verdiğim yedi konferans, bu kitabın temelini oluşturmaktadır. Bu konferanslardan dördü, hemen hiç değiştirilmeksizin kitaba alınmıştır (I, II, X ve XI. bölümler). Konferanslardan biri, çok genişletilmiş biçimiyle IX. bölümün temelidir; geri kalan iki konferans çeşitli bölümlere dağıtılmış olup, kesitler halinde II, V, VII ve VIII. bölümlerde yer almaktadır. Bunlara ek olarak, bu sorunlar üzerine Oxford Üniversitesi'nde güzel sanatlar profesörü sıfatıyla, çeşitli vesilelerle üyesi bulunduğum

Londra Üniversitesi'nde ve nihayet kısmen Harvard Üniversitesi'ne yaptığım bir ziyaret sırasında verdiğim konferanslarla, 1955 yılında, British Psychological Society'nin Durham' daki yıllık toplantısında, araştırma programımı özetlemek amacıyla verdiğim bir konferanstan alınma zengin malzeme kullanılmıştır.

Belli bir zaman parçası içersine sığdırılması zorunlu konferansların, saatin akrep ve yelkovanından bağımlı olmayan bir biçime dönüştürülmesiyle birlikte, malzemenin bu doğrultuda genişletilmesi ve tamamlanması bir bakıma kaçınılmazdı. Bu arada başarılması gereken en güç iş, düşüncelerimi her bölümün ayrı bir kitap kapsamında şişmesine meydan bırakmaksızın yeterince açık ortaya koyabilmekti. Bütün değişikliklere karşın konferans biçimini korumaya karar verişimin en önemli nedeni, bu biçimin insanı kılı kırk yararcasına ayrıntılara girmekten alıkoymasıdır. Ayrıca böyle yapmakla, okurun bir konferans dinleyicisiymiş gibi rahatça oturup, kanıtlarıma ve sergilediklerime benim sunduğum sıraya göre dikkat etmesini sağlamayı umdum. Çünkü buraya kadar söylenenlerden de anlaşıldığı gibi, burada açıklayıcı metinler içeren bir resimli kitap değil, fakat açıklayıcı resimler eklenmiş bir kuramsal inceleme kitabı söz konusudur. Yayınevi, resimleri ait oldukları metinlere olabildiğince yakın basarak çabalarımı gerçekten beni şükran borcu altına sokacak ölçüde destekledi. Yine biraz yukardaki nedenden ötürü notları kitabın sonuna koydum. Çünkü konferanslarda sık sık dinleyicilerin düşünce akışlarını kesip, onlara kaynaklara ilişkin veriler sunmak, âdet değildir. Buna karşın sayfa sayılarına ve konulara göre konan notlar, kanımca kaynaklara ilişkin kesin veriler veya ikincil yazına atıflar arandığı takdirde, istenen bilginin kolayca bulunmasını sağlayacak kadar derli toplu düzenlenmiştir. Sık sık kısaltılmış olarak andığım eserlerin tam başlıkları, kitabın sonunda yer almaktadır.

Yararlandığım yapıtları okurun öncelikli görüş alanı dışına çıkarmamın nedeni, hiç kuşkusuz vefasızlık değildir. Tam tersine, asıl araştırma çabalarına ayırabilecekleri kimi yıllarını, zengin bilgilerini uzman olmayanların da anlayabilecekleri biçimde yayımlamak için özveriyle kullanmış olan bilim adamlarına duyduğum teşekkür borcunu burada yerine getirmeyi bir görev biliyorum. Ayrıca notlarda antik yazarlara ait belli pasajları özgün dilden alıntılamış ve kimi yerlerde kendi çevirilerimden yararlanmış olmam, Loeb'in ikidilli metinlerinin yayımcı ve çevirmenlerinin çalışmalarından kendilerine büyük bir şükran borcu duyarak yararlanmamış olduğum izlenimini; bunun gibi, ruhbilim dergilerindeki özgün çalışmalara zaman zaman yapılan atıflar, araştırmalarım sırasında bazı olağanüstü eserleri özellikle temel aldığım ve bunları, kitabımı yazarken, hep elimin altında bulundurduğum gerçeğini gözden saklamamalıdır. – Bu bağlamda olmak üzere, hepsinden önce C. E. Osgood'un *Method and Theory in Experimental Psychology* (1953), R. S. Wood-worth ve Harold Schlosberg'in *Experimental Psychology* (1954) adlı, başvurulması kesinlikle gerekli özlü incelemelerini ve O. L. Zangwill'in *An Introduction to Modern Psychology* (1950) adlı küçük, ama yoğun bilgi içeren kitabını anmak istiyorum. Görmenin ruhbilimi üzerine incelemeler alanında M. D. Vernon, *A Further Study of Visual Perception* (1952) başlıklı yapıtıyla eksiksiz bir kuşbakışı sunmaktadır; Wolfgang Metzger ise *Gesetze des Sehens* (ikinci basımı 1953) adlı kitabında konuyu bütünüyle biçim kuramının (Gestalt) bakış açısından irdelemektedir. R. M. Evans'ın *An Introduction to Color* (1948) adlı eserine çok şeyler borçluyum; ama beni en çok etkileyen, *The Perception of the Visual World* (1950) adlı kitabıyla J. J. Gibson oldu; umduğum kadarıyla, Gibson beni "görmenin neredeyse korkutucu karmaşıklığını" küçümsemekten korudu.

Düşünce ufkumun odak noktasının daha uzağında bulunan alanlara ilişkin kitaplar

arasından şunlardan yararlandım – ya da yararlanmış olabilmeyi umuyorum: D. O. Hebb, *The Organization of Behavior* (1949), Viktor von Weizsaecker, *Der Gestaltkreis* (1950), F. H. Allport, *Theories of Perception and the Concept of Structure* (1955), ve özellikle de F. A. Hayek'in *The Sensory Order* (1952) adlı kitabı.

Çok değişik ruhbilim okullarına ait eserlerin sayılması, bu alanın uzmanlarında yöntemimin genelde eklektik olduğu kuşkusunu uyandıracaktır. Bu, bir ölçüde doğrudur, ama yaptığım seçim, gelişigüzel değildi; çok belirli bir tutum doğrultusunda gerçekleştirilmiş bir seçimdi. Bugün benden bu tutumumu tanımlamam istenseydi eğer, E. C. Tolman ile E. Brunswik'in ünlü ortak eserleri olan "The Organism and the Causal Texture of Environment", *Psychological Review,* 1935 başlıklı yapıta atıfta bulunurdum; bu kitapta bütün algılama süreçlerinin varsayım karakteri vurgulanmıştır.

Bir rastlantı sonucu, andığım bu incelemeyi ancak kendi kitabımı tamamladıktan sonra okudum. Bunu belirtmemin nedeni, kendi görüşlerime özgünlük payı tanıma isteği değil; asıl amacım, özel ilgilerimizin biçimlendirilmesi ve geliştirilmesi açısından tinsel çevreye düşen rolü vurgulamak.

1934 yılında, sözünü ettiğim çalışma kaleme alındığı sıralarda, benim de Egon Brunswik'le geçici bir temasım olmuştu. Kendisi, o sıralarda şimdi hayatta olmayan dostum Ernst Kris'in yönetimi altında örgütlenmesine yardım ettiğim ve sanatta yüz ifadelerinin okunmasını konu alan bir denemeler dizisinde deney kişisi olmayı kabul etmek inceliğini göstermişti. Ancak, yirmi yılı aşkın içten bir dostluğun akışı içersinde beni sanatın incelenmesinde ruhbilimsel yöntemlerin üretkenliğine inandıran kişi, sanat tarihinden ruhçözümleme alanına geçmiş olan Kris'in kendisi oldu. Karikatürün özüne ilişkin ortak araştırmalarımız sırasında, bir resim ile betimlenen arasında benzerlik bulmanın neye bağlı olduğu sorunuyla ilk kez karşılaştım. O zamanki çalışmalarımızın en önemli sonuçları, Kris'in *Psychoanalytic Explorations in Art* adlı kitabındaki bir makalede açıklanmıştır; bu makaleden burada da kısmen yararlandım. Basılı sözcüklerin, Kris'in yaratıcı bilgi edinme tutkusunun yoğunluğunu ve çokyönlülüğünü hemen hiç duyumsatamayacağı, doğaldır. Sanat tarihinin insanı incelemeye gerekli önemi vermediği takdirde kısırlaşma tehlikesiyle karşılaşacağı inancını bu dostluğa borçluyum.

Aşağı yukarı aynı dönemde, yani Hitler'in Viyana'ya girişinden hemen önceki yıllarda, Karl R. Popper'la (şimdiki Sir Karl Popper) tanışmak mutluluğuna da erdim; kendisi o sıralarda bilimsel varsayımın doğa gözlemi karşısındaki önceliğini kanıtladığı ve büyük heyecan uyandıran *Logik der Forschung'u* (Araştırmanın Mantığı, Viyana 1930) henüz yayımlamıştı. Yöntembilimin ve felsefenin sorunları üzerine bütün bildiklerimi, Popper ile olan sürekli dostluğuma borçluyum. Profesör Popper'ın etkisi bu kitabın her sayfasında duyumsanabilirse eğer, bundan ancak gurur duyarım; ama kendisi, bu kitabın aksaklıklarından elbet sorumlu değildir.

Röntgen fizikçisi Dr. Gottfried Spiegler'den, her türlü imgenin yorumuna bir felsefe sorunu gözüyle bakmayı öğrendim. Profesör Wolfgang Köhler'e, Princeton'a yaptığım bir ziyaret sırasında bana cömertçe vakit ayırdığı için teşekkür borçluyum. Prof. Köhler, güzel sanatların uygulanmasında karşılaşılan karmaşık sorunların ruhbilimsel araştırmalar bakımından önemini hâlâ koruduğu konusunda bana güvence vererek yüreklenmemi sağlamıştı.

Brandeis Üniversitesi'nden Profesör Richard Held, bana çeşitli noktaları açıkladı ve beni Princeton Üniversitesi'nin ruhbilim laboratuvarına sokarak Ames Denemeleri'ni görme-

mi sağladı. Salzburg'da yaz aylarında düzenlediği "Görme Okulu"na beni davet eden Oskar Kokoschka, algılamaya ilişkin gizemli sorunların günümüzün büyük sanatçıları için de çok çekici olabileceğine beni inandırdı. Harvard Üniversitesi'nden Profesör Roman Jakobson ve Londra'da, Imperial College of Science'dan Profesör Colin Cherry ile yaptığım konuşmalarda, dilbilim ve bildirişim kuramlarına ilişkin olarak ilgi çekici bazı bilgiler edinebilme olanağını buldum.

Londra Üniversitesi'nde, Warburg Enstitüsü'nde ve Slade School of Art'da çalışan yakın meslekdaşlarımın bütününe, kabarık sayıdaki değerli düşünceleri ve beni yüreklendiren onayları nedeniyle teşekkür edebilmem ne yazık ki olanaksız. Ancak en azından kitabımı basılmazdan önce okuyan ve çeşitli evrelerde düzeltebilme olanakları konusunda fikirler veren bilim adamlarını anmak istiyorum: Profesör Ian Bialostocki, Profesör Gertrud Bing, Profesör Harry Bober, diyagramları sağlamış olan Mr. B. A. R. Carter, Profesör Philipp Fehl, Mrs. Ellen Kann, Mr. H. Lester Cooke, Miss Jennifer Montagu, Mr. Michael Podro ve Mrs. Ruth Rubinstein.

Ayrıca, Random House'a, W. H. Auden'ın bir şiirinden bir alıntı yapmama izin verdiği için, George Allen & Unwin Ltd. şirketine John Ruskin'in yapıtlarından alıntılar için, Phaidon Press Ltd. şirketine de Jonathan Mayne basımıyla, Leslie'nin *Memoirs of the Life of John Constable* kitabından ve kendi kitabım *Sanatın Öyküsü*'nden alıntılar yapmama izin verdiği için çok teşekkür etmek istiyorum.

Ocak 1959 E. H. Gombrich

İKİNCİ BASIMA ÖNSÖZ

İkinci basımdaki değişiklikler, içerik ve üslup bakımından az sayıdaki düzeltmelerle sınırlı bırakılmıştır. Daha büyük kapsamlı değişiklikler, metinle resimler arasında özenle sağlanmış olan dengenin bir daha düzeltilemeyecek ölçüde bozulmasına yol açabilirdi. Ancak yayımcının çağrısına memnuniyetle uyarak ikinci basım için de bir önsöz yazıyorum.

İlk zevkli görevim, ilgi ve katkılarıyla ilk basımın üstünden henüz bir yıl bile geçmeden bu ikinci basımın yapılmasını olanaklı kılanlara teşekkür etmektir. İkinci görevimin ise bütün eleştirel itirazları ele almak ve eleştiriler aracılığıyla gün ışığına çıkan yanlış anlamaların bütün kaynaklarını ortadan kaldırmak olması gerekirdi; ne var ki bunların hepsini bir önsözde yapabilmek, elbet olanaksızdır. Ama yine de bazı noktalara kısaca değinmek istiyorum. İtirazlara yol açan nedenlerden biri, yanılsamacı sanatın gelişmesini konu alan bir kitabın, doğaya bağlılığı sanatsal yetkinliğin ölçütü sayması gerektiği yolundaki acele varsayımdı. Bu konuda vurguyla dile getirdiğim düşüncelerim bu yanlış anlamayı önlemeye yetmeseydi bile, kitabın karikatüre ve betimlemenin başkaca yanılsamacı olmayan türlerine ilişkin bölümlerinin böyle bir yanlış yorumu engellemesi gerekirdi. Geçmişte çok sayıda büyük sanatçıların kendilerini doğaya sadık yansıtmanın sorunlarının çekiciliğine kaptırmış oldukları, tartışma götürmeyen bir gerçektir; ama tek başına doğaya bağlı bir yansıtmanın bir resmi sanat eserine dönüştürebileceğini herhalde bu sanatçılardan hiçbiri düşünmemiştir.

Başka bazı okurlar ise kitapta bunun karşıtı olan görüş için, yani doğaya sadakat diye bir istemin düşünülemeyeceği, çünkü herkesin doğayı kendine göre gördüğü yolundaki gö-

rüş için destek aradılar. Oysa benim göstermek istediğim, görmenin yadsınamaz öznelliğinin, doğru betimlemenin nesnel ölçütlerini dışlamadığıydı. Örneğin balmumundan yapılma bir model, kimi zaman modellik edenden ayırt edilemeyebilir ve bir delikten bakan birine bir resimle üç boyutlu bir nesne farksız gibi gözükebilir. Gözlemcinin kimliği ve yanılgıyı beğenip beğenmediği, bu bağlamda önemli değildir.

Kanımca bu yanlış anlamanın temel kaynağı, hiçbir sanatçının gördüğünü kopya edemeyeceği yolundaki ve sürekli yinelediğim savım oldu. Ama bu sav, bir çelişki içermemektedir. Çünkü gerek başarılı *trompe l'œil*, gerekse çarpıcı karikatür, yalnızca titiz bir gözlemin sonucu olmayıp, aynı zamanda resimsel etkilerle yapılan deneylerin bir ürünüdür. Daha önce göstermeye çalıştığım gibi, bu etkilerin bulunması, batı kültür çevremizde belli dönemlerde doğaya sadık resimlerin artık insanlara yetmemesinden kaynaklanmıştır. Geleneğe dönüşmüş âdetlerin ve kalıpların, sanatçıya karşı ileri sürülen yeni istemlerin baskısıyla zaman içersinde değişime uğraması, bu kitabın ana konularından biridir.

Burada o kadar belirgin olmayan, ama okuyucunun kolay aşabileceğini umduğum bir güçlüğe de atıfta bulunmak, belki yerinde olacaktır. Bir sanat tarihçisi olarak kalıplaşmış biçim dağarcıklarının varlığını ve genel yaygınlığını çıkış noktası alırken, bunların karakterlerini ayrıntılı olarak sergileme çabasına girişmedim. İnsanın biraz dikkat ettiği takdirde müzelerde ve sanat kitaplarında kolayca saptayabileceği bir noktayı, başka deyişle geçmiş dönemlerin sanatçılarının ve zanaatkârlarının başyapıtlarını ne kadar dar bir sınır içinde, ne kadar küçük varyasyonlarla gerçekleştirmiş olduklarını göstermek için, kitabın kabarık sayıda Mısır uşak figürleri, Çin bambu resimleri, Gotik melekler veya Barok puttolar ile resimlenmesi gerekecekti. Oysa bu kitabın asıl amacı sanatçıların resimlerini doğaya sadık kalarak yaratmak istediklerinde karşılaştıkları beklenmedik sorunları anlatmak değil, bu sorunların nedenlerini göstermektir.

Böyle bir amacın varlığını tanıtlamanın her zaman kolay olmadığını itiraf etmek zorundayım. Bu nedenle, benden yandaşı olduğum görüşün karşıtını söylememi isteyen, böylece de sorunu yeni bir formülle dile getirmeme yardımcı olan bir ressam dostuma teşekkür borçluyum. Sözü edilen karşıtlık, fırça kullanmasını bilen herkesin her zaman doğaya mutlak anlamda sadık resimler yapabildiği bir dünya olurdu. Yalnızca sevilen bir insanın ya da güzel bir manzaranın kopyasına sahip olma isteği, sanatçının "gördüğünü taklit etmesine" yol açabilirdi. Böyle bir durumda doğalcı olmayan üsluplarda gerçeklikten sapmaları bilinçli sapmalar olarak değerlendirenler, haklı çıkarlardı. Kentlerde yaşayan insanların çoğu afişlerin, resimli kartların vb. resimsel etkilerine ilişkin olarak ister istemez çok kapsamlı bilgi özümsemiş olduklarından, bu görüş günümüzün uygar dünyasında akla çok yakın gelmektedir. Ancak bu tür etkileri başkalarından kopya edecek konumda bulunmayan atalarımızın bugün bizim sahip bulunduğumuz ölçüde bir seçim özgürlükleri bulunduğunu varsaymak hakkına sahip değiliz. Kısa süre önce bir rastlantı sonucu bir ressamın anılarında bu durumu çok açık ve seçik bir biçimde sergileyen, son derece aydınlatıcı nitelikte bir bölüm okudum. Resim yasağının çok katı bir biçimde yorumlandığı, son derece katı bir Ortodoks Musevi cemaatinde büyümüş olan Jehudo Epstein, *Mein Weg von Ost nach West* (Stuttgart 1929) (Doğudan Batıya Uzanan Yolum) adlı kitabında, doğduğu kentteki bir tepenin üstünde bulunan bir şatonun resmini yapmaya yönelik ilk girişiminin nasıl acınası bir başarısızlıkla sonuçlandığını ve bu konuda nasıl ancak bir arkadaşının kendisine ödünç verdiği, perspektife ilişkin bir ders kitabı sayesinde açıklığa kavuşabildiğini anlatır.

Bir ressamın neden geçmiş kuşakların deneyimlerini temel almak zorunda olduğunu açıklayabilmek için, resimsel etkileri kendim incelemek, bunların nasıl işlediğini ve normal görme alışkanlıklarımızla olan bağıntılarını irdelemek zorunda kaldım; başka deyişle, içinde yaşadığımız ve devindiğimiz dış dünyadan duyularımız aracılığıyla bize iletilen haberlerin algılara dönüştürülme biçimiyle bu etkiler arasındaki bağıntıyı saptadım. Neopozitivist okuldan bazı filozoflar, bu bağlamda olmak üzere, benim görme ile yorumlamayı özdeşleştirmeme karşı itirazlar ileri sürdüler. Görünüşe bakılırsa bu filozoflar, kuramımın duyular aracılığıyla sağlanan verilere duyulan inancı zayıflatabileceğinden, bunun da onlara karşıt fikirde olanlara yarayacağından korkmaktalar. Ben, bu korkuları paylaşmıyorum; ama belli bir sözcükte direnecek de değilim. Bu filozofları rahatsız eden "yorum" sözcüğünün yerine başka bir terimi koymaya hiçbir itirazım yok, fakat bir koşulla: Yeni sözcük, duyularımız aracılığıyla oluşan yanılgıları ortadan kaldırmamızın ve ister gündelik algılamalarımızın, ister bilimlerin alanında olsun, çevremize ilişkin kanılarımızı denetlememizin ve düzeltmemizin tek yolu olan "deney ve yanılgı" sürecini tanımlayabilmelidir. Belki de varsayımımı biraz daha ayrıntılı gerekçelendirmem gerekirdi; çünkü bildiğim kadarıyla hiçbir eleştirmen, savımın bütünü bakımından temel nitelikte olmasına karşın, kitabın 266. ve 317. sayfalarındaki kanıtlarla hesaplaşmaya girişmedi.

Algılama sorununa ilişkin bütün bu tartışmaların sanatın gizini hiçbir zaman çözemeyecekleri kesindir. Bu gizi çözme savını taşıyan bir kitap, kanımca okunmaya değer olmazdı. Bazı eleştirmenlerin üzerinde durduğum sorunun sınırlarının ne denli dar olduğunu anladıklarında uğradıkları düş kırıklığı, bence, sanat bilimine yönelik çalışmaların, doğabilimler alanındaki çalışmalarla karşılaştırıldığında, bugün hâlâ olgunluk düzeyinden ne ölçüde uzak olduklarının bir tanıtıdır. Kalbin kimyasal enerji kaynakları konusunda çok az ilerlemiş olan araştırmacılara bugün kimse yaşamın gizini çözemedikleri suçlamasını yöneltmeye kalkışmayacaktır. Bu kitabın imgesel betimlemeye ve bu betimlemenin tarihine böyle bir katkıda bulunup bulunmaması, yalnızca getirilen kanıtların sağlamlık derecesinden bağımlıdır. Bu da beni çıkış noktama geri döndürüyor: Benim kanıtlarıma eğilmek ve onları benimle birlikte sınamak yolundaki çabaları en büyük beklentilerimi bile aşmış olan okurlarıma gerçekten teşekkür borçluyum.

Londra, Ocak 1961 E. H. Gombrich

ÜÇÜNCÜ BASIMA ÖNSÖZ

Bu kitabı, içerdiği kanıtlarla bağıntılı bütün ruhbilim, felsefe ve sanat tarihi yayınlarını göz önünde bulundurarak güncel kılmak, gücümü aşan bir görev olurdu. Ancak okur, içersinde Profesör J. J. Gibson'a ait bir "tartışma notu"nu alıntılamış olduğum, *Resim Sanatında Görsel İzlenimin Çözümlenmesi* başlıklı 9. altbölümün, bu büyük algılama uzmanının çok sağlam bir düşünce dizgesine dayanan *The Senses Considered as Perceptual Systems* (Algılama Sistemleri Olarak Duyular, Boston 1966) başlıklı yayını sayesinde şimdi daha sağlam bir temele kavuştuğunu bilmek isteyecektir.

Bunun gibi, başta gözden kaçırmış olduğum, oysa "gözün masumiyeti" düşüncesini eleştirirken ele almam gereken önemli bir makaleye daha dikkatleri çekmek istiyorum: R. Blanché, "La Vision du peintre et la Psychologie de la Perception": *Journal de Psycholo-*

gie Normale et Pathalogique, Nisan-Haziran 1946'da, (s. 153-180). Bana gelince, bu kitabın biraz değişik bir bakış açısından ele aldığım bazı sorunlarını, *Arts Magazine*'de, 1965 Kasımında yayımlanan "Visual Discovery through Art" (Sanat Aracılığıyla Görsel Buluş) adlı konferansımda (Austin, Teksas) belirttim.

Aynı sorunlara ilişkin değişik yaklaşımlar arasında çelişkiler bulunmadığını savunmak istiyor değilim. Tersine, bu kitapta ortaya atılmış kimi temel soruların yanıtları hâlâ verilebilmiş değil. Meslekdaşlarım, arada sırada onları benimle birlikte seyretsinler diye herhangi bir büyük akademisyenin duvarda asılı resmi önüne sürüklediğimi bilirler – bunu resmin sanat değerinden ötürü değil, ama bir tabloyu izlediğimizde neler olduğunu anlamak için yaparım. Kimi zaman meslekdaşlarımın betimlenendeki değişiklikleri görmek için benimle birlikte salonun bir ucundan öteki ucuna gitmek zorunda kaldıkları olur. Bazen de kendilerinden, resmin yüzeyinin onlar için nasıl bir değişime uğradığını anlatabilmeleri için, çerçeveyi elleriyle kapamalarının istendiği olur. Raporumun bir değişikliği gereksindiğine inanmış olmamamla birlikte, bu deneylerin nasıl tanımlanması gerektiği konusunda herhangi bir uzlaşma da yoktur. Kanımca bu sorulardan bazıları deneysel bir araştırmaya açıktır. Bu konuda önemli sonuçlar öğrendiğim takdirde, günün birinde bir başka önsözde bunlara ilişkin bilgi vermekten memnuniyet duyacağım.

Londra, Kasım 1967 E. H. Gombrich

DÖRDÜNCÜ BASIMA ÖNSÖZ

1967 Kasımında, bu kitap için gelecekte kaleme alınacak bir önsözde belki de "önemli sonuçlar"ın yer alabileceğinden söz etmek, benim adıma dikkatsiz bir davranıştı. Algılamanın ruhbilimi gibi canlı bir alanın en çekici yanlarından biri de, ancak çok az sayıda sonucun uzunca bir süre tartışmasız kalabilmesidir. Bu nedenle bu kitapta ortaya atılmış olan sorunlar neyse ki akışını hâlâ sürdürmektedir. Halen Prof. J. J. Gibson'la dostça bir tartışmaya girmiş bulunmaktayım; kendisinin önemli kitabına (1966) kitabımın son basımının önsözünde atıfta bulunmuştum; kitabın en radikal savlarını da önce C. S. Singleton tarafından 1969'da Baltimore'da yayımlanan *Interpretation, Theory and Practise*'deki "The Evidence of Images: The Variability of Vision" adlı makalemde tartışma konusu yapmak üzere göstermiştim. Bunun üzerine Profesör Gibson, *Leonardo* dergisinde (IV, 1971, s. 27-35) "On Information available in Pictures" adlı yazısını yayımladı; karşılıklı görüş alışverişimizi aynı yıl aynı dergide, 195-199 ve 308. sayfalarda sürdürdük. Bu arada ben, *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman*'da (yayınlayanlar: R. S. Rudner ve I. Scheffler, Indianapolis 1972), "The 'What' and the 'How': Perspective Representation and the Phenomenal World" adlı makalemi yayımladım. Bu çalışmaya burada atıfta bulunmamın nedeni, yazının üçüncü basımın önsözünde sözü edilen eski bir gizi, betimlenenin görünüşteki değişimi gizini yeniden ele alması ve bir açıklama sunmasıdır; ben bu açıklamayı, bu kitapta 269. sayfada yaptığım açıklamaların geliştirilmesi olarak sayıyorum. Bu bağlamda ne ölçüde bir "önemli sonuç"tan söz edilebileceğine karar vermek ise benim dışımdakilere düşüyor.

Londra, Aralık 1971 E. H. Gombrich

BEŞİNCİ BASIMA ÖNSÖZ

Bu kitabın beşinci basımı bazı değişiklikler içeriyor: Her şeyden önce – 7 fotoğrafın dışında – renkli resimlerin yerini siyah/beyaz röprodüksiyonlar aldı. Bu durum, izleyicinin tasarım gücünden daha çok şeyler beklenmesini gerektiriyor. Durum ne olursa olsun, bu kitabın okurlarından beklediği ortak çalışmanın bilincindeyim. Tıpkı bir tablonun kendisiyle birlikte çalışmaktan kaçınan izleyiciye kendini açmaması, fakat boya lekelerinden oluşma bir karışıma dönüşmesi gibi, bir metin de, okur cümlenin, paragrafın ve bölümün anlamına dikkat etmediği takdirde salt bir sözcükler dizisine dönüşüp kalır.

Kitabın düşünce sistemini izlemiş olan okurlara çok büyük teşekkür borçluyum; ama onların yanı sıra, benim kaba fırça vuruşlarımı felsefi büyüteçleri altına almış olanlardan da bir şeyler öğrendim. Araştırmalarımı daha da ileri götürmek için elimden geleni yaptım; bunlardan bazılarına daha önceki önsözlerde değinilmişti.

Bu arada 10. bölümdeki, karikatür üzerine düşüncelerimi, *Art, Perception and Reality*'de (Baltimore 1972) yayımlanan "The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art" başlıklı çalışmamda genişletme olanağını buldum. Yayıncılığını R. L. Gregory ile birlikte yaptığımız *Illusion in Nature and Art* (Doğada ve Sanatta Yanılsama, Londra 1973) adlı kitabımda ise sanatın ve yanılsamanın odak noktası niteliğindeki sorunlarına geri döndüm. Ayrıca, bilim adamlarından oluşma bir forum önünde, Royal Society'de, bu konu üzerine "Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation" başlıklı bir Review Lecture düzenleme fırsatını buldum (*Philosophical Transactions of the Royal Society of London, B.Biological Sciences,* Vol. 270, No. 903, s. 119-149.1975). Doğal olarak başkaca yayınlarımın çoğu da bu kitabın ele aldığı temel sorulara ilişkindir; bu, özellikle *The Heritage of Apelles*'deki denemeler (Oxford 1976) ve The Walter Neurath Memorial Lecture 1976, *Means and Ends: Reflections on the History of Fresco Painting* bakımından böyledir. Bununla birlikte anılan yayınların bu kitabı okur bakımından gereksiz kıldığı kanısında değilim. Tersine, söz konusu yayınların bu kitapta ortaya atılan kanıtların sanat ve sanatın tarihi açısından taşıdıkları sürekli önemi vurguladıklarını ummaktayım.

Londra, Şubat 1977 E. H. Gombrich

YENİ BASIMA ÖNSÖZ

Altıncı bir önsözü kaleme alırken, buna gerekçe göstermek de zorunludur. Bununla birlikte, Almancadaki bu ikinci basıma kitabın adı üzerine birkaç söz eklemek bana yerinde olacak gibi geliyor. Sevgili kız kardeşim ve sadık çevirmenim, *Art and Illusion* tarzındaki İngilizce başlığın seçilen Almanca başlıkla tam olarak örtüşmediği konusunda benimle bütünüyle aynı görüşteydi. Okur, bu güçlüğün ardında yatan nedenleri bu kitapta, ikinci bölümün sonuna doğru ele alınmış olarak bulacaktır. Her dil, kavramların dünyasında ayrı bir düzenlemeye gider; bu bağlamda olmak üzere İngilizce *Art* sözcüğü, daha çok bizim Almanca'da "*bildende Kunst*" terimiyle göstermek istediğimizi karşılamaktadır. (Penguin Yayınevi'nin sanat tarihine ait ciltleri de, bu doğrultuda olmak üzere, örneğin *The Art and Architecture of France* gibi başlıklar taşımaktadır.) "Sanat" (*Kunst*) sözcüğüne daha başka

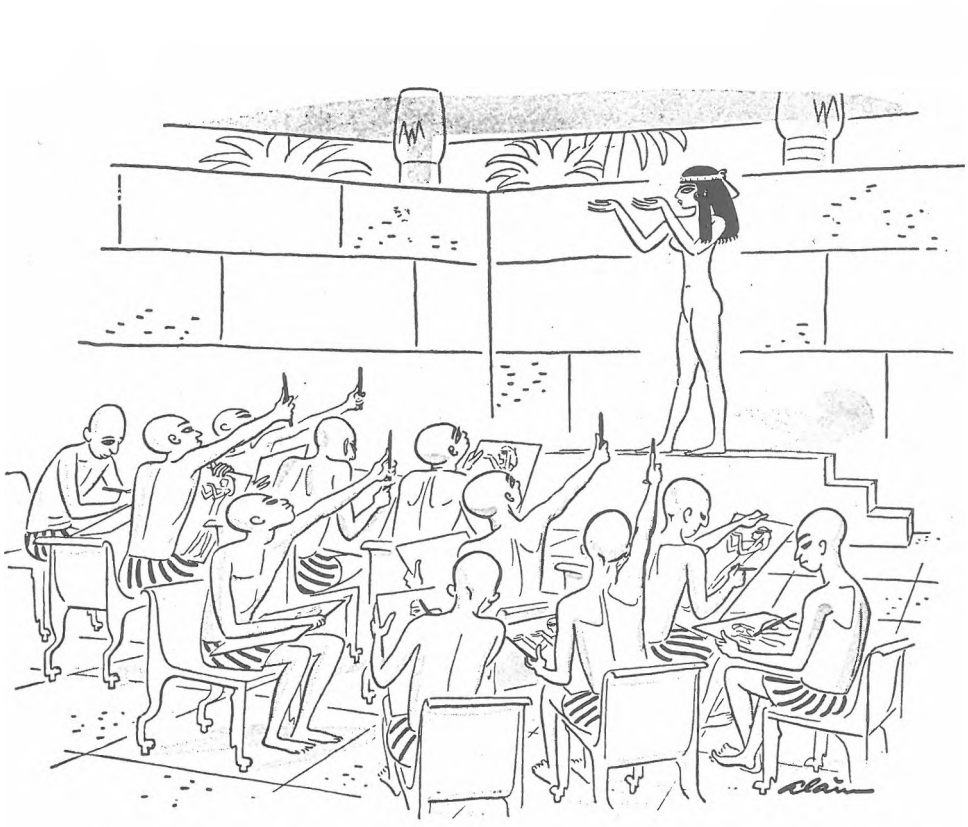
tasarımlar da bağlanmaktadır; yanılsama (*Illusion*) kavramıyla bağıntılı olarak da vurgu, istediğimden daha geniş ölçüde felsefi estetiğe kaymaktadır. Bu durumda insan, Schiller'in "güzel görünüş" üzerine gözlemlerini anımsamaktadır. Ama burada söz konusu olan, sanat yaşantısından çok, müzede ya da televizyonda bir resimle karşılaşıldığında gerçekleşen somut algılama oluşumlarıdır. Eğer bu kitabı Almanca kaleme alsaydım, belki de "Simge ve Kopya" diye adlandırırdım. Fakat önünde sonunda hiçbir başlık, okuru kitabı okuma çabasından alıkoymamalıdır; İngilizce başlık da bir kez yerleşmiş olduğuna göre, her şeye karşın Almanca başlığı ona uydurmayı doğru buldum.

Londra, Mart 1978 E. H. Gombrich

1986 YENİ BASIMI ÜZERİNE NOTLAR

Tüketilmesi neredeyse olanaksız bir konuyu işleyen bu kitabın sevinçle karşıladığım yeni basımını fırsat bilerek, bu yedinci önsözde bir noktayı belirtmek istiyorum. Biraz yukarda sözü edilen bazı çalışmalarla, bu kitapta ortaya atılan sorunlara ilişkin daha başka bir dizi makale, *Bild und Auge, Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (Resim ve Göz, İmgesel Betimlemenin Ruhbilimi Üzerine Yeni Çalışmalar, Stuttgart 1984) başlıklı kitabımda Alman okuruna sunulmuştur.

Londra, 1986 E. H. Gombrich



1. Daniel ALAIN: Çizim.

© 1955 *The New Yorker Magazine, Inc.*

Ruhbilim ve Üslup Bilmecesi

Sanat ruhsal-tinsel bir olay olduğundan, sanata ilişkin bir bilimsel çalışmanın ruhbilim çalışması olması zorunludur. Bunun yanı sıra başkaca şeyler de olabilir, ama ruhbilim olmayı her koşulda koruyacaktır.

MAX J. FRIEDLÄNDER, *Von Kunst und Kennerschaft*

I

BURADA okura sunduğum resmin amacı, yine burada, üslup bilmecesinden ne anlaşılması gerektiğini sözcüklerin yapabileceğinden daha çabuk ve daha etkili somutlaştırmaktır. Alain'in karikatürü, sanat tarihçilerini kuşaklar boyunca uğraştırmış bir sorunu şık bir biçimde dile getirmektedir: Görünen dünya, ayrı zamanlarda ve çeşitli halklarca, neden bunca değişik biçimler içersinde betimlenmiştir? Bugün bize yaşamı yansıtır gözüken resimler de sonraki kuşaklara, tıpkı bugün eski Mısırlıların yaptıkları resimleri değerlendirişimiz gibi, gerçekdışı mı gelecek? Sanatla ilgili her şey bütünüyle öznel midir, yoksa bu alanda da nesnel ölçütler denebilecek bir şeyler var mıdır? Böyle ölçütler varsa eğer, bugün model üzerinde öğretilen yöntemler, Mısırlıların kullandıkları geleneksel yöntemlerden daha doğaya sadık taklitler üretebiliyorsa, o zaman Mısırlılar böyle yöntemleri neden uygulamadılar? Mısırlıların, şakacı karikatüristimizin dokundurması doğrultusunda, doğayı "başka türlü görmüş olmaları" düşünülebilir mi? Sanatsal algılama bakımından böyle bir farklılık varsayımı, modern sanatçıların insanın kafasını karıştıran yaratılarını anlamamıza katkıda bulunabilir mi?

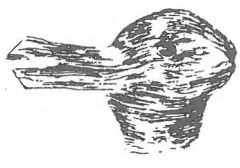
Bunların hepsi sanat tarihinin alanına giren sorular. Ama yalnızca tarihsel yöntemlerin yardımıyla yanıtlanabilmeleri olanaksız. Sanat tarihçisi, gerçekleşen değişimleri anlattığında işin kendine düşen yanını tamamlamış olur. Onun çalışma alanı, sanattaki çeşitli okullar arasındaki üslup farklarıdır; sanat tarihçisi, geçmişten bize kadar gelmiş yapıtları gruplaştırmak, sınıflandırmak ve kimliklerini çıkartabilmek için tanımlama yöntemlerini çok daha yüksek bir ustalık düzeyine vardırmıştır. Bu kitaptaki çeşitli resimleri şöyle bir gözden geçirdiğimizde, sanat tarihçisi böyle yapıtları incelediğinde nasıl bir tepki gösterirse, genelde biz de aynı tepkiyi gösteririz: Bir resmin konusuyla üslubunu eşzamanlı olarak algılarız. Bir sayfada bir Çin peyzajı, öteki sayfada bir Hollanda peyzajı, bir yanda bir Yunan büstü, öte yanda on yedinci yüzyıldan bir portre görürüz. Bu tür ayrımlar o kadar doğaldır ki, bir ağaç resminin bir Çinli ustanın mı, yoksa bir Hollandalı ustanın mı elinden çıktığını saptamanın neden bunca kolay olduğunu düşünmeyi neredeyse unuturuz. Sanat yalnızca veya ağırlıklı olarak kişisel algılamanın bir anlatımı olsaydı eğer, o zaman sanat tarihi diye bir şey olamazdı. Öyle bir durumda, zaman ve uzam bakımından kısa aralıklarla oluşmuş

ağaç betimlemeleri arasında bir tür hısımlık bulunması gerektiği gibi – her gün gittiğimiz – bir varsayıma gitmemize neden kalmazdı. Alain'in karikatüründeki resim öğrencilerinin tipik bir Mısır figürü üreteceklerini düşünemezdik. Dahası, bir Mısır figürünün gerçekten üç bin yıl önce mi yapıldığını, yoksa daha dün mü taklit edildiğini saptayabileceğimizi umamazdık. Sanat tarihi, Wölfflin'in dile getirdiği ve her şeyin her dönemde olanaklı olmadığı yolundaki inancı temel alır. Bu tuhaf olguyu açıklamak, sanat tarihçisinin işi değildir. Peki ama, kimin işidir?

II

BİR ZAMANLAR betimleme yöntemleri, sanat eleştirmeninin etkinlik alanına girerdi. O dönemlerde sanat eleştirmeni çağdaş yapıtları, her şeyden önce betimlemenin doğaya sadık oluşu açısından yargılamaya alışkın olduğundan, bu becerinin acemice başlangıçlardan mutlak yanılsamaya uzanan bir gelişmeyi izlediğinden kuşku duymazdı. Bu anlayışa göre eski Mısırlıların yöntemleri çocukçaydı, çünkü ellerinden ancak bu kadarı gelmişti. Betimleme biçimleri belki hoş görülebilir, ama asla onaylanamazdı. Bu tür bir estetik görüşten kurtulmuş olmamızı, yirminci yüzyılın ilk yarısında bütün Avrupa'yı etkilemiş olan büyük sanat devrimine borçluyuz. Bugün sanatı görme biçimlerini öğreten öğretmenlerin yenmeye çalıştıkları ilk önyargı, sanatsal değerin bir fotoğraf sadakatiyle özdeş olduğu inancıdır. Genellikle sanat yapıtları ile, kartpostallar ve poster kızlarının karşılaştırılması yoluyla, öğrencilere büyük ustaların yapıtlarındaki yaratıcı başarı öğretilmeye çalışılmaktadır. Başka deyişle estetik, inandırıcı betimleme sorunuyla, yani sanatta yanılsama sorunuyla ilgilenmekten artık vazgeçmiştir. Bir bakıma bu, hiç kuşkusuz bir özgürleşmedir ve yeniden eski kargaşanın ortasına düşmeyi bundan böyle kimse istemeyecektir. Ne var ki sanat tarihçilerinin bu sürekli sorunla ilgilenmeyi reddedişleri, sorunun neredeyse yetim kalıp bir kenarda unutulmasına yol açmıştır. Sonuçta sanatın bakış açısından önem taşımayan yanılsamanın ruhbilimsel bakımdan da çok yalınkat bir şey olduğu izlenimi doğmuştur.

Böyle bir görüşün doğru olmadığını kanıtlamak için sanata başvurmaya bile gerek yoktur. Ruhbilime ilişkin her ders kitabı bize bu bağlamdaki sorunların ne denli karmaşık olduğunu gösteren şaşırtıcı örnekler sergilemektedir. Örneğin haftalık mizah dergisi *Die Fliegenden Blaetter*'den felsefe seminerine gelmiş olan şaşırtmaca resmini (2) alalım: Resimdekini bir tavşan ya da bir ördek olarak görebiliriz. İki yorum da herhangi bir güçlük çıkartmamaktadır. Buna karşılık bir görme biçiminden ötekine geçtiğimizde ne olduğunu tanımlamak, çok daha güçtür. Karşımızda gerçek bir tavşan ya da gerçek bir ördek bulunduğu yanılsamasına kapılmadığımız, açıktır. Kâğıt üzerindeki figür, bu iki hayvandan hiçbirine özellikle benzememektedir. Yine de ördeğin gagası tavşanın kulaklarına dönüştüğünde ve daha önce dikkat edilmeyen bir leke, tavşanın ağzı olarak önem kazandığında, figürün gizemli bir değişime uğradığı kuşkusuzdur. Biraz önce "dikkat edilmeyen" dedim. Ancak, yeni-



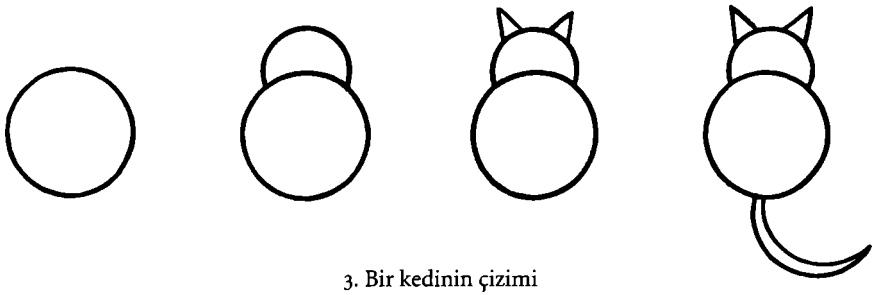
2. Tavşan mı, ördek mi?

den öteki görme biçimi olan "ördeğe" geçtiğimizde, söz konusu leke algılama alanımıza girer mi? Bu soruyu yanıtlamak için, gerçekte "ne olduğunu" görmeye çalışmamız, başka deyişle figürü görme biçimi olmaksızın görebilmemiz gerekir; buna kalkıştığımızda, işin olanaksız olduğunu hemen anlarız. Gerçi bir görme biçiminden ötekine çok hızlı ve gittikçe artan bir tempoyla geçebiliriz. Ördeği "görürken", tavşanı "anımsamayı" da başarırız; gelgelelim kendimizi gözlemlerken harcadığımız dikkatle orantılı olarak, iki görme biçimini eşzamanlı yaşamanın olanaksızlığına ilişkin inancımız da pekişecektir. O zaman yanılsamanın tanımlanmasının da, çözümlenmesinin de güç olduğunu saptayacağız. Çünkü akıl yoluyla belli bir yaşantının bir yanılsama olması *gerektiğini* kavrayabilirsek de, tam olarak söylemek gerekirse, kendimizi bir yanılsamaya kapılmış konumda yakalayamayız; bunun gibi kendimizi bir yanılsamayı yaşarken gözlemleyebilmemiz de söz konusu değildir.

Okur, bu savı biraz anlaşılmaz bulduğu takdirde, sınamasını sağlayacak bir yanılsama aracı elinde her zaman vardır; bu araç, banyodaki aynadır. Banyodaki ayna, amaçlarımız için en elverişli araçtır, çünkü aynanın su buharıyla biraz buğulanmış olması, okurdan yapmasını isteyeceğim deneyin başarısı için uygundur. İnsanın kendi yüzünün kenar çizgileri üzerinden aynadaki yansısında parmağıyla geçmesi, yanılsamacı betimleme alanında son derece aydınlatıcı bir eylemdir. Çünkü ancak bir kez olsun bunu gerçekten yaptığımız takdirde, bize kendimizi "gerçek ölçülerimizle" gördüğümüz duygusunu veren resmin gerçekte ne kadar küçük olduğunun bilincine varırız. Bilimsel olarak aynanın yüzeyindeki görüntünün elbet hep kafamızın gerçek büyüklüğünün yarısı kadar olması gerekir. Aslında konunun çok basit olmasma karşın, okurun zamanını bu olgunun geometrik kanıtıyla almak istemiyorum: Aynanın kendisi, hep bakan kişi ile onun aynadaki yansısı arasındaki uzaklığın tam ortasındaymış gibi gözüktüğünden, görüntünün ayna üstündeki alanının da bana gözükenin yarısı kadar olması gerekir. Ancak bu olguyu benzer üçgenlerle ne denli sağlam kanıtlarsak kanıtlayalım, karşımızdakiler hep inanmadıklarını belli eder biçimde başlarını sallayacaklardır. Ve ben de bütün geometri kurallarına karşı çıkarak, tıraş olurken kafamı normal büyüklüğünde gördüğümü, aynanın yüzeyindeki boyutların ise bir hayaletten başka bir şey olmadığını ileri sürerim. Bunun nedeni, insanın aynı zamanda iki sandalyede birden oturamamasıdır. İnsan aynı zamanda hem kendini bir yanılsamaya kaptırıp, hem de kendi üzerinde gözlem yapamaz.

Sanat yapıtları ayna yansıları değillerdir, ama ayna yansılarıyla, dönüşümün sözcüklerin kalıbına dökülmesi son derece zor olan o gizemli büyüyü paylaşırlar. Bir iç gözlem ustası olan Kenneth Clark, bir yanılsamayı "yakalama" girişimi sonucunda nasıl yenilgiyi kabul etmek zorunda kaldığını çok canlı bir biçimde anlatmıştır. Velazquez'in bir başyapıtına bakan Clark, izleyici birkaç adım geri çekilir çekilmez tuvaldeki fırça vuruşlarının ve boya lekelerinin farklı bir gerçeklik oluşturmalarının ardında neyin yattığını bilmek ister. Ama çabaları boşunadır. Öne ve arkaya doğru ne kadar sık gidip gelirse gelsin, iki gözlem biçimini aynı anda birleştirmeyi asla başaramaz ve Velazquez'in bunu nasıl yapmış olduğu sorusunun yanıtı hep parmaklarının arasından kayıp gider. Kenneth Clark örneğinde, estetik ve ruhbilim alanlarının soru bütünleri en yoğun biçimde birbirine geçmiş konumdadır; ruhbilim ders kitapların-

dan gelen örnekler bakımından ise böyle bir konum, doğal olarak söz konusu değildir. Bu kitapta görsel etkilere ilişkin tartışmayı, sanat yapıtlarına ilişkin tartışmadan ayırmayı çoğu kez yararlı buldum. Bunu yapmakla kimi zaman belli ölçüde saygısızlık ettiğim izlenimini uyandırma tehlikesiyle karşılaştığımın bilincindeyim. Ancak böyle bir şeyi aklımın ucundan bile geçirmediğimin anlaşılacağını umuyorum. Her betimleme bir sanat eseri olmayabilir, ama bu onun daha az gizemli olduğu anlamına gelmez. Bir "imge oluşturma"nın bütün gücünün ve büyüsünün bilincine ilk kez nasıl vardığımı çok iyi anımsıyorum – bu, Velazquez aracılığıyla değil, fakat ilkokul kitabımda karşıma çıkan basit bir çizgi oyunu aracılığıyla (3) gerçekleşmişti. Kitaptaki küçük bir dize, çocuğa önce bir dairenin nasıl çizileceğini öğretiyordu. Bu daire, bir ekmek somununu simgeliyordu (doğduğum kent Viyana'da ekmekler, yuvarlaktır).



3. Bir kedinin çizimi

Yukarıya eklenen bir yarım daire, somunu bir çarşı çantasına dönüştürüyordu. Çantanın sapına eklenen iki küçük çıkıntı ise çarşı çantasını küçük bir para çantasına çeviriyordu. "Ve sonra takarsan bir de kuyruk, çıkar karşına bir kedi yumuk yumuk." O zamanlar, bu oyunu öğrendiğimde, beni onca şaşırtan şey, bütün bu dönüşümlerin içerdiği zorunluluktu. Kuyruk, para çantasını ortadan kaldırıp bir kedi yaratıyordu. Her ikisini eşzamanlı olarak görebilmek ise olanaksızdı. Bu olayı bütünüyle anlayabilmekten epey uzak olan bizler, bu durumda bir Velazquez'in gizine varabilmeyi nasıl umut edebiliriz?

Araştırmalarıma başladığımda, yanılsama sorununun beni ne kadar uzak alanlara çekeceğini kestirememiştim. Bana bilinmeyen bir ülkeye yapılacak bu tuhaf yolculukta eşlik etmek isteyen okura tek tavsiyem, kendini gözlemleme sanatına ilişkin olarak biraz alıştırma yapmasıdır; bu işi müze ve galerilerden çok, günlük yaşamında yer alan her türden resim ve betimlemeler aracılığıyla, örneğin otobüste veya bekleme salonlarında yapması uygun olacaktır. Oralarda görülecekler, elbet çoğunlukla sanat olmayacaktır. Ama bu görülenler özellikle iddialı olmayışlarından ötürü bize, bir Velazquez'in yaptıklarını taklit eden kötü sanat yapıtlarından daha az acı verecektir.

Geçmiş çağların hem birer büyük sanatçı, hem de birer büyük yanılsamacı olan ustalarıyla ilgilendiğimiz zaman ise, sanat yapıtının sanat yapıtı olarak incelenmesiyle yanılsamanın incelenmesini birbirinden ayırmak, her zaman olanaklı değildir. Bu nedenle, bu kitabın amacının günümüz sanatında yanılsamacı yöntemlerin uygulanışını açık ya da örtülü savunmak olmadığını elimden geldiğince vurgulamayı ve belirtmeyi

çok önemli buluyorum. Benimle okurlarım ve eleştirmenler arasında doğabilecek böyle bir yanlış anlamayı daha başlangıçtan önlemeye özel bir önem veriyorum; çünkü nonfigüratif sanatın belli kuramlarına karşı enikonu eleştirel bir tutum içersindeyim ve konunun gerektirdiğine inandığımda, zaman zaman bu tartışmalı noktalara atıfta bulunuyorum. Kitabıma başkaca bir anlam yüklendiği takdirde, amacım bütünüyle yanlış anlaşılacaktır.

Geçmişteki sanatçı kuşaklarının gururu olan buluşların ve betimleme etkilerinin günümüzde artık sıradanlaştığını yadsımak, aklımın ucundan bile geçmez. Fakat bütün bunların hiçbir zaman sanatla ilintilerinin bulunmadığı yolundaki modern öğretinin altına imzamızı attığımız takdirde, geçmişin büyük ustalarıyla ilişkimizi yitirmek tehlikesiyle karşılaşacağımızdan korkuyorum. Doğayı betimlemenin bugün neden sıradan bir olay sayılabileceği sorusu, tarihçiyi özellikle ve çok yoğun bir biçimde ilgilendirmelidir. Her türden görüntü, başka hiçbir dönemde günümüzde olduğu kadar ve sözcüğün her anlamında ucuzlamamıştı. Bugün her yandan üstümüze saldıran afiş ve reklamlarla, dikkatimize zorla el koyan resimli gazeteler ve Amerikan yapımı çizgiromanlarla kuşatılmış durumdayız. Gerçekliğin belli yönlerini televizyonda ve sinemada, başkaca bazı yönlerini ise pullarda ve ambalajların üstünde betimlenmiş olarak görmekteyiz. Resim sanatı yalnızca okullarda öğretilmekle kalmayıp, bir sağaltım ve boş zamanı değerlendirme aracı olarak da uygulama alanı buluyor; günümüzde bazı gözüpek acemilerin uyguladıkları el becerileri ise bir Giotto'ya herhalde büyü gibi gözükürdü. Dahası, belki de bazı yiyecek ambalajlarını süsleyen renkli primitif betimlemeler bile Giotto'nun çağdaşlarını çok şaşırtabilirdi. Belki bundan, böyle bir ambalaj resminin Giotto'nun yapıtlarından daha üstün olduğu sonucunu çıkarabilecek olanlar da vardır. Şurası kesin ki, ben onlardan biri değilim. Ama öyle sanıyorum ki, betimlemedeki becerinin zaferi gerek tarihçiyi, gerekse eleştirmeni yeni sorunlarla karşı karşıya bırakmıştır.

Eski Yunanlılar, şaşkınlık duymanın bilmenin başlangıcı olduğunu ve artık şaşırmadığımızda, bilgimizi yitirme tehlikesiyle karşılaştığımızı söylemişlerdi. Bundan sonraki bölümlerde edindiğim temel görev, insanın biçimler, çizgiler, gölgeler ve renkler aracılığıyla, görünür dünyanın bizim resimler diye adlandırdığımız hayaletlerini çağırabilme yeteneğine yeniden şaşırmamızı sağlamaktır. Platon, "Sofist"de şöyle sorar: "Yapı sanatı aracılığıyla bir ev yaptığımızı, resim sanatı aracılığıyla ise bir başka yapıyı, uyanıklar için bir tür yapay düşü kurduğumuzu söylememiz gerekmez mi?" Bize şaşırma sanatını yeniden öğretebilecek bundan daha iyi bir tanımlama bilmiyorum. Bu arada, uyanık olanlar için yaratılmış bu yapay düşlerden çoğunun, ister posterler olsun, ister çizgi romanlar olsun, neredeyse aşırı etkili ikame-düşler olmaları nedeniyle sanatın alanından sürgüne gönderilmeleri, Platon'un tanımının geçerliğini bozmamaktadır. Posterler ve çizgi romanlar da, doğru gözlemlendikleri takdirde, bizi düşünmeye itebilirler. Nasıl şiir incelemeleri, düzyazı dili bilinmediği takdirde eksik kalmaya yargılıysa, sanat üzerine yapılacak incelemelerin de her zaman resim yoluyla betimlemelerin "dilbilimine" ilişkin araştırmalarla tamamlanması gerekecektir. İkonolojinin, yani imgelerin alegori ve simge içersindeki işlevlerini ve "ideaların görünmeyen dünyası" diye adlandırılabilecek olan dünyayla ilişkilerini konu alan bilim da-

lının ana çizgilerinin daha bugünden belirginleştiğini görmekteyiz. Ancak sanatın dili ile görünür dünya arasındaki ilişkiler aynı zamanda hem o denli doğal, hem de o denli gizemlidir ki, bunlar sanatçıların dışında, insanların çoğuna yabancıdır. Sanatçılar ise bu dili, bizim anadilimizi kullandığımız gibi, yani dilbilgisini ve semantiğini öğrenmek zorunluğuyla karşılaşmaksızın kullanmaktadırlar.

Ressamlar ve resim öğretmenlerince öğrenciler ve sanatseverler için kaleme alınmış çok sayıda kitapta, bu alana ilişkin pratik bilgilerden oluşma büyük bir hazine bulunmaktadır. Ben ressam olmadığım için, bu teknik soruları irdelerken yalnızca belli bağlamlarda kanıt getirmek açısından gerekli olanlarla kendimi sınırladım. Ancak bu kitabın her bölümüne, sanat tarihçisinin dünyası ile yaratıcı sanatçının alanı arasında bağlantıyı sağlayan varlığı kesinlikle gerekli bir köprünün geçici bir ayağı gözüyle bakılması, beni çok sevindirecektir. İsteğim, öğrencilerin sorunlarını hem bizim, hem de onların anlayabilecekleri ve, şansım varsa eğer, algılama ruhbilimi alanında öğrenim gören öğrenci açısından da bir anlam taşıyabilecek bir dilde tartışabilmek için, hep birlikte Alain'in eski Mısır resim okulunda buluşmamızdır.

III

ŞİMDİ hemen asıl konuya geçmek isteyen okur için belki de en iyisi, bundan sonraki paragrafları atlayıp birinci bölüme başlamaktır. Ne var ki, felsefi bir sorunu ele alan ve yeni çözümler önerenlerin, önce bu sorunun geçmişini eleştirel bir tutumla anlatmaları, Platon ve Aristoteles'e kadar uzanan bir gelenektir. Bu nedenle ben de bundan sonraki üç bölümde üslup kavramının gelişmesine ilişkin kısa bir açıklama yapmak ve doğanın yansıtılmasının tarihinin, nasıl olup da gittikçe artan ölçüde algılama ruhbiliminin sorunlarıyla karışmış olduğunu anlatmaya çalışmak istiyorum. Son bölümde ise hem araştırma konumuza ilişkin son görüşlere yer verilecek, hem de bu kitabın planının kısa bir taslağı çizilecek.

"Üslup" (Stil) sözcüğü, bilindiği gibi Romalıların yazma aracının adı olan *stilus* sözcüğünden gelmektedir; Romalılar, sonraki kuşakların "akıcı bir kalem"den söz edişlerine benzer bir biçimde, "yetkin bir üslup"tan söz ederlerdi. Klasik eğitimin odak noktasını anlatım ve inandırıcı konuşma tekniği oluştururdu. Bu nedenle retorik öğretmenleri, gerek söz, gerekse yazı dilinde üsluba ilişkin bütün sorunlara büyük önem verirlerdi. Yazılarının sanat ve anlatım üzerine düşüncelerden yana çok zengin olmasından ötürü, bu öğretmenlerin sonraki kuşakların sanat yazını üzerindeki etkileri kalıcı olmuştur. Bunların çabalarının büyük bölümü çeşitli sanatsal becerilerin ruhsal etkilerinin ve geleneksel anlatım biçimlerinin çözümlenmesi üzerinde odaklaşmıştır. Bu bağlamda olmak üzere bu türden anlatım biçimlerini tanımlamak için görkemli ve yalın, yüce veya abartmalı vb. gibi çok zengin bir terimler dağarcığı oluşturmuşlardı. Gelgelelim karşılaştırmalara ve metaforlara başvurulmaksızın bu türden izlenimlerin tanımlanabilmesi, hemen hemen olanaksızdır. Örneğin bizler de bugün "pırıl pırıl" ya da "bulanık" bir üsluptan söz ediyoruz. Böyle bir gereklilik olmasaydı eğer, üsluba ilişkin terimler dağarcığı belki de hiçbir zaman güzel sanatlar alanına

geçmeyecekti. Antik çağın retorik üzerine yazan uzmanları, karakterize edebilmelerine yarayacak canlı yöntemlerin arayışı içersinde, güzel sanatlar alanından karşılaştırmalar yapmayı yeğlemişlerdir; özellikle Quintilianus, Roma konuşma sanatının "kabasaba güçlülükten" "incelmiş bir pürüzsüzlüğe" doğru gelişimini sergilemek için, sanat tarihinin arkaik yapıların "sert" anlatımından, dördüncü yüzyılın ustalarının "yumuşaklığına ve tatlılığına" kadar uzanan kısa bir özetini verir.

Gelgelelim retorikçilerin bu açıklamalarında, ne denli ilgi çekici olursa olsun, sık sık kavram kargaşalarına rastlanır ve bu kargaşa bize kadar da süregelmiştir. Retorikçilerin anlatım biçiminin sorunlarıyla teknik yetinin sorunları arasında bir ayrım yaptıkları enderdir. Bunun sonucunda, tekniğe giderek egemen olma açısından bir ilerleme diye görülebilecek olan, aynı zamanda salt el ustalığına saplanıp kalma olarak da değerlendirilebilmektedir. Retoriğin çeşitli okulları arasında sürüp giden polemiklerde bu tür ahlaki tartışmalara oldukça sık rastlanır. Bu bağlamda olmak üzere, Asya'ya özgü laf kalabalığı ahlaki bir çöküş diye nitelendirilebilmekte, salt Attika sözcük dağarcığına dönüş ise ahlaki bir zafer olarak selamlanabilmektedir. Seneca, bir mektubunda üslubun Maecenas tarafından yozlaştırılmasını, acımasız bir tutumla, bozulmuş bir toplumun belirtisi diye yargılar; Seneca'ya göre söz konusu toplumda gösteriş ve bulanıklık, yalınlıktan ve açıklıktan daha çok geçerlidir. Bu türden savlar doğal olarak yanıtsız kalmamıştır. Örneğin Tacitus, konuşma sanatı üzerine diyalogunda modern üslubu reddeden herkese kararlı bir biçimde karşı çıkar. Tacitus'a göre artık zamanlar, başka zamanlardır ve onlarla birlikte kulaklarımızda da bir değişim gerçekleşmiştir; bu nedenle farklı bir konuşma üslubu bir istem olarak ileri sürülmüştür. Burada zamanların başkalaşmasına ve "kulakların" değişikliğine ilişkin olarak alıntılanan düşünce, belki de üslubun ruhbilimiyle algılama ruhbilimi arasındaki ilk yüzeysel ilintiyi oluşturmaktadır. Güzel sanatları konu alan klasik yazılarda bu türden belli bir açıklamaya rastlamış değilim. Ancak bu, ressamın teknik yetisiyle, algılamanın ruhbiliminin oluşturduğu bağlamın klasik yazarların gözünden kaçmış olduğu anlamına gelmez. Cicero'nun felsefi diyaloglarından biri olan *Academica*'da duyusal izlenimlerin anlamı, birer bilgi kaynağı olmaları yönünden irdelenir. Her türlü bilebilme olasılığını yadsıyan kuşkucuya, karşı sav olarak gözlerimizin keskinliği ve yetkinlik düzeyine ulaşabilirliği ileri sürülür; konuşmaya katılanlardan biri: "Bir ressam, gölgelerde ve çıkıntılarda kimbilir bizlerin göremediğimiz neleri görür!" diye seslenir. Ancak kendisine yanıt olarak derhal bu kanıtın yalnızca ortalama Romalının görme yetisinin ne denli kötü olduğunu kanıtladığı bildirilir; ressam olan kaç Romalı vardır ki?

Gelgelelim elimizde klasik antik çağın, bu gözlemin kapsamının bütünüyle bilincinde olduğunu gösteren herhangi bir kanıt bulunmamaktadır. Tam olarak söylemek gerekirse, burada ortaya günümüze değin yanıtını bulamamış bir soru atılmaktadır: Ressamlar, bizlerden "daha çok görebildikleri" için mi gerçekliği taklit edebilecek konumdadırlar, yoksa taklit etme sanatını öğrenmiş oldukları için mi daha çok görebilmektedirler? Her iki düşünce de günlük yaşamın deneyimleri içersinde kendine belli ölçüde destek bulabilmektedir. Bütün sanatçılar, öğrendiklerini doğayı yoğun bir gözlemden geçirerek öğrenmiş olduklarını onaylamaktadırlar. Ancak şurası da kesin-

dir ki, bugüne kadar kimse yalnızca doğayı yoğun biçimde gözlemleyerek ressam olmamıştır. Antik çağda güzel sanatlar alanında yanılsamanın elde edilişi henüz o kadar yeniydi ki, öykünme, yani *mimesis* kavramı, zorunlu olarak resim ve yontu sanatına ilişkin bütün tartışmaların odak noktasında yer alıyordu. Dahası, bu hedefe erişme açısından sanattaki ilerlemenin, antik çağa göre bizim için tekniğin ilerlemesi ne ise o olduğu, başka deyişle doğrudan ilerlemenin kendisini oluşturduğu da ileri sürülebilir. Bundan ötürü Plinius, güzel sanatların tarihini, doğanın yansıtılmasına ilişkin belli başarıların belli sanatçılara yakıştırıldığı bir buluşlar tarihi diye betimler: Ressam Polygnotus, insanları ağızları açık ve dişleriyle betimlemiş ilk ressamdır; Heykeltıraş Pythagoras, damarları ve kasları belirgin kılan ilk heykeltıraştır; Ressam Nikias, ışık ve gölgeyi resmeden ilk sanatçıdır. Rönesans döneminde Vasari, aynı yöntemi on üçüncü ile on altıncı yüzyıllar arasındaki İtalyan sanatının tarihine uygulamıştır. Vasari, o çok erişilmek istenen hedefe, doğaya sadık betimlemeye varılmasına katkıda bulunmuş olan sanatçılara duyduğu saygıyı dile getirmeyi hiç unutmaz. Vasari'ye göre, Giotto gibi doğuştan dehalar, yolu açtıkları ve başkalarını kendi buluşlarının üstüne bir şeyler kurabilecek konuma getirdikleri içindir ki, "sanat küçük başlangıçlardan yetkinliğin doruklarına yükselmiştir." Örneğin üzerine başkaca hiçbir şey bilinmeyen esrarengiz ressam Stefano'ya ilişkin olarak şunları okuruz: "Kısaltmalarının, çizim güçlüklerinden ötürü, henüz epey hatalı olmasına karşın Stefano, bu güçlükleri irdelemeye başlamış ilk sanatçı olarak, aynı güçlükleri kendisinden sonra daha net, kurallara daha uyan bir tutumla ele almış olanlarınkinden çok daha büyük bir ünü hak eder." Başka deyişle Vasari, doğaya sadık betimlemenin gerçekleştirilmesine yarayacak araçların geliştirilmesini, belli bir işbölümünü kaçınılmaz kılacak kadar güç bir toplu girişim saymıştır. Örneğin bu bağlamda Taddeo Gaddi'den şöyle söz eder: "Taddeo, önemli herhangi bir düzeltmeye gitmeksizin hep Giotto'nun üslubunu uygulardı; yalnızca renklendirmesi daha taze ve canlıydı. Giotto'ya gelince, dikkatini sanatının başkaca noktaları ve güçlükleri üzerinde o denli yoğunlaştırmıştı ki, renklendirmesi yalnızca uygundu, ama bunun ötesinde bir özelliği yoktu. Giotto'nun kolaylıkla yaptığını görmüş ve öğrenmiş olan Taddeo, böylece renklendirmeyi daha bir düzelterek kendine özgü bazı katkılarda bulunabilecek zamana sahip oldu."

Bu kitabın ilerki bölümlerinde, bu görüşün hiç de öyle kimi zaman gösterilmek istendiği kadar naif olmadığını ortaya koyabileceğimi umuyorum. Bu görüşün naif gibi gelmesinin nedeni, Vasari'nin de buluş düşüncesiyle doğaya öykünülmesi düşüncesini birbirinden ayırmayı başaramamış olmasıdır. Bu belirsizlik, Vasari'nin Masaccio'dan söz ettiği yerde neredeyse apaçık dile gelir; Vasari, "resim sanatının, bütün doğa nesnelerini çizgi ve renklerin yardımıyla, doğa onları nasıl yaratmışsa öyle yansıtmaktan başka bir şey olmadığı" yolundaki buluşun Masaccio'ya ait olduğunu belirtir. Bu sanatçıya ilişkin olarak örneğin şöyle der: "Masaccio, giysileri gerçek yaşamdaki biçimleri içersinde, az sayıda kıvrımla ve doğal bir dökümle betimlemeyi severdi; bu tutum sanatçılar için o denli yararlı olmuştur ki, Masaccio sanki bu buluşun sahibi kendisiymiş gibi övgüyü hak etmiştir."

Bu noktada okur, güçlüğün bu "yalın yansıtma"nın neresinde olduğunu ve Masaccio'dan önceki sanatçıları bir giysinin kıvrım dökümünü gözlemlemekten neyin

alıkoymuş olduğunu sormak zorunluluğunu duyacaktır. Bu sorunun bilinçli olarak dile getirilebilmesi, epey zaman almıştır. Sorunun dile getiriliş biçimi, tıpkı soruya bir yanıt bulmaya ilişkin ilk girişimler gibi, henüz sanat derslerinin akademik geleneğine sıkı sıkıya bağlıdır. Doğadaki bir nesneyi gözlemlediğimizde nelerin olup bittiği – yani günümüzde algılama ruhbilimini oluşturan temel soru –, üslup tartışmasına, sanat derslerinde ortaya çıkan bir problem olarak girmiştir. Öğrencilerinden doğaya bağlılık isteyen akademi kökenli öğretmen, öğrencilerin yalnızca modeli çizmekte değil, ama o modeli doğru görmekte de güçlüklerle karşılaştıklarını saptamıştır. Jonathan Richardson, bu bağlamda olmak üzere on sekizinci yüzyılın başında şöyle demiştir: "Kimsenin, nasıl olmaları gerektiğini bilmediği takdirde, nesneleri nasıl iseler, öyle göremediği kesindir. Ne iskeletin yapısını ve bileşimini, ne de anatomiyi bilen bir ressamın elinden çıkma bir nü'yü, aynı modele göre yapılmış, ama bu konuları esaslı bilen birinin elinden çıkma bir çizimle karşılaştırdığımızda, durumun böyle olduğunu hemen apaçık anlarız. Her iki sanatçı da aynı biçimi, farklı gözlerle olmak üzere, görmüşlerdir." Bu gözlemlerden bir adım ileri giderek, Vasari'nin anlatmış olduğu üslup değişimlerinin yalnızca teknik yetideki ilerlemelerden değil, ama aynı ölçüde görme biçimindeki değişimlerden kaynaklandığı düşüncesine varılabilirdi. Bu adım da daha on sekizinci yüzyılda, James Barry adında bir akademi profesörünce Londra'daki Royal Academy'de verilen bir konferansta atılmıştır. Bu konferansında konuşmacı, Vasari'nin kendisine tuhaf gelen bir savı için bir açıklama aramıştı; bu sava göre Cimabue'nun Rucellai Madonnası (4) (ki günümüzde bu yapıtın yaratıcısı olarak Duccio gösterilmektedir), on üçüncü yüzyılda bir başyapıt olarak övülmekteydi. Barry, şöyle demektedir: "Bu yapıttaki büyük kusurlar, kimilerini resmin doğa gözlemini temel almasının olanaksız olduğu gibi bir değerlendirmeye götürecektir. Gelgelelim erken sanat döneminin öykünme ürünleri, çocukların öykünmelerine benzer. Bizlere gelince, gözlerimizin önünde olan nesneye ilişkin olarak bile, eğer onu daha önceden tanımıyorsak ve ne aradığımızı bilmiyorsak, hiçbir şey algılayamayız. Bilgisizliğin egemen olduğu yüzyılların ürünü yapıtlarla, aydınlık çağların yapıtları arasında saptayabildiğimiz sayısız ayrımlar, bize bakış açımızın genişlemesinin veya daralmasının, doğal görsel organımızın bize yansıttıklarının ötesinde çok farklı olgulara bağımlı olduğunu göstermektedir. İşte bundan ötürüdür ki, o dönemin insanları daha fazlasını bilmedikleri için, daha fazlasını görememişler, böylece de söz konusu yapıta hayranlık duyabilmişlerdir."

Doğa bilimlerindeki ilerleme ve doğaya ilişkin gözlemlere ilgi duyulmaya başlanması, sanatçıların da on dokuzuncu yüzyılın başında görme sorunlarına daha çok dikkat etmelerine yol açmıştır. Constable, bir özdeyişi andıran tümcelerinden birinde şöyle der: "Doğayı görme sanatının da tıpkı Mısır hiyerogliflerini okuma sanatı gibi, öğrenilmesi gerekir." Bu düşünceye yeni ve daha ağırlıklı bir vurgu kazandıran yan, sanatçılardan çok izleyiciye yönelik oluşudur. Bu tümceyle Constable, izleyicinin bakışının bilgisizlik ve önyargılardan ötürü bulanık oluşu nedeniyle, resimlerin doğaya sadık olup olmaması konusunda bir yargıya varma hakkının bulunmadığını dile getirmeyi amaçlamaktadır. Aynı düşünce, Ruskin'i 1834 yılında Turner'ı savunmak için *Modern Painters (Modern Ressamlar)* adlı yapıtı yayımlamaya itmiştir. Bu kapsamlı



4. *Rucellai Madonnası.* 1285 dolayları.

ve coşkuyla kaleme alınmış yapıt, Plinius ve Vasari ile başlayan, sanatın tarihinde doğanın nesnel yansıtılmasına doğru ilerleyişin tarihini gören gelişmenin belki de son halkasıdır. Ruskin'e göre Turner, Claude Lorrain ya da Canaletto'dan daha iyidir, çünkü, kanıtlanmış olduğu üzere, doğa görüngüleri üzerine seleflerinden daha çok bilgisi vardır. Ancak bu doğa gerçeği eğitilmemiş göz tarafından algılanamaz. Bundan kuşku duyan eleştirmen, bulutların ve dalgaların, kayaların ve bitkilerin yapısını kendisi irdelemelidir. O zaman Turner'in her zaman haklı olduğunu onaylamak zorunda kalacaktır. Böylece bu noktada, sanatın ilerlemesi geleneğin önyargıları karşısında kazanılan bir zafere dönüşmektedir. Buradaki gelişmenin temposu ağırdır, çünkü

gerçekten gördüğümüzü yalnızca bildiğimizden ayırabilmek, böylece de gözün masumiyetine geri dönebilmek, bizlere güç gelmektedir. Göze ilişkin bu deyiş, tartışmaya Ruskin tarafından sokulmuştur.

Ruskin, bu noktada bilincinde olmaksızın ilerde bütün akademik öğretinin çatısını havaya uçuracak mayını koymuştur. Çünkü Barry'ye göre "doğal görsel organımızın bize yansıttıkları", Rucellai Madonnası'ndan daha iyi bir şeyler ortaya çıkarabilecek konumda değilken, Ruskin ve yandaşlarına göre ressamın en yüce hedefi, doğal gözün bu hiç yozlaşmamış gerçeğini yeniden bulmaktı. İzlenimcilerin buluşları ve yol açtıkları hararetli tartışmalar, sanatçıların ve sanat eleştirmenlerinin algılama öğretisinin gizlerine duydukları ilgiyi daha da yoğunlaştırmıştır. İzlenimcilerin dünyayı, resmini nasıl yapıyorlarsa öyle gördükleri ve "retinadaki görüntüyü" yansıttıkları gibi bir sav ileri sürmeye gerçekten hakları var mıydı? Sanat tarihinin binlerce yıldır yönelmiş olduğu hedef, bu muydu? Algılama ruhbilimi, sanatçıların sorunlarını kesin olarak çözebilecek miydi?

IV

BU TARTIŞMALAR, aksinin de zaten beklenemeyeceği gibi, her şeyden önce bilimin yansız olduğunu göstermiştir. Bilime atıfta bulunan, bunun riskini de üstlenmek durumundadır. Gerçekte gördüğümüz ile yalnızca akıl yoluyla kavradığımız arasındaki ayrım, aslında algılama sorunlarıyla ilgilenilmesi kadar eskidir. Daha klasik antik çağda Plinius, durumu şöyle özetlemişti: "Asıl görme ve gözlem organımız, ruhun kendisidir. Gözler yalnızca bilinç içeriklerinin görünen bölümlerini biriktirip ileten bir kap işlevini yerine getirir." Ptolemaeus da *Optik* adlı yapıtında (İ. S. 150 dolayları), görme süreci sırasında yargı gücünün rolü konusuyla çok yoğun ilgilenmiştir. Bu alandaki Arap bilginlerinin en büyüğü olan İbnü'l-Heysem (İ. S. 965-1038), ortaçağ Avrupasına, tümü de algılama eyleminin çerçevesi içersinde yer alan duyular'dan duyumsama, bilme ve sonuç çıkarma arasında ayrım yapmayı öğretmiştir. "Işığın ve renklerin dışında, görünenlerin hiçbiri yalnızca görme duyusu aracılığıyla algılanamaz." John Locke, doğuştan varolan düşünceleri yadsıdığında ve bütün bilgimizin duyularımızdan kaynaklandığını ileri sürdüğünde, yukarda sözü edilen eski felsefe geleneğinin içerdiği sorun da tartışmanın odak noktasına kaymıştır. Çünkü eğer göz, yalnızca ışık ve renkler karşısında tepki gösteriyorsa, o zaman üçboyutlu uzama ilişkin bilgimiz nereden kaynaklanmaktadır? Berkeley, *New Theory of Vision* (Görmenin Yeni Kuramı) adlı yapıtında sorunu yeniden irdelemiş, uzama ve cisimlerin katılığına ilişkin bilgimizi dokunma duyusu ve devinim aracılığıyla edindiğimiz sonucuna varmıştır. İngiliz deneycilerince başlanmış olan deneyimimizin duyumlara ayrılması işlemi, on dokuzuncu yüzyılda Helmholtz gibi dev düşünürler fizyolojik optik bilimini kurduklarında da egemenliğini sürdürmüştür. Ancak bu arada ne Berkeley, ne de Helmholtz, görme yaşantısı ile optik duyumu birbiriyle karıştırma yanılgısına düşmüşlerdir. Olay, bunun tam tersi olmuştur. "Duyum" diye adlandırılan ile – yani "uyarı"ların salt alımlanışı – tinsel bir eylem niteliğini taşıyan ve Helmholtz'un anla-

tımıyla "bilinçdışı bir çıkarım"a dayanan algılama arasındaki ayrım, on dokuzuncu yüzyılın ruhbilimi için kendiliğinden anlaşılır bir olguydu.

Bu nedenle, izlenimcilerin ruhbilimsel kanıtlarının – yani resimlerinin dünyayı "bizim gördüğümüz gibi" yansıttıkları savının – karşısına, geleneksel sanattan ve bu sanatın akılcı bilgiden oluşma temelinden yana olan aynı güçte kanıtlarla çıkmak, zor değildi. On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru başlayan bu tartışmanın akışı sırasında o ta eski zamanlardan getirilme doğaya öykünülmesi düşüncesi, ansızın duman gibi dağılıvermiş, bunun sonucunda da gerek sanatçılar, gerekse sanat kuramcıları ne yapacaklarını bilemedikleri bir konuma girmişlerdir. Bu tartışmanın ön planında yer alan iki Alman düşünür vardır. Bunlardan biri olan sanat yazarı Konrad Fiedler, izlenimcilere ısrarla "insanın, düşünebilme yeteneğinin işlemlerine ilk gereci sağlamak için gerçekleştirdiğini sanabileceği en yalın gözlemin bile daha başlangıcından tinsel bir olgu niteliğini taşıdığını" ve bizim dış dünya diye adlandırdığımızın, gerçekte karmaşık bir ruhsal olayın sonucu olduğunu anlatmıştır. Ancak bu süreci irdelemeye girişen Fiedler değil, ama onun dostu, klasizist yontucu Adolf von Hildebrand olmuştur. Hildebrand'ın 1893'te yayımlanan *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Güzel Sanatlarda Biçim Sorunu) adlı kitabı, bütün bir kuşağı derinden etkilemiştir.

Hildebrand, bilimsel doğalcılığın ideallerine, algılama ruhbiliminin bilgilerine atıfta bulunarak karşı çıkar: Ona göre, görsel tasarımlarımızı ilk öğelerine ayırmak amacıyla çözümlemeye çalışsaydık eğer, bu tasarımların hem görme duyumuzdan, hem de dokunma ve devinimlerin çağrışımlarından kaynaklanan duyumlardan oluştuğunu saptardık. Örneğin bir küre, göze yassı bir yuvarlak düzlem olarak gözükür; uzamın ve biçimin önemli niteliklerini yalnızca dokunma duyumuz aracılığıyla öğrenebiliriz. Bu nedenle bir sanatçının bu bilgiyi devre dışı bırakmaya yönelik her girişimi başarısız kalmaya yargılıdır; çünkü böyle bir bilgiden yoksun olarak dünyayı algılayabilmemiz, olanaksızdır. Yine bu nedenle sanatçının görevi, yapıtındaki devinim eksikliğini, resmi daha açık ve seçik biçimleyerek dengelemektir; böylece yalnızca görsel izlenimleri iletmiş olmakla kalmayacak, ama dokunma duyusunun bize üçboyutlu biçimi düşünce düzeyinde yeniden kurabilme olanağını sağlayan bütün o anısal görüntülerini de iletebilecektir.

Bu düşüncelerin hararetle tartışıldığı dönemin, sanat tarihinin bir yandan sanat hazinelerinin salt betimlenişinden, öte yandan da biyografi ve estetikten kesin olarak bağımsızlaştığı dönemle örtüşmesi, hiç kuşkusuz rastlantı değildir. O döneme kadar çok doğal sayılan pek çok şey, ansızın bir soruna dönüşmüş ve bunların yeni baştan düşünülmesi zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bernard Berenson, Floransalı ressamları konu alan ve 1896'da yayımlanan önemli incelemesinde, estetik inancını bütünüyle Hildebrand'ın doğrultusunda dile getirmiştir. Bir özlü anlatım ustası olan Berenson, Hildebrand'ın biraz fazla alanlara dağılan kitabını tek bir tümce içersinde şöyle özetler: "Ressam, ancak retinadaki izlenimlere dokunma duyusunun da değerlerini katabildiği takdirde görevini yerine getirebilir." Berenson'a göre Giotto ile Pollaiuolo'nun önemleri, bunu yapmış olmalarından kaynaklanmaktadır. Berenson da, Hildebrandt gibi tarihten çok estetiğe ağırlık tanımıştır.

Ondan üç yıl sonra, 1899'da, Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst* (Klasik Sanat) adını taşıyan, günümüzde sanat tarihinin klasik yapıtları arasına girmiş bulunan önemli yapıtının girişinde, Hildebrand'a duyduğu saygıyı dile getirmiştir. Wölfflin'in, Raffaello'nun başyapıtlarını betimlerken ortaya koyduğu açıklık ve uzamsal düzen ideali, Berenson'un Giotto'ya ilişkin olarak anlattıkları ölçüsünde, Hildebrand'ın etkisini sergiler. Ancak Wölfflin, Hildebrand'ın kategorilerinin yalnızca tek tek sanat yapıtlarının daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmakla kalmayıp, aynı ölçüde çeşitli betimleme biçimlerinin çözümlenmesi bakımından da elverişli olduğunu saptamıştır. Wölfflin'in sonunda *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Sanat Tarihinin Temel Kavramları) adlı yapıtında geliştirdiği kavram çiftleri, Rönesansın betimleme biçimlerinin plastik açıklığı ile Barok betimleme biçimlerinin "gölgesel" bulanıklığı arasındaki ayrım, henüz açıkça Hildebrand'ın öğretilerinin etkisi altındadır. "Görmenin Tarihi" sloganını sanat tarihine sokan da Wölfflin'dir; ama bunu yaparken, bu meseli aşırı ciddiye almama konusunda uyarıda bulunmayı da unutmamıştır. Kısaca söylemek gerekirse, Wölfflin, tanımlama ile açıklamayı birbiriyle karıştırma gibi bir yanlışı hiçbir zaman yapmamıştır. Çok az sayıda tarihçi, çeşitli betimleme biçemlerinin salt varlığından kaynaklanan sorunları Wölfflin'den daha açık ve seçik görebilmiştir. Wölfflin ise büyük selefi Jakob Burckhardt'tan devralmış olduğu o soylu tinsel yalınlık içersinde, tarihsel değişimlerin son nedenlerine ilişkin olarak kendini hiçbir zaman kuramsal spekülasyonlara kaptırmamıştır.

Böylece, Hildebrand'ın düşüncelerini sanatın tarihsel gelişiminin incelenmesine uygulama işi, üslup tarihinin üçüncü kurucusu olan Alois Riegl'e kalmıştır. Riegl'in tutkusu, bütün değer yargılarını dışlama yoluyla sanat tarihini gerçek bir bilim düzeyine yükseltmekti. Bu çabasında kendisine, bir uygulamalı sanatlar müzesinde çalışması da yardımcı olmuştu. Dekoratif sanatlar, desenler ve süsleme üzerine yaptığı incelemeler, Riegl'i o sıralarda bu alanda egemen olan temel tasarımların yetersizliğine inandırmıştı: Bu temel tasarımlardan biri, süsleme biçimlerinin dokuma ya da örme gibi belli tekniklerle bir bağlam oluşturduğu yolundaki "materyalist" varsayım, öteki ise sanatta yalnızca teknik becerinin önemli olduğunu savunan "teknolojik" varsayımdı. Buna göre ilkel kavimlerin pek çoğunda desenler, şaşırtıcı bir el becerisini sergilemekteydi. Eğer üsluplar arasında ayrım varsa, bu durum ancak uygulayıcıların amaçlarının değişmiş olmasından kaynaklanabilirdi. Riegl, 1895 tarihli *Stilfragen* (Üslup Sorunları) adlı kitabında bu türden sorunların, işe ilerlemeye veya çöküşe ilişkin öznel yargılar karıştırılmaksızın, salt nesnel düzeyde tartışılabileceğini ve böyle tartışılması gerektiğini göstermiştir. Bitki deseninin nasıl Mısır'daki lotüs'ten arabeske uzanan, kesintisiz bir gelişme çizgisi boyunca değişimlere uğradığını, bu değişimlerin kesinlikle rastlantısal olmayıp, sanatsal amaçlarda genel bir değişimi dile getirdiğini, sanat istenci alanında kendini en küçük palmetten en büyük anıtsal yapıya kadar belli eden bir değişikliği sergilediğini göstermeye çalışmıştır. Böyle bir tarih anlayışı çerçevesinde çöküş düşüncesi, her türlü anlamdan yoksundur. Tarihçinin görevi anlamaktır, yoksa yargılamak değil.

Aynı dönemde bir başka sanat tarihçisi daha, başka deyişle büyük Franz Wickhoff, bir çağı çöküşün gölgelerinden arındırma peşindeydi. 1895 yılında geç antik dö-

neme ait değerli bir metin olan *Die Wiener Genesis*'i (Viyana Genesisi) yayımlayan Wickhoff, burada o zamana değin Roma İmparatorluk döneminin yozlaşmış, kabalaşmış üslubu diye adlandırılanın, tıpkı şiddetli bir düşmanlığın hedefi olan, ama kendisinin çok sevdiği izlenimci resimlerin yaratıcılarının sanatı gibi, böyle bir suçlamayı kesinlikle hak etmediğini göstermeye çalıştı. Wickhoff'a göre geç dönem Romalılarının sanatları, optik yaşantının öznelliği açısından kendi çağdaşlarının sanatından daha az ilerici değildi.

Riegl, bu anlayışı temel alarak daha cesur bir genellemeye gitti. 1901 yılında Hildebrand'ın üzerinde çok konuşulmuş olan kuramları karşısındaki tutumunu iyice belirgin kıldı: Tarihçinin bakış açısından Hildebrand'ın ruhbilimsel çözümlemesini benimseyebilirdi, ama sanatsal değerlendirmelerini onaylayamazdı. Dokunma ilkesi, optik ilkeden ne daha iyi, ne de daha kötüydü. Her birinin kendine özgü dönemi ve gerekçesi:vardı. Geç antik döneme ait belli arkeolojik bulguları yayınlama görevini alan Riegl *Spaetrömische Kunstindustrie* (Geç Roma Dönemi Sanat Endüstrisi) adlı ünlü kitabını yazdı; bu yapıt, sanat tarihinin bütününü algılama biçimindeki değişim açısından yorumlamaya yönelik en büyük girişimdir.

Sözü edilen kitabın okunması kolay değildir; bir özet olarak verilebilmesi ise daha da zordur. Yapıtın odak noktasını, Riegl'in eskilerin sanatının her zaman sonsuz uzamın yansıtılmasından çok, tek tek objelerin yansıtılması temeline dayandığı yolundaki savı oluşturur. Riegl'e göre Mısır sanatı, bu tutumu en uç noktada sergiler; çünkü bu sanatta görme duyusuna son derece alt düzeyde bir rol verilir. Nesneler, dokunma duyusuyla algılandıkları biçimde betimlenir, zira dokunma duyusu, nesnelerin sürekli biçimi konusunda, değişen bir bakış açısından bağımsız olarak, bilgi verdiği için, görme duyusundan daha nesneldir. Mısırlıların üçüncü boyutu yansıtmaktan kaçınmış olmalarının nedeni de budur: Uzamsal ardardalık ve kısaltmalar, betimlemeye öznel bir vurgu katacaktır. Üçboyutlu uzam doğrultusunda gelişme ilk kez Yunanistan'da olmuş ve göze, plastik biçimlenişin algılanışında belli bir pay tanınmıştır. Ancak, nesnelerin, uzaktan göründükleri biçimleriyle, tümüyle görsel yansıtılmalarını geliştirebilmek için, antik çağ sanatının üçüncü ve son bir döneminin yaşanması gerekmiştir – bu dönem, geç antik dönemin sanatıdır. Gelgelelim Riegl'e göre, çelişkili bir durum olarak, modern çağın gözlemcisi bu gelişmeyi, bedeni yassı ve biçimden yoksun göstermesi nedeniyle, bir gerileme olarak duyumsamaktadır; betimlenen bu kaba saba figürler çevrelerinden bağımsız tek tek nesneler olduklarından, üzerinde yer aldıkları karanlık veya altın zeminleriyle çok sert bir karşıtlık oluşturmaktadırlar. Ne var ki dünya tarihi açısından bakıldığında, geç antik dönemin sanatı bir çöküş değil, fakat zorunlu bir geçiş dönemidir. Riegl'in görüşüne göre daha çok öznellik eğiliminde olan Cermen halklarının etkisiyle sanat, değişimlerini daha yüksek bir düzeyde sürdürme olanağını bulmuş, Rönesansdaki üçboyutlu uzamın dokunsal kavramından Barok döneminde daha büyük görsel bir öznelliğe ve nihayet izlenimcilikte salt görsel olanın zaferine uzanan bir çizgiyi izlemiştir: "Çünkü her üslup, doğayı ona sadık kalarak yansıtma çabasındadır, ama hepsinin kendine göre bir doğa anlayışı vardır."

Riegl'in mimarlık, yontu, resim sanatı ve desen alanındaki bütün üslup değişikliklerini bir bütün oluşturan tek bir ilkeden yola çıkarak açıklama çabasının dahice

bir yanı vardır. Gelgelelim özellikle Riegl'e göre bilimsel bir düşünme biçiminin göstergesi olan bu çaba, Riegl'in kendisi için bilimsellik-öncesi düşünme biçiminin, başka deyişle birer bütün oluşturan ilkelerin çok kolaylıkla ve güçlü bir biçimde çoğaldıkları mitolojik düşünme biçiminin ağına düşmesine yol açan bir tuzağa dönüşmüştür. Bu noktada sanat istenci *(Kuntstwollen)*, sanatsal gelişimin arabasını "eski yasalara göre" ilerleten, göze görünmeyen bir ruha dönüşmektedir. Meyer Schapiro'nun ortaya koymuş olduğu üzere, "Riegl'in bütün sürecin akışına ilişkin betimlemeleri ve gerek zamansal, gerekse uzamsal kaymalara ilişkin açıklamaları, yüzeysel ve çok dolaylıdır. Her büyük bölüm, bir ırkın tin'inini karşılar... Her ırk kendisi için öngörülmüş rolü oynar ve bu rolü oynadıktan sonra sahneden çekilir..."

Bu tarih anlayışı içersinde, Hegel felsefesinde doruk noktasına varmış olan romantik-mitolojik tasarımların yeniden canlandığını saptamak, güç değildir. Klasik antik çağın ve Rönesansın bakış açısından sanat tarihi, teknik ustalığın giderek artışını yansıtırdı; bu anlayış doğrultusunda sanatın gençliğinden, yetişkinlik döneminden ve çöküşünden söz edilirdi. Romantikler ise dünya tarihinin bütününü insan türünün çocukluktan olgunluğa gelişmesini yansıtan dev bir tiyatro oyunu olarak düşünmüşlerdi. Bu görüş açısından sanat, "çağın anlatımına" ve dünya tininin *(Weltgeist)* belli bir zaman parçasında eriştiği gelişme aşamasının bir göstergesine dönüşmüştü. Bu tasarımlama çerçevesinde, uğraşı doktorluk olan bir Alman romantiği, Carl Gustav Carus, Riegl'den çok önce ve ona öncülük edercesine, sanatın tarihini dokunma duyusundan görme duyusuna uzanan bir gelişme olarak görmüştü. Carus, peyzaj resmi sanatını geleceğin büyük sanatı diye savunmayı amaçlayan yazısında, kanıtlarını tarihsel değiştirilemezlik düşüncesine dayandırmıştır: "...Neredeyse organik varlıkta duyuların gelişmelerinin dokunma duyusuyla başlaması, duyma ve görme gibi daha ince duyuların ise ancak yetkin düzeydeki bir örgütlenme içersinde belirginleşmesi gibi, insan da başlangıçta bir plastik sanatçı gibidir; oluşturduğu şeyin kitlesel, uzamsal, elle tutulabilir biçimde önünde durmasını ister; bu nedenle gerek resim sanatı, gerekse müziğin daha yüksek düzeydeki gelişmişliği, hep daha geç dönemlerin ürünüdür. Asıl peyzaj sanatına gelince, bu sanat daha yüksek düzeyde bir eğitimi ve deneyimi önkoşul kılar."

Sanat tarihinde bu türden mitolojiye dönüştürücü açıklamaları neden çok tehlikeli bulduğumu bir başka yerde tartıştım. Bu türden açıklamalar bizi kolektif çerçevede düşünmeye, hep insanlıktan, ırklardan, çağlardan vb. söz etmeye alıştırdığından, buyurgan düşünme biçimleri karşısındaki iç direnişimizi zayıflatır. Bu suçlamayı yapmakla kesinlikle hafiflik etmiş olmuyorum. Söz konusu suçlamayı, Hans Sedlmayr'ın Riegl'in toplu yazıları için hazırladığı, 1927 yılında yayımlanan ve Riegl'in makalelerinden aldığını düşündüğü dersleri anlattığı giriş yazısından alıntılarla destekleyebilirim.

Sedlmayr, "Riegl'in verdiği derslerin özü" saydığı şeyi açıkladıktan sonra, Riegl'in tarih anlayışını paylaşanların vazgeçmek zorunda oldukları yanlış görüşleri sayar. Bizden terk etmemiz istenen görüşlerden biri, "tek tek bireylerde birincil ve tek gerçek olanı gören, grupları yalnızca bu bireylerin toplamı veya simgesi sayan, bundan ötürü de temelini gruplarda bulan toplu oluşumları birer gerçek olarak değil, ama salt

birer ad diye düşünen" görüştür. Sedlmayr'ın bundan çıkardığı sonuç, insan doğasının bütünlüğüne, değişmezliğine ve insanın anlığına olan inancımızdan, bunun yanı sıra da "sanatçının aslında değişmeden kalan bir doğaya 'öykündüğü' ya da böyle bir doğayı 'üsluplaştırdığı'" düşüncesinden de vazgeçmemiz gerektiğidir. Yine Sedlmayr'a göre, son olarak "bütün tarihin deviniminin yalnızca körü körüne birlikte etkin olan tek tek güçlerden oluşma bir sonuç, tek tek nedensellik ipliklerinden örülü bir ağ olduğu" yolundaki nedensel nitelikteki tarihsel gözlemi de bir yana bırakmamız ve "gerçek anlamda tarihsel olay bütünlerinin ve anlam taşıyan, bağımsız tinsel devinimlerin" varlığını benimsememiz zorunludur.

Ben, Sedlmayr'ın 1927 yılında, Spengler doğrultusunda bir tarihselciliğin yararına olmak üzere, etkilenmesi kolay bir kitleden terk etmesini istediği o eski moda düşüncelerin tutkulu bir yandaşıyım. Tıpkı, *The Poverty of Historicism* (Tarihselciliğin Yoksulluğu) adlı yapıtındaki tek sözcüğü bile değiştirmek istemediğim K. R. Popper gibi: "...ruh düşüncesine, ne başlangıçtaki idealist biçimiyle, ne de daha sonraki diyalektik-materyalist biçimleri içersinde en ufak bir yakınlık duymaktayım ve aslında onları aşağı görenlerden yanayım. Buna karşın, bu düşüncelerin en azından bir boşluğun varlığını dile getirdiklerine ve onların yerine daha anlamlı bir şeyi, örneğin bir geleneğin çerçevesi içersinde ortaya çıkan sorunların çözümlemesini koymanın, toplumbilimin görevi olduğuna inanıyorum." Bence üsluplar, işte bu türden geleneklere örnektir. Bizler, dünyayı betimlemenin her biri kendi içersinde bir bütün oluşturan çeşitli yolları konusunda daha iyi bir açıklama getiremediğimiz sürece, bunlar böyle bir bütünlüğün, adına ister "çağın ruhu", ister "halkın ruhu", ister "kan" densin, bireyüstü bir ruhtan kaynaklandığına ilişkin ve akla yakın gelen açıklamayı sürekli kışkırtacaklardır.

Bu noktada yanlış anlaşılmak istemiyorum. Başka toplumbilimciler gibi tarihçilerin de çoğu kez çok sayıda insana ortak olan, rahatlıkla bir sınıfın, bir kuşağın veya bir ulusun egemen anlayışı diye nitelendirilecek tutumlarla, görüşlerle veya beğenilerle karşılaştıklarını yadsımak gibi bir niyetim de kesinlikle yok. Bunun gibi, "zamanın atmosferinde", modada veya beğenide gerçekleşen değişikliklerin, çoğu kez toplumsal değişimlere atıfta bulunduklarından veya böyle bağlamların incelenmesinin belli koşullar altında çok yararlı olacağından da kuşku duymuyorum. Gerek Riegl'in yazılarında, gerekse onun örneğin Worringer, Dvorák ve Sedlmayr gibi öğrenci ve yorumcularında bu türden kabarık sayıda, son derece ilginç tarihsel sorunlarla ve esin kaynaklarıyla karşılaşılabilir. Ancak ben, bu yazarların kendi en büyük buluşları diye nitelendirdiklerinin, aslında onların en zayıf yanları olduğunu savunuyorum: Bu yanlışlık, sözü edilen yazarların teknik beceriyi dışlamış olmalarıdır. Böyle yapmakla yalnızca çok değerli bir tanıtlama gerecinden gönüllü olarak vazgeçmekle kalmamışlar, ama hedeflerine erişebilmeyi, üslup değişikliklerini ruhbilimsel açıdan açıklamayı kendileri için olanaksız kılmışlardır.

Beğeninin ve modanın tarihi, belli seçeneklerden yana veya belli seçeneklere karşı yapılan seçimlerin tarihidir. Ön-Raffaellocularm kendi dönemlerinin akademik geleneklerini reddetmeleri ya da Jugendstil döneminde, Japon kökenli olan her şeye karşı duyulan yakınlık, böyle bir değişime örnek gösterilebilir. Bu türden üslup değişiklik-

lerini ya da bir üslubun değerlendirilişindeki değişimleri hiç kuşkusuz, bütünüyle kapsayıcı olmamakla birlikte "sanat istencinin" bakış açısından irdeleyebilmek olasıdır. Bunların çok sayıda tinsel tutuma ilişkin değişimlerin belirtileri olduklarından kimse kuşku duymamaktadır. Fakat burada yöntem bakımından önem taşıyan nokta, bir seçme eyleminin, ancak eğer seçimin gerçekleşeceği konumu kurgulayabilecek konumdaysak bir belirti anlamını taşıyabileceği, ancak o zaman bir anlatım olarak değerlendirilebileceğidir. İstese gemisinden ayrılabilecek olan, ama kumanda köprüsünde ölmeyi yeğlemiş kaptanın kahraman olduğunu biliriz. Kamarasında kapalı kalıp gemiyle birlikte batan yolcu da belki bir kahramandır. Ama ölümü, bu konuda herhangi bir bilgi vermez. Demek ki, üslupları gerçekten bir başka şeyin belirtileri olarak görmek istediğimiz takdirde (ki belli koşullar altında bunu yapmak, son derece ilginç olabilir), kuramsal seçenekler olmaksızın bir yere varamayız. Çünkü her değişim bütünüyle zorunlu ve önüne geçilmez ise eğer, o zaman yeniden kurgulanacak bir konumun, çözümlenecek bir belirtinin, yorumlanabilecek bir anlatımın varlığı söz konusu değildir. Böyle bir durumda değişimin tek dile getirdiği, doğrudan değişim olgusudur ve bu eş sözlülüğün perdelenebilmesi için iddialı evrim kuramlarının yardımına başvurulması gerekir. Riegl'in ve haleflerinden çoğunun durumları böyle olmuştur. Günümüzde insanların tarihsel dönemde biyolojik olarak gözle görülebilir ölçüde değiştiklerine inanan tarihçilerin sayısı azdır (insanbilimciler ise daha da azdır.) Fakat kalıtımdaki hafiften sapmaları olanaksız saymayanlar bile insanoğlunun son 3000 yılda, yani yaklaşık 100 kuşak boyunca, sanatı ve üslubu ölçüsünde değiştiği düşüncesini asla kabul etmeyeceklerdir.

V

GÜNÜMÜZDE evrim kuramından vazgeçilmiştir. Ancak bu mitosa temel olan olgular, dün olduğu gibi bugün de bir açıklamayı gereksinmektedir. Bu olgulardan biri, çocukların elinden çıkma sanatla ilkel kavimlerin sanatı arasında varolan belli bir hısımlıktır; bu yakınlık, ilkel kavimlerin, beceri düzeyleri çocuklarınkini aşmadığı için daha iyi bir şeyler ortaya koyamadıkları ya da anlayışları çocuklarınki gibi olduğu için daha iyisini yaratmak isteğini duymadıkları gibi yanlış seçeneklerin doğmasına yol açmıştır. Bugün her iki sonucun da yanlış olduğunu bilmekteyiz. Bu sonuçlar, bugün bize kolay gelenin her zaman kolay olmuş olması gerektiği yolundaki örtük varsayımdan kaynaklanmadır. Bence algılama ruhbilimi ile sanat tarihi arasındaki ilk temasın bize sağlamış olduğu kalıcı kazanç, artık buna inanmak zorunda olmayışımızdır. Bu ruhbilimin yanlış uygulanışına, başka deyişle insanlığın gelişmesine ilişkin, salt varsayıma dayanan yasalar geliştirilmesine şiddetle karşı çıkmama karşın, on dokuzuncu yüzyılın iyimser öncülerinin atak kavramlarına zaman zaman özlem duyduğumu itiraf etmek zorundayım. Belki de bunun nedeni, yüzyıl başlarında sanatın bir tarihinin bulunmasının nereden kaynaklandığı sorusunu kararlı bir tutumla ele alan böyle düşünürlerin yanında öğrenim yapma fırsatını bulmuş olmamdır. Bunlardan biri olan Emanuel Loewy'nin *Die Naturwiedergabe in der aelteren griechischen*

Kunst (Eski Yunan Sanatında Doğanın Yansıtılması) adlı ünlü incelemesi, 1900 yılında çıkmıştı. Kanımca bu kitap, evrim kuramının kalıcı değer taşıyan yanlarının büyük bir bölümünü içermektedir.

Loewy de Hildebrand'ın ve duyular yoluyla algılama ruhbiliminin etkisi altındaydı. Zamanının başka sanat yazarları gibi, Hildebrand da çocukların elinden çıkma sanatın kendine özgü niteliklerinin temelini, bunların uçuk belleksel görüntülere dayanmasında aramıştı. Bu belleksel görüntülerin, bellekte toplanan ve tipik biçimler içersinde yoğunlaşan çok sayıda duyusal izlenimin artıkları olduğu tasarımlanıyordu – tıpkı birden fazla fotoğrafın üst üste kopya edilmesiyle, tipik bir resmin üretilebilmesi gibi. Loewy'ye göre bellek, bir oluşumun tipik çizgilerini, başka deyişle o oluşumun biçimini ötekilerinkinden en açık ve seçik olarak ayıran yanlarını okuyabiliyordu. İşte ilkel sanatçı da tıpkı çocuk gibi, bu belleksel görüntüleri çıkış noktası alıyordu. Bu nedenle, genelde insan vücudunu önden, atı yandan, kertenkeleyi de yukardan gördüğü gibi betimlemesi doğaldı. Loewy'nin bu arkaik betimleme biçimine ilişkin olarak yaptığı çözümleme, günümüzde egemenliğini korusa da, aslında kullandığı açıklama bir döngü oluşturmaktadır: İlkel sanatçı dış dünyayı kopya etmediğinden, onun belleksel görüntülerinden oluşan iç dünyasını kopya ettiği varsayılmaktadır. Ancak bu belleksel görüntülere ilişkin olarak elde bulunan çıkış noktaları, ilkel kavimlerin tipik denen betimlemeleridir. Herhangi birinin, Loewy'nin kuramının öngördüğü gibi, kafasında insan bedenine, atlara ve kertenkelelere ilişkin böyle şematik görüntüler taşıması, bence çok zayıf bir olasılıktır. Bu sözcüklerin söylenmesi her birimizde ayrı çağrışımlar yaratacaktır; ama her zaman tam olarak dile getirilemeyen, geçici öğelerinden oluşma, güç kavranır bir bütünün varlığı söz konusu olacaktır. Fakat Loewy'nin, çocukların, eğitimden geçmemiş yetişkinlerin ve ilkel kavimlerin betimlemelerine ortak olan çizgilere ilişkin çözümlemesi, bu itirazdan etkilenmeksizin kalıcı değerini korumaktadır. Loewy, kendisine çıkış noktası olarak insanlığın gelişmesini değil, ama sözü edilen ilkel çizgilerin ağır bir tempoyla, fakat tutarlı bir biçimde bırakıldığı o tarihsel anı, yani Yunan sanatının erken dönemini seçmekle, gerçekliğin yanılsamasını hedef edinmiş bir sanatın üstesinden gelmek zorunda olduğu güçleri bize öğretmeyi başarmıştır. Bu bağlamda atılan her adım, o güne kadar bilinmeyen toprak parçalarının fethi gibi olmakta ve ortaya bu adımın yeni bir betimleme geleneği aracılığıyla güvence altına alınıp kalıcı kılınması zorunluluğu çıkmaktadır. Yeni tiplerin, "duyusal izlenimler"i temel alan bir sanat kuramının açıklamayı başaramadığı direnişi, işte böylece belirginleşmektedir.

Sanat tarihi öğretmenim olan Julius von Schlosser de rastlantı sonucu, "sanat dili" çerçevesinde tipin ve stereotipin rolüyle özellikle ilgilenen bir bilim adamıydı. Nümizmatikten hareketle, erken bir döneminde, biçimin egemenliğinin çok belirgin bir vurgu taşıdığı ortaçağ sanatı üzerinde çalışmaya başlamıştı. Julius von Schlosser, Croce'nin öğretilerinin etkisi altında ruhbilimsel açıklamalara giderek daha bir kuşkuyla bakmasına karşın, "örnek"lerin ve "benzetme"lerin kulanılması sorunu kendisine her zaman çekici gelmiştir. Schlosser'in bu sorunlar çevresi üzerine düşüncelerini bilenler, onun ilgilenmiş olduğu konulardan bazılarını hiç kuşkusuz bu kitapta da bulacaklardır.

Schlosser'in ortaçağ üzerine araştırmalarına koşut olan bir çalışma, çağdaşı Aby Warburg'un Rönesans üzerine yapmış olduğu araştırmalardır. Warburg, yaşamının başyapıtı saydığı ve kendisi için, Rönesans'ın antik çağda ne gördüğü ve ne aradığı sorunuyla eşanlamlı olan yaratının izini sürerken, Rönesans üsluplarının doğuşunu yeni bir biçim dilinin oluşturulması bağlamında irdelemiştir. Bunu yaparken, Rönesans sanatçılarının klasik yontulardan öyle gelişigüzel ödünç almadıklarını saptamıştır. Sözü geçen sanatçılar böyle bir eyleme ancak anlatım gücü özellikle yüksek bir devinimin veya jestin betimlemesini gereksindiklerinde, başka deyişle Warburg'un bir "coşku formülü" *(Pathosformel)* diye adlandırdığına erişmek istediklerinde girişmişlerdir. Warburg'un özellikle Quattrocento sanatçılarının, yani o zamana değin özgür doğa gözleminin temsilcileri sayılan sanatçıların sık sık "ödünç aldıkları" biçimlerden yararlandıkları yolundaki buluşu, geniş bir ilgi uyandırmıştır. Warburg'un ağırlıklı olarak ikonografi ve tipolojiyle ilgilenen halefleri de, Rönesans veya Barok dönemine ait olup, o güne değin doğalcı sayılmış resim eserlerinin de kural olarak geleneksel biçimleri salt değişime uğratıkları olgusunu destekleyecek yeni yeni kanıtlar getirmişlerdir; günümüzde bu türden bağlamların araştırılması, geniş ölçüde eski üslup eleştirisi çalışmalarının yerini almıştır.

André Malraux, *Sanatın Ruhbilimi* adlı sürükleyici eserinde bu saptamaların önemini vurgular. Her ne kadar Malraux'nun mitos ile değişimi ululaştırmak için sıraladığı övgüler, Hegel'in ve Spengler'in ruhundan pek çok şeyler yansıtıyorsa da, Alain'in alaylarına hedef seçtiği yanlış anlamayı, yani geçmişin üsluplarının sanatçıların dünyayı "görme" biçimlerini yansıttığı görüşünü ortadan kaldırmış olmanın onuru Malraux'nundur. Malraux, sanatın doğadan değil sanattan doğduğuna emindir. Ancak kitap, bütün sürükleyici saptamalarına ve buluşlardan yana zengin ruhbilimsel açıklamalarına karşın, adının vaat ettiğini yerine getiren bir yapıt değildir. Bize sanata ait bir ruhbilimin kapılarını açmaz ve okur, bu kitabı okumakla Alain'in karikatürünün önümüze koyduğu bilmecenin çözümüne yaklaşmış olmaz. Fakat bizler, günümüzde bir çözüm arama bakımından büyük bir olasılıkla Riegl'inkinden daha elverişli bir konumda bulunmaktayız. Biçimlerin zorlayıcılığı ve düşünülebilecek her alanda geleneğin gücü konusunda pek çok yeni şeyler öğrendik. Bu bağlamda olmak üzere, günümüz tarihçisi, ortaçağ vakanüvislerinin kendi yaşadıklarını anlatmak istediklerinde bile ne ölçüde yazınsal kalıpların tutsağı olduklarını bilmektedir. Bununla eşzamanlı olarak Ernst Robert Curtius düzeyindeki yazın tarihçileri, *Topos*'un, yani hitabet sanatının örneklerinin sergilendiği alanın, edebiyatın örgüsünden de uzak düşünülemeyeceğini kanıtlamışlardır. İşte beni de üslup sorununu yeni bir ışığın altında irdelemeye iten, bir kez yerleşmiş biçimlerin gücüne ilişkin olarak edinilmiş bu yeni bilgiler oldu.

Varolan sanatsal geleneklerin direncinin bu bağlamda vurgulanmasının ve tiplerle stereotiplerin sanattaki rolünün öneminin, bu alanda çalışmamış olanlar tarafından büyük kuşkuyla karşılanacağının bilincindeyim. Gerçekten, sanat tarihine en sık yöneltilen suçlamalardan biri de, hep etkilerin peşinde koştuğu, bu yüzden yaratıcılığın gizinin yanından, bu gizi anlayamaksızın geçip gittiği yolundaki suçlamadır. Buna karşın bunlardan birinin ötekini dışlaması söz konusu değildir. İnsanı bir kez öğ-

renmiş olduğunu yinelemeye iten ruhsal zorlamanın bilincine ne kadar varırsak, bu zorlamayı aşmasını bilip, daha sonra başkalarının yaratılarına temel olabilecek yenilikleri yaratan olağanüstü kişilere hayranlık duymayı da o ölçüde iyi öğrenebiliriz.

Zaman zaman kuramımın gerçekten doğru olup olmadığını, sanat alanında formüllerin zorunluluğunu abartıp abartmadığımı kendi kendime sorduğum olmuştur. Bu konuda Quintilianus'tan, insan ruhunun yaratıcı gücünden söz eden ve örnek olarak da sanatçının gösterildiği güzel bir alıntıyı anımsıyorum: "Sanatın yapabileceği her şeyin gelenek yoluyla aktarılması olanaksızdır. Hangi ressama doğada bulunan *her şeyin* nasıl betimleneceği öğretilmiştir? Ancak ressam öykünmenin ilkelerini öğrendiği takdirde, karşılaştığı her şeyi betimleyebilecektir. Her çömlekçinin elinden, daha önce asla eşini görmediği bir çömlek çıkmış değil midir?"

Bu hatırlanması gereken bir nokta olmakla birlikte, yeni çömleğin biçiminin de, çömlekçinin alıştığı biçimlerle belli bir benzerliği sergileyeceği ve ressamın doğadaki "her şey"e ilişkin betimlemesinin, öğretmeninden öğrenmiş olduğu betimlemeleri temel alacağı gerçeğini açıklamadan yoksun kalmaktadır. Böylece karşımızda yine Alain' in Mısırlı resim öğrencilerinin sergiledikleri o inatçı bilmeceyi bulmaktayız. Hiçbir sanat tarihçisi, üslup zorlamasının gücünü küçümsemek gibi bir eğilim göstermeyecektir; hele doğalcı betimlemeye uzanan uzun yolu belirginleştirmek çabasında olan bir tarihçi, kesinlikle böyle bir eğilimden yana olmayacaktır.

VI

BİLİMİMİZİN odak noktasını oluşturan sorunları yeniden ele almak istiyorsak , kanımca görmekle bilmeyi karşılaştıran o eski yöntem ya da her türlü betimlemenin geleneği temel aldığı yolundaki genel saptama, bizi pek ileri götürmeyecektir. Yapmamız gereken, bir kez daha işe en baştan başlamak ve resim yapma ile resmi anlama olgularında hangi nedenlerin etkili olduğunu ruhbilimin araçlarıyla araştırmaktır. Gelgelelim bu noktada karşımıza hemen büyük bir güçlük çıkmaktadır. Bir zamanlar Barry, Ruskin ve Loewy'nin o denli güvenle atıfta bulunabildikleri ruhbilim, günümüzde artık bize yol gösterememektedir. Modern ruhbilim, algılama olaylarının ne ölçüde karışık ve karmaşık bir yapı taşıdığının bilincine varmıştır. Kimse bu olayları tamamen anlamak gibi bir sav ileri sürmemektedir.

Bernard Berenson, bu alana ilişkin bir incelemeye: "Ruhbilimce saptanmıştır ki,....." sözcükleriyle başlayabiliyordu. Daha yeni tarihli kitaplarda ise, kendinden bu denli emin bir anlatıma rastlayabilmek, hemen hemen olanaksızdır. Örneğin J. J. Gibson, *The Perception of the Visual World* (Görsel Dünyanın Algılanışı) adlı ilginç incelemesinde şunları yazmaktadır: "Kendimizi çevremizin yeni boyutlarına uydurabilmeyi veya bu yeni boyutları araştırmayı öğrenmemiz gibi konular, günümüzde ruhbilimcilerin bir türlü anlamadıkları konulardır." Böylece biz zavallı tarihçilerin umutları boşa çıkmış oluyor! Ancak iş bu kadarla da kalmıyor. D. O. Hebb, *The Organization of Behavior* (Davranışın Örgütlenişi) adlı tanınmış eserinde şu açıklamayı yapıyor: "Büyüklüğün, aydınlığın ve ton yüksekliğinin algılanışını, günümüzde hiçbir ku-

ramda açıklamasını bulamayan sorunlar arasında saymak gerekmektedir." Bu karamsarlık ne yazık ki yalnızca temel sorunlarla sınırlı kalmamaktadır. Ralph M. Evans, *Introduction to Color* (Renklere Giriş) adlı temel yapıtında üst üste gelen renklerin birbirlerini beklenmedik bir şekilde etkilemesi sonucu olan ve ressamlar açısından son derece önemi bulunan "yayılma etkisi" *(Spreading effect)*ni ele alıp, şöyle bir inancı dile getirir: "Bu etkiyi karmaşık varsayımların yardımına başvurmaksızın açıklayamadığımız sürece, görme olgusunu anladığımızı ileri süremeyiz."

Bu koşullar altında, henüz belirsizlikler içersinde bocalayan bir bilimin sonuçlarından kendi disiplinimizin karanlığını dağıtmak için yararlanmaya kalkışmak, aşırı atak bir girişim olarak gözükebilir. Ancak bu çabamız sırasmda, algılama ruhbilimi alanının en büyük öncülerinden birine atıfta bulunma olanağına da sahibiz. Wolfgang Köhler, *Dynamics in Psychology* (Ruhbilimde Dinamizm) (1940) konulu derslerinde, "bilimsel bir yöntem olarak sınır aşmalarının" yararlarını vurgular. "İnsanoğlunun bilgilenme eyleminin tarihinin en verimli anları, o zamana değin ayrıksı bir konumda bulunan ve anlamları çok dar sınırlar içersinde kalmış gibi gözüken olguların ansızın görünüşte tümüyle ayrı alanlara ait olgu bağlamlarıyla birleştirildikleri, böylece de yepyeni bir görünüm kazandıkları anlardır. Ruhbilim alanında böyle bir kazanç elde edebilmemiz için, kendi daracık bilgi alanımızı aşan bir bilgilenme eylemine girişmemiz gerekir." Köhler, açıklamalarını şöyle sürdürür: "Ruhbilimin şu andaki konumu bize, merakımızı bilgi alanımızın dar sınırları dışarsına taşırma konusunda sağlam nedenler – belki de buna mükemmel bahaneler demek daha iyi olur – veriyorsa eğer, o zaman bu fırsattan hemen var gücümüzle yararlanmamız iyi olmaz mı?"

Köhler'in öğrencilerinden biri, bu çağrıyı içtenlikle benimseyerek sanatın alanına girmiştir. Rudolf Arnheim'ın *Art and Visual Perception* (Sanat ve Görsel Algılama) adlı kitabı, resim yoluyla betimlemenin alanını biçim ruhbilimi *(Gestaltpsychologie)* açısından irdeler. Bu kitaptan çok yararlandım. Kitabın çocukların elinden çıkma çizimlere ilişkin bölümü bilgiden yana o denli zengindi ki, çok tartışılan bu konuyu kendi açıklamalarımın dışında bırakma kararını rahatlıkla verebildim. Buna karşılık tarihçi ve tarihçinin bir çözüme götürmeye çalıştığı üslup sorunu açısından anılan kitap, aynı ölçüde verimli değildir. Belki de bu durum, yazarın Riegl'in izinden giderek nesnellikte aşırı direnmesinden ve yirminci yüzyıl sanatçılarının deneylerini haklı çıkarma uğruna aşırı çaba harcamasından kaynaklanmıştır. Böylece yazar, doğalcı betimlemeyi büyük bir olasılıkla bağnaz bir önyargıdan başkaca bir şey saymamıştır. Değişik dönemlerde "doğaya bağlı kalma" konusunda değişik ölçütlerin uygulanmış olması olgusu, yazarı "sanatsal gerçeklik düzeyindeki yeni bir kayma"nın bize Picasso, Braque ya da Klee'nin yapıtlarını "tıpkı betimledikleri nesneler gibi göstereceği" umuduna götürmüştür. O zaman acaba büyük mağazaların resimli katalogları, 2000 yılında mandolinleri ve kuş sesleri çıkaran aygıtları bu yeni "gerçeklik düzeyinde" mi satışa sunacaklardır?

W. M. Ivins'in *Prints and Visual Communication* (Grafik ve Görsel İletişim) adlı kitabı, serinkanlı nesnelliğiyle bu moda akımlarla hoş bir karşıtlık oluşturmaktadır. Çünkü Ivins, betimlemenin tarihinin rahatlıkla bilim tarihinin çerçevesi içersinde ve estetik sorunlar tartışılmaksızın ele alınabileceğini kanıtlamaktadır.

Burada Ehrenzweig'ın *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing* (Sanatsal Görmenin ve Duymanın Ruhçözümlemesi) adlı kitabından da söz etmek istiyorum. Yazarın biçim ruhbiliminden elde edilen sonuçları Freud'un düşüncelerinden oluşma bir sisteme oturtma çabası sırasında sergilediği dengeli ataklık, dikkate ve takdire değer niteliktedir. Ehrenzweig, sanat alanındaki bilimsel bir doğalcılığın üstesinden gelmek zorunda olduğu güçleri küçümsemek gibi bir yanlışlığa kesinlikle düşmemektedir. Yazar bize sanatın üstesinden gelmeye çalıştığı, kaosu andıran görsel izlenimlere ilişkin son derece çarpıcı tanımlamalar vermektedir; ancak kanımca yazarın gerçekliğin nesnel ölçütleriyle hesaplaşmayı reddetmesi ve gelişmenin tarihine ilişkin tasarımlara dalması, burada da çözümlemenin değerini olumsuz yönde etkilemektedir.

Biraz önce sözünü ettiğim üç kitap hepimizce bilinen bir gerçeği, yani bazı sorunların henüz havada olduklarını ve çözüm beklediklerini bir kez daha onaylamaktadır. Bu kitaplar yayımlandığında ben de bu sorunların içine dalmış bulunduğumdan, büyük bir olasılıkla söz konusu kitapları bütünüyle nesnel değerlendirebilecek konumda değilim. Benim için bu kitaplar her şeyden önce, artık bir kez de benim alanım olan üslup tarihinden, ruhbilimin komşu bölgesine bir karşı saldırının gerekli olduğunun göstergesiydiler. Bu seferden dönüşte, beraberimde ruhbilimsel deneylerin birkaç ayrıksı sonucundan daha fazla bir şeyler getirmeyi umuyorum. Getirmek istediğim şey, insan ruhuna ilişkin bütün geleneksel tasarımların köklü bir değişime uğradığı haberi. Bunun sanat tarihçisi üzerinde etki yaratmaması düşünülemez. Bu yeniden yönleniş, gerek Arnheim'ın çocukların sanatını ele alış biçimine, gerekse Ehrenzweig'ın bilinçdışı algılama kavramına temel olan bir olgudur; ne var ki bu yazarlardan her birinin belli bir ruhbilim okulunun düşünceleri çerçevesinde ve terimleri içersinde hareket etmeleri, bu yönelişin temel doğasının ve genel öneminin yeterince açık biçimde ortaya çıkmasını engellemiştir. Eleştirmenlerin, sanatçıların ve tarihçilerin o zamana değin bunca kendilerinden emin bir tutumla kullandıkları temel kavramlar, bu köklü değişim sonucu geçerliklerini büyük ölçüde yitirmişlerdir. Çünkü doğaya öykünülmesi, idealize etme, soyutlaştırma vb. gibi tasarımlardan oluşma dağarcığımız, duyusal izlenimlerin birincil nitelik taşıdıkları, daha sonra da bunların sınıflandırma, çarpıtılma ya da genelleştirme gibi çok değişik süreçlerin süzgecinden geçtikleri varsayımını temel almaktaydı.

K. R. Popper, bu varsayımları biraz alaylı bir tutumla "*tin*'e ilişkin kova kuramı" diye adlandırmıştır; bu tasarımda tin, duyumların içinde toplanıp işlendiği bir kaba benzetilmiş olmaktadır. Popper, bu tasarımın gerçeğe uymaktan ne denli uzak olduğunu bilimsel yöntem öğretisi ve bilgi kuramı alanlarında kanıtlamıştır. Popper, bu kuramın karşısına kendi "projektör kuramı"nı çıkarır; bu kuram, her canlının kendi çevresini denetleme, araştırma ve inceleme açısından sergilediği sürekli etkinliği vurgular. Bu gözlem biçimi, ruhbilimin çoğu alanlarında verimliliğini kanıtlamıştır. Modern kuramlar birçok bakımlardan birbirlerinden ayrılmalarına karşın, bir noktada, başka deyişle ağırlık noktasının uyarımdan organizmanın tepkisine kaydırılmasında ortaktırlar. Bu tepkinin başlangıçta çok silik ve belirsiz olduğu, ancak ağır bir tempoyla daha ayrımlaşmış ve belirgin biçimlere büründüğü, gittikçe daha açık ortaya çıkmaktadır.

J. J. Gibson, görme eylemini tartışırken şunları yazmaktadır: "Öğrenme süreci duyumsamadan algılamaya doğru değil, fakat belirsizden belirlenmişe doğru ilerler. Öğrendiğimiz, algılar edinmek değil, algılar arasında ayrım yapmaktır."

L. von Bertalanffy ise kuramsal biyolojinin sorunları üzerine yazarken şöyle der: "Modern araştırmalar, başlangıçta, sonradan gittikçe ayrımlaşan örgütlenmemiş, kırılgan oluşumların varlığını olası göstermektedir."

Jean Piaget'nin çocukların tinsel gelişmelerine ilişkin eserlerinden veya Freud'la öğrencilerinin, çocukların duygusal gelişmelerini konu alan eserlerinden buna benzer bölümler alıntılamak kolaydır. Makinelerin nasıl "öğrendiklerine" ilişkin en yeni araştırmalar da bu sürecin – nasıl adlandırılırsa adlandırılsın – hep genelden özele doğru ilerlediğini onaylamaktadır. Açıklamalarımın akışı boyunca zaman zaman böyle konularla da bağıntı kurdum. Ancak bunu pek rahat yapmış olduğumu söyleyemem; çünkü bu alanda sözcüğün tam anlamıyla bir acemiyim ve gerek amatörlüğün, gerekse moda akımların etkisi altında kalmanın beraberinde getirdiği tehlikelerin de kesinlikle bilincindeyim. Kitabımda savunduğum gözlem biçiminin ayakta kalması ya da kalamaması, sonuçta bu gözlem türünün, tarihçinin karşısına her gün çıkan sorunların bir çözüme ulaştırılması bakımından yarar getirip getirmemesinden bağımlı olacaktır. Yanılsama sorununa ilişkin bir araştırma sırasmda bir algılama kuramından uzak kalamamış oluşum ise son derece doğaldır. Ve işte bu noktada yukarda kısaca tartıştığım kategoriler içersinde düşünce yürütmeyi çok elverişli buldum; başka deyişle, düzenleme, sınıflandırma vb. gibi düşüncelerle çalışmayı, bu alanda uzun süre egemen kalmış olan çağrışım düşüncesiyle harekete geçmekten daha verimli saydım. Sonuçta Kant'a kadar uzanan bu bakış açısını F. A. Hayek, *The Sensory Order* (Duyusal Düzen) adlı yapıtında en tutarlı bir biçimde uygulamıştır. Ancak ben, en çok Popper'dan, özellikle de onun yeni bilgilerin edinilmesi sırasındaki beklentinin ve bu beklentiyi sınayışın anlamını vurgulayışından ders aldım. Ruhbilim alanında bu anlayış, Bruner ve Postman'ın kuramlarına yansımıştır; bu kurama göre: "İster düşünme, ister algılama ya da anımsama biçiminde gerçekleşsin, bütün bilgilenme süreçleri organizmanın ortaya koyduğu 'varsayımları' temsil eder. Bu süreçler,başkaca yaşantıların kalıbında olmak üzere bir takım 'yanıtları' gereksinir; bu yanıtlar başlangıçtaki varsayımları ya onaylar, ya da çürütür."

Popper'ın göstermiş olduğu gibi, bir varsayıma ilişkin her onaylama onun doğruluğunu geçici olarak kanıtlayabilir; buna karşılık geçerli bir çürütme bu varsayımın sonu olur. Bundan çıkan sonuç, algılama ile yanılsama arasında kesin bir ayrıma gitmenin olanaksızlığıdır. Algılama, elindeki bütün araçları zararlı yanılsamaları ayıklamak için kullanır, ancak kimi zaman yanlış bir varsayımı çürütmeyi başaramadığı da olur – örneğin yanılsamacı bir sanat yapıtıyla karşılaştığında olduğu gibi.

Kesin inancıma göre, bu türden bir algılama kuramı başkaca alanlarda da verimli olacaktır; fakat ben işin kuramsal yanını olabildiğince arka planda tutmaya çalıştım. Çünkü sonuçta temel konum, resim yapma sanatının çözümlemesidir ve buna bağlı olarak da geçmiş dönemlerin ressamlarının görmeye ilişkin bu son derece dikkate değer yasalardan bir bölümünü, kendi uygulamaları sırasında nasıl bulduklarını ve uygulamayı öğrendiklerini araştırmaktır.

Şimdi yeniden Alain'in genç Mısırlılarına dönecek olursak; bu öğrencilerin gerçekliğe ilişkin bir yanılsama oluşturabilmek için öğrenmeleri gereken, salt "gördüklerini taklit etmek" değil, ama sabit bir gözlem sırasında gereksindiğimiz o belirsiz göstergeleri, yaptıkları resmin artık gerçeklikle arasında bir ayrım kalmayana kadar biçimlendirmektir. Daha farklı söyleyecek olursak: Bu genç öğrencilerin "ördek veya tavşan" biçimindeki görüntü oyununun yerine, yeni bir oyun, "resim ya da gerçeklik" oyununu bulmaları gerekmektedir; bu yeni oyunda önemli olan, resmi fırçaların ve boyaların yardımıyla olabildiğince – en azından uzaktan görünüşte – doğaya dönüştürmektir. Bu oyunun nasıl sanat olarak değerlendirilebileceğini bütünüyle bir yana bırakarak kesin olan noktayı belirtelim: Sözü edilen çabanın üstesinden ancak sonsuz bir sabırla, sayısız denemelerden ve yanlışlıklardan sonra gelinebilir. Günümüz, başkaca anlatım olanaklarına yönelip yanılsamacı betimlemeye sırt çevirmiş olsa bile, sanatta yanılsamacı betimlemenin tarihi, algılama öğretisinin alanında yüzyıllarca sürmüş, görkemli bir deney olarak ilgimize değer niteliktedir.

Aslında yapmam gereken, konunun akışını şimdiden açığa vurmamak; bununla birlikte sabırsız okurlara burada kısaca önceden değindiğim sonucun ayrıntılı gerekçesinin ancak kitabın dokuzuncu bölümünde verileceğini ve aynı bölümde burada, girişte ele almış olduğum bazı başkaca konuların da yeniden ele alınacağını bildirmek isterim. Aceleci okurun ya da kitap tanıtma yazarının hemen sözünü ettiğim bölümü açmasını elbet engelleyemem; fakat belli bir savı geliştirme çabasında olan bir kitabın kemerli bir yapı gibi kurulmuş olması gerektiğine de dikkati çekmek isterim. Yapıya konacak son taş, her iki yandaki taşlarca göze görünür biçimde desteklenmediği takdirde, havada asılı kalmış gibi gözükecektir. İşte bu kitabın da her bölümü aslında sorunun odak noktasına yöneliktir; tek tek bölümlerden elde edilen sonuçlar birbirlerini karşılıklı olarak desteklemekte, bu arada kendileri de kubbenin tamamınca taşınmaktadırlar. Öykünmeye bir yandan tekniğin, öte yandan da şemanın koyduğu sınırların araştırılması, resim yapma eyleminde biçimle işlevin iç bağlantısı ve özellikle de çokanlamlılığın çözülüşünde izleyicinin rolünün çözümlenmesi ancak bir bütün olarak ele alındığı takdirde, sözünü ettiğimiz savı anlaşılır kılabilir. Bu sava göre sanatın bir tarihi vardır, çünkü sanatta yanılsama, sanatçının görüngüler dünyasına ilişkin çözümlemesinin yalnızca bir sonucu olmayıp, aynı zamanda da onsuz olunamaz nitelikteki donanımıdır. Okurun benimle birlikte bu noktadan da öteye geçerek, bu sonuçların geçerliliğinin fizyonomik ifadeye uygulanmaları bakımından denetlenmesine katılacağını, dahası beni estetiğin sınırlarına kadar izleyeceğini ummaktayım; ancak okur estetiğin ülkesini, tıpkı müjdelenmiş ülke gibi, yalnızca uzaktan görebilecektir.

Algılama kuramının labirentinden geçen bu uzun ve çetin yolun, sanatın duygusal özüne varmakta acele eden okurdan çok şeyler isteyeceğini çok iyi biliyorum. Ancak kanımca önce temeller biraz olsun açığa kavuşturulduğu takdirde, bu önemli konulara yaklaşmayı ve onlar üzerine anlamlı bir şeyler söyleyebilmeyi daha kolay umabiliriz. Bu kanım, bütün bu konuları kendisiyle sık sık tartışmış olduğum (ama ne yazık ki bu kitabın yayımlandığını göremeden ölen) dostum ve akıl hocam Ernst Kris'in *Psychoanalytic Explorations in Art* (Sanat Üzerine Psikoanalitik İncelemeler)

başlıklı incelemesindeki bir bölümle de desteklenmektedir. Kris, şunları yazmaktadır: "Sanatın boşlukta doğmadığını, hiçbir sanatçının seleflerden ve örneklerden bağımsız olmadığını, filozof veya doğabilimciyle aynı ölçüde belli bir gelenek içersinde yer aldığını ve belli bir sorunlar çemberi içersinde çalıştığını uzun zamandır bilmekteyiz. Sanatçının verili bir bağıntılar dizgesi içersindeki ustalık derecesi ve (en azından belli dönemlerde) bu bağıntıları koparmaya yönelik iç özgürlüğü, büyük bir olasılıkla sanatsal edimlerin ölçüldüğü o son derece karmaşık değerler göstergesinin öğelerine dönüşür. Gelgelelim ruhçözümleme şimdiye değin bu bağıntılar dizgesinin anlaşılmasına pek büyük bir katkıda bulunmamıştır; sanatsal üslupları konu alan bir ruhbilim, henüz yoktur."

Okur, bundan sonraki bölümlerin, Kris'in göstermiş olduğu boşluğu doldurmasını beklememelidir. Betimlemenin ruhbilimi, üslup bilmecesini tek başına çözemez. Bu konuda modanın zorlaması ve beğenideki değişikliklerin henüz açıklanmamış sorunları gibi, daha araştırma konusu yapılmamış pek çok şey rol oynamaktadır. Fakat örneğin teknik ustalığın prestijindeki dalgalanmalar, sıradan olan karşısında ansızın duyulan isteksizlik, ilkel olanın baştan çıkarıcı çekiciliği, yeni çözümlere yönelik hararetli arayışlar ve üslupların değişimini etkileyebilen başkaca nedenler gibi toplumsal güçlerin doğalcı betimleme karşısındaki tutumumuzu nasıl etkilediklerini anlamak istediğimiz takdirde yapmamız gereken şey, önce Alain'in karikatürünün sergilediği, daha yalın nitelikteki soruları anlamaya çalışmaktır.

1. BÖLÜM

BENZERLİĞİN SINIRLARI

1

Işıktan Boyaya

Resim sanatı, düşünülebilecek en şaşılası büyücüdür. En açık ve seçik gerçeğe aykırılıklar aracılığıyla bizi, kendisinin salt gerçeklik olduğuna inandırabilir.

JEAN ETIENNE LIOTARD, *Traité des principes et des règles de la peinture*

I

WASHINGTON'daki National Gallery of Art'ın (Ulusal Sanat Galerisi) hazineleri arasında, John Constable'ın Essex'deki Wivenhoe Parkı'nı canlandıran bir resmi de bulunmaktadır (TABLO 1.). Bu resmin güzelliğini duyumsayabilmek için özel bir sanat tarihi eğitiminden geçmiş olmak gerekli değildir. Herkes bu doğa sahnesinin çekiciliğinin zevkine varabilir, sanatçının güneş ışığının taptaze çayırlara dökülürkenki yansımalarını, üstünde sevimli kuğuların yüzdüğü gölün yumuşacık dalgalarını ve nihayet bütün bunların çerçevesi olmak üzere, güzel bulutlarıyla gökyüzünü betimlerken sergilediği ince duyarlığa ve yüksek düzeydeki beceriye hayran kalabilir. Her şey o denli hafif ve zorlamasız, kendiliğinden anlaşılır ve doğal bir görünümdedir ki, tabloda İngiltere'deki bir park manzarasının yalın, sorunlardan uzak yansıtılışından başka bir şey görmeme eğilimine rahatlıkla sapabiliriz.

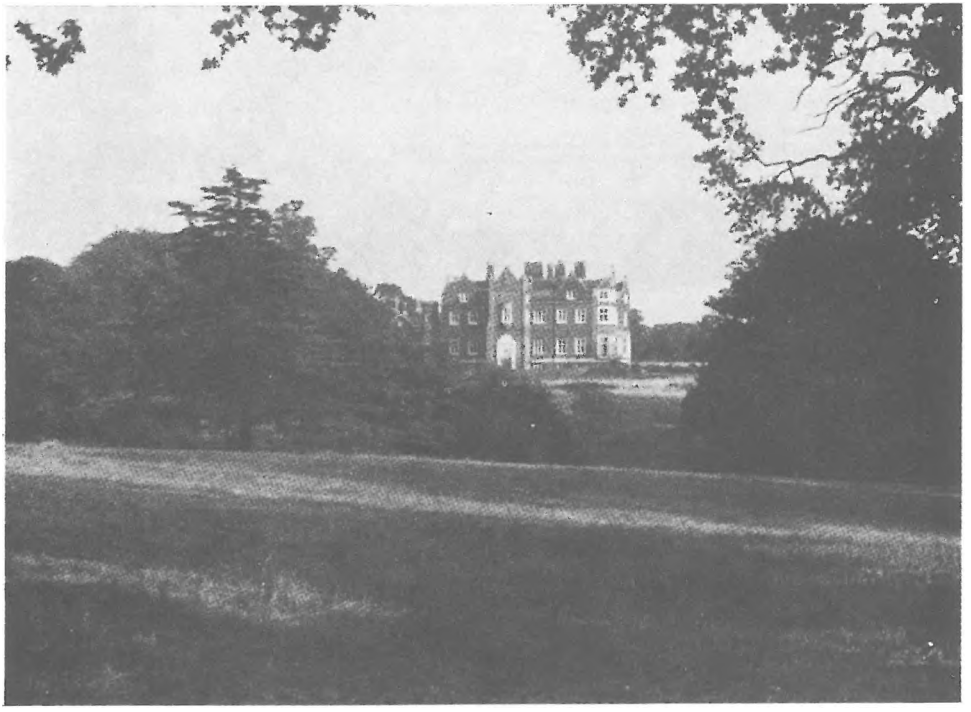
Gelgelelim tarihini bilen için resmin başka bir anlamı da vardır. Sanat tarihçisi, buradaki bakışın tazeliğinin, çetin bir savaş sonucunda elde edilmiş olduğunu bilir. Constable'ın ilk koruyucularından ve kendisine resim siparişi verenlerden birinin yurtluğunun resmini yaptığı 1816 yılı, ressamın sanat yaşamında bir dönüm noktası oluşturmuştu. O sıralarda sanatçı, sonradan Hampstead derslerinde özetleyeceği resim anlayışına yaklaşmaya başlamıştı. Bu derslerde Constable, şöyle der: "Resim sanatı bir bilimdir, doğanın yasalarını konu alan bir araştırmadır ve resim sanatı alanında böyle çalışılması gerekir. O halde neden peyzaj resmi sanatına doğa felsefesinin bir dalı olarak bakılmasın ve tek tek resimler de bilimsel deneyler sayılmasın?"

Constable'ın "doğa felsefesi" diye adlandırdığına biz bugün "fizik" diyoruz; Wivenhoe Parkı'nın bu dingin, iddiasız resmini fizikçilerin anlaşılması güç deneyleriyle karşılaştırmak, ilk anda insanı yadırgatabilir. Buna karşın bana göre Constable'ın savını, sanatçıların meslekdaşlarını körelmişliklerinden ve kendini beğenmişliklerinden sıyırmak için oldukça sık başvurdukları, alışılagelmiş paradokslarla ve abartmalarla aynı potaya koymamak gerekir. Constable, ne söylemek istediğini çok iyi biliyordu. Batı geleneğinde resim sanatı gerçekten de bir bilim gibi uygulanmıştır. Bu gelenek içersinde yer alan ve büyük sanat koleksiyonlarında sergilenmiş olarak gördüğümüz bütün eserler, yorulmak bilmez bir deney çabasının sonuçları olan buluşları kullanmışlardır.

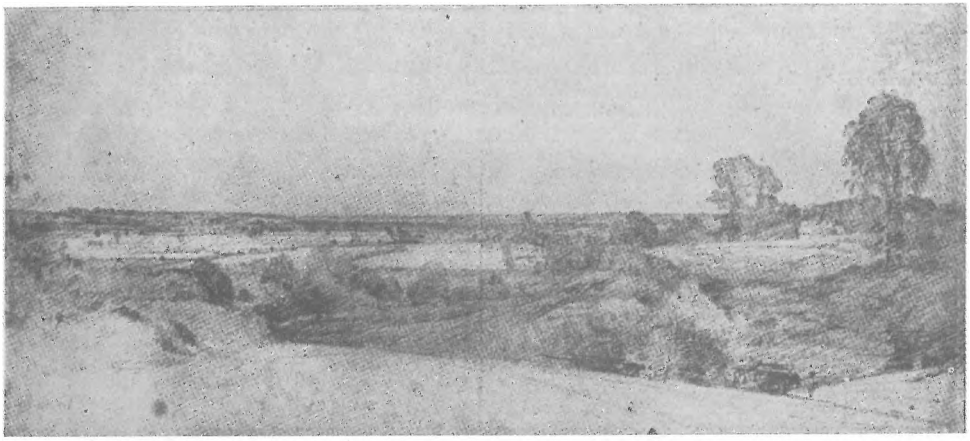
Bu, kulağa biraz çelişki gibi geliyorsa eğer, bunun nedeni, geçmişin deneylerine borçlu olduğumuz pek çok sonucun günümüzde artık herkes tarafından bilinmesidir. Bunların öğretilmesi ve uygulanması, büyükbabalarımızın rakkaslı saatlerini düzenlemiş olan sarkaç yasalarının uygulanması kadar kolaydır; oysa bir zamanlar bu yasaların bulunabilmesi için bir Galilei'nin, uygulanabilmesi için de bir Huygens'in varlığı gerekmiştir. Günümüzün pek çok sanatçısı Constable'm bilimsel araştırmalar yaptığı alanda artık bulunabilecek yeni bir şeyler olmadığına kesinlikle inandıklarından, başka alanlarda denemeler yapmaları gerektiğini düşünmektedirler. Böylece görünen dünyayı irdelemek yerine, bilinçdışının gizlerini çözmeye ve soyut oluşumlar karşısındaki tepkilerimizi sınamaya çalışmaktadırlar. Bu sanatçıların durup dinlenme bilmeyen denemeleriyle karşılaştırıldığında, Constable'ın resmi o denli doğal ve kendiliğinden anlaşılırmış gibi bir izlenim bırakmaktadır ki, içimizde bu resmin ne denli yürekli ve başarılı bir atılım olduğunu unutma eğilimi uyanmaktadır. Bu resmi, sanatçının gördüğü şeyin sadık bir yansıtılışı olarak, bu tür resimler için sıkça kullanılan nitelendirmeyle, doğanın salt kopyası diye kabul etmekteyiz. Bu bir yerde sanatçıların bugün karşısında başkaldırdıkları "fotoğraf gibi"liğe en azından yaklaşan bir olgu olarak ele alınabilir. Hiç kuşkusuz bu değerlendirmenin doğru olan bir yanı da vardır. Constable'ın tablosu, fotoğrafa örneğin kübist bir resimden ya da bir ortaçağ sanatçısının yapıtından çok daha yakındır. Fakat öte yandan bir fotoğrafın, betimlediği manzaranın sadık bir yansıtması, yani bir kopyası olduğu savının anlamı nedir? Doğal olarak bu soru, kitaplardaki resimlere dayanılarak ele alındığında, bu çok yetersiz olacaktır; çünkü yapabileceğimiz, örnekle kopyayı değil, yalnızca kopyayla kopyayı karşılaştırmaktır. Ancak ressamla fizikçinin deneylerinin birbiriyle ilinti kurduğu tek bir noktayı sergilemek, bütünüyle olanaksız olmasa gerektir. Şimdi karşımızda Wivenhoe Parkı'nın iki fotoğrafı bulunmaktadır (5,6); parkta aslında Constable'm bugün fotoğrafın çekildiği yerden resmini yaptığı güne göre büyük bir değişiklik olmamıştır; yalnızca göl manzarası Alp güllerince kapanmış, yurtluk yapısında da epey önemli değişiklikler gerçekleştirilmiştir. Fotoğrafın en küçük parçasının bile aynı noktadan tutulacak bir aynanın yansıtacağı görüntüye uymayacağı konusunda hiçbir kuşkumuz yoktur – bunun nedeni fotoğrafta renklerin değil, ama sınırlı bir yelpaze içersinde grinin az sayıdaki tonlarının bulunmasıdır; doğal olarak bu tonlardan hiçbiri, bizim "gerçeklik" diye adlandırdığımıza uymaz. Konumuz açısından daha da önemli olan nokta ise, tonlar yelpazesinin kendiliğinden ortaya çıkmamış oluşudur. Bildiğimiz gibi, bu tonlar geniş ölçüde filmin işlenişine bağımlı olduğundan, yine geniş ölçüde fotoğrafçı tarafından belirlenir. Birbirlerinden iyice farklı görünen her iki fotoğraf da aynı negatiften basılmadır. Grinin çeşitli tonları arasındaki ayrımların çok küçük olduğu kopya, yumuşak, hafif puslu bir ışıklandırma yapılmış izlenimini uyandırmaktadır. Kontrastlardan yana daha zengin olan ikinci kopyanın etkisi ise bambaşkadır. Dolayısıyla fotoğraf yoluyla oluşturulan resim, doğanın tam bir kopyası olmak bir yana, kendisine kaynaklık eden negatifin bile tam bir kopyası değildir. Kapalı bir günde yapılmış böyle bir çekimden en iyi sonuçları elde etmek isteyen fotoğrafçının, deneyleri için bütün kâğıt türlerini ve çok değişik enstantaneleri kullanması gerekecektir. Bu noktada fotoğrafçının görece olarak basit çabası için saptadık-



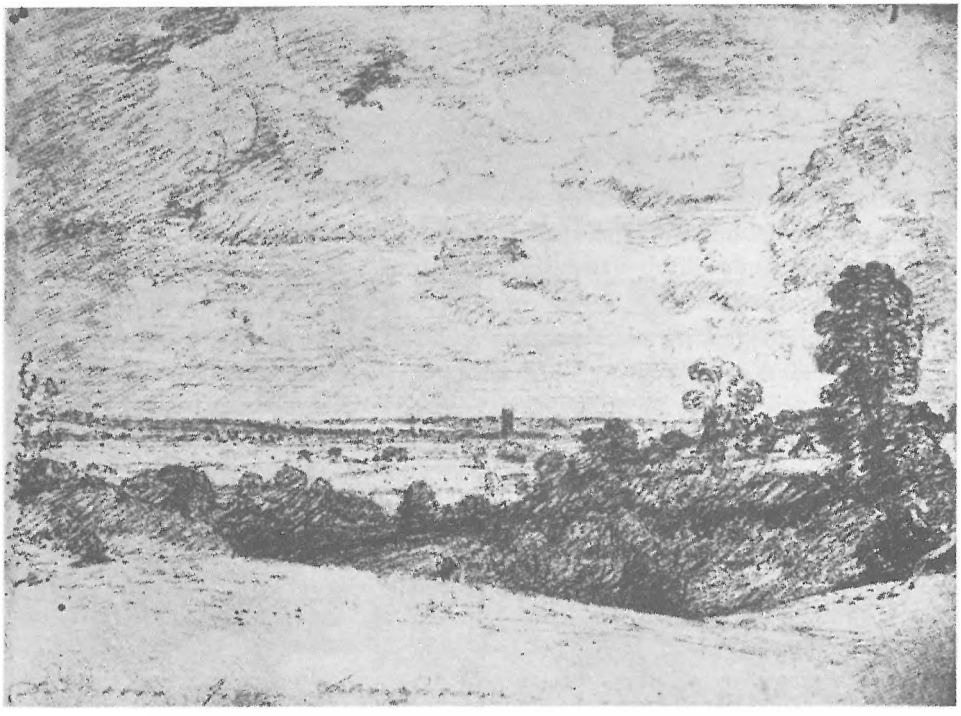
5. *Wivenhoe Parkı, Essex.* Az kontrastlı kopya.



6. *Wivenhoe Parkı, Essex.* Çok kontrastlı kopya.



7. JOHN CONSTABLE: *Dedham Vale.* 1811 dolayları. Kurşunkalem.



8. JOHN CONSTABLE: *Langham'dan Dedham'ın Görünüşü.* 1813. Kurşunkalem.

larımız, doğal olarak ve karşılaştırılamayacak kadar geniş ölçüde ressamın çalışması için de geçerlidir.

Çünkü ressam için önünde gördüğünü öylece "kopya edivermek", daha da olanaksızdır. Ressamın tek yapabileceği, gördüğünü kendi tekniğinin yarattığı koşullara "çevirmek"tir. Ressam da kullandığı malzemenin kendisine sağladığı ton yelpazesine sıkı sıkıya bağımlıdır. Grafik betimlemelerin söz konusu olduğu yerde siyah-beyaz dile yapılan bu "çevirinin" özü, daha kolay anlaşılabilir niteliktedir.

Constable, neredeyse aynı noktadan bakarak yapmış olduğu iki çizimden biri (7) için büyük bir olasılıkla sivri uçlu, sert bir kurşunkalem kullanmıştır. Bu nedenle de nesnel olarak yalnızca gri tonlardan oluşma küçük bir alanla sınırlı bir yelpazeyi izlemek ve gölgelemelerini, ön plandaki siyah attan arka plandaki ağaçlara kadar bu dar sınırlar içersinde tutmak zorunda kalmıştır; bu arada uzaktaki ağaçların arasından parlak gibi gözüken ışık, resim kâğıdının soluk gri rengi tarafından temsil edilmektedir. İkinci çizimde (8) ise daha yumuşak ve daha koyu renkli bir kalem kullanan Constable, böylece daha büyük kontrastlar elde edebilmiştir. Fakat burada da bizim "kontrast" diye adlandırdığımız, gerçekte çizimin çeşitli yerlerinden yansıyan ışığın yoğunluğunun küçük bir dalgalandırılmasından ibarettir. Bu ikinci çizim ile şimdi Oxford'da bulunan bir yağlıboya resim (TABLO II) arasında belli bir yakınlık vardır. Yağlıboya resimde çeşitli ışık kademelendirmelerinin yerini değişik renklerde alanlar almıştır. Bu resmin bundan ötürü sanatçının görmüş olduğunu yansıttığı söylenebilir mi?

İnsan elbet bu soruyu olumlu yanıtlama isteğini duymaktadır. Çünkü balmumu figürleri yapanlar, her nesnenin renklerini eksiksiz olarak taklit edebildikten sonra, ressam neden bu sanatı aynı ustalıkla uygulayamasın? Evet, bu başarıyı ressam da gösterebilirdi, bir koşulla: Doğaya baktığında kendisini en çok çeken öğeyi, yani ışığı bir yana bırakmaya karar verebildiği takdirde. Bir kopyanın, kopyasını oluşturduğu nesnenin tıpkısı olduğunu söylediğimizde bunun anlamı, bu iki nesne aynı ışıklandırma altında yan yana durduklarında onları birbirlerinden ayırmanın olanaksız olduğudur. Farklı bir ışıklandırmanın varlığı durumunda bu benzerlik hemen ortadan kalkacaktır. Ayrım az ise eğer, o zaman daha karanlıkta olan nesnenin renklerini açtığımız takdirde benzerliği yeniden sağlayabiliriz. Buna karşılık nesnelerden biri gölgede, öteki de güneş ışığı altında ise, bu işlem benzerliği sağlamak bakımından asla yeterli olmayacaktır. Ressamların eskiden beri kuzey ışığına açık atölyeler aramış olmalarının haklı nedenleri vardır. Çünkü bir portre ya da ölüdoğa yapan bir ressam, ancak gezinen bir güneş ışığı demeti kendisini engellemediği takdirde, örnek aldığı nesnenin her alanının renklerini aslına sadık bir biçimde kopya etmeyi umabilir. Ressamın kar beyazı bir masa örtüsünü bembeyaz boyayla yansıtmaya çalıştığını varsayalım. Bu sanatçı, paletinden bir güneş ışığı demetinin masa üstünde yansıyan yoğunlaşmış aydınlığını ya da titreşen yansımaların parıltısını nasıl elde edebilecektir? Peyzaj ressamı için ise tamı tamına kopya edebilmek, daha da az olasıdır. Bir kez daha bir fotoğrafçıyı düşünelim. Bu fotoğrafçı son izninde yaptığı yolculuk sırasında çekmiş olduğu nefis sonbahar renklerini bize göstermek istediği takdirde, bizi karartılmış bir odaya çağırır ve diyapozitiflerini bir sinema perdesine yansıtır. Fotoğrafçı, ancak göstericinin gözlerimizin uyum yetisince desteklenen ışığı aracılığıyla, doğada hayran kaldığı ışık yoğunluklarının çapına bir ölçüde uyan görüntüleri bize göstermeyi başarabilir. Bir raslantı sonucu elimizde Constable'm benzer bir olaydan söz ettiği bir mektubu bulunmaktadır. Constable bu mektupta 19. yüzyılın yirmili yıllarında Londra'da halka tanıtılmış olan yeni bir buluşu, *Diorama*'yı anlatmaktadır. "Burada kısmen bir dia gösterisi söz konusu: İzleyici karartılmış bir odada oturuyor. Buluş, herkesin çok hoşuna gidiyor ve yoğun bir yanılsama yaratıyor. Ama bu sanat de-

ğil. Resim sanatında hoşa gitme, temelini yanılsamada değil, anımsamada bulmalıdır."

Constable, mektubu bugün kaleme almış olsaydı bu, belki de anımsamalardan çok tasarımlardan söz edecekti. Sanatçı, güneşin altındaki çimenleri varmış gibi gösteremez, ama bizde bu yolda bir izlenimin doğmasını sağlayabilir.

Bunu belli bir durumda nasıl başardığı, sanatçının kendi gizidir. Ancak şimdiye kadar söylenenlerin ardından şu saptamayı yapabiliriz: Bu gizin anahtarı, ressamın resmindeki renklerle tonlar arasındaki karşılıklı ilişkilerde ve bağıntılarda gizlidir.

Georg Hirth, renkli ışık izlenimlerinden ressamın boyalarıyla bir resim yaratabilmek için gerekli olan dönüştürme sürecini "ışık denklemi" terimiyle dile getirmiştir. "Bilinenler", hep bir dizi belli ışık değerleridir. "Arananlar" ise örneği karakteristik bir biçimde yeniden yansıtmaya elverişli bir dizi ışık değeridir. Sanatçı, hesap işleminin – burada bir denkleştirme ve hesap işlemi söz konusudur – doyurucu, yani sanatsal açıdan doyurucu bir sonuç vermesi koşuluyla toplama ve çıkarma işlemleri yapabilir, ayıklayabilir vb. Burada önemli olan, bir "özdeş ışık denklemi"nin hemen hemen olanaksızlığıdır; çünkü sanatçının çalışırken kullandığı boya maddeleri, doğada yaygın olan ışığı zengin ayrımları içersinde asla olduğu gibi yansıtamaz.

Bu sorun en açık biçimde meslekten sanat kuramcısı olan biri tarafından değil, ama "vakit geçirmek için resim yapan" birince dile getirilmiştir. Ancak bu kişinin adı da Sir Winston Churchill'dir.

Şöyle yazmıştır Churchill: "Bu alanda gerçek bir otoritenin günün birinde belleğin resim sanatı alanında oynadığı rolü tam olarak araştırmasını çok isterdim. Bizler bütün dikkatimizi toplayarak bakışlarımızı önce betimlenecek nesnenin, sonra paletin, en sonunda da tuvalin üstünde yoğunlaştırırız. Böylece tuval, çoğunlukla birkaç saniye önce betimlemenin nesnesince gönderilmiş bir mesajı almış olur. Ancak bu mesaj kendisini (bir telgraf gibi) kodlayarak ileten bir postaneden geçer. Işık sinyalleri pigmentlere dönüştürülür ve mesaj da böylece şifrelenmiş olarak, bir "kriptogram" niteliğiyle tuvale ulaşır. Bu mesaj, ancak tuvalin üstündeki başkaca şeylerin bütünüyle doğru bir bağlama oturtulabildiği takdirde çözülebilir ve anlaşılabilir; salt pigment olan, yeniden ışığa dönüşür; fakat bu, doğanın ışığı değil, sanatın ışığıdır."

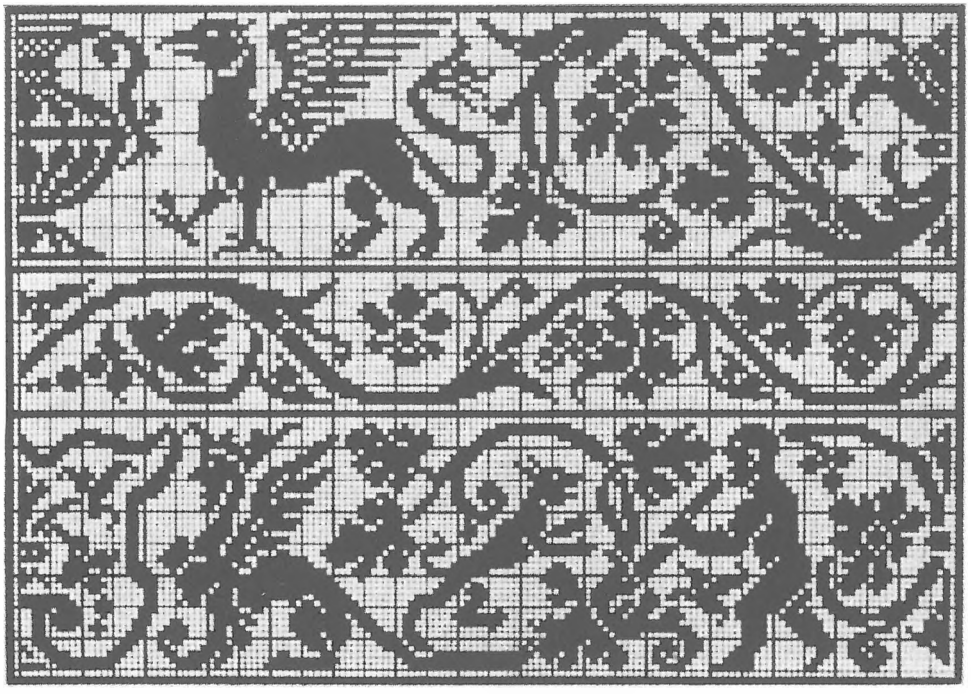
Sir Winston'ın bu gizemli olaya ilişkin olarak başvurabileceği "gerçek bir bellek otoritesi" olduğumu ileri sürmek gibi bir haddini bilmezlik yapmak, aklımın ucundan bile geçmez. Ne var ki kanımca bu soruna biraz yaklaşmayı umabilmemiz, daha önce Sir Winston'ın sözünü ettiği kod konusunda daha çok bilgi toplamamıza bağlıdır.

II

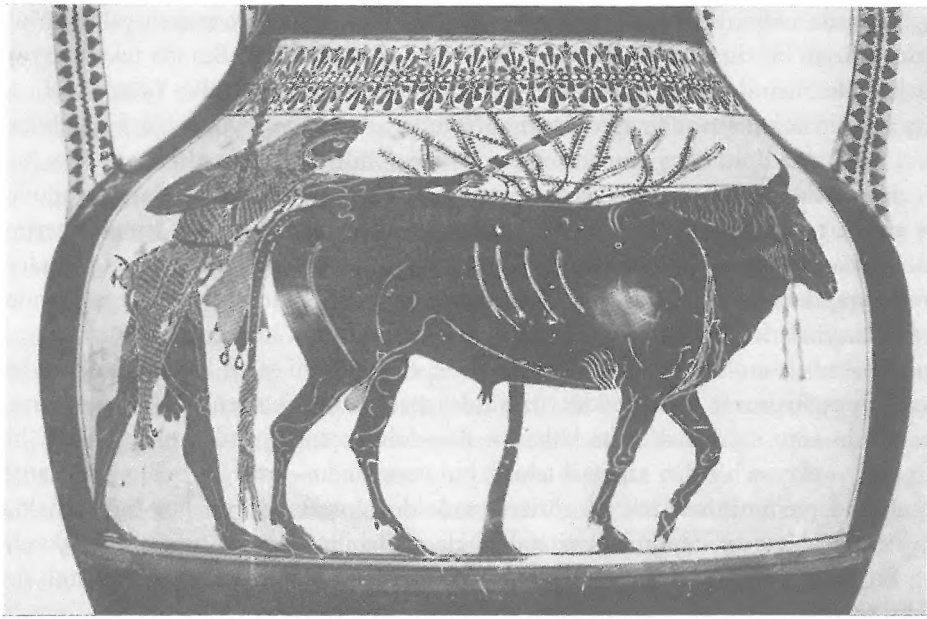
BENCE resimleri yorumlama, başka deyişle sanatın gizli yazısını sökebilme yeteneğimizi genelde çok doğal bir yetenek sayma eğilimindeyiz. Sir Winston, postane ve şifreleme benzetmesini sadece dâhice bir mecaz olarak görüyordu; ancak bu karşılaştırmayı bir kez de sözcüğü sözcüğüne almak belki de fena olmayacaktır. Çünkü postaneler gerçekten de meteoroloji haritaları veya fotoğraflar gibi, belli görsel mesajları

telgraf ya da radyo kanalıyla yollarlar; bunu yapabilmek için ise mesajı yalın sinyallerden oluşan bir dizge çerçevesinde "şifrelemek" zorundadırlar. Burada teknik ayrıntılarla ilgilenmemize gerek yoktur; yapacağımız şu saptama yeterlidir: Yalınlaştırılmış, ama rahatlıkla kullanılabilir nitelikteki görüntüler, resmin yüzeyinin eşit büyüklükte, içleri boş ya da dolu olan alanlara bölünmesiyle gönderilebilmektedir. Aynı ilke, birkaç ampul dizisinden oluşan ışıklı reklamlarda da uygulanmaktadır. Hangi ampullerin yanacağını, hangilerinin de yanmadan kalacağını belirleyen bir açma yönerimi aracılığıyla istenen ışık figürü yaratılabilmektedir. Telgraf aracılığıyla iletilen resimlerde ve ekrandaki görüntülerin, alanı dolaşan bir ışık demetinin parlaklık değerlerindeki farklılaşmalarla oluşturulduğu televizyonda da buna çok benzer bir durum vardır. Ancak teknik konularda acemiliğim nedeniyle, örneklerimi sanat biçimleri alanından seçmeyi yeğliyorum; bu örnekler üzerinde sözü edilen türden "kriptogramların" oluşturulmasını incelemek daha kolaydır. Boş-dolu seçeneklerinden oluşan böyle bir dizgeyi uygulayan bir dizi sanatsal teknik bulunmaktadır – örneğin belli ağ ve dantel örgülerinde zeminin tek tek ağ gözleri ya doldurulmakta, ya da boş bırakılmakta, böylece insanlara ve hayvanlara ait rahatlıkla seçilebilir resimler ortaya çıkmaktadır (9). Bu arada doldurulmuş alanların figür ya da zemin anlamını taşıması önemli değildir. Önemli olan, iki gösterge arasında kurulan bağıntıdır.

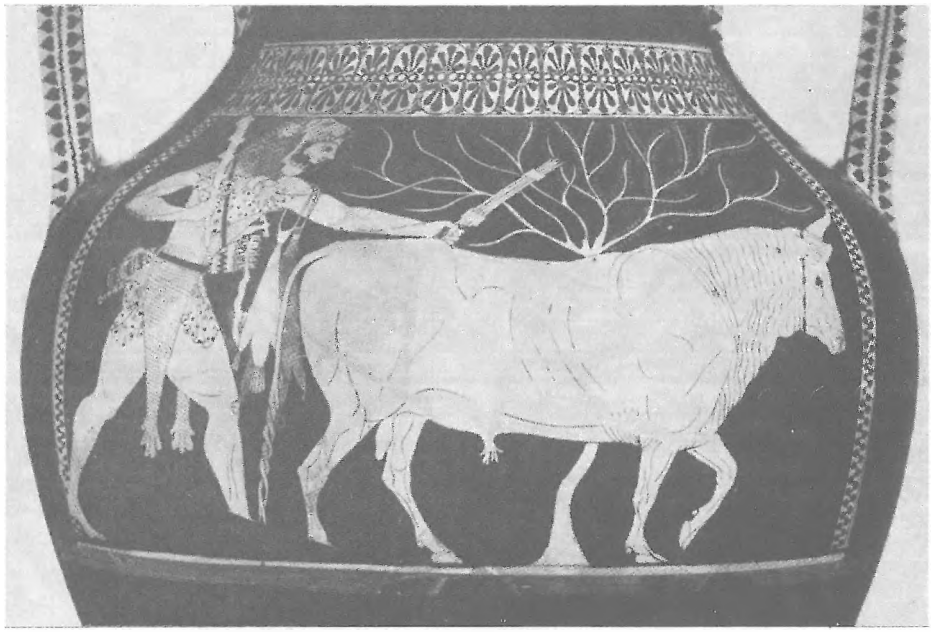
Negatif bir resmin de pozitif bir resim kadar kolay okunabildiği buluşu belki de gerçekten önce dokuma tekniğinden kaynaklanmıştır; bu tekniğin uygulanışı sırasın-



9. *Dantel işleme için örnek.* Venedik, 1568.



10. *Andokides Amforası. Herakles ve Girit boğası.* İ.Ö.520 dolayları.
Siyah figürlü yüz.



11. *Andokides Amforası. Herakles ve Girit boğası.* İ.Ö.520 dolayları.
Kırmızı figürlü yüz.



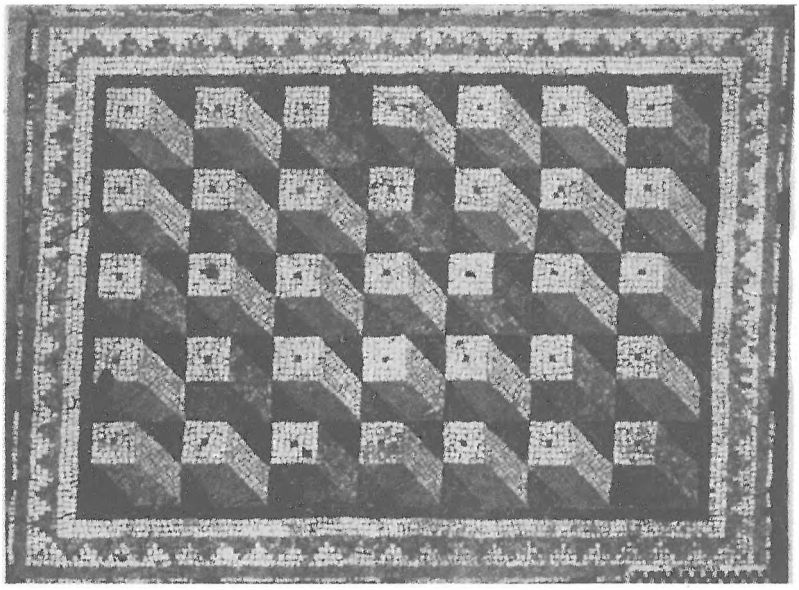


12/13. *Güney İtalya'dan vazo.* İ. Ö. üçüncü yüzyıl. Karşılıklı detaylar.

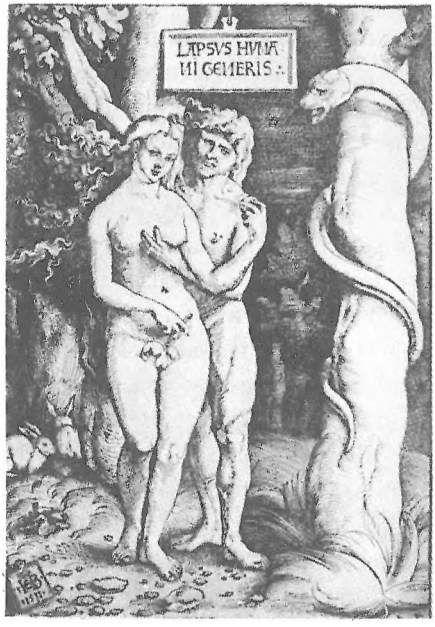
da bu türden dönüştürmeler kendiliğinden ortaya çıkar. Yunanlı vazo ressamlarının siyah figürlü üsluptan (10), yanmış çamurun renginin yalnız figürler için kullanıldığı kırmızı figürlü üsluba (11) geçerken bu dönüştürme ilkesini kullanmış oldukları bilinmektedir. Yunanlı sanatçılar, tek önemli olanın, figür diye düşünülenle zemin diye öngörülen arasındaki kontrast olduğunu iyi biliyorlardı; somut olarak bu, neyin kırmızı ve neyin siyah olduğunun değil, ama ya kırmızı ya da siyahın önem taşıması demekti.

Ancak Yunanlılar bu noktada kalmakla da yetinmediler. Plastik biçimlerin betimlenebilmesi için – düz olan siluetlerin tersine – üç tonu temel alan ve kendilerine ışık ve gölge imaları yardımıyla "modelleştirme" olanağını sağlayan bir kod dizgesi geliştirdiler. Avrupa sanatının sonraki bütün gelişmesi açısından temel önemini korumayı sürdürmüş olan bu dizge, Güney İtalya'da yapılmış olan bir vazoda açıkça belirgindir. Başlardan biri ışık etkisi yaratabilmek için beyaz boyayla vurgulanmışken, öteki daha koyu boya kullanılarak gölgelendirilmiştir (12,13). Demek ki burada artık istenen biçimi dile getirebilmek için açık ve koyu arasında yalın bir seçim söz konusu olmayıp, açığa veya koyuya doğru değiştirilebilen nesnel bir ton vardır.

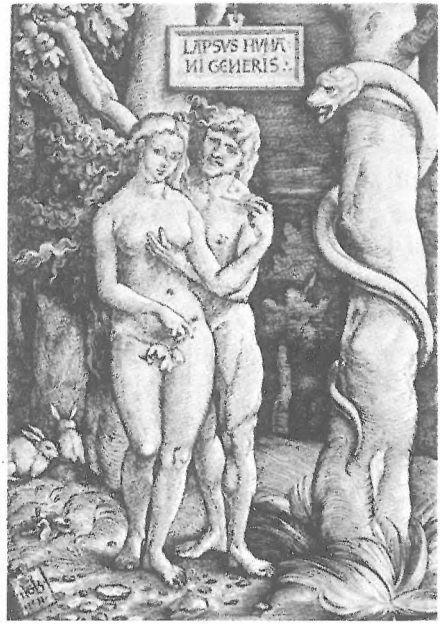
Bu kademelendirmelerin – yorumu kolay – bir koda ne kadar yakın olduğunu bize en iyi gösteren, belki de mozaiktir. Antik çağın mozaik sanatçısı için, uzam içersinde biçimlerin temel ilişkilerini inandırıcı bir biçimde dile getirebilmek açısından dört ayrı parlaklık derecesindeki minik taşlar yeterli oluyordu. Roma İmparatorluğu'nun her yanında becerikli ustaların, villaların ve hamamların mozaik döşemelerini süslerken sergilemiş oldukları, gerçekten yetkin çalışmalara hayranlık duyacak kadar naif olduğumu itiraf etmekten memnuniyet duyuyorum (14). Bu döşemeler, betimlemenin bu türünde var olan ve sonradan batı sanatında temel nitelik kazanan kriptografik öğeyi çok açık gözler önüne sermektedir; bir yandan figür ile zeminin kontrastı, öte yandan da figürün öztonunun az ya da çok ışıkla değişime uğratılması.



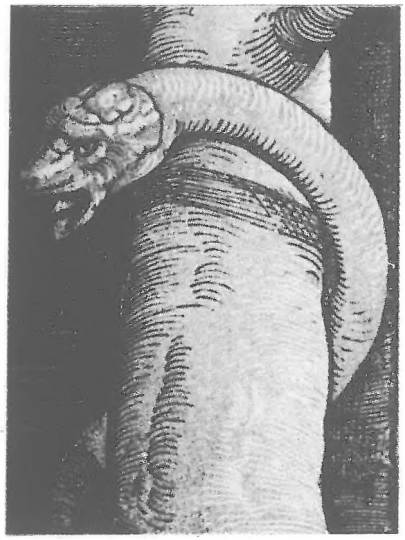
14. *Antakya'dan zemin mozaikleri.* i.s. ikinci yüzyıl.



15. HANS BALDUNG GRİEN: *İlk Günah.* 1511.
Tahtabaskı.



16. HANS BALDUNG GRİEN: *İlk Günah.* 1511.
Chiaroscuro tahtabaskı.

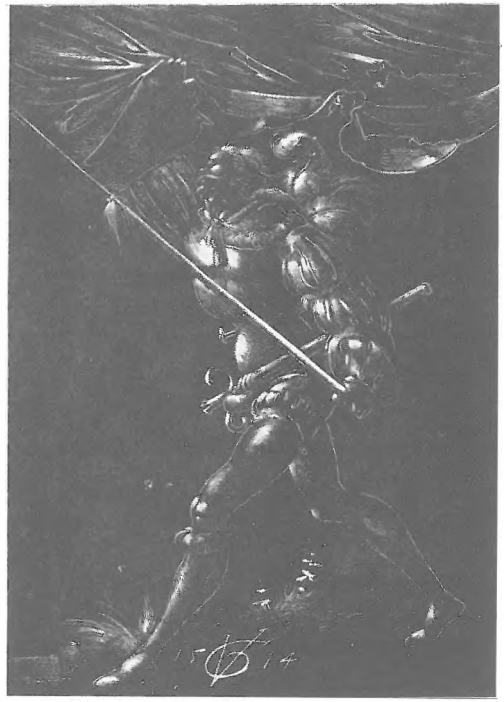


17. Resim 16'dan detay.

Ayrıca sanatçının "telkinlerine" boyun eğmeye o denli alışkınızdır ki, bütün grafik tekniklerinde alışılagelmiş bir yöntem olan, siyah çizgilerin hem figür ile zeminin sınırlandırılmasında, hem de gölgelemenin çeşitli kademelendirilmelerini sağlamakta kullanılması yönteminin uygulama alanı bulduğu betimleme biçimlerini de hiçbir güçlükle karşılaşmaksızın doğru okuyabiliriz. Baldung Grien'in İlk Günah'a ait tahtabaskısı, siyah-beyaz sergilemesiyle bize bütünüyle eksiksiz ve anlaşılır gelmektedir (15). İkinci levhayla elde edilen (16) etkiyi incelemek ise daha da ilginçtir; ayrıca bu, *Chiaroscuro* tahtabaskı tekniğinin ilk örneklerinden biridir. Sanatçının zemini daha koyu yapması, kendisine kâğıdın beyaz tonu aracılığıyla ışığı gösterebilme olanağını kazandırmaktadır. Ton alanının önemsiz sayılabilecek bu genişletilmesinden elde edilen kazanç, şaşırtıcıdır. Çünkü ışıkların betimlenmesi yalnızca plastik etki izlenimimizi güçlendirmekle kalmamakta, ama belli bir yüzeyin, üstüne düşen ışık karşısında gösterdiği tepkiye bağımlı olan malzeme karakterine ilişkin izlenimi edinmemizi de sağlamaktadır. Yılanın bedeninin "pullu yapısını" ancak tahtabaskının Chiaroscuro versiyonunda bütünüyle duyumsayabilmekteyiz (17).

Batı sanatı böylece üç kademeli bağıntılar dizgesinde, ışık yaşantısını bulmaya ve betimlemeye yarayan yetkin bir araç bulmuş oluyordu. Fakat bizler de gerektiğinde "dönüştürülmüş iki kademeli dizge"yi anlayabilecek konumdayız. Urs Graf gibi sanatçılar, gölgelerin sezdirilmesinden bütünüyle vazgeçen ve yalnızca karanlık bir arka plan üstünde ışıkları yansıtan bir teknikle başarılı denemeler yapmışlardır (18). Bağıntılara uyumumuz o denli güçlüdür ki, bu alışılmamış betimleme biçimi de bize bütünüyle doğal gözükmektedir.

Bütün grafik betimlemelerin geleneksel gösterge dizgelerini temel aldığı, doğal olarak eskiden beri bilinen bir olgudur. Ancak tablolar söz konusu olduğunda, gerek izleyicide, gerekse eleştirmenlerde "doğaya sadakat" ile ne denilmek istenildiği konusunda hâlâ bir belirsizliğe rastlanmaktadır. Bu arada elinde çok sayıda renk bulunan ressamın görevi, yalnızca kod dizgesinin sınırlı olanaklarıyla çalışmak zorunda olan grafik sanatçıya göre çok daha kolay gözükmektedir. Oysa gerçekte ressamın görevi daha karmaşıktır. Çünkü ressamm öykünme çabası, onu resmin izleyici tarafından çözümlenmesi için gerekli bağlantılara ilişkin temel bilgileri vermekten alıkoyabilir. Burada benim de *Sanatın Öyküsü* adlı kitabımda okuyucuları bu türden bir yanlış anlamaya yönelttiğimi itiraf etmem gerekiyor. O kitapta, Constable ile kendisine resim siparişi vermiş olan Sir George Beaumont'a ait şu anekdotu anlatmıştım: "Bir arkadaşı, Constable'ı resminin ön düzlemine eski bir kemanın o alışılagelmiş, yumuşak



18. URS GRAF: *Sancaktar.* 1514. Apreli kâğıt üstüne beyaz çini mürekkebi.

kahverengi tonunu koymadığı için eleştirir. Bunun üzerine ressam, arkadaşına gerçekte gördüğümüz taze yeşille, alışkanlıkların istediği sıcak tonlar arasındaki ayrımı göstermek amacıyla, bir keman alıp, arkadaşının önündeki çimlerin üstüne koyar."

Hiç kuşkusuz bu şirin anekdottan, Sir George'un çimlerin yeşil ve kemanların da kahverengi olduğunu o zamana değin hiç fark etmediği ya da Constable'ın büyük bir buluş yaptığı gibi bir sonucu çıkartmamanız gerekir. İkisi de çim renginin öylece taklit edilmesinin tek başına yeterli olamayacağını çok iyi bilmekteydiler. Burada çok daha duyarlı bir nokta, ressamların özton diye adlandırdıklarının, peyzaj ressamının resmine derinlik kazandırmak için gereksindiği yumuşak geçişlerden oluşma yelpazeyle nasıl bağdaştırılabileceği söz konusudur.

Benjamin West'e ait olup, Farington'ın güncelerinde yer alan bir düşüncede bu tartışmalara bir tür atıfta bulunulduğunu görmekteyiz: "Ona (Constable) göre, Claude Lorrain (TABLO III) resimlerine başlarken, gökyüzüne bulutlar ya da peyzajına belli biçimler yerleştirmeksizin, ufuk çizgisinden yukarı ve aşağı doğru farklılaşan bir tonlar yelpazesini yüzeysel olarak koyardı; bu işi sözü edilen renk derecelendirilmesi kendince başarana değin sürdürürdü. Biçimlerini ancak ondan sonra resmederdi; böylece de ufuk çizgisinden yukarıya, gökyüzüne ve ön düzleme doğru olması gereken ton dizisini izlemiş olurdu. Smirke, Claude Lorrain'in aksesuar niteliğindeki figürlerin giysilerinde bile belirgin renklerden ne denli ustaca kaçınmış olduğuna dik-



19. SIR JOSHUA REYNOLDS: *Leydi Elizabeth Delmé ve Çocukları.* 1777-1789.



20. THOMAS GAINSBOROUGH: *Köprülü Peyzaj.* 1780-1788 dolayları.

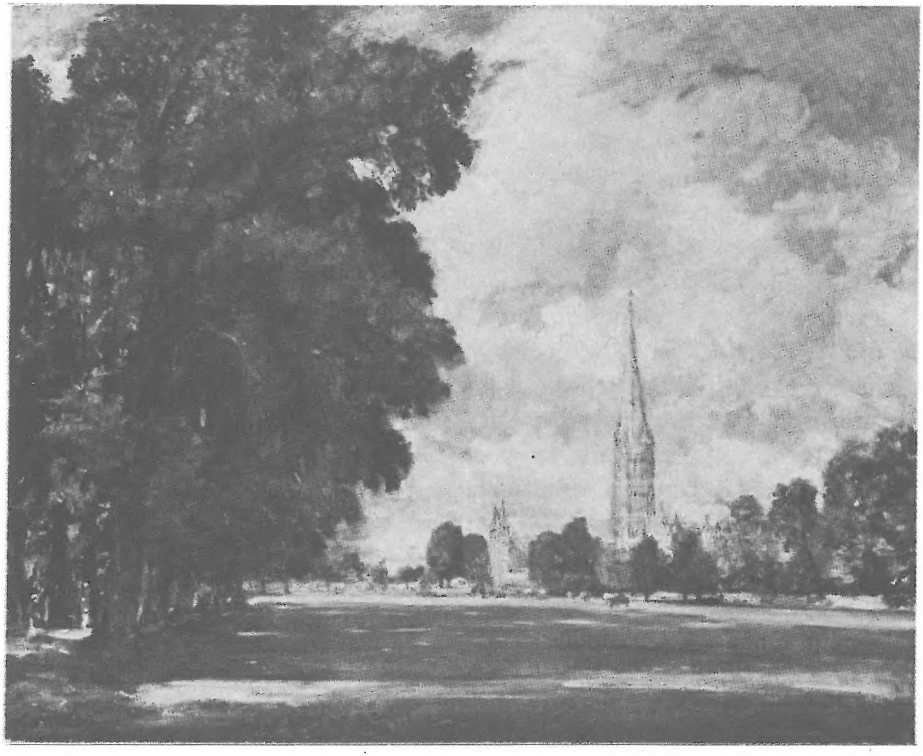
kati çekmiştir. Turner ise resme bakarken kendini hem mutlu, hem de mutsuz hissettiğini, resmin, gözüne kesinlikle taklit edilemez gibi gözüktüğünü söyler."

17 ve 18. yüzyıl sanatçılarının, soluk maviden koyu kahverengiye doğru yumuşak geçişlerle uzanan renk derecelendirmeleriyle yapmış oldukları deneyler, Sir George Beaumont'a bir peyzaj resminde ışık ve derinlik etkisinin nasıl yaratılacağını öğretmişti. Dahası, 18. yüzyılda öztonun daha zayıf tonlara dönüştürülmesine yarayacak bir aygıt bile bulunmuştu. Bu aygıt, yüzeyi koyulaştırılmış bir küçültme aynasıydı. Çoğu kez Claude-Lorrain-Aynası diye adlandırılan aygıt, bugün siyah-beyaz fotoğrafta olduğuna benzer bir biçimde, doğanın çokrenkliliğini bir dizi sınıflandırılmış tona dönüştürmeye yarıyordu. Bu yöntemin başarılı olduğu ve 18. yüzyıl ustalarının, sıcak kahverengi ön düzlemleri ve soğuk, uçuk mavi-gümüşi uzaklıklarıyla son derece hoşa giden etkiler yaratmış oldukları kuşkusuzdur.

Reynolds'ın, Washington'daki Ulusal Galeri'de bulunan *Leydi Elisabeth Delmé ve Çocukları,* ya da Gainsborough'nun *Köprülü Peyzaj* (19,20) gibi resimlerine baktığımızda, ön düzlemin kahverengini çıkış noktası alan düzenli kademeleştirmelerin sanatsal anlamını herhangi bir güçlükle karşılaşmaksızın kavrayabiliyoruz. Onun ar-

dından Constable'ın *Salisbury Katedrali'nin Görünüşü*'ne baktığımızda, bu sanatçının da ışık ve derinlik etkisini tonların buna benzer gölgelendirilişiyle elde etmiş olduğunu görüyoruz (21). Gerçekte aradaki ayrım, yalnızca bir derece ayrımıdır. Constable, tek bir tonlar yelpazesine bağlanmayı zorunlu saymamış, kendi ön düzleminin öztonunu biraz daha geniş ölçüde göz önünde bulundurarak elde edebileceği etkiyle ilgilenmiştir. *Wivenhoe Parkı*'nda ise paletini parlak yeşil yönünde olmak üzere daha epey genişletmiştir. Ancak burada da söz konusu olan, doğal olarak yalnızca yaklaşık bir sonuçtur. Çünkü resmimizin yanına bir parça taze çimle eski bir keman tutacak olsaydık, resmin rengi yine de çimden çok kemana yakın olurdu. Burada bir doğa kopyası değil, ama doğadan yapılmış bir çeviri vardır.

Bu açıdan bakıldığında, Constable'ın kendi resimlerinin doğabilimsel denemeler olduğu yolundaki anlatımı, çelişkili karakterinden epey yitirmektedir. Buradaki deneyin amacı, Constable'ın "doğanın belli belirsiz açık-koyu etkileri" diye adlandırdığını ressamın sınırlı renkleriyle elde edebilmektir. Bugün sanatçının deneylerinin başarılı olduğunu ve yeni buluşlara kaynaklık ettiğini biliyoruz. Örneğin başlangıçta bu kadar fazla yeşilin kullanılmasına şiddetle karşı çıkılmıştı; bunun nedeni, onsuz olunamaz sayılan renk kademelendirilmesinin engelleneceği düşüncesiydi. Anlatılagelen hazin bir anekdota göre, Constable günün birinde, Kraliyet Akademisi'nin jürisinde bulunduğu bir sırada, sehpaya yanlışlıkla onun resimlerinden biri konur ve sanatçı, mes-



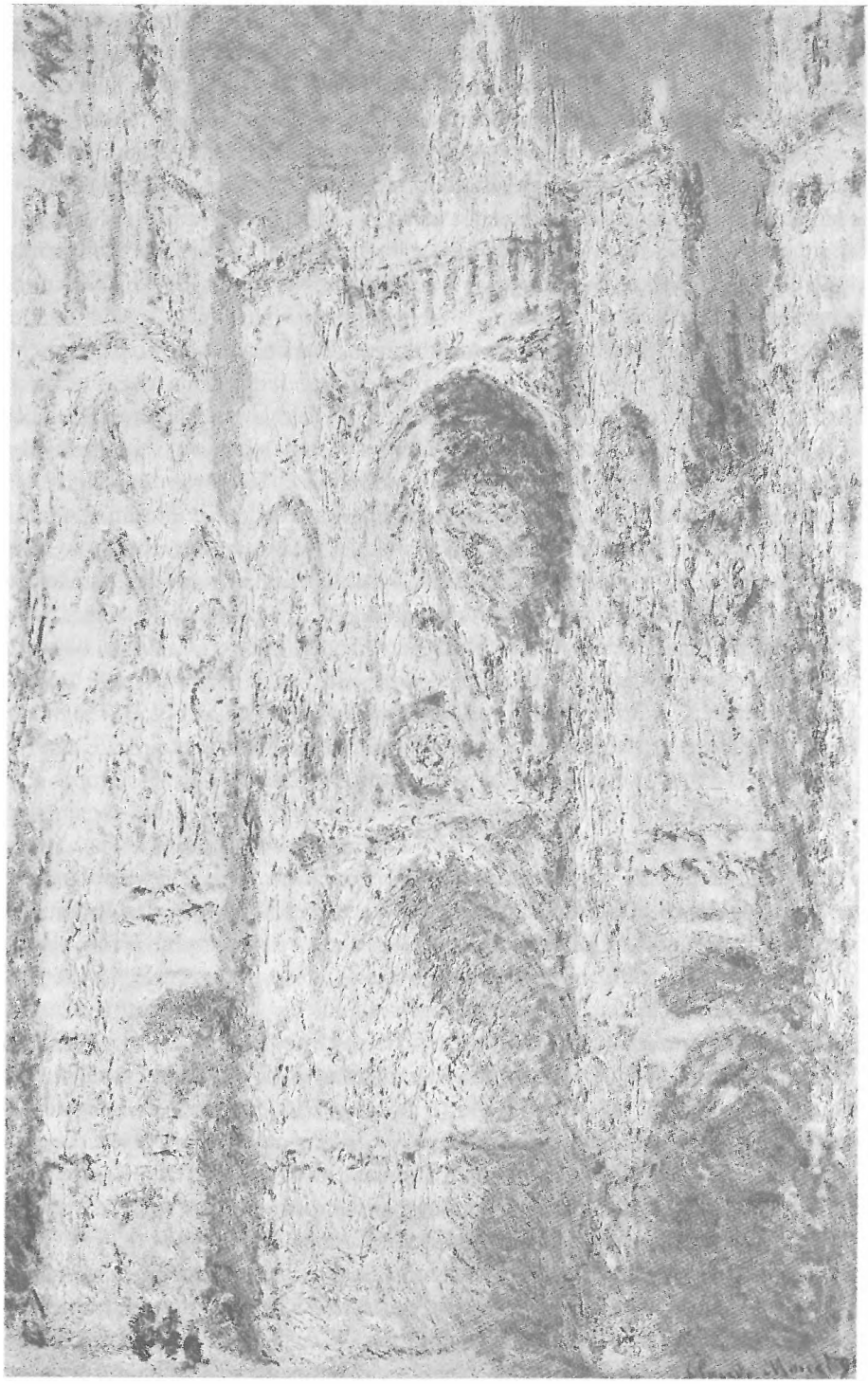
21. JOHN CONSTABLE: *Salisbury Katedralinin Görünüşü*. 1825 dolayları.



22. J.-B. COROT: *Epernon'dan Peyzaj.* 1850-1860 dolayları.

lekdaşlarından birinin şu sözlerine tanık olmak zorunda kalır: "Bu iğrenç yeşil nesneyi kaldırın ortadan, hem de derhal!" Öte yandan Constable'ın *Hay Wain* (Saman Arabası) adlı eseri Paris'te sergilendiğinde, onun renklendirmelerinden esinlenen Fransız sanatçılarının onun deneylerine öykünerek, paletlerinde daha aydınlık renkler kullanmaya başlamış olduklarını da biliyoruz. Constable'ın yönteminin kendini tam anlamıyla benimsetmiş olduğunu görmek için herhangi bir resim galerisini gezmek yeterlidir. Yeşil, günümüzde artık uzun bir zamandan bu yana "iğrenç" sayılmamaktadır. Artık örneğin Corot'un peyzajları gibi (22), çok daha aydınlık resimleri doğru "okuyabilecek" konumdayız; daha da önemlisi bu resimlere baktığımızda, eskiden onsuz olunamaz sayılan ton kontrastlarının eksikliğini duymaksızın ışığın betimlenişinin tadını çıkarabilmekteyiz. Böylece yeni bir göstergeler dizgesi öğrenmiş ve bilincimizin ufkunu genişletmiş oluyoruz.

Tarihçinin fizikçiden alması gereken dersin ağırlık noktası da işte burada yatmaktadır. Peyzajlardaki doğaya sadakatin görece bir konum olduğunu anlamamız gerekmektedir; sanatçı betimlemesine ne denli ışık sokma yürekliliğini gösterirse, bu görecelik de o denli yoğunlaşır. Büyük bilim adamları, örneğin Brücke'nin 19. yüzyılda yaptığı gibi, bundan ressamların güneşin altında uzanıp giden manzaralara güvenmemeleri gerektiği sonucunu çıkarmışlardır. Brücke, 1877 yılında, biraz daha fazla şiirin ve biraz daha az güneşin modern peyzaj ressamlarımıza iyi geleceğini yazmıştır. Bugün Brücke'nin görüşünde haksız olduğunu bilmekteyiz; izlenimcilerin deneyleri, bize teknik güçlüklerin aşılabileceğini kanıtlamıştır: Monet (23), öğlen güneşinin bütün parlaklığını, çıplak ışıkta duyumsadığımız parıldamaları betimleyerek çağrıştır-



23. CLAUDE MONET: *Rouen Katedrali, Güneş Altındaki Batı Yüzü.* 1894.

mayı başarmıştır. Bu tür resimler, sanatçının olanaksızı olanaklı kılma çabalarıyla şiirsel güç de kazanmaktadır. Gelgelelim Brücke'nin bu buluşları önceden görebilmesi için kendisinin de yaratıcı bir sanatçı olması gerekirdi. Bilimsel açıdan bakıldığında, itirazları bütünüyle haklıydı. Çoğu zaman sanatçı ile izleyici veya gelenekle devrim arasındaki çatışkı bu olgu yeterince göz önünde tutulmadan ele alınmıştır. Karşımıza bir tarafta yanlış önyargılar içersindeki kör izleyici diğer tarafta gerçeğin tek saptayıcısı niteliğiyle dâhi sanatçı çıkarılmıştır. Ancak bu denli ilkel tasarımlarla çalışan bir tarih anlayışı, yanıltıcıdır. Alanımızda bu tür yanlış anlamalardan korunabilmemizin en iyi yolu, Constable'ı izleyerek, peyzaj ressamlığını doğa yasalarına yönelik bir araştırma eylemi olarak kavramamızdır.

Belki yapmamız gereken, Constable'ın savını bir noktada biraz düzeltmektir: Ressamın araştırmaya çalıştığı şey, çevremizi saran gerçek dünyanın doğasından çok, bu fiziksel olgular karşısındaki tepkilerimizdir. Başka deyişle ressam için önemli olan, fizikçi için olduğunun tersine, doğadaki nedensellik bağlamları değil, fakat duyularımız üzerindeki etkilerdir. Ressamın sorunu, ruhbilimsel bir sorundur; içindeki tek bir tonun bile gerçeklikle örtüşmemesine karşın, doğaya sadıkmış etkisini yaratan bir resim oluşturma sorunudur. Bu sorunun temelinde yatan görüngülere ilişkin bilimsel araştırmalarda, kimsenin bu görüngüleri bütünüyle anlama savında olmamasına karşın, son yıllarda büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. Bu çelişkinin anahtarı, ruhsal bir özelliğimizde, başka deyişle tek tek öğelerden çok, öğeler arasındaki bağıntıları kavrayabilme yeteneğimizde gizli bulunmaktadır.

III

DOĞA bize bu yeteneği hiç kuşkusuz sanat yapıtları yaratalım veya sanat yapıtlarını kavrayabilelim diye vermiş değildir. Koşullara ve nesnelerin birbirleriyle olan bağıntılarına böyle bir yaklaşımı gerçekleştirebilecek konumda olmasaydık eğer, büyük bir olasılıkla dünyada yolumuzu hiç bulamazdık. Nasıl bir melodi, ister hafif, isterse yüksek perdeden çalınsın, bizim için aynı kalırsa, ışık etkilerinde de bir cismin yansıttığı ölçülebilir ışığın gerçek miktarından çok, parlaklık aralıkları veya parlaklık dereceleri karşısında tepki veririz. Burada "biz" derken yalnızca insanlardan değil, ama ruhbilimcilerin ustaca düşünülmüş deneme düzenleriyle sorularına yanıt alabilecekleri konuma getirdikleri, yumurtalarından yeni çıkan civcivlerden ve başkaca canlılardan da söz ediyorum. Wolfgang Köhler, artık klasikleşmiş bir deneyinde piliçlerini, yemlerini hep iki karton tabakasından açık renkli olanında beklemeye alıştırmıştı. Bir süre sonra koyu renkli kartonu kaldırıp, onun yerine kalandan daha açık tonda bir karton yerleştirdi. Bunun üzerine zavallı hayvancıklar yemlerini her zamanki kartonlarında değil, ama daha açık renkli olan yenisinin üstünde aramaya koyuldular. Başka deyişle görece nitelikteki parlaklık değerlerinin peşinden gidip, mutlak nitelikteki belli renk uyartıcıları karşısında tepki göstermediler. Ancak küçük kuş beyinleri böyle işlemeseydi eğer, durumları çok kötüye giderdi. Belli bir renk değerine ilişkin olarak anımsadıkları görüntü, doğru kar-

ton tabakasını saptayabilmelerine hemen hiç yardımcı olamazdı. Güneşin önüne gelecek bir bulut, dahası başın konumundaki veya bakılan yöndeki bir değişiklik bile kartonun parlaklık değerinde hemen bir değişime yol açardı. Nesnel özdeşlik olarak algıladığımız, nesnenin çevre ile arasındaki bağıntıları içine almasaydı, durmadan değişen izlenimlerin anaforunda umarsız bir biçimde yitip giderdi.

Gözümüzün retina tabakası (tıpkı tavuklarınki gibi) her an dans eden, titreşen sayısız ışık noktacıklarına hedef olur; bunlar, ışığa karşı duyarlı olan çubukları/konileri uyarırlar; bu sonuncular da beyni çeşitli sinyalleriyle bombardıman ederler. Bütün bunlara karşın gördüğümüz dünya, genel olarak durağan, değişken olmayan bir dünyadır. Görsel duyumlarımızla görsel yaşantımız arasındaki ayrımın ne denli büyük olduğunu kavrayabilmek, kesinlikle kolay bir iş değildir ve bunu sağlayabilmek için oldukça karmaşık deneylere gereksinim vardır. Yine de önümüze herhangi bir nesne, bir kitap ya da bir tabaka kâğıt koyalım. Bakışlarımızı bu nesne üzerinde gezdirdiğimizde, nesne iki retinamızın üstüne değişik dalga uzunluklarına ve yoğunluklarına sahip, devingen ve kıpırdaşma konumundaki ışık izlenimlerini yansıtır. Bu ışık duyumlarının toplamı ve düzeni tamı tamına yinelense bile, bu çok ender olacaktır; çünkü bakış açımız, aydınlatma, göz bebeğimizin açıklığı sürekli değişmektedir. Pencereye dönük bir tabaka kâğıt, pencerenin uzağındaki konumunda yansıttığı beyaz ışığın birkaç katını yansıtır. Bu parlaklıklar arasında kuşkusuz bir ayrım görürüz, yoksa ışıklandırmanın derecesi konusunda bir yargıya da varamazdık. Fakat bu ayrımın nesnel büyüklüğünü yalnızca ruhbilimcilerin bu amaç için geliştirdikleri ve küçültme ekranı diye adlandırılan aygıtın yardımıyla kavrayabiliriz. Bu aygıt, ortasında bir delik bulunan bir ekrandır; bu delikten renkli bir nokta algılanılabilir; ancak bu noktanın çevresiyle bütün bağıntıları perdelenmiştir. Bu sihirli kutu aracılığıyla gözlemlerde bulunan deney kişileri, hayretten hayrete düşerler. Gölgedeki beyaz bir mendil, nesnel olarak güneş ışığındaki bir kömür parçasından daha koyu olabilir. Normal yaşamımızda bu iki nesneyi birbiriyle karıştırma tehlikesiyle karşılaştığımız, çok ender olur; çünkü kömür, kural olarak bakış alanımızdaki en koyu, beyaz mendil ise en aydınlık nesne olacaktır ve bunları algılamamız açısından önemli olan, mutlak parlaklık değil, görece nitelikteki parlaklıktır. Demek ki Sir Winston Churchill'in sözünü ettiği şifreleşme, daha retinamızdan bilincimize uzanan yolda başlamaktadır. Ruhbilim, nesnelerin görünüşündeki bu başdöndürücü değişim karşısındaki görece duyarsızlık için *nesnel değişmezlik* (*Dingkonstanz, constancy*) terimini geliştirmiştir. Nesnelerde uzaklığa, aydınlatmaya, bakış açısına ve benzer durumlara bağlı olarak değişimler algılamamıza karşın, nesnelerin rengi, biçimi ve açıklık/koyuluk konumu genelde değişmez gibi gözükmektedir. Odamız, sabahtan akşama kadar aynı kalır; içindeki nesneler de alışılmış biçim ve renklerini korurlar. Ancak belli durumlarda, örneğin dikkatimizi bu tür nesneler üzerinde yoğunlaştırmamızı gerektiren işlerde, varolan değişkenliği biraz olsun duyumsarız. Bir kumaşın rengine ilişkin son kararımızı hiçbir zaman yapay ışık altında vermek istemeyiz; bir resmin düzgün asılı olup olmadığını görmek için ise odanın ortasına gideriz. Ama bunların dışında, sapma paylarını göz önünde bulundurma ve böylece koşulları doğru değerlendirme konusunda şaşılacak bir yeteneğimiz vardır. Sinemada en ön sıralara düşmek, herkesin ba-

şına gelmiş bir olaydır. Böyle durumlarda insan önce perdedeki her şeyi o denli çarpıtılmış ve gerçekdışı görür ki, kalkıp gitmek ister. Ama birkaç dakika sonra bu rahatsız konum ile artık uyum sağlanmıştır; çarpıtılmalar kaybolur ve beyazperdenin üstündekiler yeniden doğru görülür. Renkler bakımından da biçimlerinkine çok benzer bir durum vardır. Zayıf bir aydınlatma, başlangıçta rahatsız edici gelir; fakat gözümüz psikolojik açıdan uyum sağlar sağlamaz yeniden normal ışıktaki renk ve aydınlık koşullarını algılamaya başlarız; dünya yeniden eski yüzüne kavuşmuş olur.

Nesnelerin özdeşliğini, tüm değişimlere karşın koruyabilmeye, değişik çevre koşullarıyla sürekli uyum sağlayabilmeye ve dünyayı durağan bir bağıntılar dizgesi niteliğiyle yaşayabilmeye ilişkin, hayvanlarla da paylaştığımız bu yeteneğimiz olmasaydı eğer, güzel sanatların varlığından da söz edilemezdi. Suyun altında gözümüzü açtığımızda, renkleri, biçimleri ve nesneleri, yabancı bir ortamın içinde olduğumuz halde kavrayabiliriz. Resimlere baktığımızda da, ilk anda onları yabancı bir ortamın içinde görürüz. Bu, çok zorlama bir karşılaştırma değildir. Her iki olaydaki ruhbilimsel oluşumlar, birbirine çok yakındır. Ne zaman kendimizi alışılmamış bir görsel konumda bulsak, önce bir şok yaşarız; ancak bu şok kısa sürelidir ve hemen bir uyum sağlama konumuna dönüşür. Bu uyumun mekanizması, doğuştan varolan bir mekanizma gibidir.

IV

KANIMCA kontur çizimlerini ve fotoğrafları anlamayı ne ölçüde öğrenmemiz gerektiği ve bu yeteneğin ne ölçüde doğuştan varolduğu sorusunun yanıtını da bu doğrultuda aramak gerekmektedir. Bildiğim kadarıyla, bu türden betimlemeleri yaşamlarında hiç görmemiş olan ilkel kabile üyeleri, her zaman bunları hemen yorumlayamamaktadırlar. Ancak bu, fotoğrafın simgeler dilinin salt geleneğe dayandığı anlamına da gelmez. Görünüşe bakılırsa, gerekli olan tutum iyi kavranabildiği takdirde sözü edilen dil, şaşırtıcı bir çabuklukla öğrenilebilmektedir.

Bence buna çok benzeyen bir durum gerek resim sanatındaki yeni bir tutumu başlangıçtaki yadsıyışımızın, gerekse yeni betimleme biçimine şaşılacak bir çabuklukla uyum sağlayışımızın temelinde yatmaktadır. Fantin-Latour'un *Sonia*'sı (24) gibi bir portre biçemine alışmış olan gözlere, Manet'nin *Madame Michel-Lévy*'si (25) gibi bir resim, tıpkı derin su dalgıcının güneş ışığını algılamasında olduğu gibi, çiğ ve aşırı parlak gelecektir.

Bu bağlamdan kaynaklanan ve yeni yollara yönelen sanatçıların çoğu kez çarpışmak zorunda oldukları güçlükler üzerine, yine Constable'ın mektuplarında zengin malzeme vardır. Constable bir defasında bir alıcının belki de peyzaj resimlerinden biriyle ilgilenebileceğini – çok ender, bu nedenle de ressam için çok önemli bir olay! – duyunca, acı bir ifadeyle şunları yazmıştır: "Söylenenlere bakılırsa alıcı, sanattan anlayan biriymiş, dolayısıyla kiri ve siyah rengi, güzellik ve tazeliğe yeğleyebilir; o nedenle belki de resmimi kurum ve pislikle sıvamam gerekir." Bir başka yerde ise şöyle yazmıştır: "Kirli ve aşınmış resimler, aslında Tanrının eserlerine ait olması gereken yeri alıyor."



24. HENRI FANTİN-LATOUR: *Sonia'nın Resmi.* 1890.

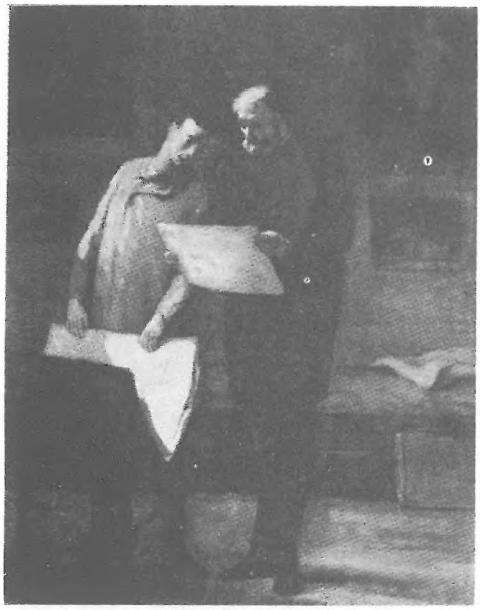


25. EDOUARD MANET: *Madame Michel-Lévy.* 1882.

Işığı betimlemeye bunca önem veren bir ressama, koyulaştırılmış tablo vernikle-rine alışmış bir izleyici kitlesinin görme alışkanlıklarının ne denli aykırı kaçtığını kolayca tasarımlayabiliriz. Öte yandan Constable'ın bakış açısının kendini bütünüyle kabul ettirmiş olduğunu da biliyoruz. 19. yüzyılda, istenen "galeri tonu"nu tutturabilmek için resimlerin üstüne sürülen sarımsı vernik, bugün tıpkı Claude Aynası gibi, artık geçmişte kalmıştır. Şimdi koyu gözlükler takmadan da ışığa bakmayı öğrenmiş bulunmaktayız.

Ancak görme alışkanlıklarımızdaki bu köklü değişimin bizi, mutluluk kaynağı olabilecek tek gerçeğe ulaştırdığına ve artık resimlerin nasıl gözükmesi gerektiğini bildiğimize inanmak, biraz acele bir yargı olur. Constable, isli resimlere alışkın olanların beğenilerini haklı olarak eleştirmiş, daha da ileri giderek Londra'daki Ulusal Galeri'nin kuruluşunu, "zavallı İngiltere'mizde sanatın son bulması anlamına geleceği için", üzüntüyle karşılamıştı. Günümüzde ise durum, bunun tam tersinedir. İzlenimcilerin ve 20. yüzyıl ressamlarının bizi alıştırmış oldukları aydınlık paletler, güçlü ve kimi zaman da aşırı çarpıcı renkler (afişlerden ve ışıklı reklamlardan söz etmeye bile gerek duymuyorum), kimi zaman eski üslupların ince, dingin ton kademelendirmelerini tam olarak değerlendirebilmemizi güçleştirmektedir. Bugün Londra'daki Ulusal Galeri, eski ustaların resimlerine baktığımızda bizden beklenebilecek ve sahip olmamız gereken uyum sağlama yeteneğinin derecesine ilişkin bir tartışmanın odak noktasında yer almaktadır.

Kanımca burada, çoğu kez söylenenin tersine, asıl önem taşıyan nokta, kimya ile fiziğin resimlere uygulanışlarına ilişkin nesnel yöntemlerle sanatçıların ve sanat eleş-



26. HONORÉ DAUMIER: *Genç Sanatçıya Öğütler.* 1860'dan sonra.

tirmenlerinin öznel duyumları arasında varolan çatışkı değildir. Gerek büyük müzelerimizin laboratuvarlarında uygulanan nesnel yöntemleri, gerekse bunları uygulayanların iyi niyetlerini kuşkuyla karşılamıyorum. Fakat kanımca restoratörlerden, güç ve büyük sorumluluk isteyen çalışmaları sırasında pigmentlerin kimyası kadar (önemi yalnızca insanlarla sınırlı olmayan) algılama ruhbilimini de göz önünde bulundurmaları istenebilir. Çünkü bu uzmanlardan beklediğimiz şey, tek tek renklere özgün görünüşlerini yeniden kazandırmaları değil, ama ondan çok daha güç ve nazik bir görevdir; başka deyişle tonlar arasındaki bağıntıların korunmasıdır. Özellikle ışığın yarattığı etkinin, beklenebileceğin tersine, kullanılan boyaların parlaklık değerlerini değil, yalnızca derece ayrımlarını temel aldığını bilmekteyiz. Daumier'nin *Genç Sanatçının Yönlendirilmesi* (26) gibi, tipik ve tonlar arasındaki ince ayrımları temel alan bir resim, bu olguyu çok açık sergileyebilmektedir. Tonda gerçekleştirilen ani değişim, güneşin karanlık içmekâna akmasını sağlamaktadır. Bunun gibi, Pannini'nin küçük ve güzel tablosunda (27), Pantheon' un kubbesinden dökülen gün ışığının ne denli ustalıkla gösterilmiş olduğunu da izleyebiliriz. Yanılsamaya kaynaklık eden, yine ışık lekesinin kesin bir biçimde sınırlandırılması olgusudur. Sınırı sildiğimiz takdirde, ışığın etkisi de hemen bütünüyle ortadan kalkar. Burada restoratörün çok dikkat etmesi gereken bir olay vardır. Çünkü restoratör, temizleme işlemine başlar başlamaz ortaya benzer bir parlaklık ayrımı çıkar ve tonlar arasındaki bu aslında amaçlanmamış derecelendirme, sanki resme ışık akıyormuş izlenimini uyandırır. Amerika'daki bir konut temizleme ve badana/boya firmasının eğlendirici afişinde, bu psikolojik etkiden ustaca yararlanılmıştır (28); ancak ben, resimlerimi yetkinliği tartışılmayacak bu firmaya kesinlikle vermezdim. Çünkü gün ışığın kasvetli koyuluğu ortadan kaldıran, baştan çıkarıcı etkisi, yalnızca resmin içinde yaratılabilir. Temizleme işlemi sonucunda, söz konusu etki de kendisini yaratan kontrastla birlikte yitip gider. Kendimizi yeni bir parlaklık derecelendirmesine alıştırır alıştırmaz, yeniden değişmezlik diye adlandırılan ruhbilimsel olgunun egemenliği altına gireriz ve dikkatimiz, yine bir sanat yapıtında yapılması gereken değerlendirme üzerinde, başka deyişle renk kademeleri ile renkler arasındaki bağıntıların değerlendirilmesi üzerinde yoğunlaşır. Sergi salonlarındaki değişik aydınlatmalarla uyum sağlamamız gibi, değişik verniklerle de, verniklerin saydamlıktan fazla uzak olmamaları koşuluyla, uyum sağlarız; Bizi ilk anda büyüleyen yeni parlaklık, şok et-



27. GIOVANNI PAOLO PANNINI: *Pantheon'un İçi.* 1740 dolayları.



28. JOSEPH BIEDER: *Afiş.* 1953.

kisi yatıştıktan sonra gücünü yitirir. Bu durum, bana radyo aygıtımızdaki ton ayarlama düğmesinin çevrilmesiyle ortaya çıkan etkiyi anımsatmaktadır. Düğmeyi "yüksek" noktasına doğru çevirdiğimizde, müzik başlangıçta parlaklık ve netlikten yana yoğunlaşır gibi olur; ama beklentimiz, kısa sürede yeni sesle uyum sağlar ve müzik kulağımıza yeniden biraz önce nasıl geliyor idiyse, öyle gelmeye başlar; aradaki tek ayrım, bu kez yorumu gerçekleştiren sanatçılarla radyo dinleyicileri arasındaki görünmez aracıların, yani ton mühendislerinin bütün dinamik ayrımları ve incelikleri gerçekten iletebilip iletemedikleri üzerinde düşünmeye başlamamızdır.

Biz sanat tarihçilerinin bu güç ve duyarlı sorunlar açısından bir uygulamacı olan restoratöre kuşkuyla bakmamız, son derece doğaldır. Belgelerimizin soluklaştığını, resimlerimizin kirlendiğini görmek, elbet bizleri de başkalarıyla eşit düzeyde kaygılandırır; buna karşılık biz tarihçiler, büyük bir olasılıkla geçmişe ilişkin bilgilerimizin ne denli az olduğunu başkalarından daha çok biliriz. Kesinlikle bildiğimiz tek bir şey vardır: Beğenimiz ve tepkilerimiz, önceki kuşakların beğenilerinden ve tepkilerinden zorunlu olarak ayrılmaktadır. Geçen yüzyılda çok sayıda yanlış yapıldığını bildiğimiz için, restorasyon tekniğindeki bütün ilerlemelere karşın bizim de sık sık yanlışlar yapabileceğimize olasılık, dahası büyük bir olasılık gözüyle bakmak durumundayız. Ayrıca, aşırı parlak renklerin yalnızca 19. yüzyılda rahatsız edici gelmediğini de bilmekteyiz. Örneğin Cicero'ya göre incelmiş bir beğeninin, tıpkı aşırı tatlı yemekler gibi, böyle renklerden de kısa sürede bıkması doğaldı. "Yeni resimler renklerinin güzelliği ve çeşitliliğiyle ilk anda ne kadar da hoşumuza gider! Gelgelelim dikkatimizi sürekli çekebilenler, aslında eski resimlerdir." Plinius'tan yapılan şu alıntı ise durumu daha

da belirgin sergilemektedir: "Apelles, renklerin parlaklığı gözlerimize acı vermesin diye resimlerini koyu bir vernikle – ve bütünüyle kendine özgü bir biçimde – tonlandırırdı." 4. yüzyıldaki bir Yunanlının ya da İsa'dan önce 1. yüzyılda yaşamış bir Romalının incelmiş beğenisine aykırı kaçan renklerin ne denli parlak olduğunu bilebilmemiz, doğal olarak söz konusu değildir. Ancak antik çağın bu ünlü tanıklarının, 16 veya 17. yüzyılın ustalarından bazılarını, renkler arasında daha ince bir uyum sağlayabilmek amacıyla ve Apelles'e öykünerek resimlerine koyu bir vernik sürmeye hiçbir zaman itmediklerini ileri sürebilmek, kanımca olanaksızdır. Bildiğim kadarıyla resimleri temizlemeye ilişkin modern ve "tehlikesiz" yöntemlerle böyle bir vernik tabakasının varlığının saptanabileceğini ve bu tabakanın korunabileceğini ileri süren de yoktur. Uygulamada, durumu gittikçe kötüleşen bir tabloyu kurtarmak gerektiğinde, belli bir rizikoya girmenin zorunlu olacağını yadsımıyorum. Ama bu, rizikonun varlığını yadsımak için bir neden değildir.

Eski ustaların resimlerinin atölyelerden çıktıklarında nasıl göründükleri sorusuna kesin yanıt verebilmek, elbet olanaksızdır. Ama yine de sonradan koyulaşmaları ve soluklaşmaları söz konusu olmayan resimler, başka deyişle grafik sanatının başyapıtları, bize bu konuda önemli ipuçları verebilmektedir. Rembrandt'ın en önemli oymabaskılarından bazıları, koyu tonlarla ve ölçülü kontrastlarla neler yapılabileceğinin neredeyse klasik örnekleridir (29). Günümüzde grafiğe eskisine oranla çok daha az değer verilmesi, salt rastlantı mıdır? Bir konser piyanosunun seslerine alışmış olan, kulağını bir çembalonun tınılarına uydurmakta güçlük çeker. Bu bağlamda, ışık oranlarının yalnızca tek bir resim içersinde değil, ama çeşitli resimler arasında da etkin olduğunu anımsamamız yararlıdır. Örneğin New York'daki Frick Koleksiyonunda, Hobbema'nın *Ağaçların Altındaki Değirmeniyle Bir Köy*'ünden (30), Constable'ın *Kır At*'ına (31) geldiğimizde, bu sonuncu tablonun tam Constable'ın istemiş olduğu gibi, ışık ve atmosferle dolu olduğunu görürüz. Ama eğer bir rastlantı sonucu başka yoldan geçtiysek ve aynı resmin önüne Barbizon Okulu'nun paletine, örneğin Corot'ya (karş. 22) alışmış gözlerle gelmişsek, o zaman resim neredeyse sönük gözükecektir. Çünkü ansızın, bizim kendi dünyayı görme biçimimizi daha önceki hepsinden ayıran uçurumun ötesinde kalmış olacaktır.



29. REMBRANDT VAN RIJN: *Thomas Jakobsz Haaring (Genç Haaring)*, 1655. Kazıresim.

Bunun nedenini, beklentilerimize ilişkin tasarımlarımızın, ressamların izlenimlerini tuvale dökmelerinde yardımcı olan kod dizgesinin çözümlenişindeki rolünde aramak gerekir. Bir sanat yapıtına, önce-



30. MEINDERT HOBBEMA: *Ağaçların Altında Köy ve Değirmen.* 1670 dolayları.



31. JOHN CONSTABLE: *Kır At.* 1819.

den ayarlanmış bir "alma aygıtı"yla yaklaşırız. Göstergelerden ve geleneklerden oluşma belli bir dizge bekleriz; bu dizgeyi kavrayıp yorumlamaya hazır konumdayızdır. Yontuculuk alanında bu olay, resim sanatında olduğundan daha iyi sergilenebilir. Örneğin bir büstün önünde durduğumuzda, neyin söz konusu olduğunu hemen biliriz. Normal olarak bu büstle, kesik bir kafanın betimlendiği izlenimini edinmeyiz. Durumu kavrarız ve önümüzdeki başın, bir olasılıkla daha çocukluğumuzdan bildiği-

miz büstlerden olduğunu anlarız. Siyah-beyaz fotoğraflarda olduğu gibi, mermer yontularda da renklerin eksikliğini duymayışımız, herhalde benzer nedenlerden kaynaklanmaktadır. İnsan, çoğumuz gibi, mermer yontuları beyaz görmeye alışmışsa eğer, o zaman hafif renkli tondaki mermer büstler karşısında biraz yabancılık duyar. Böyle bir büst, sanki sanatın simgeler dünyasını gerçek dünyadan ayıran görünmez bir sınırı aşmışçasına, yaşama aşırı yakınmış gibi duyumsanır; oysa mermer büstler nesnel açıdan simge ile gerçeklik arasındaki sınırı gerçekten aştıkları için bize tedirginlik veren ve sözü çok edilen balmumu figürlerden herhalde çok uzaktır.

Bu türden beklenti tasarımları, ruhbilimde "ansal kurgu" (*mental set*) diye adlandırılmaktadır; sonraki bölümlerde bu kavramla daha sık işimiz olacak. İnsanların her türlü birlikte yaşayışı ve bir anlatımın bütün yorumları, beklenti ile gözlem arasındaki karşılıklı etkileşimden kaynaklanır; günlük yaşamımızı oluşturan doyuma ulaşma, düş kırıklıkları, doğru değerlendirmeler ve yanlış yönelimler bu etkileşimin bir parçasıdır. Örneğin bir iş arkadaşımızdan, büroya geldiğinde "günaydın" demesini bekleriz; bu beklentinin yerine gelmesi o denli doğaldır ki, gerçekten yerine geldiğinde neredeyse hiç dikkat etmeyiz. Buna karşılık arkadaşımız bir kez selam vermeden içeri girdiğinde, hemen değişiriz ve kendimizi bozuk bir keyfin başkaca göstergelerine, dahası düşmanca tutumlara hazırlarız. Bir yabancının çarpışmak zorunda olduğu en büyük güçlüklerden biri de, çevresinin atmosferini doğru değerlendirmesini sağlayacak bir bağıntılar dizgesinin eksikliğidir. Bir Almanın el sıkışma beklediği bir durumda bir İngiliz, belli belirsiz başını sallamakla yetinecektir. Bir köylü, doğru dürüst giyinmiş olduklarına inanan turistlerin utanma tanımayan görünüşleri karşısında belki de öfkelenecektir. Gerek burada, gerekse başkaca benzer durumlarda önem taşıyan nokta, önceden oluşturulmuş beklenti ile gerçek etki arasında "az" ya da "çok" varolan, görece nitelikteki ayrımdır.

Sanat yapıtlarını yaşadığımızda boyun eğdiğimiz yasalar da aynı yasalardır. Tıpkı bir kültür ya da bir dünya görüşü gibi, bir üslup da sapmalar ve değişimler karşısında neredeyse abartılı bir duyarlılık sergileyen bir beklentiler dizgesi, bir ansal kurgu üretir. Çünkü bir bağıntılar dizgesi bulunmadan, belli noktalara yönelik eğilimlerin belirginleşmesi de beklenemez. Sanat tarihinde pek çok şey, ancak bu açıdan bakıldığı takdirde anlaşılabilir. Bugün Cimabue'nin (32) adıyla birlikte anılan bir üsluba alışmış, bundan ötürü de benzer resimler görmek isteyen çağdaşlarına göre Giotto'nun yapıtları, neredeyse korkutucu boyutlarda doğaya sadıktı (33). Boccaccio: Giotto'nun sonuçta gözlerimizi yanıltarak betimleyemeyeceği hiçbir şey yoktur" der. Bu, bize tuhaf gelebilir; ancak üçboyutlu filmleri gördüğümüzde (gerçi çok daha alt düzeyde olmak üzere) buna yakın bir şeyler yaşamamış mıydık? Görmeyi beklediğimiz ile gerçekten gördüğümüz arasındaki ayrım o denli büyüktü ki, pek çok izleyicide mutlak bir yanılsama duygusu doğdu. Gelgelelim beklenti, gerçekten görülenin düzeyine yükseltildiği anda yanılsama da etkisini yitirir; biraz önce şaşkınlıkla karşılamış olduğumuzu artık çok doğal sayarız ve daha fazlasını isteriz.

Sanat tarihçileri olarak, bir dönemin sanatı ile gerçeklik diye adlandırdığımız şey arasındaki ilişkiyi irdelemek istediğimizde, aslında yalın nitelikte olan bu ruhbilimsel oluşumlar karşımıza önemli güçlükler çıkarır: Bunun nedeni, geçmişin sanatını bir



32. CIMABUE: *Tahtında Oturan Madonna, Azizler ve Peygamberler.* 1275-1280 dolayları.



33. GIOTTO DI BONDONE: *Tahtında Oturan Madonna, Azizler ve Melekler.* 1310 dolayları.

opera dürbününün tersinden bakarak izlemek zorunda oluşumuzdur. Giotto'ya, izlenimcilerden başlayıp, Michelangelo ve Masaccio'dan geçerek geriye uzanan uzun bir yoldan varırız. Bu nedenle Giotto'da ilk gördüğümüz, onun doğalcılığı değil, ama belli bir katılık, kendini katı bir tutumla geri çekiş ve görkemli bir yaklaşılamazlıktır. Bazı sanat yazarları bundan, geçmişin sanatının bizlere bütünüyle kapalı olduğu sonucunu çıkarmışlardır. Özellikle Malraux, geçmişin sanatının yalnızca mitos diye nitelendirdiği bir oluşum niteliğiyle sonraki kuşaklara kaldığına ve sonraki tarihsel dönemlerin çeşitli değişimlerinin etkisi altında sürekli değişimlere ve yorumlara konu olduğuna inanır. Bana gelince, bu denli karamsar değilim. Kanımca tarihle özdeşleşebilme yeteneğimiz bu engelleri aşabilir ve bizler, kendimizi nasıl değişik tekniklere ve gösterge dizgelerine uydurabiliyorsak, duyarlığımızı da değişik üsluplara göre ayarlayabiliriz. Böyle bir uyum sağlama eylemi elbet belli bir çabanın harcanmasını gerektirir. Ancak böyle bir çabayı o denli harcanmaya değer buldum ki, salt bu nedenle betimleme işlevinin sorunlarını bu araştırmalarımın konusu olarak seçtim.

2

Doğruluk ve Kalıplar

> Anlığımızın görüngüler dünyası karşısında sergilediği şematizm...insan ruhunun derinliklerinde yatan bir sanattır ve bu sanatın öngördüğü becerileri herhangi bir zaman doğadan okuyabileceğimiz, çok kuşkuludur.
>
> IMMANUEL KANT, *Kritik der reinen Vernunft*

I

LUDWIG RICHTER o sevimli özyaşam öyküsünde, 1820'lerde Romada sanat öğrencisiyken, bir gün kendisiyle aynı kafadaki arkadaşlarıyla çizimler yapmak üzere, güzelliği eskiden beri övülen Tivoli'ye gidişlerini anlatır. O sırada onların şaşkın, aynı zamanda da onaylamayan bakışları altında iyice yüklü olarak aynı yere gelen genç Fransız sanatçıları, beraberlerinde getirdikleri bir sürü boyayı çıkarıp, bunları büyük kıl fırçalarla ve neredeyse parmak kalınlığında olmak üzere, tuvallerine sürmeye başlarlar. Genç Almanlar ise, belki de bu aşırı kendinden emin tutuma bir tepki olmak üzere, en sivri ve en sert kurşunkalemleri seçerler; amaçları, motifleri en küçük detaylarına kadar resmedebilmektir. Her biri ancak bir dosya kâğıdı büyüklüğündeki boya kutusunun önünde iki büklüm, gördüğünü olabildiğince aslına sadık kalarak çizmeye başlar. "Her çimen sapına, her dala âşık olmuştuk ve beğendiğimiz hiçbir çizgiyi kaçırmak istemiyorduk... Kısacası herkes, önündeki nesneyi aynadan yansıyormuşcasına aslına sadık biçimde betimleme çabasındaydı." Ne var ki genç sanatçılar, akşam vakti çalışmalarının sonuçlarını karşılaştırdıklarında, yansıtmaları arasında şaşılacak ölçüde ayrımlar bulunduğu ortaya çıkar. Her birinin çalışması yalnızca genel atmosfer ve renklendirme bakımından değil, motiflerin çizimi bakımından da küçük, ama karakteristik ayrımlar sergilemektedir. Richter, bu ayrımların nasıl dört arkadaşın farklı yaradılışlarını yansıttığını da anlatır. Örneğin içlerinde melankolik yapıda olanı, çalıların ve kaya kitlelerinin devingenliğini ötekilerin çalışmalarına oranla daha dingin ve daha düz çizgilerle, daha soluk ve kasvetli resmetmiştir. Kısaca söylemek gerekirse, Richter'in anlatımı sonradan Zola'nın şu ünlü sözünde ifadesini bulacak olan saptamayı yansıtmaktadır: "Bir sanat yapıtı, bir insan yaradılışının süzgecinden geçme bir doğa parçasıdır." Zola'nın tanımlaması, konumuz açısından odak noktası sayılabilecek kadar önemlidir. Özellikle bundan ötürü de bu noktada biraz daha derinleşmemiz gerekiyor. Sanatçının yaradılışı, kişiliği ve belli etkileri yeğlemesi, hiç kuşkusuz motifin sanatçının elleriyle uğradığı değişimin büyük bölümünü açıklar; ama dediğimiz gibi, yalnızca bir bölümünü. Çünkü bu bağlamda rol oynayan başkaca etkilerin sayısı da epey kabarıktır; bunlar bir bütün olarak – ister zamanın üslubu, ister kişisel üslup olsun – bizim "üslup" diye adlandırdığımız faktörlerin bütünüdür. Eğer motif çok sarsıcı bir değişime uğramışsa, çok "üsluplaştırılmış"



34. *Hastings:* Bayeux Duvar Halısından kesit. 1080 dolayları.

olduğunu söyleriz. Ve herhangi bir nedenle betimlemeden çok betimlenene ilgi duyan kişinin daha önce yapması gereken şey, üslubu bir yana bırakabilmektir.

Genelde bunu yapmakta güçlük çekmeyiz. Çünkü bir başka üslupla uyum sağlama, sonuç olarak bir önceki bölümde ele aldığımız ve nesneleri değişik ışık koşullarında ya da resimleri değişik ortamlarda aşırı bilinçli bir dönüştürme işlemine gerek kalmaksızın, görebilmemizi sağlayan başkaca uyum mekanizmalarından pek farklı değildir. İngiltere'nin 1066 yılında Normanlar tarafından fethini canlandıran ünlü Bayeux duvar halısı (34) burada bize iyi bir örnek olabilir. Wörmann, ileri yaşlarında kaleme aldığı sanat tarihinde şöyle yazmıştır: "Burada doğru çizim ve iyi perspektif bekleyen, hesabını on birinci yüzyılın sanat istencini bilmeden yapmış olacaktır." Bu, doğrudur. Gelgelelim sözü edilen hesabın nasıl yapılması gerekmektedir? Hastings'in ağaçlarının bundan altı yüz yıl önce de palmetler görünümünü taşımadığını veya arazinin dalgalı çizgilerden oluşmadığını bir kehanetle dile getirmek, herhalde gerekli değildir. Ne var ki "sanat istenci" sözcüğüyle, üslup kavramı da sorunu çözememektedir. Yalnızca bir noktayı tartışmasız dışlayabiliriz. Duvar halısının ön çizimlerini yapan, hiç kuşkusuz ağaçları kendi sanat istenci doğrultusunda "üsluplaştırmış" değildir. Bu kavram, olsa olsa on dokuzuncu yüzyılda ağaçları, çiçekleri ve doğadaki başkaca biçimleri bilinçli olarak desenlere dönüştüren sanat zanaatçilerine uyabilir. Bunların çalışma biçimleri o zamanki mimarlık sanatıyla da doğrudan bir uyum içersindeydi; bu mimarlık sanatı, tren istasyonlarını ve fabrika yapılarını sonradan eklenen, üsluplaştırılmış biçimlerle sanat yapıtlarına dönüştürebileceği görüşündeydi. Bayeuxlu ustanın sanat istencini ise herhalde böyle tasarımlayamayız.

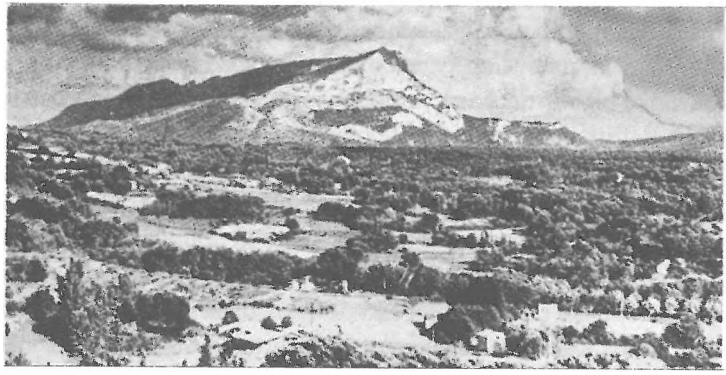
Burada Ludwig Richter'in öyküsüne geri dönmemiz belki de yararlı olacaktır; çünkü bu öykü, sanatçının doğayı nesnel yansıtma çabası sırasında bile bir üslubun etki alanında bulunduğunu çok net göstermektedir. Kendimize gerçek anlamda nesnel bir betimlemenin karşısına dikilen sınırların neler olduğunu sorduğumuz takdirde, üslup sorununa ilişkin bir çözüme belki de biraz daha yaklaşmış oluruz. Bu sınırlardan biriyle önceki bölümde karşılaşmıştık. Richter'de bu sınır, ince uçlu kurşun kalem ile kıl fırça arasındaki karşıtlık aracılığıyla sergilenir. Sanatçı, doğal olarak elindeki araç neye uygun düşüyorsa, ancak onu yansıtabilir. Teknik, sanatçının seçimi-



35. PAUL CÉZANNE: *Mont Sainte-Victoire.* 1905 dolayları.

nin özgürlüğünü kısıtlar. Bir kurşunkalemin motife ilişkin olarak belirleyeceği çizgiler, karakteristik biçimler ve bağıntılar, bir fırçanınkinden çok ayrı olacaktır. Elinde bir kurşunkalemle motifin karşısında oturan sanatçı, çizgilerle yansıtılabilecek bakış açılarını arayacaktır. Veya daha kısa deyişle, çizgiler aracılığıyla düşünecektir. Buna karşılık fırça ve paletiyle tuvalin karşısına geçen, kitleler arasındaki orantılara dikkat edecek, kitleler aracılığıyla düşünecektir.

İşin buraya kadar olan bölümü, henüz oldukça kolaydır. Buna karşılık bir üslubun nasıl olup da sanatçıyı tıpkı belli bir teknik gibi sınırladığı sorusunun yanıtını bulabilmek, çok daha güçtür. Özellikle ilgili sanatçının, Ludwig Richter ve arkadaşları doğrultusunda, yansıtmada nesnelliği ve doğaya bağlılığı amaçlayıp amaçlamadığı-



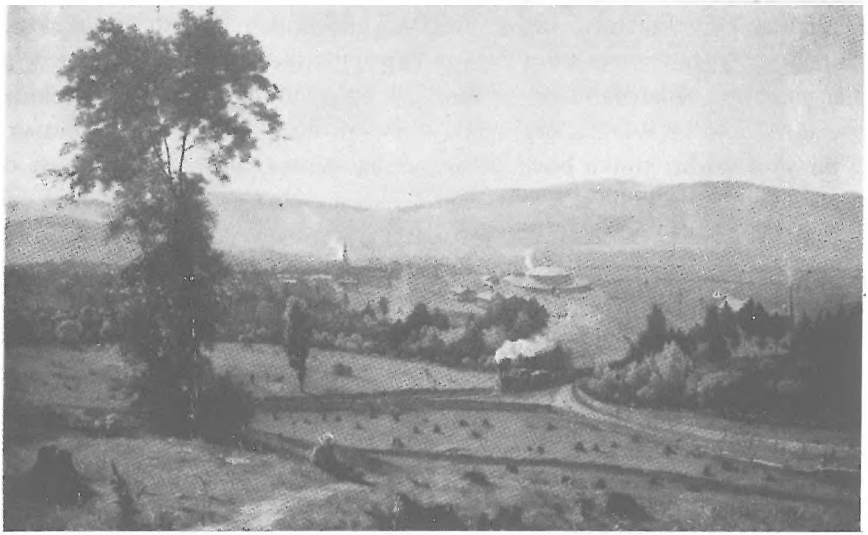
36. *Sainte-Victoire Dağının Les Lauves'den görünüşü.*
Fotoğraf: John Rewald.

nı kesinlikle bilmiyorsak eğer, sözünü ettiğimiz güçlük daha da büyük olacaktır. Sanat tarihçileri, Cézanne'ın ve van Gogh'un başyapıtlarını yarattıkları bölgelerde araştırmalar yapıp, bu sanatçıların peyzaj motiflerinin çoğunun fotoğraflarını çekmişlerdir (35, 36). Tablo ile fotoğraf arasındaki böyle bir karşılaştırmanın her zaman çok çekici bir yanı vardır; çünkü böyle bir durumda sanatçı çalışırken, neredeyse onun omzunun üstünden bakmış gibi oluruz – hiç kuşkusuz bu, yapabilmiş olmayı çok isteyeceğimiz bir şeydir. Bu tür karşılaştırmalar çok aydınlatıcı olabilir, ancak bu konuda dikkatli olmak da zorunludur. Her şeyden önce, bütün ayrımların kaynağını "üsluplaştırma"da aramaktan kaçınmamız gerekir. Bu bağlamda ortaya bir sürü soru çıkmaktadır. Fotoğrafın "nesnel doğru"yu sergilediğini, tablonun ise ressamın öznel bakış açısını, başka deyişle onun "doğayı görme biçimini" somutlaştırdığını varsayabilir miyiz? Ve böyle bir örneği temel alarak, "retinadaki görüntü"yü kararlaştırabilir miyiz? Bu türden sorular ve kestirimler, bizi kısa zamanda kanıtlanamaz olanın uçsuz bucaksız alanına sürükleyecektir. Bu durum, kulağa çok kesin ve bilimsel gelen "retinadaki görüntü" için bile geçerlidir. Gerçekte retinada, fotoğrafla ya da tabloyla karşılaştırmak amacıyla elde edilebilecek *bir* görüntü asla varolmamıştır. Olsa olsa ressam bakışlarını manzarada gezdirirken, sonsuz sayıda retina görüntüleri büyük bir hızla birbirini izlemiştir. Ve bu görüntülerden her biri, göz sinirleri aracılığıyla sanatçının beynindeki görme merkezine ulaşan, son derece karmaşık sinyal salvoları göndermiştir; sanatçının bütün bunları dışlayabilmesi, elbet olanaksızdır. Bu durumda *biz,* bu konuda bir şeyler söyleyebilir miyiz? Sanatçının gözlerinin önündeki görüntünün fotoğrafla örtüşüp örtüşmediği sorusunu yanıtlayabilmek ise daha da güçtür. Bilebileceğimiz tek şey, bu sanatçıların doğada bir resim için malzeme aradıkları ve dehaları sayesinde manzaranın öğelerini son derece zengin yapıdaki sanat eserlerinde somutlaştırabildikleridir; bu eserlerin aynı manzaranın fotoğrafı karşısındaki konumu, bir edebiyat ürününün bir polis raporu karşısındaki konumu gibidir.

Peki bütün bunlar, girişimimizin umutsuz, dahası belki de saçma olduğu anlamına mı gelmektedir? Sanatsal doğru ile sıradan doğru arasındaki ayrım, nesnel doğruluğu sorgulamamıza asla olanak tanımayacak ölçüde mi büyüktür? Öyle olduğunu sanmıyorum. Bence yapmamız gereken, soruyu dile getirirken biraz daha titizlik göstermektir.

II

WASHINGTON'DAKİ Ulusal Galeri'de asılı olan, bir 19. yüzyıl ressamının elinden çıkma bir peyzaj, sanki yalnızca ele aldığımız sorunu aydınlatmak için yapılmış gibidir. George Inness'in bu güzel resmi, Lackawanna Vadisi'ni (37) göstermektedir ve oğlunun anlattıklarına göre, yeni bir demiryolu hattına reklam olarak hizmet etmesi amacıyla 1855 yılında ısmarlanmıştır. O sıralarda arka düzlemde yer alan yuvarlak yapıya uzanan yalnızca tek bir ray bulunmaktaydı, ancak demiryolu şirketinin başkanı resimde dört ya da beş ray gözükmesini istemiş, vicdanının sesini bastırmak için de öteki rayların zamanla zaten döşeneceğini eklemişti. Inness, başlangıçta bu öneriyi hiç olumlu karşılamamıştı. Ama sonradan herhalde ailesini düşünerek öneriyi kabul ettiğinde, bu



37. GEORGE INNESS: *Lackawanna Vadisi.* 1855.

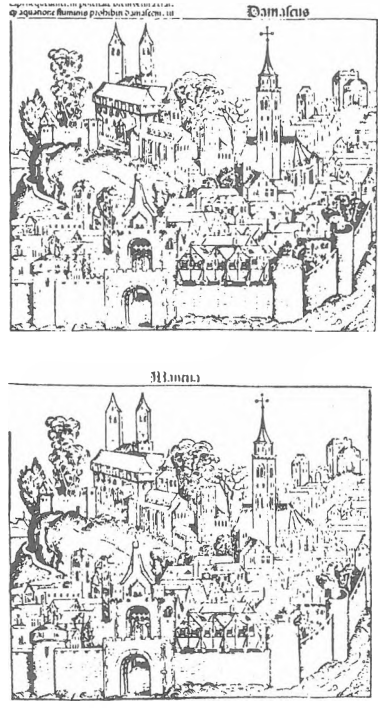
kez utancından ötürü aslında varolmayan rayların geçtiği bölümü bir lokomotifin bacasından çıkan duman bulutuyla örtmüştü. Resmin bu kesimi, sanatçıya göre bir yalandı ve daha yüksek düzeydeki sanatsal doğruya, tasarım ürünü görüntülerine ve buna benzer şeylere ilişkin hiçbir estetik kanıt, sanatçıyı bunun tersine inandıramamıştı. Oysa aslında yalan, resimde veya resmin bir bölümünde değildi. Yalan –varsa eğer –resmin, lokomotiflere ait yuvarlak yapının teknik özellikleri konusunda tam bilgi verdiğini açık veya en azından örtülü biçimde dile getiren reklam metnindeydi. Aynı resim başka koşullar altında, örneğin şirket başkanının resmi yuvarlak yapıyı nasıl tasarımladığını göstermek amacıyla genel kurula götürmesi durumunda, doğru bir olguyu sergilemiş olacaktı. Böyle bir durumda Inness'in düşsel raylara ilişkin betimlemesi, mühendislere rayların nereye döşenmesi gerektiği konusunda belli ipuçları bile verebilecekti. O zaman resim, bir plan taslağı olma işlevini de yerine getirebilecekti.

Mantıkçılar bize kesin bir ifadeyle – zaten onlarla kim tartışmaya girme yürekliliğini gösterebilir ki! – "doğru" veya "yanlış" nitelemelerinin ancak bildirmeler veya cümleler için kullanılabileceğini söylerler. Sanat eleştirmenleri konuşmalarında veya yazılarında ne derlerse desinler, bir resmin hiçbir zaman mantık anlamında böyle bir bildirim olamayacağı kesindir. Başka deyişle, bir bildirim ne kadar kırmızı veya yeşil olabilirse, bir resim de o kadar doğru veya yanlış olabilir. Bu basit ayrıma dikkat edilmemesi, estetik alanında büyük karışıklığa yol açmıştır. Ancak bu karışıklık hoş görülebilir türdendir; çünkü karşılaştığımız resimler – en azından içinde yaşadığımız Batı kültür çevresinde – kısaltılmış bildirimlerden başka bir şey olmayan altyazılar içermektedir. Bu durum göz önünde tutulduğunda, bu resimler de doğru veya yanlış olabilirler. "Kamera yalan söylemez" sözü, bu karşıtlığı dile getiren iyi bir örnektir. Savaşlarda fotoğraflara doğru olmayan altyazılar konulduğu, bundan hasmı karalayacak veya bu işi yapan tarafı aklayacak bir propaganda için yararlanıldığı, çok rastlanan bir durumdur. 19. yüzyılda, ünlü bir araştırmacının, evrim kuramında tartışmalı

bir noktayı kendi görüşünden yana çözümlemek için, bir domuz embriyosunun resmini insan embriyosu diye nitelendirdiği, böylece de şöhretini lekelediği, çok bilinen bir olaydır. Genellikle müzelerde veya kitaplarda karşılaştığımız, birkaç sözcükten oluşma altyazıları, üzerinde fazla düşünmeden cümlelere dönüştürürüz: Bir resmin altında "Ludwig Richter" adını okuduğumuzda, bu bizim için "Bu resim Ludwig Richter tarafından yapılmıştır" cümlesiyle eşanlamlıdır; ondan sonra bu bildirimin doğru mu, yoksa yanlış mı olduğuna karar verebiliriz. Aynı durum, bir resmin altına, "Tivoli'den Bir Görünüş" yazılı bir etiket konduğunda da söz konusudur. O zaman da bu resmin bir Tivoli manzarasını temsil ettiği iddiasına ya katılırız, ya da kuşkuyla karşı çıkarız. Bunu nasıl ve ne yoldan yapacağımız, geniş ölçüde betimlenen nesneden ne öğrenmek istediğimize bağlıdır. Örneğin Bayeux halısı, Hastings'de bir meydan savaşı olduğuna ilişkin, tarihsel olarak kanıtlanmış bir bildirimi sergilemektedir. Ama Hastings'in 1066 yılında nasıl bir görünüm taşıdığı konusunda herhangi bir açıklama getirmemektedir.

Tarihçiler, resimlerden beklenen bilginin yüzyılların akışı içersinde büyük değişime uğramış olduğunu bilirler. Sorun, yalnızca geçmiş zamanlardaki resimlerin sayısının bugünkülere oranla karşılaştırma kabul etmeyecek kadar az olması değildir; resim altlarının doğruluğunu denetleme olanakları da o dönemlerde çok daha az olmuştur. Örneğin krallarını, bu kralı betimlediği iddiasında olan bir resmin gerçekten de krala benzeyip benzemediğini denetleyebilecek kadar yakından görebilenlerin sayısı herhalde çok düşüktü. Bunun gibi, çeşitli kentlerin görünümlerini bilebilecek kadar yolculuk yapmış olanların sayıları da çok azdı. Bu nedenle kişileri veya kentleri sergileyen resim adlarının hiç çekinmeksizin ve gelişigüzel değiştirilmiş olmasında şaşırtıcı bir yan yoktur. Daha dün kralın resmi olarak satılan ilkel bir tahta baskı, hemen ertesi günü kralın halefinin veya rakibinin resmi diye adlandırılabilirdi.

Resimlerin adlandırılmasına ilişkin bu yaygın umursamazlığın ünlü bir örneği, kitap basım sanatının en erken ve en önemli örneklerinden biri olan bir kitapta, Hartmann Schedel'in, Dürer'in hocası Wolgemut'un elinden çıkma tahta baskılarla süslenmiş dünya tarihinde bulunmaktadır. İnsan, böyle bir eserin dünyanın Kolombus zamanında nasıl bir görünüm taşıdığını bilmek isteyen tarihçi için gerçek bir hazine olduğunu rahatlıkla düşünebilir. Gelgelelim bu kitabın sayfalarını böyle bir düşüncenin ardından çevirmeye başladığımızda, aynı resmin ne yazık ki kimi zaman Şam, kimi zaman da Ferrara, Milano ya da Mantua başlıklarıyla yinelendiğine tanık oluruz (38, 39).



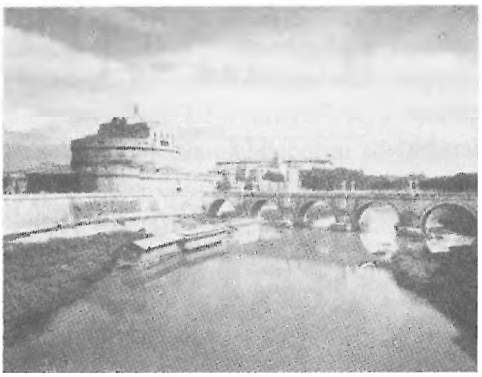
38/39. MICHEL WOLGEMUT: *Şam ve Mantua. Schedel'in "Dünya Tarihi"nden tahtabasımlar.* 1493.



40. ANONİM: *Castel Sant' Angelo, Roma.* 1557. Tahtabaskı.



41. ANONİM: *Castel Sant' Angelo, Roma.* 1540 dolayları. Karakalem.



42. *Castel Sant' Angelo, Roma.* Çağdaş fotoğraf.

Bu kentlerin, bugünkü yöre kentlerinden farklı olarak, o zamanlar birbirlerine bu denli benzediklerini varsaymamız biraz güç olduğundan, çıkaracağımız sonuç, gerek bu dünya tarihinin yayımcısının, gerekse okurlarının bu türden yazıların doğruluğuna değer vermedikleri olacaktır. Kitapta yalnızca Şam'ın, Ferrara'nın, Milano'nun veya Mantua'nın gelişmekte olan kentler olmalarının vurgulanmasına önem verilmiştir.

Oysa betimlenenin tarihini incelemek isteyen tarihçi için, kitap resimlemelerinin ve resimli belgelerin güvenilirliğindeki derece farkları, özellikle önemlidir; çünkü bu farklar tarihçiye, yolunu estetik sorunlarıyla kesmeksizin, resimle altyazının bildirim değerini soğukkanlılıkla denetleme olanağını kazandırır. Resmin içeriğini, betimlenen nesneye ilişkin verdiği bilgi açısından irdelemek söz konusu olduğunda, aynı nesnenin fotoğrafıyla yapılacak bir karşılaştırma çok yerinde olacaktır.

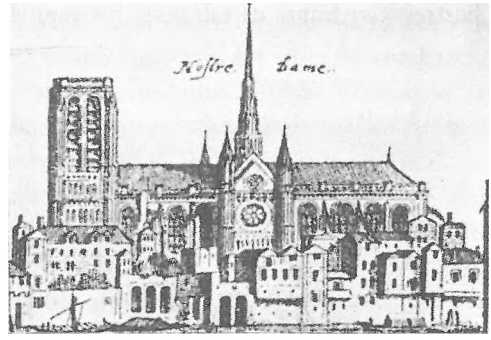
Değişik yüzyıllara ait ve bir zamanlar bugünkü kartpostalların rolünü üstlenmiş topografik manzaralar arasından seçtiğim üç örnekle resmin içeriğine ilişkin yukardaki anlamda bir araştırmanın sonucunu sergilemeye çalışacağım. İlk manzara (40), 16. yüzyıla ait tek sayfalık bir gazetede bulunmaktadır; gazetede Tiber nehrinin yatağından taşması sonucu meydana gelen korkunç bir sel baskınından söz edilmiştir. Resmi yapan sanatçı, eşine ancak Nürnberg'de rastlanabilecek, sivri damlı ve kuleli bir yapıyı Roma'da nasıl görmüş olabilir? Yoksa gördüğümüz, yine adı yanıltıcı olan bir Alman kenti midir? Görünüşe bakılırsa, sanki gerçekten de öyledir; ama buna karşın söz konusu olan, çok farklı bir şeydir. Adı bilinmeyen sanatçı, afet yerini betimlemek için gerçekten çaba harcamıştır. Çünkü daha yakından incelendi-

ğinde, bu tuhaf yapının Roma'da, Tiber üzerindeki köprüye tepeden bakan ünlü Melekler Kalesi (*Castel Sant' Angelo*)'nden başka bir yapı olamayacağı ortaya çıkmaktadır. Bu tahtabaskıyı modern bir fotoğrafla (42) karşılaştırdığımızda, Melekler Kalesi için bugün ya da bir zamanlar karakteristik olan bir dizi öğeyle karşılaşmaktayız; kaleye adını vermiş olan ve damın üstünde yükselen melek figürü, Hadrianus'un mezarı üzerinde yükselen ana yapının yuvarlak biçimi ve bugün artık eski konumlarıyla bulunmayan, ama bir zamanlar var olduklarını bildiğimiz burçlar gibi (41).

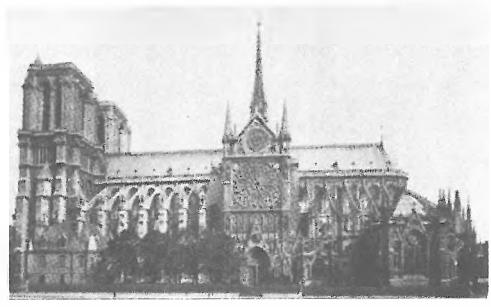
Bu ilkel tahtabaskı resim, benim en sevdiğim resimlerden biridir. Çünkü özellikle ilkelliği, betimleme olayını bir zaman büyütecinin altına almışçasına inceleyebilmemizi sağlamaktadır. Burada örneğin özgün figürden sapmaların sanatsal bakış açılarından veya özel bir anlatım istencinden kaynaklanıp kaynaklanmadığını düşünmemize gerek yoktur. Resmi yapan sanatçının Roma'yı gerçekten bildiği, çok zayıf bir olasılıktır. Sanatçı büyük bir olasılıkla amacı için, başka deyişle heyecan uyandıran bir sel afetini sergilemek için, daha eski tarihli bir kent manzarasını seçip, bunu elinden geldiğince uyarlamıştır. Melekler Kalesi'nin gerçekten de bir kale olduğunu bildiğinden, kendi biçimler dağarcığı içersinden buna uygun olanını, doğal olarak eğimli damı ve kuleleriyle bir Alman kalesini seçmiştir. Ancak bu kalıbı olduğu gibi resme geçirmek yerine, uygun biçimde değiştirmiş, ona Roma'daki yapıda bulunduğunu bildiği bazı öğeleri eklemiştir. Buna karşın bu resim bize, yalnızca üstünden köprü geçen bir nehrin kıyısında yükselen bir kaleyle sınırlı kalmayan bilgiler vermektedir.

İlkörnek niteliğinde bir temel kalıbın değiştirilip uyarlanmasını temel alan bu betimleme ilkesi üzerinde dikkatlerimizi bir kez topladığımızda, aynı ilkenin varlığını çok daha yetkin ve inandırıcı gözüken resimlemelerde de algılarız.

17. yüzyılda tanınmış topografya gravürleri ustası M. Merian'ın elinden çıkma bir dizi Paris manzarası arasından "Notre Dame" katedraline ait bir betimleme (43), bu konuda bir örnektir. İlk bakışta resim, ünlü kilisenin son derece inandırıcı bir betimlemesiymiş izlenimini yaratmaktadır. Ancak resmi aynı yapının bir fotoğrafıyla (44) karşılaştırdığımızda, Merian'ın da tıpkı biraz yukarda sözü edilen tek yapraklık gazetenin adı bilinmeyen hazırlayıcısı gibi hareket ettiği ortaya çıkmaktadır. Merian da tipik bir 17. yüzyıl insanı ol-



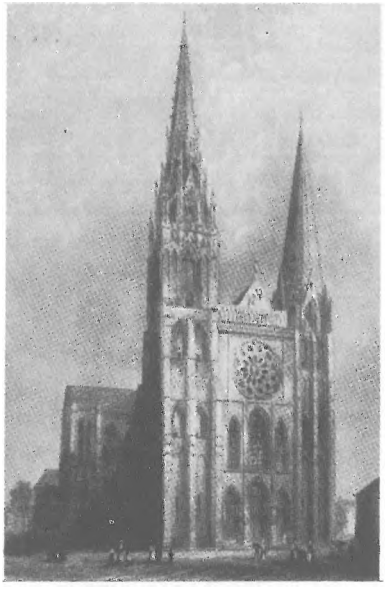
43. BÜYÜK MATTHÄUS MERIAN: *Notre Dame, Paris.* Kesit. Bakırbaskı, 1635 dolayları.



44. *Notre Dame, Paris.* Çağdaş fotoğraf.

duğundan, ona göre ideal bir kilise tasarımı, büyük, üst kısmı kemerli pencereleriyle, insana saygı aşılayan simetrik bir yapı biçimiydi. Ressam, gerçekten de Notre Dame'ı böyle çizmiştir. Ana nefi tam ortaya yerleştirip, bunun iki yanına dört adet büyük ve kemerli pencere eklemiştir. Fotoğrafta ise nefin batısında yedi tane dar gotik pencere, doğusundaki koro yerinde de yine aynı türden altı pencere gözükmektedir. Demek ki Merian için de yansıtma, ilk düzlemde alışılagelmiş bir kalıbın değiştirilmesi, kiliselere ilişkin kendi tasarımının bir dizi karakteristik göstergenin eklenmesi aracılığıyla belli bir kilisenin biçimine uygulanmasıdır – bu yöntem, o belli kiliseyi herkes için tanınır kılmaya ve mimariyi ayrıntılarıyla kavrama merakında olmayanları tatmin etmeye yetmektedir. Fakat katedral bugün artık ayakta olmasaydı ve elimizde katedralin görünüşüne ilişkin olarak bu gravürden başkaca bir belge bulunmasaydı, o zaman yapıya ilişkin tasarımımız hiç kuşkusuz çok yanlış olacaktı.

Bu konuda son bir örnek daha verelim. Bu kez Chartres Katedralini gösteren, 19. yüzyılda İngiltere'de yapılmış bir litografiyi (45) ele alalım. Litografi, İngiltere'de topografik betimlemenin doruk noktasına vardığı dönemin bir ürünüdür; bu nedenle önümüzde doğru ve bütün ayrıntıları bakımından aslına sadık bir kopyanın bulunduğunu haklı olarak umabiliriz. Bu resim, daha eski tarihli olan gravüre oranla, söz konusu ünlü yapının özelliklerine ilişkin olarak gerçekten de daha fazla sayıda doğru bilgi vermektedir. Ancak bu sanatçı da çağının ve eğilimlerinin kısıtlamalarından kendisini kurtarabilmiş değildir. Bu sanatçı bir romantiktir ve onun gözünde Fransa'nın gotik katedralleri, ortaçağdaki dinsel inancın doruk noktasını temsil etmektedir. Bu nedenle Chartres Katedralini de salt gotik bir yapı olarak görebilmiştir. Kilisenin batı yüzünde



45. ROBERT GARLAND: *Chartres Katedrali.* 1836.



46. *Chartres Katedrali.* Fotoğraf.

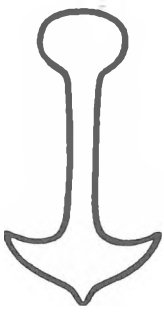
bulunan, ama sanatçının tasarımına uymayan roman üslubundaki yuvarlak kemerler (46) resmedilmeyip, gotik üslupta sivri kemerlere dönüştürülmüştür.

Bu noktada yanlış anlaşılmak istemem. Bütün eski betimlemelerin doğru olmaktan uzak, fotoğrafın bulunmasından önceki bütün resimli belgelerin de yanıltıcı olduğunu kanıtlamak gibi bir amacım kesinlikle yok. Eğer yanlışlarını gösterebilseydik, sanatçı da hiç kuşkusuz ilkörneğini bir kez daha değiştirir ve pencerelerin üst bölümünü yuvarlak kemerlerle kapardı. Açıklamalarımla aydınlatmak istediğim nokta, nesne ile onun yansıtılış biçimi arasındaki uyumun bir çırpıda oluşmadığı, fakat adım adım ilerleyen bir süreç sonucunda ortaya çıktığıdır. Bu sürecin uzunluğu ve güçlük derecesi, ilk düzlemde çıkış noktasından, yani betimlenmek istenen nesnenin bir "portresi" olma işlevini yerine getirene kadar değişime uğratılan özgün kalıba bağımlı olacaktır. Kanımca bu açıdan bu iddiasız belgelerden öğrenebileceğimiz bir sürü şey vardır ve bunlar bize, bireysel bir biçimi asla sadık kalarak geliştirmek isteyen sanatçının nasıl davrandığı konusunda bilgi verebilir. Sanatçı, işe görsel izlenimiyle değil, ama nesneye ilişkin düşüncesi ve tasarımıyla başlar: Bu nokta, Alman sanatçı için belli bir kaleye iyi kötü olabildiğince uyguladığı kendi kale tasarımıdır, Merian için erken barok dönemi kiliseleri üzerine düşüncesidir, litograf için ise kafasında bulunan, gotik bir katedrale ilişkin ideal görüntüdür. Sanatçının önünde bulunan nesneye ilişkin özgül bilgiler, bu nesnenin karakteristik belirtileri ve biçimleri, adım adım, verili bir şemaya bir form doldurucasına yerleştirilmektedir. Ve durum, burada da tıpkı doldurulan formlarda olduğu gibidir. Bize önemli görünen bir bilgi için ayrı bir sütun bulunmadığı takdirde, bu bilginin dışlanması zorunlu olmaktadır. Bu noktada yapılabilecek bir şey yoktur. Ayrıca, resmi dairelerin formları ile sanatçıların örnekleri arasında yapılan bu karşılaştırma bana ait bir buluş değildir. Ortaçağda her ikisi de *simile* diye anılırdı; örnek anlamına gelen sözcük, hem hukuki davalar, hem de resimler için kullanılırdı. Ve tıpkı bir hukukçunun ya da ekonomi uzmanının bize somut bir olayı, formlar ve kurallar dağarcığında bulmaya alışkın olduğu destek olmaksızın çözmeyi asla başaramayacağını söylemekte haklı oluşu gibi, sanatçı da kendisi bakımından bir motifi sınıflandırmayı ve bilinen, tipik biçimin çatısı altına sokmayı öğrenmeden o motifi gözlemlemenin bir anlam taşımayacağını ileri sürebilir. Bizim tarihten aldığımız örnekler konusunda herhangi bir bilgileri bulunmayan, yalnızca insanın belli bir anlama gelmeyen bir figürü, örneğin bir mürekkep lekesini veya başkaca herhangi bir lekeyi çizerek taklit etmesini araştırmak isteyen ruhbilimcilerin benzer sonuçlara varmış olmaları ilginçtir. Görünüşe bakılırsa olay, özü açısından hep aynı kalmaktadır: Önce lekenin herhangi bir yoldan sınıflandırılmasına, bilinen herhangi bir temel biçimle özdeşleştirilmesine çalışılmaktadır. Örneğin: "Tamam, bu bir üçgen!", ya da: "Bu, bir balığa benziyor!" denmektedir. Böylece bir ölçüde kopya edilecek biçime uyan bir kalıp biçim seçildikten sonra, bu biçimin uyarlanmasına girişilmektedir. Örneğin üçgenin üst kısmı "yuvarlaklaştırılmakta", ya da "balığın" gövdesi bir saç örgüsüyle son bulabilmektedir. Bu deneyler, kopya etmenin, aslında kalıp ile düzeltme eyleminin birbirlerinin yerine geçtikleri bir eylem olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda kalıp, bir soyutlama sürecinin ya da "yalınlaştırma" çabasının bir ürünü olmayıp, bir ilk yaklaşım, esnek ve yaklaşık bir "uyarlama" niteliğindedir; bu

esneklik, kalıp sonunda yeniden üretilmesi öngörülen biçime tam olarak uyarlanana kadar küçük değişiklikler aracılığıyla gittikçe katılaşmaktadır.

III

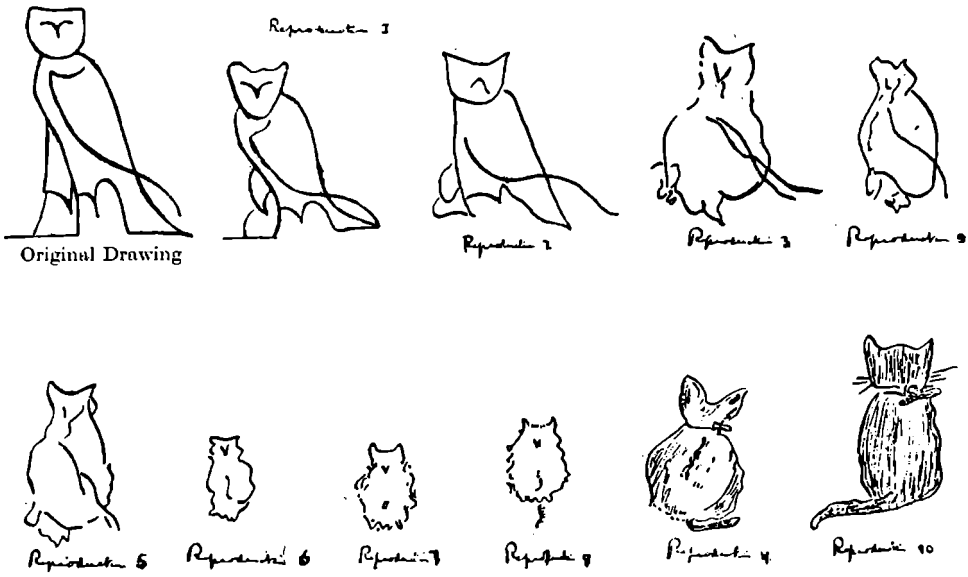
KOPYA etmenin sürecine ilişkin bu araştırmalardan, ortaya bir başka önemli gözlem daha çıkmaktadır: Birinin bir figürü çizme biçimiyle, onun aynı figürü görme biçimini birbiriyle karıştırmamak gerekir. Profesör Zangwill, bu konuda şunları yazmaktadır: "Çok basit figürlerin betimlenişi bile ruhbilimsel açıdan asla basit sayılamayacak bir oluşumdur; bu oluşum tipik olarak kurucu veya daha iyi deyişle yeniden-üretici karakterdedir ve bizim deney için seçtiğimiz kişilerde bunun iletişimi, geometrik veya sözsel formüller aracılığıyla gerçekleşmiştir."



47. Ruhbilimsel deney: "Sivri Kazma"

Bir figür kısa bir süre için bir ekrana yansıtıldığında, bu figürü belli bir sınıfa yaklaşık olarak sokmayı başaramamışsak eğer, onu kendimizde koruyabilmemiz de olası değildir. Bu figürü adlandırışımız, yeniden kurmaya yarayacak kalıbın seçimini de belirleyecektir. Uygun bir tanımlama bulmayı başardığımız takdirde, o figürü anlığımızın yardımıyla yeniden ortaya çıkarmakta da başarılı oluruz. F. C. Bartlett, ünlü bir deneyde bir grup öğrenciye kendi başına ele alındığında herhangi bir anlam taşımayan bir figürü (47) ezbere çizdirtmiştir. Bazıları bu figürde bir kazma biçimi gördüklerinden, onu uzun ve sivri uçlu çizmişlerdir. Aynı figürde bir çapa gören başkaları ise halka bölümünü vurgulamışlardır. Öğrencilerin içinde yalnızca biri, kafasında bu figürü tarihöncesine ait bir savaş baltasıyla özdeşleştirerek çizimi doğru yapmıştır. Bu türden nesneleri bir düzene sokmakta ve sınıflandırmakta büyük bir olasılıkla deneyim sahibi olan bu öğrenci, bu sayede rastlantı sonucu tanıdığı bir kalıpla benzerlik gösteren bir biçimi yeniden çizme olanağını bulmuştur.

Önceden belirlenmiş, uygun bir kategorinin eksik olduğu noktada, kaçınılmaz olarak çarpıtmalar ortaya çıkmaktadır. Bu çarpıtmalar kimi zaman, özellikle de ruhbilim alanında deneyler yaptırmakta olan kişi bunu bir tür oyuna dönüştürdüğünde, epey eğlendirici bir nitelik kazanabilmektedir. Örneğin F. C. Bartlett, bir Mısır hiyeroglifini önce deney kişilerinden birine çizdirtmiş, sonra ötekilere sırayla – her birinin, kendisinden bir önceki çizimi örnek almasını sağlayarak – bunu kopya ettirtmiştir; bu süreç sonucunda başlangıçtaki baykuş figürü giderek iyi bilinen bir kedi yavrusu figürüne dönüşmüştür (48). Sanat tarihçisi açısından bu deneyler, odak noktası niteliğindeki belli sorunların aydınlatılmasına katkıda bulunmalarından ötürü, özellikle ilginçtir. Klasik dönem sikkelerinin Keltler ve Cermenler tarafından gerçekleştirilen taklitleri, bu bağlamda olmak üzere çoğu kez, özellikle barbar nitelikte bir "sanat istenci"nin örnekleri diye gösterilmiştir (49). Bu anlayışa göre Kelt ve Cermen kabileleri, klasik güzelliği soyut süsleme uğruna harcamışlardır. Bu kabilelerin herhangi bir nedenden ötürü doğalcı betimlemeleri yadsıdıkları, gerçekten de düşünüle-

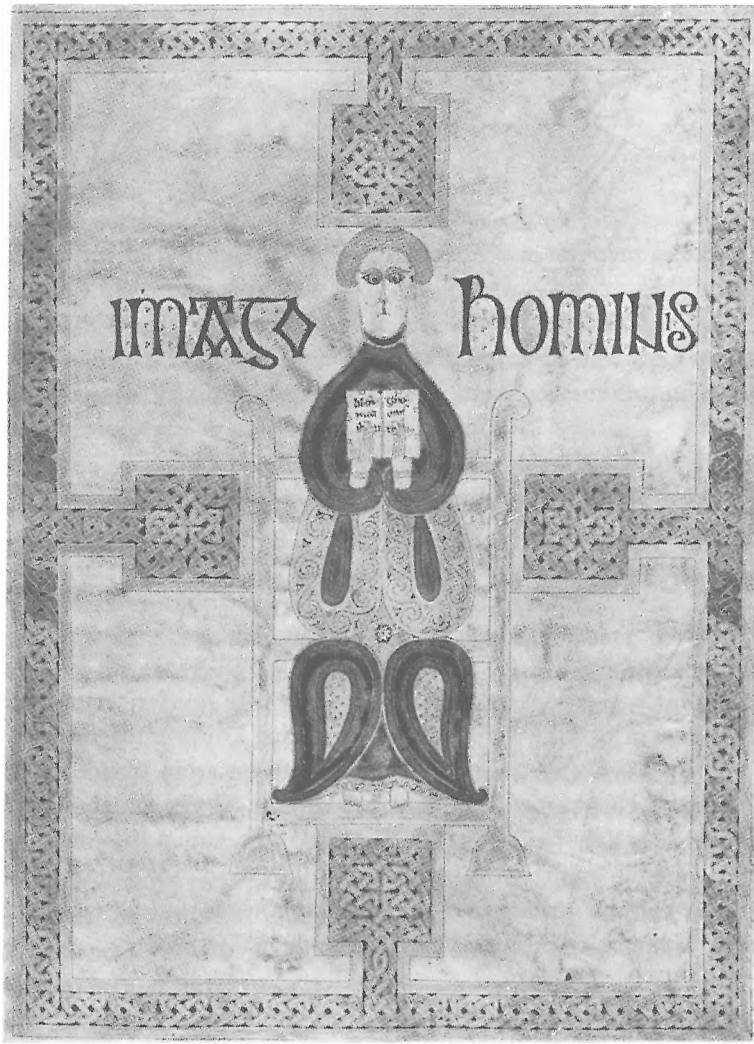


48. Bartlett'in bir hiyeroglifi dönüştürmesi.

bilir; ancak yalnızca sikkelere bakmak, bu konuda bize ipuçları sağlayamamaktadır ve böyle bir sav için başkaca kanıtlar gerekmektedir. Kopya etme eyleminin sürekli yinelenişi sırasında, sikkenin üstündeki resmin gittikçe artan ölçüde bu kabilelerin kendi kültürlerinin kalıplaşmış biçimlerine yaklaşması, Alman tahtabaskı sanatçısının Roma'daki Melekler Kalesi'ni *(Castel Sant' Angelo)* bir Alman kalesine dönüştürmesine yol açan eğilimin yalnızca bir başka örneğidir. Burada söz konusu olan, bir sanat istencinden çok, bir tür sanatsal ayak uydurma, yeni yeni görevlerin sanatçının alışkın olduğu kalıplara ve biçimlere uyarlanmasıdır.



49. Eski Britanya sikkeleri ve bunların Yunanistan'a ait örnekleri (solda).



50. *İncilci Matthaeus'un simgesi.* 690 dolayları. Echternach İncili'nden.

Northumbria manastırlarının yazıcıları, girift süslemelerin ve süslü harflerin ustasıydılar. Bu nedenle, bambaşka bir kültür geleneğinden kaynaklanan bir görevle, bir insanın resmini, İncilci Matta'nın simgesini betimlemek göreviyle karşılaştıklarında, bu betimlemeyi onca ustalıkla kullanabildikleri öğeler aracıyla gerçekleştirmeyi çok doğal saydılar. Ünlü Echternach İncili'nde (50) bu görev, en yüksek düzeyde hayranlığımızı uyandırmayı hak edecek kadar dâhiyane bir biçimde yerine getirilmiştir.

Burada gerçekleştirilen işin yaratıcı olmasının nedeni, olası örnekten ayrılması değil – çünkü aynı durum, Bartlett'in kedi yavrusu için de söz konusudur –, ama alışılmamış bir görevin üstesinden şaşırtıcı ve başarılı bir yoldan gelinmiş olmasıdır. Sanatçı harf biçimlerini, kendi alıştığı malzemeyi kullanırcasına kullanmış, onlardan

büyük bir kendine güvenle bir adamın simgesel biçimini, *imago hominis*'i yaratmıştır.

Peki ya Bayeux Halısı'nın (34) tasarımcısı, bundan çok farklı mı davranmıştır? O sanatçı da hiç kuşkusuz 11. yüzyılın ince üsluplu, girift süsleme sanatının okulundan yetişmedir ve tanıdığı geleneksel biçimleri, yalnızca ağaçları çağrıştırma açısından gerekli gördüğü ölçüde değiştirmiştir. Sanatçının kendi biçimler dünyası içinde bu, hem talihli, hem de tutarlı bir çözüm olmuştur.

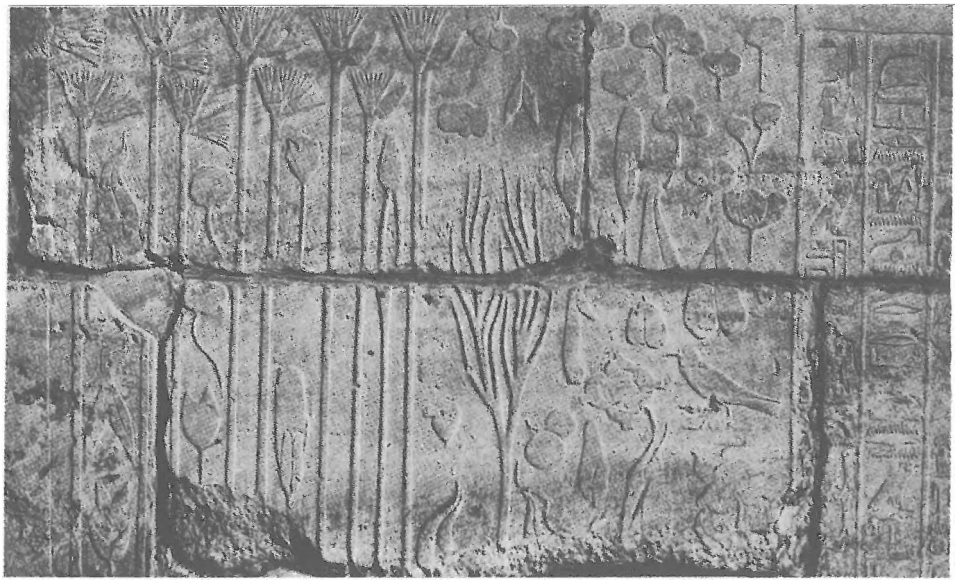
Sözü edilen sanatçı, bu işi başka türlü de yapabilir miydi? İsteseydi eğer, taslağına diyelim kayın ya da çam ağaçlarının doğalcı betimlemelerini ekleyebilir miydi? Sanat tarihi öğrencilerine genellikle bu tür soruları bir yana bırakmaları ve üslupların açıklamasını sanatçının becerisinde, yapabilirliğinde değil, isteğinde aramaları salık verilir. Bilindiği gibi tarihçiler, çok genel söylemek gerekirse, bu tür varsayım ürünü sorulara pek önem vermezler.Fakat acaba bir sanatçının kendi biçim dilini değiştirme konusunda ne ölçüde özgür olduğu sorusuna yanıt aramaktaki isteksizliğimiz, üslup sorununun çözümünde ilerleyemeyişimizin nedenlerinden biri olamaz mı?

Sanatsal sorunların araştırılması bakımından durum, insanın başkaca kendini dışlaştırma yollarına yönelik araştırmalardan farklı değildir. Bu dışlaştırma biçimlerinin nasıl başarılı olduğunu anlayabilmek için en iyi yol, çoğu kez onların hangi koşullar altında başarısızlığa yargılı olduklarını irdelemektir. Eski ustaların kendi sanat alanlarında araçlarmm üzerindeki egemenliklerini yitirmemelerini sağlayan mekanizmalar, ancak betimlemeye ilişkin bir patolojinin yardımıyla kavranabilir.

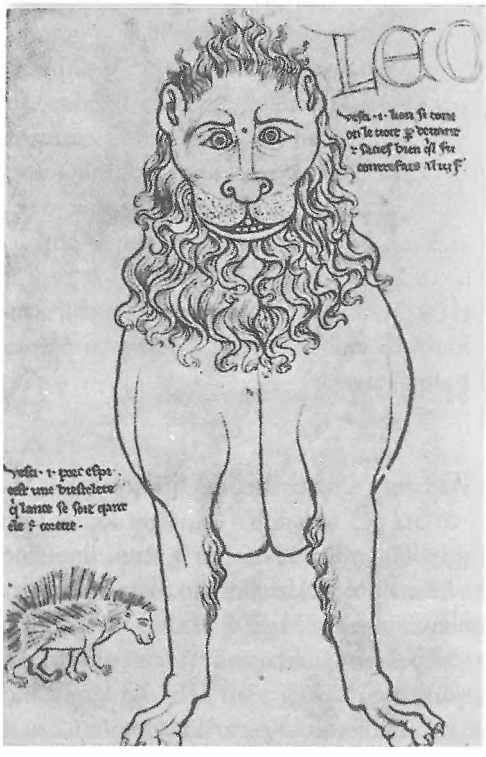
O halde sanatçıyı yalnızca elindeki araçlarla kolayca çözemeyeceği, alışılmamış bir görevle karşılaştığı konumda gözlemlemekle yetinmemeliyiz. Bunun dışında, sanatçının söz konusu nesneyi betimlemeyi gerçekten de amaçladığından da emin olmalıyız. Bu iki koşul bir araya geldiğinde, eski örneklerimizde olduğu gibi, bir fotoğrafla karşılaştırma yapmamıza bile gerek kalmayacaktır. Çünkü sonuç olarak doğa, nesnel bilgi kaynağı niteliğiyle bir resmin değerini, betimleneni kendimiz hiç görmemiş olsak bile, yargılamamızı olanaksız kılacak kadar değişmez. Bu nedenle resimli röportajın başlangıç evrelerinde, betimleme isteğinin varlığı bakımından hiçbir kuşkuya yer bırakmayan, dolayısıyla bütün dikkatimizi sanatsal beceri üzerinde toplamamıza olanak sağlayan araştırma malzemesi bulmaktayız.

IV

BU TÜRÜN bildiğimiz belki de en eski örneği, 3000 yıldan fazla bir zaman öncesine, Mısır'da Yeni Krallık döneminin başlarına aittir. Bu örnekte Firavun Tutmosis, Suriye üzerine düzenlediği başarılı seferi betimleyen resme, Mısır'a Suriye'den getirdiği bitkileri de koydurtmuştur (51). Yazıt biraz hırpalanmış olmasına karşın hâlâ okunabilmekte ve firavunun resimlerin doğruyu yansıttığına doğrudan kefil olduğunu hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak bir açıklıkla anlatmaktadır. Ne var ki botanik uzmanları, bu betimlemelerde hangi türden bitkilerin yer aldığı konusunda görüş birliğine varamamışlardır. Resimlerdeki biçimler, botanik bir saptamayı olanaklı kılacak denli



51. *III. Tutmosis'in Suriye'den getirdiği bitkiler.* i.ö. 1450 dolayları. Kireç rölyef.



52. VILLARD DE HONNECOURT: *Aslan ve Kirpi*
1235 dolayları. Karakalem.

şematik olmaktan uzak ve ayrımlaşabilmiş değildir.

Bundan belki de daha ünlü bir örnek, ortaçağ sanatının doruğuna vardığı döneme aittir. Ünlü gotik mimar Villard de Honnecourt'un çizimlerini ve planlarını içeren bir ciltten ibaret olan bu örnek, katedrallerin yaratıcılarının çalışma yöntemleri ve düşünce tarzları konusunda bize zengin bilgiler verebilecek niteliktedir. Kitapta bulunan, şaşırtıcı güzellik ve yetkinlikteki mimari, dinsel veya simgesel içerikli çok sayıda çizim arasında bir aslanın cepheden yapılma, tuhaf bir katılığı sergileyen resmi de bulunmaktadır (52). Eğer Villard'ın buna ilişkin bir yazısı olmasaydı, bu resmi bir süsleme veya bir hanedan arması sayabilirdik. Villard ise şöyle demiştir: *"Et saves bien, qu'il fu contrefois al vif."* Yani: "İyi bilin ki, bu resim yaşamdan alınmadır." Bu sözün bizim için, Villard'a göre taşımış oldu-



53. ANONİM BİLDİRİ: *Çekirgeler*. 1556. Tahtabaskı.

ğundan çok farklı bir anlam taşıdığı kesindir. Villard, yalnızca resmi canlı bir aslanın bulunduğu bir yerde yaptığını anlatmak istemiş olabilir. Gördüklerinin ne kadarını kendi şemasına geçirdiği ise elbet ayrı bir konudur.

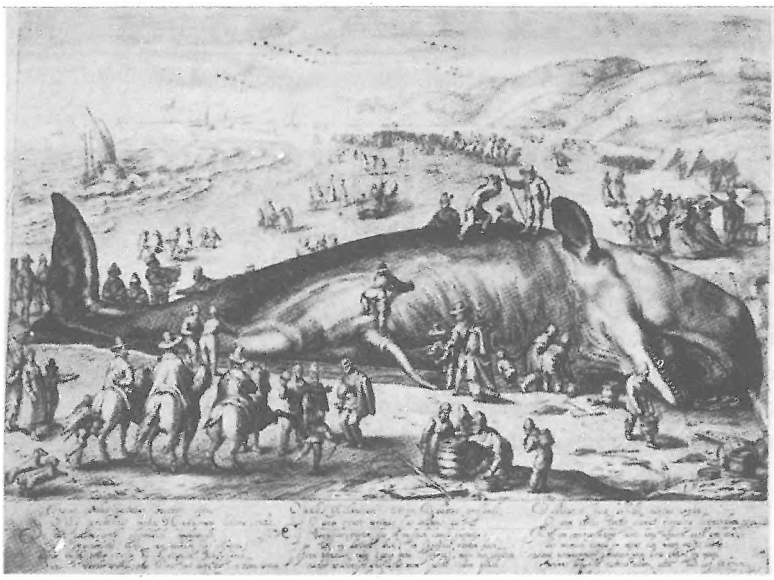
Betimlemenin bu türünün, Rönesansın köklü değişimlerinin ardından bile nasıl ayakta kaldığını göstermek için, halk sanatı ürünü tek yapraklık gazetelerden bir örnek seçiyorum (53). 16. yüzyıl ortalarına ait bu tahtabaskının başlığından anladığımıza göre, resimde o sıralarda Avrupayı sürüler halinde tehdit eden bir çekirge türünün taklidi bulunmaktadır. Ancak bu resimden, burada eşine sonraları bir daha asla rastlanmayan özel bir hayvan türünün söz konusu olduğu sonucunu çıkarmak, bir zoolog için salık verilebilecek bir tutum değildir. Burada sanatçı yine betimlemeyi bildiği çeşitli hayvanlardan ve apokalips edebiyatındaki geleneksel çekirge kalıplarından oluşma, alışılagelmiş bir şemayı kullanmıştır. Belki de Almanca'da çekirge anlamına gelen *Heupferd** sözcüğünden esinlenerek, resimdeki bacakların konumunu bir atınkinden taklit etmiştir.

Bunun dışında, böyle bir adlandırmanın yapılmasıyla, bu türden bir resmin yaratılması arasında gerçekten büyük bir yakınlık vardır. Her iki durumda da yeni bir şeyin, bilinen nesnelerden oluşan bir sınıfa sokulması, ya da, zoolojik terimlerle konuşmak gerekirse eğer, bir alttürün yaratılması söz konusudur. Bir *Heupferd*, atın bir alttürüyse, o zaman atla bir dizi belirleyici özelliği paylaşması da zorunludur.

* Almanca'da hem "Heuschrecke", hem de "Heupferd", çekirge anlamına gelen sözcüklerdir. "Pferd" ise "at" demektir. (Ç.N.)



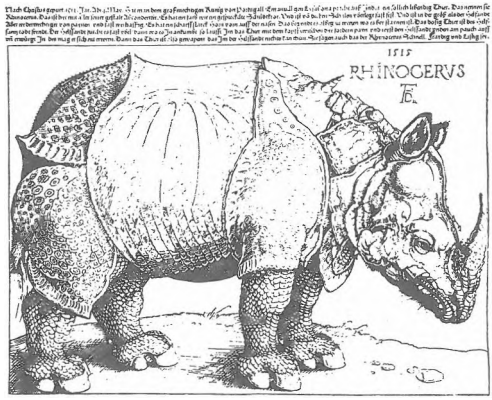
54. ANONİM İTALYAN KAZIRESMİ: *Ancona'da karaya vuran balina.* 1601.



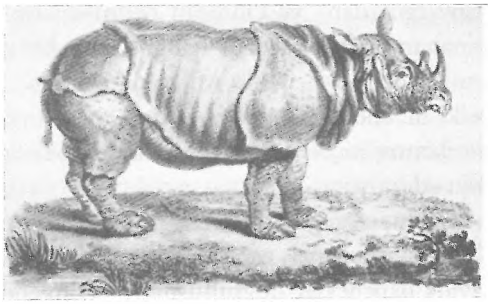
55. H. GOLTZIUS'A GÖRE: *Hollanda'da karaya vuran balina.* 1598. Bakırbaskı.

Bundan sonraki örneğimiz, 1601 yılına ait ve Roma'da yapılmış bir baskı ürünüdür (54); buna ait metin de Alman baskısınınki kadar açıktır. Bu açıklamaya göre resimde, aynı yıl Ancona'da karaya vuran ve orada çizimi doğaya sadık kalınarak ("*Ritratto qui dal naturale appunto*") yapılan dev bir balina gözükmektedir. Bir rastlantı sonucu elimizde, Hollanda sahillerinden bunun benzeri bir heyecan uyandırıcı haber ileten, daha eski tarihli bir baskı (55) bulunmasaydı, Roma metninin içerdiği sav bizim için büyük bir olasılıkla daha güvenilir olurdu. İkinci resme bakıldığında, gerçekçiliğin ustaları olan geç 16. yüzyıl Hollanda sanatçılarının ölü bir balinayı tam

olarak çizebildikleri düşünülebilir. Gelgelelim bu resimde sanki aksayan bir şeyler vardır. Çünkü betimlemedeki yaratık, sanki kulakları varmış gibi gözükmektedir. Oysa kulaklı balina yoktur ve hiçbir zaman da olmamıştır – en azından uzmanlardan almış olduğum bilgi, bu yoldadır. Sanatçı, büyük bir olasılıkla yüzgeçlerden birini kulak sanmış, bu nedenle de onu göze çok yakın bir noktaya yerleştirmiştir. Böylece bu sanatçı da alışkın olduğu bir kalıp nedeniyle, başka deyişle tipik bir hayvan kafası şeması yüzünden yanılgıya sürüklenmiştir. İnsanın daha önce hiç görmediği bir şeyin resmini yapması, sanıldığından çok daha güç bir iştir. İtalyanların balinayı daha önceki bir resimden kopya etmeyi yeğlemiş olmalarının nedeni de herhalde budur. Büyük bir olasılıkla bir balina, gerçekten de Ancona sahillerine sürüklenmiştir. Ama daha rahat bir yol varken, oturup balinayı "doğada nasılsa, öyle" çizmeye kalkışmak için çaba harcamak, gereksiz sayılmıştır.



56. A. DÜRER: *Gergedan*, 1515. Tahtabaskı.



57. HEATH: *Gergedan*. 1789. Bakırbaskı.



58. *Afrika gergedanı*. Fotoğraf.

Fotoğrafın bulunmasından önceki son yüzyıllara ait resimli kitaplarda tuhaf yaratıkların betimlenişlerinin öyküsü, bu bağlamda hem öğretici, hem de eğlendirici bir nitelik taşır. Dürer, ünlü gergedan baskıresmini yayımladığında (56), ancak dolaylı verilere dayanabilme olanağına sahipti ve resmini kendi imgeleminin yardımıyla tamamlayabilmişti; bunu yaparken de, tuhaf hayvanların en ünlüsü olan ejderhaya ve onun "zırhlı" gövdesine ilişkin olarak anlatılanlardan hiç kuşkusuz etkilenmişti. Bu yarı hayal ürünü yaratık, kanıtlanmış olduğu üzere, 18. yüzyıla kadar ciddi sayılması gereken doğabilim yapıtlarında bile bütün gergedan betimlemelerine örnek alınmıştı. James Bruce, 1790 yılında *(Travels to Discover the Source of the Nile)* (Nil'in Kaynaklarını Araştırma Yolculukları) adlı kitabında bir gergedan resmi yayımladığında (57), yukarda sözü edilen olgunun kendisince bilindiğini belirtmekten gurur duymuştu: "Burada resmi görülen hayvan Çerkin'de, Ras el Feel'de yaşamaktadır...Bu çizim, iki boy-

nuzlu bir gergedanı ilk kez kamuoyuna sergilemektedir. Yalnızca bir boynuzu bulunan bir Asya gergedanına ilişkin ilk betimleme, Albert Dürer tarafından aslı gözlenerek gerçekleştirilmişti... Bu betimleme, bütün bölümleriyle tam olmaktan şaşılacak kadar uzaktı ve sonradan bu hayvana ilişkin olarak yapılan bütün o tuhaf resimlere örnek olmuştu. Bu konuda ancak son zamanlarda bazı çağdaş doğa araştırmacıları bir değişiklik getirdiler; Mr. Parsons, Mr. Edwards ve Comte de Buffon, doğaya sadık iyi betimlemeler yarattılar; gelgelelim bu resimler de yanlışlardan bütünüyle arınmış değildir; yanlışlar ilk düzlemde önyargılardan ve dikkatsizlikten kaynaklanmaktadır... Burada görülen...iki boynuzlu bir gergedanın yayımlanan ilk betimlemesidir. Resim doğaya sadık kalınarak çizilmiş olup, Afrika türü bir hayvanı göstermektedir."

Ortaçağdaki kitap resimleme sanatçısıyla, onun 18. yüzyıldaki meslektaşı arasında yalnızca derece ayrımı bulunduğuna ilişkin bir kanıtı gereksindiğimiz takdirde, bundan daha iyisini bulamayız. Çünkü burada büyük sözlerle övülen resimlemenin "önyargılardan" ve Dürer'in betimlemesini çağrıştırmaktan uzak olmadığı kesindir. Sanatçının Ras el Feel'de hangi türden bir gergedan görmüş olduğunu tam olarak bilemiyoruz; bu nedenle Afrika'da çekilmiş bir fotoğrafla yapılacak bir karşılaştırma, belki de adil bir davranış olmayacaktır (58). Fakat uzmanlarca bana, zoologlarca tanımlanmış hiçbir türün canlı modele bakılarak yapıldığı söylenen resme uymadığı temin edilmiştir.

Avrupa'ya getirilen, ender bulunur türden hayvanlar bağlamında olmak üzere daha sayısız örnek vardır. 16 ve 17. yüzyıl resimlerinde çok rastlanan fillerin bile az sayıda ilkörnekler doğrultusunda betimlendikleri ve bu örneklerin tuhaf özelliklerini taşıdıkları da kanıtlanmıştır; oysa sözü edilen dönemlerde bile filler üzerine gereken bütün bilgilerin özel güçlüklerle karşılaşılmaksızın edinilebilmesi olasıydı.

Bu örnekler, son derece çarpıcı bir netlikle, sanat eserlerinin irdelenmesi sırasında hesaba katılması gereken bir eğilimi sergilemektedir. Bilinen, bilinmeyenin betimlenmesi için hemen her zaman çıkış noktasıdır; bir sanatçı, içtenlikle gördüğünü aslına sadık resmetme çabası içersinde olsa bile, varolan daha önceki bir betimleme onu her zaman kendi çekim alanına alacaktır. Geçmiş dönemlerde sanat tarihçileri antik çağın çeşitli ünlü ressamlarının atların betimlenmesinde, bu doğrultuda olmak üzere, tuhaf bir yanlış yapmış olduklarını saptamışlardır. Bu ressamlar, atların gözlerini kirpikli olarak çizmişlerdir; oysa insan gözündeki kirpikleri atlarda bulabilmek, olası değildir. Dürer'in, uzman olmayan bir izleyiciye en titiz gözlemlerin yetkin düzeydeki sonuçları gibi gözüken resimlerindeki gözleri inceleyen bir Alman göz uzmanı ise, bu resimlerde yukardakine çok benzeyen yanlışlar bulmuştur. Demek ki Dürer gibi bir sanatçı bile "gözlerin gerçekte nasıl gözüktüğünü" bilmemekteydi.

Öte yandan bu noktanın bizi fazla şaşırtmaması gerekir. Çünkü görünen dünyanın en büyük araştırmacısı olan Leonardo da Vinci'nin anatomik çizimlerinde bile yanlışların bulunduğu kanıtlanmıştır. Görünüşe bakılırsa sanatçı, insan kalbinin Galen'in açıklamaları doğrultusunda varsaymakta haklı olduğu, ama kendi gözüyle görmediği ayrıntılarını çizmiştir.

Patoloji incelemelerinin amacı, sağlıklı olanı kavramamızı sağlamaktır; bu doğrultuda olmak üzere, kalıpların egemenliği de bilimsel bir resimleme tekniğinin oluş-

masının önüne dikilen kalıcı bir engel olamamıştır; sözü edilen teknik, çoğu kez bir betimlemenin çerçevesine fotoğrafın sağlayabileceğinden çok daha kesin nitelikte görsel bilgi sığdırabilmektedir. Fakat anatomi atlaslarında kaslara veya sinirlere ilişkin olarak yer alan, diyagram niteliğindeki bu türden betimlemeler (59), "görsel izlenimlerin" kopyaları olmayıp, özel eğitimli gözlemcilerin eserleridir; bu gözlemciler, yıllarca sabırla ve kendilerini adayarak inceledikleri bir örneğin resmini oluşturmayı başarabilen kişilerdir.



59. *Boyun kasları:* Henry Gray'in "Anatomi"sinden.

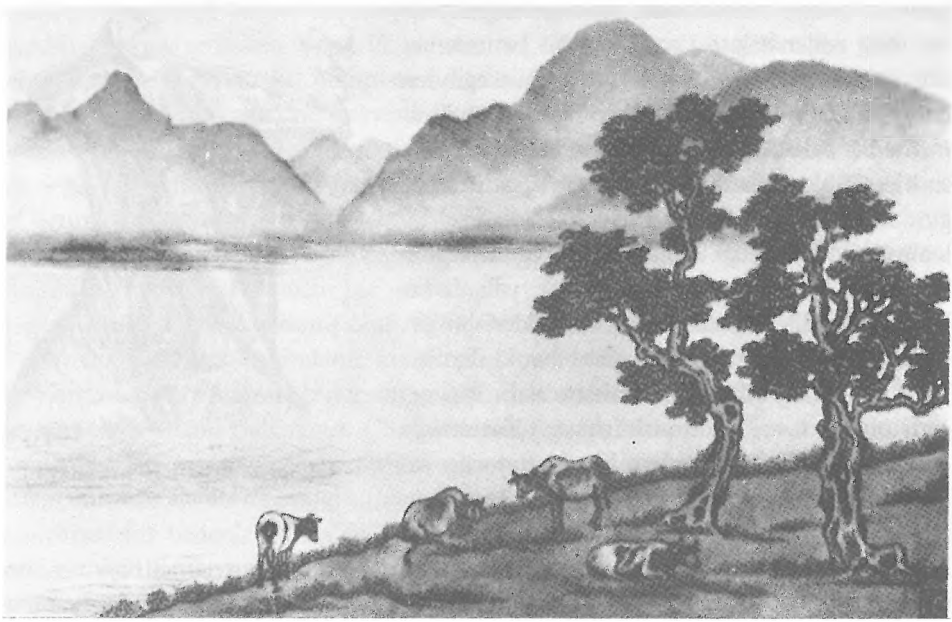
En azından bilimsel resimleme alanı için geçerli olmak üzere, Tutmosis'in sanatçılarının ya da büyük Villard'ın, modern bir ilustratörün yapabildiklerini başarabilecek konumda olmadıklarını haklı olarak söyleyebiliriz. Bu sanatçılar, gerekli temel kalıplara sahip değildiler; çıkış noktası diye aldıkları temel biçimler, betimlenecek nesnelerden çok ayrıydı; üslupları ise kendilerine gerekli uyumları yapmalarını sağlayamayacak kadar katıydı. Sanatta betimleme olayının araştırılması, bir noktayı kesinlikle ortaya çıkarmıştır: Bir hiçten, aslına sadık bir betimleme elde edebilmek olanaksızdır. Bu konudaki beceri ancak kaynak olabilecek resimlerin bilinmesiyle elde edilir.

V

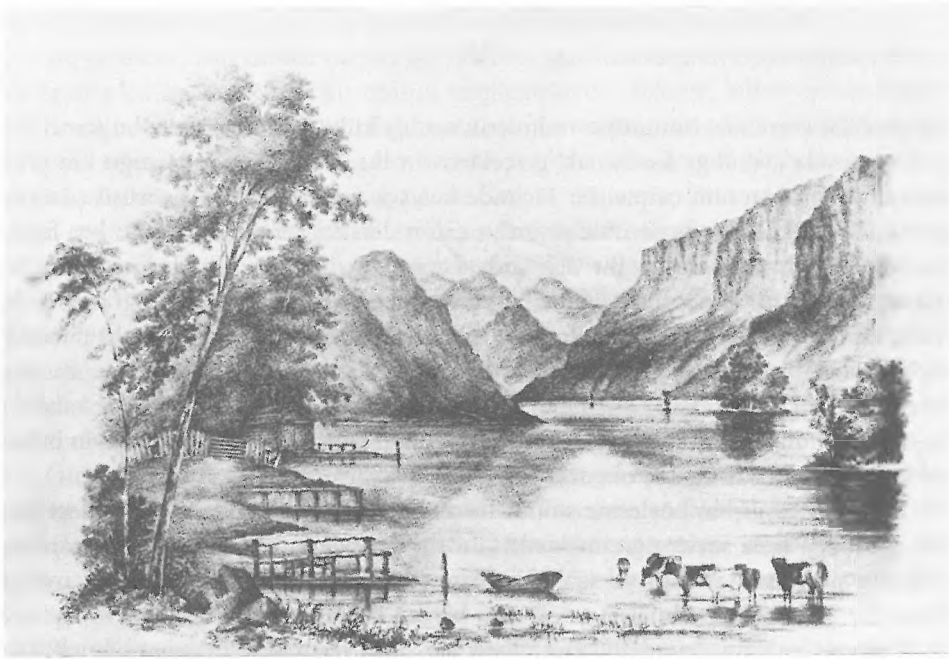
GELGELELİM çevremizi bütünüyle resimlerin sardığı kültür ortamımızda, bu temel olgu konusunda aydınlığa kavuşmak, gerçekten zordur. Resim sınıfında çoğu kez yeni başlayanların bir motifi çarpıcı bir biçimde kolayca yansıtmaları, bu görüşü çürütür gibidir. Başka kültür çevrelerinde resim ve çizim dersleri verenler ise çoğu kez farklı deneyimler edinmektedirler. Bir defasında James Cheng bana, Çin'de, yalnızca Çin geleneğini tanıyan genç sanat öğrencilerine Avrupa anlamında doğa doğrultusunda resim yapmayı nasıl öğrettiğini anlatmıştı. Öğrencilerini Pekin kentinin ünlü pitoresk kapılarından biri önüne götürüp, onlardan bu kapıyı çizmelerini istemişti. Bunun üzerine öğrenciler, bu işin üstesinden nasıl geleceklerini bilemeksizin öylece kalakalmışlardı; sonunda içlerinden biri Cheng'den, elinde kopya edebileceği bir şeyin bulunabilmesi için kendisine hiç olmazsa bir kartpostal vermesini rica etmişti.

Başarısızlığa ilişkin böylesine somut bir örnek, bize kalın ciltlerin yapabileceğinden çok daha fazla şeyler öğretmektedir. Bu tür örneklerle karşılaştığımızda, sanatın tarihinin nereden geldiğini ve sanatçıların neden kendilerine verilen göreve uygun düşen bir üsluba sahip olmaları gerektiğini hemen kavramaktayız.

Yukarda naklettiğim, aydınlatıcı nitelikteki olayı resimlerle belgeleyebilmek olanağına ne yazık ki sahip değilim. Ancak mutlu bir rastlantı sonucu, bundan bir son-



60. CHIANG YEE: *Derwentwater Gölü Kıyılarında İnekler.* 1936. Çini mürekkebi.



61. ANONİM. *Derwentwater Gölü. Borrowdale'e Doğru Görünüş.* 1826. Litografi.

raki evreyi, başka deyişle Çin sanatının geleneksel biçimler hazinesinin Avrupa anlamında peyzaj resmi sanatına, yani alışılmamış bir göreve uygulanması evresini inceleyebilecek konumdayız. Yetenekli bir Çinli ressam ve yazar olan Chiang Yee, birkaç on yıldır yayımladığı, Sessiz Yolcu'ya ait sevimli yolculuk yazılarında bizlere birinci düzlemde İngiltere ve İrlanda'nın manzaralarını ve insanlarını anlatmaktadır. Buradaki ilüstrasyon (60) yazarın Lake District üzerine kitabına ait olup, Derwentwater Gölü'nün bir manzarasını yansıtmaktadır. Bu noktada salt bilgilendirme ile sanatı birbirinden ayıran sınırı artık aşmış bulunuyoruz. Burada Chiang Yee'nin, Çin üslubunu yeni bir göreve uygulamaktan zevk duyduğu açıkça belli olmaktadır. Sanatçının istediği, İngiliz manzaralarını bir defa da bir Çinlinin gözleriyle görmemizdir. Özellikle bu nedenden ötürü onun çizdiği manzarayı, Romantik çağa ait tipik "pitoresk" bir litografiyle karşılaştırmak, çok aydınlatıcı olacaktır (61). Burada Çin geleneğinin görece olarak katı örgüsünün nasıl bir filtre gibi işlediğini ve yalnızca uygun bir kalıbı bulunan öğelerin geçmesine izin verdiğini görmekteyiz. Sanatçıya kendi araçlarıyla betimleyebildiği motifler çekici gelmektedir. Sanatçı bakışlarını manzarada gezdirdiğinde, alışkın olduğu kalıplarla kapsayabileceği sahneler, önünde neredeyse gözüne batarcasına somutlaşıverir. Her teknik gibi, her üslup da çok özel bir tutumu koşul kılar; bu tutum sayesinde sanatçı, çevresindeki dünyanın betimleyebileceği çizgilerini seçer. Resim yapmak, dünyayla etkin bir hesaplaşma anlamını taşır; bu nedenle sanatçı, gördüğünü resmedenden çok, resmettiğini gören insandır.

Nietzsche, gerçekçiliğin istemlerine yönelttiği öldürücü eleştirisinde, üslupla konunun seçimi arasındaki karşılıklı hesaplaşmayı dizelere dökmüştür:

"Sadık kalmak doğaya "– tümüyle – ama
nasıl başlar sanatçı bu işe?
Ne zaman sığdırılabilmiştir ki doğa resme?
Bir sonsuzluktur, dünyanın
en küçük parçası bile! –
Ne hoşuna giderse onu resmeder sonunda.
Ve ancak resmedebildiğidir hoşuna giden!

Nietzsche'nin doğru yorumu, bütün sanatsal araçların sınırlılığını yalın bir biçimde dile getirmekle yetinmemektedir. Nietzsche bize, bu sınırlılık konumunun sanatın alanı içersinde kendini neden bu denli ender duyumsattığını anlamayı da öğretmektedir. Sanat, gerçekten de yapabilirlikten kaynaklanır. Bir sanatçı ne denli büyükse, ustalığının işe yaramayacağı görevlerden de o denli titizlikle kaçınacaktır. Uzman olmayan izleyici, Giotto, Fiesole'ye ait bir manzarayı gün ışığında yapar mıydı, diye kafa yorabilir. Sanat tarihçisi ise Giotto'nun, elinde bunun için gerekli teknik araçların bulunmaması nedeniyle, hiçbir zaman böyle bir şeyi aklından geçirmediğini, daha doğrusu geçirmesinin olanaksız olduğunu varsayacaktır. Genellikle şöyle denir: İstencin bulunduğu yerde yol da vardır! Sanat alanında ise durum, bunun tersinedir: Yalnızca bir yolun bulunduğu yerde bir istenç de vardır. Birey, kültürünün

kendisine sağladığı olanaktan sonuna kadar yararlanabilir ve koşullar uygunsa o olanağı zenginleştirebilir de. Ama olanaklı olduğunu hiçbir zaman bilmediği bir şeyi yapmak isteğini duyamaz. Sanatçıların genel olarak üsluplarının ve eğitimlerinin kendilerine yeterli donanımı sağlamış olduğu motifleri seçmeleri olgusu, teknik beceri sorununun, bir sanat tarihçisine, resimsel iletişim tarihçisine oranla farklı görünmesinin sebebidir. Çünkü birincisine göre yalnızca başarıya ulaşmış girişimler, ikincisine göre ise başarısız kalanlarda söz konusudur. Dahası, böyle "başarısız"ların varlığı, güzel sanatlar alanında görünen dünyayı doğru yansıtma yeteneğinin, şimdiye değin biraz aceleci bir tutumla varsaydığımızın tersine, belki de bütün cephelerde aynı ölçüde gelişmediği sanısını akla yakın göstermektedir. Bu alanda uzmanların varolduğunu hepimiz bilmekteyiz – bu konuda figürleri zayıf olan peyzaj resmi ustası Claude Lorrain'i veya yalnızca portreler yapmış olan Frans Hals'i düşünmek yeterlidir. Böylece belli bir türün yeğlenmesinin yalnızca istekten kaynaklanmadığı, ama bu sanatçıların becerilerince de dikte edilmiş olduğu da düşünülemez mi? Ve eski çağlardaki bütün doğalcılıklar, seçmeci bir tutum içersinde değil midir?

Biraz sıradan bir deney, bizi bu son savın doğruluğuna inandırabilir. Bunun için herhangi bir resimli haftalık dergiyi elimize alıp bir resim galerisinde dolaşmamız ve sokak sahneleriyle benzer sahnelerin fotoğraflarında görülen davranışlarla, tiplerden ne kadarına eski resimlerde de rastlandığını araştırmamız yeterlidir. O zaman eski Hollandalı ustaların yaşamı bütün çeşitliliği ve zenginliğiyle sergiler gibi gözüken janr resimlerinin bile çok sınırlı tiplerden ve davranışlardan oluştuğunu saptarız: Tıpkı pikaro romanının veya barok komedilerinin görünüşteki gerçekçiliklerinin, aslında yüzlerce yıllık geçmişi bulunan tipleri sergilemesi ve değiştirmesi gibi. Bu durumda daha da ileri gidilerek şu sav ortaya atılabilir: Doğrudan "nesnel" doğalcılık diye bir şey yoktur. Tıpkı yazar gibi, güzel sanatlar alanında çalışan sanatçı da gerçekliği taklit etmeye girişmezden önce belli bir sözcük dağarcığını, bir biçimler hazinesini gereksinir.

VI

BÜTÜN BUNLAR bizi, "sanatın dili" deyişinin salt bir benzetmeden öte bir şeyler anlattığı, başka deyişle dünya sözcüklerle değil, ama resimlerle betimlenilmek istendiği zaman da, bunun için iyi geliştirilmiş, verili bir sistemin gerekli olduğu sonucuna götürmektedir. Bu çıkarım, geleneksel göstergelerden oluşan dil ile, doğayı taklit etmek için doğal göstergeleri kullanan resim sanatı arasında yapılan geleneksel ayrımla doğal olarak bir çelişki oluşturur gibi gözükmektedir. 18. yüzyılda üzerinde çok tartışılmış olan bu ayrım, hiç kuşkusuz belli bir çekiciliği bulunan bir ayrımdır, ama içersinde belli güçlükleri de barındırmaktadır. Bu ayrımdan, sözü edilen doğal göstergelerin kolayca doğadan kopya edilebileceği sonucu çıkarılırsa, sanatın tarihi tam anlamıyla bir bilmeceye dönüşür. Üstelik ilkel kavimlerin sanatıyla, çocukların elinden çıkma sanatta "doğal göstergelerin" değil, bir simge dilinin kulanıldığı, 19. yüzyılın başından bu yana gittikçe daha açık bir biçimde ortaya çıkmıştır. Bu duruma bir açıklama getirmek için, söz konusu sanatların görüleni değil, bilineni temel alan, baş-

ka deyişle "tasarımsal görüntüler"le çalışan özel bir sanat türü olduğu ileri sürülmüştür. Bu sava göre çocuk, çevresinde bulunan nesnelere, örneğin ağaçlara bakmamaktadır bile. Çocuk, bir ağacın "kavramsal kalıbı"yla yetinmekte, çocukta belli ağaç türlerine, örneğin meşe ve kayın ağacına ilişkin nitelemelerin ve bundan daha da ileri ölçüde olmak üzere, belli ağaçların karakteristik biçimlerinin eksik olması nedeniyle, bu kalıp hiçbir olası gerçekliğe uymamaktadır. Yine bu sava göre, taklit etmeninkinin tersine olan bu türden bir kurgulama yöntemi, gerekçesini kendi dünyalarında yaşayan çocukların ve ilkel kabilelerin ruhsal konumlarında bulmaktadır.

Bugün bu ayrımın yapay olduğunu anlamış bulunmaktayız. Gustaf Britsch ve Rudolf Arnheim, çocuğun yalınlaştırılmış tasarımlar dünyası ile, doğalcı betimlerde ifadesini bulan, çok daha karmaşık nitelikteki dünya arasında ilkesel bir ayrımın bulunmadığını göstermişlerdir. Sanatın bütünü, kaynağını görünen dünyanın kendisinde değil, ama insanın ruhunda ve dış dünya karşısındaki tepkilerinde bulmaktadır. Sanatın bu anlamda tasarımları temel alması olgusu, bütün betimlemeleri üsluplarından tanıyabileceğimizi açıklamaktadır.

Bir çıkış noktası olmaksızın, verili bir şema bulunmaksızın, bütün görüngülerin üstesinden gelebilmemiz ve kategorilerden yoksun bir konumda izlenimlerimizi bir düzene sokabilmemiz olanaksızdır. Ancak şaşırtıcı bir biçimde hep görülmüştür ki, bu ilk kategorilerin nasıl gözüktüğü bir önem taşımamaktadır. Bunlar sonradan herhangi bir güçlükle karşılaşılmaksızın gereksinimlerimize uyarlanabilirler. Kalıp katılaşmadığı ve esnekliğini koruduğu takdirde, başlangıçtaki bir belirsizlik, zarardan çok yarar bile getirebilir. Tam anlamıyla akışkan bir sistem, bu bağlamda doğal olarak amacını gerçekleştiremez. Herhangi bir tasnif sistemi bulunmadığından, olguları saptayamaz. Ama tasnif işine nasıl başladığımız o kadar önem taşımamaktadır.

Öğrenme süreci, *trial and error*, yani deney ve yanlışlar aracılığıyla, daha iyi deyişle yarı plansız, yarı belli bir hedefe yönelik "deneme"yle, bir nesnenin çeşitli sınıflara girmesine veya girmemesine göre bilinmesini öngören yirmi soru oyunu arasında rahatlıkla bir karşılaştırmaya gidilebilir. Bu oyunda kullanılan ve genellikle "Hayvan mı, bitki mi, maden mi?" sorularıyla araştırılmasına başlanan sınıflar, ne bilimsel kesinliktedir, ne de amaca özellikle uygundur; buna karşın genellikle aranan kavramı kıstırmak ve sonunda bireyselleştirmek için bütünüyle yeterlidirler; aranan kavram, bu oyunda adım adım: Evet mi, hayır ını? sınamasından geçirilir. Bu oyundan son zamanlarda, kendimizi çevremizin sonsuz karmaşıklığına uydurmamızı sağlayan sürecin somutlaştırılması için oldukça sık yararlanılmıştır. Çünkü bu oyun, epey kaba saba bir yalınlaştırma düzeyinde olmakla birlikte, başlangıçta keyfi nitelik taşıyan deneysel davranışların başarısı veya başarısızlığı aracıyla yalnızca canlıların değil, fakat bir ölçüde modern otomatların da nasıl "öğrenebildiklerini" sergilemektedir. Görevleri neredeyse akıl almaz bir biçimde işleyişlerini kendi kendilerine düzenleyen makineler yapmak olan mühendisler, bu makinelere belli bir insiyatifi de yerleştirmenin ne denli önemli olduğunu saptamışlardır. Böyle bir makinenin ilk hareketi, büyük bir olasılıkla gelişigüzel bir hareket olacaktır – dahası böyle olmak zorundadır –, âdeta bilinmeyene atılan bir adım niteliğini taşıyacaktır. Ancak makine başarı ya da başarısızlık karşısında otomatik tepki gösteriyorsa, o zaman yanlış hareketleri gittikçe

azaltacak, buna karşılık doğruları gittikçe daha çok yineleyecektir. Ruhbilimin bu ilginç alanının öncülerinden biri, kısa süre önce ilk kalıp ve bunun zaman içersinde düzeltilmesi sürecini çok doğru tanımlamıştır. Bu uzman, öğrenmeyi: "Çevre faktörlerinin bir ağacın dalbudak salması gibi saptanması", diye tanımlamaktadır. Ağaç benzetmesi, burada herhalde sınıfların ve altsınıfların oluşturulması anlamında kullanılmıştır.

Görünüşte betimleme tartışmasının epey uzağına kaymış gibiyiz. Ancak bir portreyi, üzerine bir şeyler söylemek istediğimiz bireysel çizgilerle değişime uğrayan bir başın kalıbı olarak görmek, son derece anlamlıdır. Bildiğim kadarıyla Amerikan polisi, zaman zaman tanıklara suçluların saptanmasında yardımcı olabilmek için çizimciler kullanmaktadır. Bu ressamlar gelişigüzel seçilmiş, kalıp niteliğindeki bir yüzü çıkış noktası alarak kendilerini tanıkların yönetimine bırakmaktadırlar; bu tanıklar, yüz, suçlular albümünde bir araştırmayı olanaklı kılacak ölçüde bireysellik kazanana değin tek tek çizgilerdeki değişiklikleri evet ya da hayır diye yanıtlamaktadırlar. Bu uzaktan yönetimli portre yapma işi biraz şematik olmakla birlikte, bir benzetme olarak yine de amacını yerine getirebilir. Bu örnek bize resim aracılığıyla gerçekleştirilen her türlü betimlemenin çıkış noktasında bir bilme konumunun değil, fakat geleneği ve alışkanlığı temel alan bir sanının yer aldığını bir kez daha anımsatmaktadır.

Bütün bunlardan, nesnel benzerlik diye bir şeyin bulunmadığı sonucuna mı varmamız gerekir? Chiang Yee'nin Derwentwater peyzajı, klasik peyzaj sanatının formüllerinin aynı görev için kullanılmış olduğu, 19. yüzyıldan kalma litografiden daha mı doğrudur, yoksa doğrulukta ondan geri mi kalmaktadır, diye sormak, anlam taşımayacak mıdır?

Bu görüşün hiç kuşkusuz çekici bir yanı vardır; görmek diye adlandırılan şeyin, alışkanlıktan ve beklenti tasarımına ne ölçüde bağımlı olduğunu uzman olmayan kişiye gösterebildiği için, genel sanat kültürü dersleri veren öğretmenlere cazip gelmektedir. Fakat bu bağlamda bu göreceliğin ne gibi bir önem taşıdığının bilincine varılması da aynı ölçüde önemlidir. Kanımca bu görecelik, doğruluk kavramı resim yerine resme eşlik eden metine uygulandığı zaman resim, sözcük ve bildirimler arasında ortaya çıkan karışıklığı temel almaktadır.

Sanatın bütünüyle kavramsal olduğunu varsaydığımız takdirde, iş epey kolaylaşır. Çünkü kavramlar da resimler gibi ne doğru, ne de yanlış olabilirler. Yalnızca tanımlama bakımından yeterince elverişli olup olmamaları söz konusudur. Bir dilin sözcükleri, tıpkı bir sanat üslubunun formülleri gibi, görüngülerden oluşma alana bazı yol göstericiler yerleştirirler; biz, bunların yardımıyla aynı dili paylaştıklarımıza ya da kendileriyle yirmi soru oyununu oynamakta olduğumuz kişilere yön gösterme olanağını elde ederiz. Kullanıcıların gereksinimlerinin benzer olduğu bağlamlarda, yol göstericiler de uyumlu olacaktır. İngilizce, Almanca, Fransızca ve Latince dillerinde çoğu kez birbiriyle örtüşen eşdeğerde terimlere rastlanır; kavramların dilden bağımsız olarak gerçekliğin yapı taşlarını oluşturdukları tasarımı, bu yüzden kökleşmiştir. Peki ya bu örtüşme yoksa, ne olacaktır? Örneğin İngilizce'de, *watch* ile *clock* arasında, yani cep veya kol saati ile bütün öteki saatler (ayaklı saatler, kule saatleri vb.) arasında ayrım gözetilirken, Almanca'da bunların hepsi *Uhr* (saat) sözcüğünün çatısı altında

toplanmıştır. Şimdi her ders kitabında rastlanabilecek türden bir cümle olan "Teyzemin bir saati var" cümlesini İngilizce'ye çevirmek istediğimizi varsayalım. O zaman bir "cep saati"ya da bir "masa saati" arasında karar vermemiz gerekecektir. Ve bir olgunun anlatılması bağlamında olmak üzere, çevirilerden birinin yanlış olması rahatlıkla olasıdır. Aynı cümleyi İsveç diline çevirmek istediğimizde, bir güçlükle daha karşılaşırız: Çünkü İsveç dilinde yeniden bir kavramsal dallanma vardır ve annenin kız kardeşi ile babanın kız kardeşi arasında ayrım yapılmıştır *. Dolayısıyla yirmi soru oyununda saatin teyzeye mi, yoksa halaya mı ait olduğunu bulmak için, başkaca soruların da sorulması gerekecektir.

Bu basit örnek, Benjamin Lee Whorf'un kısa süre önce büyük bir açıklıkla ortaya koyduğu noktayı göstermektedir: Dil, varolan nesneleri veya bağlamları adlandırmaz; dilin yaptığı, içinde yaşadığımız dünyayı bizim için sınıflandırmaktır. Şimdi öyle sanıyorum ki, sanatın kullandığı resimsel göstergelerin de aynı şeyi yaptığını varsayabiliriz. Fakat bu varsayıma giderken, çeşitli üsluplar veya diller arasındaki ayrımlar, doğru betimlemelerin veya doğru çevirilerin engelleri sayılmamalıdır. Dünyayı çok farklı bakış açılarından görmek, buna karşın o dünya üzerine içerik açısından özdeş bildirimlerde bulunmak, rahatlıkla olasıdır. Betimleme sorunu içerik açısından bir güçlük çıkartmamaktadır. Bir karakalem resminin Tivoli'nin doğru bir görünümü yansıttığı savı, elbet Tivoli'nin ince siyah çizgilerden oluştuğu anlamına gelmemektedir. Bu savın asıl belirtmek istediği, uygulanmış olan simge sisteminden anlayanların, bu resimden *yanlış bilgi edinmeyecekleridir;* konturların birkaç cesur çizgiyle belirtilmiş olması ya da, Richter'in arkadaşlarının yapmak istedikleri gibi, her çimen sapının resimde yer alması, bu bakımdan önem taşımamaktadır.

Eğer bir betimleme belli bir motife ilişkin olarak, gözümüzün aynı noktadan algılayabileceği ölçüde doğru bilgi iletebiliyorsa, o betimleme eksiksiz ve asla sadık demektir.

Üsluplar da tıpkı diller gibi, malzemenin düzeni ve sınıflandırılmasıyla, sanatçıya sorma olanağını kazandırdıkları sorular bakımından birbirlerinden ayrılırlar; fakat görünen dünyanın bize yolladığı bildirişim o denli karmaşık niteliktedir ki, hiçbir resim herhangi bir zamanda bunu bütünüyle yansıtamaz. Aynı motifin iki betimi arasında bile özdeşlik yoksa, bu durum görmenin öznelliğinden değil, görsel izlenimlerin çokluğundan kaynaklanmaktadır. Sanatçı, insan yapısı bir ürünü kopya etmesi gerektiği yerde elbet özgün üründen hiçbir ayrımı bulunmayan bir tıpkıyapım veya tıpkıbasım gerçekleştirebilecek konumdadır. Kalpazanlar, gerek zamanın üslubunun koyduğu sınırlamaları, gerekse kendi kişiliklerini bütünüyle devreden çıkarmayı çok iyi başarırlar.

Bütün bunlar içersinde bizim için sürekli önem taşıyan nokta, sadık bir betimlemenin tıpkı iyi bir harita gibi, titiz bir sürecin, özgün bir kalıba ilişkin uzun bir düzeltmeler ve değiştirmeler dizisinin son halkasını oluşturduğunu göz önünde bulun-

---

* Almanca "Tante" sözcüğü, dilimizdeki "teyze" ve "hala" sözcüklerinin ikisini de kapsar. Bu nedenle, "Tante"nin kimin kız kardeşi olduğunun bilinmesinin önemli olduğu yerde, bunun ayrıca belirtilmesi gerekir. (Ç.N.)

durmaktır. Böyle bir betimleme, bir görsel yaşantının aslına sadık bir raporu değil, önemli ilişkileri aslına sadık olarak yansıtan tasarımlanmış bir modelidir.

Ne görmenin öznelliği, ne de varolan kalıpların egemenliği bizi böyle bir modeli istenen her kesinlik derecesinde tasarımlayabilme olanağından kuşku duymaya zorlamaktadır. Ağırlık noktası burada "istem" sözcüğünde toplanmaktadır. Betimlemenin biçimi, o betimlemenin amacından ve görsel dilinin geçerlik kazanacağı toplumun istemlerinden asla ayrı tutulamaz.

2. BÖLÜM

İŞLEV VE BİÇİM

3

Pygmalion'un Sihirli Gücü

> Bir zamanlar adı Nahokoboni olan yaşlı bir adam vardı. Bir kızı olmadığı için çok dertliydi. Çünkü bir damadı olmadığı takdirde, yaşlılığında ona bakacak kimsesi de olmayacaktı. Ama bir büyücüydü Nahokoboni; bu nedenle kendisine erik ağacı tahtasından bir kız heykelciği yaptı.
>
> Guyana yerlilerinin bir masalından.

I

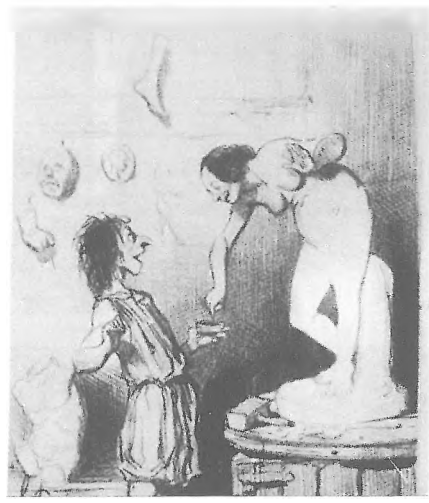
YUNAN düşünürlerinin sanatı "doğaya öykünme" saymalarından bu yana, bu tanımlama Yunan filozoflarının kafasını yoragelmiştir. İster benimsesin, ister yadsısın, ister değiştirmeye çabalasın, hepsi bu görüşle hesaplaşma zorunluluğunu duymuştur. Zaten bu kitabın ilk iki bölümünde de aynı şey amaçlanmış, bu türden bir mutlak anlamda öykünmenin bir yandan betimleme araçlarının yapısından, öte yandan da sanatsal yaratma sürecinin ruhsal konumundan kaynaklanan sınırlarının nereden geçtiğinin sergilenmesine çalışılmıştır. Böyle bir "öykünme"nin sanatçının birincil amacı olmadığı, günümüzde artık herkesçe bilinmektedir. Ama bu, ilk kez günümüzde mi böyle olmuştur? *Mimesis*'i sanatçılarının hedefi saymış olan Yunanlılar, kendi zamanları bakımından gerçekten haklı mıydılar?

Oysa Yunanlılar kendi mitolojilerine baksalardı, daha farklı bir durumla karşılaşacaklardı. Çünkü bu mitolojide sanata ilişkin çok daha eski ve tedirgin edici bir anlayış gizlidir. Bu anlayışa göre sanatçının amacı bir "benzerlik" yaratmak değil, fakat yaradılış'ın kendisiyle bir rekabete girişmekti. Sanatın yalnızca öykünücü değil, ama aynı zamanda yaratıcı gücüne olan inancın dile geldiği en eski söylence, Pygmalion söylencesidir. Gerçi Ovidius, bu söylenceyi erotik bir uzun öyküye dönüştürmüştür, fakat söylence bu sulandırılmış yapısıyla bile sanatçının gizemli gücünün bir zamanlar insanlarda uyandırdığı ürpertiyi bize biraz olsun duyumsatabilmektedir.

Ovidius'ta Pygmalion, kendi gönlünde yatan kadına göre biçimlendirdiği heykele âşık olan bir heykeltıraştır. Pygmalion, Venüs'ten, bu heykele benzeyen bir eş ister; bunun üzerine Venüs, soğuk mermeri canlı bir insana dönüştürür. Bu söylencenin sanatçıların imgelemlerini çokça beslemiş, örneğin bir Burne-Jones'un (62) biraz aşırı duygusal düşlerini ya da bir Daumier'nin (63) umursamaz alaycılığını harekete geçirmiş olması çok doğaldır. Bu söylencenin temelinde yatan, mutluluk verici bir tasarım, yaratma eylemiyle bağıntılı bütün bu gizli umutlar ve korkular olmasaydı eğer, büyük bir olasılıkla bugünkü anlamda bir sanat da olmayacaktı. İngiltere'nin en özgün genç ressamlarından Lucien Freud, kısa süre önce şunları yazmıştır: "Sanatçı, bir sanat eserini yaratma sürecinde hiçbir zaman mutlak anlamda bir mutluluk anı yaşamaz. Gerçi yaratma eylemi sırasında buna benzer bir duygu vardır içinde; ama eserin



62. EDWARD BURNE-JONES: *Pygmalion.* 1878.



63. HONORÉ DAUMIER: *Pygmalion.* 1842. Litografi.

tamamlanma anı yaklaştığında bu duygu da uçup gider. Çünkü sanatçı o zaman yarattığının yalnızca bir resim olduğunun bilincine varır. Oysa o ana değin neredeyse canlanacağını umut etmiştir."

"Yalnızca bir resim", demektedir Lucien Freud. Bu motif, batı sanatının bütün tarihi boyunca karşımıza çıkar. Vasari, bize Donatello'nun *Zuccone*'si üzerinde (66) çalışırken ansızın heykele baktığını ve neredeyse korkunç bir ilenç yağdırırcasına, ona şöyle yalvardığım anlatır: "Konuş, konuş artık! – *Favella, favella, che ti venga il cacasangue!*" Ve aralarında herhalde sihirbazların en büyüğü olan Leonardo da Vinci de, sanatçının yaratma gücünü över. Resim sanatını öven *Paragone*'de, ressamı "bütün





64/65. LEONARDO DA VINCI: *Grotesk Kafalar.* 1495 dolayları. *Leda.* 1509 dolayları. Karakalem resimler.



66. DONATELLO: *"Lo Zuccone"*. 1423-1425. Mermer.



67. LEONARDO DA VINCI'ye ait olduğu sanılan *Bacchus*. 1508-1513 dolayları.

insanların ve nesnelerin efendisi", diye adlandırır. "Ressam gönül verebileceği güzellikler görmek istediğinde, onları kendisi yaratabilme gücüne sahiptir; korku verici, gülünç veya acıma uyandıran şeyler görmek istediğinde ise bunlar da emrindedir; çünkü ressam, bütün bunların efendisi ve Tanrısıdır." (64, 65).

Özellikle sanatın tutkuları kışkırtma gücü, Leonardo için sanatın sihirli gücünün kanıtıdır. Leonardo'ya göre ressam, yazarın ve şairin tersine insanlarm ruhları üzerinde, onları aslında varolmayan bir kadının resmine âşık edecek kadar büyük bir güç sahibidir. "Bir defasında yaptığım dinsel içerikli bir resme alıcısı öylesine vuruldu ki, resmi vicdan azabı çekmeksizin öpebilsin diye benden kutsal işaretleri yok etmemi istedi. Sonunda yine de vicdanı tutkusuna galip geldi, fakat resmi evinde tutamadı." Kutsal Johannes gibi bir resmi düşündüğümüzde ve bu resmin bir Bacchus'a

dönüştürülüşünü anımsadığımızda (67), Leonardo'nun anlattıkları son derece inandırıcı gelmektedir. Oysa sanatçının yaratma, ikinci bir gerçeklik oluşturma çabalarının önünde resim sanatının yapısından kaynaklanan kısıtlamaların acımasız bir engel oluşturduğunu herhalde kimse Leonardo'dan daha iyi bilemezdi. Lucien Freud'un "yalnızca bir resim" yarattığına ilişkin yakınmasında ifadesini bulan düş kırıklığı, varlığını Leonardo'nun notlarında da duyumsatmaktadır: "Ressamlar aynada gördüğümüz nesnelerden yansıyan cisimselliğin, canlılığın kendi resimlerinde bulunmadığını gördüklerinde, çoğu kez çaresizlik duygusuna kapılırlar. Oysa, her ikisine de bir gözümüzü kapayıp öyle bakmamız şıkkı dışında, bir tablo hiçbir zaman bir aynanın yansısıyla aynı etkiyi taşıyamaz."

Leonardo'nun kendi sanatını hiç doyurucu bulmamasının, sanat eserinin tamamlanacağı andan kaçmasının nedeni, belki de bu sözlerde gizlidir: Sanatçının tüm ustalığı ve imgelemi, son noktada güçsüz kalmaktadır. Onun yaptığı, yalnızca bir resimdir ve bu nedenle de hep tek boyutlu olarak kalacaktır. Bundan ötürü çağdaşlarının, Leonardo'nun sonraki yıllarında artık resim yapacak sabrı kalmadığına ve kendisini gittikçe artan ölçüde matematiğe verdiğine ilişkin anlattıklarına şaşmamamız gerekir. Leonardo, matematikten gerçek bir yaratıcı olabilmek için yardım beklemiştir. Bugün yazılı kaynaklarda sık sık Leonardo'nun bir "uçan makine" yapmak istediğinden söz edildiğini okumaktayız. Ama sanatçının notlarını incelediğimizde, böyle bir ifadeye rastlamıyoruz. Leonardo'nun niyeti, uçabilen bir kuş yapmaktı. Kuşun uçacağı yolundaki ünlü kehaneti, sanatçının o mağrur güçlülük bilincini yansıtmaktadır. Ne var ki kuş uçamadı. Bundan kısa süre sonra Leonardo'yu Vatikan'da – o sırada Michelangelo ile Raffaello'nun en ünlü eserlerini yaratmakta oldukları yerde – bir Alman ayna yapımcısıyla tartışırken ve ziyaretçilerini korkutmak amacıyla, evcil bir kertenkeleye kanat ve sakal takarken görüyoruz. Böylece yarattığı ejderha, bir Prometheus yaşamına ilişkin tuhaf bir dipnotundan başka bir şey değildir. Bir yaratıcı olma savı ressamdan mühendise geçmiş, sanatçıya ise yalnızca düşlerin yaratıcısı olmak gibi zayıf bir avuntu kalmıştı.

II

SONUÇLARI BAKIMINDAN son derece önemli olan bu ayrımın geçmişi, "doğaya öykünme"nin Yunanlılarca bulunup güzel sanatların tanımı çerçevesine alındığı döneme, İsa'dan önce dördüncü yüzyıla kadar uzanır. Betimlemenin felsefesi alanında, sonraki kuşaklar üzerindeki etkisinin büyüklüğü bakımından, Platon'un *Devlet*'inde, filozofun resim ile aynadan yansıyan görüntü arasındaki karşılaştırmaya yer verdiği o ünlü pasajda ifadesini bulan tartışma ile eşdüzeyde tutulabilecek bir tartışma yok gibidir. Bu pasajda Platon, idealar öğretisine bir başka açıdan ışık tutmak amacıyla ressam ile marangoz arasında bir karşılaştırma yapar. Platon'a göre bir sedir yapan marangoz, sedir ideasını gerçekleştirmiş olur. Onun yaptığı sediri resimlerinden birinde betimleyen ressam ise yalnızca belli bir sedirin görünüşünü kopya etmiş, bu nedenle de ideadan bir adım uzaklaşmıştır. Bu sorunun Platon'un kendi devletindeki sanat yasağına

temel aldığı metafizik yönüyle burada ilgilenmemize gerek yoktur. Çünkü burada söz konusu olan karşıtlığı, Platoncu düşünceleri içermeyen bir terminolojiyle de dile getirebiliriz. Marangoza bir sedir ısmarladığımda, bu sözcüğün anlamını ya da daha kesin deyişle hangi eşyaların sedir sözcüğünün çatısı altına girdiğini bilmem gerekeceği doğaldır. Oysa bir içmekân resmini yapan bir ressamın mobilya ticaretinde tek tek eşyaların adının ne olduğu konusunda kafa yormasına gerek yoktur. Çünkü ressam nesnelere ilişkin kavramlarla veya sınıflandırmalarla değil, tikel nesnelerle ilgilenir.

Bu çözümleme son derece akla yakın gelmektedir; özellikle bu nedenden ötürü de bu çözümlemeyi üzerinde düşünmeden benimsemekten kaçınmamız yerinde olacaktır. Bu sedir yapan marangoz ile bu sediri taklit eden ressam arasında gerçekten de bu kadar temel nitelikte bir ayrım var mıdır? Bu ayrımın kullanılan teknikten kaynaklanmadığı kesindir. Çoğu sedirlerin yapımına geçilmezden önce, dizayn çizimi yapılmıştır. Bu durumda Platon'un, mantık gereği, tasarımın çizimcisini düşündüğü ideal devlete alması gerekirdi; çünkü çizimci yalnızca belli bir geçici görüntüyü değil, ama bir sedir düşüncesini taklit etmiş olan kişidir. Bu bağlamda George Inness'in tablosuna ve yuvarlak yapı betimlemesine ilişkin söylediklerimizi anımsayalım: Öyle durumlar vardır ki, resim yoluyla gerçekleştirilmiş belli bir betimlemenin bir talimat mı, yoksa bir taklit mi olduğunu saptamak kolay değildir. Bir mobilya firmasının kataloğundaki karyolalar, hem resmi görülen parçaların istek üzerine üretilebileceği yolunda bir sözü, hem de bunların hazır satın alınabileceğine ilişkin bir öneriyi dile getirebilir. Resimli bir sözlükte bir sedir resmi, bir "imgesel gösterge", sözcüğün anlamı konusunda bizi aydınlatmayı amaçlayan bir araç olabilir, böylece de "düşünce"nin ya da en azından "sedir" kavramının betimlenmesine çok yaklaşmış olur.

Platon'un bir nesneyi yapan ile onu yalnızca taklit eden arasında gözettiği ayrıma eğildiğimiz ölçüde, bu iki çaba arasındaki sınırlar silikleşmektedir. Platon, atın hem eğerini, hem de dişlerini resmeden ressamdan söz eder. Platon'a göre biniciden ve eğer ustasından farklı olarak, ressamın teknik açıdan bu nesnelerden anlamasına gerek yoktur. Ben ressam bakımından bile bu görüşün itirazsız benimsenebileceği kanısında değilim. Peki ya örneğin mermerden yaptığı ata, sıkça rastlandığı üzere, madeni dişler takan heykeltıraş bakımından durum nedir? Heykeltıraş, bir yatakta yatmakta olan bir figürü betimlediğinde nasıl bir değerlendirmeye gidilecektir? Böyle bir durumda o da bir "sedir" yapmış olmayacak mıdır?

Ya da bir heykeltıraşın yaptığı sedir, hep bir sedirin "betimlemesi" olarak mı kalır? Böylece söylemek istediğimiz şey, betimlemenin her zaman bir başka sedire, yani "gerçek" sedir olan sedire atıfta bulunmak zorunda olacağı ise eğer, o zaman bunun bazı koşullara bağımlı olduğunu belirtmek zorunludur. Bir heykeltıraşın tahtadan veya taştan yonttuğu bir sedirin "gerçek" bir yatma yeri olarak kullanıldığı bir durumu tasarımlamak pek güç değildir. Buna karşılık bir vitrine yerleştirilen gerçek bir sedir, bu yüzden bir göstergeye dönüşür ve resimden farkı kalmaz. Vitrindeki sedirin tek işlevi bu olacaksa eğer, o zaman elbet başkaca işe yaramayan birini seçebiliriz veya vitrine bütünüyle yapma bir sedir koyabiliriz. Başka deyişle, Platon'un gerçeklik ve görünüş diye adlandırdıklarının sınırları sürekli birbirine karışmakta, bu durum da belli bir andaki işlevin türünden kaynaklanmaktadır. Vitrindeki durumun bir benzeri

olarak, sahnede de gerçek bir sedire, salt dekor niteliğini taşıyan yapma bir karyolaya ya da kuliste yapılmış bir sedir resmine rastlayabiliriz. Bunlara bakarak temsil ettikleri nesne tipine ilişkin bilgi edinmeyi amaçladığımız takdirde, saydıklarımızdan her biri göstergeye dönüşebilir. Örneğin bir otomobil modeli, bir genç için yalnızca motorlu araçların belli bir tipi niteliğiyle bilgi kaynağı yerine geçerken, gencin küçük kardeşi aynı modeli tekerlekleri gerçekten dönen, olağanüstü bir oyuncak sayıp, yalnızca bu niteliğinden ötürü benimseyecektir.

Çocukların dünyasında görünüş ile gerçekliğin birbirinden ayrılması, anlamını bütünüyle yitirir. Bir çocuk en akla gelmedik şeyleri, en akla gelmedik amaçlar için kullanabilir – ters döndürülmüş bir masa, uzayda giden bir yelkenliye dönüşebilir, bir çanak bir miğfer olup çıkabilir. Çocukların oyunları bakımından bu nesneler, işlevlerini tam olarak yerine getireceklerdir. Örneğin çanak, bir miğferi temsil etmez; o bir tür gerçek miğferdir ve belli koşullar altında bir miğfer niteliğiyle yararlı da olacaktır. İmge ile gerçeklik arasında, özellikle insanın bir eyleme giriştiği ve belli bir hedefe erişmeyi amaçladığı noktada, belirgin bir sınır çizgisi yoktur. İnsanı insan kılan, onun önem bakımından eşdüzeydeki üç yeteneğidir: Yeni nesneler üretip, bunlardan birer araç olarak yararlanma, varolan nesneleri yeni amaçlar için kullanma ve doğal nesnelerin yerine yapay, çoğu kez de birincilerden daha iyi nesneler geçirebilme yetenekleri.

"Yapay" kavramı, bugün bize "sanat" kavramından çok uzakmış gibi gözükmektedir. Fakat durum, her zaman böyle değildi. Yalnızca masallarda değil, ama tarihte de değerli oyuncaklar, gizemli makineler, yapay şarkıcı kuşlar ve gerçek trompetler çalan melekler, becerikli ustaların en ünlü eserleri arasmda yer almıştır. İnsanlar yapay nesnelere hayranlık duymaktan bıkıp doğaya döndüklerinde ise, suni göller, çavlanlar ve dahası dağlar yapsınlar diye bahçe mimarlarını görevlendirmişlerdir. Çünkü dünyamız, yalnızca uzamda yer tutan nesneler dünyası değildir; içinde yaşadığımız dünya aynı zamanda görünüşle gerçeklik arasındaki ayrımın herhangi bir gerçeklik taşımadığı bir simgeler dünyasıdır. Bir yapının temel atma törenine katılan mevki sahibi kişi, törende gümüş bir çekiçle üç darbe indirir. Çekiç, gerçektir; ama aynı şey darbeler için de söylenebilir mi? Simgelerin egemenliğindeki sisler evreninde bu tür sorular sorulmaz, dolayısıyla herhangi bir yanıtın verilmesi de gerekli değildir.

Bir kardan adam yaptığımızda, belli birinin görünüşünü yansıttığımız gibi bir duyguya kapılmayız. Yaptığımız yalnızca bir kardan adamdır, o kadar. Bu yüzden kalkıp: "Şimdi pipo içen bir adamı betimlemek istiyoruz", demeyiz; "Ağzına bir de pipo koyalım" deriz. Bu amaç için ise gerçek bir pipo kadar bir tahta parçası da – üstelik belki gerçeğinden daha ileri ölçüde – uygun olacaktır. Kardan adamın belli birini betimleyebileceği, ancak daha sonra aklımıza gelebilir. O zaman kardan adama bakarak bir portre veya karikatür yapabiliriz; ya da aslmda amaçlanmamış bir benzerliği saptayıp, bu benzerliği daha da büyütmeye çalışabiliriz. Ancak kanımca burada da asıl yaratma eylemi benzetmeden önce gelecek, bu eylem önce başlı başına bir mutluluk kaynağı niteliğini taşıyacak, benzetme bağıntısının kurulması ancak ondan sonra söz konusu olacaktır. Bunun ardından kardan adamımıza büyük bir olasılıkla Johann veya Charlie Chaplin gibi bir ad da takarız ve sonunda kardan adamımız güneşin acımasız ışıkları altında eriyip gittiğinde, eski bir dostumuzu yitirmişçesine, biraz olsun üzülürüz.

Peki bu noktada, bir kardan adam yaptığımızda, yine de bir şeyi taklit etmiş olmuyor muyuz, diye sormamız gerekmiyor mu? Yaratma eylemimizde, Platon'un bir sedir ideasını kopya eden marangozu gibi, kendimizi bir ideanın yönetimine bırakmıyor muyuz? Bu metafizik anlayışı benimsemediğimizi varsayalım; o zaman da kafamızda varolan bir insan tasarımını taklit etmiyor muyuz? Son bölümde, bu kökleri eskilere uzanan anlayışın pek doyurucu olmadığını gördük. Bir defa bu görüş, yarattığımız bir imgenin daha önce kimsenin görmediği bir şeyin, daha biçimlemezden önce sözde kafamızın içinde yarattığımız bir kardan adamın taklidi olduğunu ileri sürmektedir. Oysa somut biçimlemeden önce kafamızda yarattığımız söylenen kardan adam, aslında önceden hiç varolmamıştır! Aslında bütün olay, içimizde ansızın karda oynama isteğini duymamız ve önümüzdeki kar yığınına bir insan görüntüsünü kazandırmamızdan ibarettir. Bir kar yığını, temel şemamızdır; bu şema üzerinde tanımlamamızın asgari koşulları yerine gelene kadar birtakım düzeltmeler yaparız. Böylece ortaya çıkan, hiç kuşkusuz simgesel bir insandır, ama yine de insan türündendir, "kardan adam" diye bir alt-sınıfa veya alt-türe aittir. Simgeciliğin incelenmesi, bize düşünce dünyamızda kavramların içeriğinin katı değil, fakat esnek olduğunu öğretmektedir.

Bir kez daha vurgulayalım: Sorunun bütün odak noktası, burada yatmaktadır. Platon'a ve öğrencilerine göre kavramlar, son derece belirli bir kapsamı ve içeriği bulunan, bütün zamanlar için saptanmış şeylerdi. Bir insan, bir sedir ya da bir bakraç ideası, değişmez yasalarca sonrasız belirlenmişti. Sanat felsefesiyle simgeciliğin felsefesinin karşılaştığı kuramsal güçlüklerin büyük bölümünün kaynağı, insanların kendilerini saygınlık kazanmak peşinde olan otoritesinden bir türlü kurtaramadıkları bu çıkış noktasında yatmaktadır. Çünkü dünyanın son derece belirli, sınırları kesin, değişmez nesne sınıflarından oluştuğu noktasından yola çıkıldığı anda nesnelere ilişkin imgeleri de salt görünüş, salt düş diye adlandırma zorunluluğu doğar. Fakat burada aynı zamanda bir güçlük de belirmektedir, çünkü o zaman örneğin bir dağın resmini yapan bir ressamın aslında ne yaptığını sormak, kaçınılmaz olmaktadır. Bu ressam belli bir dağın görüntüsünü mü yansıtmaktadır, yoksa daha "yüksek düzeyde" bir gerçeğe erişme çabasıyla, dağın ideasını, özünü mü taklit etmektedir?

Bugün bu noktada bir sorunun yalnızca görünüşte varolduğunu bilmekteyiz. Dağı nasıl tanımlayacağımız bize kalmış bir şeydir. Örneğin pirinç lapasından yapacağımız bir tepeciği ya da bahçe mimarımızın elinden çıkma yapay bir dağı da tanımımızın çatısı altına sokabiliriz. Gerçeğin dağ gibi birçok mutlak ve değişmez nitelikte nesneler bulundurduğu, yeterince çok sayıda dağı birbiri ardına gözlemlediğimiz takdirde yavaş yavaş genelleştirmeyi öğreneceğimiz ve sonunda dağ düşüncesini, kavramını ya da özünü kavrayacağımız yolundaki tasarım, ne denli eski ve saygın olursa olsun, bir yanılgıyı temel almakta, günümüzde hem felsefe, hem de ruhbilim tarafından reddedilmektedir. Ne idealar düzeyinde, ne de algılama düzeyinde genelleştirmeyi öğrenmemiz söz konusudur. Aslında yolumuz, her zaman genelden özele uzanır.

Zaman içersinde izlenimlerimizle tasarımlarımızı bir ayırımdan geçirmeyi, sınıflandırmayı, ayrımların bilincine varma yoluyla o zamana değin henüz ayrımlaşmayı tanımamış bir kaosa düzen getirmeyi öğreniriz.

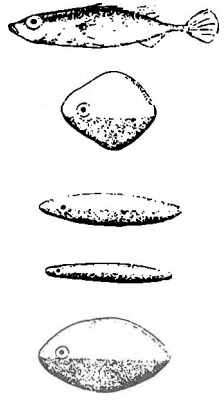
III

KANIMCA bilimin hiçbir alanında, son yıllarda ruhbilimin, bütün ruhsal olaylarımıza temel olan düzenleme sistemleriyle ilgilenen bölümlerinde görüldüğü kadar büyük ilerlemelere tanık olunmamıştır.

Elde edilen yeni bilgileri kısmen bize güdülenmeler (motivasyonlar) ile düşünceler arasında bulunan ve bilinç düzeyine yansımayan bağlantıları anlamayı öğreten ruhçözümlemeye, kısmen de hayvan ruhbilimine, özellikle modern davranış öğretisine veya etolojiye borçlu bulunmaktayız.

Önceki bölümlerden birinde yiyecek kaplarını hakiki renklerine göre değil, açıklık koyuluk derecelerine göre ayıran, yeni yumurtadan çıkma civcivlere atıfta bulunmuştum. Tavuğa gelince, onun da porselen bir yumurtanın üstünde kuluçkaya yatabildiğini bilmekteyiz. Pygmalion gibi, tavuk da bu yumurtaya canlılık kazandırmayı ummaktadır. Benzer davranış biçimleri martılar üzerinde de ayrıntılı inceleme konusu yapılmıştır. Bir martının yuvasındaki yumurtalardan biri dışarı çıkarılıp yuvanın yakınına bırakıldığında, martı onu yeniden yuvaya taşıyacaktır; bunun gibi, patates ve çakıl taşı türünden yuvarlak nesneleri de, biçimleri ve yapıları bakımından yumurtaya benzemeleri koşuluyla, yuvasına götürecektir – buna karşılık köşeli ve yumuşak nesnelere dokunmayacaktır. Yumurtaya benzer nesneler sınıfı, bir martı için bizim "yumurta" sınıfımızdan daha kapsamlıdır. Ancak burada kategorilerin biraz aşırı gevşek olması yüzünden martı, doğada epey ender rastlanan türden yanılgılara düşebilmektedir. Araştırmacı, martıyı yanıltmak istediğinde, sınıflandırma temelinde bu esnekliği kullanmış olmaktadır. Gerçi araştırmacı kendi tanımı açısından yeterli olabilecek bir yumurtayı üretebilecek durumda değildir, ama martının "tanımı" bakımından doyurucu olabilecek yumurtalar üretebilir. Böylece kuşun yapay yumurta karşısında göstereceği tepkileri gözlemleyebilir.

İmgeler ve aldatmacalar aracılığıyla yapılan deneylerin son yıllarda hayvan ruhbilimine ilişkin araştırmalarda en başarılı yöntemlerden olduğu saptanmıştır. Konrad Lorenz'in hayvanların doğuştan belli uyartı konumları karşısındaki tepkilerinin biçim ve türüne ilişkin heyecan verici buluşlarının ardından bazı laboratuvarlar, neredeyse yapay atölyelere dönüştürülmüştür. N. Tinbergen, sonradan büyük ün kazanan bir deneyler dizisi içersinde erkek dikence balıklarının yapay modeller karşısındaki tepkilerini araştırmıştır (68). Balıklar karnı kırmızı olmayan, fakat aslının bir kopyası olan modeller karşısında tepki göstermezken, bol kırmızıya boyanmış bir dikence balığı karikatürü karşısında büyük heyecana kapılmışlardır. Bazı durumlarda ise kaba saba biçimde yalınlaştırılmış bir taklit bile, taklit edilen nesneninkinden daha şiddetli bir tepkiye yol açmıştır. Görünüşe bakılırsa taklitler, harekete geçiren mekanizma diye adlandırılan mekanizmayı gerçek yaşamda olduğundan daha arı, daha kolay saptanabilir bir biçim-

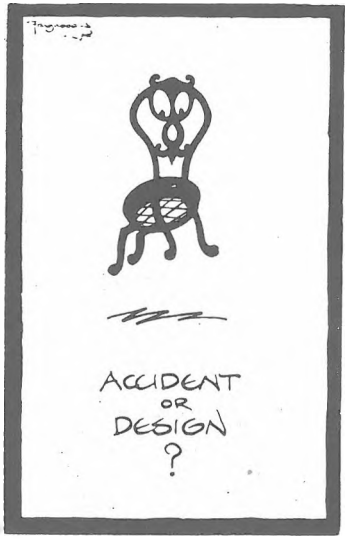


68. Dikence balığı modelleri.

de içermektedir. Ancak bu arada, özellikle hayvanlar doğal olmayan bir çevrede bulunduklarında, yaşamın hayvanlara tuhaf oyunlar oynadığına da tanık olunabilmektedir. Tinbergen'in dikence balıkları, İngiltere'de kırmızı renkte olan posta arabalarının akvaryumun durduğu pencerenin yakınından her geçişinde saldırı konumu almışlardır; çünkü onlar için kırmızı, tehlike ve rekabetle eşanlamlıdır.

Soyutlama kuramı temel alınsaydı eğer, martının, patateslerle yumurtaların hangi ortak nitelikleri sergilediğini bildiğini, dikence balığının ise kırmızı dikencelerin kendisi için tehlikeli olması olgusunu, kırmızı posta arabalarının da tehlike anlamına geldiği yolunda genelleştirdiğini kabul etmek gerekecekti. Elbet şimdiye değin böyle bir savı ileri süren çıkmamıştır; bununla birlikte ben yine de, bir simgenin veya benzerliğin yaratılmasının soyutlama alanında özel bir edim olduğuna ilişkin kuramı kesinlikle *ad absurdum*'a götürmek için, yukardaki yorumun tutarsızlığını belirginleştirmek istiyorum. Gerçek, bu kuramın tam tersinedir. Eğer bizler de tıpkı araştırma konusu yapılan hayvanlar gibi nesne sınıflarını akılcı içeriklerin ötesine genişletemeseydik ve bazı asgari uyarılar karşısında tepki göstermeseydik, simgeler ve imgeler oluşamazdı.

Ancak günün birinde hayvan ruhbilimi alanındaki incelemeler aracılığıyla örneğin bir Raffaello'nun gizinin çözülebileceğine de kesinlikle inanmıyorum. Tersine, bütünüyle bizi, söz konusu kuramlar ister Jung'un öğretilerinden, ister ırk kavramının yandaşlarından kaynaklansın, insanlarda doğuştan varolan tepkilere ilişkin acele varsayımlar karşısında uyaranlardan yanayım. Pico della Mirandola'nın da saptamış olduğu gibi, insanoğlunun insan olarak saygınlığının kaynağı, sahip bulunduğu Proteusvari değişebilme yeteneğidir. Bizler, içine para atıldığında işlemeye başlayan birer otomat değiliz. Dikence balığından farklı olarak, birer ego'nun taşıyıcısıyız; bu ego, ruhçözümlemecilerin gerçeklik ilkesi diye adlandırdıkları ilkenin etkinliğini içermekte ve id'den kaynaklanan itileri denetleyip yönlendirmektedir. Bu durum, akılcı eleştirel yeteneklerimizden vazgeçmeksizin, kendimizi isteyerek ve yarı şaka niteliğinde olmak üzere her türlü aldatmacaya, simgeye ve geçici çözümlere kaptırabilmemizi sağlamaktadır. Hayvansı ve akılcı yanların birbirinden ayrılamaz biçimde karışmış olduğu ikili doğamız, simgeciliğin o içersinde kendimizi gönüllü olarak görünüşe kaptırdığımız dünyasında dile gelmektedir.



69. FOUGASSE: *Bir propaganda yazısının illüstrasyonu.*

Bu konuda bir örnekle yetinmek istiyorum. Hayatta kalma savaşımızda bizim için biyolojik açıdan önem taşıyan belli oluşumlar karşısında özellikle hızlı tepki gösterdiğimiz yolundaki kuram, çok sayıda yandaşı bulunan akla yakın bir kuramdır. Bu kurama göre insan yüzünün çizgilerini tanıyabilme, doğuştan bizde varolan bir eğilimden kaynaklandığından; ancak kısmen öğrenmek zorunda olduğu-



70. YAŞLI PIETER BRUEGHEL: *Dulle Griet*. 1562.

muz bir çabadır. Bir insan yüzünü uzaktan da olsa andıran bir şey görüş alanımıza girdiği anda bunun ayırdına varıp, herhangi bir tepki gösteririz. Yüksek ateş veya aşırı yorgunluk nedeniyle dikkatimizin azaldığı durumlarda, duvar kâğıtlarındaki kimi desenleri korkutucu ya da alaylı suratlara benzetmemiz, hepimizin yaşamış olduğu bir durumdur. İngiliz karikatür sanatçısı Fougasse, düşünülebilecek türlü figür gruplaşmaları içersinde insan yüzleri seçmeye yönelik eğilimimizden ustaca yararlanarak, bu eğilimi daha nesnel ve işlevsel bir mobilya üslubunu tanıtmayı amaçlayan bir propaganda için kullanmıştır (69). Nesnel gözle bakıldığında, Fougasse'ın sandalyesi ile insan fizyonomisi arasında herhangi bir benzerlik yok gibidir; gelgelelim bu türden bütün sezdirmelerin işini kolaylaştıran bir eğilimi içimizde doğuştan taşıdığımızdan, böyle bir çizimde bir insan yüzünün saptanması rahatlıkla gerçekleşebilmektedir. Brueghel de, *Dulle Griet* adlı tablosunda bu psikolojik özellikten gözüpek bir biçimde yararlanmıştır (70). Bu resimde yuvarlak bir penceresi ve geniş bir kapısı bulunan bir ev, her şeyi yutan koca bir ağzı bulunan bir başa dönüşmektedir; resmin öte yanında "doğalcı" üslupta bir kafanın cehennemin ağzını betimlemesi, bu izlenimi daha da güçlendirmektedir. Dil ve metafor da, öznel duyumsamamıza göre göze, ağza veya alına ait olan nesneler sınıfını anatomik temel kavramların çok ötesine doğru genişlettiğimizi kanıtlamaktadır. Duygu düzeyimizde bir pencereyi bir göz, bir uçurumu da koca bir ağız olarak duyumsamamız olasıdır. Buna karşılık aklımız, gerçeğin dar kategorisi ile metaforik olanın geniş kategorisi arasında ayrım gözetmekte, böylece de resim ile gerçeklik arasına ayırıcı bir duvar koymakta direnmektedir.



71. PABLO PICASSO:
Habeş Maymunu ve Yavrusu.
1951. Bronz.

Bir motorlu aracın farlarının gözümüze iki parlak göz gibi gözüktüğü ender değildir; bunları gerçekten göz diye betimlememiz de rahatlıkla düşünülebilir. Güzel sanatlar alanında çalışan sanatçı da bu türden benzerlikleri sihirli değişimler için kullanabilir. Picasso, o çok güzel Habeş maymunu ve yavrusu heykelini yaptığında, böyle bir sihirli etki yaratmayı başarmıştı (71). Çünkü bu eserini oluştururken, büyük bir olasılıkla çocuklarının dolabında bulunduğu bir oyuncak otomobilden yararlanmış, bu otomobili bir maymun kafasına dönüştürmüştü. Arabanın ön camıyla kaputundan bir hayvan yüzünün görünüşünü saptayabilmiş, ardından bu buluşunu yüreklilikle uygulamıştı. Böyle durumlarda çoğu kez olduğu gibi, bu beklenmedik kullanım bizim üzerimizde ikili bir etki yaratmaktadır. Çünkü Picasso'yu bu küçük otomobili bir maymunun kafasına dönüştürmek bakımından izlemekle kalmayıp, aynı zamanda yeni bir sınıflandırma ilkesini, yeni ve inandırıcı bir metaforu da öğrenmiş olmaktayız. Ve bir trafik sıkışıklığında her yanımızı otomobiller kuşattığında, yolumuzu tıkayan arabalarda Picasso'nun maymununun yüzündeki kötücül gülümsemeyi görmemiz, rahatça gerçekleşebilecek bir olasılıktır.

IV

ŞİMDİYE KADAR genelde sınıflandırmadan söz ettim. Ancak ruhbilim alanında bu olay, çoğunlukla "yansıtma" (*Projection*) diye adlandırılmaktadır. Bu bağlamda olmak üzere, tıpkı bulutların biçimleri imgelemimize seslendiğinde, çok farklı nesneleri bulutlara yansıtmamız gibi, bir yüzün bildiğimiz biçimlerini de bir otomobile yansıtırız. Bu ruhsal eğilimimiz, bilindiği gibi, psikiyatride tanısal amaçlarla değerlendirilmektedir. Psikiyatride, Rorschach testi diye bilinen yöntemde hastaya bir dizi bütünüyle düzensiz, ama standardize edilmiş mürekkep lekelerinden oluşma resimler verilir ve hastadan bu lekeleri neye benzettiğini söylemesi istenir (72). Aynı leke bir hasta tarafından bir yarasa, bir başkası tarafından da bir kelebek olarak yorumlanır; bunlar, bu teste ilişkin çok kapsamlı yazılı kaynaklarda sözü edilen sayısız olasılıklardan yalnızca ikisidir. Rorschach'ın kendisinin önem verdiği nokta, günlük bir algılama, yani duyusal izlenimlerin ruhsal düzeyde sınıflandırılması ile "yansıtma" yoluyla gerçekleştirilen yorum arasında bir derece farkının bulunmasıydı. Bu sınıflandırma sürecinin bilincinde olduğumuz zaman, "yorumladığımızı" söyleriz. Bunun tersi durumda ise yalnızca "gördüğümüzü" belirtmekle yetiniriz. Bu açıdan, bir başkasına rastlantı sonucu benzeyen bir nesne ile bilinçli bir taklit arasında ve nihayet taklit ile

taklit olunan nesne arasında nitel değil, yalnızca derece bakımından bir ayrım vardır. İlkel bir kavimden olan biri için bir hayvana benzeyen bir ağaç gövdesi ya da kaya parçası, bir hayvan yerine geçebilir.

Sanatın kaynağının anılan yansıtma olayında bulunabileceği düşüncesi epey eskidir. Bu düşünce ilk kez yaklaşık 500 yıl kadar önce Leone Battista Alberti tarafından dile getirilmiştir. Bu düşünce, yazarın resim sanatı üzerine kaleme aldığı ünlü yapıtında değil, fakat heykeltıraşlık sanatını konu alan ve az okunan *De Statua* adlı kısa yazısında bulunduğundan, pek iyi bilinmez. "Öyle sanıyorum ki, doğanın yaratılarını taklit etme çabasında olan sanatlar, şöyle oluşmuştur: İnsanoğlu günün birinde bir ağaç gövdesinde, bir çamur topağında ya da başkaca doğal bir nesnede, biraz değişiklik yapıldığında doğal bir nesneye şaşırtıcı ölçüde benzeyebilecek çizgiler bulmuştur. İnsanlar bir kez bunun ayırdına vardıktan sonra, bazı eklemeler veya çıkarmalar aracılığıyla mutlak bir benzerliğin sağlanabilip sağlanamayacağını araştırmaya koyulmuşlardır. Sonunda görünüşte doğrudan nesnenin yapısının gerektirdiği bu türden eklemeler ve çıkarmalarla, başka deyişle sınır çizgilerini veya yüzeyleri ekleyip çıkararak istediklerine erişmişler, bundan da hoşlanmışlardır. İnsanoğlunun resim yapma yeteneği o günden başlayarak hızla gelişmiş ve sonunda insanoğlu, malzeme rehber olabilecek hiçbir sezdirmeyi içermese bile, her şeyi taklit edebilecek konuma gelmiştir."

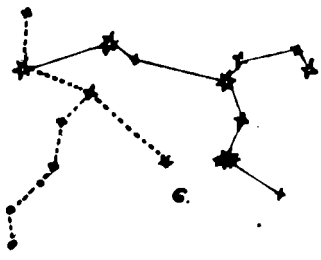


72. Rorschach'ın mürekkep lekesi.

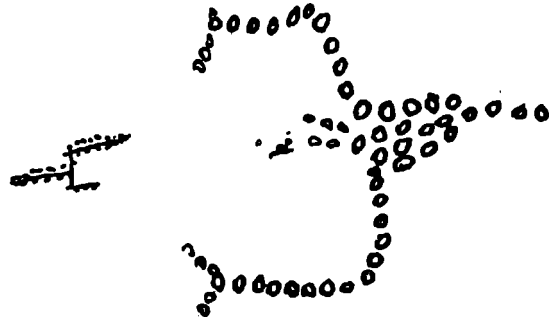
Bugün sanatın başlangıçlarına ilişkin kestirimlerimizde Alberti'den daha dikkatli davranmaktayız. Çünkü resim sanatı alanında ilk yapıtın nasıl verildiğine tanık olmuş değiliz. Ama buna karşın Alberti'nin sanatın kaynağının yansıtmada yattığına ilişkin kuramı bize çok önemli ve dikkate değer gelmektedir. Bu türden rastlantısal benzerliklerin ilkel insanlar için taşımış olduğu önemi bugün bile saptayabileceğimiz bir alan var. Bu sözlerimle, eskiden beri bütün halklarca gökyüzündeki yıldız gruplaşmalarına yansıtılan hayvan resimlerine atıfta bulunmak istiyorum. Bu türden yansıtmalar, eskiden beri insanların tinsel dünyasını çok derinden etkileyegelmiştir. Gökyüzündeki dağınık ışıklı noktalar arasında bir hayvan resminin saptanması olgusu ile bu hayvanın yukarda, göğün kendisine ait olan bölümünde egemen olduğu ve etki alanında doğan bütün yaratıklara gücünü duyumsattığı tasarımı arasında kopmaz bağlar bulunmaktadır. Bu özdeşleştirmelerin ancak çok belli belirsiz benzerliklerden kaynaklanmış olabileceğini bilmekteyiz. Gerçi burçlara hayvan adlarının verilişinden bu yana geçen binlerce yıl boyunca, yıldızların birbirleri karşısındaki konumları önemli bir değişikliğe uğramış değildir. Ancak oğlak, yengeç, aslan veya boğa resimlerini gökyüzünde saptamak herhalde hiçbir zaman kolay olmamıştır. Bunun dışında bu ilk Rorschach testinde değişik halkların birbirinden çok değişik görüntüleri yansıtmış olduklarını da bilmekteyiz. Aynı yıldız gruplaşmalarına ilişkin birbirinden çok değişik yorumlar arasmda bir karşılaştırma yapmak, son derece aydınlatıcıdır.

Atalarımızın aslan burcu diye adlandırdıkları burç, bu bağlamda iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bu yıldızların en büyüklerinin birbirine çizgilerle bağlandığı tasarımlanırsa, bu yıldız grubunda büyük bir güçlükle karşılaşılmaksızın bir aslanın veya en azından dört ayaklı bir hayvanın saptanabilmesi olasıdır (73). Gelgelelim Güney Amerika yerlilerinin tepkileri farklı olmuştur. Onlar, bizim için hayvanın kuyruğu ve arka ayakları yerine geçen yıldızları hesaba katmadıklarından, bir aslanın veya benzer bir hayvanın yandan görünüşünü değil, fakat bir ıstakozun yukardan görünüşünü saptamışlardır. Etnolog Koch-Grünberg, bundan yaklaşık 50 yıl önce deneyimli yerli avcılara gece göğünün bir resmini çizdirtmiştir. Bu avcılardan biri Koch-Grünberg için en önemli yıldız gruplaşmalarının şematik bir betimlemesini çizmiştir; bu çizimde avcının ıstakozu, aslanın ön bölümünü oluşturan yıldızlarla rahatlıkla özdeşleştirilebilmektedir (74). Bir başka kabileye mensup bir avcı ise daha zengin bir imgelem sergilemiş ve yıldızların gerçek konumuyla pek ilgilenmemiştir (75). Onun çizdiği ıstakoz, doğadaki aslına çok daha sadık olup, bize yerli avcının iyi bildiği hayvanın resmini etkin bir biçimde yıldızlara yansıtmış olduğunu göstermiştir.

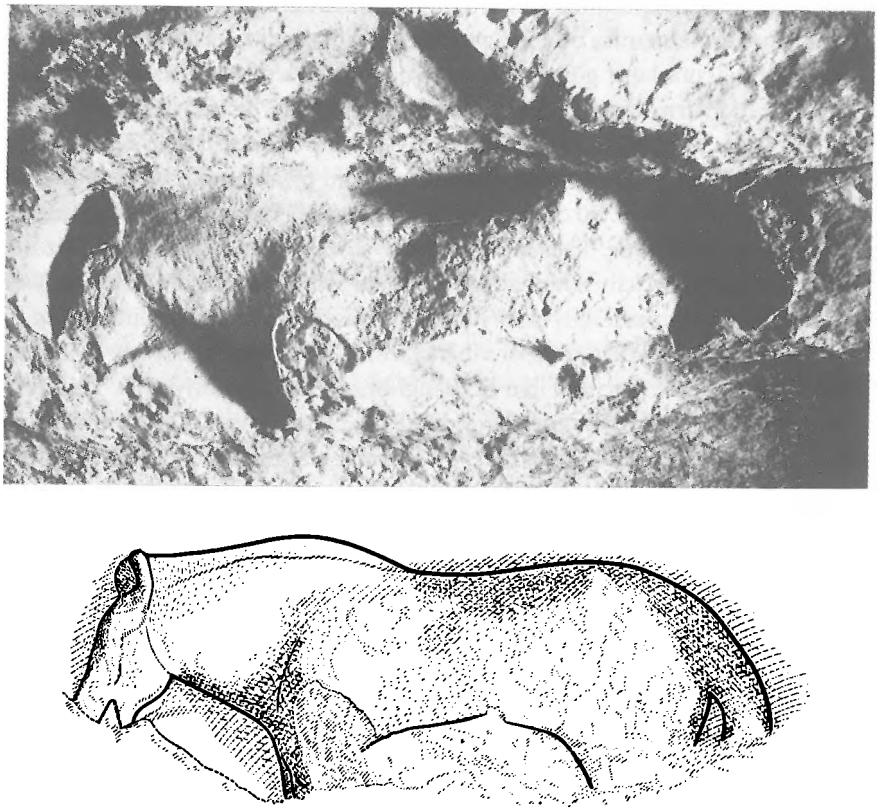
Gökyüzündeki bu resimlerin bugün bile batılı insanın ruhsal durumu üzerinde yarattığı olağanüstü etki göz önünde tutulduğu takdirde, Alberti'nin, sanatın kaynağını yansıtmada arayan kuramını çok ciddiye almamız yanlış bir tutum olmayacaktır. Çünkü o dönemlerin gerilim atmosferi içersinde ilkel insanın, modern insandan farklı olmaksızın, korkularını ve umutlarını uzak da olsa kendi kendisiyle özdeşleştirme olanağını bulduğu her şeye yansıtması çok doğaldı. Bu bağlamda yalnızca yıldızlı gökyüzünden değil, ama açıkça görülüp kavranamayan daha pek çok şeyden büyük bir olasılıkla yararlanılmaktaydı. Sanatın başlangıçları üzerine kestirimlere gitmeye başladığımıza göre, tuhaf kaya biçimlerinin, çatlakların ve karanlık mağaların duvarlarındaki damarların da çağrışımlara yol açan biçimler arasında yer almış olabileceği varsayımına gitmememiz için herhangi bir neden yoktur. Bizonlarla atların insanlar tarafından önce bu gizemli duvarlarda "keşfedildiği" ve ancak ondan sonra renkli toprağın yardımıyla resmedildiği, yani başkaları için de görünür kılınmış olduğu düşünülemez mi?



73. *Aslan yıldız kümesi*



74/75. *Bir Miriti-tapuyo yerlisiyle (solda) bir Kobéua yerlisine (sağda) ait betimlemeler.*



76. *At.* Prehistorik rölyef. Les Eyzies (Dordogne), Cap Blanc.

Abbé Breuil'ün, illüstrasyon olarak çok sık kullanılan ünlü suluboya kopyaları göz önünde tutulduğunda, böyle bir açıklama doğal olarak inandırıcı gelmemektedir. Ancak unutmamamız gereken nokta, bu kopyalarla her şeyden önce boyalı yüzeyi taşın yüzeyinden ayırabilmenin amaçlandığıdır. Dünyanın buzlarla kaplı olduğu dönemde bu yüzeyin nasıl bir görünüm taşıdığını, ne kadarının yosunlarla kaplı veya kireçlenme yüzünden renk değiştirmiş olduğunu bugün bilebilmemiz olanaksızdır. Cap Blanc'da bir kayaya oyulmuş at kabartmasına ait bir fotoğraf, insan eliyle oluşturulan bu biçimlerin düzensiz kaya yapılarının arasından nasıl gözüktüğü konusunda belki daha net bir fikir verebilir (76). Öte yandan özellikle Lascaux'daki yapıtlar gibi tarihöncesi resim sanatının örnekleri, yalnızca rastlantıların veya yansıtmanın sonucu sayılamayacak ölçüde disiplinli ve amaçlanmış gözüken ürünlerdir. Fakat bu resimler hiç kuşkusuz mağara sanatının başlangıç dönemlerinden kalma değildir ve belki bin yıllık bir gelişme sürecinin sonucudur. Bunu göz önünde bulundurmak, son derece önemlidir; çünkü mağara resimlerinin doğalcılığı çoğu kez burada savunduğum kuramı çürütmek için bir kanıt olarak kullanılmakta, nesnelerin dış görünüşünü taklit etmenin güç bir çaba olduğu ve zorunlu olarak daha geç bir dönemdeki geleneği ve uygulamayı temel aldığı

söylenmektedir. Mağara insanlarının sanatı ve buşmanların onlarınkine yakın olan sanatları çıkış noktası alınarak, bu ilkel avcıların psikolojilerine ilişkin kapsamlı kuramlar ileri sürülmüş, bunların görsel tasarımlama yetenekleri ve görüşlerinin sözde dolaysızlığı, bu insanların bulundukları başlangıç evresinde henüz mantıksal düşünme ve akılcı çözümleme süreçleri tarafından yozlaştırılmış olmamalarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Gelgelelim insanların ruhsal konumlarının o zamandan beri köklü biçimde değiştiğini ileri süren ve 19. yüzyılda akla yakın gelen bu kuramlar, günümüzde etkisini her bakımdan yitirmiştir. Tam bir kanıtlamaya doğal olarak gidemediğimiz bu gibi durumlarda, çalışmalar için temel alınabilecek en iyi varsayım, mağaralarda yaşamış olan atalarımız ile aramızda büyük biyolojik ve ruhsal ayrımların bulunmadığı varsayımıdır. Bu nedenle bu erken dönem sanatçılarının da kalıp ve düzeltme yasasınca yöneltildiklerinden kuşku duymak için herhangi bir neden göremiyorum. Yerlilerin yıldızlara yansıttıkları ıstakoz biçiminde olduğu gibi, bir hayvanın görüntüsü bir kaya duvarda bir kez saptandıktan sonra, bu görüntünün resminin yapılması ve tamamlanması herhalde güç olmamıştır; bu sürecin sonunda, bu tür resim eserleri uyguladıkları törenlerin bir parçasını oluşturan büyücüler kastı, bu alanda son derece uzmanca bir beceri sahibi olmuştur. Bildiğimiz mağara resimleri sanatı, bu anlamda olmak üzere, büyük bir olasılıkla ilkel bir sanat olmaktan çok uzaktır. Bu sanat çerçevesinde ileri ölçüde gelişmiş bir üslubun söz konusu olduğu, rahatlıkla düşünülebilir. Ama bu üslubun karakteri yine de yansıtma eylemlerinde yatan kaynağınca belirlenmiş olabilir. Sanatçının çıkış noktasının biten eser bakımından ne kadar çok belirleyici olduğunu daha önce birkaç kez görmüştük. Betimlemeye temel oluşturan ilk şema, en ince işçiliğin altından bile görünür olmayı sürdürecektir. Mağara sanatının en çarpıcı özelliğini, yani bu sanatta katı geometrik biçimlerin bulunmamasının kaynağını sanatçılarımızın atalarının başlangıçta meşalelerin titrek ışığında mağara duvarlarında keşfettikleri ve her yeni kuşakla birlikte daha belirgin hale getirdikleri, belirsiz kaya formlarında aramak, bana hiç kuşkusuz çok çekici gelebilirdi.

İlkel avcıların hayvan resimleri yapacak yerde, kutsal mağaralarda hayvanları andırır biçimleri aramış olmaları, büyük bir olasılıkla bu avcıların yaşam biçimlerinden kaynaklanan bir özellikti. Belki de aydınlanmakta olan ufukta özlemini çektikleri av hayvanının görüntüsünü arama alışkanlıklarının bir uzantısı olarak, lekelerle gölgelerden oluşma karışık biçimler içersinde de bir bizonun görüntüsünü aramaktaydılar. Büyük bir olasılıkla gereksindiklerini üretmekten çok, arayıp bulma konusunda deneyimliydiler ve biraz araç karakteri taşıyan, basit resimler yapma işi belki de deneyim alanları dışında kalmaktaydı. Geometrik, şematik figürlerin yapılabilmesi, belli mekanik becerileri gerektirir; bu beceriler ise ancak göçebelikten yerleşik yaşam biçimine geçiş evresinden sonra geliştirilebilen yaşama alışkanlıklarına koşut olarak ortaya çıkabilen becerilerdir. Böyle bir varsayım, en azından geometrik üslubun tarımın ve tarım tekniğinin ilerlemesiyle ortaya çıktığı kuramına uyacaktır. Bu türden temel nitelikte resim simgelerinin oluşturulmasından kaynaklanan yararlar, yeni yöntemi de işe yarar göstermiş olabilir. Bu resimlerin yalınlığı, yinelenmelerini kolaylaştırmış, böylece de bir güvenlik öğesi oluşturmuştur; mağara resimleri sanatının belki de asla ulaşamayacağı bu öğenin sihirli anlamı küçümsenmemelidir.

V

GÜZEL SANATLARIN başlangıçları üzerine bütün bildiklerimiz, bulmak ile yaratmak arasında en başta varolan bu bağlamın varlığını doğrulamaktadır. Eriha kazılarında bulunan bazı betimler 7000 yıldan eski olup, bildiğimiz en eski portrelerdir (77). Ancak burada, Pygmalion söylencesinin neredeyse tersi söz konusudur. Pygmalion'un heykeli, canlanmıştı. Burada ise gerçek bir insan, ölümünden sonra bir heykele dönüşmüş olmaktadır. Ölenin kafatası, oluşturulacak betimin iskeleti yerine geçmekte, sanatçı, çürüyüp gitmiş olan etin eksikliğini toprakla gidermektedir. Böylece kafa, hiç kuşkusuz tuhaf bir değişim geçirmekte, ama buna karşın yine de ölenin kafası olarak varlığını korumaktadır. Gözler de çürümüş olduğundan, sanatçı bunların yerine bir şeyler koyma gereğini duymuş, bunun için deniz salyangozu kabuklarını yapay göz olarak kullanmıştır. Aynı kabukların bir başka bağlamda cinsellik simgesi olarak kullanıldıklarını ve üretkenlik anlamına geldiğini bilmekteyiz. Belli bir durumda bir simgenin mi, yoksa bir betimlemenin mi söz konusu olduğunu durumun kendisi belirlemektedir. Her iki şıkta da bir nesnenin yerine bir başkasını kullanmaya yönelik olan ve benim biraz titiz bir ifadeyle, mantıksal bir sınıfın kapsamının genişletilmesi diye adlandırmış olduğum seçenek, doğal bir benzerliği temel almaktadır. Bu şıkta biçimleri bakımından gözleri anımsatan nesneler, gerek fiziksel açıdan, gerekse eğretileme olarak gözlerin yerine geçebilmekte ve göz çukurlarına yerleştirildikleri anda da bizde kafatasının "bize baktığı" gibi bir izlenim uyandırabilmektedirler. Fakat böyle bir betimleme, tam bir kopya değildir. Bu betimlemenin, betimlenenene bütün çizgileriyle benzemesi diye bir zorunluluk yoktur. Erihalı sanatçının, salyangoz kabuklarının tıpatıp gözlere benzediğine inanmadığı kesindir; onun gibi, Picasso da elbet maymunlarla otomobillerin insanı şaşırtacak kadar birbirine benzediğini düşünmemiştir. Ancak belli koşullar altında bir nesne, bir başka nesneyi temsil edebilir. Bunlar, birbirlerininkine çok yakın tepkilere kaynaklık ettiklerinden, sanki birbirlerine aitmişler gibi duyumsanırlar.



77. Eriha'dan model kafatası.
İ. Ö. 6000 dolayları.

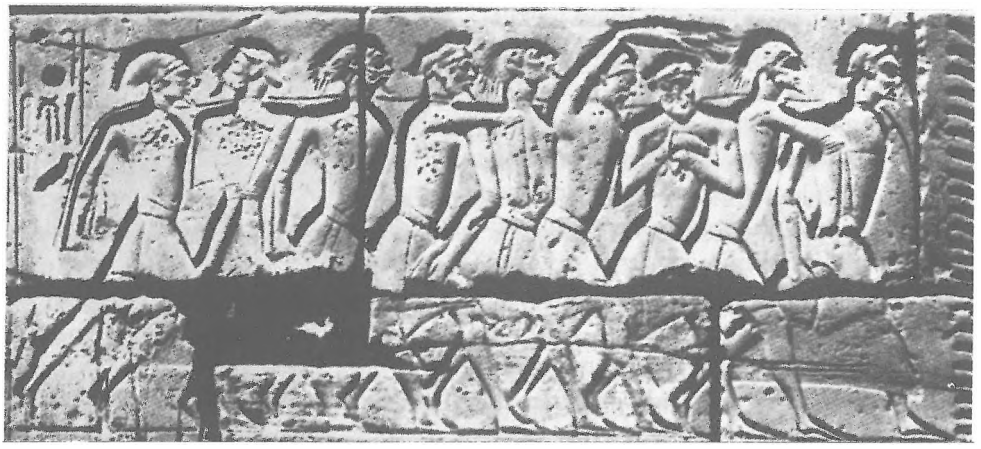
Görünüşe bakılırsa bu ilkenin önemi, tarihin ve tarihöncesinin derinliklerine indiğimiz ölçüde artmaktadır. Bir resimde önemli olan ne yaşamın ta kendisini yansıtması, ne de yaşamla benzerlik taşımasıdır; asıl önemli olan, resmin betimlediği şeyle aynı etkiyi yaratabilmesidir. Benzerlik etkiyi güçlendiriyorsa eğer, onaylanabilir; ancak özgün örneğin sihirli gücünün bir bölümünü yansıtabilmek için, çoğu kez ilkel bir şema, salt bir dokundurma yeterli

olacaktır. Yeter ki betimleme, sözü edilen güce aynı ölçüde ya da daha yoğun bir düzeyde sahip olsun. Nunivak'lı Alaska Eskimolarına ait, belki biraz itici, ama karakteristik nitelikteki bir öykü, bu noktayı somutlaştırmaktadır:

"Bir zamanlar büyükannesi çok güçlü bir büyücü olan bir adam vardı. Bu adamın kayığı durmadan devrilirdi. Büyükannesi öldüğünde, adam kayığını daha oturaklı kılmak için onun büyülü gücünden yararlanmayı düşündü. Bu amaçla büyük annesinin cesedinin derisini yüzdü ve deriyi, kollarıyla bacakları gerili durumda kayığının altına döşedi. Büyü gerçekten de etkisini gösterdi ve kayık devrilmez oldu. Fakat bir süre sonra deri parçalanmaya başlayınca, büyükannesinin anısına saygılı olan torun, onun yerine bir taklidini taktı; taklit de etki bakımından asıl deriden geri kalmadı. Bu nedenle, bu bölgedeki kayıklar, dengeleri sağlanabilsin diye artık hep şematik insan figürleriyle bezenmektedir."

Tıpkı Eriha'daki kafatası betimlemeleri gibi, burada da ölenlerden onların kopyalarına uzanan gizemli bir köprünün varlığı söz konusudur. Önemli olan, kopyanın büyülü etkiye kaynaklık eden çizgileri taşımasıdır.

Bu amaçla sihirli bir işaret ya da doğalcı bir betimleme kullanılabilir. Şematik biçimde çizilmiş bir çift göz, kötü cinleri etkin olarak kovabilir; sandalye ya da karyola ayaklarında simgesel pençelerin kullanılması da, bunları kullananlara bir koruma sağlayabilir. "Primitif" sanatta uygulamada en yüksek düzeyde ustalık, bir görüntünün en temel belirleyicilerine indirgenmesine koşut olarak gerçekleşir. Bu eğilimin, sanatçının Pygmalion söylencesinde dile getirilmiş olan mutlak gücüyle bağıntılı olması düşünülemez mi? Çünkü betimleme, yaratmayla eşanlamlıysa, o zaman sanatçının her an kontrolundan çıkabilecek bu güce karşı bazı önlemler alınması da gereklidir. Ernst Kris ve Otto Kurz, *Sanatçının Söylencesi (Die Legende vom Künstler)* adlı kitaplarında bu korkunun ne denli değişik biçimler alabileceğini gösteren zengin malzemeye yer vermişlerdir. Dünyanın her yanında, kendi başlarına bir yere gitmesinler diye zincire vurulan resimlere, canlanabileceğine inandıklarından resimlerini



78. *I. Seti'nin tutsakları.* İ. Ö. 1300 dolayları. Rölyef.

tamamlamaktan kaçınan sanatçılara ilişkin söylencelerin sayısı çok kabarıktır.

Simgenin gücüne ilişkin benzer tasarımları sözlü ya da yazılı edebiyat alanından çok iyi bilmekteyiz. Belli sözcükler, sihirli oldukları ve beklenmedik sonuçlara yol açabilecekleri inancıyla ağza alınmaz; Tanrının adı da, parşömene veya kâğıda geçirilemeyecek kadar kutsal olduğundan, kutsal metinlerde yazılmaz. Buna koşut bir duruma uygarlığın başlangıcında, eski Mısırlılarda rastlamaktayız. Piramitlerdeki bütün hiyeroglif yazıtlarında zararlı hayvanları betimleyen göstergeler ya kısaltılmış, ya da hiç konulmamıştır. Akrebin iğnesi resmedilmemiştir; aslan da ancak yarı yarıya çizilmiştir. Burada resmin, salt bir göstergenin çok ötesinde anlam taşıdığı kuşkusuzdur; akreplerin ölülere zararlı olabilecekleri için mezarlara resmedilmeleri uygun bulunmamıştır.



79. İzak'ın kurbanı. Dura-Europas Sinagogundan duvar resmi. i.s. 3. yüzyıl.

Üsluplaştırılmış resimlerden söz ettiğimizde, sanatçının yaratıcı gücüne beslenen inancın, beraberinde bu yetenek karşısında duyulan ve sanatçının özgürlüğünü kısıtlayan bir korkuyu da getirmesi olasılığını göz önünde bulundurmamız gerekir. Mısırlıların sanatında bu konuda en tanınmış, ama yorumlanması da en güç örnekler bulunmaktadır. Mısırlıların insan figürlerinin, başka deyişle o tuhaf görünüşlü profil figürlerinin betimlenmesine ilişkin kuralları yalnızca ilkörnek niteliğinde bir imgelem ürünü varsayımıyla açıklanamaz. Savaş tutsakları, öldürülmüş düşmanlar ve kadın köleler, sanki belli tabuların bu önemsiz varlıklar bakımından etkisi yokmuş gibi, zaman zaman *yüzden* de betimlenmişlerdir (78).

Eski Mısırlılar bakımından bu bağlamlar, ancak bir tahmin olarak kalmaktadır. Buna karşılık Musevi geleneğinde belli betimlemeleri olanaksız kılan dinsel yasakların varlığını kesin olarak bilmekteyiz. Bugün Tevrat'taki resim yasağının yalnızca putlara tapılmasını önlemek için konulmadığı, fakat çok yaygın bir korkuyla, başka deyişle yaratma hakkı sadece kendine ait olan Tanrıyı kızdırma korkusuyla bağıntılı olduğu görüşü savunulmaktadır. Musevi din adamlarının yorumları, örneğin üzeri oymalı değerli taşlardan yapılma mühürlü yüzüklere, oyma bir figürün yasağın öngördüğü bir "resim" olmadığı gerekçesiyle izin verir; bu arada doğulu musevilerde bazı dindar ailelerde heykelciklerin de yasak olmadığı söylenmektedir; ancak bu insan heykelciklerinde – örneğin bir parmak gibi – mutlaka bir eksik bulunmalıdır.

Ortaçağın belli İbranice elyazısı metinlerinde, yüzleri bulunmayan figürlere rastlamaktayız; bir tahmine göre üçüncü yüzyılda Dura-Europas sinagogunda resim yapmış olan ilk sanatçının, İshak'ın kurban edilişini betimlerken benzer kayguları taşımış olması, güçlü bir olasılıktır (79). Orta Doğunun başka dinlerinde benzer bir kor-



80. ALFRED LEETE: *Savaş için gönüllü çağrısı.* 1914.

kudan temellenmiş yasakların bulunduğunu bilmekteyiz. Doğu Kilisesi, kutsal betimlemelere izin vermekteydi; ancak bu izni verirken, onaylanamayacak ölçüde gerçeğe sadık heykeller ile zararsız bulunan ikonalar arasında ayrım gözetiyordu. Betimlemedeki burun elle tutulabiliyorsa eğer, betimleme yasak çerçevesine giriyordu. Ama resim yoluyla betimlemeye de bazı sınırlar getirilmişti: Bizans'ta ya da Etyopya'da örneğin Yahuda gibi kötüler, izleyiciye bakışlarıyla kötülük yapabilecekleri korkusuyla hiçbir zaman *yüzden* betimlenmezlerdi.

Bir resmin bize baktığı gibi tedirgin edici bir duygu, hangimize yabancıdır? Çok sayıda galerilerde ve eski saraylarda rehberler, ziyaretçilere şu ya da bu portreyi gösterip, resmin kendilerini gözleriyle izlediği konusunda dikkatlerini çekerler. Ziyaretçiler salonun ne yanında dururlarsa dursunlar, bir çift gözün ısrarla üzerlerine dikilmiş olduğunu hissederler ve içlerinde ister istemez resmin canlı olduğu gibi bir izlenim uyanır. Propagandistlerle reklam sanatçıları, resimleri canlı bir kişiliğin atmosferinde duyumsama eğilimimizi daha da güçlendirmeyi ve kendi amaçları için kullanmayı her zaman başarmışlardır. Alfred Leete'in 1914 yılında İngilizleri savaşmak için gönüllü olarak askere gitmeye çağıran ünlü afişi (80), gerçekten de her delikanlıya Lord Kitchener'in doğrudan kendisine seslendiği ve yanıt beklediği duygusunu aşılamıştır.

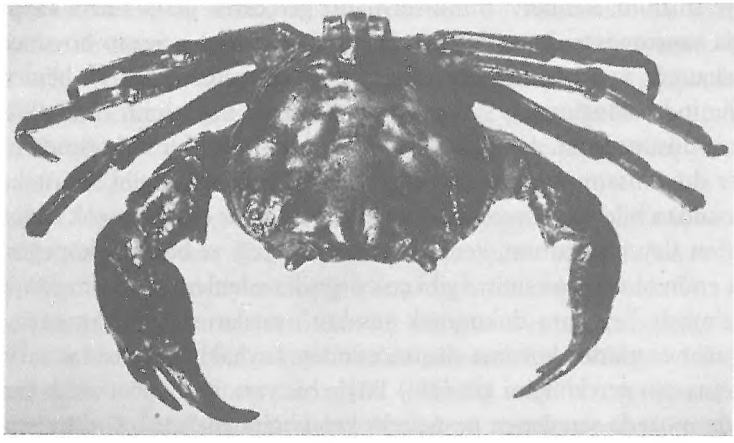
Şimdi bu, bizim de resimlerin sihirli gücüne inandığımız anlamına mı gelmektedir? Gerçekten şu yukardaki resmin canlandığını mı düşünmekteyiz? Simgeler ve simgesel eylemler bağlamında ortaya attığımız sorular kadar, bu sorulara da kesin ve açık yanıtlar verebilmek pek kolay değildir. Edwyn Bevan, *Kutsal Resimler* adlı kitabında şöyle yazar: "İnsan beyninin birden fazla düzlemde eşzamanlı olarak işleyebildiği ve akıl yoluyla benimsenmiş bir kuramın çatısı altında, itiraf edilmeyen duygular ve isteklerle beslenen, bu kuramla bağdaştırılması olanaksız bir inancın tüm gücüyle barınabileceği gerçeği günümüzde belki eskiye oranla çok daha iyi kavranmıştır."

Burada karşımıza ruhbilimin tarihçi ya da toplumbilimciye verdiği en önemli derslerden biri çıkmaktadır: Sözü edilen çeşitli düzlemlerin varlığını ve insan ruhunda birbiriyle bağdaştırılması kesinlikle olanaksız tutumların kolayca birlikte bulunabileceklerini asla unutmamamız gerekir. Ayrıca, düşüncenin bütünüyle büyüsel yapı taşıdığı zamanlar, hiç olmamıştır; bunun gibi, büyünün etkisi altındaki dünya görüşünü bir çırpıda silip süpüren bir gelişmeye de hiç rastlanmamıştır. Asıl olan, şudur: Çeşitli toplumsal kurumlar ve somut konumlar, sanatçıda ve izleyicide çeşitli tepkilere zemin hazırlamakta, yeni istemler, yeni tutumlara kaynaklık etmektedir. Bugün de bilimsel dünya görüşümüzün ve düşünce bakımından modern tutumumuzun altında, eski büyüsel tasarımlar varlıklarını sürdürmekte, ister bir oyun niteliğinde, ister son derece ciddi bir düzlemde olsun, her zaman beklenmedik bir biçimde yeniden yüzeyde belirebilmektedirler.

Bir defasmda Kraliçe Victoria'nm Isle of Wight'daki Osborne Şatosunu gezdiğimde ve bugün bize ilkel sanattan çok daha uzak ve anlaşılmaz gelen bir beğeni düzeyinin ürünlerini hayretle izlediğimde, iri bir körpeğin doğal boyutlardaki mermer figürü özellikle dikkatimi çekmişti. Heykel, Kraliçe Victoria'nın sadık köpeği "Noble"a aitti ve aslma son derece sadık bir kopyaydı. Bir de renkli olsaydı, insan karşısındakinin öldükten sonra doldurulmuş bir hayvan olduğuna kolaylıkla inanabilirdi. O sırada ne düşündüm bilemiyorum, ama yanımdaki hanım rehbere ansızın: "Onu okşayabilir miyim?" diye sordum. Rehber: "Bunu sormanız gerçekten garip", diye karşılık verdi, "ama aslmda şaşırmadım. Bunu bütün ziyaretçiler yapıyor – Sezon boyunca Noble'ı her hafta yıkamak zorunda kalıyoruz." Şatonun ziyaretçilerinin ve benim büyüye inanma eğiliminde olduğumuzu sanmıyorum. Köpeğin heykelinin canlı olduğunu elbet hiçbirimiz düşünmedik. Ancak bilinçaltımızın herhangi bir noktasmda buna benzer bir şeyler duyumsamış olmasaydık eğer, mermeri okşamak gibi bir istek herhalde aklımızın ucundan bile geçmeyecekti. Bu güdü, büyük bir olasılıkla çok değişik motiflerden, hafiften alaycı bir tutum, kendini gösterme isteği ve belki de köpeğin canlı olmadığından emin olma gereksinimi gibi çok değişik nedenlerden oluşmaktaydı.

Müzelerimizde "eşyalara dokunmak yasaktır" yazılarına yer vermemiz, yalnızca sergilenen sanat eserlerini koruma düşüncesinden kaynaklanmamaktadır (yukardaki örnekte, bu yasağın gerekliliğini gördük!) Böyle bir yazı, belli bir uzaklık yaratmakta, bu uzaklık da müzede sergilenen nesnelerin kendiliğinden "sanata" dönüşmesine yol açmaktadır; André Malraux'nun vurguladığı gibi, böylece yeni bir bölümleme ilkesi, yeni bir sınıflandırma oluşturulmakta, bu da iç dünyamızda yeni ve değişik bir ruhsal tutumun doğmasına neden olmaktadır.

Bir müzedeki herhangi bir sanat eserini, örneğin Kress koleksiyonuna ait bulunan ve Riccio tarafından yapılan yengeç biçimindeki kutuyu (81) elimize alabilseydik ya da daha iyisi, yazı masamızın üstüne koyabilseydik, içimizden onunla oynamak, bir tüyle kaşımak, dahası pedagojinin bütün kurallarına aykırı davranıp bir çocuğu, masamızın üstündeki bir tek kâğıda dokunduğu takdirde bile yengecin onu ısıracağını söyleyip korkutmak gelirdi. Ayrıca yengecin sivri bacaklarıyla kıskaçlarının, aslında kutunun içindekileri meraklı parmaklardan korumak için yapılmadığını kesinlikle ileri sürecek durumda da değiliz. Kısaca söylemek gerekirse, bu nesne bir yazı masasının üstüne konulduğu takdirde, bronzdan yapılmış olmasına karşın, her şeyden önce bir yengeç niteliğini kazanacaktır. Buna karşılık onu bir vitrinde izlediğimde, tutum bütünüyle farklı olmaktadır. Bu bağlamda, özellikle Rönesans döneminin sonradan Palissy'ye ve onun *Style rustique*'ine götürmüş olan gerçekçi sanatının belli eğilimlerini anımsıyorum. Önümdeki nesne, Rönesans döneminin bronz eserleri kategorisine, yengeçleri betimleyen bronz eserler diye adlandırılabilecek alt sınıfa giriyor. Sanatçıların, sanat eserini her türlü kendine özgü yaşamdan yoksun kılan böyle bir sınıflandırmaya karşı çıkmaları ve Pygmalion'un yitirilmiş gizine gittikçe daha yoğunlaşan bir özlem duymaları doğaldır. Yine de arkaik büyü ile sanatın çok daha ustaca bir düzeyde gerçekleşen büyüsü arasında bir değiş-tokuş yapmakla yanlış bir iş görmüş sayılmayız. Çünkü ancak bu yolla, yani sanat eseri niteliğini taşıyan yeni bir betimlemeler kategorisi aracılığıyla, sanatçının yaratıcı gücü, eski büyüsel eylemleri sınırlamış olan tabulardan arındırılabilmiştir. Sanatçı için mutlak özgürlük, ancak düşlerin evreninde söz konusudur. Küçük bir fıkra, aradaki ayrımı belki daha da aydınlatabilecektir: Matisse'i atölyesinde ziyaret eden bir hanım, bir resme doğru gidip: "Usta, bu kadının kolu biraz fazla uzun değil mi?" diye sorduğunda, ressam nazik, ama kararlı bir ifadeyle şu yanıtı verir: "Yanılıyorsunuz madam. O gördüğünüz bir kadın değil, bir resimdir."



81. ANDREA RICCIO: *Yengeç biçimi mahfaza.* 16. yüzyıl başları. Bronz.

4

Yunan Devrimi Üzerine Düşünceler

Heykeltıraşlarımız, Daedalus bugün yaşasaydı ve onu bir zamanlar ünlü kılmış eserleri yaratsaydı, kendisine yalnızca gülünürdü, diyorlar.

PLATON, *Büyük Hippias*

I

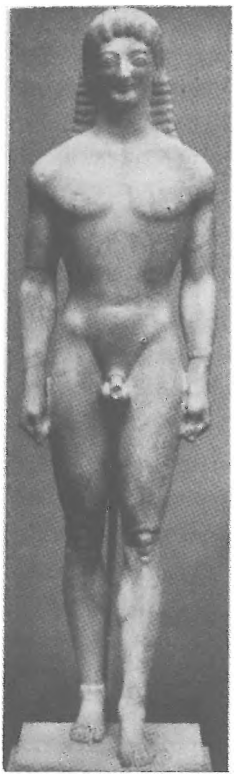
SON bölümü kısa bir cümleye sığdırmam gerekseydi eğer, yaratmanın yansıtmaktan önce geldiğini söylerdim. İnsanoğlu gördüğünü kopya etmezden önce, nesneleri salt yaratmak için yaratma isteğini duymuştur. Üstelik bu söylenen yalnızca bir söylence bağlamındaki tarih-öncesi için geçerli olmakla kalmayıp, sondan bir önceki bölümde elde ettiğimiz sonuçlara da uymaktadır: Kopya etme süreci, daha önce varolan bir örneğe dayanılmaksızın düşünülemez ve her zaman kalıpla düzeltme arasındaki karşılıklı ilişkiyi temel alır. Sanatçı, böyle bir kalıbı bilmeden ve ona egemen olmadan herhangi bir duyusal izlenimi yansıtamaz.

Platon'un yaratmadan yansıtmaya bu türden bir geçişi yadsımış olduğunu görmüştük. Platon'a göre sanatçı, nesnelerin salt görünüşünden başkaca bir şeyi yansıtamaz. Sanatçının dünyası, gözlerimizi yanıltan aynayı andıran bir yanılsamalar dünyasıdır. Eğer sanatçı, gerçekten bir marangoz gibi nesneleri yaratabilecek konumda olsaydı, o zaman gerçeğin arayıcısı olan filozof ondan memnun kalabilirdi. Gelgelelim sanatçı, duyuların aldatıcı ve geçici dünyasının bir taklitçisi olarak bizi gerçeklikten uzaklaştırdığı için, Platon tarafından ideal devlete kesinlikle alınmamaktadır.

Platon'un güzel sanatlar alanındaki yanılsamalara yönelttiği saldırının şiddeti, bize gözden uzak tutulmaması gereken bir tarihsel bağlamı anımsatmaktadır: Platon yukardaki satırları yazdığı sırada *mimesis*, henüz çok yeni bir buluştu. Günümüzde Platon gibi, *mimesis*'i – başka nedenlerle de olsa – yadsıyanların sayısı kabarıktır; ancak bu kişiler de sanatın bütün tarihi boyunca, Yunan resim ve heykel sanatının İsa'nın doğumundan önce altıncı yüzyıl ile beşinci yüzyılın sonu arasında kalan dönemdeki uyanışından daha heyecan verici ve daha ilginç bir olaya rastlanamayacağını yadsımayacaklardır; sözü edilen dönemin sonu, Platon'un gençlik çağına rastlamaktadır. Bu dramatik gelişmenin evreleri çoğu kez, Pamuk Prenses'in prensin öpücüğüyle bin yıllık uykusundan uyandığı ve sarayın da bütünüyle canlandığı anla karşılaştırılmıştır. Bu dönemde, eski Yunanistandaki adlarıyla Apollo'lar ya da *Kuros*'lar *

---

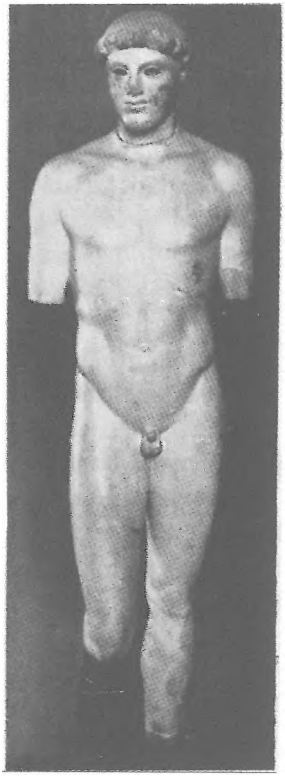
* Yunancada genç erkek anlamına gelir. Yunan Sanatının arkaik döneminde, ayakta duran erkek heykellerine verilen addır. (Ç.N.)



82. *Tenea Apollonu.* i.ö. 6. yüzyıl. Par mermeri.



83. *Piombino Apollonu.* i.ö. 500. Bronz.



84. *Kritia'lı Delikanlı.* i.ö. 480 dolayları. Par mermeri.

katı, cansız arkaik figürleri (82), önce bir ayaklarını öne atmakta, sonra kollarını da bükmeye başlamaktadırlar (83); donuk, maskeyi andıran gülümsemeleri, yerini daha yumuşak ifadeli bir gülümsemeye bırakmakta, Pers savaşları sırasmda ise duruştaki katı simetriden vazgeçilmekte, beden hafifçe dönük bir konuma geçmektedir; böylece mermer, canlanmış gibi olmaktadır (84). İnce işçilik ürünü bir dizi genç kız heykeli *(Kore),* bu gelişmeyi belgelemektedir. Öte yandan vazolar üstündeki resimlerde Yunan resim sanatmın, 5. yüzyılda kısaltmanın ve uzamsal betimlemenin bulunuşundan, 4. yüzyılda, ışıklandırma efektlerinin kullanılışına kadar uzanan tarihini izleyebilmek olasıdır. Bütün bu gelişme o kadar mantıklı, neredeyse o kadar zorunluymuş gibi gözükmektedir ki, çeşitli heykel tiplerinin büyük bir güçlükle karşılaşılmaksızın, doğaya sadakatleri derecesinde belli bir kronolojik düzenlemeye kolayca sokulabileceği düşünülebilir. Bu arada arkeologların bu kronolojik serilerin tasarımlanması sırasında kimi zaman bir kısır döngüye girmiş olduklarını da elbet gözden kaçırmamamız gerekir. Bu işlem sırasında daha katı çizgiler taşıyan eserler için daha erken, doğal etki bırakanlar için ise daha geç tarihlendirmelere gidilmiştir. Zaten bu döneme ait olup da, tarihleri belgesel kesinlik taşıyan eserlerin sayısı çok düşüktür.

Yunan sanatının hayret verici gelişmesi bu bağlamda ayrıntılar açısından aşırı bir düz çizgi biçiminde ve karmaşıklıktan aşırı uzak anlatılmış olsa bile, ana çizgiler kesindir ve doğruluğu birkaç kez kanıtlanmıştır.

"Şema ve düzeltme" ve "yaratma, yansılamadan önce gelir" sloganlarıyla özetlemiş olduğumuz gözlemlerin bu noktada da doğrulandığını görmekteyiz; Emanuel Loewy, yüzyılımızın başlarında tasarım ürünü görüntülerin önceliğini vurguladığı ve bu görüntülerin zaman içersinde nasıl doğaya yaklaştırılmış olduğunu anlatmaya çalıştığı, doğanın yansıtılmasına ilişkin kuramlarını geliştirirken, bu malzemeyi kullanmıştı. Arkaik sanat için çıkış noktası, cepheden bakılan, simetrik ve başkaca hiçbir bakış açısının göz önünde bulundurulmadığı bir insan figürüdür; doğalcılığın zaferi ise, doğaya yöneltilmiş gözlemler temeline dayanmış düzeltmelerin zaman içersinde oluşan birikimi diye tanımlanabilir.

Loewy'nin tarihsel akışa ilişkin betimlemesi, günümüze değin aşılabilmiş değildir. Ancak bu betimleme bize bir açıklama getirmemekte, insanlığın kültür tarihinde bu sürecin neden bu denli geç başladığını anlamamızı sağlamamaktadır. Yunanlılar için kendi arkaik tarihlerinin başlangıcı, insanlık tarihinin başlangıcıyla eşanlamlıydı; klasik öğretiler de miras aldığı bu düşünceden tam olarak kurtulamamıştır. Bu açıdan bakıldığında sanatın kendini ilkel betimleme biçimlerinden kurtarmasının, hümanistlere göre uygarlıkla eşanlamlı olan gelişmelerle, felsefenin, bilimin ve dramanın gelişmesiyle çakışması olgusu, doğal gelmektedir.

Haklı olarak Yunan mucizesi diye adlandırılmış olan bu gelişmenin kendine özgü yanını kavrayabilmemiz, ancak başka kültürlerin sanatma ilişkin daha geniş bilgiler edinmemizden ve tarihsel ufkumuzun daha başka boyutlar kazanmasından sonra gerçekleşebilmiştir. Bakış açımızdaki bu genişlemeyi ve Yunanistan'daki gelişmenin özel konumunu anlamamızı, eski Mısırlıların görünen dünyayı nasıl betimlemiş olduklarını anlamaya çalışan bir Mısır uzmanına borçlu bulunmamız ilginçtir. Yunanlıların şemalarını doğaya yaklaştırabilmek için gerçekleştirdikleri düzeltmelerin sanat tarihinde benzersiz olduğunu, bu düzeltmelerin yalnızca doğal bir gelişme olmamakla kalmayıp, bunun ötesinde, beklenmedik bir istisna sayılması gerektiğini kanıtlayan, Heinrich Schäfer olmuştur. Dünya üzerinde yetişkin, çocuk herkes için doğal, kendiliğinden anlaşılır olan durum, şematik betimlemedir; bu, kavramsal sanat diye adlandırılmıştır. Yanıtlanması gereken soru, nasıl olup da ansızın bu betimleme biçiminden, Yunanistan'da başladıktan sonra bütün batı dünyasına yayılan, bambaşka bir betimleme biçimine geçilmiş olduğu sorusudur.

II

BİZ TARİHÇİLER "açıklama" sözcüğünü çok dikkatli kullanmamız gerektiğini öğrendik. Doğal bilimler alanında açıklamalar, yapılan deneylerdeki koşulların sistematik olarak değiştirilmesiyle sınanabilir. Tarih bilimlerinde ise bu, doğal olarak mümkün değildir. Ancak bu, "insanlığın gelişmesi" ya da "Yunanlılık ruhu" gibi nesnellikten uzak ya da aslında bir şey anlatmayan açıklamaları reddedemeyeceğimiz, reddetmek

hakkına sahip bulunmadığımız ya da bunların yerine, bize betimleme biçimlerinin farklılığını açıklayabilecek koşulları araştırmak zorunda olmadığımız anlamını taşımamaktadır. Bizi arkaik dönem Yunanlılarından ayıran, görece olarak kısa zaman parçası içersinde insan, temel bir değişime hemen hemen uğramadığı *içindir ki,* bir betimlenenin işlevinin onun biçimini nasıl etkilediği sorusunu çıkış noktası aldığımız takdirde, bu koşulları bugün de kavrayabileceğimizi umut edebiliriz.

Bu çıkış noktasından hareketle Yunanlılar öncesi dönemin sanatına yaklaştığımızda, çoğu kez başvurulmuş olan bir karşılaştırmanın, yani çocukların tasarım ürünü sanatlarıyla eski doğu sanatı arasında yapılan karşılaştırmanın bize pek fazla yardımcı olamayacağını hemen saptarız. Çünkü işlevin bakış açısından modern çocuk sanatı, son derece yanıltıcı bir koşutluktur. Çocukları resim çizmeye iten nedenlerle, çocukların bu nedenlerle birleştirdikleri amaçlar, son derece karışık bir görünümdedir. Çocuklar, betimlemelerin yansıtma, anlatım, süsleme, reklam ya da bir ruhsal konumu dile getirme gibi çok değişik amaçlara hizmet ettikleri bir dünyada yetişmektedirler.

Resimli kitaplarla dergiler, sinema ve televizyon, çok küçük yaştaki çocukların da yabancı olmadıkları şeylerdir; çocukların kendi ürettikleri ise, belki de çocuk ruhbilimcilerinin düşünebildiklerinden çok daha geniş ölçüde bu görsel izlenimlerin etkilerini taşımaktadır. Bir "mozaik testi"nde, kendisine verilen küçük mozaik taşlarından, pusuya yatmış bir tilkinin arkadan görünüşünü betimleyen bir çocuğa çok yüksek bir not verilmiştir. Bu kullanımın iyi ve özgün olmadığını ya da çocuğun bu "iyi notu" hak etmediğini söylemek istiyor değilim; ama çocuğun herhangi bir zamanda bu konumda bir tilkiyi görmüş olabileceğinden çok kuşkuluyum. Buna karşılık çocuk, o güne kadar hiç kuşkusuz çok sayıda resimli kitap görmüş, bu nedenle de mozaik tekniğine dönüştürme bakımından elverişli bir şema saydığı bir resmi anımsayabilmiştir. Çocuklar vakit geçirmek için, büyükleri etkilemek için ya da anneleri biraz başını dinleyebilmek amacıyla onların eline kâğıt ve kalem tutuşturduğu için resim yaparlar. Bu arada da hep büyüklerin kalıplarını ve ölçütlerini alıp işlerler. Hiç kuşkusuz bütün çocuklar, bir felsefe profesörünün şimdi sözünü edeceğimiz dört yaşındaki oğlu kadar akıllı değildir. Babası, bu çocuğa bir defasında neyin resmini çizdiğini sorduğunda, oğlu: "Bu, bir buharlı gemi, babacığım", diye karşılık verir. "Peki ya şuradaki ne olduğu anlaşılmayan, karışık çizgiler?" "Ha onlar mı, onlar sanat!" Yetişkinlerin çocukların bu "yaratıcı çabalarını" onaylamaları, dahası hayranlıkla karşılamaları, çocuklara kısa zamanda kâğıt üzerinde aklına estiğini yapmanın, gerçek yaşamda aklına estiğini yapmaktan çok daha tehlikesiz olduğunu öğretir. Ancak özellikle bu hoşgörü, sanatı çok ciddiye alınmaması gereken, salt görünüşten oluşma bir dünya, kendimizi düşlerimize kaptırdığımız bir imgelem alanı saydığımızı ortaya koymaktadır. Platon'un protestosuna yol açan da işte bu tutum olmuştur.

Demek ki çocukların elinden çıkma sanat, biçim ile işlev arasındaki ilişkiyi irdelemek açısından elverişli bir çıkış noktası olamamaktadır. Buna karşılık bambaşka bir alanda daha iyi ve daha modern sayılabilecek bir örnek bulabiliyoruz. Satranç ya da dama oyununda, figürün ya da taşın oyundaki amacı, tasarımcı sanatçının imgeleminin önüne çok dar sınırlar çekmektedir. Bu amaç, her şeyden önce çok kesin ayrım-

ların yapılmasını gerektirmektedir. Bir satranç tahtasının karelerinin siyah-beyaz ya da kırmızı-yeşil olması, bu bağlamda bir önem taşımaz; aynı şey, oyuncuların taşlarının rengi için de geçerlidir. Önemli olan, bunların açıkça birbirlerinden ayırt edilebilmeleridir. Figürlerin kendi aralarındaki farklılık ölçüleri ise, oynanan oyunun türüne bağlıdır. Her oyuncunun yalnızca iki tür taşı gereksindiği dama oyununda, iki taşı birbirinin üstüne oturtarak damamızı kendimiz yaparız; satranç oyununda ise daha kabarık sayıda kategoriye gereksinim bulunmaktadır. Fakat satranç figürlerinin tasarımcısı da genelde kulelerin, fillerin, atların ve şahların gerçekte nasıl göründüklerine değil, onları birbirinden çabuk ayırabilmeyi sağlayacak özelliklere önem verecektir. Bu birbirinden kolay ayrılabilirlik sınırına uymak koşuluyla, imgelemine istediği ölçüde özgürlük tanıyabilir. Bu biraz sapa sayılabilecek örneği seçmiş olmamın nedeni, bu örnek aracılığıyla, benzerlik ya da doğaya sadık yansıtma sorunu yüzünden konudan ayrılmaksızın ayırıcı özellikleri sınıflandırabilmemiz, bu özellikleri oluşturabilmemiz için gerekli irdelemeleri yapma olanağını kazanmamızdır. Yine kendi kültür alanımızdan gösterebileceğimiz bir başka örneğe de, sembolik bir betimleme çerçevesinde sınırlı ölçüde bir benzerliğin, kavramsal kesinliği gölgelememesi koşuluyla, hoş görüldüğü haritabilim alanında rastlamaktayız. Haritalarda genellikle su mavi, bitki örtüsü de yeşil renklerle gösterilir. Ormanlık bölgeyle tarlalar arasında bir ayrım yapmak gerektiğinde ise yeşilin alt-tonları kullanılacak, genelde orman için yeşilin koyu tonları, tarla için ise daha açık tonları seçilecektir. Harita çizimcisi bu çerçeveyle yetinecek, belli bir bölgenin gerçek "tonlarıyla" ilgilenmeyecektir.

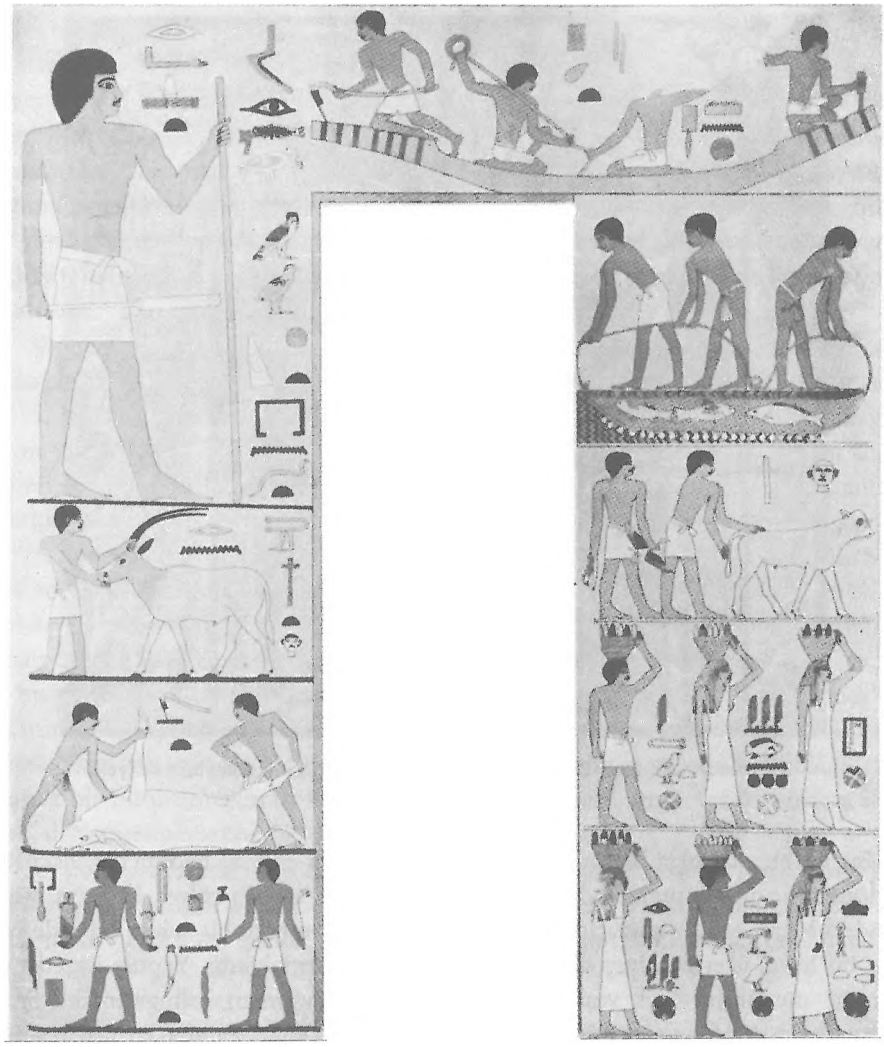
III

SCHÄFER'in eski Mısır sanatının geleneklerine ilişkin çözümlemeleri okunduğunda, bu geleneklerin çocukların elinden çıkma sanattan çok, haritabilimcilerin yöntemleriyle benzeştiği ortaya çıkmaktadır. Eski Mısırlı ressamlar örneğin erkekler için koyu kahverengi, kadınlar için ise soluk sarı rengi yeğlemişlerdir. Bu arada betimlenen kişilerin tenlerinin gerçek rengi, bir haritadaki nehrin suyunun gerçek rengi kadar önemsiz sayılmıştır.

Bu nedenle, bilmek ve görmek ya da dokunsal ve görsel gibi karşıtlıkları temel alan bir çözümleme, yukardaki türden bir üslubu kavramamıza yardımcı olamaz. Ayrıca şunu da soralım: Mısır'daki mumyalama uzmanlarının insan vücudunun anatomisi üzerine bilgilerinin, Yunanlı heykeltıraşlarınkinden daha az olduğu düşünülebilir mi? Mısır betimlemelerinin onca kez anlatılmış olan kavramsal karakteri, varsayım ürünü bir tinsel yapıdan çok, bu betimlemelerin işlevleriyle bağıntılı değil midir? Bu işlevi, bir önceki bölümde üzerinde durmuş olduğumuz "yaratmak" eyleminin işleviyle eşanlamlı kılmak, ilginç olurdu. Fakat bu hedefin hiçbir zaman düş kırıklıklarının acımasız gerçeklerine boyun eğmeden ayakta kalabileceğini düşünmek yanlış olur. Büyüye inanan, salt bu inancından ötürü gerçeklerden kopmuş sayılamaz; Mısırlı sanatçılar da bu dünyada yaratıcı bir güce sahip bulunmadıklarını elbet bilmekteydiler. Buna karşın bütün bu büyüsel tasarımların Mısırlı sanatçılar için başka kül-

türlerin sanatçılarından çok daha ileri ölçüde gerçeklik taşıdığından kuşku duyulamaz. Büyük Sfenks'in bir Tanrı *betimlemesi* olmadığı, fakat bu betimlemenin kendisinin Tanrısal bir bekçi sayıldığı, çoğu kez savunulmamış mıdır? Kesin olan nokta şudur: Mısırlıların sanatı erken dönemlerden başlayarak, portre niteliğiyle yansıtma, betimleme aracılığıyla bilgi sağlama, askeri seferler ve resmi törenler gibi önemli olayların saptanması gibi işlevlerle uyum sağlamıştı. Yukarda sözü edilmiş olan ve Punt ülkesine yapılan bir keşif yolculuğuna ilişkin betimlemelerle, III. Tutmosis'in Suriye'den getirdiği bitkilerin resimleri, (51) bu konuda örnekleme olarak yeterlidir. Bu resimli raporlar, Mısırlı sanatçıların nesnelerin ya da canlıların karakteristik özelliklerini görebilme konusundaki ustalıklarını kanıtlamaktadır. Mısırlıların ender rastlanan hayvanlarla yabancı ırkları bunca iyi gözlemleyebilmelerine karşın (78), kendi tiplerine ilişkin betimlemelerde geleneksel biçimlerle yetinmeleri, çoğu kez şaşırtıcı bulunmuştur. Ancak kavramsal sanat açısından bakıldığında, bu noktada bir çelişki yoktur. Tek tek ırklar ya da türler arasında ayrım yapılması gerektiğinde, şema zorunlu olduğu ölçüde değiştirilmektedir. Burada karışıklığa yol açabilecek olan terim, "gözlem" terimidir. Mısırlıların iyi gözlem yapabildikleri, Nubyalılarla Hititlerin değişik yüz çizgilerini yakalayabilmeleri ve gerek balıkların, gerekse bitkilerin karakteristik özelliklerini yansıtabilmeleriyle kanıtlanmıştır. Ancak gözlem, bir amacın varlığını şart kılar; bir Mısırlı ressam için betimlemesi açısından önem taşımayan bir şeyi gözlemlemesine herhangi bir neden düşünülemezdi. Büyük bir olasılıkla yalnızca Eknaton, kendi bireysel çizgilerinin geleceğe kalmasını istemişti. Ancak bu çizgiler de kısa zamanda bütün aileye uygulanan, stereotip bir formüle dönüşmüştür. Tel el Amarna sanatının, kendisinden önceki sanata oranla çok daha esnek ve kullandığı şema bakımından da çok daha zengin olduğu kuşkusuzdur; fakat burada da söz konusu olan, yalnızca kavramsal biçimlerin daha bir inceltilmesidir. Yaratılan etki ne denli şaşırtıcı olursa olsun, burada doğalcı bir devrimden söz etmek yanıltıcı olur. Böyle bir tutum, Yunan Mucizesinin çığır açıcı önemini gölgelemek anlamına gelir.

Asla unutmamamız gereken nokta, Mısırlıların sanatını Yunanlılardan edindiğimiz bakış açısıyla izlediğimizdir. Resimlerin Mısırlılar için, bizler ve Yunanlılardan sonra gelmiş olan herkes açısından taşıdığı anlama sahip bulunduğunu varsaydığımız sürece, onların resimlerinin bize çocukça ve naif gelmesi zorunludur. Herder bile bu tutum karşısında uyarma zorunluluğunu duymuştur; oysa 19. yüzyılda bu anlayış, son derece yaygındı. Mısır mezarlarındaki kabartmalar ve resimler, "Mısır'ın günlük yaşamından sahneler" diye tanımlanırdı. İlk kez bundan kısa bir süre önce Mrs. Frankfort-Groenewegen, *Arrest and Movement* adlı kitabında bu geleneksel anlayışın geniş ölçüde Yunan sanatı ve klasik sanat doğrultusunda eğitilmiş görme alışkanlıklarımızı temel aldığını göstermiştir. Bütün resimleri, sanki hepsi fotoğraf ya da illüstrasyonmuş gibi, başka deyişle olayların veya gerçek ya da kurmaca nesnelerin betimlemeleriymiş gibi görmek, alışkanlığımızdır. Oysa bizim bugün mezarın sahibinin çiftçilerini ziyareti diye yorumladığımız resimde (85), Mısırlılar için belki de birbirinden ayrı iki kavramsal betimlemenin varlığı söz konusuydu – bu betimlemelerden biri ölene, öteki ise çalışan çiftçilere ilişkindi. Burada geçmişe ait gerçek olayların canlandırılmış olması, çok zayıf bir olasılıktır. Önümüzdeki, daha çok sihirli-mistik nite-



85. *Ra-hotep'in mezarından duvar resmi,* Medum, t.ö.2600 dolayları.

likte bir şimdiki zamandır. Bu betimlemede ölenin kendisi, topraklarındaki çalışmaları izlemektedir.

Ne var ki, bugüne kadar yapabildiğimiz tek şey, bu görkemli mezarlardaki bu türden resimlerin asıl anlamına ilişkin olarak birtakım tahminler ileri sürmek olmuştur. Çünkü sihir ya da büyü sözcüğü, bu bağlamda yeterli bir açıklama getirememektedir. Buna karşılık belki de doğrudan Mısır sanatının karakteri, bu sanatın açıklığa ve "okunabilirlik" niteliğine tanıdığı ağırlık, bu sanat çerçevesinde biçim ve işlev arasındaki karşılıklı etkileşimi anlayabilmemize yardımcı olacak bir çıkış noktası kazandırabilir.



86. *Mereru-ka, mevsimlerin resmini yaparken.* İ.Ö.2300 dolayları. Rölyef.

Büyük bir olasılıkla bir ressamı çalışırken gösteren en eski betimleme, Eski Krallık dönemine ait bir mezar odasında bulunmaktadır (86). Bu rölyef, Mısır'ın büyüklerinden Mereru-ka'yı mezarının girişinin hemen yakınında, bir sehpa önünde oturmuş, bir levha üzerine hiyeroglifler yaparken canlandırmaktadır. Yaptığı işaretler Mısır'ın üç mevsimini – sel, yeşillenme ve kuraklık mevsimleri – simgelemektedir. Bu alışılmamış betimlemenin anlamını bilmiyoruz; ancak diğer tapınaklardaki resim dizilerinde aynı mevsim hiyerogliflerine, o mevsimlere ilişkin tohum ekme ve hasat gibi tarla çalışmalarının betimlemelerinin eşlik ettiğine dikkat çekilmiştir. Bu nedenle mevsimlerin hiyerogliflerini törensi bir hava içersinde mezarının duvarına çizmekte olan Mereru-ka'nın, böylece çiftçilerin her yıl gerçekleştirdikleri çeşitli çalışmalara ilişkin eski resim dizilerini dile getirdiğini varsaymak, mantıklı gözükmektedir. Mereru-ka'nın zengin süslerle bezenmiş mezarında aynı şekilde yorumlanabilecek çok sayıda sahne vardır; ancak Mereru-ka'nın bu sahneleri neden kendi simgesel betimlemesiyle tamamlamak istemiş olabileceği konusunda tek yapabileceğimiz, yalnızca birtakım tahminlerde bulunmaktır. Belki de mezarındaki resim dizilerinin tamamlanmamış olmasının da belli bir anlamı vardır. Eksik diziyi tamamlamak ya da bu dizinin yerini tutmak üzere, daha kısaltılmış bir yöntemin seçilmiş olabileceği düşünülebilir mi? Bunu belki de hiçbir zaman bilemeyeceğiz; ancak görünüşe bakılırsa resim dizileri ve hiyeroglifler, resim yoluyla oluşturulan betimlemeler ve yazıtlar, Mısırlılara

göre, bizim için olduğundan çok daha kolay birbirinin yerini tutabilmekteydi. Mezar odalarının duvarlarında yinelenen ve günlük yaşama ilişkin olduğu söylenen sahnelerin resimli yazı karakteri üzerine doğru bir belirlemeyi yine Mrs. Frankfort'a borçluyuz: "Bu resimleri 'okumak' gerekir: Hasat için toprağı sürmek, ekmek ve biçmek zorunludur; hayvanlara bakmak için onlara geçit yerinin sağlanması ve hayvanların sağılması gerekir... Sahnelerin sırası anlatıcı nitelikte olmayıp, kavramsaldır. Bunlara ait yazıtların da herhangi bir dramatik yapısı bulunmamaktadır. Olayı açıklayan işaretler, notlar, adlar, şarkılar ve ünlemler ne bağlayıcı, ne de açıklayıcı metinler niteliğindedir... bunlar, tipik konumlara ilişkin tipik söylemlerdir."

Mrs. Frankfort, açıklamalarını şöyle sürdürür: "Herhangi bir zamandan bağımlı olmayan, tipik bir olayın betimlenişi, ölen bakımından hem zamandan bağımsız bir varlık, hem de bir mutluluk kaynağı anlamını taşır." Eğer bu tür sahnelerin kaynağını bir yılın mevsimlerinde bulan görüş doğruysa, o zaman Mrs. Frankfort'un çözümlemesi bir adım daha ilerletilebilir. Çünkü mevsimlerin birbirini izleyişini simgesel resimler aracılığıyla betimlemek için, ölene ölümsüzlük kazandırması öngörülmüş bir mezar odasının duvarlarından daha anlamlı bir yer düşünülebilir mi? Ölen, böylece mevsimlerin yinelenişini hep yeniden izleyebilecek konuma getirildiğinde, her şeyi kemirip tüketen zaman da onun açısından son bulmuş olmaktadır. Heykeltıraşın sanatı böyle bir durumda zamanın yinelenişini öne alıp sonrasız kılmış olacak, ölen de bu yinelenişi, Mrs. Frankfort'un sözünü ettiği, o zamandan bağımsız şimdi'sinde bir mutluluk kaynağı sayabilecektir. Bu açıdan bakıldığı takdirde, yaratmak ile betimlemek birbiriyle kaynaşacaktır. O zaman resimler varolmuş ve varolacak olanı, parçalanmaz bir bütün oluşturan *tek* bir betimleme içersinde sergileyecek, böylece de zaman, değişmesi olanaksız bir Bugün'de durmuş olacaktır.

En ünlü şiirlerinden biri olan *Bir Yunan Kül Kabına Kaside*'de betimlenen figürleri aşağıdaki dizelerle vurgulayan İngiliz şairi John Keats'e göre, sanatın sonsuz ülkesi ile insan yaşamının geçiciliğinin oluşturduğu karşıtlık, aslında acı bir hüzne kaynaklık eder:

"Ey siz, yapraklarını hiç yitirmeksizin
ilkbaharda hep sallanan mutlu dallar,
ezgisi kamıştan hiç yorulmaksızın
akan mutlu flütçü",

Buna karşılık sanatın ölümsüzlüğünün bilincine varmak, eski Mısırlılarda büyük bir olasılıkla sanatın olayları saptamasıyla ve net resimlerle saklamasıyla ölümün aşılabileceği umudunu uyandırmıştır. Belki de Mısırlı heykel sanatçıları, "Yaşamın Koruyucusu" şeklindeki ünlü unvanlarını yalnızca "Ka" için yaptıkları yedek kafalara ve başkaca barınaklara borçlu değillerdi. Bu sanatçıların betimlerinin, zamanı kovmak ve sonrasızlığa dönüştürmek gibi sihirli bir gücü vardı. Eski Mısırlıların sonsuzluğa ilişkin tasarımları hiç kuşkusuz bizimkinden, yani ileriye ve geriye doğru ölçüsüz yayılan bir zaman tasarımından farklıydı ve daha çok sonrasız yinelenme düşüncesiyle örtüşmekteydi; daha sonra bu tasarım, bilinen bir simgeyle, kendi kuyruğunu ısıran

yılan simgesiyle somutlaştırılmıştır. Bir "izlenimci sanat"ın hiçbir zaman böyle bir dünya görüşüne hizmet etmiş olamayacağı, açıktır. Bu resim yazılarına, ölenin uyanık gözlerinin geçmişi ve geleceği, zamanın akışından bağımsız olarak, sonrasız izlemesini sağlayan sihirli gücü, ancak tipik olanın en kalıcı ve en değişmez biçimi içersinde, eksiksiz betimlenmesi kazandırabilirdi.

IV

SANATIN geçiciliği aşmayı sağlayan bu sihirli gücüne duyulan güvenin karşıtı olan tutum, en sarsıcı biçimde, Platon'un kendisinden yaşça büyük bir çağdaşı olan Euripides'in Alkestis'inin, yine bir mezar heykelini konu alan bir pasajında dile getirilmiştir. Alkestis ölmezden önce, üzgün olan kocası Admetos, yaptıracağı heykel hakkında şöyle der:

Usta ellerden çıkma bir resmi
koyacağım yanıma yatağımda,
sarılacağım ve okşarken ellerimle,
o tatlı adını söyleyeceğim sevecenlikle.
Sevgili karım varmış gibi kollarımda,
yatıyor olmasa bile.
Elbet bir çılgınlık yalnızca, ama
hafifletecektir ruhumu ezen yükü.

Admetos'un aradığı, bir sihir değildir, bir vaat bile değildir, yalnızca uyanık olanlara özgü bir düştür; başka deyişle, doğruluğun aman tanımaz arayıcısı Platon'un lanetlemek zorunda olduğuna inandığı ruhsal tutumun ta kendisidir. Platon'un, Mısır sanatının katı, hareketsiz biçimlerine özlem duymuş olduğunu bilmekteyiz. Platon, yaşlılık döneminin eseri olan *Yasalar*'da Yunanlıların sanatçılarına tanımış oldukları bir özgürlüğü, başka deyişle ritmi, ezgiyi ya da sözcükleri göz önünde tutarak, hoşlarına gideni öğretme özgürlüğünü onaylamaz; buna karşılık Mısırlıları över: "Genç erkeklerin iyi dans hareketlerine ve iyi ezgilere alıştırılması gerektiği, Mısırlılarda eskiden beri kabul edilmiştir. Bütün bunlar en ince noktalarına kadar saptanmış ve tapınaklarda ilan edilmiştir. Bunlara aykırı davranmak, ne ressamlar için, ne de jestleri ve kişileri betimleyen başkaca sanatçılar için söz konusuydu; gerek güzel sanatlarda, gerekse başkaca sanatların alanında yenilikler getirmek ya da geleneksel biçimden ayrılan buluşlar yapmaya kalkışmak, bugün de yasaktır. Oralarda bundan on bin yıl önce resmedilmiş ya da taştan oyulmuş eserlere baktığımızda, bunların bugün yapılanlardan bir kıl payı kadar bile daha güzel ya da daha az güzel olmadığını, ama sanatsal düzeyde aynı etkiyi yarattığını görüyoruz..."

Bundan, Platon'a göre Mısır'ın tasarımsal-simgesel sanatının, geçici görünüşler yerine değişmeyen fikirleri taklit eden marangozun sanatına Yunan ressamlarının sanatından daha çok benzediği sonucunu çıkartmak, acaba çok aşırı bir tutum mu olur? Bence bu görüş, *Devlet*'te, Sokrates'in sorusunu içeren o ünlü pasajdan çık-

maktadır: "Bir sedir yandan, önden ya da başkaca yönlerden bakıldığına bağlı olarak, başkalaşır mı, yoksa gerçekte hep aynı kalıp, yalnızca farklı görünmesi mi söz konusudur?" Ressamın, sediri gerçekte nasıl ise, öyle betimlemekten aciz olması, yalnızca görünüş biçimlerinden *birini* resmine alabilmesi olgusu, onu görünüşün taklitçisi diye suçlamanın ana nedenlerinden biridir. Ancak Platon, bu konuda daha da ileri gider: "Aynı büyüklük, yakından ya da uzaktan bakmamıza göre, gözümüzde değişir mi? Hiç kuşkusuz değişir. Aynı nesneler, onları suyun içinde ya da dışında görmemize bağlı olarak çarpık ya da düz gözükür; veya gözlerimizin renkler yüzünden yanılması nedeniyle, içbükey ya da dışbükey görünümdedir; böylece ruhumuz hiç kuşkusuz bu tür karışıklıklarla doludur. Doğamızdaki bu zayıflığın sahne dekorlarını yapan ressamlarca kullanılması, çok kötü bir yanıltmadır, bir büyücülüktür ve türlü hokkabazlıklardan daha iyi değildir."

Sanatın yarattığı görüntü, güvenilir ve eksiksiz olmaktan uzaktır, aklımıza değil, fakat ruhumuzdaki ilkel güçlere, imgelemimize seslenir; bu nedenle sanat, insanları bozan bir etki niteliğiyle devletten sürülmelidir.

Bizler için, yani Yunanlıların ve onların haleflerinin sanatsal mirasıyla yetişmiş olan bugünün insanları için, kendini o zaman yaşamış olanların yerine koyup, ilk yanılsamacı resimleri sahnede ya da evlerin duvarlarında gördüklerinde, o devrin insanlarının nasıl bir şok yaşamış olabileceklerini gözümüzde canlandırabilmek, elbet güçtür. Bu gelişmenin ilk kez Platon yaşarken gerçekleştiğini ve Platon'un resim sanatındaki aldatıcılığa karşı çıkışının, gerçekte "modern sanat"a bir karşı çıkış olduğunu haklı olarak düşünebiliriz. Çünkü Yunan Devrimi ilk kez Platon'un döneminde, yani 4. yüzyılın ortalarında doruk noktasına erişmişti. İlk kez o dönemde perspektif kısaltma becerisine, ışık ve gölgenin yardımıyla betimleme, böylece de gerçek bir göz yanılması yaratma sanatı eklenmiştir. Bu gelişmenin başlangıcını, arkaik sanatın ilk kez uyanma belirtilerini sergilediği 6. yüzyılın ortalarında varsayarsak, o zaman Yunanlıların yalnızca yaklaşık 200 yılda, yani 6 kuşağı aşmayan bir zaman parçasında bu noktaya vardıkları ortaya çıkar. Mısırlıların, Mezopotamyalıların ve hatta Giritlilerin başaramadıklarını, Yunanlıların bu görece olarak kısa sürede başardıkları düşünülebilir mi? Bu devrim, ancak sanatın işlevinde gerçekleşen, tam anlamıyla köklü bir değişimle açıklanabilir. Burada Platon'un saldırısının tek hedefinin güzel sanatlar olmadığını anımsamamız yerinde olur. Platon, ressamların yanıltmacalarını aslında kapsamı çok daha geniş bir dava için, Homeros'un ideal devletten sürülebilmesi için kanıt olarak kullanmıştır. Platon'a göre sanatçıların kovulmaları zorunludur, çünkü onlar önemli olan tek ayrımı, doğru olan ile olmayan arasındaki ayrımı silmek gibi bir tehlikenin yaratıcılarıdırlar. Platon'un sanattan tat almadığı sonucuna varmamızı sağlayacak herhangi bir ipucumuz yok. Ancak Platon, büyük bir olasılıkla bilimsel bilgi ile mitlerin, görünüş ile gerçekliğin birbirinden ayrılmasının zaten yeterince zor olduğuna, dolayısıyla araya ne birine, ne de ötekine ait, sisler içersindeki bir başka alanın sokulmasına gerek bulunmadığına inanmaktaydı.

Oysa Yunan düşüncesinin en önemli buluşu belki de bu ara alanda, "uyanık olanların düşleri"nin alanında yatmaktadır. Kültürün ilkel bir aşamasında bulunan insan için yalnızca iki olasılık söz konusudur: Bir öykü ya doğrudur, ya da değildir.

Söylence konularını ele alan anlatılar ve meydan savaşlarına ilişkin betimlemeler, o devrin insanına göre gerçek olayları konu alan raporlar niteliğindedir. Yazınsal buluş kavramını çok anlaşılabilir bulmayan insanlar, günümüzde de vardır; John Forsdyke, eski Yunanlıların da bu yenilikle ancak zaman içersinde dostça ilinti kurabildiklerini, onların da başlangıçta bir yalancıya kanan birinin gülünç durumuna düşmekten korkmuş olduklarını kanıtlamıştır.

Bildiğim kadarıyla bugüne kadar kimse, kurmacaya gitmek hakkına sahip bir edebiyatın, kendini söylencelerden ve öğretici öykülerden nasıl ayırmış olduğunu belli bir bağlam içersinde irdelememiştir; bu gelişmeyi, Yunan kültüründe akılcılığın tarihinden kopuk olarak irdelemek, elbet düşünülemez. Ben ise burada bu konunun sanat tarihi üstündeki etkisi ile ilgileniyorum. Çünkü bu yeni düşüncenin etkisiyle, resim yoluyla betimlemenin kendini Pygmalion benzeri "yaratma" evresinden bağımsız kıldığı, akla yakın gelmektedir. Bu etki, kendini büyük bir olasılıkla ilk kez edebiyat sanatı ile güzel sanatların birbirlerine teğet geçtikleri noktada, yani illüstrasyon alanında belli edecektir.

Bir defasında tanıdık çevremden küçük bir kız, Noel zamanı üstlerinde Kutsal Gece'yi betimleyen resimlerin bulunduğu çok sayıda tebrik kartı evlerine geldiğinde derin düşüncelere dalmış, neredeyse tedirgin olmuştu. Bu betimlemelerden hangisinin "Doğru" olduğu, nasıl anlaşılabilirdi? Küçük kızın sorduğu, aslında çok anlaşılabilir bir soruydu; gerek doğunun gerekse batının Tanrıbilimcileri de aynı soruyu oldukça sık ele almışlardı. Ancak bu soruya aşırı ağırlık tanındığı takdirde, bizim anladığımız anlamda illüstrasyonun gerçekleştirilmesi de olanaksızlaşır. Çünkü illüstrasyonun önkoşulu, sanatçının imgelemini harekete geçirmek ve çocuk İsa'nın samanlıkta yattığı, çobanların da onu görmeye geldikleri sahneyi gözünde canlandırmak özgürlüğüne sahip olmasıdır. Görüldüğü kadarıyla bu özgürlük, eski doğuda bulunmamaktaydı. Burada bir süre önce çeşitli alanlardan otoritelerin katılımıyla Chicago'da, anlatıcı sanat konusunda düzenlenen bir sempozyumun sonuçlarına atıfta bulunabilirim. Mısır sanatında bizim anladığımız şekilde, özgür bir anlatımı gerçekleştiren bir illüstrasyon hemen hiç yoktu; Tanrıların ve kahramanların eylemlerini konu alan, mitolojik resim dizilerine de rastlamıyoruz. Mısır sanatında yalnızca resim yazısı karakterinde, belli stereotip betimlemeler bulunmaktaydı; bunların da işlevi hiç kuşkusuz hakikati simgesel düzlemde somutlaştırmaktı. Mezopotamya'da da durumun bundan hemen hiç farklı olmadığı varsayılabilir. Silindir biçimindeki mühürler ve benzer anıtlar üstündeki sahneleri yorumlamak, bizim için elbet güçtür, fakat bunlar, Yunanlıların ve onların haleflerinin sanatından tanıdığımız bir izlenimi, yani söylence bağlamındaki olayların özgür biçimde anlatıldığı izlenimini uyandırmamaktadır.

Bu türden anlatıcı betimlemelerin eksikliği, Yunan sanatından önceki dönemdeki sanatsal araçların sınırlılığının, yaşamın kendisini yansıtan sahneler oluşturulmasını olanaksız kılmasıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu görüşe göre jestlerin ve gruplaştırmaların stereotip yapısı, nesneleri uzamda betimleyebilme konusundaki yetersizlik, mitolojik bir anlatım sanatının gelişmesini engellemiştir. Bu varsayım, yukarda sözü edilen sempozyuma Yunan arkeolojisinin temsilcisi olarak katılan Profesör Hanfmann'ın açıklamasını temel almaktadır; Profesör Hanfmann, egemen görüşü şöyle

özetlemiştir: "Antik heykeltıraşlarla ressamlar, insan bedeninin nasıl inandırıcı bir biçimde betimlenebileceğini bulduklarında, Yunanistan'ın anlatıcı sanatının karakterini temelinden değiştirecek bir zincirleme tepkinin doğumuna yol açmışlardır."

Beni buraya kadar izlemiş olanlar, bu cümleyi şöyle tersine çevirme isteğime şaşmayacaklardır: "Yunanlı heykeltıraşlar ve ressamlar Yunan anlatım sanatının karakterini bulduklarında, insan bedeninin betimlenmesine ilişkin yöntemleri (üstelik yalnız bunları da değil) temelinden değiştirecek bir zincirleme tepkinin doğumuna yol açmışlardır."

Çünkü Homeros'tan tanıdığımız Yunan anlatım sanatının özel karakteri nedir? Kısaca belirtmek gerekirse, bu sanatın belirleyici özelliği, mitolojik olaylar bakımından yalnızca "ne" sorusuna değil, fakat "nasıl" sorusuna da yanıt aramış oluşudur. Elbet bu, çok net sayılabilecek bir ayrım değildir. Olaylara ilişkin hiçbir döküm yoktur ki, aynı zamanda bir betimleme öğesini de içermesin; üstelik kimse çıkıp da örneğin Gılgamış'da ya da Kutsal Kitap'ta canlı betimlemelerin hiç bulunmadığını ileri sürmeyecektir. Buna karşın bence bunlar, Homeros'un Troya Savaşı'nın çeşitli bölümlerini anlatış biçiminden çok farklıdır: Homeros, bize kahramanlarının düşüncelerini betimler; gözlerimizin önünde Hektor'un küçük oğlunun babasının miğferinin uçuşan tüyünü görünce kapıldığı korkuyu canlandırır. Şair, burada görgü tanığıdır. Eğer kendisine nasıl olup da bütün olup bitenleri bu kadar iyi bildiği sorulabilseydi, o zaman Homeros, esin perisinin kendisine her şeyi eksiksiz anlattığını ve iç dünyasındaki gözüyle zaman uçurumunu aşmasını sağladığını söyleyecekti. Mitolojik olayların betimlemesine başlamaya cesaret ettiklerinde ressamlarla heykeltıraşların da böyle bir otoriteye atıfta bulunup bulunmadıklarını bilmiyoruz. Ancak kesin olan bir nokta var: Bir öykünün illüstrasyonuna girişildiğinde, "ne" ve "nasıl" arasındaki bir ayrımın, olayın doğası gereği, artık ayakta kalabilmesine olanak yoktur. Yaradılış'ı konu alan bir illüstrasyon, Kutsal Kitap gibi yalnızca: "Tanrı başlangıçta göğü ve yeri yarattı" diye bir saptamayla yetinemez. Ressam, istesin ya da istemesin, Tanrının bu işi nasıl gerçekleştirdiği, Tanrının kendisiyle dünyanın, Yaradılış'ın ilk gününde nasıl "gözüktükleri" konularında bazı açıklamalar yapmak zorundadır. İllüstrasyonun bu hoşlanılmayan, ama beraberinde zorunlu olarak gelen görünümleri, İncil'e ilişkin ilk resim dizilerinin oluşmasından bu yana Hıristiyan kilisesini epey uğraştırmıştır. Eski kültürlerde rastladığımız bir yasağın, kutsal konuların resim yoluyla betimlenmesine ilişkin yasağın aynı güçlükten kaynaklanmış olması, rahatlıkla düşünülebilir. Ancak şair, söylencede değişiklikler yapmak, onu süslemek ve olayların "nasıl"'ını betimlemesinde ön plana çıkarmak hakkını bir kez elde ettikten sonra, güzel sanatlar alanında çalışan sanatçının da benzer bir davranışa gitmesi kaçınılmaz olmuştur.

Bu "şiirsel izin" gerçekleşmeseydi eğer, güzel sanatlar alanında çalışan bir sanatçının da örneğin Paris'in Yargısı gibi söylenceleri betimleyebilmesi, hemen hiç düşünülemezdi; çünkü bu söylencenin salt konusu, belli eklemeler yapılmaksızın resmedilemez. Böyle bir özgürlüğe sahip olsa da ressamın bu eklemeleri kendi imgeleminden çıkarması söz konusu değildi. Durum, bunun tam tersinedir. Belki de ressam, işe daha önceki bölümlerden birinde gördüğümüz gibi başlamıştır: Yeni amaca uyarlayabileceği eski bir şema aramıştır. Bir tahmine göre bu söylenceye ilişkin ilk illüstrasyon,

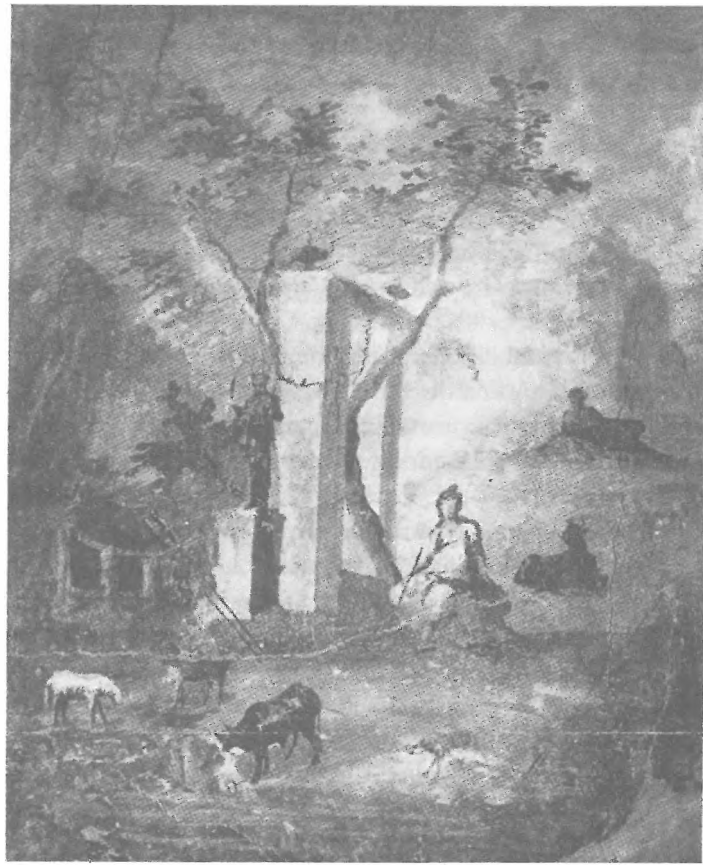


87. *Paris'in Yargısı.* Pontik vazo, İ.Ö. 6. yüzyıl.

Hermes'i üç güzelin rehberi olarak gösteren eski bir kült resminin uyarlanmış biçimidir. Altıncı yüzyılda yapılmış olan ünlü Pontik vazoda (87) bu katı formül çok iyi saptanabilmektedir; ancak sanatçı, Hermes ve yaşlı, sakallı bir adam tarafından o ünlü ilk güzellik yarışmasına götürülen üç öfkeli Tanrıçanın tuhaf öyküsünü canlandırmaktan büyük bir olasılıkla keyif duymuştur. Sanatçının betimlemesinin izleyicilere çok inandırıcı gelip gelmediğini bilmiyoruz; ancak gelmediği varsayılsa bile, bu kez bir başkası formülü düzeltmek ve varolan şemayı daha canlı bir anlatıma yaklaştırmak olanağına sahipti. Bu tür yinelenmiş çabaların başarısına bir örnek olarak, Hieron ve Makron'un atölyelerinden (5. yüzyıl) çıkma Berlin Kâsesi gösterilebilir (88). Burada Tanrı Hermes'in çobanı nasıl çağırdığı, Athena'nın nasıl davetkâr davrandığı, Hera'nın nasıl konumuna yakışır biçimde saygınlığını koruduğunu ve kanatlı aşk tanrıları tarafından süslenip, onların eşliğinde gelen Afrodit'in zaferinden nasıl emin olduğunu çok daha iyi seçebilmekteyiz. Fakat bu betimleme bile henüz "kavramsal-



88. *Paris'in Yargısı.* Hieron ve Makron tarafından yapılan bir kâseden, İ.Ö. 480 dolayları.



89. *Paris İda Dağında.* Pompei'den duvar resmi, i.s. birinci yüzyıl.

dır", başka deyişle, biçim bakımından Yunan sanatının Mısır sanatından devralmış olduğu, neredeyse resim yazısı niteliğindeki netliğe erişme çabasındadır; Mısır sanatında bu netlik, elbet çok farklı amaçlara hizmet etmekteydi. Koyunlarıyla birlikte çoban, Ida Dağındaki o kader anını resim aracılığıyla yakalama girişiminden çok, güzel bir resim yazısını çağrıştırmaktadır. Sanatçı açısından, onun söylencenin kahramanını inandırıcı bir ışık ortamında ve doğal bir çevrede gerçekçi olarak sahnelemesini sağlayacak bir olanağı aramasına neden olacak itici güç, böylece varlığını korumaktadır. Yanılsamacı resim sanatının başvurduğu araçların, yani gerek perspektifin, gerekse ışıkta ve gölgede yaratma eyleminin antik çağda sahne dekorlarının resimlerinden kaynaklanmış olması, hiç kuşkusuz bir rastlantı değilir. Eski mitolojik öykülere dayalı oyunlarda, olayların şairin anlayış ve düşünceleri yolunda anlatılması önem kazanmış, bu bağlamda yanılsamacı sanat gittikçe daha fazla önem kazanmıştır. Gerçi bugün elimizde klasik çağdan kalma dekor resmi bulunmamaktadır; bu nedenle bu sanatın gelişme çizgilerini de bilemiyoruz; ancak Pompei'de bulunan ve Ida Dağındaki Paris'i betimleyen bir duvar resmi (89), bu sanatın aldığı yöne ilişkin belli bir fikir

verebilmektedir. Bu resimde sanatçı bizden, genç çobanı gözümüzde, Tanrıçaların çekişmeleri resimdeki sakin atmosferi bir daha geri gelmeyecek biçimde yıkmazdan önce, doğanın ortasındaki bir kutsal mekânda düşlere dalmış otururken canlandırmamızı istemektedir.

Anlatıcı eğilim ile gerçekçi betimleme biçiminin birbirlerini karşılıklı olarak nasıl etkilediklerini, batı sanatının bütün tarihi boyunca izleyebiliyoruz. Bu durumda somut betimleme çabasının mı, yoksa bu tür bir betimlemeyi olanaklı kılan teknik araçların mı daha eski tarihli olduğunu araştırmaya kalkmak, aslında pek anlamlı gözükmemektedir. Ancak bütün bu gelişmenin kaynağıyla ve başlangıcıyla ilgilendiğimiz noktada, bu tür kestirimler bize en azından soruna ilişkin yeni sorular ortaya atma bakımından yardımcı olabilir. Burada bilinmek istenen, eski doğuda Yunanlılardan önceki dönemde, etkin ya da net bir betimlemenin karşıtı olarak, bu türden somut bir betimleme düşüncesinin var olup olmadığıdır. Homeros öncesi dönemde, Homeros'un Odysseus'un harmanisindeki agrafları betimlediği pasajla karşılaştırılabilecek bir metin var mıdır?

"...harmanide iki yanından kapanmış, altın bir agraf vardı ve bunun üstü oymalıydı: Bir av köpeği pençelerinde benekli, çırpınan bir yavru karacayı tutuyordu ve herkes hayretle bu altından resimde av köpeğinin karacayı nasıl boğmakta olduğunu, çırpınan karacanın da ayaklarını hareket ettirerek kaçmaya çalıştığını izliyordu."

Homeros'un dinleyicilerinin bu tanımlamadan sonra gözlerinde canlandırdıkları agrafın gerçekte nasıl olduğunu bilemeyiz. Belki de bizler, agrafları o dinleyiciler kadar somut algılamazdık. Fakat bizim bağlamımızda birincil önem taşıyan nokta, agrafa o zamanlar nasıl gözle bakıldığıdır: Başka deyişle, av sahnesini imgeleminde yaşamak, tıpkı sanatçının yaptığı gibi, köpek karacaya saldırdığında ve kurbanı da kendini savunduğunda, ortaya nasıl bir görünüm çıktığını tasarımlayabilmek için gerekli olan tinsel tutumdur. Böyle bir tutum, Profesör Hanfmann'm sözünü ettiği zincirleme tepkiyi kendiliğinden harekete geçirecek nitelikte değil midir?

Bunları söylerken, tek başına Homeros'un şiir sanatının Yunan Mucizesini açıklamak için yeterli olduğunu ileri sürmüyorum. Örneğin eski Hindistan'da, drama ve epik anlatım sanatlarının gelişmesinin, güzel sanatlar alanında da bunlarla karşılaştırılabilir bir gelişmeye yol açmamış olduğunu bilmekteyiz. Ama öte yandan Hindistan'da, Mısır'daki "resim yapma" geleneğiyle bir bağlam içersinde bulunma öğesi eksikti. Ben daha çok Homeros'un özgür üslubunun, eski skolastik ayrım doğrultusunda olmak üzere, bu gelişmenin *gerekli* bir nedeni olduğu, buna karşılık *yeterli* olmadığı varsayımından yola çıkıyorum; fakat bu neden, bir önkoşul olarak o zamanlar varolan yüksek düzeydeki el ustalığı kadar önemliydi.

V

VARSAYIMIM DOĞRUYSA, o zaman Yunan sanatının uyanışına ilişkin ve bu bölümün başında ele aldığım geleneksel anlayış, olaylarm akışı konusunda biraz çarpıtılmış bir görüntü çiziyor demektir. Çünkü tek başlarına duran figürlerin gelişimi, güzel sanat-

ların başka eserleriyle bir bağlantı kurulmadan izlendiğinde, o zaman Uyuyan Güzel vardır, ama onu uyandırıp yeniden yaşama kavuşturacak prens ortada yoktur. Tek başına duran heykelleri canlandıran buluşların, önce belli bir durumun inandırıcı bir biçimde yeniden yaratılmasını gerektiren anlatıcı bağlamlarda, örneğin tapınaklarda, söylencelerden alınma sahnelerin son derece dramatik bir biçimde anlatıldığı alınlık gruplarında yapılmış olması düşünülemez mi?

Bu soruya evet yanıtını vermek, Yunan devriminin şimdiye kadar varsaydığımızdan hızlı bir tempoyla gerçekleştiği ya da çok iyi düzenlenmiş olan *Kuros*'lar dizisinden vazgeçmemiz gerektiği anlamını taşımayacaktır. Çünkü ne kadar köklü olursa olsun, sanat alanında hiçbir değişim ani gerçekleşemez; hiçbir imgenin yaratılması, kullanılan bir şemayı bir düzeltme işleminin izlemesi olmaksızın düşünülemez; bu sıra izlenmeseydi, sanat bir kaosla noktalanırdı. Bu nedenle Yunanlı sanatçı da yeni biçimler dünyasına ulaşabilmek için, Platon tarafından onca şiddetle reddedilen *mimesis*'i ve ancak zaman içersinde, belli bir öğrenme süreciyle elde edilebilen bir sözcük hazinesini gereksinmişti. Bu gelişmenin çıkış noktası, arkeologların doğru olarak saptadıkları gibi, eski doğu sanatının biçimler hazinesinde yatıyordu. Fakat Yunanlı sanatçılar bu geleneksel biçimleri büyük bir olasılıkla yeni amaçlar için kullanmak istediklerinden değiştirmişlerdir. Başka deyişle, tutumları farklı olduğundan, bu biçimlere de farklı gözlerle bakmışlardır.



90. *Rahip Kuy-Em-Snevi.* İ.Ö. 2400. Tahta.

Yunanlıların Mısır heykellerini, inandırıcı ve canlı bir betimlemeyi amaçlayan bir sanatın bakış açısından gördüklerini varsaydığımız takdirde, o zaman Yunanlıların her şeyden önce eski betimlemelerin bu niteliklerden bunca yoksun oluşlarının nedenini sormuş olmaları gerekir. Mısır heykellerinin "katı" bir görünümde olduklarını söylediğimizde, bizim bugünkü tutumumuz da Yunanlılarınkinden farklı olmamaktadır. Bu heykelleri böyle duyumsamamız, büyük bir olasılıkla Batı dünyasının bakış açısının Yunan kökenli oluşunda yatmaktadır. Yunanlılardan: "Bu adam nasıl duruyor?" ya da: "Bu adam neden böyle duruyor?" gibi soruları sormayı öğrendik. Yunan öncesi sanat eserleri bakımından ise bu sorular hemen hiçbir anlam taşımamaktadır. Çünkü bir Mısır heykeli (90) katı ya da rahat bir duruş içersindeki bir adamı betimlemeyi amaçlamaz. Mısır'da önem taşıyan, betimlenenin "nasıl" olduğu değil, fakat "ne" olduğudur. Bundan daha fazlasını istemek, olasılıkla Mısırlı sanatçıya, örneğin bize bir satranç taşının yaşının ya da ruhsal durumunun sorulması kadar tuhaf gelirdi.

Yunanlıların bu türden "yanlış" sorularla Mısır sanatına yaklaştıkları konusunda elimizde erken döneme

ait kaynaklar bulunmamaktadır. Fakat geç dönemin yazılı kaynaklarından bildiğimiz kadarıyla, Yunanlılardaki yeni tutumda böyle yanlış anlamalara gerçekten de rastlanmıştır. Ayrıca yukarda, Platon'un Mısır kabartmalarının belli kutsal davranışları sonrasız kıldığını düşündüğünü bilmekteyiz; başka deyişle Platon, Mısır figürlerinin konumlarını gerçek jestlerin imgeleri diye yorumlamıştır. Yine biliyoruz ki, Heliodorus, Mısırlıların tanrılarını neden hep ayakları birbirine bitişik betimledikleri üzerinde kafa yormuş ve bu konumun onların hızlılığını simgelemeyi öngördüğü sonucuna varmıştı. Simgesel bir sanat eseri karşısındaki değişik tutum, Philostratus'un Apollonius biyografisinde özellikle belirgin biçimde dile gelmiştir. Gerçi burada söz konusu olan pasaj, bir eski Mısır eserine değil, fakat arkaik Yunan sanat eserine ilişkindir ve böyle bir eserin sonraki kuşaklar tarafından nasıl tanımlayıcı ya da anlatıcı anlamda yorumlanmış olduğunu göstermektedir. Philostratus, Olympia'da bir arkaik Milo heykelinin sergilendiğini anlatır. Heykelin iki ayağı, birbirine bitişik olarak yuvarlak bir kaide üstündedir; sol elinde bir nar bulunmaktadır; sağ elin parmakları uzatılmış konumda olup, birbirine bitişiktir. Anılan pasajda şöyle denmektedir: "Olympia sakinleri, bu özelliklerden Milo'nun bir kez yerleştiği yerden kimse tarafından götürülemeyecek kadar sağlam ve boyun eğmez olduğunun anlaşılabileceğini düşünüyorlardı; onlara göre, birbirine sımsıkı yapışık parmakların ve bunların, kim ne yaparsa yapsın, birbirinden ayrılması olanaksız gibi gözükmesinin anlamı da buydu..." Apollonius ise durumu daha iyi biliyordu. Rehberlerine, bu tuhaf çizgilerin yalnızca arkaik üslubun göstergesi olduğunu söylemişti.

Burada yapmak istediğim, elbet İsa'dan sonra 3. yüzyıla ait bir öyküyü, kuramıma göre bu tarihten 1000 yıl önce varolmuş tutumlar için temel bir kanıt diye göstermek değil. Ama başka tutanak noktalarımız da var. Bazı betimlemeler, anılan erken dönemde Yunanlıların, Mısırlıların hiyeroglif benzeri betimlemelerini gerçekten



91. *Herakles, Busiris'i ve adamlarını öldürürken.* "Busiris Vazosu"ndan, i.ö. 6. yüzyıl.



92. *I. Seti, Kanaan'da bir kente saldırırken* İ.Ö. 1300 dolayları. Rölyef

de, sanki bunlar az çok gerçekçi bir tutumla, sanatçıların gerçek olaylara ilişkin tasarımlarını yansıtıyormuşçasına okuma eğiliminde oldukları tahminini desteklemektedir. Bu konuda en ilginç, aynı zamanda da en eğlenceli örneklerden biri, Viyana'daki 6. yüzyıla ait Busiris Vazosu'dur (91). Herakles'in Mısır'daki serüvenlerine ilişkin, bu mizahi anlatımın esin kaynağının, zaferle sonuçlanan seferlere ait Mısır betimlemeleri olduğu kuşkusuzdur. Dev bir firavun figürünün bir düşman kentinin önünde durduğu ve kentin minicik çizilmiş sakinlerinin firavuna kendilerini bağışlaması için yalvardıkları resimli kronikleri tanımaktayız (92). Mısır sanatının gelenekleri bağlamında büyüklük ve boy farkları, iktidar ve saygınlık farklarını dile getirir. Buna karşılık imgelere, bunların kendisine gerçek ya da kurmaca ürünü bir olay konusunda ne anlattığını sorarak bakan bir Yunanlının, böyle bir resimde bir devle Pigmeler arasındaki savaşı görmesi, zorunludur. Gerçekten de Yunan vazosunda, firavunun figürü, ufak tefek yapılı, güçsüz Mısırlıları kıyıma uğratan Herakles figürüne, bütün kenti simgeleyen hiyeroglif işareti de, kurbanlardan ikisinin, tuhaf bir çaresizlik içersinde ellerini tutarak sığındıkları, gerçekçi bir sunağa dönüşmüştür. Bu vazodaki jestlerden çoğunu Mısır rölyeflerinde de bulmak olasıdır. Ancak vazoda anlam, artık değişmiştir: Bu adamlar artık yenilgiye uğramış bir kabilenin anonim temsilcileri olmaktan çıkıp, birer bireye dönüşmüşlerdir. Acizlikleri ve içine düştükleri kargaşa içersinde gülünç oldukları kuşkusuzdur; fakat bize böyle gözükmelerinin önkoşulu, sahneyi imgelememizde görmemiz ve yalnızca "ne" sorusunun değil, aynı zamanda "nasıl" sorusunun yanıtını da tasarımlamamızdır.

Bu duyumsayan imgelem eylemi bir kez doğal sayıldıktan sonra, sanat artık insan yaşantılarının o zamana kadar hiç düşünülmemiş alanlarına da girebilirdi. Bu gelişme döneminin sonlarında yaşamış bir Yunanlı sanatçı, çığır açıcı nitelikteki bir zaferi yüceltmekle görevlendirildiğinde, artık imgesel göstergeleri birbirine eklemekle yetinmemiş, fakat büyük savaş tablolarından birini, İskender'in meydan savaşını ya-



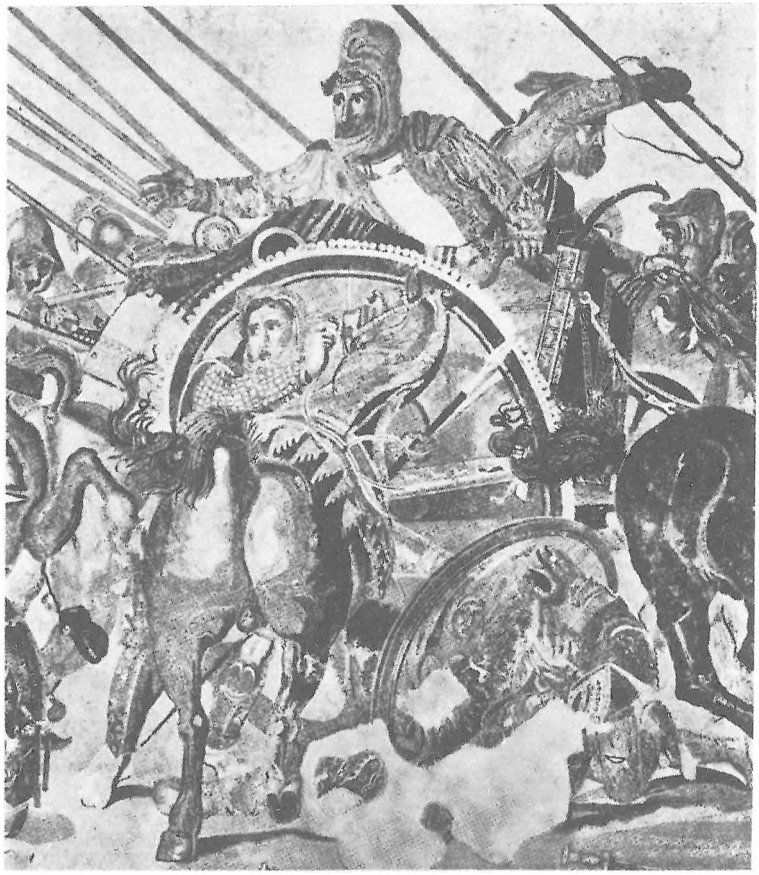
93. *İskender'in Darius'a karşı zaferi.* Pompei mozaiki. i.ö. 100 dolayları.

ratmıştır; Pompei'de bulunan bir mozaik kopya (93) sayesinde bu tabloya ilişkin, zayıf da olsa bir fikir edinebilme olanağına sahibiz. Gerek sanatçının, gerekse ona bu siparişi verenin, İskender'in görkemli savaşını yüceltmek istemiş olduklarından kuşku duyulamaz. Fakat biz bu resme baktığımızda, zaferin görkeminin yanı sıra, yenilginin trajedisini de yaşayabiliyoruz. Yenilgiye uğrayan Pers kralının çaresizliğini dile getiren jest (94), kaynağını belki de eski doğu resimli kroniklerinden bildiğimiz, koşulsuz teslim oluşa ilişkin simgesel betimlemelerden kaynaklanmadır – ancak burada, yani önümüzde aynı zamanda bir görgü tanığının anlattıklarının bulunduğu noktada, aynı jest, yepyeni bir anlam kazanmaktadır: Bizi kıyım sahnesini yalnızca zafer kazananların gözleriyle değil, fakat kaçmakta olan Pers kralının gözleriyle de görmeye zorlamaktadır. Resimde kralın büyük bir çaresizlik içersinde, tam o anda bir Pers savaşçısını mızraklamış olan genç İskender'e baktığını görüp, acısını onunla birlikte yaşayabiliyoruz. Pers ordusu bütünüyle kaçmaktadır; savaşçılar yere yuvarlanmakta, atlar ürkmektedir. Ön düzlemdeki figürlerin cesur bir tutumla perkpektif kısaltmayla resmedilmiş olması, yüzü bir kalkandan yansıyan ölü Pers savaşçısı; bütün bunlar, izleyiciye doğrudan sahneyi yaşatmakta, olayların akışını kafasında kurgulayabilmek için onu, karışık biçimleri ve figürleri birbirinden ayırmaya zorlamaktadır. Resimdeki konumla bunca uzun süre ve yoğun düzeyde ilgilenmemiz, savaşanların yaşantılarına ortak olmamızı sağlamaktadır. Kanımca bu iki tepki, birbiriyle ayrılmaz bir biçimde bağıntılıdır. İmgelemimize yönelen çağrı doğrultusunda bir tutum aldığımız anda, hem resmin ardındaki uzamı, hem de eylemde bulunan kişilerin iç dünyalarını tasarımlayabilmek için çaba harcamaya başlayacağız demektir.

Burada karşımıza, Profesör Hanfmann'ın sözünü ettiği "zincirleme tepki"nin halkalarından biri daha çıkmaktadır. Anlatıcı nitelikteki bir sanatın uzamsal betimlemeye ve görsel etkilerin araştırılmasına götürmek zorunda olması, son derece doğaldır; öte yandan bu tür etkilerin yorumlanması için gerekli olan tutum, zamandan bağımsız olarak geçerli büyüsel göstergelerin anlaşılması için gerekli olandan çok farklı-

dır. Platon, bu değişimle birlikte önemli bir şeyin yitirildiğini doğru duyumsamıştır: Firavunu düşmanlarına karşı sonsuz bir zafer kazanırken betimleyen büyüsel imgenin zamanötesi etkisinden vazgeçilmiştir. Onun yerini geçici bir anın imgelem ürünü görüntüsü almıştır; bu da, bir sanatçıyı çok kolaylıkla yüzeyselliğe götürebilecek bir konumdur.

Her türlü doğalcı tutumda bu bağlamda varolan bir feragatin, bize o kadar belirgin gelmemesinin nedeni, tarihsel bir rastlantı sonucu Yunan sanatının bizim bakımımızdan resim sanatından çok, heykel sanatıyla bağıntılı bir tasarımı sergilemesidir. Çünkü zaman ötesi bir etkinin yitimi, tek bir anın ve tek bir bakış açısının sergilendiği resim sanatında çok daha yoğun düzeyde duyumsanır. Platon'un resim sanatına karşı başlıca itirazının, bu sanatın şimdiye kadar sözü çok edilen sediri gerçekte olduğu gibi değil, fakat yalnızca tek bir bakış açısından betimlemesiydi. Resim, bizden hayali bir sahnenin izleyicileri olduğumuz izlenimini yaşamamızı istediğinde, sanatın önceki dönemlerde zorunlu kıldığı şemasal bütünlükten zorunlu olarak vazgeçecektir.



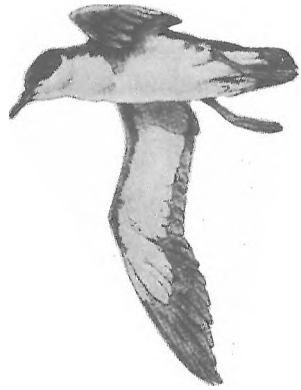
94. *Yenik Düşen Darius* (93. resimden kesit).

Plinius aracılığıyla bize ulaşmış ve Helenist bir yazara ait bir metinde, ünlü ressam Parrhasios, insan figürlerinin kenar çizgileriyle yuvarlaklık yanılsamasını yaratabildiği için, ustalığından ötürü övülmektedir. Metne göre bu, resim sanatında üstesinden gelinebilecek en güç görevdir, "çünkü kontur, arkasında bulunana ilişkin bir vaadi dile getirebilecek ve sakladığını aynı zamanda sergileyecek biçimde çekilmeli ve bitirilmelidir." Metnin bu bölümünü açığa kavuşturabilmek için çok şey yazılmıştır. Fakat benim inancıma göre Yunan öncesi ya da erken Yunan dönemine ait ve kavramsal olarak uygulanmış her figür ile, klasik duvar resimlerinden tanıdığımız, özgür devinim içersindeki yüksek sanat ürünü figürler arasında yapılacak bir karşılaştırma, (95) Parrhasios'un ustalığının kaynağını bize rahatça gösterebilir. Parrhasios'un figürleri, artık göstermedikleri yerde sezdirirler; başka deyişle, böyle resimlere baktığımızda, bedenin göremediğimiz bölümlerini de algılarız; böylece sırtını izleyiciye dönmüş ve yüzü görülmeyen bir dans eden kadının resmi de yapılabilmektedir – böyle bir tutum, daha önceki dönemlerde yaşamış bütün sanatçılara son derece anlamsız gelirdi. Pygmalion'un yalnızca bir kolu olan, ya da başında gözleri bulunmayan bir insan figürü yarat-



95. *Çiçek toplayan kız.* Stabiae'den duvar resmi. i.s. 1. yüzyıl.

mış olması düşünülebilir mi? Uzamda figürü kavrayabilmemiz, bu figürü tasarımlanmış başka bir gerçekliğin göstergesi niteliğiyle yorumlamayı öğrenmiş olmamız koşuluyla gerçekleşebilir. Bizden beklenen, kolun varolduğunu, ama sanatçının durduğu noktadan, dolayısıyla bizim tarafımızdan da görülemeyeceğini bilmemizdir.



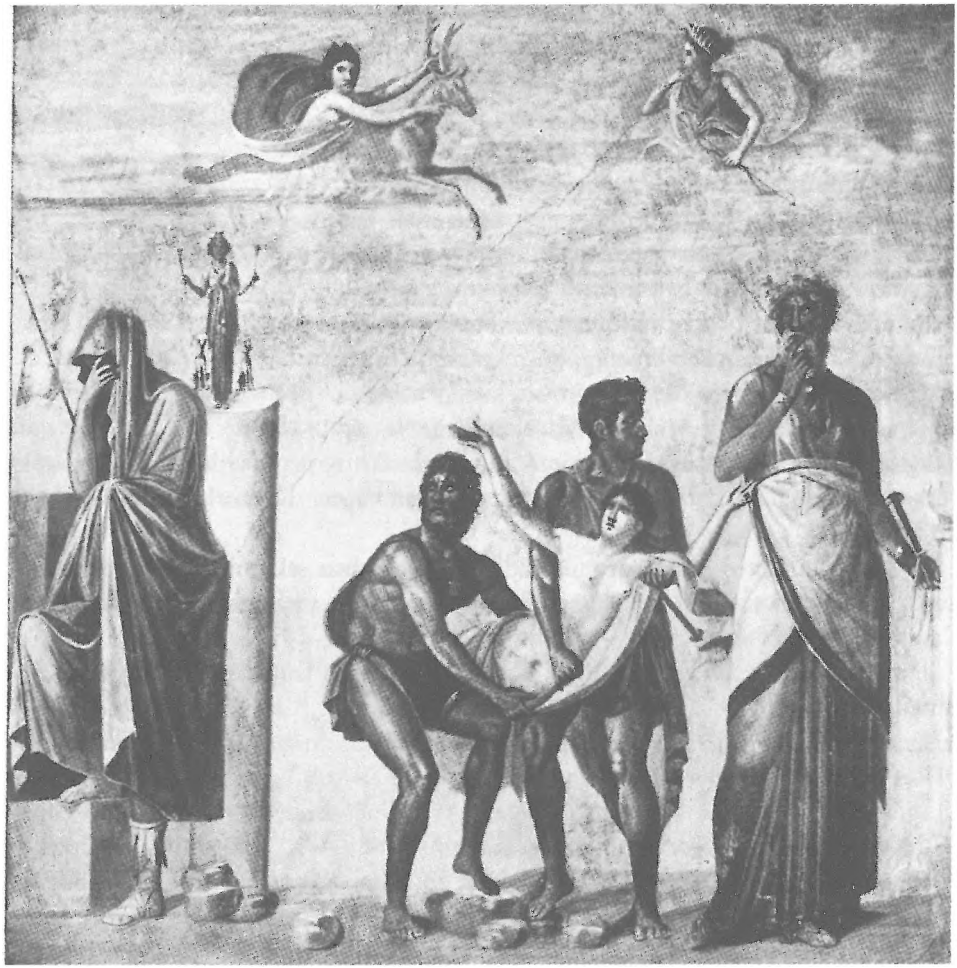
96. Uçan kuş.

Betimlemenin bu türünü anlamayı öğrenmek güç değildir, fakat değişik bir psikolojik tutumu gereksinir. Avusturalyalı yerlilerin beğenilerini irdelemeye çalışan ve bu amaçla onlara başka resimlerle birlikte kuş resimleri de (96) gösteren ruhbilimciler, buşmanlarm, "örneğin perspektif öyle gerektirdiği için bir kuşun yalnızca bir ayağının gözükmesini, dolayısıyla betimlemenin eksikliğini itici bulmalarından" tedirginlik duymuşlardır. Başka deyişle bu yerliler, tıpkı Platon'un yaptığı gibi, yanılsamacı resim sanatının yaptığı her türlü feragati reddetmişlerdir.

Tamamlanmamış resim sorunu, bildiğimiz gibi Mısır sanatında da bir rol oynamıştır; Mısır sanatında resimli yazı göstergeleri, ölülere zarar gelmesin diye bilinçli olarak yer yer bozulmuştur. Bu tabu, büyüsel güç taşıması beklenen bir resmin eksiksizliğin ne denli zorunlu olduğunu çok iyi göstermekte ve kendilerini bu büyüsel zorlamadan kurtarmış olan Yunanlıların başarılarını yeni bir bakış açısından görmemizi sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Yunanlıların uzamı fethedişleri ile bizim uçağı icat edişimiz arasında bir karşılaştırma yapmak, abartılı bir tutum olmamaktadır. Uçağı bulanların aşmak zorunda kaldıkları yerçekimi yasasına benzer şekilde Yunanistan'da, o zamana kadar betimleyici sanatın bütününe egemen olan açık, kendi kendine yeterli kavramsal imgenin psikolojik zorlaması vardı; aynı zorlamayı bugün, *mimesis* sanatını öğrenmek istediğimizde, bizim de aşmamız gerekmektedir. Sanat böyle bir çaba harcamasaydı eğer, yanılsamaların kanat çırpışlarıyla, düşlerin yerçekimi gücünden yoksun evrenine yükselmeyi hiçbir zaman başaramazdı.

VI

BÖYLE bir gelişme izlendiğinde, biçim ve içeriği birbirinden ayırmaya çalışmak yapay olacaktır. Çünkü yeni sanat anlayışının temelinde yatan ve izleyicinin imgelemine yönelen çağrı, gerek biçime, gerekse içeriğe aynı ölçüde yöneliktir. Bu noktada yine Plinius'un eksik bir figüre ilişkin bir metnine atıfta bulunabilirim; ancak burada izleyicinin imgelemine yönelik çağrı, çok daha kapsamlıdır. Plinius'un anlattığına göre, Timanthes, İphigenie'nin kurban edilişini resmetmiş, bu arada aynı sahnede yer alanların üzüntülerini öyle olağanüstü bir ustalıkla betimlemiştir ki; sıra Agamemnon'un acısının sonsuzluğunu dile getirmeye geldiğinde onu, başını harmanisiyle örtmüş olarak, yani resmin dünyası içersinde kapalı başka bir dünya yaratarak yansıtmıştır. Bu çözüm, antik çağ retorik ustalarının büyük hayranlığını uyandırmıştır.



97. *Iphigenia'nın kurban edilişi.* Pompei'den duvar resmi. İ.S. 1. yüzyıl.

Pompei'de bu motifi konu alan bir duvar resmi vardır (97). Bu resim önemli bir sanat eseri değildir ve bu eleştiri İtalya'da ve başka yerlerde bulunan, Yunan eserlerinden yapılma kopyalar için de geçerlidir. Fakat bu tür eleştiriler, Yunan mucizesinin beraberinde getirdiği en önemli sonuçlardan birine dikkat edilmesini engellemiştir. Sözü edilen sonuç, sanat eserlerinin kopyalarının yapılıp, kültürlü kişilerin evlerinde sergilenmesi olgusudur. Çünkü satmak amacıyla röprodüksiyon üretimine girişen bir endüstri, resimlere Yunan öncesi dünyaya bütünüyle yabancı, yeni bir işlev yüklemiş olur: Resim, yaradılışına temel olan pratik amaçtan bağımsız kılınıp, yalnızca güzelliğinden ve ünlülüğünden ötürü hayranlık derlemeye başlar – yani resme, artık bir sanat eseri gözüyle bakılır. Yukarda sözü edilen o büyük "zincirleme tepki"nin son halkası, buradadır: Bir imgelem dünyasının yaratılması, sonucu 'sanat' olarak adlandıracağımız kavram doğmuş ve bu dünyayı araştırmış, alanlarını genişletebilmiş eserler yüceltilmiştir.

Sanatı Yunanlıların buldukları savı, kulağa kolaylıkla bir çelişkiymiş gibi gelebilir. Ama bu açıdan bakıldığında sözü edilen sav, son derece dikkate değer bir olgunun soğukkanlılıkla saptanmasından başka bir şey değildir. Kendi sanat kavramımız bize o kadar doğal gelir ki, bu kavramın İsa'dan önce 550 ile 350 yılları arasında Yunanistan'da etkinlik göstermiş olan yenilikçilerin kahramanca denebilecek düşüncelerine neler borçlu olduğunun bilincine ancak çok ender varırız. Plinius'ta ve Quintilianus'ta okuduğumuz şekliyle antik çağ tarihçiliğinde bu dönem, haklı olarak bir kahramanlar çağı, bu çağın tarihi de buluşlardan ve fetihlerden oluşma bir kahramanlık destanı olarak yer almıştır.

Quintilianus, Myron'un disk atıcısının tutumundaki beden dönüşünün "yeniliğinden ve güçlüğünden ötürü özellikle hayranlık uyandırıcı" olduğu savını ortaya attığında, sanatın başarıları ile sorunların çözümü arasında bağıntı kuran bir eleştirel normun da yaratıcısı olmuştur. Yanılsamanın ve doğaya sadakat öğesinin daha yoğun kılınması için yeni yollar bulan, Myron, Phidias, Zeuxis ve Apelles gibi sanatçıların adları, bugün onların elinden çıkma tek bir esere bile sahip bulunmamamıza karşın, ölümsüzlüğe erişmiştir. Bu sanatçıların zaferlerine ilişkin söylence, batı sanatını topraktan çıkarılan antik sanat eserleri ölçüsünde güçlü etkilemiştir. Bu sanatçıların yarattıkları resim sanatının gözü aldatma yeteneğini yücelten klasik anekdotlar, Rönesans döneminde hep anlatılagelmiştir – Platon, aynı yetenek nedeniyle Yunan sanatını mahkûm etmiş ve Mısır'daki kuralların değişmezliğini yeğlemişti.

Yunan devrimi, kazanmış olduğu üne layıktır. İnsanlığın tarihinde bu, bir eşi daha olmayan bir devrimdir. Platon gibi düşünüp, arkaik ve törensel sanatı tercih edenlerin bile gerçeği benimsemeleri gerekir. Bu devrimin biriciklik özelliğini oluşturan yanı, kavramsal sanattan alınan şemaların belirli bir amaç doğrultusunda sistematik olarak değiştirilmesi ve böylece eskinin "yaratma" işlevinin, *mimesis* sanatının yeni yeni öğrenilen becerileriyle "öykünme" ile değiştirilmesiydi. Ancak bu başarıyı "doğaya öykünme" diye adlandırmak, karakterini yanlış değerlendirmek olur. Doğayı önce parçalarına ayırıp sonra yeniden bir araya getirmeden kopya etmek ya da ona öykünmek, olanaksızdır. Bu bağlamda gözlemden çok, yılmak bilmeyen bir deneme eyleminin varlığı söz konusudur. Çünkü bu noktada da "doğaya yönelik gözlem", bağlamların aydınlatılmasından çok, yanlış değerlendirilmesine götürebilmektedir.

Yunanlı sanatçıların ellerinde, Mısırlı, Mezopotamyalı ya da Giritli sanatçılarınkinden daha eksiksiz ya da daha belgin bir görsel dağarcık bulunduğunu varsaymamız için herhangi bir neden yoktur. Durum, bunun tersinedir. Sözü edilen eski kültürlerde hayvan ve bitki örnekleri, şaşırtıcı bir belginlik ve ayrımlaşmışlık düzeyine erişmişti. Bu bağlamda olmak üzere, Yunan sanatının Assurbanipal'in sarayındaki o görkemli *Bir Palmiye Ağacının Altındaki Dişi Aslan* (98) adlı eserden, daha iyisini yarattığından haklı olarak kuşku duyulabilir. Klasik dönemin Yunan sanatı hemen yalnızca insan bedeninin betimlenmesi üzerinde odaklaşmış, bu alanda da belli tiplerle sınırlı kalmıştır. Bu durum yalnızca Yunan sanatıyla bağıntılı kılmaya alışageldiğimiz bir nitelikle, yani figürün idealize edilmesiyle sınırlı değildir. Devinimlerin ve giysilerin yansıtılması bakımından da Yunan resim ve heykel sanatlarının dağarcığı, beklenebilecek olandan çok daha sınırlıdır. Koşmaya, ayakta durmaya, savaşmaya ya da



98. *Bir Palmiye Ağacının Altındaki Dişi Arslan.* Assurbanipal'in sarayından. İ.Ö. 650 dolayları.

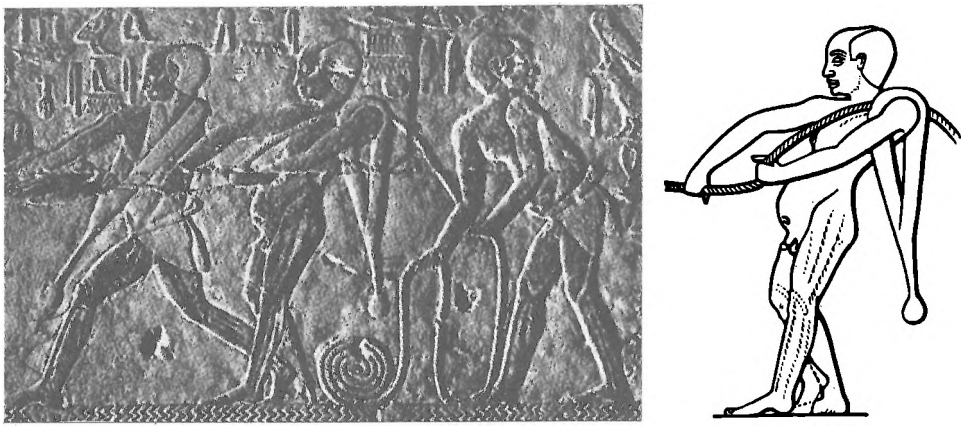
düşmeye ilişkin olarak sınırlı sayıda formüller bulunmaktadır; Yunanlı sanatçılar, bu formülleri görece olarak çok küçük değişikliklerle, insanı şaşırtacak kadar uzun bir zaman parçası boyunca hep uygulayagelmişlerdir. Sayısal açıdan yapılacak bir karşılaştırmada, Yunan biçimler dağarcığının Mısır'ınkiyle hemen hemen aynı büyüklükte çıkması, rahatlıkla düşünülebilecek bir olasılıktır.

Yunan öncesi sanatçılarının, belli durumlarda yandan görünüşte perspektif kısaltmalara ya da gölgelere hiç başvurmadıklarını kesinlikle ileri sürmek de olanaksızdır. Bu türden gözlemlere ilişkin olarak Meksika sanatında gerçekten ilginç bazı örnekler bulunmaktadır; bunlar, Schäfer'in kavramsal betimleme biçiminden sapmaların *hepsinin* kaynağını doğrudan Yunan devriminde bulduğu yolundaki savıyla görünüşte çelişki oluşturur gibidir. Ancak Schaefer, eski Mısır'da bile rastlanan bu türden tek tek sapmaların en ilginç yanının bunların hep sonuçsuz kalmış olmaları olduğunu da vurgular. Bu sapmalar gelenekleşmemiş, ya da Yunanistan'daki durumun tersine, üzerlerinde düzeltmeler yapılmamış veya uygulama alanları genişletilmemiştir. İnsan, burada aslında daha çok rastlantısal bir durumun söz konusu olduğu gibi bir izlenime kapılmaktadır; bu durum, doğal seçim süreci sonunda yine ayıklanan mutasyonları andırmaktadır. Mısır'da, Eski Krallık dönemine ait kabartmalarda da, bunlar dikkatli bir gözlemin konusu yapıldığında, örneğin Ti'nin mastaba'sındaki halat çeken adamda (99) olduğu gibi, özgünlük ve canlılıklarıyla arkaik Yunan kabartmalarında bile hayretle karşılanabilecek figürlere rastlanmaktadır. Fakat Mısır sanatının iş-

levi açısından bu tür betimlemeler, büyük bir olasılıkla hedefinden sapmış sayılmıştır. Mısır sanatı geliştikçe, bu sapmalara da daha az rastlanır. Bu ayıklama sürecinde kimi tabular rol oynamış olabilir. Ancak bu bağlamda en büyük rolün geleneğe düştüğünü de varsayabiliriz. Başarının babası, yine başarıdır ve kalıcılıkları en olası şeyler, ta eskilerden beri varolanlardır. Tek başına kimi imge biçimlerinin çok uzun zamanlardan beri varolmaları olgusu, bunların büyüsel gücünün bir kanıtı olarak değerlendirilmiştir.

İlerlemeyi engelleyen bunca büyük güce karşın, eski doğunun sanatının Platon'un düşündüğü ölçüde durağan olmadığı bilinmektedir. Gelgelelim gerek bu zaman içersinde gerçekleşen değişimler, gerekse Tel el Amarna sanatının yarattığı dramatik şok, burada anlatmış olduğumuz Yunan devrimiyle eşitlenemez. İşlevsel değişim ile biçimsel değişim arasındaki ayrım, sanat tarihinden silinmemelidir.

Antik çağ sanatı da, kendi kahramanlık döneminin ardından, gelişmesini sürdürdüğü bir başka dönemi yaşamıştır. Fakat Plinius'la Quintilianus'un Yunan sanat tarihine ilişkin açıklamalarını yalnızca Lysippus'a kadar yapmış olmaları, bir rastlantı değildir; Lysippus, daha önceki sanatçıların insanları oldukları gibi betimlediklerini, kendisinin ise onları nasıl görünüyorlarsa, öyle gösterdiğini ileri sürmüştür. Görünüş'e el atılması, mitolojik ve tarihsel olayları imgelem aracılığıyla kurgulamayı olanaklı kılan bir yanılsama düzeyine ulaşılması, bir değil, fakat birkaç yönden klasik sanatın sonu demek olmuştur. Doğudan gelen yeni dinlerin etkisiyle klasik sanatın işlevi tartışmalı konuma girmiştir. Belki de yanılsamacı becerilerin çok yaygınlaşmasının ve teknik "oyunlardan" alınan zevkin belli ölçüde yüzeysel denebilecek bir ustalığa yol açması, böylece de *mimesis* sanatının saygınlığını sarsması, kaçınılmaz bir sonuçtu. Daha Augustus döneminde beğeninin yeniden sanatın eski biçimlerine ve bu arada Mısır sanatının gizemli figürlerine yönelmiş olduğunu gösteren belirtiler vardır. Quintilianus, "primitif" Yunanlıların katı kurallara bağlı sanatını, daha sonraki dönemlerin yetkin başyapıtlarına yeğleyen sanatseverlerden söz eder. Bu nedenle klasik



99. *Ağ toplayanlar.* Ti'li Mastaba'nın Rölyefi, i.ö. 2400 dolayları.



100. *İmparator Justinianus ve Maiyeti.* Mozaik. San Vitale, Ravenna. i.s. 550 dolayları.

ölçütlerin yıkılışı, belki de insanlarda ona karşı doğan bir inançsızlıktan kaynaklanmıştır. Ama ben yine de bu yıkılışın yeni idealler uğruna gerçekleştirilmiş hakiki bir devrim diye yorumlanabileceğine inanmıyorum. Burada öncülerden oluşma küçük bir grubun belli bir hedefe yönelik atılımları değil, fakat daha çok doğal bir ayıklama süreci söz konusu olmuş, bu ayıklamanın ardından en güçlü olduğunu kanıtlayanlar ayakta kalabilmiştir; başka deyişle, varolan biçimler, imparatorluk kültünden ve yeni inançlardan kaynaklanan yeni gereksinimlere uyarlanmıştır. Bu uyarlama sürecinin akışı boyunca Yunan yanılsamacılığının elde etmiş olduğu başarılar birer birer atılmıştır. Artık resimden, betimlenen nesneye ilişkin olarak "ne" ve "nasıl" sorularına canlı yanıtlar vermesi beklenmemiştir; "ne?" sorusuna kişisel olmaktan uzak bir yanıtla yetinilmiştir. Ve izleyiciler resimlere soru sormaktan vazgeçtiklerinde, sanatçılar da doğayı sorgulamaktan vazgeçmişlerdir. Örnek, artık sürekli olarak başkalarıyla karşılaştırılıp düzeltilmemiş, böylece minimum stereotipe doğru olan doğal çekimin etkisiyle, köy sanatının basit süsleri düzeyine indirgenmiştir. İphigeneia'nın kurban edilişini, Dura-Europos sinagogunun duvarlarındaki betimleniş biçimiyle, İshak'ın kurban edilişi izlemiştir.

Bugün bu değişimi bir çöküş diye adlandırmak, moda olmaktan çıkmıştır. Ravenna'da, San Vitale kilisesinin koro bölümünde durup duvarlara bakıldığında, (100) böyle bir adlandırmanın doğruluğuna hâlâ inanmak, çok güç olacaktır. Mozaiklerin

parlak renkleri, dua eden imparatorun bakışlarının bize yönelişindeki yoğunluk, betimlenmiş olan ayine bütünüyle egemen olan törensi atmosfer, burada resmin bir zamanlar sahip bulunduğu büyüsel gücün bir bölümüne yeniden kavuşmuş olduğunu kanıtlar. Ama resim, bu gücünü izleyiciyle olan doğrudan ilişkisine borçludur. Çünkü artık izleyiciden kendisini yorumlaması gibi bir talepte bulunmamaktadır. Resmin amacı izleyiciyi etkilemek, egemenliği altına almaktır. Sanat yeniden bir kült aracına dönüşmüştür ve işlevdeki değişiklik, biçimde de bir değişikliğe yol açmıştır. Bir Bizans ikonası artık sanatsal imgelemin özgür bir eseri değildir; Platon'un bir düşüncesi gibi bir şeyin somutlaştırıcısıdır. Otto Demus'un göstermiş olduğu gibi, Bizans kilisesinin anlatıcı resim dizileri eski olayların imgelemle canlandırılmış anlatımları diye anlaşılamaz. Bunların amacı daha çok kilise yılının her yıl yinelenen bayramlarını bir uyarı gibi anımsatmaktır; buna ek olarak sözü edilen resimler, yaşamı ve çektiği acılar kilisenin ayin düzeni içersinde sürekli yinelenen, hiçbir zaman kavramının egemenliği altında bulunmayan İsa'nın sonrasız varlığının simgeleridir. Sanat, Yunan devriminden sonra en fazla bu noktada Yunan öncesi ideallere ve işlevlere yaklaşmıştır. Bu işlevlere hizmet eden bir sanatın belirgin ayırıcı özellikler üzerinde odaklaşmış ve gerek sanatçının, gerekse izleyicinin imgelemlerinin özgür devinimlerini sınırlandırmak zorunda kalmış olması bize şaşırtıcı gelmemelidir. Fakat Yunan sanatının fetihlerinden ne doğunun, ne de batının sanatı bütünüyle vazgeçebilmiştir. Örneğin yandan görünüşün perspektif kısaltmaya başvurularak değiştirilmesi, ışığın ve gölgenin kullanılması hiçbir zaman bütünüyle bir yana bırakılmamıştır. Anlatıcı bir sanatın antik mirası, Kutsal Kitap öykülerinin illüstrasyonunu gerçekleştirme görevi içersinde varlığını her zaman korumuştur. Bu görevin yazarların ve sanatçıların imgelemlerini yeni çözümleri bulmaya zorlayan gereksinimleri, sonuçta betimlemelerde yaşama sadık olma öğesinin yeniden ön plana çıkması ve araştırma konusu olmasma yol açmıştır.

5

Kalıplar ve Yaşananlar

Though their particulars are those
That each particular artist knows,
Unique events that once took place
Within a unique time and space.
In the new field they occupy
The unique serves to typify,
Becomes, though still particular,
An algebraic formula.
An abstract model of events,
Derived from dead experiments,
And each life must itself decide
To what and how it be applied.

W. H. AUDEN, *The New Year Letter*, 1940*

I

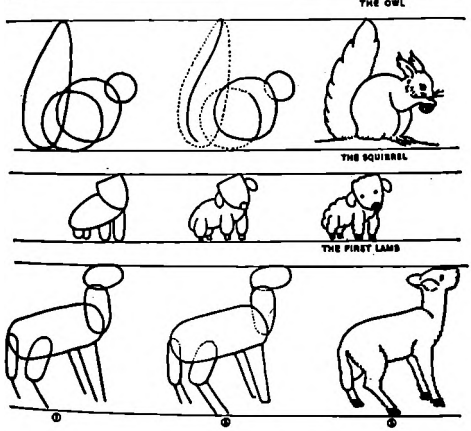
GERÇİ Yunan Devrimi sanatın işlevini ve biçimini değiştirebilmişti; ama öykünmeye egemen olan mantığı hiç sarsamamıştı: Bu mantığa göre herhangi bir konunun doğaya sadık yansısı, değiştirilecek ve o konuya uyarlanabilecek bir kalıbın ya da örneğin varlığını şart kılıyordu. Eskiler bu kalıplara kanon adını veriyordu. Kanonlar gerçeğe sadık figürlerin oluşması için gerekli olan temel geometrik ilişkileri içeriyorlardı. Ancak antikçağda bu kanon sorunu, güzellik ve uyumlu orantılar arayışıyla öylesine bağıntılıdır ki, doğayı yansıtma sorununu ayrı ele alabilmek için sanatın dışında bir çıkış noktası seçmek, daha yararlı olacaktır.

Böyle bir çıkış noktasını bize, çizimin psikolojisini konu alan bir doktora tezi sağlamaktadır; tezi kaleme alan F. C. Ayer, vardığı sonuçları şöyle özetlemektedir: "Deneyimli çizimci, bir hayvana, bir çiçeğe ya da bir eve ait bir şemayı, çabuk ve kendinden emin olarak kâğıda dökmesini sağlayan bir biçimler dağarcığını edinmiş olan çizimcidir. Bu şema ona, anılarındaki imgeleri betimleyebilmesi için bir iskelet niteliğiyle hizmet eder; çizimci, zamanla bu şemayı betimlemek istediği şeye uyana kadar değiştirir; yalnızca az sayıda örnek tanıyan çizimciler, başka resimleri çok iyi kopya edebilmelerine karşın, doğayı yansıtabilmekte çoğu kez başarısız kalırlar."

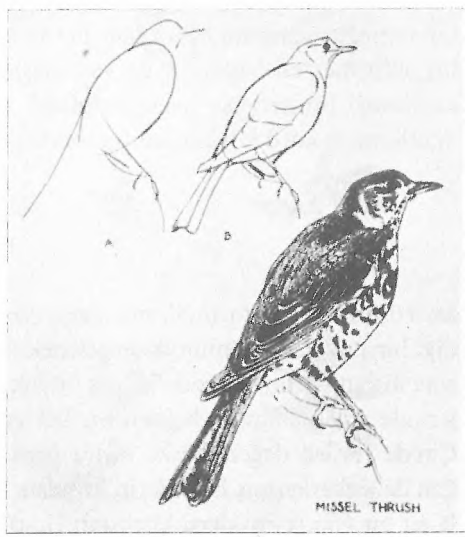
Ruhbilimcinin vardığı bu sonucun doğrulandığını ikinci bölümde görmüştük. Özellikle binaların kopya edilmesi ya da betimlenmesi sırasında kendini gösteren ve benim "Betimlemenin patolojisi" diye adlandırmış olduğum tuhaf raydan çıkmalar,

* Auden'ın şiiri sözcük özelliklerinden ötürü, kitabın başka dillere olan çevirilerindeki gibi, burada Türkçe çevirisinde de aynen bırakılmıştır.

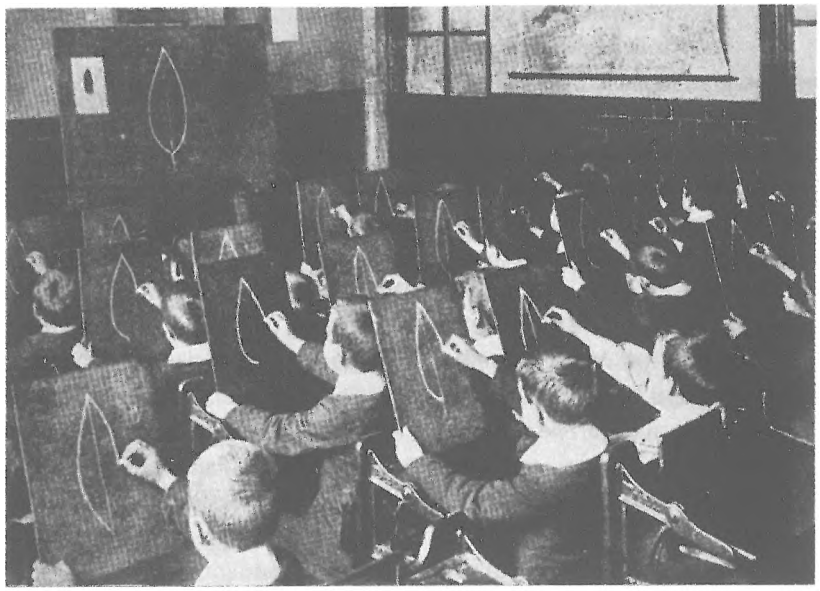
çoğu kez uygun bir şemanın eksikliğine indirgenebilmiştir. Ama ben, yine de günümüzün bir sanatçısının kendini sözü edilen "deneyimli çizimciler"le özdeşleştirmekten hoşlanacağmdan kuşku duyuyorum. Çünkü buradaki saptamalar, ona nahoş bir biçimde, hevesli amatörlerin ağaçların, çiçeklerin, yelkenlilerin, uçakların, kuşların ya da atların nasıl çizileceğini öğrenmeyi umdukları, çizimin abecesini öğretmeyi öngören belli kitapları anımsatacaktır. Bu başlangıçlar arasında, işe yeni girişen hevesli acemilere bazı temeller kazandırmayı amaçlayan, dürüst bir tutumla detaylara inen ve örneğin özellikle elleri, ayakları ya da gözleri işleyenler olduğu gibi, bütün bunları ve daha bir sürü şeyi birkaç kolay derste öğretmeyi vaat eden şıpınişi kılavuzlar da bulunmaktadır. Ateş olmayan yerden duman çıkmaz, derler; her yıl basılan bu kitapların sayısı da konunun önemsenmeyecek gibi olmadığını göstermektedir. Bu nedenle ele aldığımız konu bakımından bu kitaplar da gerçek sanatçılar tarafından bu türden kestirme yolların hararetle reddedilişi kadar ilginç ve aydınlatıcıdır. Beklenebileceği üzere, bütün bu kitaplar, şema ve düzeltme yasasına dayanan, basit bir reçeteye göre yol göstermektedir. Basit bir kanon öğretmekte ve resmin, kolay çizilebilen ve akılda kolay tutulabilen yalın geometrik figürlerin yardımıyla nasıl oluşturabileceğini sergilemektedir – tıpkı benim çocukken çizmesini öğrendiğim kedi gibi (3). Bu yönteme en ilkel biçimleriyle örneğin Allen'ın *Graphic Art in Easy Stages* (Kolay Adımlarla Grafik Sanatı) (101) gibi temel kılavuzlarda rastlamaktayız; ama temelde uygulanan ilke, örneğin R. Sheppard'ın *How to Draw Birds* (Kuşların Çizimi) (102) adlı eseri gibi ciddi kitaplarda da aynıdır. Çizime yeni başlamış olanlar için öngörülmüş bu dersleri, ilkel kültürlerde bulduğumuz, resim yapmaya ilişkin belli yöntemlerle karşılaştırmak, ilginç koşutluklar ortaya koymaktadır. Eriha'da, gözlerle deniz salyangozu kabuklarının aynı öbeğe sokulması sonucu, bu kabukların göz betimlemeleri için kullanılması gibi, bugünün derslerinde de öğrenciden nesnelerin temel biçimleri-



101.



102.



103. *Geçen yüzyılın sonuna doğru bir resim dersi.*

ni az sayıda geometrik kategorilere ayırması beklenmektedir. Öğrenci ormanda ve tarlada çizmek istediği gerçek kuşları görmezden önce, ona böyle geometrik öğelerin yardımıyla bir kuşu nasıl oluşturacağını öğrenmesi öğütlenmektedir. Belli bir türün belirleyici göstergeleri ve hele tek bir hayvanın tümüyle kendine özgü özellikleri, en sonda gelmektedir.

Günümüzün sanat anlayışı, bu tür yöntemlere karşı çıkmaktadır. Zavallı okul çocuklarının, oturdukları yerden görmedikleri ve gerçekte bambaşka bir görünümdeki bir yaprağın şemasını bir örneğe bakarak taştahtalarına çizmek zorunda oldukları, ruhu öldürmekten başka bir işe yaramayan, mekanik bir resim dersinin zincirlerinden kendimizi bu nedenle özgür kılmadık mı? İmgelem ve doğallık için, bu kitaplarda öğütlenen o körü körüne kalıp ezberlemeden daha aykırı bir şey olabilir mi? (103).

II

BU TÜRDEN çizim formüllerine karşı duyulan isteksizliğin yeni olduğu, tarihçinin bildiği bir noktadır. Günümüzde gelenek ile esinlenmenin oluşturduğu ve sanat eleştirisine ilişkin edebiyatımızda bunca büyük rol oynayan karşıtlığın, erken kültür dönemlerinde anlaşılabilmesi hemen hiç beklenemezdi. Esinlenme ürünü doğaçlamaya eski Çin'de verilen değere başka hiçbir yerde rastlanmamaktadır. Buna rağmen yine eski Çin'de, ezberlenmiş biçimlerin koşulsuz egemenliğiyle de karşılaşmaktayız. 17. yüzyıla ait bir Çin resim dersi kitabının (104) yayımlanan İngilizce çevirisi, geleneğe duyulan saygı ile, her türlü sanatsal edimin biricikliği karşısında duyulan saygıdan oluşma

bu bütünü bugün anlayabilmemizi kolaylaştırmaktadır. Kitapta şöyle denmektedir: "Yazı öğrenilirken, az sayıda çizgiden oluşma kolay yazı göstergeleriyle başlanır ve çok sayıda daha karmaşık yapıdaki göstergelere doğru ilerlenir. Çiçeklerin resmini yapmayı öğrenmek istediğimizde de buna çok benzer bir biçimde, önce, az sayıda yaprakları bulunan çiçeklerle başlayıp, bol yapraklı çiçeklere doğru ilerleriz, küçük yapraklardan büyüklere, tek tek küçük saplardan demetlere geçeriz... Resme yeni başlayan, bu temel adımları atmayı bir kez başardıktan sonra, deneyim ve beceri edinmeye de koyulmuş demektir." Bu kurallardan bazıları kısa ve Çincede 4 sözcükten oluşma deyişler içersinde özetlenmişti; öğrenciler koro halinde yineleyerek bunları ezberlerlerdi. Örnek olarak, orkidelerin betimlenmesi için yapılmış birkaç cümle verelim: "Önce dört yaprak çiz. Uzunlukları farklı olsun. Bir beşinci yaprak onlara çapraz yerleştirilsin. Zarafet ve güzelliğin kaynağı, buradadır... Çini mürekkebi farklı tonlarda olsun. Yaşlı ve genç yapraklar birleştirilsin. Çiçek yaprakları açık renk, ercikler ve çanaklar koyu tonda olsun. El hiçbir zaman ağır ya da duraklayarak değil, fakat yıldırım hızıyla hareket etsin."

Bir orkideyi inandırıcı biçimde betimlemeye ilişkin sonsuz ayrıntılı kuralları tamamlamak için, en uygun ilhamı veren ruhsal durumların tanımlandığı bir alıntıya yer vermemiz gerekiyor. Yüan döneminde yaşamış bir Budist rahibi olan Chüeh Yin, şöyle demiş: "İnsan, yüreğini sıkıntılı hissettiğinde ve sinirlerinde dalgalanmalar olduğunda, bambuların resimlerini yapmalı. Orkidelerin resmini ise ancak ruhun aydınlık olduğu zamanlar çizmelisin; çünkü orkide yaprakları hep sanki rüzgârda uçuşur gibidirler, goncalar büyük bir istekle açılır, genel atmosfer neşeyle doludur".

Çin'de uygulanmış olan yöntemin, bu tutarlı kültür içersinde sanatın işlevine, tıpkı Mısır sanatında kalıpların *kendi* amaçlarına uyması gibi, bütünüyle uyduğunu, uzman olmayanlar da rahatlıkla saptayabilirler. Çin sanatında önemli olan, ne zamana direnebilecek resimler oluşturmaktı, ne de somut anlatıyı gerçekleştirmekti; bu kültürde en iyi biçimde "şiirsel uyanış" diye adlandırılabilecek bir konum amaçlanmıştı. Bu bağlamda Çin sanatçısının rolü, hâlâ hep dağları, ağaçları ya da çiçekleri "yaratan" kişinin rolüdür. Çinli sanatçı bunları, özlerinin gizini çözmüş olduğu için, neredeyse sihirli bir biçimde ortaya çıkarabilir; ama bu işi, Çinlilerin evrenin doğasına ilişkin düşüncelerinden kaynaklanma bir atmosferi saptama ya da uyandırma amacıyla yapar.

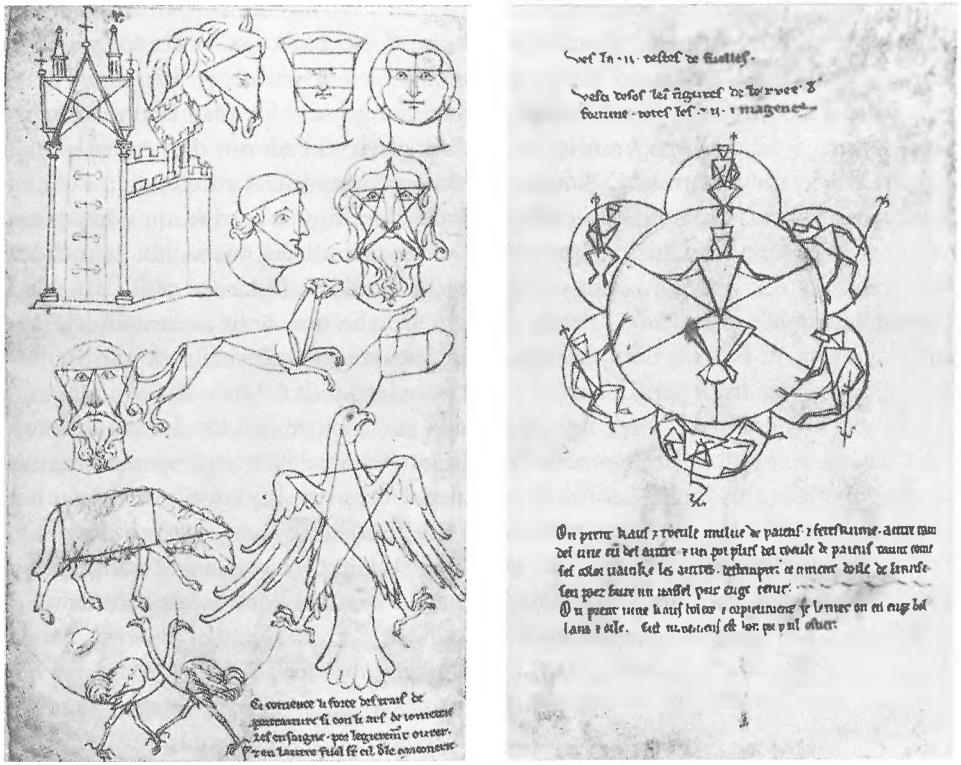


104. *"Hardal Bahçesi" örnek kitabından.* 1679-1701.

Bütün batı sanatında, resim sanatına ilişkin bu anlayışla karşılaştırılabilecek bir anlayış yoktur. Sanat eserlerini tartışırken kullandığımız dil, Uzakdoğu'nun sanat eleştirisinde kullanılan sözcük dağarcığından öylesine farklıdır ki, bir terimler dağarcığından ötekine çeviri yapmaya yönelik bütün girişimler, kategoriler arasındaki temel ayrım nedeniyle başarısız kalmaya yargılıdır. Bu durumda estetik farklılıklar ve işlevsel değişimlerden etkilenmeden ayakta kalmayı başarabilen evrensel bir olguyu araştırmak ilginç olacaktır. Bu olgu, edinilmiş bir örnekler dağarcığına duyulan gereksinimdir. Bu tür bir örnekler dağarcığının Avrupa'da, ortaçağ sanatı için ne denli önem taşıdığı, genellikle bilinmektedir. 3. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar, yani neredeyse 1000 yıllık bir zaman dilimi boyunca sanat ile görünen dünya arasındaki dolaysız ilişkilerin sayısı çok düşüktü. Sanatçı, anlatıcı ya da öğretici nitelikteki dinsel betimlemelerinde, klasik sanatın geliştirmiş olduğu kalıplarla yetiniyor, bunları ancak gerekli olduğu ölçüde yeni görevlere uyguluyordu. Bilindiği gibi ortaçağ sanatı, geleneksel resim dizilerini az çok bireysel denebilecek deyişlere dönüştüren kopyacıların sanatıydı. Daha 13. yüzyılda bile, örneğin Villard de Honnecourt gibi bir ustanın bu sanatın araçlarıyla biriciklik niteliğini taşıyan kişisel bir yaşantıyı, bir aslanla karşılaşmayı (52) betimlemeye kalkıştığında, ortaya ne tuhaf şeylerin çıktığını daha önce görmüştük.

Bu "portre"nin bize tuhaf gelişine karşın, Villard'ın yine örnekler kitabında yer verdiği, alıştırma niteliğindeki figürleri kendimize çok yakın bulmaktayız. (105) Bu kavramsal nitelikteki betimlemelerden her biri için yukarda sözü edilen günümüzün resim ders kitaplarından birinde koşut bir örnek bulabilmek olasıdır. Villard ve çalışma arkadaşları, çizim öğrenme sırasında büyük bir olasılıkla bizim bugün karşılaştığımız güçlüklerin aynısıyla karşılaşmışlar ve aynı destekleri gereksinmişlerdi. Ayrıca Villard'ın kitabının gerçekten eğitimli ressamlardan çok, betimlemenin öğelerini öğrenmeleri istenen, fakat çok ayrıntılı bilgileri gereksinmeyen mimarlar için öngörülmüş olduğu da düşünülebilir. Sözü edilen yapraklar, bunun yanı sıra buluşta belli bir özgürlüğün de kanıtıdır; buradaki buluş artık yalnızca varolan resimleri temel almamakta, ama yenilerini oluşturmaya cesaret edebilmektedir.

Sanatın ortaçağda ve ortaçağ sonrası işlevi arasındaki temel ayrımı anlatmanın belki de en iyi yolu, büyük bir olasılıkla Villard'ın da anlamış olabileceği bir terminoloji kullanmaktır. Bu, zamanında skolastik tartışmaların odak noktasını oluşturan, tümsel ve tikel arasındaki ayrımdı. Bütün batı felsefesinin temel sorunlarından biri olan bu karşılaştırmaya daha önce, Platon'un sedirinden söz ettiğimizde rastlamıştık. Sedir, yatak, dağ, insan, köpek ya da arslan gibi alışılmış adlar, genel kavramları ya da tümelleri gösterirler. Bunlar, nesne sınıflarına ilişkindir; bu sınıfların karşısında tekil nesneler yalnızca örnek karakterindedir. Ortaçağdaki iki büyük okul, yani adçılar (nominalistler) ve gerçekçiler arasındaki tartışmanın konusu, bu tümellerin örneğin Villard adlı adam, Noble adlı köpek ya da Villard'm gördüğü arslan gibi tikel şeylerden şu ya da bu ölçüde daha "gerçek" olup olmadığıydı. Benim şimdiye kadar "şema" ya da "örnek" diye adlandırdığım, bu terimler dağarcığında tümelleri karşılamaktadır. Tıpkı Çinliler ya da günümüzün resim ders kitapları gibi, Villard da, herhangi bir bağlamda gereksinim duyulacak bir "adamın" ya da "köpeğin" nasıl çizileceğini öğretmekteydi. Ortaçağ sanatının konusunu oluşturan alışılagelmiş betimleme-



105/106. VILLARD DE HONNECOURT: *Tasarımlar* (solda). *Şans Çemberi* (sağda). 1235 dolayları. Parşömen üstüne karakalem.

ler çerçevesinde böyle bir şema, bir hiyeroglif ya da bir piktograf olarak da kullanılabilirdi. Bu işlevin belki de en somut görünümü, Villard'ın bir talih çemberinin nasıl çizileceğini gösterdiği resimde karşımıza çıkmaktadır (106); bu, ortaçağın Boethius'tan alıp benimsediği ve insanoğlunun yazgısının bilinmezliğini son derece sarsıcı bir şekilde betimleyen bir simgedir. Bir yandan yükselirken, öte yanda inen bu figürler, belli bireyler olmayıp, tıpkı bir ortaçağ oyunu olan "Herkes"teki gibi, herkestir. Bundan gereken dersi çıkarıp kendimize uygulamak, bize düşen bir iştir. Villard'ın çizmiş olduğu aslanda ise durum farklıdır. Öte yandan Villard'ın aslanı ile durum farklıdır. Yine de aslanı "canlı" çizdiği savıyla, biz "bir aslan" gördüğümüzü söylemek için bir tür adı, yani bir tümel belirttiğimizde ne söylersek, ancak o kadarını söylemek istemiş olmalıdır.

III

RÖNESANS döneminde, antikçağın "inandırıcı" betimleme idealine geri dönülmesi, aslında sorunun yapısında zorunlu bir değişime yol açmamıştır. Yalnız ister insanlar, ister aslanlar söz konusu olsun, tümellerin yansıtılması konusundaki ölçütlerin sayısı-

nı artırmıştır. İmgelerin betimlenmesi bakımından ileri sürülen bu yeni beklentiler, bir bakıma gerçekten büyük önem taşımaktadır: Tıpkı antikçağda olduğu gibi, resmin içeriğinin izleyiciye, sanki izleyicinin kendisi betimlenen olayın bir görgü tanığıymışçasına sunulması öngörülmüştür. Bu yeniden geçerlik kazanan istemden mantıksal sonuç çıkaran Alberti, resmin çerçevesini izleyicinin resmin dünyasına baktığı bir pencereyle karşılaştırmıştır. Sanatçı bu dünyayı yeterince betimleyebilmek için, örneğin çeşitli bakış açılarından geçirdiği değişiklikleri bilmek zorundadır – başka deyişle, tasarı geometrinin bizim "perspektif" diye adlandırdığımız dalını bilmelidir. Böyle bir durumda örneğin koşan ya da sıçrayan köpeklere ilişkin en çeşitli örnekleri içeren kitaplar bile yetersizdi. Köpeği, örneğin Uccello'nun ünlü av resminde (107) yaptığı gibi, türlü bakış açılarından inandırıcı biçimde betimleyebilmek için üç boyutlu tasarımlayabilmek gerekiyordu.

Ne var ki Uccello'da örnek, kendini henüz güçlü biçimde "duyumsatabilmektedir." Sanatçının kısaltmaları geometrik olarak küçük tahta figürler üzerinde denemiş olduğu rahatlıkla düşünülebilir. Ancak resimlerini özgür ve hiç engellenmeksizin her türden canlıyla doldurmak isteyen Rönesans sanatçısı, böyle dolaylı yolları doyurucu bulamazdı. Bu nedenle, türlere, yani tümellere ilişkin daha çok bilgi edinmeye ve olası bütün nesnelerin yapılarını, bunları her türlü uzamsal konumda tasarımlamasını sağlayacak ölçüde anlamaya çalışmak zorundaydı.



107. PAOLO UCCELLO: *Av*. Kesit. 1460 dolayları.

Sanat ile bilgi arasındaki bu yeni bağlantının en görkemli örneğini hiç kuşkusuz Leonardo da Vinci'de buluyoruz. Leonardo'nun organik biçimin gizini çözmeye yönelik, yılmak bilmez arayışı ile Villard'ın geometrik çizimleri ve arma niteliğindeki aslanı arasında uçurumlar kadar ayrım vardır; her ikisinin ortak yanları ise, genele, "tümel"e yönelik oluşlarıdır. Görünüşe bakılırsa Leonardo, o zamanlar geçerli olan ağaç çizme yönteminden memnun değildi. Daha iyi bir yöntemi şöyle tanımlamıştır: "Unutma ki, her dal çıkma noktasında, ağaç gövdesi bununla orantılı olarak kalınlığından yitirir; böylece ağacın tepesi boyunca bir çember çizdiğinde, bu çemberle kesişen tüm dalların kalınlıklarının toplamı ana gövdenin kalmlığını vermelidir." (108) Leonardo'nun burada genel bir geçerliğe sahip bir biyometrik yasa bulmuş olup olmadığını bilmiyorum; kanımca buradaki bağlamlar, gerçekte biraz daha karmaşık niteliktedir. Ancak ağaçların çizimine ilişkin bir kılavuz olarak Leonardo'nun gözlemi, paha biçilmez değerdedir. Leonardo, görünüşte ağaçların büyümesine ilişkin bir yasayı öğreterek, sanatçıya bir ağacı tasarımlamasına yarayacak bir formül vermiş, dolayısıyla da ona, bir yaratıcı olmanın, doğanın gizlerini bilen ve – tıpkı kendisinin gerçekten uçan bir kuş yaratmak istediği gibi – ağaçları "yaratabilen" bir "efendi ve Tanrı" olmanın mutluluk verici duygusunu aşılamıştır.



108. LEONARDO DA VINCI: *Ağacın büyümesinin bir diyagramla betimlenmesi.*

Rönesans sanatçılarının yapısal sorunlara duydukları ve her yerde karşımıza çıkan ilginin temelinde kanımca her şeyin şemasını öğrenme gibi pratik bir zorunluluk yatmaktadır. Çünkü bir anlamda yapı (*Struktur*) kavramının kendisi, yani nesnelerin "özünü" içten dışa doğru belirleyip oluşturan bir iskelet tasarımı, sürekli değişim içinde bulunan dünyadaki sonsuz çeşitliliği kavramak için şemalara duyduğumuz gereksinimi yansıtmaktadır. Bu durumda 16. ve 17. yüzyıllarda akademik sanat kuramlarının yol açtığı metafizik bulutların, bu sorunları da biraz sisli bir konuma getirmiş olmasma şaşmamak gerekir.

IV

ORTAÇAĞDA bir yanda genel kavramlar ve tümeller, öte yanda da tikel nesneler arasında yapılan, skolastik nitelikteki ayrım, birinci düzlemde bir mantık sorunuydu. Mantığın diline göre Leonardo, botanik bir sınıf olan "ağaç"a ilişkin bir büyüme ya-

sası bulmuştu; her tikel ağaç, bu sınıfa girmekteydi. Kendi bahçesindeki belli bir ağacın resmini yapmak isteyen, önce genelde ağaçların yapılarını ve orantılarını bilmek zorundaydı. Ancak Platon'un öğretisinin kendini yeniden duyumsatan etkisiyle, bu ilişkiyi çok farklı kavramak da olanaklıydı. Bildiğimiz gibi, Platon'a göre genel kavram, idea ile eşanlamlıydı. Bir ağacın ideal biçimi, zamanın ve uzamın dışında bir yerlerde ya da, teknik terimiyle söyleyecek olursak eğer, "düşünülür dünya"da bulunmaktadır. Ressamın yaşamda gerçekten karşılaştığı tek tek ağaçlar, atlar ve dahası insanlar, yalnızca bu sonrasız biçimlerin yetkin olmaktan uzak kopyalarıdır. Bu biçimlerin eksik olmalarının nedeni, maddenin yetkinliği yansıtamaması, dolayısıyla da düşüncenin (idea'nın) gerçekleşmesini engellemesidir. Platon'un, sanatın her türlü değerini yadsımasının nedeni de zaten buydu. Çünkü yetkinlikten uzak bir kopyaya öykünülmesi, bir değer taşıyamazdı. Yeni Platonculuk ise, bu düşünceden yola çıkarak sanata saygın bir konum türetmeye çalıştı; bu da o zaman oluşmaya başlayan akademiler tarafından kolayca benimsendi.

Akademilere göre, sanatçının normal ölümlülerden farklı olarak,yalnızca tikel nesnelerin eksik ve geçici dünyasını değil, fakat bunun ötesinde, sonrasız biçimleri, yani ideaları algılamak gibi tanrısal bir yeteneğe sahip bulunması, zaten onun asıl özelliğiydi. Sanatçı bu yeteneğini uygularken, uyumlu ve yalın geometrik ilişkilerden temellenen güzellik yasalarına ilişkin bilgilerinin ve gerçekliği daha önce idealize etmiş, başka deyişle Platon'un öğretisine yaklaştırmış klasik sanat eserleri üzerinde yaptığı çalışmaların desteğine dayanmaktaydı.

Akademilerdeki egemenliği 1550'den 1850'ye kadar, en aşağı üçyüz yıl boyunca kesintisiz sürmüş bu öğreti, kanımca bir yanılgıdan temellenmektedir. Söz konusu öğreti "bir ağacın" ya da "bir adamın" betimlenmesini, belli bir ağacın ya da belli bir adamın betimlenmesine yeğlemiş, böylece bir bakıma Villard'ın kavramsal sanatını felsefi bir hava içinde devam ettirmiştir. Bu anlayışa göre, tikel nesnelerin salt kopya edilmesi, ikinci sınıf ve pek takdir derlemeye layık olmayan bir çabadır. Sanatçı doğayı, doğanın kendi yasaları doğrultusunda yeniden yaratmalıdır. Sanatçının gördüğü ağaç ya da adam, yetkinliğin temel kuralı sayılan geometrik iskelete uymadığı takdirde, bu, ağaç ya da adam bakımından olumsuz bir sonuçtur. Gerçek usta, özelde geneli görebilme ve geçici nitelikteki dış kabuğu geçip "özün biçimine" inme yeteneği bulunan kişidir; bu "özün biçimi" – Platon'un öğretisinden çok, Aristoteles'in öğretisi doğrultusunda olmak üzere başkaldıran maddeye – içten dışa doğru görünüm kazandırır. Bu durum, Lessing'in Emilia Galotti'sinde, ressam Conti'nin ağzından şöyle özetlenmiştir: "Sanat, plastik doğa – elbet böyle bir şey varsa eğer –, imgeyi inatçı maddenin kaçınılmaz kıldığı fazlalıklar olmaksızın, nasıl düşünürse, öyle resim yapmalıdır..." Ressamların "özün biçimi"ne görünüm kazandırmanın heyecanını yaşadığına kuşku duymuyoruz. Fakat ressamın görünür dünyanın ardında yakaladığı geçerli biçimin, uzayda bir yerlerde bulunan tanrısal düşünceden çok, gençliğinde benimsediği örneklerle bağıntılı bulunduğu yolunda kuşkularımız olabilir. Bir Çinli ancak benimsenmiş kurallara en çok benzeyen orkideyi en yetkin orkide saymayacak mıdır? Bizler de, insan vücudunun bütün orantılarını, bizim için geleneksel olarak mutlak güzelliğin temel yasası sayılan klasik Yunan heykelleriyle benzerliklerine göre değerlendirmiyor muyuz?

V

İDEAL BİÇİM ile benimsenmiş örnek arasında bulunan, yukarda değinilen bağlamın, güzellik ideallerimizdeki değişimin nedeni sorusuna doyurucu bir yanıt olabileceğine elbet inanmıyorum. Fakat öte yandan da bu iki konunun birbiriyle ilintili olduğuna ve gerek sanat kuramı, gerekse sanatın metafiziği üzerinde yapılacak çalışmaların verimliliğinin, eşzamanlı olarak sanatsal uygulamaların, özellikle de sanat derslerinin veriliş biçiminin göz önünde bulundurulması koşuluna bağımlı olduğuna kesinlikle inanmaktayım.

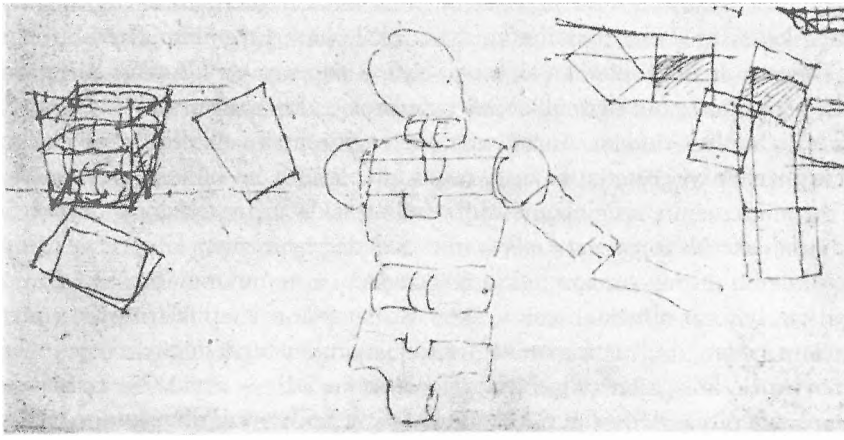
Geçmiş çağlardaki yaşamın bugün için gözümüzde canlandırılması en güç alanlarından biri de herhalde sanat ya da zanaat eğitimidir. O dönemlerde genç bir çıraktan beklentilerin sertliği, dahası acımasızlığı, tepkimizi çekecek ölçüdedir. Ses eğitimi alan öğrencinin ustasının evinde oturması ve yıllar boyunca onun katı gözetimi altında nota ve solfej alıştırmaları yapması gibi, genç ressam çırağı da ustasının buyruğunda tanınmış başyapıtları kopya ederdi. Yaşlı Michelangelo, derslerinde geri kalan bir çırağı yüreklendirmek için bir parça resim kâğıdının üstüne şunları yazmıştır: "Çiz, Antonio, çiz ve zaman yitirme." Bu çağrı o zamanlar büyük bir olasılıkla Avrupa'daki bütün atölyelerden yankılanmaktaydı. Bu alıştırmaların amacı, Alman ressamı Joachim von Sandrart tarafından çok açık dile getirilmiştir: "Aklımız, iyi oluşturulmuş kavramları harekete geçirdiğinde ve uzun yıllar boyunca çizimde deneyim kazanmış el, bunları kâğıda döktüğünde, hem ustanın, hem de sanatının yetkinliği kendini algılattırır."

Sanatın bütünüyle bir kavramlar dilini temel aldığından o zamanlar kimse kuşku duymuyordu; başka deyişle, bir modele göre çizime geçmezden önce, "bir adamın" nasıl çizileceğini öğrenmek ve bu doğrultuda alıştırmalar yapmak, zorunluydu. Sanat akademilerinde öğretim konusu, kesin biçimde planlanmıştı: Sanatçı, gerçek bir motifle çalışmasına izin verilmezden önce işe grafikleri kopya etmekle başlar ve yıllar boyu antik heykellere göre çizim alıştırmaları yapardı. Sanatta ortaçağdan 18. yüzyıla kadar görülen süreklilik, sanatsal mirasın öğrenilip benimsenmesindeki bu ısrarlılıkla açıklanabilir; çünkü bütün bu yüzyıllar boyunca sanat uygulaması, örneğin egemenliği altında kalmıştır. Bakır baskının ve alçıdan kalıpların yaygınlaşmasıyla birlikte, örnek malzemesi de doğal olarak çok zenginleşti. Anatomiyi ve orantıları konu alan kitaplarla, genç sanatçının öğrendiklerini uygulamaya dönüştürmesini sağlayan nü çalışmaları da bunlara eklendi. Ancak sanatçının eğitimini ve ellerle gözlere ilişkin alıştırmaları bize en iyi gösteren kaynak, resim kitaplarıdır; bu bölüm çerçevesinde yalnızca bu malzemenin zenginliğine atıfta bulunmakla yetinmek zorundayım. South Kensington'daki *National Art Gallery*'nin 1888'de yayımlanan kitaplar ve broşürler kataloğunda bu türden yazılara ilişkin 500'ü aşkın başlık bulunmaktadır; ama bu sayı da yazıların bütünü olmaktan çok uzaktır. Bu kitapların kitaplıklarımızda ender bulunmasının nedeninin, bir zamanlar oynadıkları rolün büyüklüğüyle bağıntılı olduğunu söylemek, kulağa bir çelişki gibi gelebilirse de, aslında ortada bir çelişki yoktur. Bu kitaplar, atölyelerde her gün kullanılmaları nedeniyle eskitilmişlerdir; bize kadar gelebilmiş olanlar arasında da eksik ya da yanlış ciltlenmiş olanların sayısı az değildir.

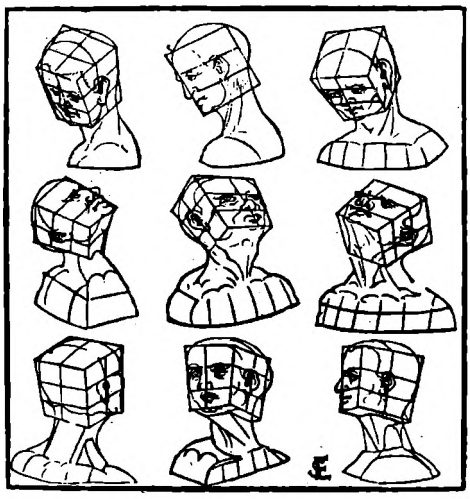


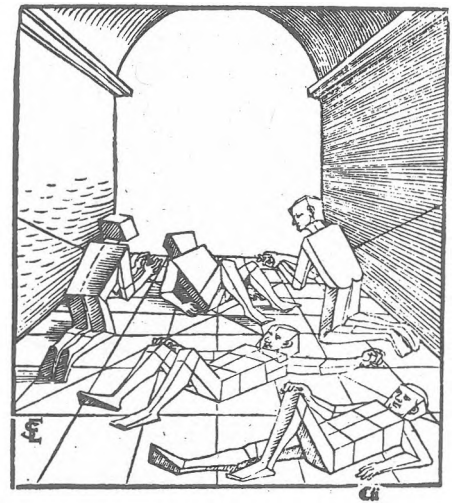
109/110. HEINRICH VOGTHERR: *Başlar ve Ayaklar.* 1538.

İlk basılı örnekler kitabı, 1538 yılında Strasbourg'da yayımlandı. Kitabın yazarı Heinrich Vogtherr, eserini açıkça bir yenilik diye nitelendirmiştir. Giriş yazısında ise Reform Hareketi'nden ötürü Almanya'da, sanatın ve sanatçıların karşılaştıkları yazgıdan yakınır: "Zamanımızda bütün Alman ulusu içersinde, bütün ince ve özgür sanatlar önemli ölçüde gerileyip kesintiye uğradı... birkaç yıl içersinde Almanya'da ressamlara ve heykeltıraşlara rastlanabilecek mi, bilemiyorum." Böyle bir durumu önlemek ve ustaların sanatlarını uygulamaktan "yorgun düşmelerini", bütün Hıristiyanlığın barbarlaşmasını engellemek, tersine, Alman ulusunun vardığı sanatsal dorukta kalmasını sağlamak için kendisi, yani "Heinrich Vogtherr, ressam ve Strasbourg vatandaşı, çoluk çocukları olan veya yolculuk etme olanaklarından yoksun sanatçıları



111. ALBRECHT DÜRER: *Uzuvlu model.* 1513 dolayları.



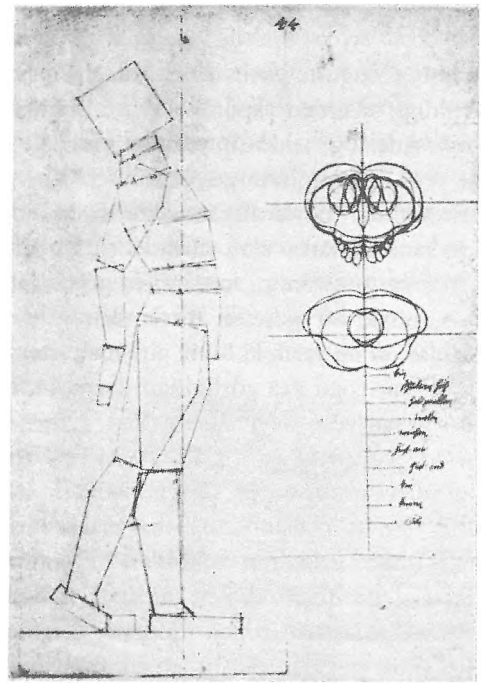


112/113. Erhard Schön: Şematik Kafalar ve Bedenler. 1538.

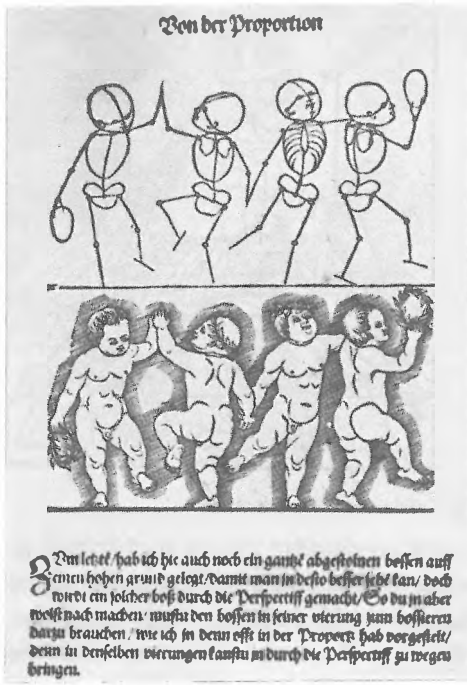
düşünerek, yabancı ve yaratılması son derece güç parçalardan oluşma bir bütünü" kitapçığında toplamaya karar vermiştir; böylece zayıf sanatçılar esirgenirken "gerçekten yetenekli sanatçılar da, sanatın yeniden yükselmesi ve Almanya'nın uluslar arasındaki lider konumuna geri dönebilmesi için, daha iyi yaratma yolunda yüreklendirilmiş olacaklardır."

Bu yüce hedeflere erişilmesini sağlayacak araçlar, bizim ortaçağ atölyelerinin uygulamalarından tanıdığımız eski örneklerden başkası değildir. Kimi sayfalar fantastik kafalarla ve başlıklarla, kimileri değişik jestler içersinde gösterilen ellerle, başka bazıları da ayaklarla ya da desenlerle doldurulmuştur (109, 110).

Erhard Schön'ün 1558 tarihli ve *Underweisung der Proporzion* (Orantı Dersleri) başlıklı kitabı, artık Vogtherr'in iddiasız küçük kitabı kadar ilkel olmaktan çok uzaktır. Bu kitapta insan kafasının her yönden çizilmiş bir temel biçimini ve insan bedeninin yalın geometrik biçimlerden oluşma bir konumda nasıl tasarımlanabileceğini gösteren bir kılavuzu bulmaktayız. (112, 113) Schön'ün, Dürer'in ünlü Dresden Taslaklar Kitabı'ndan etkilenmiş olduğu kuşkusuzdur (111, 114). Bu kitabın içerdiği, insan bedeninin geometrik ve stereometrik ya-



114. ALBRECHT DÜRER: *Orantı çalışması.* 1513 dolayları.



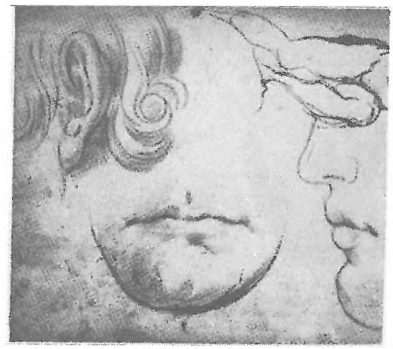
115. HEINRICH LAUTENSACK: *Şematik çizim.* 1564.

pısına ilişkin çalışmalar, Kübistlerin yöntemleriyle karşılaştırılmıştır; ancak ben, bu karşılaştırmanın aydınlatıcı olduğu kanısında değilim. Daha sonraki bir bölümde göstermeyi umduğum gibi, Kübistlerin amacı bir şema oluşturmak değil, fakat tersine, görme eylemini çelişkilere sürüklemektir. Dürer'in çalışmaları, bir yanıyla güzelliğin gizine yönelik arayışından, öteki yanıyla ise onu bir öğretmen ve eğitimci kimliğiyle düşündürtmüş olan sorunlardan kaynaklanmadır. Dürer'in, gelecek kuşaklara kullanılması kolay bir şema niteliğiyle hizmet etmesi öngörülmüş bir uzuvlu figürün tasarımlanması üzerinde nasıl çalıştığını görebiliyoruz. Bu gruba giren ve sözünü etmek istediğim son eser ise, Heinrich Lautensack'ın 1564 yılında Frankfurt'da yayımlanan *Des Circkels und Richtscheyts... Unterweisung* adlı kitabıdır. Bu kitabın sayfalarında sanat alanına giren bütün modern yönerimlerin resimlenmiş olduğunu görüyoruz; örneğin insan iskeletini, eklem yerlerinin noktalarla belirtildiği, tellerden yapılma bir çatı olarak düşünme önerisi de burada yer almaktadır (115). Ancak genelde 16. yüzyılın tasarı geometriye bunca önem veren çizim kitapları, işe yeni başlayanların gereksinimleri için yeterli değildi. En azından Hollandalı Carel van Mander, böyle düşünmekteydi. Mander, 16. yüzyılın sonunda yayımlanan ve resim sanatını konu alan şiirinde, şu görüşlere de yer vermişti: "Keşke büyük bir usta, öğrenme gereksinimi içersindeki gençlik için resmi öğreten bir kılavuz hazırlayabilse! Ben, böyle bir görevin üstesinden gelebilecek beceriye sahip değilim; yapabilecek olanlar ise ne yazık ki buna girişmek istemiyorlar."

Fakat çoğu kez görüldüğü üzere, burada da talep, sonunda bir arzın ortaya çıkmasını sağladı. 1608 yılında Venedik'te, Odoardo Fialetti tarafından kaleme alınan *İnsan Bedeninin Bütün Bölümleri ve Uzuvlarını Doğru Çizmenin Yolu* başlıklı, yeni bir anlayışın ürünü bir kitap yayımladı. Kitaptaki sayfalardan bazıları hâlâ geniş ölçüde Vogtherr'in üslubunu yansıtmakla birlikte, bir bütün olarak ele alındığında, Fialetti, insan bedeninin bölümleri bağlamında çok daha geniş ölçüde detaya inmektedir. Fialetti, işe gözlere ait bir sayfayla başlar (116); bir yandan modern bir göz şemasını yukarda sözü edilen modern ve temel nitelikteki yönerimler doğrultusunda, bir dizi yalın çizgiden oluştururken, öte yandan da kabarık sayıda çok değişik örneklere yer verir. Fialetti, bu türden detay çalışmalarını önemli bir sanatçının, Agostino Carracci'nin atölyesinde öğrenmiş olmalıdır. Çünkü bu ustanın çizimlerinin çoğunda ay-

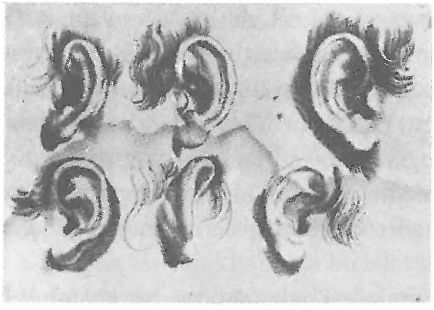


116. ODOARDO FIALETTI: *Gözler.* 1608.

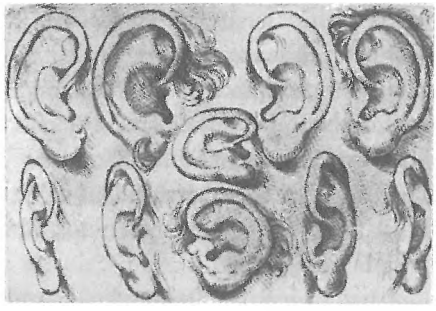


117. AGOSTINO CARRACCI: *Yüz çizgileri.*

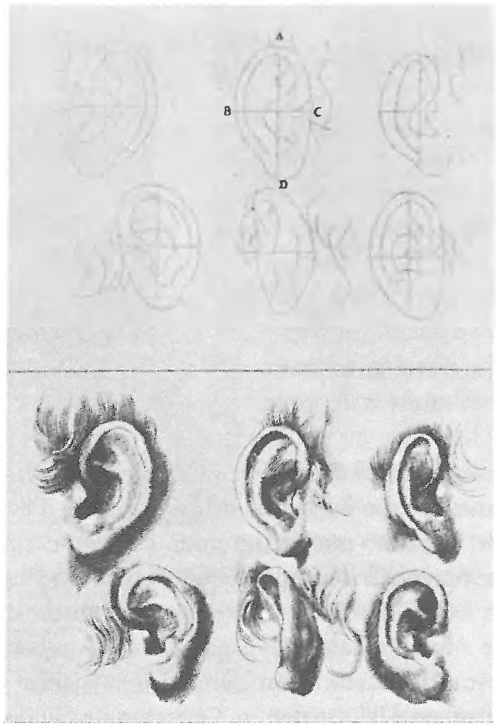
nı analitik yöntemle karşılaşmaktayız; ayrıca Carracci'nin, akademik geleneğin kurucularından biri sayılması da, bu bağlamda belirleyici bir özelliktir (117). 17. yüzyıla ait güvenilir kaynaklarca, Agostino'nun kulağı insan bedeninin çizilmesi en güç bölümü diye nitelendirdiği ve öğrencilerinin çalışabilmeleri için alçıdan büyütülmüş bir kulak modeli tasarımladığı belirtilmektedir. 17 ve 18. yüzyıllarda didaktik nitelikte olup, Annibale Carracci'ye atfolunan, ama kaynağı tam olarak saptanamayan bir dizi baskı resim elden ele dolaşmıştır; Carracci'nin bu türden kaynaklar üzerindeki etkisini, yine Bologna Okulundan olan iki sanatçının, Guercino ile Guido Reni'nin çizim kitaplarından da algılayabilmekteyiz. Guercino'nun 1619'da yayımlanan sayfalarında, örneğin kulak çizimlerinde bir karşılaştırmaya gittiğimizde, Fialetti'ye ya da Carracci'lerin atölyelerinden çıkma ortak bir örneğe uzanan kökleri kolaylıkla saptayabiliriz (118, 119). Böyle bir bağımlılık, aslında çok doğaldır. Çünkü kulak çizimlerini, model üzerinde inceleme yapmak yerine çizim örneklerinden öğrenmek, çok daha kolaydır. Bu nedenle, Guercino'nun çizdiği kulaklara, 1643 yılında Amsterdam'da çıkan bir örnekler kitabında, Crispyn van de Passe'nin *Lumen Picturae* (Resim ve Çizim Sanatının Işığı) adlı büyük resim ansiklopedisinde de rastlamamız şaşırtıcı değildir. Van de Passes, vatandaşı Mander'in sözünü etmiş olduğu bir "kılavuz" gereksinimini giderebilmek için, Guercino'yu kopya etmekle yetinmeyip (120), örneklerini günümüz çi-



118. GUERCINO: *Kulaklar.* 1619.



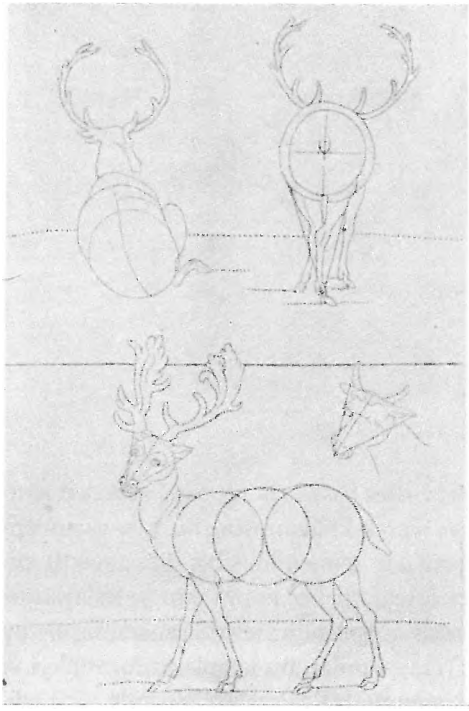
119. ODOARDO FIALETTI: *Kulaklar.* 1608.



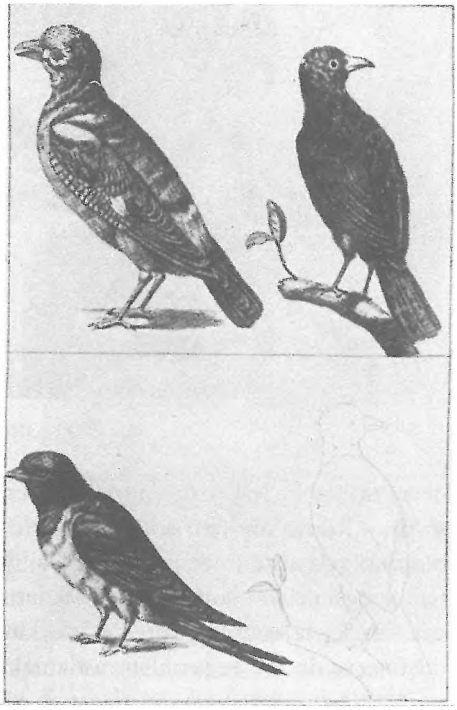
120. C. VAN DE PASSE: *Guercino'ya göre kulaklar ve diyagramlar.* 1643.

zim kitaplarındakileri anımsatan yalın diyagramlarına indirgemiştir. 200 sayfayı aşkın olan bu kitapta başka betimlemeler arasında, her türden hayvan betimlemeleri, bu arada resim 121'deki geyik ya da resim 122'deki kuşlar gibi, hoş yalınlaştırmalar da yer almaktadır; bunlar, modern ders kitaplarındaki örneklerin öncüleridir. Her iki diyagram arasındaki bu şaşırtıcı uygunluğa karşın, yine her iki dönemin görme biçimleri arasında temel bir ayrım bulunmaktadır; sözü edilen diyagramlar, dış görünüş bakımından bunca özdeş bir görünüş sergilemelerinden ötürü, bu ayrımı açıklama konusunda bize yardımcı olabilirler. Biz modern çağın insanları için resme yeni başlayanlara ve amatörlere kolaylık sağlayacak, ustaca bir çarenin ötesinde bir anlam taşımayan nokta, 17. yüzyıl ressamı için aynı zamanda evrenin özne ve yapısına ilişkin bir açıklama niteliğindeydi. Kitapta, resimlere eşlik eden metinde okuduğumuza göre, ilahi düzenin bir sonucu olarak, kuşlar da tıpkı öteki bütün canlılar gibi, Euklei-desvari biçimlerden oluşmuştur. Bu tasarım Platon'un *Timaios*'unda yer alan ve dünyanın yapısının yalın biçimlerden oluştuğunu öne süren fikri çağrıştırmaktadır. Bizim için bir soyutlama anlamını taşıyan geometrik şema, o zamanlar sanatçı tarafından doğada "bulunmuş" olup, sanatçıya göre doğanın gizlerinden birinin çözülmesi demek olmuştur.

Mutlu bir rastlantı sonucu, burada da elimizde Uzakdoğu'dan bir koşutluk bulunmaktadır. Daha önceleri sözünü ettiğim Çin ders kitabında şu satırlar yer almak-



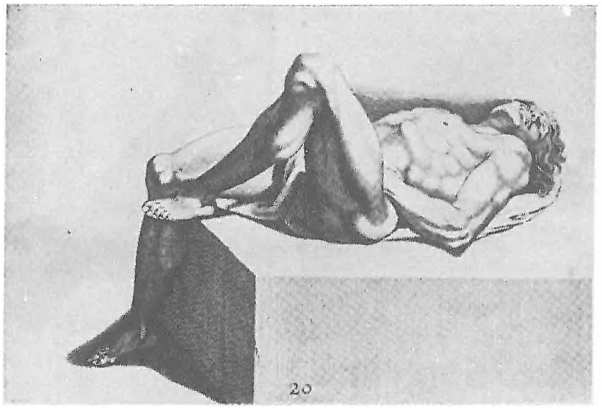
121. C. VAN DE PASSE: *Bir geyik şeması.* 1643.



122. C. VAN DE PASSE: *Kuşlar ve şema.* 1643.

tadır: "Bir kuşun biçimine iyi dikkat et ve bu biçimi tam olarak kavra. Kuşlar yumurtalardan çıktıklarından, biçimleri bir yumurtanınkine benzer; buna sonradan kafa, kuyruk, kanatlar ve ayaklar eklenir." Bir kuşun biçimini yumurta biçiminden "geliştiren" sanatçı, böylece bütünüyle doğayı izlemiştir. Ancak sözü edilen kitapta diyagramlar henüz bulunmamaktadır. Bildiğim kadarıyla diyagramlar, Uzakdoğu'da ilk kez 18. yüzyılda ortaya çıkmış, bunu kullananlardan biri de Hokusai olmuştur. Bu yeniliğin batıdaki örnek kitaplarından mı kaynaklandığı, yoksa bağımsız mı oluştuğu sorusunu araştırmak, hiç kuşkusuz ilginç olacaktır.

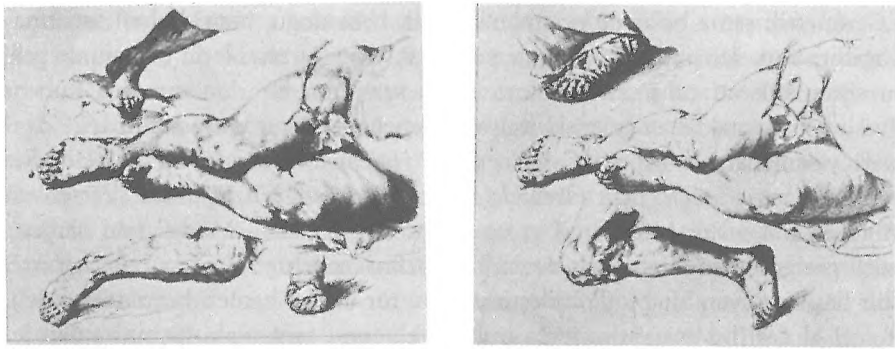
Geometrik şema belki de eşzamanlı olarak hem doğu, hem de batı sanatına ait bir öğedir; buna karşılık bir ders konusu olarak yine Carracci'lerin çevresinde geliştirilen sistematik nü çalışmaları, yalnızca batı sanatının bir donanımıdır. Rubens'in atölyesinden kaynaklanan gelenek, İtalyan geleneği ile Pieter de Jode'nin 1629'da Anvers'de yayınlanan ve *Büyük Çaba ve Para Harcanarak Modelden Yapılan, Resim Yapmak İsteyen Gençler için Özellikle Elverişli, Değişik Nü Figürleri* (Verschiedene Aktfiguren mit vieler Mühe und grossen Kosten nach dem Modell neu dargestellt, speziell geeignet zum Gebrauch der zeichenbeflissenen Jugend) (123) gibi karakteristik bir başlık taşıyan kitabında birleşmiştir. Bu tür eserler hemen her zaman seleflerini temel alırlar; bu eserlerde neyin özgün olduğunu saptamak, hiçbir zaman kolay değildir. Örneğin de Jode ile van de Passe'nin örnekleri, Frederick de Wit tarafından



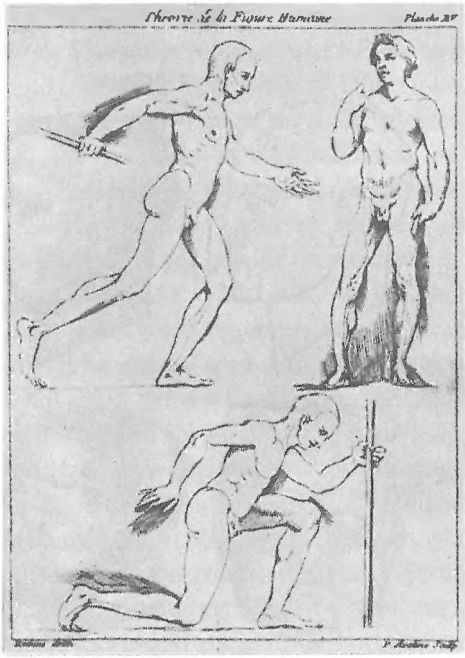
123. PIETER DE JODE: *Yatan Nü*. 1629.

devralınmış, bu yazar da *Lumen Picturae*'sinde – bu başlık da van de Passe'den alınmadır – Ribera'nın *Şair* adlı gravürünü kapak olarak kullanmıştır. Bu yazı yayımlanmazdan kısa süre önce Fransa'da Poilly, Ribera'dan esinlenilmiş bir dizi didaktik nitelikte baskı yayımlamıştır; bu baskılarda her detay, bir kez kopya etmeyi kolaylaştırmak amacıyla kontur çizimiyle, bir ikinci kez de gölgelendirmelerle yansıtılmıştır. Bu düşünceye de Wit'te yeniden rastlamaktayız (124). Bunlar, bu kitapların formülleri ve şemaları kapsayan ortak bir dağarcık oluşturduğunu, bu dağarcık sayesinde sözü edilen formül ve şemaların bütün Avrupa'ya yayıldığını gösteren örneklerden yalnızca birkaçıdır. 1773 yılında, Rubens'in bir çalışmasının röprodüksiyonu olma savında ilginç bir albüm yayımlanmıştır; bu albümde Leonardo'nun *Trattato*'sundan kopyalar, Michelangelo'nun *Davud* 'undan bir poz (125) ve (aynı sayfada) bu kez çok farklı birine, Lautensack'a ait olan (126) bir koşan adam şeması yer almıştır.

Belki de bu kitapları karşılaştırmak için kullanılabilecek en yakın örnek, sözlüklerdir. Çünkü yeni sözlükler de, çoğu kez varolan sözcük dağarcıklarını, doğruları ve yanlışlarıyla birlikte, içlerine alarak büyümüşlerdir. Bu kitapların rolünü son bir örnekle aydınlatmak istiyorum. De Wit'in formülleri arasında çocuk kafalarının betimlenmesine ilişkin bir formül de bulunmaktadır (127); bu formül ile van de Passe ara-



124. RIBERA'ya göre: *Figür ve kontur çizimleri*. 1650.



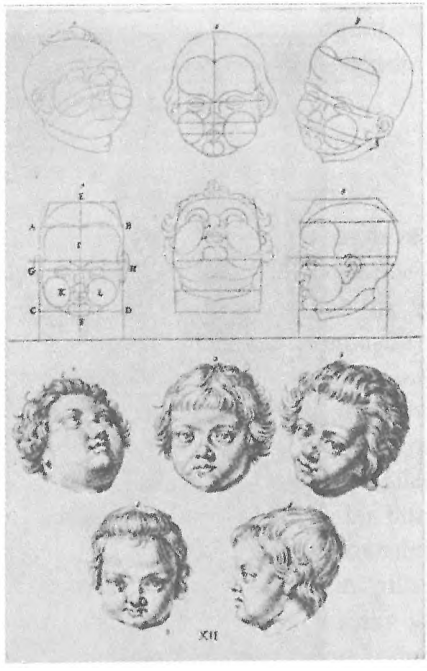
125. 'P. P. RUBENS':
"İnsan Figürü Kuramı"ndan. 1773.



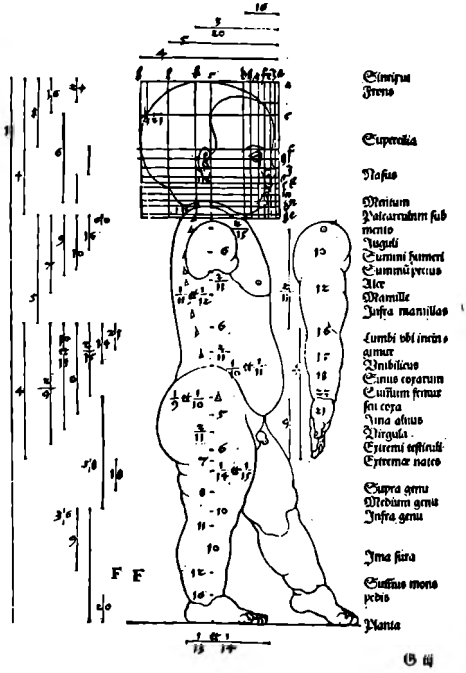
126. HEINRICH LAUTENSACK:
Koşan bir adam şeması. 1564.



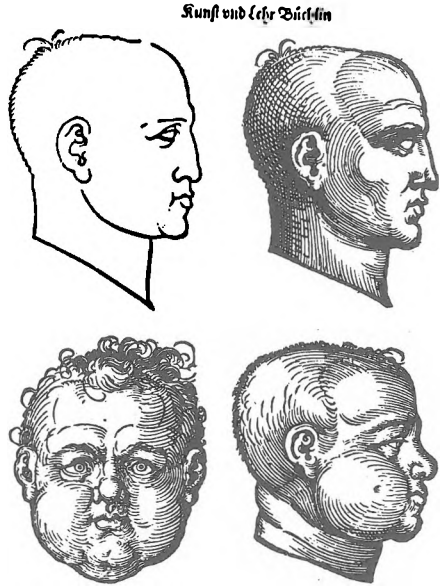
127. FREDERIK DE WIT: *Putti*. 1660 dolayları.



128. C. VAN DE PASSE: *Putti*. 1643.



129. ALBRECHT DÜRER: *Bir çocuğun orantıları.* 1532.



130. HANS S. BEHAM: *Profiller.* 1565.



131. PETER PAUL RUBENS: *Oğlunun resmi.* Kesit. 1620 dolayları.

sında bağlantı kurulabilmektedir. Bu tuhaf tasarımlar temel alınarak oluşturulmuş kafaların, Rubens'in tablolarındaki *Putto*'larla büyük benzerliği vardır. Yakından bakıldığında, bunların dolaylı olarak Dürer'e kadar uzanan (129) bir formülün uyarlamaları ve değişimleri olduğu saptanabilmektedir. Van de Passe, kendi örnekler kitabına (128), Sebald Beham'ın bir kitabındaki resimlerin (130) kopyalarını da eklemişti; Rubens'in putto'larını kabakulaklı çocuklara çeviren de kanımca Beham olmuştu.

Sözü edilen kitaplar örnek kitapları niteliğiyle kaldıkça, gerçi eğlendirici olmakta, ama bunun dışında pek bir önem taşımamaktadır. Buna karşılık Rubens gibi bir ustanın nasıl olup da çocuk betimlemeleri, dahası kendi oğullarının portreleri (131) bağlamında, gençliğinde öğrenmiş olduğu şemalardan ve orantı formüllerinden etkilenebildiğini kendimize sorduğumuzda, olay çok daha ilginç bir görünüm almaktadır.

Çünkü o zaman bu öğretim yöntemlerinin temel sorununu, yani genel ile özel arasındaki ilişki sorununu karşınızda buluyoruz. Burada söz konusu olan, ikinci bölümde başka bir bağlamda ele almış olduğumuz doğru kopya etme sorunudur. O bölümde betimlemenin patolojisi diye adlandırdığım olgu, ancak bir resmin doğruluğu ve asla uygunluğu açısından özgün konuyla karşılaştırılabildiği yerde irdelenebilir. Öte yandan Rubens'in çocuklarının nasıl göründüklerini saptama olanağına bugün doğal olarak sahip bulunmamamıza karşın, eski formüllerle şemaların algılamamızın oluşumları üzerindeki etkilerini araştırmamıza bir engel yoktur. Hatta söz konusu sorun, deneysel bir araştırmaya konu olabilmek bakımından son derece elverişlidir. Fakat belli bir biçimler öbeği üzerinde yoğun biçimde çalışmış olan herkes, özel deneylere girişmeden de bu etkinin örneklerini yaşamıştır. Ben de şişman yanaklı çocuklara ilişkin formüller üzerinde çalıştığım zaman geçirdiğim şoku bugün bile çok iyi anımsıyorum: Önceleri böyle çocukların hiçbir zaman varolamayacağını düşünüyordum, fakat bir süre sonra gördüğüm bütün çocukların suratları bu formüllere uymaya başladı.

VI

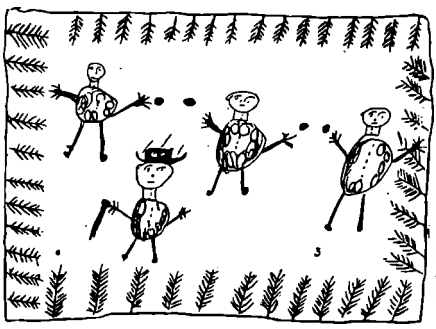
BİÇİMDEKİ bu değişkenliği, bu bağlamda en bilinen örnek olan bölünmüş oval, ya da daha kesin deyişle yumurta biçimi örneğiyle göstermek istiyorum; batı sanatında bu biçim, kafalar için kullanılmaktadır. Örneğin van Mander, öğrencinin içine haç yerleştirilmiş olan yumurta biçimini çizmesi için bol bol alıştırma yapmasına büyük önem verir; ona göre bu figürün çiziminde beceri kazanmaksızın, herhangi bir başın çizilebilmesi de olanaksızdır; van de Passe ise aynı nedenden ötürü aynı figürü, resim kitabının bölümlerinden birinin başına yerleştirmiştir (132). Böyle bir atölye kuralının uygulamadaki değeri, nereden kaynaklanmaktadır? Bu değer kısmen acemilerin bir baş çizmek istediklerinde en sık yaptıkları yanlışı, başka deyişle yüz ile bir bütün olarak başın özdeşleştirilmesini yumurta biçiminin önlemesinden kaynaklanabilir. Bir çocuk elinden çıkma karalamada bir yüzü oluşturan hatlar – gözler için kullanılan noktalar, burun ve ağız için kullanılan çizgiler –, kulakları ya da, gereksinim varsa eğer, bir şapkayı desteklemesi öngörülen bir ana çizgi tarafından kuşatılmış konumdadır (133). Bu kavramsal şema, genellikle yassı bir yüzeydir. Demek ki öğretmen, öğ-



132. C. VAN DE PASSE: *Bir resim kitabından giriş sayfası.* 1643.

rencisini, başı bir bütün olarak düşünmeye, yüzü de başın üç boyutlu yapısına bağımlı bir bölüm olarak gözünde canlandırmaya götürebilecek bir çıkış noktası seçmeye yöneltebildiği takdirde, hiç kuşkusuz yararlı bir sonuç elde etmiş olacaktır.

Çeşitli düzeydeki ustalar, bir başı gösterebilmek için bu yöntemi kullanmışlardır. Tavırları birbirlerinden çok farklı olan Leonardo, Fra Bartolommeo, Paolo Veronese ve Rembrandt gibi (134-137) ressamların bu formülü benimsemiş olmaları, biçimlerin dilinin, resim yoluyla betimleme alanında belirginleşen ve bu bölümlerde vurgulamaya çalıştığım birlik ve bütünlüğünün klasik kanıtını oluşturmaktadır. Bu sanatçıların çizimlerinde şema, sanatçının gereksinimler doğrultusunda çözebileceği ya da işleyebileceği kısaltmalar yerine geçmektedir. Ancak kanımca bu türden şemaları kısaltmalar ya da yalınlaştırmalar diye adlandırdığımız takdirde, bunların psikolojik rollerini pek iyi dile getirmiş olmayız. Sanatçı önce, gerçek bir kafa düşünüp, ardından bunu soyut bir oval biçiminde yalınlaştırmaz. Sanatçı için oval, gereksindiğinde eti ve kemiğiyle canlı bir kafaya dönüştüreceği bir şema, bir çıkış noktasıdır.



133. *Kartopu savaşı.* Çocuk çizimi.

Fakat böyle bir şemayı temel alan bir çalışmanın, sürekli bir düzeltme ve değiştirme eyleminin eşliğinde yürütülmediğinde, gerçek anlamda portre sanatı için çok ciddi bir engel oluşturacağı da kesindir. Elimizde, 18. yüzyılın usta sanatçılarının dahi bu ko-



134. LEONARDO DA VINCI: *Şematik kafa.*



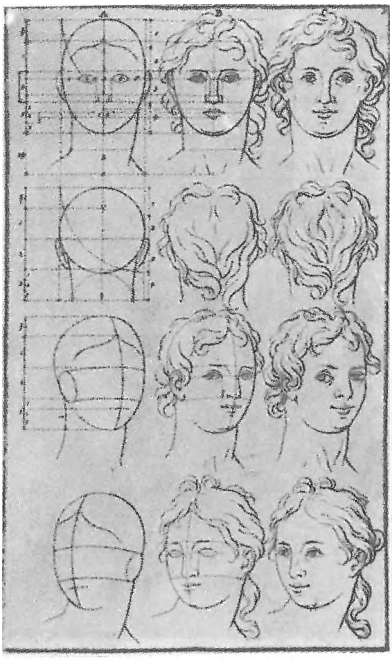
135. FRA BARTOLOMMEO: *Çizimler.*



136. PAOLO VERONESE: *"Kana'daki Düğün"e ait taslak.* Kesit.



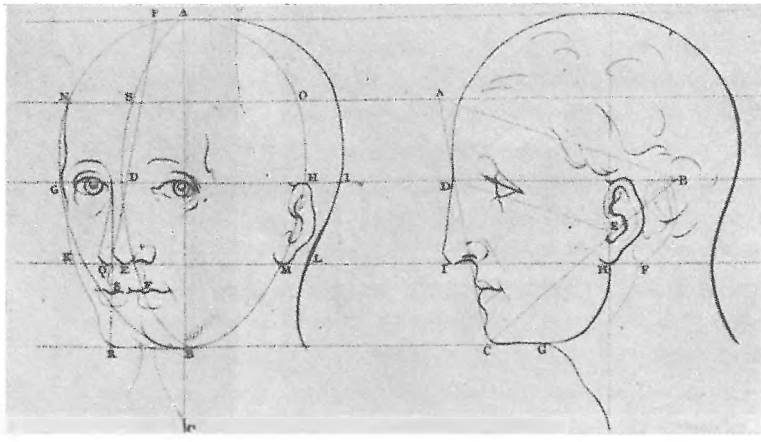
137. REMBRANDT VAN RIJN: *Çarmıha Geriliş.* Kesit.



138. J.O. PREISSLER: *Şematik kafalar.* 1734.

nudaki üşengeçliklerinin kurbanı olduklarını gösteren çok değerli bir kanıt bulunmaktadır. Goethe'nin bile kendisine fikir danışmış olduğu, büyük anatomi uzmanı Pieter Camper, çağının portre ressamlarının, daha model poz vermezden önce işe tuvale bir oval çizmekle başladıklarını, sonra bu ovalin içine bir haç konduruduklarını anlatır; bu haç, dikey olarak 4 burun, yatay olarak da 5 göz uzunluğunda ve genişliğindedir. "Daha sonra yüzün resmini bu bölümlemelere göre ve gerçek orantıların farklılığına aldırmaksızın yapıyorlar." Ancak Camper, işi bu kadarla bırakmamıştır. Preissler'in çizim kitabından (138) alınma bir şemanın orantılarını tam olarak inceledikten sonra, ağzın kulağa çok yaklaştırılması nedeniyle, bu reçetenin yarım profil bakımından iflas ettiğini kanıtlamıştır (139). Camper'e göre Kuzeyli ressamlar, van Dyck'ın ve İtalyanların aksine, bu yanlışı çok sık yapmışlardır.

Şematik bir aslan çizdikten sonra bunun, aslına sadık bir kopya olduğunu ileri sürmüş olan Villard ile, Camper'in eleştirilerine hedef olan 18. yüzyıl portre ressamı arasındaki ayrımın yalnızca bir derece ayrımı olduğu, burada bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Her ikisinin de yaptığı, bir genel ilkörneği ilgili sınıfın tikel bir üyesine, belli bir aslana ya da belli bir kişiye uygulamak olmaktadır. Kısmen inandırıcı görünümde bir kafanın nasıl betimleneceğini bir kez öğre-



139. P.CAMPER: *Kafanın orantıları.* 1794.

nen bir ressamın, yaptığı üzerinde pek düşünmeksizin bu "normal kafa"yı yenilemekten kendini alamayacağı ve ancak betimlenen önemli kişiyi ya da güzelliği tanıma bakımından gerekli olan ölçüde bireysel çizgilere gideceği, doğru olabilir. Öte yandan ressam, bir kez üstesinden gelmeyi başardığı normal kafayı, düzeltmeler için bir çıkış noktası da sayabilir ve bütün bireysel farklılıkları bu modele eksiksiz işleyebilir. Başka deyişle, şemayı – düşünce düzeyinde ya da gerçekten – tuvale geçirmesinin nedeni, şemanın kendisini gerçekleştirmek değil, fakat modelinin başını onunla karşılaştırmak ve bütün farklılıkları şemaya işlemektir. Şimdiye kadar şemanın gerekliliğine ilişkin bütün öğrendiklerimizi göz önünde tuttuğumuz takdirde, aslmda doğru sayılamayacak bir şemanın da değerli bir yardımcı araç olabilmesi bizi şaşırtmamalıdır. Çünkü algılama aygıtımız, biz ancak onu şu ya da bu yönde çalıştırdığımız takdirde harekete geçer. "Gözün alıştırılması" ya da "görmenin öğrenilmesi" gerektiği üzerine pek çok şey söylenir; ama burada kullanılan terimler, aslında görmeyi değil ayırt etmeyi öğrendiğimiz gerçeğini gözlerden sakladığı takdirde, yanıltıcı olabilir. Eğer görme eylemi gerçekten edilgen bir süreç niteliğini taşısaydı ve gözün ağtabakasının bütün yaptığı, duyusal verileri bir fotoğraf gibi saptamaktan ibaret bulunsaydı, o zaman doğru bir portre resmi yapabilmek için yanlış bir şemayı gereksindiğimiz savı gerçekten de saçma olurdu. Oysa ruhbilimcilerin yaptıkları deneyler bu edilgen süreç düşüncesinin, yada idealinin bütünüyle gerçekdışı olduğunu her gün yeniden doğrulamaktadır. Kısa süre önce şöyle bir tanımlama yapılmıştır: "Algılama, özü bakımından, oluşturulmuş bir beklentinin değişimi diye anlaşılabilir." Başka deyişle algılama, her zaman etkin bir süreçtir; bu süreç beklentilerimizden bağımlı olup, hep belli konumlara uyarlanır. Yapmamız gereken, alışılageldiği üzere görmek ile bilmeyi karşılaştırmak yerine, görmek ve ayırdına varmaktan söz etmektir. Bir şeyin ayırdına, ancak o şey için bakındığımızda varırız; bakma eylemine ise ancak alışılagelmiş dengede herhangi bir bozulma nedeniyle, yani beklentimiz ile dışardan bize ulaşan mesaj arasında bir uyumsuzluğun ortaya çıkması durumunda girişiriz. Bir odada bulunan bütün nesneleri algılayabilmemiz, neredeyse olanaksızdır. Ama odadaki bir şey, alışılageldiği üzere olması gerektiği gibi değilse, onun ayırdına hemen varırız. Bunun gibi, bir kafanın bütün ayrıntılarının tek tek ayırdına varabilmemiz de söz konusu değildir. Bu ayrıntılar beklentilerimize uygun olduğu sürece, algılama aygıtımızdaki yerlerini sessizce ve kendilerini belli etmeksizin alırlar. Buna çok benzer bir biçimde, resimlerdeki belli biçimleri de kafalar diye alımlama alışkanlığımız bulunmaktadır; dikkatimiz özellikle çekilmediği sürece, bunlar bizi hiçbir bakımdan tedirgin etmez. Fakat kafası yumurta biçiminde olan, ya da ağzı Preissler'in figürlerinde olduğu gibi yanhş yerleştirilmiş biri kapıdan içeri girecek olsaydı, bu hemen dikkatimizi çekerdi.

VII

BU AÇIDAN bakıldığında, sözünü ettiğimiz o kuru şema ve düzeltme yasası ve yalnızca ortaçağ ile yeniçağın sanat anlayışları arasındaki yakınlığı değil, fakat bunların temel farklılıklarını da daha iyi anlamamızı sağlayabilir. Ortaçağda şema ile imge ara-



140. VILLARD DE HONNECOURT:
Ayı, Kuğu ve Kudüs. 1235 dolayları.



141. LEONARDO DA VINCI:
Şahlanan At. 1505 dolayları.

sında özdeşlik vardır; yeniçağın sanatçısı için ise şema, onunla gerçeklik arasında uyum sağlayacak düzeltmeler ve değişiklikler için bir çıkış noktasıdır; sanatçının biricik, özel ve tikel olanı ele geçirme savaşımında yardımcı araçtır. Bir ortaçağ sanatçısının özelliği, sağlam bir çizgi kullanmasıydı (140). Sanatçının becerisine mührünü vuran, bu özelliği olurdu. Yeniçağ sanatçısı ise, bu tür teknik ustalıktan kaçınır; ona göre önemli olan çevreyi durmaksızın gözlemlemektir. Bu anlayışın göstergesi, eser tamamlanmadan önce çizilen taslak, daha doğrusu kabarık sayıda taslaklardır (141). Yeniçağ sanatçısı el ve göz ustalığı ne denli yüksek bir düzeye varırsa varsın, daha çok öğrenmekten hiçbir zaman vazgeçmez. Resim, ikinci elden bir formül olmaktan çıkıp, biriciklik ve bir daha yinelenemezlik niteliğini taşıyan görsel yaşantıyı yansıtana değin, yorulmak nedir bilmeksizin resim yapar, karşılaştırır ve işe yeniden başlar. Avrupa ruhunu Rönesanstan bu yana canlandıran, etkisini gerek sanatlar, gerekse bilimler alanında gösteren itici gücün kaynağı, bu sürekli arayışta ve kutsal tedirginlikte yatmaktadır. Çünkü varolan şemaları irdelemek ve doğrulukları bakımından denetimden geçirmek, yalnızca Camper gibi doğabilimcilerin çabalarıyla sınırlı kalmış değildir. En geç Leonardo'dan bu yana bütün büyük sanatçılar, bilincinde olarak ya da olmaksızın aynı davranışı sergilemişlerdir. Ancak daha önce tanımlamış olduğumuz metafizik atmosfer, 19. yüzyılın ortalarına kadar geleneksel çözümlere eşlik etmeyi sürdürmüştür; bu, sanatçının asıl görevinin özel'i genel diye göstermekten, doğadaki bütün rastlantıları köle gibi taklit etmekten çok, ideal olanı hiçbir zaman gözden kaçırmamak olduğu inancından kaynaklanmıştır.

Bu metafizik görüş inandırıcı gücünü ağırdan yitirmeye başladığında asıl çatışma kendini göstermiştir. Sanatçılar, bir sanatçının temel görevinin önceden sezilmesi ve

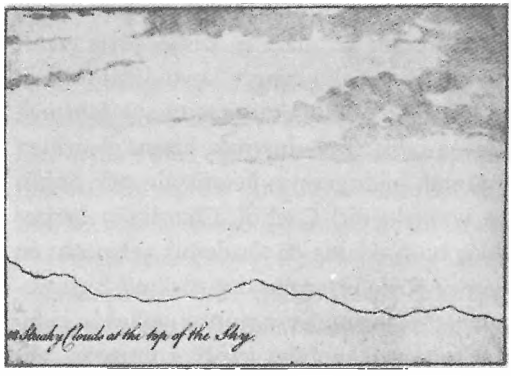
yinelenmesi olanaksız, bir kez daha ele geçmesi söz konusu olmayan görsel yaşantıyla hesaplaşmak olduğuna inandıklarından, akademilere sırt çevirmişler ve geleneksel eğitim yöntemlerini aşağı görmeye başlamışlardır. Bunun sonucu olarak, on sekizinci yüzyılın son dönemlerinden on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar sanat tarihi, şemalara başkaldırışın tarihiyle eşanlamlı olmuştur. Elbet bu bağlamda da bazı kuraldışı durumlar vardır ve kimi sanatçılar, sağlıklı değerlendirmelerden hiç ayrılmamışlardır. Örneğin Degas, izlenimci meslektaşlarının uçuk kuramlarına, resim sanatının geleneğe bağlı bir sanat olduğunu ve Holbein'ın çizimlerini kopya ederek alıştırmalar yapmalarının daha iyi olacağını belirterek yanıt vermiştir. Meder'e göre, ilk kez J. J. Rousseau, 1763'te çıkan *Emile*'inde, başka pek çok şey gibi resim dersi uygulamalarını da artık eskimiş diye nitelendirmiştir. Emile'in asla başkalarının çalışmalarını kopya etmemesi, yalnızca doğaya öykünmesi öngörülmüştür. Bu, gerçekleri olabildiğince görmezlikten geldiği söylenebilecek izlencelerden birisidir. Gerçi benzer şeyler daha önce Lysippus ve Caravaggio tarafından ya da onlar hakkında da söylenmiştir; ancak 18. yüzyılda bu istemin yeni bir tınısı bulunmaktadır. Çünkü 18. yüzyıl, özgün dâhilerin ve doğaya tapmanın çağıydı. Gelenekle köprüleri atmanın ve modern sanattaki bölünmenin ilk belirtileri bu çağda görülür.

Bu bölünmeyi, eserleri bu araştırma için çıkış noktası oluşturan John Constable kadar iyi somutlaştıran bir başka sanatçı daha yoktur. Constable'ın hemen bütün açıklamaları, gelenek karşısındaki çelişkili tutumunun kanıtlarıdır. Leslie, şöyle yazar: "Şöyle dediğini anımsıyorum: 'Doğaya bakarak bir taslak çizmeye koyulduğumda ilk yaptığım şey, yaşamımda herhangi bir resim görmüş olduğumu unutmaya çalışmak olur." Bir ruhbilimci olarak birinin "unutmaya çalıştığını" duymak, insanı gerçekten duraksatmaktadır. Dahası, bu koşulsuz özgünlük bildirgesinin kendisinin pek özgün olmaması, ona çelişkili ve komik bir hava vermektedir! Cochin, Chardin'in benzer bir açıklamasına yer verir; büyük bir olasılıkla bu açıklama da akademik geleneğin en büyük ustalarından Poussin'in bir konu üzerine söylediklerinin değiştirilmiş biçiminden başka bir şey değildir. Bütün bu sanatçıların formülleri unutma yolunda ciddi çaba harcadıkları, hiç kuşkusuz doğrudur. Fakat soğukkanlı gözlemci, unutmaya çalışan ile, hiçbir zaman öğrenmemiş olan arasında dev bir ayrım bulunduğunun bilincine elbet varacaktır; eğer bu gözlemcinin kuşkuculuğa eğilimi varsa o zaman eski bir fıkrayı, saf kurbanına büyük bir hazine vaat eden düzenbazm fıkrasını anımsayacaktır; hazineyi ele geçirmenin tek bir koşulu vardır: Toprağı kazacak olan, kazma eylemi sırasında aklından beyaz bir timsahı geçirmemelidir, yoksa hazine, bir daha asla bulunamayacak biçimde yok olup gidecektir... – Sanat alanında da bu yolla hazineler bulabilmek söz konusu değildir; bunu Constable da çok iyi bilmekteydi. Yine Constable, başka bir yerde, yalnızca kendi kendisinden öğrenmiş bir sanatçının yeteneksiz bir öğretmenden ders almış sayılacağını söyler. Ancak o zamanki izleyici çevresinin akademik geleneğe gösterdiği saygı, Constable'ı, kimi zaman sanatçı bütünüyle geleneksiz olabilirmiş gibi davranmaya itmiştir. "Gerek sanatta gerekse edebiyatta takdir edilmenin iki yolu vardır: Sanatçı, başkalarının yaratmış oldukları üzerinde yoğunlaşabilir, onların eserlerine öykünür, değerli yanlarını seçip bir bileşim oluşturabilir – ya da yetkinliğe ulaşmak için doğrudan bütün bunların kaynağına, yani DOĞA'ya ine-

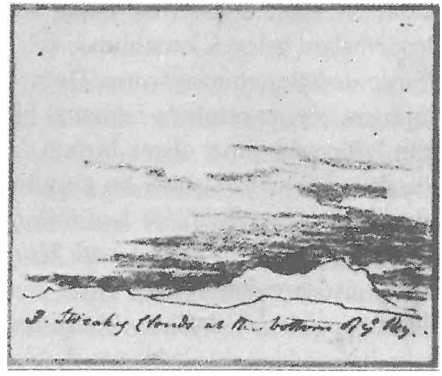
bilir. İlk yolu seçen, üslubunu resimler aracılığıyla geliştirir, başkalarınınkinden türetilme ya da eklektik nitelikte eserler yaratır – ikinci yoldan giden sanatçı ise sadık bir doğa gözlemcisi olarak doğanın henüz hiç betimlenmemiş yeni yanlarını bulup ortaya çıkarır, böylece de kendi özgün üslubunu yaratır."

Fakat bunları söyleyen Constable, konferanslarıma çıkış noktası olan, ve ileride de söz konusu olacak pasajında şöyle demektedir: "Hakiki sanat ile maniyerizm arasında ayırıcı bir çizgi çekmeye çalıştım; gelgelelim en büyük ressamlar bile maniyerizmden tamamen uzak kalabilmiş değillerdir. Resim sanatı bir bilimdir, doğa yasalarına yönelik bir araştırmadır ve böyle uygulanması gerekir... O halde neden peyzaj ressamlığı, doğa felsefesinin bir dalı, tek tek resimler de bilimsel deneyler sayılmasın?"

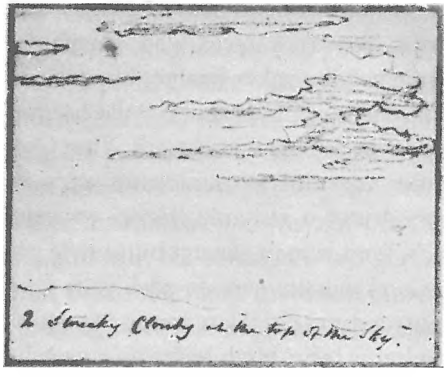
Constable, maniyerizmden uzak (yani bizim deyişimizle, geleneksel şemaları kullanmayan) bir sanatın bulunmadığı yolundaki itirafını, sanatçının deney yapma yükümlülüğüyle nasıl bağdaştırabilmiştir? Kanımca Constable, bilim tarihinin sergilediği sürekli ve kesintisiz gelişmenin, her araştırmacının kendisinden öncekilerin buluşlarını ve bilgilerini temel almasına dayandığını doğru olarak görmüştür. Bir fizikçinin kendisinden öncekilerin kitaplarını okumayı ya da deneylerini yinelemeyi "gele-



142. ALEXANDER COZENS: *Bulutlu gökyüzü.* 1785



144. JOHN CONSTABLE: *A. Cozens'den kopya.*



143. JOHN CONSTABLE: *Resim 142'den kopya.*



145. JOHN CONSTABLE: *A. Cozens'den kopya.*



146. JOHN CONSTABLE: *Bulut çalışması.* 5 Eylül 1822.

neğin kölesi olabileceği" korkusuyla yadsıyabileceğini düşünmek, elbet olanaksızdır. Bir rastlantı sonucu elimizde Constable'ın da farklı düşünmediğini gösteren bir kanıt bulunmaktadır. Londra'daki Courtauld Enstitüsü'nde, sanatsal açıdan derledikleri ilginin azlığı nedeniyle bugüne kadar yayınlanmamış bir dizi çizim vardır. Oysa bu resimlerin ruhbilim açısından önemi olağanüstüdür. Sözü edilen resimler, peyzaj ressamı Alexander Cozens'in 18. yüzyılda, öğrencilerine çeşitli tipik bulut imgelerini öğretebilmek amacıyla yayınladığı örnekler kitabından yapılan bir dizi kopyadan oluşmaktadır. (142). Gelenekten onca nefret eden Constable, oturup gökyüzünden ve bulutlardan oluşma bu şemayı büyük bir özen ve sabırla yinelemiş, "gökyüzünün üst bölümündeki çizgi çizgi bulutları" (143), "gökyüzünün alt bölümündeki çizgi çizgi bulutları" (144) çizmiş, "yarı bulutlu, yarı açık, bulutları mavi gökyüzünden daha koyu, yukarsını da aşağıdan daha koyu" (145) gösteren betimlemeler yapmış, daha pek çok sayıda bileşimlere gitmiştir.

Constable'ın Cozens'den neyi öğrenmek istediği ve öğrenebildiği, şimdi ortaya çıkmaktadır. Constable bulutların gerçek görünüşünü değil, fakat gözlemlerini daha keskin kılan, ona görsel bir sınıflandırma yapmasına yarayacak araçları sağlayarak daha ince gözlemlerde bulunmasına yardımcı olan bir dizi olası biçimi ya da şemayı edinmek istemiştir. Yakın zamanda Constable'ın görünür dünyanın en geçici görünümlerine gösterdiği ilginin, vatandaşı ve çağdaşı Luke Howard'ın çabalarıyla şaşırtıcı bir koşutluğu sergilediği gösterilmiştir. Howard, bulutlara ilişkin ve bugün de genellikle uygulanan kümülüs, sirüs ve stratus sınıflandırmasının yaratıcısıdır. Büyük biçimbilimci Goethe, ona duyduğu hayranlıkla şu dizeleri kaleme almıştır:

Ele gelmeyen, erişilemeyendir,
tutup ilk kez sımsıkı yakaladıkları,
Belirlenemeyendir belirleyip sınırladıkları,
Ve doğru adlandırdıkları! – Onur, senindir!

Constable da buna çok benzer bir biçimde Cozens'ın şemalarını kullanmıştır. Bunları yoğun doğa gözlemlerine temel almakla yetinmeyip, yeniden düzenlemiş ve bütünüyle yeniden yaratmıştır. Constable'ın yaptıklarından daha aslına sadık bulut resimlerine rastlayabilmek, çok güçtür (146).

Ne tür bir şematik sistem kullandığımız, pek önemli değildir. Asıl önem taşıyan nokta, herhangi bir sisteme sahip olmamızdır; çünkü elimizde karşılaştırma için bir zemin bulunmaksızın gerçekliği yakalayabilmemiz, tümüyle olanaksızdır.

Constable'm yarattığı bulutları görüp, bunlara hayran kalmış olan, büyük bir olasılıkla bulutlarla dolu gökyüzüne farklı gözlerle bakacak ve anımsama eyleminin vardığı yeni duyarlık düzeyini, sanatın yarattığı imgelere borçlu bulunacaktır.

Zaten, 18. yüzyılda, büyük klasik üsluptaki anlatıcı resim sanatının ölümünün ardından, sanatın bu yeni işlevi, peyzaj resmi sanatının lider konumuna gelmesine katkıda bulunup, sanatçıları da tikel doğruları daha yoğun bir çabayla aramaya itmemiş midir?

3. BÖLÜM

İZLEYİCİNİN PAYI

6

Bulutlardaki İmgeler

Bazan bir bulut gözümüzde bir ejderha oluverir;
Bir duman, bakarsın, bir ayı oluvermiş, ya da bir aslan,
Derken kuleli bir hisar, bir korkunç kayalık,
İnişli çıkışlı bir dağ, masmavi bir yarımada,
Üstünde ağaçlar, dünyamıza yukardan baş sallayan,
Gözlerimizde havayı deve yapan ağaçlar.*

SHAKESPEARE, *Antonius ve Kleopatra.*

I

GÖRÜNÜR DÜNYADAN gelen mesajların sanatçı tarafından kodlanması gerekir. Şimdiye kadar, bu kodların güzel sanatlardan iletmesi beklenen mesajlara nasıl uyarlandığını gözlemledik. Şimdi ise olaya bir başka yönden bakmamız ve birer izleyici olarak, Winston Churchill'in doğru bir saptamayla tuval üstündeki kriptogram diye adlandırmış olduğu göstergeleri nasıl sökebildiğimizi sormamız gerekiyor.

Bu soruna yönelik en titiz araştırmalardan birine, Philostratus'un, Tiana'lı Apollonios'un yaşamını konu alan çalışmasında rastlamaktayız; çoktanrılı geç antikçağın son dönemlerine ait bulunan bu tuhaf ve etkileyici belgeye daha önce de atıfta bulunmuştum. Apollonius, Pitagorasçı bir bilgeydi ve İsa'nın doğduğu yıllarda hem vaazlar vererek, hem de mucizeler yaratarak dünyayı dolaşmıştı. *Mimesis* sorununu Platon'dan ya da Aristoteles'ten çok daha derinliğine düşünmüş olan Philostratos'un anlattığına göre, Apollonios bir defasında yolculukları sırasında öğrencisi Damis'le birlikte Hindistan'a gelir ve orada, bir sarayda, Büyük İskender zamanından kalma, Yunan üslubuyla işlenmiş bir rölyefe hayran kalır. Öğrencisiyle kralın huzuruna çıkmak için beklerlerken, aralarında tam anlamıyla Sokratesvari bir konuşma geçer: "Söyle bana, ey Damis, resim sanatı diye bir şey var mıdır?" "Hiç kuşkusuz vardır", diye yanıtlar Damis. "Peki nedir bu sanat?" "Renklerin karıştırılmasıdır." "Peki neden karıştırılır renkler?" "Öykünme amacıyla; bir köpeğin, bir atın, bir adamın tıpkısını yapmak için; ya da bir geminin veya başka bir şeyin kopyasını yapmak için." "O halde resim sanatı, öykünme, yani *mimesis* demektir, öyle mi?" diye yineler Apollonios. "Elbet, başka ne olabilir ki?" diye onaylar uslu öğrencisi. "Resim sanatı öykünme olmasaydı eğer, renklerle oynanan bir çocuk oyunundan ibaret kalırdı." "Çok doğru", diye yanıtlar öğretmeni. "Peki ama, bulutlar geçtiğinde gökte gördüklerimiz,

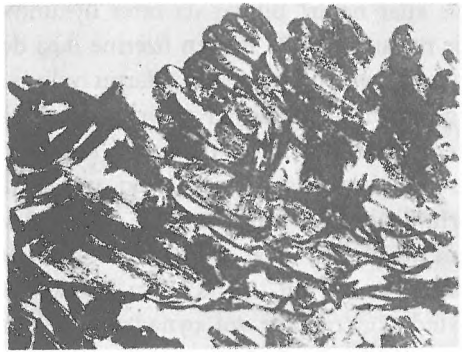
* Çeviri için: Sabahattin Eyüboğlu, *Antonius ve Kleopatra,* Remzi Kitabevi, İstanbul 1967

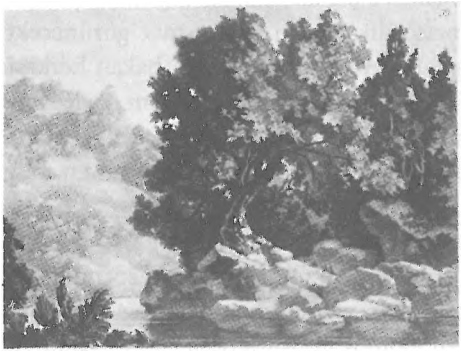
yani boğalar, boynuzlu antiloplar, kurtlar ve atlar nedir? Bunlar da birer öykünme ürünü müdür? Tanrı, böyle vakit geçiren bir ressam mıdır?" Bunun üzerine ikisi de, bulutlardaki imgelerin tek başlarına bir anlam taşımadıkları, oluşmalarını yalnızca rastlantıya borçlu bulundukları konusunda görüş birliğine varırlar ve öykünme eğilimi doğamızda varolduğunda, ancak *bizlerin* onlara bir biçim ve bir anlam kazandırdığımızı saptarlar. Apollonius, konunun üstüne gitmeyi sürdürür: "Peki ama bundan, öykünme sanatının iki yönlü olduğu ortaya çıkmıyor mu? Bu sanat, bir yönüyle el ve ruhun yardımıyla öykünme ürünlerinin üretilmesi, öteki yönüyle ise imgelerin yalnızca ruhun yardımıyla yaratılması oluyor, öyle değil mi?" Daha sonra Apollonios, izleyicinin tinsel katılımının öykünme olayında önemli bir rol oynadığını anlatır. Çünkü izleyici, bu katkısıyla tekrenkli bir resmi duyumsar, bir bronz kabartmayı gerçekliğe benzer bir şey diye algılar, onu bir biçim ve bir anlatım niteliğiyle duyumsar. "Bu Hintlilerden birini beyaz tebeşirle resmetseydik bile, o yine esmer görünecekti, çünkü yassı burnu, alt çenesinin öne çıkıklığı, sert ve kıvırcık saçları, bakan herkesin gözünde ona esmer tenli birinin damgasını vuracaktı. Bu nedenle, savım şöyle: Boya ya da kalemle yapılma bir resme bakan kişinin de öykünme yeteneğine sahip bulunması gerekir; bir atın ya da bir boğanın gerçekte nasıl göründüğünü bilmeyen, bunların resminden hiçbir şey anlayamaz."

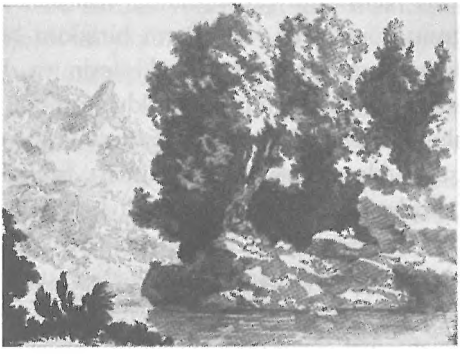
Bu antik yazarı bunca ayrıntılı alıntılamamın nedeni, sanat eserlerinin yorumunda izleyicinin oynadığı rolü, başka deyişle şimdi ele almak istediğimiz sorunu, hayranlık uyandırıcı bir açıklıkla dile getirmiş olduğunu düşünmemdir. Bugün bazı bakımlardan, öykünme yeteneği konusunda Apollonios'un düşleyemeyeceği kadar çok bilgi sahibiyiz. Çünkü bu yeteneğin "yansıtma" teriminin çatısı altında, ruhbilimde başlı başına bir araştırma alanı oluşturduğunu görmüştük. Bulutların birtakım biçimlere benzetilmesiyle, daha önce değindiğimiz ve deneye katılan kişilerin ya da hastaların simetrik mürekkep lekeleri karşısındaki tepkilerinin araştırıldığı ruhbilim testleri (72) arasında büyük bir yakınlık bulunmaktadır; Rorschach testinde kullanılan mürekkep lekelerinin, bulutlarla karşılaştırıldıklarında, ayrıcalıklı yanları, istendiği kadar kullanılabilmeleri, böylece de çeşitli kişilerin yorumlarının birbiriyle karşılaştırılabilmesidir. Bizim için bu bağlamda birincil önem taşıyan nokta, modern psikiyatrinin yöntemlerinin antik filozofların sezgilerini doğrulamasıdır. Böyle rastlantı ürünü oluşumlarda gördüklerimiz, tinsel dünyamızda depoladığımız nesne ya da görüntüleri bu oluşumlarda saptama yeteneğimizi temel almaktadır. Böyle bir lekeyi bir yarasa ya da kelebek diye yorumladığımızda, algılamamızda bir sınıflandırmaya gitmiş oluruz – belli bir biçimden yoksun lekeyi tinsel düzeyde, daha önce gördüğümüz ya da düşlediğimiz kelebekler (veya yarasalar) arasına sokarız.

II

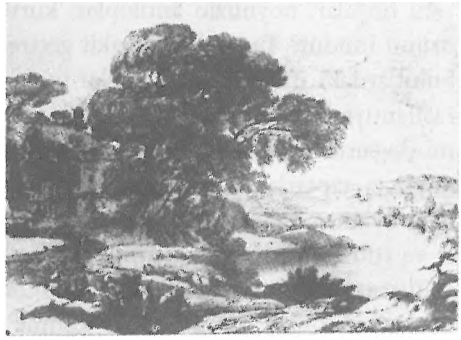
YANSITMA, sanatçıların merakını ve ilgisini, sık ve değişik açılardan uyandırmıştır. Bizim için en ilginç olan nokta ise, sanatçının sözcükler dağarcığı diye belirlediğimiz şemaların yerine rastlantı ürünü biçimler koymayı denemek, başka deyişle mürekkep



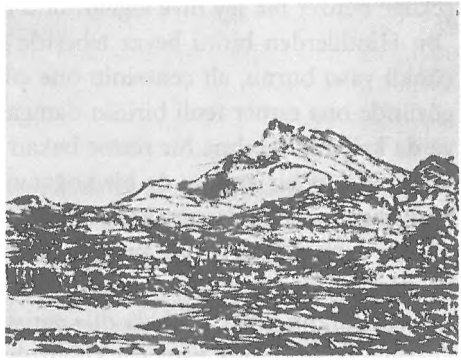




147-149. A.COZENS: *"Yeni bir Yöntem"den.* 1785.



150. CLAUDE LORRAIN: *Peyzaj çizimi.*



151. A. COZENS: *"Yeni bir Yöntem"den.*



152. CLAUDE LORRAIN: *Roma'nın yukarılarında Tiber nehri.* Fırça çalışması.

lekesini örnekler kitabına bir seçenek olarak almaktır. Acaba Cozens'in kısa süre önce sözünü ettiğimiz ve Constable'ın büyük bir titizlikle kopyalar çıkardığı örnekler kitabının, yani bulut ve gökyüzü şemalarını içeren kitabının eşzamanlı olarak iki olanağı da sergilemesi, bir rastlantı mıdır? Çünkü düşünülebilecek bütün bulut tiplerini değişimleri içersinde gösteren bu dizi, aslında son derece özgün bir eserden kaynaklanmaktadır. Cozens, eseri *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (İmgelemi Peyzaj Motiflerinin Bulunması Yö-

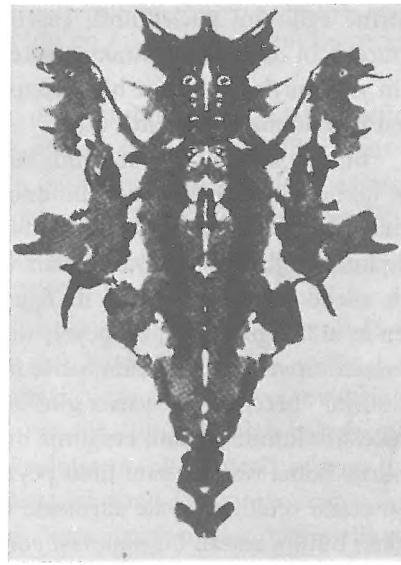
nünde Teşvik Etmenin Yeni bir Yöntemi) diye adlandırmıştır. Cozens'ın sanata düşkün amatörlere öğütlediği ve *blotting* – "lekeleme" – diye adlandırdığı yöntemin özünü, peyzaj motiflerine ilişkin esinler elde etmek için gelişigüzel mürekkep lekelerinin kullanılması oluşturmaktadır (147-149, 151). Zamanında bu yöntem, enikonu alaylara hedef olmuş ve Paul Oppé, sanatçı üzerine kaleme aldığı, temel bir kaynak sayılan biyografide sanatçıyı, her şeyi rastlantıya bırakmış olduğu suçlaması karşısında savunmak zorunluluğunu duymuştur. Cozens'ın giriş yazısı, aslında biçimlerin bulunuşuna değgin psikolojik olayı çok daha derinliğine kavramış olduğunu göstermektedir. Cozens'ın yöntemi, geleneksel sanat eğitimine karşı açık bir meydan okuma niteliğindedir.

Şöyle yazar Cozens: "Kanımca başkalarının eserlerini kopya etmek için gereğinden çok daha fazla zaman harcanıyor; bu ise imgelemin zaafa uğramasına yol açıyor. Dahası, doğayı kopya etmek için de aşırı zaman harcanabileceğini ileri sürmekten çekinmeyeceğim."

"Peyzaj yapma çabasındaki yetenekli bir insanda, yeni yeni düşünceler uyandırabilmek için çabuk işleyen, yalın ve mekanik bir yöntemin bulunmamasını hep bir eksiklik saydım."

"Çiziktirmek... düşüncelerin tinsel düzeyden kâğıda dökülmesi demektir... *Lekelemek*, çeşitli biçimlerde lekelerin üretilmesi... çeşitli düşünceler için bize esin kaynağı olabilecek, rastlantısal nitelikte oluşumların yaratılmasıdır... Çiziktirmek, düşünceleri sergilemektir; lekelemek ise bu düşüncelerin oluşmasını desteklemektir."

Cozens'in yaygınlaştırdığı yöntem ile Rorschach'ın yaklaşık 150 yıl sonra psikiyatri alanına getirdiği, tanıya yarayan yardımcı aracın tarihsel bir bağlam oluşturması, olasıdır. Bu ikisi arasındaki bağlantıyı, kendine ve dost çevresine katlanmış kâğıt üstündeki mürekkep lekeleriyle şiirsel yaratılar için esin kaynağı sağlamaya çalışan Justinus Kerner kurmuş olabilir (153). Kerner, bir ispritizmacıydı. Yazdığı şiirlerden, bu simetrik mürekkep lekelerinde hayaletler görmüş olduğu ortaya çıkmaktadır. Cozens ise aynı lekelerden, peyzaj motifleri bulabilmek için yararlanmıştır. Bu karşıtlık, her iki sanatçıya egemen olan seçme ilkesini ve verili tinsel tutumu çok açık sergilemektedir. Bu kavrama daha önce de rastlamıştık. Bundan anlaşılan, algılamayı etkileyen ve insanı bazı şeyleri ötekilerden daha önce görme ve duyma yolunda koşullandıran davranışların ve beklenti tasarımlarının bileşimidir. Bir hastaya Rorschach testini uygulayan bir psikiyatri uzmanı, bireyden bireye değişen bu ön koşullanmaları etkilemekmek için çok büyük çaba harcamak zorunda kalacaktır – bu konuda tamamen başarılı olup ola-



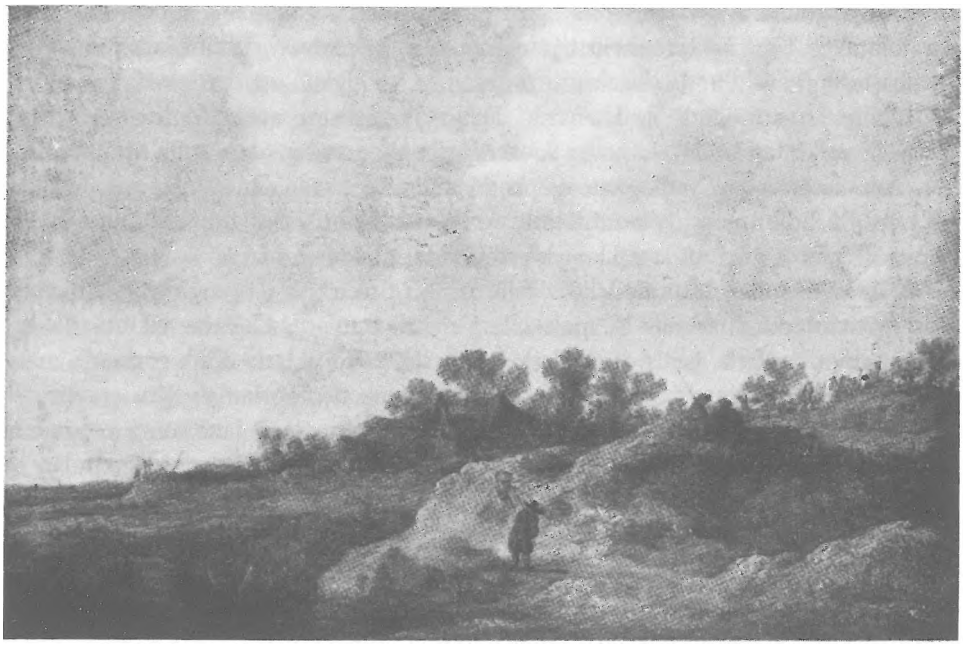
153. JUSTINUS KERNER: *"Kleksographien"den.* 1857.

mayacağı kuşku kaynağı olmuştur. Buna karşılık Cozens, öğrencilerinden doğal olarak son derece bilinçli bir tutum ister. Öğrencilerin yapmaları gereken, mürekkep lekelerinden peyzaj resimleri için motifler kazanabilme amacıyla yararlanmaktır; bu nedenle öğrenciler, birer rastlantı ürünü olan bu biçimlerde bir sürü peyzaj motifi bulmuşlardır. Fakat kendisine örneğin resim 147 gösterilen ve resimdekinin bir antrasit parçası olduğu söylenen, önyargısız bir gözlemci, olasılıkla bu yoruma karşı çıkmayacaktır.

Öte yandan Cozens'in öğrencilerinin, sanatçının mürekkep lekelerinde peyzajlar görmeye koşullandırıldıkları yolundaki sav, belki de gerçeği tam olarak yansıtmamakta, yalnızca karmaşık nitelikteki bir olgu bağlamının yalınlaştırılması olmaktadır. Öğrencilerin bu lekelerde gördükleri ve görmek istedikleri, manzaralardan çok manzara resimleriydi. Bu öğrenciler on sekizinci yüzyılda yaşıyorlardı ve içinde yaşadıkları çağ gereği, beğenileri Claude Lorrain'in çizimleriyle (150, 152) eğitilmişti. Bu çizimler onlar için pitoresk ideallerin simgesi olduğundan, yaptıklarını onlara benzetmek istiyorlardı. Demek ki bu noktada mürekkep lekelerine yansıtılabilecek, tamamlanmış bir biçim dili zaten vardı. Çabaların hedefi, gerçek anlamda bir yeni'nin bulunmasından çok, değeri kanıtlanmış öğelerden oluşma yeni bileşimlerin ve görünümlerin ortaya çıkarılmasıydı.

Kanımca yaratım ile kopyanın, ima (*Suggestion*) ile yansıtmanın sonsuz çeşitlilikler sergileyen karışımları için Cozens'in "yeni yöntem"inden daha iyi bir örnek bulunamaz. On sekizinci yüzyılda İngiltere'de yaşayan sanat dostları, Claude Lorrain'in biçimler dilini bilmeselerdi eğer, kendi yurtlarının bildikleri sahnelerinde "pitoresk motifler" diye adlandırılan motifleri aramayı akıllarına getirmezlerdi. Fakat bir kez buna alışmalarının ardından, gerek bu tepki, gerekse bu tepkiden kaynaklanan resimler, bir peyzaj taslağını çağrıştırabilecek her şeyde ve her yerde bu türden biçimler görme eğilimini güçlendirdi; çağrışımın kaynağı, beyaz kâğıt üstünde birkaç Çini mürekkebi damlasının bıraktığı lekeler de olabilirdi. Böyle bir durumda birkaç çizginin yardımıyla bu lekeler hiç kuşkusuz Claude Lorraine'den esinlenilmiş bir manzara resmine dönüştürülebilirdi (151).

Burada karşımızda yaratımın kopya karşısındaki önceliğinin özellikle vurgulandığı, uç noktada bir durumun bulunduğunu belirtmem gerekiyor; ancak Cozens'in temel aldığı ilkeler, az çok her sanatsal çabada rol oynamaktadır. On yedinci yüzyılda yaşamış Hollandalı bir yazar olan van Hoogstraeten'e atfedilen, aydınlatıcı nitelikte bir anekdot, "yeni yöntem" ile ilginç bir koşutluk oluşturmaktadır. Van Hoogstraeten'in anlattığına göre, üç peyzaj ressamı içlerinden hangisinin bir resmi en kısa zamanda yapacağı konusunda bahse tutuşurlar. İçlerinden adı Knipbergen olan ressam, motifini "becerikli bir yazıcı gibi", bir kalem darbesiyle oturtuverir. Knipbergen'in, önceki bölümde sözünü ettiğimiz biçimlerin ve formüllerin hepsini bildiğini varsayabiliriz. İkinci ressam, yani ünlü peyzaj ressamı Jan van Goyen ise çok farklı davranır. İşe çeşitli renkleri tuvale sürmekle başlar – gerek açık, gerekse koyu renkleri, ortaya çıkan bütün, alacalı bir akik taşı görünümünü alan değin kullanır; sonra, "görünüşte aşırı zorlanmaksızm", bu kaosu andıran boya lekelerinin arasından tamamlanmış resmi belirgin kılar. Başka deyişle, van Goyen de kendi zeminini Cozens'in mürek-



154. JAN VAN GOYEN: *Peyzaj.* 1635 dolayları.

kep lekelerini kullandığı gibi kullanmış, en sevdiği motifleri bu zemine yansıtmıştır. Bu sanatçının elinden çıkma tipik bir resim (154), sözü edilen anekdotun inandırıcılıktan pek yoksun olmadığını göstermektedir. Ayrıca sözü edilen iki sanatçı da bahsi kazanamamışlardır. Van Hoogstraeten'in anlattığına göre kazanan, ressam Perselles olmuştur; saatlerce hiçbir şey yapmaksızın boş tuvalin önünde oturan Perselles, daha sonra kafasında bütünüyle oluşturmuş olduğu resmi en kısa zamanda tuvale geçirivermiştir.

Salt akılcı nitelikteki bu üçüncü tasarımlama yönteminin ne değer taşıdığı üstünde fazla durmadan bu anekdottan bir kıssa almak istersek şunu söyleyebiliriz: Yansıtma yönteminin değeri çeşitli uluslardan gelme ressamlarca birbirlerinden bağımsız olarak keşfedilmiştir. Bu konudaki en ilginç örneklerden biri yine Çin kökenlidir. Kaynaklarda belirtildiğine göre, on birinci yüzyılda yaşamış olan büyük ressam Sung Ti, Çen-Yung-Çi adlı birinin peyzajlarını şöyle eleştirmiştir:

"Kullanılan teknik iyi, ama etki yeterince doğal olmaktan uzak. Kendine eski ve harap bir duvar ara. Onun üstüne bir parça beyaz ipek kumaş koy; sonra, ipeğin arasından eski taşların çıkıntılarını ve düz yerlerini, inişli çıkışlı çizgilerini ve aralıklarını görebilene değin, sabah ve akşam duvara bakmayı sürdür. Bütün bunları bakışlarınla sapta ve kafana yerleştir. Duvarın üst çizgisi senin dağların, alt bölümü suların, çukur yerleri vadilerin, aralıkları derelerin olsun; daha açık tondaki kısımlardan yakınlıkları, koyu kısımlardan da uzaklıkları belirgin kıl. Bütün bunları iyice özümsedikten sonra, karşısındaki manzaranın insanlarla, kuşlarla, bitkilerle ve ağaçlarla dolduğunu, bütünüyle harekete geçtiğini göreceksin. İşte o zaman içinden geldiği gibi resim yap-

maya koyulabilirsin; o zaman yarattığın, yeryüzünden değil, ama cennetten bir manzara olacaktır." Kaynakların belirttiğine göre, Çen'in böylece, gözlerinin açıldığı günden başlayarak, üslubu da düzelmiştir.

Çinli ressamın öğüdü ile Leonardo da Vinci'nin resim sanatı üzerine incelemesinin belli yerleri arasındaki şaşırtıcı benzerliğe bugüne kadar sıkça atıfta bulunulmuştur. Aslında Cozens, "yeni yöntemi" konusunda Leonardo'dan esinlenmiş, Leonardo'ya atıfta bulunmayı da unutmamıştır. Leonardo, bu pasajların en tanınmışında "buluşlar yapma gücünü körüklemek" yöntemini şöyle tanımlar:

"Nem yüzünden üstünde lekeler belirmiş bir duvara ya da rengi belirsiz bir taşa bak. Amacın arka düzlemler bulmaksa, kısa sürede bunlarda dağlarla, yıkıntılarla, kayalarla ve ormanlarla, geniş düzlüklerle, vadilerle ve doruklarla dolu, görkemli manzaralar görebileceksin; ya da meydan savaşları, hareketleri zorlamalı figürler, yüz ifadeleri, giysiler ve daha bir sürü şey göreceksin; bütün bunları, daha sonra yetkin düzeyde ve doğru bir biçime kavuşturabilirsin. Böyle duvarlar, insanın çalışlarından istediği sözcükleri duyabileceği çanlara benzerler."

Fakat belki daha da ilginç olan başka bölümler de vardır. Örneğin Leonardo, bulutlar ve çamurlu su birikintileri gibi belirsiz biçimlerin, ruhu yeni buluşlar için kamçılayan etkisinden söz eder. Bir başka yerde ise sanatçıya dikkatli çizimi öngören geleneksel yöntemden kaçınmasını, çünkü çabucak çiziktirilmiş bir resmin yeni düşüncelere kaynaklık edebileceğini söyleyecek kadar ileri gider. Tıpkı van Hoogstraeten'in anekdotundaki van Goyen gibi, Leonardo da bitmemiş taslağı, üstüne düşüncelerini yansıtabileceği bir perde olarak kullanır.

Belki şimdi, önceki bölümde F. C. Ayer'in "deneyimli çizimcilerin" çalışma biçimleri üzerine yaptığı açıklamayı daha iyi anlayabiliriz: "Deneyimli çizimci, bir hayvana, bir çiçeğe ya da bir eve ait bir şemayı çabuk ve kendinden emin olarak kâğıda dökmesini sağlayan bir biçimler dağarcığını edinmiş olan çizimcidir. Bu şema ona, anılarındaki imgeleri betimleyebilmesi için bir iskelet niteliğiyle hizmet eder; çizimci zamanla bu şemayı betimlemek istediği şeye uyana kadar değiştirir."

Ruhbilimcinin, sanatçının anımsama ürünü imgeleri için bir zemin oluşturma diye tanımladığı olay, aslmda yansıtma olayından başka bir şey değildir ve aynı zamanda da yaratım ile kopya arasındaki karşılıklı etkileşimin yeni bir yönünü sergiler. Sanatçının kâğıda çizdiği figür, onda anımsama ürünü bir imgenin uyanmasını sağlar. Ancak yansıtma süreci boyunca ortaya çıkan güçlüklerin ayarlanabilmesi ve dengelenebilmesi bakımından, sanatçının bu imgeyi esnek tutması iyi olacaktır.

Bu yönden bakıldığında, sanatçının resmini yansıttığı özgün biçimin doğrudan bu amaçla yaratılmış ya da rastlantı sonucu bulunmuş olması, büyük bir önem taşımamaktadır. Önemli tek nokta, sanatçmın sonunda bu biçiminden ne elde ettiğidir.

Leonardo, bu noktayı sürekli vurgulamıştır. İncelemesinde, Boticelli ile yaptığı ve olasılıkla en sevdiği düşüncelerden birini dile getirdiği bir söyleşinin de yansımasına rastlamaktayız: Bu düşünceye göre her sanatçı tümel olmalı ve gerektiğinde bir tabloya alabileceği bütün nesnelerin iç yapısını tanımalıdır. Ama sevgili Boticelli bunun hiç gerekli olmadığını, çünkü içinde en güzel manzarayı görebileceği bir lekeyi elde etmek için boyaya batırılmış bir süngeri duvara fırlatmasının yeterli olduğunu ileri

sürmüştür. Böyle bir lekede insanın neyi görmek isterse, onu görebileceğini, Leonardo da yadsımamaktadır. Fakat bu yolla kimi düşüncelere varılabilmesine karşın, detayları uygulamanın öğrenilebilmesi olanaksızdır. Sonunda Leonardo: "Ve bu ressam, gerçekten de en içler acısı peyzajları yaptı", der. Bu son derece karakteristik atölye söyleşisinden yansıyan düşünceleri tarihsel olarak geriye doğru izlemek ilginç olacaktır. Sünger olayı, Plinius'un bir pasajından kaynaklanmadır; bu pasajda Plinius, sanatsal buluşlar yapma bağlamında rastlantının rolünü belirtmek için, bir köpeğin ağzındaki köpükleri betimlemek amacıyla boş yere çaba harcayan bir ressamdan söz etmiştir; sonunda ressam, öfke ve çaresizlik içersinde yaş bir süngeri resme fırlatır ve böylece istediği etkiyi elde edince – bizden farklı olarak – şaşırıp kalır. Rastlantı ürünü oluşumlara ve yansıtmaya duyulan yeni ilgi, hiç kuşkusuz doğrudan Alberti'den kaynaklanmadır; Alberti'nin, sanatın kaynağını böyle rastlantı ürünü oluşumlarda arayan kuramı üzerinde daha önce de bir kez durmuştuk.

Rastlantı ürünü oluşumlarda ve türlü nesnelerde insan ve hayvan figürlerinin saptanması, çoğu kültürlerde güzel sanatlarla pek ilintili değildir. Konu daha çok, insanda doğuştan varolan işaretlerden ya da kahve telvesinden geleceği bilen veya yılbaşı gecesi eritilmiş kurşunun oluşturduğu tuhaf biçimlere bakarak yeni yılın nasıl geçeceğini söylemek isteyen falcıları ilgilendirmektedir; yine bu konu, doğal olarak her yerde taşlarda hayvan figürleri gören, tuhaf kayalarla dağları bir söylence atmosferine sokan, bu söylencelerde kayaları ve dağları insanlar ya da hayvanlar olarak yorumlayan, imgelemleri zengin yolcuların ilgi alanına girmektedir. Bütün zamanlar boyunca biçimleri başka ve tanıdık nesneleri anımsatan doğal nesneler, *lusus naturae*, yani doğa oyunları olarak hayret uyandırmış ve toplanmıştır; sanatçılar ise genelde bu nesnelere pek dikkat etmemişlerdir; ancak arada sırada belki bir kuyumcu, bir takı yaparken kullandığı taş ya da incinin rastlantı sonucu bir başka şeyle olan benzerliğini daha da vurgulamıştır. Son zamanlarda bazı sanatçılar, yeniden bulunma nesnelere me-



155. ANDREA MANTEGNA: *Kötülüğün Erdem Tarafından Kovuluşu*. Kesit. 1490 dolayları.

rak duymakta, fantastik biçimleri büyük bir çağrışım yaratma gücüne kaynaklık eden taşlarla ya da sürüklenen tahta parçalarıyla yakından ilgilenmektedirler. Fakat bu imgelem oyunlarına ilgi duyan sanatçılara eskiden de zaman zaman rastlandığı olmuştur; oluşturduğu bulut biçimlerinin arasından insan yüzlerini belirgin kılmış olan Mantegna, bu sanatçılardandır (155).

Ancak bu temel nitelikteki psikolojik tavrımız, ne böyle uç olgular aracılığıyla, ne de Leonardo ya da Cozens'de rastladığımız türden, yaratıcı buluşları yansıtmayla desteklemeye yönelik çabaların yardımıyla bütünüyle kavranabilir. Bu olgunun bilincine, yalnızca izleyicinin ruhsal konumunu araştırmalarımıza konu aldığımız takdirde varabiliriz.

III

KANIMCA bu bağlamların bilincine varılması, ancak sanat kendini katı biçimci bağlardan kurtarıp, bilinçli olarak izleyicinin imgelemine seslenmeye başladıktan sonra gerçekleşebilmiştir. Bu önemli değişimin sonuçlarını, sanatçının eserini şairin rüyası ile eşdeğerli gören Leonardo'nun yazılarında görüyoruz. Antikçağda da katı bağlardan kurtulma girişimleri karşısında benzer tepkiler gösterildiğine rastlamaktayız. Bu tepkiler önce bir protesto olarak başlamaktadır. Daha önce gördüğümüz gibi, Platon, zamanmın sanatını, sanatçının gerçek nesneler değil, fakat salt görünüşler ortaya koyduğu, yani yanılsamalardan ve düşlerden başkaca bir şey yaratmadığı gerekçesiyle yadsımıştı; bu nedenle de sanatçıyı, dinleyiciye gerçekte olmayanları varmış gibi göstermeye çalışan sofistle karşılaştırmıştı. Platon'a göre sanatçının oluşturduğu benzerlik, yalnızca tinsel düzeyimizde varolan bir benzerlikti. Platon, heykeltıraşların yüksek yapıların mahyaları için öngörülmüş figürlerin orantılarını izleyicinin bakış açısına uydurmak amacıyla uzatmalarını şiddetle eleştirmişti. "Bunlar doğru görülebilselerdi eğer, aslında benzermiş gibi gözüktükleri şeylere bile benzemedikleri anlaşılırdı." Tzetzes adlı bir Bizanslı yazarın naklettiği bir anekdot, Yunan Devriminde gerçekleşen bir olguyu, nesnel görünüşün izleyicinin tinsel düzeyinde öznel bir izlenime dönüşmesi olgusunu çok açık sergilemektedir. Franciscus, 1638 yılında Londra'da yayımlanan *Antik Çağın Resim Sanatı* adlı eserinde bu anekdotu şöyle alıntılamıştır:

"Atinalılar, Pallas Athene'nin bir figürünü yüksek bir sütunun üstüne yerleştirmek istediklerinde, Phidias ile Alkamenes'i birer heykel yapmakla görevlendirdiler; niyetleri, yapılacak heykeller içersinden daha iyi olanını seçmekti. Geometriden ve optikten hiçbir şey anlamayan Alkamenes, yakından bakıldığında çok güzel gözüken bir heykel yaptı. Heykelinin öngörülen yüksek sütunun üstüne yerleştirildiğinde çok farklı bir görünüşte olacağını düşünen Phidias ise, heykelin yüzünde iyice açık dudaklara ve aşırı uzun bir burna yer vermekle kalmayıp, başkaca çizgilerini de bu düşüncesi doğrultusunda değiştirdi... İki heykel halka sergilendiğinde ve böylece karşılaştırılabildiğinde, Phidias, kalabalık tarafından neredeyse taşlanacaktı; ama sonunda heykeller sütunların üstüne kaldırıldığında, Alkamenes'in heykelindeki sevimli ve uyumlu çizgilerin yitip gittiği, buna karşılık Phidias'ın eserindeki çarpıtılmış ve sert

çizgilerin yükseklik nedeniyle dengelendiği görüldü; böylece sonuçta Alkamenes'e gülünürken, Phidias ondan çok daha fazla takdir edildi."

Horatius'un zamanında belli eserlere yakından bakılmaması gerektiği, artık doğal sayılmaktaydı. Horatius, *Ars poetica*'sında: "Şiir sanatı, resim sanatına benzer", der, "bazı eserler yakından, bazıları ise biraz uzaktan daha hoşa gider." Ortaçağ, bu deneyimi antikçağdan almıştır. Bilinebilecek ve bilinmeye değer her şeyi kendinde toplayan *Roman de la Rose* adlı eserin ikinci bölümünde şöyle bir yer vardır:

Ptolemaeus öğretmişti bize,
krallarla resimlerin benzeştiğini,
bilgece sözlerini yazdığında Almagest'ine:
Görmek isteyen imgeleri gerçekten,
çekilmelidir birkaç adım geriye.
Çünkü yakının gösterdiği bütün kusurlar
silinip gider uzaklarda,
ve güzel bulduğumuz uzaktan,
kabasabadır çoğu kez,
yakından bakıldığında.

İtalyan Rönesansında bunun klasik karşılığı, Vasari'nin *Luca della Robia'nın Yaşamı*'nda bulunmaktadır. Bu eserinde Vasari, Luca (156) ve Donatello'nun (157) Floransa Katedralinin koro tribünleri için yapmış oldukları rölyefleri karşılaştırır. Anlatımı, Phidias ve Alkamenes'e ilişkin olarak yukarda verilen anekdotu o denli çağrıştırmaktadır ki, insan Vasari'nin bu anekdotu bilip bilmediğini sormak gereğini duyar.



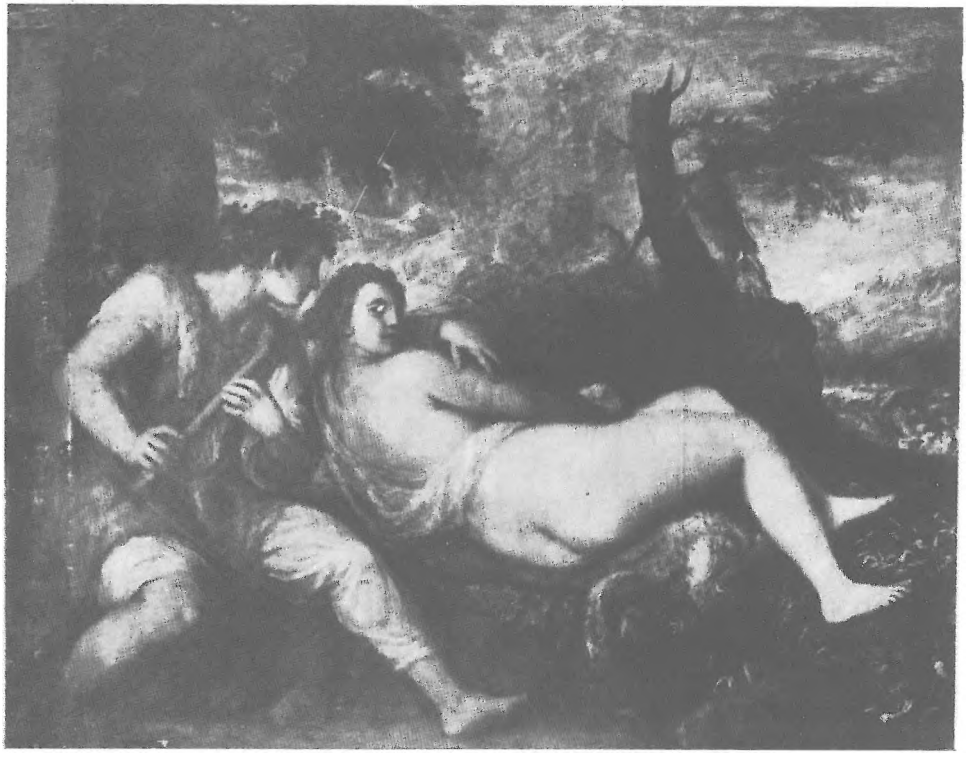
156. LUCA DELLA ROBBIA: *Şarkıcılar Tribünü.* Floransa. 1431-1438.



157. DONATELLO: *Şarkıcılar Tribünü.* Floransa. 1433-1440



158. TIZIAN: *Yaşamın Üç Çağı.* Kesit. 1510 dolayları.



159. TIZIAN: *Çoban ve Peri.* 1570 dolayları.

Çünkü Vasari'nin anlattığına göre Luca, rölyefini çok büyük bir özenle yapmış, buna karşılık durumu daha iyi kavramış olan Donatello "kendi rölyefini kaba ve bitmemiş bir durumda bırakmıştır; bu nedenle onun eseri uzaktan Luca'nınkinden çok daha iyi etki yaratmıştır; Luca'nın rölyefi çok iyi bir kompozisyonun ve büyük bir çabanın ürünü olmakla birlikte, özellikle işlenişindeki incelik yüzünden bulanıklaşmakta ve uzaktan bakıldığında, aslında yalnızca bir taslak diye nitelendirilebilecek olan Donatello'nunki kadar iyi seçilememektedir. Aslında bütün sanatçıların bu noktaya çok dikkat etmeleri gerekir; çünkü deneyimlerimizle bilmekteyiz ki, ister bir tablo, ister bir heykel, ister başkaca bir şey olsun, uzaktan bakılan bütün nesneler güzel taslaklarsa *(una bella bozza),* bütünüyle tamamlanmış eserlerden çok daha iyi etki bırakırlar."

"Bu etkinin kaynağı, yalnızca uzaklık değildir; çoğu kez ansızm bir sanatçı coşkusuyla yaratılıveren ve az sayıda çizgiyle imgedeki düşünceyi yansıtan çiziktirmeler de bu etkiyi yaratabilir; oysa abartılı detay işlemeleri ve aşırı çaba, kimi zaman işlerinin başından bir türlü ayrılamayanların eserlerini her türlü güçten ve sanatsal etkiden yoksun kılabilir."

Vasari'den yaptığımız alıntının ilginçliği, yazarın, sanatçının imgelemi ile izleyicinin imgelemi arasındaki yoğun bağlantıyı iyi bildiğini bize göstermesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü Vasari, yalnızca yoğun bir imgelem gücü düzeyinde yaratılmış eserlerin bizim imgelem gücümüze seslenebileceğini söylemektedir. Rönesans döneminin sanat kuramlarında ve görüşlerinde esinlenmeye ve imgeleme ilişkin böyle bir değerlendirme, sanat alanında salt teknik becerinin karşıtı olarak tinsel öğenin vurgulanması anlamını taşımaktadır. Usta ve ayrıntılı işçilik, loncasının kurallarına bağlı kalmak zorunda olan zanaatkârın gerçekleştirmesi gereken şeydir. Gerçek sanatçıyı ve gerçek bir soyluyu belirleyen ise, kendini zorlamamasıdır. Bu anlayış, Castiglione'nin *sprezzatura*'ya ilişkin, başka deyişle gerek eksiksiz bir saraylının, gerekse eksiksiz bir sanatçının belirleyici özelliği olan gevşekliğe değgin kuramına uymaktadır. "Zorlamasız çekilivermiş tek bir çizgi, sanki el, ressamın amaçladığı hedefe hiçbir aşırı çabaya ve özel bir yeteneğe gerek duymaksızın erişmiş izlenimini uyandıran, görünüşte son derece kolay indirilivermiş tek bir fırça darbesi, sanatçının ustalığını gösterir."

Burada ortaya bütünüyle yeni bir sanat anlayışı çıkmaktadır: Bu anlayış, ressamın ima etme yeteneğini izleyicinin imaları anlama yeteneğinin tamamlamasını şart koşmaktadır. İmgelem bakımından kısır olanın, bu karşılıklı etkileşimde yeri yoktur; o, *sprezzatura*'nın değerini anlayamaz, çünkü kendi imgelemini yansıtma için kullanılabilecek konumda olmadığı gibi, "gelişigüzel oluşturuluvermiş" bir eserdeki fırça vuruşlarında sanatçının amaçlamış olduğu biçimleri görebilmesini sağlayacak ansal kurgudan da yoksundur.

Vasari, Tizian'ın yaşlılık dönemi eserlerinden söz ederken, bu soruna geri döner: "Tizian'ın resim yapma biçimi bu son eserlerinde gençliğindekilerden çok farklıdır; erken dönemine ait eserler büyük bir ustalıkla ve inanılmaz bir çabayla yaratılmıştır, bu nedenle söz konusu eserler hem yakından, hem de uzaktan izlenebilir (158). Buna karşılık geç dönem eserleri öylesine iri fırça vuruşlarıyla ve boya lekeleriyle kaplıdır ki, uzaktan eksiksiz görünmelerine karşın insan bunlara yakından baktığında hiçbir şey göremez (159). Önemli birer usta olduklarını kanıtlamak için ona öykünenlerin



160. FRANS HALS: *Malle Babbe.* Kesit. 1620 dolayları.



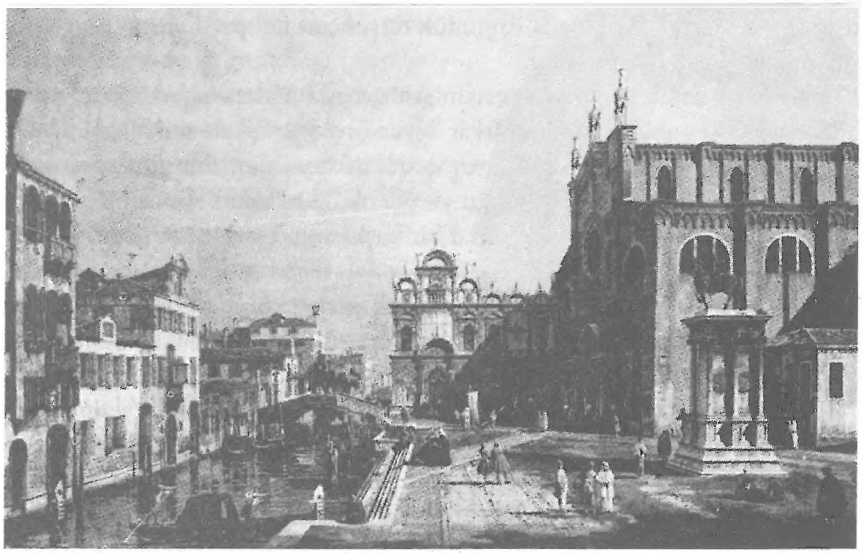
161. GERARD DOU: *Okuyan Yaşlı kadın.* Kesit. 1630 dolayları.

çoğunun kötü resimler yapmış olmalarının nedeni de budur; çünkü bu resimler sanki hiçbir çaba harcanmaksızın yapılmış gibi gözükmelerine karşılık, gerçek hiç de öyle değildir."

Tizian'ın son döneminde kullandığı üslup, sanat kuramı alanında bu gizemli dönüşün neredeyse klasik örneği olup çıkmıştır. Örneğin Lomazzo, Aurelio Luini'nin yaşlı ustanın atölyesine yaptığı ziyareti şöyle anlatır: "Orada karşılaştığı, son derece tuhaf bir peyzaj, ilk bakışta Luini'ye sanki üstesinden gelinememiş bir çalışma gibi gözüktü; fakat biraz geri çekilip baktığında resmin güneşe boğulur gibi olduğunu ve birtakım yolların resmin derinliklerine doğru uzandığını gördü."

Vasari'nin yaygın ve yankı uyandırıcı eseri Kuzey Avrupa'yı da, en ince ayrıntılara değin işlemeyi öngören geleneksel yöntemin tek yöntem olmadığına inanırdı. Carel van Mander, 1600 yılında yazdığı, resim sanatına ilişkin didaktik şiirinde Vasari'nin Tizian'ın iki tavrı üzerine anlattıklarını uyaklı kıtaların kalıbına döktükten sonra, şöyle devam eder: "Böylece sizlere, yani geleceğin ressamlarına, kendinize uygun bulduğunuzu seçebileceğiniz iki çalışma biçimi olduğunu göstermek istiyorum, ama yine de size tavsiyem, daha büyük titizlik gerektiren yöntemle başlamanızdır... Fakat seçtiğiniz ne olursa olsun, çok çarpıcı ışıklardan kaçının."

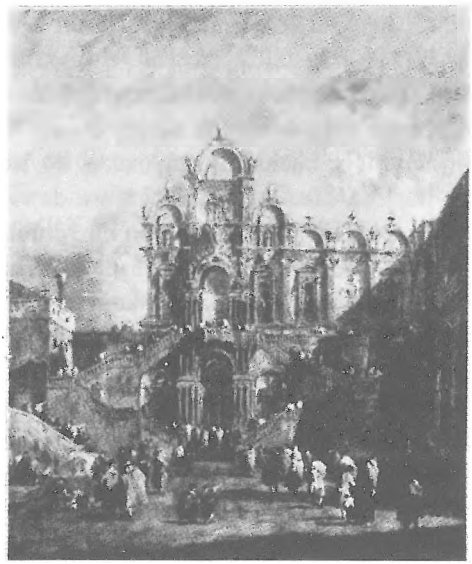
Dolayısıyla van Mander'i okumuş olan kültürlü bir Hollandalı, sanatın krallığında hem sevimli titizliğiyle Gerard Dou'ya (161), hem de Frans Hals ya da geç dönemindeki Rembrandt gibi sanatçılara yer olabileceğini bilecekti (160). Rembrandt'tan günümüze kalabilmiş az sayıdaki deyişlerden birinden, sanatçının bilinçli olarak ikinci yöntemden yana çıktığı anlaşılmaktadır. Kaynaklara göre, Rembrandt şöyle demiştir: "Burnunuzu resimlerimin içine sokmayın; boya kokusu sizi zehirleyebilir."



162. CANALETTO: *Campo San Zanipolo, Venedik.* Kesit. 1740 dolayları.

Velazquez'in biyografisini yazmış olan Palomino, sanatçının tuvale çok yaklaşmamak için aşırı uzunlukta fırçalar kullandığını söyler ve Velazquez'in portrelerinin yakından bir şeye benzemediğini, uzaktan bakıldığında ise neredeyse şaşırtıcı olduğunu belirtir.

Bu her iki resim yapma biçiminin on yedinci yüzyıl ortalarında Venedikli ressamlarca nasıl değerlendirildiği konusunda, o çevreden olan ressam Boschini'nin bir şiiri bize fikir verebilecek niteliktedir. Boschini'nin *diligente* ile *manieroso*'yu nasıl karşılaştırdığına, bu arada da Canaletto ile Guardi'nin (162, 163) üslupları arasındaki karşıtlığı bir yüzyıl erken dile getirişine kulak verelim: "Büyük çalışkanlık ürünü bir eseri, işe sabırla, sevgiyle ve doğru görüşle koyulan her ressam yaratabilir. Ama bir Paolo'nun, Bassano'nun, Palma'nın, Tintoretto'nun ya da Tizian'ın fırça kullanımlarını gerçekleştirebilmek – Tanrım, böylesi, insanı gerçekten çıldırtabilir!"



163. FRANCESCO GUARDI: *Campo San Zanipolo şenlik donanımıyla.* 1782.

Boschini, yazdığı yolculuk rehberlerinden biri için kaleme aldığı ve ölü-

münden sonra yayımlanan bir önsözde, sanatsever için bu ustaların üsluplarını tanımanın önemine değinir. Bu arada özgünlük düşüncesi ile *sprezzatura*'nın geleneksel tasarımı arasında da bağlantı kurar.

"Yumuşak bir üslubu yeğleyen ressamlar da, başta Tizian olmak üzere, çalışmayı sonunda ışıklı ya da gölgeli yerlere birkaç cesur fırça vuruşuyla noktalarlar, bu cesaretleriyle resim için harcadıkları çabaların ve döktükleri terin izini silmeyi amaçlarlardı; böyle fırça vuruşlarının eksik olduğu yerde, özellikle kafa betimlemelerinde esere bir kopya gözüyle bakmak gerekir; çünkü bir başkasının eserine öykünen, her zaman kılı kırk yararcasma çalışacaktır."

Başka deyişle, sanattan anlayan kimse artık geri çekilip bakmakla yetinmemeli, ressamın çalışmasını yakından da incelemeli, fırça kullanımına hayranlık duymalı, bir izlenimi yaratmaktaki ustalığını kavrayıp takdir etmelidir.

Böyle resimlerde yalnızca uzaktan izlemenin keyfini çıkarmakla yetinmeyip, resimden uzaklaşma sürecinin de tadına varmak gerektiği yolunda bir bilinç, giderek yaygınlaşmaktadır; bu geri çekilme, bize kendi imgelemimize kulak verme ve onun bir renkler karışımını nasıl net bir görüntüye dönüştürdüğüne tanık olma olanağını sağlar. Genelde ruhbilime gösterilen ilginin çok büyük olduğu on sekizinci yüzyılda bu düşünme biçimi, sanat yazarlarınca çok açık dile getirilmiştir. Daha yüzyılın başlarında Roger de Piles'in, sanatın tadına varmanın bir aracı olarak yansıtmayı konu alan bir araştırmasına rastlamaktayız: "Tasarımda üslupların bulunması gibi, yorumda da üsluplar vardır... Bunlar, kabartmalı * üslup ve düz üsluptur. Kabartmalı üslup, esere hayat verir ve örnek kötü seçilmişse eğer, bu aksaklığı dengeler; düz üslup ise hiçbir şeyi ihmal etmez ve her şeye bir parlaklık verir. Bu arada izleyicinin imgelemine hiçbir hareket alanı bırakmaz; oysa nesneler bulmak, bunları kendi düşünce düzeyinde tamamlamak, bu yaptığını da, bütünüyle kendisinin bir eylemi olmasına karşın, sanatçıya atfetmek, izleyici için bir zevk kaynağıdır."

Büyük Fransız eleştirmeni ve sanat yazarı Kont Caylus, kendisinin ve onun gibi düşünenlerin henüz tamamlanmamış bir çiziktirmeyi, bir dokundurmayı tamamlanmış resme yeğlemelerinin nedenini daha doğru saptamıştır: Böyle bir durumda insan kendini bu işi bilenlerden saymakta, böylece de gururu okşanmış olmaktadır.

Böylece, sanatçı ile izleyici arasında varolan ve bu bölümlerde irdelemek istediğimiz karşılıklı ilişkileri konu alan bir ruhbilimsel sanat kuramı belirginleşmektedir. Sözü edilen kuram en yetkin düzeyde, Sir Joshua Reynolds'ın, büyük rakibi Thomas Gainsborough için yaptığı anma konuşmasında dile getirilmiştir. Sir Reynolds, bu ünlü konuşmasında, Gainsborough'nun resimlerinde sık rastlanan tuhaf, sanki hiçbir motife bağlı bulunmayan çizgi ve lekelere değindikten sonra (164), şöyle devam eder: "Bütün bunlar ne ölçüde çirkin ve biçimsiz gözükürse gözüksün, uzaktan bakıldığında sanki sihirli bir el değmişçesine belli bir biçim alır; tek tek parçalar bir bütünde birleşir... Gainsborough'nun sergilerinde resimlerine hem yakından, hem de uzaktan bakıl-

---

* Buradaki "kabartmalı" sözcüğü, İtalyanca'dan gelen *pastoso* sözcüğüne karşılık olarak kullanılmıştır. *Pastoso*, resim sanatında boyanın kalın sürülmesi, böylece de bir kabartma etkisinin elde edilmesi anlamını taşır. (Ç.N.)

masına büyük değer vermiş olması, sanatçının kendisinin de bu tavrını ve bu tavrın başkalarında yol açtığı şaşkınlığı resimlerine özgü bir ayrıcalık saydığını göstermektedir... Bu sanki yarım kalmışlık izleniminin, portrelerinin asıllarına şaşırtıcı ölçüde benzemesine katkıda bulunmuş olabileceğini sık sık düşünmüştür. Böyle bir görüş bazılarına aşırı fantastik gelebilir, fakat kanımca böyle bir resim yapma biçiminin neden zorunlu olarak böyle bir etkiye yol açtığını açıklayan sağlam nedenler bulunabilir. Böyle bir sonucu almanın koşulu, izleyiciye modeli anımsatabilecek genel etkilere yeterince yer vermektir; daha sonra izleyici resimde eksik kalanı kendi imgeleminin yardımıyla tamamlayacaktır; üstelik bunu, sanatçının olası tüm özeninin erişebileceğinden daha doyurucu bir düzeyde, belki de sanatçıdan daha doğru bir biçimde yapacaktır. Öte yandan bu tür bir portre ressamlığının önemli bir sakıncasını da gözden kaçırmamak gerekir: Betimlenen kişiyi tanımayan çeşitli izleyiciler, bu kişiye ilişkin birbirlerininkinden farklı tasarımlar oluşturabilirler ve özgün modelin tasarımlarına uymadığını gördüklerinde, düş kırıklığına uğrayabilirler. Çünkü belirsizlik aracılığıyla imgeleme tanınan geniş hareket alanı, izleyiciye her çizgiyi içinden geldiğince tasarımlama konusunda izin vermektedir."



164. THOMAS GAINSBOROUGH: *Mrs. John Taylor.* 1780-1788 dolayları.

Demek ki Reynolds'a göre Gainsborough'nun belirsiz ve taslağı andıran dokundurmaları, anımsamaya destek olan şemalardan pek farklı değildir; başka deyişle bu dokundurmalar, portresi yapılan kişinin akrabalarının ve dostlarının, betimlenenin tanıdıkları çizgilerini yansıttıkları bir ekranla eşanlamlıdır; kendilerinden bir katkıda bulunamayanlar için ise bu ekran hep boş kalmaya yargılıdır. Yansıtmanın bu tür eserlerde oynadığı ve yansıtmaya bilinçli olarak verilmiş rolü bundan daha açık ortaya koyabilmek olanaksızdır.

Gerçekten de Reynolds'ın bunları yazdığı dönemde fırça vuruşlarını yorumlamak o denli modern sayılmaktaydı ki, J. E. Liotard, resim sanatı üzerine kaleme aldığı incelemeyi her şeyden önce "iyi bir resmin özgür fırça vuruşlarıyla yapılmış ve gerekli yerlere eklenen detaylarla tamamlanmış olması gerektiği" yolundaki egemen görüşe karşı çıkmak amacıyla yayımlamıştı. Liotard'a göre böyle yapılmış bir resmin uzaktan bakıldığında daha iyi gözüktüğü doğrudur, fakat daha iyi demek, burada ancak "o kadar çirkin değil" anlamını taşıyabilir. Liotard'ın 1781 yılında kabartmalı üsluba karşı kaleme aldığı yazı okunduğunda, izlenimcilerin kullandıkları tekniğin izleyicilere neden bunca cesur bir yenilik gibi geldiği sorusu gerçekten kaçınılmaz olmaktadır.

Ne var ki izlenimci resim sanatı, izleyiciden salt fırça vuruşlarının yorumlanmasından öte bir şeyler ister. İzlenimciliğin istediğini neredeyse fırça vuruşlarının oluş-

turduğu bütünlüğe karşı bir yorum diye adlandırabilmek olasıdır. On dokuzuncu yüzyılın moda olmuş usta ressamları arasında, örneğin Boldini ya da Sargent gibileri – ki bunların sayısı oldukça kabarıktı –, konturları fazla boya kullanarak, kalın çekerlerdi; bu durumda imge yansıtma oyunu, bir eğlence sayılabilecek kadar kolaylaşırdı. Büyük ustalar arasında örneğin Daumier, bu yolla resim yapmayı seçmiştir (26). Daumier'nin fırçası, konturu sağlam ve atak çizgilerle izlerdi. İzlenimci resim sanatında yeni ve öz niteliğinde olan nokta, fırça vuruşlarının yönünün artık kendi başına biçimlerin yorumu için bir çıkış noktası sağlamamasıdır. İzleyici, yapısal yönden hiçbir yardım almaksızın anılarındaki imgeleri harekete geçirmek ve bunları, tuvalin üstündeki renkli çizgilerden ve noktalardan oluşma mozaiğe yansıtmak zorundadır. Demek ki güdümlü yansıtma ilkesi, burada doruk noktasına varmaktadır. Tuval üstündeki resim, artık sabit bir biçimde kenetlenmiş olmayıp (23), yalnızca zihnimizde "uyanan" bir imgedir. Gayretli izleyici, gözlerinin önünde gerçekleşen dönüşümden tat aldığı için, sanatçının imalarına karşılık verir. Bu tat alma biçimi, incelemekte olduğumuz dönemde ağır ağır ve neredeyse ayırdına varılmaksızın sanatta yeni bir işleve kaynaklık etmiştir. Sanatçı, izleyiciye gittikçe daha çok hareket alanı bırakmakla, onu o sihirli yaratma sürecine doğru çekmekte ve ona o zamana değin büyük bir titizlikle yalnızca sanatçıya özgü kılınmış bir zevki, yaratmanın zevkini biraz olsun tatma olanağını sağlamaktadır. Yirminci yüzyılın tıpkı resimli bilmeceler gibi bütün dikkatimizi toplamamızı gerektiren, bizi kendi ruhumuzun derinliklerinde dile getirilmemiş ve getirilemez olanı aramaya zorlayan eserlerine uzanan yolun başladığı dönüm noktası, burada yatmaktadır.

İzlenimciler ve onların sözcüleri çok farklı düşündüklerinden, izlenimcilik ile öznelliğe yönelen çağrı arasında bağıntı kurmak, bir çelişki gibi gözükebilir. İzlenimciler ve yandaşları için bu akım, nesnel gerçekliğin zaferi anlamına geliyordu. Bu savın içerdiklerini ilerde daha ayrıntılı olarak sınayacağız.

7

Yanılsamanın Koşulları

> Zihnimiz duyular aracılığıyla bir anının en hafif tınısını aldığında, harekete geçer ve anımsanması gereken her şeyi anımsamadan durmaz. Demek ki, aynı zamanda zihnimizin kapısı demek olan duyularımız bir şeyin ne kadarını algılayıp zihnimize sunmuş olursa olsun, zihnimiz bu parçayı alıp bütüne tamamlar. Nasıl uzun bir mızrağın alt tarafındaki küçük bir sarsıntı bütün sap boyunca ilerleyip mızrağın ucuna varırsa... zihnimizin bütünü algılaması için de küçük bir parça yeterlidir.
>
> MAXIMUS TYRIUS'a atfen FRANCISCUS JUNIUS tarafından *The Painting of the Ancients* 'da yapılan alıntı.

I

SON bölümde ele aldığımız örnekler, Philostratus'un kahramanı Tianalı Apollonius'un ağzından dile getirdiği kuramları, yani resimlere ve tablolara bakanların öykünme yeteneğine sahip bulunmaları gerektiği ve "böyle yaratıkların gerçekte nasıl göründüğünü bilmeyenlerin, bir at ya da boğa resmini anlayamayacakları" yolundaki görüşleri desteklemektedir. Her türlü betimleme, belli bir ölçüde bizim "güdümlü yansıtma" diye adlandırdığımız psişik olayları temel alır. İzlenimci bir peyzajdaki lekelerin ve fırça çizgilerinin "ansızın canlanır gibi olduğunu" söylediğimizde, bununla belirtmek istediğimiz, bu renkli noktalardan oluşma karmaşaya bir manzarayı yansıtacak konuma getirilmiş olduğumuzdur.

Ruhbilimci için resimlerin okunması, simgelerin algılanışının özel bir uygulamasıdır. Bu, etkili iletişimle diğer bir deyişle metin ve işaretlerin okunması ve sinyal seslerinin duyulması gibi etkinliklerle uğraşan herkesi ilgilendiren bir sorundur. William James, *Talks to Teachers* (Öğretmenler İçin Söylevler) adlı eserinde daha yüzyılın başında burada söz konusu olguları kendine özgü açıklığı ve kesinliğiyle tanımlamıştır:

"Birini konuşurken dinlediğimizde ya da basılı bir şey okuduğumuzda, dinlediğimizi ya da okuduğumuzu düşündüklerimizin büyük bir bölümü belleğimizce tamamlanır. Bir metni okuduğumuzda, gözümüzün önünde örneğin yanlış harflerin bulunmasına karşın, doğrularını okuduğumuzu sanarak yanlışları atlarız; bir konuşmayı dinlediğimizde ise gerçekten bunun ne kadar azını duyduğumuzu, yabancı dilde bir tiyatro temsilini izlediğimizde hemen anlarız. Çünkü böyle bir temsilde karşılaştığımız güçlükler, oyuncuların söyledikleri sözcüklerin bize yabancılığından çok, bunları duyamamamızdan kaynaklanır. Gerçekte evimizde aynı koşullar altında duyduklarımız da bundan fazla değildir, ancak anadilimizdeki sözcük çağrışımları bakımından hiç kuşkusuz daha zengin olan zihnimiz, çok daha zayıf akustik değindirmeler sonucunda bile bize anlamak için gerekli malzemeyi sağlar."

Savaş sırasında algılama sorununun bu yanını bir rastlantı sonucu kendim yaşamak fırsatını bulmuştum. O dönemde altı yıl süreyle İngiliz Radyo Kurumu'nda, *Monitoring Service* diye adlandırılan, dost ve düşman yayınları sürekli izlemekle yükümlü dinleme servisinde çalışıyordum. Bu çalışmam sırasında güdümlü yansıtmanın simgelerin yapısını anlamak bakımından taşıdığı öneme ilişkin çeşitli bilgiler edinme olanağını buldum. Çünkü bizi en çok ilgilendiren yayınlar, ne yazık ki çoğu kez hemen hemen hiç duyulamıyordu. Bu durumda üstü balmumu kaplı silindirlerimize kaydettiğimiz birkaç parça sesten bir anlam çıkarabilmek, bir spor değilse bile, başlı başına bir sanattı. Duyma yeteneğimizin beklentilerimizden ve bilgilerimizden ne denli bağımlı olduğunu o günlerde kendi deneyimlerimle anlama olanağını buldum. Gerçekten söyleneni, ancak neyin olası olduğunu düşünebilen duyabilirdi. Daha kesin bir deyişle, insan ancak bağlamı bildiği takdirde, kendisine olası gözüken sözcük bileşimlerini seçip sesler karmaşasma yansıtabilirdi. Bu yapılırken eleştirel bir tutum alabilmek, zengin bir imgeleme sahip olmak kadar önemliydi. İmgelemleri aşırı çalışan ve – Leonardo'nun kilise çanları arasmda duyduğu gibi – istedikleri her şeyi duyabilecek konumda olanlar, bizim işimiz bakımından elverişli değillerdi. Çünkü bizim işimizde insanın kendini belli bir yansıtmayla sınırlamaması, yeni seçenekleri denetlemeye hep hazır olması ve – özellikle önemli bir nokta olarak – belli koşullar altında yenilgiyi de kabullenebilmesi gerekiyordu. Olayın en ilginç yanı şuydu: insan bir kez belli bir içeriği beklemeye başladıktan ve kendini yönlendirdikten sonra, kendi çalışmalarının bilincinde olmaktan çıkıyordu. Sanki gürültüler kendiliğinden bir düzene girip, beklenen sözcüklere dönüşüyordu. Bu arada belli bir yorumun telkin gücü öylesine büyüktü ki, başka bir meslektaşımızın da aynı konuda yorum yapmasını istediğimizde ona kendi yorumumuzu hiçbir zaman söylememeyi kural haline getirmiştik. Yani şöyle sormamak gerekiyordu: Siz de aynı şeyi duyuyor musunuz? Yanılsamayı üreten, beklenti oluyordu.

Uygulamada bütün bu sorunlarla uğraşırken, haberlerin iletilmesinden ve alınmasından oluşma bu bütünün – "bilgi" ve "gürültü" gibi terimlerin –, moda denmese bile çok önemli bir disiplinin, adına bilişim kuramı denen bir disiplinin bir bölümü olacağından haberim yoktu. Bu yeni bilimin teknik ve matematik yanlarını hiçbir zaman öğrenemeyeceğim; buna karşılık uygulamadan edindiğim deneyimler, en azından bu bilimin temel düşüncelerinden birini, yani bir "olası içerikler öbeği"nden bir içeriği seçmenin bir haberin işlevi olduğu düşüncesini kavramamı sağladı. Olasılıkları bilmek, bizim alanımızda dili ve bu dilin yer aldığı bağlamları bilmek demekti. Ortada yalnızca tek bir olasılık varsa, o zaman alımlama aygıtımız, en hafif bir akustik uyarıyla, verilecek tüm mesajı tahmin edebilecektir; dahası, kimi zaman bunu sözü edilen uyarı olmadan da gerçekleştirecektir. Çünkü yukarda sözü edilen ilkeden çıkan sonuçlardan biri de, böyle koşullar altında uyarının önemsiz olduğu ve gerçekte yeni bir haberin iletilmemesidir. Belli bir konumda beklemeyi öğrendiğimiz bir sözcük, bize yeni bir "bilgi" ulaştırmaz. Bir arkadaşımız odaya girip "iyi günler" dediğinde, sözcüğün ne teknik anlamında, ne de günlük yaşamda kullanılan anlamında bir haber almış oluruz. Aksinin de olabileceği konumların düşünülebilirliğine karşın, burada "iyi günler" sözcüğünün olası içeriklerden oluşma bir öbekten bir seçim yapma gibi bir işlevi bulunmamaktadır.

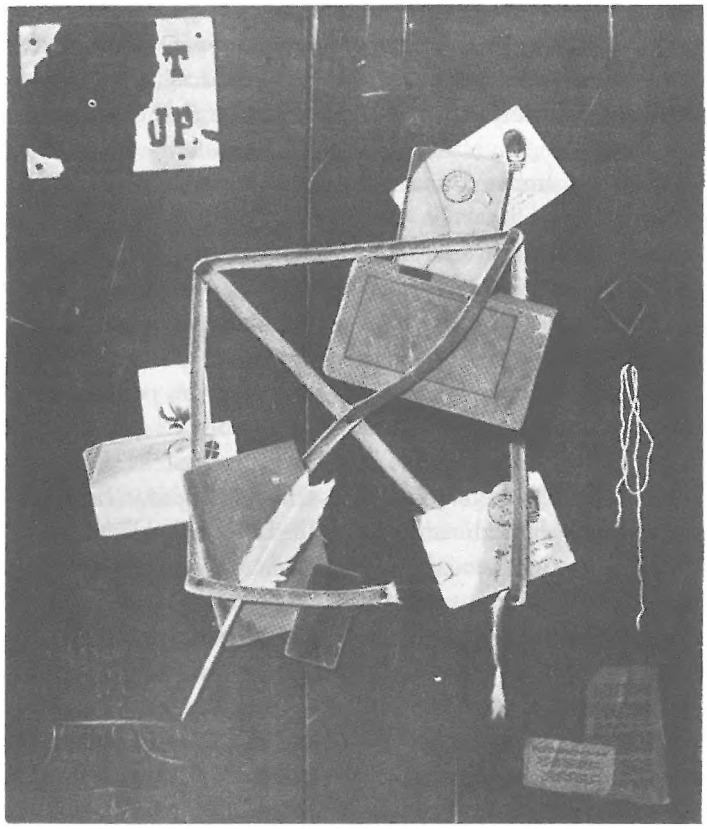
Bu gözlemden kaynaklanan en önemli çıkarım, çok genel düzeyde olmak üzere, bir sinyalin bilgi içeriğinin, bu sinyalin belli bir konumda ortaya çıkma olasılığının güçlülüğüyle orantılı olarak küçük olmasıdır. Ne söyleneceğini önceden düşünebildiğimizde, dinlemeyi gereksinmeyiz. Böyle bir durumda yansıtma, algılamanın yerini tutabilecektir.

Görsel algılama ile yansıtma arasında ayrım gözetmenin ne denli güç olduğu, acımasız diye nitelendirilebilecek bir deneyle kanıtlanmıştır; deney sırasında denek kişiler, sözde ışık etkileri karşısındaki duyarlılıkları ölçülmek üzere bir projeksiyon perdesinin önüne oturtulmuşlardır. Denemenin yöneticisinin her komutunda bir asistan perdeye çok hafif ışık yansıtmış, ardından bu ışığın yoğunluğunu yavaş yavaş yükseltmiştir. Denek kişilerden, ışığı algıladıklarında bunu söylemeleri istenmiştir. Ancak zaman zaman, yöneticinin komut vermesine karşın, perdeye *hiç* ışık verilmemiştir. Ama deneye katılanlar yine de ışık görmüşlerdir. Olayların birbirine bağlanmasına yönelik kesin beklenti, gerçekte sanrıların oluşmasına yol açmıştır. Sihirbazlar, bizlerde bu türden yanlış algılamalara yol açma bakımından herhalde en becerikli kişilerdir. Bu kişiler, alışılmış durumlarla ilintili bir dizi beklenti tasarımını bilinçli olarak uyandırırlar; bunun sonucunda *hangi noktada* yanıldığımızı söyleyemeyecek konuma geliriz; imgelememiz öne geçerek diziyi tamamlamıştır. Bu olayı en ilkel biçimiyle sergileyen bir dizi kolay numarada dikiş iğnesini inandırıcı biçimde kullanabilen herkes, olmayan bir ipliği görmemizi sağlayabilir. Buna karşılık Charlie Chaplin, iki çatal ve iki ekmekle, bunları gözümüzde çevik hareket eden bacaklara dönüştüren bir dansı sergilediğinde, sihirbazlık numarası böyle bir ustanın elinde gerçek bir sanat olup çıkar.

II

GÖRSEL İMGELERİ inceleyen bir öğrenci bakımından bu deneylerin önemi, yanılsamaların bir eylem bağlamından kaynaklandığını göstermesidir. Üstünde at başı bulunan sopa köşede kaldığı sürece, yalnızca bir oyuncaktır; ama çocuk üstüne oturur oturmaz, çocuğun imgeleminin odak noktası olur ve bir ata dönüşür. Daha önce gördüğümüz gibi, herhalde başlangıçta güzel sanatlar alanındaki bütün eserler böyle bir eylem bağlamı içersinde yer almaktaydı. Mağara sanatının başlangıçlarına ilişkin kuramlarımız doğru ise eğer, o zaman atalarımız mağaraların karanlığında bizon ve mamut resimlerine topuzlar ve mızraklarla saldırmışlardır. Ortaya çıkan, herhalde tüyler ürpertici bir görünüm olmuştur. Bildiğimiz nokta, eski kültürlerin fetişlerinin ve kült imgelerinin, kült eylemlerinin odak noktasında yer aldığıdır. Bunlar yıkanır, kokulu merhemlerle ovulur, giydirilir ve alaylarla dolaştırılırdı. Bu durumda yanılsamanın egemenlik kazanmasında ve inananların bu imgeleri tütsü bulutlarının arasından gülümserken, başlarını sallarken ya da alınlarını buruştururken görmüş olmalarında şaşırtıcı bir yan hemen hemen yoktur.

Büyüyle ve eylemle çok yakından ilintili bulunan Pygmalion evresinden çıkıldıktan sonradır ki sanat, yanılsamayı kendi eliyle güçlendirebileceği araçlar arama zo-



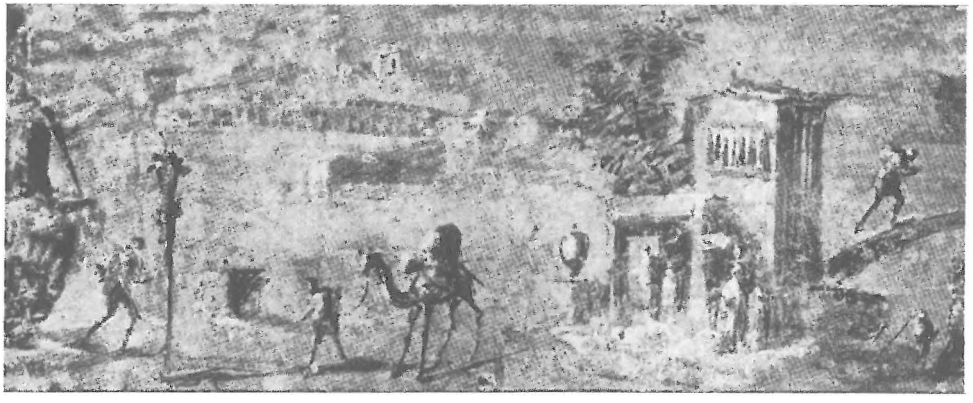
165. J.F.PETO: *Hurda Kâğıtlar.* 1894.

runluluğunu duymuştur. Bu arayış ilk defa Yunanlılar tarafından başlatılmıştır. Fakat bugün olduğu gibi, o zaman da bir yanılsamanın yanıltmaya dönüşebilmesi, ancak herhangi bir eylemle ilintili olarak ve ressamın becerisini destekleyebilecek güncel bir beklentinin yaratılabilmesi koşuluna bağlıydı. Plinius tarafından anlatılan ünlü Zeuxis ile Parrhasios öyküsü bu durumu son derece açık sergiler. Anlatılana göre Zeuxis'in yaptığı bir resimde üzümler öylesine canlı betimlenmiştir ki, kuşlar gelip üzüm taneleri koparmaya çalışırlar; bunun üzerine Parrhasios, *kendi* yanılsamacı başyapıtını göstermek üzere rakibini atölyesine davet eder. Orada Zeuxis, bir perde gördüğünü sanır; ancak arkasında Parrhasios tarafından yapılan resmin bulunduğuna inanarak perdeyi kaldırmak istediğinde, perdenin kendisinin yalnızca bir resim olduğunu anlar. Bunun üzerine, Parrhasios'un yalnızca hayvanları değil, fakat bir sanatçıyı ve uzmanı bile aldatabilmesi nedeniyle, yenildiğini kabul eder. Ancak serinkanlılıkla bakıldığında, Parrhasios'un yaptığı pek o kadar büyütülecek bir iş gibi gözükmemektedir. Zavallı Zeuxis, o zamana kadar resmedilmiş perdelerle herhalde hiç karşılaşmamıştı ve böyle bir perdeye rastlama olasılığı da onun açısından söz konusu değildi. Buna karşılık Zeuxis'in perdenin sakladığı bir şeyi görmek için sabırsızlık içinde ol-

duğu düşünülürse, o zaman ışık ve gölge yardımıyla oluşturulmuş birkaç dokundurmanın nasıl olup da bir perdeyi varmış gibi göstermeye yettiği kolayca anlaşılır. Göz aldatmaları –*trompe l'œil*– üzerinde uzmanlaşmış olan ressamlar, becerikli bir biçimde kullandıkları bir beklentinin yardımıyla yanılsamayı güçlendirmeyi her zaman başarmışlardır; tablonun üstüne konmuş gibi resmedilen sinek, bir mektupluktaki resmedilmiş mektuplar (165), bunun örnekleridir; karşılaştığım en yetkin düzeydeki "*trompe l'œil*" ise Parrhasios'un uygulamasına oldukça yakındı; resimde bir tablonun çatlamış camı betimlenmişti. Yararlanılabilecek beklentilerin bulunmadığı yerde, resim sanatındaki düşsel gerçekliği üstün kılma amacıyla böyle beklentiler bilinçli olarak üretilebilir. Kaynaklar, bize antikçağda bu yolda bir denemenin de yapılmış olduğunu bildirmektedir: Ressam Theon, yaptığı bir asker resmini trompet sesleri arasında sergilemiştir; anlatıldığına göre müzik, yanılsamayı çok yoğunlaştırmıştır. Okurlarım arasından yaşlıca olanlar, ilk sesli filmlerin de bu türden, yanılsamayı güçlendirici bir etkiye yol açmış olduğunu belki de anımsayabileceklerdir.

Ancak büyük sanatçıları övmek için ne söylenirse söylensin, "neredeyse konuşan" resimlerin bile dilsiz oldukları bir gerçektir; bu nedenle sanat, mucizelerini kendi kapalı dünyasında, kendine özgü teknik araçlarla gerçekleştirmekle yetinmek zorundadır. Bu bilinçli kandırma dünyasında da katıksız bir yanılsama gerçeklik kazanabilir. Bitmemiş bir resmin izleyicinin imgelemini nasıl canlandırabildiğini ve resimde olmayan bölümü yansıtmayla tamamlayabilecek konuma getirdiğini daha önce görmüştük. Son bölümde bu gelişmenin bir bölümünün tarihsel akışını izledik. İzleyicide yansıtma sürecinin harekete geçirilebilmesi için iki temel koşulun yerine gelmesi gerekir: İzleyicinin boşluğun nasıl doldurulacağı konusunda herhangi bir kuşkusu bulunmamalıdır; ikinci koşul ise, beklentiyi oluşturan biçimlerin yansıtılacağı perde olarak kullanılmak üzere, izleyiciye boş ya da netlikten uzak bir yerin bırakılmasıdır.

Yukarda Philostratus'tan yapılan alıntıdan, antikçağın resim sanatının "öykünme yeteneğimizi" harekete geçirmeyi iyi bildiği sonucuna varabiliriz. Pompei ve Roma'



166. *Roma'da, Livia Evi'nden tekrenkli duvar resmi.* İ.Ö. 1. yüzyıl.



167. *"Hardal Bahçesi" örnek kitabından.* 1679-1701.



168. ADI BİLİNMEYEN ÇİNLİ USTADAN: *Yağmurdan Sonra Balıkçı Kulübesi.* 12. ya da 13. yüzyıl İpek üstüne çini mürekkebi ve boya.

dan elimizde bulunan kabarık sayıda, yanılsamacı nitelikte duvar resimleri, bu alanda büyük bir ustalığı belgelemektedir. Livia'nın evinde bulunan grizay* (166), vurgulanmış biçimlerle sanki imgelemimiz tarafından doldurulmayı bekleyen alanlardan oluşma usta bileşimiyle, dekoratif duvar süslemeleri yapan o ressamların bu türden sanatsal becerileri ne kadar iyi bildiklerini göstermektedir.

Fakat benim "yansıtma perdesi" diye adlandırdığım olgu, hiçbir yerde Uzakdoğu sanatında olduğu ölçüde derinliğine kavranmış değildir. Çin sanat kuramı, çini mürekkebi ile fırçayı *kullanmama* yoluyla bir şeye anlatım kazandırma gücünü ele alır. "Gözleri olmayan figürler bakar gibi, kulakları olmayan figürler de dinler gibi gözükmelidir... Belki bin fırça vuruşuyla betimlenemeyecek, ama doğru birkaç yalın fırça vuruşuyla yakalanabilecek şeyler vardır. O zaman bunun adı tam anlamıyla görünmeyeni görünür kılmak olur" (167). Bu kuramları özetleyen özdeyişi biz de bölüm başlığı olarak kullanabilirdik: "*i tao pi pu tao* – Düşünce varsa eğer, fırça daha az çalışabilir."

Çin sanatının görece olarak sınırlı, kaligrafiye çok yakın görsel dağarcığı ile, imgeyi yansıtmayla tamamlaması için izleyiciye yönelme yolundaki güçlü eğilim arasında büyük bir olasılıkla bir neden-sonuç bağlantısı bulunmaktadır. Parlak ipeğin boş

* Grizay (grisaille): Gri ya da kurşuni, tekrenkli süsleme resmi sanatı. (Ç.N.)

yüzeyi, üstündeki fırça vuruşları kadar resmin bir parçasıydı (168). Çinlilerin kaleminden çıkma bir başka incelemede de şöyle denmektedir: "Pagodanın ucu göğe uzanıyorsa, yapının ana bölümünü de göstermek gerekli değildir. Yapı, gerçekte varolmaksızın sanki varmış, hem yukarı, hem de alt bölümüyle varmış izlenimini uyandırmalıdır. Tepelerin ve topraktan yapılma duvarların yalnızca yarısı görülür; üstü otlarla kaplı kulübeler ve samanla kaplı çardaklar yalnızca kaba çizgilerle gösterilmelidir."

Pompei sakinlerinin ya da Çinli sanatseverlerin resimdeki boş alanları nasıl "görmüş" olduklarını elbet bilemeyiz. Buna karşılık her iki temel koşulun da – bilinen bir durum ve boş bir yüzey – varolduğu yerde, tıpkı bizim savaş sırasında netlikten uzak yayınları dinlerken yaşadığımız gibi, hayal ile gerçek arasında ayrım yapmanın kimi zaman izleyici için çok güç olabileceği gösterilebilir.

Belli yazı biçimleri, örneğin *Granby Shadow* (169) diye anılan yazı biçimi, bu konuda hoş bir örnek olarak verilebilir. Bu yazıda harfler sadece, eğer zemine yatay duran bir şeritle yazılmış olsalardı düşecek gölgeleri gözönüne alınarak belirtilmiştir. Bir harfin gölgeleri arasında yer alan aralık, sanki şeridin belli bir kalınlık boyutuna sahip bulunduğu (örneğin kâğıttan değil, kartondan olduğu) izlenimini yaratmaktır. Aslında gerçekte olmamasına rağmen pek çok izleyici harflerin kontürünü izleyen bu kalınlığını görür. Bu yanılsamayı yıkmanın iki yolu vardır: Tek tek biçimler, harflerin alışılmış görünümünün dışına çıkacak ölçüde izole edilebilir ya da "perde" ortadan kaldırılabilir. Çünkü aynı yazı, desenlerden yana zengin bir arka düzleme yansıtıldığında, bu "öznel kontur" ya da hayali kalınlık hemen yitip gidecektir. Bu yazıyı, yalnızca bakış alanımızda en olası varsayıma aykırı kaçan herhangi bir şey bulunmadığı sürece görürüz.

Uğraşı gereği imgelerin yorumunu yapan kişiler, algılamayı engelleyen bu türden yanılsamalardan korunmanın ne denli güç olduğunu çok iyi bilirler. Örneğin askeri bilgi toplamak için uçaktan çekilen resimleri inceleyenler ya da bir röntgen filmindeki çok zayıf gölgelerden bir tanıya varmak durumunda olanlar, insanın çoğu zaman gördüğüne inanmak yerine inandığını gördüğünü ve bu yüzden varsayımları esnek tutmanın ne kadar önemli olduğunu öğrenmek zorunda kalmışlardır. Sanat alanındaki izleyicinin tinsel tavrı ise bunun tam tersidir. Bu izleyici eğer rastlantı sonucu bir restoratör değilse, hayranlıkla izlediği resimlerde salt öznel olarak kendisince resme eklenen konturların sayısının ne kadar kabarık olduğunun bilincine olasılıkla hiçbir zaman varmayacaktır. Oysa söz konusu resimler, bu yansıtmalar olmaksızın çoğu kez anlamsız ve çıplak bir iskelet olmaktan öteye geçemez.



169. *Optik yanılgı: "Granby shadow"* (yazı).

III

ÖNCEKİ bölümlerden birinde Avrupa sanatının, belirsiz biçimlerin aşılayıcı gücünden nasıl gittikçe artan ölçüde yararlandığını görmüştük. Ancak, imgeleme yöneltilen bu çağrı, resmin içerdiği kısıtlamaları aşmak için kullanılan ilk ve en temel yöntemi değildir; daha önce aynı hedefe yönelik başka yöntemler uygulanmıştır. Bütün iki boyutlu betimlemelere ortak olan kısıtlamalardan biri, bu betimlemelerin kaçınılmaz eksikliğidir. Buna göre betimlenen motiflerin bazı bölümleri her zaman görünmez kalacak, ayrıca kimi bölümler her zaman birbirini örtecektir.

Doğalcı bir betimleme için kaçınılmaz olan bir durumun, yani betimlenen nesneye ilişkin olarak izleyiciye önemli bilgiler veren kimi belirleyici özelliklerin bir yana bırakılması durumunun daha antikçağda sanat eleştirmenlerinin dikkatini çektiğini görmüştük. Antikçağ eleştirmenleri, "gösteremediğini ima eden, sakladığını ise aslında açığa vuran" Parrhasios'a hayrandılar. Kesişme ve örtüşme gibi sanatsal beceriler de çok takdir edilmekteydi. Philostratus, gerçek ya da imgelem ürünü bir resmi anlatırken, Thebai'nin surlarını silahlı askerlerle kuşatan sanatçının ustalığını över: "Bu askerlerin bazıları bütünüyle gözükürken, bazılarının bacakları gizli kalıyor, kimilerinin yalnızca bedenlerinin üst kısmı ya da baş ve omuzları görünüyor; yalnızca başın, miğferin ya da mızrak uçlarının gözüktüğü de oluyor. Bütün bunlar, genç dostum, bir benzeşimdir. Çünkü bakışlar resmin ilgili bölgelerinde dolaşırken, gözün aldatılması gerekir."

Shakespeare, *The Rape of Lucrece* (Lucrece'in Kaçırılışı) adlı şiirinde, Troya'nın düşüşünü betimleyen bir tabloyu anlatırken, Philostratos'un bu pasajından esinlenmiş olmalıdır:

> *Büyük bir hayal ürünüydü;*
> *Hainee bir aldatma, yoğun ve uysal,*
> *Akhilleus'un imgesi olmuştu mızrağı,*
> *Elinde kavradığı; kendisini ise arkada,*
> *Kimse göremezdi, aklın gözü dışında:*
> *Bir kol, bir ayak, bir yüz, bir bacak, bir kafa,*
> *Hayal edilmesi gereken bütünün yerine duruyordu.*

Bütünü tanımlamaya yönelik böyle bir çıkarım ile, görülende yansıtma sonucu oluşan değişim arasında ayrım gözetmemiz, son derece önemlidir.

Doğalcılığın büyük öncülerinin eserlerinde, inandırıcı olmaktaki başarısızlıkları nedeniyle, bu ayrımı çok iyi sergileyen bazı örnekler bulabiliriz. Giotto'nun Padua'daki Arena Şapelinde bulunan ve sanat tarihinin büyük dönüm noktalarından birinde yer alan *Mahşer Günü* (170) adlı resminde, biraz acemice izlenimini bırakan böyle bir deneyi gözlemleyebiliyoruz. Resimde iki melek tarafından tutulan çarmıhın arkasından iki ayağın uzandığı gözükmektedir; biraz daha dikkatli bakıldığında, gö-



170. GIOTTO:
Mahşer Günü. Kesit. Arena Şapeli, Padua. 1306 dolayları.



171. JAN VAN EYCK:
Gent Altarında Müzik Çalan Melek. 1432 dolayları.

rünmeyen vücuda ait eller de seçilmektedir. Olasılıkla burada Mahşer Günü'nün borozanlarıyla uyanmış ve şeytanlar tarafından cehenneme sürüklenmemek için çarmıhın arkasına sığınan bir ruh söz konusudur. Bu ruh, anlatılanlara yakın bir yerde diz çökmüş konumda betimlenmiş olan, şapeli yaptıran kişiye mi, yoksa doğrudan sanatçının kendisine mi aittir?

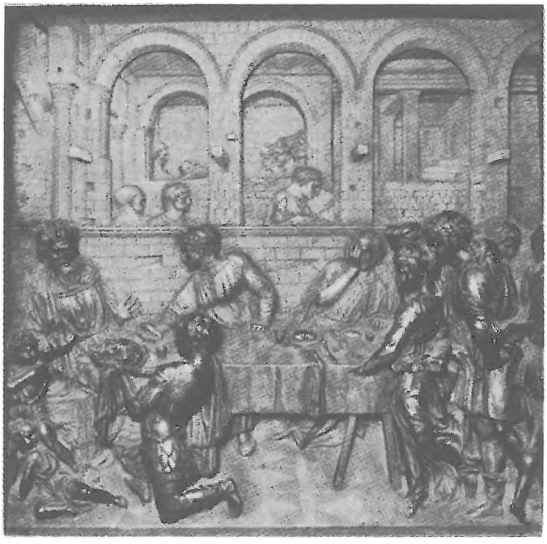
Yaklaşık üç kuşak sonra Jan van Eyck, bir resmi entelektüel yeteneklerimizle tamamlama becerimize ve eğilimimize güvenerek bir adım daha atmıştır. Ghent sunak resminin bütün röprodüksiyonlarından çok iyi tanıdığımız müzik çalan melekler bölümünde (171), orgun yanında ya da daha kesin olarak arkasmda, röprodüksiyonlarda çoğunlukla iyi seçilemeyen kırmızı ve kahverengi bir şerit görülmektedir. Ancak orgların çalışma şekli iyi bilindiği takdirde bu tuhaf şerit de doğru yorumlanabilir. Sözü edilen şerit, körükleri çalıştıran ve van Eyck'in resimde vazgeçmek istemediği meleğin saçlarını ve giysisini temsil etmektedir. Bu resimden on yılı bile bulmayan bir süre önce Fransa'daki bir Saatler Kitabı'nda yer alan bir minyatür, van Eyck'in neyi amaçladı-



172. Bir Fransız ustadan: "Saatler Kitabı"ndan org çalan melek. 1420 dolayları.

ğını daha açık göstermektedir (172). Ancak bu minyatürde durum tersinedir: Körükleri çalıştıran melek gözükürken, orgu çalan yarı yarıya örtülmüş konumdadır.

Bu örneklere, Donatello'nun *Salome* rölyefinin (173) sağ yanındaki odadan kaçan figürünü de ekleyebiliriz; resimde figürün yalnızca bacakları gözükmektedir; Dürer'in *Yitik Oğul* (174) adlı oyma resmindeki bir boğanın arka ayakları ve gerek Degas'nın, gerekse izlenimcilerin eserlerinde tamamlanmadan bırakılmış betimlemelere ilişkin kabarık sayıda deney de bu bağlamdaki örneklerdir. Fakat sanatçılar genelde eksik betimlenmiş bir motifin ima yoluyla tamamlanması olanaklarının sınırlı olduğu ger-

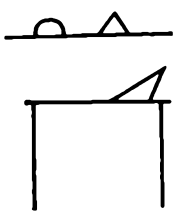


173. DONATELLO: *Herodes'in Şöleni.* Siena. 1427'de bitirilmiştir.



174. ALBRECHT DÜRER: *Yitirilen Oğul.* 1496 dolayları. Bakırbaskı.

çeğini benimsemişlerdir. Carracci'nin ilk biyografisini yazan Malvasia tarafından bu sanatçıya yakıştırılan bir dizi resimli şakadan, sanatçıların bu sınırların bilincinde oldukları ortaya çıkmaktadır (175). Bu resimli şakalar, bilinçli olarak güçleştirilmiş resimli bulmacalar yapısındadır. Örneğin üç çizginin, üstündeki üçgenle birlikte, vaaz verirken kürsüde uyuyakalmış bir Kapüsin rahibini "betimlemesi" öngörülmüştür; bir çizgi, bir yarım daire ve bir üçgen, bir duvarın öte yanındaki duvarcının başlığını ve malasını canlandırmaktadır. Birkaç yıl önce bu türden resimli bulmacalar, Amerika'da *Droodle* adı altında tanıtılmıştır; ancak bu eğlendirici *droodle*'lar, bir sanat biçimi olma savında değildir. Ama yine de "yaşamdan bir parça"nın gelişigüzel bir noktada ansızın yakalanıp sabitleştirildiği fotoğraflarda, gerçekliğin bu türden eksik figürleri ve yorumlanması güç *droodle*'ları ne kadar sık ürettiğini kolaylıkla saptayabiliriz. Bunları başka koşullar altında çok ender görmemizin nedeni, gerek kendimizin gerekse ilgili nesnelerin hareketleri aracılığıyla, dikkatimizi çeken bu tuhaf parçaların aslında ne olduğu konusunda çabuk aydınlatılmamızdır. İçindeki kesişmelerin ve üst üste gelmelerin kargaşaya yol açtığı sabit imge ile, gerçek yaşamın bize bu kargaşayı çözmek için sunduğu olanaklar arasındaki temel ayrım, özellikle Hildebrand'ın bu kitabın giriş bölümünde sözünü ettiğim *Das Problem der Form* (Biçim Sorunu) adlı eserinde ele alınmıştır. Klasik açıklık idealiyle yetişmiş olan Hildebrand, kitabında izlenimci çağdaşlarının belli bir anı yakalama çabalarının saçma sonuçlara yol açmaya yargılı olduğunu kanıtlamaya çalışır. Hildebrand'a göre sanatçının görevi, hareket ile uzamsallığın eksikliğini, biçimlerine klasik rölyeflerin açık yetkinliğini kazandırarak dengelemektir. Sanatçı ancak böyle yaptığı takdirde, izleyicilerinin bilgilerinden ve yorum yetilerine bağımlı olmaktan kurtulabilir.



175. ANNİBALE CARRACCI'den şakadan çizimler. 1600 dolayları.

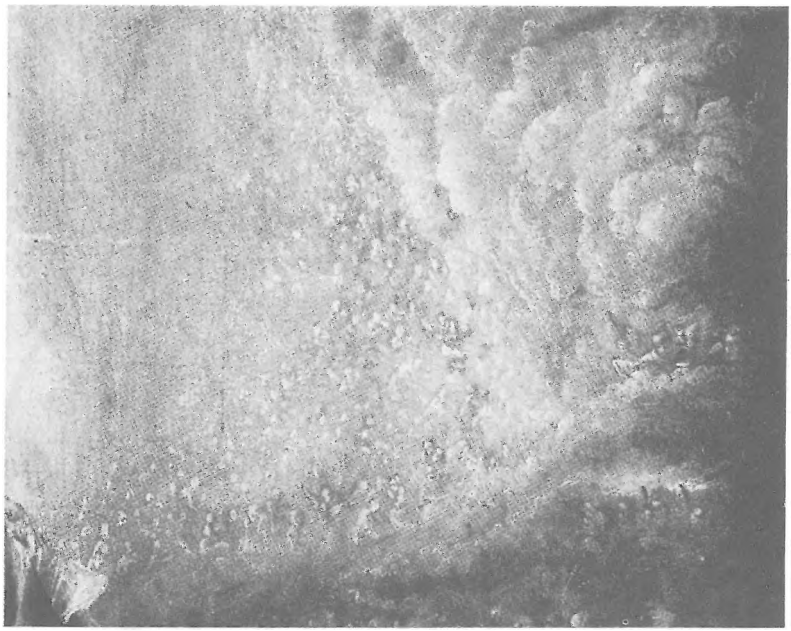
Burada hiç kuşkusuz gerçek bir sorunun varlığı söz konusudur; öte yandan izlenimcilerin bu sorunu görmezlikten geldiklerini ileri sürebilmek de olanaksızdır. İzlenimciler âdeta kafamızı karıştırıp bizi kızdırmak için sundukları tamamlanmamış biçimlerde, gerçekte onların görünür dünyaya ilişkin geçici izlenimleri ele alış biçimlerini değerlendirebilelim diye, hep anlaşılır kalma çabası içindedirler. Öte yandan izlenimcilerin motiflerini hep günlük yaşamdan, yani izleyicilerine yabancı kaçmayacağına güvenebilecekleri bir ortamdan seçmiş, böylece de Hildebrand'ın özellikle karşı çıktığı tutuma girmiş olmaları, bir rastlantı değildir. Büyük bir olasılıkla gelecek kuşaklar izlenimci tablolardaki dokundurmaları kişisel deneyimleriyle tamamlama zorunluluğunun bilincine bizden çok daha güçlü varacaklardır; çünkü böyle bir tamamlama, araya giren zaman uzadıkça daha güçleşir. Durum ne olursa olsun, izlenimci tabloların toplum tarihçisi için taşıdığı belgesel değer, geleneksel çizgideki gerçekçi ressamların resimlerinden çok daha azdır. Belki de pek uzak olmayan bir gelecekte at yarışları artık ortadan kalktığında ve atların soyu da mamutlarınki gibi tükendiğinde, at yarışı denen o eski ve tuhaf gelenek üzerine Frith'in Victoria dönemi gerçekçi anlayışının ünlü eserlerinden biri olan *Derby Day* (177) adlı tablosundan öğ-



178. ALBRECHT ALTDORFER: *Meryem ve Melekler.* 1525 dolayları.

Özellikle Jan van Eyck'inki gibi başyapıtların önünde bu büyünün etkisi altına gireriz. Bu noktada sanatçının, zengin kumaşın her ipliğini, meleklerin saçlarındaki bütün telleri ve tahtanın en ince liflerini yansıtmayı başardığına inanırız. (180).

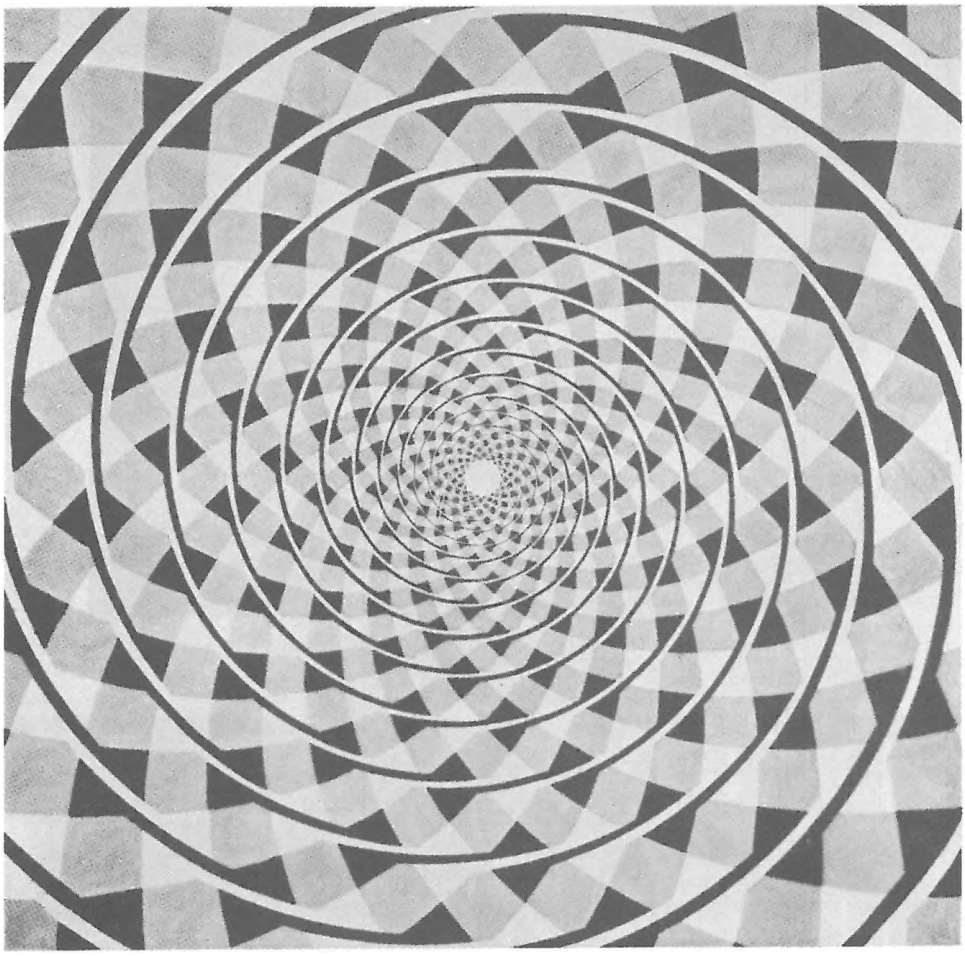
Oysa Jan van Eyck, bir büyüteçle, büyük bir sabır ve özenle çalışsaydı bile bunu başaramazdı. Böyle etkilerin temelinde yatan gizlere ilişkin bilgilerimiz henüz ne denli sınırlı olursa olsun, bunların yanılsama temeline dayandıkları kesindir.



179. ALBRECHT ALTDORFER: *Meryem ve Melekler.* Resim 178'den kesit.



180. JAN VAN EYCK: *Müzik Çalan Melek.* Resim 171'den kesit.



181. *Fraser Sarmalı*

Kanımca bu yanılsama, kısa anlatmak için "vesaire-ilkesi" diye adlandırmak istediğim, psikolojik bir tepkinin yardımıyla gerçekleşmektedir; bu ilkeye göre bir zincirin birkaç halkasını algıladığımızda, zincirin bütününü gördüğümüzü varsayarız – tıpkı ineğin parasını güçlükle sayan ve yirmi madeni paranın ardından, "buraya kadar hesap tuttuğuna göre, bundan sonrası da doğrudur", diyen köylü gibi. Constable'ın *Wivenhoe Parkı*(TABLO I)'ndaki ağaçları gördüğümüzde de buna çok benzer bir tepki sergileriz. Ön düzlemdeki ağaçlar bütün ayrıntılarıyla çok inandırıcı biçimde betimlenmiş olduklarından, sanatçıya daha arkadaki ağaçlar bakımından da güveniriz ve onun "vesaire"sinin, dolayısıyla kısaltmaya gittiğinin ayırdına hemen hiç varmayız. Bu eğilimi yüzünden insan zihninin verilen olgulara fazla dikkat etmeden varsayımlara gitmeye yönlendirilebileceğini, bunun da çok ilginç yanılsamalara yol açacağını söyleyebiliriz. Bu bağlamdaki en ünlü yanılsama, Fraser sarmalıdır (181); gerçekte bu bir sarmal olmayıp, odak noktaları aynı bir dizi daireden oluşma bir bütündür.

Bunları ancak bir kurşun kalemle izlediğimizde, karşımızda sonsuza uzanan bir sarmalın bulunmadığına inanabiliriz. Elimize bir kurşun kalem aldığımızda, buradaki görsel yanıltmanın çözümlemesini de yapabiliriz: Burada odak noktasına yönelik, çok sayıda hareketin varlığı söz konusudur; geri planda yer alan ve birbirini kesen çizgiler tarafından şaşırtıldığımızdan vesaire-ilkesi'ne sığınıp, kendi içlerinde sarmal biçiminde dolanmış çok sayıda çizginin sonunda bir sarmal oluşturması gerektiği çıkarımına varırız.

Van Eyck'inki gibi resimlerde boyalı bir tahtayı bir kürke ya da brokar kumaşa dönüştüren, sonsuz küçüğe doğru ilerleyen yanılsama, belki de yukardakine çok benzer tepkileri temel almaktadır. Ancak ressam, bununla eşzamanlı olarak bize günlük yaşamda bir malzeme konusunda en iyi ve en güvenilir bilgiyi veren başkaca atıflardan da yararlanır; burada ışığın soğurulma, yansıtılma ya da sayısız parlak noktalara ayrılma biçimine değinmek istiyorum. *The Perception of the Visual World* (Görünen Dünyanın Algılanması) adlı eserinde, yüzey yapıları karşısındaki tepkilerimizin anlaşılmasına büyük katkılarda bulunmuş olan Profesör J. J. Gibson, bir dipnotunda ressamın betimlediği şeyin "yüzeylerden yansıyan ışığın mikro yapısı" olduğunu belirtir. Pigmentlerin "bütünü temsil edebilecek" şekilde ustaca dağılımının gerçekleşebilmesi için, büyük bir olasılıkla yukarıdaki çeşitli etkenlerin birlikte rol oynaması gerekmektedir. Ne olursa olsun, bir nokta kesindir: Yanılsama, izleyicinin katkısı olmaksızın asla gerçekleşemez. Betimlenen yüzeyin yapısının izleyiciye yabancı olduğu yerde, izleyici, betimlemede belirginleşen sanat ne denli büyük olursa olsun, çok yanlış yorumlara sapabilir. Güney Afrikalı yazar Roy Campbell, İngiltere'de geçirdiği ilk kışı anlatırken şunları yazmıştır: "Beni çok şaşırtan bir şey de, kar tanelerinin o tuhaf parıltılı, tuz tanelerini andıran yapısı oldu. Oysa daha önce gördüğüm resimlerden, karı gözümde balmumu gibi, kar tanelerini de mum talaşı gibi düşünmüştüm." Kar manzaraları yapan sanatçılar arasından çok azı, yarattıkları yanılsamanın başarılı olması için izleyicinin – Philostratus'u alıntılarsak eğer – "öykünme yetisine", onun kar hakkındaki bilgisine muhtaç olduklarını anlayabilmiştir.

Bu gerçek bir kez açık seçik kavrandıktan sonra, neden bir resimde sergilenen bilginin yanılsama bakımından destekleyici olduğu gibi engelleyici de olabileceği daha iyi anlaşılır. Bunun nedeni, resimdeki teknik sınırlamaların kimi zaman istenmeyen şekilde ortaya çıkması ve sanatçının yaratmak istediği etkiyi bozmasıdır. Bundan ötürü resim sanatında doğalcı yanılsamanın en büyük öncüsü olan Leonardo'nun, aynı zamanda bulanık imgelerin, *sfumato*'nun – yani dumanlı biçimin – bulucusu olmasında şaşırtıcı bir yan yoktur; *sfumato,* tuval üstündeki bilgi dağarcığını aza indirger, böylece de izleyicideki yansıtma sürecini körüklemiş olur. Vasari, resim sanatında yetkin bir tutum olarak bu buluşu anlatırken, böyle konturları "görünen ile görünmeyen arasında gidip gelen" konturlar diye tanımlar. Tizian'la aynı dönemde yaşamış olan Daniel Barbaro ise, aynı bağlamda olmak üzere, Parrhasios'un Plinius tarafından büyük bir hayranlıkla anlatılmış konturlarını *sfumato* tekniğine uygulamaya çalışır; amaç, "görmediğimizi kavramamızı sağlamak"tır. Barbaro'ya göre bu uygulama, "bakış ufkumuzda nesnelerin yumuşak bir biçimde silinmesidir, aynı zamanda hem bir oluş, hem de bir olmama konumudur; bu, yalnızca sonsuz alıştırmalarla öğ-

renilebilen, anlamayanlara yalnızca zevk, anlayanlara ise şaşkınlıkla karışık bir hayranlık aşılayan bir uygulamadır."

Sanat severin, tuvalden uzaklaşarak, tek tek fırça vuruşlarının oluşan yanılsama içersinde silinip gitmesini izleme zevkini keşfettiği zamana dönelim. Şimdi bu sonucu biraz daha kesin tanımlayabilecek konumda olabiliriz. Tuval ile aramıza daha büyük uzaklık koymak, ayrımların ayırdına varabilme yetiinizi azaltmaktadır; ortaya bizi yansıtma için teşvik eden, bulanık bir izlenim çıkmaktadır. Bu arada resmin net olmayan bölümleri uygun bir yansıtma perdesi oluşturmaktadır; ancak bunun koşulu, belli önemli çizgilerin yeterince net belirginleşmesi ve resmin sözü edilen izlenimi bozucu, bu izlenimle çelişki oluşturan başka izlenimlere kaynaklık etmemesidir.

IV

BU NOKTADA okur benden, herhalde uzun zamandır kafasını uğraştıran bir soruya yanıt bekleyecektir. Resimlerin yorumunda durumu, konuşulan sözcüklerin anlaşılması gibi ele almak yerinde midir? Dikkatimizi yalnızca izleyicinin katılımında toplayıp, konunun doğasında yatan bir ilke sorununu hesaba katmamak, işe tersinden başlamak olmayacak mıdır? Ressamların resimlerinin belli bölümlerini, özellikle uzaktaki nesneleri bulanık resmetmelerinin nedeni, kendilerinin uzaktaki nesneleri bulanık görmeleri değil midir? Doğal olarak bunu kimse yadsımamaktadır. Bir resim kitabından alınma eski bir Çin özdeyişi şöyledir: "Uzaktan bakıldığında insanların gözleri, ağaçların da dalları yoktur." Ne var ki uzaktan neyin görülemeyeceğini saptamanın görece olarak kolay olmasına karşılık, neyin görüldüğünü anlatabilmek, o denli kolay değildir. 17. yüzyılda yayımlanan ve Henry Peacham tarafından kaleme alınan bir kitapta o sıralarda, yani skolastiğin etkisinin henüz güçlü olduğu bir dönemde sorunun nasıl Aristoteles mantığıyla çözülmeye çalışılmış olduğunu gösteren eğlenceli bir pasaj bulunmaktadır:

"Dikkat et, peyzajın geriye doğru uzandığı ölçüde betimlemen de Aristoteles'in (ayırıcı özellikleri artık duyularımızla algılayamadığımızdan) daha genel diye adlandırdığı... tümel kavramlara benzemek zorundadır... başka deyişle: Bir bina on ya da on iki mil uzaktan görüldüğünde, onun bir kilise, bir şato, bir ev ya da başkaca bir bina olduğunu söyleyebilmek artık olanaksızdır. Bu nedenle bu durumda çan kuleleri, indirilip kaldırılabilen köprüler ve benzerleri gibi özel tanıtıcı göstergelerin betimlenmesine kalkışılmamalı, bina göze göründüğü kadar belirsiz resmedilmelidir; çünkü sayılan bütün bu detaylar, uzaktan bakıldığında silinmiştir. Bir resimde, içinde yer aldığı manzaraya bakılırsa yaklaşık bir buçuk mil uzakta bir tepeden aşağı inen bir adam görmüştüm; bu uzaklığa karşın adamın ceketindeki düğmeler sayılabiliyordu. Bunun nedeninin ressamın imgeleminin zenginliğinden mi, yoksa düğmelerin, o mösyö İngiltere'ye geldiğinde moda olduğu üzere, büyüklüğünden mi kaynaklandığı sorusunun yanıtını okura bırakmak zorundayım."

Bu alıntı, herhalde resimlerdeki aşırı detay zenginliğiyle alay eden ve gerçekçi gözleme atıfta bulunarak, "kavramsal" yöntemlerin saçmalığını göstermeye çalışan ilk

pasajlardan biridir. Kendi başına ele alındığında, bu eleştiri kuşkusuz haklıdır, çünkü bu tür resimler gerçekten de olası bütün deneyimlere aykırı kaçmaktadır. Buna karşılık gerçekte neyi görebildiğimiz sorusunu yanıtlayabilmek, çok daha güçtür. Gözlerimizi denetleyen göz uzmanları bize harfleri neden gelişigüzel bir sırayla okuttuklarını çok iyi bilirler. Çünkü bir tahminde bulunabileceğimiz noktada, gördüğümüzü bildiğimizden ya da daha kesin bir deyişle, görmeyi beklediğimizden ayırabilmemiz olanaksızdır. Peacham'ın uzaklığın genelleştirici etkisine ilişkin tanımlaması da yazar ayırdında olmaksızın aynı olgunun, yani kavramsal bilgimizin duyusal algılamamız üzerindeki egemenliği olgusunun etkisi altındadır. Bir köyden uzaklaştığımızda, elbet görülebilir detaylarda bir azalmaya tanık oluruz. İlk olarak kilise kulesindeki saati artık seçememeye başlarız. Dahası sonra saatin bütünü görünmez olur; en sonunda da kilisenin konturları artık onu bir kilise diye saptamamıza olanak tanımayacak ölçüde bulanıklaşır ve herhangi bir yapının konturlarına dönüşür. Buna karşılık bir köye yaklaştığımızda bunun tam tersinin olduğunu varsaymak, yanlıştır – en azından, detayların algılanışının bunca sistematik ve Aristoteles mantığının yasalarına böylesine uygunluk içersinde birbirini izleyeceği hiç kesin değildir. Belli koşullar altında kolaylıkla bir binayı bir kayalık ya da bir kayalığı bir bina sanabiliriz ve çoğu zaman uzun süre böyle doğru olmayan bir yoruma saplanır kalırız, ta ki bu yorum ansızın bir başkasına dönüşene kadar. Yine 17. yüzyılda, Peacham'dan daha büyük bir yazar bu olayı daha iyi kavramış ve anlatmıştır.

Calderón'un *Değişmez Prens* adlı oyununda, bu belirsizlikleri ve onların araştırıcı bir zihinde harekete geçirdikleri etkileri açıklayan son derece etkileyici bir bölüm vardır. Bu bölümde Komutan Muley, açık denizde düşman filosunun ortaya çıkışını anlatır ve filoyu büyük ressamların resimlerindeki bulanık uzaklıklarla karşılaştırır; adı geçen bölüm, olayın psikolojik yanını öylesine derinliğine sergilemektedir ve şiirsel yönden de o denli zengindir ki, uzun bir alıntı yapmaktan kendimi alamadım:

Belirdi suların üstünde
güçlü bir savaş filosu
yüzerek, oysa henüz
saplanıp kalan bakışlar
seçemezdi, bir kaya mıdır
yoksa gemiler mi gördükleri.
Çünkü tıpkı betimlemelerde
fırçanın sanatıyla kaynaşan
arkadüzlemler, çokanlamlı
uzaklıklar gibi, ve aradaki
uzaklığın hiç duyulmadık,
mucize nesneler yaratmasından
ötürü, kimi zaman dağlara,
kimi zaman da kibirli kentlere
dönüşmesi örneği,

mavi peyzaj üstüne serpilmiş,
ışıklar ve gölgeler de
denizle gökyüzünü birbirine katıp,
bulutları ve dalgaları da
katarak, binlerce yanılsama
kurarlardı bakışlara;
o bakışlar ki, onca merakına
karşın, yalnızca kitleleri
algılar, ayırdına varamazdı
biçimlerin.
Baktığımızda, önceleri,
gökyüzünde uçlarının birbirine
nasıl değdiğine, deniz üzerinden
geçenlerin bulutları,
safir rengiyle yoğrulmuş yağmuru,
kristale dönüştürmek ister sanmıştık,
ve doğru yapmıştık bunu düşünmekle,
çünkü o sayısız sürü
sanki denizi içmek ister gibiydi,
son damlasına kadar.
Hemen ardından gördüklerimiz,
derin mağaralarından çıkma,
Neptünlerin eşlik ettiği,
deniz canavarlarından oluşma
bir sürüyü andırdı:
Rüzgârın soluğuyla oynayan
yelkenleri kabardığında,
dalgaların üstünden
yüzgeçlerini kabarttıklarını
sandık. Ama geldiklerinde
daha yakınımıza, bu kez
dev bir Babil oldu
gözlerimizin önündeki;
asma bahçeleri, rüzgâra doğru
yuvarlanan flamalarıyla kirpikler gibi.
Ve nihayet yanılsamadan
kurtulmuş gözler, bir filonun
ayırdına vardı, gördük çünkü
pruvanın açtıkları oluklarda
darbeleri yiyen köpüklerin
çırpıntılarla birbirine karışmasını ...

V

ŞAİR, belirsiz algılamalardan kaynaklanan, birbirini izleyen yanılsamalardan oluşma bir panoramayı gözümüzün önünde sergilemeyi başarmıştır – üstelik bunu ruhbilimin yapabileceğinden daha inandırıcı bir biçimde gerçekleştirmiştir.

Ayrıca bu alıntı, – ister gerçek yaşamda, ister resimlerde – gördüğümüzü sandığımızın, bilgilerimizden çok beklentilerimizce yönlendirildiğini de göstermektedir. Bugün Akdeniz'de bir yolculuğa çıksaydık eğer, Neptün'ü ve ona eşlik edenleri 17. yüzyılda yaşayan bir denizci kadar net bir biçimde gözümüzün önünde gördüğümüzü sanmazdık; antikçağ edebiyatı ve çağdaşı olan sanatçılarca yapılmış, konularını mitolojiden alan resimler, o yüzyılın denizcisinin kültüründe bizimkisine oranla çok daha geniş bir yer kaplamaktaydı. Fakat bizler de sürekli olarak uzakta ve belirsiz olana olası içerikler yakıştırmak, ondan sonra da bunları denetleyip, yansıtma yoluyla tamamlayabilmek ve genişletmek için çaba harcarız; Calderón'un nefis betimlemesi, resimlerdeki belirsiz biçimlerin yorumunu, uzaktaki nesnelerin belli belirsiz algılanışına ilişkin yorumla karşılaştırmakta çok haklı olduğumuzun bir kanıtı sayılabilir. Belirsiz sözcük parçalarını anlamaya çalışan radyo dinleyicisinin deneyimleri ile ufuktaki belirsiz oluşumları tanımaya çalışan denizcinin deneyimleri ilke olarak aynı türdendir. Bu bağlamda her zaman, önce olasılıklara ilişkin bir kestirim ve değerlendirme, ardından da bir sınama söz konusudur. Simge yapılarının yorumu ile gerçek konumlar karşısında gösterdiğimiz tepki arasında bir bağlantı vardır. Örneğin otobüs durağında durup iki numaralı otobüsü beklediğimizi söylediğimizde, yaklaşmakta olan otobüsün numarasının yazılı olduğu yere iki sayısını yansıtabilip yansıtamayacağımıza bakarız. Bunu başardığımızda, artık numarayı okuyabildiğimizi söyleriz. Bu, simge yapılarının yorumuna bir örnektir. Peki durum, otobüs bakımından farklı mıdır? Sisli bir kış akşamı, hiç kuşkusuz değildir; arada yeterince uzaklık varsa, aydınlık gündüz vaktinde de durum farklı olmayacaktır. Ne zaman sabırsızlık içersinde cadde boyunca baksak, beklentimizle, yansıtmamızla, uzaktan bize doğru gelmekte olan belli belirsiz bilişim arasmda bir karşılaştırma yaparız. Aşırı sabırsız olduğumuz takdirde, bir gölge, bir hiçlik bile içimizde bir yanılsama uyandırmaya yetecektir; böylece her kamyonu özlemle beklediğimiz otobüs sanırız ve sürekli olarak acı düş kırıklıklarına uğrarız. Böyle pratik durumlarda bile yapmamız gereken, bağlayıcı bir karar vermekte acele etmek yerine, gerçeklik ölçütleri açısından yapılacak bir denetimin ardından doğru olmadığı anlaşılan ilk yorumumuzu düzeltmeye hazır olmamız ve girişimlerimizi bir varsayım gerçek verilere uyana kadar yinelememizdir. Burada önemli olan, eylemi hep bizim gerçekleştirmemiz, yani duyargalarımızı yoklayarak, sınayarak uzatmamız, bu arada oyuna yeniden başlamak için onları geri çekmeye hep hazır bulunmamızdır.

İyi anlaşılamayan haberlerin dinlenmesi sırasında deney niteliğindeki bir yorumun gerçekten duyulanı bir daha geri dönülemeyecek biçimde değiştirmesi gibi, bulanık bir optik yaşantıya ilişkin bir yorum da görüleni şaşılacak ölçüde değişikliğe uğratır. Bu olguyu doğrulayacak sayısız ruhbilimsel deneyler ve gözlemler sayabilirim.

M. D. Vernon, *Visual Perception* (Görsel Algılama) adlı kitabında, G. K. Adams'ın bir makalesinden hoş bir örneğe yer vermiştir:

"Bir defasında biraz sonra geçecek tramvayı görmek için pencereden baktığımda, çitin aralıklarından gözüme, görmeye alışkın olduğum taşıtın parlak kırmızı rengi çarptı. Ancak daha bakarken, gördüğümün yalnızca bir ağacın kurumuş yaprakları olduğunu anladım. Aynı anda parlak kırmızı, donuk bir çukulata rengine dönüştü. Tıpkı tiyatroda, bazı renk efektlerinde kimi zaman tanık olduğumuz renk değişimleri gibi, o anda da dönüşümü tam anlamıyla gördüm. Sanki kırmızı renk yapraklardan dökülüyor, onun yerini ölgün bir kahverengi alıyordu. Bunun üzerine gözümde tramvayı canlandırarak kırmızıyı yeniden uyandırmaya çalıştım; yaprakları biraz kırmızımsı görmeyi gerçekten de başardım; ardından yaprakları yeniden yaprak olarak görmeye çalıştığımda, gözümün önünde daha çok kahverengine çalan bir ton belirdi; buna karşılık ne başlangıçtaki parlak kırmızı rengine, ne de onu izlemiş olan mat çukulata rengine geri dönebildim. Rengin gerçekte 'ne renk' olduğunu anlamak için dışarı çıktığımda, katıksız bir kızıl kahverengiyle karşılaştım..."

Burada gözlem konusunda uzman bir ruhbilimcinin tanımını yaptığı etki, oldukça kolay bir deneysel yoldan resimlerin algılanması olayında da doğrulanabilmektedir. Oldukça bilinen bir deneyde, belli bir biçimin belli bir renk duyumuna yol



182. G.D.TIEPOLO: *Kutsal Aile Kaçarken.* 1752. Kazıresim.

açtığı kanıtlanmıştır: Aynı gri-yeşil malzemeden bir yaprak ve bir eşek biçimi kesip gözlemcilerden renk örnekleri arasından bunlara uyan tonları seçmeleri istendiğinde, gözlemciler hep yeşilimsi bir şeridi yaprak için, daha çok griye çalan bir tonu da eşek için seçme eğiliminde olacaklardır. Bildiğimiz gibi, Philostratus daha antik çağda bu deneyin sonucunu dile getirmiştir. Apollonius'un çıkarımına göre: "Bu Hintlilerden birini tebeşirle resmetseydik bile, o yine esmer görünecekti, çünkü yassı burnu, çenesinin öne çıkıklığı, sert ve kıvırcık saçları, bakan herkesin gözünde ona esmer tenli birinin damgasını vuracaktı..." Apollonius'un gözlemi doğruydu. Bir biçime ilişkin yorum ve sınıflandırma, bununla ilgili renk duyumsamamızı da etkiler. Bu noktayı siyah-beyaz grafik betimlemeler karşısındaki tepkilerimizin çözümlemesini yaptığımız zaman da kolaylıkla saptayabiliriz (182). Tiepolo'nun gravüründeki mermer heykel, Ermiş Joseph'in giysisinden nesnel olarak daha beyaz değildir; ancak bizler koyu renk yapraklardan oluşma bir arka düzlem önünde heykeli parlak beyaz olarak algılarken, kutsal ailenin giysilerinin de beyaz olduğunun ayırdına hemen hiç varamayız. Bu gravür, bize bir yansıtma deneyi için perde işlevini yerine getirmektedir; gerçi bu yansıtma görsel bir yanılsamaya yol açmamakta, fakat resmi görme biçimimize göre belli bir "renklendirme"yi gerçekleştirmektedir. Belki de en doğrusu, giysiyi "olasılıkla koyu" gördüğümüzü söylemektir. Ruhbilimci Hering, "anımsama rengi" terimini kullanmıştır. Biz, burada bir "renk beklentisi"nden söz edebiliriz.

VI

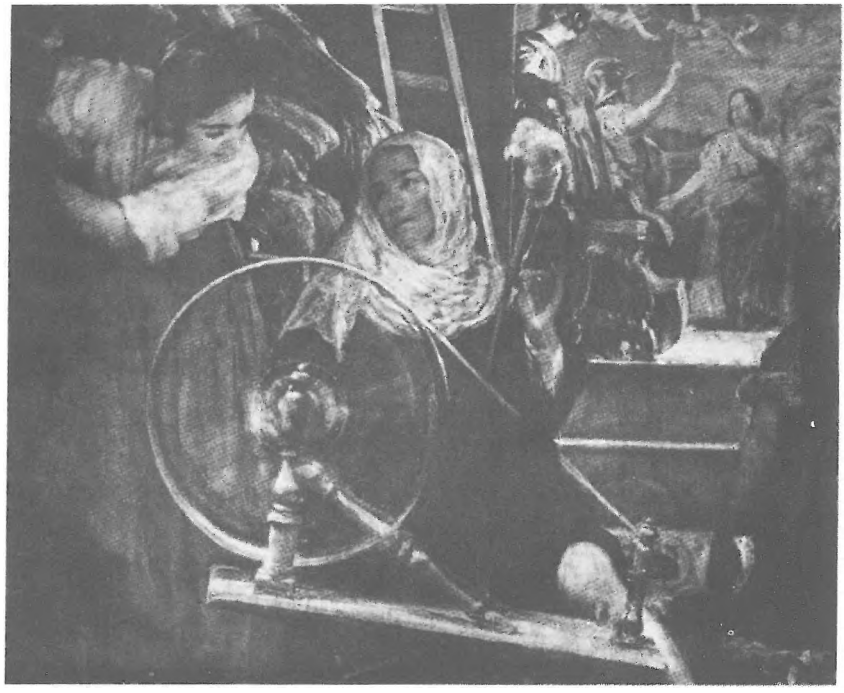
Daha önce "ansal kurgu" (*mental set, psychologische Einstellung*) diye adlandırdığımız olgu, belki de hep algılama alanında dolanıp duran renk ve biçim hayaletlerini harekete geçirmeye hazır olma konumudur, yansıtabilme yeteneğidir. Bir resmin "okunması" diye adlandırılan olguya gelince, bunu o resmin sunduğu olasılıkların denetlenmesi ve bunlardan uygun olanların bulunması olarak tanımlamak daha iyi olacaktır. Bu bağlamda rol oynayan süreçler ruhbilimsel deneyler aracılığıyla çeşitli defalar irdelenmiştir; bu deneylerin odak noktası, bir imgenin ya da figürün saniyenin belli bir kesri kadar bir zaman parçası boyunca bir ekrana yansıtılmasıdır; denek kişilerinin aynı resimde gördüklerini sandıkları, başka deyişle kendilerine bir ilk varsayım oluşturmalarına yetecek, fakat bu varsayımı denetlemelerine yetmeyecek bir süre boyunca gösterilen figürlerin etkisiyle ekrana yansıttıkları çok farklı şeyler üzerine kapsamlı bir literatür bulunmaktadır.

Kısa süre önce yapılan bir deney, ansal kurgunun çok inatçı olduğunu ve fantezileri etkilediğini kanıtlamıştır. Görme zamanının çok kısa olması durumunda bu türden fantezilerin daha çok "negatif" figürleri çıkış noktası aldığı, başka deyişle geri plandaki rastlantısal biçimlerden kaynaklandığı ortaya çıkmıştır; Bu türden yanlış yorumların kafamızda devamlı dolaştığını ama genelde daha uygun ve mantıklı varsayımların öne geçmesi nedeniyle, bunları daha bilincine varmadan geri çevirdiğimizi varsayabiliriz.

Bir yansıtma, bir yorum bir kez önümüzdeki imgeye bağlandıktan sonra, oluşan

bu bağı koparabilmek çok güçtür. Bu, bulmaca resimlerinden yabancısı olmadığımız bir durumdur. Bulmacayı bir kez çözdükten sonra, henüz çözümü aradığımız sırada resimlerden edindiğimiz izlenimi yeniden kurgulayabilmemiz olanaksız olmasa bile son derece güçtür.

Resimlere ilişkin her türlü çözümlemenin yansıtmaya ve görsel beklenti tasarımlarına bağımlı olduğu yolundaki kuram, son zamanlarda deneylerle daha da desteklenmiştir. Görünüşe bakılırsa bir gözlemciye bir ok ya da işaret eden bir el resmi gösterildiğinde ve sonradan bunların konumlarını saptaması istendiğinde, gözlemci bu nesneleri, belirttikleri hareket yönünde kaydırarak yerleştirmektedir. Eğer hareket beklentisi nedeniyle belli bir konumdaki hareketi görme eğilimimiz bulunmasaydı, sanatçılar durağan imgeler aracılığıyla hız izlenimini uyandırmayı başaramazlardı. Ancak her yansıtmada olduğu gibi, burada da içersinde hiçbir şeyin beklentimize aykırı kaçmadığı bir ekranın, boş bir alanın varlığı gereklidir. Hareket izleniminin, bununla bağıntılı olarak da canlılık izleniminin birkaç kararlı çizgiyle, ayrıntılı bir detayla yapılabileceğinden çok daha iyi oluşturulabilmesinin nedeni de burada aranmalıdır. Öte yandan bilinen bu olguya ilişkin ve "gerçekte" hareketli nesneleri çok farklı gördüğümüz düşüncesini temel alan alışılagelmiş açıklama, kanımca bu nesneleri nasıl gördüğümüzü bizim de bildiğimizi çok kolay varsaymakla biraz aşırılığa kaçmaktadır. Burada uzaklıklarından ötürü ancak belirsiz algılayabildiğimiz nesnelerinkine çok benzer bir durum vardır. Her iki şıkta da neyi *seçemediğimizi* saptamak güç de-



183. DIEGO VELÁZQUEZ: *Hilanderas.* Kesit. 1660 dolayları.

ğildir. Geleneksel betimleme biçimlerine ilişkin eski eleştiriler, çıkış noktası olarak bu yadsınması olanaksız olguyu almıştır. Peacham'ın bir ressamın resmin geri planındaki bir adamın ceketine resmettiği düğmelere itiraz yönelttiği dönemde Hollandalı ressam Philip Angel, bir araba hareket halinde betimlenirken araba tekerleklerinin parmaklarını da gösteren çağdaşlarını eleştirmekteydi: "Bir araba tekerleği ya da çıkrık çarkı çok hızlı döndüğünde, bu hızlı hareketten ötürü tek tek parmakların görülemediğinin, göze yalnızca bir parıltının çarptığının ayırdına varılır; gelgelelim bugüne kadar gördüğüm onca araba tekerleği betimlemesi arasında durumu bize göründüğü gibi yansıtanına hiç rastlamadım; tekerlek parmakları hep sanki araba hareketsiz duruyormuş gibi resmedilmişti."

Angel, tek tek parmakların görünüşünün hareket yanılsamasını yıktığı yolundaki savında elbet haklıydı; ama bildiğim kadarıyla kendisi de daha iyi bir çözüm getirebilmiş değildir. Bunu ancak *Las Hilanderas* adlı tablosunda (183) o sözü edilen "belli belirsiz parıltı"yı betimlemek için bir yol bulan Velazquez'in buluş yeteneği ve ustalığı başarabilmiştir. Velazquez, tekerlek parmaklarını değil, fakat hızlı hareketten görüş alanında geriye kalan silik imgeleri betimlemiştir.

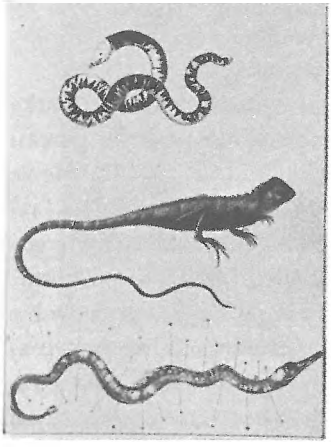
Bugün bu izlenimin çağrıştırılması, çizgi-roman ve karikatür çizenlerin her gün başvurdukları sıradan bir yoldur. Hızlı bir hareketin, nesnenin biraz önce nerede bulunduğunu gösteren birkaç çizgiyle belirtilmediği bir resim yok gibidir (184). Tabii bu durumda gerçeklikten söz edilemez. Al Capp'ın figürlerinin gerçekten de birbirlerini uçurumların üzerinde kovalayan insanlar gibi gözüktüğünü ileri sürebilmek, hiçbir koşulda söz konusu olamaz. Ama işin tuhaf yanı, bu durumun bizi tedirgin etmemesidir. Çünkü tek tek detayların hareket yanılsamasına aykırı kaçmasına karşın, yanılsama sözü edilen çizgilerle yine de korunabilmektedir. Görünüşe bakılırsa, ön-imge – bu terimle figürün bir an sonra bulunacağı yere ilişkin beklenti tasarımımızı göstermeyi amaçlıyorum – sonraki-imge'ye ilişkin dokundurmayla bir desteğe kavuşmuş olmaktadır.



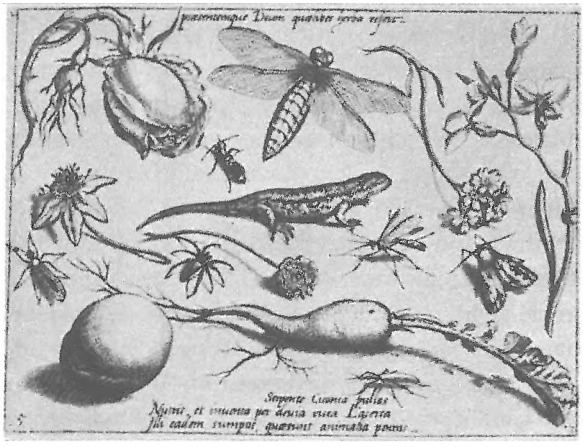
184. AL CAPP: *Çizim.*

Resimleri okuma eylemimize eşlik eden bu önceleyici yoklamanın en önemli etkisi ise, her doğalcı betimlemenin çevresinin belli bir uzamla kaplı olduğu duygusudur. Salt gösterge, bir figür niteliğiyle nötr arka düzlemde belirginleşmektedir; ama aynı düzlem doğalcı bir betimlemenin bir parçası olur olmaz geriye çekilip uzama dönüşür gibidir. Belli bir metni içeren resimlerde ve afişlerde bu etkiyi gözlemlemek çok kolaydır. Örneğin Merian'ın gravüründe (43) "Notre Dame" sözcükleri, uzamsal bakımdan Paris'in üzerinde boşlukta asılı gibi gözükmemektedir; burada söz konusu olan, bizim bu sözcüklere ilişkin olarak bütünüyle bağımsız bir ansal kurguyu gerçekleştirmemizdir; bu ansal kurgu, harflerin biz hareket ettiğimizde değişip değişmediklerini hiçbir zaman göz önünde bulundurmadığımızdan, sözcüklerin çevresini nötr bir düzlem niteliğiyle görmemizi sağlamaktadır. Çünkü düzlemin silinmesine yol açan uzamsallık çağrışımı hareket çağrışımıyla, başka deyişle bir hareket duygusuyla ve hareket ettiğimiz takdirde hemen gerçekleşecek değişimlere ilişkin duyguyla çok sıkı bağıntılıdır. Carracci'nin resimli bulmacasını

çözmeden önce bulmacayı yalnızca düz bir yüzey, geometrik bir figür olarak görürüz (175). Fakat bu figüre başlığı ve malasıyla bir duvarcı imgesini yansıttığımızda, resmin ufuk çizgisinin üstünde kalan kısmını uzamsal bir arka düzleme dönüştürmüş oluruz. Ancak bu izlenim, örneğin Tiepolo'nun *Kutsal Ailenin Kaçışı* (182) betimlemesindeki derinlik izleniminin gücüne erişmekten çok uzaktır; Tiepolo'nun eserinde ufuk çizgisinin üzerinde kalan resim zeminini otomatik olarak sınırsız ve belirsiz gökyüzü uzamına dönüştürürüz. Uzun uygulamalar sonucu her imgesel betimlemeye kendi yaşam alanını tanımaya o denli alışmışızdır ki, bir dizi figürden oluşan ve her figürün ortak bir uzamı paylaşmaktansa, kendilerine ait farklı uzamlara sahip olduğu betimlemeleri görmekte hiç güçlük çekmeyiz. Böyle bir durumda her imgeyi bir tutarlılık testinden geçiririz. Maria Sibylla Merian'ın zoolojik illüstrasyonundaki (185) her hayvanın bir gözlem konusu olarak kendi başına ele alınması gerektiğini hemen anlarız; Hoefnagel'in bitkileri ve hayvanları dekoratif amaçla bir araya getirişine baktığımızda ise (186), her figürü kendisine özgü arka düzleminde neredeyse otomatik olarak seçeriz. Kertenkeleyi eğimli bir düzeyde oturuyormuş gibi duyumsarken, uzun gölgeler yansıtan bazı böcekleri düz bir zeminde oturur, başka bazılarını da neredeyse uçmak üzereymiş gibi görürüz. Bütün bunları yaparken, bilincine varmaksızın bir dizi tutarlılık testi yaparız ve en akla yakın yorumlardan yana karar veririz. Böyle bir denetimin bulunmadığı yerde, geleneksel sanatın imgesel betimlemelerinde bile bulutlar ve mürekkep lekelerindeki gibi fantastik ve tuhaf şeyler görebiliriz. Kısa süre önce yayımlanan bir kitapta yazar, Rembrandt'ın kaba fırça vuruşlarından, en beklenmedik simgeler ve imgeler için bir ekran olarak yararlanmış, Rembrandt'ların içindeki Rembrandt'lardan söz etmiştir! Ne var ki yazarın giysilerin kıvrımlarında ve arka düzlemin gölgeleri içersinde saptamış olduğu ev hayvanları ve sırıtan yüzler, yanılgı niteliğindeki yorumlardan kaçınmak için her zaman uyguladığımız tutarlılık testinde başarılı olamamaktadır.



185. MERIAN: *Yılan, kertenkele ve yılan balığı.* 1700 dolayları.



186. JORIS HOEFNAGEL: *"Archetypa studiaque"den.* 1592.

Böyle bir tutarlılığa rastlamadığımız yerde, bu tutarlılığı yeniden sağlayabilecek bir bağlamı elimizde olmaksızın ararız; başka deyişle, amaçlanmış olan "bildirim"in türüne ilişkin geçici varsayımımızda değişiklik yaparız. Kültür ortamımızın koşulları altında bu, neredeyse biz bilincine varmadan, otomatik olarak gerçekleşir; ama bu durum, uyum sağlama yeteneğimizi daha az ilginç kılmaz. Örneğin Leonardo'nunki gibi bir çizime baktığımızda (187), durumu hemen anlarız. Bu çizim karşısında gördüklerimizi "olduğu" gibi almak, örneğin bütün figürler bir uzamda toplanmış ya da ortadaki çocuğun iki tane sol kolu varmış gibi görmek bir an bile aklımızın ucundan geçmez. Kendimizi çizimin oluştuğu konuma koyarız; bu, söz konusu çizimi bir dizi deneyin yansıması diye kavramamıza yol açar. Belli çizgilerin gerçek anlamda betimlemeler sayılacağını, bunların sanatçının amaçlarını açıklamaya hizmet ettiğini hemen anlarız. Örneğin çocuk İsa'nın bacağı için bir başka olası konumu gösteren belli belirsiz çizgiler, "gerçek" bir bacaktan çok "olası" bir bacağın göstergeleridir; zaten biz de bunları bu doğrultuda yorumlarız.

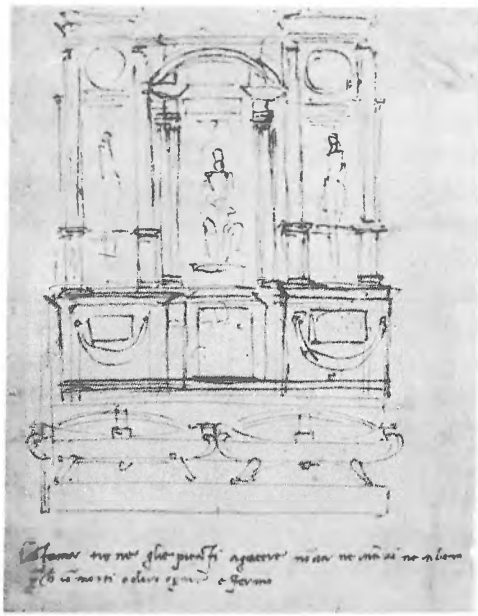


187. LEONARDO DA VINCI: *Eskiz yaprağı.* 1480 dolayları.

VII

TABİİ Kİ söz konusu yetenekten, yani deney niteliğindeki anlatım ile kesin anlatım arasında ayrım yapma yeteneğinden günlük konuşmalarımızda da yararlanırız. Gerçek bir söyleşiye ilişkin bant kayıtları bir tümcenin gerçek anlamda söylenmezden önce kaç kez bir "eskiz" niteliğiyle belirginleştiğini gösterir; böyle bir durumda ne dendiğini gerçekten anlayabilmek için büyük bir sabırla o sırada söz konusu konumdaki bütün çıkış noktalarını hesaba katmak zorunda kalırız. Burada söz konusu olan, bilinçli bir tartma ve karara varma eylemi değil, ama doğuştan sahip bulunduğumuz, insanları ve bütün yaratıkları anlamamızı sağlayan bir yetenektir; duyumsama ve özdeşleşme yeteneğidir. Birincil olarak saptamak istediğimiz, bildirimle ne amaçlandığı ve nereye varılmanın öngörüldüğüdür. Genellikle bunu, kendimizin aynı durumda nasıl bir tepki göstereceğimizi kafamızda canlandırarak yaparız.

Daha önce gördüğümüz gibi, kültürümüz çerçevesinde sanat, kendine özgü bir bağıntılar sistemi yaratmıştır; bu sistem içersinde imgesel betimlemeleri, yaratıcılarının sanatsal amaçlarının göstergeleri olarak değerlendiririz. Bir eskizi değerlendirmek için kendimizi elimizde olmaksızın sanatçıyla özdeşleştiririz ve her şeyden önce,



188. MICHELANGELO: *Medici mezarı için taslak.* 1521.

onun yaptığının bir anlam taşıması gerektiğini varsayarız. Eksik bir betimlemeden, gerekli çıkış noktalarının bulunmaması nedeniyle, bir anlam çıkaramadığımızda, zihnimizde bu betimleme ile tanıdığımız başka betimlemeler arasında bir bağlantı kurarız. Örneğin Michelangelo'nun Medici'lerin bir anıtmezarı için yaptığı taslak çizimi tek başına ele alındığında hiçbir şey anlatmaz (188). Girintilerde heykelleri işaret etmesi öngörülen rasgele çizgiler kendi başlarına hemen hiçbir anlam taşımaz; ama bizler başka taslakları ve tamamlanan eseri bildiğimizden, yorumda hiçbir güçlük çekmeyiz.

Kimi zaman ise durum tersinedir ve doğrudan taslak, tamamlanmış eseri yeni bir bakış açısından gösterir. Constable'ın *Wivenhoe Parkı* adlı tablosu için yaptığı bir kurşun kalem taslakta (189), gölün her iki yanında ağlarını toplayan bir dizi balıkçı görünmektedir. Genelde görünen, çabucak atılmış birkaç çizgiden ibarettir; tek net olan, ağ, daha doğrusu ağı tutan mantarlardır ve suda yüzen bu bir dizi mantar, taslağı yorumlamamızı sağlar. Bu özel durumda eskiz, bitmiş resmin kendisindeki detayları da bize daha iyi açıklar (TABLO I). Aksi takdirde arka düzlemde bulunan, ağları toplayan ve böylece de tekne ile arkadaki kıyı arasında bir bağlantı kuran figürler kolaylıkla gözden kaçırılabilirdi.

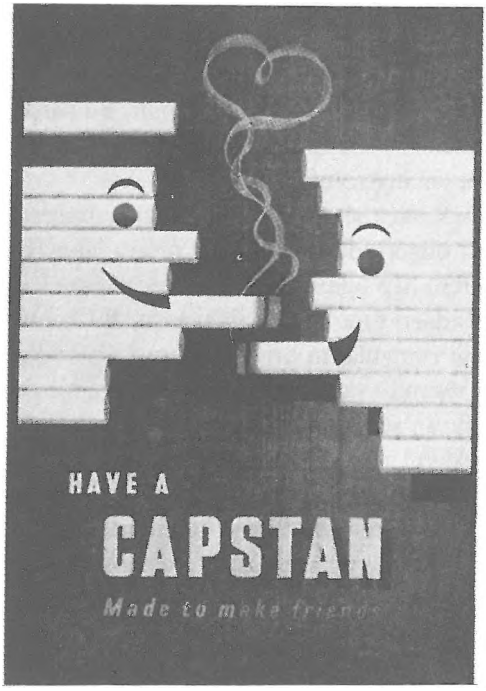
Constable'ın, sanatının doruk noktasındayken böyle ufak detayları resmine alması şüphe götürür. Çünkü geç dönemlerinde ressam, sanatçının gerçek dünyadan çok sanatsal bir yaşantıyı yansıtma rolünü gittikçe artan ölçüde vurgulamıştır. Constable'ın yaratısında taslağın rolü konusunda çok tartışılmıştır; biz de ilerde bu konuyu bir kez daha ele alacağız. Constable'ın, sergiler için öngörülen resimlerinde taslakları doğru okuyabilecek düzeyde olmayan bir izleyici kitlesine ödünler vermek zorunda kaldığı öne sürülmüştür. Fakat kabasaba bir beğeniye verilen ödünlerle anlayış yetisine verilen ödünler arasında büyük ayrım vardır. Birinci kategoriye giren ödünleri sanatsal açıdan hoş görebilmek olanaksızken, ikinciler için aynı şey kesinlikle söylenemez. Bildirimin her türlüsü, alıcının bilgisine verilen "ödünler" niteliğindedir. Bildirim, ilgili bağlamca belirlenir ve dışlanması gereken olası yanlış yorumları da hesaba katmak zorundadır. İzleyicinin kendini sanatçıyla özdeşleştirmesinin karşısında, sanatçının da kendisini izleyiciyle özdeşleştirmesi konumu yer almalıdır. Geçen bölümde, görünüşte dikkatsizce gerçekleştirilivermiş fırça vuruşlarının içerdiği ustalığa hayranlığımızı dile getirirken, bu karşılıklılığa da atıfta bulunmuştuk. Kendini sanatçıyla özdeşleştirmek, izleyiciye yaratma sürecine doğrudan katılma olanağını sağlar. Bu

durumda izleyici, sanatçıyla birlikte onun madde üzerindeki ustaca egemenliğini ve buna bağlı olarak, asıl önemli nokta üzerinde yoğunlaşmasını paylaşır. Buna karşılık sanatçı da izleyicisinin kendisini izleyebildiği ve en hafif dokundurmaları karşısında bile tepki gösterebildiği bilinci içersinde, gereksiz olan her şeyi ayıklayabilir. Bu karşılıklı oyunun toplumsal koşulları hemen hemen hiç araştırılmamıştır. Sanatçı, kendi seçkin çevresini yaratır, seçkin çevre de kendi sanatçılarını üretir.

Bu türden karşılıklı ilişkiler yalnızca yüksek sanat alanıyla sınırlı olmayıp, imgesel betimlemelerin belli içerikleri bildirmelerinin öngörüldüğü her yerde ortaya çıkmaktadır. Sonunda yoruma ve yanılsamaya götüren, hep bildirimin temelinde yatan olası niyete ilişkin geçici yargılar ve yukarda sözü edilen tutarlılık sınamalarıdır. Bu konuda günlük gazetelerin ya da dergilerin resimli romanlarını örnek almamız yeterlidir: Bunların geleneğine yabancı olanlar için bu resimli öyküleri izlemek çoğu kez hiç de kolay değilken, hep yinelenen karakterleri tanıyan sürekli okurlar, en ufak bir dokundurmanın anlamını bile kavrarlar. Resimli reklamlar ve afişler, bu bağlamda belki daha da aydınlatıcıdır. Reklam sanatçıları bizlere, en tuhaf ve ilk bakışta en kafa karıştırıcı betimlemeleri bile kavramayı ve bunların bildirimlerini almayı öğretmişlerdir. Bu sanatçıların cesareti ve buluş yetenekleri, doğalcı bir yansıtmadan çok uzak imgesel betimlemeleri anlayabilecek konuma getirilebileceğimizi kanıtlamıştır. Afişlerin amaçlarından biri de, bizi şaşırtarak dikkatimizi çekmek ve kendilerini olabildiğince uzun bir süre açığa vurmayarak bu dikkatin dağılmasını önlemektir. Bu yüzden üzerinde durduğumuz psikolojik yorum mekanizmaları açısından afişlerin ve başkaca reklam malzemesinin dikkatle incelenmesi, son derece yararlıdır. Böylece bir posteri incelerken, bir imgenin anlamını araştırmak için devreye giren iç mekanizmamızı âdeta yavaş çekimde gözlemleyebiliriz.



189. JOHN CONSTABLE: *"Wivenhoe Parkı" için kurşunkalem çalışma.* 1816.



190. ABRAM GAMES: *Afiş*. 1953.



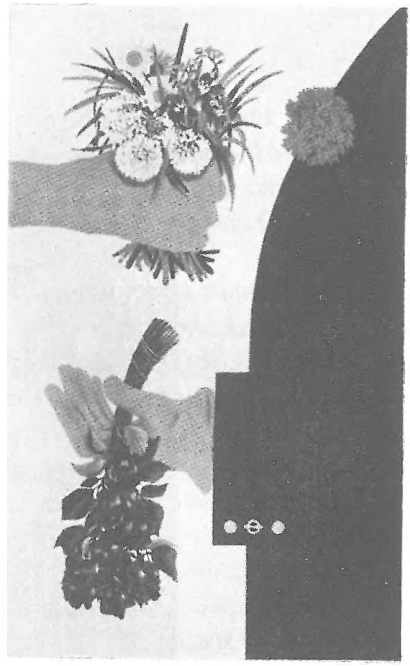
191. ERWIN FABIAN: *Afiş*. 1955.

Net ve iyi seslenebilir nitelikte oldukları takdirde, çok az sayıda ipucu bile bizi doğru yola götürmek ve önümüze konan resimli bulmacayı çözmemizi sağlamak için yeterlidir. Abram Games'in esprili afişindeki sigaraları (190) fazla soru sormadan, flört eden bir çifte dönüştürebiliriz. Sorular sorduğumuzda ne olduğunu gözlemlemek, kimi zaman ilginçtir. Tepesinde şapka bulunan bacayı, *Financial Times* okuyan bir sanayici olarak görmek, bize güç gelmez (191). Ancak adamın yüzü neresidir? Bu soruyu sorar sormaz, afişte yansıtma eylemimiz için tutanak noktaları aradığımızın ayırdına varırız. Sonunda herhangi bir yere tutunmayı başarırız; bunun hemen ardından bacada, ağırdan, ama varlığı kuşkusuz bir değişimin gerçekleşmeye başladığına tanık oluruz. Gerçi baca yine bir baca olarak kalır, fakat onu görme biçimimizle bağıntılı olarak, aynı zamanda bir yüze de dönüşür. Bu yanılsama yaşantısının tanımlanması çok güçtür ve olasılıkla kişiye göre değişen bir yaşantının varlığı söz konusudur. Fakat eğer bu türden yaşantıların çekiciliğine kapılmasaydık, böyle afişler bu denli benimsenmezdi. Londra'nın kamu taşımacılık kurumu olan "London Transport", yıllardır görsel algılama alanında bir dizi ruhbilimsel deney diye nitelendirilebilecek özgün

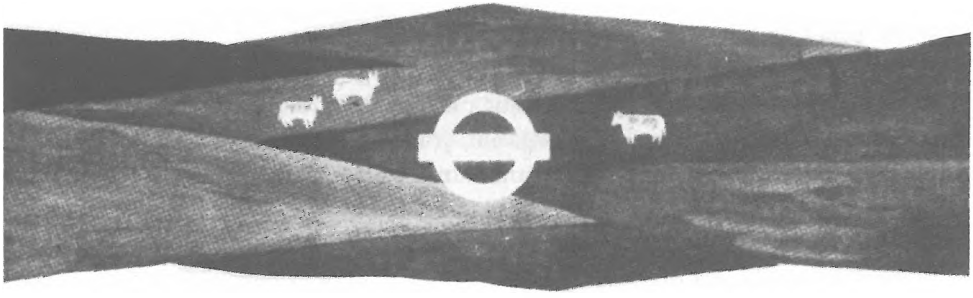


192. Londra metrosu: *İstasyon işareti*.

reklam afişleri kullanmaktadır. "London Transport"un simgesi, bir şerit tarafından kesilen bir çemberdir; aslında istasyonların adını belirginleştirmeye yarayan bu şerit, aynı zamanda da kentin bir ucundan öteki ucuna uzanan trafik şebekesini simgelemektedir; afişin bütünü bir hedef tahtası görünümündedir (192). Bu afişlerden birinde söz konusu simge, hiç göze çarpmaksızın bir damadın ceketinin kolundaki düğme yerine geçmektedir (193). Bir başka afişte ise aynı simge, uzaklardaki bir tepede dev boyutlarda gözükmekte ve İngiltere'yi gezenleri şaşırtan o kireçli topraktan yapılma, tarihöncesi atlarını çağrıştırmaktadır (194). Simgeye çok belirli bir betimleme işlevinin yüklendiği, örneğin simgenin bir baş yerine geçmesinin öngörüldüğü (195, 196) uygulamalar, belki en zevkli olmamakla birlikte, en aydınlatıcı nitelikteki uygulamalardır. Figürü önden gördüğümüz noktada şerit bir sırıtmaya dönüşmekte, şeridin her iki ucu da kulaklar yerine geçmektedir. Bağlam ge-



193. E.C. TATUM: *"London Transport" için afiş.* 1954.



194. SHEILA STRATTON: *"London Transport" için afis.* 1954. Kesit.



195/196. RAYMOND TOOBY: *"London Transport" için reklam.* 1954.



197. ROBERT HARDING: *"London Transport" afişlerine ait bir kitabın kapağı.* 1949.

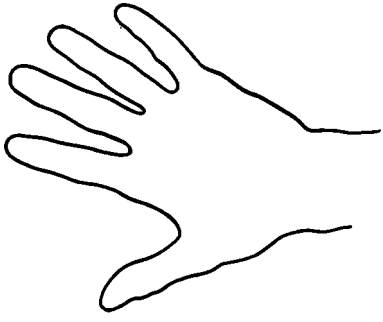
reği bir profil görmeyi beklediğimiz yerde ise sırıtma silinip gitmekte, şeridin "öndeki" ucu bu kez bir buruna benzemektedir. Pek başarılı olamamış, anlamı ilk bakışta kolay anlaşılamayan bir çizimle karşılaştığımızda olanları izlemek, pek ilginç olmaktan uzak sayılamaz. Genç çocuğun sağa mı, yoksa sola mı baktığını ilk anda anlayamayız; fakat çocuğun konumunu kavramamızdan sonra şeridin sol ucu çocuğun burnuna dönüşürken, sağ uç bilincimizden silinip gider. Daha önce resme bir profili yansıtmışızdır; resmi bu yansıtmadan uzaklaştırmakta ve bir başı önden görmekte bir an için güçlük çekeriz. Bu olay, harflerin okunmasını anımsatmaktadır; harfler de bağlamlarına göre anlamlarını değiştirebilirler. Burada da "London Transport", bizim için iyi bir örnek sergilemektedir. İçinde afişlerin toplandığı bir kitabın kapağında, daha öncesi bize hedef tahtası gibi gözüken, bir "O" harfine dönüşmektedir; bunun nedeni, kitabın kapağında betimlemeler değil, fakat harfler görmeye alışkın oluşumuzdur (197). Bu olayın en ilginç yanı ise olası yorumların sayısının kabarıklığından çok, bu yorumlamaların birbirlerini karşılıklı olarak dışlamalarıdır. Göstergeyi bir defasında bize sırıtan bir kafa, daha sonra bir düğme, bir başka defa da bir harf olarak görmek hiç de zor değildir. Buna karşılık bütün bunları eşzamanlı görebilmek yalnızca zor değil, neredeyse olanaksızdır. Bilinç düzeyimizde algıladığımız, çokyorumluluk değil, ama tek tek yorumlardır. Aynı çerçeve içersinde birbirinden çok değişik şeyleri yansıtabileceğimiz sonucuna ancak bir yorumdan ötekine geçerek varabiliriz. Alıştırmaların yardımıyla bir okuma biçiminden ötekine hızla geçmeyi, dahası sıçramayı başarabiliriz; ama birbiriyle çelişen iki yorumu eşzamanlı olarak yaşayamayız.

VIII

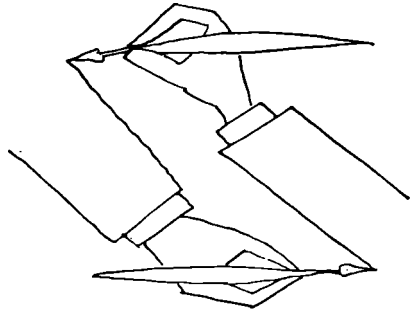
RESİMLERİ YORUMLAMA sorununun psikolojik anahtarını, çokanlamlılık karşısında gösterdiğimiz tepkide – ördek mi, tavşan mı? (2) – aramak gerekir. Çünkü bu türden her yorumun deneme niteliğindeki bir yansıtmayla başladığına ve eğer yansıma başarılıysa imgenin de buna uygun olarak değiştiğine ilişkin kuramı sınama fırsatını böyle çokanlamlı oluşumların yardımıyla elde ederiz.

Ancak alışkanlığımızdan ötürü daha ilk girişimde doğruyu yakaladığımızdan, genelde bu yaklaşık yorum sürecinin bilincine varmayız. Örneğin çoğu insan, bir ele ait kontur çiziminin net bir çizim olmadığının ayırdına varamaz (198). Resimdekinin ayasıyla izleyiciye dönük bir sol el mi, yoksa avucu aşağı bakan bir sağ el mi olduğu ayırt edilemez. Böyle bir kontur çizimiyle karşılaştığımızda, neyin canlandırılmak istendiğine ilişkin bir çıkış noktamızın bulunmadığını görüp şaşırırız. Günlük yaşamda bu türden çiftanlamlı ellerle karşılaşmayız; böyle bir çizimle karşılaştığımızda ise büyük bir olasılıkla karşımızda gerçekten bir çiftanlamlılığın bulunduğu sonucuna varmazdan önce kendi ellerimizin yardımına başvurup onları resme tutarız ve her iki seçeneği de resme yansıtmayı çalışırız. Ancak ondan sonradır ki, olası yorumlardan birini önceden görmemizin salt bir rastlantı sonucu olduğunu anlarız. Ancak sözcüğün gerçek anlamıyla *karşıt* yorumu resme yansıtabildiğimiz takdirde, ilk yorumun resimle olan ilintisini kesebiliriz. Çokanlamlılığı görebilmenin başkaca bir yolu bulunmamaktadır.

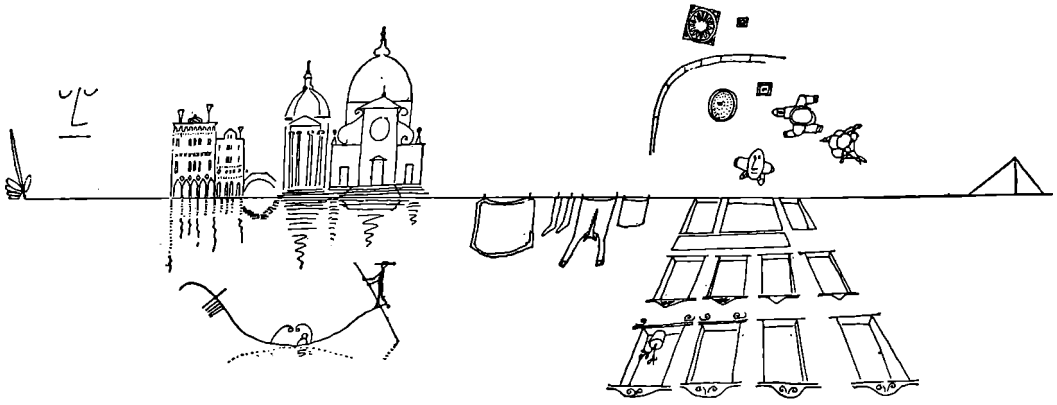
Kanımca aynı örnek, "tutarlılık testi"yle neyin dile getirildiğini anlamamıza da yardımcı olabilir. Bununla anlatılmak istenen, resmi bütün bölümleriyle birlikte deneyimlerimize uygun düşen ve çelişkilere kaynaklık etmeyen bir kategoriye sokabilme olanağıdır. Bu açıklama kulağa çok soyut geldiği takdirde, böyle çelişkisiz bir düzenlemenin gerçekleştirildiği bir betimlemeyi, örneğin Saul Steinberg'in küçük ve şirin çizimini örnek alabiliriz; bu resimde çizim yapmakta olan bir el, onun çizimini yapan bir başka eli çizmektedir (199). Bu resimde hangi elin gerçek, hangisinin ise betimlenen olduğunu bize gösterebilecek bir tutanak noktası yoktur; her iki okuma biçimi de olasıdır, ama ikisi de çelişkilerden arınabilmiş değildir. Güzel sanatların diliy-



198. *Bir elin kontur çizimi.*



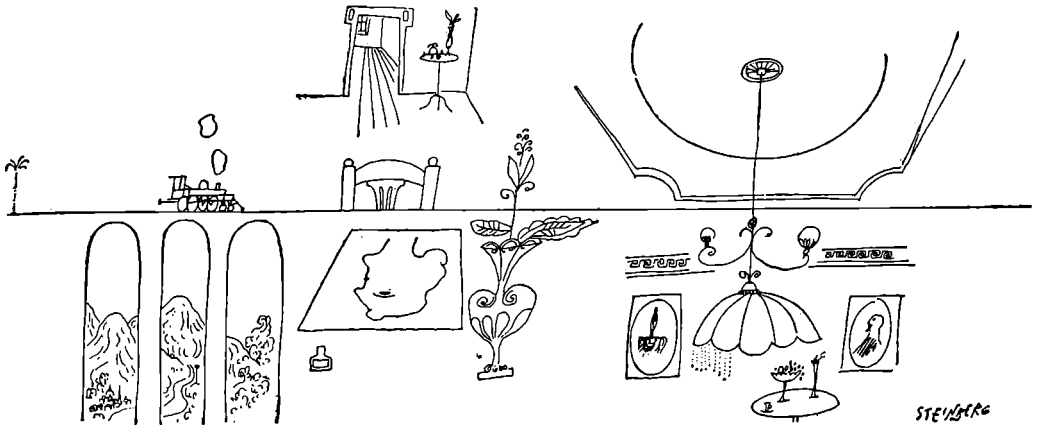
199. SAUL STEINBERG: *"The Passport"dan.*



200. SAUL STEINBERG: *Çizim.*

le konuşulan dilin benzerliği konusunda bir kanıt gerektiği takdirde, bu resim aranan kanıtı sağlayabilir. Çünkü bir "döngü içersinde çizim"in kafamızda yarattığı karışıklık, filozofları yüzyıllar boyu uğraştırmış olan ünlü çelişkileri (parodoksları) çok güçlü biçimde anımsatmaktadır. Bunlara, bütün Giritlilerin yalan söylediklerini ileri süren Giritliyi ya da üstünde yalnızca tek bir tümcenin, "Bu tahtada yazılı tek tümce yanlıştır" tümcesinin bulunduğu taştahtayı örnek verebiliriz. Tümce doğruysa eğer, o zaman yanlıştır; buna karşılık yanlışsa, o zaman da doğru demektir. Belli şeyler, söylemin iki düzlemini – filozofların dil ve üst-dil diye adlandırdıklarını – birbirinden ayırmaya yarayan tırnak işaretleri ya da benzerleri kullanılmadığı takdirde dil yoluyla anlatılamaz; bunun gibi, imgesel olarak da belli şeylerin betimlenebilmesi, resimde resim olması öngörülen ile gerçek niteliğiyle belirginleşmesi gereken arasında görünür bir ayrım yapılmasına bağlıdır.

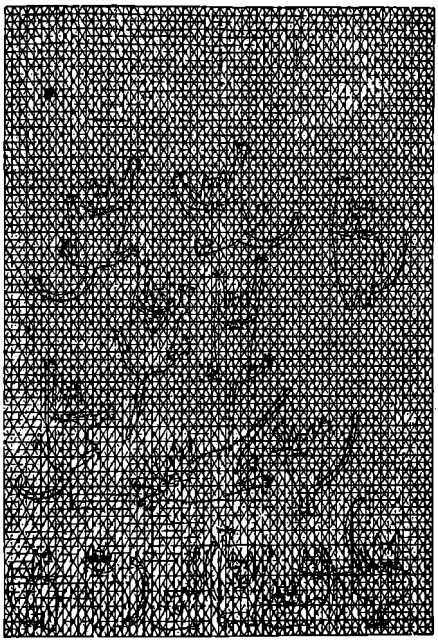
Çizgilerin ve biçimlerin kullanılmasıyla oluşturulan bu ustaca oyunun Saul Steinberg'in kaleminden çıkmış olması, rastlantı değildir; çünkü imgesel betimlemenin kuramı üzerine bu büyük Amerikalı karikatüristten daha çok bilen, hemen hemen yok gibidir. Steinberg, tutarlılık testinin bizim resimdeki bir çizgiyi bağlama uygun olarak değişik şekillerde yorumlamamıza yol açtığını bilmektedir. Resimlerinden birinde aynı çizgi sırayla Venedik'te suyun yüzeyini, bir çamaşır ipini, daha sonra bir çöl manzarasında ufuk çizgisini, bir tren köprüsünü, son olarak da duvarla tavan arasındaki sınır çizgisini simgelemektedir (200). Bir başka örnek: Genelde milimetrik kâğıt üstündeki çizgilere dikkat etmek eğilimimiz yoktur. Fakat Steinberg'in "Kafesteki Kediler" (201) adlı resminde bir anlam taşıyan tek varsayım, betimlenen kedilerin bir kafesin duvarlarına tırmanmakta olduklarıdır; o zaman milimetrik kâğıt üstündeki çizgiler hemen bir kafesin parmaklıklarına dönüşmektedir. Her mimarda bulunan türden bir başka çizim kâğıdı ise Steinberg'in eklediği birkaç çizgiyle bir gökdelene dönüşebilmektedir (202); eklenen çizgiler konumu belirgin kılıp görsel yapıyı bütünüyle değiştirmektedir. Güzel sanatlarda uzam üzerine bugüne değin ciltlerce kitap kaleme alınmıştır. Bunların karşısında Steinberg'in mizah öğesi içeren, buluştan yana



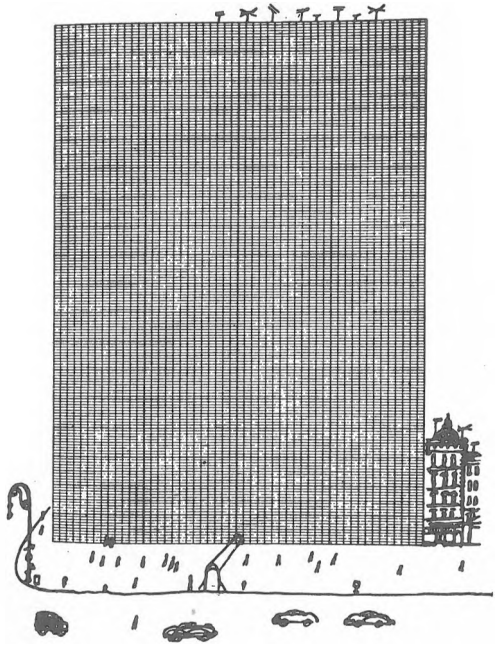
© 1954 *The New Yorker Magazine, Inc.*

zengin çizimleri aslında betimlenenin uzam değil, fakat bilinen konumlarda bulunan bilinen nesneler olduğu olgusunu hoş bir biçimde sergilemektedir.

Ancak daha kesin olabilmek için burada eklenmesi gereken bir nokta vardır: Doğrudan resimler, resimlerde görebileceğimiz ya da betimlemek istediğimiz en önemli öğeler arasında yer almaktadır. Bu konuda yine Steinberg, *Pasaport* adlı dizisinde son derece aydınlatıcı nitelikte örnekler sunmaktadır. Sanatçının resmine tema olarak seçtiği parmak izi (203) bize bir adamın yüzü olarak değil, fakat bir adamı be-



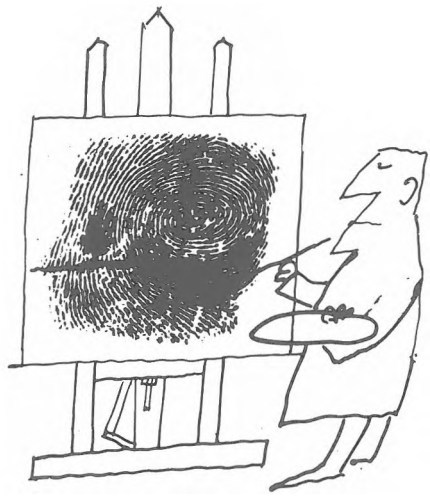
201. SAUL STEINBERG: *Kafesteki Kediler.*



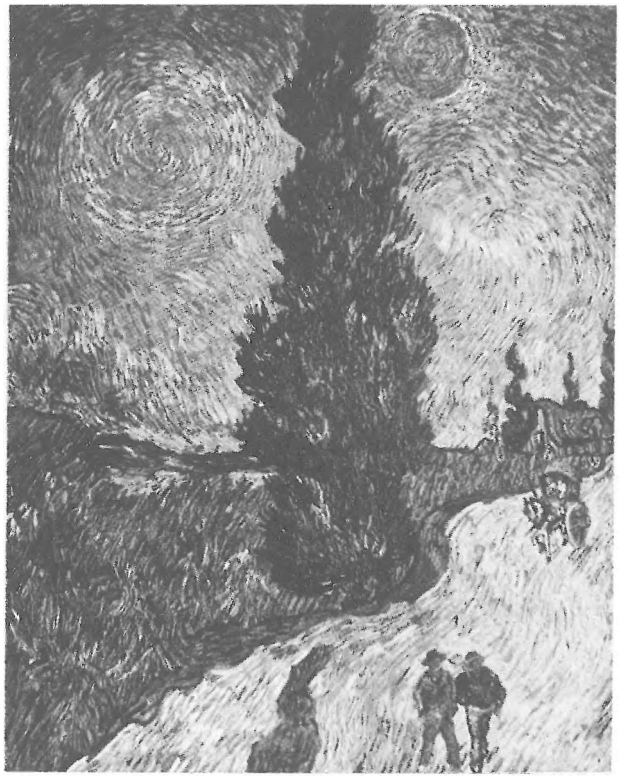
202. SAUL STEINBERG: *Gökdelen.*



203. SAUL STEINBERG: *Pasaport Fotoğrafı.*



204. SAUL STEINBERG: *"The Passport"dan.*



205. VINCENT VAN GOGH: *Selvili Yol.* 1889.

timleyen vesikalık resim olarak gözükmektedir. Burada resim, doğrudan gerçeğin kendisiyle değil, fakat dolaylı olarak bir gerçeğe ilişkin belli bir betimlemeyle bağıntılı kılınmaktadır. Bir başka resimde sanatçı, parmak izini uzamsal bağıntının yardımıyla yanında duran figürün yanında dev büyüklükte göstermiştir. Burada da parmak izi bir resimdir ve bu kez sehpada duran bir yağlıboya tablo olmuştur. (204). Resme daha dikkatli baktığımızda ve sanatçının yönelimine kendi yansıtmamızla yardımcı olduğumuzda, parmak izinin ufuktaki ağaçla ve sürülmüş bir tarlayla tam bir peyzaj olarak yorumlanabileceğini görürüz; tarlada sabanın bıraktığı izler, resimdeki uzamın derinliklerine doğru uzanmakta, öte yanda ise karışık, daire çizen çizgileriyle koyu renk bir çit, kapalı bir göğün önünde belirginleşmektedir. Benzerlik, herhangi bir kuşkuya yer bırakmayacak kadar büyüktür: Parmak izi, kesinlikle bir Van Gogh'dur (205). Bu çizimle gerçek bir Van Gogh peyzajını yan yana koymak, neredeyse Van Gogh'a yönelik bir hakaret anlamını taşıyabilir; çünkü biraz önce değinilen yansıtma mekanizması, bundan böyle her Van Gogh'un bize Steinberg'in parodilerinden biri gibi gözükmesine yol açabilir; zaten parodilerin anlamı ve amacı da budur. Fakat bu karşılaştırma, ilk bakışta göründüğü kadar hafif bir davranış değildir. Steinberg, bir parmak izinin bir parmak izi ya da bir Van Gogh olarak görülebileceğini bulmuştur. Van Gogh'un buluşu ise hiç kuşkusuz bununla karşılaştırılamayacak kadar büyüktür; o, bütün görünür dünyanın daire çizen çizgilerden oluşma dalgalar gibi görülebileceğini bulmuştur. Pek çoğumuz için sürülmüş tarlalar ve selviler neredeyse hep Van Gogh çağrışımlarıyla yüklüdür. Betimleme iki yönlü bir olaydır. Bize bir okuma biçiminden ötekine nasıl geçeceğimizi öğreterek bir bağlantı kurar.

8

Üçüncü Boyutun Çokanlamlılığı

> Görme duyumuz biçimler ve figürler arasındaki ayrımları, bunlar nerede olursa olsun... hiçbir gecikme ya da duraklamaya yer vermeksizin saptar; bu arada düşünülebilecek en güç hesaplamaları inanılmaz bir beceriyle yapar; ancak hızlı tempo, bunların bilincine varılmasını engeller... Görme duyumuz bir nesneyi kendi doğrultusunda seçemediğinde, onu başka ayrımlar aracılığıyla algılar; bu algılama, kimi zaman doğru, kimi zaman da yanlış bir imgelem ürünüdür.
>
> PTOLEMAEUS, *Optik*

I

GÜZEL sanatlar alanında yanılsama sorununa değişik açılardan yaklaşma girişimlerimiz sırasmda, son bölümde vardığımız noktada güdümlü yansıtmaya, önemli bir yer tanımıştık. İster imgesel betimlemelerin, ister konuşulanların anlaşılması söz konusu olsun, resimde bize verilen ile bizim, tanıma eyleminden kaynaklanan yansıtmanın yardımıyla tamamladığımız arasında açık bir ayrım yapabilmek her zaman güçtür. Ancak "tanıma", burada belki de doğru kaçmayan bir terimdir. Radyonun dinlenmesi sırasmda konuşma seslerinden oluşma bir karmaşayı anlaşılır bir konuşmaya dönüştüren eylem, anlak yoluyla "kestirim" eylemidir. İzleyici de renkler ve biçimler karmaşasından bir anlam çıkarmayı birbirini izleyen kestirimlerin yardımıyla gerçekleştirmeye çalışır; sonunda kendi içersinde çelişkilerden arınmış bir yorum bulunur bulunmaz, sözü edilen kargaşa düzenli bir bütün olarak yoğunlaşır.

Konuşulan sözün anlaşılması ile imgesel betimlemelerin yorumu arasında yapılan karşılaştırmanın bir çıkış noktası niteliğiyle yararlı oluşuna karşın, bu benzetmeyi daha ileri götürmekten sakınmak durumundayız. Çünkü çıkış noktası yaptığımız ve sözcüklerin anlaşılma sürecinde ortaya çıkan güçlükler, kuraldışı sayılması gereken güçlüklerdir; bunlar ancak belli bir dilsel göstergeyi belirleyen ayırıcı özelliklerin olumsuz koşullar nedeniyle açıkça saptanamaması durumunda ortaya çıkar. Gerçek dünyadaki nesnelerin hiçbir zaman doğrudan yansıtılmadığı, hep yalnızca göstergelerle sergilendiği imgesel betimlemeye gelince, sözü edilen güçlükler bu tür betimlemenin özü gereği vardır. Her resim, olayın doğası gereği görsel tasarım gücümüze yönelik bir çağrıdır ve hiçbir resim izleyici yönünden gerçekleştirilecek bir tamamlama olmaksızın anlaşılamaz. Bununla temelde dile getirilmek istenen, bir resmin, betimlediği özgün nesnenin sadece sınırlı sayıda özelliklerini yansıtabileceği gerçeğidir. Aksi halde, yapılan betimleme nesnenin bir ikizi olacaktır ki bu Pygmalion'un bile yapamayacağı bir şeydir. Her defasında nesnenin hangi özelliklerinin verildiğini, ancak egemen gelenekleri biliyorsak anlayabiliriz. Harvard Üniversitesi'ndeki aslına sa-

dık ünlü çiçek modelleri bile, elini henüz hiçbir bitkiye değdirmemiş bir marslıya bitkilere ilişkin bir tasarım aşılayamaz. Bu durum çok daha geniş ölçüde olmak üzere, burada ele almak istediğimiz iki boyutlu betimlemeler için geçerlidir. Bu da bize yeniden Philostratus'un kahramanı Apollonius'un ağzından dile getirdiği, daha önce birkaç kez alıntıladığım özdeyişi anımsatmaktadır: Ömründe bir atla ya da bir boğayla hiç karşılaşmamış olan, bunlara ilişkin betimlemeleri de anlayamaz.

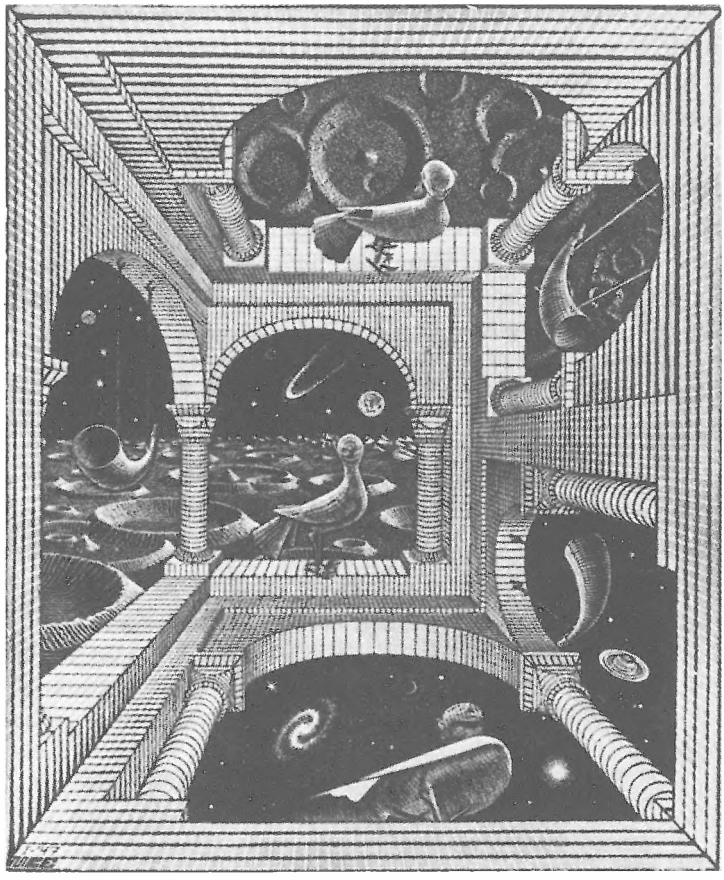
Bu savın çelişkili bir yanı yoktur. Bilmediğimiz hayvanların ya da yapıların resimleri, ölçülerini bildiğimiz bir nesne bize bir çıkış noktası sağlamadığı takdirde, bunların büyüklüğü hakkında bize hiçbir fikir veremez. Eğer bu nokta, yanılsamacı sanatın sihirli kutusundaki en önemli gereç olan perspektifi temel alan betimlemeyle bağıntılı olmasaydı, üzerinde konuşmaya hiç değmezdi.

II

SON ZAMANLARDA perspektif ve sanatta uzamın betimlenmesi konusunda çok şey yazılmıştır; ama yine de derinlik yanılsamasının oluşmasında izleyicinin rolü tam olarak anlaşılmamıştır. Bununla bağıntılı sorunlar, Hogarth'ın perspektife ilişkin bir ders kitabının kapağı için yaptığı esprili bir kazıresimle sergilenebilir (206). Resim, her birine

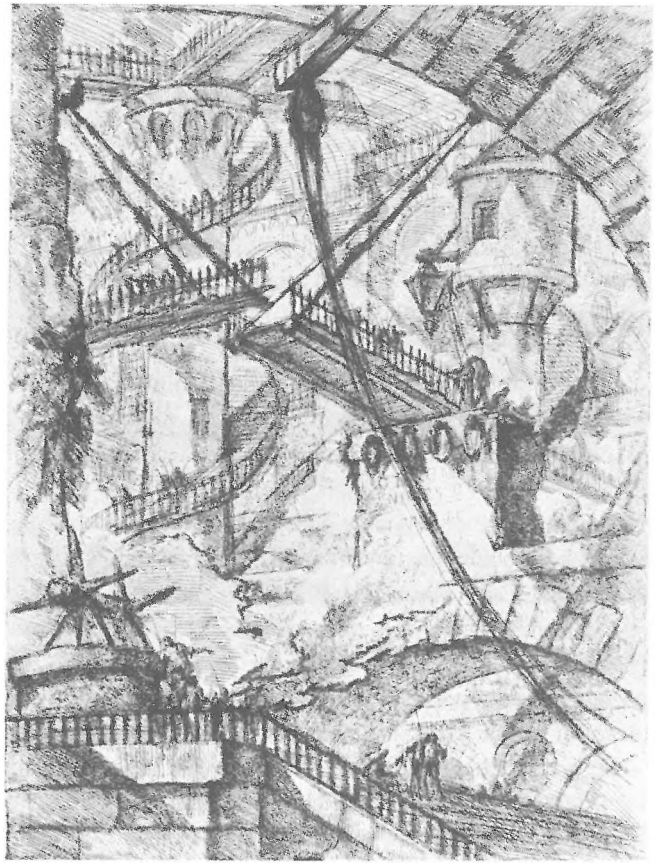


206. WILLIAM HOGARTH: *Yanlış Perspektif.* 1754. Bakırbaskı.



207. M.C.ESCHER: *Autre Monde.* 1947
Tahtabaskı.

çoğu kez çocukların ve acemilerin elinden çıkma çizimlerde sık rastlanan yanlışlarla dolup taşmaktadır; sözde bunların hepsi de Hogarth'ın alay etmek istediği bir acemi tarafından yapılmıştır. Resimde, uzak bir tepede görünen bir adam, ön düzlemde hanın penceresinden sarkan bir kadınla aynı büyüklüktedir ve üstelik kadının tuttuğu mumdan piposunu yakmaktadır. Aynı tepede bulunan ağaçlar, bizden uzaklaştıkça daha büyük gözükmekte, üstelik aralarından bazıları hanın tabelasını örtmektedir. Kilisenin hem ön yüzü, hem de koro bölümü görülebilmektedir; köprü ise nehri tam olarak geçmemektedir. Balıkçıların olta sicimleri birbiriyle kesişmektedir; ön düzlemdeki balıkçının ise aslında bir yokuş biçiminde olan parke taşlarından kayması gerekmektedir. Bizler resimlerde doğru perspektife alışkın olduğumuzdan, Hogarth'ın gülmece anlatımını içeren betimlemesini sanatçının istediği yönde yorumlamakta ve kazıresimde bütünüyle 'ters bir görüntüyü saptamaktayız. Ama bu resmin bütünüyle ters bir dünyayı, yerçekiminin geçerli olmadığı, ağaçların sınırsız büyüyebildiği ve insanın kollarının da istediği yere uzanabildiği bir dünyayı sergileyebileceği aklımızın ucundan bile geçmemektedir.



208. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: *"Carceri"*, VII. pano. 1750'den önce. Kazıresim.

Fakat belki de bizler, Hogarth'la karşılaştırıldığında bu olasılığın daha çok bilincindeyiz; çünkü çağımızın sanatçıları bizi düşünülmesi olanaksız dünyaların görüntülerine de alıştırdılar. Hollandalı M. C. Escher'in tahtabaskı resmi (207), özellikle perspektifinin bu denli doğru gözükmesi nedeniyle, Hogarth'ın kazıresminin karşıtıdır. Fakat resme daha dikkatli baktığımızda, bu türden yapıların bizim gerçekliğimizde yerinin bulunmadığını, sanatçının bizi yukarsının ve aşağısının, sağın ve solun söz konusu olmadığı düzlemlere götürmeye çalıştığını anlarız. Resim, sanatçının uzam sorunu üzerindeki düşünme eylemini içermekte, fakat bununla eşzamanlı olarak uzamın gözleminde izleyicinin oynadığı rolü de sergilemektedir. Tek tek nesneler ile çeşitli bakış açıları arasmda amaçlanan ilişkileri kavramaya çalışırken, sanatçının düzenlemelerinin çelişkili yanlarını da ortaya çıkarmaktayız.

Uç noktadaki bu örnekten Hogarth'ın dönemine ait ve düş ile gerçekliğin dengelendiği bir esere dönmemiz, kanımca öğretici olacaktır: Bir perspektif ustası olan Piranesi, ustalığını bir dizi fantastik, tedirgin edici ve insanın başını döndürücü zindanı betimleyen kazıresimle sergilemiştir (208). Bu resimdeki perspektifin doğruluğunu ya

da yanlışlığını tartışma konusu yaptığımızda, betimlenen nesnelerin birbirleriyle olan ilişkilerini irdeleme ve fantastik zindanın bütününü kafamızda yeniden kurma zorunluluğunu duyarız. Örneğin kemerin ortasındaki kalastan aşağı sarkan halat, nereye uzanmaktadır? İndirilip kaldırılabilen köprünün her iki bölümü nasıl tutturulmuştur? Resmin alt kenarındaki merdivenin açısı nedir? Resmi çelişkilerden arınmış, olası bir dünya doğrultusunda yorumlamaya çalıştığımızda, içgözlem aracılığıyla izleyicinin bütün uzamsal bağıntıların yorumlanmasına katkısı konusunda gerçekten ilginç bilgiler edinebiliriz. Çünkü bu oyundan yorulduğumuzda, bir başkasına başlayabiliriz: Önümüzdeki resmin bir sahne dekoru için, örneğin, Fidelio'nun ikinci perdesi için yapılmış bir dekor taslağı olduğunu tasarımlayabiliriz. Bunu yaptığımız anda, sorduğumuz sorular da değişecektir: O zaman resmedilen arka düzlem ile gerçek kulislerin nasıl gözükmesi gerektiğini, sahnenin değişik bölümlerinin resimdekine benzemek için nasıl bir biçim alması gerektiğini düşünmeye başlarız. Elbet bu soruların değişik yanıtları olacaktır; sahneye nereden bakıldığına göre, sınırsız olasılıklar akla gelebilecektir.

Bugün böyle bir düşünce deneyi bize o denli kolay gelmiyorsa eğer, bunun başlıca nedeni çağdaş dekor sanatçılarının da öteki ressamlar gibi artık pek yanılsamacı betimlemelerden yana olmamalarıdır. Bugün gözün gerçekten aldatıldığı konumlarla ancak Bavyera'da ve Avusturya'da, *Quadratisti** diye anılan duvar ressamlarının süsledikleri kilise ve manastırları ziyaret ettiğimizde karşılaşabiliriz. Bu ressamların uzmanlık alanları, ne denli ilkel görünümde olursa olsun her içmekânı duvarlara sütun, tavanlara da görkemli kubbe resimleri yaparak görkemli barok yapılarına dönüştürmekti. İnsan böyle bir mekâna girdiğinde, neyin gerçek, neyin ise yalnızca resim olduğunu gerçekten de çoğu kez kesin bir biçimde söyleyemez. Öte yandan yanılsamanın ustalarının hilelerinin üstesinden gelinebilmesi de çoğu kez olasıdır; bu eserlere ressamların hesaba katmadıkları bir açıdan bakıldığında yanılsamanın nasıl silinip gittiğini izlemek hem eğlendirici, hem de öğreticidir.

Salomon Kleiner'in on sekizinci yüzyılda Viyana'daki bir binicilik okulunu betimleyen kazıresminde de (209) benzer bir duruma rastlanmaktadır; okul büyük bir olasılıkla olduğundan çok daha şık ve büyük görülecek şekilde tasarlanmıştır. Bahçenin girişindeki demir parmaklığın yanında duran bir ziyaretçi, sol yanda ortasında bir binici heykelinin bulunduğu bir zafer takı, sağda da arkalara uzanan, ortasında bir dikilitaşın yer aldığı, yarım daire biçiminde bir avluyla noktalanan sütunlu bir yol gördüğü izlenimine kapılacaktır. Bunun tam tersi olan yönden baktığında ise karşısında sağda, bir pavyona kadar uzanır gibi gözüken bahçeyi bulacaktır. Âdeta sahne dekoru gibi tasarlanmış bu yapıların, avluda at süren insanlar için ne tuhaf manzaralar yaratacağını düşünmek bile güçtür.

Salomon Kleiner'in kazıresmi, manzarayı öngörülmemiş bir yönden sergileyerek yanılsamayı bilinçli bir tutumla yıkmaktadır. Ancak genelde de bu tür yanılsamacı

* Quadratura: Duvarlara ya da tavanlara, mekânın devam ettiği yanılsamasına yol açacak resimlerin yapılması. Bu yöntem özellikle barok döneminde içmekân düzenlemelerinde yoğun olarak uygulanmıştır. (Ç.N.)



209. SALOMON KLEINER: *Viyana Binicilik Okulu.* 1740 dolayları. Bakırbaskı.

etkiler röprodüksiyon sonucunda çok şey kaybetmektedirler. Ne yazık ki sanat eserlerini fotoğrafın yanıltıcı süzgecinden geçirerek izlemeye fazlasıyla alıştık. Artık, bir resmin gerçek gibi görünmesini beklemenin saflık olduğu yolundaki eski görüşün yerini, hiçbir resmin gerçek gibi görünmeyeceği görüşü almaya başladı.

Bir zamanlar Rönesans döneminde geliştirilmiş olan ve o günden bu yana sanat okullarında öğretilen bilimsel perspektifin genel bir geçerlik taşıyamayacağı, günümüzün sanatbiliminde egemen görüş diye nitelendirilebilir. Ben, bu görüşün az sayıdaki karşıtlarından biriyim ve bir sonraki bölümde bu görüşü çürütmeye çalışacağım. Kanımca perspektif bakımından bir şeylerin yolunda gitmediği yolundaki söylenti, bilgi kuramından, doğabilimden ve algılama ruhbiliminden kaynaklanmaktadır; oysa özüne inildiğinde bu alanların konuyla bir ilintisi bulunmamaktadır. Alman kültür çevresinde uzam kavramının salt öznel ya da tarihsel temele dayandığı yolundaki yorum, belki de birincil olarak Kant'ın uzamın bir "görü biçimi" (*Anschauungsform*) olduğu yolundaki öğretisinden kaynaklanmıştır. Spengler bu doğrultuda olmak üzere , her kültürün kendine özgü bir uzam kavramının bulunduğu savını ileri sürmüştür; sanatbilimi de perspektifin temeli olduğu söylenen "ölçülebilir uzam" kavramının ilk kez "Rönesans insanı"na ait bir buluş olduğunu savunarak Spengler'i izlemiştir. Einstein'ın buluşları, bu görüşü destekler gibidir; dokunma alanı ile görme alanı arasındaki karşıtlık, ağtabakadaki kırılmalar ya da uzamın yaşanmasının uyuşturucu maddelerce etkilenmesi gibi algılama ruhbiliminin alanına giren olgular da bu

bakış açısından yorumlanabilmektedir. Erwin Panofsky bu bilgilerin etkisiyle yetkin düzeyde ve haklı bir ün kazanan bir makalesinde perspektifi "simgesel biçim" niteliğiyle işlemiştir; bu terim, Yeni Kantçı Ernst Cassirer'in bilgi öğretisinden alınmadır. Bu çalışmanın inceden inceye işlenmiş kanıtları daha sonra biraz kabalaştırılmış olarak yaygınlaşmış, perspektifin dillerimizdeki dilbilgisi gibi gelişigüzel bir sistem olduğunun, bu nedenle de dünyayı bize gözüktüğü biçimiyle, herhangi bir anlamda "doğru" betimleyebilme savını ileri süremeyeceğinin kanıtlandığı söylenmiştir. Sir Herbert Read, on beşinci yüzyılda geliştirilen biçimiyle bilimsel perspektifin, çok sayıda uzamı betimleme biçimleri arasından yalnızca *biri* olduğunu, dolayısıyla genel bir gerçeklik taşıyamayacağını yazarken, bu kuramsal görüşe atıfta bulunmuştur.

III

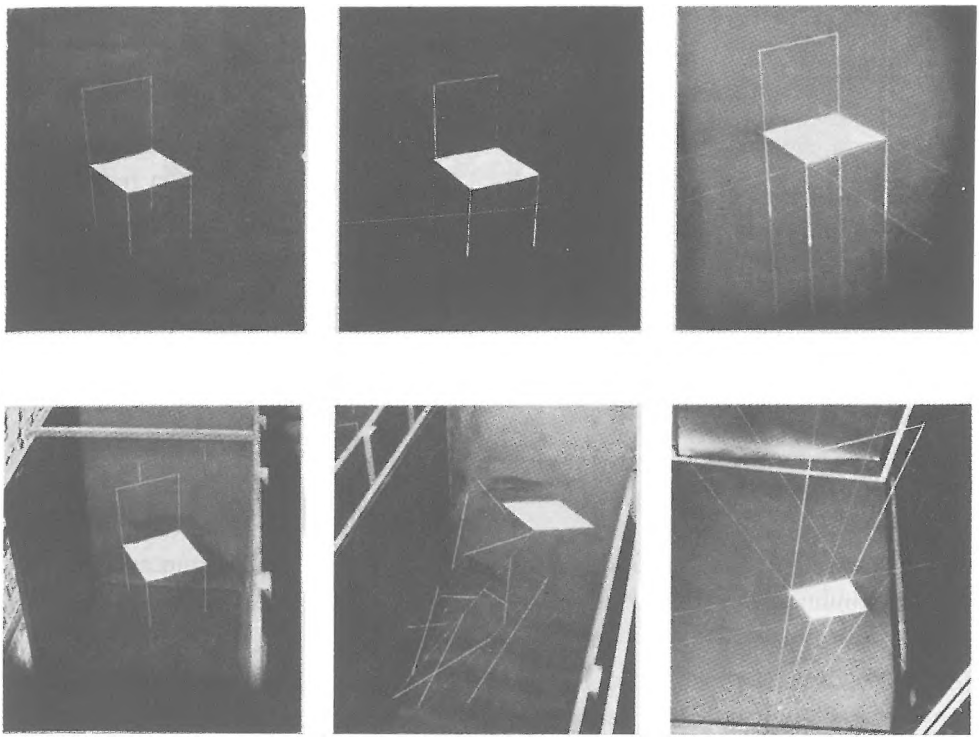
BU DURUMDA, özellikle sanat tarihçileriyle sanatbilimcilerin bilgi kuramının labirentinde yollarını şaşırdıkları bir dönemde, algılama ruhbilimcilerinin uzam yanılsaması sorununu yeniden ele almalarını ve kesin deneysel yöntemlerle irdelemelerini, belki de teşekkürle karşılamak gerekmektedir.

Özellikle kendisi de sanatçı olan, dolayısıyla deneyimi bulunan Adelbert Ames Jr., ruhbilim laboratuvarı için bir dizi anlamlı *trompe l'œil* (göz aldatmacası) örnekleri bulmuştur; bu örnekler, perspektif teorisinin doğru olduğunu, ama perspektif imgenin izleyicinin katkısını gereksindiğini açıklamaktadır.

Ames'ın örneklerinin çoğu, inandırıcı bir gösterinin yapılabilmesi için özel olarak yapılmış bir panorama kutusunun varlığını gerekli kılmaktadır; ama anılan örneklerden birini neyse ki resimler aracılığıyla açıklayabilmek de olanaklıdır (210).

Bu örnekte yalnızca tek gözle bakılabilecek üç ayrı delikten, belli bir uzaklıkta bulunan üç ayrı nesne gözükmektedir. Nesnelerin üçü de çelik borudan yapılma sandalyeleri andırmaktadır. Ama bu üç nesneye bir başka noktadan bakıldığında, içlerinden yalnızca birinin normal biçimlenmiş bir sandalye olduğu saptanmaktadır. Sağdaki, çarpık bir nesnedir ve yalnızca ilk noktadan bakıldığında bir sandalye gibi gözükmektedir; ortadaki nesne ise daha da şaşırtıcıdır. Çünkü bütünlüğü olan bir nesne bile değildir. Bir arka düzlemde belirginleşen bir dizi telden oluşturulmuştur; yine bu düzlemde resmedilmiş olan bir eşkenar dörtgen, sandalyenin oturulacak yeri yerine geçmiştir. Bu durumda nesnelerden yalnızca biri gerçek bir sandalyedir, ötekiler ise birer yanılsamadır. Buraya kadar olayı fotoğraflar aracılığıyla rahatça izlemek olanaklıdır. Asla yeterince kestirilemeyecek olan nokta ise, üç nesnenin böyle görülmesine karşın yanılsamanın sergilediği inatçılıktır. İnsan yeniden deliklerden baktığında, istesin ya da istemesin bir kez daha yanılsamaya boyun eğecektir.

Burada önemli olan nokta, yanılsamanın aslında nereden temellendiğini çok iyi saptamaktır. Kanımca yanılsamanın temelini, göz deliğinden görülen oluşumun yalnızca *tek* bir yoruma elverdiği varsayımı oluşturmaktadır. Başkaca olasılıkları "göremezimizin" tek nedeni, bu türden çılgınca nesnelerin varlığını tasarımlayamamamızdır. Bunların deneyimlerimizin alanında ne adı, ne de yeri bulunmaktadır. Sandalye-



210. *Ames'ın sandalyeleri.*

leri biliriz ve tasarımlayabiliriz. Kesişen tellerden oluşma karışımları aynı ölçüde bildiğimiz ise söylenemez. Ancak kanımca evinin eşyaları herhangi bir nedenden ötürü böyle tuhaf tel karışımlarından oluşan bir Marslı, yukardakinin tam tersi bir tepki gösterirdi; onun için yanılsama, sandalyeden kaynaklanırdı ve sonuçta karşısında tanıdığı, tellerden oluşma karışımı görürdü.

Ames ile çalışma arkadaşlarının bu deneylerle vermek istedikleri derslerden biri de, kendi deyişleriyle, algılamaların gerçekliği ortaya çıkarmadığı olgusudur. Göz deliğinden gördüklerimizden, "öteki tarafta gerçekte bulunan"ı dolaysız okuyamayız. Dahası, gerçekte asla bilemeyiz; bu nedenle yapabileceğimiz tek şey, bilmece çözer gibi kestirime gitmektir. Bunu yaparken kendimizi beklentilerimizin rehberliğine bırakmamız doğaldır. Sandalyeler tanıdığımız ve görmeyi beklediğimiz nesnelerdir. Buna karşılık belli bir noktadan bakıldığında sandalyeler gibi gözüken telden yapılma nesnelere yabancı olduğumuzdan, önümüzdeki oluşumu bir teller karmaşası diye algılayabilmemiz olanaksızdır; bu bağlamda zorunlu olarak yapacağımız, optik izlenime uyabilecek çeşitli olasılıklar arasından tanıdığımızı seçmektir.

Örneğimiz, bizim bakımımızdan son derece önemli bir olguyu, bütün resimlerin çokanlamlı nitelik taşıdıkları olgusunu sergilemekle kalmamakta, fakat genelde bizi onları böyle duyumsama konusunda engelleyen nedenleri de anımsatmaktadır. Son bölümde de saptadığımız gibi, çokanlamlılık bu niteliğiyle doğrudan algılanamaz.

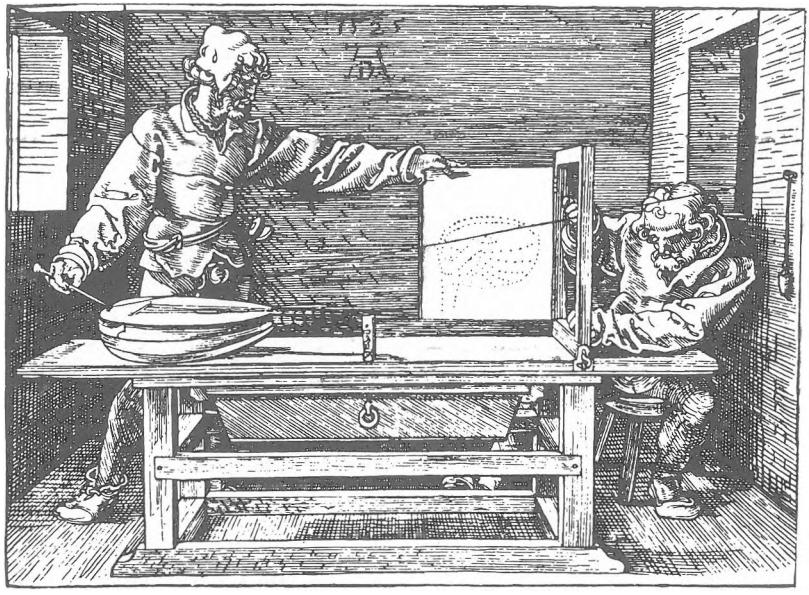
Çokanlamlılığın bilincine varabilmek, bir yorumdan ötekine geçmeyi öğrenmekle ve bu arada iki ya da daha çok yorumun resme aynı ölçüde uygun düştüğünü saptamakla gerçekleşebilir.

Çoğu insanın, kendilerine aynı perspektif betimlemesinin birden çok üçboyutlu nesneyi eşzamanlı olarak doğru yansıtabileceğinin açıklanmaya çalışılmasını şaşkınlıkla ve kuşkuyla karşılamalarının nedeni budur. Örneğin Canaletto'nun resmindeki (162) Venedik saray yüzünün, sarayı tipik ve içinde oturulabilir bir yapı niteliğiyle görmekten vazgeçtiğimiz takdirde, kuramsal olarak çok çeşitli biçimler ve yönler doğrultusunda düşünülebileceği savı, pek çok kişiye bütünüyle saçma gelecektir. Çokanlamlılığı gerçekten "görebilmek" için zorunlu olan tinsel tutum değişikliğine büyük bir olasılıkla ancak bir sahne dekorları sanatçısı ya da yanılsamacı sahnede hareket etmeye alışkın olan başka biri gidebilecektir.

Öte yandan Ames'ın onca açık biçimde sergilediği, perspektif resimlerinin doğru yorumu bakımından izleyicinin katkısının gerekliliği olgusu, perspektifin doğaya sadık olan ve bir yanılsamaya kaynaklık eden resimler yapabilmek için kullanılabilir bir yöntem sayılabileceği savıyla çelişmemektedir. Ames da modellerini bütünüyle kuramsal perspektif temelinde oluşturmuş, bu arada yalnızca bu kuramın aracıyla gerçek göz yanılmalarının oluşturulabileceğini – eğer bu bağlamda mutlaka bir kanıt gerekliyse – kanıtlamıştır.

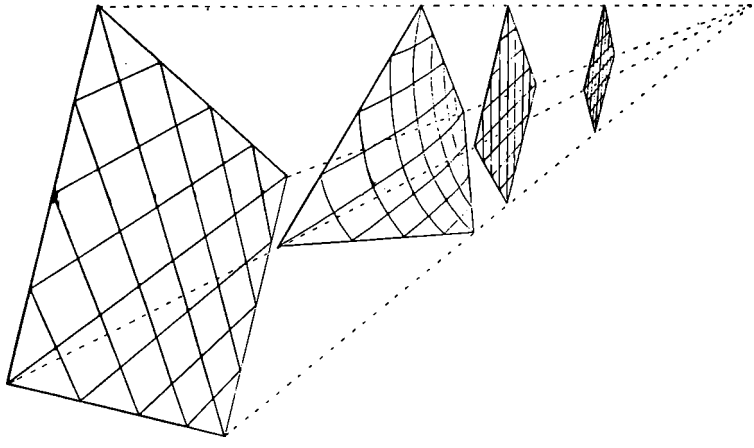
IV

TASARI GEOMETRİNİN bütün dalları gibi perspektifin de doğal olarak kendine özgü güçlükleri vardır; ancak bu durum, perspektifin kuramsal temelinin düşünülebilecek en yalın temel olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Çünkü sözü edilen temel, insanın bakışlarının düz bir çizgiyi izlediği ve insanın bir köşesinin ötesini göremeyeceği yolundaki basit saptamaya dayanmaktadır. Perspektif bize, belli bir noktadaki bir gözün bir delikten baktığında neyin görülüp neyin görülemeyeceğini her zaman sınayabilme olanağını kazandırmaktadır. Doğal olarak her nesnenin ancak bize dönük olan yanını görebiliriz; bu bakış açısının belli bir noktadan nasıl oluşturulabileceğini tasarımlayabilmek için bütün yapmamız gereken, söz konusu nesnenin yüzeyinin bütün bölümlerinden seçilen noktaya doğru çizgiler çekmektir. Bu çizgilerin saydam olmayan bir cisimden geçtikleri yerde ilgili bölümler gözükmeyecektir; çizgilerin engele rastlamadan geçtiği yerlerde ise gözükecektir. Bakışlarımızın düz çizgileri izlediği yolundaki – Rönesanstan önce de bilinen – basit olgu, nesnelerin uzaklık arttıkça nasıl küçüldüklerini de açıklamaktadır. Söz konusu kuramsal temelin bütünü, son derece ustaca bir yalınlık ve açıklıkla Dürer'in ünlü tahtabaskısında (211) sergilenmiştir. Bu resimde sicim, düz görüş çizgisini temsil etmektedir ve gösterilen şey, lavtanın ressamın sicimin duvara raptedildiği yerde olduğu varsayılan gözünden bakıldığında, çerçevenin içersinde nasıl gözükeceğidir. Yine Dürer'in resminden, belli bir noktadan bakıldığında tamamen aynı gözüken istenen sayıda nesnenin tasarımlanabileceği de anlaşılmaktadır.



211. ALBRECHT DÜRER: Ölçüm Dersleri'nden. 1525.

Belki de olayı en açık biçimde görmenin yolu, bu tür nesneleri telden tasarımlanmış konstrüksüyonlar ya da bir dizi tel ızgara (212) gibi canlandırmaktır. Resimdeki diyagram, bir noktadan başlayan, tasarımsal ya da ipliklerle belirlenmiş çizgilerin yardımıyla istenen sayıda ızgaranın üretilebileceğini göstermektedir; bu arada bunlar örtüşmekte, yalnızca noktaya en yakın olan ızgara görülebilmektedir. Benzer üçgenler yasası uyarınca birbirine koşut ızgaraların boyları farklı olacak ama kendi içlerinde orantıları sabit kalacaktır. Bunlardan biri eşit büyüklükte karelerden yapılmaysa eğer, ötekinin de böyle tasarımlanmış olması zorunludur. Bu olguyu göz



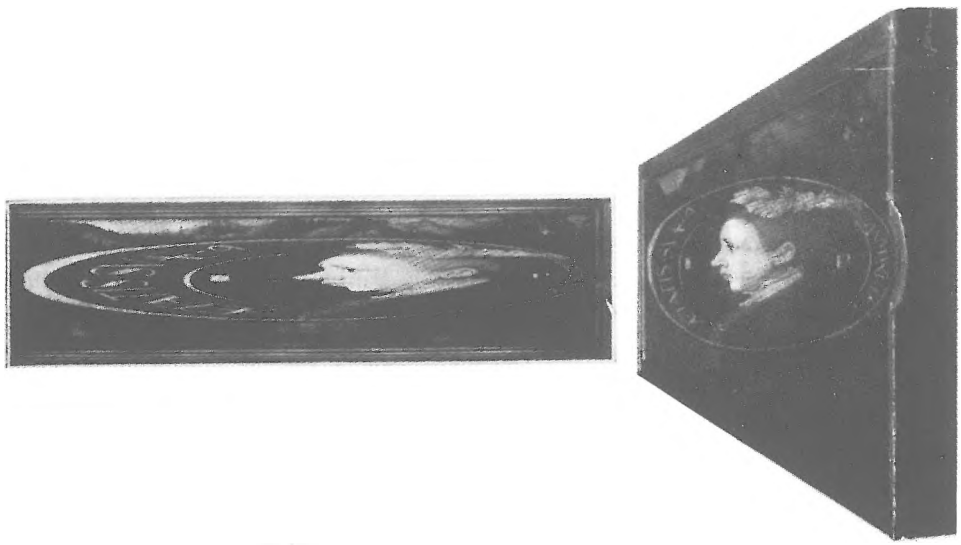
212. *Perspektif betimlemeli ızgara.* Diyagram B.A.R. Carter tarafından çizilmiştir.

önünde bulundurmamız önemlidir; çünkü daha sonraki çıkarımlarımız sırasında bu olgu çıkış noktası alınacaktır. Ancak diyagramımız şimdilik bize çok daha beklenmedik bir başka şey daha öğretmektedir: Izgaraların birbirlerinin aynı gözükebilmek için ne birbirlerine koşut, ne de odak noktası niteliğindeki görüş çizgisiyle dik açı oluşturabilecek biçimde düzenlenmiş olmaları gerekmektedir. Orantılar değiştirildiğinde istenildiğince eğrili ya da görüş çizgisiyle sivri açı oluşturan ızgaralar tasarımlanabilir; bunlar da verilen bir bakış açısından tıpkı görüş çizgisiyle dik açı oluşturan, kare biçimindeki ızgara gibi gözükecektir. Yalnız dikkat etmemiz gereken, ızgaraları oluşturan tellerin bütün kesişme noktalarının aynı "tasarım çizgisi" üstünde yer almasıdır. O zaman, bu çizgilere ait ve bakış noktası olarak düşünülen kaynak noktasından bakıldığında bunlar birbirinden ayırt edilemez. Tasarı geometrinin burada uygulama alanı bulan dalı, perspektif sanatıyla özdeştir; yukarda belirtilen koşula uyan bu türden çarpıtılmış ya da eğimli resimler için teknik terim olarak "anamorfoz" terimi kullanılmaktadır.

VI. Edward'ın on altıncı yüzyıldan kalma portresi (213), böyle bir "anamorfoz" örneğidir. Önden bakıldığında resim, tuhaf bir biçimde çarpıtılmış gözükür; buna karşılık çerçevenin köşesine çok yakın bir noktadan olmak üzere, yandan bakıldığında, çarpıklık ansızın silinir, kafa yalnızca normal bir görünüm almakla kalmaz, fakat yerinden doğrulup havada asılı bir konuma gelecekmişçesine plastik bir görünüm kazanır. Bu perspektif etkinin nedeni, Ames'in sandalye gösterisinin etkisinin nedeniyle aynıdır. Normal bir görünüş bağlamında böylesine çarpıtılmış bir profili kesinlikle tasarımlayamadığımızdan, gördüğümüzü gözlerimize koşut bir oluşum, âdeta tahtadan çözülen bir hayalet gibi yorumlarız. Ames da kendi deneylerinde eskiden beri bilinen bu anamorfoz oyunundan yararlanmış ve bunu yaparken örneğin Dürer'in öğrettiği perspektif kuramının geçerli olduğunu kanıtlamıştır. Sabit bir bakış açısından olmak koşuluyla, perspektif yoluyla gerçekleştirilen bir çarpıtmanın normal bir betimlemeden ayırt edilecek yanının bulunmaması sağlanabilir. Buna karşın neden çarpıtma diye bir adlandırma kullanırız? Bunun nedeni, böyle bir betimlemede orantıların, yani tek tek bölümlerin birbiriyle oranlarının değişik olmasıdır. Bu bağlamda Platon'un, aşağıdan yukarı bakılması öngörülen heykellerinin orantılarında değişikliğe giden heykeltıraşları, nesneleri "gerçekte nasıl iseler öyle" betimlemedikleri gerekçesiyle ne denli sert yargılamış olduğunu anımsamamız yararlıdır. Platon gibi bizim de eğilimimiz, böyle bir betimlemeyi ancak bütün orantıları değiştirmeksizin yansıtan üçboyutlu nesnelerin modellerine yakıştırma yönünde olacaktır.

Bu bağlamda, örneğin Parthenon gibi ünlü yapıların, içlerinden bazılarında ufak insan figürleri yerleştirilmiş doğru ölçütlerdeki modellerini anımsayalım. Böyle bir modele sözü edilen küçük figürlerin göz yüksekliğinden baktığımız takdirde, onu sanki Akropolis'in bu konuma uyan yerinden bakıyormuş gibi göreceğimiz açıktır. Film yönetmenleri doğa afetlerini ya da yangınları canlandırmak istediklerinde bundan sık yararlanırlar; çünkü bir karşılaştırmaya olanak sağlayacak bütün ölçütlerin dışlanmış olması koşuluyla, yanan yapıların ya da çöken köprülerin asıl ölçütlere sadık kalınarak küçültülmüş modelleri, bize yüzde yüz "gerçek" gibi gözükecektir.

Buna karşılık düz bir yüzeyde yer alan bir resim, doğal olarak hiçbir zaman böy-



213. ANONİM SANATÇI: *VI. Edward'ın anamorfik portresinin önden ve yandan görünüşü.* 1546.

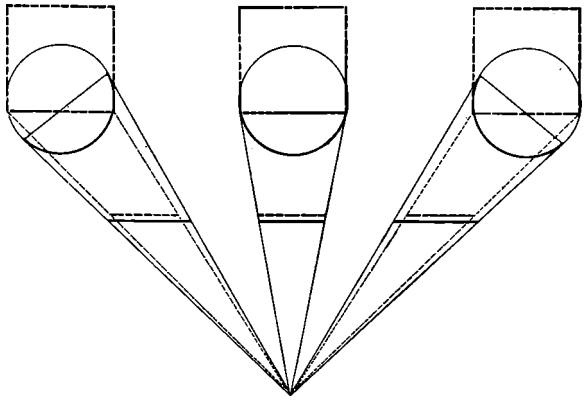
le doğru ölçütlü bir model yerine geçemez. Çünkü resim orantıları en iyi olasılıkla ancak iki boyut içersinde tam olarak yansıtabilir; üçüncü boyut ise eksik kalır. Buna karşın resim, belli koşullar altında bir film çekimi için modelinkiyle aynı işlevleri yerine getirebilir. Örneğin bir yapının yüzünün iki boyutlu resmi de bütünüyle amaca yeterli olabilir. Bu resmin 1:100 ölçütünde yapıldığını varsayalım; o zaman 100 cm'lik bir uzaklıktan resme bakıldığında, 100 m'lik bir uzaklıkta yapıya bakıldığında görülen aynı manzarayla karşılaşılacaktır. Bu, geometriden çıkan bir sonuçtur ve doğal olarak gelenekle ya da simgesel biçimle bir ilintisi bulunmamaktadır. Ancak perspektifte kullanılan çarpık yansıtma da bir "gelenek" ürünü değildir; perspektifin geleneğe dayandığı yolundaki yaygın görüşün tek kaynağı, bir imge ile uygun ölçütte yapılmış bir model arasındaki ayrımın yeterince açık anlaşılmamasıdır. Bu bağlamda gelenek diye adlandırılabilecek şey, düz yüzeylerin eskiden beri resim zemini olarak kullanıldığı ve bu yüzden uygun ölçütte bir modelin ancak iki boyutlu olarak betimlenebildiği olgusudur. Bu durumda Roma'daki San Piyetro alanındaki sütunlu yollar gibi eğimli yüzler için ise buna göre eğimlendirilmiş zeminler, normal gergin tuvalden daha elverişli olabilir.

Ayrıca belli koşullar altında ortaya çıkan bu betimleme kolaylığının, geçen yüzyılda moda olan yuvarlak panoramaların eğimli yuvarlak yüzeyinden ya da planetaryumların bugün benimsenmiş kubbe biçiminden kaynaklanır gibi gözüken yanılsamayla en ufak bir ilgisi yoktur. Burada birbirinden dikkatle ayrılması gereken iki yanılsamanın karşılıklı etkileşimi söz konusudur. Bu yanılsamaların ilki, gerçek göğün üzerimizde bir "kubbe" gibi durduğu ve (daha az ölçüde olmak üzere) tek başına duran bir dağın tepesinden çevreye bakıldığında, gerçek manzaranın dairesel gözüktüğü yanılsamasıdır. Aslında gerçek olan doğal olarak bakışlarımızı her yana çevirebilme

ve uzakta gördüğümüz tüm nesnelere yaklaşık aynı uzaklığı biçme özgürlüğümüzdür. İçinde resimlerin bulunduğu panorama ve planetaryumun kubbesinde aynı hareket özgürlüğü kullandığımızdan, ikinci yanılsama ortaya çıkar ve eğimli zemin üzerindeki resim sabit bir noktada bulunan gözümüze düz yüzeydeki resimden daha inandırıcı gözükür. Oysa gerçekte durum böyle değildir. Perspektif yöntemiyle yansıtmanın gerek eğimli, gerekse düz bir yüzeyde aynı ölçüde doğru olduğu, planetaryumun çalışma şekli incelenerek kanıtlanabilir. Çünkü planetaryumun kubbesindeki ışıklı noktalar sözcüğün tam anlamıyla yansıtmalardır; bunlar, planetaryumun odak noktasındaki güçlü bir ışık kaynağından kubbeye yansıtılırlar; burada küçük projektörler, tek tek yıldızların yerine geçer. Işık kaynağının yakınında bulunan bir noktadan gözümüzü hareket ettirmeksizin yukarı baktığımızda, sözü edilen projektör ışıklarının düz ya da eğimli bir yüzeye çarpması arasında bir ayrım yoktur. Nesnel açıdan hiç kuşkusuz ışıklı noktaların karşılıklı uzamsal bağıntılarında değişme olacaktır, ama odak noktasında hareketsiz duran bir izleyici için bu noktaların düzeni değişmeyecektir. İzleyici uzaydaki yıldızlar üzerine ne biliyorsa, karanlıkta gördüğü ışıklı noktaların gerçek uzamsal bağıntıları konusunda da ancak o kadar bilgi sahibi olabilecektir. Her iki alan da sayısız yorumu olanaklı kılmaktadır. Öte yandan izleyiciyi bu noktaları da gökyüzündeki yıldızları yorumladığı – yani gördüğü – gibi yorumlamakta – yani görmekte – engelleyen bir şey yoktur.

Perspektif de bundan fazlasını yapabilme savında değildir. Perspektif, bakışlarımızın bir köşeyi dönemeyeceği olgusundan kaynaklandığından, bir perspektif resmi doğal olarak üç boyutlu bir model kadar izleyiciden bağımsız değildir. Aslında gözlerimiz arasındaki uzaklık sayesinde köşenin ötesini bile biraz görebildiğimizden, yalnızca bir delikten seyredilmesi öngörülen bir resim, ona iki gözümüzle birden baktığımızda bize hep hatalı gelecektir. Bu resmin duvara asılı olduğu ve odanın çeşitli yerlerinden görülebildiği zaman bile yanılsamasını korumasını istemek, ondan çok fazla şey beklemek olur. Belki de bu isteğin temelinde Pygmalion'un, bir imgenin yalnızca renkli bir kopya değil, fakat izleyiciden bağımsız, kendine özgü bir dünya olması yolundaki düşü yatmaktadır.

Perspektifin yalnızca bir gelenek olduğu ve dünyayı "gerçekte" olduğu gibi göstermediği düşüncesinin tam belirgin olmayan kaynağı belki de budur. Belki de bu düşünceye babalık eden bir başka istek daha vardır; bu, resimlerin "doğru" olmasında direnen dargörüşlüye ağzının payını verme isteğidir. Ayrıca bu görüşün savunucuları, kuramsal perspektifin belli konumlarda gerçekten de çelişkili sonuçlara götürdüğünü bir gerekçe olarak ileri sürebilmişlerdir. Böyle bir konum Piero della Francesca ve Leonardo tarafından tartışılmıştır. Bu sanatçılar, bir sütunlar dizisinin önden perspektif betimlemesinde, iki yandaki sütunların ortadakilerden daha geniş gözüktüklerini kanıtlamışlardır (214). Ancak bu çelişkinin açıklamasını perspektif yasalarındaki bir yanlışlıkta değil, fakat geometrik yansıtmanın bizi şaşırtan bir sonucunda aramak gerekir. Sütunlarda genişliğin yanı sıra doğal olarak bir de derinlik boyutu vardır ve görünüşteki kuraldışılık, bu derinlik boyutundan kaynaklanmaktadır. Gözümüzde sütunların yerine kare biçimi kaideler canlandırdığımız ve ayrıca bunların önlerinin kırmızıya, yanlarının da yeşile boyandığını varsaydığımız takdirde, olay bel-



214. *Düz bir yüzeye yansıtılan kolon ve sütunlar.* B.A.R. Carter'ın çizimi.

ki daha kolay anlaşılabilir. Perspektif yasaları uyarınca böyle bir durumda kaidelerin aynı genişlikteki kırmızı ön yüzleri, yansıtma alanında aynı büyüklükte kırmızı dikdörtgenler olarak belirecektir. Buna karşılık izleyicinin tam karşısında bulunan ortadaki kaidenin yeşil yan yüzleri gözükmeyecektir; ötekilerin yeşil yüzleri ise odak noktasından uzaklıkları ölçüsünde büyüyecektir. Kaidelerin odak noktasından uzaklaştıkları ölçüde resim üzerinde görünüşte daha büyük bir uzama kavuşmalarını sağlayan, bu yan yüzlerdir. Yuvarlak sütunlarda ise biraz daha karmaşık bir durum vardır. Tasarı geometrinin yasalarına tam olarak uyularak çizilen diyagramdan görüleceği üzere, insan tek gözüyle hiçbir zaman bir sütunun bütün genişliğini göremez; bunun nedeni, göz hizasında sütunlar boyunca çekilen teğetlerin kesişme noktalarının, izleyicinin sütunlardan uzaklığının azalması ölçüsünde birbirine yaklaşmasıdır. Bundan ötürü bizden biraz daha uzakta bulunan sütunun görebildiğimiz yanları daha çok olacaktır. Bütün bunların biraz kafa karıştırıcı olduğunu belirtmek zorundayım; ancak okurumu rahatlatmak için, perspektif üzerine yazanların çoğunun da kanımca daha fazla bilgi sahibi olmadıklarını söyleyebilirim – bu söylediğim, hiç kuşkusuz benim için de geçerlidir. Ancak kanımca aslında bu sütunlar çelişkisinin basit bir açıklaması bulunmaktadır; izleyici, derinlik boyutu bulunan, ancak genişlemesinin yönü, örneğin sütunlarda ve kürelerde olduğu gibi, herhangi bir işaretle belirlenmeyen nesnelerin yansıtılmasını yorumlamakta güçlüklerle karşılaşmaktadır; sözü edilen nesnelerin özelliği, her noktadan aynı görünümü taşımalarıdır. Görünüşe bakılırsa bu tür biçimlerin betimlenmesi için doğru ve inandırıcı gözüken bir çözümü bulmayı ressam bakımından zorlaştıran, bu özel belirsizlik konumudur.

Bu durumda karşımıza kuralı bozmayan bir kuraldışılık çıkmaktadır; kural, perspektif betimlemesinin belli ve sabit bir noktadan görülene tam olarak uymasıdır. Çoğu kez ileri sürülen bir başka itirazın çürütülebilmesi ise biraz daha güçtür; bu itiraza göre büyük bir sarayın ya da benzeri bir yapının önyüzünün aslına sadık ölçütlerdeki cephe çiziminin doğru bir betimleme olduğu savı, eşit büyüklükteki nesnelerin uzaklaştıkça daha küçük gözüktüğüne ilişkin perspektif yasasına aykırı düşmektedir. Çün-

kü yan kanatlardaki pencereler, doğal olarak izleyiciye ortadaki pencerelerden daha uzaktır. Buna göre önyüzün yüksekliğinin de yanlarda azalıyormuş gibi gözükmesi gerekir. O zaman böyle bir önyüzün doğru resminin yumuşak eğimli ve her iki yana doğru birbirine yaklaşan eğrilerden oluşması gerekmez mi? Buna karşı genellikle bizim binanın cephesine ve cephenin resmine aynı açıdan baktığımızda, bina için geçerli olan şeyin resim bakımından da söz konusu olduğu, bu nedenle ikisinin de aynı görünümü aldığı ileri sürülmektedir. Ayrıca görsel deneyimlerimizin dünyasının Euklid'inkinden farklı, Einstein'ın evreni gibi, bir tür eğimli dünya olmasına karşın, (böyle iddia ediliyor) küçük delikten izlenen resimlerin doğru gözükebileceği de belirtilmektedir.

Ne var ki bu karşı kanıt da gerçekçi olmaktan epey uzaktır; çünkü bu sav, sözü edilen uzun cephenin önünde oturan ve dosdoğru cephenin ortasına bakan bir ressamın, nesneleri net biçimde görebildiğimiz bakış alanımızın çok dar oluşu nedeniyle, yapının kanatlarından çok az şey görebileceğini unutmaktadır. Bu nedenle ressam başını sağa ve sola çevirecek, bunun sonucunda da ortaya hemen bütünüyle yeni bir konum çıkacaktır; çünkü ressamın başını çevirişe göre, cephe sağ ya da sol yöne yaklaşır gibi gözükecektir. Ressam perspektif görünüşün resmini yapmak istediği takdirde, farkına bile varmaksızın sehpasını cepheyle bir açı oluşturacak biçimde yerleştirecektir; bu konumda ise perspektif kuralları doğal olarak birbirine yaklaşan çizgileri zorunlu kılacaktır. Başka deyişle, ressam bir yandan öteki yana döndüğünde, kendisiyle birlikte hızla dönen ve birbirini izleyen bir dizi bakış açısına tanık olacaktır. Bizim "görünüş" diye adlandırdığımız şey her zaman böyle bir görüş açıları dizisinden oluşmadır, dolayısıyla bakış açılarından örülü bir ezgidir; bu ezgi, uzaklığı ve büyüklüğü doğru kestirmemizi sağlar; bir film kamerasının böyle bir "ezgiyi" yakalayabileceği kuşkusuzdur; ama ressam, tuvaliyle aynı şeyi başaramaz.

Bir ressamın, bir eğrinin çizgilerdeki bu hareketi yalın bir yansıtmadan daha iyi verebileceğini düşünmesi kolay anlaşılır bir durumdur; gelgelelim böyle bir eğri yalnızca *bir* bakış açısını değil, fakat çeşitli bakış açılarını veren bir ödündür, ara çözümdür. Hiçbir sistem, dünyayı "bize gözüktüğü gibi" betimlediği savını ileri süremez; ancak katı perspektif kuralları her zaman somut, ölçülebilir ilişkileri temel alır. Tel ızgaralarımızın (212) birbirlerine koşut olmaları şartıyla, aynı düzenlemeye ve orantılara sahip bulunanlar (başka deyişle matematik anlamında benzeşenler), bir çıkış noktasından bakıldığında örtüşeceklerdir. Aslında büyüklükleri giderek azalan bir düzen içersinde yer alan bu türden benzeşen figürlerden hangisini özgün, hangisini imge sayacağımız, gerçekte hep en uzakta olana "motif", geri kalanların hepsine belli bir çıkış noktasından yapılma betimlemeler diye bakmaya alışkın oluşumuza karşın, az çok bize kalmış bir şeydir.

Sürekli vurgulanması gereken bir nokta, perspektif sanatının doğru bir formülü hedeflediğidir: Resim, betimlenen nesne, betimlenen de resim gibi gözükmelidir. Perspektif bu görevi yerine getirdikten sonra selamını verir ve sahneden çekilir. Nesnelerin bize nasıl gözüktüğünü gösterebilmek gibi bir savı yoktur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, böyle bir savın ne anlama geldiğini tanımlayabilmek de zaten kolay değildir. Eğer iki ızgara belli bir noktadan bakıldığında birbirinden ayırt edilemiyor-

sa, bu durum aynı koşulları yerine getiren ötekiler için de geçerlidir. Izgaralardan biri düz çizgilerden oluşmaysa, ötekiler de aynı yapıyı taşıyacaktır. Bu düzen içersinde öteki ızgaraların bize nasıl "gözüktüğünü" gösteren son bir ızgaraya rastlayabilmek olanaksızdır.

Gerçi bu türden bir ızgarayı gözün retinasındaki görüntüyle özdeşleştirme gibi bir girişim akla gelebilir; ağtabaka kubbe biçimini taşıdığından, üstündeki çizgilerin birer eğri olduğu bu bağlamda ileri sürülmüştür de. Ne var ki ruhbilim bu noktada bizi dikkatli olmamız konusunda sürekli uyarmaktadır. Bunun nedeni, kendi ağtabakamızı görme olanağımızın bulunmamasıdır.

V

KANIMCA bu nedenden ötürü algılama ruhbilimi ve dahası görüngüye dayanan içebakış (*phenomenological introspection*), sanat bilimi açısından zaman zaman yanıltıcı olmuşlardır. Gerçi örneğin gözlerimize yakın tuttuğumuz, gergin bir ipliğin eğimli "gözüktüğü" doğrudur; ancak yanılsamaya ilişkin her tanımlama gibi bu tümcenin de tek anlamı, sözcük anlamıdır, başka deyişle anlatılan, gergin ipliğin eğimli bir iplik gibi gözüktüğüdür. Göz ile nesne arasındaki uzaklık çok az olduğunda, bu tür yanılgılarla karşılaşırız. Buna karşılık görüş alanımızdaki bütün çizgilerin eğimli gözüktüğü savı, çok daha tartışma götürür niteliktedir. Çünkü bundan, bütün düz iplikler in eğimli iplikler gibi gözükeceği sonucu çıkacaktır ki, bu doğru değildir. Bu eğimli dünya düşüncesinin resim sanatından değil, fakat mimarlıktan kaynaklanmış olması, belki de rastlantı değildir. Bir görüşe bakılırsa Yunanlılar, tapınaklarında düz çizgilerden sapmalara, görüşümüze içkin bulunan çarpıtmalarla bir denge sağlayabilmek için gitmişlerdir. Ancak eğimli çizgiler taşıyan bir yapı ile düz çizgilerden oluşma bir yapı arasındaki ayrımı saptayabilecek konumda olduğumuzdan, bu kanıt geçerli sayılamaz. Zaten bu, ressamı ilgilendiren bir durum değildir; çünkü ressam eğimlerin resmini yaptığı takdirde, bunlar bize olduklarından da eğimli gözükecektir.

Leonardo, aynayı ressamın öğretmeni diye adlandırırdı; gerçekten de ayna, üzerinde çok tartışılan bu konuya açıklık getirebilmek bakımından bize yardımcı olabilir. Dikdörtgen biçiminde, normal bir cep aynasını, herhangi bir yapının duvar ya da dam gibi düz ve sınırlayıcı çizgilerinin aynanın kenarına çok yakın bir noktadan yansımasını sağlayacak biçimde tuttuğumuzda, her iki çizgiyi – yani aynanın kenarıyla duvar ya da dam çizgisini – kolaylıkla birbirine koşut kılabilmek olasıdır; bu yapıldığında, yapının çizgisinin bütünüyle aynanın kenarını izlediği ortaya çıkacaktır. Bu durumda her iki çizgiyi de eşit eğimli gördüğümüz elbet söylenebilir; gelgelelim buraya kadarki araştırmalarımız, böyle demekle aslında pek bir şey söylemediğimizi göstermiştir. Kendi deneyimimiz açısmdan algılama, "ayrımların, ilişkilerin, düzenlemelerin ve anlamların saptanması" diye tanımlanmıştır. Öznel dünyamızın eğimli olduğu ve böyle betimlenmesi gerektiği yolundaki kuram, iki gözümüz olduğundan ve gözbebekleri her imgeyi tersine çevirdiğinden "gerçekte" her şeyi çift ve baş aşağı gördüğümüz yolundaki eski savdan daha anlamlı değildir.

VI

KORKARIM bu noktada okurlardan bazılarına hafiften bir başdönmesi gelecektir. Çünkü gerçekten de o gerçeğin özüne ilişkin bütün ruhbilimsel ve felsefi nitelikteki kestirimlerin yuvarlanma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğu dipsiz uçuruma çok yaklaşmış bulunmaktayız. Fakat çok belli bir sorunu – imgesel betimlemelerin yorumlanmasında ve anlaşılmasında izleyicinin payı sorununu – çözmeyi amaçladığımız olgusuna sıkıca tutunursak, uçurumun kenarına biraz daha yaklaşmaya belki cesaret edebiliriz.

Perspektif üzerine yaptığımız açıklamaların amacı, görünüşte var olan belli sorunları çokanlamlılık sorunundan ayırmaktı. Ames'ın deneyleri bize perspektifin "işlediğini", fakat neden sayısız olasılıklar arasından yalnızca belli birini "gerçek" diye seçtiğimizi, başka deyişle gördüğümüzü açıklayamadığımızı göstermişti.

Burada söz konusu olan soruna ilişkin en çok kullanılan örnek, büyüklük ile uzaklık arasındaki ilişkidir; başka deyişle, uzaklığını bilmediğimiz (karşılaştırma yapmaya olanak sağlayacak bir ölçütten de yoksun bulunduğumuz) bir nesnenin büyüklüğünü saptayabilmenin olanaksızlığıdır; ya da tersine, büyüklüğünü bilmediğimiz bir nesnenin uzaklığını kestirebilme olanaksızlığıdır. Daha önce de sözünü ettiğimiz bu olgu, Yunanlılar ve Araplarca da bilinmekte olup, büyük bir olasılıkla daha önceleri – birbirlerinden bağımsız olmak üzere – denizciler ve avcılar tarafından bulunmuştur. Uzun sayılamayacak bir süre önce, bir batiskafla denizin henüz hiç araştırılmamış derinliklerine inen, derin deniz araştırmacılarından oluşan bir ekibin üyeleri, aşağıda gördükleri yaratıkların büyüklükleri konusunda hiçbir şey söyleyemeyeceklerini belirttiklerinde sözü edilen olguyu daha güncel düzeyde olmak üzere, yeniden algıladık.

Ames, bilgi ile uzaklık kestiriminin birlikte etkinliğini, deney için seçtiği kişilere bir göz deliğinden kol saatleri ya da oyun kartları gibi günlük yaşamda kullanılan nesnelerin büyütülmüş ya da küçültülmüş yansılarını göstererek araştırmıştır. Bu deney sonucu beklenen tepkiler de gerçekleşmiştir: Büyük bir saat, yakında bulunan, normal büyüklükte bir saat olarak algılanmış, çok küçük bir saat ise olduğundan daha uzakta olarak görülmüştür. Deneyin ilginç yanını ise kişilerin bu denli kolay aldanabilmesi değil, fakat bildiklerinden emin olmamalarına karşın bir tahmin yapmaktan kaçınmamamaları oluşturmuştur. İnsan böyle bir göz deliğinden baktığında, yardımcı olabilecek bütün tutanak noktalarının eksikliği durumunda bile bir yargıya varma alışkanlığına, dahası zorunluluğuna baş eğer.Gördüğümüz nesnelerin hep belirli bir uzaklığı ve büyüklüğü olacaktır; hiçbir zaman çokanlamlı bir görüntü algılamayız. En fazlasından bir okuma türünden ötekine geçeriz ve çeşitli yorumları deneyebiliriz; fakat burada söz edilen deneyde de görüldüğü gibi tek başına çokanlamlılığı göremeyiz. Ames'ın öğrencileri, bu deneyimi "orada olma-o şey olma" deneyimi diye adlandırmaktadırlar; algılama, nesne *ve* yer üzerine bir yargıyı içermektedir; herhangi bir soyut oluşum karşısında bulunduğumuzda ve deneyimden kaynaklanan çıkış noktalarından yoksun olduğumuzda da durum böyledir.

Örneğin bize yuvarlak bir disk gösterildiğinde, bunun epey büyük ve epey uzakta, ya da oldukça yakında ve çok küçük olabileceğini akıl yoluyla çıkarabiliriz. Büyük bir olasılıkla, böyle bir durumda görüş alanımıza doğru eğimli yaklaştırılmış bir elipsin ya da başkaca bir nesnenin söz konusu olabileceğini de kestirebiliriz. Ama bütün bu olasılıkların tümünü aynı anda görmemiz söz konusu değildir. Disk, bize her zaman belli bir uzaklıkta bulunan, belli büyüklükte ve biçimde bir nesne olarak gözükecek, deneyimli algılama ruhbilimcileri olarak bu nesnenin başkalarına büyük bir olasılıkla çok farklı gözükeceğini bilmemiz de bu durumda bir değişiklik yaratmayacaktır.

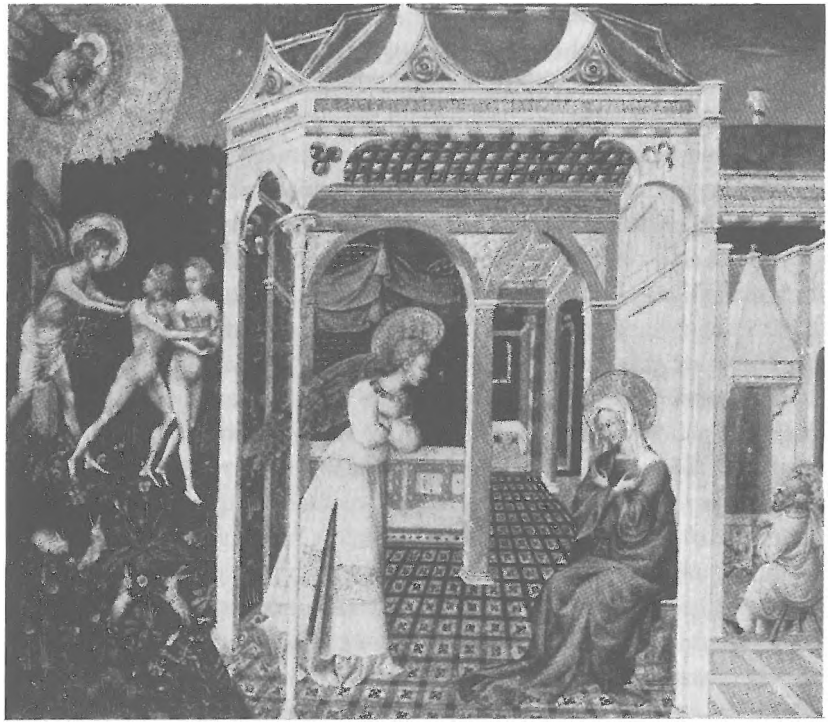
İnsan bu deneyimleri ancak kendi yaşadığı takdirde, gerçek nesne ile onun görünüşü arasında yapılan ayırımın kolay kavranamayan bir şaşırtıcılıkta olduğunu anlayabilir. Felsefedeki görüngübilim okuluyla ruhbilim alanındaki duyusal uyaranlar kuramı, diskin görünüşünün, yani uyaran oluşumunun gerçek anlamda yaşadığımız tek deneyim olduğunu, geri kalanların ise bütünüyle çıkarımlara ve yorumlara dayandığını varsayar. Bu, her ne kadar mantığa çok uygun gelmekteyse de, görsel deneyimimize uymamaktadır. Önce renkli lekeleri görmemiz, ondan sonra da bunların yorumuna geçmemiz söz konusu değildir. Algılamanın kendisi bir yargı karakteri taşımakta, özneden ve yüklemden oluşmaktadır. Görmek, her zaman için "orada bir yerde bir şey" görmek demektir. Ağtabakanın herhangi bir nedenden ötürü (dışardan dolaysız bir uyaranın katkısı bulunmaksızın), art imgelerde ve benzerlerinde olduğu gibi kendi başına eyleme geçtiği yerde de renkli lekeleri uzama yansıtırız; onlar gözlerimizin *içinde* değil, *önündedir.*

İlerde bu olgunun, nesnelerin "görünüşünü" tuvale geçirmenin güçlüğünü en azından kısmen açıklayabileceğini göreceğiz. Bu genel bağlamda görünüşün tuvale geçirilmesini istemek, anlamsızdır. Ressamın elinden sehpasını kurmaktan ve tuvaldeki resmi belli uzaklıktaki belli bir nesneye benzetmeye çalışmaktan başka bir şey gelmez; bunu yaparken, yaptığı resmin aynı zamanda sonsuz sayıda gerçek dışı nesneler gibi görüneceğinin de – fazla kafa yormasına gerek kalmaksızın – bilincindedir. Bu yüzden, ressamın her zaman yansıtma işlemi için gerekli bir çıkış noktasına, nesneyle karşılaştırabileceği, ardından da çözülen denklem anlamında değiştirerek betimlenecek nesneye yakınlaştıracağı insan yapısı bir şeye ihtiyacı vardır. "Durduğum noktadan bu resim, şuradaki şato gibi gözüküyor" yolundaki saptama, anlamlıdır ve kimi zaman denetlenebilir niteliktedir. "Resim, dünyayı bana gözüktüğü gibi betimler" saptaması içten olabilir; hiç kuşkusuz çoğu zaman da öyledir; ama bu, onun anlamsızlığını önlemez. Ayın beş yüz liralık madeni para büyüklüğünde mi, yoksa bin liralık madeni para büyüklüğünde mi olduğu yolundaki tartışma bizi nereye kadar götürebilirse, sözü edilen saptama da ancak oraya kadar götürebilir. Gelgelelim bu soruyu yanıtlamanın olanaksızlığı, bugüne kadar hiçbir çocuğun ayın resmini çizmesini engellememiştir. Ayın, resmin kendi dünyası içersinde tanınabilir olması koşuluyla, gerçekten de bu bağlamda herhangi bir sorun söz konusu değildir. Başkaca betimlenmiş nesnelerle oluşturulan bağlamın, izleyiciye ayın en yakın çözüm olduğunu düşündürtmesi yeterlidir.

VII

GÖRÜNÜŞE BAKILIRSA, yine bir önceki bölümün sonunda vardığımız yere dönmüş bulunmaktayız: Sanatsal yanılsamaların etkin olabilmelerinin koşulu, tanıma deneyimidir. Başka deyişle olay, yine Philostratus'un dile getirdiği duruma bağlanmaktadır: "Bu yaratıkların nasıl göründüğünü bilmeyenin, bir at ya da boğa betimlemesini anlayabilmesi olanaksızdır." Sanat kurammın büyük bölümünün gittikçe daha büyük çelişkilere takılmasına yol açan temel yanılgı kanımca nesnelerin "görünüşünü" dahası "uzamı" betimlemenin olanaklı olduğu varsayımından kaynaklanmaktadır.

Bir resimdeki ufacık atları ya da boğaları uzakta bulunan atlar ya da boğalar diye yorumlamamız, ancak bildiklerimiz ya da daha doğru deyişle kestirimlerimiz aracılığıyla gerçekleşmektedir. Perspektifin en etkili yanılsamalarını, izleyicilerin kökleri derine uzanan beklentilerini ve varsayımlarını destek aldığı noktada yaratmasının nedeni de budur. Barok çağının içmekânlarında, resimli tavanların ve görünüşteki mimarinin yarattığı yanılsamanın büyük gücü, bu resimlerin aslında gerçek olabilecek bir şeyi betimlemelerinden kaynaklanır. Barok dönemi sanatçıları, taştan yapılmış olanla düz bir yüzeye resmedilmiş olan arasındaki geçişleri olabildiğince belirsiz kılmaya



215. GIOVANNI DI PAOLO: *Müjde*. 1440-1445 dolayları.



216. *Sinema afişi.* 1958.

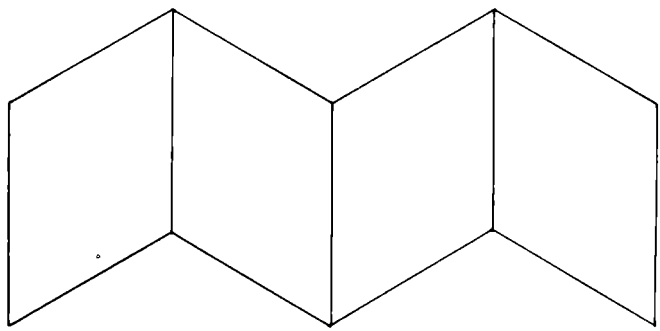
büyük özen göstermişlerdir; bunun sonucunda her iki biçimler topluluğunu yorumlayışımızda – gerçek biçimler anlamında olmak üzere – ortaya bir birlik ve bütünlük çıkmaktadır. Rönesans ressamları da, çoğu kez rastlandığı üzere, derinlik yanılsamasını zeminde döşeme taşları resmederek yaratmaya çalışırlarken izleyicinin beklenti tasarımlarından yararlanmışlardır (215). Elimizden zeminin düz ve bütün döşeme taşlarının da eşit büyüklükte olduğunu varsaymaktan başkaca bir şey gelmeyeceğinden, bunların sürekli küçülmesini de bir derine uzanma diye yorumlamamız kaçınılmaz olmaktadır.

Burada da derinlik izlenimi yalnızca bizlerin, yani izleyicilerin resme eklediğimiz öğeyi, döşeme taşlarına ilişkin önceden oluşturulma varsayımımızı temel almaktadır; bu varsayımın bilincine çoğunlukla varmayız. Buna çok benzer bir durum, modern reklamlarda görülmektedir. Bir sözcüğün harflerinin büyüklük, koyuluk, aradaki uzaklık vb. bakımından birbirinin aynı olduğuna ilişkin beklentimizden yararlanan reklamcılar, bu şemadan ayrılarak harflerin ya da bütünüyle sözcüklerin geriye kaydığı veya üstümüze doğru geldiği izlenimini yaratmaktadırlar (216). Kitap basma sanatının normal uygulamalarına yabancı olanlarda bu reklamlar amaçlanan etkiyi hemen hiç yaratamayacaktır. Ancak burada bir noktayı belirtmek zorundayım: İmgelere ilişkin yorumumuzun, her zaman beklentileri ve deneyimleri temel aldığı yolundaki açıklamam bütün ruhbilimcilerce benimsenmemektedir. Örneğin biçim ruhbilimi (*Gestaltpsycohologie*) bu görüşü reddedecektir; bunun nedeni, bu önemli akımın temsilcilerinin, öğrenilenlerle deneyim yoluyla edinilenlerin algılama sürecinde önemsiz bir rol oynadığına inanmalarıdır. Biçim ruhbilimcilerine göre döşeme taşlarını ya da harfleri bir düzlemde birbirine eşit olmayan birimler niteliğiyle değil, fakat derinlik boyutunu taşıyan, eşit büyüklükte birimler niteliğiyle görme zorunluluğu, yalnızca öğrenilenleri temel almış olamayacak ölçüde genel ve güçlü bir zorunluluktur. Bu görüşte olanlar, merkezi sinir sisteminde doğuştan var olan bir eğilimi gerekçe göstermektedirler. Kuramları, görme olayı sonucunda beyinde oluşan ve elektrik yüklü güç alanına atıfta bulunmaktadır. Biçim ruhbilimcilerinin varsayımına göre bu güçler aslında dengeden ve yalınlıktan yanadırlar; bu nedenle de geometrik bakımdan yalın nitelik taşıyandan ve belli bir bağlam oluşturandan, başka deyişle "iyi biçim" di-

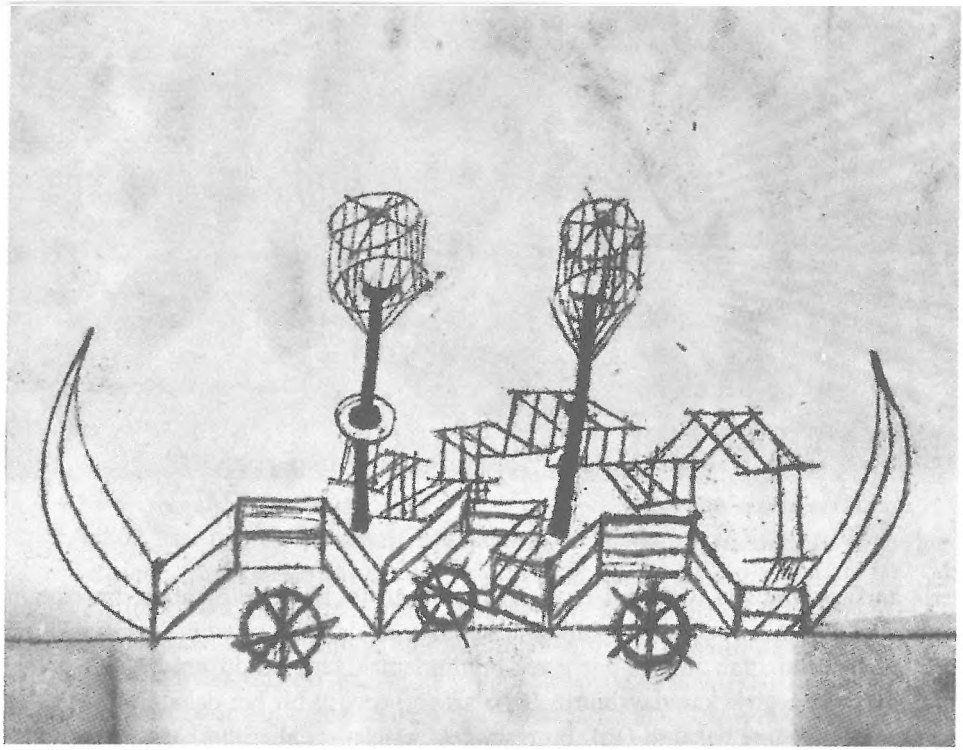
ye adlandırılandan yana bir eğilim yaratırlar. Eşit büyüklükte taşlarla döşenmiş bir zemin, değişik büyüklükteki dörtgenlerden oluşmuş düz bir yüzeyden çok daha yalındır; bizler de bu doğrultuda olmak üzere, gerçekten birbirine eşit döşeme taşlarından oluşma bir zemin görürüz.

Biçim ruhbilimcileri, günlük yaşamın deneyimleriyle herhangi bir ilintisi bulunmayan biçimler söz konusu olduğunda bile, olası çeşitli çözümler arasından en yalınını seçmemizi kanıt göstererek kuramlarını güçlendirmeye çalışmaktadırlar. Bunun en somut örneği, eşkenar dörtgenlerden oluşma bir öbektir (217). Çoğumuz, bu resimde yan yana sıralanmış dört adet eşkenar dörtgen değil, fakat üç yerinden katlanmış, dikdörtgen biçiminde bir şerit görürüz. Bu arada olası iki yorum vardır: Resimdeki, gözümüze dış kanatları öne katlanmış bir paravan ya da iskambil kâğıtlarından yapılma bir evin yukardan görünüşü gibi gözükebilir; bu yorumlardan hangisini yeğlediğimiz ise neredeyse bir rastlantıya bağlıdır. Aynı figürü birden çok yorum doğrultusunda görmekte de güçlük çekmeyiz. Buna karşılık en büyük çabayı harcasak bile öne ve arkaya doğru uzanan dikdörtgenler yorumu ile eşkenar dörtgenler yorumu arasında yer alan, düzensiz biçimlerdeki çeşitli yüzeyleri gözümüzde canlandıramayız; matematiksel yoldan hesaplanabilecek bu türden sayısız biçimin var olduğunu akıl yoluyla kavramamız da bu durumda bir değişiklik yaratmayacaktır.

İlk bakışta bu kuram, resimlerin yorumuna çok iyi uygulanabilir gibi gözükmektedir. Klee'nin *Eski Yandançarklı* (218) adlı fantastik resmine bir kez bakalım. Buradakini uzaktan olsun çağrıştırabilecek bir taşıt aracını hiç görmediğimiz ve deneyimlerimizin bu resimdeki nesneyi yorumlamamızı sağlayacak ipuçları vermediği kesindir. Buna karşın resimdeki nesneyi üç boyutlu olarak duyumsarız. Resme ilişkin değişik okuma biçimlerinin söz konusu olabileceğini ise ancak bu dingildek taşıtın nasıl bir görünüm taşımış olabileceğini kafamızda canlandırdığımızda anlarız. Dıştaki iki çarkın üzerinde bulunan tahtalar, uzamsal bakımdan hem çarkların üzerinde, hem de arkasında diye yorumlanabilir; ortadaki çarkın üzerindeki tahtaya ise bir derinlik yorumu daha uygun düşecektir; her iki uçtaki tuhaf çıkıntılara gelince, bunlar öne, arkaya ya da yukarı kıvrılmış olarak görülebilir. Bütün bu çokanlamlılıklar, aşılayıcı



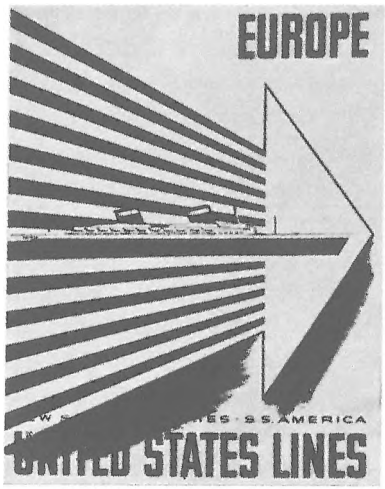
217. *Eşkenar Dörtgen.*



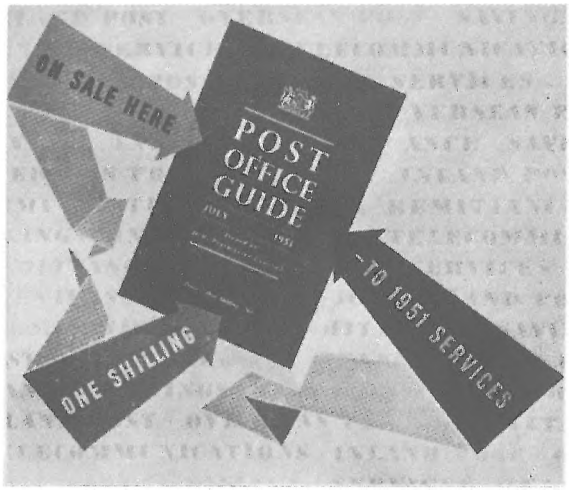
218. PAUL KLEE: *Eski Yandançarklı*. 1922. Suluboya.

biçimler alanında bir usta olan Klee'nin amaçladığı kesin olan bir izlenime, yani boşluktaki bir dengesizlik izlenimine hiç kuşkusuz katkıda bulunmaktadır.

Bu örneğin, biçim ruhbilimince ortaya atılmış olan sorunun modern sanat açısından salt kuramsal düzeyin ötesinde bir önem taşıdığını gösterdiğini umarım. Güzel sanatlar köklerini görünen dünyada aramaktan vazgeçtiğinden bu yana, izleyicinin renklerden ve biçimlerden oluşma bir düzenlemeyi belli bir doğrultuda yorumlamasının nasıl sağlanabileceği sorusu, odak noktası niteliğinde bir soruna dönüşmüştür. Çoğu durumlarda doğal olarak ne sanatçı, ne de eleştirmen asıl sorunun ne olduğunun ayırdına varır, çünkü bu konularda diyalog amaçlanırken monologa saplanılması çok kolaydır. Çokanlamlılığı hiçbir zaman doğrudan algılayamadığımızdan, "arı" biçimlerin kabarık sayıda uzamsal yorumu olanaklı kıldığının bilincine de çoğu kez varamayız. Öte yandan biçim ve renk dinamiği gittikçe daha büyük bir ilgi uyandırmaktadır ve aslında istenen, bizim figüratif olmayan resimlerimizde de üçboyutlu biçimlerin hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak bir açıklıkla betimlenebileceğine inanılabilmesidir. Ama ne yazık ki istenenle gerçek, birbirinden farklıdır ve kanımca sanatçıların soyut nitelikte üçboyutlu bir biçimi "betimleyebileceklerine" ilişkin öznel inançlarının desteklenmesi ya da çürütülebilmesi için daha çok sayıda, kesin sonuç verebilecek ruhbilimsel deneyimlerin yapılması gerekmektedir. Çünkü yalın görsel konum-



219. LESTER BEALE: *Afiş*. 1952.



220. ALICK KNIGHT: *Afiş*. 1952.

larla karşılaştığımızda iyi biçim ilkesinin hiç kuşkusuz işlemesine karşın, bu ilkenin uygulama alanının epey sınırlı olduğunu kanıtlamak da çok kolaydır. Bunun için örnekleri soyut sanattan almaya bile gerek bulunmamaktadır. Bu durumu ağaçların betimlenmesi örneğiyle kanıtlayabiliriz. Sayfaları geri çevirip bir kez daha Hobbema'nın *Değirmenli Köy*'üne bakalım (30). Bu resimdeki ağaçların dallarının karşılıklı konumlarına ilişkin olarak ne söyleyebiliriz? Aslına bakılırsa bütün bu bağıntılar tekanlamlı olmaktan çok uzaktır. Buna karşın uzaktaki ağaçları düz siluetler olarak görmediğimizi düşünüyorum; yaptığımız, genelde var olan çokanlamlılığın bilincine varmaksızın resme uyacak bir düzenlemeden yana karar vermektir. Belli sayıdaki gözlemciyi resimdeki ağaçların telden modellerini yapmakla görevlendirilebilirsek, aynı imgenin farklı yorumlarını rahatça görebiliriz.

Bu görüşler arasındaki ayrımları bazı afişler aracılığıyla daha da açık sergilemek istiyorum: Önce United State Lines'ın gerçekten etkili olan afişine bakalım (219). Bu resimdekine benzer bir şeyi daha önce kimsenin görmediği kuşkusuzdur; ama yine de afişe bakanların çoğu resimde, Atlantik Okyanusunun üzerinden geçerek geriye doğru işaret eden bir ok görür. Bu yorum, yalınlık ölçütüne uymasından ötürü biçim ruhbilimcilerinin beklentilerini de karşılayabilecek niteliktedir: Resme baktığımızda, şeritlerin birbirlerine koşut olduklarını varsayarız, bundan ötürü de birbirlerine yaklaşmalarını bir derinlik boyutuna çekilme diye yorumlarız. Biçim ruhbilimine göre bu, bir varsayım ya da yorum temeline dayandığı söylenemeyecek ölçüde dolaysız ve temel nitelikte bir tepkidir. Ne var ki bu açıklama, İngiltere posta idaresinin bir kılavuzu için yaptırılan bir reklam afişini konu alan bir sonraki örneğimiz karşısında geçerliğini yitirmektedir (220). Yalınlık ölçütü doğrultusunda, okların üstündeki harflerin birbirinin aynı olduğunu kabul edip, okların kitapla aynı düzlemde olduğunu görmemiz gerekirdi. Oysa kanımca buradaki normal okuma biçimi bundan farklıdır. Tıpkı Amerikan afişinde okun Okyanus'un öteki kıyısına yönelik oluşu gibi,

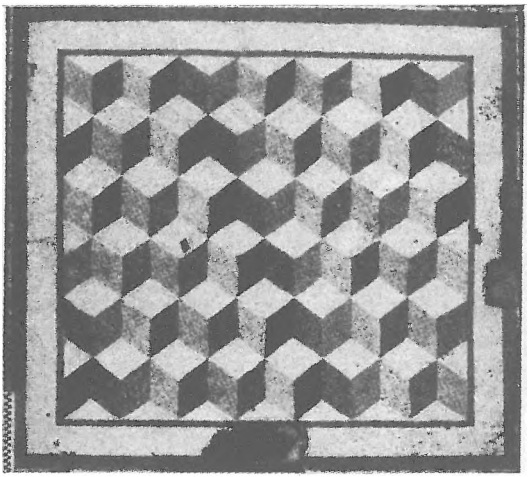
burada da okların kitaba dönük konumda düşünüldüğü çok açıktır. Ancak bu okuma biçimi doğrultusunda karar verdiğimizde, okların hangi açıda eğimli olduğunu bize gösterebilecek herhangi bir ipucunun bulunmadığını da saptamak zorunda kalırız. Okların uçlarına doğru inceldikleri açıktır; bundan ötürü de yalınlık ölçütü burada işimize yaramamaktadır. Ancak bu asla resim üzerinde herhangi bir yoruma gitmekten vazgeçtiğimiz anlamına gelmez. Tamamen gelişigüzel olmak üzere, betimlenen konumla çelişmeyen herhangi bir çözümü benimseriz. Yapacağımız, büyük bir olasılıkla olayın bütününü kartondan ya da kâğıttan kesilme renkli okların bir kitaba yöneldiği bir vitrin düzenlemesi olarak görmektir. Bu afişi gören birkaç izleyici izlenimlerini karşılaştırdıkları takdirde, büyük bir olasılıkla içlerinden her birinin bir başka uzamsal düzenlemeyi gördüğünü saptayıp şaşıracaklardır.

VIII

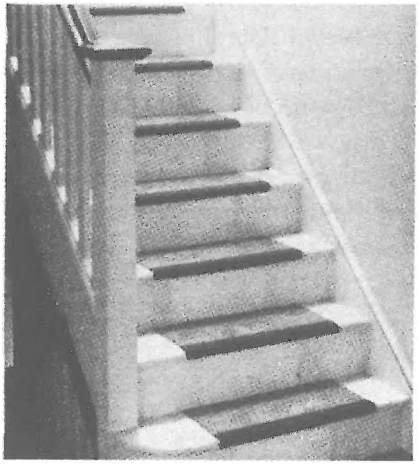
YİNE içinde bize tanıdık olmaktan çok yabancı bir nesnenin bulunduğu Graz Fuarı'nın afişinde (221) önceki örneklerden farklı olan nedir? Kanımca burada var olan temel ayrım, bu betimlemede uzamsal betimlemeye ilişkin tartışmalarımızda şimdiye kadar bilinçli olarak göz önünde bulundurmadığımız bir etkenin de rol oynamasından kaynaklanmaktadır; bu ışık ve gölgeyi kullanmaktan kaynaklanan bir etkendir. Işığı ve gölgeyi betimleme bağlamında Avrupa sanatı daha Yunan döneminde, figürlerin tek bir bakış açısından betimlenmesinde kendini gösteren çokanlamlılığı en alt düzeye indirmeyi olanaklı kılan bir yol bulmuştu. Yanlış bir perspektifin sonuçlarını son derece esprili bir biçimde sergilemiş olan (206) deneyci Hogarth, "uzamı belirgin kılan gölge"yi de hayranlık uyandıracak bir netlikle tanımlamıştır. "Bu türden gölgeler, tıpkı çizgilerin yakınsaklığı gibi, belli nesnelerin ya da nesne parçalarının nasıl geriye çekilip derine doğru uzandığını gösterir; böyle gölgeler olmasaydı, bir zemin ya da başkaca yatay bir yüzey, çoğu kez bir duvar gibi dikey gözükürdü. Kendimizle betimlenen nesneler arasındaki uzaklığı saptayabilmemize olanak sağlayan bütün öteki göstergelere karşın, bu türden gölgelerin eksik olması durumunda göz, çoğunlukla aldanır: Çünkü ışık bir rastlantı sonucu gölgedeki derecelenmeleri doğru yansıtamayacak bir biçimde düzenlenmişse, bu durum yalnızca uzamsal tasarımlarımızda kargaşaya yol açmakla kalmaz; yuvarlak nesneler düz, düz nesneler de yuvarlak görülebilir.." Hogarth, bir gölgelemenin uzamsal bir konumu daha net bir biçimde tanımlamasının, ancak bir perspektif kısaltmayı anlaşılır kılabildiği yerde söz konusu olabileceğini ve "böylece tek başına hiçbirinin veremeyeceği derinlik fikri-



221. Walter Hofmann: Afiş. 1951.



222. *Antakya'da bir evden mozaik.*



223. *Merdiven.*

ni ortaklaşa gerçekleştirebildikleri"ni de biliyordu. Ayrıca Hogarth, belli konumlarda her türlü çokanlamlılığı dışlamak için üçüncü bir araç olarak yansıma ışıklarının kullanılmasının zorunlu olabileceğini de biliyordu. "Dışbükey cisim bir yansıma yapmadığı takdirde dışbükey ile içbükeyin birbirinden ayırt edilemeyeceği olgusuna bir örnek olarak, bir kornişin çıkıntılı ve girintili bölümlerini (*ovolo* ve *cavetto*) ele alabiliriz. Bunlar birbirlerine yakın oldukları ve önden aydınlatıldıkları takdirde, bakış açısına göre kimi zaman dışbükey, kimi zaman da içbükey gözükeceklerdir."

Platon'un aşağıdaki görüşleri dile getirirken aynı çokanlamlılığı düşünmüş olması olasıdır: "Nesneler, onları suyun içinde ya da dışında görmemize göre, gözümüze eğik ya da düz gözükürler. Yine gözlerimizde renklerin yol açtığı aldanmalara göre, içbükey ya da dışbükey bir görünüm alabilirler; ruhumuz bu türden karışıklıklarla doludur."

Antik çağın içmimarları, gölgelendirilmiş figürlerin varlığı durumunda bile çeşitli okuma biçimleri arasında gidip gelmek, "aklımıza estiğince seçmek" diye adlandırılabilecek yeteneğimizi hiç kuşkusuz çok iyi biliyorlardı; çünkü bu mimarlar duvarlarında ve döşemelerinde bu türden en karakteristik desenlerden biri olan küp desenini (222) kullanmışlardır; bunlar yukardan aydınlatılmış, duran küpler ya da aşağıdan aydınlatılmış içi boş küpler olarak görülebilir.

Bir merdivenin fotoğrafında da aynı koşulların gerçekleştirilmesi olasıdır (223). Okur biraz zaman ayırdığı takdirde, bu fotoğrafın üç değişik biçimde görülebileceğini saptayabilir. Önce doğal görünüş söz konusudur; merdiven yukarı kata çıkmaktadır, tırabzanlar soldadır, yukardan aydınlatmanın ışıkları, koyu renk muşamba kaplı basamaklara vurmaktadır. Elinizdeki kitabı baş aşağı döndürüp bu ilk manzarayı unutabilirseniz, o zaman merdivenin yine yukarı kata çıktığını, ışığın yukardan geldiğini ve ayak basılacak yerlerin yine muşambalı yüz olduğunu görebilirsiniz. Fakat bunların dışında, üçüncü bir okuma biçimi de vardır. Bu durumda basılacak yerleri dikey konumda, yukardan baktığımız, aydınlatılmamış dikey basamak bölümlerini de basıla-

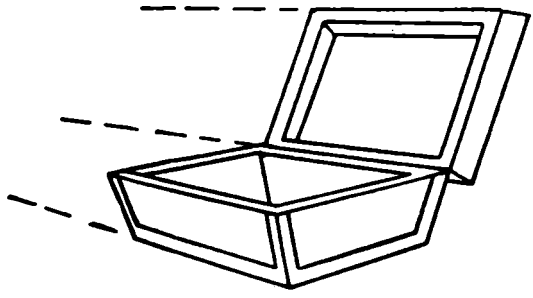
cak yerler olarak görebiliriz; bu arada ışığın aşağıdan geldiğini tasarımlarız. Tırabzanları örtüp yalnızca merdivene baktığımız takdirde, okuma biçimini kolayca değiştirebiliriz; çünkü okuma biçiminin değişik seçeneklerine geçmek, gerçek uzamsal konuma ilişkin ipuçları çoğaldığı ölçüde güçleşir; böyle bir durumda karşımıza yeniden tutarlılık sınavı ya da çelişkiye düşme özgürlüğü ilkesi çıkacaktır. Burada, Piranesi'nin kazıresmindeki (208) karmaşık uzamsal bağıntıları kavrayabilmek için yaptığımız girişimlerde, yorumlarımızı "olası dünyalar"a ilişkin bilgilerimizle karşılaştırmak için bu ilkeden nasıl yararlandığımızı anımsayalım. Şimdi orada söz konusu olanı biraz daha iyi anlayabilecek konumdayız: Aradığımız çelişkiden arınılmışlık, tek tek ve birbirinden bütünüyle farklı ipuçlarının karşılıklı ve aksaksız etkileşimini temel almaktadır; Hogarth, bu durumu düşüncelerin ortaklaşa gerçekleştirilmesi diye adlandırmıştır.

IX

YANILSAMACI SANATIN gelişmesinin ne anlama geldiğini tarihsel açıdan anlamak istediğimiz takdirde, algılama ruhbiliminin bu temel olgularını göz önünde bulundurmak, son derece önemlidir. Görünür dünyanın tek bir yorumun dışında başkaca bir yoruma meydan bırakmayan, kolay anlaşılır bir imgesini yaratabilmek için ne perspektifin bulunması, ne de resme gölge verme sanatının gelişmesi tek başına yeterli olabilirdi. Doğalcı resimler görmeye ve yorumlamaya çok alışkın olduğumuzdan, bu karşılıklı etkileşimin bilincine ancak çok ender varırız; bu nedenle yalınlık ilkesinin yardımıyla kontur çizimlerini de rahatlıkla yorumlayabiliriz. Ancak kaynaklarda, farklı bir kültürel gelenekle yetişmiş olan, kişilerin böyle çizimleri yorumlamakta karşılaştıkları güçlüklere ilişkin örnekler vardır. Bu deneyimler, bu türden yorumları yapma yetisinin doğuştan var olduğu varsayımına aykırı düşmektedir.

Yüzyılımızın başında Yoshio Markino adında bir Japon sanatçısı Avrupa'ya gelmişti. Bu sanatçı, gençlik dönemini konu alan anılarında şöyle demektedir:

"Perspektife gelince, bu konuda babama ait bir öyküyü anlatmak istiyorum. Ortaokulda bana verilen resim dersi kitabında doğru perspektifle çizilmiş, dikdörtgen biçimi bir kutunun da resmi bulunmaktaydı. Babam, resmi gördüğünde şöyle dedi:



224. *Bir kutunun kontur çizimi.*

'Bu da ne demek oluyor? Bu kutunun dikdörtgen biçiminde olmadığından eminim. Bana kalırsa bu kutu çarpık.' Yaklaşık dokuz yıl sonra bir gün aynı kitabı karıştıran babam, beni yanına çağırarak bu kez şöyle dedi: 'Tuhaf değil mi? Bu dikdörtgen biçimi kutunun çarpık olduğunu söylediğimi herhalde anımsayacaksın. Oysa şimdi kutunun doğru çizilmiş olduğunu görüyorum.' Bu örnek, doğa yasalarını bilmeyen birine doğruların da yanlış gibi gelebileceğini göstermektedir. Bu nedenle bence insan, bilimsel yönde eğitilmiş olmalı ve yalnızca kendi aklına güvenmemelidir, aksi takdirde bu, çok tehlikeli olur." Oysa gerçekte özellikle bilim, bize çok farklı bir şey öğretmektedir. Bir kutunun gölgelenmeden yapılmış kontur çizimi – ki, sanatçının babasının oğlunun resim kitabında gördüğü, herhalde buydu –, dikdörtgen bir nesnenin perspektif bakımından hiç kuşkusuz doğru bir yansıtılmasıydı (224). Fakat Ames deneyleriyle bağıntılı olarak da gördüğümüz gibi bu, yalnızca dikdörtgen bir nesnenin yüzeyde başka türlü betimlenemeyeceği anlamına gelmektedir; buna karşılık betimlemenin başka türlü de yorumlanamayacağı anlamını taşımamaktadır. Daha önce incelediğimiz perspektif kuramına göre, çizilen resim yine bir dikdörtgen figür olarak görülebilir; ancak belli koşullar altında aynı resmi verebilecek başka bir dizi eğik açılı kutu da vardır. Demek ki Markino'nun babası her iki defasında da, gerek bir Japona özgü bakış açısından çizimi çarpık bir kutunun betimlenmesi olarak gördüğünde, gerekse sonradan, bu denli olasılık dışı bir yorumu ciddi bir resim dersi kitabına bakarken dışlamayı öğrendiğinde, haklıydı.

Sanatçı ile izleyici arasında uzanan yolda meydana gelen bu türden "trafik kazalarına" doğru tanı koyulabilmesi, sanatsal geleneklerdeki değişme sorununu ele alış



225. GEORGE CATLIN: *"Little Bear"*.
1838 dolayları.

biçimimiz bakımından doğal olarak çok önemlidir. On dokuzuncu yüzyılın öteki eleştirmenleri gibi Ruskin de bundan, "doğadaki gerçeğe ilişkin bir yargıya ancak eğitilmiş bir gözün varabileceği" sonucunu çıkarmıştır.

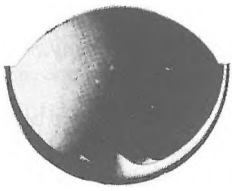
"Her şeyde çocuklar gibi olan Çinliler iyi bir perspektif resmini tıpkı bizim onların porselen üstüne yaptıkları resimleri yanlış bulmamız gibi yanlış bulurlar ve bir ucuna doğru incelen tuhaf yapıları da hayretle karşılarlar. Halkların erken dönemlerinde yapılma ya da çocukların elinden çıkma resimler, *gölgelemenin* eksikliğiyle, gerekli bilgilerle donatılmamış gözün tek başına doğanın gerçek görünüşünü saptama açısından ne denli elverişsiz olduğunun kanıtıdır. Düşmanların ve av hayvanlarının izini sürmekte, üstüne basılmış bir yaprağın yer değiştirmesine dikkat edecek kadar duyarlı bir göze sahip olan Kızılderililer, ışık ve gölge izlenimleri karşısında son derece duyarsızdır; Mr. Catlin bir defasında yüzün yalnızca yarısının aydınlatılmış olduğu bir portre yaptığı için büyük bir tehlikeyle karşılaştığını anlatır; çünkü portreyi gören, eğitilmemiş izleyiciler, yüzün yarısının eksik olduğunu söyleyerek resmi protesto etmişlerdir."

Ancak Ruskin'in anlattıkları ne Catlin'in bugün hâlâ Smithson Enstitüsü'nde bulunan resmine (225), ne de ressamın anlattıklarına tam olarak uymaktadır. Gerçi Kızılderililerden birinin, beyaz adamın yaptığı resmin yalnızca "yarım bir erkeği" gösterdiğini fark etmesi nedeniyle Kızılderililer arasında kavga çıktığı ve bunun "Küçük Ayı" portresine model olan savaşçı bakımından kötü sonuçlandığı doğrudur; fakat Kızılderilinin bu sözünün kötü niyetli bir kışkırtma olduğu da kuşkusuzdur. Durum ne olursa olsun, Catlin'in anıları, yerliler arasında çalışan çokları gibi onun da anlayıştan çok kuşkuyla karşılandığını açıkça göstermektedir.

Bugün ise gözlerinin keskinliğine Ruskin'in haklı bir hayranlık duyduğu bu insanların, doğalcı imgeleri bunlara temel olan düşünce doğrultusunda okuyamamaları bize bir çelişki gibi gelmemektedir. Çünkü yarısı gölgede kalan bir yüzün yarım bir yüzü de betimleyebileceği doğrudur; öte yandan böyle bir yorum, dünyası ruhlarla ve canavarlarla dolu olan bir yerliye hiç de olanaksız gelmeyecektir. Resim sanatını konu alan eski bir Çin incelemesi bu tutumu açıkça sergiler: "Köpekleri ve atları herkes bilir, çünkü onları her gün görürüz. Bunları asıllarına benzer biçimde betimleyebilmek, çok güçtür. Öte yandan cinlerin ve ruhların belli bir biçimi yoktur; bugüne kadar onları gören olmamıştır. Bu nedenle resimlerinin yapılması çok kolaydır."

Bu alıntı olaya, henüz hiç kimsenin görmediği şeyleri betimlediğinde her türlü olasılık dışına kayma özgürlüğünü kullanabilen ressam açısından bakmaktadır. Alıntının bizi asıl ilgilendiren yanı ise, olayı ressam açısından kolay kılan şeyin izleyici açısından çok güçleştirdiğini gösterebilmesidir. Hiçbir şey resmedilemeyecek kadar olasılık dışı olmasaydı eğer, resimleri yorumlayamazdık. Elimizde daha iyi varsayımlar için çıkış noktaları bulunmasaydı, hepimizin Ruskin'i onca şaşırtmış yanlışları yapacağımız kolayca kanıtlanabilir. Bir resimden alınacak her kesit, yeterince küçük olması koşuluyla, sayısız yorumlara kaynaklık eder. Bağlamından koparıldığı takdirde, "Küçük Ayı"nın eli parçalanmış gibi gözükebilir; boyun bölümü tek başına ele alındığında ise gölge, rahatlıkla kara bir leke de olabilir.

Çünkü daha önce Hogarth'ın da vurguladığı gibi, bir gölgenin belli bir biçimigös-



226. *R. 227'den kesit.*



227. CARLO CRIVELLI: *Tahtında Oturan Modanna, Çocuk ve Vakfeden.* 1470 dolayları.

termesi, ancak ışığın hangi yönden geldiğinin bilinmesi koşuluna bağlıdır. Bunu bilmediğimiz yerde yaptığımız şey, kestirimlere gitmektir. Ruhbilimcilerce yapılan saptamalara göre batı kültür çevresinden gelen bizler, aksini gösteren ipuçları bulunmadığı sürece otomatik olarak ışığın sol yandan ve yukardan geldiğini varsaymaktayız. Bu ışıklandırma biçimi, yazı yazmak ya da resim yapmak için en elverişli olan konumdur; bu nedenle de gerçekten çoğu resimlerde bu konuma rastlanmaktadır. Yine aynı nedenden ötürü izleyicilerin çoğu, resim 226'daki gibi bir biçimi dışbükey olarak, küre biçimi bir nesnenin bir bölümü, örneğin bir vaftiz teknesi ya da bir vazo olarak göreceklerdir. Gerçekte ise burada, Crivelli'nin tablosunda (227), Meryem Ana'nın tahtının üzerindeki içbükey ve istiridye kabuğu biçimindeki kubbe söz konusudur; ancak ben bunu bağlamından koparıp ters çevirdim. Resmin içersinde bu çokanlamlılığın bilincine varmayız. Bunun nedeni, tahtı gördüğümüzde, ressamın oluşturmak istediği motifi anlamamız ve yorumumuzu buna dayanarak yapmamızdır.

Ancak kesitlerin böylece, anlamlarını bir bilmece gibi çözmek amacıyla, bağlamdan soyutlaştırılması, yalnızca neşeli bir oyun olmanın ötesindedir. Bu olgu, resimlerin yorumlanması ile gerçek dünyanın görsel yoldan kavranması arasındaki ayrımın yine de ne kadar büyük olduğunun açıklanmasına katkıda bulunmaktadır. Ruskin ve çağdaşlarının çoğu gibi bu iki olguyu birbiriyle eşitlediğimiz takdirde, resim yoluyla betimlemenin anlaşılmasına giden yolu kendi elimizle tıkamış oluruz. Buna karşılık resimlerin anlaşılması ile gerçek durumların kavranması arasındaki ayrımı gözden uzak tutmadığımızda, bu soyutlama oyunu her iki olgunun daha iyi anlaşılması bakımından yararlı hizmetlerde bulunabilir.

X

BİR YAPRAĞIN alışılmadık konumundan bir düşmanın izini sürebilen bir gözün, Catlin'in resmindeki soyutlanmış detaylar karşısında başarısız kalması, Ruskin'e göre son derece şaşırtıcı bir olaydı. Gerçekte asıl şaşırtıcı olan gözün, iz süren Kızılderili örneğinde olduğu gibi, bir dizi en küçük ve en göze çarpmayan belirtiyi karşılıklı bağlamları içersinde kuşbakışı görebilmekte ve yorumlamakta sergilediği hızlı tempo ve doğruluktur. Sanatçı ise, tıpkı bir laboratuvarda çalışan ruhbilimcinin yaptığı gibi, tek tek belirtileri ya da ipuçlarını bağlamlarından çıkarır ve bizden, tıpkı Ames'ın büyüklük ile uzaklık arasındaki bağıntıyı soyutlaştırması gibi, bütün bunların soyut biçimleri karşısında tepki göstermemizi bekler. Bir Kızılderiliye bir ekranda ne büyüklüğünü, ne de aradaki uzaklığı bildiği bir yaprak gösterilseydi eğer, o da doğal olarak bu konuda ancak içimizden birinin yapabileceği ölçüde bir kestirimde bulunacaktı. Hareket de soyutlanmış konumda olduğunda çokanlamlıdır. Başkaca ipuçları bulunmadığı takdirde, örneğin gördüğümüzün şişirilmekte olan bir balon mu, yoksa gittikçe yaklaşan bir küre mi olduğunu bilemeyiz. Aynı koşullar altında, nesnelerin yerel rengini ışıklandırmanın derecesinden ve tonlandırılmasından ayırmayı da başaramayız; oysa normal olarak bu dikkate değer yetenek, bizlerde yüksek bir düzeyde olmak üzere bulunmaktadır. Rüzgârda sallanıp duran yaprak, çevresinden soyutlandığında Kızılderilinin gözüne ritmik bir düzen içersinde biçimini ve rengini değiştiren tuhaf bir yaratık gibi gözükebilirdi. Kızılderilinin gerçekte böyle bir şeyi yaşamamasının nedeni, görüşünün keskinliğinden çok içinde yaşadığı dünyayı çok iyi tanıması, bundan ötürü de yerinde varsayımlara gidebilmesi ve bunların doğruluğunu sınayabilmesi olgusunda aranmak gerekir. Nesnelerin sürekliliği de bu türden bir varsayımdır. İlk bölümde gördüğümüz gibi, bu varsayım gerek insanlar, gerekse hayvanlar için biyolojik bakımdan çok önemlidir. Bizler, gördüğümüz nesnelerin biçimlerinden çok uzamdaki yerlerini ve renklerinden çok ışıklandırılma biçimlerini değiştirdiklerine – haklı olarak – inanırız. Görsel bakımdan sürekli değişken bir dünyada elle tutulur nesnelerin sürekliliğine duyulan bu güven, dilimizin yapısında da derinden kökleşmiştir ve bilgi kuramma ilişkin bütün düşüncelerin temellerinden birini oluşturmaktadır. Öz ve görünüş arasında Aristoteles'in yapmış olduğu ayrımlar, varlığını sürekli koruyan bir dünya inancının onaylanmasından başka bir şey değildir; bu dünya bakış açısı, ışıklandırma ya da uzaklık gibi rastlantılarla yalnızca görünüşü bakımından bazı değişimlere uğrar.

Gerek resimlere ilişkin yorumlama eylemimizin, gerekse gerçek konumları anlayışımızın özden görünüşe doğru bir gelişme çizgisini izlediğini göstermek kolaydır. Constable'ın *Wivenhoe Parkı* (TABLO I) gibi bir resmi, temeli deneyimde bulunan varsayımlara gitmeksizin anlayabilmek olanaksızdır: Çayırın otlarının normalde tekdüze sayılacak bir renkte olduğunu bildiğimiz için, çayırdaki renk değişimlerinin ışık ve gölge etkilerinden kaynaklandığını, İngiltere manzaralarının cücelerle dolu olmadığı için resimde görülen küçük figürlerin uzakta bulunmaları gerektiğini ve çitlerin bütün uzunlukları boyunca normalde hep aynı yükseklikte olduklarından bunların

kısalmalarının bizden uzaklaştıkları anlamına geldiğini varsayarız. Bütün bu tek tek yorumlar iç içe geçip karşılıklı birbirlerini desteklerler ve sonuçta ortaya bir bütün oluşturan bir resim çıkar.

Ayrıca doğrudan algılama sürecinin kendisinin de tıpkı daha önce araştırdığımız betimleme olayındaki gibi, şema ile düzeltme arasındaki karşılıklı etkileşimi temel aldığını rahatça savunabiliriz. Bu arada sürekli yeni kestirimlerde bulunmamız ve bunlarla deneyimlerimizi karşılaştırmamız, yerine getirilmesi gerekli bir koşuldur; bu süreç sırasmda kestirimlerimizi duruma göre değiştirebiliriz ya da, aşılması olanaksız bir engelle karşılaştığımızda, bütünüyle bir yana bırakıp işe yeniden başlayabiliriz – tıpkı Piranesi'nin *Carceri*'si türünde son derece karmaşık yapıda resimleri yorumlama girişimimizde yaptığımız gibi (208).

Burada genelde K. R. Popper'in açıklamalarını izliyorum; Popper, yeni bilgilerin edinilmesiyle yanlış varsayımların ayıklanmasının "amiplerden Einstein'a kadar" bütün canlılarda aynı yoldan, yani deneme ve yanılgı *(trial and error)* aracılığıyla gerçekleştiğini özellikle vurgulamaya çalışır. Bu bağlamda Gestalt ruhbiliminin sorunlarına bir kez daha kısaca değinmek, fena olmayacaktır; çünkü yalınlaştırma varsayımlarının biyolojik değerini Popper da özellikle vurgulamaktadır. Bütün beklentilerimizin yalanlandığı bir dünyada herhalde yaşayamazdık. Belli bir düzen ya da en azından geçici olarak kullanabileceğimiz bir *şema* arayışı içersinde olduğumuzda (bunda sürekli değişiklikler yapmak zorunda kalsak bile), en basit varsayımları çıkış noktası almaktan başka çaremiz yoktur. Bunun nedeni – bir paradoks niteliğinde olmak üzere – basit varsayımların doğruluk olasılığının daha yüksek olması değil, fakat, Popper'ın da kanıtlamış olduğu gibi, bunların çürütülmesi ve değiştirilmesi en kolay varsayımlar olmalarıdır. İnsanoğlunun gezegenlerin yörüngelerine ilişkin yasaları anlamaya yönelik araştırmalarının tarihi bunun için iyi bir örnektir. Ptolemaeus'un karmaşık yörüngelerden oluşan sistemi gök cisimlerinin hareketlerine hep uygulanabilmiştir; ancak bu arada sistemin güçlü yanı diye gözüken, aslmda zayıf yanından başka bir şey olmamıştır. Gerçi Kopernikus'un, gezegenlerin güneşin çevresinde çember biçimi bir yörünge çizdiklerine ilişkin dahice varsayımı Kepler tarafından kolaylıkla çürütülebilmiştir; gelgelelim aynı sistem güneş sistemine ilişkin, çelişkisiz bir tasarım düzeyinde geliştirilebilmiş ve daha sonra Newton, bunu temel alabilmiştir.

Yalın ve verili bir sistemden yola çıkmasaydık, ayrıca çürütülmedikleri sürece kullanabileceğimiz, deney niteliğinde geçici varsayımlara gitmeseydik, çevremizden duyularımıza akan milyarlarca çokanlamlı uyarıyı anlamlandırıp bunları bir düzene sokmayı hiçbir zaman başaramazdık. Yalın bir dünyaya ilişkin inancı bize doğanın kazandırmış olduğunu tasarımlamak, çekici bir şey olurdu. Çünkü öğrenebilmek için yanlışlar yapmak zorundayız; bu durumda öğrenmeyi destekleme bakımından nesnelerin gerçek dünyada bize göründüklerinden çok daha yalın yapıda oldukları varsayımından daha elverişli bir yanlış yoktur.

Gestalt ruhbiliminin nörolojik yönleri bakımından doğal olarak yetkili değilim; ancak yalınlık varsayımının öğrenme sonucu kazanılmadığı yolundaki sav bana da mantıklı geliyor. Çünkü bu varsayımın kendisi öğrenmenin koşulunu oluşturmaktadır. Yerdeki bir deliği araştırmak istediğimizde, önce elimize düz bir çubuk alıp deli-

ği karıştırır, çubuğu nereye kadar ilerletebileceğimizi bulmaya çalışırız. Görünür çevremizi araştırırken de buna benzer biçimde, nesnelerin yalın oldukları gibi geçici bir varsayımı çıkış noktası alır ve aksi ortaya çıkmadıkça bu varsayıma bağlı kalırız.

V. Cornish, kitabının belirleyici özelliği olan o sağlam gözlem yeteneğiyle *Scenery and the Sense of Sight* (Peyzaj ve Görme Duyusu) adlı eserinde şöyle yazmaktadır: "Görüş alanımızdaki bir nesnenin, bu nesnenin gözle bağlantısını sağlayan çizgiyle dikaçı oluşturan bir yüzeye yayıldığını içgüdüsel olarak varsayarız." Cornish, bunun nedenini retinamızda aramaktadır; ancak bence bu neden, dünyamıza ilişkin kullanışlı bir görünüm elde edene kadar işleyebileceğimiz herhangi bir çıkış noktasına, henüz ayrımlaşmamış bir ilk varsayıma duyduğumuz gereksinimde yatmaktadır.

Gerçek dünyada hareket ettiğimizde, bu denetleme ve sınama sürecinden geçen ipuçlarının sayısı, bir resminkinden çok daha fazladır. Berkeley'den bu yana bilgi kuramcıları ve ruhbilimciler, varlığını sürekli koruyan bir madde dünyasına duyduğumuz inancın oluşmasında dokunma duyusunun önemini haklı olarak vurgulamışlardır. Ancak dokunma, gerçeği sınamaya ilişkin ve elimizde bulunan yöntemlerden yalnızca biridir. Gibson'un göstermiş olduğu gibi, nesnelerin yüzey dokusu da önemli bir etkendir. Çünkü her nesnenin kendisine özel dokusunun hep sabit kalacağını varsayarak, dokulardaki farklılıklardan tıpkı perspektif gibi uzaklığın kestirilmesi açısından yararlanabiliriz.

Yüzey yapısının bu sürekliliği, Escher'in o olanaksız "Öteki Dünya"sında bile (207) varlığını korur: İnce çizgilerdeki yoğunlaşmayı, madde bakımından bir bütün oluşturan bir oluşumun geriye kayması diye duyumsarız. Dokunun bize verdiği ipuçları, ki bunlara düzenlilik ipuçları da diyebiliriz, bizim için çok güvenilirdir çünkü nesnelerin bu mikro yapısının çeşitli etkilerle değişikliğe uğraması ihtimali çok azdır. Örneğin gözlerimizin önünde uzayıp giden bir kum çölünün zemin yapısının her yerde aynı olduğunu ve kum taneciklerinin aslında bizden uzaklaştıkça küçülmediğini rahatça varsayabiliriz.

Hareket aracılığıyla varılan çıkarım, yüzey dokusu aracılığıyla gerçekleştirilen çıkarımdan çok daha önemlidir. Ne zaman gözlerimize güvenmesek ya da bazı tamamlayıcı bilgilere gereksinim duysak, başımızı hareket ettirip konumlardaki görece değişimi izleriz. Ames'ın bir delikten bakma yoluyla gerçekleştirilen deneylerinin dışlamaya çalıştığı testler, doğal olarak bu türden testlerdir. Çünkü küçük hareketlerin yardımıyla bile arka düzlemde belirginleşen, düz bir nesnenin uzaklığına ilişkin yanlış bir varsayımı hemen düzeltebiliriz; katı bir cismin uzamsal biçimi ise "köşenin ötesini" görmeye başladığımız anda ortaya çıkar. Büyük bir olasılıkla, "görmeyi öğrenme"de geniş ölçüde söz konusu olan, birbirini takip eden görüntülerden oluşan dizilere, örneğin bir sandalyenin ya da masanın başımızı hareket ettirdiğimizde retina tabakamıza ard arda yansıttığı biçimlere ilişkin beklenti tasarımlarıdır. Ames, algılamaların doğaları gereği açıklamalar değil, fakat kestirimler olduğunu söylerken bunu belirtmek istemiştir. Kestirimin konusu, hareket ettiğimizde ortaya çıkacak olan biçimlerdir.

Beklentilerin algılamadaki rolünü ortaya koyan ve Viktor von Weizsaecker'in "algılamanın ve hareketin bütünlüğü"nden söz etmesine yol açan bu saptama, resimlerin yorumlanması ile gerçek konumlarda dünyanın görsel yoldan yaşanması arasında

bir karşılaştırmayı kesinlikle olanaksız mı kılmaktadır? Bu soru hiç kuşkusuz yerindedir. Dünya bize hiçbir zaman yalın bir görüntü sergilemez. Yaşadıklarımız, her zaman geçerliliği ve tutarlılığı açısından sınayabileceğimiz konumlardan oluşma seçeneklerle belli bir bağlam içersinde yer alır. Resim sanatının olağanüstü yanı, bizi doğanın kopyası olan hareketsiz bir resim karşısında aynı tutumu almaya ve aynı sınavları uygulamaya götürebilmesidir. Resimlerin gerçekten de bizi benzer sınavlara ve varsayımlara yöneltmek gibi bir niteliğe sahip bulunduklarını son bölümde görmüştük. Resimler beklentilerimizi onlara yansıtmamızı sağlayarak gözlerimizin önünde salt görünüşten ibaret bir yanılsamalar dünyasını yaratmamızı olanaklı kılarlar.

Bu olgudan yola çıkarak, gözün hareket olmaksızın da sahip bulunduğu olanakları belki de biraz küçümsediğimiz sonucuna varabiliriz. Bütün iyi iletişim sistemleri gibi, duyularımızın da tek bir sinyalle yetindiği, enderdir. Duyularımız, bize iletilen mesajları destekleyen yinelemelerle, karşılıklı atıflarla vb. çalışır. Bu bölümde hareketsiz duran gözün kullanmak zorunda olduğu tek tek ipuçlarının ne denli çokanlamlı nitelik taşıdığını vurgulamış olmama karşın, hep birlikte ele alındıklarında bu ipuçları yine de yanlışı doğrudan ya da olanaksızı olanaklıdan ayırabilme konusunda çok iyi bir araç olma niteliğini kazanmaktadır.

Tarihin akışı boyunca sanatçılar, durağan gözle bakarken destek almaya alıştığımız bu ipuçlarından her birini taklit etmeyi ve fotoğrafın bulunmasından birkaç kuşak önce *trompe l'œil*'in usta işi yanılsamalarını oluşturmayı başarmışlardır.

XI

ŞİMDİ belki de böyle bir yanılsamanın karakterini daha iyi belirleyebilecek durumda olduğumuzu söyleyebiliriz. Burada bana önemli gözüken nokta, belli koşullar altında – yani gerek dokunmanın, gerekse konum değiştirmenin olanaksız olduğu şıklarda – *trompe l'œil*'in gerçek olduğu varsayımını çürütemeyeceğimizi saptamaktır. Fantin-Latour'un Washington'da bulunan *Ölüdoğa*'sını (TABLO IV) ele alalım. Burada birinin içinde tablonun, ötekinin içinde de tablodaki motifi taklit eden gerçek hayattan bir düzenlemenin bulunduğu iki adet kutu tasarımlanabilir. Bu kutulardaki gözetleme deliklerinden bakıldığında, uygun bir ışıklandırma yapıldığı takdirde, hangi kutuda resmin, hangi kutuda ise çiçekleri ve yemişleriyle gerçek masanın bulunduğunu saptamak büyük bir olasılıkla hiç kolay olmayacaktır. Ayrıca Ames'ın ve öğrencilerinin laboratuvar deneylerinden, daha bir dizi başka seçeneğin de bulunduğunu bilmekteyiz. Gerçek yemişlerle yapay çiçeklere, fincanın ya da kitabın yassı ya da çarpıtılmış modellerine ilişkin olmak üzere daha bir sürü bir araya getirilme biçimleri düşünülebilir; bunlar, durağan gözde aynı uyarıları gerçekleştirebileceklerdir. Ancak yine bunlar doğal olarak önce deneyimlerimizin bize gösterdiği gerçek ve anlaşılabilir dünya anlamında yorumlanacaklardır; yanılsamanın oluşmasını hiçbir çelişki engelleyemeyecektir. Bu açıdan bakıldığında başarılı *trompe l'œil* görsel çokanlamlılığın neredeyse doruk noktası niteliğindedir. Çünkü bu noktada önümüzde, örneğin, bir masa diye yorumlayabileceğimiz, renkli bir tuval bulunmaktadır.

Böyle yanılsamaların çok ender olduğunu ayrıca belirtmeye bile gerek yoktur. Çünkü resimlerin de göz deliği bulunan, kapalı kutular içersinde sergilendiği çok enderdir; resimdeki nesneler birbirleriyle bağıntılı konumlarını değiştirmediklerinden, biz konumumuzu değiştirdiğimiz anda yanılsama da yıkılıp gider. O halde gerçekten yanıltıcı nitelikte bir *trompe l'œil* amaçlayan ressam, örneğin bir mektupluk ya da yassı bir kabartma gibi (165), iç kaymanın eksikliğinin pek göze çarpmadığı, yassı bir düzenlemeyi yeğleyecektir. Dikkat çekici olan nokta, yanılsamanın böyle bir eksiklik göz önünde tutulduğunda kestirilebilecek olandan çok daha güçlü olmasıdır. Anlaşıldığı kadarıyla böyle bir durumda da kayma konumuna yine tasarımımız düzeyinde olmak üzere, en azından kısmen katkıda bulunmaktayız. Kanımca burada değindiğim etkiyi, değişik yönlerden bakıldığı takdirde, Fantin-Latour'un resminde de saptayabilmek olasıdır. Bu etkinin en belirginleştiği yerler ise bir parmağın ya da bir tabancanın hep bize yönelmiş gibi gözüktüğü afişler ya da resimler (80), veya daha önce sözünü ettiğimiz, bizi sanki "gözleriyle sürekli izleyen" portrelerdir. Öyle sanıyorum ki açık ve belirgin bir biçimde bir noktaya bakmayan bütün portrelerde bu vardır. Örneğin Reynolds'un Lady Elizabeth Delmé portresi (19) bu görüşü güçlendirebilecek niteliktedir. Asıl önem taşıyan öğenin bir karşı kanıtın eksikliği olduğu, burada da belirginleşmektedir. İleri ölçüde benmerkezcilik, algılamalarımızın doğası gereğidir; çünkü bu algılamaların biyolojik amacı, birincil olarak bizim için yaşamsal olanları izlemektir. Bu nedenle, açık karşı kanıtlar bulunmadığı sürece, bakış alanımızda bir gözün bize baktığını ya da bir tabancanın üstümüze yöneldiğini elimizde olmaksızın varsayarız. Resmin bu türden karşı kanıtları içermediği, dolayısıyla sınayıcı nitelikteki yansıtmalarımızla bunları bulamadığımız yerde yanılsamaya boyun eğeriz. Resimdeki tabanca ya da gözler, sağlam geometrik nedenlerden ötürü hareket testi karşısında başarısız kalmaya yargılıdır: Gerçek bir tabancanın varlığı durumunda bakış açısının değişmesiyle namlu giderek belirginleşecek, namlunun ağzı da elips biçimini alacaktır; gerçek bir göz ise sonunda profilini ortaya koyacaktır. Oysa resimdeki tabanca böyle bir değişim geçirmez, bu eksikliği düşlemimiz giderir. Gözler için de buna çok benzer bir durum vardır; özellikle imgelemimiz, Pygmalion düşlerimize seslenen bir müze rehberinin telkin gücü yüksek sözcükler yağmurunun etkisi altına girdiğinde durum böyledir.

Bunlar yanılsama ile aşılama arasında yer alan, uç noktadaki durumlardır; ancak bir resmi bir kitapta ya da bir duvarda, perspektifin hatalı gözükeceği bir açıdan gördüğümüzde niye yine de bir yanılsama yaşadığımızı açığa kavuşturmaktadırlar. Fakat bu koşullar altında da resmin içersinde uygulayacağımız ölçüt, çelişkiden arınılmışlık ya da tutarlılık ölçütü olacaktır; bu çelişkiden arınılmışlık konumu, başka deyişle çok değişik göstergelerin uyum içersinde bulunması, bakış açımızdaki değişiklik nedeniyle bütünüyle ortadan kalkmayacaktır. Resim çevresiyle mutlak bir uyum içersinde bulunmamasına karşın, yine de bir bağıntılar bütünü olma özelliğini korur. Çerçeve, resmi bağımsız bir mikrokozmosa dönüştürür – terim, Leonardo'ya aittir – ve bu mikrokozmos deneme niteliğindeki yorumlarımızı köktenci bir tutumla çürüten öğeler içermediğinde, onu sanki daha önce sanatçının durduğu yerden izliyormuş gibi görürüz. Bir başka bağlamda olmak üzere, sinemada filme yandan baktığımızda ne

olduğundan söz etmiştik. Böyle bir durumda kısa süre sonra çarpıtmanın ayırdına varmaz oluruz ve filmdeki oyuncu izleyicilere seslendiğinde, bize de seslenmeye başlar. Şimdi olup bitenleri daha iyi açıklayabiliriz. Bu tek yanlı çarpıtma, tutarlı bir yorumu olanaksız kılacak herhangi bir şey içermemektedir.

Demek ki sanatın yanılsamaları, yalnızca bazı çok özel durumlarda gerçek çevremize ilişkin yanılsamalar niteliğindedir. Ama buna karşın yine de gerçek anlamda yanılsamalardır; bu yapılarıyla beklenmedik ve amaçlanmadık kimi sonuçlara yol açarlar. Şimdiye kadar çeşitli örneklerde gördüğümüz gibi, her yorum bir dönüşümü de kapsar; yine daha önceki bölümde belirttiğimiz gibi, böyle bir dönüşüme kaynaklık eden tinsel tutum, resmi belli testlerden geçirme yatkınlığı diye tanımlanabilecek bir tutumdur; bu tutum sonucu resme yönelttiğimiz, beklenti tasarımları, ancak belli belirsiz değinilmekle yetinilmiş olan belli süreçleri de geliştirip noktalarlar. Bu türden etkin bir resim gözlemine ilişkin en ünlü anlatıma Berenson'da rastlamaktayız. Berenson, resimleri izlerken gerçekleşen ve algılama tasarımları diye adlandırdığı belli yaşantıları anlatır; izlediği resimler, Berenson'ın parmak uçlarında belli dokunma duyguları uyandırır ve kaslarının kasılmasında değişimlere yol açar. Bunu kendi anlatım biçimimize çevirmek istediğimizde, Berenson'm maddesellik yanılsamasını dokunma duyusu aracılığıyla sınamaya hazırlandığını söyleyebiliriz. İnsanın resimde olup bitenleri neredeyse duyduğu yolundaki görüş, retorik nitelikteki resim tanımlama biçiminin en sevilen parlak sözlerindendir. Portredeki tek eksiğin ses olduğu ya da portrenin "konuşur gibi" etki bıraktığı yolundaki övgü, resim için hep en büyük övgü sayılır. Bu övgüleri biraz daha yakından incelemekte yarar vardır. Bütün bu övgülerin açıkça dile getirdiği şey, resmin doğaya bağlılık düzeyinin yüksekliği karşısında yeni testler yapmaya hazır olmamızdır: Görsel testleri tükettiğimiz için dokunsal ve işitsel testlere başvururuz. Dante, Araf 'ının ünlü bir yerinde, hep yapageldiği üzere, bu retorik klişelere de yeni bir canlılık aşılamış, bunların temelinde yatan yaşantıyı yeni bir yoğunluk ve dolaysızlık düzeyinde betimlemiştir. Anılan pasajda Dante, bir kabartmanın betimlemesini yapar; bu kabartmada gurur denen ölümcül günahın cezasını çekmekte olan ruhlara, bir alçakgönüllülük örneği olarak içinde kutsal yasaların saklandığı, altın kaplama kutu önünde Davud'un dans edişi sergilenmektedir:

Yedi koronun imgesi, önde,
iki duyuyu çeliştiriyordu,
biri "hayır" derken, öteki
"evet, şarkı söylüyorlar," diyordu.
Ve öylesine betimlenmişti ki
tütsü bulutları, çelişiyordu
gözlerle burnun "evet"i ve "hayır"ı.

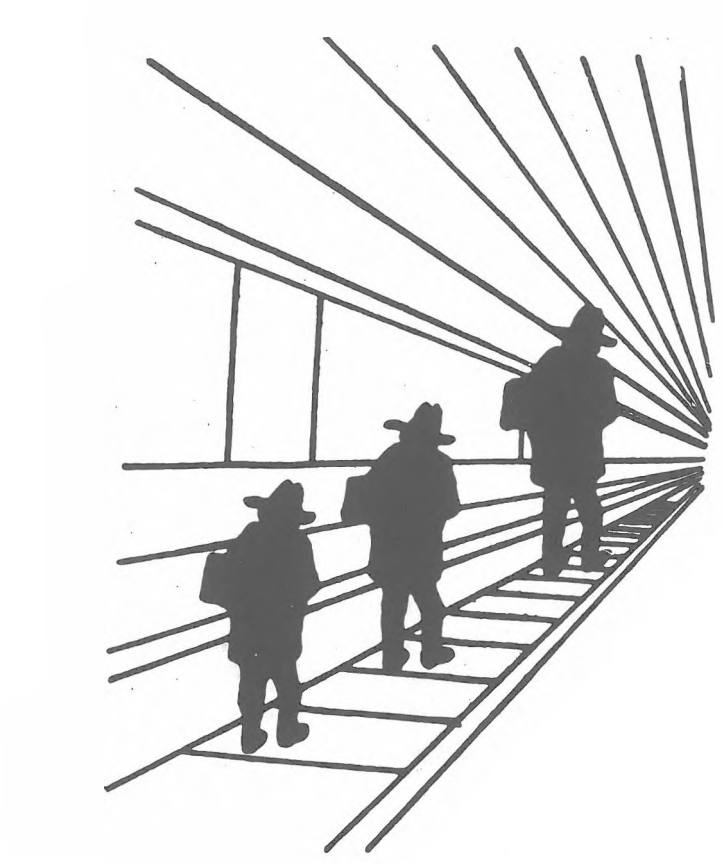
Gerek Dante, gerekse Berenson, bu türden algılama tasarımlarını sanatın bir zaferi olarak överler. Bunun nedenini anlamak kolaydır. Asıl güç olan, sözü edilen tasarımların sanatçı bakımından neden çoğu kez tedirgin edici olduğunu kavrayabilmektir. Belli bir anlamda olmak üzere, bu nedeni Dante'nin betimlemesinden de çı-

karabiliriz: Bu tasarımlar, kesinlikle yalnızca olumlu diye nitelendirilemeyen bazı çatışkıların doğumuna neden olmaktadır. (Dante, doğal olarak gerçek anlamda yanılsamacı bir resim sanatı tanımıyordu, bu nedenle böyle bir çatışkının doğrudan görsellik alanında da ortaya çıkabileceğini bilemezdi.) Kanımca mutlak anlamda doğaya sadık betimlemeyi sağlayabilecek araçların elde edilebilmesi için harcanan çabaların sonunda bir zaferin doyumunu değil, ama acı bir düş kırıklığını getirmiş olması gibi trajik bir olgu, sözü edilen bu iç çatışkının yardımıyla açıklanabilir.

XII

HİÇBİR şeyin bize, "öykünme yeteneğimizden", yani imgelemimizden, sanatçının yaratma serüvenini paylaşmamızı sağlayacak şeylerin beklenmesi kadar keyif vermediğini daha önce görmüştük. Fakat bu keyif almanın gerçekleşebilmesi, işimizin artık otomatik denilebilecek ölçüde kolaylaştırılmaması koşuluna bağlıdır. Yanılsamacı bir resim sanatının olanaklarının genişlemesiyle birlikte, sanatı göz yanılmasıyla karıştırmamaya ilişkin uyarılar da artmıştır. Klasisizmin önemli sanat eleştirmenlerinden Quatremère de Quincy, 1823 yılında bu ayrım üzerine bir kitap kaleme almıştır. Quincy'ye göre yanılsamadan aldığımız zevk, kaynağını ruhumuzun sanat ile gerçeklik arasındaki ayrımı aşma çabasında bulur. Yanılsama aşırı yetkin bir düzeye vardığında, bu zevk ortadan kalkmaktadır. "Ressam geniş bir uzamı küçük bir dörtgene sığdırdığında, beni düz bir yüzeyde sonsuz derinliklere götürdüğünde, havanın akışını bir resim aracılığıyla sağladığında... kendimi onun yarattığı bu yanılsamaya büyük bir zevkle kaptırırım, ama çerçeveyi görmek, aynı zamanda da gördüğümün gerçekten bir parça tuvalden, düz bir yüzeyden başka bir şey olmadığının bilincine varmak isterim." O zamandan bu yana bu görüşler Fransız sanat eleştirmenlerince sık sık yinelenmiştir. Duvar resmi sanatı bakımından ise aynı görüşler, Puvis de Chavannes ile İsviçreli öğrencisi Hodler'in estetik görüşlerinin temelini oluşturmuştur. Sözü edilen görüş, en ünlü anlatım biçimini eleştirmen Maurice Denis'nin *Nabiler*'e yönelttiği bir uyarıda bulmuştur: "Şunu hiçbir zaman unutmayın ki, bir resim, bir savaş atı, bir kadın nü ya da bir anekdotun illüstrasyonu olmazdan önce, yani her şeyden önce, üstüne renklerin belli bir düzen içersinde sürülmüş olduğu düz bir yüzeydir." İşleri resimleri ambalajlamak ya da saklamak olan kişiler, bu gerçeği ayrıca anımsatılmaya gerek kalmaksızın bilirler. Ama düz yüzeyi ve savaş atını eşzamanlı olarak görebilmek, gerçekten de olası mıdır? Buraya kadar söylediklerimizde haklıysak eğer, bunun olanaksız bir istem olduğu sonucuna varmamız gerekir. Savaş atını görebilmemiz, bir an için düz yüzeyi unutmamız koşuluna bağlıdır. İki eylemin de aynı anda gerçekleşmesi düşünülemez.

Burada okurların çoğunun bana katılmayacaklarını ya da beni kılı kırk yarmakla suçlayacaklarını çok iyi biliyorum. Böyle bir kuşkuya kapılanlara öğüdüm, gerçek anlamda "yanılsamacı" bir resme ilişkin savımı, giriş bölümünde sözünü etmiş olduğum deneyi yineleyerek, başka deyişle kendilerine aynada bakarak denetlemeleridir. Yüzümüzün yansımasının ayna yüzeyinde kapladığı alan her zaman yüzümüzün yarı büyüklüğünde olduğu olgusu o denli şaşırtıcıdır ki, çokları yaşamları boyunca kendi-



228. *Optik Yanılma.*

lerine aynada bakmalarına karşın böyle bir olguya inanamazlar. Demek ki, izleyicilerin gördüğü aynadaki yansımanm boyutlarından farklıdır. Aynaya bakanlar, yansıtan yüzeyden belli uzaklıktaki bir yüzü, bu uzaklıktan ötürü olduğundan daha büyük görürler. Gerçi burada, yansımanın yol açtığı yanılsamanın mükemmelliği nedeniyle, gerçekten özel bir durum söz konusudur; ama yine de bu durumu göz önünde bulundurmamız yararlı olacaktır. Çünkü yanılsama ne kadar başarılı olursa, resimde gördüklerimiz de o kadar çok aynadakilere yaklaşmaktadır.

Ruhbilimciler imgelere karşı olan tepkilerimizin, ne "gördüğümüzü", sandığımızdan çok daha ileri bir ölçüde etkilediğini uzun zaman önce saptamışlardır.

Ruhbilime ilişkin ders kitaplarında hep rastlanan gizemli bir kara adam, bu temel nitelikteki olguyu bize çok belirgin bir biçimde sergiler (228). Resimde bu adamın arkaya doğru gittiğini, gittikçe de büyüdüğünü izleriz. Uzakta bulunan bir adamın çok yakınımızdaki bir adamla aynı büyüklükte gözükmesi için çok büyük olması gerektiği, deneyimlerimizden bildiğimiz bir gerçektir. Bu nedenle bu gerçekle çelişen

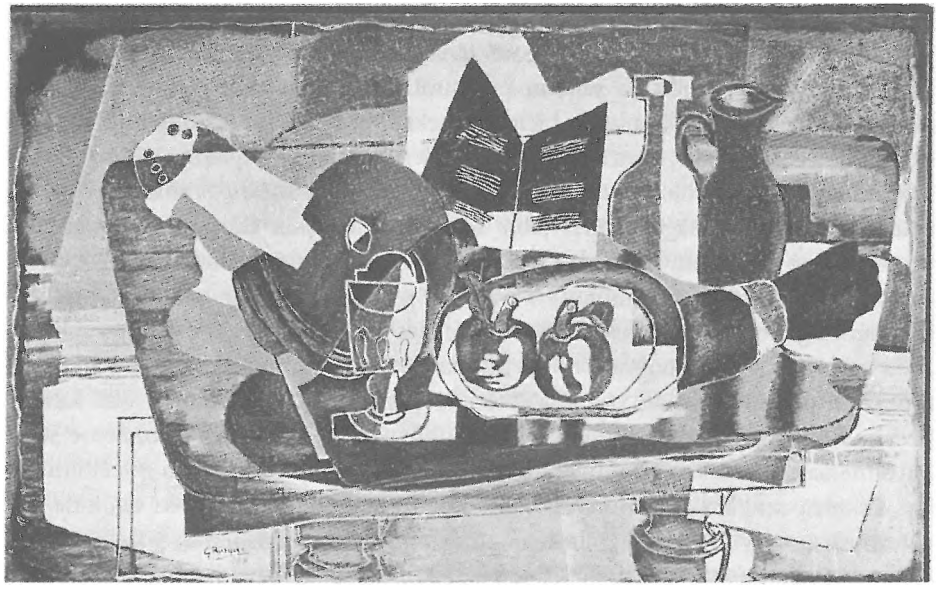
herhangi bir öğe içermeyen bir resimde, arka düzlemde daha büyük bir adam görürüz; düz yüzey üstündeki üç figürün eşit büyüklükte yer kaplamaları bu durumda bir değişiklik yaratmaz. İzleyicilerin çoğu, gözlerinin önündeki betimlemenin bunca tuhaf doğrultuda biçimlediği beklentilerden ve inançlardan kurtulabilmek için üç figürü ölçüp biçme gereğini duyarlar. Genellikle söylendiğine göre çocuklar, resimleri tasarımlanmış gerçekler olarak görme konusunda daha az deneyimlidirler, bundan ötürü de bu kendine özgü görsel aldatmacadan daha az etkilenirler. Bu, rahatlıkla olasıdır. Ama böyle bir durumda çocuklar resmi, bir yüzey üstündeki resimli yazı olarak görmektedirler. Aslında şu ya da bu ölçüdeki bir çabayla bunu bizler de başarırız; kendimizi zorladığımız takdirde her iki okuma arasında hızla gidip gelmeyi de öğrenebiliriz. Gelgelelim iki okuma biçiminin eşzamanlı olarak saptanabileceğinden burada da kuşku duyuyorum.

Kendi resminin mimarisine bütünüyle egemen olmaya değer veren her sanatçı, yanılsamanın bu beklenmedik etkisini tedirgin edici ve yanıltıcı olarak duyumsamak zorundadır. Çünkü yüzey üstünde biçimlerden ve renklerden oluşma bir bütünü hedefleyen sanatçı, nerede yer alırlarsa alsınlar, tek tek biçimlerin ve renklerin her izleyicinin imgelemine göre farklı farklı etkiler yaratmayacağına emin olmak zorundadır. Oysa yanılsamacı resim sanatında durum, böyle değildir. Resmin bir yüzey deseni ve bir betimleme olarak çiftanlamlılığı, sanatçıyı resim öğeleri üzerindeki egemenlikten yoksun kılar. Kanımca yanılsamacı resim sanatına teknik güçlükler aşılabildiği anda köktenci bir tutumla sırt çevrilmiş olmasının nedeni bu noktada aranmalıdır. Sözü edilen resim sanatı, biçimsel-görsel uyumlara aykırı kaçtığı için sanatdışı sayılmıştır.

Yüzyılımızın başlarında Konrad Lange adlı bir Alman sanat uzmanı, yanılsamanın estetiği üzerinde çok ayrıntılı durmuştu. Konrad Lange – benim de katıldığım bir görüş olarak – resimlere ilişkin her yorumlamanın tinsel bir tutumu koşul kıldığını vurgular; İngiliz Coleridge, bu tutumu "kendini yanıltmaya hazır olma konumu" diye adlandırmıştır. Lange'ye göre sanat eserlerinden alınan estetik zevk, bir yanda gerçeğin öte yanda ise sanatın çağrışımları arasında gidip gelmemizden kaynaklanır. Lange'nin gerek anlatım biçimi, gerekse verdiği örnekler bugün bizlere çok eskimiş gibi gelmektedir; ayrıca onun yeğlemelerini de artık paylaşmamaktayız. Buna karşılık Lange'nin psikolojik sezgileri, onun zamanının sanatsal eğilimlerine çok doğru tanılar koymasını sağlamıştır: "...bir süre doğaya ilişkin tasarımların abartılarak vurgulanışının ardından, şimdi de sanata ilişkin tasarımların yeniden daha güçlü vurgulandığını görmekteyiz. Yanılsamayı bozucu öğeler önem kazanmaktadır... Artık bir tablodan doğal olması hiç beklenmemekte, fakat yalnızca dekoratif etki yaratma yolunda çaba harcaması istenmektedir... Bundan önce resim sanatında yüzeyin aşılması, uzamın derinleştirilmesi yolunda tutkuyla çaba harcanırken, şimdi aynı tutkuyla yüzeyin vurgulanması amaçlanmaktadır... Bundan önce geometrik düzenleme sanatdışı olmakla suçlanırken, şimdi orantılar, altın kesim, eşkenar üçgen yüceltilmektedir... Eskiden renkleri ta derinlerden parlak kılmak, uzaktaki nesneleri daha da uzak göstermek amacıyla cila kullanılırken, şimdi renkler ağırlıklı olarak yüzeyi vurgulayan, mat tonlarda sürülmektedir...Eskiden teknik abartılı boyutlarda önemsenirken, şimdi neredeyse aşağı görülmektedir."

XIII

DİKKAT ÇEKİCİ olan nokta, bu sözlerin yazıldığı dönemde yanılsamaya karşı son başkaldırının, kübist devrimin henüz başlamamış oluşudur. Çünkü bana göre kübizm, çiftanlamlılığı ortadan kaldırma, izleyiciyi resmi yalnızca insan elinden çıkma bir nesne, renklerle biçimlerin tuval üstünde dağılımı niteliğiyle görmeye itme yolundaki girişimlerin en köktencisi ve en tutarlısıdır. Yanılsama, daha önce gösterdiğimiz gibi, çeşitli öğelerin çelişkiden arınmışlık ilkesi doğrultusunda birlikte etkinliği sonucu ortaya çıkıyorsa eğer, o zaman yanılsamanın dönüştürücü gücüne karşı girişilen savaşta en iyi taktik, durumu tersine çevirmektir; yani tek tek öğelerin bir gerçeklik imgesi yapısında birleşip yüzeyde renklerin ve biçimlerin oluşturduğu iki boyutlu motifi bozmalarını önlemek için, bunların olabildiğince çelişkili biçimde birbirleriyle çarpışmalarını sağlamaktır. Braque'ın ölüdoğası (229) gibi bir eser, perspektife, malzeme yapısına, gölgelemeye vb. ilişkin bütün teknik becerileri harekete geçirir; ama burada amaç, bunların uyumlu bir biçimde aynı anlam doğrultusunda etkinliklerini sağlamak değil, fakat bunları bir çözüme bağlanması olanaksız bir çatışkı konumuna getirebilmektir. Bu bilinçli çelişkileri bize belki de en iyi açıklayabilecek yol, Braque'ın ışığı ele alış biçimini gözlemlemektir. Fantin-Latour'un elmalarına parlak ışıklar koyduğu yerde Braque kara lekeler kullanır. Işık değerlerini böyle tersyüz etmekteki amacı, yaratmak istediğinin bir yanılsama değil, ama bir tablo olduğunu bize açıkça göstermektir.



229. GEORGES BRAQUE: *Ölüdoğa: Masa.* 1928.



230. PABLO PICASSO: *Ölüdoğa*. 1918.

Zaman zaman kübizmi, durağan bir görme biçiminden kaynaklanan aksaklıkları dengelemeye yönelik, uç noktada bir deneme niteliğiyle kavrama girişimlerinde bulunulmuştur. Kübist resimlerde gerçekte ancak hareketin ya da dokunmanın yardımıyla algılanabilecek ipuçlarına rastlanılır. Örneğin bir masanın kontürleri, üstündeki ya da önündeki nesneler tarafından gizlenen kısımları da dahil gözükür. Yarı örtülü nesnelerin örtülü bölümlerinin bilincine varmayı sürdürdüğümüzden, böyle bir betimlemenin gerçek yaşantılarımıza uygun düştüğü haklı olarak ileri sürülmüştür. Hildebrand'ın ortaya attığı ve yüzyılımızın başında sanat dünyasını çok uğraştırmış olan sorunların bu eğilimin doğmasına değilse bile, başarıya ulaşmasına geniş ölçüde katkıda bulunduğunu sanıyorum. Hildebrand'ın görsel, dokunsal ve kinetik yaşantıların görsel algılamalarımızın gerçekleşmesi bakımından oynadığı rolü vurgulaması, panorama kutusu geleneğini kırma ve hatta aynı nesneye ilişkin değişik bakış açılarını tek bir resimde birleştirme yolundaki deneye gerekçe oluşturmuştur.

Fakat kübistler nasıl kuramlar ileri sürmüş ve çağdaş eleştirmenlerin tartışmalarından neler kapmış olurlarsa olsunlar, sonunda onların birer ruhbilimci değil, ressam olduklarını unutmamak gerekir. Ben, kübist akımın itici gücünün sanatsal bir itki olması gerektiğine kesinlikle inanıyorum. Kübizme birincil olarak uzam duygumuzu yoğunlaştırmayı sağlayan bir yöntem gözüyle bamak, bu öncülere haksızlık etmek anlamına gelirdi; çünkü amaç bu idiyse eğer, o zaman bu amaca ulaşılamadığını söylemek gerekecekti. Buna karşılık kübistlerin asıl hedeflerinin, her yanılsamacı yorumla ister istemez bağıntılı olan dönüşümleri devreden çıkarmak olduğu varsayıldığı

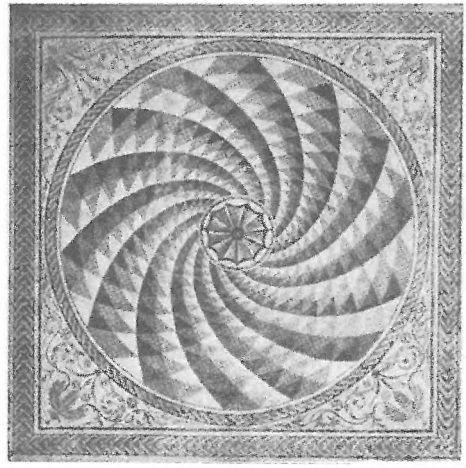
takdirde, bu yolda mutlak bir başarı kazanıldığı kesindir. Kübistlerin bu güçlü eğilime karşı koymak için uyguladıkları yöntem, bir resmi tutarlılığı açısından sınamaya yönelik her girişimi daha baştan umutsuz kılacak kadar çok sayıda birbiriyle çelişen öğeyi resme sokmaktı. Bu resimlerde gitar ya da testi gibi nesneleri (229, 230) üçboyutlu görmek için ne denli çaba harcarsak harcayalım, asla başaramayız. Bu çabalarımız sırasında bizi hep baştan başlamaya zorlayan bir çelişkiyle karşılaşırız.

Böyle bir yaşantı ile Piranesi'nin *Carceri* (208) kazıresmi bağlamında yaptığım tanımlama arasında temel nitelikte bir ayrım bulunmaktadır. O bağlamda çokanlamlı oluşumlara ilişkin değişik yorum girişimleri yapmış ve sonuçta ne denli fantastik nitelikte olursa olsun, olası bir dünyaya uyan bir yoruma varmıştık. Bence kübizmin karakteristik yanı, bizi bu tür yorum girişimleri yapmak için tahrik etmesi ve sonra da çelişen ipuçlarıyla her varsayımımızı çürütmesidir. Böylece yorum girişimlerimizin sonu gelmemekte ve öykünme yeteneğimiz de biz bu oyundan yorgun düşene kadar işlevini sürdürmektedir.

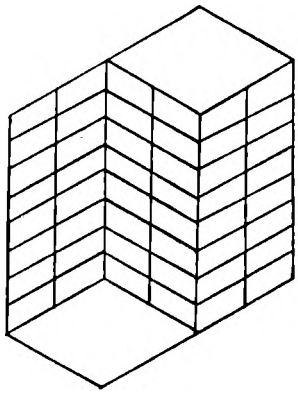
Kübistlerin kendi amaçları için kullandıkları bazı etkiler aslında yeni değildi; ancak bunlar daha önce süsleme alanında iddiasız işlevlerin taşıyıcısıydı. Antik çağın mozaik sanatçıları yalnızca *trompe l'œil*'den (14) hoşlanmakla kalmayıp, ilginç etkiler yaratabilmek için çokanlamlılıklardan yararlanmayı da iyi bilmekteydiler. Bu sanatçıların daha sonra Gestalt ruhbilimcilerince örnekler olarak yeğlenen çokanlamlı oluşumları (222) tanıdıklarını daha önce görmüştük. Ancak gerek Antakyalı, gerekse Romalı ustalar, dekoratif eserleriyle ilintili olarak tutarlı bir uzamsal yorumu önleme konusunu yirminci yüzyılın Fransız kübistlerinden daha az önemsememiş olabilirler. Antakya mozaiğinin (231) tek tek her detayı görünüşte uzamsal etkiyi hedeflemiş gibidir; ancak eserin bütünü, tutarlı bir uzamsal yorum yapma girişimlerine direnir; bu nedenle biz hep bir kısır döngüyü izleyip dururuz. Deneysel ruhbilim alanında bu etki, "Thiéry'nin Figürü" (233) diye tanınan bir figür aracılığıyla sergilenir. Bu figüre ilişkin yorumumuz sürekli



231. *Antakya'dan mozaik.*



232. *Roma'dan mozaik.*



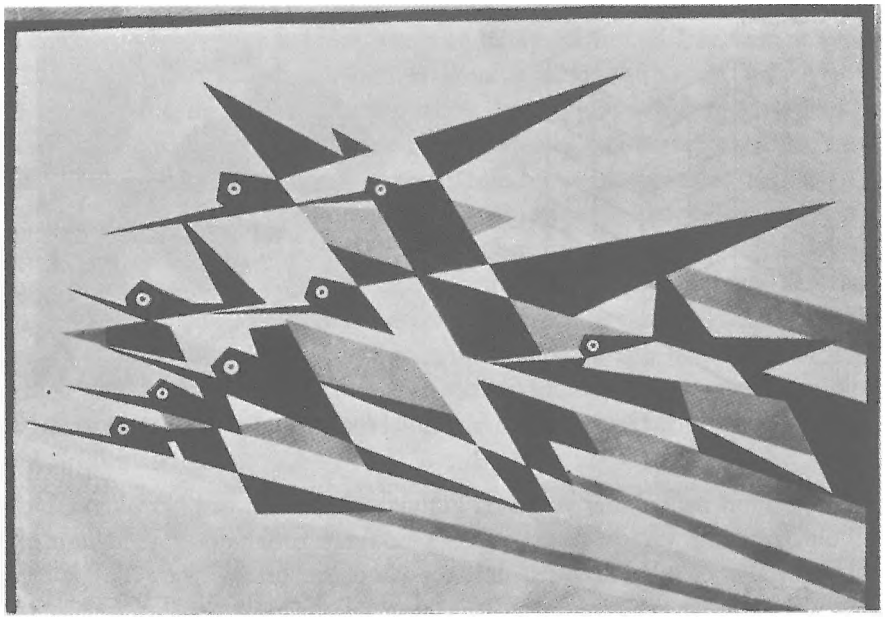
233. *Thiéry'nin Figürü*



234. *London Transport: Durak işareti.*

geri teper; bunun nedeni, her yorumda bulunan çelişkilerin bizi her okuma biçimini derhal bir başkasının yararına olmak üzere bırakmaya zorlamasıdır; seçtiğimiz okuma biçiminin de aynı ölçüde çelişkilerle dolu olduğu derhal ortaya çıkar. Okuma biçimlerinin birbiriyle sürekli yer değiştirmesi, dikkatimizi yüzeye yöneltir.

Kanımca Thiéry'nin figürü, kübizmin özünü içermektedir. Ancak yine belli bir bağlam oluşturabilecek yorumları engellemeye yönelik başkaca yöntemler de vardır. Çözümü bulunmayan bu türden görsel bilmecelerin ilk örneklerine de antik çağ mozaiklerinde rastlamaktayız. Örneğin bir Roma zemin döşemesinde kullanılmış olan, anafor biçimi hoş bir mozaik deseninde (232) yorumumuz için bir başlangıç noktası aramamız boşuna olacaktır. Böyle bir noktayı bulamadığımız için, üst üste yer alan yay yüzeylerinden hangisinin altta, hangisinin ise üstte düşünülmüş olduğunu söyleyebilmemiz de olanaksızdır. Kübist resimlerin çözümlemesine giriştiğimiz takdirde, bu ressamların da algılamamızı bütün görsel tutanak noktalarını birbirine katan benzer bir dizi araçla karışıklığa sürüklemeyi amaçladıklarını saptayacağımız kesindir. Bu sanatsal becerileri ayrı ayrı çözümlemek için yapabileceğimiz en iyi şey, kübistlerin deneylerinden çok ders almış olan reklam sanatçılarının ürünlerine dikkat etmektir. Bu bağlamda en tanınmış etki, kontür ile siluetin birbirinden ayrılmasıdır; bu, ortada üst üste iki resim varmış izlenimi yaratır. Ancak "üst üste" deyişi konuya fazla bir açıklık getirmemektedir. Çünkü bu türden betimlemede, hangi biçimin üstte, hangisinin ise altta yer almasının düşünülmüş olduğunu söyleyebilmek, çoğu kez olanaksızdır; bu betimleme türünün belirleyici özelliği de zaten budur (230). Birden çok saydam biçimin üst üste yığıldığı izlenimini uyandıran betimlemeler, biçimlerin sıralanmasındaki belirsizliği daha da karmaşık bir şekilde verirler. Kübistlerin buluş niteliğindeki saptamalarından biri de, figür ile zeminin renkleri birbiriyle yer değiştirdiğinde de bilinen biçimlerin tanınıp yorumlanabileceğidir. Kübistlerden önceki görüşe göre bir figürün başlı başına bir bütün olarak, yine bir bütün niteliğini taşıyan zeminde belirginleşmesi gerekiyordu. Günümüzdeki afişlerin çoğunda ise zemin ile figür arasındaki ilişki tersine çevrilmekte fakat afişin okunabilirlik niteliği bu yüzden zarar görmemektedir (234). Böylece sanatçı, kendisini ve bizi belli bir okuma biçimiy-



235. E. MCKNIGHT KAUFFER: *"The Early Bird"*. Bir afişten kesit. 1916

le bağlamadan biçimlerini düzenleyerek yeni bir boyut kazanmış olmaktadır. McKnight Kauffer'in ünlü bir afişinde böyle çokanlamlılıklarm çok şık bir biçimde kullanıldığına hayranlıkla tanık olabiliriz (235). Bu afiş, düşünülebilecek en değişik yorumlara açık kapı bırakmaktadır; bunun nedeni, sürünün önünde uçan lider kuşun hangisi olduğunu kesin söyleyebilmenin olanaksızlığıdır; belki bilincine varmasak bile, açık ve koyu figürlerin bir satranç tahtası biçimindeki düzenlenişi, tıpkı Roma mozaiğinin bir dönme hareketi izlenimini uyandırması gibi, izleyicide hızlı uçuş izleniminin uyanmasına katkıda bulunmaktadır. Bu, Fraser'ın sarmalını (181) çağrıştırmaktadır, ancak yine burada tam tersine bir etki söz konusudur. Fraser'ın sarmalında yaptığımız şey, algılamamızdaki karışıklıktan kaçıp gerçekte var olmayan bir biçim bütünlüğü yanılsamasına sığınmaktır. Kübizmde ise bir bütün olarak algılanabilen biçimler bile çelişkilerden ve çokanlamlılıklardan oluşma, bulanık ve asla kavranamaz bir kargaşa içersinde bizimle bir tür saklambaç oynamaktadır.

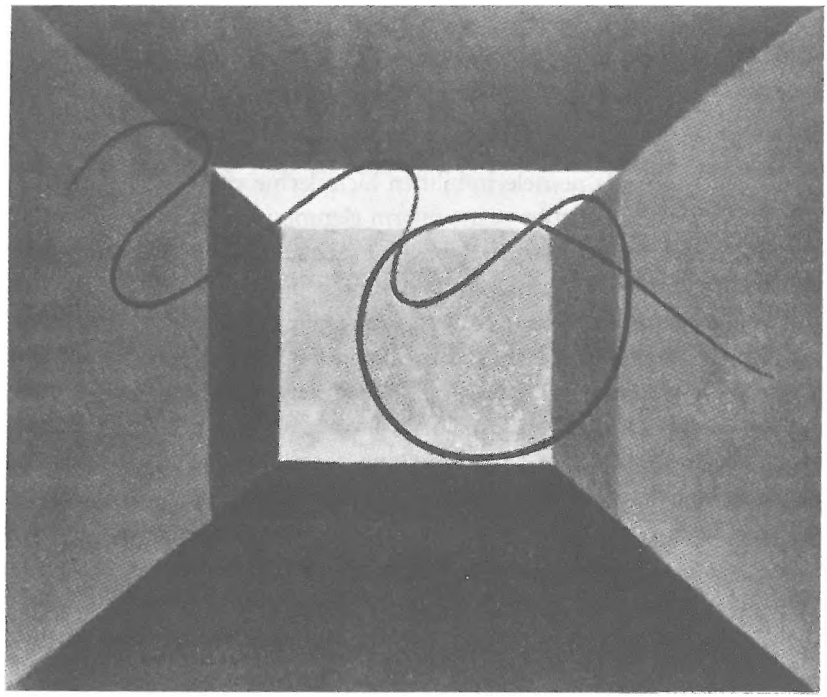
XIV

BU ÇELİŞKİLER soyut sanatla karıştırılmamalıdır. Jacques Villon'un Arensberg koleksiyonunda bulunan resmi (236) önünde bir çizginin dalgalandığı, ucu küt bir piramit ya da örneğin bir huninin içi gibi algılanabilir. Resme uygun olan daha bir dizi başka yorum da vardır, ama resim yine de kübistlerin çok benzer araçlarla elde etmeyi başardıkları o iç gerilimden yoksundur. Şimdi bunun neden böyle olduğunu da anlıyoruz: Burada deneme niteliğindeki yorumları belli testler aracılığıyla doğrulamayı ya

da çürütmeyi sağlayabilecek bütün olanaklar eksiktir. Böylece soyut sanatın çok ender tartışılan, odak noktası niteliğindeki bir sorununa, yani bu sanatın apaçık ortada bulunan çokanlamlılığına değinmiş oluyoruz. Kübist resimlerde betimlenen nesnelerin amacı hiç kuşkusuz gitarlara ya da elmalara yeni anlatımlar kazandırmak ya da bizde dokunma veya cisim duygusunu uyandırmak değildir. Asıl amaç izleyicinin olası yorumlarını en aza indirmek ve sonunda iki boyutlu bir kompozisyonu, içerdiği bütün gerilimlerle birlikte görmemizi sağlar.

Nonfigüratif sanat eserlerinin anlamı ve etkisi de önemli ölçüde resimleri okuma biçimimizden kaynaklanma görme alışkanlıklarını ve tinsel tutumları temel alır. Daha önce gördüğümüz gibi, resme betimlemenin olası anlamına ilişkin belli varsayımlarla yaklaşmadığımız ve betimlemeyi bu varsayımlarla karşılaştırmadığımız takdirde, tuvalde üçboyutlu bir yoruma gitmemiz söz konusu olamaz, ya da, bununla eşanlamlı olmak üzere, tuvaldeki her biçim sayısız yorumlara açık kalır.

Bizi böyle bir tutumdan vazgeçirmek isteyen ressamın önünde herhalde yalnızca bir yol vardır. Ressam, tuval üstündeki göstergelerini herhangi türden bir betimleme niteliğiyle görmemizi daha baştan önlemeye çalışmak zorundadır; bunu sağlamak için daha önce çizimlerin yorumu bağlamında sözünü ettiğimiz öteki gözlem biçimini bize benimsetecektir; başka deyişle ressam bizi, fırça vuruşlarının yarattığı anlatım akışını görebilecek konuma getirmek zorundadır (237). Kanımızca *action painting* nitelendirmesini benimsemiş olan Amerikan dışavurumculuk akımının gerçek sanat-



236. JACQUES VILLON: *Soyutlama*. 1932.



237. JACKSON POLLOCK: *Number 12.* 1952.

sal amacı da bu noktada belirginleşmektedir. Sanatçılar, bizim onların platonik yaratma sarhoşluğuyla ya da platonik bir sarhoşluğun yaratılmasıyla özdeşleşmemizi istemektedirler. Bu bağlamda nesnelerin bilinen biçimlerine ya da biçimlerin kurala bağlanmış düzenlerine ilişkin bütün çağrışımların elenmesi, ancak bir tutarlılık diye nitelendirilebilir. Gelgelelim görünüşe bakılırsa bu sanatçıların ancak çok azı, yalnızca çeşitli geleneksel tutarlılık testlerini kendiliklerinden uygulayabilen, böylece de resmin çizgilerin anlatımından başkaca bir anlam içermediğini saptayabilen izleyicileri böyle bir özdeşleşmeye götürebileceğinin bilincindedir. Toplumsal açıdan bakıldığında, bu türden bir resim sanatının işlevi belki de endüstri uygarlığı nedeniyle çevremizi kuşatmış olan çirkin biçimlerde bu sanatın yardımıyla bir anlam bulabilmemizdir. Böylece eğilip bükülmüş telleri ve karışık makine parçalarını bile insan emeğine ilişkin bir anlatım niteliğiyle görmeyi öğreniriz. Başka deyişle, fabrikaların ve büyük kentin oluşturduğu çölü gözlerimizin önünde bir masal ormanına dönüştüren yeni bir görsel sınıflandırmayı öğreniriz. Çember, böylece kapanmış olmaktadır. Resim bize kasvetli endüstri manzarasını nonfigüratif sanat eserlerindeki nesnelerinin eşdeğerleri olarak görebilmemiz konusunda yardım etmiş, yaratı yansımayı doğurmuştur.

4. BÖLÜM

BULUŞLAR VE YENİ TASARIMLAR

9

Resim Sanatında Görsel İzlenimin Çözümlenmesi

> Hiyeroglif, doğanın duyular yoluyla algılanan izlenimlerine yaklaştığı ölçüde – ki, sanatın bütünü gerçekte hiyerogliftir –, bu izlenimleri bulabilmek için imgelem düzeyinde gittikçe daha çok çaba gerekli olmuştur.
>
> MAX LIEBERMANN, *Die Phantasie in der Malerei*

I

GÜZEL SANATLARIN diliyle ilgilendikçe ve bu dilin nasıl etkin olduğunu anlamak için çaba harcadıkça, yorum sürecine düşen rolün öneminin bilincine daha çok varırız. Yorum sürecinin önemini, yorumda izleyicinin katılımını ya da başka deyişle izleyiciye boyalı bir tuval parçasını gerçekliğin bir kopyasına dönüştürerek sanatçıya yaklaşma olanağını kazandıran o "öykünme yeteneği"ni irdelediğimiz son üç bölümde görmüştük. Yine daha önceki bölümlerde, sanatçının çevresini, öğrendiği ya da yarattığı şemalar çerçevesinde betimlemesi, yorum sürecini bir kez daha karşımıza çıkarmıştı.

Kanımca imge yaratmaya ve imgeleri yorumlamaya ilişkin bu psikolojik bakış açılarını ayrıntılı irdelediğimiz takdirde, sanat tarihinin kitabımın giriş bölümünde sözünü ettiğim ve odak noktası niteliğindeki sorununa yaklaşmayı umut edebiliriz: Betimlemenin kendine özgü bir geçmişinin bulunması, nereden kaynaklanmaktadır? İnsanlık, görsel doğa gerçekliğini varmış gibi göstermesini sağlayan etkileri öğrenmek için neden bunca yüzyılı gereksinmiştir? Ve nihayet Constable gibi, bütün çabası gerçekte gördüğünü aslına sadık olarak taklit etme hedefine yönelik bir sanatçı bile, neden sanatın geleneklerin dışında varolmayacağını itiraf etmek zorunluluğunu duymuştur? Constable'ın *Wivenhoe Parkı* gibi, görünüşte onca doğalcı eserleri bile doğru tarihlendirmeyi sağlayan öğe, Constable'ın "maniyer" diye adlandırmış olduğu bu geleneklerdir; bir tablonun üslubu denen şey de bu gelenekler bütününce belirlenir.

Bu soruna ilişkin yeni gözlemlerimize çıkış noktası olarak Roger Fry'ın *İngiliz Resim Sanatı Üzerine Düşünceler* adlı eserinden bir bölümü seçiyorum; bu bölümde yazar, Constable'ın konumunu tarihsel gelişimi içersinde irdelemektedir.

"Sanat tarihinin bütünü, bir bakıma bütün görünüşlerin zaman içersinde bulunmasının tarihi olarak da görülebilir. Tıpkı çocukların elinden çıkma sanat gibi, ilkel insanların sanatı da tasarımları simgesel olarak belirleyen göstergelerle başlar. Çocuk elinden çıkma bir çizimde bir çember yüzü, iki nokta gözleri, iki çizgi de burnu ve

ağzı gösterir. Bu simgeler gittikçe artan ölçüde olmak üzere gerçek görünüşe yaklaşır; ancak yaşamsal bir zorunluluk niteliğini taşıyan kavramsal alışkanlıklar, sanatçıların bile görünüşlerin yansız bir göze nasıl yansıdığını bulmalarını güçleştirir. Bu buluşun yetkin bir düzeye varabilmesi için erken taş devrinden on dokuzuncu yüzyıla kadar uzanan bir zaman parçasını gereksinmiş olmasının nedeni de budur. Avrupa sanatı Giotto'dan bu yana şu ya da bu ölçüde hep doğrudan bu hedefe yönelik olmuştur. Çizgisel perspektif bu gelişmede önemli bir dönüm noktasını belirlemiş, fakat atmosfer perspektifiyle renkler perspektifi üzerinde mutlak anlamda egemenlik kurulması Fransız izlenimcilerince gerçekleştirilmiştir. Bu geniş tarihsel süreç içersinde Constable'ın önemli bir yeri vardır."

Roger Fry, sanatta geleneğin egemenliğini, görmek ile bilmek arasında yapılan ve izi klasik çağa kadar sürülebilen eski ayrımla açıklamaktadır. Bu ayrımın geçerliliğini bunca uzun zaman koruyabilmiş olmasının nedeni, hem sanatçılara hem de eleştirmenlere ve öğretmenlere, genelde betimlemenin sorunlarını, özelde ise acemilerin alışılagelmiş yanlışlarını açıklayabilmelerini olanaklı kılmaya elverişli araçları sağlamış olmasıdır. Bu kuramı temel alan terminolojiye göre, yalnızca "bilgi"yi temel alan betimlemeler "salt kavramsal"dır, sanatın tarihi de, gördüğümüz gibi, istenmeden gelen bu konuğa karşı verilen kavganın bir öyküsüdür.

Buraya kadar izlediğimiz uzun, çoğu kez de enikonu karmaşık yolda benimle gelme sabrını gösteren okur, bütün bu olayların gerçekte bu kadar yalın olamayacağı itirazını da göze alacaktır. Çoğu kez olduğu gibi, birinin bir şeyi betimleme biçimi ile aynı insanın o şeyi görme ya da tasarımlama biçimini özdeşleştirmek kesinlikle yanıltıcıdır. Hiçbir çocuk annesini, onu betimlerken kullandığı ilkel çizgiler çerçevesinde görmez ve tasarımlamaz. Bir bütün oluşturduğu izlenimini uyandırdığından insana çekici gelen bu kuramın tek düşündürücü yanı bu değildir. Her şeyden önce, tarih öncesi sanatçılarının av hayvanlarını inandırıcı bir doğalcılıkla betimlemeyi başardıkları gibi tedirgin edici bir olguyu bu kavramın çatısı altına sokabilmek olanaksızdır – sözü edilen sanatçılar en azından bizler, yani mamutları ve bizonları çok yakından tanıdıklarını söyleyemeyecek olan buz devri sonrası insanları için yeterince iyi betimlemeler oluşturmuşlardır. Daha önce gördüğümüz gibi, bütün zamanların ve üslupların sanatçılarının bir biçimler dağarcığını temel alma zorunlulukları ve ustayı acemiden ayıranın nesneleri değil, fakat bu biçimler dağarcığını bilmek olduğu da bu bağlama giren bir noktadır. İkinci bölümde, görmenin patolojisini incelerken, bu dağarcığın ne denli onsuz olunamaz nitelik taşıdığının ayırdına çok belirgin biçimde varmıştık. O bölümde belli bir yapıya ya da hayvana ilişkin betimlemenin başarısını ya da başarısızlığını belirleyenin bilgiden çok uygun şemanın varlığı veya eksikliği olduğunu saptamıştık.

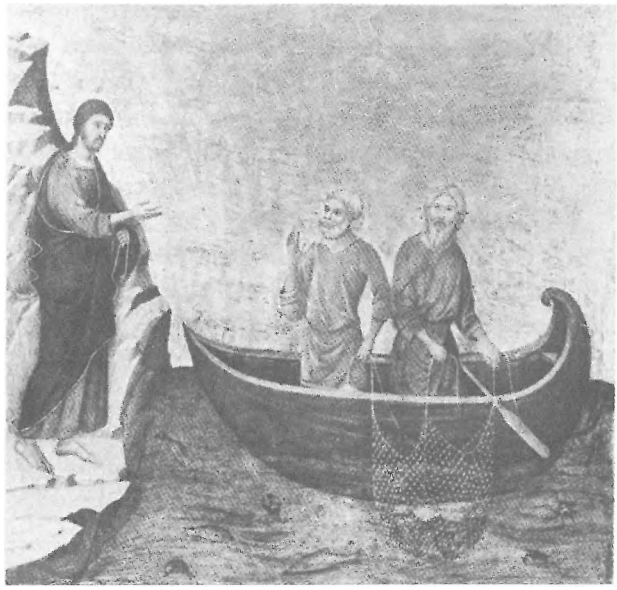
Ancak bu itirazları ileri sürmekteki amacım, bu geleneksel ayrımın bütünüyle değersiz olduğunu söylemek değil. Çünkü olguları nasıl yorumlarsak yorumlayalım, betimlemelerin şematizmden izlenimciliğe uzanan bir düzene şu ya da bu biçimde oturtulabileceği görüşü doğruluğunu korumaktadır. Bundan da önemlisi, şematik olanın ancak Giotto ya da Constable düzeyindeki sanatçıların üstesinden gelebilecekleri bir çekiciliğe sahip bulunmasıdır. Bize bu bağlamda "ilkel" betimleme biçimle-

rinden söz edebilme hakkını kazandıran, bu şematizm ve kavramsallık eğilimidir; ilkel betimleme biçimleri, bilinçli bir biçimde karşı etkinlik gösterilmediği takdirde kendilerini benimseteceklerdir.

İlkel betimleme biçimlerinin, örneğin bir Constable'da rastladığımız resim yapma biçiminden ayıran çok belirgin ve önceden kestirilebilir özellikler sergilediğini gösterebilmek için, on bir yaşındaki bir kız çocuğundan *Wivenhoe Parkı*'nın bir suluboya kopyasını yapmasını istedim (TABLO V). Önceden kestirilebileceği gibi kız, bütün gördüklerini çok daha yalın simgelerden oluşma bir dile çevirdi. Ortaya çıkan kopya, resimde betimlenmiş en önemli nesnelere, doğal olarak özellikle bir çocuğu ilgilendiren nesnelere ilişkin sadık bir döküm niteliğinde oldu. Çocuk ineklerin, ağaçların, küçük göldeki kuğuların, çitin ve arka düzlemdeki evin resmini yaptı; bakış açısı, ışığın ya da uzaklığın etkisiyle bu nesnelerde gerçekleşen değişimler ise ya bütünüyle bir yana bırakıldı, ya da önemsenmedi. Bunun sonucunda kızın resmindeki ev, Constable'ınkindekinden çok daha büyük oldu, kuğular ise devleşti. Sandalla köprü sanki bir harita üstündeymişcesine resmedildi ve karakteristik yanları bu açıdan belirginleşti. Resimdeki bütün ağaçlar, kolayca görülebilir bir gövdeyle betimlendi, çit

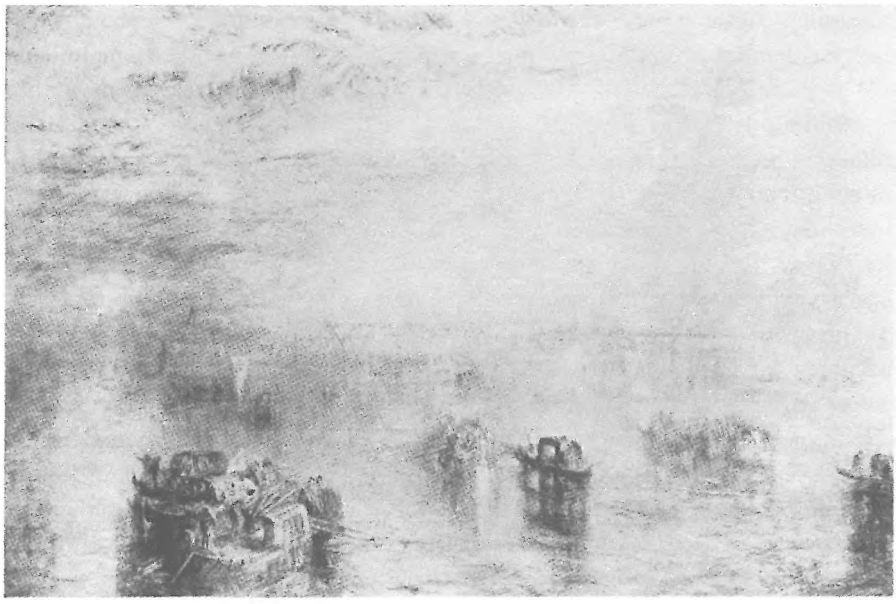


238. SASSETTA: *Ermiş Antonius'la Paulus'un Karşılaşmaları*. 1445 dolayları.



239. DUCCIO: *Havari Petrus ile Havari Andreas'ın Çağrılmaları.* 1308-1311.

ise yarı küçültülmüş ölçütte bir model ve yarı perspektif çizimi niteliğinde olmak üzere bütün alt kenar boyunca uzatıldı. Bu resimdeki her nesnenin kendine özgü, kesintiye uğramayan bir rengi vardır; göl mavi, çayır yeşildir; rastlanabilen değişimler ise amaçlanmış olmaktan çok dikkatsizlik ürünüdür. Beceriye ve sanatsal değere ilişkin bütün noktalar bir yana bırakıldığında, bu küçük deneyimiz Roger Fry'ın, Constable'ı kavramsal betimleme biçimlerinden uzaklaştıran uzun bir gelişmenin sonuna yerleştiren görüşünü destekler gibidir. Küçük kızın ağaçları resmediş biçimi, Constable'ın resminden çok örneğin Sassetta'nın resmindeki (238) ağaçları anımsatmaktadır; oysa kızın, anılan sanatçının hiçbir resmini görmediği kesindir. Bunun gibi, küçük kızın resmindeki küçük tekne de, kopya ettiği resimdekinden çok Duccio'nun *Hazreti İsa ve Havariler* resmindeki (239) sandala benzemektedir. Varlığı tartışmasız bütün bu yakınlıklar acaba nasıl yorumlanabilir? Kesin olan bir nokta vardır; ne Duccio, ne de Sassetta, bir çocuğun henüz gelişmemiş olan anlayış düzenine sahiptiler. Yaratmanın yansıtma karşısındaki o eski önceliğini anımsadığımız takdirde, konuya belki biraz daha yaklaşabiliriz. Ortaçağ sanatçısı, tıpkı çocuğun yaptığı gibi, anlatıda ev, ağaç ya da kayık benzeri işlev yerine getirmeye yeterli, minimum bir şemayla yetinirdi. Bu şemaların oyuncak ağaçlar ya da oyuncak kayıklar gibi göründüğünü saptadığımız takdirde, "ilkel" sanatın özüne belki bir adım daha yaklaşırız. Çocuğun elinden çıkma betimlemedeki nesneleri ayrı ayrı kesip, dik duracak şekilde odasının zeminine yerleştirerek, oyuncak bir park yaratabiliriz. Constable'ın resmini ise böyle kullanabilmek söz konusu değildir; çünkü sanatçı, biçimlerin ve renklerin birbirleri karşısındaki konumları ve bunlara ilişkin bakış açıları nedeniyle uğradıkları değişimleri de hesaba katmıştır. Constable, nesnelerin gerçek biçimlerinin bilindiği



240. J.M.W. TURNER: *Venedik Girişi*. 1843 dolayları.

varsayımını çıkış noktası almış, daha sonra bunları, anlamı ve açıklığı tehlikeye sokmak pahasına, resimde değiştirmiştir. Çünkü Constable belli bir anın görünüşünü, "şimdi ve burada"yı yakalamayı amaçlamıştır.

Ancak sanatçı bu belli ana ilişkin olabildiğince zengin bir anlatıma gidebilmek için pek çok şeyin bilindiğini varsayabilmek zorunluluğunu duymuştur. İzleyicilerinin resimleri anlayabilme yeteneğine, Duccio'nun yaptığından ya da yapabileceğinden çok daha ileri ölçüde güvenmek zorunda kalmıştır. Ahşap teknelere ilişkin başkaca bütün kaynaklar yitirilse bile, Duccio'nun resminden bu teknelerin yapısı konusunda epey önemli bilgiler edinebiliriz – Constable ise bu konuda bize hemen hiç yardımcı olmayacaktır. Constable'ın büyük rakibi Turner'ın eserlerine (240) baktığımızda ise, nesnelerin yapısının çoğu kez belli bir ana ilişkin – sis, ışık ve yansımalar gibi – atmosfer koşullarının etkisiyle hemen bütünüyle yitip gittiğini görürüz. Turner'ın resimleri konusunda, sanatçının yalnızca gördüğü üzerinde odaklaşabilmek için nesnelerin doğasına ilişkin bütün bildiklerini bilinçli olarak dışladığını söylemek, haksız bir sav olmayacaktır. Bu bağlamda görünüşün resmi, nesnelerin betimleme yoluyla yeniden üretimi karşısında mutlak bir öncelik taşımaktadır.

II

TURNER'IN sadık dostu ve savunucusu Ruskin'in resim sanatının temel sorunu diye nitelendirdiği, bu karşıtlıktır; Roger Fry da bu bakış açısından izlenimciliği nesnelerinin görünüşünün kesinlikle keşfi diye selamlamıştır. Gerek Ruskin, gerekse Fry, sanata

ilişkin bütün sorunlarm kökenini görünür dünyanın nesneleri konusundaki bilgilerimizde aramışlardır. Bu anlayışa göre gözümüzün önündeki nesnelere ilişkin bütün bildiklerimizi unutabilseydik eğer, resim sanatmın temel sorunu, yani üçboyutlu bir dünyanın düz bir tuvalden yansıtılabilmesi sorunu da kendiliğinden çözülmüş olacaktı. Çünkü Ruskin, bizim üçüncü boyutu aslmda hiç görmediğimize inanıyordu. Ona göre gördüğümüz, Turner'ın resmettiği gibi, renklerden oluşma alacalı bir karışımdı.

Ruskin'in kuramını anlatmak için 1856 yılında kaleme aldıkları, izlenimcilerin görüşlerinin onyıllar öncesinden dile getirilmesi niteliğindedir:

"Katı cisimleri algılamamız, bütünüyle bir deneyim işidir. Bütün *gördüğümüz,* yüzey üstündeki renklerdir. Siyah ya da gri bir lekenin katı bir cismin karanlık yanı olduğunu ya da zayıf bir renklendirmenin, ilgili nesnenin uzaklığını gösterdiğini ise ancak bir dizi deney sonucu algılarız. Resim sanatının bütün teknik yanı, *gözün masumiyeti* diye adlandırılabilecek niteliği yeniden elde edip edemeyeceğimizden bağımlıdır. Böylece söylemek istediğim, bu yassı boya lekelerinin oldukları gibi, ne anlama geldiklerine ilişkin herhangi bir bilinç bulunmaksızın, çocuksu bir tavırla, ya da gözleri görmeyen biri ansızın görme yeteneğine kavuştuğunda onları nasıl görürse, öyle algılanmasıdır.

Bir örnek: Çimenler güneş ışığını belli bir yönden aldıklarında, renkleri yeşilden kendine özgü, biraz kum rengini çağrıştıran bir sarıya dönüşür. Eğer doğuştan kör olsaydık ve sonra ilk gördüğümüz, güneş ışığını kısmen böyle alan çimenler olsaydı, o zaman çimenlerin bir bölümünün yeşil, geri kalanların da kum sarısı (daha doğrusu çuhaçiçeği) renginde olduğuna inanırdık; ve eğer yakınlarda birkaç çuhaçiçeği de bulunsaydı, güneş alan çimenlerin kükürt sarısı çiçeklerden bir öbek olduğunu da düşünebilirdik. Bunları toplamaya kalkışsaydık, çimenlerin onlarla güneşin arasına girdiğimizde renklerini yitirdiklerini, çuhaçiçeklerinin ise renklerini koruduklarını saptardık; ardından bir dizi deney sonucu güneşin bu renklerden birini oluşturduğunu, öteki renk bakımından ise bir rol oynamadığını anlardık. Çocukluğumuzda bilincine varmaksızın böyle bir sürü deneyim kazanırız; böylece belli renklerin anlamına ilişkin olarak belli çıkarımlara vardığımız için hep aslında yalnızca bildiğimizi *gördüğümüz* sonucuna varırız ve yorumlamasını öğrendiğimiz göstergelerin gerçek görünüşünün bilincine hemen hiç varmayız. Güneş ışığı altındaki çimenlerin sarı olduğunu düşünen insanların sayısı çok azdır..."

Burada bir noktayı anımsamamız gerekir: Ruskin'in, düşüncelerine böylesine güvenerek gerekçe yaptığı ve resim sanatının gelişmesini onca etkileyecek olan algılama kuramları, o tarihten yaklaşık yüz yıl kadar önce Piskopos Berkeley tarafından *New Theory of Vision* (Görmenin Yeni Kuramı) adlı eserinde ortaya atılmış ve Berkeley böylece uzun bir felsefi gelişimi de noktalamıştır. Berkeley'in kuramına göre gördüğümüz dünya, tek tek her bireyin yıllar boyunca edinilen deneyimlerle kendine kurduğu bir yapıdır. Gözlerimiz aracılığıyla algıladıklarımız, retinadaki uyarımlar sonucu oluşan renk duyumlarından başka bir şey değildir. Bu duyumları algılamalara çeviren zihnimizdir; bu algılamalar dünyaya ilişkin bilinç ürünü tasarımlarımızı oluşturan öğelerdir; bu nedenle söz konusu tasarım, önemli ölçüde deneyimi ve bilgiyi temel alır.

Zamanında hemen bütün ruhbilimcilerce benimsenen ve ders kitaplarında bugün de bulabileceğimiz bu kuram çıkış noktası alındığında, Ruskin'in çıkarımları ger-

çekten çürütülemez nitelik kazanmaktadır. Çünkü resim sanatı yalnızca retinaya yansıdığı biçimiyle ışık ve renkle ilintilidir. Ressam, retinadaki bu görüntüyü doğru yansıtabilmek için önünde gördüğü nesnelere ilişkin bütün bildiklerini kafasından uzaklaştırmak zorundadır; yapması gereken, tahtayı iyice silmek ve doğanın o tahtaya kendi metnini yazmasına olanak hazırlamaktır. Ya da Cézanne'ın Monet için söylediği gibi: *"Monet ne'est qu'un œil – mais quel œil!"* *

III

ANCAK Berkeley'in görüşlerinin çoğunu benimseyebilmemize karşın, böylesine edilgin bir masumiyet konumunun insan zihni açısından olabilirliğinden yine de kuşkulanmak zorundayız. Çünkü gerçekte her görsel izlenim derhal şu veya bu biçimde bir düzene sokulur, sınıflandırılır ve başkaca içeriklerle birlikte öbekleştirilir; mürekkep lekeleri ya da parmak izleri söz konusu olduğunda da durum böyledir. Roger Fry ve izlenimciler, nesnelerin önyargısız bir gözle nasıl gözüktüğünü bulmaya çok önem vermişlerdi, çünkü onlara göre kendilerinin "kavramsal düşünme alışkanlığı"ya da imgesel tasarımlarla düşünme diye adlandırdıkları olgunun aşılması, yaşamsal bir zorunluluktu. Ancak durum gerçekten böyleyse – ki bizler, bundan kuşku duyacak en son kişileriz –, eğer gerçek anlamda kavramsal, tasarımsal olan, yaşamımızın bütün dışlaşma biçimlerine kaçınılmaz olarak sızıyorsa, o zaman gözün önyargısızlığı olanaksız bir istem demektir. Çünkü kendi çevresini biçimlemek, dışardan bize gelen bütün iletileri gözden geçirmek, denetlemek, özellikle korkuyu ve umutları temel alan beklentilere ve kestirimlere uygun olup olmadıkları açısından sınıflandırmak her canlının neredeyse doğası gereği olduğundan, göz biyolojik işlevi açısından hiçbir zaman "yansız" olamaz. Gözün masumiyeti, yalnızca bir masaldır. Ansızın görmeye başlayan bir kör, dünyayı Turner'ın ya da Monet'nin bir tablosu gibi görmeyecektir. Berkeley bile böyle birinin ilk izleniminin acı verici bir kaos olacağını, yeni görmeye başlayanın görsel yaşantılarına düzen ve anlam kazandırmakta çok zorlanacağını biliyordu. Bu talihsiz insanların çoğunun bunu hiçbir zaman başaramadıkları da bilinen bir gerçektir. Organizmamız retinamıza düşen ışık uyarımları karşısında bir bütün olarak tepki gösterir. Ancak retinanın kendisi de kısa süre önce J.J. Gibson tarafından Berkeley'in varsaydığı gibi tikel uyarımlar karşısında değil, fakat bu uyarımların *ilintileri* ve etkinlik dereceleri karşısında tepki gösteren bir organ diye tanımlanmıştır. Yeni doğan buzağıların izlenimlerini böyle düzenlediklerini daha önce görmüştük. Hayvanlarla ve insanlarla yapılan deneylerden kazanılma büyük bir kanıtlar dağarcığının etkisiyle, duyumsama ile algılama arasında yapılan, onca akla uygun gelen ayrımın bir yana bırakılması zorunluluğu doğmuştur. Salt görsel bir duyumu, böyle bir duyumu yakalamak için en büyük çabayı harcayan izlenimciler de dahil, şimdiye kadar gören olmamıştır.

---

* "Monet bir gözden ibarettir. — ama ne göz!" (Ç.N.)

Burada görünüşte ölü bir noktaya varmış bulunmaktayız. Bir yandan Roger Fry'ın ve Ruskin'in resim sanatı tarihine ilişkin tanımları bir ölçüde olgulara uymaktadır. Doğaya sadık betimleme alanındaki ilerlemeler gerçekten de kavramsal bilginin ve verili tasarım imgelerinin geri plana itilmesiyle bağıntılı gibidir. Öte yandan ise, biraz önce saptadığımız gibi, böyle bir geri plana itebilme olası değildir. Bu çelişki sanat bilimi alanında bazı karışıklıklara yol açmıştır. Bu güçlükten kurtulmanın en kolay yolu, tarihsel akışa ilişkin geleneksel yorum biçimini yadsımaktır. Eğer önyargısız bir göz yoksa ve varlığı da düşünülemiyorsa, o zaman Roger Fry'ın görünüşün önyargısız göz tarafından keşfedilişine götüren gelişmeye ilişkin anlattıklarının da yanlış olması gerekir. Yirminci yüzyılda izlenimciliğe karşı başlayan tepki, böyle bir açıklamaya özellikle inandırıcılık kazandırmıştır. Bu noktada, resimlerin gerçek nesneleri yansıtması gerektiğinde direnen dargörüşlüyü sindirebilecek yeni ve güçlü bir kanıt elde edilmiştir. Böyle bir istemin anlamsız olduğu, görme ile yorumun eşanlamlılığı durumunda bütün yorum sistemlerinin de geçerli olacağı ileri sürülmüştür.

Buraya kadarki açıklamalarım sırasında ben de, çok sayıdaki üslupta ve betimleme biçiminde var olan geleneksel öğeyi sıkça vurgulama fırsatı buldum. Gelgelelim özellikle bu nedenden ötürü, salt görünüşte var olan bu çıkış yoluyla yetinebilmem olanaksız. Çünkü kolayca anlaşılabileceği üzere, bu görüş de aslında anlamsızdır. Constable'ın *Wivenhoe Parkı*'na ilişkin betimlemesinin yalnızca doğanın bir kopyası olmadığını, fakat ışığa ve yağlıboyaya yapılmış bir çeviri niteliğini taşıdığını itiraf etsek bile, bu betimlemenin gerçeğe bir çocuğun naif betimlemesinden çok daha benzediği olgusu varlığını korumaktadır. Ayrıca böyle bir saptama ile ne söylenmek istediğini ayrıntılı anlatmaya da çalışmıştım. Kanımca bu saptama ile belirtilmek istenen, Constable'ınki gibi tabloları olası bir dünya anlamında yorumlayabileceğimiz, dahası böyle yorumlamak zorunda olduğumuzdur. Ve bu resmin Wivenhoe Parkı'nı betimlediğinden kuşku duymamamız koşuluyla, böyle bir yorumun, 1816 yılının bir yaz gününde, Constable yurtluğun resmini yaparken onun yanında dursaydık, göreceğimiz manzaraya ilişkin bir sürü bilgi verebileceğine inanabiliriz. Elbet gerek ressam, gerekse bizler, pigmanların göstergeler diline sığabileceklerden çok daha fazlasını görecektik. Fakat ilgili kodu tanıyanlar, böyle bir resimdeki göstergelerin en azından yanlış bilgiler içermediklerinden emin olabileceklerdir. Şu anda taslak olarak belirtmeye çalıştığım formülün çoğu kimseye aşırı soğuk ve kılı kırk yararmış gibi geleceğinden eminim. Ama bu formülün çok olumlu bir yanı da bulunmaktadır: Bu formül sayesinde Constable'ın retinasındaki imgeyi bir yana bırakabilir ve kendimizi "görünüş" düşüncesinden, başka deyişle estetiğe ilişkin tartışmaları böylesine sallantılı bir zemine sürüklemiş olan bu yanıltıcı ışıktan kurtarabiliriz.

IV

BİR TARTIŞMADA işler karıştığında, atılan adımları geriye doğru izlemek ve yanlış anlaşılmaların nereden kaynaklandığını araştırmak her zaman iyidir. Resim sanatında yanılsamacılığın kuramsal kaynakları Rönesans döneminde perspektifin öncülerince



241. GORDON TENNEY: Fotoğraf, "Life", 1958.

yaratılmıştır. Bir resmin dış dünyaya açılan bir pencere etkisini bırakmasını isteyen ilk sanatçı, Alberti'dir; Leonardo ise şu sözleriyle bu düşünceye gerçek özünü kazandırmıştır: "Perspektif, saydam bir camdan izlenen bir uzamın görünüşünden başka bir şey değildir; camın arkasındaki nesnelerin konturları camın yüzeyine çizilir."

Bu tanımlamayı benimsediğimiz ve Wivenhoe Parkı'na Constable'ın durduğu yerden, bir camın arkasından baktığımızı ve sahnenin konturlarını cama çizdiğimizi tasarımladığımız takdirde, böylece elde edilecek kopyanın Constable'ın tablosuna çocuğun çıkardığı kopyadan çok daha fazla benzeyeceğinden kuşku duyamayız. Ancak biri çıkıp da bir adım daha ileri gittiğinde ve bu kopyanın parkta gördüğümüzle eşanlamlı olduğunu ileri sürdüğünde, bunu çok dikkatli karşılamak gerekir. Bu çıkarım görünüşte zararsızdır; gelgelelim girişte sözünü ettiğim ayna deneyini anımsayanlar, kendilerini sürprizlere hazırlamak durumundadırlar. Leonardo'nun deneyi yinelendiğinde ise ortaya daha da tuhaf olgular çıkacaktır. Bu arada insanın (resim yapmayı öğrenmemiş olması koşuluyla) gözüne ilk çarpacak olan nokta, uzakta bulunan bir evin camın üstünde şaşılacak kadar küçük bir yer kaplamasıdır. Çok uzaktaki nesnelerin "küçük gözüktüklerini" hepimiz biliriz; ancak düz bir yüzeye yansıtılan değişik uzaklıklardaki nesnelerin büyüklük bağıntısı üzerinde kafa yoranımız azdır. Dikkatimizin bu görece ölçülere yönelmesi sonucu, pencere deneyi dünyayı sürekli bir dünya niteliğiyle yaşamamızı olanaklı kılan "sabitlikleri" ortadan kaldırır. Bu sabitliklere daha önce de rastlamış ve sanat açısından taşıdıkları olumlu önemi vurgulamıştık. Bu arada bu türden farklılıkların etkisini olağanüstü ölçülerde azaltarak nesneleri sabitleştiren ruhsal bir mekanizmayı doğuştan taşımasaydık, ışıklandırmadaki ayrımların gerçek boyutlarının yağlıboya ya da tempera gibi geleneksel araçlarla asla betimlenemeyeceğini de saptamıştık. Böyle bir dengeleme mekanizmasından yoksun olsaydık, bize doğru ilerleyen bir insanı birkaç adım sonra öncesinin iki katı büyüklükte görecektik; selamlamak üzere uzattığı eli ise görüş alanımız içersinde dev bir büyüklüğe erişecekti. Fotoğraflarda bu türden perspektif etkilerinin ne denli şaşırtıcı olduğunu hepimiz biliriz (241). Gelgelelim ayna ya da pencere çizimi, bu etkileri doğrulamaktadır. Ressamların bu buluşların ilk etkisiyle sonunda "gerçekten gördüğümüzü" açıkça sergilemeye ve bunu "dışarda var olduğunu bildiğimiz" şeyden ayırmaya yarayacak bir araç bulduklarına inanmış olmaları doğaldır. Bu ressamlar da Ruskin gibi pencere camındaki düz resmi, boya lekelerinden oluşma ve onlara göre yalnızca "masum gözle" algılayabildiğimiz yüzey deseniyle özdeşleştirmişlerdir. Ancak durumu biraz düşündüğümüz takdirde, bu özdeşleştirmenin kesinlikle doğru olamayacağını saptarız. Çünkü uzaktaki bir evin camımıza yalnızca çok küçük

bir leke olarak yansıdığı doğru olmakla birlikte, bu nedenle uzaktaki bir evi "gerçekte" çok küçük bir leke olarak "gördüğümüze" inanmak, kanıtlanmış olduğu üzere, yanlıştır. Böyle bir varsayım, belli bir büyüklük ve konumlandırma varsayımını da içerir; oysa "masum" bir göz, neredeyse doğası gereği büyüklüğü algılayabilme yetisinden yoksundur. Gerçek bir pencereden bakmak, bu önemli noktayı açığa kavuşturacaktır. "Karşıdaki ev"in pencere camında kapladığı yüzeyin büyüklüğü, yalnızca evin izleyiciye uzaklığına değil, fakat izleyici ile pencere arasındaki uzaklığa da bağımlı olacaktır. Ve pencereden bakıldığında evin görünüşü biraz yaklaşmamızdan ya da uzaklaşmamızdan etkilenmeksizin aşağı yukarı aynı kalırken, yansıma büyük değişime uğrayacaktır. Bu yansıma pencereye yaklaştığımızda küçülecek, uzaklaştığımızda ise büyüyecektir (bunun tam tersinin olacağını düşünen okuyucularıma, dikkatlice bir daha düşünmelerini salık veririm). Demek ki bu yansımalardan hangisinin bize "gerçekten gördüğümüzü" gösterdiği sorusunun yanıtı "hiçbiri" olacaktır. Gördüğümüz, bir leke değil, bir evdir – oysa bunun tersi, yani uzakta bir ev sandığımız şeyin gerçekte camda bir leke olması rahatlıkla mümkündür. "Görmek", eşzamanlı olarak nesneye ve onun bulunduğu yere ilişkin bir varsayımı da içerir; Ames, bunu *"orada olma ve o şey olma yaşantısı"* diye adlandırmıştır. Yaygınlığı ve konumu bulunmayan "salt" bir boya lekesinin resmedilebilmesi söz konusu değildir. Böyle bir şeyin düşünülebileceğinden bile çok kuşkuluyum.

Kant'ın düşünceleri doğrultusunda, bu olanaksızlık, temelini uzamın bir görme biçimi olmasında bulmaktadır. Kant'ın metafiziği karşısında nasıl bir tutum alınırsa alınsın, her tasarımın uzamda şu veya bu biçimde konumlandırıldığı deneysel yoldan rahatlıkla kanıtlanabilir. Güçlü bir ışığa baktığımızda, daha sonra "gözlerimizin önünde dans eden" renkli uzantı resimleri de böyle konumlandırılmış olarak tasarımlanır. Bu resimlerin görünüşteki büyüklüklerinin görünüşteki uzaklıkla birlikte değişime uğraması, bu durumun kanıtıdır. Bu resimler uzağa yansıtıldıklarında daha büyük gözükecektir.

Aslında Kant'dan ve onun uzamın bir görme biçimi olduğuna ilişkin öğretisinin deneysel yoldan doğrulanmasından sonra, dünyayı "gerçekte" renkli bir yüzey niteliğiyle algıladığımıza ilişkin eski savı artık kimsenin yinelememesi gerekirdi. Çünkü renkli bir yüzeyin de "gözlerimizin önünde" bir yerlerde belirmesi, bu yüzeyin renkli lekelerine de bir uzaklık, dolayısıyla belli bir büyüklük atfetmemiz gerekirdi. Sonuç olarak uzam olgusunu bir yana bırakabilmemiz olanaksızdır; bu durumda renk uyarımlarından her birinin dışarı, uzama doğru yansıtıldığını hemen başlangıçta söylemek, daha kolay ve doğru bir yoldur. Bu uyarımların nereye yansıtıldığı ise konumun bütününe ilişkin yorumumuzdan bağımlıdır.

Düşünme eylemi, aslında bütünüyle bir düzenleme, ayıklama ve sınıflandırma eylemidir. Bütün algılamalar beklentilere ilişkindir ve bu nedenle de karşılaştırmalar niteliğindedir. Bir uçaktan bakıldığında evlerin oyuncak ya da insanların karıncalar gibi gözüktüğünü söylediğimizde, kanımca dile getirmek istediğimiz, çok uzaktan ve yukardan baktığımız evlerin alışılmadık görüntüsü ile çocuk odasındaki oyuncak evlerin bilinen görünüşü arasındaki benzerlik karşısında duyduğumuz şaşkınlıktır. Böyle bir durumda yalnızca bilginin bizi bu ikisini birbirine karıştırmaktan alıkoyduğu-

nu duyumsarız. Alışılmadık konum, bir nesnenin büyüklüğüne ve uzaklığına ilişkin bir yargıya varmak, bu yargıyı denetlemek için kullandığımız, doğruluğu deneyimlerle kanıtlanmış yöntemlerimizin aksamasına yol açmıştır; bu biraz tedirgin edici yaşantıyı betimleme için geçici olarak aklımıza gelen varsayımları ima ederiz. Ancak bir insanın bir karınca kadar gözüktüğü savının nesnel açıdan anlamsız olduğunu bir kez daha vurgulamak zorundayım; çünkü başımı koyduğum yastıkta gezinen bir karınca uzaktaki bir adamla karşılaştırıldığında, gözüme bir dev gibi gözükür. Profesör Boring, bu konuda şöyle demektedir: "Görünüşteki büyüklük, fiziksel büyüklük kadar görecedir. İkisinin de nesneler arasında bir bağıntı olmanın ötesinde bir anlamı yoktur."

V

EĞER biraz önce söylediklerimiz doğruysa – ki bundan kuşku duyulabileceğini sanmıyorum –, o zaman yanılsamacı resim sanatının sorunu, insanın dış dünya üzerine bildiklerinin tümünü unutması değildir. Asıl sorun, etkin karşılaştırmalar bulabilmektir. Bizim örneğimiz açısından bu, kabaca söylemek gerekirse eğer, pencere camında biçimi ve rengi bakımından belli bir yerden bakıldığında uzakta bir ev diye de görülebilecek bir leke bulmak (ya da icat etmek) anlamına gelir. Soruna böyle biraz alışılmadık açıdan bakıldığında, bu türden amaca uygun bir lekenin seçiminin çok güç olması, pek tuhaf gelmez. Dahası, bağlamından koparıldığında, bu işin deneyimli ressamlarca bile üstesinden gelinebilecek bir iş olmadığı kanıtlanmıştır. Bu yöndeki girişimi biraz ayrıntılı anlatmak istiyorum; çünkü bu girişim yanılsamacı sanatın geleneksel yöntemlerinin dünyayı gördüğümüz gibi betimleme yeteneği konusunda yürütülen tartışmalar için kullanılmıştır. Geleneksel perspektife ilişkin eleştirisinden daha önce söz etmiş olduğum Sir Herbert Read, *Art Now* (Günümüz Sanatı) adlı kitabında dikkatleri son derece ilginç bir deneye çeker; bu deneyde Profesör H. Thouless, nesneleri gerçekte geometrik yansımalarından farklı gördüğümüzü kanıtlamıştır. Burada yine bir sabitlik sorunu, özelde bu kez biçimsel sabitlik söz konusudur. Deney, bir madeni paraya ya da tabağa yandan baktığımızda, böyle çember biçimi bir nesnenin perspektif kısalma derecesini küçümseme alışkanlığında olduğumuzu kanıtlamaktadır.

Bu olgu ortaçağda, optik alanında öğrenim gören üniversite öğrencilerince bilinmekteydi ve bu öğrenciler söz konusu olguyu ışınların geometrisine karşı bir kanıt diye kullanıyorlardı. Ancak bu değerlendirme yanlışının büyüklüğünü ölçmek için bir yöntem geliştiren ilk bilim adamı Thouless olmuştur. Thouless, denek kişilerinden değişik çaptaki elipsler arasından kendi durdukları noktadan gördükleri yassı ve yuvarlak nesneye en çok uyanını seçmelerini istemişti. Seçilen elips ile madeni paranın perspektif yasalarına göre yansıtılması arasında yapılan karşılaştırma, ressamların bile madeni parayı aslında bulundukları noktadan baktıklarında olması gerekenden daha yuvarlak gördüklerini ortaya koymuştur. Thouless, bu görüngüyü "gerçek nesneye geri dönüş" diye adlandırmaktadır. Aslında burada yapılan, daha önce Roger

Fry ve Ruskin'de bulmuş olduğumuz bir düşüncenin modern ve daha bilimsel anlatımla dile getirilmesidir: Bu düşünceye göre bilgimiz, görmemizi etkiler. Görünen dünyaya ilişkin resmimizi etkileyen tek şey, retina üstündeki uyarımlar değildir. Bu görünen dünyadan bize ulaşan haberler, nesnelerin "gerçek" biçimi üzerine bildiklerimizin etkisiyle değişime uğrar.

Profesör Thouless'in deneylerinin sonuçlarının tartışmasızlığına karşın, kendisinin bu sonuçlara ilişkin yorumu pek çok soruna kaynaklık edebilecek niteliktedir. Çünkü aslında Profesör Thouless, o "gerçek" nesneye bir geri dönüşten söz etmekte haksızdır. Bir madeni paranın yandan görünüşü ile yukardan görünüşü arasında kıl payı kadar bile gerçeklik farkı yoktur. Gelgelelim yuvarlak görünüş, bize en çok bilgiyi sağlayagelen görünüş olagelmiştir; bu nedenle bu görünüşü bir nesnenin belirleyici biçimi, başka deyişle nesnenin sınıflandırılmasını ve adlandırılmasını yönlendirme bağlamında en kabarık sayıda göstergeyi sergileyen biçim diye adlandırırız; bu biçimlerin sayısının birden çok olması da olasıdır. Daha önce gördüğümüz gibi, ilkel sanatın bu belirleyici göstergeler üzerinde yoğunlaşmasının nedeni, bilginin görme karşısındaki önceliğinde değil, fakat olabildiğince net ayrımlara varma çabasında aranmak gerekir.

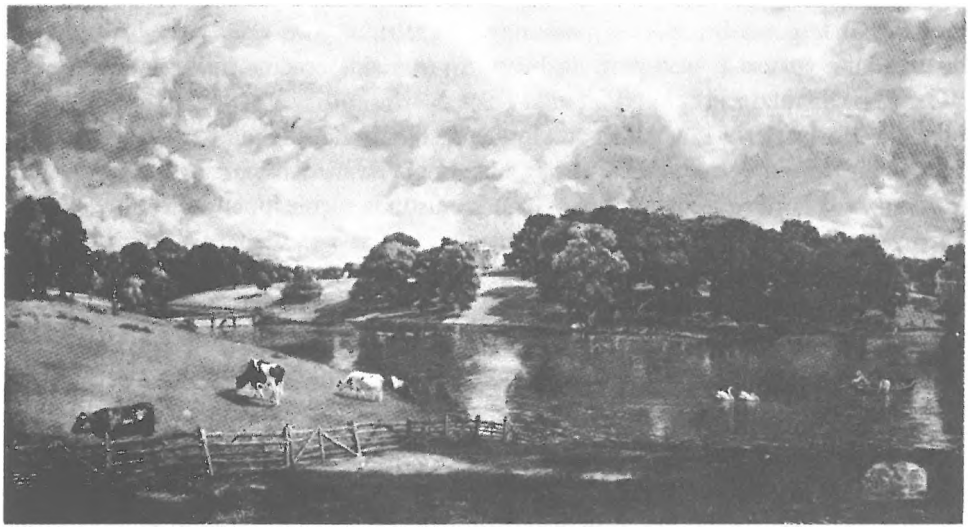
Belirleyici göstergeler üstündeki bu ısrar bizlerde bir belirsizlik öğesi içeren gerçek konumlarla karşılaştığımızda da etkisini gösterir. Bu nedenle, yatay tutulan madeni paraya ilişkin algılamamızı etkileyenin bilgilerimiz olduğu yolundaki sav tam doğru değildir. Çünkü burada daha çok sürekli yorum istencimiz, Bartlett'in terimiyle anlamlandırmaya yönelik çabalarımız söz konusudur. Bu kitabın terminolojisi çerçevesinde konuşurken, algılamamızı değişime uğratanın beklenti tasarımlarımız ve geçici varsayımlarımız olduğunu söylüyoruz. Daha önce birkaç kez gördüğümüz gibi, bu beklentilerin yoğunluk düzeyi gerçek bir uyarımı beklemeyip, böyle bir uyarım varmışçasına tepkilere yol açacak kadar yüksek olabilir. Diğer bir deyişle, algılama, yorumlarımızı sınarken karşılaşacaklarımızın bir beklentisidir. Deneyimlerimiz açısından bakıldığında bir madeni paranın ya da tabağın görünüşü, biraz boynumuzu uzatıp daha yukardan baktığımızda biçimin yuvarlaklaşacağına ilişkin beklentimizle çok sıkı bağlantılıdır.

Ancak nesnelerin büyüklük sabitliği diye adlandırılan olguda da buradakine çok benzer bir durum yok mudur? Örneğin bir evin ya da madeni paranın yol açtığı uyarımların, söz konusu nesnenin büyüklüğü konusunda hiçbir ipucunu içermediğini ve bu uyarımların dış dünyada, değişik büyüklükteki sayısız nesneye de uyabileceğini görmüştük. Buna karşın madeni paralarla evlerin görsel nitelikteki duyusal etkilerine belli boyutlar yakıştırmamız, büyük bir olasılıkla – bu varsayım, Profesör Osgood'a aittir – nesneleri, onları görmeye alıştığımız "normal" bir konumda tasarımlamamızdan kaynaklanmaktadır. Elimizdeki madeni para ile yolun öte yanındaki ev arasında karşılaştırma yaparız. Bu tasarımlanan normal uzaklık, örneğin bir çocuğun bu nesneleri çizerken kullandığı görece boyutları da etkiler; insanlarla karıncalar arasında yapılan gibi bir karşılaştırma da bu tasarımı temel alır. Ayın bir madeni para büyüklüğünde görünüp görünmediğine ilişkin ve daha önce sözünü ettiğim ünlü sorunun yanıtlanması olanaksız olabilir; ancak biri çıkıp ayın bir fasulye tanesi kadar küçük ya

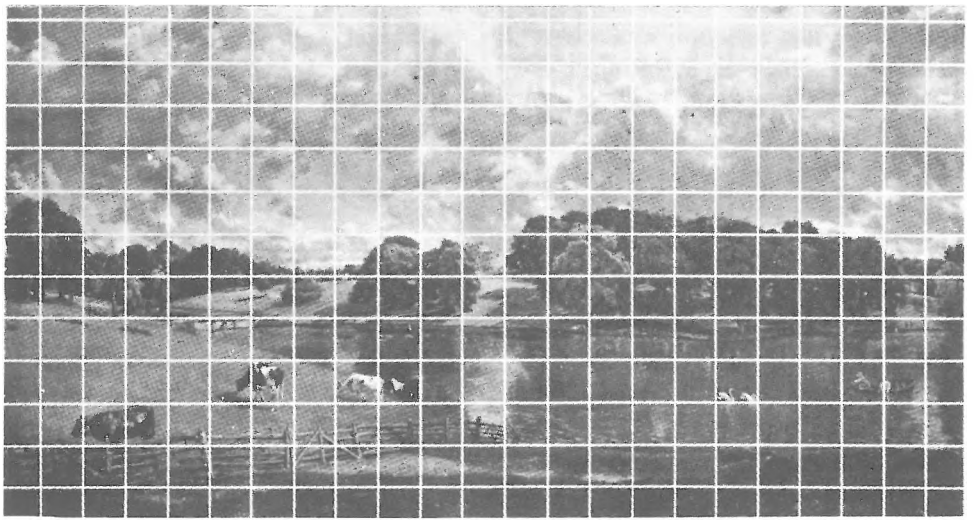
da bir transatlantik kadar büyük göründüğünü ileri sürdüğü takdirde çoğumuz bunu şiddetle protesto edecektir. Buna karşın bu savların doğru olabileceği konumlar yaratmak, güç değildir.

VI

ŞAŞIRTICI OLAN şudur ki, görsel yaşantılarımızın beklenti tasarımlarına olan bu tuhaf ve beklenmedik bağımlılığı, pencere deneyimizin geçerliliğini kesinlikle sarsmamaktadır. Çünkü asıl önem taşıyan nokta şudur: Pencere camının üstündeki çeşitli lekeler ve konturlar camı belli bir konum içersinde örttüklerinde, camın üstünde değil, fakat dışarda yer aldıkları, düz değil yuvarlak, küçük değil büyük oldukları yanılsamasını uyandırırlar. Daha önce gördüğümüz gibi, bir panorama kutusu Fantin-Latour'un ölüdoğası (TABLO IV) ile üstünde hakiki yemişlerin ve başkaca nesnelerin bulunduğu bir masa arasında ayrım kalmayacak biçimde düzenlenebildiği takdirde, Thouless'in gerçek ya da yalnızca resmedilmiş bir fincan veya fincan tabağı ile yaptığı deneyin de aynı değerlendirme yanlışıyla sonuçlanması gerekir. Fantin-Latour'un fincanını "plastik" olarak gördüğümüz yolundaki sav, büyük bir olasılıkla yalnızca bu fincanın gördüğümüz şeyi değişime uğratan beklenti tasarımlarına kaynaklık ettiğini dile getirmektedir. Kanımca Constable'ın resmi ile çocuğun elinden çıkma kopya arasında yapılacak bir karşılaştırmadan da buna çok benzer sonuçlar elde edebiliriz. Constable'ın kendisi resimlerini bilimsel deneyler diye nitelendirmiş olduğundan, onun dünyanın bir parçasına ilişkin betimlemesini bir başka deney için kullanmamızın sakıncası yoktur. Ben bu bir parça dünyayı, arka düzlemdeki evi, sağ aşağıdaki çimenlerin üstüne yerleştirerek, çitin son kesitini de ilk kesitinin önünde, resmin sol alt yanında



242. *Wivenhoe Park*'nda montaj.



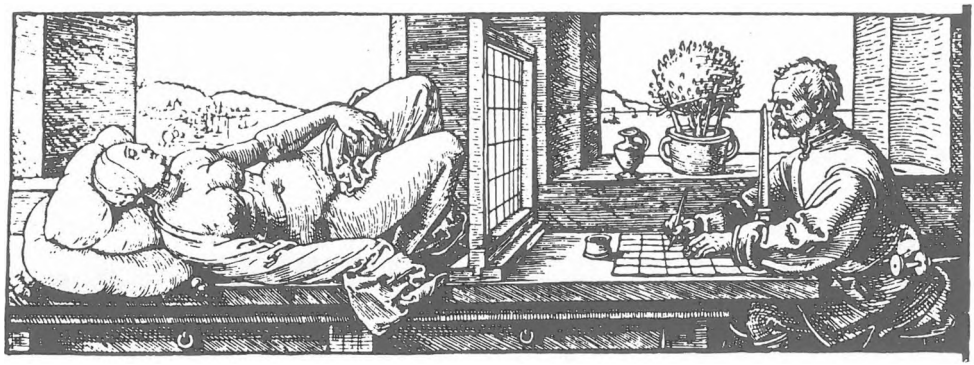
243. Izgara arkasından *Wivenhoe Parkı.*

yineleyerek hafiften değiştirdim (242). Fotoğrafta durum çok net belirginleşmemektedir, ancak sonuç yine de şaşırtıcıdır; dahası, son bölümde gördüğümüz gibi siyah adamın, arkaya gittikçe (228), büyümesinden de daha şaşırtıcıdır. Ev ve en azından çit ufacık gözükmektedir; bunların büyüklüğünün değişmediğini tasarımlayabilmemiz neredeyse olanaksızdır. Fakat resmin üstüne yatay ve dikey çizgilerden oluşma bir ağ koyduğumuz takdirde (243) resme bakarken gözden kaçırdığımız büyüklüğe değgin nesnel ilişkilerin ayırdına varırız. Bir ressam, Constable'ın eserinin bir kopyasını yapmak istediği takdirde, çocuğun kopyasında çok belirginleşmiş olan yorum eğilimine karşı koyabilmek için böyle bir yöntem uygulayacaktır (TABLO V).

Ağın kolayca görülebilen ölçüt birimleri, ressamın biçimlerin anlaşılmasıyla kopmaz biçimde bağıntılı yorum ve sınama süreçlerini devreden çıkarabilmesini sağlayacaktır. O zaman ressam bir ev yerine, gri ve kırmızı noktacıklarla doldurulmuş kareler görecektir.

VII

RUSKİN'İN, sanatçıdan betimlediği motif karşısında almasını istediği tutum da bu değil midir? Yani sanatçının gerçekte nasıl olduğunu görebilmesi için motifi bütün anlamlardan arındırması gerekmez mi? Bir anlamda evet. Ancak bu süreç hiçbir zaman – önemli olan da budur – "masum" ya da edilgin diye nitelendirilemez. Ruskin'in kendi sözlerinden de anlaşıldığı gibi, bir ressam dünyaya onun anlamını görmezlikten gelerek bakmayı ancak bir yorumu başka bir yorumun yardımıyla kovarak başarabilir. Ressam, çayırı masum çocuk gözüyle, salt ışık lekeleri olarak değil, fakat ressam gözüyle, paletteki renkler niteliğiyle, yeşil ve kükürt sarısı olarak görür.



244. ALBRECHT DÜRER: *Yatan nü'yü çizen ressam.* 1527 dolayları. Tahtabaskı.

Burada önerdiğim değişik saptama biçimi tek başına ele alındığında, bazılarına belki de abartılı bir kılı kırk yarma gibi gözükebilir. Bir ressamın doğayı ressamın boyalarıyla yorumlamak zorunda olması, doğal değil midir? Aksi takdirde doğayı tuvalden nasıl yansıtabilir? Ancak ressamın bu renkleri ressamın renkleri diye *görmeyi* de öğrenmek zorunda olduğu konusunda direniyorsam eğer, bunun nedeni bu saptamadan görsel buluşlar tarihini bütünüyle yeni bir açıdan göstermeye elverişli belli sonuçlara varılabileceğidir.

Burada müze ve resim galerilerinin ziyaretçilerine yabancı olmaması gereken bir yaşantıyı anımsatmak istiyorum. İnsan böyle bir ziyaretin ardından yeniden dışarı çıktığında, son derece sıradan görünümde olan günlük çevrenin kendisine bütünüyle değişmiş, dahası farklı bir düzleme kaymış gibi gözüktüğü ender değildir. Uzun bir süre boyunca dünyayı resimler aracılığıyla görmeye çalıştıktan sonra, ansızın gerçek dünyayı da bir resim olarak görürüz. Çok kısa bir süre için dünyaya bir ressamın gözleriyle ya da daha kesin deyişle, motifini o motifin hangi çizgilerini renkleriyle tuvalde oluşturabileceğini bulmak için inceleyen bir ressamın psikolojik tutumuyla bakarız.

Sanat öğrencilerine ders verenler, öğrencilerin bu beceriyi elde etmek için alıştırmalar yapmalarını istemekte haklıdırlar; ayrıca öğrencilerinden, nesnelerin günlük yaşamdaki anlamlarına ilişkin bilgileriyle savaşmalarını ve dünyayı varsayılan bir yüzeye biçimlerin ve renklerin yansıtılması olarak görmeyi öğrenmelerini istemeleri de yerindedir. İnsanın kendini nesne sabitliği zorlamasından, ancak gördüğünün anlamına dikkat etmekten kaçınarak kurtarabileceğini görmüştük. Dürer'in bir ressamı çerçevesi önünde betimleyen tahtabaskısı (244) çizim sırasında kendini motifin alışılagelmiş anlamından bütünüyle bağımsız kılma ve motife bütünüyle farklı, biçimsel bir anlam kazandırma zorunluluğunu çok somut sergiler. Alain'in fırçayı tutan ellerini ileri uzatmış, modellerinin boyutlarını ölçen genç Mısırlılarının (1) yaptıkları da aslında bundan farklı değildir.

Bütün bu mekanik nitelikte yolların dışında bütün sanatçılar, katıksız biçimlerin ve bağıntıların bilincine varabilmek için daha çok psikolojik nitelikte yöntemlere de başvururlar. Gözlerini yarı kapayarak bakmak ya da nesnelerin arasındaki boşlukların arka düzlemde oluşturduğu negatif olanlar üzerinde dikkati yoğunlaştırmak da bun-

ların arasındadır – bu sonuncu yöntemi örneğin İngiliz ressamlarından Sickert de öğrencilerine öğütlemiştir. Kendileri bir anlamdan yoksun bulunan bütün bu negatif alanlar, geçici nitelikteki ilk şemada düzeltmeler yapmak bakımından son derece elverişlidir.

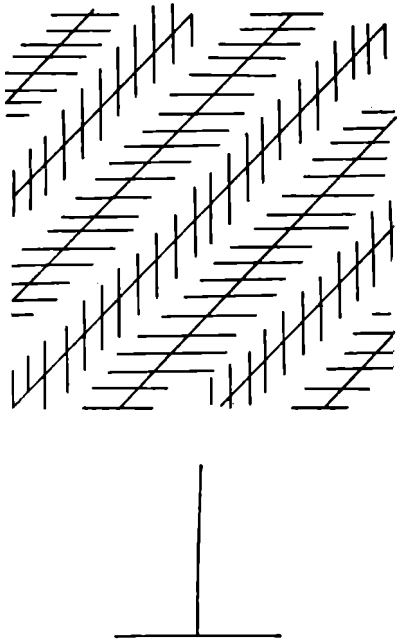
Cézanne'ın Bernard'a verdiği, çok alıntılanan bir öğüt de yine bütünüyle bu bağlam içinde yer alır ve yeni, anlamdan bütünüyle bağımsız bir sınıflandırmayı amaçlar; bu öğüde göre sanatçı doğada, örneğin silindir, koni ve küre gibi yalın ve iyi bilinen geometrik figürleri görmeye çabalamalıdır. Kübizmle kuşkusuz herhangi bir ilintisi bulunmayan bu öğüt, aslında Cézanne'ın gençliğinde Fransa'daki sanat okullarında uygulanagelen öğretim yöntemlerini yansıtmaktadır; Cézanne, genç dostuna ve hayranına bu yöntemleri iletmeyi amaçlamıştır.

Tıpkı resim sanatına ilişkin çoğu ders kitapları gibi, sanat eğitimi de günümüzde hâlâ batının felsefe geleneğinde bugüne kadar yerini korumuş ayrımların yalınlaştırılmış ve akla uygun gelen bir uyarlamasını temel almaktadır: Bu anlayışa göre dünya, kısmen sürekli, kısmen de geçici yapıda görünür nitelikler taşıyan maddelerden oluşur. Kayınağacı yaprakları küçük, elips biçiminde ve parlak yeşil renktedirler, uzaktaki dağlar ise mavi gözükür. Sanatçının görevi ise nesnelerin görünüşünü şu ya da bu ölçüde süreklilik taşıyan bu görsel nitelikler içersinde eritmek, paletinde olabildiğince kabarık sayıda niteliğe karşılıklar bulmaktır.

Bu gözlem biçimine göre doğaya bakarak peyzaj resmi yapma ile bir resmin kopya edilmesi arasında önemli bir yöntem farkı bulunmamaktadır. Her iki çabada söz konusu olan şey, adım adım ve en küçük ölçütlerde olmak üzere renk karşılıklarını bulmak ve tıpkı bir mozaik sanatçısının minik taşlarını örneğindeki gölgelemelere olabildiğince uymalarını sağlayacak biçimde tek tek seçmesi gibi, bu renk karşılıklarını motife göre düzenlemektir.

VIII

EKSİKSİZ KOPYA ya da tıpkıbasım, aynen fotoğraf gibi, estetlere sanat yapıtındaki yaratıcı öğeyi vurgulamak için bir bahane olmuştur. Gerçi burada, aslından ayırt edilebilmesi olanaksız kopyaların üretilmesinin, kalpazanlar (ya da tablo taklitçileri) için yaratıcı sanatçılar için olduğundan daha büyük önem taşıdığı söylenebilir. Buna karşın yine de aslına sadık bir kopya yaratmanın, daha önce de gördüğümüz gibi, psikolojik açıdan o kadar da önemsiz bir iş olmadığı söylenebilir. Daha önceki bölümlerden birinde kopyacının şemadan ve düzeltmelerden yararlanarak, adım adım gerçekleştirdiği uyarlamalarla motifle bir uyum sağlama görevini nasıl yerine getirdiğini görmüştük. Şimdi karşımıza çıkan soru ise şudur: Sanatçının bütün yapması gereken, gördüğünü sırayla küçük yüzey birimlerine işlemek ise eğer, o zaman bütün bu şemalara ne gerek vardır? Kanımca bu şemaların varlık nedeni, mozaik işçiliğine benzeyen böyle bir çalışma biçiminin yoluna yalnızca bütün anlamlardan soyutlamayla ortadan kaldırılamayacak başkaca güçlüklerin çıkmasıdır. Her türlü anlamdan özgür olan, salt biçimler ve figürler bile gözlerimizin önünde en şaşılası ölçüde değişime



245. Optik Yanılgılar.

uğrayabilmekte, sanki düşüncelerimizden bağımsız çalışan gözlerimiz onlara bir anlam kazandırıyormuş gibi bir görünüm sergileyebilmektedir. Biçimlerle renklerin belli bileşimleri, "optik yanılgılar" adı altında toplanan son derece tuhaf oyunlar oynayabilmektedir.

Taraklama yöntemiyle çeşitli yönlerden kesintiye uğratılmış, birbirine koşut çizgiler, sanki birbirinden uzaklaşıyormuş gibi gözükür. Düşey bir çizgi, aslında aynı uzunluktaki bir yatay çizgiden daha uzunmuş izlenimini bırakır (245). Kısa süre öncesine kadar ruhbilime ilişkin ders kitaplarında sık rastlanan bu yanılsamalar, yalnızca kuraldışı birer durum, algılama aygıtımızda ortaya çıkan hafif aksaklıklar sayılırdı. Bugün ise bunlara çok daha fazla ilgi gösterilmektedir; çünkü bu durumların birer kuraldışılık değil, ama doğrudan kuralın kendisi olduğu anlaşılmıştır. Profesör Edwin Boring: "Aslına bakılırsa, yanılsama kavramının ruhbilimde yeri yoktur", diye yazar. "Çünkü yaşantılarımızın hiçbiri, gerçekliğin bir kopyası değildir." Böyle kopyalar üretmek niyetinde olanların yalnızca görsel yaşantılarına güvenemeyeceklerini söylemenin nedeni budur.

Bu tür güçlüklere ilişkin en şaşırtıcı örnek, renklerin birbirlerini karşılıklı etkilemesidir; bu bağlamdaki en şaşırtıcı örnek "yayılma etkisi"dir (TABLO VI). Resimde yalnızca bir kırmızı, bir de mavi ton kullanılmıştır. Ancak çizilen örneğin rengine ve türüne göre zemin rengi de bizim açımızdan değişime uğramaktadır; bu olgunun karşılıklı etkileşimi temel aldığı kuşkusuz olmakla birlikte, bugüne kadar açıklanması da başarılamamıştır. Ancak görünüşe bakılırsa bir nokta kesindir: Biz zemini tek başına görmeyiz, deseni bir bütün olarak görüp, açıklığa ya da koyuluğa ilişkin izlenimimizi de bu deseni oluşturan elemanlara atfederiz. Zemini bize daha açık gösterenin beyaz çizgiler, bu zemine gölge yansıtanın ise siyah çizimler olduğuna inanabilmemizin tek yolu daha açık kısımlardan daha koyu kısımlara uzanan mavi ve kırmızı şeritleri gözlerimizle izlememizdir. Böyle bir durumda bu şeritlerin renklerinin aslında değişmediği saptanabilir.

Bu örnek özellikle yol gösterici niteliktedir, çünkü gerek yapay bir soyutlama ve karşılaştırmayla elde edilebilecek olanları, gerekse bu yöntemin sınırlarını gösterebilmektedir. Örnekteki kırmızı rengi akıl yoluyla belli bir kırmızı olarak saptayabiliriz. Öte yandan her iki yüzeyin duyusal niteliklerinin aynı olduklarına inanmamız bakımından bu tanı da yetersiz kalacaktır. Ayrıca böyle bir özdeşlik zaten yoktur. Gördüğümüz, gerçekten de bir yanda açık, öte yanda ise koyu bir kırmızıdır. Böyle bir durum, resmini yapacağımız bir motif açısından ortaya çıksaydı eğer, o zaman yapabileceğimiz tek şey, resmin bir yeri için açık, bir başka yeri için koyu kırmızı kullan-

mak, daha sonra, koyduğumuz açık ya da koyu çizgilerin etkisini gözlemlememizin ardından, bu tonları söz konusu etkiye uydurmak için değiştirmek olabilirdi. Başka deyişle, doğru gölgelendirmeyi ancak deneysel yoldan, üstelik renkler alanında zengin bir deneyim dağarcığına sahipsek gerçekleştirebilirdik.

Bunu kimse, gözün masumiyeti kuramının savunucusu Ruskin kadar iyi bilemezdi. Bu bağlamdaki bütün sorunların ressamın bakış açısından çözümlemesine ilişkin olarak, Ruskin'in daha önce alıntı yaptığım resim sanatına giriş kitabının bir başka bölümünde yer alan şu satırlardan daha iyi bir örnek bilmiyorum: "Biçim, mutlaktır, bu nedenle bir çizgi çektiğimizde bunun doğru mu yoksa yanlış mı olduğunu hemen biliriz; oysa renk, bütünüyle *görecedir.* Yaptığın resimdeki her ton, resmin başka yerlerine eklediklerin de dahil olmak üzere, her fırça vuruşunla değişir; böylece daha bir dakika önce sıcak tonda olan, bir başka yere daha sıcak bir renk sürdüğünde soğuk bir tona dönüşür ve başlangıçta birbiriyle uyum içersinde olan bölümler, sen yanlarına başka renkler koyduğunda bu kez bir uyumsuzluk olarak belirginleşir; bu nedenle her fırça vuruşu o andaki etki açısından değil, fakat gelecekteki etkisi açısından değerlendirilmelidir ve sonradan ekleneceklerin ilk fırça vuruşlarını nasıl etkileyeceği daha baştan düşünülmelidir. Durum böyle olduğuna göre, ancak deha düzeyindeki bir yetenekle birleşmiş bütün bir yaşamın büyük bir renk ustasını yaratabileceğini anlaman da kolaydır."

Ruskin, doğaya öykünecek sanatçıdan bütün öğelerin karşılıklı etkileşimlerini eşzamanlı olarak düşüncelerinde somutlaştırmasını istemekle, bilincine varmaksızın kendi masum göz kuramını önemli ölçüde değişime uğratmıştır. Çünkü bu düşünce düzeyindeki dengeleme işlemi renklerin birbirlerini karşılıklı nasıl etkilediklerinin bilinmesini ve tek başına ele alındığında, motifin betimlenecek parçasına hiç benzemeyen bir renk kullanmaya hazır olunmasını gerektirir; böylece renk, sonunda doğru görünüme kavuşacaktır.

Kanımca bu yetinin görme duyumuzdan ya da retinadan bağımsızlığı bir yana, görsel belleğimizle olan ilintisi de çok zayıftır. Kimi insanlar belli bir görsel izlenimi bu izlenim yitip gittikten çok sonraya değin görsel belleklerinde tutabilirler. Böylece gözlerini kapadıkları zaman bile görmüş olduklarının bir tür renkli fotoğrafını somutlaştırabilirler. Bir motifi belleğinde tutmak isteyen bir ressam için böyle bir yeteneğin çok yararlı olduğu açıktır; bu yetenek, ressama zamanının çoğunu görmekten çok resim yapmaya ayırma olanağını kazandırır. Ancak bunun dışında resim sanatıyla bağıntılı olarak böyle bir silimsiz (*eidetic*) belleğe yöneltilen beklentiler, masum göze yöneltilen beklentiler kadar temelsizdir. Çünkü daha önce gördüğümüz üzere, doğaya bir tıpkıbasım gibi öykünülmesi bağlamındaki mütevazi görevler bile belleğe geçirilmiş imgeleri hatırlamaktan çok farklı türde ve kapsamda güçlükleri ortaya çıkarmaktadır. Sanatçının motifi gerçekten önünde ya da tinsel gözüyle görmesi bu konuda bir rol oynamaz; çünkü Ruskin'in görkemli bir anlatımla tanımladığı, bir imgeyi tasarımda bir bütün olarak tutabilme yeteneğinin, *eidetic* tipin yeteneğiyle ortak bir yanı bulunmamaktadır; bu bağlamda asıl söz konusu olan yetenek, kabarık sayıda ilişkileri eşzamanlı olarak görebilmek gibi ister satranç oyuncusununki, ister bestecininki ya da ressamınki olsun, bütün büyük başarılar bakımından belirleyici olan bir yetenektir.

Ayrıca, burada işe karışan ruhbilimsel sorunlardan bazıları çok daha sıradan konumlarda da gözlemlenebilir. Her kadının bildiği bir şeydir: Nasıl konacak ek malzemenin yemeğin tadını nasıl etkileyeceği, yemek tadılmazdan önce söylenemezse, renklerin ve biçimlerin birbirlerini karşılıklı ne yönden etkileyecekleri de önceden bilinemez. Her iki durumda da tek tek sayısız uyarımın birlikte etkinliğiyle ortaya çıkan bütünsel etkiler söz konusudur. Giyim kuşamdan ne denli anlarsa anlasın, hiçbir kadın aynaya bakmadan bir şapkanın kendisine yakışıp yakışmadığı konusunda bir fikre varmayacaktır; çünkü yine her kadın, her çizginin ve gölgelemenin, aynı zamanda da kullanılan her malzemenin fizyonomisini önceden kestirilemeyecek değişimlere uğratabileceğini bilir.

Bu arada modayı izleyen kadının, modadaki ideale ya da o anda özellikle popüler olan bir tipe olabildiğince benzemeye çalışmakla birlikte, bir prototipe bütünüyle benzeme çabası içinde olmadığı da bir gerçektir. Fakat bir tıpkıbasım üretmek isteyen herkes, tek tek öğelerin yan yana getirildiklerinde nasıl oyunlar oynayabileceklerini bilir. Çünkü bir tıpkıbasımdan söz edebilmek, ancak kopya ile özgün eserin aynı büyüklükte olmaları koşuluyla olasıdır. Çünkü renkli bir yüzeyin büyüklüğü, bu yüzeyin tonunu da etkiler (küçük örneklere bakarak kumaş seçen ya da uygun iplik arayan bütün kadınlar, bu olguyu göz önünde bulundurmaya alışkındırlar); buna göre bütün renkler, örttükleri alanın büyüklüğüne göre farklı görünümler aldıklarından, küçültülmüş bir tıpkıbasım, tek tek renkler özgün esere uysa bile yanlış izlenim bırakacaktır. Kitaplar için renkli tıpkıbasımların hazırlanmasında bu güçlüğün bütünüyle aşılması belki de olanaksızdır, çünkü teknisyene bu nazik görevi yerine getirirken yardımcı olabilecek, bilimsel olarak ölçülebilen normlar yoktur. Teknisyenin tek yapabileceği, bıkıp usanmaksızın renklerin karşılıklı ilişkileri konusunda deneylere girişmek ve kendince özgün eserin uyumuna en çok uyan çözümü bulmaya çalışmaktır.

Bilimsel illüstrasyonun belli bir alanında izlenimler arasındaki farklılaşma neredeyse resmen tanınmıştır. Coğrafyaya ait eserlerde sıradağların profil betimlemeleri hemen her zaman verili bir ölçüt oranında büyütülmüştür, yani yatay yayılmayla karşılaştırıldığında abartılı konumdadır, bunun nedeni, dikey yükseltilerin asla sadık ölçülerde betimlenmesinin yanlış görünüme yol açtığının deneyimlerle saptanmış olmasıdır. Zihnimiz, Everest Dağı'nın deniz yüzeyinden olan 9000 metrelik yüksekliğinin, bir otomobilin on dakikadan az sürede aştığı bir uzaklıktan başka bir şey olmadığı gerçeğini kabul edemez.

IX

CÉZANNE'IN *Mont Ste. Victoire*'ı ile aynı dağın fotoğrafları (35, 36) arasında yapılacak bir karşılaştırmanın, bir estetik çözümleme bağlamında yanıltıcı olabilmesinin nedeni de budur. Cézanne'ın siluetin dikliğini betimlerken abartıya kaçmış olması hiç önemli değildir. Çünkü fotoğrafın bu açıdan gerçek dağa "şu ya da bu ölçüde" benzediğini söylemek kolay değildir. Tıpkı bazı tablolar gibi, bazı fotoğraflar inandırıcı etki yaratırken, bazıları bunu yapamaz. Fotoğrafın büyüklüğü, dağ ile resmin kenarı arasında-

ki uzaklık, dahası paspartu ve çerçeve de fotoğrafın yarattığı genel etkiyi hiç beklenmedik şekilde etkileyebilirler. Aynı durum topografik resimler için de geçerlidir. Ancak bütün bu sayılanlar, Cézanne'ın dehasına sahip bir ressamın uğraşmak zorunda kaldığı, çok daha ağır sorunlara kenarından kıyısından bile değinmemektedir.

Bu sorunlar, görsel yaşantıya sadakati gerek ahlaki, gerekse estetik bir buyruğa dönüştüren bir dönemde özel bir önem kazanmıştır. İzlenimciler için bu istemin iç çelişkisi, henüz parıltılı yaratılarının renkli peçesinin ardında gizliydi. Ancak Cézanne'ın ödün tanımaz dürüstlüğü ile açıklığa ve yapıya gösterdiği ilgi, ayrıntılara mutlak sadakat durumunda denklemin bir bütün olarak tutmadığının saptanmasına yol açtı. Öğeler, inandırıcı bir bütünde birleşemiyordu. Bu ise imgesel betimlemenin mozaik kuramının yıkılmasına ve yeni örgütlendirme ilkelerinin aranması zorunluluğuna götürüyordu. Cézanne, böyle yeni bir düzenlemenin planlanamayacağını, çünkü resim öğeleri arasındaki karşılıklı etkileşimin önceden kestirilemeyeceğini elbet herkesten daha iyi bilmekteydi. Bugün Cézanne'ın yeni bir yaratma ilkesi bulma uğruna harcadığı çabaların tek tek evrelerini izlemekte güçlük çekmekteyiz; bunun nedeni, sanatçının başarısız kalan denemelerinden bile büyük bir estetik haz duymamızdır. Ancak Cézanne'ın tamamlanmadan bırakılmış resimlerinin çoğunun hedefe varmadan bir çıkmaza saplanmış ön deneyler olduğu tartışmasızdır. Böylece Cézanne, geriye dönmek ve "doğadan Poussin'i yaratmayı" sağlayacak yeni yolları, henüz adım atılmamış bir alanda aramak zorunda kaldı; sanatçı bunu, düzenli kütlesel bir dünya izlenimi oluşturmak için değişik metodları araştırarak başarmayı öngörmüştü.

Kübistler ise bunun tersi bir yol izlediler. Bütün doğaya sadık yansıtma geleneğini bir yana iterek yeniden "gerçek nesneye" dönmeyi denediler. Nesneyi alıp, tuvallerine yamyassı yapıştırdılar. Bu türden yassılaştırılmış nesnelerden oluşma kaleidoskoptan rahatlıkla estetik haz alınabilir ve bu, görsel algılamamızın çok sayıdaki çözülmesi olanaksız çelişkilerinin zekice sergilenmesi olarak değerlendirilebilir; bunu yaparken, burada geometrik yansıtmanın yasalarına göre oluşturulmuş resimlerdekinden çok daha derin ve öz nitelikte bir gerçekliğin yansıtıldığı görüşünü paylaşmak şart değildir.

Bilime atıfta bulunmanın estetik kuram açısından iki ağzı da keskin bir bıçağı andırdığı saptamasını daha önce de bir kez yapmıştık. Bilim, görmenin gizlerine biraz aydınlık getirebilir, fakat sanatçıya ona verdiği bilgilerden hangi sonuçları çıkarması gerektiğini söyleyemez. Çünkü görüş alanımızdaki tek tek öğelerin gözlemlenmesiyle ve bunlara öykünülmesiyle, gerçeklik yanılsamasını uyandırabilecek bir resim yaratılamayacağı olgusu, hem betimlemenin bütün geleneksel yöntemlerinin yanlış olduğu ve bir yana bırakılması gerektiği, hem de bu yöntemlerden vazgeçilemeyeceği gibi bir çıkarıma elverişlidir.

Akademik geleneğin öncülerinin bu ikilemin bilincine varmadıkları gibi bir varsayıma gitmemiz için herhangi bir gerekçe bulunmamaktadır. Poussin'in bir dostu ve koruyucusu olan Roland Fréart de Chambray'ın 1662'de Mans'da yayımlanan ve akademik kuramın bir tür manifestosu olan *Idée de la perfection de la peinture* adlı yazısında, bu sorun açık bir biçimde dile getirilmiştir. Yazıda şöyle denmektedir:

"Bir ressam nesneleri gördüğü gibi resmettiğini söylüyorsa eğer, onları yanlış gördüğünden emin olabilirsiniz. Bu ressam nesneleri kendi doğru olmayan tasarım-

ları doğrultusunda yansıtacak ve kötü bir resim üretecektir. Ressam eline kurşun kalemi ya da fırçayı almazdan önce, gözünü sanatın ilkeleri doğrultusunda yargıya varmaya alıştırmalıdır; bu ilkeler bize nesneleri yalnızca oldukları gibi değil, fakat nasıl betimlenmeleri gerekiyorsa öyle görmeyi öğretir. Çünkü kulağa ne denli çelişkili gelirse gelsin, nesneleri gördüğümüz gibi resmetmek çoğu zaman büyük bir yanlıştır."

Kanımca yanılsamacı sanatın uzun bir geleneğin zemininde gelişebilmiş olması, ama bu geleneğin, değeri gözün masumiyetine atıfta bulunularak tartışma konusu yapıldığı anda yıkılması olgusunun açıklamasını bu çelişkili durumda bulabiliriz.

Bu savı eski bölümlerde ele aldığımız ve tarihsel olarak belgelenebilen bazı olgularla destekleyebiliriz; sözünü ettiğimiz bölümlerde bütün betimleme eyleminin sanatçının uygulamayı öğrendiği şemaları temel aldığını saptamıştık. Ama şimdi, sanatçının geleneğe *neden* bu ölçüde bağımlı olduğunu daha iyi anlıyoruz: "Nesnelerin görünüşünü taklit etme"ye yönelik, ayrımlaştırılmamış istem, bu biçimiyle her türlü anlamdan yoksundur. Bu istem, ancak sanatçının eline bir başka nesneye benzetmesi gereken bir şey verildiği takdirde anlamlı olabilir. Yaratmadan yansıtmak olmaz kuralı burada da geçerlidir. Tek tek görsel öğeler arasında bağlantı kuran karmaşık karşılıklı etkileşimlere ilişkin bazı örnekleri bilmeden hiçbir ressam, kükürt sarısı lekeyi (bu örneği, Ruskin'in örneğinde kalmak için veriyoruz) elde edilecek sonuç artık yalnızca parlak bir çuhaçiçeği öbeği olarak görülmekle kalmayıp, güneşin altında uzanıp giden bir çimenlik izlenimini de uyandırana kadar değişime uğratmanın denemesine bile girişemezdi. Ruskin'in isteminin, yani gözün masumiyetinin ya da daha modern deyişle duyumsama üzerinde yoğunlaşmanın yalnızca çok büyük bir psikolojik güçlük değil, fakat bir mantıksal olanaksızlık anlamına geldiğini bilmekteyiz; bunun nedeni, duyular yoluyla gerçekleşen her duyumun sayısız yoruma açık olması ve çokanlamlılığın – bu kitabın leitmotiflerinden birine dönmek istersek eğer – tek başına algılanabilir nitelik taşımamasıdır. Bu çokanlamlılığın varlığı sonucuna, çeşitli okuma biçimlerinin aynı oluşuma uygulanmasıyla ve bu okuma biçimlerinden ikisinin ya da birkaçının bir anlam verdiğinin saptanmasıyla varılabilir. Kesin inancıma göre resim yapma yeteneğinin özü buradadır. Güzel sanatlar alanında çalışan sanatçının bakışı öteki insanların bakışlarından daha masum değil, fakat daha bilinçli ve daha eleştireldir; bu sanatçı, böylece algılamalarını, birbirinden çok farklı yorumları imgeleminin kendisine sağladığı yansıtmalar aracılığıyla düşünce evreninde deneyerek, sürekli sınamayı öğrenmiştir. Burada söz konusu olan tinsel eylem, bu eylemden yararlanan yanılsamacı resim sanatından çok daha eskidir. Çünkü dilimiz, insanın görsel yaşantının çokanlamlılığının çok eski zamanlardan bu yana bilincinde olduğunu her adımda kanıtlamaktadır. Dilimizin sözcük oluşturmalarından, karşılaştırmalarından, bunun yanı sıra da şiir ve söylence alanındaki mesellerden, insan düşüncesinin dünyayı kavramak ve kendinin kılmak için yarattığı bütün kategorilerin değişebilir olduğu ortaya çıkmaktadır; böylece her an nesnelere ilişkin yeni sınıflandırmalar oluşabilmekte, eskilerin varlığı da son bulabilmektedir. Bir kaya parçasının bir boğa olarak görülebileceğini, ama bir boğanın da bir kaya parçası diye izlenebileceğini bize göstermiş olanlar, tepkileri pratik hemcinslerine göre daha esnek olan hayalci insanlardı. Modern resim sanatının büyüklerinden Georges Braque uzun sayılamayacak bir süre önce bütün kategorilerimizin de-

gişebilirlik niteliğini, örneğin bir eğenin bir çekeceğe, bir kovanın da bir mangala dönüşebileceğini saptamanın kendisini şaşırttığını ve zevk verdiğini anlatmıştır. Daha önce belirtme fırsatını bulduğumuz gibi, başka nesnelerin yerine geçecek nesneler bulma ya da yaratma yeteneğine sanatçılar gibi çocuklar da sahiptirler; bu bağlamda olmak üzere, bu iki yeteneğin bütün kültürlerin başlangıç noktasında yer aldığı varsayımına da gitmiştik. Bulma eylemi, büyük bir olasılıkla yaratma eyleminin en eski biçimidir; insan ancak bir şey yaparak ve bunu başka bir şeye benzeyecek biçimde yapmaya çalışarak görünür çevresini artan ölçüde algılayabilir. Yaratıcı sürecin bu yanı özellikle Konrad Fiedler tarafından vurgulanmıştır; fakat bilgilerimizi bu yolla genişletmenin "görünüşü keşfetme" eylemini başarmanın, diğer bir deyişle, görsel yaşantılarımızın çokanlamlılığının bilincine varmanın güçlüğünü yeterince dikkate almamıştır.

X

BETİMLEYİCİ SANATIN neden bir tarihinin bulunduğu, bu tarihin neden bu denli uzun ve karmaşık bir nitelikte olduğu sorularının yanıtı bu olgularda aranmak gerekir. Bir kez daha kısaca özetlemek için şöyle diyebiliriz: Bizler, yani izleyiciler sanatsal betimlemeleri yorumlamak istediğimizde, gerçek dünyaya ilişkin deneyim ve bilgilerimizi bu betimlemelere yansıtarak onları çok değişik, deney niteliğindeki yorumlar aracılığıyla sınavdan geçiririz. Bir parça dünyayı bir imge olarak görmek isteyen ressam ise, bunun tam tersine davranır. Ressam, bildiği imgeleri çıkış noktası almak ve bu imgelerden birinin gerçekliğin bir kesitine yansıtılabilip yansıtılamayacağını irdelemek zorundadır. Sir Winston Churchill, ruhbilimden resim yapma sırasında – kendi adlandırdığı şekilde, ışığın iletişinin "postahane" tarafından ressamın renklerinden oluşma bir koda çevrildiği anda – anımsamanın oynadığı role ilişkin bir açıklama bekliyordu. Kanımca bu mucizeyi yaratan anımsamanın, daha önce gördüğümüz resimlere ilişkin bir anımsama olduğu tartışmasızdır.

Yaptığımız araştırmalar, doğayı resim olarak görmemizi ancak yapılmış bir resmin sağlayabileceği gibi çelişkili bir sonuca yol açtı. Bu çelişkili savı desteklemek için bir dizi kanıt kullandım; dahası, bu kitabı yazmaktaki amacımın geniş ölçüde bu olguları açıklamak ve sözü edilen sonuca varabilmek olduğu da söylenebilir. Ancak görünüşe bakılırsa, bu sonucu olduğu gibi benimsediğimiz takdirde önümüzde hemen yeni ve aşılmaz güçlükler belirecektir. Çünkü eğer yalnızca resimleri birer gerçeklik olarak görmeyi öğrenmiş olanların bunun tersini de yapabilecekleri, yani gerçekliği resim olarak görebilecekleri kabul edildiği takdirde, o zaman bu sürecin hiç başlayamamış ve ilk resmin hiçbir zaman yapılamamış olduğu sonucuna varmak gerekecektir. Aslında burada yalnızca görünüşte bir güçlük söz konusudur, çünkü ilk resimlerin, bir benzerliği oluşturma gibi bir çabaları bulunmamaktadır. Bu yolu, yani yaratmadan öykünmeye uzanan yolu izlemiş kültürlerin sayısı çok azdır. Yanılsamacı bir sanatın gelişme kaynağını oluşturan sistematik karşılaştırma ancak imgesel betimlemeler üzerindeki çalışmalar yüksek bir düzeye vardıktan sonra gerçekleşir. Ancak doğaya öykünmede bu evreden sonra da seçmeci bir tavır varlığını korur. Her motif

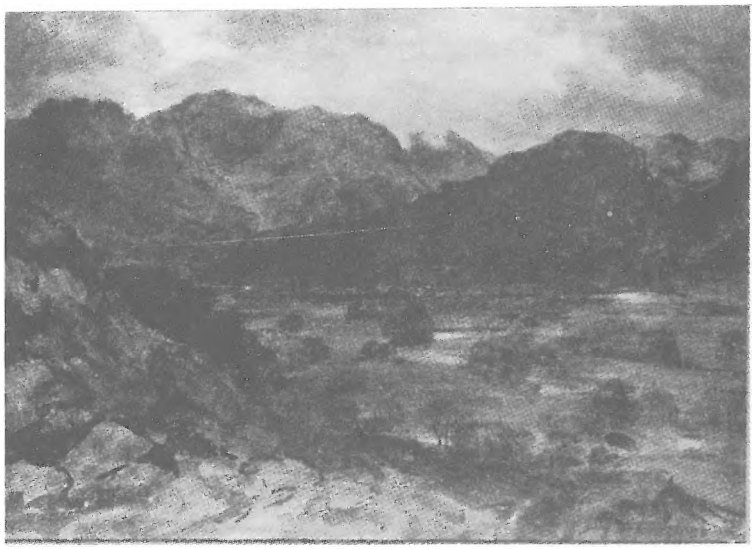
ressamını bulur diye bir kural yoktur. Yüksek bir gelişme düzeyine varmış bir doğalcı sanat çerçevesinde bile saptanan gerçek, biçimler dağarcığının inanılmaz bir inatçılığı sergilemesi ve her değişime, sanki bir ressamın elinden çıkma her resim o ressamın daha önce gördüğü bir başka resmin varlığını koşul kılıyormuşçasına karşı koymasıdır. Sanatta üslupların sürekliliği, bu konuda birbirlerini destekleyen bir aşamalar zinciri varsayammı gerekli kılmaktadır.

Bu ruhbilimsel olguların önce peyzaj resmi alanında, yani görmenin her türlü önceden hesaplama işleminden çok daha büyük önem taşıdığı bir alanda bulunmuş olması, rastlantı değildir. Fréart de Chambray'ın Poussin'in safından olan dostlarına, iyi bir ressamın hiçbir zaman gözlerine güvenmemesi gerektiği yolundaki "Paradoks"tan söz etmesinden on bir yıl sonra, o sıralarda oluşma evresinde bulunan Rubens çevresinin lideri Roger de Piles, *Dialogue sur le Coloris*'sinde (1673) şunları yazmıştır: "Ressamların kötü alışkanlıkları, duyularını etkiler; böylece sonunda gözleri doğayı kullanmaya alıştıkları renklerde görmeye başlar." Bu karşılıklı etkileşimlerle daha önce, gerek topografik betimlemelerin patolojisini tanımladığımızda, gerekse bunların sanatsal bir türe dönüşümünü izlediğimizde karşılaşmıştık. Burada olayın çok olumlu bir yanının bulunduğu da unutulmamalıdır: Eğer bizler de ressamlardan manzaraları resimler olarak görmeyi öğrenmeseydik, bir manzaranın "pitoresk" yanını hiçbir zaman görüp bu yanına hayranlık duyamazdık. On sekizinci yüzyılın ileri görüşlü sanatseverlerinden olan Richard Payne Knight, zamanının İngiliz şairlerini ve ressamlarını Cumberland'in dağlarını ve gölgelerini görmeye itenin, en sevdikleri resimlere, büyük bir olasılıkla Claude Lorrain'in ya da Poussin'in tablolarına benzeyen motiflere yönelik arayış olduğunun çok iyi bilincindeydi.

Böylece yeniden Constable'a ve Roger Fry'ın "nesnelerin gerçek görünüşü yönünde bir atılım" diye adlandırmış olduğu buluşun yeni yanının ne olduğu sorununa dönmüş bulunuyoruz. Constable'ın kendi yaratısını bu anlamda kavramış olduğu kesindir. Constable, "tersini yapacak yerde resimleri doğaya ilişkin değerlendirmeler için ölçüt diye kullanan" bir izlerçevreye karşı çıkmıştı. Ancak sanatçının tepkilerinin şiddeti, bu tepkilerin daha önce gördüğü resimlerin duyarlı ruhu üzerinde yarattığı çekici güçten kaynaklanmaktadır. Londra'daki Victoria and Albert Museum'da, Constable'ın yirmi iki yaşındayken yapmış olduğu ve İngiltere göller bölgesindeki Borrowdale'i betimleyen çok güzel bir çalışma vardır (246). Eserin arkasında şu ilginç not bulunmaktadır: "Güzel, rüzgârlı bir gün, dolgun tonlar, tıpkı Poussin'in ya da Sir George Beaumont'un en yumuşak tondaki resimleri gibi, bütünü açısından ele alındığında bu çizimden daha koyu tonda."

Burada genç ressamın nasıl motifinin önünde hemen kendisine bu motifi anımsatan resimleri düşünmek zorunda kaldığını görmekteyiz. Constable, görkemli dağ peyzajlarıyla on sekizinci yüzyıla İngiltere göller bölgesi gibi bölgeleri "pitoresk" olarak duyumsamayı öğretmiş olan Gaspard Poussin'i anımsamaktadır. Sir George Beaumont'u ise koyu kahverengi keman fıkrasından, akademik geleneğin bir temsilcisi olarak tanımaktayız.

Öte yandan Constable, pitoreskten uzaklaştığı zaman bile görmüş olduğu resimler aracılığıyla düşünmeyi sürdürür. Doğduğu yer olan Suffolk için şöyle yazar: "Bu-



246. JOHN CONSTABLE: *Borrowdale.* Suluboya. 1806.

rası bir ressam için son derece güzel bir manzara. Sanki her çitte ve her ağaçta bir Gainsborough görür gibiyim." Constable'ın İngiltere'nin doğusundaki düzlüklere ait bu motifleri yansıtırken kullandığı biçim dilinin doğrudan Gainsborough'dan geldiğini kolaylıkla kanıtlamak gerçekten de olasıdır. Daha önce Constable'ın, *Wivenhoe Parkı* adlı tablosu için yaptığı ilk çizimlerden birinin sözünü etmiştik (189). Daha sonra (247) sanatçının, koruyucusunun yurtluğunda nasıl elverişli bir pitoresk motif aradığını görüyoruz. Sonuçta Constable'ın seçtiği, Gainsborough'nun idillerinde her-



247. JOHN CONSTABLE: *Wivenhoe Parkı'ndan motif.* Tebeşir. 1817.



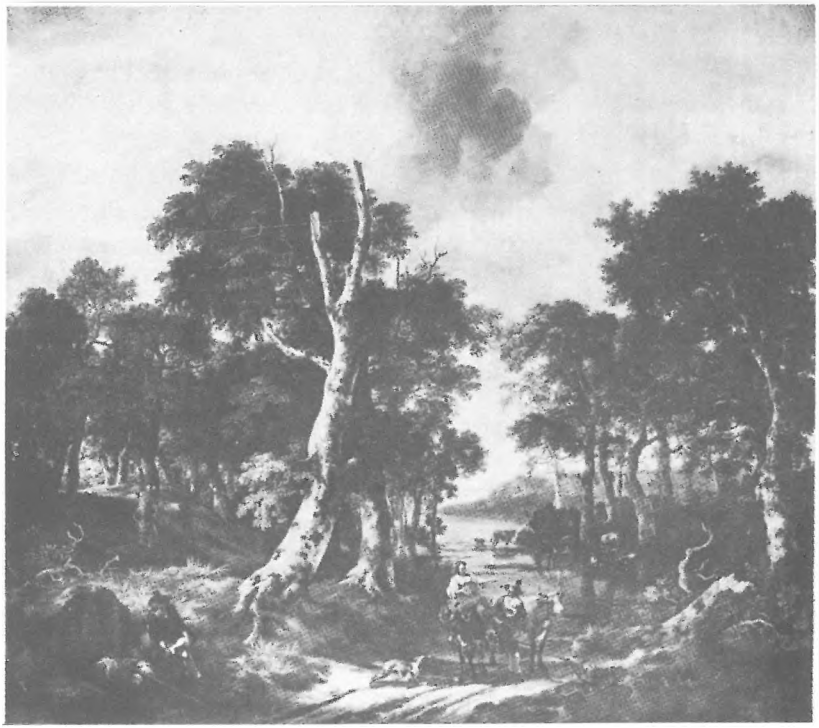
248. THOMAS GAINSBOROUGH: *Sulak*. 1777.

halde sık rastladığı bir taşra sahnesi olmuştur – örneğin ormanın ve çobanların şiirini kendisinde birleştiren *Sulak* (248) adlı resimdeki gibi. Constable, bir motifi bütünüyle kendisinden yaşlı ustanın bakış açısından görmüştür.

Burada doğal olarak böyle bir açıklamanın bize gerçekten yardımcı olup olmadığını sormamız gerekmektedir; çünkü görünüşe bakılırsa böyle davranmakla soruyu sonu gelmesi olanaksız bir zinciri izleyerek hep bir adım daha geriye itmiş olmaktayız. Eğer Constable İngiltere'deki manzarayı sanki Gainsborough'nun fırçasından çıkmaymış gibi gördüyse, o zaman Gainsborough aynı manzarayı nasıl görmüş olmalıdır? Bu soru da henüz yanıtlanabilir bir sorudur. Gainsborough, Güney İngiltere düzlüklerindeki manzaraları daha önce üstünde çok çalıştığı ve kopya ettiği Hollanda peyzajlarının etkisinde görmüştür. Elimizde Gainsborough'nun Ruisdael'den (250) kopya ettiği bir çizim (249) bulunmaktadır; Gainsborough'nun kendi orman idilleri için (251) kullandığı biçim dilinin kökeninin Hollandalılarda olduğu açıktır. Tutarlı olmak istendiğinde, bundan sonraki sorunun Hollandalı-



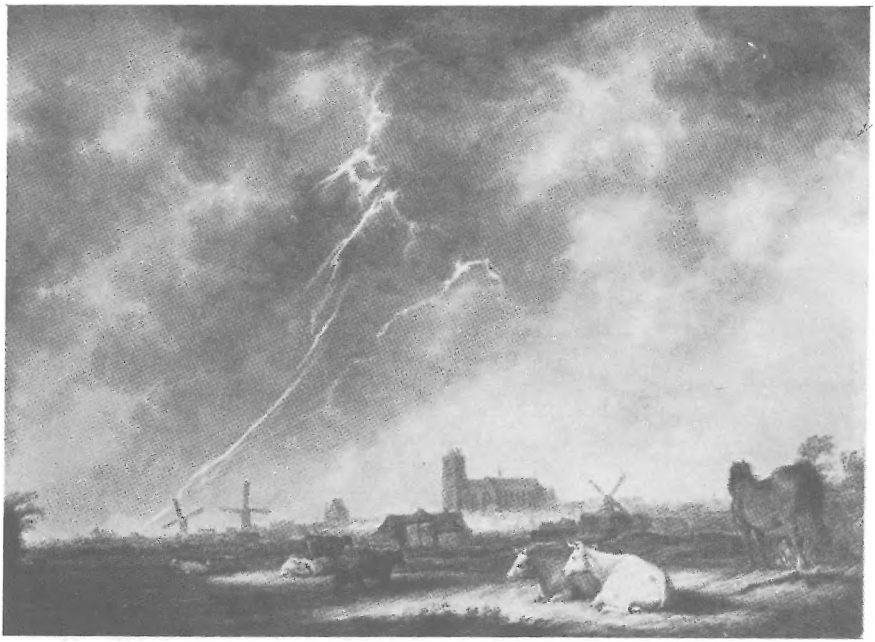
249. THOMAS GAINSBOROUGH: *Ruisdael'e göre çizim*. 1748 dolayları.



250. J.I. VAN RUISDAEL: *Orman Peyzajı.* 1660 dolayları.



251. THOMAS GAINSBOROUGH: *Cornard Wood.* 1748.



252. A.CUYP: *Fırtınada Dordrecht.* 1650.



253. JOHN CONSTABLE: *Salisbury Katedralinin Nehirden Görünüşü.* 1831.

ların biçim dilinin nereden geldiği sorusu olmak gerekir ve bu sorular sonsuza değin sürdürülebilir. Bu konuda da bir şeyler bilinmektedir, çünkü bu sorular ve bunlara verilen yanıtlar, "sanat tarihi"nden anlaşılanı oluşturmaktadır. Wölfflin'in de söylediği gibi, bütün resimler başka resimlere ilişkin gözlemlere, doğrudan doğanın gözlemlenmesine oranla çok daha fazla şey borçludur.

Constable da sanatçının doğanın nasıl betimleneceğini kendisinden önceki sanatçıların deneyim dağarcıklarından öğrenebileceğinden kuşku duymamıştır. Constable'ın başkalarından öğrenmeyi istemediği söylencesini Ruskin de yineleyince, Leslie, *Handbook for Young Painters* (Genç Ressamlar İçin El Kitabı) adlı eserinin okurlarına Constable'ın bilinen ilk alıştırmalarının, Raffaello'nun ünlü goblen taslaklarını betimleyen bakır baskılarının karakalemle yapılan kopyaları olduğunu, daha sonra bu kopyaları Ruisdael'in kazıresimlerinin kopyalarının izlediğini anımsatmıştır; yine Leslie'ye göre Constable, sonraki yaşamında Wilson, Ruisdale, Rubens, Terniers ve Claude Lorrain'in resimlerini dikkatle kopya etmiş, atölyesinin duvarlarını da büyük peyzaj ressamlarının ve başkaca ustaların eserlerine bakarak yaptığı resimlerle, karakalem çizimlerle ve baskıresimlerle doldurmuştur.

Biz de daha önceki bir bölümde Constable'ın, Alexander Cozens'in bir örnekler kitabından kopyalar çıkarttığını görmüştük; Constable, yaşamının sonlarına doğru bile genç yaşta ölen bir ressam dostunun babasına şunları yazmıştır: "zavallı John'un çayırdaki dişbudak ağaçlarını konu alan çizimlerinden birini ödünç verebilirseniz... merak etmeyin, çok dikkat ederim... şu sıralarda bir, iki dişbudak ağacı resmi yapmaktayım." Sanatçı yine o sıralarda Ham House'daki bir resim koleksiyonu üzerine de şunları yazmıştır: "Gerçekten nefis bir Cuyp'ınız (252) var, sessizlik ve huzur dolu; kent, bütün kuleleri ve yeldeğirmenleriyle birlikte nemli bir peçenin ardında, zayıf bir güneşin aldatıcı ışıkları altında uzanıyor; bulutlardaki tüyler ürpertici bir çatlak ise insanı neredeyse titretiyor ve birkaç yoksul kulübeye bir yıldırım düşüyor; yıldırımın aşağı kayışı doğaya öylesine sadık ki, bu resmi 'Salisbury'mi (253) göndermezden önce görmüş olmayı isterdim."

Constable, Cuyp'ın gerçek bir buluş yaptığına kesinlikle inanmıştı. Hollandalı sanatçının bir yıldırımı betimleyiş biçimini incelemiş ve bu betimlemenin doğadakine benzediğine inandırmıştı. Bu, elbet röprodüksiyon niteliğinde bir kopya anlamında bir benzeyiş değildi – çünkü bir şimşek çakışının ve yıldırımın, üstelik yağlıboyayla röprodüksiyonuna kimse girişemezdi –, ama bu benzeyiş yine de resmin bağlamı içersinde şimşeğin parlak ışığı için bütünüyle "kriptogram" yerine geçebilecek bir biçimde gerçekleşmişti. Demek ki bu noktada deneyleri sürdürmenin gereği artık kalmamıştı.

Kanımca şu anda Constable'ın peyzaj resimlerinin doğa felsefesi, başka deyişle fizik, alanında yapılan deneyler olduğunu açıklarken ne demek istediğini, araştırmalarımızın başlangıcına oranla daha iyi anlayabilecek konumdayız. Constable sanatçının yalnızca deneylerin yardımıyla kendini üslubun zincirlerinden kurtarabileceğini ve daha yüksek düzeydeki bir doğruya giden yolu bulabileceğini saptamıştı. Sanatçı ancak daha önce hiç resmedilmemiş etkileri deneyerek doğaya daha çok yaklaşmayı umut edebilir. Çünkü bu noktada da yaratma, yansıtmadan önce gelir.

XI

BURADA Batı resim sanatının gelişmesine önemli ölçüde kaynaklık eden görsel buluşların tarihi için önermek istediğim değişik yorumla, doğabilimlerinin tarihine ilişkin istenen yorum değişikliği arasında bir koşutluk bulunmaktadır. On dokuzuncu yüzyıl, bu konuda da edilgin bir saptamayla ve her türlü yorumdan yoksun, koşulsuz bir gözlemle yetinmiştir. Böyle bir tutum için kullanılabilecek teknik terim, tümevarım yöntemine duyulan inançtır. Bu yöntem, hiçbir gözlemin öznel düşüncelerle çarpıtılmış olmaması koşuluyla, olguların sabırla bir araya getirilmesi sonucu ortaya doğru bir doğa imgesinin çıkacağı inancını temel alır. Bu görüşe göre araştırmacı için elde edebileceği sonuçları çarpıtabilecek böyle bir önyargıdan, varsayımdan ya da koşuldan daha zararlı bir şey yoktur. Buna göre bilim, olgulardan oluşma bir sistemdir ve ancak duyular aracılığıyla elde edilen verilerden türetilme bilgiler güvenilir niteliktedir.

Ne var ki tümevarım kuramına temel olan bu koşulsuz gözlem ideali, gerek bilimde, gerekse güzel sanatlar alanında sonuçta bir yanılsama olarak ortaya çıkmıştır. Modern bilim öğretisi her türlü beklenti tasarımından etkilenmeksizin gözlem yapılabileceği düşüncesini şiddetle eleştirmiştir. Karl Popper, düşünce dünyamızı, doğanın üstüne gizlerini not edebileceği, boş bir kâğıda dönüştüremeyeceğimizi, her gözlemin doğaya yönelttiğimiz bir soruyu koşul kıldığını ve bu türden her sorunun içersinde geçici bir varsayımı barındırdığını vurgulamıştır. Belli olayları gözlemlememizin nedeni, varsayımımız nedeniyle belli sonuçların beklentisi içersinde olmamızdır. Gözlem yapmakla, bu sonuçlarm gerçekten elde edilip edilmediğini görmek isteriz. Bu sonuçlar gerçekleşmediği takdirde yapmamız gereken, varsayımımızda düzeltmelere gitmek ve, bir kez daha bu varsayımı gözlem aracılığıyla denetleme girişiminde bulunmak, bunu yaparken de düşünülebilecek en katı ölçütleri uygulamaktır. Burada uyguladığımız yöntemin hedefi, bu varsayımı çürütmektir; buna karşın ayakta kalabilen bir varsayımı geçici olarak benimsemekte de haklı olduğumuza inanırız.

Sanatta görsel buluşların tarihi de, burada bilimsel araştırma için yapılana çok benzer bir biçimde anlatılabilir. Şimdiye değin çok kez alıntıladığımız şema ve düzeltme ilkesi, yukarda anlatılanlara bütünüyle uymaktadır. Sanatçı, yaratma, benzetme ve değiştirme sürecine başlayabilmek için bir çıkış noktası gereksinir; bu süreç sonunda tamamlanmış imgeyi ortaya çıkaracaktır. Sanatçı işe sıfırdan başlayamaz, ama kendisine öncülük etmiş olanları eleştirisiz izlemek zorunda da değildir.

1817 yılında – yani Constable'm *Wivenhoe Parkı*'nı sergilediği yılda – Henry Richter adlı pek tanınmamış bir ressamın kısa, ama ilginç bir yazısı yayımlanmıştır. *Daylight: A Recent Discovery in the Art of Painting* (Gün ışığı: Resim Sanatında Yeni Bir Buluş) başlıklı bu yazı, o sıralarda genç ressama egemen olan araştırma tutkusunu çok güzel sergilemektedir. Richter bu esprili yazısında, bir sergide bir araya gelmiş on yedinci yüzyıl Hollandalı ustaların ruhlarına şöyle seslenir: "Sizin zamanınızda açık bir gökyüzü yok muydu? Atmosferin engin mavi ışığı o zaman da bugünkü gibi parlamıyor muydu?... Kanımca güneş ışığının görkemi birincil olarak altın rengi ile mavi ışık arasındaki karşıtlıktan kaynaklanır..."

Constable gibi Richter de resim sanatının bilimsel yanının kendisine sağladığı geleneksel formülleri eleştirel bir sınavdan geçirmiş ve bu açıdan bakıldığında, bu formüllere göre yapılmış resimlerin gün ışığında geçen sanneler gibi gözükmediğini saptamıştır. Bu nedenle sarı karşısında daha çok mavi kullanılmasından yana çıkmış, bununla sanat alanında o zamana değin başarılamayan bir şeyi, gün ışığının karşılığını bulmayı amaçlamıştır.

Richter'in eleştirisi haklıdır, ancak görünüşe bakılırsa yeni ve doyurucu bir çözüm bulmayı, o da başaramamıştır. Belki Richter varsayımını başarılı bir tabloda sergileyecek kadar buluş gücüne sahip değildi, belki de yalnızca hep yeniden denemesini sağlayacak direnme gücünden yoksundu. Hangi olasılık benimsenirse benimsensin, Richter sonunda Victoria dönemini sergileyen önemsiz bir ressam olarak unutulup gidecektir; Constable ise deneylerini, resim sanatını gerçekten de *Plein air*'e (açık havaya) biraz daha yaklaştıracak o daha aydınlık ve ferah uyumları gerçekleştirene değin sürdürecektir.

Oysa resim sanatının tarihinin ortaya koyduğu gibi, bu türden *bütün* buluşlar, eskiden elde edilenler ile yeni motifler arasındaki sistematik bir karşılaştırmayı ya da başka deyişle doğanın ne ölçüde gerçekten bu açıdan görülebileceğini saptamak için, tanınmış sanat eserlerinin bir deney niteliğinde olmak üzere doğaya yansıtılmasını koşul kılarlar. Bu türden bir karşılaştırmaya ilişkin çok aydınlatıcı nitelikte bir örneği Lecoq de Boisbaudran'e borçlu bulunmaktayız. Yaklaşık yüzyıl kadar önce Fransa'nın en etkili resim öğretmenlerinden olan de Boisbaudran, sanat eğitiminde reformların öncülerindendi ve özellikle görsel belleğin eğitilmesine ağırlık verilmesini savunmuştu. Lecoq de Boisbaudran, atölyedeki geleneksel nü çalışmalarına yönelik bir eleştiri bağlamında olmak üzere, tıpkı daha sonra Rodin'in yapacağı gibi, modellerin açık havada poz vermelerini ve hareket etmelerini kabul ettirmişti. Kendi deyişiyle, bu çabasının amacı "öğrencilerini canlı davranışların ve geçici etkilerin o uçsuz bucaksız, o güne değin neredeyse hiç araştırılmamış alanına sokmaktı." Bu yapılırken "bir defasında çabalarımız gerçek bir coşkuya dönüştü. Modellerimizden biri, çok güzel yapılı ve sakallı bir erkek, küçük bir gölün kıyısında, kamışlardan oluşma bir çalılığın yanında uzanmış yatmaktaydı. Tutumu hem sereserpe, hem de güzeldi. Yanılsama mutlaktı, klasik mitoloji gözlerimizin önünde yeniden canlanmıştı. Çünkü o anda orada dingin bir görkemle sularına hükmeden eski nehir tanrılarından birini görmekteydik." Gerek ustanın, gerekse öğrencilerin bu konumu, mitolojik tabloların eski geleneğini yeniden ele almak, karşılaştırmalara gitmek ve düzeltmek için olağanüstü bir fırsat saymış olduklarını varsayabiliriz. Bu türden örnekler, sanat alanındaki bütün değişimlerin neden ancak ağır bir tempoyla gerçekleşebildiğini de açıklamaktadır. Bilimsel deneylerde olduğu gibi, bu alanda da değişimlerin yönlendirilip denetlenebilmesi, öteki bütün bileşkelerin değişmeden kalması koşuluna bağlıdır.

Lecog de Boisbaudran'ın bu deneyimi, bize ister istemez çok daha önemli bir yenilikçinin, Manet'nin çığır açıcı nitelikteki bir eserini, *Le Déjeuner sur l'herbe*'ini (Çayırda Kahvaltı) (254) anımsatmıyor mu? Bu cesur, doğalcı girişimin, bir skandal atmosferine kapılan izleyicilerin sandıklarının tersine, Paris yakınlarındaki gerçek bir yaşantıyı değil, fakat Raffaello'nun çevresinin ürünü ve Fréart de Chambray gibi önemli



254. EDOUARD MANET: *Le Déjeuner sur l'herbe.* 1863.



255. MARCANTONIO RAIMONDI: *Paris'in Yargısı.*
1515 dolayları. Bakırbaskı.

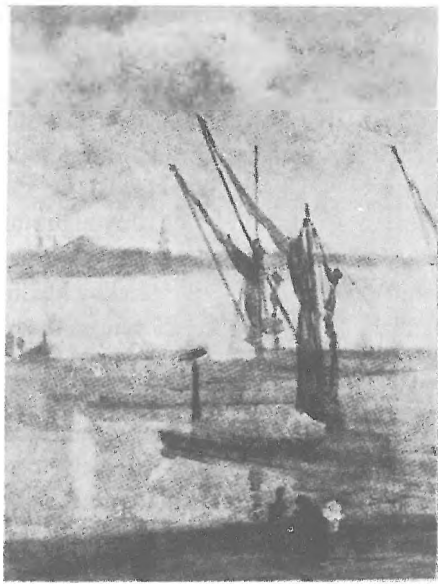
bir akademisyenin kompozisyonun yetkin örneği diye övdüğü bir kazıresmi (255) temel aldığı bilinmektedir! Şu ana kadar öğrendiklerimizin ışığında bu esinlenme, pek yadırgatıcı gelmemektedir. Yeni etkileri araştırmak amacıyla sistemli bir çalışmaya giren ressam, kendine gelişigüzel davranma özgürlüğünü tanıyamaz. Boyaları gelişigüzel tuvale çalıp ortaya çıkacak sonucu bekleyemez. Çünkü elde edeceği sonuç doyurucu bile olsa, bu sonucu yineleyemeyecektir. Daha önce gördüğümüz gibi, doğaya sadık imge son derece hassas dengeleri temel alan bir bağıntılar sistemidir ve bu sistemde, gerek sanatçının kendisi, gerekse izleyiciler için anlaşılmaz konuma gelmesi istenmi-

yorsa eğer, ancak çok dar sınırlar içersinde kalan değişiklikler yapılabilir. Manet'nin Raffaello'nun kompozisyon şemasını kendine çıkış noktası alması olgusu, onun bir defada bir adımdan fazlasını atmama gereğinin ne denli bilincinde olduğunu kanıtlamaktadır. Manet, bir dilin yeni sözcükler ve deyişler aracılığıyla yaşayıp geliştiğini, ama yalnızca yeni sözcüklerden ve yeni tümce yapısından oluşma bir dilin, bir delinin sabuklamaları kadar anlaşılmaz olacağını herhalde sezgisel olarak bilmekteydi.

Ancak kanımca bütün bunlar, başarılı reformcuların edimlerine duyduğumuz saygıyı yalnızca daha da artırmaktadır. Çünkü bu edimler için geleneğe başkaldırmanın, gözün masumiyetinin yeniden kazanılmasının ötesinde bir şeyler gerekmektedir. Sanatçı gerçeği bulmak için kullandığı aleti geçmişin sanatından kendi yaratmak zorundadır. Her motifi resimlerden tanıdığı doğrultuda görmesini sağlayan tinsel zorlamayı bastırmakla yetinemez. Sanatçının yapması gereken, geleneksel betimleme biçimlerini kendisinin de uygulamasıdır; ancak bunu geleneği olumlayarak değil, fakat eleştirel bir tutumla, herhangi bir yerde yapılacak bir değişiklik ya da eklemeyle gerçekliğe daha iyi bir karşılık bulunup bulunamayacağını dikkatle denetleyerek yapacaktır. Sanatçı tuvalinin önünden geri çekilerek ona uzaktan bakmalı, kendi kendisinin en acımasız yargıcı olmalı, ucuz etkilere ya da yüzeysel yalınlaştırmalara ilişkin en ufak belirtilere bile aman vermemelidir. Bu arada, kolaylıkla olabileceği üzere, izler-



256. CAMILLE PISSARRO: *Boulevard des Italiens, Güneşli Sabah*. 1897.



257. J.A.McN.WHISTLER: *Chelsea Wharf, Gri ve Gümüşi.* 1875 dolayları.

çevrenin bu çabalarında kendisine ayak uyduramamasına ve yeni bireşimleri gerçek dünya bağlamında yorumlamasını henüz öğrenemediğinden, bu çabaları benimsememesine de hazır olmalıdır.

Bunlar göz önünde tutulduğunda, bu bağlamdaki en atak deneylerin izleyicilerde sanatçının dünyayı görüş biçiminin bütünüyle öznel olduğu inancını uyandırması şaşırtıcı değildir. Resim sanatında izlenimci üslubun gelişmesine bütünüyle koşut olmak üzere, halk arasında da ressam ağaçları mavi, otları kırmızı, gökyüzünü yeşil resmeden, her eleştiriyi de burnu büyüklükle: "Ben böyle görüyorum" diyerek geri çeviren bir insan sayılmaya başlanmıştır. Olay elbet bu kadar basit değildir. Bütün görme biçimlerinin öznel olduğu savı kolaylıkla abartılabilir. Görme alanında gerçekten de yeni buluşlar vardır ve bir sanatçının belli bir anda ne gördüğünü hiçbir zaman bilemeyeceğimizi itiraf etmek zorunda kalsak bile, sözü edilen buluşları sınayabilmek yine de olasıdır. Ve insanlar başlangıçta izlenimci resimler karşısındaki direnişe karşın, ilk şok etkisini yitirir yitirmez bu resimleri yorumlamayı çabuk öğrenmişlerdir. Bu yeni dili benimsemelerinin ardından kendileri tarlalara çıktıklarında ya da pencereden Paris bulvarlarından birine baktıklarında (256) kendilerinin de dünyayı gerçekten böyle alacalı ışıklardan ve renkli lekelerden oluşma bir titreşim olarak yaşayabildiklerini sevinçle karışık bir şaşkınlıkla algılamışlardır. Böylece çeviri, etkinlik kazanmıştır. Gerçi izlenimciler çağdaşlarına doğayı "masum gözlerle" görmeyi öğretmemişlerdir – çünkü böyle bir şey zaten yoktur –, ama onlara dünyayı görme bağlamında belli görsel yaşantılara daha önceki resim sanatından daha uygun düşen yeni olanaklar sunmuşlardır. Ressamlar, sanattan anlayan izleyicileri, doğanın sanata öykündüğü özdeyişinin yerleşmesine yol açacak ölçüde inandırabilmişlerdir. Ve Oscar Wilde, Whistler resmini yapmazdan önce Londra'da sis olmadığını söyleyebilmiştir (257).

XII

GÖRSEL BAĞLAMDA yeni alanlara bu yolla adım atanların çoğu, bu mutluluk verici yaşantıdan ötürü teşekkürlerini, *görmeyi* ilk kez sanatın kendilerine öğrettiğini söyleyerek dile getirmişlerdir. Ressamın ışık ve gölge aracılığıyla görebildiği, sıradan ölümlülerin ise gözden kaçırdıkları pek çok şeye ilişkin şaşkınlığa daha klasik antik çağda, Cicero'da bile rastlamaktayız. Bütün bu söylenenlerde pek çok doğrunun bulunduğu

kesindir, ama bunlar söz konusu yaşantıya temel olan ruhbilimsel olayı ancak kısmen açıklayabilmektedir. Tek başına ele alındığında görme, sanatın bile bize öğretemeyeceği kadar karmaşık ve şaşırtıcı bir süreçtir; bu süreç bireşimlerden ve karşılıklı etkileşimlerden oluşur. Dünyaya yalnızca günlük gereksinimlerimiz doğrultusunda tembel tembel bakmakla yetindiğimiz, sanatçının ise nesnelerin üstündeki alışkanlık perdesini sıyırıp attığı düşüncesi, günlük görme olayı diye adlandırılan mucize için yeterli değildir. Kanımca Malraux her türlü görmenin amaca bağlı bir eylem niteliğini taşıdığını ve sanatçının amacının da resim sanatı olduğunu ileri sürmekle gerçeğe çok daha yaklaşmıştır. Bu nedenle olası seçenekler arayan sanatçının sıradan insandan daha çok gördüğü kesin olarak söylenemez. Dahası, sanatçı belki bir anlamda (gözlerini kısmasından anlaşılabileceği gibi) aslında daha az gören kişidir. Ama o, tuvalinde bize kimi zaman bizim için de geçerlik kazanan bir takım karşılıklar göstererek deneyimlerimizi zenginleştirir. Bir resme dikkatle bakan ve sonunda, ilk çabalarının ardından: "Ben, ne yazık ki sanatçının gördüğü gibi göremiyorum", diyen sıradan izleyici, sanatçının düşmanı değildir. Bu izleyici daha çok, amacı anlaşılır karşılıklar bulmak olan, kendine özgü bir oyunda sanatçının oyun arkadaşı sayılır. Sanat, çeşitli amaçlara hizmet eden kabarık sayıda başka oyunları da kapsamına alır. Ancak belli bir anda hangi oyunun söz konusu olduğunu kestiremeyen kişinin her zaman yalnızca sıradan izleyici olduğu söylenemez.

Bu oyun arkadaşlığını ve benimseme eylemini özellikle vurgulamayı gerekli buluyorum; bunun nedeni, sanatta başarının ve yaygınlığın önem taşıması değildir; ama deneylerden söz edebilmemiz, bunların başarısını ya da başarısızlığını ölçebilmemiz koşuluna bağlıdır.

Roger Fry'a göre, eski Yunanlılardan izlenimciliğe kadar uzanan gelişmesi açısından doğalcılığın tarihi, geniş ölçüde başarı kazanmış ve nesnelerin gerçek görünüşünü keşfetmeyi hedeflemiş bir deneyler dizisinin tarihidir. Ancak buradaki "keşfetme" teriminin doğruluğundan tam emin değilim. Çünkü insan, ancak daha önce var olan bir şeyi keşfedebilir; bu bağlamda ele alındığında, bu sözcük masum göz düşüncesini ya da başka deyişle aslında görmemiz gerekenin, Berkeley'in daha baştan verili diye nitelendirdiği renk lekeleri olduğu ve ancak uygarlığımızın bir tür ilk günahı diye adlandırabileceğimiz bir olgunun bizi izlediğimiz güzelliği değiştirmeye ve çarpıtmaya zorladığı tasarımını içermektedir.

Kanımca insanlığın gelişmesine ilişkin böyle bir anlayış, ruhbilimin en yeni verileriyle çelişmektedir. J. J. Gibson bundan kısa süre önce bütünüyle farklı bir yorumu savunmuştur. J. J. Gibson'ın inancına göre görsel izlenimleri olası bir dünya bağlamında, yani ışık ve uzam olarak yorumlama yeteneği insanda doğuştan bulunmaktadır. Savaş sırasında üzerinde çalıştığı sorunlar, bu arada pilotların uçak gemilerine inerken hızı ve uzaklığı nasıl çok çabuk ve doğru değerlendirebildikleri sorusu, J. J. Gibson'ı görsel yeteneklerimizin çok yüksek düzeyde olduğu sonucuna götürmüştür.

Gerçekten önce deneylerin yardımıyla uzama ilişkin bir tasarım türetmek zorunda olsaydık, böyle edimleri gerçekleştirebilir miydik? Eğer bir sincap "gerçekte" yalnızca uzaktaki dalları "temsil eden" siyah şeritler görebiliyor olsaydı, daldan dala at-

layabilir miydi? Neyseki biz, kendi amaçlarımız açısından yüzlerce yıllık deneyselcilik tartışmasının sonunu beklemek zorunda değiliz. Kesin olan nokta, ister doğuştan, ister sonradan öğrenme aracılığıyla edinilmiş olsun, her yerden bize ulaşan göstergeleri yorumlama, ardından da yorumumuzu ışık ve uzam anlamında olası biçimlere çelişkisiz uyup uymadığı açısından sınama konusunda neredeyse akıl almaz bir yeteneğe sahip bulunduğumuzdur.

Daha önce de gördüğümüz gibi, bu, yaptığımız bütün yorumların hep doğru olduğu ya da olgulara uygun düştüğü anlamına gelmez. Eğer durum böyle olsaydı, trafik kazalarının sayısı çok azalırdı. Oysa durum, bunun tam tersinedir. İlk varsayımlarımız çoğu kez yanlıştır ve yanlış kestirimleri dışlamamızı sağlayacak ipuçlarının eksikliği durumunda bu yanlış varsayımlar olduğu gibi kalır.

Bu ayıklama sürecinde belli sınama yöntemlerinin, özellikle de dokunmanın ve belki daha ileri ölçüde olmak üzere devinimin belirleyici rol oynadığını görmüştük. Bu yöntemler, görsel izlenimlerimizi yorumlamayı öğrenmemiz bakımından belki kesinlikle gerekli değildir; ama görsel açıdan aynı ölçüde olası çeşitli yorumlar ve buna bağlı olarak olası çeşitli tepkiler bağlamında bir karara varabilmek için bu yöntemleri gereksiniriz.

XIII

BİR KEZ DAHA özetlemek için şöyle diyebiliriz: Tarihçinin göz önünde tutması gereken nokta, bütün canlıların belli bir ölçüde, insanoğlunun ise şaşılacak ölçüde, deneyler ve yanılgılar aracılığıyla araştırma ve bir varsayımdan ötekine geçmeyi öğrenme yeteneğine sahip bulundukları gerçeğidir; bu çabalar, varolma savaşında işe yarayacak varsayım bulunana değin sürer.

Bernard Berenson'ın en güzel deneme yazılarından biri, şimdiye kadarki çabalarımla biraz değiştirmeyi amaçladığım, "görme ile bilme" teorisini konu alır; Siena'daki bir Palio oyununu anlatarak başlayan denemede alandaki hareketli kalabalık, duyarlı izleyiciye dalgalanan bir çiçek denizi gibi görünür. Berenson'a göre kendisi, çiçekleri değil, ama insanları görmesini yalnızca bilgisine borçludur. Ben ise, Berenson'a bu iki yorum arasında duruma uygulayarak bir seçme yapma olanağını kazandıranın yalnızca bilgisi olduğunu söylemeyi yeğlerdim. Öte yandan Berenson gibileri için geri planda bir olanak daha söz konusudur: Gördüklerini yalnızca boyalı yüzeyler anlamında da yorumlayabilirler. Ancak (en azından benim inancıma göre) bu üçüncü olanak görsel izlenimlerin bilincine dolaysız varılmasını değil, bu izlenimlerin yorumu yapana büyük bir olasılıkla çiçeklerden ya da insanlardan daha iyi bildiği bir şey, yani bir resim olarak yorumlanmasını temel alır.

Bu tür deneyimlerden yola çıkarak en köktenci sonuca varan, yine J. J. Gibson olmuştur. Bu sonuç, Gibson'ın kitabının temel aldığı *the visual world* (görünen nesnelerin dünyası) ile *visual field* (görünen alan, renkli lekelere ilişkin deneyim) arasındaki ayrımı bütünüyle kuşkuyla karşılayan E. G. Boring'le yapılan bir tartışmada kenar not olarak yer almıştır. Gibson, şunları yazar: "Kanımca görünen alan, görsel al-

gılamanın imgesel biçiminden başka bir şey değildir ve son çözümlemede uyarım konumundan değil, fakat bizim tutumumuzdan kaynaklanır. Görünen alan, kültür insanının dünyayı resim olarak görme alışkanlığının sonucudur... Dolayısıyla görünen alan, normal algılama biçimimizin temeli değil, fakat ona karşı ortaya konan bir seçenektir."

Doğru olduğu ortaya çıktığı takdirde, bu görüş sanat bilimi bakımından büyük önem kazanacaktır. Çünkü burada ruhbilimin kuramının sanat tarihinin kendisine sunduğu malzemeyi, her iki tarafın da yararına olmak üzere sınayabileceği bir nokta bulunmaktadır.Kanımca böyle bir sınama sonunda, "kültür insanının alışkanlığının" tek başına yeterli olmayacağı, çoğu insanın belli bir eğitim geçirmeden resim yapabilecek tinsel tutumu elde edemeyeceği ortaya çıkacaktır. Ancak ben, özellikle normal algılamaya karşı ortaya konabilecek bir seçeneğin bulunmasının bunca güç oluşunu, algılama konusunda varsaymaya alıştıklarımızdan ayrılmanın doğrulanması sayıyorum.

Görünen dünyayı iki-boyutlu bir alan diye görmek, aynanın yüzeyindeki kendi yansımızı görmekten daha zordur. Dünyayı böyle alacalı alanlardan oluşma bir desene indirgeyebileceğimiz varsayımı, bir yanılsamadan kaynaklanmaktadır; bu yanılsama da bize sınırsız uzayı bir kubbe diye gösteren, yalınlaştırmaya yönelik eğilimi temel almaktadır. Bütün organizmamız daha en baştan üç-boyutlu bir dünyaya göre ayarlanmıştır; bu organizma beklenti tasarımlarını kendisine ulaşan uyarımlarla karşılaştırır ve bu tasarımları devinimden kaynaklanan, birbirlerini bir ezginin tonları gibi önceden kestirilebilir biçimde izleyen değişikliklere uyup uymamalarına göre korur ya da dışlar. Doğalcı ressamın dikkate alması gereken iki boyutlu bağlamdaki bağıntıların biyolojik bir önemi bulunmamaktadır. Bu bağıntılar tek gözle, üstelik konumunu değiştirmeyen bir gözle görmek gibi, doğal olmaktan son derece uzak bir konuma ilişkindir. Ames'ın kanıtladığı gibi (210), bu yapay sınırlamalar altında retinamızda uyarım sonucu oluşan görüntüler, ne doğrulanabilen, ne de çürütülebilen, yalnızca olasılık derecelerine göre değerlendirilebilen çok sayıda yoruma açıktır. Görme konimizden alınacak bir kesitin "gerçekten" gördüğümüzü bir başka kesitten daha çok temsil ettiğini ileri sürmek gerek mantık, gerekse ruhbilim açısından olanaksızdır. Yakınlık ve uzaklık, düzlük ve eğrilik eşdeğerlidir ve bunlardan hiçbirinin ötekilere oranla bir ayrıcalığı bulunmamaktadır. Buna karşın bir önceki bölümde gördüğümüz gibi, düşünce dünyamız böyle gizemli bir konum karşısında kararsız davranmayıp, olası yorumlardan birini gelişigüzel seçer ve bu yorumu gerek tutarlılığı, gerekse çelişkilerden arınmış olup olmadığı açısından sınar. Uyarım aracılığıyla oluşan, çokanlamlı bir biçimi "dış dünyadaki" bir nesnenin imgesine dönüştüren, işte bu kendi başına ele alındığında gelişgüzel nitelik taşıyan yorumdur.

Constable'ın *Wivenhoe Parkı*'nda, tuvalinin başında dururken "gerçekten" gördüğü, bir gölün uzak bir kıyısındaki bir evdi. Resmini yapacağı şey ise, bir yüzeyde bulunan, sayısız yoruma açık, bu arada içersinde doğru yorumu da barındıran bir lekeler yığınıydı. Çokanlamlılık, görünür bir şey değildir; bu nedenle kuramsal açıdan resmin aydınlık yüzeyinin ardında pusu kurmuş yatan sayısız tuhaf yorumların hepsini haklı olarak görmezlikten geliriz. Çünkü renk lekelerine "dış dünyadaki" motif

konusunda bize ne söyledikleri açısından baktığımız anda, bunlar tutarlı bir yorumun düzeni içersinde yer alıp bizi yanılsamalarının egemenliği altına sokarlar. Bunun nedeni – ki önem taşıyan nokta da budur – doğanın gerçekten yüzeyde yer alan bir resim gibi gözükmesi değil, fakat bazı yüzey resimlerinin gerçekten doğa gibi gözükmesidir.

Resim sanatının ortamında geliştirilebilecek seçenekler aramak, doğalcı sanatın özünde yatan bir çabadır. Bu nedenle, resim sanatı hareket beklentisini temel alan bütün öğeleri adım adım ayıklamış, yalnızca doğaya ilişkin inandırıcı bir imgenin çatısı altında bir araya gelebilecek ipuçları üzerinde yoğunlaşmıştır. Ressamlar, deneysel ruhbilimin ortaya çıkışından çok önce görsel yaşantılarımızı deney konusu yapmaya başlamışlardır; bunu yaparken, bu yaşantıların parçalara ayrılabileceğini, sonradan da gerçekten bir yanılsama doğurabilecek biçimde bir araya getirilebileceğini bulmuşlardır. Görünen dünyayı salt bir görünüş niteliğiyle yaşamayı ve onun güzelliğinden mutluluk duymayı öğrenmemizi, işte bu buluşa borçluyuz.

10

Karikatür Deneyi

"Şu işe bak! Sırıtan kedi gördüğüm çok oldu," diye düşündü Alice, "ama kedisiz bir sırıtma! Bu, yaşamımda şimdiye kadar karşılaştığım en tuhaf şey!"

LEWIS CARROLL, *Alice in Wonderland* (Alis Harikalar Diyarında)

I

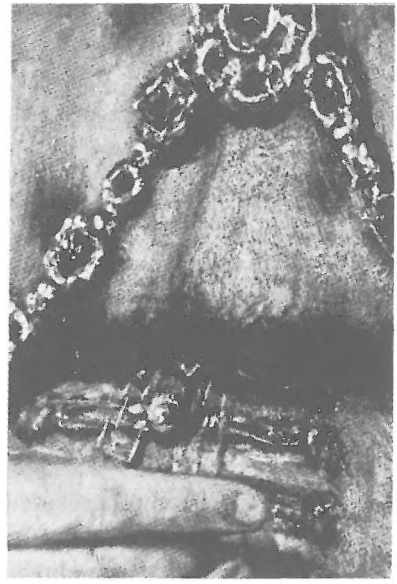
SON bölümde eski bir gerçeğin, yani doğanın yansıtılmasındaki ilerlemelerin gerçeğin gözlemlenmesinden çok imgesel etkilerin bulunuşundan kaynaklandığı gerçeğinin doğrulandığına tanık olduk. Kanımca ressamların gözü yanıltabilmeleri karşısında hayretler içinde kalan eskiler, bu edimi çok sonraki kuramcılardan daha doğru değerlendirebilmişlerdir. Plinius için *mimesis*'e doğru atılan her adımın, onun bir *heuretes*'e, (mucit) yakıştırdığı bir buluş niteliğini taşıdığını daha önce görmüştük. Plinius'un görüşünü çok doğal sayarak paylaşan Vasari, bu tür buluşların ancak adım adım gerçekleştirilebileceğinden ve atılan her adımın geçmiştekilerin elde ettikleri verileri temel alması gerektiğinden kuşku duymuyordu. Bu kuramı belli bir süre yapılagelenden çok daha geniş ölçüde ciddiye almak gerektiğine ve böylece Batı sanatının gelişmesine ilişkin son derece beklenmedik ve aydınlatıcı bilgiler kazanılabileceğine kesinlikle inanıyorum; bugün çoğu kez yapılageldiği gibi, doğaya öykünmenin yalnızca istemekle gerçekleştirilebileceği varsayımı çıkış noktası alındığı takdirde, sözünü ettiğim bilgiler gözden kaçırılabilir.

Bildiğim kadarıyla *mimesis*'in yalnızca bir yönü gerçek anlamda bilimsel bir buluş niteliğiyle ele alınıp irdelenmiştir; bu uzamın betimlenişi, başka deyişle "yapay perspektif"in Brunelleschi ve haleflerince geliştirilmesidir. Bu sorunun sanat tarihince ayrıcalıklı ele alınmasının nedeni de belki de budur. Resimde uzamın betimlenişinin son derece ilginç bir başarı olduğunu yadsıyor değilim hiç kuşkusuz; ancak kendimizi Berkeley'in düz bir alanı "gördüğümüz", ama dokunsal bir uzamı "tasarımladığımız" yolundaki kuramından özgür kıldığımız takdirde, belki de sanat tarihini uzamla neredeyse zorunlu olarak ilgilenmekten kurtarıp, biraz da ışığın ve parlaklığın betimlenmesi ya da fizyonomik anlatım alanında elde edilen başarıları inceleyebiliriz.

Bu alanda da ilerleme, yine ancak deneyler aracılığıyla gerçekleştirilebilmiştir; bunun nedeni, bilincimizin kategorileri ile bilimin ölçümleri arasında temel ayrımların bulunmasıdır. Nesnel bakımdan çok farklı nesneler arasında büyük benzerlikler görebileceğimiz gibi, yine nesnel bakımdan birbirine çok benzeyen nesneleri de farklıymış gibi görebiliriz. Belli bir olayda nasıl tepki göstereceğimizi ancak deney öğretebilir; bizim bağlamımızda bu deney, yapılan resimdir. Bu "buluşların" irdelenmesi sırasında büyük bir olasılıkla bunların da tekniğin ilerlemesinin tarihinden bilinen, ancak kanımca sanat tarihinde henüz ayrıntılı biçimde anlatılmamış bir gelişme ritmi sergile-



258. REMBRANDT VAN RIJN:
Artemisia ya da Sohonisba. Kesit. 1634.



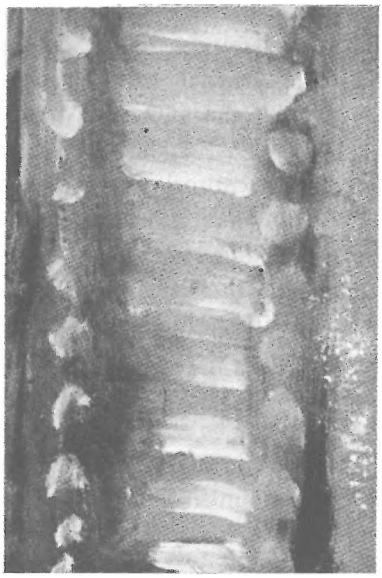
259. *Kesit, altın şerit.*

dikleri saptanacaktır; burada sözünü etmek istediğim, kaba bir ilerleme ve bunu takip eden tutarlı yalınlaştırmanın oluşturduğu ritmdir. Teknik buluşların çoğu başlangıçta düşünülebilecek her türden "kör inancı" ve gereksiz takıntıları peşlerinden sürüklerler; bu takıntılar zaman içersinde bir elmas gibi işlenip düzeltilir. Sanat tarihinde buna benzer süreçlere birincil olarak büyük ustaların yaşamlarında rastlamaktayız. Bu ustaların en büyükleri bile – ve belki de en çok onlar –, uğraşlarına hiçbir şeyi rastlantıya bırakmayan, ağır tempolu demesek bile çok ayrıntılı bir teknikle başlamışlardır. Daha önceki bölümlerden birinde Vasari'nin, Tizian'ın erken dönem eserlerindeki çalışma biçimi ile son döneminin başyapıtlarında uyguladığı gevşek renk dokusu arasındaki ayrıma ilişkin açıklamalarından alıntı yapmıştım. Gereç kullanımında böylesine azla yetinme, ancak indirgeme aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Bir başka örnek de Rembrandt'ın gelişmesidir. Bu sanatçı örneğin yaşadığı dönemde resmi giysileri süsleyen altın sırma şeritleri betimlemeyi en ufak ayrıntısına değin bilmeseydi (258, 259), sonradan aynı betimlemelerde nelerden vazgeçebileceğini asla aramaya kalkışamazdı. Sonunda, Rembrandt'm sanattan anlayan koruyucusu Jan Six'i betimlediği ünlü tablosunda izleyiciye bir altın sırma şerit gösterebilmek için tek bir fırça vuruşu yeterli olmuştur (260, 261); ancak sanatçı bu neredeyse bir tür sihirbazlık sayılabilecek yalınlaştırmayı başarabilmek için herhalde sayısız deneme yapmak zorunda kalmıştır!

Eğer bu yeni betimleme türü, eski ve daha güç olan yöntemden çok daha fazla yanılsama yaratmasaydı, burada sihirbazlıktan belki de hiç söz etmeyecektik – bu ayrım, herhalde tedirgin kılabilecek ya da bir açıklamayı gerektirebilecek kadar boya kullanılmamasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada eski Çin'e ait formülü anımsayalım: "düşüncenin var olduğu yerde fırça dinlenebilir." Yansıtmamıza aykırı kaçabilecek şeyler azaldıkça, düşünce de o derecede yoğun olarak var olur.



260. REMBRANDT VAN RIJN:
Belediye Başkanı Jan Six'in Portresi. 1654.



261. *Kesit, altın şerit.*

Böylesine bir sihirbazlık, üslupların gelişme tarihiyle açıklanamayacak bir başarıdır. Buna karşılık izleyicinin "karşılıklar bulma oyununa" hazır olmasının belirleyici nitelik kazandığı, benzer buluş ve yalınlaştırma süreçlerine üslubun tarihinin akışı içersinde de tanık olmaktayız. Bu bağlamda olmak üzere, Uccello'nun ya da Piero della Francesca'nın uzam ve cisimsellik etkisi uyandırmak için kullandıkları ayrıntılı ve zahmetli tasarımları, izlerçevre bunları "varsaymaya" hazır olduğunu belli eder etmez zorunlu olmaktan çıkmıştır. Bu arada bütün bu teknik gereçlerin tek tek dikkatle incelenmesinin, izlerçevrede uygun tinsel tutumun oluşmasından sonra yalnızca gereksiz değil, fakat aynı zamanda engelleyici nitelik taşıdığı ortaya çıkmıştır. Resimde çarpıcı çelişkilerin yanılsamanın oluşumunu önlememesi koşuluyla, bu noktada da tek bir etki, başkaca çok sayıda etkinin yerini tutabilmiştir.

Yüzeysel dokunun yansıtılması, bu türden kolektif, yani üsluba ilişkin gelişmenin bir başka örneğini oluşturmaktadır. Jan van Eyck, "her ipliği" resmederdi, ya da en azından görünüş bu yoldaydı. Ancak ışık becerikli bir biçimde dağıtılabildiği takdirde bu çabanın gereksiz olduğunun anlaşılması, uzun sürmedi. Bu etkileri yaratabilmek için bir Rembrandt olmaya da gerek yoktur. Kimi acemiler de resmettikleri testiye aslında bu acemilikleriyle hiç de hak etmedikleri kadar doğal bir görünüm kazandıran parlama etkilerinin bulunuşunu şükranla karşılamışlardır. Bu saptamaya daha on altıncı yüzyılda Lomazzo'da rastlanmaktadır. Lomazzo, orantılardan pek anlamayan, ama ışıkları biraz olsun doğru yerleştirebilme konusunda belli bir beceri kazanmış ressamların aslında hak etmedikleri bir üne kavuşmalarından söz eder.

Işığın biçim karşısındaki bu üstünlüğünün gerekçesini irdelemek, aslında ilginç bir konudur. Kanımca bu durum belki de şu ya da bu biçimde bir yüzey dokusunun niteliklerinin bilincimizin derindeki kesitlerini doğrudan etkilemesiyle ilintilidir. Ger-

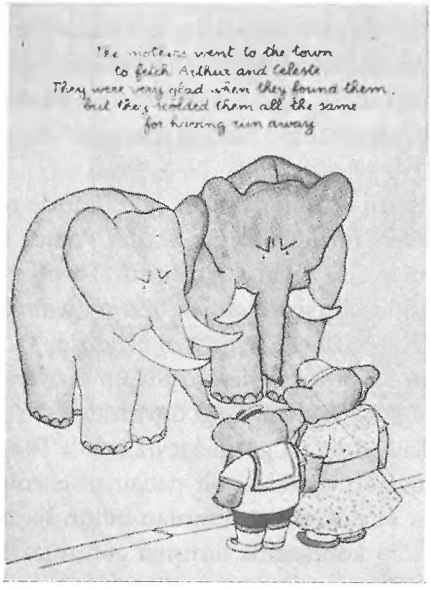
çi parıldayan her şeyin altın olamayacağını, ama düzgün, parlak bir şey olduğunu içgüdüsel olarak duyumsarız. Böyle duyu ağırlıklı bir izlenime çok daha dolaysız tepki gösteririz; bundan ötürü de böyle bir yaşantıyı çözümlemede çok daha güçlük çekeriz. Çünkü gördüğümüz, yöresel renk ya da yansıma gibi tek tek öğeler değil, ama "düzgünlük", "ıslaklık" gibi bütünsel izlenimlerdir; bu türden betimleme biçimlerinin şaşırtıcı ve zorlayıcı yanılsama etkisi, bu durumdan kaynaklanır.

Fizyonomik ifadeye ilişkin deneyimimizin çözümlenmesi, anılan yüzey dokuları karşısındaki tepkimizin çözümlenmesinden daha da zordur. Burada ise büyük bir olasılıkla bilincin daha derindeki kesimleri işe karışır ve sözü edilen ifadeyi ne aracılığıyla algıladığımızı hemen hiç bilmeyiz. Yalnızca onun salt varlığı karşısında anlık, sezgisel ve doğrudan tepki gösteririz. Bu nedenle, sanatta fizyonomik ifadenin betimlenmesinin kendiliğinden anlaşılır bir şey olmaması, hemen hiç şaşırtıcı değildir. Resim sanatını konu alan en eski incelemede, Alberti'nin *Della Pittura*'sında, gülen bir yüzle ağlayan bir yüz arasında ayrım yaratabilmenin bir ressam için güç iş olduğunu okuyoruz. Yüz ifadesinin en ince ayrımlarının betimlenmesi, bilindiği gibi günümüzde de güç bir olaydır. Bütün portre ressamları, modellerinin, betimlenen aile üyesini "resmettiği gibi göremeyen" ve suçlayıcı bir ifadeyle ağız çizgilerinin henüz tam doğru olmadığında direnen yakınları yüzünden tedirginliğe düşerler. Ayrıca bu güçlük, yalnızca bir modele bakarak resim yapma açısından söz konusu değildir. Max Friedländer'in yüksek düzeydeki bir Alman banka yöneticisine ilişkin olarak anlattığı anekdot, bu bağlamda dikkate değer nitelik taşımaktadır. Sözü edilen banka yöneticisi, kâğıt paraların üstünde bir portrenin yer almasında diretmiştir; çünkü ona göre bir kalpazan için sanatsal açıdan önem taşımayan bu türden kafalardaki yüz ifadesini tam yansıtabilmekten daha güç iş yoktur; kâğıt paranın üstündeki portrenin onu elinde tutana nasıl baktığına dikkat etmek ise şüpheli paraları ayırabilmenin en hızlı yöntemidir. Kanımca aynı durum sahte resimler için de geçerlidir. Bunların da izleyiciye bakışında şu ya da bu biçimde "modern" çağrışımlı bir yüz ifadesi vardır; geçmişteki kişilerle yoğun düzeyde ilgilenmekten hoşlananlar için çok kolay saptanabilen bu durumu sözcüklerin kalıbına dökebilmek çok güçtür. Bir yüz karşısında gösterdiğimiz tepki, bir bütün karşısındaki tepkimizdir: Karşımızda sevimli ya da asık, canlı ya da umursamaz, içtenlikli ya da içinden pazarlıklı bir yüz görürüz ve bu görme eylemimiz, hangi çizgilerin ya da çizgi kümelenmelerinin bu sezgisel izlenimi yarattığını saptamamızdan çok önce gerçekleşir. Ben kişisel olarak çevremizdeki insanlara öylesine bakarak, bir yüzü ansızın aydınlatan ya da karartan, ufak değişimleri algılayabileceğimizden çok kuşkuluyum. Çünkü tıpkı daha önceki örneklerimizde olduğu gibi, izlenimi bölünmemiş bir bütün olarak yaşarız; tam olarak gördüğümüz, büyüklük farkları değil, uzaklıklardır; renk kademeleri değil, ışıktır; nihayet bütün bunlardan çok ileri bir gerçeklik düzeyinde gördüğümüz, yüz kaslarındaki değişim değil, ama neşeli bir yüzdür. Tepkimiz bunca dolaysız nitelik taşıdığı içindir ki çözümleme girişimleri karşısında direnir; yine bu nedenden ötürü betimlemede yüz ifadesinin keşfedilmesi ve yalınlaştırılması, sanat alanında bir buluşun nasıl gerçekleştiği konusunda iyi bir örnektir. Bu, aynı zamanda da tarihi bugüne kadar henüz yazılmamış bir buluşa ilişkin bir örnektir. Bu tarihi kaleme almaya ciddiyetle girişildiği takdirde, büyük güçlüklerle karşılaşılacağı kesindir. Çünkü yukarda değindiğim

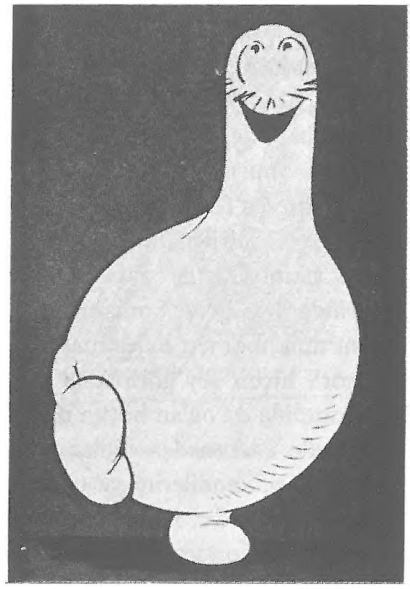
nedenlerden ötürü, yüz ifadesinin çözümlenmesi çok güçtür, kesinlikle tanımlanabilmesi ise daha da güçtür. Buna ek olarak, dolaysız tepkimizin iç dünyamızda çok kesin yargılara kaynaklık etmesi, ama bu yargıların çoğunlukla insandan insana geniş ölçüde değişmesi gibi dikkate değer bir gerçeğin varlığı da söz konusudur. Bu konuda, Mona Lisa'nın gülümsemesi üzerine kaleme alınmış sayısız yorumlar örnek gösterilebilir.

II

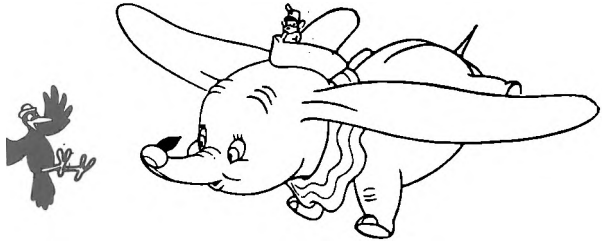
BUNDAN ÖTÜRÜ belki de yapılabilecek en iyi şey, işe sondan başlamak ve kitap resimleme sanatçılarının ya da çocuk kitaplarının yaratıcılarının yalınlığı ustaca yansıtan eserleriyle ilgilenmektir; bu eserlerde ifade, en süzülmüş görünümüyle karşımızdadır. Örneğin *Roi Babar*'ın yaratıcısı Jean de Brunhoff, birkaç çizginin ve noktanın yardımıyla bir filin yüzüne bile istediği ifadeyi kazandırabilmiştir (262); çocuk kitaplarında



262. JEAN DE BRUNHOFF: *Le Roi Babar*'dan.



263. AL CAPP: *The Shmoo.*



264. WALT DISNEY: *Dumbo.*

gözleri belirten geleneksel göstergeleri biraz değiştirerek, yarattığı tiplerin neredeyse seslerini duyurabildikleri izlenimini uyandırabilmeyi başarmıştır. Al Capp'ın ellili yıllarda yarattığı sevimli *The Shmoo*'su (263) ise neşe saçan varlığını yalnızca biçimsiz görünümü ile konuşan yüz ifadesi arasındaki karşıtlığa borçludur. Walt Disney ile çalışma arkadaşları da Mickey Mouse'a, Donald Duck ya da Dumbo gibi (264) ölümsüz tiplerine, çizgi filmlerin hareketli ortamından çok önce, canlılık ve ruh kazandırmalarını sağlayacak ölçüde ifadenin ve fizyonominin gizlerine inmiş olmasalardı eğer, bize hiçbir zaman şimdi olduğu kadar hoşça vakit geçirtemezlerdi. Kanımca gerçeğe yakınlık izlenimi olmaksızın varolabilen canlı olma izlenimi, başarısını iki koşula borçludur. Bu koşullardan ilki, sanatçıların kuşaklar boyunca bu resim gereçlerinin işleyişine ilişkin olarak edindikleri deneyimler, ikincisi ise izleyicilerin tuhaf ve yalına indirgenmiş olanı, ayrıntıların eksikliğinin olabilecek çelişkili ipuçlarını da azaltması nedeniyle, benimsemeye hazır konumda olmasıdır. Benim ruhbilime duyduğum merakı paylaşmamış bir sanatçının, bundan yüz yıldan fazla bir zaman önce komik imgesel betimlemelerde ifadenin özü konusunda bir araştırma bağlamında çok benzer bir sav ileri sürmüş olması, benim düşüncelerim açısından belki de şansh bir rastlantıdır. Burada atıfta bulunduğum araştırma, 1845 yılında Cenevreli mizah yazarı ve çizimci Rodolphe Toepffer tarafından yayımlanan fizyonomi üzerine bir yazıdır.

Disney, Al Capp ve Brunhoff'tan bu yarı unutulmuş düşünür ve sanatçıya dönmemiz bir rastlantı değildir; çünkü resimli öyküyü, *comic strip*'i bulmuş olmanın – deyim yerindeyse – onuru, ona aittir.

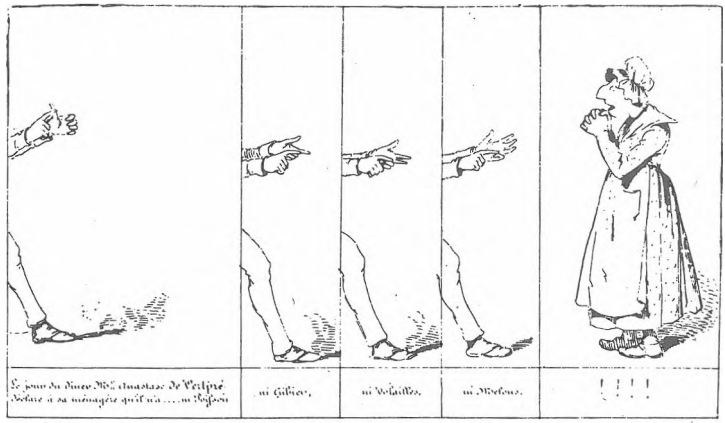
Bu durumda Toepffer'in mizah üslubu taşıyan resimli öyküleri, günümüzde seri üretimi gerçekleştirilen düşlerin masum öncüleri niteliğini taşımaktadır. Ayrıca bu öykülerin ilkini Goethe, yayımlanmasını öğütleyecek kadar beğenmişti. Toepffer'in resimlerinde, hep gerçek anlamda komik biçimler içersinde olmak üzere, bugünkülerle aynı tipik motifler bulunmaktadır. Örneğin zorbalığı dile getiren bir dizide (265) değirmenci, hiçbir şey görmediği için karısını, karısı bir şeyler gördüğünü söyleyen oğlanı, sonunda da oğlan bütün olup bitenlere yol açtığı için eşeği dövmektedir. Yine bu öykülerde, istenmeden çıkılan bir uzay yolculuğunu da görmekteyiz (266); Toepffer'in bilginleri, kendilerini ve teleskoplarını taşıyan gemideki bir patlama nedeniyle uzaya fırlatılmışlardır. Neredeyse gerçeküstücü bir tutarsızlığı yansıtan bütün bu betimlemelerde fizyonomik karakter yaratımı (267) konusunda tartışma götürmez bir ustalığa rastlamaktayız; bu yaratma biçimi on dokuzuncu yüzyılın örneğin Wilhelm Busch gibi en etkin karikatür sanatçılarınca örnek alınmıştır. Sanat tarihinde sık rastlandığı üzere, bu yeni sanatsal biçim de biri kişisel, biri de teknik nitelikte iki etkenin birlikte etkinliğinden doğmuştur. Tanınmış bir peyzaj ve janr ressamının oğlu olan Toepffer, resim eğitimi görmüş, ancak gözündeki bir rahatsızlık nedeniyle resmi bırakmak zorunda kalmıştı. Başlangıçta kendini edebiyata veren Toepffer, İsviçre edebiyatının en değerli eserleri arasında yer alan bir dizi idil ve kısa öykü kaleme aldı. Ancak kendini güzel sanatların çekiciliğinden hiçbir zaman kurtaramadı. O sıralarda gözleri ince bir resim tekniğini uygulamaya yeterli olmayan sanatçının yardımına yeni grafik tekniklerinin bulunuşu yetişti. Litografi sayesinde Toepffer, rahatlıkla çizim yapabilme ve iddiasız kontur çizimlerini ucuz çoğaltabilme olanağını buldu.







265-267. RODOLPHE TOEPFFER: *"Le Docteur Festus"dan.* 1829.



268. CHAM: *Monsieur de Vertpré.* 1840

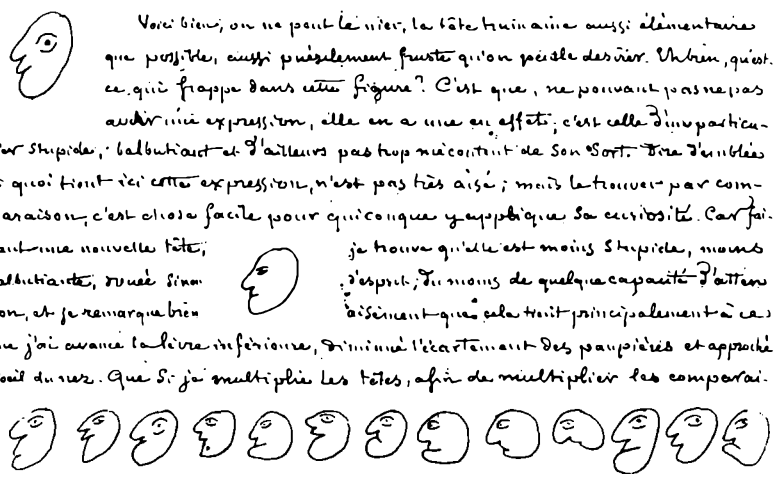
Son onyıllardaki gelişmeler göz önünde tutulduğunda Toepffer'in fizyonomiyi konu alan küçük incelemesi insana neredeyse kehanet gibi gelmektedir. İncelemede şu satırlara yer verilmiştir: "Öyküler iki türlü yazılabilir. Bölümler, tümceler ve sözcüklerle yazılana 'edebiyat' denir; ya da bir resimler dizisi halinde kaleme alınabilir ki, biz bunu 'resimli öykü' diye adlandırıyoruz." Toepffer'e göre, *Mariage à la Mode* adlı kısa dizisi en azından Richardson'ın iki kalın romanı kadar değerli olan Hogarth, sözü edilen ikinci yöntemin yararlarını kanıtlamıştır. Toepffer, görüşlerini şöyle sürdürür: "Sanat eleştirisinin ilgilenmediği, bilginlerin dikkatini ise ancak çok ender çeken resimli öykü, her zaman yazılı sözünkinden de büyük bir etki uyandırmıştır. Bu, yalnızca resimleri anlayabilenlerin okuma bilenlerden çok olmasından değil, ama resimli öykülerin çocuklara ve halkın çoğunluğuna, yani çok kolay yozlaştırılabilen, dolayısıyla olumlu yönde etkilenmeleri de istenmeye değer iki büyük gruba çok daha fazla seslenebilmesinden ileri gelmektedir. Yazılı öykü karşısındaki iki büyük ayrıcalığıyla, başka deyişle daha özlü ve bundan ötürü çok daha açık olması nedeniyle resimli öykünün, aynı koşullar altında yazılı öykünün önüne geçebilmesi gerekir; zira resimli öykü çok daha canlı bir biçimde daha yüksek sayıda insana seslenebilmektedir ve bir yarışmada dolaysız yöntem uygulayan, ayrıntılı bölümler halinde konuşanı zorunlu olarak her zaman geride bırakır."

Toepffer, böylesine güçlü bir aracın sayısız olumlu sonuçlar yaratabileceğinden emindi, ancak sanatçıların genelde insanların eğitimiyle değil, yalnızca sanatla ilgilenmelerin onu üzüyordu. Ona göre bir öyküyü resimler aracılığıyla anlatmak için neyse ki çok az teknik beceri gerekliydi; boş zamanlarında oyun olsun diye gerçekleştirdiği çizimlerin onca olumlu doğrultuda benimsenmesi karşısında ise, resimli öykülerinde yararlı ahlaki telkinlere yer vermemiş omasmdan ötürü üzüntü duyuyordu.

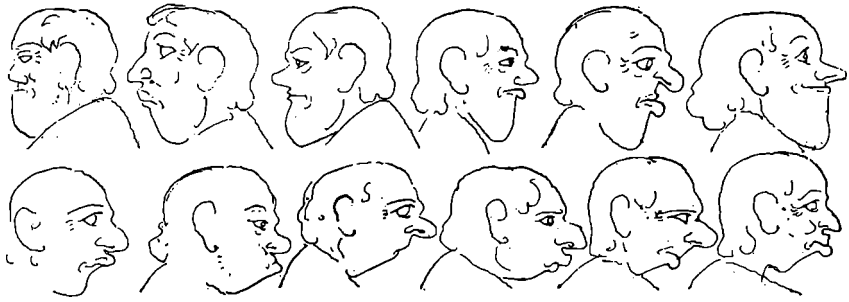
Toepffer, iyi niyetli, fakat bu alanda deneyimsiz pedagogları kendi yönteminden yana çekebilmek için, kendi ruhbilimsel buluşunu açığa vurur. Bu buluşa göre doğanın incelenmesiyle bir ilintisi bulunmayan ve resim sanatının tam anlamıyla öğrenilmesini de gereksiz kılan bir resim dilinin geliştirilmesi olasıdır. Toepffer'e göre kontur çizimleri, gerçekte geleneksel simgelerden başka bir şey değildir; bu yapılarıyla,

doğalcı betimlemeler karşısında belki de güçlüklerle karşılaşabilecek çocuklarca da dolaysız kavranabilirler. Ayrıca böyle yalınlaştırılmış bir üslubu kullanan bir sanatçı, her zaman kendisinin tamamlamadan bıraktığını izleyicinin tamamlayacağına güvenebilir. Toepffer, bu konuda haklıdır. Sanat ürünü, bitmiş bir tabloda her boşluk rahatsız edicidir. Ancak Toepffer ve onun izinden gidenlerin dillerinde bu türden eksik anlatımlar, doğrudan öykünün bir parçası olarak anlaşılmaktadır (268).

Yine Toepffer'e göre, resimli öykü anlatıcısının gereksindiği tek beceri vardır, o da fizyonomiyi ve insan yüzünün ifadesini bilmektir. Resimli öykü anlatıcısı inandırıcı bir kahraman yaratabilmeli ve karşılaştığı insanları doğru karakterize edebilmelidir. Nasıl tepki gösterdiklerini anlatabilmeli, öyküsünü kolayca anlaşılabilen mimikler çerçevesinde geliştirebilmelidir. Bunun için insanın ne yıllar boyu alçı dökümleri kopya etmiş, eğitimli bir sanatçı olması, ne de sanat okullarının öğrencileri için zorunlu kıldıkları, Toepffer'in "eğlenceli alıştırmalar" diye adlandırdığı göz, kulak ve burun çizimlerini yapması gereklidir. Bütün bunlar yalnızca zaman yitirmektir. Bir resimli öykü için gereksinilen pratik fizyonomi bilgisini yaşamı boyunca hiçbir insanla karşılaşmamış bir Robinson da öğrenebilir. Bütün gerekli olan, sabır ve resim kâğıdıdır. Çünkü çizilen her yüz, henüz ne denli acemice ve çocukça olursa olsun, salt varlığıyla bir karakterin ve ifadenin taşıyıcısıdır. Bu böyle olduğu için, denemek isteyen herkes, beceri ya da yetenekten bütünüyle bağımsız olarak ifadeyi belirleyen çizgileri bulabilir. Bunun için bütün yapması gereken, çiziktirmelerini sistematik olarak değiştirmektir. İlk çizmiş olduğu yüz aptalca ve kendini beğenmiş görünümdeyse eğer (269), gözlerin buruna daha yaklaştırıldığı bir sonraki çizimi belki de bu kadar aptalca etki yaratmayacaktır. Robinsonumuz, yalnızca tek tek çizgilerde ve bunların konumlarında yapacağı değişikliklerle bu öğelerin ve birleşimlerinin hem kendisi, hem de bizim üzerimizde nasıl bir etki uyandırdığını saptayacaktır. Burunlarla ya da ağızlarla yapılacak az sayıda deneyin ardından en temel ifade biçimlerinin bilincine varılabilecektir; daha sonra karakterleri ve tipleri oyun oynarcasına bulma eylemine

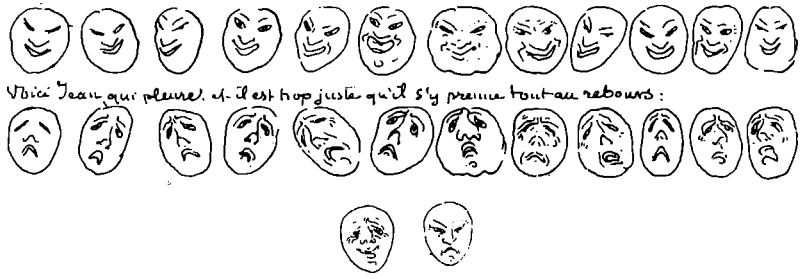


269. RODOLPHE TOEPFFER: *"Essay de physiognomie"den.* 1845.

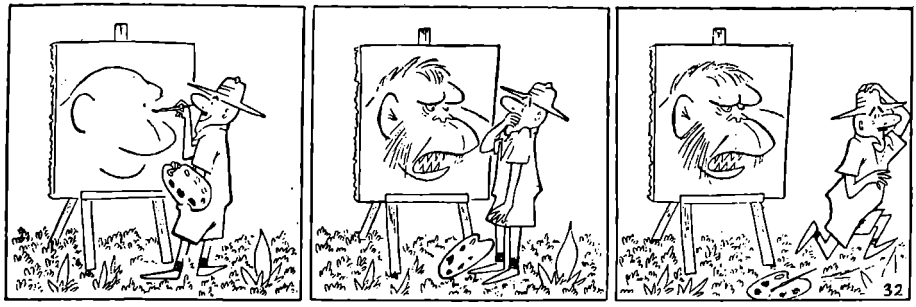


270. RODOLPHE TOEPFFER: *"Essay de physiognomie"den.* 1845.

girişmek çok kolay olacaktır. Toepffer, öykülerinin kahramanlarının böyle kalem oyunlarından doğduklarını ileri sürer. Bundan sonra bir resimli öykü kaleme alabilmek için atılması gereken tek bir adım kalmıştır: Karakteri yansıtan "kalıcı çizgiler" ile ruhsal durumu sergileyen "değişken çizgiler" arasında ayrım yapmak. Kalıcı çizgilere ilişkin olarak Toepffer, zamanının karakteri çok belli biçimlerden okuyabildiklerini sanan kafatası bilimcileriyle alay ediyordu. Toepffer'e göre on iki profilin hepsinde (270) Belvedere Apollonu'nun alnı vardı. Ama bir bütün olarak bu profiller arasında derin ayrımlar bulunmaktaydı. Değişken çizgiler de deneylerin yardımıyla bulunabilirdi. Toepffer'e göre gülen ve ağlayan birini çizmemiz çok kolaydır ve hangi biçimlemenin tek tek çizgilerde belli bir ifadeyi yaratacağını bulmamız çok kısa zaman alacaktır (271). Burada Toepffer'i, örneğin gülen gözlerle ağlayan ağızları birleştirip, çıkan ifadeyi çözümleme girişiminde bulunduğu en ayrıntılı incelemelerine kadar izleyebilmemiz olanaksızdır (272). Bizim için birincil önem taşıyan nokta, Toepffer'in yarı şaka niteliğindeki deneyleriyle kanıtlamış olduğu ilkedir. Ya da daha kesin deyişle onunla aynı kuşaktan olan Constable'ın da dile getirdiği gibi, deney ilkesidir. Ancak Constable ile karşılaştırıldığında Toepffer, bu bağlamdaki ilgi alanında değişiklik yapmış, doğaya öykünme ve doğayı araştırma düşüncesinden, kararlı bir tutumla doğuştan sahip bulunduğumuz öykünme yeteneğinin, yani yansıtma yeteneğinin araştırılmasına geçmiştir. Toepffer, sistematik olarak ister yaşamda, ister resimlerde olsun, bir ifadeyi anlamamızı ve yanıtlamamızı sağlayan asgari göstergeleri arar.



271-272. RODOLPHE TOEPFFER: *"Essay"den.* 1845.



273. GUY BARA: *"Tom the Traveller"dan.* 1957.

Toepffer, çiziktirdiği yüzlerin çizgilerini sistematik olarak değiştirdiğinde kendi iç dünyasında olup bitenleri gözlemleyerek, ifadeyi algılamanın gizini irdelemeye yönelik, kendine özgü, anlamlı bir yöntem yaratmıştır.

Hayvan ruhbilimcilerinin daha önceki bir bölümde ele aldığımız ve değişik hayvan türlerinde uyarım mekanizmalarını araştırmaya yönelik deneyleri de aynı sistematik değişim ilkesini temel alır (68). Ayrıca insanlarda da böyle doğuştan gelme tepki biçimlerinin izlerinin saptanabileceğine ve asıl önemlisi, bizim yüzler ve yüz ifadesi karşısındaki tepkimizin de büyük bir olasılıkla öğrenmekle edinilmediğine o bağlamda da değinmiştim. Lekelerde, kayalarda ve duvar kâğıtlarının desenlerinde yüzler görme eğilimimiz de yine büyük olasılıkla biyolojik bir temelden kaynaklanmaktadır.

Olayın en ilginç yanı ise, bu ifade göstergelerinin hemen her biçime canlılık kazandırabilmesidir. Cansız bir biçimin donuk gözlerinde ya da açık ağzında bir ifade bulduğumuz anda, Toepffer yasası diye adlandırmak istediğim olgu eyleme dönüşür. Ondan sonra karşımızda artık yalnızca bir yüz değil, fakat kendine özgü bir karakteri ve yaşamı bulunan bir varlık görürüz; bu varlık bizi sevindirir, kederlendirir, korkutur ya da yatıştırır. Eğer karşısında içgüdüsel olarak tepki gösterdiğimiz ipuçları arasında bir öncelik sırası varsa, o zaman ifade ışıktan da önce yer alır. Kanımca betimlemenin bu yanına egemen olunabilmesi, yalnızca Toepffer'in geliştirdiği doğrultuda *a priori* nitelikte bir devşirim (permütasyon) yöntemiyle gerçekleşebilir. Sanatın gelişmesi de gerçekten bu yolu izlemiştir. Ancak bu durum, böyle bir yöntemin neden daha önce geliştirilmediği sorusuna yanıt getirmemektedir. Neden sorusu tarihte bizi hep tehlikeli bir zemine sürükler. Fakat yöntemin yine kendi gücü tarafından uzun süre engellendiği düşünülemez mi? Belki ilk kez artık aydınlanmanın egemen olduğu on dokuzuncu yüzyılda yaşayan bir mizah ustasının yansızlığı, yaratmanın sihriyle oynamayı, düşlem ürünü bu oluşumları nesnelleştirmeyi, bunları sanki gerçek varlıklarmış gibi karakterleri ve ruhları bakımından sorgulamayı olanaklı kılmıştır; daha önceki dönemlerin iddiasız ustaları ise yarı bilinçli ya da bilinçsiz korkular nedeniyle bu yönde davranmakta engellenmiş olabilirler. Toepffer'in sonraki haleflerinden biri bu korkunun bir bölümünü çok şakacı bir ifadeyle dile getirmiştir (273). Orantıya ve üsluba ilişkin yasaların daha erken yüzyıllarda, yalnızca şemanın uygunluğunu ve güzelliğini sağlamakla kalmayıp, sanatçının yarattıklarının aşırı canlılık kazanmasını engellemek için de öngörüldükleri, bence güçlü bir olasılık sayılabilir.

III

YUKARDA değinilen, kestirim niteliğindeki düşünceleri, artık hayatta olmayan öğretmenim ve dostum Ernst Kris'le birlikte karikatürün tarihine ilişkin bir inceleme üzerindeki ortak çalışmamıza borçluyum. O sıralarda çıkış noktası olarak aldığımız soru, şuydu: Portre karikatürü, yani kurban seçilen birinin yüz çizgilerinin şakacı bir ifadeyle çarpıtılması, Batı sanatında neden bu denli geç ortaya çıkmıştır? Karikatür sözcüğü ve kurumu ilk kez on altıncı yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır; bu sanatı bulanlar ise politik ya da başkaca amaçlı, şu ya da bu biçimde yüzyıllar önce de rastlanan resimli propagandanın yaratıcıları değil, fakat idealist geleneğin bilinçli savunucuları olan Carracci kardeşlerdir (274). Gerçi onların elinden çıktığına kesin gözüyle bakılabilen ve halen elde bulunan karikatürlerin sayısı çok azdır, ama kurbanlarının yüzlerini, daha sonra bütün karikatüristlerin yapageldikleri gibi, hayvanlara ya da cansız nesnelere dönüştürenlerin de Carracci kardeşler olduğunu belirten yazılı kaynaklardan kuşkulanmak için bir neden bulunmamaktadır.

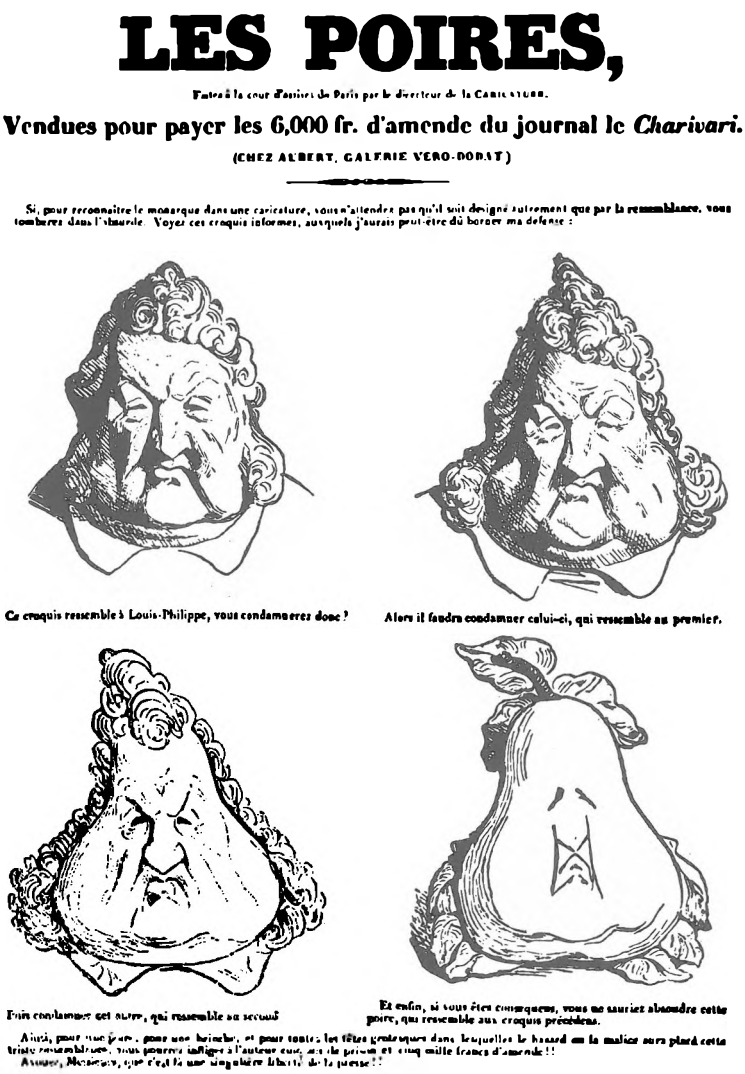
O zamanlar böyle şaka niteliğindeki çizimlerin ortaya geç çıkışını imgenin büyülü yanı karşısında duyulan korku, bilinç altında bütünüyle ciddi nitelik taşıyan bir şeyin şakasını yapma karşısında duyulan isteksizlik olarak açıklamıştık. Bu motiflerin anılan bağlamda belli bir rol oynadığına bugün de inanıyorum; ancak aynı zamanda kuramın biraz daha geniş anlaşılması gerektiğini de düşünüyorum. Portre karikatürünün bulunuşunun koşulu, benzerlik ile eşdeğerlilik arasında ayrım yapılmasıdır. On yedinci yüzyılın ünlü sanat kuramcısı Filippo Baldinucci'nin karikatür imgesini nasıl tanımladığına kulak verelim; Baldinucci, 1681 yılında çıkan Sanat Sözlüğü'nde şöyle demektedir: "Ressamların ve heykeltıraşların bu imgeden anladıkları, bir portre



274. AGOSTINO CARRACCI:
Karikatürler. 1600 dolayları.



275. G. L. BERNINI:
Karikatür. 1650 dolayları.



276. C.PHILIPON: *Les Poires.* "Le Charivari"den. 1834.

yapma yöntemidir; bu yöntemi uygulayan sanatçılar, oluşturulan bütünün resmedilen kişiye olabildiğince benzemesini amaçlarlar; ancak bu arada şakadan hoşlandıklarından ya da kimi zaman alay etmek için, resmettikleri çizgilerdeki aksaklıkları aşırı büyütüp vurgularlar; böylece portre, ayrıntılarda yapılan değişikliklere karşın, sonunda yine de bir bütün olarak modele benzer." O zamanlar Baldinucci'nin hedeflediği, herhalde büyük heykeltıraş Bernini'nin (275) çizdiği karikatürlerdi; Bernini, bu fizyonomik *Reductio ad absurdum* tekniğine yetkin düzeyde egemendi. Fakat başkalık içersinde gerçekleştirilen bu benzerliğe ilişkin olarak verilegelen en ünlü örnek, Philipon'un *La Poire*'ı, yani armududur (276); bu karikatürde Daumier'nin de çalıştığı

mizah dergilerinin redaktörü olan Philipon, Kral Louis'nin biraz hantala kaçan yüz çizgilerini bir armuda dönüştürmüştür. Philipon'un dergileri kralı bir armuda benzeterek alaylarını sürdürünce, Philipon dava edilmiş ve yüksek bir para cezasına çarptırılmıştır. Philipon savunmasında karikatür sürecinin bir tür ağır çekimle sergilenmesi gibi olan ünlü resimler dizisine dayanarak, eşdeğerlilikleri temel alan şu soruları sormuştur: Gösterilen betimlemelerden hangisi cezayı gerektirmektedir? İkinci resmi birincinin ya da üçüncü resmi ikincinin yerine koymak, bir suç mudur? Bunlar kullanılabiliyorsa eğer, o zaman dördüncü resmin kullanılması neden sakıncalıdır? Baktığımızda tek tek her ayrıntının uğradığı değişime karşın bütünün gerçekten de şaşılacak ölçüde aynı kaldığı izlenimine kapılırız; böylece armudu kralın yüzünü görme bağlamında yeni bir olanak olarak kavramakta güçlük çekmeyiz. Zaten her başarılı karikatürün başarısının gizi de bu noktadadır: Karikatür, konu edilen fizyonominin yeni bir yorumunu içerir; bir daha asla unutulmayan bu yorumu, talihsiz kurbanı artık yaşamının sonuna değin, lanetlenmişçesine yüzünde taşır.

IV

BU TANIM AÇISINDAN ele alındığında karikatür daha önce de başarılı betimlemenin bir ölçütü diye adlandırdığım olayın özel bir şıkkı olmaktadır: Sanat alanındaki bütün buluşlar, gerçekte benzerliklere ilişkin değil, fakat eşdeğerliliklere ve uygunluklara ilişkin buluşlardır; bunlar, gerçekliği bir imge, imgeyi de bir gerçeklik olarak görmemizi sağlarlar. Bu bağlamda önem taşıyan nokta, bu eşdeğerliliğin tek tek öğeler arasındaki benzerlikten çok, bizim, öğeleri arasında özdeşlik bulunmasa bile, belli bağıntılar karşısındaki tepkilerimizin aynı oluşunu temel almasıdır. Bir testinin siyah silueti üstündeki beyaz lekeye bu parlak bir ışıkmış gibi, üstünde çizgiler bulunan bir armuda da bu Kral Louis Philippe'in başıymış gibi tepki gösteririz.

Bu özdeşliklerin, tek tek çizgilerden çok belli öğeler arasındaki uyumdan kaynaklanmaları, salt gözlemle yakalanmalarını çok zorlaştırır. Nasıl iyi bir portrenin gerçekliğe tam bir öykünme olması gerekmiyorsa (ve iyi bir karikatür doğası gereği böyle bir öykünme niteliğini zaten taşıyamazsa), gerçekliğin iyi bir kopyasının da başarılı bir karikatür ya da iyi bir portre bağlamında hayranlıkla karşıladığımız o çarpıcı benzerlik izlenimini her zaman uyandırabilmesi diye bir durum söz konusu değildir. Böyle olsaydı eğer, fotoğraf makinesinin deklanşörüne basarak çektiğimiz her resimde arkadaşımızın iyi bir betimlemesini elde etme konusunda daha şanslı olurduk. Oysa gerçekte böyle bir resmin bizi memnun ettiği çok enderdir. Böyle bir resmi çoğu kez karakteristik olmaktan uzak, dahası tuhaf buluruz; bunun nedeni, merceğin yol açtığı çarpıtma değil, fakat ifadenin ezgisi içersinde rasgele yakalayıp saptadığımız kesitin, bir bütün olarak ezginin, başka deyişle arkadaşımızın fizyonomisine ruh kazandıran canlı ifadenin yarattığı etkiyi uyandıramamasıdır. Çünkü gerçek yaşamda insanın görünüşü ve karakteristik ifadesi, en az durağan etkenler kadar devinimi de temel alır; sanatçının görevi ise amaçlanan izlenimin yaratılması için gerekli bütün bilgiyi, zamanüstü tek bir bakış açısında özetlemektir.



277. *Emmaus'daki öğrenciler. Rembrandt'ın kayıp bir çiziminden.* 1753.



278. REMBRANDT VAN RIJN: *Emmaus'daki Havariler için çalışma.* 1632 dolayları.

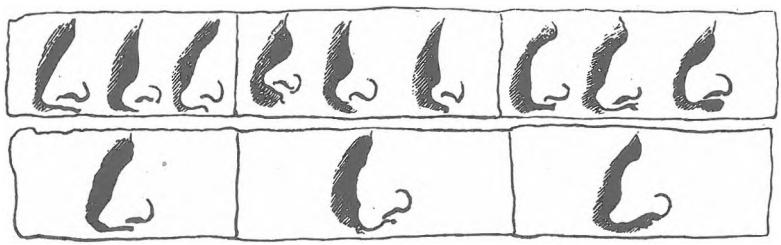
Burada belki de biraz çekingen ve soyut biçimde dile getirdiğimiz bu sorunun pratik sonuçları çoktandır bilinmekte olup, akademik geleneğin savunucularınca gerçekliğe karşı da kullanılmıştır. Bu çizgideki yazarlardan olan ve on sekizinci yüzyıl başlarında Hollandalı ustaların yaşam öykülerini kaleme alan Arnold Houbraken, bu sorunu, karşısında eleştirel tutum aldığı Rembrandt'a ayırdığı bir bölümde ele almıştır. Houbraken'e göre Rembrandt akademik geleneğin öngördüğü ustalık yolunu yermiş ve sanatçının yalnızca doğaya öykünmesi gerektiğinde direnmiştir. Houbraken'in kanısınca böyle bir yöntem hiçbir zaman hedefe götüremez; çünkü çıplak doğada yalnızca güzellik değil, ama sanatın içerdiği ve Rembrandt'ın onca sık zedelediği soyluluk da eksiktir. Yine Houbraken'e göre, Rembrandt'ın istediği, her türlü değerlendirme bir yana bırakıldığında da olanaksızdır. Gerçi doğa model alınarak bir ölüdoğa resmi yapılabilir. Ama örneğin koşmak, uçmak ya da atlamak gibi hızlı devinimler nasıl doğa model alınarak betimlenebilir? Bu devinimler sanatçı daha kalemini oynatma fırsatını bulamadan olup biter. Houbraken'e göre, kendisinin "insani duyguların ifadesi" diye adlandırdığının taklit edilebilmesi ise daha da umutsuz bir girişimdir. Gerçi bir modelden ağlar ya da güler gibi yapması istenebilir; ama bunun sonunda ortaya ancak yapay bir ifade çıkacaktır, çünkü hakiki ifade ancak hakiki duygudan kaynaklanabilir; ayrıca duygu da – belki de en önemli nokta budur – ancak zaman içersinde gelişir.

Bu noktaya vardığında Houbraken, düşüncelerinde aşırıya kaçtığı izlenimine kapılır. Çünkü Rembrandt'ı pek çok açıdan eleştirmekle birlikte, onun insan yüreğini tanımaktaki eşsizliğini, ifade ve davranışlar alanındaki aşılamaz ustalığını belirtmek zorunluluğunu duyar. Sanat öğrencilerinin yararlanabilecekleri bir örnek olarak Rembrandt'ın kaybolmuş çizimlerinden biri örnek alınarak yapılmış bir kazıresmi gösterir (277). Bu kazıresimde, biraz evvel Hazreti İsa olduğunu anladıkları yoldaşlarının birden bire kaybolması karşısında Emmauslu Havarilerin sevinçli şaşkınlıkları ve saygıyla karışık korkuları betimlenmiştir. Aynı temaya ilişkin olup Rembrandt'ın elinden çıkma ve halen elimizde bulunan bir çalışmadan (278) anlaşıldığı kadarıyla anılan

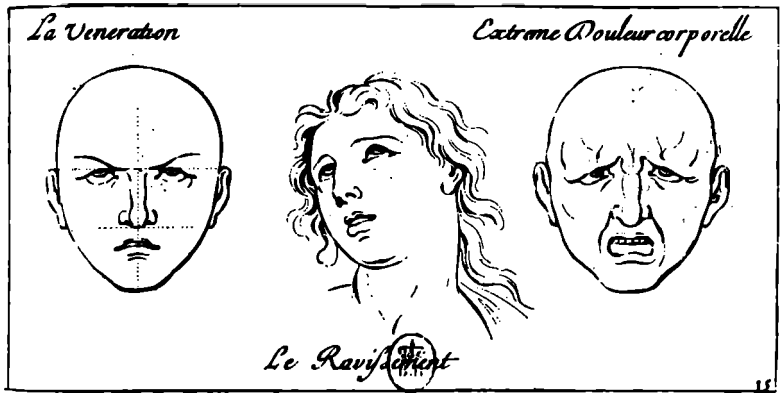
kopya, büyük ustanın olağanüstü inceliklerle örülü sanatının teatral bir tutumla kabalaştırılmış bir biçimidir. Çünkü yüz ifadesinde korku ile sevincin açıkça savaştığı bir havariyi betimleyen bu acele çizilmiş çalışma, birbiriyle çelişen duygu dalgalanmalarını yansıtma bakımından bildiğim en etkileyici betimlemeler arasındadır.

Houbraken'e göre Rembrandt'ın bu olağanüstü yeteneğinin temelinde onun olağanüstü bir görsel belleğe sahip olması yatar; bu bellek ustaya bir devinimin her evresini tinsel düzeyde tutmayı ve sonradan resimlerinde kullanmayı sağlamıştır. Rembrandt'ın öteki ölümlülerden farklı olduğu konusunda elbet Houbraken'e hak vermek durumundayız; ancak yazarın önerdiği açıklama, hemen hiç inandırıcı değildir. Çünkü bugün fotoğraf aygıtı ve enstantane çekimiyle onun Rembrandt'la bağıntılı ileri sürdüğünü, yani bir devinimi yakalayıp sonrasız saptamayı tam olarak gerçekleştirebilmekteyiz. Gelgelelim aynı nedenden ötürü böyle bir çekimin Rembrandt'ın elinden çıkma bir resimden ne denli farklı olduğunu da biliyoruz. Gerçi Otto Benesch, Rembrandt'ın çizimlerini konu alan dev eserinde bizim burada sözünü ettiğimiz çalışmayı bir model çalışması diye nitelendirmektedir ve benim de bu görüşü kuşkuyla karşılamak gibi bir niyetim yok; ancak bu, burada sözcüğün gerçek anlamında bir "buluş"un varlığını engellememektedir. Houbraken, böyle bir şeyin insanın gördüğüne öykünmesiyle başarılamayacağım ileri sürerken, hiç kuşkusuz haklıydı. Ancak aynı hedefe varılabilmesi, anımsanan imgenin kopya edilmesiyle de olası değildir. İnsanın önünde gördüğü ile anımsadığını betimlemesi arasında ilke olarak bir ayrım bulunmamaktadır. Her iki şıkta da betimleme için uygun bir sözcük dağarcığının varlığı gereklidir. Rembrandt örneğinde bu dağarcık ifade dilini içermektedir; Sanatçı bu dili sanatında – ve sanatı aracılığıyla – bütünüyle kendine özgü bir biçimde öğrenmişti. Burada sanatçının, ister kendi bulduğu, ister gelenek yoluyla edindiği, geçerli çözümleri hatırlaması, gözlemlerini hatırlaması kadar önemlidir.

Leonardo da Vinci, bu gerçeği de çok iyi bilmekteydi. Leonardo resim sanatı üzerine yazdığı incelemede başkaca konuların yanı sıra fizyonomilere ilişkin bellekten de söz eder ve bu arada ressamlara, kendilerine bir sınıflandırma şeması yapmalarını, bu şemada her yüzü – alın, burun, ağız ve çene olmak üzere – dört ana öğesine ayırıp, daha sonra bu öğelerin alabileceği olası formlar üzerinde çalışmalarını salık verir. Resim 279'da Leonardo'nun burunlara ilişkin sınıflandırması görülmektedir. Sanatçıya göre, insan yüzünün bu temel biçimleri bir kez belleğe yerleştirildikten sonra, bir bakışta bir yüzün çözümlemesinin yapılması ve bellekte tutulabilmesi olanaklıdır.



279. LEONARDO DA VINCI: *Burunlar. "Trattato della Pittury"den.*



280. CHARLES LE BRUN:
"La Méthode pour apprendre à dessiner les passions"dan. 1696.

Leonardo bu bağlamda Toepffer'in, fizyonominin kalıcı çizgileri diye söz ettiği şeyden, yani fizyonominin yapısından söz etmektedir; Toepffer gibi Leonardo da kurmaca ürünü kafaların ve karikatürlerin tek tek öğelerinde en uç noktalara varan değişiklikler yapıldığında olacakları gözlemlemeyi seviyordu (64). Ancak geçici çizgilerin, yani değişen ifadenin sistematik bir biçimde incelenmesi, Leonardo'dan yüz yıldan fazla bir zaman sonra gerçekleşebilmiştir. Rembrandt'ın yukarda sözü edilen biyografi yazarı, gelip geçici duyumların betimlenmesi bağlamında olmak üzere, okurlarına yüz ifadesine ilişkin bilgilerini genişletebilecekleri bir eseri salık verir; bu eser, Fransız Akademisi'nin en parlak döneminde bu kurumun başkanı olan Charles Le Brun'ün 1696 yılında yayımlanan *La Méthode pour apprendre à dessiner les passions* başlıklı yazısıdır.

Le Brun'ün yönteminin bizim için bu denli ilginç olmasının nedeni, bu yöntemin de canlı ifadeye yönelik gözlemden çok sanat eserlerinin incelenmesini temel almasıdır. Le Brun, kahramanca ifade taşıyan tipik kafaları – ateşli asker, sırıtkan bakire vb. yüzlerini – bir kitapta (280) bir araya getirdikten sonra, bunların ifadelerinin kaynağını araştırmıştır. Le Brun'ün incelemesi her biri belli bir etkiyi temsil eden ve bu etkinin ayırıcı özelliklerini sergileyen bir dizi şematik kafa içermektedir. Houbraken, diyagram niteliğindeki bu kafaları, ona göre Rembrandt'ın ruhsal devinimleri vermekteki başarısının kaynağını oluşturan o inanılmaz görsel belleğin yerini tutmak üzere öğütlemiştir. İnsan ifadesinin betimlenmesini yeteneği daha alt düzeyde olanlara da öğretmeyi öngören bu şemalar, yayımlanışlarının hemen ardından Avrupa'daki bütün ders kitaplarına ve çizim örnekleri arasına girmiştir; kanımca bu şemalar etkileri "yüksek sanat"a girememiş olmakla birlikte, zamanlarının görsel bilgi dağarcığını küçümsenmeyecek ölçüde genişletmişlerdir. "Yüksek sanat" alanında ise akademik nitelikteki her türlü sanatla ayrılmaz bağıntılı ölçülülük, soylu uzaklık ilkesi, çeşitli karakter tipleriyle ve duygulara ilişkin ifadelerle deneyler yapılmasını engellemekteydi. Akademik tabloların soylu aktörleri ağlamaya da, gülmeye de yabancıdırlar. Bu nedenle sözünü ettiğimiz yeni buluşlar, öncelikle mizah sanatında uygulanmış ve denenmiştir.

V

ON SEKİZİNCİ YÜZYILDA, Le Brun'den yazılarında söz eden sanatçıların en ilginci, herhalde William Hogarth'dır (281). Tuttuğu otobiyografik notlar, bu sanatçının da fizyonomilere ve ifadelere ilişkin iyi bir bellek edinilmesiyle sürekli ilgilenmiş olduğunu göstermektedir. Hogarth da böyle bir amaç bağlamında doğaya sadık çizim yapma yönteminin yararını kuşkuyla karşılamıştır. Hogarth'ın görüşlerinin özü, "şakacı bir sanatçı dostuna" atfettiği bir özdeyişte dile gelmiştir; buna göre Hogarth'ın egemen öğretim yöntemlerine karşı çıkışı, "iyi çizmeyi öğrenmenin tek yöntemi hiç çizmemektir" görüşüne varmaktadır. Akademilerde modele bakılarak yapılan çizimler, zaman yitirmekten başka bir şey değildir. Sanatçının yapması gereken, "nesnelerin dilini" öğrenmek ve bu dile olabildiğince uygun düşecek bir dilbilgisi tasarımlamaktır; kendi terimlerimizle dile getirdiğimizde, bu düşünce şöyle özetlenebilir: Sanatçı olabildiğince zengin bir şema hazinesi edinmelidir. Bu bağlamda Hogarth'ın en önemli saydıkları, hiç kuşkusuz "karakter"e ve ifadeye ilişkin şemalardır (282).

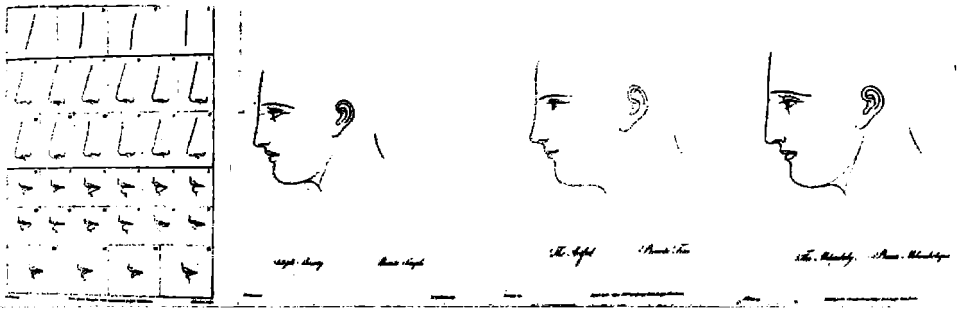
Çizginin bir yanına Leonardo ile Le Brun'ü (Hogarth, bu ikisini de alıntılamıştır), öteki yanına da Rodolphe Toepffer'i koyarsak, Hogarth bu çizginin ortasında yer alır. Leonardo'ya göre doğa, büyük öğretmen ve en büyük rakipti. Belleğe ilişkin alıştırmalar Leonardo için daha çok fizyolojik biçimbilime duyduğu ilginin gerçi iyi karşıladığı, ama amaçlamadığı bir uzantısıydı. Le Brun için sanat, yüce bir dildi ve sıradanlığa düşme tehlikesiyle karşılaşılmaksızın bu dilden uzaklaşılabilmesi söz konusu değildi. Hogarth, tasarımladığı dünya sahnesine yerleştireceği karakter tiplerini yaratabilmek için ortaya çıkan olanakları gördüğünden, sanatın bir dil olduğu düşüncesine hararetle sarılmıştı.



281. WILLIAM HOGARTH: *Gülen İzleyiciler.* 1733. Kazıresim.



282. WILLIAM HOGARTH: *Karakter Tipleri ve Karikatürler.* 1743. Kazıresim.



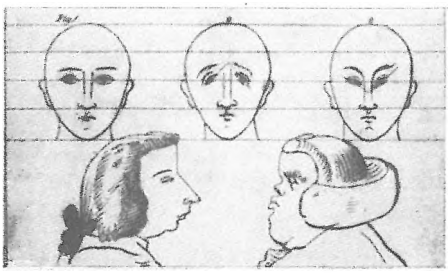
283-286. A.COZENS: *Burunlar ve Profiller.*
"Principles of Beauty Relative to the Human Head"den. 1778.
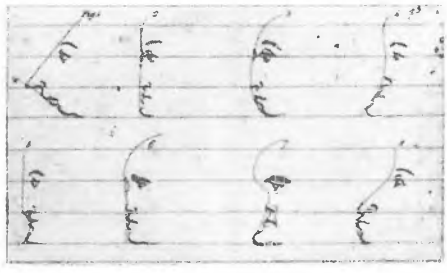
Hogarth'ın niyetini *Characters and Caricaturas* (282) gibi albümlerinden açıkça okuyabilmek olasıdır; bu albümlerde karakter betimlemesi ile karikatür, somut ve belirgin bir biçimde karşılaştırılmıştır. Hogarth, daha sonra bu ayrımı sözcüklerle de tanımlamıştır: Ona göre karikatür, komik bir karşılaştırmayı temel alır. Çarpıcı bir benzerlik karakterini taşıma koşuluyla, en yüzeysel değinme bile bu bağlamda yeterlidir. Hogarth bu konuda örnek olarak bir şarkıcıya ilişkin başarılı bir karikatürü alıntılar; karikatürde yalnızca ters dönmüş bir ünlem işareti bulunmaktadır. Buna karşın her türlü karakter betimlemesinin koşulu, insan anatomisinin ve insanın ruhsal dünyasının tam olarak bilinmesidir. Bu bağlamda sanatçı, inandırıcı etki uyandıran tiplerin yaratıcısıdır. Hogarth'a göre bu alanda mizah sanatı, Raffaello'nun o çok beğenilen yüce üslubundan az değerli değildir; sonuçta Rafaello da karakter yaratmaktan öteye gitmemiştir.

Hogarth'ın resimli öykülerinden Toepffer'inkilere uzanan yolu irdelemek, bunu yaparken de bu iki sanatçı arasındaki dönemde fizyonomiye duyulan ilginin gelişmesini ele almak, hiç kuşkusuz ilginç olurdu. Mizah sanatına tanınan istediğini yapma özgürlüğü, mizahın büyük ustalarına ciddi sanat alanında düşünülemeyecek bir yoğunluk düzeyinde fizyonomi ile deneyler yapabilme olanağını kazandırmıştır. Deneysel fizyonominin tarihi, bu ayrımı çok açık olarak gözler önüne sermektedir.

Deneysel yöntemi sanat alanında ilk uygulayan kişi, daha önce yeni "lekeleme" yönteminin bulucusu ve Constable'in ilgilendiği bulut imgelerinin yaratıcısı olarak tanıma fırsatını bulduğumuz Alexander Cozens'dan başkası değildir. Cozens, Toepffer'den önce, onun düşünceleriyle şaşılacak kadar çok ortak noktaları bulunan başka bir sistem geliştirmiştir; bu nedenle bu iki önemli yenilikçinin de öncüsü diye nitelendirilebilir.

Cozens, kazıresimlerden oluşma ilginç bir dizide (283-286) önce klasik güzellikte tipik bir kafa ve böyle kafalara özgü, mutlak anlamda boş bir ifade resmetmiş, daha sonra karakter diye adlandırdığı şeyi klasik kurallardan ayrılmayı öngören bir dizi değişimle temellendirmeye çalışmıştır. Ancak bunu yaparken estetiğin kurallarını aşmamaya çok çaba gösterdiğinden, böylece de yaptığı değişiklikler yeterince belirginlik kazanamadığından, deney başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bugün Cozens'ın güzel tipleri arasında belirgin ayrımlar görebilmek, bize güç gelmektedir. Ancak Cozens'ın getir





287-288. F.GROSE: *Şematik Kafalar. "Rules for Drawing Caricatures" den.* 1788.

diği ilke, karikatüristlerin bu bağlamda onunkiler kadar kılı kırk yarmayan ellerinde son derece verimli sonuçlar doğurmuştur.

1788 yılında Francis Grose adlı bir antika uzmanı, *Rules for Drawing Caricatures* (Karikatür Çizmek İçin Kurallar) başlıklı küçük bir yazı yayımladı (287). Yazı, Hogarth'm damgasını taşıyan karikatür sanatının portre karikatürleri modasıyla kaynaştığı, dolayısıyla bu tür çizimlerin acemiler arasında çok moda olduğu bir dönemin gereksinimlerine hiç kuşkusuz uygun düşmekteydi. Grose, Le Brun'ün diyagramlarıyla Cozens'ın öncülük ettiği değiştirme sistemini birleştirdi. Grose'a göre klasik Yunanlıların geleneklerine uyan akademik kuralların güzel olarak duyumsanmasının nedeni, bunların ifadeden yoksun olmasıdır. Bundan ötürü sanatçının yapması gereken, orantıları hiç korkmadan, içinden geldiği gibi değiştirmek ve ortaya ne çıkacağına bakmaktır. Böylece kısa zamanda komik yüzlerden oluşma ve mizah içerikli resimlerin çiziminde çok işe yarayabilecek bir dağarcık oluşturulabilecektir (288).

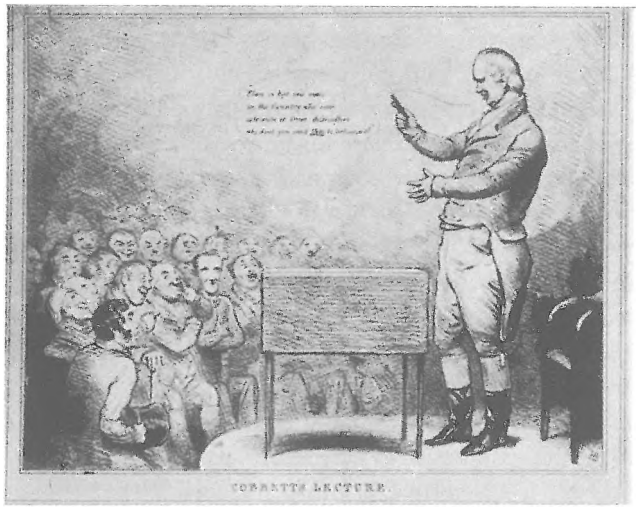
Demek ki tarihsel bakımdan Grose, Toepffer'in teorilerinin kaynağıdır; ancak Toepffer'in tiplerinin kökeni de Grose'un çağdaşı Rowlandson'dadır. Pitoreske yöne-



289. THOMAS ROWLANDSON: *"Dr. Syntax" için illüstrasyon.* 1810. Renkli kalem.



290. HONORÉ DAUMIER: *Hayran İzleyiciler.* 1864. Litografi.



291. H. B. (J. DOYLE): *Cobbett'in bir Konferansı.* 1830.

lik arayışlar içersindeki Dr. Syntax'ın komik serüvenleri (289) ile Toepffer'in kahramanlarının çılgın serüvenleri arasında büyük yakınlık vardır. Fakat sanat tarihi açısından bakıldığında, İngiliz mizah sanatı geleneğinin komik resimli romanların İsviçreli tasarımcısı üzerindeki etkisi, bu sanatın Daumier üzerindeki etkisiyle karşılaştırıldığında önemsiz kalmaktadır. Çünkü Hogarth ve Rowlandson olmadan Daumier'yi düşünebilmek söz konusu değildir.

Daumier'nin sanatçı olarak önemi öylesine büyüktür ki, bu sanatçının yeri genelde Fransız resim sanatının ana akımının gelişmesinde aranır. Daumier, örneğin Delacroix ile ilintili kılınır ya da Millet'yle karşılaştırılır. Yine de Daumier'nin İngiliz siyasi karikatür akımıyla ilişkileri büyük bir olasılıkla sanıldığından daha yoğundur. Bu akımın H.B. gibi önemsiz sayılabilecek bir temsilcisi bile herhalde Daumier'nin siyasi içerikli litografilerindeki biçim diline katkıda bulunmuştur (291). Bu bağlamda, H.B.'nin halk kitlesini betimleme biçimi ve tek tek yüzlerin nasıl gelişigüzel çizgilerle belirginleştirildiği, sanatçının yolunu çizgilerden oluşma bir kargaşa içersinde nasıl açtığı bir karşılaştırma öğesi olarak alınabilir. Rowlandson, aynı şeyi coşkuyla, Daumier ise büyük bir ustalıkla yapmışlardır (290), ama kullanılan yöntem aynıdır. Bu yöntem verili biçimleri, model çalışmalarıyla yetkinleştirilen akademik gelenek şemalarını değil, fakat belli bir anda sanatçının elinden çıkmış, neredeyse rastlantısal biçimleri temel alır. Bu adamlardan her biri, tıpkı Dr. Festus'un Toepffer'in bir yaratısı olması gibi, tam anlamıyla sanatçının bir yaratısıdır ve varlığını yalnızca ona borçludur. Daumier'nin çağdaşları, bütün tiplerinin sanatçıya şaşılacak ölçüde benzediğini söylerler. Fizyonomik temalardaki değişikliklerin tasarımcısı olan Leonardo'nun bu çok sık rastlanan yanlışlığı yapmamak için kendini neredeyse zorlamış olduğunu bilmekteyiz. Öte yandan Rembrandt'ın kendi yüz çizgilerinde hep yeni bilgiler aramış olması, yalnızca bir rastlantı mıydı? Yalnız, Rembrandt'ın araştırmacılığı elbet henüz başka bir düzlemde yoğunlaşmıştı. Daumier de modelsiz çalışmasını sağlayan son de-

rece güçlü belleğinden ötürü övülmüştür – ama Daumier'nin sanatı, yarattığı çizgi bulutlarına farklı çehreleri yansıtabilme ve bunlardan, heykeltıraşın elleri altında yumuşak çamurdan çıkarcasına, yeni fizyonomiler oluşturma yeteneğinin kanıtı değil midir? (292) Daumier, sanat uğraşına büst yapmakla başlamıştır. Sonraları sanatçının akademilerde öğretilen şematik biçimlere bütünüyle ters düşen çizgileri ise hep sanki heykeltıraşlık tekniğinden bir şeyler taşımıştır. Burada şema ve düzeltme arayışına girdiğimiz takdirde, Daumier'nin çokanlamlı biçimlere ilişkin ancak çok hafif değinmeleri kâğıda geçirdiğini, bu çizgi bulutlarında düzeltmeleri için gerekli şemayı bulduğunu saptarız. Bu arada sanatçı, yalnızca fizyonomik karaktere, jestlere ya da ifadeye kaynaklık eden çizgiler üzerinde yoğunlaşır; ama bu çizgileri öylesine güçlü belirgin kılar ki, konturların çeşitliliği ve belirsizliği silinir gibi gözükür; olağanüstü bir canlılık izlenimi doğar (293).

Burada Daumier ile Toepffer'in sanatsal edimlerini aynı kefeye koymayı amaçlamıyorum; ancak ikisinin yöntemlerini karşılaştırmak, belli bir anlamda çok aydınlatıcıdır, çünkü böyle bir karşılaştırma, Daumier'nin tarihsel konumunun daha iyi tanımlanmasına katkıda bulunabilir. Daumier'yi modern sanatın kurucularından biri sayma konusunda haklı bir alışkanlığımız vardır. Fakat Daumier'nin bu gelişmeye olan katkısının, Constable'ın ve izlenimcilerin görsel buluşlarıyla bir ilintisinin olmadığını da göz önünde tutmak gerekir. Daumier'nin Courbet'yle alay ettiğini, Monet'yi ise önemsemediğini biliyoruz. Onun gibi hiçbir zaman doğayı model almayan bir sanatçının, insanın incelenmesiyle karşılaştırıldığında, "açık hava" etkileriyle ilgi-



292. HONORÉ DAUMIER: *İki Avukat*. 1866 dolayları. Karakalem.

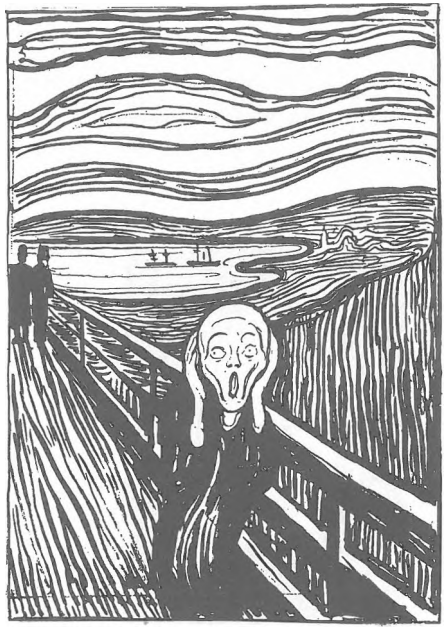


293. HONORÉ DAUMIER: Baş. 1865 dolayları. Karakalem.



294. JAMES ENSOR: *La Vieille aux masques.* 1889.

lenilmesini son derece sıradan bulması zorunluydu. Bu durumda Daumier'yi ataları sayan sanatçıların izlenimciler değil, dışavurumcular olmalarının tuhaf bir yanı yoktur. Bu noktada, bunca yanlış anlaşılan bu karşıtlık bile bir anlam kazanmaktadır. Çünkü fizyonomik deney, Daumier'nin sanatı çerçevesinde ve Daumier aracılığıyla mizah türü karşısında bağımsızlığını kazanmıştır. Baudelaire bile Daumier'nin avukatlarının, yargıçlarının ya da Faunlarının mizah ürünü olmaktan çok uzak olduklarını kısa zamanda saptamıştır. Bunlar, insani duyguları temsil eden, bu arada ifadenin gizlerinin derinliklerine inebilmiş maskeler ve neredeyse korkutucu yoğunlukta, bağımsız yaratılar niteliğindedir. O zamana kadar yüksek sanatı karikatürden ayıran bu duvarlar yıkılmasaydı eğer, yüzyılın başında ne bir Munch (295) sonsuz trajik, acıdan gerilmiş fizyonomilerini yaratabilirdi, ne de Belçikalı Ensor, Alman dışavurumcularını onca etkileyen, ifade bakımından onca güçlü maskelerini (294) oluşturabilirdi.



295. EDVARD MUNCH: *Çığlık.* 1895. Litografi.

VI

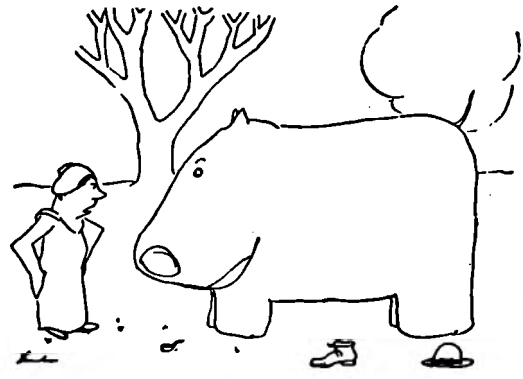
YİRMİNCİ YÜZYIL sanatını, doğanın incelenmesinden bağımsızlaşma bağlamında ele almak, kesinlikle bu sanatı küçümsemek anlamına gelmez; bu bağımsızlaşma eylemi önce mizah sanatının ayrıcalıklı ortamında belirmiş, kuramsal temellerine ise Toepffer' in deneyleriyle kavuşmuştur. Ayrıca Toepffer'in modern sanatın bu gelişmesi karşısında şaşırmış olacağı gibi bir varsayıma da gitmememiz gerekir. Gözlerindeki hastalık nedeniyle çalışamayan Toepffer, sanatın özü üzerine düşüncelerini gittikçe daha yoğunlaştırmış, ölümünden sonra *Menus propos d'un peintre genevois* başlığıyla çıkan görüşleri, Théophile Gautier'nin övgüsünü kazanacak kadar ilgi çekmiştir. Toepffer, estetiğin çeşitli alanlarındaki keşif gezileri sırasında bütün sanatsal göstergelerin geleneksel doğasını gittikçe daha çok vurgulamış, sonunda sanatın özünün öykünme değil, ama dışavurum olduğu çıkarımına varmıştır.

Toepffer'in: "Çiziktir ve ortaya ne çıkacağına bak," yolundaki öğüdü, bugün sanatın dilini genişletmeye yönelik olarak benimsenmiş yöntemlerden biridir. Picasso: "Ben aramıyorum, buluyorum," derken kanımca söylemek istediği, yaratma ile bulmayı eşanlamlı saymanın kendisi için doğal olduğudur. Picasso plan yapmaz, onun yerine elinin altında en tuhaf nesnelerin oluşmasını ve kendilerine özgü bir yaşama kavuşmasını izler. Picasso'yu çalışırken gösteren filmler ve *papiers déchirés* (296) gibi yarı şaka niteliğindeki yaratıları, karşımızda imgenin salt anlatıcı işlevleri yüzünden kısıtlanmamış, kendini doğrudan yaratma eyleminin büyüsüne kaptırmış bir sanatçının bulunduğunu göstermektedir.

Zamanımızın en sevimli ve özgün mizah sanatçılarından biri olan James Thurber de yaratma yoluyla bulma ilkesini vurgulamıştır. Thurber, kendi çekici üslubuyla, en tanınmış yaratılarından bazılarının nasıl plansız oluştuğunu anlatır. Sanatçının *What have you done with Dr. Millmoss?* (Dr. Millmoss'a ne yaptın?) adlı ünlü çizimi bu konuda örnek gösterilebilir (297). "Başlangıçta su aygırını yalnızca küçük kızımı eğlen-



296. PABLO PICASSO: *Papier déchiré.* 1943.



297. JAMES THURBER: *"What have you done with Dr. Millmoss?" © 1934 The New Yorker Magazine Inc.*

dirmek için çizmiştim," diye anlatır Thurber. "Ama hayvanın ifadesinde bir şeyler, beni kısa süre önce bir insanı yemiş olması gerektiğine inanırdı. Bu nedenle resme şapkayla pipoyu ekledim. Bayan Millmoss'la, imza ise neredeyse kendiliğinden eklendi."

Öte yandan, acaba ne zaman sanatta rastlantıdan söz edilebilir? Sırf sanatçının görünüşte belli bir yöneliminin olmaması nedeniyle, rastlantısal devinimlerden ve rastlantısal değişikliklerden söz açabilir miyiz? Böyle bir yorumun, bize bilinçli nedenlerimize çok fazla önem vermemeyi öğretmiş olan psikanalizin verilerine aykırı kaçtığı sık sık ileri sürülür. Yirminci yüzyıl sanatçılarının renkler ve biçimlerle yaptıkları deneyler sırasında ortaya koydukları, ifadeden yana zengin oluşumlarla çizgiler, yaygın anlayışa göre doğrudan sanatçının "bilinçaltından" kaynaklanmaktadır. Bence bu, oldukça safça bir yanlış anlamadır. Ruhbilimin savı, yalnızca bilincimizin ve bilinç eşiğimizin rastlantısal olaylar karşısındaki tepkilerimizi sürekli yönlendirip etkilediğidir. Bir mürekkep lekesinin biçimi, bir rastlantıdır; bu lekede neyi gördüğümüz, daha önceki yaşantılarımızca belirlenir. Picasso'nun gizemli maskesini yaptığı kâğıdın neresinden yırtılacağının önceden kestirilebilip kestirilmediği önemli değildir. Önemli olan tek nokta, sanatçının neden bu kâğıdı saklamış olduğudur. Kaşların belli bir konumunun Thurber'ın su aygırının ifadesini nasıl etkileyeceğini önceden bilmek de aynı derecede güç olmalıdır. Burada da önemli olan, Thurber'in ifadeyi bulabilmiş ve kullanabilmiş olmasıdır. "Yönelim" sözcüğünden ne anlaşılması gerektiğine ve devinimler üzerinde ne ölçüde egemenlik kurabildiğimize ilişkin bütün sorular, araştırma konusudur ve henüz aydınlatılabilmiş değildir. Devinimlerimizi, bu devinimlerin yol açtığı etkileri gözlemleyerek sürekli denetlediğimiz ve değiştirdiğimiz büyük bir olasılıktır; aynı durum, yine geri bildirim ilkesine göre çalışan, kendi kendilerini yöneten otomatlar için de söz konusudur. Elin becerisi, büyük bir olasılıkla itki ve bunu izleyen yönlendirme arasmda yıldırım hızıyla gerçekleşen olağanüstü duyarlı, karşılıklı etkileşimden kaynaklanmaktadır. Ancak, bir fırça vuruşunu bütün ayrıntılarıyla önceden planladıkları gibi bir sav, herhalde en büyük ustaların ağzından bile çıkmayacaktır. Bu ustalar, Thurber'ın yaptığını söylediği şeyi, yani ikinci fırça vuruşunu ilk fırça vuruşunda gözlemledikleri etkiye uydurabilmeyi başaran sanatçılardır. Şema ile düzeltmeye ilişkin bu yeni bakış açısının bağlamında yalnızca sanatçı değil, ama izlerçevre de etkindir. Aynı bağlamda sanatçı, rastlantıyı resimlerine kendi özgü ve denetlenebilmesi olanaksız bir yaşam kazandıran, önceden kestirilemez bir durum niteliğiyle korkuyla karşılayabileceği gibi, onu tıpkı Leonardo'nun ve Cozens'in yaptıklarına benzer biçimde, dilinin alanını genişletmesinde yardımcı bir müttefik de sayabilir. İzlerçevre, olaya katılım isteği arttığı ölçüde sanatçının başlangıçtaki yönelimine aldırmaz olur.

Kanımca modern sanatın bilinçaltından gelen imgeleri yansıtabildiğine ilişkin savın, son derece karmaşık bir olguyu aşırı yalınlaştırma yoluyla çarpıttığı kesindir. Bu konuda belki de modern sanatın, daha önce sanatçıyı araçlarını seçme ve deneme yapma özgürlüğü bakımından sınırlamış olan engelleri ve tabuları yıkmış olduğunu söyleyebiliriz.

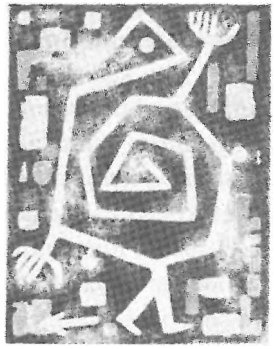
Günümüzün heykeltıraşı, bir ifadenin bütünsel etkisini, Al Capp'ın anaç Shmoo'suna akraba olan biçimlerde arama özgürlüğünü kazanmıştır. Modern res-



298. WILLIAM STEIG. *Kafalar.* 1944.

sam ise gerek kendi ruhuna, gerekse izleyicilerin ruhlarına yeni buluşlar için esin kazandırmak amacıyla kendini "otomatik resim yapma" diye adlandırdığı yönteme, yani Rorschach türü lekelerin yaratılmasına verebilmektedir. Bu yeni özgürlük atmosferinde ahlakın ve toplumsal geleneğin sanatın saygınlığını korumak için kullandıkları eski sınırlar ortadan kalkmaktadır. Örneğin William Steig'm çizimlerini (298) yüksek sanatın alanına mı, yoksa mizah sanatına mı sokmamız gerektiği gibi bir soru bugün hemen hiç aklımıza gelmemektedir. Mizah deneyiminin sanatçının gerçeği arayışıyla kaynaşmasının en karakteristik örneği, Paul Klee'nin (299) yaratılarıdır. Klee, bir yaratıcı olarak sanatçının imgeyi nasıl önce biçimsel nitelikteki uyum ve denge temellerinde oluşturduğunu, ardından düşleminin bu ürününe bir ad takarak ona hoş geldin dediğini anlatır; bu ad kimi zaman bir şaka niteliğini taşıyabilir, kimi zaman ciddidir, bazen de her ikisi birden olabilir.

Müziğin iç dünyayı tonlarla dile getirişi gibi, sanat da görünen dünyaya sırt çevirerek yeni, şimdiye kadar ulaşılamamış, bulunmayı ve biçimlenmeyi bekleyen yeni alanlar ortaya çıkarmış olabilir. Ancak görünen nesnelerin dünyası gibi, iç dünyanın da imgelerin diline doğrudan çevrilebilmesi olanaksızdır. Sanatçı için bilinçaltı imgesi, "retinanın üstündeki imge" kadar kısır bir mitosdur. Sanatçı bakışlarını ister dışarıya, ister iç dünyaya çevirsin, anlatımın tek bir yolu vardır: Sanatçı önce bir imge yaratmak zorundadır; bu imgeyi bir karşılığa dönüştürebilmesi ise ancak daha önce gelişmiş bir biçim dilinden kafasındaki tasarıma en yakın düşen öğeleri seçmesiyle olasıdır.



299. PAUL KLEE: *Ürkek Çetin.* 1938.

11

Betimlemeden Dışavuruma

> İç yapıları açısından ritimler ve ezgiler, öfkenin ve yumuşaklığın, cesaretin ve ılımlılığın (aynı zamanda bunların karşıtlarının) ve başkaca karakter niteliklerinin kopyasıdırlar... Başkaca duyularımızla algıladıklarımız, örneğin dokunduklarımız ya da tattıklarımız, bu türden kopyalar değildir; yalnızca gördüklerimiz için aynı şey söylenemez; çünkü biçimler de, daha az ölçüde olmakla birlikte, sözünü ettiğimiz karakterdedir...
>
> ARİSTOTELES, *Politika*

> Bu benzetmeleri çok ileri götürebileceğinden korkmana hiç gerek yok. Bunlarda abartmaya kaçılması olanaksızdır; çünkü bu benzetmeler öylesine kesindir ve yetkin düzeydedir ki, senin de saptayacağın gibi, sen onları izlediğin sürece daha bir netleşip belirginleşeceklerdir... Hoşlanmak ve hoşlanmamak, dinginlik ve tedirginlik, zayıflık ve güçlülük, aşırılık ve yalınlık, gurur ve alçakgönüllülük ve gerek bu türden bütün nitelikler, gerekse bu niteliklere ilişkin düşünülebilecek bütün şıklar ezgiler ve renkler aracılığıyla matematiksel bir kesinlikle betimlenebilir.
>
> JOHN RUSKIN, *The Elements of Drawing*

I

BURAYA kadarki araştırmalarımızda belirginleşen yorumuyla sanat tarihi, belki duyularımızın daha önce ancak doğanın açabildiği gizemli kilitlerini açmak için usta işi anahtarlar yapmaya benzetilebilir. Bu bağlamda sanatçının konumu, kasanın şifresini bilmeyen hırsızın konumuna benzer. Elindeki maymuncukla harekete geçen hırsız gibi, sanatçı da yalnızca esnek aletlerle kilitleri yoklayabilir; bu arada duyarlı parmakları hassas bir noktayı duyumsayınca yıldırım hızıyla harekete geçip, bulduğu fırsatı değerlendirir. Kilit bir kez açıldıktan ve uygun anahtar yapıldıktan sonra, eylemin yinelenmesi artık güç değildir. Daha sonra kilidi açmak isteyen, özel bir dikkati gereksinmez; onun becermesi gereken tek şey, selefinin anahtarını kopya etmektir.

Sanat tarihinde neredeyse "açıl susam açıl" gibi etki yaratmış kimi buluşlar vardır. Derinlik etkisini yaratan perspektif kısaltmanın bulunması, çeşitli gölgelemeler kullanarak resim yapma, yüzeyi karakterize etmek için ışıkların kullanılması ya da geçen bölümün konusunu oluşturan yüz ifadeleri, herhalde bu buluşlar arasında yer almıştır. Burada önemli olan, doğanın gerçekten bu imgesel buluşlara benzeyip benzemediği değil, fakat bu buluşların içerdiği imgelerin doğayı model almış bir yorumu kışkırtıp kışkırtmadığıdır. Gerçi bu, bir ölçüde izleyicinin psikolojik tutumuna, yani

beklentilerinin konumuna, gereksinimlerine ve her şeyden önce alışkanlıklarını biçimlemiş olan kültüre bağımlı olacaktır. Ama bütün bu etkenler, sonuçta yalnızca kilidin oluşturulmasını etkiler, ama doğru anahtarın kullanılmasını koşul kılan açılmasını etkilemez.

Sanatın yalnızca görünen dış dünyanın bir anahtarı olmakla kalmayıp, iç dünyaların açılmasını sağlayan bir alet niteliğini de taşıdığının anlaşılmasıyla birlikte, sanatsal hedef saptamalarının ağırlık noktasında da tam bir yer değiştirme gerçekleşmiştir. Özellikle bu değişimi yadsımadığım için, bu yeni girişimlerin geçmişin derslerinden yararlanmamaları – ki görünüş, neredeyse budur – beni çok üzecektir. Çünkü son zamanlarda sanat kuramına ilişkin yazılı kaynaklarda anlayışta bir bölünmeye tanık olunmaktadır. Doğalcılığın temelde bir gelenek olduğu benimsenmekle kalmamış, bu bakış açısı neredeyse abartmalı biçimde vurgulanmıştır. Öte yandan insan ruhunun derinliklerini yansıtması öngörülen, renklerden ve biçimlerden oluşma dil de *bizim* doğamızdan kaynaklanması nedeniyle doğada var olan bir dil sayılmıştır.

Şimdi bu karşılaştırmayı biraz aydınlatmak istiyorum. Bunun en iyi yolunun da sorunun kaynağına inmek olduğuna inanıyorum. Platon'un yaşadığı dönemde dilin, yani nesnelerin adlarından oluşan bütünün "doğa" mı, yoksa "gelenek" mi olduğu, örneğin at sözcüğü ile bir hayvan türü olarak at arasında gerçek bir bağlamın bulunup bulunmadığı, istendiği takdirde ata başka bir ad verilip verilemeyeceği çok tartışılmıştı. Bugün soru, bu ortaya konuş biçimiyle bize çok çocukça gelmektedir; az sayıdaki yansıma (*Onomatope*) yoluyla yapılmış sözcüğün dışında, adlar nesnelere az çok rastlantısal verildiğinden, bu adların belli nesneleri göstermek için kullandığımız sesler olduğundan kuşku duyanlarımızın sayısı herhalde çok azdır. Platon'un zamanında ise gelenek kuramının temsilcileri sözcüklerin, geleneksel ve rastlantısal nitelikte olduğuna ilişkin görüşlerini savunabilmek için, bu dili güzel sanatların imgeleriyle karşılaştırırlar, örneğin "at" ya da "Hippos" gibi raslantısal bir sözcük ile, bu hayvanın görsel imgesi arasmda bir karşılaştırmaya giderlerdi. Buradaki imgede geleneksel değil, ama gerçek bir benzerliğin, "ikon" diye adlandırılan gerçek bir göstergenin var olduğu düşünülürdü.

Platon'un bu sorunu konu alan *Kratylos* adlı diyalogunda Sokrates, sürekli olarak bu karşıtlığı vurgular: "Anlatmak istediğim şu: Demin sözünü ettiğimiz, resmin öykündüğü nesnelere benzer renkler olmasaydı doğada, gerçekliğe benzer tablolar yapılır mıydı hiç? Yapılmazdı, değil mi?" Sokrates'in kurbanı: "Yapılamazdı", yanıtını verir. Bu noktada konuşmacıyı bir yana itip, Sokrates'e şunu sormak isterdim: "Ey Sokrates, sen bir zamanlar bir heykeltıraş olarak eğitilmedin mi?" "Evet." "Peki o zamanlar işlediğin taşla, öykündüğün nesneler arasında benzerlik bulur muydun?" "Hayır, pek benzerlik yoktu." "Peki ya Sempozyumda içinden içtiğin kâselerde durum nasıl? Eski kâselerde kırmızı, fırınlanmış toprak zemin üstünde siyah figürlerin bulunduğunu, buna karşılık daha yeni kâselerde genellikle zeminin siyah olduğunu, kırmızının ise figürler için kullanıldığını fark etmedin mi? Bu durumda figürler, ressamın keyfine göre kırmızı ya da siyah olmuyor mu? Ve Polygnotus'un ya da Zeuxis'in renkli resimlerini düşündüğün zaman bile, ey Sokrates, bugün biliyoruz ki bu sanatçılar hiçbir zaman güneşli bir manzarayla benzerlik taşıyan pigmanlar bulmayı

umut edemezlerdi. Ama güneşli manzara resimleri yine yapıldı ve senin olanaksız dediğin, oldu!"

İçinde bulunduğum zafer sarhoşluğunun etkisiyle, kılı kırk yaran yaşlı Sokrates'ın ağzını açmasına fırsat vermezdim. O, boşuna bir çabayla hayatında güneşli bir manzara resmi hiç görmediğini, algısal sabitlik ya da bu türden mucizeleri olanaklı kılan tinsel tutumlar gibi şeyleri hiç duymadığını anlatmaya çalışırdı. Daha sonra onu alıp, içinde birkaç çocuğun renkli tahta bloklarla oynadığı çocuk odasına götürürdüm. Kırmızı, yeşil, sarı gibi düşünülebilecek her renkteki tahta bloklar sıraya dizilmiş, yalnız sıranın bir ucunda iki blok üst üste konmuş olurdu. Çocuklardan biri yerde bütün sırayı itip, ağzından "puf, puf" diye sesler çıkarırdı. O zaman zafer kazanmışçasına dönüp: "Söyle, ey Sokrates!" derdim, "bütün bunların bir trene benzer yanı var mı?" "Neye benzer yanı var mı dedin? Seni anlamıyorum." Sokrates bunu sorar sormaz, bütünüyle onun eline düştüğümü anlardım. Çünkü ona trenin ne olduğunu anlatmaya kalkıştığım takdirde, trenlerin kırmızı, yeşil ve sarı tahta bloklardan oluştuğuna ve "puf, puf" diye sesler çıkararak geçip gittiklerine inanır, ya da böyle bir şeye inanmış gibi yapardı. "Öyle değilse eğer, o zaman buradaki nesneyi neden bir tren diye adlandırıyorsunuz?" diye sorardı. "Ve böyle bir tren 'puf, puf' sesleri çıkarmıyorsa eğer, o zaman bu tuhaf ve hiçbir şey anlatmayan hecelerin anlamı nedir?" Sonunda ikimiz de biraz süngüsü düşük olarak yanılmazlığımızın doruklarından iner, birlikte olayın özünü incelemeye koyulurduk. Kanımca olayın özü, konuşulan sözcüğün dili ile imgesel betimleme arasında kimi zaman itiraf etme eğiliminde olduğumuzdan çok daha fazla ortak yan bulunmasıdır. Böyle bir durumda, oyuncak trenin bir kopya olmadığı, fakat çocukların ellerindeki malzemeyi, yani renkli tahta blokları bir tren olarak kullanılabilecek biçimde düzenlemeyi hedefleyen bir girişim niteliğini taşıdığı konusunda Sokrates'la görüş birliğine varırdık. Çünkü bir çocuk: "Tahta bloklarımızla bir treni betimleyelim mi?" demez. Şöyle der: "Bir tren yapalım!" Böylece düşündüğü, ilkel bir modeldir; bu model, gerçek tren gibi birbirine eklenen bir dizi öğeden oluşur; çocuk imgeleminde bu öğelere lokomotif sürücülerini, ateşçileri ve yolcuları ekleyebilir.

Durum, "puf, puf" sesi için de aynen geçerlidir. Elbet hiçbir tren böyle gürültü çıkarmaz. Ama yalnızca dili oluşturan ses birimlerini kullanabilecek konumda olan çocuğun dilinin verileri çerçevesinde "puf" hecesi, bir buharlı lokomotifin gürültüsüne henüz en iyi uyan sestir ve dolayısıyla bacadan çıkan dumanın yerine geçmek üzere bu hece seçilmiştir – aynı hece, büyük bir olasılıkla buharlı lokomotifin bütünüyle kullanım dışı kalmasından sonra da kullanılacaktır. Konuşulan dilde bu türden gelenekleşmiş ses yansıması, hiç kuşkusuz ancak ikincil bir rol oynar; Sokrates, iki sistem arasındaki ayrımları vurgularken bu açıdan haklıdır. Ancak kanımca bu *onomatope* adı verilen ses yansılamaları üzerinde bir an durmak, görsel resim öğelerinin incelenmesi açısından çok yararlıdır. Çünkü bu yansılamalar gelenek, tinsel tutu n ve algılama arasındaki ilişkinin çok iyi bir çözümlemesini olanaklı kılar. Biraz önce bu yansılamaların gerçek yansılamalar olmadığını, fakat belli bir dil çerçevesinde izlenen sese en iyi yaklaşım anlamına geldiğini görmüştük. Örneğin davul sesi Fransızcada "rataplan" sözcüğüyle yansılanır. Genizsillerin eksik olduğu Almancada onun yerine

"bum bum" denir; bu, bana birincisinden daha zayıf bir yaklaşım gibi gözükmektedir. Belki de bu hecelerin Fransızcadaki daha uygun hecelerden çoğu kez daha az kullanılmasının nedeni budur. Fransızca sözcüğün yansımacı niteliği daha baskın olan sözcüğünün, bu niteliği o denli güçlü olmayan Almanca sözcükten daha çok yansıtma ve yansılamaya yol açması, başka deyişle davulların "rataplan" dediğini duyan Fransızların sayısının, aynı davulların "bum, bum" dediğini duyan Almanlardan fazla olması, büyük bir olasılıktır. Horozun ötüşü, İngilizcede "cock-a-doodle-doo", Fransızcada "cocorico", Çincede de "kiao kiao" diye betimlenir. Yıllardır İngiltere'de yaşamama karşın, horozlar hâlâ bana göre, Almancadaki karşılığına koşut olarak, "kikeriki" der. Aslına bakılırsa, elbet "kikeriki" de demez, çünkü horoz konuşamaz. Ancak horozun ötüşünü duyma biçimimiz, geniş ölçüde bir gelenek niteliğiyle bu ötüşe temel alınan hecelerce belirlenir; bu etkilenmenin derecesinin ne olduğu sorusu ise Sokrates'ı onca zorlamış olan soruyla, yani geleneğin mi, yoksa doğanın mı önce geldiği sorusuyla eşanlamlıdır. Bu soruyu yanıtlayabilmemiz için horozun gerçekte çıkardığı sesleri duyduğumuz seslerle karşılaştırabilmemiz gerekirdi. Böyle ele alındığında sorun, yalnızca güç çözülür gibi değil, neredeyse saçma gözükmektedir. Çünkü yoruma açık olmayan bir gerçekliğin varlığı söz konusu değildir ve masum bir göz gibi, masum bir kulak da yoktur.

Örnek olarak "tik-tak" gibi bir *onomapote*'yi düşünebiliriz. Bazı saatlerin çıkardığı ses aslında "tik-tik" diye alınabilir, çünkü bu sesler hemen hiç ayrımlaşmamıştır, ama insan yine de algılamasında bir düzenlemeye gitme gereksinimini duymaktadır. Öte yandan bu düzenleme ve yorum gereksinimi bizi bir kez gidilen yorumda sürekli saplı kalmaya zorlamamaktadır. İşitsel algılamalarımızla da deneyler yapabiliriz ve böylece, örneğin başka yorum seçenekleri aracılığıyla başlangıçtaki işitsel izlenimi geriye itecek işitsel algılamalarımız konusunda bir şeyler öğrenebiliriz. Örneğin saatin tiktak yerine "tik-tik-tak" dediğini varsayabiliriz; bu yeni yorumu saatin işleyişine yansıtmayı başarabildiğimiz takdirde, ritmik açıdan onca değişik düzenlemelere açık olan ritmik uyarımların aslında yansız olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Böylece seçenekli yorumlar yöntemiyle gerçeğe ilişkin bilgilerimizi genişletmiş oluruz. En gözüpek ressamların hep yapmış oldukları da bundan farklı bir şey değildir. İzlerçevre henüz eski "tik-tak"lardan kopamamışken, bu ressamlar gerçekliğe yeni yorumlar yansıtmaya çalışmışlar, böylece de zaman içersinde görsel çokanlamlılığın bütün o karışık alanını irdelemeyi başarmışlardır.

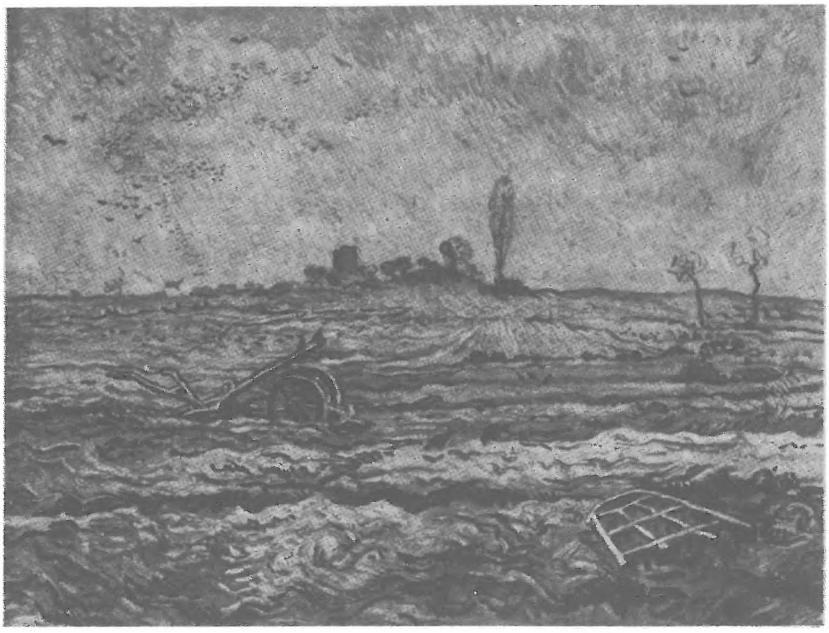
Dilde doğanın yansılanması, doğal olarak ilginç, ama ikincil bir sorundur; çünkü bu alanda yansılamaya çalıştıklarımız, başkalarının çıkardıkları seslerdir. Fakat bu olay da *mimesis*'in incelenmesi açısından son derece aydınlatıcıdır. Sesbilimcilerin anlama değil, yalnızca seslere dikkat etmeye yönelik tüm çabalarına karşın, dildeki sesleri son öğelerine değin ayırmanın olanaksız olduğunun saptanması, bu kitabın okurlarını hemen hiç şaşırtmayacaktır. Sesleri yapay yoldan üretme girişimleri sırasında çok şaşırtıcı buluşlar yapılmıştır. Böyle sesler özel aygıtlarla ışık itkilerine dönüştürüldüğünde, bize özdeş gibi gelen seslerin birbirinden çok değişik tını görüntüleri ürettikleri, buna karşılık bize birbirinden çok farklı gelen seslerin özdeş tını görüntülerine yol açtığı saptanmaktadır. Demek ki dilin yansılayıcılarının konumu, tıp-

kıbasımlar yapmak isteyen kopyacılarınkinden farklı olmamıştır. Bu yansılayıcılar, öğeler arasındaki karşılıklı ilişkilerin – bu noktada özellikle bu öğelerin birbirini izleyişinin – öğelerden her birini değişime uğrattığını ortaya çıkarmışlardır. Üstünde bir konuşmanın bulunduğu bir ses bandı tersine döndürüldüğünde, tersine bir sıra içersinde aynı sesler duyulmaz. Çıkan gürültünün insan diliyle hiçbir benzerliği yoktur. Çıkardığı sesler kulağa doğal gelecek, yapay bir konuşma otomatı üretmek isteyen akustik mühendisleri, güzel sanatların içine yüzyılları alan bir süreç boyunca uyguladığı deney ve sınama yöntemine başvurmaktan başka çare bulamamışlardır. Görünür ses imgelerini yeniden akustik seslere dönüştürecek bir aygıt (*Speech Synthesizer*) tasarımlamışlardır. Şimdi bu aygıtın yardımıyla ve sonsuz sabır göstererek, çeşitli seslerin birbirini karşılıklı etkileyişi konusunda bilgi edinilmesine çalışılmaktadır; böylece yakın bir gelecekte, nesnel olarak üretilmiş sesleri öznel olarak duyduklarımıza dönüştürdüğümüzde, hangi akustik çıkış noktalarma göre davrandığımız sorusuna yanıt bulunabileceği umulmaktadır; böyle bir dönüştürme eyleminin "masum bir kulak" tarafından gerçekleştirilebilmesi olanaksızdır.

Konuşmayı öğrenirken ve belli bir ölçüde olmak üzere, dil öğrenirken sanattakine benzer bir yolu izleriz. Bir çocuk da işe birkaç basit ses kalıbıyla başlar; bunları, önce çözümleme gibi bir zorunluluk tanımaksızın, zaman içersinde duyduğu dil seslerine benzetir. Baba ve anne demeyi henüz öğrenmiş olan küçük oğlum, "Lisbeth" adının üstesinden bu adı "Pipa"ya dönüştürerek gelmişti; başka deyişle duyduğu sesleri kendi bebek dilinin az sayıda, ama duyduklarına en benzer sesbirimlerine (mama, papa) dönüştürmüştü. Yabancı bir aksan da aslında bu "Pipa ilkesi"nin bir uygulamasından başka bir şey değildir. Bir yabancı dili ancak kendi dilimizin sesbirimlerinin olanaklı kıldığı ölçüde yansılarız. Bu arada çocukken edindiğimiz ve seslerin üretimine ilişkin alışkanlıklar, yalnızca söyleyebileceğimizi belirlemekle kalmaz, fakat yabancı bir dilin seslerinden algıladıklarımızı da yönlendirir. Belli ayırıcı özelliklere dikkat etmemiz, başkalarını ise önemsiz sayıp bir yana bırakmamız, en başta öğrenilen bu "kalıplar"dan ötürüdür. Seslerin ve gürültülerin dünyasına yeni bir düzenleme getirmekten daha güç bir iş yoktur. Burada da sanatın gelişmesini izlerken tanık olduğumuz durumla koşutluk, şaşırtıcıdır. Formüllerin resim yapmadaki rolünü anımsayalım. Oradaki de "Pipa ilkesi"ne benzer bir durum değil miydi? Kanımca imgesel bir betimlemenin her noktada etkinliğini gösteren, ancak kavranılması neredeyse olanaksız ve bir bütün olarak üslup diye adlandırdığımız özellikleriyle, konuşma biçiminin vurgu diye adlandırdığımız ulusal ya da kişisel özellikleri arasında büyük bir yakınlık bulunmaktadır.

Ruhbilim, estetik ve dilbilim arasında uzanıp giden sahipsiz alanda beceri kadar az araştırılmış bir konu herhalde yoktur. Ben de burada böyle bir araştırmayı amaçlamıyorum. Yalnızca şu kadarını belirtelim ki, gerek sanattaki el becerisi, gerekse konuşma sırasında gırtlağın becerisi büyük bir olasılıkla en küçük ayrımların kavranılmasını temel alan gelişmelerdir; bu ayrımları insan kendiliğinden değil, ancak öğrenme yoluyla bilebilir.

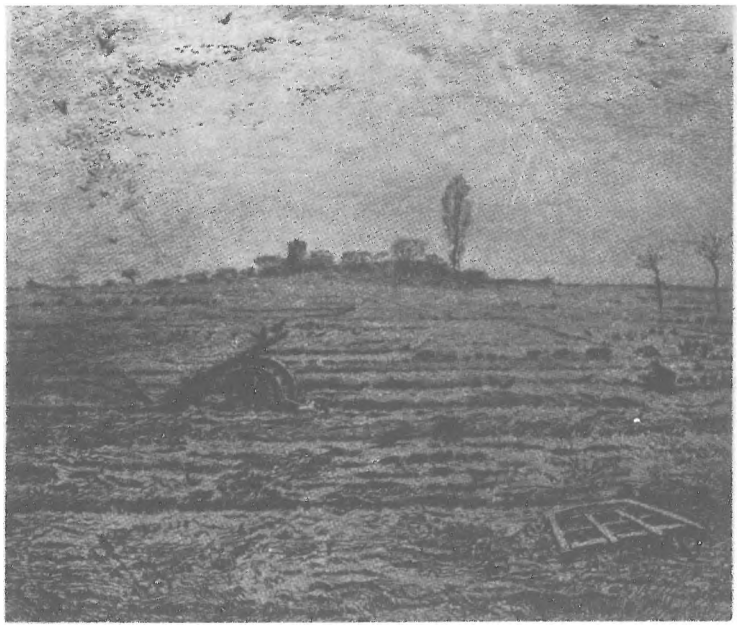
Sinir ağından kaynaklanan bu türden devimsel alışkanlıkların etkisini özellikle bir sanatçının bir başka gelenek çevresine ait bir eseri kopya etmeye çalıştığında ortaya çıkan üslup karşıtlığında çok açık biçimde görebilmek olasıdır.



300. VINCENT VAN GOGH: *Millet'in "Buğday Tarlası"ndan kopya.* 1890.

Kopya eden her sanatçının resmini önce öğrenme yoluyla edindiği ve kullanabildiği şemalardan oluşturacağını daha önceden bilmekteyiz. Van Gogh'un, Millet'nin bir litografisinden yaptığı kopyada (300, 301) kendi devimsel alışkanlıkları ve özellikleri hep belirgin kalmıştır. Burada Van Gogh'un, Millet'nin bildirimini aynı sözcüklerle, fakat farklı bir vurguyla yinelediğini de söyleyebiliriz. Elbet bir söyleyiş biçiminin yansılanması da olasıdır; belki bu olasılık, söyleyişin belirginliği ölçüsünde güçlenir. Özellikle Van Gogh'un vurgusunun epey kolay yansılanabildiği bilinmektedir. Ancak bu bağlamda yansılanabilenler, sanatçının üslubunun yalnızca makro yapısını oluşturan dalgalı çizgiler vb. gibi özellikleridir. Uzmanlar ise bir sanatçının yansılanması olanaksız, kişisel tonunu biçimlerden ve devinim izlerinden oluşma mikro yapıda arayacaklardır.

İtalyan doktor Morelli, geçen yüzyılın sonuna doğru bu türden "grafolojik" ölçütleri, sanatçıların elinden çıkma çizimleri araştırmak için ilk kez bir sistem doğrultusunda uyguladığında, bu yeni bilimsel yöntemden çok şeyler beklenmişti. Yöntemin özünü Morelli'nin örneğin bir kulak memesinin ya da el parmağı tırnağının biçimlendirilişi gibi, kalem kullanmadaki devimsel alışkanlıkları belirgin kılan en küçük detayları incelemesi oluşturuyordu. Gelgelelim bu yöntemin ancak işi çok iyi bilen uzmanlarca uygulandığında verimli olduğu, buna karşılık deneyimsizlerin elinde saçma sonuçlara götürdüğü kısa zamanda anlaşıldı. Örneğin Max Friedländer gibi gerçek sanat uzmanları kısa süre sonra akılcı çözümleme girişimlerini bir yana bıraktılar ve bir ustanın kişisel üslubunu tanımanın uzun deneyimlerin eğitiminden geçmiş bir sezgi işi olduğunu sürekli vurguladılar.



301. J.F. MILLET *Buğday Tarlası*. 1867.

Dil yoluyla algılamanın çözümlenmesi, belki de Morelli'nin sisteminin aksaklıklarına bir yanıt getirebilir. Sanatçının kişisel vurgusu, izole edilip tanımlanabilecek tek tek el becerilerinden oluşmaz. Burada yine sayısız kişisel ilişkinin, tipik tepki göstermelerin birlikte etkinliği söz konusudur; bizler, bunları tek tek tanımlayabilecek konumda olmaksızın, fizyonomik açıdan bir bütün niteliğiyle kavrarız. Friedländer, eğitimli gözün çözümlemeye açık olmayan bu türden izlenimler için en duyarlı kayıt aygıtı olduğunu söylemekte herhalde haklıydı. Bireşimli konuşma aygıtıyla bir benzetmeye gidildiğinde, ortaya toplu etkilerin gizini çözebilmek için tek bir yol çıkmaktadır: Resim sahtekârlarından oluşan bir grup, ürettiklerini sistemli bir biçimde çeşitlendirebilirler ve böylece ortaya çıkan resimleri sanat uzmanlarından oluşma bir kurula sunabilirler. O zaman belki bu uzmanlar, diyelim, bir Van Gogh'u saptamalarını olanaklı kılan kesin ölçütler üzerinde görüş birliğine varabilirler.

II

KİŞİSEL ÜSLUP sorunuyla birlikte, genelde "betimleme" diye adlandırılan olgunun sınırlarına da varmış bulunuyoruz. Çünkü genel anlayışa göre sanatçı anlatımını bu en ince öğeler aracılığıyla gerçekleştirir. Ancak betimleme ile anlatım arasında bunca kesin bir ayrım, gerçekten de var mıdır? Son bölümde saptadıklarımızın ardından bu, son derece kuşkulu gözükmektedir ve dil ile yapılacak bir karşılaştırma bu kuşkuları doğrulayacaktır. Çünkü dilde bir yanda betimleme, öte yanda ise öznel konumların

anlatımı gibi birbirinden ayrı iki işlem söz konusu değildir. Gerek olguların, gerekse bu olgular karşısındaki duygusal konumumuzun dile getirildiği sayısız ara aşamalar vardır; aynı durum imgesel betimleme için de geçerlidir.

Kratylos'da ileri sürülen ve dildeki yansıma ilkesinin, seslerin doğrudan yansılanmasını aşarak görsel ve devimsel alana da uzandığı yolundaki düşünce de bir anlamda bu bağlamda ele alınmak gerekir. Buna göre örneğin *r* harfi akıcı ya da devinen bir şeyi, *i* ise aydınlık ya da net bir şeyi imlemektedir. Burası, en olmadık düşlere kapılanlarla, dahası delilerle dolu olması nedeniyle, hiç kuşkusuz çok dikkat isteyen bir alandır. Ama yine de bu alanla ilgilenmemiz gerekmektedir. Kanımca hepimiz, belli dil seslerinin görsel algılamaları yansıladığını ve bunlara benzediğini duyumsarız. Bu bağlamda parıldamak ya da titreşme gibi sözcüklerin, yansılanan akustik olgular için kullanılan tik-tak ya da puf-puf heceleri kadar belli görsel yaşantıların karşılığı olduğunu algılarız. Duyumdaşlığın (*synesthesia*), yani beş duyudan birine özgü olan yaşantının ötekilere geçmesinin, örneğin sesli görmenin, renkli duymanın vb. çok yaygın olduğunu her dilde bu bağlamda var olan deyişler kanıtlamaktadır. Ciyak ciyak renklerden ve aydınlık tonlardan söz ettiğimizde, ne demek istediğimizi herkes bilir. Ancak ortak bir duyumsama odağı karşısında örtüşenler, yalnızca göz ve kulak değildir. Başka duyular da bu olaya aynı ölçüde katılmaktadır. Örneğin kadife gibi seslerden, soğuk renklerden, tatlı ezgilerden, buruk tonlardan vb. söz edebilir. Bu örnekler istendiği kadar çoğaltılabilir.

Sanatçılar her zaman bu bağıntılarla ilgilenmişlerdir. Özellikle Alman romantikleri ve Fransız sembolistleri, duyumdaşlığın yasalarını saptamaya çalışmışlardır. Baudelaire, bu karşılılıkları ünlü bir şiirine konu almış, Rimbaud ise işitsel izlenimleri görsel alana taşıyabilmek için her sesli ile bir renk arasında bağıntı kurmuştur. Müzikte de sanatçılar görünen dünyayı tonlarla betimleme girişimlerinde bulunmuşlardır – bu bağlamda yalnızca Debussy'nin küçük parçalarına koyduğu başlıkları düşünmek yeterlidir. *Bruyères, Clair de Lune* ya da *Feux d'artifice* gibi başlıkların hepsi de piyanonun tuşlarından görsel imgeler yaratmayı hedefler ve sanatçının bu dönüştürme eyleminin etkinliğine duyduğu güveni kanıtlar. Bazı sanatçılar, renk ve biçim ile tonların ve ritmin daha yüksek düzeydeki sanat eserlerinde kaynaşmasını öngörmüşlerdir; resam Arcimboldo'nun on yedinci yüzyılda bulduğu renkli piyano düşüncesi de bu bağlama girer. Bu düş, gerek Wagner'le Scriabin'i (Scriabin, güzel kokuları da eserle kaynaştırmak istemişti), gerekse Disney'in *Fantasia*'sını etkilemiştir. Resim sanatı da görünen dünyayı araştırma hedefine sırt çevirişinin ardından, yeni ve heyecan verici bir görev olarak seslerin dünyasını betimlemeye koyulmuştur. Whistler'da olay, henüz epey silik ve tanımlanabilir olmaktan uzaktır. Kandinsky, bu konuda daha ileri adımlar atmıştır; Mondrian'ın *Broadway Boogie-Woogie* adını taşıyan resminde (TABLO VII) ise böyle bir dönüştürmenin tam anlamıyla gelişmiş, hem genel olarak kabul edilebilir, hem de kabul edilmiş gözüken bir örneğiyle karşılaşmaktayız. Bu resim, *boogie-woogie*'nin ne olduğunu benim gibi tam bilmeyen birinin kafasında bile belli bir tasarım yaratabilecek niteliktedir.

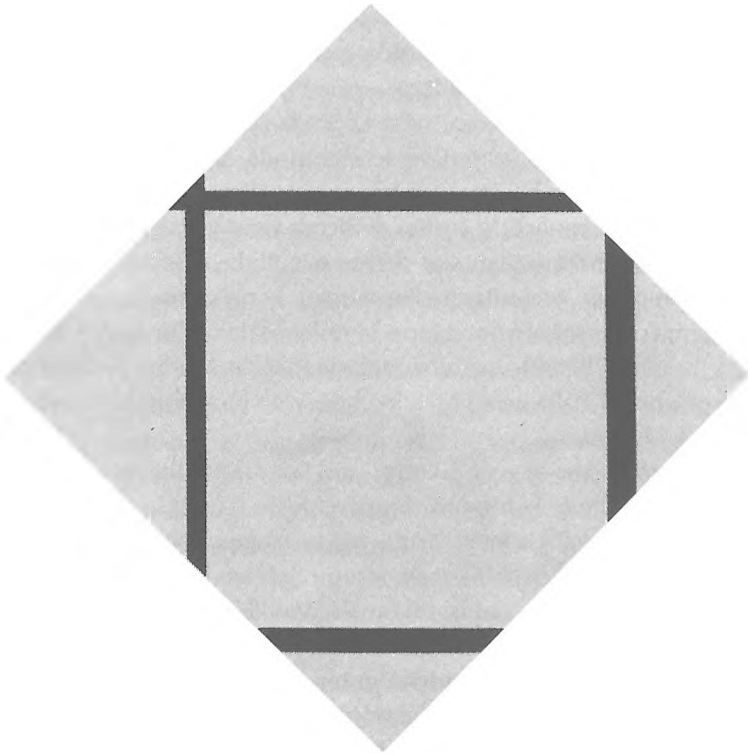
Bütün bunlara karşın, müzik yaşantılarının böyle imgesel yansıtılması ile görsel izlenimlerin imgesel yansıtılması arasında ciddi bir karşılaştırma yapılabilir mi? İn-

sanların çoğunda az çok yoğun düzeyde duyumdaş yaşantıların bulunduğunu yadsımasak bile, bu yaşantılar salt öznel ve bireye özgü nitelikte olup, dolayısıyla iletişime ve anlaşılmaya kapalı değil midir? Şöyle de sorabiliriz: Ressamların görsel yaşantıya ilişkin buldukları görsel benzeşimler için uyguladığımız gerçeğe daha yakın olma ölçütü, duyumdaş deneyimlerin betimlenmesi için de gerçekte kullanılabilir mi? Görünen dünyanın uyanık göz aracılığıyla irdelenmesinde olduğu gibi, ruhsal dünyayla düşlerin evrenini, genellikle benimsenen geleneklere dönüşen deneyler aracılığıyla irdeleyebilme olanağı var mıdır? Bu soruya verilecek yanıt yirminci yüzyılın sanatı karşısındaki tutumumuz bakımından son derece önemlidir. Çünkü modern sanat, dar anlamdaki duyumdaşlık yaşantılarını her zaman konu almamasına karşın, sık sık renkleri ve biçimleri duygusal konumların temsilcisi kılacak bir iç dünyayı betimleme çabasındadır. Kanımca betimlemenin sorunlarına ilişkin şimdiye kadarki çalışmalarımız, bizi bu girişimleri daha açık görebilecek ve yine bu girişimlerin geleceğini daha iyi kestirebilecek bir konuma getirmiştir.

Yaptığımız çözümleme bize üç faktörü, yani konumu, tinsel tutumu ve eşdeğerlilik ilkesini hep göz önünde bulundurmayı öğretmiştir. Genelde sanat üzerine konuştuğumuzda, bunları doğallıkla varsayarız – Bir buzdağının suyun altında kalan onda dokuzluk bölümüyle karşılaştırabileceğimiz bu faktörler ilk bakışta dikkatimizi çekmez. Fakat birçok estetikçinin gemisi bu buzdağına dikkat etmediği için batmıştır.

Bütün bunları düşünmeksizin de Mondrian'ın bir resminin tadına varabilmek, elbet olasıdır. Ancak biri kalkıp Mondrian'ın bir *boogie-woogie*'yi, bu tür dans müziği çaldığında tanımamızı sağlayacak biçimde doğru yansıtmış olup olmadığını ciddi olarak sorduğunda, buz dağının suyun altında kalan bölümüne gönderme yapmak zorunda kalır, bunun iletişimin hangi bağlamda gerçekleştiğine bağlı olduğunu söylerdim. Bağlam yeterince belirlenmişse, böyle bir olasılık da düşünülebilir. Başka deyişle biri ağır tempoda ve duygulu, öteki hızlı ve gürültülü olan iki parça arasından doğrusunu seçebileceğime güvenebilirim. Çünkü burada Mondrian'ın resmi, bana ruhbilimcilerin "uygun olanı bulma" oyunu olarak adlandırdıkları oyuna ilişkin bir ipucu verebilir. Olasılıklar yukarıda verilen iki seçenekle sınırlandırılmış olduğu takdirde resim, bana eşdeğer olduğu parçanın hangi müzik sınıfına, kategorisine ya da türüne girdiğini anlatabilir. Öte yandan bu olasılıklar bilinmediği takdirde betimlemenin bu türünün anlatabilecekleri, görünen dünyaya ilişkin betimlemenin – ki bunun da nesnelere ilişkin bilgimize bağımlı olduğunu daha önce görmüştük – anlatabileceklerinden de azdır. Çünkü doğru yorum, yalnızca hangi tür müziğin düşünülmüş olabileceğine ilişkin tasarımımdan değil, fakat aynı zamanda hangi tür resimlerin söz konusu olabileceğini bilmemden, başka deyişle Mondrian'ın resmi karşısındaki tinsel tutumuma da bağımlıdır.

Mondrian'ın adını duyduğumuzda, genelde son derece yalın ve ciddi görünüşlü resimleri, titizlikle dengelenmiş dörtgenler içersinde düz çizgilerden ve az sayıdaki asal renklerden oluşma bir resim sanatını düşünürüz (302). Böyle yaratılarla karşılaştırıldığında, burada ele aldığımız *boogie-woogie* resmi gerçekten de son derece neşeli bir hava sergilemektedir. Resim, sanatçının anımsadığımız öteki resimlerine oranla katılıktan öylesine uzaktır ki, onu hiç çekinmeden dans müziğiyle özdeşleştirebiliriz.



302. PIET MONDRIAN: *Painting I.* 1926.

Ancak bu özdeşleştirme, sanatçıya kendi koyduğu sınırlar sayesinde açık olan olanakları bilmemiz koşuluna bağlıdır. Bir an için bize, bu resmin Severini'nin, yani fütürist resimlerinin dans müziği ritmini parlak renklerden oluşma çılgın bir kaos içersinde yansıtmasıyla (303) tanınmış bir ressamın elinden çıkma olduğunun söylendiğini varsayalım. O zaman da resmi *boogie-woogie* ile aynı kategoriye sokar mıydık? Yoksa aynı resmi örneğin Bach'ın Birinci Brandenburg Konçertosu'nun bir betimlemesi diye benimsemeye bile hazır olmaz mıydık?

Bu çözümlemeden, renkleri ve biçimleri duyguların ve ruhsal içeriklerin betimlenme ortamı olarak kullanma girişimine aykırı bir sonuç çıkacağını düşünmüyorum. Çünkü geçen bölümlerden tek bir şey öğrenebildiysek eğer, o da bir betimlemenin tıpatıp aynen bir kopya olmadığıdır. İster klasik, ister modern olsun, her sanata ait biçimler ne sanatçının düşüncelerinde varolanın, ne de onun dış dünyada gördüklerinin tam kopyasıdır. Her iki durumda da gerek sanatçının, gerekse izleyicinin katkıda bulundukları teknik beceri ve geleneğin yardımıyla elde edilmiş bir ortamda gerçekleştirilmiş yansıtmalar söz konusudur.

Öyle inanıyorum ki, dikkatimizi tek tek öğelerin benzerliğinden çok, bunların bir ölçek ya da matris içersindeki yapısal bağıntıları üzerinde topladığımız takdirde, du-



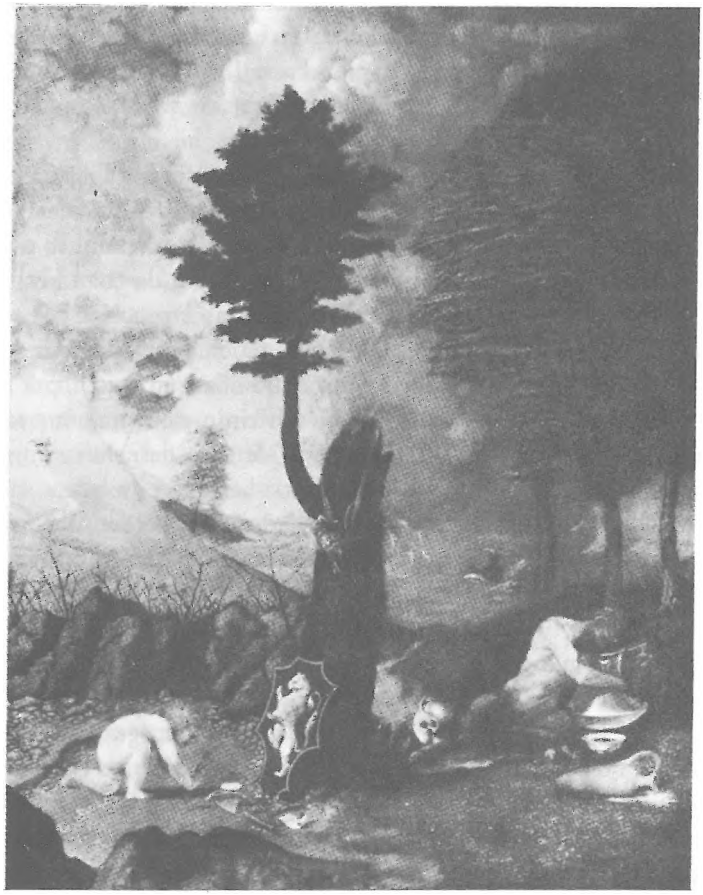
303. GINO SEVERINI: *Bal Tabarin'in Dinamik Hiyeroglifi.* 1912.

yumdaş eşdeğerlilikler sorunu da o rahatsız edici gelişigüzellik ve öznellik havasından biraz uzaklaşabilecektir. Biri kalkıp *u*'nun koyumavi, *i*'nin de açık yeşil olduğunu ileri sürdüğünde, bu çoğunlukla şakadan yapılmış bir saçmalık, ileri süren ciddi ise, o zaman da gerçek bir saçmalıktır. Buna karşılık *u*'nun *i*'den daha koyu olduğu savı, geniş ölçüde onaylanacaktır; durum daha dikkatli bir biçimde dile getirildiğinde ve *u*'dan *i*'ye götüren adımın aşağıya yönelik olmaktan çok yukarıya yönelik bir adım olduğu söylendiğinde ise, bu bağlamdaki açıklamaların olası farklılığına karşın çoğu kimsenin onaylayacağına kesin gözüyle bakılabilir. Bu örneği seçmemin nedeni, çok tartışılmış bir sorunu daha kolay ele alınabilecek bir konuma getirmede yine dilbilim alanına ait bilgilerin yardımcı olacağına inanmamdır. Duyumdaşlığın bir bağıntılar sorunu olduğu konusunda dikkatimi çeken, ünlü dilbilimci Profesör Roman Jakobson olmuştu. Bu düşünceyi sınamak için kolay bir oyun geliştirdim. Bu oyunun özü, içersinde bağıntıların hâlâ dile getirilebildiği, düşünülebilecek en yalın bir dili zihinde canlandırmaktır. İki sözcükten oluşacak dilde sözcüklerden birinin "ping", ötekinin de "pong" olduğunu düşünelim. Bu dilde örneğin bir fili ve bir kediyi adlandırmamız gerekseydi, hangi hayvanın ping, hangisinin pong adını taşıyacağı sorusunun yanıtı herhalde açık olurdu. Ya da sıcak çorba ve dondurma örneğini alalım. Bana göre

çorbanın pong, dondurmanın da ping olacağı kesindir. Peki ya Rembrandt ve Watteau dersek? Burada da Rembrandt'ın pong, Watteau'nun ise ping olacağı açıktır. Ama burada ortaya bu yöntemin hep işleyeceği ya da bütün bağıntıların şu ya da bu biçimde böyle iki bölümden oluşma bir sistem içersinde ele alınabileceği yolunda bir sav atmak istemiyorum. Örneğin gündüz ile gece ya da eril ve dişil konusunda görüş ayrılıkları vardır. Gelgelelim sorular farklı dile getirildiği takdirde belki bu noktada da daha çok görüş birliği sağlanabilir. Örneğin genç kızların ping olmasına karşılık, anneler pong'dur. Demek ki burada önemli nokta, deney kişisinin dişiyi ne yönden düşündüğüdür; bunun gibi, her şeyi koruyucu peleriniyle saran gece tasarımı pong'a, buna karşılık gecenin soğukluğu ve acımasızlığı, ya da dans ve ışık tasarımı ping'e götürecektir.

Profesör Charles E. Osgood ve çalışma arkadaşları, *The Measurement of Meaning* (Anlamın Ölçümü) adlı kitaplarında benzer bir teknikle yapılan deneyleri ve bunların istatistik açısından değerlendirilmesini anlatırlar. Bu deneylerde denek kişilerden "leydi" ya da "kaya parçası" gibi kavramları, örneğin iyiden kötüye, düzden kabaya, etkinden edilgine uzanan bir ölçeğe yerleştirmeleri istenmiştir. Tıpkı benim "ping" "pong" oyunumda görüldüğü üzere, bu deneyde de örneğin bir kaya parçasının neşeli mi, yoksa hüzünlü mü olduğu gibi, görünüşte bütünüyle anlamsız sorulara şaşılacak kadar çok birbiriyle örtüşen yanıtlar alınmıştır. Prof. Osgood ve arkadaşları elde ettikleri sonuçlardan, her kavrama elimizde olmaksızın, belli yapıya sahip bir matris içersinde bir yer verdiğimiz sonucuna varmışlardır; şematik uzam diye adlandırdıkları bu uzamın başlıca boyutları, iyi-kötü, etkin-edilgin, güçlü-zayıf karşıtlıklarınca belirlenmektedir. Osgood'un kimi varsayımlarına karşı yöntem açısından bazı itirazlar ileri sürülebilir; ancak kendi gözlemlerinin, örneğin Çin'deki Yin ve Yang kutuplaşması ya da Avrupa kültüründe ışık ve karanlık karşıtlığının simgesel anlamı gibi geleneksel simgeleri farklı bir yönden aydınlatmış olduğu kesindir.

Lorenzo Lotto'nun Washington Ulusal Galerisi'nde bulunan *Allegory*'sinin (304) simgesel anlamının günümüzde deşifre edilmesi güç olabilir; fakat resmin içinde yapılacak karşılaştırmalar, başka deyişle bağıntıların ping'i ve pong'u bugün de Lotto'nun zamanında olduğu kadar açıktır. Resimde devrik şarap testisinin başında *satyr,* hiç kuşkusuz "karanlığın güçlerinin" temsilcisidir; elindeki pergeliyle birlikte güçlü *putto* ise yine hiç kuşkusuz ışıktan yanadır. Kötülüğün ilkesi niteliğini taşıyan *satyr* 'ın arkasında fırtına ve gemi kazası görünür; *putto*'nun arkasında göğe yükselen bir dağ vardır, ayrıca büyük kanatları olan küçük bir yaratık, göğün derinliklerine doğru kanat çırpmaktadır. *Pallas*'ın ağacının (resimde) kasvetli görünüşlü sağ yanı kırıktır, sol yanı ise canlı ve yeşildir. Böyle bir resmi tanımladığımızda ayırdına varmaksızın kullandığımız dil metaforları, resmin içerdiği simgeyle aynı bağıntıları temel alır. Sanatçıların daha bir dışavurumculuk kuramı dikkatini resim sanatının bu yanı üzerinde yoğunlaştırmazdan önce renklerle biçimlerin anlatım olanaklarını bildikleri ve uygulayabildikleri konusunda bir kanıt gerekliyse eğer, bu kanıtı Lotto'nun tablosunda bulabilmekteyiz. On sekizinci yüzyılda uygulamaya ilişkin gelenek, artık sanat kuramının ortak bir alanı olup çıkmıştı. Örneğin Jonathan Richardson, şöyle yazar: "Konu ciddi, melankolik ya da korkutucuysa eğer, genel renk tonunun da kahverengimsi, siyahımsı



304. LORENZO LOTTO: *Alegori.* 1505.

ya da kırmızımsı, yani koyuya yönelik olması gerekir; mutluluğun ve zaferin işlenişinde ise ton neşeli olmalıdır." Ya da: "Betimlenecek konuların karakteri, örneğin savaşlarda, soygunlarda, cadılara ilişkin sahnelerde, hayaletlerin ortaya çıkmasında vb. olduğu gibi yüce, korkunç ya da vahşiyse, o zaman genelde geniş ve vurgulu çizgilerle çalışılmalıdır. Buna karşılık güzelliğin, aşkın, masumiyetin vb. betimlenmesinde yumuşak çizgiler kullanılmalı, daha ince bir işçilik uygulanmalıdır."

Bazı okurlar, on sekizinci yüzyılda yaşamış bu yazarın sözlerini şaşılacak ölçüde modern bulacaklardır. Bu okurlar belki de dışavurumculuğun ve Kandinsky'nin damgasını taşıyan soyut sanatın yolunu açmış olan Delacroix'ın ve Van Gogh'un bazı sözlerini anımsayacaklardır. Ancak kanımca bu, yalnızca görünüşte varolan bir benzerliktir ve yanlış anlamalara da yol açabilir. Çünkü Richardson, yalnızca belli nesneler söz konusu olduğunda, daha koyu tonlar ve daha serinkanlı çizgiler yönünde olmak üzere alışılmış paletten ve fırça kullanımından biraz ayrılmmasını salık vermiştir. Ama bu arada her teknik ve her gelenek için kendine özgü bir normallik dü-

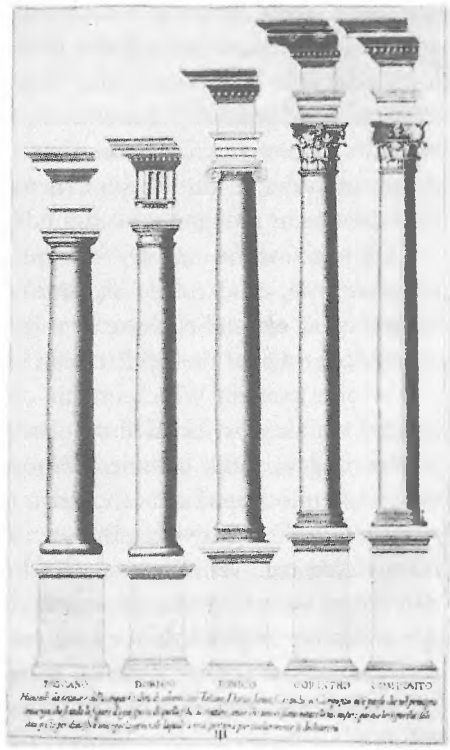
zeyinin varlığını da doğal saymıştır; bu normallik düzeyi sanattan anlayanların beklentilerini belirlemekte, böylece bu kişiler de şu ya da bu yöndeki sapmayı hemen saptayabilmektedirler. Bir suluboya resimde kasvetli bir atmosferin anlatımı olarak duyumsanacak bir ton, mürekkepli kalemle yapılmış bir çizimde büyük bir olasılıkla sakin ve durgun olarak gözükecektir.

Kanımca özellikle bu bağıntılara ve küçük ayrımlara ilişkin bilgi, dışavurumculuk okulunun kimi sözcülerinde bazen yitirilmiş gibidir. Dışavurumcular geleneğin zincirlerini kırma çabası içersinde, yalnızca görece değerlerin söz konusu olabileceği yerlerde de mutlak değerler arama zorunda kalmışlardır. Bu da çoğu kez belli bir biçimin ya da rengin kendini bir patlamanın karşı konulamaz gücüyle izleyicinin bilincine zorla kabul ettirecek kadar "ifade dolu" olduğundan söz edilmesine yol açmıştır. Oysa sanatsal düzlemde ifadelerin iletilmesi, el bombası atmaktan çok farklı bir eylemdir! Bir bağlantının kurulabilmesi için bir vericinin yanı sıra, almaya hazır, buna göre ayarlanmış bir alıcının da varlığı gerekir. Görünen nesnelerin imgesel betimlemelerinin anlaşılması gibi, ifadenin anlaşılması da beklentilerimizden, yani neyin olası olduğunun değerlendirilebilmesinden bağımlıdır. Biçimlerden oluşma hemen her sistem, eğer yapısı tek ya da çok boyutlu bir koordinatlar sistemi içersinde bir "daha az"ı ya da "daha çok"u görünür kılmaya elverişliyse, ifadenin eşdeğerlilik ilkesine göre iletilmesini sağlayan bir araç işlevini görebilir.

Bu bağlamda ele alındığında, klasik mimarinin ilkörnek niteliğindeki sütun düzenleri (305) psikolojik ya da fizyonomik kategorileri yansıtabilme açısından ilk bakışta katı bir ölçek gibi gözükebilir. Fakat bu, Vitruvius'un öğütlerini anlamlı bulmamızı engellemez; bu öğütlere göre Dor üslubu Minerva, Mars ve Herkules tapınakları için, Korent üslubu ise Venüs, Flora ya da Proserpino tapınakları için kullanılmalıdır; bu iki kutup arasında yer alan Juno ya da Diana gibi tanrı veya tanrıçaların tapınakları için ise İyon üslubu yeğlenmelidir. Mimarın elinde bulunan sınırlı olanaklar çerçevesinde, Dor üslubu hiç kuşkusuz Korent üslubundan daha erildir. Bu nedenle Dor düzeninin Tanrının sertliğini dile getirdiğini söyleriz. Ancak böyle bir savı ileri sürebilmemizin tek nedeni, bu düzenin savaş tanrısı ile Dor düzeni arasındaki herhangi bir hısımlık bağı içersinde değil, fakat belli bir ölçeğin daha katı nitelikte olan ucunda yer almasıdır. Nicolas Poussin, benzer bir düşünce akışını izleyerek ünlü bir mektubunda biçim ve rengin ifade gücünü Yunan müziğinin "ton türleriyle" karşılaştırmıştır. Dor tonu, burada da katıdır ve ciddi konulara uyar; Frikya tonu tutkuludur ve bundan ötürü de savaş temalarının betimlenmesine elverişlidir. Poussin, ton türleri arasındaki ayrımları, sözcüklerinin tınılarını temaya uyacak biçimde değiştiren şairlerin davranışlarıyla karşılaştırır. Bu karşılaştırmaya göre Vergilius aşktan söz ettiğinde, sözcükleri yumuşak ve uyumludur. Savaşların şarkısını söylediğinde ise bu sözcükler birbirlerini neredeyse kovalarcasına izlerler. Demek ki Vergilius'un dilinin yalnızca anlamı değil, fakat tınısı da etkilenimleri dile getirme ya da Poussin'in deyişiyle, bu etkilenimleri "resimleme" amacına hizmet etmektedir. Öte yandan ifadenin bu türü de dolaysız olmayıp, geleneği temel alır. Latin şiirinin inceliklerini iyi bilmeyen, Vergilius'un aşktan söz ettiği dizelerle savaşları betimlediği dizeler arasında tını bakımından pek ayrım bulmayacaktır. Dahası, belki de bu ayrımın sadece Poussin'in

hayal gücünden kaynaklandığını düşünme eğiliminde olacaktır. Fakat Poussin'in özellikle Vergilius'un iki dizesi arasında tını ve ritim bakımından varolan ince ayrımı, aşk ile savaş arasındaki ayrıma benzettiğini göz önünde tuttuğumuz takdirde, Poussin'in "etkilenimlerin betimlenmesi"nden ne anlaşılması istendiğini daha iyi kavrarız.

Böylece çıkış noktamıza, yani üslup sorununa geri dönmüş oluyoruz. Giriş bölümünde, sanat kuramının bu kavramı klasik edebiyat eleştirisinden, özellikle de retorikçilerin yazılarından aldığını görmüştük. Bu kavramın güzel sanatlar alanında kullanılmasının Poussin'in dönemine rastlaması, karakteristik bir göstergedir.



305. G.B. VIGNOLA: *Beş Sütun Düzeni.* 1562.

Bir ifade biçimine ilişkin olarak antik çağ retorikçilerinde karşımıza çıkan çözümlemeler, büyük bir olasılıkla hiç aşılmamıştır. Bu yazarlar için dil, ona egemen olana kabarık sayıda rehberler sunan bir araç, bir organon niteliğindeydi. Bu nedenle bu yazarlar ifadedeyi tartışırken, konuşmacının kullanabileceği çok sayıda olası ifadelerden söz ederler.

Dile yönelik bu ince çözümleme, Osgood'un elde ettiği sonuçları yalnızca tamamlamakla kalmayıp, bunlara bazı değişiklikler de getirmektedir. Çünkü Osgood'un yalnızca kavramlardan söz etmesine karşılık, retorikçiler özellikle sözcüklerin seçimi, bunların tınılarının ve toplumsal çağrışımlarının dinleyicinin tepkileri üzerindeki etkisi üstünde durmuşlardır. Demetrius, büyük bir olasılıkla İ. S. birinci yüzyıla ait olan Yunanca üslup dersleri kitabının okurlarını, kulağa hoş gelen sözcüklerle kaba gelen sözcükler arasında müzik açısından ayrım gözetmeleri konusunda uyarır. Demetrius'a göre örneğin Homeros'un Ajax'ı gibi insana korku veren kahramanlar söz konusu olduğunda yazar kaba, güzellikle neredeyse bütünüyle ilintisiz dil tınıları seçmelidir.

Antik çağda konuşmacının sözcüklerinin seçimi bakımından en önemli ölçüt, toplumsal ölçüttü, başka deyişle soylu anlatım biçimiyle avam anlatımı arasında ayrım gözetmekti. Aynı anlamı çeşitli toplumsal kesitlere özgü sözcüklerle yansıtabilmek olasıdır, örneğin "yüz" ya da "sima", "anne" ya da "valide" diyebilmemiz gibi. Konuşma sanatı üzerine diyaloglarında uygun ifadelerin seçiminden söz eden Cicero, yalın, orta düzeyde ve ağdalı anlatım biçimleri arasında ayrım yapar. Buna göre örneğin "sizi bir yerden gözüm ısırıyor" mütevazi bir anlatımdır. Buna karşın "simanız

çok aşina" daha ağdalıdır. Cicero'nun yaşadığı dönemde bile çok ender kullanılan, arkaik bir sözcük, kulağa günlük dildeki bir sözcükten daha hoş ve daha soylu gelirdi. Sözcüklerin toplumsal açıdan değerlendirilmesindeki kaymalar, üsluba ilişkin her eleştirinin göz önünde bulundurması gereken, bilinen bir olgudur. Luther'in İncil çevirisinin gücüne ve güzelliğine hayranlık duyduğumuzda, İncillerde kullanılmış olan o zamanki yalın ve günlük dilin zaman içersinde arkayik, dolayısıyla da şiirsel bir üsluba dönüşmüş olduğunu göz önünde bulundurmamız, her zaman kolay değildir.

Dil bağlamında tarihsel, toplumsal ve ahlaki ölçeğe aynı önemi vermek, arkaik olanı soyluyla, moderni de ölçüsüzlük ve kabalıkla eşdeğer tutmak eskiden bu yana olagelmiş bir eğilimdir. Neyse ki yalın olan ile iyi'yi özdeşleştirenler, aşırı süslüyü de çöküşle bir tutanlar da hiçbir zaman eksik olmamıştır.

Johann Joachim Winckelmann, on sekizinci yüzyılda ilk kez üslup kavramını sistematik olarak sanat tarihine uygulama girişiminde bulunduğunda, bu değişken kategorileri doğaya sadık betimlemenin gelişmesine yansıtmıştır. Barokun coşkusundan ve Rokokonun hoppa atmosferinden yorgun düşmüş olan Winckelmann, Yunan sanatında yalınlılıkla soyluluğun eşzamanlı yansıdığını, gerek doğal masumiyetin, gerekse ahlaki ciddiyetin ve sessiz bir büyüklüğün betimlendiğini saptamıştır. Bu türden üslup yorumlarının yol açabileceği psikolojik tuzaklarla burada ilgilenmemize gerek yoktur. Organon bilinmediğinde, yani içersinde bir seçimin gerçekleştirilebileceği alan tanınmadıkça ifadenin yorumlanamayacağını daha önce görmüştük. Giriş bölümünde de tekniğe ve el işçiliğine ilişkin sorunlar görmezlikten gelindiği takdirde üslubun bir ifade olarak yorumlanamayacağını özellikle belirtmiştim. Elimizde bir ölçek, bir koordinatlar sistemi bulunmadığı takdirde tek tek öğelerin ifade değeri konusunda yargıya varabilmemiz olanaksızdır.

Bundan önceki bütün bölümlerin birincil amacı, sanatçının seçimi açısından her durumda varolan sınırları, sanatçının varolan belli bir sözcük dağarcığına bağımlılığını ve betimleme araçlarının alanını genişletmek istediğinde elindeki olanakların sınırlılığını incelemekti. Bu bölümün amacı ise bütün bu sınırlamaların sanat açısından neden bir zayıflık değil, fakat bir güç kaynağı olduğunu göstermektir. Böylece söylemek istediğim, yalnızca Goethe'nin hak verdiğim: "Usta, kendini asıl sınırlamalar içersinde belli eder" sözleriyle sınırlı değil. Buradaki olay çok daha temel nitelikte. Her şeyin olası olduğu, hiçbir şeyin beklenmedik nitelik taşımadığı noktada iletişimin kesintiye uğraması zorunludur. Sanatın yalnızca olguları iletmekle kalmayıp, duyguları da anlatmayı başaran bunca görkemli bir araca dönüşebilmiş olmasının tek nedeni, tekniğe ve geleneksel şemalara bağımlı üsluplar içersinde hareket etmiş olmasıdır.

Açıklamalarım için Constable'ı çıkış noktası almıştım. Şimdi sözümü, vardığımız sonuçlarla Constable'ın sanatı ve sanata ilişkin görüşleri arasında nasıl bir bağ kurulabileceğini irdeleyerek bağlamak istiyorum.

III

CONSTABLE'IN görüşlerinin bu bağlamda bunca önemli ve ilginç olmasının nedeni, betimlemenin geleneksel sözcük dağarcığı olarak anladığı üslup karşısındaki tutumunun çok çelişkili olmasıdır. Constable'ın maniyer diye adlandırdığı her şeyle ne kadar şiddetle savaştığını daha önce görmüştük – sanatçı bununla varolan resimlerin zorlayıcı biçimde anımsanmasını dile getirmektedir; Constable'a göre böyle bir anımsama hem sanatçıyı, hem de izleyiciyi doğadan uzaklaştırmaktadır. Buna karşın Leslie, Constable'ın hiçbir zaman başkalarının eserlerini incelememiş olmakla övünen genç bir sanatçıdan söz ederken şöyle dediğini anlatır: "Oysa her şeye karşın resim sanatı diye bir şey de var!"

Constable böylece doğal olarak sanatçıya bütün gördüklerini anlatabilme yetisini kazandıran dilden söz etmiş oluyordu. Önceki bölümlerde bu olgunun, betimlemenin tarihi açısmdan taşıdığı önemin bilincine varmıştık. Bu arada sanat kuramcısının bir sanatçının sözcük dağarcığını neden haklı olarak geleneksel biçimler dağarcığından türetmeye çalıştığını da görmüştük. Constable'ın incelediği ve hayranlık duyduğu ressamlardan aldığı öğelerin ayrıntılı bir çözümlemeye ancak Constable'a ilişkin bir monografi çerçevesinde yer verilebilir. Şu anda bizi asıl ilgilendiren nokta ise, bu öğelerin üslup kökenlerinden çok, ifadenin taşıyıcısı ve iletkeni niteliğiyle oynadıkları roldür. Böyle durumlarda tarihçinin çağdaş kaynaklarda bulduğu yoruma sımsıkı sarılması iyi olur. Constable olayında bu kaynaklar epey zengindir.

Constable'ın kendine yaşamanın görevi diye seçtiği peyzaj sanatı doğa görüntülerinin yansıtılması amacıyla ortaya çıkmamıştı. Bu türün başlangıcı, daha çok edebiyatın en önemli iki türü olan kahramanlık destanı (306) ile idil'in (307) konularını ve atmosferini güzel sanatlar alanına taşımaya yönelik sanatsal çabalarla bağıntılıydı; aynı şeyi Beethoven, *Eroica*'sında ve *Pastorale*'inde senfonik biçimler içersinde gerçekleştirmişti. Kahramanlık ve idil atmosferini taşıyan peyzajlar, sanata ilişkin kaynakların yıllardır ilgilendiği resim türleriydi.

Genç Constable, İngilizce incelemeler arasında peyzaj sanatını en ayrıntılı ele alan kitabı, de Piles'nin *Dialogue sur les Coloris* adlı, resim sanatına ilişkin ders kitabının çevirisini açtığında, şunları okumuştu:

"Peyzaj sanatına ait üsluplar arasmdan yalnızca ikisine, kahramanlık üslubu ile pastoral üsluba yer vermek istiyorum; çünkü öteki bütün üsluplar, bir ikisinin birleşimlerinden oluşmadır... Kahramanlık üslubu... hoş bir varsayımı temel alır; dâhi bir ressam bu üslubu kullandığında, sihirli bir atmosfer doğar. Buna karşılık bu üslupta resim yapan ressamın yeteneği, yüce olanın düzeyinde kalmasını sağlayacak ölçüde değilse, o zaman söz konusu ressam kolaylıkla çocukça bir maniyere kapılma tehlikesiyle karşılaşır.

Pastoral üslup, doğanın keyfine bırakılmış bölgeleri sergiler. Bu üslup çerçevesinde doğayı süslerden ve yapaylıktan arınmış olarak, buna karşılık onu sanatın araçlarıyla dizginlendiği zamanlardakine oranla çok daha çekici kılan o kendi başına bırakılmışlığı içersinde görürüz."



306. NICOLAS POUSSIN: *Phokion'un Küllerinin Toplanması.* 1648.



307. CLAUDE LORRAIN: *Musa ve Yanan Çalılar.* Peyzaj. 1664.



308. SALOMON GESSNER: *Orman Peyzajı.* 1760 dolayları. Kazıresim.



309. ANTONY WATERLOO: *Orman Peyzajı.* 1650 dolayları. Kazıresim.

de Piles'nin burada kullandığı sözcükler, kökenini doğrudan Cicero'nun "yalın üslup"a ilişkin betimlemesinde bulmaktadır. Gerek ressamlar, gerekse usta konuşmacılar, bu üslubun da ancak öğrenmeyle edinilebilmesini doğal saymışlardır.

Constable'ın öğrencilik dönemnde idillerin yazarı ve illüstratörü olarak tanınan İsviçreli Salomon Gessner'in bir incelemesi çok yaygındı (308). Gessner'in kendi öğrenim dönemine ilişkin açıklamaları, Constable'ın anlattıklarını da tarihsel bağlamı içersinde anlamamızı sağlamaktadır; çünkü Gessner henüz resim sanatını bütünüyle geleneksel motiflerden oluşma bir sistem saymakta, bu sistemin en iyi biçimde seleflerden öğrenilebileceğine inanmaktadır.

"Önce ağaçları denedim ve özellikle Waterloo'yu (309) seçtim...Bu ressamı inceledikçe, peyzajlarında gerçek doğayla daha çok karşılaştım... Kayalar için Berchem'in büyük kitlelerini seçtim. Lorrain bana uçurumların, yeşilliği bol yerlerin, sisli uzaklıkların yolunu gösterdi... Şimdi bütün bu hazırlıkların ardından yeniden doğaya döndüğümde, çalışmayı çok daha kolay buluyorum!"

Constable'ın da doğayı önce bu yoldan aramış olduğunu bilmekteyiz. Başka sanatçıların resimlerinden yaptığı kopyalara yabancı değiliz; bağımsızlığını ilân ettiği ünlü mektubunda sanatçı da bunu kendi ağzından doğrulamıştır: "Son iki yıl boyunca hep resimlerin peşinden koştum ve gerçeği ikinci elden aradım... Şimdi Bergholt'a döneceğim ve ilgilendiğim motifleri betimlemek için arı, yapmacıktan uzak bir resim yapma yöntemini benimseyeceğim... Dünyada hiç kuşkusuz doğal bir ressam için de yer vardır... Zamanımızın en büyük kötülüğü *bravura*'dır, yani gerçeği de aşmaya yönelik gayretkeşliktir..."

Mektup, protesto ve başkaldırı kokmaktadır; ama başkaldırının sırtında yine de geleneksel kategorilerin giysisi bulunmaktadır. Constable'ın dünyada bir yer verilmesini istediği "doğal ressam", *style champêtre*'in bir türünü uygulayacak olan sanatçı-

dır. Constable, daha 1824 yılında bir dostuna şöyle yazmıştır: "Öyle sanıyorum ki gerçek pastoral duygu, çok ender rastlanan bir şey... Resim sanatının en güzel türü."

Constable, resim sanatında hangi üsluba yöneleceği konusunda karar verirken kendini geleneğin bilgeliğine bırakmış, bu bilgeliği de belgelenmiş olarak de Piles'de bulmuştur; de Piles, bir başka yerde şu görüşlere yer verir: "Sanatçının kendini resim sanatının bütün türlerine aynı ölçüde vermesini sağlayacak kadar çok yönlü bir yeteneğin sahibi olduğu, çok enderdir. Sanatçı çoğunlukla bir türe ötekilerden çok daha fazla bağlanır ve bu, onun ruhunu resim sanatının öteki bölümlerinin gerektirdiği çabaları ihmal etmesine yol açacak kadar doldurur. Kendilerini pastoral türe adayanlar, doğayı daha canlı betimleyebilmek için özellikle renklendirme üzerinde dururlar... Her iki üslubun da yandaşları ve öncüleri vardır. Kahramanlık üslubundan yana olanlar, gerçeğe borçlu kaldıklarını imgelemle tamamlarlar ve bu, onlar için yeterlidir. Kahramanlık üslubunu dengeleyebilmek için pastoral üslupta yalnızca kabarık sayıda doğa gerçeklerine değil, ama aynı zamanda, olasılık dışı olmamak koşuluyla, sürükleyici ve doğadışı etkilere de yer verilmelidir."

Constable bu noktada de Piles'nin bir çelişkisini yakalamış olmalıdır. Önceki bölümlerden birinde yukardaki satırların yazarı de Piles'nin bu iki tür için değişik resim yapma biçimleri tavsiye ettiğini görmüştük: "Kavram niteliğindeki üsluplar gibi, uygulamada da üsluplar vardır. Kavramsal alanda kahramanlık üslubu ve pastoral üslup olmak üzere, iki üslup üzerinde durdum. Kanımca uygulamada da biri ağır, biri de yalın olmak üzere iki üslup bulunmaktadır."

de Piles'nin "ping pong" oyununda pastoral, ağır üsluptur. Doğa gerçekliğine ve doğal etkilere önem veren Constable'ın böyle bir sınıflandırmaya katılması olanaksızdır. *Onun* gerçeği, kaba ve güçlüdür.

Constable'ın bu kararı bile aslında onun klasik eğitimden geçmiş çağdaşlarını yadırgatmayacaktır. Çünkü retorik üzerine kaleme alınmış ve Longinus'un olduğu söylenen en etkili incelemelerden birinin ana konusu, gerçeğin ve gerçek duyumun yapmacık heyecanlar karşısındaki üstünlüğüdür.

Bu noktada belki de okurlardan bazıları, bu uzun açıklamaların ve bütün bu kuramsal sistemleştirme, kategorileştirme çabalarının neye yarayacağını soracaklardır. Bunların gerçekten konumuza girdiğini hemen gösterebileceğimi umuyorum. Çünkü retorik geleneği bize yalnızca ifade sorununu değil, fakat kişiliğin ifadesi sorununu da alışılmadık bir açıdan görme olanağını sağlamaktadır. Romantizm, bugün sanatı neredeyse yalnızca bir esinlenme ve yaratıcı güç olgusu diye görmeye alışmamıza yol açmıştır. Çünkü romantizme göre yalnızca yeni ve özgün olan ilginç sayılabilir. Buna karşılık yalnız başına üslupların ve sanatsal geleneklerin varlığı olgusu bile sanat tarihine ilişkin böyle tek yanlı bir anlayışı çürütmektedir. Burada, dile ilişkin bir felsefeyi içermesinden ötürü, yalnızca retorik gözlem bize bir dengeleme öğesi sağlayabilir. Bu gözlem biçimi, sanatın dilini oluşturan betimleme biçimleri arasındaki hiyerarşinin sanatçının bireyliğinden bağımsız varolduğunu vurgular. Genç sanatçı, varolan sistemin içine doğar ve seçimini bu sistemin sınırları içersinde yapmak zorundadır. Bu işin üstesinden başarıyla gelebilmek için kendi kendini irdelemesi ve eğilimlerini izlemesi zorunludur. Bunu başarabildiği ölçüde, kendi kişiliğini de gerçekleştirebilecek ve ifade edebilecektir.

Kişiliğin ifadesini verili seçenekler arasında bir kararlar dizisi diye gören bir kuram bu konumuyla hiç kuşkusuz sanatçının kişiliği ile üslubu arasındaki o son derece duyarlı karşılıklı etkileşimlerin kabasaba ussallaştırılmasıdır. Böyle bir kuramın büyük hizmeti ise, Ernst Kris'in üslupların psikolojisinin anlaşılması için koşul saydığı bir öğeyi, toplumsal bir bağıntılar sistemini bize sağlayabilmesidir. Constable olayında, bu sanatçının seçimini etkilemiş olan toplumsal, tarihsel ve psikolojik yapıda bazı yönelimleri kurgulayabilmek olasıdır; elbet bunların, Constable'ın "sanatının özünü" bütünüyle oluşturmadıkları da unutulmamalıdır.

Ruskin, Constable'ın toplumsal kökeninin etkisini çok güçlü duyumsamış, "Constable'ın erken yaşlarda aldığı eğitimin ve içinde büyüdüğü ortamın onda yalın doğa motiflerine karşı hastalıklı bir bağlılık uyandırmış olmasından" üzüntü duymuştur. Bir değirmencinin oğlu olan Constable'ın toplumsal konumunun iyi bilincinde olduğu ve bu konumdan hiç utanç duymadığı kesindir. Bütün aşırı ince işçilik yanlılarının korkulu rüyası olan büyük Rembrandt da bir değirmencinin oğlu değil midir? Yüceliklere ve kahramanlığa ulaşma çabaları Constable'a ancak yanlış ve bir yapmacık olarak gözükebilirdi. Fakat Ruskin'in hâlâ toplumsal hiyerarşinin kalıpları içersinde düşünmesine karşın artık zamanlar değişmişti. O günlerde sanki gelecek, bundan böyle yalın kökenli insana açılacakmış gibiydi. Constable'ın politik seçimlerine ilişkin bilgilerimiz çok azdır ve buradaki bağlamda önemli de değildir. Gelgelelim gençliği Fransız Devrimine rastlayan herhangi birinin bütün toplumsal değerlerin uğradığı onca köklü bir değişimden etkilenmediğini düşünmek de olanaksızdır. Her zaman çıplak gerçeğin somutlaşması sayılmış olan "yalın biçem", sözü edilen köklü değişimler sonucunda yeni bir saygınlık ve coşku kazanmıştır. Sanatın ve toplumun kaymak tabakaları, Constable gibi genç bir adama zorunlu olarak korkak, dar görüşlü ve çekingen gözükmüştür. Bu kesimlerin bilinçli muhafazakârlığı, Constable'ın ancak yadsıyabileceği bir özellik olmuştur.

Constable'ın karşı çıktığı tinsel tutum açısından belki de en aydınlatıcı örnek, pitoresk motiflerin peşinden koşan rahip William Gilpin'in yazılarıdır. Rahip Gilpin, 1791 yılında ressamlara açıkça betimlemede gerçeği aramaktan vazgeçmelerini salık vermiştir: "Mavi ya da menekşe rengi ağaçlar, çok uzaklarda olmadıkça öfke uyandırır; doğanın böyle bir uygulama bakımından ressamı haklı kılabilmesine karşın, sözü edilen ağaçlar böyle bir etkiden anlamayan izleyiciye nahoş gelebilir. Oysa şiir sanatı gibi, resim sanatının da anlamı, hoşa gitme duygusunu uyandırmaktır; ressam elbet ilkel olan her şeyden kaçınmalıdır, ama bunun yanı sıra da yalnızca kolay anlaşılabilir olanı betimlemelidir. Gerek şiir sanatı, gerekse resim sanatı bilgi iletimi için uygun araçlar değildir. Ressamlar doğayı betimlerlerken alışılmadık etki yaratan her şeyden kaçınırlarsa, iyi ederler."

Romantik devrimin derslerini almış olan bizlere geleneğe uyulmasına ilişkin böylesine açık bir uyarı, ahlakdışı olmasa bile "şok yaratıcı" gelmektedir. Ama tarihçi kendi değerleriyle geçmiş dönemlerin değerlerinin her zaman kesinlikle örtüşmediğini hep göz önünde tutmakla yükümlüdür. Yukardaki alıntı önemli bir olguyu, başka deyişle görsel buluşlar alanındaki ilerlemeler için iki öğenin, buluşu yapan sanatçıyla, bu buluşu benimsemeye hazır olan izleyicinin varlığının gerektiği olgusunu bir kez

daha anımsatmaktadır. Belki de izleyicilerin yeni şeyleri anlamak için çaba harcaması, yenilik, buluş ya da ilerleme gibi düşüncelerin önce başka alanlarda prestij kazanmış olması koşuluna bağlıdır. Constable'ın döneminde durum kesinlikle böyleydi. Bu sanatçı da kendi deneylerini haklı göstermek için doğabilimin yeni kazanmış olduğu prestije atıfta bulunmamış mıdır? Constable'ın sahteliğin ve hafifliğin karşısında gerçeği ve bilimi savunurken kendini hiç kuşkusuz yalnız duyumsamış olmasına karşın, döneminde onun gibi düşünen başkalarının da bulunduğu kesindir. Wordsworth'un 1800 ve 1815 yıllarında basılan şiir kitaplarının önsözleri, dönemin tinsel konumunu somut bir biçimde yansıtmaktadır. Wordsworth da bir "şiirsel söylem"in karşısında yalın söylemin savunucusuydu. Ona göre de şair, gerçeği ararken "bilimadamının açtığı yoldan" yürümeye hazır olan insandır. Ve yine Wordsworth'a göre şairin ilk ve en önemli görevi, "nesneleri oldukları gibi gözlemleyip anlatmak"tı. Buradaki koşutluklar rastlantısal değildir. Wordsworth'un son alıntıyı yaptığımız ve 1815'de yayımlanan baskısı, Constable'ın koruyucusu ve dostu Sir George Beaumont'a ithaf edilmiş olup, yine Sir Beaumont tarafından resimlenmiştir.

Constable'ın kuşağından ve kökeninden gelen genç sanatçıların önlerindeki olanaklara kaynaklık eden tinsel ve toplumsal ortam, böylece kaba çizgileriyle belirtilmiş olmaktadır. Ancak en son kararların dış koşullarca belirlenebilmesi söz konusu değildir. Bu kararlar iç dünyadan, Constable'ın geçmişinden ve kişiliğinden kaynaklanmıştır. Acaba tarihçi, buradaki perdeyi de aralama girişiminde bulunabilir mi? Constable bu bağlamda bizden yanıtını esirgememektedir. Söyledikleri psikolojik açıdan öylesine anlamlıdır ki, günümüzde, yani Freud'un çağında bile bu sözlere ek yorum getirmek hemen hemen gereksizdir: "Değirmenin çarkından akan suyun şırıltısı vb... otlaklar, eski, çürümüş tahtalar, yosun bağlamış, kaygan tahta direkler, duvar kalıntıları; böyle şeyleri seviyorum... böyle motiflerin resmini yapmaktan hiçbir zaman vazgeçmeyeceğim... Resim yapmak, benim için duyumsamanın öteki adı... ve 'gamsız gençliğim'le, Stour kıyılarındaki her şey arasında ilinti kurabilirim; çünkü benim ressam olmama yol açan sahneler, o kıyılarda."

Dikkatli bir gözlemci olan Leslie, bize bir karakteristik olay daha anlatır; düşler dünyasının kategorilerini ve simgelerini bilenler için bu olayın yorumuna girişmek gereksizdir; iki dost bir gün yukarda sözü edilen türden yeşil ve yosun bağlamış bir destek direğinin yanından geçerlerken, Constable şöyle demiştir: "Bunun iki ucunu kesip bana armağan edebilmeni isterdim."

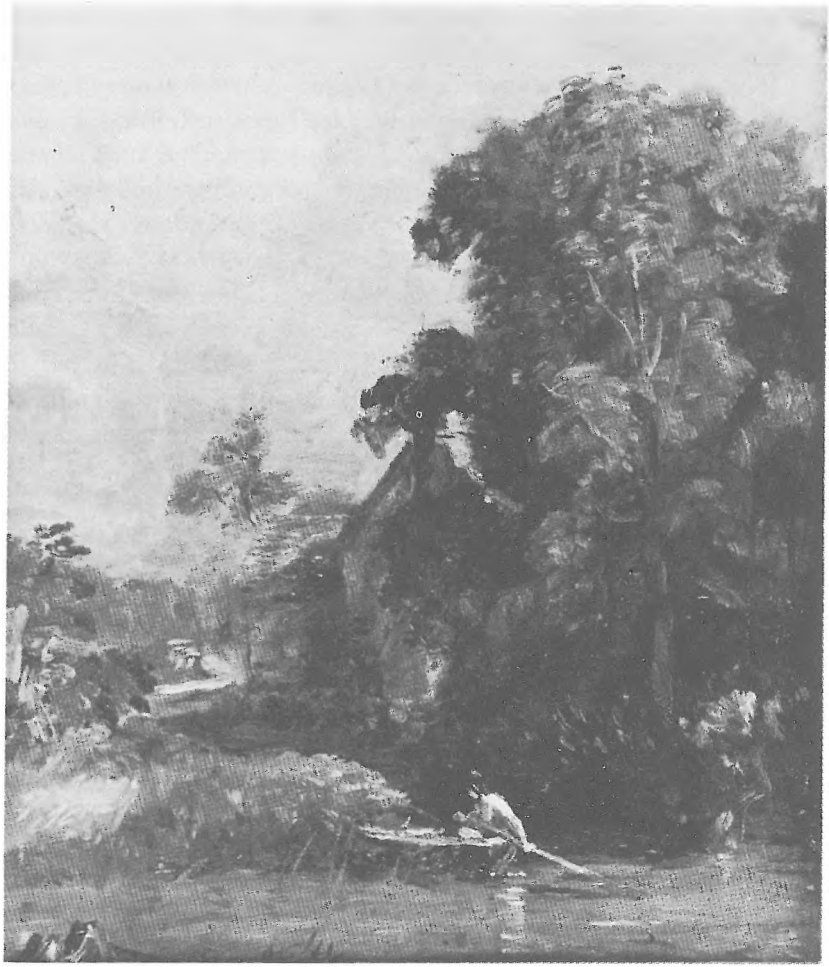
Burada Freud'a atıfta bulundum. Ama William James'in arılara ilişkin nefis meselini de alıntılayabilirdim: "Kesit kesit birbirlerine asılı olarak duran ve aslında hepsi de en uçta, ayaklarıyla ağaç dalına sarılmış arılara tutunan arı sürüleri gibi, düşünme eylemimizin konuları da çağrışımlara kaynaklık eden halkalarla birbirine bağlıdır; bunların hepsinin çıkış noktası, bir zamanlar ilk halkaya duymuş olduğumuz doğal ilgidir."

Constable'ın bütün çabalarının temelinde yatan itici güç – burada William James'in söz ettiği, bu anlamda bir ilgidir –, kaynağını babasına ait değirmenin destek direklerinin bir zamanlar küçük John'un gözündeki o çocukça ve içgüdüsel çekiciliğinde bulmuştur. Bu ilgiyi özgürce anlatabileceği araçların bulunduğunu saptamak,



310. JOHN CONSTABLE: *"Valley Farm" için eskiz.* 1835 dolayları.

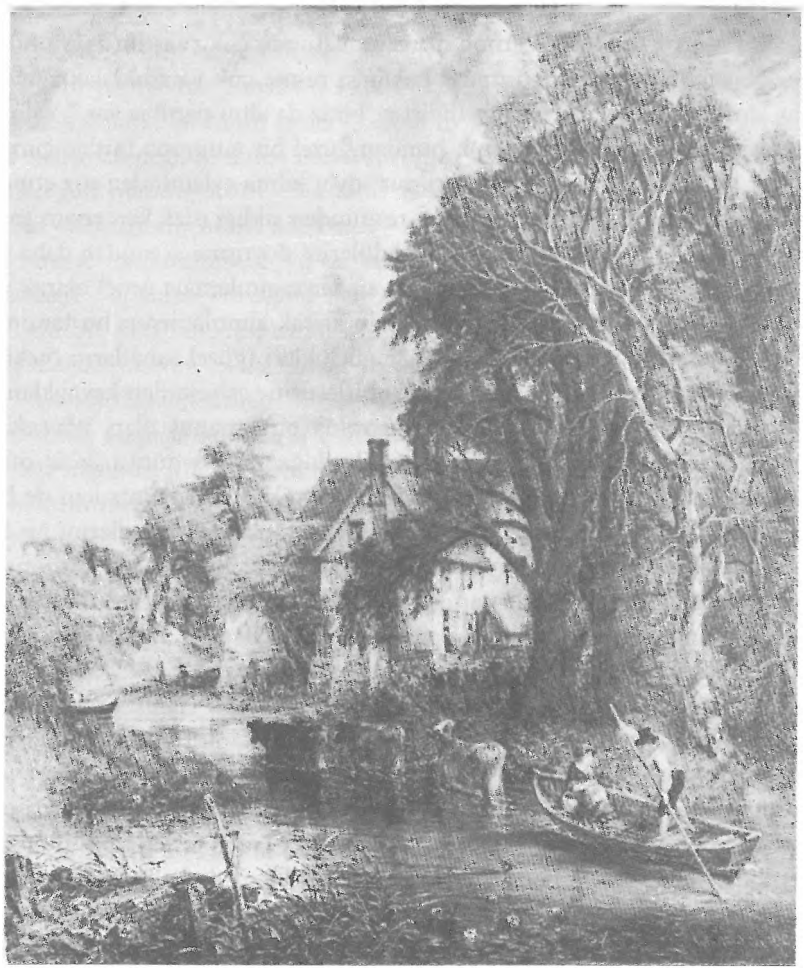
Constable'ı herhalde çok heyecanlandırmış olmalıdır. Çünkü genelde pastoral motiflerin, özelde de su değirmenlerinin (31, 310-311) peyzaj sanatının geleneksel konuları arasında hep sağlam bir yeri vardı. Turner gibi başka sanatçılar, bu bağlamdaki ölçekte kahramanlık üslubunu geliştirirlerken, Constable Hollanda peyzaj üslubunu, önem verdiği doğa izlenimlerinin hizmetinde kullanabileceği şekle gelene kadar zorlamıştır. Constable'ın moda olan idil biçimlerinden tedirginliğini besleyen ve onu, bu biçimleri aşıp doğayı yansıtmada gerçekçiliğe yönelmeye iten, ta derinlerde yatan kaynakların izleri bu noktada sezilebilmektedir. Constable'ın hedefi, salt doğaya bağlılık değil, fakat gerçekliğin belli bakış açılarının aslına sadık yansıtılmasıydı. Bildiğimiz gibi, bütün resimler gerçeği yorumlamak zorundadır; ama bütün yorumlar aynı ölçüde geçerli ve inandırıcı değildir. Constable, erişmek istediği gerçekliği çoğu kez kendisi anlatmıştır: "Işık – çiğ – çiçek açma ve taptaze yaşam – henüz hiçbir ressamın bütünüyle betimlemediği şeyler." Constable, bütün bunlardan ötürü başka ressamların resimlerini izlemekten bilinçli olarak kaçınmış, kendi resimlerini de birer deney saymıştır. Fuseli'nin, Constable'ın resimlerine baktığında hep şemsiyesine ve yağmurluğuna el attığı yolundaki ünlü sözü, bu sanatçının kendisinden genç olan meslekdaşının amacını anlamış olduğunu göstermektedir. Constable kuruyu değil ıslaklığı, konturların yerine atmosferi, kalıcı olanı değil, geçiciyi hedeflemiştir. Ya da peyzaj resimlerini toplayan bir kitaba yazdığı önsözde belirttiği gibi, "geçici olan zamanın kısacık bir anına, kalıcı, yalın ve nesnel nitelikte bir varlık kazandırmak" için çaba harcamıştır. Kalıcı, nesnel ve yalın. Constable'ın tamamlanmış eserlerinin sanatsal açıdan taslakları kadar



311. JOHN CONSTABLE: *"Valley Farm" için eskiz.* 1835 dolayları.

ilginç olmadığı yolundaki sık ileri sürülen görüşe kapılmadan önce bu güzel ve doğru sözcükleri anımsamamız, yerinde olacaktır.

Bu görüşün nedenlerini anlamak güç değildir. Çağrıştırma, bize yansıtmadan daha çok seslenir; bir tür bilmece çözmek, bir şeyleri kendimiz yansıtmak isteriz. Taslağın sanatçının gördüğüne ve duyduğuna bitmiş eserden daha yakın olduğunu varsaymakla da bu eğilimimizi akılcı bir yörüngeye oturtmuş oluruz. Sanatçıların da birer insan olduklarını ve zaman zaman en iyi olabilecek eserlerini bozduklarını yadsımıyorum. Ancak herhangi bir tablonun kendi başına bir duyusal izlenimi ya da duygusal bir yaşantıyı dolaysız yansıtabileceği tasarımını sadece yanlış değil, bir tür kör inanç sayıyorum. Çünkü insandan insana iletişim, ancak simgeler aracılığıyla olabilir, başka deyişle bir dili gereksinir; kullanılan dil zengin, çok yönlü ve esnek olduğu ölçüde anlaşma olasılığı da artar. Constable'ın yaratısının ardında yatan özel anlam ve derinlik psikolojisine ilişkin yönlenme, olsa olsa ruhbilimcileri ilgilendirir; buna karşılık Cons-



312. JOHN CONSTABLE: *Valley Farm.* 1835.

table'ın sanatının anlaşılması bağlamında önemli değildir. Çünkü Constable, aynı ruhsal konumla yosunlu direkler toplayan, ne istediğini anlatabilmekten aciz zavallı bir deli de olabilirdi. Bizim için önem taşıyan nokta, Constable'ın belli bir tarihsel konumda yer alan bir sanatçı olmasıdır; bu konum, onun yeteneklerine sahip bir insana güzel sanatlar alanında yeni deneyler ve yeni buluşlar yapma olanağını kazandırmıştır. Renklere ait ölçeğin bütünüyle değiştirilmesi, palete getirilen ve daha önce sözünü ettiğimiz aydınlık, henüz böyle bir görme biçimine alışkın olmayan çağdaşlarının alaylı bir ifadeyle "Constable'ın kar taneleri" diye adlandırdıkları, dans eden ışıklar (310) bu buluşlar arasındadır. Ancak bugün böyle etkilere daha alışkın olmamız, bizi Constable'ın amaçladığı hedefi yeterince değerlendirmekten alıkoymamalıdır. Sanatçı bir defasında: "Sakin bir parlaklık... şimdi erişmeye çabaladığım, bu", diye yazmıştır. Bir başka tabloyla ilgili olarak ise şöyle der: "Şimdi resmimi çok güzel bir konuma soktum. Açık tonları, bu kez leke gibi etki yaratmaksızın korumayı başardım ve Tan-

rının gün ışığını da o tonlardan yansıttım." Yine Constable'ın kaleminden, başka bir yerde şunları okuyoruz: "Mr. Vernon'ın resmi üstünde çok çalıştım (312). Silme, temizleme, cilalama ve kazıma, görünüşe bakılırsa resme çok yaradı. Islak kar ortadan kayboldu, şimdi onun yerine gümüş, fildişi ve biraz da altın parıltısı var." Yalnızca sanatın yaratabileceği o sihirli değişimin bundan güzel bir tanımına rastladığımı anımsamıyorum. Burada bir ruhçözümlemeci, bir soylu kılma eyleminden söz etmektedir. Çünkü Constable'ın henüz bitmemiş olan resminden sildiği ıslak kar, resim yapmayla duyumsamayı özdeş sayan bir sanatçıya içgüdülerini doyurma açısından daha elverişli gözükmüş olmalıdır. Constable, bir dostuna ait bir tanımlamayı genel olarak uygulanabilir olduğunu söyleyerek ve dostundan izin alarak alıntılamıştır; bu tanımlamaya göre "resim sanatının gerek anlamı, gerekse güçlükleri (güzel sanatların öteki bütün alanlarında olduğu gibi), *imgelem ile doğa*'yı birleştirme çabasından kaynaklanır."

Constable'ın şimdiye kadar bizi hiç yarıyolda bırakmamış olan *Wivenhoe Park* (TABLO I) adlı tablosu, sanatçının imgelemi ile doğanın, dış dünya ile iç dünyanın birleşmesi düşüncesine daha kesin ve açık bir anlam kazandırmamız için de bize yadımcı olabilir. Bu tablonun oluşmasının tarihsel ve toplumsal koşullarını bir kez daha gözümüzde canlandıralım. Wivenhoe Parkı, General Rebow adlı birinin yurtluğuydu ve general, güçlüklerle çarpışan genç sanatçıyı koruması altına almıştı. Bu tablonun, en azından kısmen sanatçıya parasal destek sağlamak amacıyla ısmarlandığı kesindir; o sıralarda evlenmek isteyen Constable için bu yardım çok önemliydi.

Bir kuşak önce, Constable'ın büyük hayranlık duyduğu Gainsborough, bir yurtluğun resmini yapmasına ilişkin bir siparişi nazik, ama kararlı bir tutumla geri çevirmişti. "Mr. Gainsborough, Lord Hardwicke'e en derin saygılarını sunar ve sayın konttan bir sipariş almayı her zaman büyük bir onur sayacağını belirtmek ister. Ancak Mr. Gainsborough, İngiltere'de, Gaspard ya da Claude'un en yoksul taklidi için bile bir motif olabilecek herhangi bir yere rastlamadığını da belirtir. Eğer kont hazretleri Gainsborough'nun elinden çıkma, kabul edilmeye layık bir şeye sahip olmak isterlerse, konu bütünüyle... Gainsborough'nun imgeleminin ürünü olmalıdır."

Buna karşılık Constable, *Wivenhoe Park* üzerinde çalışırken nişanlısına yazdığı bir mektupta şöyle demiştir: "Resimlerim çok iyi gidiyor... en çok ilerlettiğim ise Park resmi. Başlıca güçlük, istenildiği kadar çok şeyi resme sığdırabilmekte. Solumda, bir su birikintisinin kıyısında bir mağara ve birkaç karaağaç, ortada, güzel ve küçük bir ormanın arkasında bir ev, en sağda ise yine resimde bulunması gereken küçük bir av köşkü var; dolayısıyla manzaram epey geniş. Ama bugün bu güçlüğü aştım ve yaptığım resmi beğenmeye başladım."

On sekizinci yüzyılın gelenekleri içersinde yetişmiş olan Gainsborough için gerçek bir manzaranın salt olduğu gibi yansıtılması, asıl alanı kendi ruhsal dünyasının ürünleri ve imgeleminin dili olması gereken, düzeyli bir sanatçıya yakışır bir görev değildi. Constable da aynı güçlüklerin bilincindeydi; üstelik koruyucusu, güzel yurtluğa sahip olmaktan kaynaklanan naif mutluluğunun etkisiyle ondan dikkate değer bütün ayrıntıları tuvaline geçirmesini istemişti. Fakat Constable için böyle bir sipariş, aşırı bir istek değil, bütün güçlerini kullanmasını gerektiren bir görevdi. Constable, çağdaşı Wordsworth'la paylaştığı derin doğa sevgisiyle dolu olarak kendine özgü bir-

dil yaratmış, bu dil ona, koruyucusunun titiz istekleriyle kendi şiirsel duyumunu birlikte gerçekleştirebilme olanağını kazandırmıştır.

Bu kitabı yazmaktaki amacım, sanatın neden bir tarihinin bulunduğunu açıklamaktı, yoksa sanatın tarihinin neden başka bir yönde değil de, şu ya da bu yönde geliştiğini tartışmak değildi. Zaten ikinci sorunun yanıtının herhangi bir zaman eksiksiz verilebileceğine inanmıyorum. Constable'ın *Wivenhoe Park*'ının hangi iç ve dış koşullar altında oluştuğunu çok iyi biliyoruz. Buna karşın elimizdeki çıkış noktalarının, bu resmin tarihsel konumunu şu ya da bu ölçüde yaklaşık olarak tanımlayabilmekten daha fazlasını yapmaya yeteceğini ileri sürmeyi kimse göze alamayacaktır. Nasıl bir tarihçi belli bir sanat eserini, onun oluşumuna yol açan çok sayıda kararla birlikte bütünüyle açıklayabilme olanağından yoksunsa, ruhbilimci de aynı sanat eserinin izleyicide uyandırdığı anlamları bütünüyle yorumlayabilme olanağından yoksundur. Belki bu itiraf, sanatsal konuların çözümlenmesine bunca akılcı bir tutumdan ötürü tedirginliğe kapılmış kimi okurları şaşırtacaktır. Ancak ben, insanoğlunun ifadesinin anlaşılmasının hiçbir zaman bütünüyle açıklanamayacağı saptamasını akılcı buluyorum. Daha önce de gördüğümüz gibi, yaşamda da mimikler ya da dil sesleri karşısındaki tepkilerimiz hep dolaysız ve bütünseldir, başka deyişle sezgisel niteliktedir ve hiçbir çözümlemeye açık değildir. Bir şeyi anladığımız yerde, bunu, tıpkı müzikteki bir cümleyi ya da bir sesin tonunu anlayışımız gibi, doğrudan yaparız. Mistik ya da usdışı düşünenin tek yanılgısı, sezginin akıl karşısındaki üstünlüğünün yanılmazlık olduğuna inanmasıdır. Oysa başkaca yanlış tepkiler gibi, ifadenin yanlış anlaşılması diye de bir şey vardır. Akılcı bir gözlem biçiminin önemli yanı, bize belli bir sanat eserinin kendi tarihsel-kültürel ve üslup bağlamı içersinde neyi anlatmış olamayacağını öğreterek belli yanlış anlamalardan kaçınabilmemizi sağlamasıdır. Akılcı düşünce olası yanlış anlamaların alanını böylece daralttıktan sonra devredışı kalmak zorundadır. Çünkü olanca çeşitliliği ve ayrımlaşmışlığı içersindeki Biricik-Olan, bizim soru-yanıt oyunumuzda örmeye çalıştığımız türden, kavramlardan oluşma geniş aralıklı ağımızla yakalanamaz. Nesnelerin dünyasında yolumuzu bulabilmemiz için oluşmuş olan dilimiz, ruhun iç dünyasını düzenlemeye ve çözümlemeye kalkıştığımızda çok yetersiz bir araç niteliğini alır.

Ancak ben, imgesel betimlemenin dilinin gelişmesini anlamaya yönelik çabalarımız sırasında, eşdeğerlilik sistemlerinin yapısı ve özü üzerine, çok genel nitelikte de olsa, bir şeyler öğrenebildiğimizi umuyorum. Gerçekten de güzel sanatların dilinin mucizesi sanatçıya gerçekliğin bir yanılsamasını yaratma olanağını kazandırmasından değil, fakat bir ustanın ellerinin altında boyalı tuvalin bir peçe gibi saydamlaşmasından kaynaklanır. Ustanın yol göstericiliğinde görünen dünyayı yeni gözlerle izlerken, ruhun görünmeyen dünyasına baktığımızı düşünürüz; tek yapmamız gereken, Philostratus'un dediği gibi, gözlerimizi kullanmayı bilmektir.

Geriye Bakış

Bu kitabın el yazısı metnini okuyan bazı dostlarım, kitabın sonunda önemli noktaları özetlememi öğütlediler. Ama böylece yapmamı istedikleri, tel ızgara ve pencere camı örnekleriyle işe baştan başlayıp, tek gözlü statik görmenin geometrik perspektifin gerekleriyle bağdaştırılabileceğini, fakat dünyayı "gerçekte" düz ya da çarpık gördüğümüz düşüncesiyle bağdaştırılamayacağım kanıtlamam değildi. Bunun gibi, benden her betimlemenin zorunlu olarak sayısız yorumlara zemin hazırladığını ve beklentilerimize uyan bir yorumu seçmenin her zaman zorunlu olarak izleyiciye kaldığını bir kez daha göstermemi de istememişlerdi. Çünkü bütün bu kanıtların sanatla doğrudan bir bağlantısı bulunmamaktadır; dostlarım benden yalnızca sanat ve yanılsama üzerine söylediklerimi bir kez daha kısaca özetlememi istemişlerdi. Ama mutlu bir rastlantı sonucu, böyle bir özeti bu kitabı yazmaya girişmezden uzun zaman önce kaleme almış olduğum anlaşıldı. Önsözde, bu kitabı yazma girişiminin *Sanatın Öyküsü* adlı kitabımda açıklamaya çalıştığım belli düşüncelerden kaynaklandığını belirtmiştim; bu kitabın planı, çağımızın sanatçılarının deneyleri ile, izlenimcilerin görsel buluşlarından ve yanılsamacı betimlemenin teknik güçlüklerini aşma çabalarından doğan sorunlar arasında bağlantı kurma girişiminden gelişmişti. O zamanlar şu ya da bu ölçüde kanıtlanmamış savlar niteliğini taşıyan şu sözlerin geçerliklerini buradaki ayrıntılı kuramsal araştırmalarımız bağlamında da koruyabilmiş olmasını dilerim:

"Peki, bir ressam neyin üzerinde deney yapacaktır? Hem niçin doğanın karşısına geçip, yeteneği elverdiğince onu resmetmekle yetinmiyor? Yanıt şu olabilir: Sanatçılar, 'gördüklerini boyamak' gibi basit bir gerekliliğin çelişkili bir şey olduğunu anladıkları için, sanat, yönsemesini yitirmiştir. Bunun, modern eleştirmenlerin sabırlı seyirciyi kışkırtmak için kullandıkları birçok aykırılıklardan biri olduğu ileri sürülebilir; ama bu kitabı başından beri izleyenler, bunu kolayca kavrayabilirler. Görmüştük: İlkel sanatçı, örneğin bir yüzü kopya etmek yerine, basit biçimlerle bir yüz oluşturuyordu. Mısırlılar ise gördüklerinden çok bildiklerini betimliyordu. Yunan ve Roma sanatı, bu kalıpsal biçimlere can kattı. Ortaçağ sanatı, bu biçimleri kutsal öyküyü anlatmada kullandı. Çin sanatı ise, onları düşünsel içedalış amaçlarına yöneltti. Fakat bu kalıp-biçimlerden hiçbiri, sanatçıyı, 'gördüğünü resmetmeye' itmiyordu. Bu düşünce yalnızca Rönesans'ta doğdu. Başlangıçta her şey yolunda gibiydi. Bilimsel perspektif, *sfumato* (giderek erime), Venedikli sanatçıların renkleri, devinim ve ifade, sanatçının kendini çevreleyen dünyayı betimlemesinde kullandığı araçlara eklendi. Fakat her kuşak, sanatçıları gerçekten gördüklerini resmetmek yerine, öğrendikleri biçimleri uygulamaya zorlayan, umulmadık 'direnç merkezlerinin', geleneksel alışkan-

lık kalelerinin hâlâ varolduğunu anlıyordu. XIX. yüzyılın başkaldırıcıları, tüm bu geleneksel alışkıları silip süpürmeye karar verdiler. İzlenimciler, kendi yöntemlerinin, görüntü olgusunu 'bilimsel kesinlik'le tuvale geçirmeye yettiğini ilân edinceye dek bu alışkılar bir bir göğüslendi.

İzlenimcilik kuramı izinde gerçekleştirilen tablolar, çok çekici sanat yapıtlarıydı, fakat bu, bizim, o yapıtların dayandıkları düşüncenin tam gerçek olmadığını görmemizi engellememeli. O günlerden bu yana şunu anladık: Gördüğümüzü bildiğimizden kesinlikle ayırmak olanaksızdır. Kör olarak doğan birisi, daha sonra gözü açılırsa, görmeyi *öğrenmek* zorundadır. Hepimiz, bir parça özdenetim ve gözlem ruhuyla, şunu tek başımıza saptayabiliriz: Bizim *görmek* dediğimiz şey, gördüğümüz şeye ilişkin bilgimizce (veya sanımızca) renklenmiş ve biçimlenmiştir. İki şey arasında uyumsuzluk olduğunda çok daha belirginleşir bu. Görme yanılgısına düştüğümüz olmuştur. Örneğin kimi vakit, küçük bir nesne, gözlerimize yakın konulduğunda, ufuktaki bir dağ gibi kocaman görünebilir. Ya da uçan bir kâğıt parçasını bir kuşla karıştırdığımız olmuştur. Yanılgının farkına vardığımız an ise, artık önceki gibi göremeyiz. Bu nesneleri imgeleştirmek zorundaysak, onları, bulgumuzun öncesinde ve sonrasında betimleyebilmek için, değişik biçim ve renkler kullanmak zorundayız. Nitekim, bir şeyler çizmek için elimize bir kalem alır almaz, duyusal izlenim dediğimiz şeye kendimizi edilgince bırakma düşüncesi saçma bir şey olur çıkar. Pencereden dışarı baktığımızda, dışardaki görünümü binbir değişik biçimde algılarız. Acaba bunlardan hangisi bizim duyusal izlenimimizdir? Oysa seçmek zorundayız, bir yerlerden başlamak zorundayız, karşıdaki evin ve onun karşısındaki ağaçlarm belirli bir imgesini kurmak zorundayız. Ne yaparsak yapalım, kaçınılmaz olarak her zaman, bazı 'alışılmış' çizgi veya biçimlerden başlamak durumundayız. İçimizdeki 'Mısırlı'yı bastırabiliriz ama, onu hiçbir zaman tümden yenilgiye uğratamayız." *

Bence o zamandan bu yana öğrendiğim en önemli şey, son cümlenin hâlâ yeterince kapsamlı olmadığıdır. İçimizdeki "Mısırlı", aklın kendiliğinden işlev gösteren etkinliğini, belli bir "anlam arayışı"nı simgelemektedir; bu arayış, dünyamız ondan yoksun kaldığında kurtarılamaz biçimde çokanlamlılığın pençelerine düşeceğinden, devreden çıkarılamaz. Ancak bundan, sanatçının tamamlanmış betimlemesinin ilk baştaki yorumunca belirlendiği sonucuna da gidilemez. Yakında bulunan küçük nesne, ufuktaki dağ, rüzgârın sürüklediği kâğıt parçası ya da havada uçan kuş, çok ender olsa bile, zaman zaman tuvalden özdeş biçimlerle yansıtılabilir. Aslında gözün yanılsamacı bir resim sanatı aracılığıyla aldatılabilmesi, bazen yanılmamız ve bir şeyi başka bir şey sanmamızla gerçekleşebilmektedir. Ayrıca, tuvaldeki belli bir lekeyi uzaktaki bir dağ gibi gördüğümüzde, onu değişime uğratmış oluruz. Doğanın hiçbir zaman bir resim gibi gözükememesi, ama bir resmin bir parça doğa gibi gözükebilmesi olgusunun çelişkisi, ancak bu değişimle açıklanabilir. Bu karşılık bulma eylemi "masum göz" tarafından değil, fakat görmemizin çokanlamlılığını araştırmayı ve aşmayı öğrenmiş olan sınayıcı akıl tarafından gerçekleştirilmektedir. Daha *Sanatın Öykü-*

---

* Bu alıntının çevirisi, *Sanatın Öyküsü* kitabının çok değerli çevirmeni Bedrettin Cömert'e aittir. (A.Cemal).

sü'nü yazdığım sıralarda, gerçeküstücülerin çokanlamlı biçimlerle yaptıkları deneylerin, "tavşan mı, ördek mi" oyunumuzun imgesel betimleme labirentine yönelik araştırmalarımız bağlamında bize elverişli bir çıkış noktası sağlayacağını sezmiştim.

"Gerçek ya da düşsel bir nesneyi betimlemek isteyen sanatçı, işe gözlerini açmakla değil, fakat o nesneyi oluşturabileceği renkler ve biçimler arayarak başlar. Bu gerçeği bunca kolay unutabilmemizin nedeni, geçmişte resimlerin çoğunda her biçimin ya da rengin ancak tek bir gerçek nesneyi göstermiş olmasıdır – bu bağlamda kahverengi çizgiler ağaç gövdelerini, yeşil lekeler de yaprakları simgelemiştir. Dali'nin her biçime birden çok nesnenin anlamını yükleme yöntemi, tıpkı bir sözcük oyununun bizi sözcüğün işlevi ile anlamı arasındaki ilişki üzerinde düşünmeye yöneltebilmesi gibi, dikkatimizi her biçimin ve her rengin çokanlamlılığına çeker."

Öte yandan, o sıralarda Sir Winston Churchill'in "tuval üstündeki kriptogramını" çözmemizi sağlayan anlam arayışının, aynı zamanda çokanlamlılığı olabildiğince bizden saklamak gibi bir etki yarattığını henüz bilmiyordum. Yanılsamanın perdesinin ardında çokanlamlılığı görmekte bunca zorlanmamız olgusu, şu anda tamamladığımız araştırmanm okura isteyebileceğimden daha güç gelmesine yol açtı. Şimdi bütün dileğim, bu araştırmanın bazı eski soruları yanıtlamakla kalmayıp, ortaya yeni soruların atılmasını da sağlamış olmasıdır.

NOTLAR

KAYNAKÇA

Kitapta adları kısaltılarak alıntılanan eserlerin tam başlıkları aşağıda verilmiştir.

ALBERTI, LEONE BATTISTA, *Della Pittura* ve *De Statua: Kleinere kunsttheoretische Schriften.* Yayınlayan: Hubert Janitschek. (Quellenschriften für Kunstgeschichte II.) Viyana, 1877.

ALLPORT, F. H., *Theories of Perception and the Concept of Structure.* New York ve Londra, 1955.

ARNHEIM, RUDOLF, *Art and Perception.* Berkeley, California, 1954; Londra, 1956.

BECATTI, GIOVANNI, *Arte e gusto negli scrittori latini.* Floransa, 1951.

BORING, EDWIN G., *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology.* New York ve Londra, 1942.

CHERRY, COLIN, *On Human Communication.* Cambridge, Mass. ve Londra, 1957.

D'ALTON, J. F., *Roman Literary Theory and Criticism.* New York ve Londra, 1931.

EVANS, RALPH M., *An Introduction to Color.* New York ve Londra, 1948.

FRIEDLAENDER, MAX J., *Von Kunst und Kennerschaft.* Oxford ve Zürih, 1946.

GIBSON, JAMES J., The Perception of the Visual World. Boston, 1950.

GOMBRICH, E. H., *The Story of Art (Sanatın Öyküsü).* Londra ve New York, 1950.

GOMBRICH, E. H., *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art.* Londra, 1963.

HAYEK, F. A. VON, *The Sensory Order.* Şikago ve Londra, 1952.

HERB, DONALD O., *The Organization of Behavior.* New York ve Londra, 1949.

HILDEBRAND, ADOLF VON, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst.* Strassburg, 1893.

IVINS, WILLIAM M. JR., *Prints and Visual Communication.* Cambridge, Mass. ve Londra, 1953.

JUNIUS, FRANCISCUS, *The Painting of the Ancients.* Londra, 1638.

LEONARDO DA VINCI, *Das Buch von der Malerei.* Almanca basım: Heinrich Ludwig. Viyana, 1882.

LESLIE, C. R., *Memoirs of the Life of John Constable* (ilk baskı, 1843). Yayınlayan: Jonathan Mayne. Londra, 1951.

MALRAUX, ANDRE, *La Psychologie d'Art.* Cilt I, II: Cenevre, 1947-48; Cilt III: Paris 1950. *Les Voix du silence* başlığıyla yeni yayın: Paris, 1951.

METZGER, WOLFGANG, *Gesetze des Sehens.* İkinci basım, Frankfurt a. M., 1953.

OSGOOD, CHARLES E., *Method and theory in experimental Psychology.* New York, 1953.

POPPER, KARL R., *The Open Society and Its Enemies.* 1. Basım, Londra, 1945.

POPPER, KARL, R., *Conjectures and Refutations.* 1. Basım, Londra, 1963.

REWALD, JOHN, *The History of Impressionism.* New York, 1946.

RUSKIN, JOHN, *Modern Painters* (Londra, 1843) ve *The Elements of Drawing* (Londra, 1857). *The Works of John Ruskin.* Yayınlayanlar: E. T. Cook ve Alexander Wedderburn. 39 cilt. Londra ve New York, 1903-12.

SAKANISHI, SHIO, *The Spirit of the Brush.* (*Wisdom of the East* dizisinde). Londra, 1939.

SCHAEFER, HEINRICH, *Von aegyptischer Kunst.* Üçüncü basım, Leipzig, 1930.

SZE, MAI-MAI, *The Tao of Painting. A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting, Chieh Tzu Yuan Hua Chuan'ın* bir çevirisiyle (*Mustard Seed Garden Manual of Painting*), 1679-1701. 2. Cilt, New York (Bollingen Series XLIX) ve Londra, 1956.

VASARI, GIORGIO, *le Vite de' piu eccelenti pittori, scultori ed architettori* (Birinci basım, 1550). Yayınlayan: Gaetano Milanesi, Floransa, 1878-85.

VERNON, M. D., *A Further Study of Visual Perception.* Cambridge, 1952.

WEIZSAECKER, VIKTOR VON, *Der Gestaltkreis: Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen.* Dördüncü basım, Stuttgart, 1950.

WÖLFFLIN, HEINRICH, *Die klassische Kunst.* Münih, 1899.

WÖLFFLIN, HEINRICH, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Sanat Tarihinin Temel Kavramları).* Münih 1915.

WOODWORTH, RS. S., VE HAROLD SCHLOSBERG, *Experimental Pschology.* New York, 1954; Londra, 1955.

WRESZINSKI, WALTER, *Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte.* Leipzig, 1923.

ZANGWILL, O.L., *An Introduction to Modern Psychology.* Londra, 1950.

NOTLAR

(LCL kısaltması, Loeb'in iki dilli metinleri için kullanılmıştır. Başkaca açıklamanın bulunmadığı yerde, antik yazarlar Loeb'den alıntılanmıştır.)

GİRİŞ

s.19 ÖZDEYİŞ: Max J. Friedlaender, *Von Kunst und Kennerschaft* (Oxford ve Zürih, 1946), s.128.

s.20 HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Münih, 1915). Yedinci basıma önsöz.

YANILSAMANIN HASMI OLARAK ESTETİK: Mellon Lectures'daki seleflerime bak.; özellikle: Etienne Gilson, Painting and Reality (New York Bollingen Series XXXV: 4 ve Londra, 1957) Bölüm VIII.

TAVŞAN MI, ÖRDEK Mİ? Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen,* Oxford, 1953, II.II.

s.21 AYNADAKİ GÖRÜNTÜ: Basit bir diyagram *Enzyclopedia*'da bulunmaktadır: 14. basım (1929), XV, 590; büyüklük yanılsamasına ilişkin bir illüstrasyon için: G. A. Storey: *The Theory and Practice of Perspective* (Oxford, 1910), s. 262.

KENNETH CLARK, *Six Great Pictures,* 3: Velazquez'in 'Las Meninas'ı, Londra, *Sunday Times,* 2 Haziran 1957, s.9.

s.22 SOYUT SANAT ÜZERİNE KURAMLAR: Şu makaleme bak.: 'The Vogue of Abstract Art', *Meditations on a Hobby Horse,* Londra, 1964.

s.23 PLATON, *Sophist,* 266 C. Schleiermacher çevirisi: *Platon,* Phaidon Verlag, Viyana, 1929.

İKONOLOJİ: Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1939).

GÖRÜNEN VE GÖRÜNMEYEN DÜNYA: Buradaki atıf, Rembrandt'ın öğrencisi olan ve *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (Rotterdam 1678) adlı kitabına *De zichtbare Werelt* altbaşlığını koyan Samuel von Hoogstraeten'e ilişkindir. Houbraken'in anlattığına göre Hoogstraeten, eserini, dinsel ve dünyasal simgeleri konu alan, *De onzichtbare Werelt* başlıklı bir eserle sürdürmeyi planlamıştı.

s.24 RESSAMLARIN VE RESİM ÖĞRETMENLERİNİN KİTAPLARI: On sekizinci yüzyılın eserleri üzerine *The Practice of Painting* (Londra, 1948). Başkaca kaynaklar için bak. V. Bölüm.

STILUS: 'Artifex Stilus', Cicero, *Brutus* 96.

RETORİK VE SANAT YAZINI: *Roman Literary Theory and Criticism,* (New York ve Londra, 1931); eserde zengin kaynakça vardır; ayrıca Eduard Norden'ın temel nitelikteki eserine bak.: *Die antike Kunstprosa,* (Berlin, 1915).

ANLATIM BİÇİMLERİ: Başlıca Bölümler: Cicero, *Orator* 20 ve *De oratore III,* 199. Başkaca atıflar için D'Alton, *Roman Literary Theory,* Böl. II. Yetkin düzeyde bir özet için W. Rhys Roberts'ın Demetrius'a giriş niteliğindeki *On Style*'ı (LCL, 1953).

METAFORLAR: Larue van Hook, *Metaphorical Terminology of Greek Rhetoric and Literary Criticism* (Şikago, 1950). Çok sayıda Latince örnekler ve kaynakça için Giovanni Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini* (Floransa, 1951).

GÜZEL SANATLAR ALANINA UYGULAMA: Bazı tarihsel atıflar için Heinz Weniger, *Die drei Stilcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung* (Göttinger Studien zur Paedagogik, 19; Langensalza, 1932) ve Werner Hofmann, 'Manier' und 'Stil' in der Kunst des 20. Jahrhunderts, *Studium Generale* (1955).

s.25 QUİNTİLİANUS: *Intitutio oratoria,* XII,10, 1-10. Kaynakça için bak. Becatti, *Arte e gusto.*

ASYA'YA ÖZGÜ LAF KALABALIĞI: E. Norden, *Antike Kunstprosa.* En önemli bölüm, Dionysius Halicarnassus'un önsözünde bulunmaktadır, *De*

oratoribus antiquis (Ad Ammaeum). Criticism (Londra, 1928), s. 150-153.

SENECA, *Ad Lucilium, Epistolae morales,* CXIV.

TACITUS: "Vidit namque... cum condicione temporum et diversitate aurium formam quoque ac speciem orationis esse mutandum." *Dialogus de oratoribus* 19.

CICERO, *Academica II,* 20 ve 86.

s.26 MIMESIS: H. Koller, *Die Mimesis in der Antike* (Dissertiones Bernenses, Ser.I.,Fasc.5; Bern 1934).

PLİNİUS: *Sanat Tarihi Üzerine:* Yaşlı Plinius'a ait ilgili bölümlerin Silvio Ferri tarafından hazırlanan (Roma, 1946), İtalyanca çevirinin ve notların eklendiği yeni bir basımı. Plinius'a ait kaynaklar konusunda ayrıca Carl Robert, *Archaeologische Maerchen* (Berlin, 1886), Bölüm II: "Die Kusturteile des Plinius", ve Becatti, *Arte e gusto.*

VASARI: Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur; eser, La Letteratura artictica* başlığıyla Filippo Rossi tarafından (Floransa, 1956) çevrilmiş, Otto Kurz tarafından da zengin bibliyografik malzemeyle tamamlanmıştır. Tarihsel arka plan için şu incelememe de bakılabilir: "The Renaissance Concept of Artistic Progress and its Consequences", *Actes du XVIIme Congrès International d'histoire de l'art, Amsterdam, 28-31 Juillet 1952* (Den Haag, 1955).

GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccelenti pittori, scultori ed architettori,* yayınlayan: Gaetano Milanesi (Floransa, 1878-1885), I. 453.

VASARI'DEN GADDI ÜZERİNE: *Vite,* I, 585.

VASARI'DEN MASACCIO ÜZERİNE: *Vite,* II, 288.

s.27 JONATHAN RICHARDSON, *The Theory of Painting* (Londra, 1715), buradaki alıntının kaynağı: *The Works of Jonathan Richardson* (Londra, 1792), s. 61/62.

BARRY: *The Works of James Barry* (Londra, 1809), I, 521.

CONSTABLE'IN KONFERANSI, 1836, C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable,* yayınlayan: Jonathan Mayne (Londra, 1951), s.327.

JOHN RUSKIN, *Modern Painters* (Londra, 1843) Vol.I, Part II, Sec.I, Ch.II; *The Works of John Ruskin,* basıma hazırlayanlar E. T. Cooke ve Alexander Wedderburn (Londra ve New York, 1903-1912), III. 140.

s.28 PLİNİUS, *Naturalis Historia* XI, 146. Bu atfı Profesör Harry Bober'a borçluyum.

s.29 OPTİĞİN TARİHİ: İyi bir özet için: Gezenius ten Doesschate, *De Derde Commentaar van Lorenzo Ghiberti in Verband met de Middeleeuwsche Optick* (Doktora tezi, Utrecht, 1940).

PTOLEMAEUS: *L'Optique de Claude Ptolémée,* yayına hazırlayan: Albert Lejeune (Louvain, 1956).

ALHAZEN: Hans Bauer, Die Psychologie Alhazens auf Grund von Alhazens Optik, *Beitraege zur Geschichte des Mittelalters,* X, 5 (Münster/Westphalen, 1911). Alhazen'in tek nüshası, hâlâ bozuk Latince çeviridir: A. F. Risnerus, *Opticae thesaurus* (Basel, 1572). Alıntılanan yer Alhazen II, 17'yi temel almaktadır.

LOCKE'TAN HELMHOLZ'A KADAR ALGILAMA KURAMI: Edwin G. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology* (New York ve Londra, 1942), özellikle Bölüm III.

s.30 KONRAD FIEDLER, Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit, *Schriften über Kunst* (Leipzig, 1896), s. 177.

ADOLF VON HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Strassburg, 1893), s.14. Fiedler ve Hildebrand'ın etkileri için ayrıca bak. Lionello Venturi, *History of Criticism* (New York, 1936).

SANAT TARİHİNİN GELİŞMESİ: Martin Hürlimann tarafından yayımlanan *Das Atlantisbuch der Kunst* (Zürih, 1952) adlı kitaptaki "Kunstwissenschaft" adlı makalemde (s.653-664) başkaca kaynaklar da gösterilmiştir.

BERNHARD BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance* (New York ve Londra, 1896), s.4 vd.

s.31 HEINRICH WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst* (Münih, 1899).

HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Sanat Tarihinin Temel Kavramları).

ALOIS RIEGL, *Stilfragen* (Berlin, 1893).

F.WICKHOFF VE WILHELM RITTER VON HARTEL, *Die Wiener Genesis,* (Viyana, 1895).

s.32 RIEGL'DEN HILDEBRAND ÜSTÜNE: "Naturwerk und Kunstwerk", *Gesammelte Aufsaetze* (Augsburg ve Viyana, 1929), s. 65-70.

ALOIS RIEGL, *Die spaetrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (Viyana, 1901; 2. basım, Viyana, 1927). B. Forlati-Tamaro ve M.T. Ronga Leoni tarafından *Industria artistica tardoromana* (Floransa, 1953) başlığıyla yapılan İtalyanca çeviride Sergio Bettini'nin ayrıntılı bir giriş yazısı ve kaynakça vardır.

RIEGL'DEN ÜSLUP ÜZERİNE: *Kunstindustrie*, 2. basım, s. 394. Riegl'in dokunma yoluyla algılamaya ilişkin psikolojik düşünceleri üzerine bir tartışma için bak. G. Révész, *Die Formenwelt des Tastsinnes* (Lahey, 1938), II, 74 vd. ve Viktor Lowenfeld, *The Nature of Creative Activity* (Londra, 1939).

s.33 MEYER SCHAPIRO, Style, *Anthropology Today*, yay. A. L. Kroeber (Şikago, 1953), s.302. University College'daki göreve başlama konuşmama da bak. Art and Scholarship, *Meditations on a Hobby Horse.*

SANATIN YAŞAM SÜRESİ: Vasari, *Vite*, I, 243.

"ÇAĞIN ANLATIMI" OLARAK SANAT: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, (Tarih Felsefesi Üzerine Dersler), yay. F.Brunstaed (Leipzig, 1907), giriş bölümü, s.94, 107.

CARL GUSTAV CARUS, *Neun Briefe über die Landschaftsmalerei* (1815-1834) (Leipzig, 1835), Beşinci Mektup, s. 81.

MİTOLOJİK AÇIKLAMALARIN TEHLİKESİ: Yukarda alıntıladığım konuşmama bak.

HANS SEDLMAYR, Die Quintessenz der Lehren Riegls, Alois Riegl, *Gesammelte Aufsaetze*, s. XXXI vd.

s.34 KARL R. POPPER: *Das Elend des Historizismus* (Tübingen, 1965), Bölüm 31.

MANTIKLI AÇIKLAMALAR: Bu eğilimlerin derinliğine bir eleştirisi, Giulio Romano üzerine yazdığım makalelerde *(Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., VIII, 1935, özellikle s.140), E. von Garger'le yaptığım tartışmada ("Wertprobleme und mittelalterliche Kunst", *Kritische Berichte*, VI, 3-4. bölümler, 1937, Arnold Hauser'in *The Social History of Art* (Sanatın Toplumsal Tarihi) adlı kitabı üzerine *Art Bulletin*'de yazdığım kitap yazısında (Mart 1953, s.82) ve Ernest Jones'u konu alan "Psycho-Analysis and the History of Art" başlıklı konferansımda bulunmaktadır; son üç makale, *Meditations on a Hobby Horse*'da çıkmıştır. Yakın alanlarda benzer görüşler için bak. Edward Sapir, *Culture, Language and Personality*, yay. G. Mandelbaum (Berkeley ve Los Angeles, 1957), s.177; Ernst Robert Curtius, *Europaeische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, A. Francke) 1948; René Wellek ve Austin Warren, *Theory of Literature* (Yazın Kuramı) (New York, 1956), özellikle XI. ve XIV. bölümler.

s.35 İNSANLIĞIN BİYOLOJİK DURGANLIĞI: Bu sorunun psikanaliz açısından bir tartışılması konusunda: H. Hartmann, Ernst Kris ve R. M. Loewenstein, Some Psychoanalytic Comments on "Culture" and "Personality", *Psychoanalysis and Culture*, yay. George B. Wilbur ve Werner Muensterberger (New York, 1951). Antropolojik bakış açısı için bak. Franz Boas, *Primitive Art*, (New York, 1955); kitabın önsözünde, ilkel kültürlere ilişkin olarak "ilkel anlayış" temelinde yapılan bütün açıklamalara kararlı bir biçimde karşı çıkılmaktadır.

EMANUEL LOEWY, *Die Naturwiedergabe in der aelteren griechischen Kunst* (Roma, 1900). Loewy'nin kuramlarına ilişkin bir değerlendirme için Schapiro, *Anthropology Today*, s.301.

s.36 BELLEK İMGELERİ: Bu kavrama ilişkin sorunlar konusunda ayrıca bak. R. S. Woodworth ve Harold Schlosberg, *Experimental Psychology* (New York, 1954; Londra, 1955), s. 720 ve 816.

JULIUS VON SCHLOSSER, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im spaeten Mittelalter, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, XXIII (1903), 279 ve Schlosser'in A. E. Brinckmann tarafından yayınlanan (Berlin, 1923) *Die Kunst des Mittelalters* adlı kitabı; yeni tarihli bir değerlendirme için bak. O. Kurz, "Julius von Schlosser: Perbonalità-Metodo-Lavoro". *Critica d' Arte* XI/XII (1955), 402-419.

s.37 ABY WARBURG. Dürer und die italienische Antike (1905), *Gesammelte Schriften*, yay. Gertrud Bing (Leipzig ve Berlin, 1932), II,445-449. Daha yeni tarihli bir değerlendirme için bak. Fritz Saxl, Three Florentines, *Lectures*, (Londra, 1957), I, 331-344.

MOTİF GELENEĞİNİN İNCELENMESİ: Warburg'un doğrudan haleflerinin, özellikle Fritz Saxl'ın ve Erwin Panofsky'nin yazılarıyla, *Journal*

of the Warburg and Courtauld Institutes'da yayınlanan çok sayıda makalesine bak.; ayrıca Hans van de Waal, *Drie Euwen vaderlandsche Geschieduitbeelding, 1500-1800, Een iconologische Studie* (Lahey, 1952).

ANDRÉ MALRAUX, *La Psychologie d' Art* (cilt I, II, Cenevre, 1947/48; cilt III; Paris, 1950). *Les Voix du silence* başlığıyla yeniden işlenmiştir (Paris, 1951). Şu kitap yazıma da bak. "André Malraux and the Crisis of Expressionism", *Meditations on a Hobby Horse.*

CURTIUS, *Europaeische Literatur.*

s.38 QUİNTİLİANUS: "Tradi enim omnia, quae ars efficit, non possunt. Nam quis pictor omnia, quae in rerum natura sunt adumbrare didicit? Sed percepta semel imitandi ratione adsimulabit quidquid acceperit. Quis non faber vasculum aliquod, quale nunquam viderat, fecit?" *Institutio oratoria* VII,X,9. Bak. Becatti, *Arte e gusto,* s.180.

BİÇİMLER ARASINDA YAKINLIK: William Morris, *The Lesser Arts* (1877) adlı konferansında, Quintilianus'a yüzyıllar sonra yanıt verir: "Günümüzde, ne denli özgün olursa olsun, hiçbir insanın, bundan yüzyıllar önce kullanılmış biçimlerin geliştirilmesi ya da sulandırılması niteliğini taşımayan bir taslağı, bir kumaş deseni ya da bir kap için oluşturamayacağını söylersem, abartmış olacağımı sanmıyorum." William Morris, *On Art and Socialism,* yay. Holbrook Jackson (Londra, 1957), s.20.

JAMES J. GIBSON, *The perception of the Visual World* (Boston, 1950), s. 129.

DONALD O. HEBB, *The Organization of Behavior* (New York ve Londra, 1949), s.44.

s.39 RALPH M. EVANS, *Introduction to Color* (New York ve Londra, 1948), s. 181.

WOLFGANG KÖHLER, *Dynamics in Psychology* (New York, 1940; Londra, 1942), s.89; sonraki basımda s.87.

RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual Perception* (Berkeley, California, 1954; Londra, 1956).

KÜBİZM: Arnheim, s.93.

WILLIAM M. IVINS JR, *Prints and Visual Communication* (Cambridge, Mass., ve Londra, 1953).

s.40 ANTON EHRENZWEIG, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing* (Londra, 1953).

K.R.POPPER, *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* (Açık Toplum ve Düşmanları), 2.cilt, Bern, 1958, Bölüm X-XIII. Ayrıca bak. *Conjectures and Refutations* Londra, 1963, özellikle I. bölüm.

s.41 GIBSON, *Perception of the Visual World,* s.222.

L. VON BERTALANFFY, Theoretical Models in Biology and Psychology, *Theoretical Models and Personality Theory,* yay. David Krech ve George S. Klein (Durham, N.C., 1952), s. 28.

PIAGET: Jean Piaget, La *Formation du symbole chez l'enfant,* Neuchâtel, 1945.

FREUD VE ÖĞRENCİLERİ: Örneğin H. Hartmann ve Ernst Kris, the Genetic Approach in Psychoanalysis, *The Psychoanalytic Study of the Child* (New York), I (1945), 11-30; H. Hartmann, Ernst Kris ve R. M. Loewenstein, Comments on the Formation of Psychic Structure, ibid.II (1946), 11-38.

MAKİNELER NASIL "ÖĞRENİR": W. Sluckin, *Minds and Machines* (Harmondsworth, Penguin, 1945). s.32 vd.

DÜZENLEME VE SINIFLANDIRMA DÜŞÜNCELERİ: Bu konuya çok ilginç bir katkı olarak Jerome S. Bruner, On Perceptual Readiness, *Psychological Review,* LXIV, No 2 (1957), 64; basıldığı yer: *Readings in Perception,* yay. Davit C. Beardslee ve Michael Wertheimer (New York ve Londra, 1958); ek kaynakçayla birlikte.

FRIEDRICH AUGUST VON HAYEK, *The Sensory Order* (Şikago ve Londra, 1952).

BRUNER VE POSTMAN: Bir özet için bak. Floyd H. Allport, *Theories of Perception and the Concept of Structure,* (New York ve Londra, 1955), s.376; burada başkaca kaynaklar da gösterilmiştir. Bu görüşün öncüleri Edward C. Tolman ve Egon Brunswik'tir; bu yazarların makalelerine önsözümde değinmiştim: "The Organism and the Causal Texture of Environment", *Psychological Review,* XLII (1935).

POPPER, *Logik der Forschung* (Viyana, 1935) ve: *The Logic of Scientific Discovery* (Londra, New York, 1959).

s.42 ERNST KRIS, *Psychoanalytic Explorations in Art* (New York ve Londra, 1952), s.21.

MODA VE ZEVK: Şu makalelerime bak.: "Visual Metaphors of Valie in Art", "Psycho-Analysis and the History of Art" ve "The Vogue of Abstract Art", *Meditations on a Hobby Horse.*

1. BÖLÜM

s.47 ÖZDEYİŞ: "La peinture est la plus étonnante magicienne; elle sait persuader par les plus évidentes faussetés, qu'elle est la vérité pure." Liotard, Traité... de la peinture, ilk basım Cenevre, 1781 (yeni basım 1945), 1.bölüm.

1816 YILINDA CONSTABLE: Michael Kitson, "John Constable, 1810-1816: A Chronological Study", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XX (Temmuz-Aralık 1957).

BİR BİLİM OLARAK RESİM SANATI: Constable'ın Royal Institute'daki dördüncü dersi (1836), Leslie, *Memoirs,* s. 323.

s.48 RESSAMIN BOYASI VE IŞIK: Karş. Evans, *An Introduction to Color,* s.92/93 ve 309/10 (kaynak atıflarıyla birlikte). Bu sorunun tarihi henüz kaleme alınmamıştır. Wolfgang Schöne *(Über das Licht in der Malerei,* Berlin 1954), renklerin parlaklık gücü üzerinde yoğunlaşır ve genelde betimleme sorunundan kaçınmaya çalışır. Bazı tarihsel notlamalar için: Wilhelm Seibt, *Helldunkel* (Frankfurt a.M., 1885). Konu üzerine en önemli yerler için: Leone Battista Alberti, *Della Pittura,* yay. H. Janitschek, s.77 ve 135-137; Vasari, *Vite,* yay. Milanesi, VII, s.657; Ruskin, *Modern Painters* cilt I, 1. bölüm, 2, I: "Of Truth of Tone"; cilt IV, 1. bölüm, 2, III: "Of Turnerian Light"; Hippolyte Taine, *Philosophie de l'Art* (Paris,1865), I.IV; Hermann von Helmholtz, Optisches über Malerei, *Vortraege und Reden,* II (Braunschweig, 1884); Georg Hirth, *Aufgaben der Kunstphysiologie* (Münih ve Leipzig, 1891), s.171-184; M. Luckiesh, *Light and Shade and their Applications* (New York, 1916), böl.X; Arthur Pope, *The Language of Drawing and Painting* (Cambridge, Mass.,1949) ve Matisse'in sözleri, alıntılar için Alfred Barr jr., *Matisse* (New York, 1951), s. 552.

s.51 DİORAMA: Leslie, *Memoirs,* s. 106.

s.52 IŞIĞIN DENKLEŞTİRİLMESİ: Burada ana çizgiler açısından Georg Hirth'in *Aufgaben der Kunstphysiologie*'sindeki (s. 171 vd.) açıklamalarını izliyorum.

WINSTON S. CHURCHILL, *Painting as a Pastime* (Londra, 1948; New York, 1950), s. 28-29.

POSTAHANE: Bildirişim kuramına ilişkin genel bir bilgi için Colin Cherry, *On Human Communication* (Cambridge, Mass., 1957); ve D. Langer, *Informationstheorie und Psychologie.* (Göttingen, 1962); Fred Atteneave ve Malcolm D. Arnoult, "The quantitavie Study of Shape and Pattern Perception", *The Psychological Bulletin,* LIII:6 (1956) (eskiden yazılanlara ilişkin kaynakçayla birlikte); ayrıca bak. Osgood, *Method and Theory,* s.229 ve 237; bu bölümler özellikle nörolojik bakış açısı için önem taşımaktadır. Bu ilkelerden yetkin düzeyde bir teknik yararlanma için bak. K. Bischoff ve O. Schott, Eine neue Kontrastver-staerkungseinrichtung für Röntgenaufnahmen, *Fortschritte auf dem Gebiet der Röntgenstrahlen,* LXXXVII/2 (1957).

s.55 IŞIK VE GÖLGEYLE BİÇİMLENDİRMENİN BULUNUŞU: Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (Münih, 1923), Index 7, *Licht und Schatten,* s.948.

s.57 GRAFİK BETİMLEME TÜRLERİ: Bu konuda çok iyi açıklamalar için bak. Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer* (Princeton, 1943), s.47/48, 63-68, 133/35; ve Ivins, *Prints and Visual Communication,* s.66.

ESKİ KEMAN: Bak. benim yazdığım "Sanatın Öyküsü", yeni basım, Stuttgart 1977, s.396, Leslie, *Memoirs,* s.100.

s.58 THE FARINGTON DIARY (FARINGTON'IN GÜNCESİ) (8 MAYIS 1799), Alıntılanan Yer: *Great Paintings from the National Gallery of Art,* yay. Huntington Cairns ve John Walker (Washington, 1952), s. 114.

s.60 CLAUDE LORRAIN AYNASI: Christopher Hussey, *The Picturesque* (Londra ve New York, 1927), s.107.

s.61 BELLİ BELİRSİZ AÇIK-KOYU ETKİLERİ: Bak. Leslie, *Memoirs,* s.100.

s.62 "İĞRENÇ YEŞİL NESNE": Sidney J. Key, *John Constable,* (Londra, 1948), s.88.

ERNST WILHELM VON BRÜCKE, *Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste* (Leipzig, 1877), s.157.

PARILDAMALAR: Wilhelm Ostwald, *Malerbriefe* (Leipzig, 1904), s.151.

s.64 BAĞINTILAR: Bu buluşun tarihi için bak. Boring, *Sensation and Perception*, özellikle s. 255.
WOLFGANG KÖHLER, *Gestalt-Psychology* (New York, 1929), s. 167/68; buna yakın deneyler için bak. Osgood, *Method and Theory*, s.279; eleştirel bir itiraz için D. W. Hamlyn, *The Psychology of Perception* (Londra, 1957), s.61.

s.65 RETİNA TABAKAMIZA YANSIYANLAR: Bak. Osgood, s.197.
DURAĞAN DÜNYA: Gibson, *Perception of the Visual World*, özellikle III. Bölüm.
NESNEL DEĞİŞMEZLİK: Osgood, s.271 vd.; M. D. Vernon, *A Further Study of Visual Perception*, böl. VI; Gibson, böl.IX; Woodworth ve Schlosberg, böl. XV; Metzger, *Gesetze des Sehens*, böl. IX; hepsinde kaynakça bulunmaktadır.
SİNEMADAKİ YERLER: D. Katz, Zwei Beitraege zur Theorie der Wahrnehmung, *Theoria* (Gothenburg, 1951), s.89-102.

s.66 KURUM VE PİSLİKLE SIVANMIŞ RESİMLER: Leslie, *Memoirs*, s.96.
AŞINMIŞ RESİMLER: İbid., s.218.

s.67 İNGİLTERE'DE SANATIN SONU: İbid., s.97.

s.68 RESİMLERİN TEMİZLENMESİ: Bu konunun kimyasal yanı için bak. Gilson, *Painting and Reality* (alıntı), böl.III, 3. başlık (kaynakçayla birlikte). Ayrıca bak. National Gallery Londra), *An Exhibition of Cleaned Pictures* (1947).

s.69 CICERO: *De oratore*, III,98.

s.70 APELLES'İN KOYU VERNİĞİ: "Unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlineabat... ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret." Plinius, *Historia naturalis*, XXXV, 97. Bu bölümün yorumu, bir polemiğin gelişmesine neden olmuştur. Şu makalelerime bak.: Dark Varnishes, Variations on a theme from Pliny, *The Burlington Magazine*, Şubat 1962; Controversial Methods and Methods of Controversy, *ibid.*, Mart 1963.

s.72 BALMUMU FİGÜRLER: Julius von Schlosser, Portraetbildnerei in Wachs, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, XXXI (1911).

ANSAL KURGU: Ruhbilimsel tutum kavramından söz edilmesi konusunda bak. Hubert Rohracher, *Einführung in die Psychologie* (Viyana, 1946), s.336; İngilizce "mental set" terimi için bak. Woodworth ve Schlosberg, *Experimental Psychology*, özellikle s.830 vd.; Allport, *Theories of Perception and the Concept of Structure*, s.208 vd.; J. S. Bruner, *On Perceptual Readiness*, s.47.

BOCCACCIO, *Decamerone*, Giornata VI, Novella, 5.

s.73 MALRAUX, *Les Voix du Silence* ve benim kitap yazım: "André Malraux and the Crisis of Expressionism", *Burlington Magazine*, yukarda alıntılanmıştır.

2. BÖLÜM

s.74 ÖZDEYİŞ: Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (Salt Aklın Eleştirisi) (Riga, 1787), s.180/81.

LUDWIG RICHTER (Adrian Ludwig), *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, yay. Heinrich Richter, giriş: Ferdinand Avenarius (Leipzig, 1909), s.176/177. Heinrich Wölfflin'in *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*'nda bu bölüme atıf vardır.

EMILE ZOLA, *Mes Haines* (Paris, 1866); bak. *Collection des Œuvres complètes Emile Zola* (Paris, tarihsiz), XXIII, 176.

s.77 BÜYÜK RESSAMLARIN MOTİFLERİNİN FOTOĞRAFLARI: Bu konuda John Rewald'ın Cézanne'ın resimleri ile motiflerinin fotoğrafları arasında yaptığı karşılaştırmaya bak., *Art News*, XLIII (1944), No.1,11,12; van Gogh'un motifleriyle benzer bir işlem için *Art News Annual*, 19 (1949). Ayrıca: Erle Loran, *Cèzanne's Compositions* (2.basım, Berkeley, 1946) ve Josiah de Gruyter, *Vincent van Gogh* (Lahey, 1953). Fotoğrafla yapılan karşılaştırmalar konusunda bilinçli bir meydan okuma için: Pietro Annigoni ve Alex Sterling, *Spanish Sketchbook* (Londra, 1957).

RETİNADAKİ GÖRÜNTÜ: Bak.yukarda. Anlığımızın bu görüntüye baktığı yolundaki naiv görü-

şe ilk karşı çıkanlardan biri, Thomas Reid'di: *An Inquiry into the Human Mind, on the Principles of Common Sense* (Edinburgh, 1764).

GEORGE INNES JR., *Life and Letters of George Inness* (New York, 1917), alıntılar için: *Great Paintings from the National Gallery of Art*, yay. Huntington Cairns ve John Walker (New York, 1952), s.174.

s.78 MANTIKÇI: Bir savın, dolayısıyla da bir doğrunun tam olarak dile getirilebilmesi, "biçimleştirilmiş" diye adlandırılan bir dil aracılığıyla olasıdır. Bu, ilk kez Alfred Tarski'nin ünlü bir makalesinde gösterilmiştir: "Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen", *Studia Philosophica*, 1935.

YANLIŞ ALTYAZILAR: Arthur Ponsonby, *Falsehood in Wartime* (New York ve Londra, 1928), s.135-139.

s.79 DOMUZ EMBRİYOSU: Bu bölüm, Ernst Haeckel'e atıfta bulunmaktadır; bak. Richard B. Goldschmidt, *Portraits from Memory* (Seattle, 1956), s.36.

ALTYAZI KOYMA: Şu kitap yazıma bak.: Charles W.Morris, *Signs, Language and Behavior* (New York, 1946), *The Art Bulletin*, XXI,I (1949).

DEĞİŞİME UĞRAYAN PORTRELER: George S. Layard, *Catalogue Raisonné of Engraved British Portraits from Altered Plates* (Londra 1927).

SCHEDEL'İN DÜNYA TARİHİ: V. von Loga, Die Staedteansichten in Hartman Schedels Weltchronik, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, IX (1888). Julius von Schlosser'in en sevdiği örneklerden biri için bak. kendi makalesi: "Portraiture", *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Ergaenzungsband XI (Festschrift zu Ehren Oswald Redlichs; 1929), s.882-894.

s.83 SİMİLE: Julius von Schlosser'in yukarda sözü edilen eserlerine bak.

KALIP VE DÜZELTME: Woodworth ve Schlosberg, *Experimental Psychology*, s.715. Konu, Woodworth'un önceki basımında daha ayrıntılı irdelenmiştir: *Experimental Psychology* (New York, 1938; Londra, 1939), s.73 vd., bu basımda F. Kuhlmann'ın *Psychological Review*'da çıkan bir makalesine atıfta bulunulmaktadır: XIII (1906), s.316-348. Bu konunun öneminin vurgulanışı için bak. D. O. Hebb, *The Organization of Behavior*, s.46 ve 111.

s.84 O. L. ZANGWILL, An Investigation of the Relationship between the Processes of Reproducing and Recognizing Simple Figures, with special Reference to Koffka's Trace Theory, *British Journal of Psychology* XXVII (1937), s.290-275.

ADLANDIRMANIN BETİMLEME ÜZERİNDEKİ ETKİSİ: L. C. Carmichael, H. P. Hogan ve A. A. Walter, An Experimental Study of the Effect of Language on visually Perceived Form, *Journal of Experimental Psychology*,. XV (1932), s.73-86. Yukardaki yazarların vardıkları sonuçların eleştirel bir değerlendirmesi için bak. W.C.H. Prentice, Visual Recognition of Verbally Labelled Figures, *American Journal of Psychology*, LXVII (Haziran 1954), s.315-320.

F. C. BARTLETT, Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology (Cambridge, 1932), s.180; ayrıca bak. Gibson, *The Perception of the Visual World*, s. 209/210.

KOPYA ETTİRME OYUNU: Karş. Bartlett, s.19.

ANTİK ÇAĞ SİKKELERİNİN KELT KOPYALARI: Julius von Schlosser, Zur Genesis der mittelalterlichen Kunstanschauung (1901), *Praeludien* (Berlin, 1927), s.198; Malraux, *Les Voix de Silence*, ayrıca bak. R. Bianchi Bandinelli, *Organicità e astrazione* (Milano, 1956), s.17-40.

s.87 THUTMOSİS: Walter Wreszinski, *Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte*, (Leipzig, 1923), II, 226; bu atlasta yazıtın bir çevirisi de bulunmaktadır.

s.88 VILLARD'IN ASLANI: Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt* (Viyana, 1935); ayrıca bak. Schlosser, *Praeludien*, s. 199 ve *Die Kunst des Mittelalters*, s.83.

s.90 KARAYA VURAN BALİNALAR: A. B. von Deinse, Over de potvissen in Nederland gestrand tussen de jaren 1531-1788, *Zoologische Mededeelingen.... s'Rijks Museum van Natuurlijke Histoire te Leiden*, IV (1918). Goltzius'un şu anda Haarlem'de, Teylers Stichting'de bulunan gravürümüz için kullandığı resmi, Rotterdam'da, Museum Boymans'da açılan "H.Goltzius als Tekenar" sergisinin (Mayıs/Temmuz 1958) kataloğunda, 90 numarada yer almıştır (aynı yerde zengin bir kaynakça da bulunmaktadır).

s.91 GERGEDAN: F. J. Cole, The History of Albrecht Dürer's Rhinozeros in Zoological Literature, *Science, Medicine and History* (Essays written in honour of Charles Singer), yay. E. Ashworth Underwood (New York ve Londra, 1953), I,337-356.

JAMES BRUCE, *Travels to Discover the Sources of the Nile in the Years 1768, 1769, 1770, 1771, 1772 and 1773* (Edinburgh, 1790), V, s.86/87.

s.92 FİLLER: W.E. Popham, Elephantographia, *Life and Letters,* V(1930) ve *The Listener* (24 Nisan 1947).

NİKON'UN ATI: Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients* (Londra 1638), s.234.

GÖZLER: W.Reitsch, Das Dürer-Auge, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft,* IV (1928), 165-200.

LEONARDO: K.D.Keele, *Leonardo da Vinci on the Movement of the Heart and Blood* (Londra, 1952).

s.93 DOĞABİLİMSEL İLLÜSTRASYONLAR: Ivins, *Prints and Visual Communication;* Claus Nissen, *Die naturwissenschaftliche Illustration* (Bad Münster am Stein, 1950), zengin kaynakçayla birlikte.

ÇİNLİNİN GÖZLERİYLE GÖRMEK: Chiang Yee'nin *The Chinese Eye* (Londra, 1935) adlı güzel kitabına ilişkin bir ima.

s.95 F. W. NIETZSCHE, *Scherz, List und Rache,* Nr.55, *Die fröhliche Wissenschaft,* Nietzsches Werke, V (Leipzig, 1895), 28.

s.96 HOLLANDALI TİPLERİ: Max J. Friedlaender'in *Von Kunst und Kennerschaft* adlı eserinin "Individualitaet und Typus" başlıklı güzel bölümüne bak., s.74-76.

NESNEL DOĞALCILIK YOKTUR: Malraux, *Les Voix de Silence.* Alıntı için Stuart Gilbert'ın İngilizce çevirisi, *The Voices of Silence* (New York, 1953; Londra, 1954), s.315 vd.

GELENEKSEL VE DOĞAL GÖSTERGELER: Bu ayrımın tarihine ilişkin bazı düşünceler için "Lessing" üzerine konferansıma bak., "Masterminds" serisi, *Proceedings of the British Acedemy,* XLIII (1957), 139.

s.97 ÇOCUK RESİMLERİ: Gustaf Britsch, *Theorie der bildenden Kunst,* yay. Egon Kornmann (Münih, 1926, 1930); Arnheim, *Art and Visual Perception,* özellikle s.128-130. Ayrıca bak. Helga Eng, *The Psychology of Children's Drawings* (Londra, 1937); burada zengin kaynakça da vardır.

ESNEK ŞEMA: K. R. Popper *Conjectures and Refutations,* I., (Yukarda alıntılanmıştır), özellikle s.171-175.

NESNENİN SAPTANMASI: Cherry, *On Human Communication,* s.85.

ÖĞRENEN MAKİNELER: Bak. yukardaki atıfla W. Sluckin; Donald M. Mckay, Towards an Information-Flow Model of Human Behaviour, *British Journal of Psychology,* XLVII,I (1956), 30-43. Buna yakın düşüncelerin algılama kuramına uygulanması konusunda bak. D. T. Campbell, Perception as Substitute Trial and Error, *Psychological Review,* LXIII (Eylül 1956), 330-342 ve J.S.Bruner, *On Perceptual Readiness;* anlatıma uygulanması için bak. René A. Spitz, No and Yes (New York, 1957), s.15 vd.

s.98 BİR AĞACIN DALBUDAK SALMASI GİBİ: O.G. Selfridge, Pattern Recognition and Learning, *Information Theory* (Bildirişim kuramı üzerine düzenlenen bir sempozyumun bildirileri, Londra, 12-16 Eylül 1955), yay. Colin Cherry (New York ve Londra, 1956), s.349.

UZAKTAN YÖNETİMLİ PORTRE YAPMA İŞLEMİ: *Sunday Pictorial,* (Londra), 14 Mayıs 1950, s.9. Sanatçı olarak Al Valanis'in adı verilmiştir. Daha yeni tarihli bir örnek için *The New York Times,* 5 Ağustos 1958, s.28. Yöntem, "Identikit" adıyla bilinmektedir.

DİL: Stephen Ullmann, *The Principles of Semantics* (Glasgow, 1951), zengin kaynakçayla birlikte. Ayrıca bak. C. Rabin, The Linguistics of Translation, *Aspects of Translation,* Studies in Communication 2 (The Communication Research Centre, University College, Londra, 1958).

B. L. WHORF, *Language, Thought and Reality,* yay. John B. Carrol (Cambridge, Mass., 1956). Whorf'un kuramlarının eleştirel bir tartışması için bak. C. Levi-Strauss; R. Jakobson, C. F. Voegelin ve T. A. Seboek, Results of the Conference of Anthropogists and Linguists (Bloomington, Indiana), *International Journal of American Linguists,* (29 Nisan 1953).

3. BÖLÜM

s.102 ÖZDEYİŞ: Ernst Vatter, *Die religiöse Plastik der* Naturvölker (Frankfurt a.M., 1926); Walter E. Roth, An Enquiry into the Animism and Folklore of the Guiana Indians, *Thirtieth Annual Report of the Bureau of American Ethnology,* 1908/09 (Washington, 1915), s.130.

LUCIEN FREUD, Thoughts on Painting, *Encounter,* 10(1954).

s.103 DONATELLO'NUN İLENCİ: Vasari, *Vite,* II,404.

s.104 RESSAM HER ŞEYİN EFENDİSİDİR: Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei,* Ludwig 13,s.15.

SANATIN TUTKULARI UYANDIRMA GÜCÜ: Lenardo, *Das Buch von der Malerei,* Ludwig 25, s.27.

s.105 RESSAMLARIN ÇARESİZLİĞİ, Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei,* Ludwig 118, s.111.

BİR YARATICI OLARAK LEONARDO: Şu makalelerime bak. "Leonardo's Grotesque Heads", *Leonardo, Saggi e ricerche,* yay. Achille Marazza (Roma, 1954), özellikle s.216 ve "Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux", *Etudes d'art,* 8-10 (Paris-Alger, 1954).

PLATON, *Devlet,* X, 596-598; Schleiermacher'in çevirisiyle: *Platon,* Viyana, 1925, s.336 vd.

İMGESEL GÖSTERGE (IKONISCHES ZEICHEN): C. S. Peirce tarafından vurgulanan bu terim için bak. Charles Morris, *Signs, Language and Behavior;* ayrıca s.88 için alıntılamış olduğum kitap yazım.

s.106 EĞER VE DİŞLER: Platon, *Devlet,* X,601C. Schleiermacher'in çevirisinden (bak. yukarda), s.372.

s.107 ÇOCUĞUN DÜNYASI: bak. "Meditations on a Hobby Horse" adlı kitaptaki aynı adlı makalem.

YAPAY ŞARKICI KUŞLAR: Bu türden nesnelerin tarihi ve yaygınlığı konusunda bak. Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen* (Berlin, 1927), s.102-109. Ayrıca bak. A. Chapuis ve E. Droz, *Les Automates: Figures artificielles d'hommes et d'animaux* (Paris, 1949) ve *J.Huizinga, Herbst des Mittelalters* (2.basım, Münih, 1928), bölüm XIX.

KAFAMIZIN İÇİNDEKİ KARDAN ADAM: Bak. yukarda, Loewy'ye yöneltiğim eleştiri.

s.108 SÜREKLİ KAVRAMLAR: K. R. Popper, Platon'un ve Aristoteles'in evren kuramlarının felsefi sonuçlarını *Açık Toplum* adlı kitabında özellikle XI. bölümde ele almıştır. Ayrıca bak. F. A. Hayek, *The Sensory Order,* s.48/49.

DAĞIN ÖZÜNÜ TAKLİT ETMEK: Erwin Panofsky, *"Idea", Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der aelteren Kunsttheorie* (Studien der Bibliothek Warburg 5,yay. Fritz Saxl; Leipzig ve Berlin, 1924).

AYIRMAYI VE SINIFLANDIRMAYI ÖĞRENMEMİZ: Bak. yukarda, giriş ve bölüm II.

s.109 TAVUKLAR: Bak.yukarda, bölüm I.

YUMURTA: O. L. Zangwill, *An Introduction to Modern Psycology* (Londra, 1950), s.126 K. S. Lashley'nin gözlemleri doğrultusunda yayınlandığı yer: *Psychological Review,* XLV (1938).

HAYVANLARIN DAVRANIŞI: Nikolas Tinbergen, *The Study of Instinct* (Oxford, 1951). Daha kolay anlaşılabilir bir anlatım için bak. Konrad Lorenz: *Er redete mit dem Vieh, den Vögeln und den Fischen.* Viyana, 1950.

Kuramsal temeller konusunda (ethik ve yöntem açısından daha ilginç, ama aynı zamanda da daha tartışılabilir açıklamalar bağlamında olmak üzere) bak. Konrad Lorenz: "Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung", *Zeitschrift für Tierpsychologie,* V (1943). Bu düşüncelerin gelişmesine ilişkin kısa bir açıklama için J. B. S. Haldane, *British Journal of Animal Behaviour,* IV (Ekim 1956). Yukarda alıntıladığım "Meditations on a Hobby Horse" adlı makalemde, 1951 yılında, önce bu sonuçları ilkel sanat sorununa uygulamaya çalışmıştım. Ayrıca bak. Katesa Schlosser, *Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker: biologisch-psychologische Gesetzlichkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes* (Arbeiten aus dem Museum für Völkerkunde der Universitaet Kiel, I (Kiel, 1952).

s.110 PICO DELLA MIRANDOLA: *De hominis Dignitate* (İnsanın Onuru Üzerine), Alm. Çev. H. W. Rüssel, Leipzig, 1940.

İNSAN YÜZLERİ KARŞISINDAKİ TEPKİLER: Lo-

renz'in kuramlarının resimli ve kısa bir özeti için bak. Tinbergen, *The Study of Instinct*, s.109. R. A. Spitz ve K. M. Wolfe tarafından, insan yüzleri karşısındaki ilk tepkiler üzerine bir makaleye ilişkin olarak bak. Gibson, *The Perception of the Visual World*, s.207.

s.112 RORSCHACH TESTİ: Bruno Klopfer'in ve başkalarının ayrıntılı kaynakçaları konusunda bak. *Developments in the Rorschach Tecnique* (2 cilt, Yonkers, 1954-1956).
RORSCHACH'IN ALGILAMA VE YANSITMA ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ: H. Rorschach, *Psychodiagnostik* (Berlin ve Leipzig, 1921), s.18.

s.113 LEONE BATTISTA ALBERTI: *De Statua, Kleinere kunsttheoretische Schriften*, yay. Janitschek, s.173.
BURÇLARIN ANLAMI: Georg Thiele, *Antike Himmelsbilder* (Berlin, 1898) ve Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, yay. Gertrud Bing (Leipzig ve Berlin, 1932), II, özellikle s.464 vd. ve 491.

s.114 THEODOR KOCH-GRÜNBERG: *Anfaenge der Kunst im Urwald* (Berlin, 1905).
İLKEL SANATIN ÇIKIŞ NOKTALARI OLARAK RASTLANTISAL BİÇİMLER: Kurt Heinrich Busse, Die Ausstellung zur vergleichenden Entwicklungspsychologie der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit, *Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Berlin,1913). Mağara sanatında rastlantısal biçimlerin kullanılışı konusunda bak. G.H. Luquet, *The Art and Religion of Fossil Man*, çev, J. Townsend Russel (New Haven, 1930), s.119 ve K. Schlosser, *Der Signalismus* (ek kaynakçayla birlikte).

s.115 ÇOK GELİŞMİŞ BİR ÜSLUP OLARAK MAĞARA SANATI: Gene Weltfish, *The Origins of Art* (Indianapolis, 1953), s.229-232.

s.116 YOZLAŞMAMIŞ AVCI KAVİMLER: Bu çok yaygın görüşün kaynakçayla birlikte açıklanması için bak. A. R. Wilcox, *Rock Paintings of the Drakensberg* (Londra, 1956), Böl.XII.
EVRİM KURAMI: Yukarda bak. giriş bölümü.
NEOLİTİK SANAT ÜZERİNE KURAMLAR: Arnold Hauser, *The social History of Art* (New York ve Londra, 1951), s.34.

s.117 ERİHA'DA BULUNAN KAFATASI: K. M. Kenyon, *Digging Up Jericho* (Londra, 1957; New York, 1958).

s.118 KIZAK BÜYÜSÜ: Hans Himmelheber, *Eskimokünstler* (Eisenach, 1953), s.43 ve 62. Sözünü ettiğim yazar, herhangi bir illüstrasyon kullanmamıştır. Washington'daki Smithsonian Institution'a yaptığım birkaç başvurudan da bir sonuç alamadım. Buna karşın, bu söylencenin varlığından kuşku duymam için bir neden bulunmamaktadır.
ERNST KRIS VE OTTO KURZ: *Die Legende vom Künstler* (Viyana, 1934).
SİHİRLİ SÖZCÜKLER VE KUTSAL ADLAR: Ludwig Traube, *Nomine Sacra, Versuch einer Geschichte der christlichen Kürzung* (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters, II:Münih, 1907).
EKSİK BIRAKILMIŞ HİYEROGLİFLER: Pierre Lacau, Suppressions et modifications de signes dans les textes funéraires, *Zeitschrift für Aegyptische Sprache und Altertumskunde*, LI (1914), 1-64.

s.119 ESKİ MISIR'DA YÜZDEN BETİMLEMELER: Wreszinski, *Atlas zur altäegyptischen Kulturgeschichte*, Tafel 91, yorumla birlikte.
MUSEVİLERDE RESİM YASAĞI: Çeşitli yorumlara ilişkin ayrıntılı bir inceleme için bak. Karl Heinz Bernhardt, *Gott und Bild* (Berlin, 1956).
DOĞU KİLİSESİNDE KUTSAL RESİMLER: Edwyn R.Bevan, *Holy Images* (Londra, 1940).

s.120 KÖTÜLÜK GETİREN BAKIŞLAR: W.Staude, Die Profilregel in der christlichen Malerei Aethiopiens und die Furcht vor dem bösen Blick, *Archiv für Völkerkunde*, IX (1954), 287; Otto Demus, *Byzantinische Mosaic Decoration* (Londra, 1948; Boston, 1951), s.8.
İNSANI GÖZLERİYLE İZLEYEN RESİMLER: Antik çağdan örnekler için Plinius, *Historia naturalis* XXXV, 10 (37) (ressam Famulus ya da Amulius tarafından yapılmış bir Minerva) ve Lukianos, *De Syria Dea*, alıntılayan: Franciscus Junius, *The painting of the Ancients*, s.233. Rogier van der Weyden'e atfedilen, on beşinci yüzyıla ait bir örnek ve başkaca önemli metinler için bak. Kurt Rathe, *Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren* (Sudies of the Warburg Institute, 8; Londra, 1938), s.48-50. Yanılsamanın klasik ve modern açıklamaları için bak. aşağıda, Böl. VIII.

s.121 TİN'İN ÇEŞİTLİ DÜZLEMLERDE EŞZAMANLI İŞLEYİŞİ: Bevan, *Holy Images* (bak. yukardaki alıntı), s.31.
MALRAUX: Le Musée Imaginaire, *Les Voix du Silence*, Böl. I.

PALISSY: Ernst Kris, Der Stil Rustique, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F.I (1926).

s.122 MATISSE: Bu fikranın ressamın kendisi tarafından anlatılması için şu notlarına bak.: *Notes d'un peintre sur son dessin, Le Point* IV, XXI (1939), 14. "J'ai répondu à quelqu'un qui disait que je ne voyais pas les femmes comme je les représentais: Si j'en rencontrais de pareilles dans la rue, je me sauverais épouvanté. Avant tout, je ne cré pas une femme, *je fais un tableau.*"

4. BÖLÜM

s.123 ÖZDEYİŞ: Platon, *Der grössere Hippias*, Schleiermacher çevirisi, *Platon*, 2.cilt, s.10.

PLATON'UN ÖYKÜNMEYE KARŞI OLUŞU: Alexander W. Byvanck, *De beeldende Kunst in der Tijd van Plato* (Mededelingen der Koninglije Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N.F., Bölüm 18, 16;1955), s.429-475.

YUNAN SANATININ UYANIŞI: Bu bölümün bakış açısından en iyi giriş için bak. Emanuel Loewy, *Die griechische Plastik*, Leipzig, 1911; John Davidson Beazley ve Bernard Ashmole, *Greek Sculpture and Painting to the End of the Hellenistic Period.* Cambridge, 1932.

s.124 YUNAN HEYKEL SANATININ TARİHLENDİRİLMESİ: Gisela M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greek* (gözden geçirilmiş baskı, New Haven, 1950).

s.125 E. LOEWY: Bak. giriş, s.39.

YUNANİSTAN'DAKİ GELİŞMENİN KENDİNE ÖZGÜ YANI: Bu konuda bu bölüme de temel alınan en kapsamlı inceleme için bak. Waldemar Deonna, *Du Miracle grec au miracle chrétien* (3 cilt, Basel, 1945-1948).

HEINRICH SCHAEFER: *Von aegyptischer Kunst* (3. basım, Leipzig, 1930).

s.126 MOZAİK TESTİ: Margret Lowenfeld, *The Lowenfeld Mosaic Test* (Londra, 1954), s.52.

s.128 SFENKS: I. E. S. Edwards, *The Pyramids of Egypt* (Harmondsworth, Penguin, 1947), s.107.

THUTMOSİS'İN SURİYE'DEN GETİRDİĞİ BİTKİLER: Bak. yukarda, Bölüm II.

TEL EL AMARNA VE YUNAN MUCİZESİ: Deonna (op. cit.), s. 337 vd.

H. A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *Arrest and Movement* (Londra, 1951).

MERERU-KA: Benim yorumum, Schaefer ve Sethe'nin görüşlerine atıfta bulunmuş olan William S. Smith'in *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom* adlı eserini temel almaktadır (Londra, 1946, s.355). Ayrıca bak. Wreszinski, *Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte*, III. Tafel I ve metin. Prentice Duell, *The Mastaba of Mereruka* (Publications of the Oriental Institute, University of Chicago, XXXI, XXXIX. (Chicago, 1938) resimdeki sahneyi biraz değişik biçimde, ilgili mevsimde hasadın korunması için tanrılara yakarılması diye yorumlar. Ancak aynı yazar, mezarda betimlenmiş sahnelerin bütününü, "gerek geçmişe, gerekse geleceğe yönelik" sayar ki, bu görüş benim yorumumla iyi uyuşmaktadır.

s.131 BU RESİMLERİN OKUNMASI GEREKİR: Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement*, s.33, 34.

J.KEATS: *Ode to a Grecian Urn.*

YAŞAMIN KORUYUCUSU: Heinrich Schaefer ve Walter Andrae, *Die Kunst des alten Orients* (Propylaen-Kunstgeschichte, 2; Berlin, 1925), s.33.

s.132 SONRASIZ YİNELENME: Mircea Eliade, *Le Mythe de l'eternel retour* (Paris, 1949). Kuyruğunu ısıran yılan konusunda, Iamblichus'a göre Ficino'ya bak. Şu makalem: "Icones Symbolicae, The Visual Image in Neo-Platonic Thought", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XI* (1948) ve George Boas'ın çevirisi: *The Hieroglyphics of Horapollo* (New York, Bollingen Series XXIII, 1950). Geç antik çağda mevsimler, sonsuzluk ve gömüt sanatı konusunda bak. G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* (Dumbarton Oaks Studies, 2; Cambridge, Mass., 1951), özellikle s.234.

EURİPİDES, *Alcestis*, 348-354.

PLATON: *Gesetze* (Yasalar Üstüne), II, 656D, Schleiermacher'in çevirisinden, II, cilt, s. 553.

s.133 SEDİR: Platon, *Der Staat* (Devlet), X, 598D, Schleiermacher'in çevirisinden, II.cilt, s.368.
OPTİK YANILMALAR: *Der Staat*, X, 602C-D.
PLATON'UN MODERN SANATI YADSIMASI: Bak.yukarda.

s.134 ESKİ YUNANLILARDA KURMACA EDEBİYATI: Edgar John Forsdyke, *Greece before Homer* (Londra, 1955), böl.VIII.
ŞİKAGO SEMPOZYUMU: Helene J. Kantor, George Hanfmann ve başkaları. Narration in Ancient Art: A Symposium, *American Journal of Rcheology*, LXI (Ocak 1957).
HANFMANN, *Greek Narration*, s.74.

s.135 PARİS'İN YARGISI: Christoph Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst* (Zürih, 1951,) kaynakçayla birlikte.

s.137 SAHNE DEKORLARI VE YANILSAMACI TEKNİKLER: Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (Münih, 1923). Sachregister 10, *Bühnenmalerei* maddesi.

s.138 HOMEROS: *Odysseia* XIX, 227-231, karş. H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments* (Londra, 1950).

s.140 PLATON'DAN MISIR SANATI ÜZERİNE: Bak. yukarda.
HELİODORUS: *Aethiopica* III, 13. Bu bölüm, Lessing'in *Laokoon*'unun ekinde ayrıntılı olarak irdelenmiştir: bak. *Gotthold Ephraim Lessings saemtliche Schriften*, yay. Karl Lachmann ve Franz Muncker (Leipzig, 1898), XIV. s.420.
PHİLOSTRATUS, *Das Leben des Apollonius von Tyana*, IV. kitap, böl. XXVIII, F. C. Conybeare'in İngilizce çevirisi, LCL,1912, I,413. Almanca çeviri: F. Jakobs, Stuttgart, 1829, s.258 vd.

s.143 PLATON'UN SEDİRİ: Bak. yukarda.

s.144 PLİNİUS'DAN PARRHASİOS ÜZERİNE: "Pharrhasius... in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa subtilitas... Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat" (*Hist.nat.* XXXV, 67, 68). Bunun yorumu için bak. B.Bandinelli, Parrasio, *Çritica d'arte* (1938), s.5; Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (Leipzig, 1914-1924), II, s.50-54.

s.145 AVUSTRALYALI YERLİLER: M. A. McElroy, Aesthetic Ranking Tests with Arnhem Land Aborigines, *Bulletin of the British Psychological Society*, No.26 (1955), s.44.
MISIR HİYEROGLİFLERİ: P. Lacau'nun yukarda alıntılanan makalesine bak.
TIMANTHES: Plinius, *Hist.nat.* XXXV, 73. Cicero (*Orator*, 74) ve Quintilianus da (*Inst. oratoria* II, XIII, 12.) resmi anlatırlar. Ortaçağdaki yazarlar, resim sanatında ifadeye ilişkin olarak bundan bir paradigma geliştirmişlerdir.

s.147 QUİNTİLİANUS: "...distortum et elaboratum in qua vel praecipue laudabilis est ipse illa novitas ac difficultas." *Inst.or.*, II, XIII, 10.
RÖNESANS DÖNEMİNDE ANTİK ÇAĞ ANEKDOTLARI: Bak. Ernst Kris ve Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler* (Viyana, 1934).

s.148 YUNAN SANATINDA FORMÜLLER: E. Loewy, Typenwanderung, *Archaeologische Jahreshefte*, XII (1909, 243;XIV/1911), I.
MEKSİKALILARIN SANATINDA PERSPEKTİF KISALTMA: Bu bağlamda en etkileyici örneklerden biri, kısa süre önce ortaya çıkarılan *Bonampak duvar resimleridir:* Augustin Villagra Caleti, Bonampak, la ciudad de los muros pintados, Supplement, *Anales del Instituio Nacional de Antropologia e Historia*, III; (Mexico City, 1949); bu konuda dikkatimin çekilmesini, Mr. P. Dark'ın dostça ilgisine borçluyum.

s.149 PLİNİUS'DAN LYSİPPUS ÜZERİNE: *Hist. nat.*, XXXIV, 65.

s.150 QUİNTİLİANUS'DAN "SANATSEVERLER" ÜZERİNE: "Polygnotus atque Aglaophon, quorum simplex artis primordia maximis, qui post eos exstiterunt, auctoribus praeferant, proprio quodam intelligendi, ut mea opinio est, ambitu." *Inst. or.*, XII, x,3.
ANTİK SANATIN ÇÖKÜŞÜ: Geç antik dönemdeki akımların yeni bir değerlendirmesi için bak. D. Levi, L'arte Romana: Schizzo della sua evoluzione e sua posizione nella storia dell'arte antica, *Annuario della Scuolo Archeoloica Italiana di Atene*, XXIV-XXVI, N.F.VIII-X, 1946-1948 (Roma, 1950), s.229-304.

s.151 BİZANS İKONASI: Bak. E. Bevan, *Holy Images* (Londra, 1940), s.145 vd.
BİZANS KİLİSESİNİN ANLATICI RESİM DİZİLERİ: Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (Londra, 1948; Boston, 1951), s.16, s.145.

5. BÖLÜM

s.152 ÖZDEYİŞ: W. H. Auden, *The Collected Poetry* (New York, 1945), s.267. Dikkatimin bu alıntıya yönelmesini, Dr. Giorgio Tonelli'nin nazik igisine borçluyum.

ANTİK ÇAĞIN "KANONLARI": Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, *Monatshefte für Kunstwissenschaft,* XIV, 1921. Başkaca kaynaklar için yine aynı yazardan: *Meaning in the Visual Arts* (New York, Anchor, 1955), s.VI.

FRED C. AYER: *The Pyschology of Drawing, with Special Reference to Laboratory Teaching* (Baltimore, 1916).

s.154 ÇİN RESİM DERSİ KİTABI: Mai-Mai Sze, *The Tao of Painting: A Study of the Ritual Dispotion of Chinese painting, with a translation of the Chieh Tzu Yüan Hua Chuan (Mustard Seed Garden Manual of Painting),* 1679-1701 (2 cilt, New York, Bollingen Series XLIX, 1956). Ayrıca bak. Henry P.Bowie, *On the Laws of Japanese Painting* (San Francisco, 1911).

s.155 YAZMAYI ÖĞRENMEK: *Das Senfgarten Vorlagenbuch; The Tao of Painting,* II, s.323/4.

DÖRT YAPRAK ÇİZ: İbid., II, 328.

ESİNLENME İÇİN UYGUN ATMOSFER: İbid., II, 327.

SANAT DİLİNİN ÇİNCE TERMİNOLOJİSİ: İlginç bir tartışma için bak. William Reynolds Beal Acker, *Some T'ang Texts on Chinese Painting* (Leiden, 1954), giriş bölümü.

s.156 ORTAÇAĞIN GELENEKSEL BİÇİMLERİ: Adolph Goldschmidt, Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter, *Vortraege der Bibliothek Warburg,* I (1921-1922), (Berlin, 1923), s.40-50. Ayrıca Julius von Schlosser'in daha önce değinilen yazılarına da bak. Ortaçağın desen kitaplarına ilişkin kaynakça için bak. Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spaetgotik* (Augsburg, 1923), 56, 57, 63 numaralı notlar.

VİLLARD'IN ÖRNEKLER KİTABI RESSAMLAR İÇİN ÖNGÖRÜLMEMİŞTİR: Bu konudaki bilgiyi Profesör Harry Bober'a borçluyum.

s.158 PENCERE: Leone Battista Alberti, *Della Pittura,* yay. Janitschek, s.79.

s.159 LEONARDO'NUN BÜYÜME YASASI: J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (2. basım, Londra ve New York, 1939) I, 126 (Nr.394,395). Lenardo'nun notları, özgür bir özetlemeyle bir araya getirilmiştir.

YARATICI LEONARDO: Bak. yukarda.

s.160 PLATON'UN ÖĞRETİLERİNİN ETKİSİ: Erwin Panofsky, *Idea,* bak. yukarda. Bu öğretinin temel metni, yani Giovanni Pietro Bellori'nin "Idea" adlı, 1664 tarihli konuşması için bak. *Le Vite de' pittori, sucltori ed architetti moderni* (Roma, 1672); Almanca çeviri: *Die Idee des Künstlers,* çev. K. Gerstenberg, Berlin, 1939.

LESSING: *Emilia Galotti,* I.perde, 4.sahne.

s.161 SANAT DERSLERİNİN UYGULAMASI: En iyi özet için bak. Joseph Meder, *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung* (Viyana, 1919); ayrıca bak. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art* (Cambridge ve New York, 1940).

MICHELANGELO'NUN UYARISI: Johannes Wilde, *Italian Drawings in the British Museum; Michelangelo and his Studio* (Londra, 1953), Nr.31.

JOACHIM VON SANDRART: *L' Academiatedesca della architectura, scultura e pittura: oder, Teutsche academie der edlen bau-, bild- und mahlereykünste* (Nürnberg, 1675) Buch I, Teil 3. Bu bölüm Vasari'nin *Vite*'sinden (giriş, XV), *disegno*'ya ilişkin bölümden alınmadır. Benzer ifadeler için bak. Panofsky, *Albrecht Dürer* (Princeton, 1943), s.273.

BİR ERKEK FİGÜRÜNÜN ÇİZİMİ: Max Libermann'ın öğretmeni Steffeck, şöyle derdi: "İnsan ezbere çizemediğini hiç çizemez." Max Liebermann, *Gesammelte Schriften* (Berlin, 1922), s.42.

RESİM KİTAPLARI: Bu kitapların başka bir bölümü için bak. H.L.Boersma, *Kunstindustrieele Literatur* (Lahey, 1888) ve büyük sanat kitaplıklarının katalogları, özellikle Conte Cicognara (Pisa, 1821), Nr. 288-369, Österr. Museum für Kunst und Industrie (Viyana, 1883), Sektion D, ve Rijkmuseum (Amsterdam, 1934), I, 221-228.

s.162 VOGTHERR: Bu bölümde ele alman resim kitaplarının başlıkları için illüstrasyonlar listesine atıfta bulunuyorum. Vogtherr'in kitabındaki kaynakça, olağanüstü bir ilginin varlığını kanıtlaması nedeniyle kayda değer niteliktedir: Kitap, 1538 yı-

lındaki ilk basımının ardından 1539 yılında yeniden basılmış, 1540 yılında ise iki kez Almanca, iki kez de Latince yayınlanmıştır. Ayrıca 1545, 1559 ve 1572 yıllarında Anvers'de, Fransızca ve İspanyolca metinler içeren, izinsiz baskılar yapılmıştır. 1913 yılında ise bir tıpkı basım yayınlanmıştır (Zwickauer Faksimiledrucken, 19).

s.164 DÜRER'İN GÜZELLİK VE ORANTI ARAYIŞI: Bak. Erwin Panofsky'nin orantı üzerine makalesi ve yukarda alıntılanan *Albrecht Dürer* kitabı.
CAREL VAN MANDER: *Den Grondt der Edel vry Schilder-Const*, yay. Rudolf Hoecker, *Quellenstudien zur hollaendischen Kunstgeschichte*, VIII (Lahey, 1916), 56 (II, 6-7).
AGOSTINO CARRACCI: Rudolf Wittkower, *The Drawings of Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* (The Italian Drawings at Windsor Castle; Londra, 1952), s.13.

s.166 "EUKLİDESVARİ" KUŞLAR: "Havendosi per long' esperientia di studio osservato d'entr'a' segreto della natura, che ciascuna cosa da Dio creata ha simpatia alle figure d'Euclide, si come imparai per esperientia dall osservazione ch'io feci all hora, ch'andavo alle scuole, mentre un mio compagno, naturalmente, et senz' alcuno studio disegnava uccelli sopra la carta. Non sarà dunque fuor del nostro principio... il seguir la naturallezza di detto mio compagno, la quale sarà vera mascina, e vero modo per disegnar qualsisia uccello con ogni giusta proportione." Crispyn van de Passe, *La Luce del dipingere* (Amsterdam, 1643), Part V, s.1.

s.167 KUŞ VE YUMURTALAR: Sze, *The Tao of Painting*, II,535.
JAPON DİYAGRAMATİK SANAT BECERİLERİ: Yumurtadan çıkan kuş: Henry P. Bowie, *On the Laws of Japanese Painting* (San Francisco, 1911), pano XXII; Hokusai'nin şeması için: Jack R. Hillier, *Hokusai* (Londra, 1955).
RUBENS: Bak. Julius von Schlosser, *La Letteratura artistica* (Floransa, 1956), s.644. Mr. Michael Jaffé tarafından kitabın eleştirel bir basımı hazırlanmaktadır.

s.171 VAN MANDER, *Schilder-Const* (yukardaki alıntı), s.56 (II,5).

s.174 PIETER CAMPER, *The Connexion between the Science of Anatomy and the Arts of Drawing, Painting, Statuary etc.* (Londra, 1764), s.94.

s.175 ÖNCEDEN OLUŞTURULAN BEKLENTİLERİN DEĞİŞTİRİLMESİ: J. R. Beloff, Perception and Extrapolation, *Bulletin of the British Psychological Society*, Nr.32 (May 1957), s.44.

s.176 LEONARDO'NUN TASLAK ÇIKARMA YÖNTEMLERİ: *Etudes d'art*'da çıkan, yukarda alıntıladığım makaleme bak.

s.177 DEGAS: John Rewald, *The History of Impressionism* (New York, 1946), s.156.
MEDER: *Die Handzeichnung*, s.258/59.
LYSİPPUS VE CARAVAGGIO: Roger Hinks, *Michelangelo Merigi da Caravaggio* (Londra, 953), s.32.
MODERN SANATIN İKİLEMİ: Ayrıntılı bir inceleme için bak. Joyce Cary, *Art and Reality* (New York ve Cambridge, 1958), Böl.7-10.
CONSTABLE: Lessie, *Memoirs*, s.279.
CHARDIN: Charles Nicolas Cochin, Essai sur la vie de Chardin, *Documents sur la vie et l'oeuvre de Chardin*, yay. A. Pascal ve R. Gaucheron (Paris, 1931), s.5. Gerçi Cochin'in yazısı Constable hayattayken henüz yayınlanmış değildi, ancak aradaki benzerlik, çarpıcıdır: "Voilà, se disait-il à lui-même, un objet qu'il est question de rendre. Pour n'être occupé que de le rendre vrai, il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu, et même jusqu'à la maniére dont ces objets ont été traités par d'autres."
POUSSIN: "Il veut que lorsqu'il vient à mettre la main à l'oeuvre, il le fasse d'une manière qui n'ayt point encore executée par un autre, afin que son ouvrage paroisse comme une chose unique et nouvelle."

s.178 JOHN CONSTABLE: *Various Subjects of Landscape* (Londra, 1832).
BİR BİLİM OLARAK RESİM SANATI: Leslie, *Memoirs*, s.323.

s.179 COZENS VE CONSTABLE: Paul Oppé, *Alexander and John Robert Cozens* (Londra, 1952), s.70. Constable'ın Cozens'dan kopya ettiği on beş eserlik bir başka takım, Paul Oppé'nin koleksiyonuna ait eserlerin yer aldığı ve Royal Academy of Arts'da açılan bir sergide (Londra, 1958) gösterilmişti (Sergi kataloğu, Nr. 44).
BULUTLAR: Kurt Badt (çeviren: S.Godman), *John Constable's Clouds*, (Londra, 1950).

s.180 GOETHE'DEN HOWARD ÜZERİNE: "Howards Ehrengedaechtnis", Goethe'nin toplu şiirlerinde, "Gott und Welt" başlığı altında yer alır.

6. BÖLÜM

s.182 ÖZDEYİŞ: Shakespeare, *Antonius and Cleopatra*, IV, xii 2-7, Schlegel-Tieck çevirisi.

PHİLOSTRATUS, *Das Leben des Apollonius von Tyana*, II. kitap, bölüm 22; F. C. Conybeare'in İngilizce çevirisinden (LCL, 1912), I, 175-179.

s.183 YANSITMA: Bak.yukarda, bölüm III.

s.185 PAUL OPPE, *Alexander and John Robert Cozens* (Londra, 1952), s.167. Kitapta Alexander Cozens'ın şu yazısının bir kopyası bulunmaktadır: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1.basım, 1785).

JUSTINUS KERNER: *Kleksographien* (Stuttgart, 1853).

MÜREKKEP LEKELERİNİN YORUMU: O.L. Zangwill, A Study of Attidue in Recognition, *British Journal of Psychology*, XXVIII (1937), 12-17.

s.186 PİTORESK MOTİFLER: Christopher Hussey, T*he Pisturesque* (Londra ve New York, 1927). Ayrıca şu makaleme bak. "Reaissance Artistic Theory and The Development of Landscape Painting", *Gazette des Beaux-Arts* XLI (Mayıs 1953); basıldığı yer: *Essays in Honor of Hans Tietze* (Paris ve New York, 1958).

SAMUEL VAN HOOGSTRAETEN, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (Rotterdam, 1678), s.237.

s.187 ÇİN'DE LEKELERİN YORUMU: Tschan-Yung,Tschi, alıntı: H. A. Giles, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art* (Şanghay ve Leiden, 1905), s.100.

s.188 LEONARDO DA VINCI: *Buch von der Malerei*, Ludwig 60, s.68.

LEONARDO'NUN YÖNTEMİ: "Conseils de Leonardo" başlıklı, yukarda alıntılanan makaleme bak.

AYER: *Psychology of Drawing.*

LEONARDO'DAN BOTICELLI ÜZERİNE: *Buch von der Malerei*, Ludwig 60, s.68.

ISLAK SÜNGER: Plinius, *Historia Naturalis*, XXXV, 103.

s.189 ALBERTI'DEN SANATIN KAYNAĞI ÜZERİNE: Yazarın yukarda alıntılanan *De Statua*'sına bak.

LUSUS NATURAE (DOĞA OYUNLARI): Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations* (Paris, 1957), bölüm II. Çok sayıda örnek için bak. Michael Bernhard Valentini, *Museum museorum*, II (Frankfurt a.M., 1714), bölüm VII.

İNCİLER: Peter Stone, Baroque Pearls, *Apollo* (Aralık 1958).

s.190 PLATON: Bak. yukarda, bölüm III ve IV.

ÇARPITILMIŞ ORANTILAR: Platon, *Sophist*, Schleiermacher çevirisi, cilt, I., s.337/38.

TZETZES: Chiliad xl, hist.381 ve viii, alıntının kaynağı: Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients*, s.232; ayrıca bak. Jurgis Balttrusaitis, *Anamorphoses;* ou perspectives curieuses (Paris, 1955), s.12.

s.191 HORATIUS, *Ad Pisones* (Ars poetica) 361/62.

LE ROMAN DE LA ROSE, 19383/93. satırlar.

DONATELLO: Vasari, *Vite*, yay. Milanesi, II, s.170-171.

s.193 BALDASSARE CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano* (1. basım, 1527), yay. Vittorio Cian (4. gözden geçirilmiş baskı, Floransa, 1947), s.69 (Kitap I, bölüm 28).

TIZIAN: Vasari, *Vite*, yay. Milanesi, VII, 452. Vasari'nin dikkatsiz taklitçilere yaptığı atıf, herhalde Tintoretto'ya ilişkindir; Tintoretto'nun tekniği daha sonra benzer gerekçelerle Carlo Ridolfi'nin *Meraviglie d'arte*'sinde (Venedik, 1648) savunulmuştur. Resim yapma tekniğiyle ilgili olarak bak. Vojtech Volavka, *Die Handschrift des Malers* (Prag, 1953).

s.194 GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, kitap VI, bölüm LXII (1.basım, 1584); Roma, 1844, II, 446.

CAREL VAN MANDER, *Schilder-Const*, XII, 26.

REMBRANDT: Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* (1.basım, 1718; Lahey, 1753), I,269.

s.195 VELAZQUEZ: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictorico, y escala optica,* kitap III, bölüm III (1.basım, 1714; Madrid, 1947), (s.905). Bu konuya dikkatimin çekilmesini, Mrs. Eriqueta Frankfort'un nazik ilgisine borçluyum.

İKİ TUTUM ÜZERİNE:

Vedo un impasto, un sprezzo de penelo,
Un certo che inefabile, e amirando.
Che soto l'ochio me va a bulegando
Si che scovegno dir: questo é'l piu belo.
In fin quelo xè un sforzo, un voler far
Con tempo, con paciencia, e con amor:
E forsi anche a quel segno ogni Pitor,
Che habia bon ochio ghe puol arivar.
M l'arriva a la maniera, al trato
(Verbi gratia) del Paulo, del Bassan,
Del vechio, Tentoreto, e de Tician,
Per Dio, l'ècosa da deventar mato.

Marco Boschini, *La Carta del nevegar pitoresco* (Venedik, 1660), s.296/97.

MARCO BOSCHINI, *Descrizione de tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia,* yay. A. M. Zanetti (Venedik, 1733), s.11.

s.196 ROGER DE PILES: *Cours de peinture par principes* (Paris, 1708), s.256.

CAYLUS: "La vérite de cette opèration de l'esprit est fondée sur la nature. En Agissant ainsi, il flatte l'amour propre de celui qu'il veut persuader. Loin de le dégouter ou de le révolter par une répetition détaillée, il le traite en homme éclairé qui croit sentir et imaginer par lui-meme ce qu on vient de lui suggérer." Anne Claude Philippe, Comte de Caylus, *Discours sur la peinture et la sculpture,* yay. A. Fontaine (Parkis, 1910), s.153. Bu atfı Mr. H. Lester Cooke'a borçluyum. Düzyazı üslubunda benzer gözlemler için bak. Demetrius, *De Elocutione,* 222.

JOSHUA REYNOLDS, *Discourses* (1769-1790); New York ve Londra, 1928, s.239-241 (Discourse XIV).

s.197 J. E. LIOTARD, *Traité des principes et des régles de la peinture* (Cenevre, 1945), s.97.

s.198 KALIN FIRÇA VURUŞLARI: Maurice Grosser, *The Painter's Eye* (New York, 1955), s.66.

SANATIN YENİ BİR İŞLEVİ: Bak. yukarda alıntılanan "Psycho-Analysis and the History of Art" başlıklı konferansım.

RESİMLİ BİLMECE OLARAK MODERN RESİM: Jean Limbourg, *Catalogue of Works by Jean Dubuffet* (sergi: Arthur Tooth a.Sons Ltd., Londra, Nisan-Mayıs 1958) için yazdığı girişte, Dubuffet'nin yönteminin temel ilkesinin her resmi kendi istediği gibi yorumlayacak olan izleyicinin imgelemine seslenmek olduğunu belirtir... bu nedenle Dubuffet'nin resim sanatı, işin yarısını görmekle yükümlü olan tembellere uygun düşebilecek bir sanat değildir.

7. BÖLÜM

s.199 ÖZDEYİŞ: Maximus Tyrius, Philosophumena, yay. H. Hobein (Leipzig, 1910), s.123, 124; alıntı: Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients,* s.344.

PHİLOSTRATUS: Bak. yukarda.

RESİMLERİ OKUMAK: Kaynakça için bak. M. D. Vernon, *A Further Study of Visual Perception,* s.28-40 ve 262.

WILLIAM JAMES, *Talks to Teachers on Psychology and to Students on Some of Life's Ideals* (New York ve Londra, 1899), s.159.

s.200 BİLİŞİM KURAMI: Bak. Colin Cherry, *On Human Communication* ve Dieter Langer, *Informationstheorie und Psychologie,* (Göttingen, 1962).

SEÇME İŞLEVİ: D. M. McKay, The Place of Meaning in the Theory of Information, *Information Theory,* A Symposium, yay. Colin Cherry (New York ve Londra, 1956), s.219.

s.201 AŞILAMA DENEYLERİ: Vernon, *A Further Study of Visual Perception,* s.241; C. E. Osgood, *Method and Theory,* s.640. Williams, sıcaklığın algılanmasının söz konusu olduğu benzer bir deneyi anlatır: "Suggestibility in the Normal and Hypnotic States", *Archives of Psychology* (1930).

KÜLT RESİMLERİ: Bevan, *Holy Images.*

s.202 ZEUXİS VE PARRHASİOS: Plinius, *Hist. nat.,* XXXV, 36.

s.203 THEON'UN "SESLİ FİLMİ": Claudius Aelia-

nus, *Var.hist.* II, 44. Delacroix, bu anekdottan 16 Mayıs 1857 tarihli günce notunda söz eder.

s.204 ÇİN KURAMLARI: Sze, *The Tao of Painting,* I, 104.

FIRÇA ÇALIŞMAKTAN TASARRUF EDEBİLİR: *The Tao of Painting,* I, 104.

s.205 PAGODA: Wang Wei'ye atfolunan bir incelemeden, Shio Sakanishi, *The Spirit of the Brush* (The "Wisdom of the East" Series; Londra, 1939), s.71.

"GRANBY SHADOW" YAZI BİÇİMİ: Raymond Cohn ve Michael Estrin, *101 Ornamental Alphabets* (New York, 1956), s.83.

ÖZNEL KONTUR: Osgood, *Method and Theory,* s.232.

RÖNTGEN RESİMLERİ: G. Spiegler, *Physikalische Grundlagen der Röntgendiagnostik* (Stuttgart, 1957), bölüm 7, kaynakçayla birlikte.

İNSAN İNANDIĞINI GÖRÜR: Karş. M. L. Johnson, Seeing's Believing, *New Biology,* XV (Ekim 1953), s.60-80, Johnson, "Believing is Seeing" (İnanmak, görmektir) yolundaki mükemmel ifadeyi kullanmıştır.

s.206 PARRHASİOS'UN ÇİZGİSİ: Bak.yukarda.

PHİLOSTRATUS: Imagines I,4.

WILLIAM SHAKESPEARE: *The Rape of Lucrece,* 204; 1422/28. satırlar. Görünüşe bakılırsa, benzerliğin ayırdına varılamamıştır; T. W. Baldwin'in *On the Literary Genetics of Shakespeare's Poems and Sonnets*'ine (Urbana,1950) ilişkin kapsamlı kaynakçada Philostratus adına rastlanmamaktadır. Başka bir yerde bu soruna geri dönmeyi umuyorum.

s.208 CARACCI'LER: R. Wittkower, A. J. Ayer ve başkaları, *Studies in Communication;* giriş: B. I. for Evans, Studies in Communication (The Communication Research Centre, University College, Londra, 1955).

s.209 DROODLE: Roger Price, *Droodles* (New York, 1953); ayrıca bak. Osgood, *Method and Theory,* s.214, ve Arnheim, *Art and Visual Perception,* s.33.

HILDEBRAND: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst,* s.5.

s.211 WHISTLER'DAN FRITH ÜZERİNE: William Gaunt, *The Aesthetic Adventure* (Harmondsworth, Penguin), s.115.

NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft,* bak. yukarda, bölüm II.

s.215 FRASER SARMALI: Metzger, *Gesetze des sehens* (2. basım, Frankfurt a.M., 1953), s.18. Ancak böylece, benim düşüncelerimin, bu ve benzeri yanılsamaların oluşturduğu bilmeceyi çözdüğü savında değilim.

GIBSON, *The perception of the Visual World,* s.65.

ROY CAMPBEL, *Broken Record* (Londra, 1934), s.27.

VASARI, *Vite,* yay. Milanesi, IV, 9 (III. bölümün önsözü).

BARBARO: "E la perfettione dell'arte, fare i contorni di modo dolci, et sfumati, che ancho s'intenda, quel che non si vede, anzi che l'occhio pensi di vedere, quello ch'egli vede, che e un fuggir dolcissimo una tenerezza nell'orizonte della vista nostra, che e, et non e, et che solo si fa con infinita pratica, et che diletta a chi non sa piu oltra, et fa stupire, chi bene l'intende." Daniele Barbaro, Vitruvius Pollio, *I dieci libri dell' architettura* (Venedik, 1556), Kitap VIII, bölüm V, s.188.

s.216 ÇİN RESİM KİTABI: Wang Wei'ye atfolunmuştur; Sakanishi, *The Spirit of the Brush,* s.71.

HENRY PEACHAM: *The Compleat Gentleman... To which is added The Gentleman's Exercise* (Londra, 1634), s.39.

s.217 DEĞİŞMEZ PRENS: I, A.W. Schlegel çevirisi, Phaidon Verlag, Stuttgart ve Viyana, 2 cilt. s.18 vd.

s.220 VERNON: *Visual Perception,* s.130; G. K. Adams, *American Journal of Pschology,* XXXIV (1923), 359.

s.221 YAPRAK MI, EŞEK Mİ? Vernon, *Visual Perception,* s.130/31. Algılama kuramı açısından benzer deneylerin ayrıntılı bir incelemesi için bak. Jerome S. Bruner, Leo Postman ve John Rodrigues, Expectation and the Perception of Color, *American Journal of Psychology* (Austin, Teksas), LXIV (1951), 216-227, basıldığı yer: David C. Beardslee ve Michael Wertheimer, *Readings in Perception* (New York ve Londra, 1958).

RESİMLERİ "OKUMAK": Bu konuda içe dönük iyi bir çözümleme için: Jean-Paul Sartre,

L'Imaginaire (Paris, 1948), s.46 vd. Ayrıca bak. Karl Hofer, *Über das Gesetzliche in der bildenden Kunst* (Berlin, 1956), s.49-51 ve G. T. Buswell, *How People Look at Pictures* (Chicago, 1935); eser, gözlerin hareketiyle ilgilidir. Ayrıca bak. Vernon, *Visual Perception*, ek B (bu konudaki deneyler için).

YORUMA İLİŞKİN VARSAYIMLARIN İNATÇILIĞI: C. Fisher, Dreams and Perception, the Role of Preconscious and Primary Modes of Perception in Dream Formation, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, II (1954), 389-445.

s.222 YANLIŞ YORUMLARDAN VAZGEÇİLMESİ: Gudmund Smith, Visual Perception, an Event over Time, *Psychological Review*, LXIV (Eylül 1957), kaynakçayla birlikte. Burada alıntılanan iki makale, Anton Ehrenzweig'ın ilginç içe dönük çözümlemelerini doğrulamaktadır: *The Psycho Analysis of Artistic Vision and Hearing* (Londra, 1953), ancak bu, Ehrenzweig'm varsayımının kesinlikle desteklendiği anlamına gelmemektedir.

ŞAŞIRTMACALAR: R. S. Woodworth ve Harold Schlosberg, *Experimental Pschology*, s.716, kaynakça atıflarıyla birlikte.

İŞARET EDEN EL: E. E. Jones ve J. S. Bruner, Expectancy in Apparent Visual Movement, *British Journal of Pschology*, XLV (1954), 157-165. S. E. Kaden, S. Wapner ve H. Werner, Studies in Physiognomie Perception II: Effects of Directional Dynamics of Pictures, Objects and of Words on the Position of the Apparent Horizon, *The Journal of Psychology*, XXXIX (Ocak 1955), 61-70.

s.223 PHILIP ANGEL, *Lof der Schilder-Konst* (Leiden, 1642), s.41. Bu etkinin ele alındığına, Ptolemaeus'un "Optik" adlı eserinde de rastlamaktayız. Bak. yukardaki Ptolemaeus alıntısı, s.55.

HAREKET VE UZAM: Bak. Hans Wallach, D. N. O'Connell ve Ulric Neisser, The Memory Effect of Visual Perception of Three-Dimensional Form, *Journal of Experimental Pschology*, XLV (Mayıs 1953), 360-368; İlginç bir tartışma için: Metzger, *Gesetze des Sehens*, s.448-455.

s.224 BETİMLEMELERİN YAŞAM ALANI: Batı tarihsel sonuçlar için bak. yukarda, s.151-159 ve 178, ayrıca J. Bodonyi'nin "Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spaetantiken Bildkomposition" kitabı üzerine yazım: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, V (1932/33), özellikle s.74.

REMBRANDT: Johann Plesch, *Rembrandts within Rembrandts*, Edward Fitzgerald çevirisi (New York, 1953).

s.231 BİR ELİN KONTUR ÇİZİMİ: Bak. M. L. Johnson, *New Biology*, yukarda alıntılanmıştır.

ÜST-DİL: Bak. A. Tarski, yukardaki alıntı.

8. BÖLÜM

s.236 ÖZDEYİŞ: "Naturalis quidem compositio visus res est mirabilis in casu suo qui ordinate fit cum extensione sua, et sensibilitate quam exhibet videndi et discernendi diversitates subjectarum figurarum, quomodocumque posite fuerint. Facit autem hoc velociter, sine tarditate aut intermissione, et utitur diligenti ratiocinacione cum mirabili virtute fere incredibili, et agit hec insensibiliter propter celeritatem suam... Senus ergo, cum non poterit videre subiectam rem eo modo qui ei Convenit, cognoscit eam per manifestationem ceterarum diversitatum. Et sic quandoque apparet e res vere, et quandoque ymaginatio falsa..." Ptolemaeus, *Optik*, II. kitap, 74 ve 136; alıntı: Albert Lejeune (yay.), *L'Optique de Claude Ptolémée* (Louvain, 1956), s.50 ve 81.

s.237 PHİLOSTRATUS: Bak. yukarda, s.207.

PERSPEKTİF ÜZERİNE YENİ KAYNAKÇA: Geleneksel perspektifin eleştirisi konusunda başlıca kaynaklar için bak. G. Hauck, *Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls* (Stuttgart, 1879), ve *Die malerische Perspektive* (Berlin, 1882). Bu eleştiriye kazandırılan felsefe temeli için, Erwin Panofsky, "Die Perspektive als symbolische Form", *Vortraege der Bibliothek Warburg* (1924/25). John White. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (Londra, 1957) adlı kitabında Panofsky'nin yorumunu geliştirmiş ve uygulamıştır. Gerek bu eleştirmenin, gerekse başkaca eleştirmenlerin geometrik yansıtmanın perspektifinin eleştirisinden çıkardıkları sonuçların eleştirisi için bak. M. H. Pirenne, "The Scientific

Basis of Lenardo da Vinci's Theory of Perspective", *British Journal for the Philosophy of Science*, III:10 (1952); yine bu konuda bak. Decio Gioseffi, *Perspective artificialis* (Istituto di Storia dell'arte antica e moderna, No.7; Trieste, 1957); bu metinde sergilenen tarihsel ve mantıksal kanıtları görmezlikten gelebilmek olanaksızdır.

s.239 M. C. ESCHER: Bak. *Katalog des Stedelijk Museum Amsterdam*, Nr.118 (Sonbahar 1954) ve L. S. Penrose ve R. Penrose, Impossible Objects: A Special Type of Visual Illusion, *British Journal of Pschology*, XLIX (1958).

s.242 SIR HERBERT READ, *The Art of Sculpture* (New York, Bollingen Series, XXXV:3 ve Londra, 1956), s.66 vd.

PSİKOLOJİ LABORATUARINDA TROMPE L'ŒIL: William H. Ittelson, *The Ames Demonstrations in Perception* (Princeton, 1952), başkaca kaynakçayla birlikte.

s.243 ALGILAR GERÇEĞİ ORTAYA ÇIKARMAZ: A. Ames jr., The Rotating Trapezoid, F. P. Kilpatrick, *Human Behavior from the Transactional Point of View*, Hannover, N.H., (1952), s.65. Ayrıca bak. William H. Ittelson ve Franklin P. Kilpatrick, Experiments in Perception, *Scientific American* (New York), 185 (1952), basıldığı yer: David C. Beardslee ve Michael Wertheimer: *Readings in Perception* (New York ve Londra, 1958), özellikle son paragraflar.

s.244 KÖŞENİN ÖTESİNİ GÖRME OLANAKSIZLIĞI: Bu anlatımı, makalesi yukarda alıntılanan M. H. Pirenne'e borçluyum.

s.246 ANAMORFOZ: Bak. Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses: ou perspectives curieuses* (Paris, 1955).

PLATON'UN HEYKELTIRAŞLARI YARGILAMASI: *Sophist*, bak. yukarda.

s.247 GÖKKUBBE: Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik* (Hamburg ve Leipzig, 1896), III, Nr. 28, s.673; Nr.30, s.775.

s.248 PERSPEKTİFİN ÇELİŞKİLİ SONUÇLARI: Bak. White, *Pictorial Space*, bölüm XIV, özellikle s.209-210 ve notlar.

s.250 BAKIŞ AÇILARINDAN ÖRÜLÜ EZGİ: James S. Gibson, Visually Controlled Locomotion and Visual Orientation in Animals, *British Journal of Psychology*, XLIX (1958). Olayın pratik yanma ilişkin kısa ve iyi sergilenmiş bir tartışma için bak. Roger Hinks, "Peepshow and Roving Eye", *Architectural Review* (Londra), CXVIII (Eylül 1955), 161-164.

s.251 ÇİZGİLERİN EĞRİLEŞMESİ: Helmholtz, *Handbuch* (s.282), III, Nr.28, s.686.

BU KURAMLARIN MİMARLIKTAN KAYNAKLANMASI: Bak. Hauck, *Subjektive Perspektive*, yukarda alıntılanmıştır.

LEONARDO'DAN AYNA ÜZERİNE: Buch von der Malerei, Ludwig, 410, s.202/203.

AYRIMLARIN SAPTANMASI OLARAK ALGILAMA: Norman L. Munn, *Psychology: The Fundamentals of Human Adjustment* (Boston, 1946), s.331. Ayrıca bak. yukarda, Bölüm V.

s.252 BÜYÜKLÜK VE UZAKLIK BAĞINTISI: Bak. Schaefer, *Von aegyptischer Kunst*, s.84 ve Appendix, s.348/49; ayrıca bak. White, *Pictorial Space*, yukardaki alıntı, s.127/28 ve giriş.

DERİN SU ARAŞTIRMACISI: "British Association"ın 1957 sonbaharında, Dublin'de düzenlenen bir toplantısına ilişkin gazete haberi.

ORADA OLMA-O ŞEY OLMA DENEYİMİ: Ittelson, *The Ames Demonstrations*, yukarda alıntılandığı gibi, s.21 vd.

s.253 ÖZNE-YÜKLEM KARAKTERİ: A. Prinz Auersperg, bak. Viktor von Weizsaecker, *Der Gestaltkreis: Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen* (4. basım, Stuttgart, 1950), s.87.

UZAMDAKİ ART İMGELER: Woodworth ve Schlosberg'de, Emmert Yasasının tartışması için bak. *Experimental Psychology*, s.487/88.

s.255 GESTALTPSYCHOLOGIE: Bak. Wolfgang Metzger, *Gesetze des Sehens*; Arnheim, *Art and Visual Perception*, özellikle s.205/06; E. C. Tolman ve E. Brunswick'in yukarda alıntılanan makaleleri.

s.259 WILLIAM HOGARTH: *The Analysis of Beauty*, 1.basım, 1753, yay. Joseph Burke (Oxford, 1955), s.110/11.

s.260 İÇBÜKEY VE DIŞBÜKEY: Hogarth, ibid., s.117.

PLATON: *Devlet* X, 602 D.

ÇOKANLAMLI MERDİVEN: Buna ilişkin optik bir yorum için M. C. Escher'in *Relativiti* adlı litografisine bak. Eser, sanatçının eserlerine ait katalogda bulunmaktadır (bak. yukardaki alıntı, Nr.29).

s.261 YOSHIO MARKINO, *When I was a Child* (Boston, New York ve Londra, 1912), s.272-274.

s.263 JOHN RUSKIN, *Modern Painters*, cilt I, Bölüm II/I/II.

CATLIN'İN ANLATTIKLARI: George Catlin, *Letters and Notes on the Manners, Customs and Conditions of the North American Indians* (Londra, 1841; New York, 1842-1844), II, 190-194 (Londra Basımı).

GÖLGELİ YÜZ: Yanlış yorumlara ilişkin benzer olaylar için bak. Lucien Arréat: *Psychologie du Peintre* (Paris, 1892), s.80; Julius von Schlosser, *Praeludien* (Berlin, 1927), s.211; Schaefer, *Von aegyptischer Kunst*, s.92; Joyce Cary, *Art and Reality* (New York ve Cambridge, 1957), s.67.

ÇİN İNCELEMESİ: İ.Ö.233'de ölen Han Fei'ye atfedilmektedir, bak. Shio Sakanishi, *The Spirit of the Brush*, s.19.

s.264 SOLDAN ALINAN IŞIK: Metzger, *Gesetze des Sehens*, s.377 vd.; Gibson, *The Perception of the Visual World*, s.99.

s.266 AMİPLERDEN EINSTEIN'A: K. R. Popper, *Conjectures and Refutations*, bölüm I (yukardaki alıntı). Başkaca kaynakça için benim yazdığım girişe bak.

YALIN VARSAYIMLAR: S. Bruner, J. S. Goodnow ve G. A. Austin, *A Study of Thinking* (New York ve Londra, 1956) adlı eserlerinde, bu türden davranış biçimleri için oyun kuramından aldıkları "strateji" terimini kullanmışlardır.

YALIN BİR DÜNYAYA İNANMANIN DEĞERİ: K. R. Popper, *Logik der Forschung* (Viyana, 1935), özellikle bölüm VII. Gestalt kuramının sonuçlarını bu anlamda yorumlamaya yönelik önerim, Hochberg'in çıkarımlarına iyi uymaktadır; bak. Julian E. Hochberg, "Effects of the Gestalt Revolution: The Cornell Symposium on Perception", *Psychological Review*, LXIV (1957), basıldığı yer: D. C. Beardslee ve Michael Wertheimer, *Readings in Perception* (New York ve Londra, 1958), özellikle Köhler'in gözlüklerle yaptığı deneylere atıfta bulunan Nr.4.

s.267 VAUGHAN CORNISH, *Scenery and the Sense of Sight* (Cambridge, 1935), s.61. Ayrıca yuk. bak. Helmholtz.

YÜZEY DOKUSU: Gibson, *Perception of the Visual World*, özellikle bölüm V ve VI.

BİÇİM DİZİLERİ: Gibson, *Perception of the Visual World*, özellikle bölüm VII; Hans Wallach ve D. N. O'Connell, Kinetic Depht Effect, *Journal of Experimental Psychology*, XLV (1953), 205-217; ayrıca bak. Gibson'ın makalesi, "Visually Controlled Locomotion and Visual Orientation in Animals", yukarda alıntılanmıştır.

ALGILAMANIN VE HAREKETİN BÜTÜNLÜĞÜ: Viktor von Weizsaecker, *Der Gestaltkreis*, yukardaki alıntı.

s.268 SAĞLAMA AMACIYLA YİNELEME: Cherry, *On Human Communication*, Bölüm, V, 4. başlık.

s.269 BAŞARILI BİR TROMPE L'ŒIL İÇİN YASSI BİR DÜZENLEMENİN GEREKLİLİĞİ: J. E. Liotard *Traité des principes et des régles de la peinture* (Cenevre, 1781; modern basım 1945), bölüm I.

İNSANI GÖZLERİYLE İZLEYEN RESİMLER: Daha erken örnekler için bak. yukarda. Yanılsamanın doğru açıklanması, Ptolemaeus'un *Optik* adlı eserinde (kitap II, 133, yukarda alıntılanan basımın 7. sayfası) bile bulunmaktadır: "Putatur etiam quod ymago faciei depicte in tabulis respiciat parum in aspicientes illam sine motu ipsius ymaginis, quoniam vera respectio non dinoscitur nisi per stabilitatem forme eiusdem visibilis radii qui cadit super depictam faciem. Visibilis ergo sensus non hovit hoc, sed respectio fit ad locum radii qui est propinquus axi tantum, qoniam ipse partes faciei aspiciuntur per radios visus qui sunt ordine consimiles. Cum ergo aspiciens elongabitur, putat quod ymago respiciat cum eo respiciente." Yanılsamaya ilişkin yeni tartışmalar için bak. W.H. Wollaston, The Apparent Direction of Eyes in Painting, *Philosophical Transactions of the Royal Society* (Londra, 1924) ve A. Neumeyer, Die aus dem Bilde blickende Figur, *Kunstchronik*, VII (1954), 287.

s.270 BERNARD BERENSON: Benim giriş bölümüme bak.

DANTE, *Purgatorio*, X, 58-63.

s.271 A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux arts* (Paris, 1823), s.128.

MAURICE DENIS, *Théories* (Paris, 1913).

s.272 KARA ADAM: Meztger, *Gesetze des Sehens*, s. 313; benzer bir resim için bak. Gibson, *Perception of the Visual World*, s.181 vd.

s.273 ÇOCUKLARIN BU GÖRSEL ALDATMACAYA DAHA AZ DÜŞMELERİ: A. R. E. Chapanis, W. R. Garner, C. T. Morgan, *Applied Experimental Psychology* (New York ve Londra, 1949), s.113.

KONRAD VON LANGE: *Das Wesen der Kunst* (2.basım, Berlin, 1907), s.383, 385.

s.275 KÜBİZM VE UZAM DUYGUSU: Bazı eski tanımlara ilişkin alıntılar ve eleştiriler için bak. Christopher Gray, *Cubist Aesthetic Theories* (Baltimore, 1953). Kübizmin bu anlamda en tutarlı yorumu için bak. Daniel Henry (asıl adı: Kahnweiler), *Der Weg zum Kubismus* (Münih, 1920). Kübizmin erişmeye çalıştığı hedefin, yani "yanılsamadan uzak kalabilecek ve uzamla maddenin betimlenmesini sağlayabilecek yeni bir yolun bulunması" hedefinin yeni bir tanımlaması için bak. Douglas Cooper'ın, Georges Braque sergisinin kataloğuna yazdığı giriş yazısı (Tate Gallery, Londra, 1956, s.10)

KÜBİZM VE HILDEBRAND'IN KURAMI: Bay Kahnweiler, bana bir mektup yazarak, Hildebrand'ın kitabının eline geç geçtiğini bildirme inceliğini gösterdi. Kendisi, kitabın bu akımın daha önceki temsilcilerince bilindiğinden kuşku duymaktadır.

s.276 ÇELİŞEN ÖĞELER: Winthrop Judkins, "parıldamak" diye nitelendirdiği bu etkilerden bazılarını şu kaynakta tanımlar: Towards a Reinterpretation of Cubism, *The Art Bulletin*, XXX (1948).

UZAMSAL TUTARLILIĞIN BİLİNÇLİ OLARAK KALDIRILMASI: Bu oyunun modern uzmanı için bak. M.C.Escher, resim 210 ve yukarda alıntıladığım makalem "Illusion and Visual Deadlock", *Meditations on a Hobby Horse*.

s.279 ACTION PAINTING: Karş. Harold Rosenberg'in yorumu, "The American Action Painters" (*Art News*, Aralık 1952).

9. BÖLÜM

s.282 ÖZDEYİŞ: Max Libermann, Die Phantasie in der Malerei, *Gesammelte Schriften* (Berlin, 1922), s.41.

ROGER FRY: *Reflections on British Painting* (Londra, 1934), s.134/35.

s.283 ŞEMATİZMDEN İZLENİMCİLİĞE: Karş. yukarda andığım kitabım: *Die Geschichte der Kunst* (Sanatın Öyküsü), s.427 vd. İzlenimciliğin kaynakçası için şu temel esere bak. John Rewald, *The History of Impressionism*.

s.286 JOHN RUSKIN, *The Elements of Drawing*, 5. paragrafa not.

s.287 BERKELEY: Boring, *Sensation and Perception*, s.5 vd. ve giriş bölümü.

s.288 CÉZANNE'DAN MONET ÜZERİNE: Ambroise Vollard, *Paul Cézanne* (Paris, 1914) s.88.

GÖREBİLEN KÖRLER: Kaynaklar için bak. Marius von Senden, *Raum und Gestaltauffassung bei operierten Blindgeborenen* (Leipzig, 1932). Bu malzemeye ilişkin çeşitli yorumlar için Hebb, *The Organisation of Behavior* ve Gibson, *The Perception of the Visual World*.

DUYUMSAMA VE ALGILAMA: Boring, *Sensation and Perception*, s.12 vd.

s.290 ALBERTI: Bak. yukarda.

LEONARDO: Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Nr. 83.

AYNA DENEYİ: Bak. benim giriş bölümüm.

s.291 DÜŞÜNME, DÜZENLEME VE AYIKLAMA EYLEMİDİR: Bak. benim giriş bölümüm.

s.292 BÜYÜKLÜK ALGILAMASI GÖRECEDİR: E. G. Boring, The Gibsonian Visual Field, *Psychological Review*, LIX (1952), 246.

SIR HERBERT READ: *Art Now* (gözden geçirilmiş basım, New York ve Londra, 1948), bölüm IV.

H. THOULESS: Phenomenal Regression to the Real Object, *British Journal of Psychology*, XXI (1931), 339-359; XXII, 1-30.

BİÇİMSEL DURGANLIK VE ORTAÇAĞIN OPTİK BİLİMİ: Bak. Hans Bauer, Die Psychologie Alha-

zens, s.60, *Alhazen*, II, 36, ve Gezenius ten Doesschate, *De Derde Commentaar van Lorenzo Ghiberti*, s.77.

s.293 OSGOOD, *Method and Theory*, s.284.

s.294 RESİM ÖĞELERİNİN KAYMASI: Bak. Evans, *An Introduction to Color*, s.149.

s.296 DÜNYAYI RESİM OLARAK GÖRMEK: Eski örnekler için şu makaleme bak. "The Development of Landscape Painting", yukarda alıntılanmıştır.

s.297 CÉZANNE'IN ÖĞÜDÜ: Alıntı için Jonh Rewald, *Cézanne* (Paris, 1939), s.400. Fransa'da sanat derslerinin yöntemi konusunda bak. Horace Lecoq de Boisbaudran, *Lettres à un jeune Professeur* (Paris ve Abbeville, 1874).

s.298 OPTİK YANILMALAR KURALDIR: Metzger, *Gesetze des Sehens*, bölüm VIII.
RUHBİLİMDE YANILSAMA KAVRAMINA YER YOKTUR: Boring, *Sensation and Perception*, s.238.
"YAYILMA ETKİSİ": Evans, *Introduction to Color*, s.181.

s.299 RUSKIN, *Elements of Drawing*, par. 152.
SİLİMSİZ BELLEK: Kaynakça için bak. Woodworth ve Schlosberg, *Experimental Psychology*, s. 722; Sanat tarihine uygulama için bak. G. A. S. Snijder, *Kretische Kunst, Versuch einer Deutung* (Berlin, 1936); daha çok kuşkucu denebilecek bir tutum için bak. H. Schaefer, *Von aegyptischer Kunst*, s.99.
İLİŞKİLERİ EŞZAMANLI GÖREBİLMEK: L. S. Hearnshaw, Temporal Integration and Behaviour, *Bulletin of the British Psychological Society*, Eylül 1956 (kaynakçayla birlikte), Winston Churchill, *Painting as a Pastime* (Londra, 1948; New York, 1950), s.23 ve Alfred H. Barr, *Matisse* (New York, 1951), s.122.

s.300 YÜKSELTİLMİŞ SIRADAĞ PROFİLLERİ: Metzger, *Gesetze des Sehens*, s.153.
CÉZANNE VE FOTOĞRAF: Bak. yukarda.

s.301 CÉZANNE: Meyer Schapiro, *Paul Cézanne* (New York ve Londra, 1952).
ROLAND FREART DE CHAMBRAY: *Idée de la perfection de la peinture* (Mans, 1662), s.20.

s.302 DUYUM ÜZERİNDE YOĞUNLAŞMA: Vernon, *Visual Perception*, s.145.
BRAQUE'DAN KARIŞAN KATEGORİLER ÜZERİNE: John Richardson'la yapılan bir söyleşi, *The Observer*, 1 Aralık 1957.

s.303 KONRAD FIEDLER: Bak. yukarda.
UYANDIRILMIŞ TABLOLAR: Konrad von Lange'nin iyi bir tanımlaması için *Das Wesen der Kunst* (2. basım, Berlin, 1907), s.456/457.
SIR WINSTON CHURCHILL: Bak. yukarda.

s.304 ROGER DE PILES, Dialogue sur le Coloris (1673), *Conversations sur la Connoissance de la Peinture* (1677), s.61. Bu atfı Miss Jennifer Montagu'ya borçluyum.
PİTORESK: Christopher Hussey, *The Picturesque* (Londra ve New York, 1927) ve N. Pevsner, Richard Payne Knight, *The Art Bulletin*, 1949.
CONSTABLE: Konferans, Leslie, *Memoirs*, s.9.
BEAUMONT: Bak. yukarda.
HER ÇİTTE GAINSBOROUGH: Constable, Leslie, *Memoirs*, s.9.

s.306 GAINSBOROUGH'NUN HOLLANDA RESİMLERİNDEN YAPTIĞI KOPYALAR: May Woodall, *Gainsborough's Landscape Drawings* (Londra, 1939).

s.309 HEINRICH WÖLFFLIN: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Sanat Tarihinin Temel Kavramları), s.249.
LESLIE'DEN CONSTABLE ÜZERİNE: C. R. Leslie, *A Handbook for Young Painters* (Londra, 1855), s. 274.
BİR DİŞBUDAK AĞACI: Leslie, *Memoirs*, s.239.
CONSTABLE'DAN CUYP ÜZERİNE: Ibid., s.234/35.
CONSTABLE'DAN PEYZAJ SANATI ÜZERİNE: Bak. yukarda.

s.310 POPPER: Bak. yukarda.
HENRY RICHTER, *Daylight, A Recent Discovery in the Art of Painting, ith Hints on the Philosophy of the Fine Arts and on that of the Human Mind, as first dissected by Emmanuel Kant* (Londra, 1817). Başkaca kaynaklar için bak. W.Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, yukardaki alıntı.

s.311 LECOQ DE BOISBAUDRAN, yukardaki alıntı.
MANET VE RAFFAEL: Ernest Chesneau, *L'Art et les artistes modernes* (Paris, 1864), s.190; Rewald,

The History of Impressionism, s.151. Fréart de Chambray, en yetkin düzeyde kompozisyon örneği saydığı gravürün ününe de tanıklık etmiş olmaktadır. Bak. yukarda.

s.313 MANET'NİN DENEYLERİ: Bu konunun çok iyi bir incelemesi için bak. Joyce Cary, *Art and Reality* (New York ve Cambridge, 1958), s.86. Eğer daha önce bilseydim, buradan bir alıntı yapardım.

BİR DEFASINDA BİRDEN FAZLA ADIM ATMAK: Şu konferansıma bak.: *Raphael's Madonna della Sedia* (Oxford, 1956), s.22/23.

s.314 CICERO: Bak. yukarda. Constable, burayı *Various Subjects of Landscape* adlı eseri için özdeyiş olarak seçmiştir (Londra, 1832).

s.315 ANDRE MALRAUX, *The Voices of Silence,* s.279.

UYGARLIĞIN İLK GÜNAHI: Bu ifadeyi K. R. Popper'a borçluyum.

GIBSON, *The Perception of the Visual World,* bölüm II.

SIÇRAYAN SİNCAP: N. Pastore, An Examination of the Theory that Perceiving is Learned, *Psychological Review,* LXIII (Eylül 1956), s.309.

s.316 DENEYSELCİLİK TARTIŞMASI: O. L. Zangwill'i izlediğimiz takdirde ("Psychology", *The New Outline of Moden Knowledge,* yay. Alan Pryce-Jones, New York ve Londra, 1956, s.173), görünüşe bakılırsa nativistler, Sperry'nin hayvanlar üzerinde yaptığı deneylerle önemli bir başarı kazanmışlardır. Ayrıca bak. Eckhard H.Hess, Space Perception in the Chick, *Scientific American* (New York), 195 (1956), basıldığı yer: David C.Beardslee ve Michael Wertheimer, *Readings in Perception* (New York ve Londra, 1958).

BERNARD BERENSON, *Seeing and Knowing* (Londra, 1953).

J. J. GIBSON: The Visual Field and the Visual World, *Psychological Review,* LIX (1952), 148-151.

10. BÖLÜM

s.319 ÖZDEYİŞ: Lewis Carroll, *Alice in Wonderland,* Bölüm VI.

PLİNİUS VE VASARI: Bak. yukarda, giriş.

s.320 VASARI'DEN TIZIAN ÜZERİNE: Bak. yukarda.

REMBRANDT'IN TEKNİĞİ: A. P. Laurie, *The Brushwork of Rembrandt and his School* (Londra, 1932) ve Vojtech Volavka, *Die Handschrift des Malers* (Prag, 1953).

ÇİN FORMÜLÜ: Bak. yukarda.

s.321 VAN EYCK'DE YÜZEYİN YANSITILMASI: Bak. yukarda.

LOMAZZO: *Trattato de pittura etc.* (Roma, 1844), IV, 1, s.361.

s.322 ALBERTI: *Della Pittura,* yay. von Janitschek (Kitap II), s.121.

MAX J.FRIEDLAENDER: *Von Kunst und Kennerschaft,* s.217.

YÜZ İFADESİNİN ANLAŞILMASI: Yüzlere ait şematik çizimlerle yapılan ünlü bir deney için bak. Egon Brunswick, *Perception and the Representative Design of Psychological Experiments* (2. basım, Berkeley, 1956), s.100 vd.

s.323 MONA LİSA'NIN GÜLÜMSEMESİ: Bak. George Boas, The Mona Lisa in the History of Taste, *Wingless Pegasus* (Baltimore, 1950); başka örnekler (ve bazı kaynaklar) için bak. benim makalem: "Botticelli's Mythologies", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* VIII (1945), 11/12.

s.324 R. TOEPFER: Cenevre'de, Editions des Centenaire Albert Skira'nın *Petite Collection Rodolphe Toepffer*'de (yay. Pierre Cailler ve Henri Darel), Toepfer'in eserlerini ve sanatçı üzerine yayınlanmış eserleri yayınlaması, Toepffer'e ilişkin yoğun bir ilginin göstergesidir.

RODOLPHE TOEPFFER, *Essai de physiognomie* (Cenevre, 1845); *Oeuvres complétes de R. Toepffer,* yay. Pierre Cailler ve H. Giller, XI (Cenevre, 1945), 14.

s.327 TOEPFFER'E ÖYKÜNENLER: Bunların ilki, Cham'dı (Amadée de Noé); onun Toepffer'le ilişkileri konusunda bak. F. Ribeyre, *Cham, sa vie*

et son œuvre (Paris, 1884) ve Abbé Relave, *La Vie et les Œuvres de Toepffer* (Paris, 1886), özellikle s.194. Bu atfı Mr. David Kunzle'ye borçluyum.

s.329 DOĞUŞTAN VAROLAN TEPKİ MEKANİZMALARI: Bak. yukarda.

s.330 KARİKATÜR: E. H. Gombrich ve Ernst Kris, *Caricature* (Harmondsworth, Penguin, 1940) ve "The Principles of Caricature" (ilk basım 1938), Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art* (New York, 1952), kaynakçayla birlikte.

FILIPPO BALDINUCCI, "Caricare", *Vocabulario Toscano dell'arte del disegno* (Floransa, 1681).

s.333 ARNOLD HOUBRAKEN, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* (ilk basım, 1718; Lahey, 1753), I, 263-267. Houbraken'in yüz ifadesinin betimlenmesine ilişkin açıklamaları, Bellori'nin "İdea"sından (1672, s.9) kaynaklanır, bak. yukarda. Eser, K. Gerstenberg tarafından *Die Idee des Künstlers* başlığıyla Almancaya çevrilmiştir (Berlin, 1939).

s.334 OTTO BENESCH: *Rembrandt Hermanszoon van Rijn, Drawings: A Critical and Chronocigal Catalogue* (Londra, 1954), II, 113 (Cat.C.5).

LEONARDO DA VINCI: *Das Buch von der Malerei*, Ludwig, 291, s.201.

s.335 LEONARDO'NUN KAFALARI: Bak. yukarda alıntıladığım makalem: "Leonardo's Grotesque Heads".

LE BRUN: Bak. Jennifer Montagu tarafından Londra Üniversitesinde, Le Brun'ün kuramı ve uygulaması üzerine kaleme alınan doktora tezi.

s.336 HOGARTH: *The Analysis of Beauty* için taslak, yay. J. Burke (Oxford, 1955), s.185.

HOGARTH'DAN KARİKATÜR ÜZERİNE: *The Bench* adlı gravürün yazısında.

s.337 COZENS'IN SİSTEMLERİ: Bak. Paul Oppé, *Alexander and John Robert Cozens* (Londra, 1952).

s.338 FRANCIS GROSE, *Rules for Drawing Caricatures* (Londra, 1788).

s.339 DAUMIER'NİN TİPLERİNİN KENDİSİNE BENZERLİĞİ: "Il se repprésentait continuellement lui-même, sans doute à son insu. C'etait toujours son nez! – et quel nez en virgule! et ses petits yeux pénétrants et luisants comme les diamants." Jean Gigous, *Causeries sur les artistes de mon temps* (Paris, 1885), s.55.

LEONARDO'NUN BU BENZERLİĞİ ÖNLEME ÇABASI: Bak. yukarda alıntıladığım ve Leonardo'nun itici kafalarını konu alan makalem.

s.341 BAUDELAIRE'DEN DAUMIER ÜZERİNE: *Curiosités esthétiques* (Paris, 1868).

s.342 RODOLPHE TOEPFFER - *Reflexions et Menus Propos d'un peintre genevois* (Cenevre, 1846-47), kitap V, bölüm XXXV. Gautier'in kitap yazısı (*Revue des deux mondes*, 1847) 1945 yılında Cenevre'de yeniden basılmıştır.

PICASSO: Pablo Picasso: An Interview (1923), Robert Goldwater ve Marco Treves, *Artists on Art from the XVI to the XX Century* (New York, 1945), s.416/17.

JAMES THURBER, *The Beast in Me and Other Animals* (New York, 1948), s.73.

s.343 PSİKANALİZ: Freud okulunun görüşünün kısa bir özeti için bak. Edward Glover, *Freud or Jung?* (Londra ve New York, 1950), s.13.

DEVİNİM VE YÖNELİM: Viktor von Weizsaecker, *Der Gestaltkreis*, bölüm I; Colin Cherry, *On Human Communication*, s.300.

s.344 PAUL KLEE: *Über die Moderne Kunst* (Bern-Bümpliz, 1945).

11. BÖLÜM

s.345 ÖZDEYİŞ: Aristoteles, *Politik*, VIII, 1340A. John Ruskin, *The Elements of Drawing and Perspective*, par.135.

s.346 DOĞA YA DA GELENEK OLARAK DİL: Bak. yukarda.

PLATON: *Cratylus*, 434.

s.347 GÜNEŞLİ MANZARALAR: Bak. yukarda.

SESBİRİMLER VE YANSILAMA YOLUYLA ÖYKÜNME: Cherry, *On Human Communication*, özellikle bölüm III.

s.349 DİLDEKİ SESLİLER VE BUNLARIN "SPEECH SYNTHESIZER" ARACILIĞIYLA YAPAY OLUŞTURULMASI: Bak. Cherry, yuk. alıntı, bölüm IV; D.B.Fry, The experimental Study of Speech, A.J.Ayer et al. *Studies in Communication*, s.147-167.

s.350 KOPYA ETMEK: Bak. yukarda, bölüm II, ayrıca Ivins, *Prints and Visual Communication*, s.61.
MORELLI'NİN YÖNTEMİ: Ivan Lermolieff (Giovanni Morelli), *Kunsthistorische Studien über italienische Malerei*, (Leipzig, 1890-1893).

s.351 VAN GOGH'DA ATIF SORUNLARI: M. M. van Dantzig, *Vincent?* (Amsterdam, 1953).

s.352 DUYUMDAŞLIK (SYNESTHESIA): Erken tarihli çalışmalar için bak. E. H. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, s.49; yeni kaynakça için bak. Charles E. Osgood, *Method and Theory in Experimental Psychology*, s.642-646; F. A. von Hayek, *The Sensory Order*, s.19-24. Sinestetik metaforlar konusunda ayrıca bak. Stephen Ulmann, *The Principles of Semantics* (Glasgow, 1951), s.266-289 ve aynı yazardan: *Style in the French Novel* (Cambridge, 1957), bölüm V (her iki kitapta da zengin kaynakça bulunmaktadır). Ayrıca karş. Erika von Ernardt-Siebold, Harmony of The Senses in English, German and French Romanticism, *Publications of the Modern Language Association of America*, XLVII (1932), tarihsel bir çalışmadır.
ARCIMBOLDO: F. C. Legrand ve Felix Sluys, *Arcimboldo et les arcimboldesques* (Aalter, Belçika, 1955).
WASSILY KANDINSKY, *Über das Geistige in der Malerei* (Münih, 1912).

s.355 EŞDEĞERLİLİKLER: Reinhard Krauss. Über den graphischen Ausdruck, *Beifhefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie*, 48 (Leipzig, 1930); bu metinde, soyut çiziktirmeleri belli düşüncelerin ve ruhsal konumların çatısı altına sokmanın olanaklı olduğu gösterilmektedir; bunun koşulu, olası sınıflandırmaların sayısının sınırlı olmasıdır. Bu önemli sınırlandırma, aşağıdaki kaynakta yer alan tartışmalarda göz önünde bulundurulmadığından, varılan sonuçlar da olumsuz olmuştur. Bak. *The Representative and Expressive Effects of Music*, Leland W. Crafts et al., *Recent Experiments in Psychology* (New York ve Londra, 1938), bölüm VIII.
DUYUMDAŞLIK BİR BAĞINTILAR SORUNUDUR: Gladys A. Reichard, R. Jakobson, E. Weiss, "Language and Synaesthesia", Word, II (1949).
"PİNG-PONG": Peter H. McKellar, *Imagination and Thinking*, (New York ve Londra, 1957), s.65/66; burada yazar, benim tavsiyem üzerine yaptığı deneylerden söz etmektedir. Benzer bir deney için bak. Osgood, *Method and Theory*, s.712-714.

s.356 REMBRANDT VE WATTEAU: Benzer karşıtlıklar konusunda bak. Max J. Friedlaender, *Von Kunst und Kennerschaft*, s.44; burada sanatçılar, "sıcak" ve "soğuk" nitelendirmeleriyle birbirleriyle karşılaştırılmışlardır.
CHARLES E. OSGOOD, GEORGE J. SUCI, PERCY H. TANNENBAUM: *The Measurement of Meaning* (Urbana, 1957).
METAFORLAR: Bak. yukarda alıntılanan makalem: "Visual Metaphors of Value in Art".
JONATHAN RICHARDSON: The Theory of Painting, *The Works of Jonathan Richardson* (Londra, 1792), s.65 ve 70.

s.357 DIŞAVURUMCULUK: Bak. Bernard S. Myers, *Expressionism* (Londra, 1957), özellikle 4. bölüm.

s.358 VİTRUVİUS: *De architectura*, Kitap I, bölüm II.
POUSSIN'İN MEKTUBU, 24 Kasım 1647; bak. P. Alfassa, L'Origine de la lettre de Poussin sur les modes d'aprés un travail récent, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1933, s.125-143.

s.359 DEMETRIUS'TAN ÜSLUP ÜZERİNE: *Die Elocutione*, 105 ve 176. Demetrius'un kuramlarının betimlenmesi ve uygulaması için bak. Pope, *Essay on Criticism*: "The sound must seem an echo to the sense."
CICERO'NUN ÜSLUP KARAKTERLERİ: Bak. giriş bölümü.

s.360 WINCKELMANN'IN retorik geleneğiyle ilişkileri: Heinz Weniger, *Die Drei stilcharaktere*, yukarda alıntılanmıştır.

s.361 RESİM SANATI: Leslie, *Memoirs*, s.279.
PEYZAJ SANATININ TÜRLERİ: Daha önce alıntıladığım makaleme bak. "The Development of Landscape Painting".
DE PILES, *Cours de Peinture* (yukarda ahntılanmıştır), s.203-204.

CICERO, *De Oratore* XXIII, 78. Aynı metin, C,36, konuşma sanatının çeşitli türleri ile resim sanatı alanındaki akımlar arasında bir karşılaştırmayı da içermektedir.

s.363 SALOMON GESSNER: Ein Brief über Landschaftsmalerei, *Saemtliche Schriften,* Leipzig, 1841, II, s. 217.

DOĞAL BİR RESSAM İÇİN YER: Leslie, *Memoirs,* s.15.

PEYZAJ İÇİN PASTORAL DUYGU: Ibid., s.132.

s.364 DE PILES: *Cours de Peinture,* s.203-204; yukarda alıntılanmıştır.

DE PILES'DE ÜSLUPLAR: Ibid., s.258.

YETENEK VE ÜSLUP: Cicero, *De oratore,* III, IX, 35.

s.365 E. KRIS: Bak. yukarda, giriş bölümü.

RUSKIN, *Modern Painters,* Part II, Sec.I, böl.7.

W. GILPIN, *Forest Scenery,* alıntı: C. Hussey, *The Picturesque* (Londra ve New York, 1927), s.124.

s.366 WOODSWORTH, *Poems* (Londra, 1815), ilk alıntı, belirtilen basımda, *Lyrical Ballads*'ın önsözünden (cilt II, s.381), ikincisi ise cilt I, s.VIII'den yapılmıştır.

SUYUN HIŞIRTISI: Leslie, *Memoirs,* s.85/86.

KAYGAN TAHTA DİREKLER: Ibid., s.237.

WILLIAM JAMES: *Talks to Teachers on Psychology and to Students on Some of Life's Ideals* (New York ve Londra, 1899), s.99.

s.367 HOLLANDA GELENEĞİ: Fisher, "Dutch Forest School", Leslie, *Memoirs,* s.37.

"IŞIK-ÇİĞ": Ibid., s.218.

BAŞKALARININ RESİMLERİNİ İZLEMEKTEN KAÇINMAK: Ibid., s.218.

ŞEMSİYE: Ibid., s.100.

KISA BİR AN: John Constable, *Various Subjects of Landscape* (Londra, 1832), giriş bölümü.

s.369 SAKİN BİR PARLAKLIK: Leslie, s.215.

LEKE ETKİSİNİ BIRAKMAYAN AYDINLIK: Ibid., s.240.

s.370 "BİRAZ ALTIN RENGİ": Ibid., s.247.

İMGELEMİ DOĞAYLA UYUM İÇERSİNE SOKMAK: Ibid., s.179.

GAINSBOROUGH'NUN MEKTUBU: William T. Whitley, *Thomas Gainsborough* (Londra, 1915), s.358/59.

WIVENHOE PARKI: Leslie, s.68.

s.371 SEZGİ VE AKILCI DÜŞÜNME: Önemli açıklamalar için bak. Egon Brunswik, *Wahrnehmug und Gegenstandswelt* (Leipzig ve Viyana, 1934), s.127 ve 224 vd.

YANLIŞ ANLAMALARI ÖNLEMEK: T. S. Eliot, benzer bir işlevi yazınbilimden bekler; bak T. S. Eliot, "The Frontiers of Criticism", *On Poetry and Poets* (Londra, 1957). Bu anlayışın, son çözümlemede K. R. Popper'ın *Logik der For-schung*'unu ("Araştırmanın Mantığı") temel alan bu kitabın yöntemsel yönelimine uyduğunu ayrıca vurgulamayı gereksiz sayıyorum.

GERİYE BAKIŞ

s.372 SANATIN ÖYKÜSÜ: s.477

s.374 GERÇEKÜSTÜCÜLER: Ibid., s.470 vd.

ÇOKANLAMLILIKLARI GÖRMEMEKTE DİRENMEK: Bu direncin derecesini, uyum yeteneğini değerlendirmeyi amaçlayan bir psikolojik testte kullanmaya yönelik bir girişim için bak. Else Frenkel-Brunswik, "Intolerance of Ambiguity as an Emotional and Perceptual Personality Variable", Howard Brand, *The Study of Personality* (New York ve Londra, 1954). Önemli felsefi sorunlar için bak. K. R. Popper, *Conjectures and Refutations.* Bu bağlamda, resimleri okuma sorununa uygulama konusuna dikkatimi çeken Dr. Gottfried Spiegler oldu

DİZİN

Abbé Breuil, 115
action painting, 279
Adams, G. K., 220
Alain, Daniel, 19, 20, 24, 37, 38, 42, 43, 296; *Çizim*, 1
Alberti, Leone Battista, 113, 114, 158, 189, 290, 322
algılama ruhbilimi, 24, 27, 29, 30, 35, 36, 39, 68, 251, 261
Alkamenes, 190, 191
Allen, Arthur B, 153
Altdorfer, Albrecht, 211; *Meryem ve Melekler*, 178
Ames, Adelbert Jr., 242, 243, 244, 246, 252, 262, 265, 267, 268, 291, 317; *Ames'ın sandalyeleri*, 210
anamorfoz, 246; *VI. Edward'ın anamorfik portresi*, 213
Angel, Philip, 223
anımsama rengi, 221
ansal kurgu, 72, 221, 223
Apelles, 70, 147
Apollonius, 182, 183, 199, 221, 237
Arcimboldo, 352
Aristoteles, 24, 160, 182, 216, 217, 265
Arnheim, Rudolf, 39, 40, 97
Ayer, F. C., 152, 188

Bach, 354
Baldinucci, Filippo, 330, 331
Barbaro, Daniel, 215
Barbizon Okulu, 70
Barry, James, 27, 29
Barry, 38
Bartlett, F. C., 84, 86; *Bir hiyeroglifin dönüşümü*, 48
Bartolommeo, Fra, 172; *Çizimler*, 135
Bassano, 195
Baudelaire, Charles, 341
Beaumont, George, 57, 60, 304, 366
Beethoven, 361
Beham, Hans Sebald, 171; *Profiller*, 130
Benesch, Otto, 334
Berchem, Nicolaes, 363
Berenson, Bernard, 30, 31, 38, 270, 297, 316
Berkeley, George, 29, 267, 287, 288, 315, 319
Bernini, 331; *Karikatür*, 275
Bertalanffy, L. von, 41
betimlemenin patolojisi, 152, 171
betimlemenin ruhbilimi, 43
Bevan, Edwyn R., 121
biçim ruhbilimi, 255, 257
Boccaccio, Giovanni, 72
Boethius, 157
Boisbaudran, Lecoq de, 311
Boldini, Giovanni, 198
Boring, E. G., 292, 298, 316
Boschini, Marco, 195
Boticelli, Sandro, 188
Braque, Georges, 39, 274, 302; *Masa*, 229
bravura, 363
Britsch, Gustaf, 97
Bruce, James, 91
Brueghel, Yaşlı Pieter, 111; *Dulle Griet*, 70
Brunelleschi, 319
Bruner, J. S., 41
Brunhoff, Jean de, 323; *Le Roi Babar'dan*, 262
Brücke, Ernst Willhelm von, 62, 64
Burckhardt, Jakob, 31
Burne-Jones, Sir Edward, 102; *Pygmalion*, 62
Busch, Wilhelm, 324

Calderón de la Barca, Pedro, 217, 219
Campbell, Roy, 215
Camper, Pieter, 174, 176; *Kafanın orantıları*, 139
Canaletto (Antonio Canale), 28, 195, 244; *Campo San Zanipolo*, 162
Capp, Al, 223, 324, 343; *Çizim*, 184; *The Shmoo*, 263
Caravaggio, Michelangelo Merisi, 177
Carracci kardeşler, 167, 330
Carracci, Agostino, 164, 165; *Yüz çizgileri*, 117; *Karikatürler*, 274
Carracci, Annibale, 209, 223; *Şakadan çizimler*, 175
Carus, Carl Gustav, 33
Cassirer, Ernst, 242
Castiglione, Baldassare, 193
Catlin, George, 263, 265; *Little Bear*, 225
Cézanne, Paul, 77, 288, 297, 300, 301; *Mont Sainte -Victoire*, 35
Chambray, Roland Frérart de, 301, 304, 311
Chaplin, Charlie, 201
Chardin, 177
Cheng, James, 93
chiaroscuro, 57
Churchill, Winston, 52, 65, 182, 303, 374
Cicero, 25, 69, 314, 359, 360, 363
Cimabue, 27, 72; *Tahtında Oturan Madonna, Azizler ve Peygamberler*, 32
Clark, Kenneth, 21
Claude Lorrain, 28, 58, 96, 186, 304, 309, 363; *Çoban*, TABLO III; *Peyzaj çizimi*, 150; *Roma'nın yukarılarında Tiber nehri*, 152; *Musa ve Yanan Çalılar*, 307
Claude Lorrain Aynası, 60, 67
Cochin, Charles Nicholas, 177
Coleridge, Samuel Taylor, 273
Constable, John, 27, 47, 48, 51, 52, 57, 58, 61, 62, 64, 66, 67, 70, 177, 178, 179, 180, 184, 214, 226, 265, 282, 283, 284, 285,

286, 289, 290, 294, 295, 304, 305, 306, 309, 310, 311, 317, 328, 337, 340, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371; *Wivenhoe Parkı*, TABLO I; *Dedham Vale*, 7; *Dedhal Vale*, TABLO II; *Langhamdan Dedham'ın Görünüşü*, 8; *Salisbury Katedralinin Görünüşü*, 21; *Kır At*, 31; *A. Cozens'den kopya*, 143-144-145; *Bulut çalışması*, 146; *"Wivenhoe Parkı" için kurşunkalem çalışma*, 189; *Borrowdale*, 246; *Wivenhoe Parkı'ndan motif*, 247; *Salisbury Katedralinin Nehirden Görünüşü*, 253; *"Valley Farm" için eskiz*, 310,311; *Valley Farm*, 312

Cornish, V., 267

Corot, 62, 70; *Epernon'dan Peyzaj*, 22

Courbet, 340

Cozens, Alexander, 179, 180, 184, 185, 186, 188, 190, 309, 337, 338, 343; *Bulutlu gökyüzü için örnek*, 142; *"Yeni bir Yöntem" den*, 147-149, 151; *Burunlar ve Profiller*, 283-286

Crivelli, Carlo, 264; *Tahtında Oturan Madonna, Çocuk ve Vakfeden*, 227

Croce, Benedetto, 36

Curtius, Ernst Robert, 37

Cuyp, Aelbert, 309; *Fırtınada Dordrecht*, 252

Dante Alighieri, 270, 271

Daumier, Honoré, 68, 102, 198, 331, 339, 340, 341; *Pygmalion*, 63; *Genç Sanatçıya Öğütler*, 26; *Hayran İzleyiciler*, 290; *İki Avukat*, 292; *Baş*, 293

Debussy, Claude, 352

Degas, Edgar, 177, 208

Delacroix, Eugène, 339, 357

Demetrius, 359

Demus, Otto, 151

deneme ve yanılgı, 266

deneysel ruhbilim, 276, 318

Denis, Maurice, 271

derinlik izlenimi, 255

derinlik yanılsaması, 237

diorama, 51

Disney, Walt, 324, 352; *Dumbo*, 264

doğalcı betimleme, 38, 39, 84, 118, 206

doğanın yansıtılması, 125

doğaya öykünme, 102, 105, 147

doğaya sadık betimleme, 271, 289

Donatello, 103, 191, 193, 208; *"Lo Zuccone"*, 66; *Şarkıcılar Tribünü*, 157; *Herodes'in Şöleni*, 173

Dou, Gerard, 194; *Okuyan Yaşlı kadın*, 161

droodle, 209

Duccio di Buoninsegna, 27, 285, 286; *Havari Petrus ile Havari Andreas'ın Çağrılmaları*, 239

Dürer, Albrecht, 79, 91, 92, 163, 164, 171, 208, 244, 246, 296; *Gergedan*, 56; *Uzuvlu model*, 111; *Orantı çalışması*, 114; *Bir çocuğun orantıları*, 129; *Yitirilen Oğul*, 174; *Ölçüm Dersleri'nden*, 211; *Bir Yatan Nü'yü Çizen Ressam*, 244

Dvorák, Max, 34

Ehrenzweig, Anton, 40

Einstein, Albert, 241

Ensor, James, 341; *La Vieille aux masques*, 294

Escher, M. C., 239, 267; *Autre Monde*, 207

Euripides, 132

Evans, Ralph M., 39

Eyck, Jan van, 207, 212, 215, 321; *Gent Altarında Müzik Çalan Melek*, 171, 180

Fantin-Latour, Henri, 66, 268, 269, 274, 294; *Sonia' nın Resmi*, 24; *Ölüdoğa*, TABLO IV

Fialetti, Odoardo, 164, 165; *Gözler*, 116; *Kulaklar*, 119

Fiedler, Konrad, 30, 303

Fougasse (Kenneth Bird), 111; *Bir propaganda yazısının illüstrasyonu*, 69

Franciscus, 190

Frankfort, H. A. -Groenewegen, 128, 131

Fraser sarmalı, 214, 278; *Fraser Sarmalı*, 181

Freud, Lucien, 102, 103, 105

Freud, Sigmund, 40, 41, 366

Friedländer, Max, 322, 350

Frith, W. P., 209, 211; *Derby Day*, 177

Fry, Roger, 282, 283, 285, 286, 288, 289, 292, 304, 315

Fuseli, Henry, 367

Gaddi, Taddeo, 26

Gainsborough, Thomas, 60, 196, 197, 305, 306, 370; *Köprülü Peyzaj*, 20; *Mrs. John Taylor'ın Resmi*, 164; *Sulak*, 248; *Ruisdael'e göre çizim*, 249; *Cornard Wood*, 251

Galen, 92

Galilei, 48

Games, Abram, 228; *Afiş*, 190

Gautier, Théophile, 342

George Inness, 77, 106

gerçek nesneye geri dönüş, 292

Gessner, Salomon, 363; *Orman Peyzajı*, 308

Gibson, J. J., 38, 41, 215, 267, 315, 316

Gilpin, William, 365

Giotto di Bondone, 23, 26, 30, 31, 72, 73, 95, 206, 283, 283; *Tahtında Oturan Madonna, Azizler ve Melekler*, 33; *Mahşer Günü*, 170

Goethe, 174, 179, 324, 360

Gogh, Vincent van, 77, 235, 350, 351, 357; *Selvili Yol*, 205; *Millet'in "Buğday Tarlası"ndan kopya*, 300

Goyen, Jan van, 186, 188; *Peyzaj*, 154

görü biçimi, 241

görünen alan, 316

görünen nesnelerin dünyası, 316

görüngüye dayanan içebakış, 251

Graf, Urs, 57; *Sancaktar*, 18.

Granby Shadow, 205; *Granby shadow*, 169

Grien, Hans Baldung, 57; *İlk Günah*, 15-16-17

grizay, 204

Grose, Francis, 338; *Şematik kafalar*, 287, 288

Guardi, Francesco, 195; *Campo San Zanipolo şenlik donanımıyla*, 163

Guercino, 165; *Kulaklar*, 118
güdümlü yansıtma, 199, 200

Hals, Frans, 96, 194; *Malle Babbe*, 160
Hanfmann, G. M. A., 134, 138, 142
Hastings, 75; *Bayeux Duvar Halısından kesit*, 34
Hayek, F. A., 41
Heath; *Gergedan*, 57
Hebb, D. O., 38
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 33, 37
Heliodorus, 140
Helmholtz, Hermann von, 29
Herakles, 141
Hering, E., 221
Hieron ve Makron, 136; *Paris'in Yargısı*, 88
Hildebrand, Adolf von, 30, 31, 32, 36, 209, 275
Hirth, Georg, 52
Hobbema, Meindert, 70, 258; *Ağaçların Altında Köy ve Değirmen*, 30
Hodler, Ferdinand, 271
Hogarth, William, 237, 238, 238, 239, 259, 260, 261, 263, 326, 336, 337, 338, 339; *Yanlış Perspektif*, 206; *Gülen İzleyiciler*, 281; *Karakter Tipleri ve Karikatürler*, 282
Hokusai, 167
Holbein, Hans, 177
Homeros, 135, 138
Hoogstraeten, 186, 187, 188
Horatius, 191
Houbraken, Arnold, 333, 334, 335
Howard, Luke, 179
Huygens, 48

ışık denklemi, 52
Inness, 78; *Lackawanna Vadisi*, 37
Ivins, W. M., 39

İbnü'l-Heysem, 29
ikonoloji, 23
imgesel gösterge, 106

Jakobson, Roman, 355
James, William, 199, 366
Jode, Pieter de, 167; *Yatan Nü*, 123
Jung, Carl Gustav, 110

kalıp ve düzeltme, 116
Kant, Immanuel, 41, 241, 291
Kauffer, McKnight, 278; *"The Early Bird"*, 235
kavramsal betimleme biçimleri, 285
kavramsal sanat, 125, 128, 147, 160
Keats, John, 131
Kepler, Johannes, 266
Kerner, Justinus, 185; *"Kleksographien"den*, 153
Klee, Paul, 39, 256, 257, 344; *Eski Yandançarklı*, 218; *Ürkek Çetin*, 299
Kleiner, Salomon, 240; *Viyana Binicilik Okulu*, 209
Knight, Richard Payne, 304
Knipbergen, 186
Koch-Grünberg, Theodor, 114
Kont Caylus, 196
Kopernikus, 266
Köhler, Wolfgang, 39, 64
kriptogram, 52, 53, 182, 374
Kris, Ernst, 42, 43, 118, 330
Kurz, Otto, 118
kübistler, 164, 301
kübizm, 274, 275, 276, 277, 278

Lange, Konrad, 273
Lautensack, Heinrich, 164, 168; *Şematik çizim*, 115; *Koşan bir adam şeması*, 126
Le Brun, Charles, 335, 336, 338; *"La Méthode pour apprendre à dessiner les passions"dan*, 280
Leete, Alfred, 120; *Savaş için gönüllü çağrısı*, 80
Leonardo da Vinci, 92, 103, 104, 105, 159, 168, 172, 188, 189, 190, 190, 200, 215, 225, 248, 251, 269, 290, 334, 335, 336, 343; *Grotesk Kafalar*, 64; *Leda*, 65; *Bacchus*, 67; *Ağacın büyümesinin bir diyagramla betimlenmesi*, 108; *Şematik kafa*, 134; *Şahlanan At*, 141; *Eskiz yaprağı*, 187; *Burunlar*, 279
Leslie, C. R., 177, 309, 361
Lessing, G. E., 160
Liotard, J. E., 197
Locke, John, 29
Loewy, Emanuel, 35, 36, 38, 125
Lomazzo, Giovanni Paolo, 194, 321
London Transport, (İstasyon işareti), 192; (Sheila Sratton, afiş), 193; (Raymond Tooby, reklam), 194, 195; (E. C. Tatum, afiş), 196; (Robert Harding, kitap kapağı), 197; (Durak işareti), 234
Longinus, 364
Lorenz, Konrad, 109
Lotto, Lorenzo, 356; *Alegori*, 304
Luini, Aurelio, 194
Lysippus, 149, 177

Maecenas, 25
Makron, 136
Malraux, André, 37, 73, 121, 315
Malvasia, 209
Mander, Carel van, 164, 165, 171, 194
Manet, Edouard, 66, 211, 311, 313; *Madame Michel-Lévy*, 25; *Yarışta*, 176; *Le Déjeuner sur l'herbe*, 254
maniyer, 361
maniyerizm, 178
Mantegna, Andrea, 190; *Kötülüğün Erdem Tarafından Kovuluşu*, 155
Markino Yoshio, 262
Masaccio, 26, 73
Matisse, Henri, 122
Meder, Joseph, 177
Merian, Maria Sibylla, 223, 224; *Yılan, kertenkele ve yılan balığı*, 185
Merian, Matthäus (Büyük), 81, 82, 83; *Notre Dame, Paris*, 43
Michelangelo Buonarroti, 73, 105, 161, 168, 226; *Medici mezarı için taslak*, 188
Millet, Jean François, 339, 350; *Buğday Tarlası*, 301
mimesis, 26, 102, 123, 139, 145, 147, 149, 182, 319, 348
Mondrian, Piet, 352, 353; *Pain-*

ting I, 302; *Broadway Boogie-Woogie*, TABLO VII
Monet, Claude, 62, 288, 340; *Rouen Katedrali, Güneş Altındaki Batı Yüzü*, 23
Morelli, Giovanni (Ivan Lermolieff), 350, 351
Munch, Edvard, 341; *Çığlık*, 295
Myron, 147

nesnel değişmezlik, 65
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 95
Nikias, 26
nonfigüratif sanat eserleri, 279, 280

onomatope, 347, 348
Oppé, Paul, 185
optik yanılgılar, 298; *optik yanılgılar*, 228, 245
Osgood, Charles E., 293, 356, 359
Ovidius, 102

özdeş ışık denklemi, 52

Palissy, Bernard, 122
Palma, 195
Palomino, Antonio, 195
Pannini, Giovanni Paolo, 68; *Pantheon'un İçi*, 27
Panofsky, Erwin, 242
Paolo, Giovanni di, 195; *Müjde*, 215
Parrhasios, 144, 202, 203, 206, 215
Passe, Crispyn van de, 165, 167, 168, 171; *Guercino'ya göre kulaklar ve diyagramlar*, 120; *Bir geyik şeması*, 121; *Kuşlar ve şema*, 122; *Putti*, 128; *Bir resim kitabının giriş sayfası*, 132
Peacham, Henry, 216, 217, 223
Perselles, 187
Phidias, 147, 190, 191
Philipon, C., 331, 332; *Les Poires. "Le Charivari"den*, 276
Philostratus, 140, 140, 182, 199, 203, 206, 215, 221, 237, 254, 371
Piaget, Jean, 41
Picasso, Pablo, 39, 112, 117, 342, 343; *Habeş Maymunu ve Yavrusu*, 71; *Papier déchiré*, 296; *Ölüdoğa*, 230
Pico della Mirandola, Giovanni, 110
Piero della Francesca, 248, 321
Piles, Roger de, 196, 304, 361, 364
Piranesi, Giovanni Battista, 239, 261, 266, 276; *"Carceri"*, 208
Platon, 23, 24, 105, 106, 108, 123, 126, 132, 133, 139, 140, 143, 145, 147, 149, 151, 156, 160, 166, 182, 190, 246, 260, 346
plein air, 311
Plinius, 26, 28, 29, 69, 144, 145, 147, 149, 189, 202, 215, 319
Poilly, 168
Pollaiuolo, Antonio, 30
Polygnotus, 26, 346
Popper, K. R., 34, 40, 41, 266, 310
Postman, Leo, 41
Poussin, Nicolas, 177, 301, 304, 358, 359; *Phokion'un Küllerinin Toplanması*, 306
Preissler, J. O., 175; *Şematik kafalar*, 138
Ptolemaeus, 29
Puvis de Chavannes, 271
Pygmalion, 102, 109, 117, 118, 122, 134, 201, 236, 248, 269; (Edward-Burne Jones), 62; (Honoré Daumier), 63
Pythagoras, 26

quadratisti, 240
Quincy, Quatremère de, 271
Quintilianus, 25, 38, 147, 149

Raffaello, 31, 105, 110, 309, 311, 313, 337
Read, Herbert, 242, 292
Rembrandt van Rijn, 172, 194, 224, 320, 321, 333, 334, 335, 339, 356; *Thomas Jakobsz Haaring (Genç Haaring)*, 29; *Çarmıha Geriliş*, 137; *Artemisia ya da Sohonisba*, 258, 259; *Belediye Başkanı Jan Six'in Portresi*, 260, 261; *Emmaus'daki öğrenciler*, 277; *Emmaus'daki Havariler için çalışma*, 278
Reni, Guido, 165
renk beklentisi, 221
Reynolds, Sir Joshua, 60, 196, 197, 269; *Leydi Elizabeth Delmé ve Çocukları*, 19
Ribera, Giuseppe, 168; *Figür ve kontur çizimleri*, 124
Riccio, Andrea, 122; *Yengeç biçimi mahfaza*, 81
Richardson, Jonathan, 27, 356, 357
Richter, Henry, 310, 311
Richter, Ludwig, 74, 75, 76, 79
Riegl, Alois, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 39
Rimbaud, Arthur, 352
Robbia, Luca della, 191, 193; *Şarkıcılar Tribünü*, 156
Rodin, 311
Rorschach, 112, 185, 344
Rorschach testi, 112, 113, 183, 185; *Rorschach mürekkep lekesi*, 72
Rousseau, J. J., 177
Rowlandson, Thomas, 338, 339; *"Dr. Syntax" için illüstrasyon*, 289
Rubens, Peter Paul, 167, 168, 171, 304, 309; *"İnsan Figürü Kuramı"ndan*, 125; *Oğlunun resmi*, 131
Ruisdael, J. I., 306, 309; *Orman Peyzajı*, 250
Ruskin, John, 27, 28, 29, 38, 263, 264, 265, 286, 287, 289, 290, 293, 295, 299, 309, 365

Sandrart, Joachim von, 161
Sargent, John Singer, 198
Sassetta, 285; *Ermiş Antonius'la Paulus'un Karşılaşmaları*, 238
Schäfer, Heinrich, 125, 127, 148
Schapiro, Meyer, 33
Schedel, Hartmann, 79
Schlosser, Julius von, 36, 37
Schön, E., 163; *Şematik Kafalar ve Bedenler*, 112,113
Scriabin, Alexander, 352
Sedlmayr, Hans, 33, 34
Seneca, Lucius Annaeus, 25
Severini, Gino, 354; *Bal Tabarin'in Dinamik Hiyeroglifi*, 303
sfumato, 215, 372
Shakespeare, 206

Sheppard, R., 153
Sickert, Walker, 297
simile, 83
Smirke, 58
Sokrates, 132, 346, 347
Spengler, Oswald, 34, 37, 241
sprezzatura, 193, 196
Stefano, 26
Steig, William, 344; *Kafalar,* 298
Steinberg, Saul, 231, 232, 233, 235; *"The Passport"dan,* 199; *Çizim,* 200; *Kafesteki Kediler,* 201; *Gökdelen,* 202; *Pasaport Fotoğrafı,* 203; *"The Passport"dan,* 204
Sung Ti, 187

şema ve düzeltme, 125, 266, 343
şema ve düzeltme yasası, 153, 175

Tacitus, 25
"Tavşan mı, Ördek mi?", 2
Terniers, David, 309
Theon, 203
Thiéry'nin Figürü, 276, 277; *Thiéry'nin Figürü,* 233
Thouless, H., 292, 293
Thurber, James, 342, 343; *"What have you done with Dr. Millmoss?",* 297
Tiepolo, G. D., 221, 224; *Kutsal Aile Kaçarken,* 182
Timanthes, 145
Tinbergen, Nikolas, 109, 110
Tintoretto, 195
Tizian, 193, 194, 195, 196, 215, 320; *Yaşamın Üç Çağı,* 158; *Çoban ve Peri,* 159
Toepffer, Rodolphe, 324, 326, 327, 328, 329, 335, 336, 337, 338, 339, 339, 340, 342; *"Le Docteur Festus"dan,* 265-267; *"Essay de physiognomie"den,* 269-272
Toepffer yasası, 329
trompe l'œil, 203, 203, 268, 269, 276
Turner, Joseph M. W., 27, 28, 60, 286, 287, 288, 367; *Venedik Girişi,* 240
tutarlılık testi, 231, 232
Tutmosis, 87, 93; *III. Tutmosis'in Suriye'den getirdiği bitkiler,* 51
Tzetzes, Johannes, 190

Uccello, Paolo, 158, 321; *Av,* 107

Van Dyck, Sir Anthony, 174
Vasari, Giorgio, 26, 27, 28, 103, 191, 193, 194, 215, 319, 320
Velázquez, Diego, 21, 22, 195, 223; *Hilanderas,* 183
Vergilius, 358, 359
Vernon, M. D., 220
Veronese (Paolo Caliari), 172; *Kana'daki Düğün'e ait taslak,* 136
Villard de Honnecourt, 88, 93, 156, 157, 159, 160, 174; *Aslan ve Kirpi,* 52; *Tasarımlar,* 105; *Şans Çemberi,* 106; *Ayı, Kuğu ve Kudüs,* 140
Villon, Jasques, 278; *Soyutlama,* 236
Vitruvius Pollio, Marcus, 358
Vogtherr, Heinrich, 162, 164; *Başlar,* 109; *Ayaklar,* 110

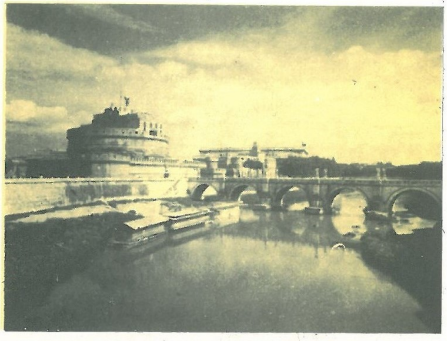
Wagner, Richard, 352
Warburg, Aby, 37
Waterloo, Antony, 363; *Orman Peyzajı,* 309
Watteau, Jean Antoine, 356
Weizsaecker, Viktor von, 267
West, Benjamin, 58
Whistler, J. A. McN., 211, 314, 352; *Chelsea Wharf, Gri ve Gümüşi,* 257
Whorf, Benjamin Lee, 99
Wickhoff, Franz, 31, Franz, 32
Wilde, Oscar, 314
Wilson, Richard, 309
Winckelmann, Johann Joachim, 360
Wit, Frederick de, 168, 167; *Putti,* 127
Wivenhoe Parkı, 47, 48, 61, 214, 226, 265, 282, 284, 289, 290, 305, 310, 317, 370, 371; (Fotoğraf), 5, 6; *Wivenhoe Parkının çocuk elinden çıkma bir kopyası,* TABLO V; *Montaj,* 242; *Izgara arkasından Wivenhoe Parkı,* 243
Wolgemut, Michel, 79; *Şam ve Mantua,* 38,39
Wordsworth, William, 366, 370
Worringer, Wilhelm, 34
Wölfflin, Heinrich, 20, 31, 309
Wörmann, 75

yanılsamacı betimleme, 21, 42
yanılsamacı sanat, 137, 237, 261, 273
yanılsamacılığın kuramsal kaynakları, 289
yanılsamanın estetiği, 273
yansıtma, 112, 113, 114, 116, 123, 126, 128
Yee, Chiang, 95, 98
Yeni Platonculuk, 160
Yin, Chüeh , 155
yorum süreci, 282
Yoshio Markino, 261

Zangwill, O. L., 84
Zeuxis, 147, 202, 346







*"**Sanatın Öyküsü** adlı kitabımda, betimlemenin gelişimini, "bildiklerine" dayanan ilkel kavimlerin ve Mısırlıların kavramsal yöntemlerinden, "gördüklerini" yansıtmayı başaran izlenimcilerin başyapıtlarına değin uzanan bir doğrultuda ana çizgileriyle vermeye çalışmıştım...*

Kimsenin "gördüğünün resmini yapamayacağı" ve bütün geleneklerden kendini özgür kılamayacağı yolundaki savlarım, o sıralarda zorunlu olarak biraz dogmatikti. Bu savlarımı açığa kavuşturmak ve bir temele oturtabilmek için bana çok iyi hizmetler vermiş olan algılama kuramını yeni baştan araştırmak ve sınamak zorundaydım. Bu araştırmanın sonuçları, şimdi bu kitapta toplanmıştır.

*Kitabın amacı eski görüşü çürütmek değil, modern ruhbilimsel bilgilerin ışığında gerekçelendirmek ve daha ayrımlaşmış bir konuma getirmektir. Şöyle de denebilir: **Sanatın Öyküsü**'nde, görmenin doğasına ilişkin, geleneksel bir kuramın, betimleme üsluplarının tarihine uygulanması söz konusuydu; **Sanat ve Yanılsama** adlı bu kitabımda ise kendimi daha güç bir işle görevlendirdim; başka deyişle sanat tarihini, bu kuramsal temelleri doğrudan sınamak ve araştırmak için kullanmayı amaçladım."*

ISBN 975-14-0373-1

9 789751 403735