UMBERTO ECO

ORTAÇAĞ ESTETİĞİNDE SANAT VE GÜZELLİK

CAN

DENEME



İTALYANCA ASLINDAN ÇEVİREN
KEMAL ATAKAY

Umberto Eco

ORTAÇAĞ ESTETİĞİNDE SANAT VE GÜZELLİK

CAN

Can Yayınları: 875

Arte e bellezza nell'estetica medievale, Umberto Eco
© RCS Libri S.p.A., Milan, Bompiani, 1987
© Can Sanat Yayınları Ltd. Şti., 1998
Bu eserin Türkçe yayın hakları Onk Ajans Ltd. Şti.
aracılığıyla alınmıştır.

1. basım: 1998
3. basım: Aralık 2009
Bu kitabın 3. baskısı 1000 adet yapılmıştır.

Kapak tasarımı: Erkal Yavi
Kapak düzeni: Semih Özcan
Dizgi: Taner Börü
Düzelti: Mahmure İleri

Kapak baskı: Çetin Ofset
İç baskı ve cilt: Özal Matbaası

ISBN 978-975-510-832-2

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 - 252 59 88 - 252 59 89 Fax: 252 72 33
http://www.canyayinlari.com
e-posta: yayinevi@canyayinlari.com

Umberto Eco

ORTAÇAĞ ESTETİĞİNDE SANAT VE GÜZELLİK

DENEME

İtalyanca aslından çeviren
KEMAL ATAKAY

CAN YAYINLARI

UMBERTO ECO'NUN
CAN YAYINLARI'NDAKİ
DİĞER KİTAPLARI

GÜLÜN ADI / *roman*
FOUCAULT SARKACI / *roman*
SOMON BALIĞIYLA YOLCULUK / *deneme*
ANLATI ORMANLARINDA ALTI GEZİNTİ / *deneme*
ÖNCEKİ GÜNÜN ADASI / *roman*
ORTAÇAĞI DÜŞLEMEK / *deneme*
YORUM VE AŞIRI YORUM / *deneme*
BEŞ AHLAK YAZISI / *deneme*
YANLIŞ OKUMALAR / *deneme*

Umberto Eco, 1932'de İtalya'nın Milano kenti yakınlarındaki Alessandria kasabasında doğdu. 1950'lerde İtalyan Radyo-Televizyonu RAI'nin kültür programlarını yönetti, 1959-75 arasında İtalya'nın ünlü yayınevi Bompiani'nin edebiyatdışı yayınlar editörlüğünü üstlendi; *La Stampa, Corriere della Sera, La Repubblica, L'Espresso* gibi gazetelere makaleler yazdı. 1970'lerden bu yana Bologna Üniversitesi'nde göstergebilim dersleri veren Eco, *Gülün Adı, Foucault Sarkacı, Önceki Günün Adası* ve *Bodolino* gibi romanlarıyla, modern kültürü ince bir mizah duyarlığıyla ele alan *Açık Yapıt, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Beş Ahlak Yazısı, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Ortaçağı Düşlemek, Somon Balığıyla Yolculuk, Yanlış Okumalar, Yorum ve Aşırı Yorum* gibi deneme kitaplarıyla günümüzün en saygın yazarları arasına girdi.

Kemal Atakay, 1962'de Ankara'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdikten sonra ABD'de Illinois Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde lisansüstü öğrenimi gördü. Çeşitli dergilerde çevirileri, inceleme ve eleştiri yazıları yayımlandı. Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdi. Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giacomo Leopardi, Cesare Pavese, Primo Levi, Italo Calvino, Umberto Eco, Octavio Paz gibi şair ve yazarların yapıtlarını dilimize kazandırdı.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 11

1. ORTAÇAĞ ESTETİK DUYARLIĞI 19
1.1. Ortaçağlıların Estetik İlgileri 19
1.2. Mistikler 22
1.3. Koleksiyonculuk 31
1.4. Yararlılık ve Güzellik 35

2. AŞKINSAL OLARAK GÜZELLİK 37
2.1. Estetik Evren Kavrayışı 37
2.2. Aşkınsallar. Philippus Cancellarius 40
2.3. Sahte Dionysios Üzerine Yorumlar 43
2.4. Auvergne'li Guillaume ve Robert Grosseteste 44
2.5. "Summa fratris Alexandri" ve Aziz Bonaventura 46
2.6. Albertus Magnus 48

3. ORAN ESTETİĞİ 53
3.1. Klasik Gelenek 53
3.2. Müzik Estetiği 55
3.3. Chartres Okulu 59
3.4. "Homo Quadratus" 61
3.5. Sanatsal Düzen Olarak Oran 64

4. IŞIK ESTETİĞİ 71
4.1. Renk ve Işık Beğenisi 71
4.2. Optik ve Perspektif 76
4.3. Işık Metafiziği: Grosseteste 77
4.4. Aziz Bonaventura 80

5. SİMGE VE ALEGORİ 83
5.1. Simgesel Evren 83
5.2. Simgecilik ile Alegorizmin Ayırt Edilmemesi 88
5.3. Metafizik Pansemiosi 91
5.4. *Kutsal Kitap* Alegorizmi 96
5.5. Ansiklopedi Alegorizmi 100
5.6. Evren Alegorizmi 105
5.7. Sanat Alegorizmi 107
5.8. Aquino'lu Thomas ve Alegorik Evrenin Ortadan Kalkması 111

6. ESTETİK GÖRME PSİKOLOJİSİ VE GNOSEOLOJİSİ 119
6.1. Özne ile Nesne 119
6.2. Estetik Heyecan 120
6.3. Görme Psikolojisi 123
6.4. Aziz Thomas'ta Estetik Görü 125

7. AZİZ THOMAS VE ORGANİZMA ESTETİĞİ 131
7.1. Biçim ve Töz 131
7.2. "Proportio" ve "Integritas" 133
7.3. "Claritas" 140

8. ORGANİZMA ESTETİĞİNİN GELİŞMESİ VE ÇÖKÜŞÜ 143
8.1. Strasbourg'lu Ulrich Aziz Bonaventura ve Llull 143
8.2. Duns Scotus, Ockham ve Birey 145
8.3. Alman Mistikler 150

9. SANAT KURAMLARI 153
9.1. "Ars" Kuramı 153
9.2. Sanatsal Biçimin Ontolojisi 156
9.3. Özgür Sanatlar ve Köle Sanatlar 159
9.4. Güzel Sanatlar 161
9.5. Poetikalar 165

10. SANATSAL YARATI VE SANATÇININ İTİBARI 169
10.1. "Infima Doctrina" 169
10.2. "Theologus" Şair 171

10.3. Örnek İde 172
10.4. Sezgi ve Duygu 177
10.5. Sanatçının Yeni İtibarı 180
10.6. Dante ve Yeni Şair Kavrayışı 182

11. SKOLASTİKTEN SONRA 191
11.1. Ortaçağ Pratik İkiciliği 191
11.2. Ortaçağ Düşüncesinin Yapıları 193
11.3. Nicolaus Cusanus'un Estetiği 199
11.4. Yeni-Platoncu Hermetizm 204
11.5. Astroloji ve Yazgı 210
11.6. "Proportio"ya Karşı Sempati 212
11.7. Duaya Karşı Tılsım 215
11.8. Yaşam Normu Olarak Estetik 217
11.9. Sanatçı ve Metinlerle Dünyanın Yeni Yorumu 220

SONUÇ 223

KAYNAKÇA 227

DİZİN 259

GİRİŞ

Bu kitap, VI. yüzyıl ile XV. yüzyıl arasında Ortaçağ Latin uygarlığının geliştirdiği estetik kuramlar tarihinin bir özetidir. Ama, sunduğumuz bu tanım, tanımda geçen terimlerin de tanımlanmasını gerektirmektedir.

Özet. Özgünlük iddiası olmayan bu araştırma, aralarında *Aquino'lu Thomas'ta Estetik Sorun* (1956) araştırmamın da yer aldığı önceki araştırmaların bir özeti ve dizgeleştirilmesi niteliğindedir. Özellikle belirtmeliyim ki, 1946'da iki temel yapıt yayımlanmamış olsaydı bu özeti gerçekleştirmek olanaksız olurdu: Edgar de Bruyne'nin *Études d'esthétique médiévale* (Ortaçağ Estetiği İncelemeleri) adlı çalışması ile D.H. Pouillon'un güzellik metafiziği metinleri derlemesi. Bu iki önemli yapıttan önce yazılmış her şeyin eksik olduğunu; daha sonra yazılanların ise bu iki yapıta dayandığını rahatlıkla söyleyebileceğimiz kanısındayım.[1]

Bir özet olması nedeniyle bu kitabın bir amacı da, Ortaçağ felsefesi ya da estetik tarihi uzmanı olmayan okura

[1] Doğal olarak, son kırk yılda, Pouillon ile De Bruyne'nin elyazmalarından veya kusurlu basımlardan okudukları birçok metnin eleştirel basımları yapılmış ve başka metinler ortaya çıkarılmıştır. Öte yandan, en azından Études'ün, üstelik uzun bir süredir piyasada bulunmaması üzücüdür. Belki, kitabın 1958 yılında Editorial Gredos Yayınevi'nin (Madrid) yayımladığı İspanyolca çevirisini hâlâ piyasada bulabilmek mümkündür. De Bruyne daha sonra 1947'de üç ciltlik yapıtın *L'esthétique du moyen âge* (Ortaçağ Estetiği) başlığıyla bir özetini yayımlamıştı; ama bu yapıtın kusuru, göndermelerin en azından çoğu yerde kaynaklara değil, üç ciltlik yapıta yapılmasıdır.

seslenebilmektir. Bu amaçla, çok sayıdaki Latince alıntıların kısa olanları metin içinde açımlanmış, uzun olanları ise alıntının ardından çevirisiyle birlikte verilmiştir.[1]

Tarih. Kuramsal bir özet değil, tarihsel bir özet. Sonda da açıklanacağı üzere, bu kitabın amacı, estetiğin, estetik sorunlarının ve bu sorunlara ilişkin çözümlerin çağdaş tanımlamasına felsefi bir katkıda bulunmak değil, bir dönemin imgesini sunmaktır. Bu açıklama kanımca yeterlidir; klasik estetik tarihi veya barok estetik tarihi söz konusu olsaydı da bu açıklama yeterli olurdu. Bununla birlikte, Ortaçağ felsefesi geçen yüzyıldan beri onu *philosophia perennis* (süregiden felsefe) olarak sunma eğilimi gösteren bir yeniden gündeme getirme konusu oluşturduğundan, onunla ilişkili her söylem sonuçta her zaman kendi felsefi önvarsayımlarını açıklamak zorundadır. Bu konuya açıklık getireyim: Ortaçağ estetiği üzerine bu çalışma tarihsel bir dönemin anlaşılması amacını gütmektedir, tıpkı Yunan estetiği veya barok estetik üzerine bir çalışmanın böyle bir amacı güdebileceği gibi. Doğal olarak, insan ilginç bulduğu ve daha iyi anlama çabasına değeceğini düşündüğü için bir dönemi incelemeye karar verir.

---

[1] Bu metnin ilk biçimi çeşitli yazarların yazdığı dört ciltlik *Momenti e problemi di storia dell'estetica* (Estetik Tarihinin Evreleri ve Sorunları; Milano, Marzorati, 1959) adlı yapıtın ilk cildinde "Sviluppo dell'estetica medievale" (Ortaçağ Estetiğinin Gelişimi) başlığıyla yayımlanmıştır. Metnin bu ilk biçiminde Latince alıntılar çevrilmemişti. Ama, aradaki tek fark bu değildir. Marzorati metni otuz yıl önce düşünülüp yazılmıştı. Yapıtın artık özellikle kaynakça açısından eskidiğini düşünüyordum, ama İngilizce bir basım için (*Art and Beauty in the Middle Ages*; Ortaçağda Sanat ve Güzellik, New Haven ve Londra, Yale University Press, 1986) metni gözden geçirmek zorunda kaldım. Kitabın uzman olmayan okurlar tarafından da beğenilmesi, onu bu biçimiyle yeniden sunma kararını almama neden oldu. Üslupla ilgili birçok şey değiştirildi, birçok yerde anlatım daha kolay anlaşılır hale getirildi. Tam anlamıyla uzmanlık çalışması niteliği taşımayan bir katkının sınırları içinde, kolaylıkla bulunabilecek yapıtlara öncelik tanıyarak kaynakçanın güncelleştirilmesine çalışıldı. Birçok kaynak yeniden gözden geçirildi, özellikle simgecilik ve alegori bölümüyle sanat öğretileri bölümüne birkaç paragraf eklendi. 11. Bölüm hemen hemen olduğu gibi bırakıldı. Kuramsal sorumluluklar gene bana ait olmakla birlikte, teknik güncelleştirme işi (önemli eleştiriler ve itirazlarla birlikte) Costantino Marmo'nun işbirliği sayesinde gerçekleşti; bu ortak çalışma olmasa, özgün metni yeniden ele almaya cesaret edemezdim. Doğal olarak, bu konuda 1959'dan sonra bildiğim kadarıyla yazmış olan herkese (adları kaynakçada verilmiştir) çok şey borçluyum.

Estetik kuramlar tarihi. Tarihsel bir özet söz konusu olduğu için, günümüzde de kabul edilebilir bir çerçeve içinde estetik kuramın ne olduğunu yeniden tanımlama amacı güdülmemektedir. Terimin, bir kuramın sunulduğu veya estetik olarak görüldüğü tüm durumları göz önünde bulunduran daha geniş bir tanımından yola çıkılmıştır. Öyleyse, sistematik bir amaçla ve felsefi kavramları devreye sokarak güzellik, sanat, sanat yapıtlarının üretim ve değerlendirilme koşulları, sanat ile başka etkinlikler, sanat ile ahlak, sanatçının işlevi, beğeni, süs, üslup kavramları, beğeni yargıları, bu yargıların eleştirisi, sözel ve sözel olmayan metinlerin yorumlanmasına ilişkin kuramlar ve uygulamalar veya yorumbilgisi sorunu (çünkü yorumbilgisi, özellikle Ortaçağ'da, yalnızca estetik denen olgularla ilgilenmemekle birlikte yukarıdaki sorunlarla çakışıyordu) ile ilgili bazı olguları ele alan her söylemi estetik kuram kapsamında görüyoruz.

Sonuçta, çağdaş bir estetik tanımından yola çıkmak ve geçmiş bir dönemde bu tanımın geçerli olup olmadığını kanıtlamaya çalışmak yerine (bu, son derece kötü estetik tarihlerinin yazılmasına yol açmıştır), olabildiğince senkretik ve hoşgörülü bir kuramdan yola çıkıp sonra ne bulduğumuza bakmak daha iyidir. Bu amaçla, bazı araştırmacıların da yapmış olduğu gibi, sözcüğün gerçek anlamıyla kuramsal söylemlerle, sistematik amaçlarla yazılmamış olsalar da (sözgelimi, retorik kural koyucuların gözlemleri, mistiklerin, sanat koleksiyoncularının, eğitimcilerin, ansiklopedistlerin veya *Kitabı Mukaddes* yorumcularının yazıları), dönemin felsefi fikirlerini yansıtan veya etkileyen tüm metinler olabildiğince bütünlük içinde verilmeye çalışılmıştır. Benzeri biçimde, olabildiği ölçüde ve her şeyi kapsama amacı güdülmeksizin, günlük yaşamın çeşitli yönlerinden ve sanatsal biçimlerle tekniklerin evriminden, bunların ardında yatan estetik fikirler çıkarılmaya çalışılmıştır.

Latin Ortaçağı. Ortaçağ'da kuramsal, felsefi, teolojik tartışmalar Latince yapılmıştır ve Ortaçağ Skolastik felsefesinin dili de Latincedir. Latince dışındaki dillerde bir ku-

ramsal tartışma yürütülmeye başlandığında, tarihten bağımsız olarak, en azından önemli ölçüde, Ortaçağ'ın dışındayız demektir. Bu özette, Latin Ortaçağı'nın dile getirdiği estetik kavrayışlar ele alınmakta ve trubadur şiirinin, dolce stil novo (tatlı yeni üslup) şairlerinin, Dante'nin ve doğal olarak Dante'den sonra gelenlerin fikirleri üzerine ancak marjinal değinmelerde bulunulmaktadır (ancak, özellikle son bölümdeki değerlendirmeler göz önünde bulundurulduğunda, Dante yukarıda söylediklerimize önemli bir istisna oluşturmaktadır). Belirtmek istediğim bir başka nokta da şu: Biz İtalya'da genellikle Dante, Petrarca ve Boccaccio'yu Ortaçağ'a yerleştirir, Rönesans için Kolomb'un Amerika'yı keşfetmesini bekleriz; oysa birçok ülkede bu yazarlardan Rönesans'ın başlangıcı bağlamında söz edilir. Öte yandan, bu tutumu dengelemek üzere, Petrarca'dan Rönesans yazarı olarak söz edenler, Burgonya, Flaman ve Alman XV. yüzyılından, yani Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti ve Aldo Manuzio'nun çağdaşlarından Ortaçağ'ın günbatımı olarak söz ederler.

Öte yandan, "Ortaçağ" kavramının kendisi tanımlanması son derece güç bir kavramdır ve terimin açık etimolojisi bize bu kavramın nasıl kimsenin bir yere yerleştiremediği on yüzyıla yer bulmak üzere icat edildiğini göstermektedir; çünkü bu on yüzyıl, çok gurur duyulan bir dönem ile büyük bir özlem duyulan bir başka dönem arasında, iki "olağanüstü" çağ arasında yer alıyordu.

Bu kimliksiz ("ortada" olma dışında bir kimliği olmayan) çağa yöneltilen birçok suçlama arasında, estetik bir duyarlığının olmadığı suçlaması da vardı. Bu noktayı şimdi ele almayacağız, çünkü girişi izleyen bölümlerin amacı bu yanlış izlenimi düzeltmektir –sonuç bölümünde de, nasıl XV. yüzyıla doğru estetik duyarlığın, Ortaçağ estetiği üzerine çekilen perdeyi haklı çıkaracak şekilde değilse de açıklayacak şekilde kökten değişmiş olduğu gösterilecektir. Ama, Ortaçağ kavramı başka nedenlerle de çözülmesi güç bir kavramdır.

Birbirinden bunca farklı yüzyıllar aynı etiket altında nasıl bir araya getirilebilir? Bir yandan, Avrupa'nın tüm ta-

rihinin en korkunç siyasal, dinsel, nüfussal, tarımsal, kentsel, dilsel (liste daha da uzatılabilir) bunalımından geçtiği, Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile Karolenj yeniden yapılanma arasındaki yüzyıllar söz konusudur. Öte yandan, 1000 yılından sonraki yeniden doğuş yüzyılları söz konusudur; modern dillerin ve ulusların, yerel demokrasinin, bankanın, senedin ve muzaaf muhasebe sisteminin doğduğu; yük taşıma, kara ve deniz ulaşımı yöntemlerinin, tarım tekniklerinin, zanaat tekniklerinin büyük bir gelişme gösterdiği; pusula, sivri kemer ve dönemin sonuna doğru barut ve matbaanın icat edildiği bu yüzyıllardan ilk sanayi devrimi yüzyılları olarak söz edilmiştir. Arapların Aristoteles çevirdikleri ve tıp ile astronomi çalışmaları yaptıkları, İspanya'nın doğusunda ise, "barbar" yüzyıllar aşılmış olmakla birlikte, gene de Avrupa'nın kendi kültüründen gurur duyamayacağı yüzyılları nasıl bir araya getirebiliriz?

Ama, deyim yerindeyse, on yüzyılın böyle ayırt edilmeksizin bir araya "sıkıştırılması"nın suçu biraz da Ortaçağ'dadır; Ortaçağ Latinceyi ortak dil olarak, *Kitabı Mukaddes* metnini temel kitap olarak ve kilise babaları geleneğini klasik kültürün yegâne tanığı olarak seçmekle veya seçmek zorunda kalmakla, sanki yeni hiçbir şey söylemiyormuş havası içinde, yorumları yorumlayarak ve yetkeli formülleri alıntılayarak etkinliğini sürdürür. Ortaçağ'ın yeni bir şey söylemediği doğru değildir; Ortaçağ kültürü yenilik duygusuna sahiptir, ama yineleme görüntüsü altında bu yeniliği saklamaya çalışır (yinelediği zaman bile yenilik getirdiği iddiasındaki modern kültürün aksine).

Yeni bir şeyin ne zaman söylenmiş olduğunu –Ortaçağlı bizi yalnızca daha önce söylenmiş olanları yeniden söylediği konusunda ikna etmek için büyük bir çaba gösterirken– anlamak gibi zahmetli deneyime estetik fikirlerle uğraşmak isteyenler de maruz kalırlar. Bu zahmetli deneyimi en azından okur için daha zahmetsiz hale getirmek için, bu özette tek tek yazarlar değil, sorunlar ele alınmaktadır. Tek tek yazarları irdelemek, öncelleriyle aynı terimleri ve aynı formülleri kullandığı için her düşünürün aynı şeyi sürdürdüğüne inanma riskini getirmektedir (bunun böyle olma-

dığını anlamak için, farklı sistemleri tek tek yeniden kurmak gerekir). Oysa, sorunları ele alarak, neredeyse on yüzyıla yaklaşık iki yüz sayfanın ayrıldığı hızlı bir gezintinin sınırları içinde, belirli formüllerin yolculuğunu izlemek ve bunların çoğu zaman fark edilmeksizin, kimi zaman da oldukça bariz olarak anlam değiştirdiğini keşfetmek –öyle ki, sonunda, çok yaygın olarak kullanılan bir ifadenin, sözgelimi *forma* (biçim) teriminin başlangıçta yüzeyde görülen şeyi göstermek üzere kullanılırken, sonradan derinlerde gizlenen şeyi göstermek üzere kullanıldığı fark edilir– daha kolaydır.

Bu yüzden, bazı sorunların ve bazı çözümlerin değişmediğini gördüğümüzde bile; Ortaçağ estetik düşüncesinin "daha iyi"ye doğru gittiğine inanmak şeklindeki tarihyazımı alışkanlığına (sonuç sayfalarında eleştireceğimiz bir alışkanlıktır bu) düşme riskini göze alarak, gelişim, dönüşüm anlarını vurgulamayı yeğledik. Klasik dönemden dolaylı olarak alınan fikirleri oldukça eleştirellikten uzak bir tutumla aktarma aşamasından XIII. yüzyılın sistematik kesinlik başyapıtları *summa*'larda bu fikirlerin dizgeleştirilmesi aşamasına geçtiği göz önünde tutulduğunda, Ortaçağ estetiği elbette bir olgunlaşmadan geçmiştir. Ama, Sevilla'lı İsidorus'un hayal ürünü etimolojileri gülümsememize yol açar, buna karşılık Ockham'lı William bizi günümüz mantıkçılarını bile zorlayan biçimsel inceliklerle yüklü bir düşünceyi yorumlamaya zorlarken; bu, Duns Scotus'tan yaklaşık sekiz yüzyıl önce yaşamış olsa da, Boethius'un ondan daha az keskin görüşlü olduğu anlamına gelmez.

İzlemeye giriştiğimiz tarih karmaşıktır, süreklilikler- den ve kopmalardan oluşmuştur. Büyük bölümüyle bir süreklilikler tarihidir, çünkü Ortaçağ hiç kuşkusuz birbirlerine gönderme yapmaksızın zincirleme olarak birbirlerini kopya eden yazarların çağı olmuştur; bunun bir nedeni de, elyazmaları kültürüne dayalı ve elyazmalarına güçlükle erişilebilen bir çağda, kopya etmenin fikirleri dolaşıma sokmanın tek yolu olmasıdır. Kimse bunun bir suç olduğunu düşünmüyordu; bir kopyadan ötekine çoğu zaman artık kimse belirli bir formülün yaratıcısının gerçekten kim ol-

duğunu bilmiyordu ve sonuçta, eğer bir fikir doğru ise herkese ait olduğu düşünülüyordu.

Ama bu tarih ani değişimler de içerir. Descartesçı *cogito* gibi büyük değişimler değildir bunlar. Maritain'e göre düşünürün "mutlak sahnesine ilk adım atışı" Descartes'la gerçekleşmiştir; Descartes'tan sonra her düşünür daha önce hiç çıkılmamış bir sahneye çıkmaya çalışacaktır. Ortaçağlılar bu kadar teatral değildi; onlar özgünlüğün bir kibir günahı olduğunu düşünüyorlardı (öte yandan, o dönemde, resmi geleneği sorgulamak, yalnızca akademik olmayan birtakım risklere sokuyordu insanı). Ama Ortaçağlılar da (bunu hâlâ bilmeyenlere söylüyoruz) dehanın doruklarına çıkabilen, dâhice düşünebilen insanlardı.

1.
ORTAÇAĞ ESTETİK DUYARLIĞI

1.1. Ortaçağlıların Estetik İlgileri

Ortaçağ, estetik sorunlarından birçoğunu Klasik Antikçağ'dan miras almış; ama, bu konuları Hıristiyan görüşünün tipik insan, dünya ve Tanrısallık anlayışı içine yerleştirerek onlara yeni bir anlam vermiştir. *Kitabı Mukaddes* ve kilise babaları geleneğinden başka kategoriler de almış; ama, bu kategorileri yeni bir sistematik bilincin öngördüğü felsefi kalıplara oturtmaya çaba göstermiştir. Bu yüzden, estetik düşünüşünü tartışmasız bir özgünlük düzleminde gerçekleştirmiştir. Gene de, konular, sorunlar ve çözümler, geleneğin zorlamasıyla üstlenilmiş, gerek yazarların gerek okurların ruhunda etkili izdüşümlerden yoksun salt bir sözel dağarcık olarak da anlaşılabilir. Estetik sorunlardan söz ederken ve sanatsal üretimin ölçütlerini belirlerken Klasik Antikçağ'ın bakışını doğaya; buna karşılık, aynı konuları işlerken Ortaçağlıların bakışlarını Klasik Antikçağ'a çevirdikleri söylenmiştir. Bir bakıma, tüm Ortaçağ kültürü, gerçeklik üzerine bir düşünme olmaktan çok, kültürel geleneğin bir yorumudur.

Ama bu bakış açısı Ortaçağ insanının eleştirel tutumunu her yönüyle açıklamamaktadır: Hakikat ve bilgelik dağarcığı olarak aktarılmış kavramlara büyük bir say-

gı göstermenin yanında, doğayı, aşkınlığın yansıması, hatta onun önünde bir engel olarak görme tarzının yanında, dönemin duyarlığında gerçekliğin estetik açıdan zevk alınabilirliği de dahil olmak üzere her yönüyle kavranabilirliğine yönelik yeni bir tepki de tüm canlılığıyla kendini gösterir.

Bir kez doğanın ve sanat yapıtlarının güzelliği karşısındaki bu dolayımsız tepkinin (öğretisel dürtülerin meydana çıkardığı, ancak kısır bir kitabiliğin ötesinde bir tepki) varlığını teslim ettikten sonra, şundan emin olabiliriz: Ortaçağ filozofu güzellikten söz ettiğinde, yalnızca soyut bir kavramı kastetmez, aynı zamanda somut deneyimlere göndermede bulunur.

Şurası açıktır ki, Ortaçağ'da bir salt kavranabilir güzellik, ahlaki uyum ve metafizik görkem kavrayışı vardır ve bu duyma tarzını olsa olsa dönemin zihniyetine ve duyarlığına büyük bir duygudaşlıkla nüfuz etmek koşuluyla anlayabiliriz. Bununla ilgili olarak Curtius (1948, 12.3) şöyle demektedir:

> Skolastik felsefe güzellikten söz ettiğinde, güzellik ile Tanrının özniteliklerinden birini kastediyordu. Güzellik metafiziği (sözgelimi, Plotinos'ta) ile sanat kuramı arasında hiçbir ilişki yoktu. "Modern" insan, Yeni-Platoncularla Ortaçağlıların sahip olduğu, akılla kavranabilen güzellik duygusunu yitirdikleri için sanata aşırı bir değer yüklemektedir... Burada, estetiğin hakkında hiçbir şey bilmediği türden bir güzellik söz konusudur.

Böyle kesinlemeler, bu düşüncelere yönelik ilgimizi hiçbir biçimde sınırlandırmamalıdır. Öncelikle belirtmeliyiz ki, akılla kavranabilir güzellik deneyimi Ortaçağ insanı için ahlaki ve psikolojik bir *gerçeklik*ti; bu unsur gözardı edilirse, dönemin kültürü yeterince aydınlatılmış olmayacaktır. İkinci olarak, Ortaçağlılar estetik ilgiyi duyularla algılanamayan güzellik alanını içerecek şekilde genişleterek, analoji yoluyla, açık veya örtük koşutluklar kurarak, duyulur güzelliğe, doğadaki şeylerin ve sanatın gü-

zelliğine ilişkin çeşitli görüşler geliştiriyorlardı. Ortaçağlıların estetik ilgi alanı bizimkinden çok daha kapsamlıydı ve çoğunlukla şeylerin güzelliğine yönelik ilgilerini harekete geçiren şey metafizik bir veri olarak güzellik bilinciydi; ama sıradan insanın, sanatçının ve sanatseverin duyularla algılanan olgulara yönelik beğenileri de söz konusuydu. Duyularla algılanan dünyaya yönelik bu sevgi pek çok açıdan kanıtlanmıştır; öğretisel sistemler onu haklı çıkarmaya ve böyle bir sevgi ruhsal alana yönelik ilginin tavsamasına yol açmasın diye onu yönlendirmeye çalışıyordu. Alcuin, "güzel görünümlü nesneleri, tatlı tatları, hoş sesleri" sevmenin Tanrıyı sevmekten daha kolay olduğunu kabul eder (bkz. *De rhetorica*, Halm 1863 içinde, s. 550). Ama bu şeylerden Tanrıyı daha çok sevmek amacıyla zevk duyuyorsak, o zaman *amor ornamenti*, gösterişli kiliseler, güzel ezgi ve güzel müzik eğilimimiz de kabul edilebilir hale gelir.

Ortaçağ'ın duyumsal güzelliğin ahlaksal yadsınması çağı olduğu düşüncesi, dönemin metinlerinin yüzeysel olarak bilinmesinin yanı sıra, Ortaçağ zihniyetine ilişkin temel bir yanlış anlamadan kaynaklanır. Mistiklerin ve çilecilerin güzelliğe karşı benimsedikleri tutum, bu konuda aydınlatıcı bir örnek oluşturur. Hiç kuşku yok ki, tüm çağlar boyunca ahlakçılarla çileciler dünyevi zevklerin çekiciliğini fark etmeyen kimseler değillerdir; aksine, söz konusu zevklerin baştan çıkarıcılığını birçoklarından daha keskin olarak duyarlar, zaten çilecilik disiplininin güçlüğü de dünyevi zevkin çağrısı ile doğaötesi çaba arasındaki gerilimde yatar. Ama, bu disiplin amacına ulaştığında, mistik ile çileci duyuların denetimine eşlik eden huzur içinde, bu dünyaya ait şeylere sakinlikle bakma olanağını bulup, bu şeyleri hummalı çilecilik savaşımının onlara yasakladığı bir hoşgörüyle değerlendirebilir. Ortaçağ çileciliği ve mistisizmi bize bu iki psikolojik durumla ilgili birçok örnek ve aynı zamanda dönemin estetik duyarlığıyla ilgili son derece önemli bazı belgeler sağlar.

1.2. Mistikler

Özellikle XII. yüzyılda, kilise süslemesinde gereksiz ve aşırı gösterişli sanat öğelerinin kullanılmasına karşı Cistercium tarikatı yanlıları ile Chartreuse tarikatı yanlılarının yürüttüğü polemik herkesçe bilinir. Bir Cistercium fermanı, ipek, altın, gümüş, vitray, heykel, resim ve halıların gereğinden çok kullanımını kesin olarak yasaklar (*Consuetudines Carthusienses*, Bölüm 40, PL 153, sütun 717). Aziz Bernard, Alexander Neckham ve Fouilloi'li Hugh, inançlıların dikkatini dualarından ve yakarmalarından başka yöne çeken bu beyhudeliklere (*superfluitates*) karşı büyük bir şiddetle karşı çıkarlar. Ama bütün bu lanetlemelerde, süslerin güzelliği ya da hoşa gidiciliği asla yadsınmaz; tam tersine, kutsal mekânın gerekleriyle bağdaşmayan karşı konulmaz çekicilikleri yüzünden savaşılır bu süslerle.

Fouilloi'li Hugh bu süslemelerden "olağanüstü, ancak sapkın bir zevk" (*mira sed perversa delectatio*) olarak söz eder. Çilecilerin hepsinde olduğu gibi, buradaki "sapkınlık"ı belirleyen nedenler de ahlaki ve toplumsaldır; başka bir deyişle, soru şudur: Tanrının evlatları yoksulluk içinde yaşarken, kiliselerin görkemli bir biçimde süslenmesi gerekli midir, gereksiz mi? Öte yandan, Hugh'un kullandığı olağanüstü (*mira*) nitelemesi, süslemenin estetik nitelikleri konusundaki tartışmasız bir onaylamayı ortaya koymaktadır.

Aziz Bernard, dünyaya sırtlarını döndüklerinde keşişlerin neden vazgeçmiş olduklarını açıkladığında, benzeri bir görüş ortaya koyar; Bernard görüşünü her tür dünyevi güzelliği içine alacak şekilde dile getirir:

> *Nos vero qui iam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora...*

Biz keşişler ki toplumdan yüz çevirmişiz, İsa adına dün-

yadaki tüm değerli ve güzel şeylerden vazgeçmişiz, biz ki İsa'yı kazanmak için güzellikle parıldayan, seslerin tatlılığıyla kulağı okşayan, güzel kokan, tadı güzel olan, dokunması zevk veren her şeyi, kısacası bedensel haz veren her şeyi pislik olarak görmüşüz...
(*Apologia ad Guillelmum abbatem*, PL 182, sütun 914-915)

Aziz Bernard'ın öfke dolu lanetleme ve hakaretinde bile, reddedilen şeylere yönelik coşkun bir duygu ve belirli bir hayıflanma havası sezilir. Ama *Apologia ad Guillelmum*'un bir başka bölümü, estetik duyarlığın daha açık bir kanıtını oluşturur. Çok büyük ve çok sayıda heykelin bulunduğu kiliseleri eleştirirken, Aziz Bernard'ın Cluny üslubundaki kilise ile kilisenin Romanesk üsluptaki heykellerine ilişkin değerlendirmesi bir eleştirel betimleme modeli oluşturur; üstelik, Bernard hor gördüğü üslubu betimlemesinde, bize görmek istemediği şeyleri böylesine incelikle çözümleyebilen bu adamın öfkesinin ne denli çelişkili olduğunu gösterir. Bölüm, kiliselerin ölçüsüz boyutlarına karşı bir polemikle başlar:

Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, somptuosas depolitiones, curiosas depictiones quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum Iudaeorum.

Kiliselerin aşırı yüksekliklerinden, ölçüsüz uzunluklarından, muazzam boş alanlarından, masraflı ve lüks görünümlerinden, dua sırasında yakaranların gözünü çelip ibadete engel olan ve bana bir açıdan Yahudilerin eski ritüellerini hatırlatan ilginç resimlerden hiç söz etmiyorum.
(PL 182, sütun 914)

Bu zenginliklerin sergilenmesinin amacı, diye sorar Aziz Bernard, başka zenginlikleri peşi sıra sürüklemek, kiliselere maddi bağışları teşvik etmek midir?

Auro tectis reliquiis signantur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicuius, et eo creditur sanctior, quo coloratior.

Altın kaplı andaçlardan gözlerini alamıyor insanlar ve bu arada keselerden paralar saçılıyor. Bir bakıyorsunuz karşınızda bir aziz ya da bir azizenin nefis bir tasviri; azizler ne kadar canlı renklerle resmedilmişlerse o kadar aziz oluyorlar sanki.
(PL 182, sütün 915)

Burada estetik olgu tartışma konusu yapılmamaktadır; daha çok, estetiğin ibadet dışı amaçlarla, dile getirilmemiş kâr amacıyla kullanılması eleştirilir.

Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra.

İnsanlar koşup bunları öpüyor, onlardan bağışlar yapmaları isteniyor; kutsal olana saygı göstermekten çok, güzel olana hayranlık duyuyorlar.

Süsler, insanı duadan uzaklaştırır. O halde, süslü sütun başlıklarının üzerinde görülen bütün bu heykellerin yararı nedir?

Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem

occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?

Bu arada, keşişlerin ayinlerini yaptıkları manastırlarda bu gülünç çirkinliklerin, bu tuhaf biçimsiz güzelliğin, bu güzel biçimsizliğin ne işi var? Bu murdar maymunların? Vahşi aslanların? Canavarsı Kentaurların? Yarı insanların? Benekli kaplanların? Savaşan askerlerin? Nefirlerini çalan avcıların? Çok gövdeli bir baş ya da çok başlı bir gövde görebiliyorsunuz. Burada yılan kuyruklu bir hayvan, şurada hayvan başlı bir balık gözünüze çarpıyor. Şuradaki, yarısı at, yarısı dişi keçi bir hayvan; buradaki ise, gövdesi at biçiminde boynuzlu bir hayvan. Kısacası, her yanda o kadar çok sayıda, o kadar çok çeşit iç içe geçmiş biçim görülüyor ki, kitapları okumak yerine mermerleri okumak, Tanrının şeriatı üzerine düşünmek yerine bütün günü böyle bir resme hayranlıkla bakarak geçirmek daha zevkli geliyor insana. Tanrı aşkına! Bu aptallıklardan utanmıyorsak şayet, neden en azından bunca masrafa öfkelenmiyoruz?
(PL 182, sütun 915-916)

Daha önce aktarılan parçada olduğu gibi bu parçada da, dönemin ölçütlerine göre üst düzeyde bir güzel üslup alıştırmasıyla karşılaşıyoruz; bu metinlerde Sidonius Apollinaris'in önermiş olduğu hitabet rengi (*color rhetoricus*), tanımlamaların (*determinationes*) ve ustaca karşıtlıkların zenginliği var. Bu da mistiklerin tipik bir özelliğidir; sözgelimi, kusursuz bir hatibin mükemmel belagatiyle şiiri ve plastik sanatları mahkûm eden Aziz Pietro Damiani akla geliyor. Bu da şaşırtıcı değildir, çünkü Abelardus'tan Aziz Bernard'a, Saint-Victor mistiklerinden Aquino'lu Thomas ve Aziz Bonaventura'ya kadar Ortaçağ düşünürlerinin hemen hepsi, ister mistik olsunlar ister olmasınlar, gençliklerinde bir şiir evresinden geçmişler; çoğunlukla yalnızca basit üslup alıştırmaları üretmişler, ama kimi zaman da Ortaçağ Latincesinin en üstün şiirlerinden bazılarını yazmışlardır. Aquino'lu Thomas'ın

Kutsal Şarap-Ekmek Ayini için yazdığı şiir bu şiirlere bir örnektir.[1]

Bize en tipik kanıtları sunan uç örnekler olmaları nedeniyle çilecilere dönecek olursak, onların sanki olumlu olduğu kadar tehlikeli de görünen, her yönüyle çekiciliğini fark ettikleri bir şeye karşı polemik yürüttüklerini görürüz. Aziz Augustinus'un dramı onların bu duygularının çok tutkulu ve içten bir ilk örneğini oluşturur; Aziz Augustinus dua sırasında sürekli olarak kutsal müziğin güzelliğinin çekiciliğine kapılmaktan korkan inançlı insanın ikileminden söz eder (*İtiraflar X, 33*). Ayinlerde enstrümantal müziğin kullanılmasına karşı çıkan Aquino'lu Thomas daha sakin bir ruh haliyle aynı kaygıdan söz eder. Müzik aletleri, inançlının ruhunu kutsal müziğin ilahiyle gerçekleştirilen ana amacından uzaklaştırabilecek kadar güçlü bir zevk yarattığı için enstrümantal müzikten kaçınılmalıdır. İlahi, ruhları ibadete sevk eder, oysa "müzik aletleri ruhu içsel bir adanmadan çok zevke sevk eder" (*musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio*).[2] Bu yadsımaya dinsel ayinler açısından zararlı bulunmakla birlikte kendi içinde geçerli kabul edilen bir estetik gerçekliğin yol açtığını görüyoruz.

Bariz olarak Ortaçağlı mistik, dışsal güzelliğe güvenmeyerek, *Kitabı Mukaddes* üzerine tefekküre veya kayra içindeki ruhun içsel ritimlerinden duyulan zevke sığınıyordu. Bununla ilgili olarak, Cistercium tarikatı mensuplarının ruhun güzelliğinin temaşa edilmesine dayalı Sokratik estetiğinden söz edilmiştir:

> *O vere pulcherrima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis admittere non despexit, angelica sublimitas non reiecit, claritas divina non repulit!*

---

[1] Curtius'a göre, Dante'den önce *Stabat Mater* ile *Dies irae* gibi eserlerin estetik değerine ulaşan hiçbir yapıt yoktur. Kaldı ki, bu şiirlerde kuramsal düşünceyi harekete geçirmemesi olanaksız olan bir teknik bilinç görüyoruz. Bu şiirlerin tüm olanaklarıyla uyak kullanımını pekiştirdiğini unutmayalım. Mistiklerin estetik duyarlığı konusunda krş. Assunto (1961, s. 98-101) ve Duby 1976.

[2] *S. Th.* II-II, 91, 2. Bu konuyu Chartreuse'lü Dionysios da şu yapıtında ele alır: *De vita canonicorum*, a. 20 (*Opera*, 37).

Ey güzel ruh, yetersiz, aciz bir bedende yaşasan da, semavi güzellik seni yanına almaktan yüksünmemiş, yüce meleksi doğa sana sırt çevirmemiş, Tanrısal ışık seni reddetmemiştir!
(Aziz Bernard, *Sermones super Cantica Canticorum*, PL 183, sütun 901; ayrıca *Opera* I, s. 166)

İşkenceye uğramış din şehitlerinin bedenlerine bakmak korkunç bir şey olsa da, bu bedenler parlak bir iç güzellikle ışıldar.

Aslına bakılırsa, dışsal güzellik ile içsel güzellik arasındaki karşıtlık tüm dönem boyunca karşımıza çıkan temalardan biridir. Ama burada da dünyevi güzelliğin geçiciliği her zaman bir hüzün duygusuyla algılanır; olasılıkla bu duygu en dokunaklı ifadesini Boethius'un yapıtında bulur. Boethius *Felsefenin Tesellisi* (*Consolatio philosophiae* III, 8) adlı eserinde, ölümün eşiğinde dışsal şeylerin görkeminin ne büyük bir hızla geçip gittiğinden, baharda açan çiçeklerden de daha hızlı ve geçici olduğundan yakınır: Eşyanın güzelliği hızla yok olan, uçucu bir şey, baharda çiçeklerin solmasından daha hızla yok olan bir şey (*Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior*!). Bu, tüm Ortaçağ kültüründe çok yaygın *ubi sunt* (neredeler?) temasının estetik bir çeşitlemesidir: Dünün büyükleri nerede, görkemli şehirler nerede, kibirlilerin servetleri, güçlülerin eserleri nerede? Ölümün utkusunu kutlayan ölüm dansının arka planında, Ortaçağlı çeşitli biçimlerde, geçip giden güzelliğin yarattığı bir hüzün duygusunu sergiler. Her ne kadar sarsılmaz dinsel inanç ölüm dansına sakinlikle ve umutla bakmaya imkân verse de, Villon'un "Evvel Zaman Kadınları Baladı"nda ("Ballade des dames du temps jadis") retorik tarzın ötesinde büyük bir netlikle kendini gösteren bir hüzün kalır hep: *mais où sont les neiges d'antan*? (nerede o eski karlar şimdi?)[1]

Yok olan güzellikle yüz yüze gelindiğinde, insan olsa

[1] Ölüm dansı konusunda krş. Huizinga 1955 (Bölüm XI).

olsa yok olmayan iç güzellikte bir güvence bulabilir. Bu güzelliğe sığınmakla Ortaçağlı sonuçta ölüm karşısında estetik değeri yeniden ele geçirmiş olur. İnsanlarda Lynceus'un gözleri olsa, der Boethius, güzelliğini onca sevgiye değer buldukları güzel Alkibiades'in ruhunun ne kadar bayağı olduğunu görürlerdi. Ama dışsal güzelliğe güvensizliği gösteren bu sözlere karşı (bu tür güzelliğe tepki göstermek üzere Boethius matematiksel-müziksel ilişkilerin güzelliğine sığınıyordu), sağlam bedende sağlam ruh (*recta anima in recto corpore*) güzelliği üzerine, Hıristiyanlığın tüm dışsal görünüşe yayılıp kendini gösteren dürüst ruh ideali üzerine bir dizi metin yazılmıştır:

Et revera etiam corporales genas alicujus ita grata videas venustate refertas, ut ipsa exterior facies intuentium animos reficere possit, et de interiori quam innuit cibare gratia.

Görüyorsun, insanın yanaklarında öylesine hoş bir güzellik vardır ki, dış görünüş onlara bakanların ruhlarına canlılık verip, ruhlarını iç güzelliğiyle besleyebilir; zaten dış görünüş de iç güzelliğinin bir göstergesidir.
(Hoyt'lu Gilbert, *Sermones in Canticum Salomonis* 25, PL 184, sütun 125)

Aziz Bernard da şunları yazmaktadır:

Cum autem decoris huius claritas abundantius intima cordis repleverit, prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub modio, immo lux in tenebris lucens, latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem mentis simulacrum corpus excipit, et diffundit per membra et sensus, quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus, risus, si tamen risus, mixtus gravitate et plenus honesti.

Sonra, kalbin en gizli köşelerini taşarcasına doldurduğunda, bu yüceliğin dışsal olarak kendini göstermesi gerekir, tıpkı gizli bir ışık gibi, hatta karanlıkta gizli kalamayan,

parıldayan bir ışık gibi. Beden, parıldayan, ışınlarıyla adeta her yanı ışığa boğan zihnin suretine bürünür; o sureti, her eylem, konuşma, bakış, hatta gülüş –tümüyle içten ve ağırbaşlı bir gülüş olması koşuluyla– onun sayesinde ışıldayıncaya kadar bedenin âzâlarına ve duyularına yayar.
(*Sermones super Cantica Canticorum,* PL 183, sütun 1193; ayrıca *Opera* II, s. 314)

Şu halde, en ateşli çilecilik polemiklerinde bile insanın ve doğanın güzelliği duygusuyla karşılaşıyoruz. Buna bağlı olarak, katı kurallara bağlı çilecilik anlayışını aşıp bilgiye ve dingin bir sevgiye yer veren Saint-Victor mistisizminde doğa güzelliği sonunda bütün olumlu yönleriyle kendini gösterir. Saint-Victor'lu Hugh'a göre, sezgisel temaşa yalnızca spesifik olarak mistik deneyimle sınırlı olmayıp, anlığın duyulur dünyaya da yöneltilebilecek bir özelliğidir. Temaşa, büyük bir hayranlıkla izlenen şeylere zevk ve coşku dolu bir bağlanımla bütünleşen, "kavranacak nesneye yöneltilmiş, ruhun özgür ve keskin bir bakışıdır" (*perspicax et liber animi contuitus in res perspiciendas*). Gerçekten de, estetik zevk, ruhun maddede kendi yapısının uyumunu görmesinden doğar ve bu, *affectio imaginaria* düzleminde, temaşanın en özgür durumunda gerçekleşirse, anlık gerçek anlamıyla dünyanın ve biçimlerin hayranlık uyandıran gösterisine dalabilir:

Aspice mundum et omnia quae in eo sunt; multa ibi specie pulchras et illecebrosas invenies... Habet aurum, habent lapides pretiosi fulgorem suum, habet decor carnis speciem, picta et vestes fucatae colorem.

Dünyaya ve onda var olan her şeye bak: güzel ve hoş birçok şey var... Altın ve değerli taşlar çeşit çeşit pırıltılar yayıyor, insan bedeninin güzelliğinin büyük bir çekiciliği var, renk renk duvar halıları ile göz alıcı elbiselerin kendilerine özgü bir büyüsü var.
(*Soliloquium de arrha animae,* PL 176, sütun 951-952)[1]

[1] Bu konuda krş. De Bruyne (1946, 11, 5) ve Assunto (1961, s. 123-138).

Dolayısıyla, güzelliğin doğası üzerine spesifik tartışmalar dışında, Ortaçağ'ın güzelliğe ilişkin hayranlık ifadeleriyle dolu olduğunu görüyoruz; duyarlığın öğretisel söylemle iç içe örülmesini sağlayan da bu hayranlık ifadeleridir. Bu ifadelerin daha çok mistiklerin yazılarında bulunması ise ek bir kanıt özelliği kazanmalarını sağlıyor. Sözgelimi, kadın güzelliği gibi bir konu Ortaçağ'da çok yaygın olarak işlenmiştir. Matthieu de Vendôme'un *Ars versificatoria*'da, güzel bir kadının güzel bir betimlemesinin nasıl yazılacağını belirleyen kurallar getirmesi hiç de şaşırtıcı değildir; burada kısmen klasik yazarlara öykünülerek yazılmış bir belagat ve bilgi oyunu söz konusudur, kısmen de şairler arasında tüm Ortaçağ Latin şiirinin tanıklık ettiği gibi doğaya ilişkin daha özgür bir anlayışın yaygın olması doğaldır. Ama kilise yazarları *Neşideler Neşidesi*'ni yorumladıklarında ve gelinin güzelliği üzerine ustaca argümanlar ortaya koyduklarında, her ne kadar tartışma *Kitabı Mukaddes* metninde alegorik anlamlar ve "esmer ama güzel" (*nigra sed formosa*) kızın her fiziksel özelliğine denk düşen doğaüstü karşılıklar keşfetmek amacını gütse de; zaman zaman yorumcu, eğitici amaçla ideal kadın güzelliğini betimler ve bu güzelliğe ilişkin doğal, dolaysız, ismetli ama dünyevi bir bakış açığa vurur. Canterbury'li Baldwin'in kadınların örülmüş saçlarına düzdüğü övgüyü düşünelim; bu övgüdeki alegorik gönderme, o günün modasına yönelik tartışmasız beğeniyi, bu tür saç biçiminin kesin ve ikna edici bir betimlemesini ve söz konusu saç modelinin salt estetik amacının açıkça benimsenmesini dışlamaz (*Tractatus de beatitudinibus evangelicis*, PL 204, sütun 481). Ya da Hoyt'lu Gilbert'in benzersiz metnini düşünelim; Gilbert bu metinde belki de yalnızca biz çağdaş okurların belirli bir düşmanlık içerdiğini gördüğümüz bir ciddilik içinde, gerçekten zevk verici olmaları için kadın göğüs ölçülerinin ne olması gerektiğini tanımlar. Metnin ortaya koyduğu fiziksel ideal bize Ortaçağ minyatürlerinde gördüğümüz, dar korselerin göğüslerini sarıp yukarı kaldırdığı kadınları anımsatır:

Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminent, et tument modice... quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta, non fluitantia licenter.

Göğüsler en çok ölçülü dolgunluk ve diklikte olduklarında hoşa giderler... Derli toplu tutulmalı, ama fazla bastırılmamalı, hafifçe bağlanmalı ve serbestçe hareket etmemelidirler.
(*Sermones in Canticum* 31, PL 184, sütun 163)

1.3. Koleksiyonculuk

Mistiklerin alanından, Ortaçağ kültürünün gerek dinsel gerek dindışı öteki alanlarına geçtiğimizde, artık doğal ve sanatsal güzelliğe yönelik duyarlığın kesin bir olgu olduğunu görürüz.

Bazı yazarlar, Ortaçağlıların mezafizik güzellik kategorisi ile salt teknik sanat kategorisi arasında bağlantı kuramadıklarını, dolayısıyla bu iki kategorinin farklı ve birbiriyle bağlantısız iki evren oluşturduğunu öne sürmüşlerdir. Bu bölümün kalan kısmında bu görüşü de inceleyip daha az kötümser bir çözüm önereceğiz; ama şimdiden, güzellik (*pulchritudo* veya *formositas*) kavramının herhangi bir zorluk söz konusu olmaksızın sanat (*ars*) ile bağlantılandırıldığı bir ortak duyarlık ve günlük dil gerçeğini vurgulamadan geçemeyeceğiz. Victor Mortet'nin (1911-29) derlediği metinler, katedral yapımına ilişkin kayıtlar, sanat sorunları üzerine yazılmış mektuplar, sanatçılara iş siparişleri, metafizik estetik kategorileri ile sanatsal değerlendirme arasında sürekli olarak bağlantı kurar.

Araştırmacıların sordukları bir başka soru da şudur: Sanatı çoğunlukla eğitimsel ve yararcı amaçlarla kullanan Ortaçağlılar bir yapıta çıkar gütmeksizin yaklaşma olanağını sezmişler midir? Bu, Ortaçağ eleştirel beğenisinin doğası ve sınırlarına ilişkin bir başka soruyu gündeme getiren ve Ortaçağ'da sanatsal güzelliğin özerkliği gibi bir görüşün olup olmadığı sorusunu düşündüren bir sorundur.

Bu soruları yanıtlamak üzere kullanılabilecek pek çok metin vardır, ama özellikle tipik ve önemli olan birkaçını aktarmak yeterli olacaktır.

J. Huizinga (1955, s 378, 381) şu gözlemde bulunur: "Estetik zevk bilinci ve bunun söze dökülmesi, daha geç dönemlerde gerçekleşen gelişmelerdir. XV. yüzyıl insanının elinde, sanat yapıtları karşısında duyduğu hayranlığı dile getirmek için, hayranlığını nasıl dile getireceğini bilemeyen bir burjuvadan bekleyeceğimiz sözcükler vardı." Bu gözlem kısmen doğrudur, ama dilsel kesinlikten uzaklığı beğeni yokluğuyla karıştırmama konusunda dikkatli davranmak gerekir.

Huizinga, Ortaçağlıların güzellik duygusunu nasıl hemen bir tür Tanrıyla bütünleşme veya bir tür katışıksız ve yalın yaşama sevinci duygusuna dönüştürdüklerini gösterir. Elbette, Ortaçağlıların yaşam dininden (Romantiklerin ortaya koyduklarının aksine) veya tümüyle dinden (Dekadancıların ortaya koyduklarının aksine) ayrılmış bir güzellik dinleri yoktu. Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, güzellik bir değer idiyse; bu değerin iyilikle, hakikatle, varoluşun ve Tanrının tüm öteki öznitelikleriyle örtüşmesi gerekiyordu. Ortaçağlı "lanetli" bir güzelliği veya XVII. yüzyılda olduğu gibi Şeytanın güzelliğini düşünemezdi, düşünemiyordu da. Günaha götüren tutkuların güzelliğini anlayan Dante'nin bile böyle bir güzellik anlayışı yoktu.

Ortaçağ beğenisini daha iyi anlamak için, XII. yüzyılın beğeni sahibi ve sanatsever insan prototipi Suger'e bakmalıyız; St. Denis Manastırı'nın başrahibi olan Suger, bir devlet adamı ve seçkin bir hümanist olmasının yanı sıra Île de France'daki en önemli sanatsal ve mimari girişimlerin de teşvikçisi olmuştur (krş. Panofsky 1946, Taylor 1954, Assunto 1961). Psikolojik ve ahlaksal kimliğiyle Suger, Aziz Bernard gibi bir çilecinin tam karşıtıdır; St. Denis Manastırı'nın başrahibi için, Tanrı evi bir güzellik deposu olmalıdır. Suger'in modeli Tapınağı inşa ettirmiş olan Hazreti Süleyman; kılavuz edindiği kural ise "Tanrı evinin güzelliğine duyulan sevgi"dir (*dilectio decoris domus Dei*).

St. Denis Manastırı'nın hazine odası mücevherler ve

sanatsal nesnelerle doludur; Suger "hakikatin kıskanç rakibi Unutuş, oluşturulan örneğe nüfuz edip onu yok etmesin diye" bu nesneleri sevgiyle ve büyük bir kesinlikle betimler.

Suger'in tutkulu sözlerine bir örnek verelim: "Değerli taşlarla, Yemen taşları ve topazlarla süslü, 140 ons altından büyük bir kadeh ve yıllarca bir sandıkta kullanılmadan kaldıktan sonra, bir heykeltıraşın elinde kartal biçimli hayranlık uyandırıcı bir testiye dönüştürülen porfir bir vazo." Ve Suger bu zenginlikleri sıralarken, kiliseyi böylesine hayranlık uyandırıcı nesnelerle süslemiş olmaktan duyduğu zevki ve coşkuyu dile getirir:

> *Haec igitur tam nova quam antiqua ornamentorum discrimina ex ipsa matris ecclesiae affectione crebro considerantes, dum illam ammirabilem sancti Eligii cum minoribus crucem, dum incomparabile ornamentum, quod vulgo "crista" vocatur, aureae arae superponi contueremur, corde tenus suspirando: Omnis, inquam, lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillius, saphirus, carbunculus et smaragdus.*
>
> Anamız kiliseye duyduğumuz bağlılıkla, sık sık hem eski hem yeni bu çeşitli süslemelere bakıyoruz; şu nefis St. Eloy haçına –daha küçük haçlarla birlikte– ve altın sunak üzerine yerleştirilmiş şu eşsiz süslere baktığımızda, derin bir nefes alarak diyorum ki: "Her değerli taş giysin oldu senin: topaz, yeşim, zebercet, balgamtaşı, beril, safir, yakut ve zümrüt."
> (*Re rebus in administratione sua gestis*, PL 186; yay. haz. Panofsky 23, 27, s. 62)

Bu tür değerlendirmeler karşısında hiç kuşkusuz Huizinga'nın görüşüne katılmamız gerekir: Suger her şeyden önce değerli madenlere, değerli taşlara ve altına hayranlık duyar; başat duygu, organik bir nitelik olarak anlaşılan güzellik duygusu olmaktan çok, hayranlık duygusudur. Bu açıdan Suger Ortaçağ'ın öteki koleksiyoncularına benzer; Or-

taçağ koleksiyoncuları, Duc de Berry hazinesinin envanterlerinden de belli olduğu gibi, hazinelerini ayrım gözetmeksizin gerçek sanat eserleriyle ve anlamsız ilginç nesnelerle dolduruyorlardı. Duc de Berry'nin koleksiyonu şunları içeriyordu: Bir ünikorn boynuzu, Aziz Yusuf'un nişan yüzüğü, hindistancevizleri, balina dişleri ve Yedi Deniz'den deniz kabukları (Guiffrey 1894-96; Riché 1972). Aralarında yedi yüz resim, saman doldurulmuş bir fil, bir suyılanı, bir kertenkele, bir başrahibin bir başka yumurta içinde bulduğu bir yumurta ve bir kıtlık sırasında gökten inen kutsal yemeğin de bulunduğu yaklaşık üç bin nesneden oluşan bu koleksiyon karşısında, Ortaçağ beğenisinin saflığından, Ortaçağlıların sanat ile teratolojiyi, güzel olan ile ilginç olanı birbirinden ayırma yeteneklerinden kuşku duymakta haksız sayılmayız. Bununla birlikte, Suger'in tamamıyla değerli madenleri betimlemeye yarayan bir terminoloji kullandığı naif envanterler karşısında bile, Ortaçağ duyarlığının nasıl dolaysız zevke yönelik naif beğeniyle (bu da ilksel bir estetik tutumudur) sanat yapıtında kullanılan malzemenin –sanat yapıtında malzemenin seçimi yapıtı oluşturmanın ilk ve temel adımıdır– değerine ilişkin eleştirel bilinci birleştirdiğini fark ediyoruz. Yalnızca yapıta şekil verme sürecine değil, şekil verilen malzemeye yönelik bu beğeni, Ortaçağ estetik tepkisindeki belirli bir istikrarı ve sağduyuyu ortaya koyar.

Ortaçağlının sanat yapıtını izlerken bütünün birliği üzerinde durmaksızın kendisini hayal gücünün zevkine bırakmasına ve estetik sevinci yaşama sevincine veya mistik sevince dönüştürmesine gelince, Suger'de de tanık olduğumuz bir şeydir bu. Suger, bize kilisesindeki güzelliklerinin izlenmesiyle ilgili olarak gerçek bir esrime içeren sözler söyler:

> *Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab exintrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet... videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in*

terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.

Bu yüzden, Tanrının evindeki güzellikten duyduğum zevkin bir sonucu olarak, rengârenk değerli taşların güzelliği beni dünyevi kaygılardan uzaklaştırdığında ve dinsel tefekkür kutsal erdemlerin çeşitliliğini maddi şeylerden manevi şeylere aktararak beni bir an durmaya sevk ettiğinde... o zaman, dünyanın ne tümüyle yeryüzünün çamurunda ne de tümüyle Cennet'in saflığında var olan bilinmedik bir bölgesinde kendimi görür gibi oluyorum ve Tanrının inayetiyle anagojik yolla bu aşağı dünyadan o üstün dünyaya geçebilecekmişim gibi geliyor bana.
(*De rebus*, yay. haz. Panofsky, 23, 27, s. 62)

Bu metin birçok şeyi gösterir: Bir yandan, sanatsal malzemenin duyumsal varlığının yol açtığı gerçek bir estetik yaşantıyı görürüz; öte yandan, bu yaşantının kendine özgü, ne duyulur şeylere ("yeryüzü çamuru") ilişkin katışıksız ve basit bir zevk, ne de semavi şeylerin zihinsel açıdan kavranışı olan özellikleri var. Bununla birlikte, estetik sevinçten mistik sevince geçiş neredeyse dolaysız. Şu halde, Ortaçağ insanının beğenisini ne sanatsal ürünün ne de doğa gerçekliğinin özerkliği üzerinde yoğunlaşmak değil, nesne ile kozmos arasındaki tüm doğaüstü ilişkileri kavramak, somut nesnede Tanrının varlığının ontolojik yansımasını ayırt etmek oluşturur.

1.4. Yararlılık ve Güzellik

Günümüzde, Skolastik tartışmalarda ve şiir tekniği argümanlarında geniş bir yer tutan güzellik-yararlılık (*pulchrum-aptum*), güzellik-iyilik (*decorum-honestum*) ayrımını kavramak güçtür. Kuramcılar çoğunlukla bu kategorileri birbirinden ayırt etmeye çaba gösterirler; bunun bir örneğine Sevilla'lı İsidorus'un bir metninde (*Sententi-*

arum libri tres I, 8, PL 83, sütun 551) rastlıyoruz; bu metne göre, *pulchrum* kendi için güzel olan şeydir, *aptum* ise bir başka şeye bağlı olarak güzel olan şeydir (bu, kaynağını Antikçağ'dan alan, Cicero ile Aziz Augustinus'un işlediği, Augustinus'tan da tüm Skolastik felsefesine aktarılan öğretidir). Ama sanat karşısındaki pratik yaklaşım bir birleştirmeden çok belirli yönlerin birbirinden ayırt edilmesini gösterir. Kutsal sanatın güzelliğini yücelten kilise yazarları, öğretim amacını da ısrarla vurgularlar; Suger'in amacı, sıradan insanların kutsal metinler aracılığıyla kavrayamayacakları şeylerin onlara resimler aracılığıyla öğretilmesi gerektiğini söyleyen 1025 tarihli Arras Ruhani Meclisi'nin amacıyla aynıdır; döneminin duyarlığını yansıtan başarılı ansiklopedist Autun'lu Honorius resmin üç amacının olduğunu söyler: Öncelikle resim "Tanrının evini güzelleştirmeye" (*ut domus tali decore ornetur*); ikincisi, azizlerin yaşamlarını anımsatmaya ve son olarak, resim "dindışı kesimin edebiyatı olduğundan" (*pictura est laicorum litteratura*) eğitim görmemişlerin zevk almasına yarar.[1] Edebiyata gelince, dönemin benimsenen görüşüne göre "öğretmeli ve eğlendirmeli"; "hem zekânın soyluluğunu hem hitabetin güzelliğini" (*intelligentiae dignitas et eloquii venustas*) sergilemelidir. Karolenj entelektüellerinin estetiği bu temel ilkeye dayanır.

Anımsatılması gereken nokta, bu kavrayışların asla sanatın eğitsel amacını azaltmadığıdır; gerçek şu ki, Ortaçağlı için iki değeri birbirinden ayrı görmek son derece zordur, eleştirel anlayışın eksikliğinden ötürü değil, değerler arasında (değerler söz konusu edilebilirse eğer) bir karşıtlık göremediği için. Skolastik estetiğin en büyük sorunlarından birinin, güzelliği mezafizik düzeyde öteki değerlerle bütünleştirme olması bir rastlantı değildir. Güzelliğin aşkınsallığı tartışması, sözünü ettiğimiz duyarlığın meşrulaştırılması yönünde en büyük girişimi oluşturmuş; Ortaçağlılar estetik değerin gerçekleşebileceği özerklik düzlemlerine izin verecek ayrımlar geliştirmişlerdir.

---

[1] *Gemma animae*, 122 (PL 172, sütun 586); ayrıca krş. Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum* (1, 3); ve Aquino'lu Thomas, III *Sent.* d. 9, 1, 2; Guillaume Durand hakkında bkz. Azzaro 1968.

2.

AŞKINSAL OLARAK GÜZELLİK

2.1. Estetik Evren Kavrayışı

Ortaçağlılar sürekli olarak tüm varoluşun güzelliğinden söz ederler. Bu dönemin tarihi karanlık noktalar ve çelişkilerle yüklü olsa da, Ortaçağ kuramcılarının yazılarında beliren evren imgesi ışık ve iyimserlikle yüklüdür. Tekvinde, altıncı günün sonunda Tanrının yaptığı her şeyin iyi olduğunu gördüğü (Tekvin 1:31) öğretilir; Aziz Augustinus'un tefsir ettiği *Süleymanın Bilgeliği* kitabından da Ortaçağlılar Tanrının dünyayı sayı (*numerus*), ağırlık (*pondus*) ve ölçüyü (*mensura*) temel alarak yaratmış olduğunu öğreniyorlardı. Daha sonra da göreceğimiz gibi, bunlar kozmolojik kategoriler olmanın yanı sıra, estetik kategoriler ve metafizik İyi'nin tezahürleriydi.

Kilise babalarının katkılarıyla daha kapsamlı hale gelen *Kitabı Mukaddes* geleneğinin yanı sıra, klasik gelenek de evrenin bu estetik kavranışını pekiştirecek veriler sunuyordu. İdeal güzelliğin yansıması ve imgesi olarak dünyanın güzelliği, Platon kökenli bir kavramdı; Chalcidius (MS III. ile IV. yüzyıl) Ortaçağ insanının yetişmesi açısından temel yapıtlardan olan *Timaios* Yorumu'nda "yaratılmış varlıkların oluşturduğu eşsiz güzellikte olağanüstü dünya"dan (*mundus speciosissimus generatorum... incom-*

parabili pulchritudine) söz etmişti; Chalcidius, temel olarak Platon diyaloğunun sonuç bölümüne gönderme yapıyordu (Chalcidius'un yorumu tamamlanmamış olduğundan, Ortaçağ Platon'un bu diyaloğunu bilmiyordu):

> Çünkü bu dünya, ölümlü ve ölümsüz canlıları alıp onlarla dolarak, öyle gözle görülür bir varlık haline gelmiştir ki, kendinde tüm görülebilir şeyleri toplar, kavranabilirliğin imgesi, duyulur tanrıdır, bu bir ve tek yaratılmış en çok, en iyi, en güzel ve kusursuz semadır.
> (Platon, *Timaios*, 92c)[1]

Cicero da *De natura deorum* (Tanrıların Doğası Üzerine) adlı yapıtında bu görüşü bir kez daha dile getiriyordu: "Tüm şeyler arasında hiçbir şey dünyadan daha iyi ve daha güzel değildir" (*Nihil omnium rerum melius est mundo, nihil pulchrius est*).

Ancak, tüm bu kesinlemeler Ortaçağ'ın entelektüel ortamında gerek Tanrısal esere sevgiyle bağlanma şeklindeki doğal Hıristiyanlık etmeni, gerek Yeni-Platoncu etmen yüzünden çok daha vurgulu bir biçim alır. Bu iki etmen en güzel senteze Sahte Dionysios Areopagites'in *De divinis nominibus* (Kutsal Adlar Üzerine) adlı eserinde ulaşır. Burada evren, güzelliğin bitmez tükenmez yayılışı, güzelliğin her yanı kaplayışının yüce bir tezahürü, harikalıkların göz kamaştırıcı çağlayanı olarak belirir:

> *Supersubstantiale vero pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus juxta proprietatem uniuscujusque pulchritudinem; et sicut universorum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinem luminis cum fulgore immittens universis pulchri-*

[1] Chalcidius'un yorumu, *Timaios*'un Latince çevirisiyle birlikte J.H. Waszink'in yayıma hazırladığı şu yapıtın dördüncü cildinde yayımlanmıştır: *Corpus Platonicum Medii Aevi*, Londra Leiden, Warburg Inst.–Brill, 1962. York'lu Thomas *Sapientale* adlı eserinde kozmosun bu bütünsel güzelliğinden esinlenerek "Tüm dünya uyumlu bir yuvarlaklıkta, yuvarlak, güzel biçimli ve hoştur" (*mundus totus est rotundus, orbicolatus et decenter factus, decorusque*) diye yazar (aktarıldığı yapıt: De Bruyne 1946, III, s. 233).

ficae fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et càllos dicitur, et sicut tota in totis congregans.

En Temel Güzel'e, güzellik onun tarafından tüm varlıklara her birinin ölçüsünce bolca bağışlandığı için Güzellik denmiştir; o, her şeydeki uyumun ve görkemin nedeni olarak, herkese, ışık biçiminde, kaynak ışının güzelliğini veren yayıntılar döker (ona Güzellik denmesinin bir nedeni de budur) ve her şeyi kendinde toplar.
(*De divinis nominibus* IV, 7, 135)

Dionysios'un tüm yorumcuları, Ortaçağ ruhuna özgü doğal ve içten bir duyguyu teolojik bir ağırbaşlılıkla işleyen bu görüşün çekiciliğine kapılmışlardır. John Scotus Eriugena, Tanrının ve onun dile getirilemez güzelliğinin ideal ve bedensel güzellikler aracılığıyla vahyi olarak bir kozmos kavrayışı geliştirecektir; Eriugena'nın bu kavrayışında Tanrının vahyi olağanüstü bir birlik içinde bir araya getirilmiş tüm yaratının, benzer ve benzer olmayan şeylerin, tür ve biçimlerin uyumunun, tözsel ve ilineksel nedenlerin farklı düzenlemelerinin güzelliğine nüfuz eder (*De divisione naturae* 3, PL 122, sütün 637-638). Ortaçağ yazarlarının hepsi evrenin bu çokseslilığı temasını işleyecektir; söz konusu çokseslilik denetimli sözlerle dile getirilen felsefi saptamaların yanı sıra esrimeli hayranlık haykırışlarına da yol açar:

Cum inspexeris decorem et magnificentiam universi... invenies... ipsumque universum esse velut canticum pulcherrimum... caeteras vero creaturas pro varietate... mira concordia consonantes, concentum mirae jucunditatis efficere.

Evrenin zarafetini ve ihtişamını düşündüğünde... onun çok güzel bir neşideye benzediğini... ve çeşitlilikleri sayesinde... harika bir ahenk içinde olan diğer mahlûkatın olağanüstü bir sevinç konseri oluşturduğunu göreceksin.
(Auvergne'li Guillaume, *De anima* V, 18)

Bu estetik kozmos kavrayışını daha felsefi bir anlatımla tanımlamak için, hepsi kaynağını Süleymanın Bilgeliği kitabındaki *sayı, ağırlık* ve *ölçü* kavram üçlüsünden alan sayısız kategori geliştirilmiştir: Boyut, biçim ve düzen (*modus, forma et ordo*); töz, cins ve güç (*substantia, species et virtus*); belirleyen, oranlayan ve ayırt eden (*quod constat, quod congruit et quod discernit*), vesaire, vesaire. Bununla birlikte, her zaman sistematik olarak düzenlenmemiş ifadeler söz konusuydu ve bu ifadeler her zaman hem nesnelerin iyiliğini hem de güzelliğini tanımlamak üzere kullanılıyordu; sözgelimi, Auxerre'li Guillaume'un şu kesinlemesinde bu yönü görebiliriz:

> *Idem est in ea (substantia) ejus bonitas et ejus pulchritudo... Penes haec tria (species, numerus, ordo), est rei pulchritudo, penes quae dicit Augustinus consistere bonitatem rei.*
>
> Tözdeki iyilik ile tözdeki güzellik aynı şeydir... Bir şeyin güzelliği şu üç öznitelikten oluşur: tür, sayı ve düzen; Aziz Augustinus'a göre, güzellik bu özniteliklerden oluşur. (*Summa aurea*, Paris 1500, f. 57d ve 67a; krş. Pouillon 1946, s. 266)

Ancak, gelişiminin belirli bir aşamasında Skolastik felsefe bu kategorileri sistematik hale getirmek ve böylesine yaygın, ama gene de böylesine belirsiz, şiirsel eğretilemeler açısından zengin bu estetik kavrayışı felsefi kesinlikle tanımlamak gereksinmesini duyar.

2.2. Aşkınsallar. Philippus Cancellarius

XIII. yüzyıl Skolastik felsefesi, Manicilerin Pers kökenli diniyle Hıristiyanlığın ilk iki yüzyılındaki çeşitli gnostik akımlardan çeşitli kollarla Katharos tarikatı üyeleri arasında, özellikle Provence'da yaygınlık kazanan ikiciliği çürütmeye uğraşmıştır. İkici heretiklik yalnızca insan ruhuna

değil, aynı zamanda tüm kozmosa ikisi de yaratılmamış ve ebedi olan iki ilke (ışık ile karanlık, iyilik ile kötülük) arasındaki savaşın yön verdiğini düşünüyordu. Bir başka deyişle, ikici heretikliklerde, kötülük meleklerin veya dünyanın Tanrı tarafından yaratılmasından sonra ortaya çıkmış bir ilinek değil, başlangıçtan beri var olan ve Tanrının da etkisini duyduğu bir tür kusurdu.

Dünyadaki iyilik-kötülük savaşımının belirsiz sonucundan bir diyalektik kurulabileceği kuşkusu karşısında, Skolastik felsefe tüm yaratının, en karanlık göründüğü noktada bile, olumluluğunu kanıtlamaya çalışır. Evrenin bu yeniden değerlendirmesini gerçekleştirmek üzere Skolastik felsefenin büyük bir ustalıkla geliştirdiği araç, varlığın "eşanlı koşulları" (*conditiones concomitantes*) olarak aşkınsal özellikler görüşüdür.[1]

Birliğin, hakikatin, iyiliğin zaman zaman ve ilineksel olarak gerçekleşen değerler olmayıp, eşanlı özellikler olarak varlıkla doğrudan bağlantılı olduğu belirlendiğinde, metafizik düzeyde, her varlığın hakiki, bir ve iyi olduğu sonucu çıkacaktır.

Bu entelektüel atmosfer içinde, XIII. yüzyılın başlarında, Philippus Cancellarius'un *Summa de bono*'sunda aşkınsala ilişkin kesin bir görüş belirleme ve Aristoteles ontolojisine, Aristoteles'in *Metafizik*'in birinci kitabında *bir* ve *hakiki* ile ilgili değinilerine (III, 8; IV, 2; X, 2) ve Arapların vardığı sonuçlara (Aristoteles'in varlığın özellikleri dizisini *res* ve *aliquid* ile zenginleştirerek) dayalı bir sınıflandırma taslağı oluşturma yönünde ilk girişime tanık oluyoruz. Özellikle *bonum* üzerinde durarak (bu, XIII. yüzyıldaki Manicilik karşıtı polemiğin getirdiği yenilikti), Arapların görüşlerinden yola çıkan Philippus, aşkınsalların özdeşliği,

[1] Skolastik metafizikte aşkınsallar varlığın genel özellikleridir. Varlığı ortak öğelerden yoksun 10 sınıfa veya türe (töz, nitelik, nicelik, bağıntı vb.) bölen kategorilerden farklı olarak, aşkınsallar (kategorilerin sınırlarının *ötesine gittikleri*, onları aştıkları için böyle adlandırılmışlardır) varlığın eşit olarak yayılmış özniteliklerdir. Hiçbir nesne aynı zamanda töz ve nicelik, nitelik ve bağıntı olamazken, ait oldukları kategori bir yana bırakılırsa, aşkınsallar bütün varlıklara ilişkindir. Bu eş yayılırlık özelliği nedeniyle, Skolastik filozoflar aşkınsalların varlığın yerine geçebileceğinden söz ederler. Aşkınsallar geleneksel olarak *unum, res, aliquid, verum* ve *bonum*'dur. *Pulchrum*'la ilgili olarak krş. 6.4 ve Bölüm 8.

dönüşebilirliği ve nesneleri kavrayış tarzımıza göre (*secundum rationem*) farklılık gösterdiği görüşünü geliştirir. İyilik ile varlık karşılıklı olarak birbirine dönüşür, bununla birlikte iyilik değerlendirilme tarzına göre varlığa bir şeyler ekler: *bonum et ens convertuntur... bonum tamen abundat ratione supra ens.* İyilik, mükemmelliği içinde, yöneldiği amaca etkin karşılık gelirliği içinde görülen varlıktır, tıpkı *unum*'un bölünmezlik yönü açısından görülen varlık olduğu gibi (Pouillon 1939).

Philippus güzellikten söz etmez, ama aynı dönemin birçok yazarı özellikle Sahte Dionysios üzerine yorumlarında (onun sürekli olarak *pulchritudo* göndermelerinden etkilenerek) güzelliğin de bir aşkınsal olup olmadığını sorma zorunluluğunu duymuşlardır. Amaçları öncelikle, şaşmaz kategoriler aracılığıyla kozmosa ilişkin estetik kavrayışı tanımlamak; sonra aşkınsallar düzeyinde çeşitli ve karmaşık üçlü terminolojiyi açıklamak; son olarak da, bu metafizik kesinlik düzleminde, Skolastik metodolojiye özgü ayrım gerekliliklerine göre iyilik ile güzellik arasındaki ilişkileri açıklığa kavuşturmaktır. Dönemin duyarlığı bir Hıristiyan ruhaniliği atmosferi içinde Yunanlılara özgü *kalokagathìa* (iyilik-güzellik) anlayışını, fiziksel güzellik ile erdemin uyumlu birleşmesini gösteren *kalos kai agathos* (güzel ile iyi) ikili kavrayışını öne çıkarır. Ama Skolastik filozof bu değerler özdeşliğinin ne anlama geldiğini ve her bir değerin özerklik alanının ne olduğunu açık olarak görmek ister.

Eğer güzellik tüm varlığın kalıcı bir özelliği ise, kozmosun güzelliği hayranlığa dayanan yalın bir şiirsel duygu üzerine değil metafizik kesinlik üzerine kurulmuş olacaktır. Ama aşkınsalların *secundum rationem* ayrımını yapma gereği, varlığın hangi belirli koşullarda güzellik olarak görülebileceğini tanımlamayı getirecektir; şu halde, değerlerin birliği alanı çerçevesinde, estetik değerin özerklik koşullarının saptanması söz konusu olacaktır.

2.3. Sahte Dionysios Üzerine Yorumlar

Bu tartışmanın büyük bir önemi vardır; çünkü bize felsefenin nasıl belirli bir aşamada estetik sorunla eleştirel olarak ilgilenme gereksinimini duyduğunu göstermektedir. Başlangıç döneminde Ortaçağ güzel şeylerden ve bütünün güzelliğinden söz etmekle birlikte, bununla ilgili spesifik kategoriler geliştirme konusunda isteksiz davranmıştı. Sahte Dionysios'un Yunanca metnini çevirenlerin *kalòn* ve *kàllos* gibi sözcüklere gösterdikleri tepki bunun ilginç bir örneğini oluşturur. 827 yılında, metnin ilk çevirmeni olan Hilduin *Kutsal Adlar Üzerine*'nin IV. bölümünün 133-134. paragraflarını yorumlarken, *kalòn*'u ontolojik iyilik olarak anlayarak şöyle çevirir:

> *Bonum autem et bonitas non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummante causa... bonum quidem esse dicimus quod bonitati participat...*
>
> İyilik ve iyi olan, ayrı ayrı, her şeyi kapsayan tek bir nedene bağlanamaz... çünkü bir şeye iyi denmesinin nedeni, onun iyiliğe katılmasıdır...

Üç yüzyıl sonra Johannes Saracenus aynı satırları şöyle çevirecektir:

> *Pulchrum autem et pulchritudo non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit... Pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudine... etc.*
>
> Güzel olan ve güzellik, tek başına kendinde her şeyi kapsayan nedene bağlı olarak bölünmemelidir... çünkü bir şeye güzel denmesinin nedeni, onun güzelliğe katılmasıdır... vb.
> (*Dyonisiaca*, s. 178-179)

Edgar de Bruyne'nin belirttiği gibi, Hilduin'in metni ile Johannes Saracenus'un metni arasında büyük bir fark-

lılık vardır. Yalnızca öğretisel bir farklılık, Dionysios metninin daha derin kavranmasından doğan bir farklılık değildir bu. Hilduin'in yaşadığı dönemden Saracenus'un yaşadığı döneme kadar pek çok şey meydana gelmiştir: Karanlık Çağ'ın sonu, Karolenj Rönesansı, Alcuin ile Rabanus Maurus'un hümanizmi, 1000 yılı korkularının aşılması, yaşamın olumlu yönlerine yönelik yeni bir duygu, feodalizmden yerel uygarlıklara geçiş, ilk haçlı seferleri, ticaret yollarının açılması, Santiago de Compostela'ya giden hac yolları çevresinde gelişen Romanesk mimari, Gotik sanatın ilk filizlenişi. Mekân duygusunun gelişmesi ve yeni dünya görüşünü teolojik bir öğreti çerçevesinde dizgeselleştirme girişimiyle estetik değere yönelik duyarlık gelişir.

Hilduin ile Saracenus dönemleri arasında güzelliğin örtük olarak aşkınsallara isnat edilmesi farklı biçimlerde gerçekleşir; sözgelimi, Sankt Emmeram'lı Otloh XI. yüzyılın başlarında güzelliğin temel özelliği uyumun (*consonantia*) her varlıkta bulunduğunu söyler: "Uyuma her varlıkta rastlarız" (*consonantia ergo habetur in omni creatura; Dialogus de tribus quaestionibus,* PL 146, sütun 120).

Bu çizgi izlenerek, çeşitli kozmik düzen ve evrenin müziksel yapısı kuramları oluşturulacaktır (bu konulara daha sonra değineceğiz). Son olarak, Philippus Cancellarius'un araştırmasına benzer araştırmalardan devralınan terminolojik araçlarla XIII. yüzyıl büyük bir yorum ustalığıyla kesin kategorileri ve bu kategorilerin birbirleriyle ilişkilerini araştıracaktır.

2.4. Auvergne'li Guillaume ve Robert Grosseteste

Auvergne'li Guillaume *Tractatus de bono et malo* (1228; İyilik ve Kötülük Üzerine İnceleme) adlı eserinde dürüst eylemin güzelliği üzerinde durur ve şöyle der: Nasıl duyulur güzellik *onu gören kimsenin hoşuna giden* şey ise (bu daha sonra döneceğimiz ilginç bir kesinlemedir), içsel güzellik de onu sezinleyen ve onu sevmeye yönelen ruha

zevk veren şeydir. İnsan ruhunda bulduğumuz iyiliğe dışsal ve görünür güzellikle analoji yoluyla güzellik ve zariflik adını veririz (*pulchritudinem seu decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis*). Guillaume, ahlaksal güzellik ile *honestum* arasında bir eşdeğerlik kurar; bu eşdeğerliği açık olarak Stoacı gelenekten, Cicero ve Aziz Augustinus'tan almıştır (ve olasılıkla Aristoteles'in retoriğinden: "Güzel, kendi adına arzu edilir olan ve zevk verendir veya iyi olduğundan zevk verendir, çünkü iyidir", *Retorik* 1, 9, 1366a 33). Bununla birlikte, Guillaume bu özdeşleştirmeyle yetinir ve sorunu derinleştirmez (metinler için bkz. Pouillon 1946, s. 315-316).

Thomas Gallus Vercellensis, Dionysios'un yapıtları üzerine yazdığı açımlamasında (1242) güzelin iyi ile özdeşleştirilmesi konusuna döner. 1243 yılından önce Robert Grosseteste, Dionysios yorumunda Tanrıyı *Pulchritudo* (Güzellik) adıyla anarak, şunun altını çizer:

> *Si igitur omnia communiter bonum pulchrum "appetunt", idem est bonum et pulchrum.*
>
> Eğer her şeyin ortak noktası iyi ile güzele doğru yönelmekse, o zaman iyi ile güzel aynı şeydir.

Ancak şunu da ekler: İki öznitelik, şeyin nesnelliğinde (ve adları Tanrıdan yaratılmış varlıklara yayılan iyicil yaratıcı süreçlerin göstergesi Tanrının birliğinde) birleşmiş ise de, iyi ile güzel "mantıksal ve kavramsal olarak birbirinden farklıdır" (*diversa sunt ratione*).

> *Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse et promovet et consummat et conservat, pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia.*
>
> Tanrıya her şeyi varlığa ve iyiliğe götürdüğü, onu bu durumda ileriye götürüp, kusursuzlaştırıp koruduğu için iyi denir; buna karşılık, Tanrıya tüm nesneler arasında ve her

bir nesne içinde kendi kimliğiyle uyum yarattığı için güzel denir.
(Pouillon 1946, s. 321)

Şeylere varlık bahşettiği ve onları varlık içinde tuttuğu için Tanrıya iyi; yaratılmış şeylerin *düzenleyici nedeni* olduğu için güzel denir. Görülebileceği gibi, Philippus'un *unum* ile *verum*'u birbirinden ayırt etmek için kullandığı yöntemi Robert Grosseteste *pulchrum* ile *bonum*'u ayırt etmek üzere kullanmıştır.

2.5. *"Summa fratris Alexandri" ve Aziz Bonaventura*

Bir başka temel yapıt ancak 1245 yılında yayımlanmıştır; bununla birlikte, Robert Grosseteste bu yapıtı daha önce okumuş olabilir. Hales'li Alexander'a atfedilen ve *Summa* adıyla bilinen bu yapıt aslında üç Fransisken tarafından yazılmıştır: La Rochelle'li Jean, hakkında çok kesin bilgilere sahip olmadığımız Frater Considerans ve Alexander'ın kendisi. Bu yapıtta, güzelliğin aşkınsallığı ve seçik niteliği sorunu kesin olarak çözülür.

La Rochelle'li Jean "yönelime (*intentio*) bağlı olarak güzel ile iyinin özdeş olup olmadığını" (*si secundum intentionem idem sunt pulchrum et bonum*) sorar. *Intentio* ile Jean, nesneye bakan kimsenin yönelimini kasteder ve yaklaşımın yeniliği bu soruda yatar. Aslında, *pulchrum* ile *bonum*'un nesnede özdeş olduğunu Jean tartışmasız bir gerçek olarak kabul eder ve Aziz Augustinus'un *honestum*'un kavranabilir güzellik alanına ait olduğu şeklindeki kesinlemesinden yararlanır. Bununla birlikte, *honestum* ile örtüşmesi bağlamında iyilik ile güzellik aynı şey değildir:

> *Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem.*

Güzellik, algılama yetisine zevk verdiği ölçüde iyinin bir

eğilimidir; oysa iyilik, duygularımızın hoşuna giden eğilim anlamına gelir.
(*Summa theologica*, yay. haz. Quaracchi I, 103)

Summa'ya göre iyi, ereksel neden (*causa finalis*) ile ilişkilidir, güzel ise biçimsel neden (*causa formalis*) ile; gerçekten de, *speciosus* (güzel), *species*, yani *forma*'dan gelmektedir (Plotinos'un *Enneadlar*'ında –1, 6, 2; 8, 3; 11, 4, 1– ve Aziz Augustinus'un *De vera religione*'sinde –40, 20– rastladığımız bir fikirdir bu). Hales'li Alexander'ın *Summa*'sında "biçim" (*forma*) sözcüğü Aristoteles'teki anlamıyla, yani yaşamın tözsel ilkesi anlamında kullanılır. O halde, evrenin güzelliği bu yeni temele dayandırılır. Frater Considerans'ın daha iyi açıkladığı üzere, hakikat, iyilik ve güzellik birbirinin yerine geçebilir ve mantıksal olarak (*ratione*) birbirinden farklıdır. Hakikat, bir şeyin içsel niteliğiyle ilişkili olarak biçim eğilimidir; güzellik ise, bir şeyin dışsal niteliğiyle ilişkili olarak biçim eğilimidir.

Bu metin, sayısız başka kesindemeyle birlikte, Grosseteste'nin görünüşte benzer metninden ayrılan çok önemli noktalar içerir. Grosseteste'ye göre Tanrının ve yaratısal sürecin belirginlik kazanması açısından iyi ile güzel mantıksal olarak (*ratione*) birbirinden farklıdır; oysa Alexander'in *Summa*'sında, *ratione* farklılık, daha çok *intentione* bir farklılıktır, yani yönelim farklılığıdır. Nesnenin güzelliğini belirleyen şey, bilen öznedir. Dahası, Grosseteste'ye göre iyi ile güzel Tanrının adlarıydı ve yaşam saçan Birlik'te tözsel olarak özdeşleşiyorlardı; oysa *Summa*'da iki değerin dayandığı temel öncelikle şeyin somut biçimidir.

Bu noktada güzelliği açıkça aşkınsallar listesine eklemek artık elzem olmaktan çıkmıştır. Üç Fransiskenin yazdığı *Summa*'nın bunu açıkça yapmaktan kaçınması, Skolastik filozofların her tür felsefi yeniliği "açıkça ve tartışmasız olarak" (*apertis verbis*) kabul etmede gösterdikleri tipik ihtiyattan kaynaklanır. Daha sonraki filozoflar da hemen hemen aynı ihtiyatlı tutumu benimseyecektir.

Dolayısıyla, Aziz Bonaventura'nın 1250 tarihli pek yankı uyandırmayan bir risalede önerdiği çözüm çok cesur görünmektedir.[1] Bu yapıtta Bonaventura açık olarak varlığın dört koşulunu (*unum*: bir; *verum*: hakiki; *bonum*: iyi; *pulcrum:* güzel) sıralar ve bunların özdeşliğini ve farklılığını açıklar. Bir, etkileyici neden ile, hakiki biçimsel neden ile, iyi ise ereksel neden ile ilişkilidir; ama güzel "nedeni kapsar ve hepsinde ortaktır... [güzel] her nedenle eşit derecede ilişkilidir" (*circuit omnem causam et est commune ad ista... respicit communiter omnem causam*). Skolastik felsefenin bazı modern yorumcularının olasılıkla bu metni bilmeksizin geliştirdikleri bir ifadeyi kullanmak gerekirse, güzelliğin "birlikte aşkınsalların görkemi" şeklindeki benzersiz tanımıdır bu (krş. Maritain 1920, s. 183; Marc 1951).

Ama, Aziz Bonaventura'nın tanımı ne denli ilginç görünürse görünsün, Hales'li Alexander'ın *Summa*'sı daha az irdelenmiş olsa da daha kökten yenilikler içerir. Bu metnin kesin olarak belirlediği iki ilke (güzel, bir şeyin biçimi üzerine kurulur; güzeli ayırt eden şey, bilen özneyle kendine özgü ilişkisidir) daha sonra ele alınıp başarıyla işlenmiştir.

2.6. Albertus Magnus

İlk ilkeyi Albertus Magnus *Kutsal Adlar Üzerine*'nin IV. Bölümü üzerine yorumunda ele alır (bu yorum, uzun bir süre *De pulchro et bono* adıyla Aquino'lu Thomas'ın yapıtları arasında verilmiştir).[2]

> *Illud [bonum] accidit pulchro, secundum quod est in eodem subiecto in quo est bonum... differunt autem ratione... bonum separatur a pulchro secundum intentionem.*
>
> İyi, güzel iyinin bulunduğu katmanda bulunduğu için güzel ile yakından bağlantılıdır... ancak bu ikisi mantıksal

[1] Yayımlayan P. Henquinet, "Études franciscaines" sayı 44 (1932) ve sayı 45 (1933); metin Pouillon 1946, s. 282'de de verilmiştir.

[2] Aquino'lu Thomas, *Opuscula spuria*, yay. haz. Mandonnet, Paris, 1927, s. 436, 2.

olarak [*ratione*] farklıdır... İyi, güzelden yönelimle [*intentione*] ayrılır.
(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 ve 86, *Opera omnia* XXXVII/1, s. 182 ve 191)

Daha sonra Albertus Magnus, ünlü ve tipik güzellik tanımını verir:

Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones.

Güzelin tümel özü maddenin oranlı kısımları üzerindeki veya farklı güçler ya da eylemler üzerindeki biçimin görkeminden ibarettir.
(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72, *Opera omnia* XXXVII/1, s. 182)

Böyle bir kesinlemeyle, gerçekten de güzellik metafizik düzeyde tüm nesnelere ait bir nitelik olarak belirir; herhangi bir lirik coşkunun ötesinde, evrenin güzelliği güvence altına alınmış olur. Her nesnede ona yaşam veren biçimin, maddeyi oran ölçülerine göre düzenlemiş olup, onda ışık şeklinde parlayan biçimin görkemi olarak güzelliği görmek mümkündür; güzellik düzenleme etkinliğini açığa vuran biçimle dile gelir.

Pulchritudo consistit in componentibus sicut in materialibus, sed in resplendentia formae, sicut in formali; sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum et quod color supersplendeat eis... ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem vel partium vel principiorum vel quorumcumque quibus supersplendeat claritas formae.

Güzellik, maddeyle ilişkili olarak [güzel nesneyi] oluşturan öğelerdedir, ama biçimle ilişkili olarak da biçimin görkemindedir; buna bağlı olarak, nasıl bir bedenin güzelliği uzuvlarının gereğince oranlı olmasını ve rengin o uzuv-

lar üzerinde ışımasını gerektiriyorsa... aynı şekilde güzelliğin tümel özü de [bedendeki uzuvlara] karşılık gelen şeyin karşılıklı oranlılığını gerektirir, ister öğeler, ister ilkeler, ister biçimin aydınlığının parıldadığı herhangi bir şey söz konusu olsun.
(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 ve 76, *Opera omnia* XXXVII/1, s. 182-183 ve 185)

Burada, çeşitli geleneklerin aktardığı empirik güzellik kavrayışlarının, kaynağını Aristotelesçi bir hilomorfizmden alan bir çerçeve içinde bir araya geldiğini görüyoruz. Aquino'lu Thomas'ın estetiğini anlamak açısından da önemli bir yaklaşımdır bu. Somut ve tekil töze yaşam vermek üzere biçim (*morfe*) madde (*hyle*) ile birleşir. Albertus'a göre, bilgelik kökenli çeşitli üçlü kavramların dingin bir çözüm bulması hilomorfik bağlamda olur; gerçekten de, boyut (*modus*), tür (*species*) ve düzen (*ordo*) ya da sayı, ağırlık ve ölçü doğrudan biçimsel gerçeklikle ilişkili hale gelir. Mükemmellik, güzellik, iyilik biçime dayanır ve herhangi bir şeyin iyi ve mükemmel olması için biçime ilişkin tüm özelliklere sahip olması gerekir. Biçimi belirleyen, boyutu ya da niceliği (*modus*), dolayısıyla ölçüsü (*mensura*) ve oranıdır; biçim nesneyi oluşturucu öğelerinin sayısına (*numerus*) göre bir tür (*species*) içine yerleştirir ve onu belirli bir eğilime (*pondus*), uygun amacına, bir başka deyişle ideal düzenine (*ordo*) yönlendirir.[1]

Bununla birlikte, Albertus'un son derece karmaşık ve ayrıntılı kavrayışı, uygun *ratio*'su içinde güzelliğin oluşturucu öğesi olarak bilen insan edimine gönderme yapmaz; oysa bu, Alexander'ın *Summa*'sında yer verilen bir görüştü. Albertus'un estetiği tam anlamıyla nesnelci bir estetiktir; bu estetikte güzellik "başkalarının onunla ilgili algısına göre" (*secundum notitiam sui ab aliis*) tanımlanmaz. Hatta Albertus, Cicero'nun *De officiis*'inde bu yöndeki ifadesine şu görüşle karşı çıkar: Sözgelimi erdem kendinde, "kim-

[1] Albertus *Summa de bono*'da tüm üçlü kavramları karmaşık ve son derece ayrıntılı bir dizge içinde vermiştir; bu dizgenin bir özeti ve çizelge için bkz. De Bruyne 1946, III, s. 153-161.

se onu algılamasa bile" (*etiamsi a nullo cognoscatur*), güzel olarak ışıldamasını sağlayan bir aydınlığa (*claritas*) sahiptir. Albertus başkalarınca algılanmasının nesnel olarak biçimi belirlemediğinde ısrar eder; buna karşılık, biçimle yakından bağlantılı *claritas* veya *splendor* biçimi belirler (*Super Dionysium* IV, 76, s. 185). Güzellik bu parıltısıyla bir bilgi nesnesi haline *gelebilir*, ama bu olasılık onun oluşturucu öğesi değil, tali bir öğesidir.

Bu ayrım hiç de önemsiz değildir. Güzelliğin nesnelerin özelliği olduğu ve insanın belirlemesi ve engellemesi söz konusu olmaksızın nesnel olarak ışıldadığı şeklindeki bu metafizik nesnelciliğe karşı, bir başka tür nesnelcilik vardır; bu ikinci nesnelcilikte, güzellik varlığın aşkınsal bir özelliği olmakla birlikte, insanın nesneyi *sub ratione pulchri* algılamasıyla kendini açığa vurur. Bu ikinci tür nesnelcilik, Aquino'lu Thomas'ın savunduğu nesnelciliktir.

Aziz Thomas'ın özgünlük amacıyla bilinçli olarak ve tam bir eleştirel yaklaşımla bir güzellik kuramı oluşturduğunu söylemek istemiyoruz; ama, onun benimseyip sistemine kattığı geleneksel veriler, bu bağlamda böyle bir çehreye bürünür. Sonuçta, hiç kuşku yok ki Thomas'ın sisteminin en eksiksiz ve en yetkin modelini oluşturduğu Skolastik sistemleri dev bilgisayarların öncüsü gibi düşünebiliriz; bir kez tüm bağlantılar kurulduktan sonra, sorulan her sorunun kesin bir yanıt bulmak zorunda olduğu sistemlerdir bunlar. Doğal olarak yanıt, yalnızca belirli *bir* mantık ve gerçekliğin bağlantılarını belirli *bir* anlama tarzı çerçevesinde kesin ve tatmin edici olacaktır: Bir *summa*, *Ortaçağlı olarak* düşünen bir bilgisayardır. Bununla birlikte *summa*, yaratıcısının belirli bir kavramla ilişkili olarak doğrudan düşünmediği izdüşümleri de düşünüp yanıtlar. İmdi, Ortaçağ estetik geleneği, güzelliğin matematiksel olarak kavranışı, metafizik ışık estetiği, belirli bir görü psikolojisi ve parlaklık ve zevk nedeni olarak biçim kavrayışı gibi bir dizi konu geliştirir. XIII. yüzyılda bu konuların nasıl bir yetkinlik düzeyine ulaştığını ve bu konulara ilişkin sorunları ve çözümleri bünyesinde toplayan bir sis-

teme (Thomas'ın sistemi) nasıl girdiklerini daha iyi anlayabilmek için, söz konusu konuların yüzyıllar boyunca nasıl yeniden ele alınıp işlendiklerine bakarak gelişimlerini izlememiz gerekecek.

3.
ORAN ESTETİĞİ

3.1. Klasik Gelenek

Tüm güzellik tanımları arasında biri Ortaçağ'da özel bir ilgi görmüştür; Aziz Augustinus'un güzellik tanımıdır bu: "Bedenin güzelliği nedir? Belirli bir renk hoşluğunun yanı sıra uzuvların uyumu" (*Quid est corporis pulcritudo? congruentia partium cum quadam coloris suavitate; Epistula* 3, CSEL 34/1, s. 8). Bu tanım Cicero'nun çok benzer bir tanımının yinelenmesiydi: "Bedende uzuvlardaki belirli bir simetri ile belirli bir renk hoşluğuna güzellik denir" (*Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo; Tusculunae* IV, 31, 31). Cicero'nun tanımı da tüm Stoacı ve genel olarak klasik geleneğin *chrôma kaì symmetrìa* ikili kavramıyla dile getirilen görüşünü özetliyordu.

Ama bu estetik anlayıştaki en eski ve en yerleşik kavram, kökü Sokrates öncesi filozoflara uzanan oransal uyumluluk (*congruentia*), oran ve sayı kavramıydı.[1] Pythagoras, Platon ve Aristoteles aracılığıyla, bu temel olarak niceliksel güzellik kavrayışı Yunan düşüncesinde[2] sık sık ortaya çıkmış, Polykleitos'un *Kanon* adlı eserinde ve daha sonra

[1] "Düzen ile oran güzel ve yararlıdır" (Aristoksenos, Diels, I, 469).

[2] Krş. Aristoteles, *Top.*, III, I, 116 f 21; *Met.* XII, 3, 1078 a 36 ve Platon, *Philebos*, 26 a 6.

Galenos'un bu eserle ilgili açımlamasında klasik ifadesini bulmuştur (krş. Panofsky 1955, s. 64 vd. ve Schlosser 1924). Bir uygulamalı teknik yazısı olarak yazılan ve Pythagorasçı düşünceler akımı içinde yer alan *Kanon* zamanla dogmacı bir estetik belgesi haline gelmiştir. Yapıttan günümüze kalan tek fragman bir kuramsal kesinleme içerir ("güzel, yavaş yavaş, birçok sayıdan doğar") ve Galenos *Kanon*'un kavramlarını özetlerken şöyle der: "Polykleitos'un *Kanon*'unda yazıldığı gibi, güzellik öğelerde değil, kısımların uyumlu oranındadır; bir parmağın ötekine, tüm parmakların elin kalanına... her parçanın diğerine olan uyumlu oranı" (*Placita Hippocratis et Platonis* V, 3). Şu halde, bu metinlerden yalın ve evrensel bir formül, biçimsel mükemmelliği sayısal olarak dile getiren bir güzellik tanımı anlayışı doğmuştur; söz konusu güzellik tanımı değişik tarzlarda dile getirilmiş olsa da, *çeşitlilik içinde birlik* şeklindeki temel ilkeye dayanır.

Oran kuramını Ortaçağ'a aktaran bir başka yazar IX. yüzyıldan başlayarak gerek kuramsal gerek uygulamaya dönük kitapların yazarlarının temel aldığı Vitruvius'tur; söz konusu yazarlar Vitruvius'un metinlerinde yalnızca *proportio* (oran) ve *symmetria* (simetri) terimlerini bulmakla kalmıyor, şu tür tanımlarla da karşılaşıyorlardı:

> *ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio ya da ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus.*
>
> "her yapıtta belirli bir kısmın öğelerinin ve bütünün simetrisi" ya da "yapıtın öğelerinin uygun uyumu ve belirli bir kısmın ayrı parçalarının tüm figürün imgesine karşılık gelişi".
> (*De architectura* III, 1; I, 2)

XIII. yüzyılda Vincent de Beauvais *Speculum maius*'ta (I, 28, 2) Vitruvius'un insan oranları kuramını geliştirecektir; bu kuram Yunan oran kavrayışının tipik uyumluluk ka-

nonuna dayanır, söz konusu kanona göre güzel bir nesnenin boyutları birbirleriyle ilişkisi içinde belirlenir (yüz, bedenin onda biri olacaktır, vb.), her biri ayrı ayrı nötr bir sayısal birime bağlanmaz (krş. Panofsky 1955, s. 66); soyut sayılara değil, somut ve organik uyumlara dayalı bir oransallıktır bu.

3.2. Müzik Estetiği

Bu kaynaklarla oran kuramı Ortaçağ'a ulaşır. Antikçağ'dan Ortaçağ'a geçiş noktasında bu kavramı çeşitli eserlerinde kullanan Aziz Augustinus (krş. Svoboda 1927) ile tüm Skolastik düşünce üzerinde olağanüstü bir etkisi bulunan Boethius yer alır. Boethius, müzik kuramıyla ilişkili olarak bir oransal ilişkiler öğretisi geliştirerek, oran felsefesini başlangıçtaki Pythagorasçı biçimiyle Ortaçağ'a aktarır. Boethius'un etkisi aracılığıyla, Pythagoras Ortaçağ için "müziğin ilk bulucusu" (*Primum omnium Pythagoras inventor musicae*) haline gelecektir (krş. *Engelberti Abb. Admontensis de musica*, Bölüm X).

Boethius'ta Ortaçağ zihniyetinin çok tipik bir yönünü görürüz. Boethius müzikten söz ederken, müzik yasalarına ilişkin matematiksel bir bilimi kasteder; müzisyen kuramcıdır, ses dünyasını yönlendiren matematiksel kuralları bilen kimsedir, icracı çoğunlukla ustalıktan yoksun bir köle, besteci ise yalnızca kuramın açığa çıkarabileceği dile getirilemez güzellikleri bilmeyen, içgüdüleriyle hareket eden birisidir. Yalnızca ritimleri ve melodileri aklın ışığında yargılayan kimseye müzisyen denebilir. Boethius neredeyse "işitsel yargıyı bir yana bırakarak" (*relicto aurium judicio*) bir müzik incelemesi gerçekleştirmiş olduğu için Pythagoras'ı kutlar gibidir (*De musica* I, 10).

Boethius'un tutumu, Ortaçağ'ın ilk dönemlerindeki tüm müzik kuramcılarının ayırt edici özelliği olan olumsuz bir kuramcı yaklaşımın örneğini oluşturur. Bununla birlikte, bu kuramsal oran kavrayışı Ortaçağ kuramcılarını duyulur deneyimin etkin ilişkilerini belirlemeye yönlendi-

recek; yaratıcı süreci daha yakından bilme, oran kavramına daha somut anlamlar getirecektir. Öte yandan, Boethius oran kavramını Antikçağ'dan alıyordu, dolayısıyla kuramları soyut uydurmalar değildi. Boethius'un yaklaşımı daha çok derin bir tarihsel bunalım döneminde yaşayan ve değişmez gördüğü değerlerin çöküşüne tanıklık eden duyarlı bir entelektüel portresi sunar bize: Klasik Antikçağ bu son hümanistin gözleri önünde çözülmeye uğramıştır, yaşadığı barbar akınlar çağında yazı uygarlığı hemen hemen yok olmuş, Avrupa'nın içine girdiği bunalım trajik boyutlara ulaşmıştır. Boethius, içinde yaşadığı durum nasıl görünürse görünsün, olmazsa olmaz bazı değerlerin bilgisinde, doğayı ve sanatı yönlendiren sayı yasalarında kendine bir sığınak arar. Dünyanın güzelliğinin onda yarattığı iyimserlik anlarında bile, Boethius'un yaklaşımı matematiksel numenlerin güzelliğine hayranlık duyarak görüngüsel dünyaya olan güvensizliğini gizleyen bir bilgenin yaklaşımıdır. Şu halde, oran estetiği Ortaçağ'a herhangi bir kanıtlamayı reddeden bir dogma olarak girecek, ancak son derece etkin ve üretken kanıtlamaları teşvik edecektir.[1]

Boethius'un müzik kuramları yeterince bilinmektedir. Pythagoras bir gün bir demircinin örse vurduğu çekiçlerinin farklı sesler çıkardığını gözler ve bu yolla elde edilen gam sesleri arasındaki ilişkilerin çekiçlerin ağırlığıyla orantılı olduğunu fark eder. Öyleyse, sayı ses evrenini kendi fiziksel mantığı içinde tutar ve onu kendi sanatsal düzeni içinde düzenler.

> *Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest... Etenim consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia... Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.*

---

[1] J. Combarieu (*Histoire de la musique*, 6. basım, Paris, 1938, cilt I, s. 224) Pythagoras'ın müzikteki etkisinin tıpkı Aristoteles'in felsefedeki etkisi gibi son derece engelleyici olduğunu öne sürer. Bununla birlikte, oran kuramı gibi önemli bir kuramsal ilkenin gelişimini bu etkiye borçlu olduğumuz yadsınamaz; daha sonra uygulamada söz konusu kuram çok çabuk uygulamanın gerekliliklerine uyarlanmıştır.

Tüm müziksel ses değişimlerini yönlendiren uyum ses olmaksızın elde edilemez... Ses ahengi, birliğe indirgenmiş farklı seslerin uyumudur... Armoni, kulağa güzel ve tekbiçimli ulaşan tiz ve pes seslerin bir karışımıdır.
(*De musica* I, 3 ve 8, PL 63, sütun 1172, 1173 ve 1176)

Müzik olgusu karşısında estetik tepki de bir oran ilkesi üzerine kurulur; uyumsuz müzik modları karşısında gerginlik duyup, hoş müzik modlarına kendini bırakmak insanın doğasında vardır. Bu, müziğe ilişkin tüm eğitsel öğretinin temel aldığı bir olgudur; farklı müzik modları bireylerin psikolojisi üzerinde farklı etkiler yaratır: Sert ritimler ile yumuşak ritimler, çocukları güçlü olarak eğitmeye uygun ritimler ile yumuşak ve kösnül ritimler vardır. Boethius'un bize anımsattığı gibi, Spartalılar müzikle ruhlarına egemen olabileceklerini düşünüyorlardı; Pythagoras da sarhoş bir ergene spondeios ritimli hypofrigya modunda bir melodi dinletmiş, bu yolla onun daha sakin ve daha kendine hâkim olmasını sağlamıştı (çünkü Frigya modu aşırı heyecanlanmasına yol açıyordu). Pythagoras öğretisini benimsemiş olanlar, uykuyla günlük kaygılarını yatıştırmak üzere bazı tekdüze ezgilerle uykuya dalıyorlar; uyandıklarında, başka makamlarla uykunun mahmurluğundan kurtuluyorlardı.

Boethius bütün bu görüngülerin nedenini oranla açıklar; insan ruhu ile bedeni müziksel olguları düzenleyen yasalara tabidir ve bu oranlar kozmosun armonisinde buluşurlar; öyle ki mikrokozmos ile makrokozmos tek bir düğümle, aynı anda hem matematiksel hem de estetik olan bir düğümle birbirine bağlanmıştır. İnsan dünyanın ölçüsüne benzer kılınmıştır ve bu benzerliğin her tezahüründen zevk duyar: "Benzerlikten hoşlanır, benzemezlikten nefret duyarız" (*amica est similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria*).

Gerçi bu psikolojik oran kuramı Ortaçağ bilgi kuramında ilginç gelişmeler gösterecektir, ama Boethius'un kozmik oran görüşü çok daha büyük bir ilgi alanı oluşturacaktır. Burada her şeyden önce, evrensel müzik (*musica mondana*) kavramı aracılığıyla Pythagoras'ın feleklerin

ahengi kuramı yeniden gündeme gelir; bu kurama göre, Pythagoras'ın sözünü ettiği yedi gezegen sabit dünya çevresinde döner ve her gezegen dünyadan ne kadar uzak, dolayısıyla hareketi ne kadar hızlı ise o kadar tiz bir ses üretip müzik gamını yaratır (*De musica* I, 2). Bütünden duyularımızın yetersizliği yüzünden algılayamadığımız çok güzel bir müzik yayılır; sonraları, Moravya'lı Hieronymus da Pythagoras'ınki kadar talihsiz bir benzetmeyle kokuları köpeklerin algıladığı gibi algılayamadığımızdan söz edecektir (krş. Coussemaker 1864, I, s. 13).

Bu savlarda bir kez daha Ortaçağ kuramcılığının sınırlarını görüyoruz; gerçekten de, bazı araştırmacıların belirttiği gibi, her gezegen gamın bir sesini üretiyorsa, gezegenlerin hepsi birlikte son derece nahoş bir ses uyumsuzluğu üretecektir. Ama Ortaçağ kuramcısı, sayısal denkliklerin mükemmelliği karşısında bu çelişkiyle ilgilenmez. Ortaçağ daha sonraki deneyimini de bu Platoncu kesinlikler çerçevesinde değerlendirecektir; öte yandan, bilime giden yollar gerçekten de sonsuz olmalı, çünkü bazı Rönesans gökbilimcileri dünyanın hareket ettiğini, gamın tamamlanması için dünyanın sekizinci sesi üretmesi gerektiğinden yola çıkarak bulmuşlardır. Öte yandan, evrensel müzik kuramı, kozmik çevrimlerdeki, zaman ve mevsimlerin düzenli hareketlerindeki, öğelerin bileşimindeki, doğanın devinimlerindeki, biyolojik hareketlerdeki ve humorların yaşamındaki güzelliğe ilişkin daha somut bir bakış açısına olanak sağlar.

Ortaçağ evrenin müziksel güzelliği teması üzerinde sonsuz çeşitlemeler geliştirecektir. Autun'lu Honorius *Liber duodecim quaestionum* adlı kitabının bir bölümünü "kozmosun nasıl farklı türden tellerin uyum içinde ses çıkardıkları bir kitara benzer biçimde düzenlenmiş olduğunu" (*quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversa rerum genera in modo chordarum sit consonantia*) açıklamaya ayırır (PL 172, sütun 1179). Scotus Eriugena, güzelliğin, sesleri ayrı ayrı dinlendiğinde hiçbir şey ifade etmeyen, ama tek bir uyumlu ses bütünü içinde birleştiklerinde doğal bir güzellik yaratan armoni gibi, benzerliklerin ve benzemezliklerin uyumlu bütününden oluştuğunu söyleyecektir (*De divisione naturae* II, PL 122).

3.3. Chartres Okulu

XII. yüzyılda, salt müziksel düşüncenin dışında, ama hep Platoncu temellere dayalı olmak kaydıyla, Chartres okulu estetik-matematik nitelikli bir görüş üzerine kurulu bir tür "Timaios" kozmolojisi geliştirecektir.

> Chartres okulunun kozmos görüşü, Tanrının her şeyi bir düzen (*ordo*) ve ölçü (*mensura*) çerçevesinde düzenlediği şeklindeki Augustinus ilkesinin Boethius'un matematik üzerine yazıları aracılığıyla geliştirilmesiyle oluşturulmuştur; Augustinus'un ilkesi, klasik kültürün *consentiens conspirans continuata cognatio* olarak kozmos kavramıyla Tanrının *ruh, takdiri ilahi* ve *yazgı* olduğu şeklindeki ilkeyi birleştirir.[1]

Yukarıda da belirtildiği gibi, bu görüşün kaynağı Platon'un *Timaios*'udur:

> Tanrı, evreni zeki varlıkların en güzeline ve her açıdan en mükemmeline benzetmek istediğinden, doğaları gereği ona benzeyen [yani görülür olan] tüm varlıkları kendinde toplayan tek bir görülür varlık yarattı... Bağların en güzeli, kendisini ve kendisine bağlı şeyleri olabildiğince tek bir şeye dönüştüren bağdır; oran bunu çok güzel bir biçimde gerçekleştirir.
> (*Timaios,* 30d ve 31c)

Chartres okuluna göre Tanrının eseri kozmosun ta kendisidir, başlangıçtaki kaosa karşı koyan bütünsel düzendir. Bu eserin aracısı, Conches'lu Guillaume'un *Dragmaticon*'da belirteceği gibi nesnelerin içine işlemiş "bir güç olup, benzer şeylerden benzer şeyler yaratan" (*vis quaedam rebus insita, similia de similibus operans*) Doğa olacaktır. Chartres metafiziğinde Doğa yalnızca alegorik bir kişileştirme değil,

---

[1] Gregory 1955, s. 214. Gregory'nin yapıtı Chartres okulunun kozmolojisini büyük bir yetkinlikle işlemektedir. Chartres okulu üzerine daha güncel bir giriş ve kaynakça için bkz. Maccagnolo 1980. Estetik konusunda özellikle krş. Assunto 1961, s. 139-156.

daha çok şeylerin doğuşunu ve oluşunu denetleyen bir güçtür (krş. Gregory 1955, s. 178 ve 212).

Ve dünyanın güzelliğe bürünmesi (*exornatio mundi*), nedenlerin organik bütünü aracılığıyla, Doğa'nın yaratıldıktan sonra dünyada gerçekleştirdiği tamamlama edimidir:

> *Est ornatus mundi quidquid in singulis videtur elementis, ut stellae in coelo, aves in aere, pisces in aqua, homines in terra.*
>
> Dünyanın güzelliği, gökteki yıldızlar, havadaki kuşlar, denizdeki balıklar, yeryüzündeki insanlar gibi onun tekil öğelerinde beliren her şeydir.
> (Conches'lu Guillaume, *Glosae super Platonem,* yay. haz. Jeauneau, s. 144)

Dünyanın donatılışı (*ornatus mundi*) düzen ve yaratılmışların uyumlu birliği (*collectio creaturarum*) ile olur. Yaratılmış madde ağırlık ve sayı yoluyla ayrımlaşıp sınırları içinde belirginleştiğinde, şekle ve renge büründüğünde, güzellik belirmeye başlar; böylece, bu kozmolojik kavrayışta da, *ornatus* şeylere bireysel niteliğini veren yapı kavrayışına yakındır. Daha sonra, XIII. yüzyılda, bu kavrayış işlenerek, biçim (*forma*) merkezli bir güzellik (*pulchrum*) kavramının temeli haline gelecektir. Öte yandan (Ortaçağlılardan çok bizim gözümüzde), bu kozmik uyum imgesi, tekil bir biçimin, bir doğa veya sanat organizmasının organik mükemmelliğine ilişkin kapsamlı bir eğretileme gibi görünür.

Bu kavrayışta matematiksel çıkarsamaların katılığı doğanın organik niteliklerine yönelik bir duyarlıkla yumuşatılmıştır. Conches'lu Guillaume, Chartres'lı Thierry, Bernardus Silvestris, Alain de Lille, bize değişmez matematiksel bir düzenden değil, Yaratan'a başvurarak her zaman gelişimini yeniden yorumlayabileceğimiz organik bir süreçten söz ederler. Bu düşünürler, Teslisin İkinci Kişisini biçimsel neden olarak, Babanın etkileyici neden, Kutsal Ruhun ise ereksel neden, *amor et connexio, anima mundi* ol-

duğu estetik bir uyumun düzenleyici ilkesi olarak görürler. Bu dünyayı ayakta tutan sayı değil, Doğa'dır; Alain de Lille'in şu dizelerle dile getirdiği Doğa:

O Dei proles genitrixque rerum,
vinculum mundi, stabilisque nexus,
gemma terrenis, speculum caducis,
lucifer orbis.
Pax, amor, virtus, regimen, potestas,
ordo, lex, finis, via, dux, origo,
vita, lux, splendor, species, figura,
Regula mundi.

Ey dünyayı birleştirip dengede tutan
Tanrının kızı, şeylerin annesi,
insanların cevheri, ölümlülerin aynası,
dünyanın ışığı.
Dünyanın huzuru, sevgisi, erdemi, yönetimi, erki,
düzeni, yasası, amacı, yolu, rehberi, kökeni,
yaşamı, ışığı, görkemi, biçimi, şekli.
(*De planctu naturae*, yay. haz. Häring, s. 831)

Kozmik uyuma ilişkin bu ve benzeri görülerde gerçekliğin olumsuz yönlerinin düşündürdüğü sorular da çözüme kavuşuyordu. Çirkin şeyler de oran ve karşıtlık yoluyla dünyanın uyumu içinde birleşir. Güzellik (tüm Skolastik felsefenin artık ortak görüşü olduğu üzere) bu karşıtlıklardan da doğar ve canavarların da yaratılmışın uyumu içinde bir haklılığı ve asaleti vardır, kötülük de düzen içinde güzel ve iyi haline gelir, çünkü ondan iyilik doğar ve onun yanında iyilik daha iyi ışıldar (krş. Hales'li Alexander'ın *Summa*'sı, II, s. 116 ve 175).

3.4. "Homo Quadratus"

Bu doğalcı kozmolojinin yanında, gene XII. yüzyılda *homo quadratus* (sözcüğü sözcüğüne: dörtgen insan) ku-

ramının geleneksel temaları yeniden ele alınıp birleştirilerek Pythagorasçı kozmolojilerin bir başka türevi de büyük bir gelişme göstermiştir. Bu görüşün kaynağı Chalcidius ile Macrobius'un öğretileriydi; özellikle Macrobius *Somnium Scipionis* (Scipio'nun Düşü) üzerine açıklamalı yorumunda "kozmosun büyük bir insan, insanın ise küçük bir kozmos" (*physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt*) olduğunu anımsatıyordu. Ortaçağ alegorizminin mikrokozmos ile makrokozmos arasındaki ilişkiyi matematiksel arketipler aracılığıyla yorumlama girişimi büyük ölçüde bu görüşten kaynaklanır. *Homo quadratus* kuramında evrenin ilkesi sayı, aynı zamanda estetik denklikler olan sayısal denklikler dizisi üzerine kurulu simgesel anlamlar edinir.

Burada da kuramın ilk sistematik biçimleri müziksel niteliklidir; Chartreuse'lü Anonim Keşiş, müzik tonlarının sayısının sekiz olduğunu belirtir, dört tonu klasik dönem insanları bulmuş, dört ton da keşişin çağdaşlarınca bunlara eklenmiştir (ayrıca dört sahih moddan ve onların türevi dört moddan söz edilir):

> *Syllogizabant namque hoc modo: sicut est in natura, sic debet esse in arte: sed natura in multis quadripartito modo se dividit... Quatuor sunt plagae mundi, quatuor sunt elementa, quatuor sunt qualitates primae, quatuor sunt venti principales, quatuor sunt complexiones, quatuor sunt animae virtutes et sic de aliis.*
>
> İmdi, [Antikçağlılar] şöyle düşünüyorlardı: Doğadaki düzen nasılsa sanattaki düzen de öyle olmalıdır; ama doğa birçok durumda dört kısma ayrılır... Gerçekten de, dünya bölgelerinin sayısı dörttür, öğelerin sayısı dörttür, ilksel niteliklerin sayısı dörttür, asal rüzgârların sayısı dörttür, bedensel bünyelerin sayısı dörttür, ruhun yetilerinin sayısı dörttür, vb.
> (Chartreuse'lü Anonim Keşiş, *Tractatus de musica plana*, yay. haz. Coussemaker, II, s. 434)

Böylece dört sayısı, başka yazarlarda veya ortak bir görüş olarak, temel öneme sahip belirleyici bir nitelik edinir. Ana yönlerin, ana rüzgârların, Ay'ın evrelerinin, mevsimlerin, Âdem'in adındaki harflerin sayısı dörttür; Platon'un ateşe gönderme yapan dörtyüzlüsünün [*tetrahedron*] oluşturucu sayısı da dörttür. Vitruvius'un öğretisine göre, insanın da sayısı dörttür, çünkü kolları açık insanın iki kolu arasındaki uzaklık ile boyu eşit olup, bize ideal bir karenin tabanını ve yüksekliğini verecektir. Ahlaksal kusursuzluğun sayısı dörttür, bu yüzden ahlaksal kusursuzluğa ulaşma savaşını vermiş insanlara *dörtgen* denecektir. Ama dörtgen insan aynı zamanda beşgen olacaktır, çünkü 5 gizemli denkliklerle yüklü bir sayı olup, mistik kusursuzluk ile estetik kusursuzluğu simgeler. Beş, çarpıldığında sürekli olarak kendi sonucunu veren (5 x 5 = 25 x 5 = 125 x 5 = 625, vb.) dairesel bir sayıdır. Şeylerin özleri, temel bölgeler, yaşayan türler (kuşlar, balıklar, bitkiler, hayvanlar, insanlar) beştir; beş Tanrısallığı gösteren sayıdır, *Kitabı Mukaddes*'in çeşitli yerlerinde de beş sayısıyla karşılaşılır (Pentateukhos, yani *Tevrat*'ın ilk beş kitabı, beş yara); buna bağlı olarak, beş rakamına insanda da rastlarız: Göbeği merkez alınmak üzere bir dairenin içine çizilebilecek olan insan bedeninin uç noktaları düz çizgilerle birleştirildiğinde beşgen şekli elde edilir. Bununla ilgili olarak, Villard de Honnecourt'ta da bulduğumuz, ancak Leonardo da Vinci'nin Rönesans dönemine ait çok ünlü çizimini anımsamak yeterli olacaktır. Azize Hildegard'ın mistik görüşü (*anima symphonizans* kavrayışıyla birlikte) oranların simgeselliği ve beş sayısının gizemli çekiciliği üzerine kurulmuştur. Doğanın senfonik düzeninden ve kendini müziksel olarak açığa vuran mutlak deneyiminden o söz etmiştir. Saint-Victor'lu Hugh, beden ile ruhun Tanrısal güzelliğin mükemmelliğini yansıttığını söyler: Beden çift, kusurlu ve kesinlikten uzak rakama, ruh ise tek, kesin ve kusursuz rakama dayanır, ruhsal yaşamın temelini ise on sayısının mükemmelliğine dayalı matematiksel diyalektik oluşturur.[1]

[1] Krş. De Bruyne 1946, II, 7, 5; De Lubac 1959-64, II/1, VII, 1, s. 7-40.

Hepsinden önemlisi, bu sayı estetiği bize Ortaçağ'ın her zaman kolaylıkla yanlış anlaşılabilecek bir yönünü açıklar; ahlaksal sağlamlığı göstermek üzere kullanılan "dörtgen" ifadesi bize dürüstlük (*honestas*) uyumunun alegorik olarak sayısal uyum olduğunu, daha eleştirel olarak da doğru eylem ile sonucu arasındaki oran anlamına geldiğini anımsatır. Dolayısıyla, Ortaçağ her zaman güzelliği yararlılık veya ahlaklılığa indirgemekle suçlanmıştır; oysa Ortaçağ'ın mikrokozmos-makrokozmos karşılaştırmaları aracılığıyla ulaştığı etik mükemmellik anlayışı estetik niteliklidir. Şu söylenebilir: Ortaçağ estetiği etiğe indirgememekte, daha çok ahlaksal değeri estetik temeller üzerine oturtmaktadır. Ama böyle bir değerlendirme bile gerçeklerin tahrif edilmesi anlamına gelecektir; çünkü sayı, düzen, oran, etik ve estetik ilkeler olduğu kadar ontolojik ilkelerdir.

3.5. Sanatsal Düzen Olarak Oran

Antikçağ'ın sonları ile Ortaçağ'ın başlarındaki müzik kuramlarıyla başlayan oran estetiği giderek çok daha karmaşık biçimler almıştır; ama aynı zamanda kuram, günlük yaşamın sanatsal gerçekliğiyle ilişki içinde zamanla uygulamaya geçirilmiştir. Müzik kuramı içinde oran yavaş yavaş teknik bir kavram veya her durumda oluşturucu bir ölçüt niteliği kazanır. Daha IX. yüzyıl gibi erken bir dönemde bile Scotus Eriugena'da kontrpuan üzerine ilk felsefi değerlendirmeye rastlarız (krş. Coussemaker 1864, II, s. 351), ama müzik tarihçilerine göre burada bir oran kuramı değil, *belirli* oranlara ilişkin düşünceler söz konusudur.

850'ye doğru, aleluya nakaratlı sevinç ilahilerinde tropenin kullanılmaya başlanmasıyla (ve metnin her hecesinin melodinin ana bölümlerinden her birine karşılık gelecek şekilde uyarlanmasıyla) beste süreci oran açısından değerlendirilmeye başlar. X. yüzyıla doğru, yazılı notaların muvmanının seslendirilen notaların yükselen veya alçalan muvmanıyla uyumu olarak *diastema*'nın bulunması, artık metafizik olmayan oran sorunlarını gündeme getirir. Böy-

lece, IX. yüzyılda diyafonideki iki ses tek seslilikten çıkar, her ses bir melodik çizgi izler, ancak bütünün ses uyumu korunur. Diyafoniden *discantus*'a ve bundan da XII. yüzyılın büyük polifonik icatlarına geçildiğinde sorunun çapı genişler. Pérotin'in bir *organum*'unda, üretici bir notanın fonundan gerçekten gotik gözüpeklikte bir kontrpuanın karmaşık muvmanı yükseldiğinde ve bir katedralin en üstündeki sivri süslemelere benzer sessel yükselmeler çeşitlemesi içinde üç ya da dört ses aynı pedal notası üzerinde uyumlu altmış ölçü tutturduğunda; geleneğin metinlerine başvuran Ortaçağ müzisyeni, Boethius için Platoncu soyutlamalar olan kategorilere çok daha somut bir anlam verir.

"Farklı seslerin uyumlu birliği" (*diversarum vocum apta coadunatio*) olarak armoni (Saint Amand'lı Hucbald, *Musica Enchiriadis* 9, PL 132), yaşanmış ve doğrulanmış teknik bir değer haline gelir. Metafizik ilke artık sanatsal bir ilkedir. Metafizik güzellik kuramıyla sanat kuramı arasında herhangi bir bağlantı olmadığını söyleyenler gerçekten de riskli bir kesinlemede bulunmuş olurlar.

Edebiyatta da oranla ilgili birçok somut kural önerilmiştir. Geoffroi de Vinsauf *Poetria nova* adlı yapıtında (yaklaşık 1210) yazınsal süslemenin (*ornatus*) öğeler arasındaki uygun oranın dengeli bir bütün oluşturması ilkesini gerektirdiğini anımsatır; söz konusu oran artık salt sayısal değil, psikolojik ve sessel uyumluluklar üzerine kurulu nitel bir orandır. Buna bağlı olarak, altına *fulvum,* süte *nitidum*, güle *praerubicunda*, bala *dulcifluum* demek yerinde olacaktır. Oransal uyum üzerine *comparatio* ve *collatio* kuramları kurulur; bizim konumuz açısından önemli olan, yazı yazarken ya bir doğal düzenin (*ordo naturalis*) ya da serimleme tekniğinin önemli bir örneğini temsil eden yapay düzenin (*ordo artificialis*) sekiz türünün izlenmesi yönündeki öğütlerdir. Bu yön gösterici ilkelerde, Roma retoriğinin *ordo tractandi*'si *ordo narrandi* haline gelir; çeşitli yazarların sergilediği bu tür poetikalarla[1] ilgili olarak Faral

[1] Sözgelimi, bkz. Hirschau'lu Conrad'ın *Dialogus super auctores*'i ve Saint-Victor'lu Hugh'un *Didascalicon*'u.

şunu belirtir: "Bu yazarlar, örneğin iki kanatlı veya üç kanatlı bir tabloyu oluşturan sahnelerin simetrisinden, ustaca merak duygusu uyandıracak şekilde tasarlanmış bir öyküden, eşzamanlı olarak yürütülen temaların birbirine bağlanışından nasıl etkiler elde edileceğini biliyorlardı" (Faral 1924, s. 60).

Birçok Ortaçağ romansı bu teknik ölçütleri yerine getirir; estetik ilke önce bir poetika yöntemi, daha sonra bir teknik gerçekliğe dönüşür ve bununla eşzamanlı olarak tersi yönde bir süreç gerçekleşir: Kuramsal yaklaşımlar deneyime daha yakın bir nitelik kazanır. Ortaçağ'da sık sık gündeme getirilen bir yazınsal ilke de kısa ve özlü oluş (*brevitas*) idi. Alcuin *De Rhetorica*'da *ne quid nimis* kuralını getirmiş, konunun gelişiminin zorunlu olarak gerektirmediği hiçbir şeye yer verilmemesi gerektiğini söylemişti; Genç Plinius da Homeros'un Akhilleus'un kalkanını betimlemesinin uzun olmadığını, çünkü daha sonraki olayların gelişiminin böyle bir betimlemeyi gerektirdiğini yazmıştı (*Epistola* 5; krş. Curtius 1948, *excursus* 13).

Plastik ve figüratif sanatlar alanına geçtiğimizde, simetri kavram ve normunun özellikle Vitruvius'un *De architectura*'sının etkisiyle son derece yaygın olduğunu görüyoruz. Vincent de Beauvais, Vitruvius'un izinden giderek, mimarinin düzen, tanzim, oranlılık, simetri ve güzellikten oluştuğunu belirtir (*Speculum majus* II, 11, 12, 14). Oran ilkesi, mimarlık uygulamasında kullanılan bir armacılık simgeselliğinin de temelini oluşturur. Oran mistisizminin batıni yönü olarak tanımlayabileceğimiz bu simgesellik kaynağını Pythagorasçı tarikatlardan alır, Skolastik felsefece dışlanmasına karşın, zanaat loncalarında başka bir şey için olmasa da mesleğin gizlerini yüceltip korumaya yönelik bir sistem olarak varlığını sürdürür. Belki de, Gotik sanatta, özellikle katedrallerdeki gülpencere tasarımlarında gördüğümüz beşgen yapıları bu açıdan yorumlamak gerekir. Beş taç yapraklı gül, *Roman de la Rose*'dan York ile Lancaster hanedanları arasındaki savaşlara kadar Ortaçağ'ın ona atfettiği başka birçok simgesel anlamın yanı sıra her zaman beş sayısını gösteren bir süs imgesidir. Rast-

ladığımız her beşli imgede batıni dinlerin bir göstergesini bulmamız gerekmese de,[1] elbette bu yapının kullanımı her zaman ideal estetik bir ilkenin göstergesi niteliğini taşır; duvarcı loncaları bu imgeyi tören ilişkilerinin temeline oturtmakla zanaat uğraşıyla estetik değer arasındaki bağlantılara ilişkin bilinci bir kez daha açığa vururlar.

Her simgenin veya zanaat topluluklarını gösteren her işaretin geometrik bir şekle indirgenebilirliğini bu açıdan görmek gerekir; Kutsal Roma İmparatorluğu'nun tüm duvarcı ustalarının, taşçılarının ve marangozlarının batıni birliği *Bauhütte* üzerine yapılan incelemeler, nasıl tüm *signa lapidaria*'ların, yani her zanaatkârın inşa ettiği yapının en önemli taşlarına, sözgelimi kilittaşlarına işlediği kişisel işaretlerin belirli yönlendirici diyagramlara veya "koordinat sistemleri"ne dayalı ortak şifreli geometrik desenler olduğunu göstermektedir. Bu işaretlerin ardında yatan görüş, bir simetri merkezinin belirlenmesiyle yolun, yönün ve aklın belirlenmiş olduğuydu. Bu alanda estetik alışkanlık ile teolojik plan yan yana yürüyordu. Oran estetiği gerçekten de tam anlamıyla bir Ortaçağ estetiğiydi.

En basit dışavurumlarıyla bile simetri ilkesi Ortaçağ ruhunda öyle köklü bir yer edinmiş içgüdüsel bir ilkeydi ki, ikonografik dağarcığın gelişimini bile belirliyordu. Söz konusu dağarcığın kaynağı *Kitabı Mukaddes*, toplu ayinler ve *exempla praedicandi*[2] idi, ama çoğu zaman simetriye ilişkin gereklilikler geleneğin son derece kesin olarak ilettiği bir sahneyi değiştirmeye, hatta en yaygın alışkanlıkları ve tarihsel gerçekleri ihlal etmeye götürüyordu. Soisson'daki bir resimde Üç Müneccimden birinin kompozisyonun uyumunu bozacağı için dışarıda bırakıldığını görüyoruz. Parma Katedrali'nde, Aziz Martin harmanisini tek bir dilenciyle değil, iki dilenciyle bölüşür. Katalonya'daki San Cugat del Vallés'de bir sütun başlığının üzerinde tek değil, iki İyi Çoban vardır. İki başlı kartalların veya iki kuyruklu denizkız-

[1] Bu eğilimdeki bir yorum için bkz. Ghyka 1931, II, 2.

[2] *Exempla praedicandi*, vaazlarda belirli bir noktayı vurgulamak üzere kullanılan öykülere verilen addır. Ortaçağ'da bu öykülerden birçoğu *Libri exemplarum* adı verilen derlemelerde bir araya getiriliyordu. (Ç.N.)

larının yapılmasının nedeni de budur (Réau 1951). Simetrik gereklilik simgesel dağarcığı yaratır.

Ortaçağ sanatının gereğinden çok tabi olduğu bir başka düzen yasası "çerçeve"dir; figürün timpani alınlığındaki, kapı sütunundaki, sütun başlığı gövdesindeki alana uyması gerekir. Bazen çerçeve zorunluluğu, çerçeve içindeki figüre farklı bir zariflik verir; sözgelimi, Saint Denis Kilisesi'nin cephesindeki madalyonlara yerleştirilmiş köylüler, hareketin daireselliği nedeniyle, dans adımlarıyla hasat yapıyor gibidirler. Bazen çerçeve içine uydurma zorunluluğu anlatımsal bir güç sağlar; sözgelimi, Venedik'teki San Marco Kilisesi'nin giriş kapısındaki eşmerkezli kemerler üzerindeki heykeller bunun bir örneğini oluşturur. Ama bazen de çerçeve, Romanesk mimariye özgü bir güçle, önemli ölçüde çarpıtılmış grotesk figürleri gerekli kılar; sözgelimi, surlar dışındaki Aziz Paulus Kilisesi'ndeki şamdanın üzerindeki figürler böyledir. Böylece, neden-sonuç ilişkisinin birbirinden ayırt edilemediği bir döngü içinde, *congregatio* ve *coaptatio*'ya ilişkin kuramsal öneriler dönemin sanatsal uygulaması ve sanatsal eğilimleriyle etkileşim halindedir. İlginç olan nokta, bu sanatın birçok yönünün –ister simgesel stilizasyonlar söz konusu olsun, ister inanılmaz biçim bozmalar– anlatıma ilişkin ilkelerden değil, biçimsel ilkelerden kaynaklanmış olmasıdır. Bu eğilimin sanatçılarda ağır bastığını, duygusal anlatımdan çok biçimsel kompozisyonu temel alan Ortaçağ sanat kuramları ortaya koymaktadır.

Athos [Aynaroz] Dağı keşişlerince Bizans döneminde yazılmış *Ressamın Elkitabı*'ndan Cennini'nin *Il libro dell'arte*'sine kadar figüratif sanatlara ilişkin Ortaçağ incelemelerinin hepsi, plastik sanatları müzikle aynı matematiksel düzeye çıkarma tutkusunu açığa vurur (Panofsky 1955, s. 72-99). Bu tür metinler aracılığıyla matematik kavramları, uygulamada izlenmesi gereken kurallara dönüştürülmüştür. Artık kozmolojik ve felsefi çerçeveden kopmuş bu sanatsal kurallar, gene de alttan alta beğeni ve tercih akımlarıyla o çerçeveye bağlıdır. Bu açıdan Villard de Honnecourt'un *Album* ya da *Livre de portraiture* adlı ese-

ri ilginç bir örnek oluşturmaktadır (Hahnloser 1935; ayrıca krş. Panofsky 1955 ve De Bruyne 1946, III, 8, 3). Burada her figür, o figürün soyut bir stilizasyonunu vermekten çok, figürü potansiyel bir hareket içinde dinamik olarak sunmaya çalışan geometrik koordinatlarla belirlenir. Her durumda bu Gotik figüratif kavrayış modellerinde oran kurallarıyla Vitruvius'un insan bedeni kuramlarının yankıları geri döner. Sonuçta, Villard'ın insan figürüne ilişkin geometrik şemaları –bir kez daha yineleyelim: bu şemaların amacı canlı ve gerçekçi çizimler için yön gösterici kurallar ve normlar getirmektir– belirli bir güzellik kuramının yansıması olarak değerlendirilebilir; sözünü ettiğimiz kuramda güzellik "biçimsel görkem"in (*resplendentia formae*) üretip açığa çıkardığı "oran"dır (*proportio*) ve burada biçim *quidditas* yani şeylerin özü anlamına gelir.

Ortaçağ, metafizik güzellik kuramını eksiksiz olarak geliştirdiğinde, güzelliğin bir özniteliği olan oran onun aşkınsallığından pay alacaktır. Tek bir formülle dile getirilemeyen oran, tıpkı varlık gibi, farklı ve çoğul düzeylerde gerçekleşir. *Orana göre olmanın veya yapmanın sonsuz tarzları vardır.* Kavramın dogmacılıktan kurtarılması yönünde kayda değer bir adımdır bu; ama sonuçta Ortaçağ kültürü zaten uzun bir süre önce doğrudan deneyimler sayesinde bu olguyu örtük olarak tanımıştı. Sözgelimi, müzik kuramında şu biliniyordu: *Mod* farklı öğelerin ardışık düzeni olarak konduğunda, bir başka mod elde etmek için bazı notaları alçaltmak veya yükseltmek (diyezleştirmek veya bemolleştirmek) yeterliydi. Dorya modunu elde etmek için Lidya modunun düzenini değiştirmek yeterlidir. Müzik aralarına gelince, IX. yüzyılda Saint Amand'lı Hucbald beşincinin kusurlu bir ses düzeni olduğunu belirtir; XII. yüzyılda *discantus*'un kesinlik kazanan kuralları artık onu kusursuz ses düzeni olarak verir; XIII. yüzyılda üçüncü de kabul edilen ses düzenleri arasında belirecektir. Şu halde, oran Ortaçağ'da zevk alınabilir oranlılıkların ve aralarında büyük farklılık gösteren denkliklerin aşamalı ele geçirilişi olarak görülüyordu.

Edebiyat alanında, VIII. yüzyılda, Aziz Bede *De arte*

metrica adlı eserinde, ölçü ile ritim arasında, nicel ölçü ile hece ölçüsü arasında bir ayrım geliştirir, her iki şiir tarzının da kendine özgü bir oran türüne sahip olduğunu belirtir (krş. Saintsbury 1902, I, s. 404). Sonraki yüzyıllarda çeşitli yazarlarda, sözgelimi IX. yüzyılda Aurelianus Reomensis'te ve Auxerre'li Remigius'ta (krş. Gerbert 1784, I, s. 23, 68) bulduğumuz bir saptamadır bu. Bu tür deneyimler teolojik ve metafizik açıdan resmen onaylandığında, Aquino'lu Thomas'ın biçim öğretisi bağlamında göreceğimiz üzere, oran da karmaşık belirlenimleri yansıtabilecek bir kategori haline gelecektir.

Gene de, oran estetiği nicel bir estetikti. Bu yüzden, Ortaçağ'ın renk ile ışık karşısında duyduğu *nitel* zevki tam olarak açıklayamıyordu.

4.
IŞIK ESTETİĞİ

4.1. Renk ve Işık Beğenisi

Augustinus, *De quantitate animae*'da güzelliğin geometrik düzenlilik olarak kavrandığı titiz bir kuram geliştirmişti. Bu yapıtında Augustinus, eşkenar üçgenin, kenarları birbirine eşit olmayan üçgenden daha güzel olduğunu, çünkü ilkinde daha büyük bir eşitlik bulunduğunu belirtiyordu; eşit açıların eşit kenarlara karşılık geldiği kare daha da iyiydi, ancak en güzeli daireydi: Dairede hiçbir açı çemberin sürekli eşitliğini bölmez. Hepsinden üstün olanı ise noktaydı: Bölünemez olan nokta kendisinin başlangıç ve bitiş merkezi olup, şekillerin en güzeli dairenin temel oluşturucusudur (*De quantitate animae, Opere* III, s. 10-23; krş. Svoboda 1927, s. 59). Bu kuram, Tanrının mutlak özdeşliği şeklindeki metafizik duyguya oran beğenisini getirme eğilimi gösteriyordu (sözünü ettiğimiz metinde, geometri örnekleri ruhun merkeziliğine ilişkin bir argüman bağlamında kullanıyor olsa da); oranlı çoğulluğun birin bölünmez kusursuzluğuna bu indirgenişinde, Ortaçağ'ın çözmek durumunda kalacağı nicelik estetiği-nitelik estetiği karşıtlığı vardır.

Bu ikinci eğilimin en dolaysız yönü, renk ile ışık beğenisinde ortaya çıkıyordu. Renk olgularına ilişkin bu içgüdüsel duyarlık konusunda Ortaçağ'ın bize sunduğu bel-

geler benzersiz olup, daha önce incelediğimiz estetik gelenekle çelişen bir görünüm sunar. Gerçekten de, bütün güzellik kuramlarının, mimariyi ya da insan bedenini incelediklerinde bile öncelikle ve temel olarak akılla kavranabilir güzellikten, matematiksel uyumlardan söz ettiğini görmüştük.

Buna karşılık, Ortaçağ renk duygusu konusunda (değerli taşlar, kumaşlar, çiçekler, ışık, vb.) gerçekliğin duyulur yönlerine ilişkin çok canlı bir beğeni sergiler. Oranlar beğenisi daha baştan bir öğreti konusu olarak ortaya çıkar ve ancak aşama aşama pratik gözlem ile üretim ilkeleri alanına aktarılır; oysa renk ve ışık beğenisi, tipik olarak Ortaçağ'a özgü olan, ancak daha sonradan bilimsel ilgi olarak dile getirilen ve metafizik düşünceler halinde düzenlenen kendiliğinden bir tepkidir (başlangıçtan itibaren ışık, genel olarak mistiklerin ve Yeni-Platoncuların metinlerinde, ruhsal gerçekliklerin eğretilemesi olarak belirse bile). Dahası, daha önce değinildiği gibi, renk güzelliği hemen algılanabilirliği, bölünmez doğası, oransal güzelliğin aksine bir ilişkiye ya da bağıntıya bağlı olmaması nedeniyle katışıksız yalın güzellik şeklinde duyumsanır.

Öyleyse, doğrudanlık ve yalınlık, Ortaçağ renk beğenisinin ayırt edici özellikleridir. Dönemin figüratif sanatı, daha sonraki yüzyılların renkçiliğini bilmez ve ana renkleri, belirgin renkleri yeğler, ara tonlardan uzak durur; *chiaroscuro*'larla ışığın rengi belirlemesi, hatta figürün sınırları ötesine yayması yerine, renklerin birlikteliğinin kendi parıltısını yarattığı bir anlayışı benimser.

Aynı şekilde, şiirde renk belirlemeleri kesindir, nettir: Ot yeşil, kan kırmızı, süt ise beyazdır. Her renk için üstünlük dereceleri vardır (gülün *praerubicunda*'sı gibi) ve aynı renk birçok derecelendirmeler içerir, ancak hiçbir renk gölge bölgelerinde yitmez. Ortaçağ minyatürü, bu bütünsel renk neşesini, bu canlı renklerin yan yana gelmesinden kaynaklanan gösterişli beğeniyi çok açık olarak ortaya koyar. Yalnızca Flaman ve Burgonya minyatürünün daha olgun döneminde değil (*Très riches heures du Duc de Berry*'yi düşünün), daha önceki eserlerde, sözgelimi Reicheneau'nun

minyatürlerinde de (XI. yüzyıl); Reicheneau'nun minyatürlerinde "altın renginin parıltısı yanına leylak rengi, mavimsi yeşil, kum sarısı veya mavimsi beyaz gibi yadırgatıcı şekilde soğuk ve açık tonlar konularak, ışığın nesnelerden yayıldığı izlenimini veren renk etkileri elde edilir" (Nordenfalk 1957, s. 205).

Edebiyat alanına gelince, yazarların canlı görsel imgelemi ile ressamların imgelemi arasındaki yakınlığı göstermek için, aşağıda Chrétien de Troyes'un *Erec et Enide*'inden bir bölüm aktarıyoruz:

> Onun emriyle giden kişi, harmaniyi ve kollarına kadar beyaz kakım kürkle kaplı gömleği getirdi; hiçbir şeyi gizlemeden söylemek gerekirse, bileklerde ve yakada yüzden fazla dövme altın damgası ve altının tüm yüzeyine işlenmiş renk renk, eflatun, yeşil, mavi ve kahverengi çok değerli taşlar vardı... Harmaninin tokalarında bir ons altın vardı; birinde bir Yemen taşı, ötekinde lal taşından daha kızıl renkte bir yakut vardı. Beyaz kakım kürkten astar benzersiz bir incelik ve güzellikteydi. Kumaş çeşitli renkte –eflatun, kırmızı, lacivert, beyaz, yeşil, sarı– küçük haçlarla ustaca işlenmişti.

Elbette, *suavitas coloris*'ten söz eden metinler yalnızca bunlar değildir. Ortaçağ'ın Latince veya yerel dillerle yazılmış edebiyatında bununla ilgili örnekler aramak, uçsuz bucaksız bir verimle karşılaşmak anlamına gelir. Dante'nin "dolce colore di oriental zaffiro"sunu, Guinizelli'nin "viso di neve colorato in grana"sını veya *Chanson de Roland*'da güneşe karşı parlayıp ışıldayan "clère et blanche" Durandal'i anımsayabiliriz; ama verilebilecek sayısız örnek vardır (bkz. De Bruyne 1946, III, 1, 2). Öte yandan, yalın rengin canlılığıyla ona nüfuz eden ışığın canlılığını büyük bir ustalıkla birleştiren figüratif tekniği –Gotik katedralin vitrayları– geliştiren de Ortaçağ olmuştur.

Ama bu renk beğenisi sanat dışında da, günlük yaşamda, giysilerde, süslemelerde ve silahlarda da kendini açığa vurur. Ortaçağ'ın sonlarındaki renk duyarlığına iliş-

kin mükemmel çözümlemesinde Huizinga bize Froissart'ın "sancaklarla süslü gemiler, dalgalanan flamalar ve güneşte parıldayan rengârenk armalar"dan veya "güneş ışınlarının miğferler, zırhlar, mızrakların uçları, hareket halindeki şövalyelerin mızrak veya miğferlerindeki bayrakçıklar, sancaklar üzerindeki oyunu"ndan duyduğu coşkuyu anlatır. Ya da *Le blason des couleurs*'de sözü edilen renk tercihleri: Burada uçuk sarı ile mavinin, kavuniçi ile beyazın, turuncu ile pembenin, pembe ile beyazın, siyah ile beyazın kombinezonları övülür; ve Olivier de La Marche'ın betimlediği bir sahne: Menekşe rengi ipek bir elbise giymiş bir genç kız lacivert ipek bellemeli bir binek atına binmiştir, yeşil ipek başlıklı, zincifre rengi ipek giysilere bürünmüş üç adam ona eşlik eder (Huizinga 1955, s. 385-387 ve genel olarak Bölüm 19).

Dönemin zevkine ilişkin bu göndermeler, kuramcıların güzelliğin kaynağı olarak renge yaptıkları göndermelerin önemini kavramamız açısından gereklidir. Böylesine köklü ve vazgeçilmez bu beğeniyi göz önünde bulundurmazsak, örneğin Aquino'lu Thomas'ın "Parlak renkli şeylere güzel denir" (*S. Th.* I, 39, 8) şeklindeki açıklamalarını yüzeysel bulabiliriz. Oysa bunlar, kuramcıların ortak duyarlıktan etkilendikleri durumlardır.

Benzeri biçimde, Saint-Victor'lu Hugh *De tribus diebus*'da yeşili över: Yeşil, renklerin en güzeli, baharın simgesi ve gelecekteki yeniden doğuşun imgesidir (bu mistik gönderme duyumsal zevki yok etmez); Auvergne'li Guillaume da aynı görüşü öne sürer, ama o tercihini psikolojik uyum savlarına dayandırır: Yeşil, gözü genişleten beyaz ile gözü kasan siyah arasında bir renktir (krş. De Bruyne 1946, II, s. 86).

Ama mistikler ile filozoflar tekil renkten çok, genel olarak aydınlıktan ve güneş ışığından coşku duyar gibidirler. Bu açıdan da dönemin edebiyatı, gün ışığının güçlü parlaklığı veya ateşin alevleri karşısında duyulan hayranlık ifadeleriyle dolup taşar. Sonuçta, Gotik kilise çizgilerden ve boşluklardan oluşan yapılar aracılığıyla içeri süzülen ışığın etkisi gözetilerek yapılır; *versiculi*'lerinden birin-

de kilisesinden söz ederken Suger'i büyüleyen şey, bu olağanüstü ve kesintisiz saydamlıktır:

Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
et quod perfundit lux nova, claret opus
nobile.

Ortası aydınlatılmış kilise parıldıyor.
Aslında parlak olanla parıltıyla birleşmiş olan parıldıyor,
Yeni ışığın yayıldığı soylu eser de parıldıyor.
(*De rebus in adm. sua gestis,* PL 186, sütun 1229)

Şiire gelince, ışık beğenisinin kusursuz bir örneğini görmek için Dante'nin *Cennet*'ini anımsamak yeterli olacaktır; bu beğeni kısmen Ortaçağ insanının doğal eğilimlerinden (Ortaçağ'da Tanrıyı ışık olarak tasavvur etme ve ışığı "ruhsal gerçekliğin temel eğretilemesi" olarak görme eğilimi vardı), kısmen de patristik-Skolastik görüşler bütününden kaynaklanıyordu (krş. Getto 1947). Mistik yazılarda da benzeri bir yaklaşım görülür; Dante'nin

Ed ecco intorno, di chiarezza pari,
nascere un lustro sopra quel che v'era,
per guisa d'orizzonte che rischiari.

Ve işte, oradaki ışığın üzerinde,
aynı parlaklıkta bir başka parıltı beliriyordu,
tıpkı aydınlanan bir ufuk gibi.
(Dante, *Paradiso*, XIV, 67-69)

veya "l'incencio suo seguiva ogni scintilla" (tüm kıvılcımlar kendi ateş çemberlerini izliyorlardı; *Paradiso*, XXVIII, 91) gibi dizelerine Azize Hildegard'ın mistisizminde ışıldayan alev görüleri karşılık gelir. Hildegard ilk meleğin güzelliğini betimlerken, yıldızlı gök gibi parıltılı taşlarla süslü bir İblis'ten (Cennet'ten kovulmadan önce) söz eder, öyle ki sayısız parıltı İblis'in tüm süslerinin parlaklığı içinde ışılda-

yarak dünyayı ışıkla aydınlatır (*Liber divinorum operum*, PL 197, I, 4, 12-13, sütun 812-813).

Işık olarak Tanrı fikri çok eski geleneklerden geliyordu. Hepsi güneşin veya ışığın iyi etki yaratan eyleminin kişileştirmeleri olan pagan Sami kültürünün Baal'inden, Mısırlıların Ra'sından, Perslilerin Ahura Mazda'sından doğal olarak Platoncu idealar güneşine, İyilik'e uzanan bir gelenektir bu. Yeni-Platoncu akım (özellikle Proklos) aracılığıyla, bu imgeler önce Aziz Augustinus ve daha sonra Sahte Dionysios vasıtasıyla Hıristiyanlık geleneğine giriyordu; Sahte Dionysios Tanrıdan birçok kez Lumen (Işık), ateş, aydınlık kaynağı olarak söz eder (örneğin, *De coelesti hierarchia* XV, 2; *De divinis nominibus* IV). Geç Skolastik felsefe üzerindeki bir başka etki de Arap panteizmiydi; İbn Bâcce, Hay Ben Jodkam ve İbn Tufeyl gibi düşünürlerle bu akım, ışıkla parıldayan özler, güzellik ve parıltının neden olduğu vecd görüşlerini aktarmıştı (krş. Menéndez y Pelayo 1883, I, 3).

4.2. Optik ve Perspektif

Her durumda, ister renk beğenisinin metafizik eğretilemeleri ister empirik tezahürleri söz konusu olsun, Ortaçağ nicel güzellik anlayışı ile kendi getirmiş olduğu oran tanımının bağdaşmadığını fark ediyordu. Daha önce gördüğümüz gibi, bu ikilik Augustinus'ta bile vardı ve Augustinus hiç kuşkusuz bu ikiliği Plotinos'ta da görmüştü; Plotinos'un görüşü renk ve nitelik estetiğini öne çıkarıyordu (*Enneadlar* I, 6, 1). Renklerin verdiği zevk eleştirel bir tutum takınmaksızın yaşandığı ve eğretilemeler mistik bir söylem veya kesinlikten uzak kozmolojiler kapsamında kullanıldığı sürece, bu çelişkiler fark edilmeyebiliyordu da.

Ama XIII. yüzyılın Skolastik felsefesi bu sorunla da yüzleşecek; güçlü bir Yeni-Platonculuk etkisi içeren ışık öğretisini farklı kaynaklardan alacak ve onu iki temel çizgide geliştirecektir: Fiziksel-estetik kozmoloji çizgisi ile biçim ontolojisi çizgisi. İlk yönle ilgili olarak Robert Grosseteste'yi

ve Aziz Bonaventura'yı; ikinci yönle ilgili olarak da Albertus Magnus'u ve Aziz Thomas'ı düşünebiliriz.

Bu yeni bakış açılarının gelişimi rastlantısal değildi. Biçimsel nedenler Manicilik karşıtı polemikte bulunabilirdi; ama tartışmaları olanaklı kılan kuramsal malzemenin kaynağı, optik ile ışık fiziği alanına yönelik bir ilginin ve merakın ortaya çıkışıydı. Roger Bacon'ın optiğin her sorunu çözmeye aday yeni bilim olduğunu açıklayacağı yüzyıldayız. En ileri Skolastik felsefenin alegorik *summa*'sı olan *Roman de la Rose*'da Jean de Meun, Doğa'nın ağzından uzun uzun gökkuşağının olağanüstü yönlerinden ve dev aynalarının mucizevi özelliklerinden söz eder: Bu aynalarda cüceler ile devlerin oranları tersine çevrilir, görüntüleri çarpıtılır ya da baş aşağı çevrilir. Gene bu metinde konunun en büyük uzmanı olarak Arap İbnül-Heysem'in adı anılır; gerçekten de ışık üzerine bilimsel düşünceler Ortaçağ'a İbnül-Heysem'in X. yüzyıl ile XI. yüzyıl arasında yazılmış *De aspectibus*'u veya *Perspectiva*'sı aracılığıyla ulaşır. XII. yüzyılda Witelo, *De perspectiva* adlı eserinde aynı konuyu işler; bu konunun işlendiği bir başka yapıt ise, uzun süre Witelo'ya atfedilmiş olan, ancak artık daha çok Adam Pulchrae Mulieris'e ait olduğu düşünülen *Liber de intelligentiis*'tir. Estetik görüşün psikolojisinden söz ettiğimizde bu metinlerin özellikle önemli olduğunu göreceğiz; ama, ışık kuramını metafizik ve estetik alanına uyarlayan kişi Robert Grosseteste'dir.

4.3. Işık Metafiziği: Grosseteste

Lincoln Piskoposu Grosseteste ilk yapıtlarında bir oran estetiği geliştirmişti; güzel şeyin organik mükemmelliğine ilişkin en etkili tanımlardan birini de ona borçluyuz:

> *Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsius totius ad omnes.*

Güzellik, bir nesnenin kendisiyle olan uyumlu oranlılığı, tüm parçalarının kendi içlerindeki ve her parçanın öteki parçalarla ve bütünle, bütünün ise her şeyle olan ahengidir.
(*De divinis nominibus*, Pouillon 1946 içinde, s. 320)[1]

Ama daha sonraki eserlerinde Grosseteste tamamıyla ışık konusunu ele alır ve *Hexaëmeron*'da nitel ilke ile nicel ilke arasındaki karşıtlığı çözmeye çalışır. Bu yapıtta Grosseteste ışığı, oranların en üstünü olarak, *kendisiyle oranlılık* olarak tanımlar:

Haec [lux] per se pulchra est "quia ejus natura simplex est, sibique omnia simul". Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata, proportionum autem concordia pulchritudo est.

[Işık] kendiliğinden güzeldir, "çünkü onun doğası yalındır ve kendinde bütün şeyleri kapsar." Bu yüzden, ışık en yüksek derecede bütünlüklü, kendisiyle en uyumlu şekilde oranlı ve kendisine eşittir; zaten güzellik, oranlar arasındaki uyumdur.
(*Hexaëmeron,* Poullion 1946'da, s. 322)

Buna bağlı olarak, özdeşlik en benzersiz orandır ve ışık kaynağı olarak Yaratanın bölünmez güzelliğinin temelini oluşturur, çünkü en üst derecede yalın olan Tanrı kendi kendisiyle uyumun ve oranlılığın en büyük örneğidir.

Bu argümanla Grosseteste, aralarında bazı görüş ayrılıkları olmakla birlikte Aziz Bonaventura'dan Aziz Thomas Aquinas'a dönemin Skolastik filozoflarına zemin hazırlamış olur. Ama İngiliz düşünürün sentezi özellikle karmaşık ve kendine özgüdür. Grosseteste'nin düşüncesindeki

[1] Grosseteste estetiğine ilişkin en derin ve en aydınlatıcı değerlendirme hâlâ De Bruyne'in *Études d'esthétique médiévale*, Cilt III, Bölüm 4'teki değerlendirmesidir; Assunto 1961, s. 169-171'de de bu konu ele alınmıştır. Grosseteste'nin düşüncesine giriş niteliğindeki bir inceleme için, Ortaçağ'da ışık metafiziği üzerine güncelleştirilmiş bir kaynakça içeren Rossi 1986'ya başvurulmalıdır. Bu konuyla ilgili olarak özellikle iki yapıttan söz etmek gerekir: Federici Vescovini 1965 (*perspectiva* kuramları üzerine) ve Alessio 1961 (XIV. yüzyılda optik üzerine).

Yeni-Platonculuk onu ışık sorununun temel önemi üzerinde ısrarla durmaya götürür; Grosseteste bize hem güzelliğin hem de varlığın kaynağı olan tek bir aydınlık enerji akışının oluşturduğu bir evren imgesi sunar. Bu bakış açısı aslında türümcü bakış açısıdır; tek bir ışıktan aşamalı seyrelmeler ve yoğunlaşmalar yoluyla yıldız küreleri ve doğadaki öğeler, daha sonra da rengin sonsuz tonları ve şeylerin mekanik-geometrik oylumları türer. Yaratıcı yayılması sırasında ışık, maddenin ışığa olan dirençlerinin dayattığı farklılılaşmalara göre somutluk kazanır; öyleyse dünya oranı bu yolla oluşmuş matematiksel düzenden başka bir şey değildir:

> *Corporeitas ergo aut est ipsa lux aut est dictum opus faciens et in materiam dimensiones inducens, in quantum participat ipsam lucem et agit per virtutem ipsius lucis.*
>
> Şu halde, cisimsellik ya ışığın kendisidir; ya da o edimi gerçekleştiren, ışığın doğasından pay aldığı ve onun adına etkide bulunduğu için maddeye boyutlarını veren etkendir.
> (*De luce*, yay. haz. Baur, s. 51)

Öyleyse, *Timaios*'ta betimlenen türden bir kozmik düzenin kökeninde neredeyse Bergsoncu bir yaratıcı enerji akışı vardır:

> *Lux per se in omnem partem se ipsam diffundit, ita ut a puncto lucis sphera lucis quamvis magna generetur, nisi obsistat umbrosum...*
>
> Gerçekten de ışık doğası gereği her yöne doğru yayılır; öyle ki, ışık geçirmez bir cismin araya girmemesi koşuluyla, ışıklı bir noktadan hemen sınırsız, büyük bir ışık küresi doğar...
> (*De luce*, yay. haz. Baur, s. 51)

Bütünü içinde yaratılmış dünyayı algılamak, güzelliği algılamak demektir, gerek çözümleme yoluyla dünyada

keşfedilen oranlar, gerek görülmesi büyük bir zevk kaynağı olan ışığın doğrudan etkisi açısından (*maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa*).

4.4. Aziz Bonaventura

Aziz Bonaventura hemen hemen benzer temellere dayalı bir ışık metafiziği geliştirir; ancak ışığı ve ışığa özgü yaratıcı süreci Aristoteles'in hilomorfizmine daha yakın bir kuramsal çerçeve içinde açıklar. Bonaventura ışığı cisimlerin ne iseler o olmasını sağlayan *tözsel biçim* olarak görür; ışık, madde varlık kazanmadan önceki belirlenimdir.

> *Lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus... Lux est forma substantialis corporum secundum cujus mayorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium.*
>
> Işık, ister semavi ister dünyevi olsun her cisimde bulunan ortak doğadır... Işık, cisimlerin tözsel biçimidir; cisimler ışıktan ne kadar pay alırlarsa o kadar gerçek olarak ve o kadar hak ederek varlığa sahip olurlar.
> (II *Sent.* 12, 2, 1, 4; II *Sent.* 13, 2, 2)

Böylece ışık her güzelliğin ilkesidir, yalnızca algılanabilir gerçeklikler arasında "en fazla zevk vereni" (*maxime delectabilis*) olduğu için değil, aynı zamanda yeryüzündeki ve gökteki renklerin ve aydınlıkların ayrımlaşmaları onun aracılığıyla meydana geldiği için. Bonaventura'ya göre ışık üç açıdan değerlendirilebilir: *lux, lumen* ve *color* veya *splendor*. *Lux* kendi içinde ışıktır, özgür yayılma ve her hareketin kökeni olarak ışıktır; bu açıdan ışık toprağın en derinlerine nüfuz eder ve orada mineraller ile yaşam tohumlarını oluşturur, taşlara ve minerallere kendi gizemli etkisinin ürünü olan "yıldızların erdemi"ni (*virtus stellarum*) verir. *Lumen* olarak "aydınlık varlığı" (*esse lumino-*

sum) olan ışıktır ve saydam bir ortam aracılığıyla uzamda yol alır. *Color* veya *splendor* olarak, çarptığı ışık geçirmez cisimden yansıyan ışıktır; dar anlamıyla, ışığın görülür kıldığı aydınlık cisimlerle ilgili olarak *splendor*'dan, dünyadaki cisimlerle ilgili olarak da *color*'dan söz edeceğiz.

Görülür renk iki ışığın karşılaşmasından doğar: Işık geçirmez cisimdeki ışık ile yarı saydam uzam aracılığıyla yayılan ışık; bunlardan ikincisi birinci tür ışığı ortaya çıkarmıştır. Saf haliyle ışık tözsel biçimdir (demek ki, Yeni-Platonculuktaki gibi yaratıcı güçtür); ışık geçirmez cismin rengi veya parıltısı olarak ışık ilineksel biçimdir (Aristotelesçilikte olduğu gibi).

Fransisken filozofun hilomorfik açıdan kendi düşüncesi içinde ulaşabileceği en büyük kesinlikti bu; Aziz Thomas Aquinas'ta ışık güneşin tözsel biçiminden kaynaklanan ve yarı saydam cisimde onu almaya ve aktarmaya yönelik bir eğilim bulan, bu sayede kendisi de yeni bir durum (aydınlık durumu) veya eğilim kazanan etken bir niteliğe indirgenecektir. "Işığın yarı saydam cisme katılışına ve böylece meydana gelişine *lumen* adı verilir" (*Ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen*).[1] Buna karşılık Aziz Bonaventura için ışık fiziksel bir gerçeklik olmaktan çok hiç kuşkusuz temel olarak metafizik bir gerçekliktir.

Felsefesindeki mistik ve Yeni-Platoncu imalar nedeniyledir ki, Grosseteste bir ışık estetiğinin kozmik ve vecde götüren yönlerini vurgulama yoluna gitmiştir. Güzellik üzerine yazdığı en güzel sayfalar, Cennet saadeti görüsünü ve semavi utkuyu betimlediği sayfalardır:

> *O quanto refulgentia erit, quando claritas solis aeterni illuminabit animas glorificatas... Excellens gaudium occultari non potest nisi erumpat in gaudium vel jubilum et canticum quibus erit regnum coelorum.*

[1] *Sentencia libri de anima* II, 14, 421; krş. De Tonquedec 1950. Skolastik felsefenin son dönemlerinde ışık artık tutarlı metafizik bir dizgeye dayanmayan, kesinlikten uzak eğretileme niteliğine geri dönecektir: bkz. Chartreuse'lü Dionysios, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* (*Opera*, çizelge 34).

Ebedi güneşin ışığı utkulu ruhları aydınlattığında ne çok parıltı olacak... Göklerin krallığına kavuşacakların olağanüstü sevinci gizli kalamaz, büyük bir neşe ve coşkuyla, şarkılarla kendini gösterir.
(*Sermones* VI)

Tenin dirilişiyle yeniden dünyaya gelen bireyin bedeninde ışık dört temel özelliğiyle parlayacaktır: Aydınlatan berraklığı (*claritas*), hiçbir şeyin onu bozmamasını sağlayacak olan etkilenmezliği, hızla hareket etmesini sağlayacak olan atikliği ve yarı saydam cisimlerden onları bozmaksızın geçmesini sağlayacak olan nüfuz edebilirliği ile. Göklerin utkusuyla şekil değiştirip başlangıçtaki oranları salt parıltılar içinde çözülecek olan *homo quadratus* ideali ışık mistisizminde de estetik ideal olarak ortaya çıkar (Bonaventura hakkında, krş. Gilson 1943 b, Bettoni 1973, Corvino 1980).

5.
SİMGE VE ALEGORİ

5.1. Simgesel Evren

XIII. yüzyıl, hilomorfik temeller üzerinde bir güzellik kavrayışı oluşturup, bu kavrayış içinde oran ve ışık estetiğinin geliştirdiği fiziksel ve metafizik güzellik kuramlarını bir araya getirir. Ama bu sonuçların ortaya koyduğu gelişim çizgisini anlayabilmek için, Ortaçağ estetik duyarlığının bir başka yönünü göz önünde bulundurmak gerekir; tam anlamıyla "Ortaçağ'a özgü" olarak değerlendirdiğimiz zihinsel süreçleri açığa çıkaran, olasılıkla en tipik, dönemi en iyi anlatan yöndür bu: Evrenin simgesel-alegorik kavranışı.

Huizinga Ortaçağ simgeciliği üzerine bize olağanüstü bir çözümleme sunmuş, nasıl günümüz insanının da dünyanın simgesel kavranışına yatkın olabileceğini göstermiştir:

> Hiçbir büyük hakikat Ortaçağlı insanın zihnine Aziz Paulus'un Korintoslulara sözleri kadar derinden işlememişti: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* (Çünkü şimdi ayna ile muammalı surette görüyoruz, fakat o zaman yüz yüze göreceğiz). Ortaçağ şunu asla unutmamıştır: Anlamı yalnızca doğrudan işlevi ve görüngüsel biçimiyle sınırlı olsa ve büyük ölçüde öteki dünyaya uzanmasa her şey saçma olurdu. Bu fi-

kir, biçim verilmemiş bir duyum olarak bizim de bildiğimiz bir şeydir; sözgelimi, yağmurun ağaçların yaprakları üzerindeki gürültüsü veya masa üzerindeki lambanın ışığı, sakin bir anda bize, pratik uğraşlarımıza hizmet eden günlük algılamadan daha derin bir algılama sunduğunda. Zaman zaman bu algılama, şeyleri bize kişisel bir tehditle veya bilinmesi gerektiği halde bilinemeyen bir gizemle yüklü olarak gösteren sağlıksız bir baskı biçiminde ortaya çıkabilir. Ama daha sık olarak, kendi varlığımızın da dünyanın bu gizli anlamına katıldığı şeklindeki sakin ve rahatlatıcı kesinlikle dolduracaktır içimizi.[1]

Ortaçağ insanı tam anlamıyla şeylerde Tanrıya ilişkin anlamlar, göndermeler, sezgisel gerçekler ve belirimlerle yüklü bir dünyada, sürekli olarak simgesel bir dille konuşan bir doğada yaşıyordu; bu doğada bir aslan yalnızca aslan, bir ceviz yalnızca ceviz değildi, efsanevi hipogrif aslan kadar gerçekti, çünkü aslan gibi o da var olup olmamasından bağımsız olarak daha üstün bir hakikatin göstergesiydi.

Mumford (1957, 3 ve 4), tüm dönemin özelliği olarak nevrotik durumdan söz etmiştir; bu niteleme, bir eğretileme olarak, gerçekliğe ilişkin çarpıtılmış ve yabancılaşmış bir algılama tarzı olarak geçerli olabilir. Daha doğru bir nitelemeyle ilkel zihniyetten, şeyler arasındaki ayrım çizgisini algılama zaafından, belirli bir şeyin kavramına onunla herhangi bir benzerlik veya aidiyet ilişkisi olan her şeyi katıştan söz edilebilir. Ama dar anlamıyla ilkel zihniyetten çok, Hıristiyan dünya görüşüyle uyumlu yeni imgeler ve göndermeler geliştirerek klasik insanın mit kurma etkinliğini sürdürme; doğaüstüne yönelik yeni bir duyarlıkla geç klasik çağın Homeros'un tanrıları yerine Lukianos'un tanrılarını geçirerek artık çoktan yitirmiş olduğu olağanüstülük duygusunu yeniden canlandırma söz konusudur.

Bu mitsel eğilimi açıklamak için, belki de Ortaçağ sim-

[1] Huizinga 1955, s. 282; krş. "Simgeciliğin Çöküşü" konulu XV. Bölümün tamamı. Ayrıca, Ortaçağ simgeciliği konusunda bkz. De Lubac 1959-64 (Cilt II/2, Bölüm VIII); Pépin 1958; Battisti 1960 (Bölüm V: "Simgecilik ve Klasikçilik"); Eco 1985.

geciliğini, Boethius'un aşırı kuramcılığıyla bize bir örneğini verdiği gerçekten kaçışın popüler ve masalsı bir paraleli olarak düşünebiliriz. Karanlık çağ, yüksek Ortaçağ yılları, şehirlerin bir çöküşü yaşadığı, kırsal alanların yoksullaştığı, kıtlıkların, işgallerin, veba salgınlarının ve erken ölümlerin yaşandığı yıllardır. 1000 yılı korkuları gibi nevrotik olgular, efsanenin öngördüğü gibi dramatik ve aşırı sonuçlar doğurmamıştı (krş. Focillon 1952, Duby 1967, Le Goff 1964); ama böyle bir efsanenin oluşmasının nedeni, salgın halindeki bir kaygı ve temel bir güvensizlik koşulunun onu beslemesiydi. Manastır yaşamı, cemaat birliği, düzen ve sakinlik gibi güvenceler sunan bir toplumsal çözüm biçimiydi; ama simgesel bir dağarcığın geliştirilmesi, bunalım duygusuna karşı imgelemsel bir tepki oluşturmuş olabilir. Simgesel görüşte doğa en korkunç yönleriyle bile Yaratıcının bize dünya düzeninden, doğaüstü iyiliklerden, dünya düzeni içinde Cenneti hak etmek için atmamız gereken adımlardan söz ettiği alfabe haline gelir. Nesneler düzensizlikleri, yozlukları, düşman görünümleriyle bizde güvensizlik yaratabilir; ama nesne görünen şey değildir, bir başka şeyin göstergesidir. Öyleyse dünya yeniden umut dolu bir yer niteliği kazanabilir, çünkü dünya Tanrının insanla konuşmasıdır.

Şu da bir gerçek ki, buna koşut olarak, Hıristiyan düşünürleri, en azından selamete götüren bir yol olarak yeryüzü yaşamının olumlu yönlerini öne çıkarmaya çalışıyorlardı. Ama bir yandan simgeci mitleştirme dinsel öğretinin her zaman kabul edemediği gerçekliği yakalamaya yarıyor; öte yandan, bilgece işlenişleri nedeniyle zor anlaşılabilecek öğretisel hakikatleri anlaşılabilir göstergeler aracılığıyla pekiştiriyordu.

Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında da inanç ilkeleri simgesel bir anlatımla dile getirilmişti; bu simgesel anlatım kovuşturma tehlikesinden sakınma gereksinmesinden kaynaklanıyor, sözgelimi Kurtarıcı İsa balık simgesiyle gösteriliyordu. Bu simgecilik Ortaçağ insanının mizacına uygun bir imgelemsel ve eğitsel olanağa zemin hazırlamıştı. Bir yandan sıradan insanlar, hakikatleri, onları kavrama-

larına olanak sağlayan imgelere çevirmeyi kolay bulurken; zamanla Hıristiyanlık öğretisinin geliştiricileri, ilahiyatçılar, hocalar, sıradan insanın teolojik anlatımın katılığı içinde kavrayamayacağı kavramları imgelere dönüştürmeye başlayacaklardır. Sıradan insanları figürlerin ve alegorinin verdiği zevk aracılığıyla, Arras Ruhani Meclisi'nin 1025'te aldığı kararlara bağlı olarak Autun'lu Honorius'un belirteceği gibi kilise dışındaki insanların "edebiyatı olan resim" (*laicorum litteratura*) aracılığıyla eğitmeye yönelik büyük kampanyanın kaynağı budur (Suger, bu kampanyanın en ateşli savunucularından biri olacaktır). Böylece, eğitim kuramı, dönemin tipik zihinsel süreçlerinden yararlanan bir pedagojik sistemin ve bir kültür politikasının ifadesi olarak simgesel duyarlık bütünü içinde yerini bulur.

Simgeci zihniyetin Ortaçağlıların düşünme tarzı üzerinde tuhaf bir etkisi vardı; Ortaçağlılar gerçek süreçleri genetik bir yoruma göre, bir neden-sonuç zincirine göre yorumluyorlardı. Bir "ruhsal kısa devre"den, iki şey arasındaki ilişkiyi onların nedensel bağlantılar zincirini izleyerek aramayıp, ani bir sıçramayla, anlam ve amaç ilişkisi olarak bulan düşünceden söz edilmiştir. Sözgelimi bu kısa devre, beyaz, kırmızı ve yeşilin iyi renkler olduğuna, buna karşılık sarı ve siyahın acı ve pişmanlık anlamına geldiğine karar verir veya beyazı ışığın, ebediliğin, saflığın ve eldeğmemişliğin simgesi olarak gösterir. Devekuşu tüylerinin kusursuz eşitliği birlik fikrini uyandırdığı için adaletin simgesi haline gelir. Bir kez pelikanın yavrularını gagasıyla göğsünden et parçaları koparark beslediği görüşü kabul edildikten sonra, pelikan insanlık için kanını ve Aşai Rabbani ayini için etini veren İsa'nın simgesi haline gelir. Yalnızca bakire bir kızın yakalayabildiği ve onun kucağına başını yaslayan tekboynuz, bu ikili niteliğiyle Oğul İsa'nın simgesi haline gelir, çünkü İsa Tanrının biricik oğlu olup Meryem tarafından dünyaya getirilmiştir; bir kez bir simge olarak kabul edildikten sonra tekboynuz, devekuşu ve pelikandan bile daha gerçek hale gelir (krş. Réau 1955, Çeşitli Yazarlar 1976, De Champeaux-Sterckx 1981).

Şu halde, simgesel atfın arkasında belirli bir uygun-

luk, şematik bir benzerlik, temel bir ilişki vardır.

Huizinga simgesel atfı, aslında iki şeyde benzer özelliklerin soyutlanıp, karşı karşıya getirilmesini vurgulayarak açıklar. Dolayısıyla, nasıl kırmızı güller gül açtıkları dikenler arasında olağanüstü görünüyorlarsa, bakireler ile din şehitleri de onlara işkence edenlerin ortasında kırmızı güller gibi olağanüstü bir görünüm sergilerler; bu iki grubun renk (taç yapraklar-kan) ve zor bir duruma karşı direnç gösterme gibi ortak özellikleri vardır. Ama, şunu söylemek zorundayız: Bu tür bir benzerlik modeli oluşturmak için, kısa devrenin zaten gerçekleşmiş olması gerekir. Her durumda, kısa devre veya öz yoluyla özdeşleştirme bir oranlılık ilişkisi üzerine kurulur (bu da en alt metafizik düzeyde bir benzerlik ilişkisidir: Gülün dikenlerle ilişkisi ne ise, din şehidinin ona işkence edenlerle ilişkisi de odur).

Hiç kuşkusuz, gül din şehidinden farklıdır; ama, güzel bir eğretilemenin keşfedilmesinin doğurduğu zevk (zaten alegori de birbirleriyle ilişkileri içinde kodlanıp çıkarsanan bir eğretilemeler zincirinden başka bir şey değildir), Sahte Dionysios'un görüşünden kaynaklanır; bu filozofa göre simge ile simgelenen şey arasında bir bağdaşmazlık vardı (*De coelesti hierarchia* II).

Bağdaşmazlık olmayıp yalnızca özdeşlik olsa, oransal ilişki var olmazdı (x'in y ile ilişkisi, y'nin z ile ilişkisine benzemezdi). Üstelik, Dionysios'a göre zevk verici yorum çabası bu bağdaşmazlıktan kaynaklanır. Tanrıya ilişkin şeylerin aslan, ayı, panter gibi birbirinden çok farklı simgelerle gösterilmesi yerindedir, çünkü yorumcu açısından simgeyi somut ve güdüleyici kılan onun tuhaflığıdır (*De coelesti hierarchia* II).

Bu yolla evrensel alegorizmin bir başka öğesiyle karşı karşıya geliyoruz: Bir alegoriyi kavramak, hem bir oranlılık ilişkisini kavramak, hem de yorum çabası sayesinde ilişkiden estetik olarak yararlanmak demektir. Yorum çabası söz konusudur, çünkü metin her zaman söyler göründüğünden farklı bir şey söyler: *Aliud dicitur, aliud demonstratur*.

Bu ilkenin Ortaçağlı üzerinde büyüleyici bir etkisi olmuştur. Bede'in açıkladığı gibi, alegoriler ruhu keskinleş-

tirir, anlatımı canlandırır, üslubu süsler. Artık bu beğeniyi paylaşmıyor olabiliriz, ama bunun Ortaçağ'a özgü beğeni olduğunu ve Ortaçağ'ın estetiklik gereksinmesinin somutluk kazandığı temel tarzlardan birini oluşturduğunu unutmamamız gerekir. Gerçekten de, Ortaçağ insanını bir sürekli ilişkiler oyunu içinde doğadan şeyleri doğaüstü şeylerle birleştirmeye iten, bilinçdışı bir oran gereksinmesidir. Simgesel bir evrende her şey yerli yerindedir, çünkü her şey birbirine karşılık gelir, kuralı bozan hiçbir şey yoktur, bir uyum ilişkisi yılan ile sakınım erdemini birbirine bağlar ve göndermeler ile göstergelerin çoksesli denkliği öylesine karmaşıktır ki, aynı yılan, bir başka bakış açısına göre, Şeytan'ın simgesi olabilecektir. Ya da aynı doğaüstü gerçeklik, sözgelimi İsa Mesih ile onun Tanrılık niteliği, bu gerçekliğin gök, tepelerin doruğu, tarlalar, orman, deniz gibi birbirinden çok farklı yerlerdeki varlığını imlemek üzere çoğul ve çokbiçimli şeylere bürünebilecektir: Kuzu, güvercin, tavuskuşu, koç, griffon, horoz, vaşak, palmiye, üzüm salkımı. Düşüncenin çokseslilığı: "Bir kaleydoskoptaki gibi, her düşünce edimi, parçacıkların düzensiz yığınını güzel ve simetrik bir şekil içinde birleştirir" (Huizinga 1955, s. 287).

5.2. *Simgecilik ile Alegorizmin Ayırt Edilmemesi*

Alegorik yorum, kilise babalarının kutsal metin yorumları geleneğinden önce de vardır. Yunanlılar Homeros'u alegorik açıdan incelemişler, Stoacı ortamda klasik epikte doğaya ilişkin gerçeklerin mitsel dönüştürümünü görmeyi amaçlayan bir alegorici gelenek doğmuştur; İbrani Tora metninin alegorik bir tefsiri vardır ve İskenderiyeli Philon I. yüzyılda *Eski Ahit*'in alegorik yorumunu yapar. Bir başka deyişle, bir şiir veya din metninin *aliud dicitur, aliud demonstratur* ilkesine dayandığı fikri oldukça eskilere uzanır ve bu fikir genel olarak gerek alegorizm gerek simgecilik terimiyle adlandırılır.

Modern Batı geleneği artık alegorizmi simgecilikten ayırmaya alışmıştır, ama bu ayrım oldukça geç dönemlere

aittir; XVIII. yüzyıla kadar iki terim, tıpkı Ortaçağ geleneğinde olduğu gibi, büyük ölçüde eşanlamlıdır. Ayrım, Romantizm akımıyla, her durumda Goethe'nin ünlü aforizmalarıyla başlar (*Maximen und Reflectionen, Werke,* Leipzig, 1926):

> Alegori görüngüyü bir kavrama ve kavramı bir imgeye dönüştürür; ama bu öyle bir dönüştürmedir ki, imgedeki kavram her zaman imgeyle sınırlı ve yüklü düşünülmeli ve onun aracılığıyla verilmeli, onun aracılığıyla dile gelmelidir. (1.112)
>
> Simgecilik görüngüyü bir fikre, fikri bir imgeye dönüştürür; ama bu öyle bir dönüştürmedir ki, imgedeki fikir her zaman sonsuzcasına etkili ve erişilmez kalır ve bütün dillerde söylense bile gene de dile getirilemezliğini korur. (1.113)
>
> Şairin tikeli tümelde araması veya tikelde tümeli görmesi çok farklıdır. İlk durumda, tikelin yalnızca örnek olarak, tümelin simgesi olarak işlev gördüğü alegori söz konusudur; ikinci durumda, şiirin gerçek doğası açığa çıkar: Tikel durum tümel düşünülmeksizin ve ona anıştırma yapılmaksızın dile getirilir. İmdi, bu canlı tikeli kavrayan kişi aynı zamanda bilincinde olmaksızın veya ancak daha sonra bilincine varmak koşuluyla tümeli kavramış olur. (279)
>
> Gerçek simgecilik, tikel öğenin daha genel öğeyi düş veya gölge şeklinde değil, sırrına erişilemez olanın canlı ve anlık bir açığa vuruluşu şeklinde temsil ettiği simgeciliktir. (314)

Bu tür kesinlemelerden sonra nasıl şiirselliğin açık, sezgisel olan ve kavramlara dönüştürülemeyen simgeselliklе özdeşleştirilmeye çalışıldığını, alegorinin ise salt eğitsel alıştırma düzeyine indirgendiğini anlamak kolaydır. Sezgi yoluyla numenin kavrandığı hızlı, doğrudan, çarpıcı olay olarak simge görüşünün en büyük sorumluları arasında Creuzer (1919-1923) yer almaktadır. Ama Creuzer haklı veya haksız olarak bu simge görüşünün köklerini mitolojik Yunan ruhunun derinliklerinden aldığını düşünürken ve bize simge-alegori ayrımı son derece net görünürken; Orta-

çağlılar açısından bu ayrım hiç de net değildi ve onlar simge ile alegori terimlerini rahatlıkla sanki eşanlamlı terimlermiş gibi kullanıyorlardı.

Üstüne üstlük, Jean Pépin (1962) ile Erich Auerbach (1944) pek çok örnek vererek bize klasik dönemin de tıpkı patristik gelenek ve Ortaçağ yorumcuları gibi simge ile alegoriyi eşanlamlı olarak kullandıklarını göstermektedirler. İki yazarın verdiği örnekler İskenderiyeli Philon'dan Demetrios gibi gramercilere, İskenderiyeli Clemens'ten Romalı Hippolytus'a, Porphyrios'tan Sahte Dionysios'a, Plotinos'tan İamblikhos'a uzanmaktadır; İamblikhos, simge terimini, başkalarının alegori olarak adlandırdığı eğitsel ve kuramsal temsiller için de kullanmaktadır. Ortaçağ da bu kullanımı benimser. Pépin'in belirttiği gibi, olsa olsa gerek Antikçağ gerek Ortaçağ az çok açık olarak *üretici* veya şiirsel alegori ile *yorumsal* alegori (bu alegori gerek kutsal metinlere gerek dindışı metinlere uygulanabiliyordu) arasında fark gözetir.

Bazı yazarlar (sözgelimi Auerbach); şair, örneğin Dante'nin Araf'ın başında ya da geçit sahnesinde yaptığı gibi açıkça alegorize etmek yerine, Beatrice veya Aziz Bernard gibi kişileri ortaya çıkardığında (bu kişiler gerçek tarihsel kişiler olmalarının ötesinde canlı ve bireysel figürler olmakla birlikte, bazı somut özellikleri nedeniyle daha üstün hakikatleri gösteren "tipler" haline gelirler) alegoriden farklı bir şey görme eğilimindedirler. Bazıları ise, bu örneklerden simge olarak söz etme riskini göze alırlar. Ama bu durumda bile, düzdeğişmece [metonimia] ile dolaylı adlama [antonomasia] arasında bir yerde duran (kişiler dolaylı adlama yoluyla üstün niteliklerinden bazılarını temsil ederler) yeterince çözülebilir ve kavramlaştırılabilir bir retorik betiyle karşı karşıyayızdır ve olsa olsa "tipik" kişi şeklindeki modern fikre yaklaşan bir şey söz konusudur. Ama bunun, Romantik estetiğin simgeye atfettiği sezgisel çabukluk, açıklanamaz çarpıcılıkla hiçbir ilgisi yoktur. Öte yandan, Ortaçağ tefsir geleneği *Eski Ahit*'in kişilerini *Yeni Ahit*'teki kişi veya olayların "mecazları" olarak aldığında bu "tipoloji" geniş ölçüde uygulanmış oluyordu. Ortaçağlılar bu yöntemi alego-

rik bir yöntem olarak görüyorlardı. Şu da var ki, mecaz yöntemi ile alegori yöntemi arasındaki fark üzerinde onca ısrar eden Auerbach bile alegori terimiyle patristik geleneğin ilk dönemini etkilemiş olan Philon alegorizmini kasteder; buna karşılık, kendisinin mecaz yöntemi olarak nitelediği şeyin Ortaçağlılarca ve Dante döneminde alegori olarak adlandırıldığını açıkça kabul eder ("Figura" başlıklı denemesinin 51. notunda). Olsa olsa (göreceğimiz üzere) Dante kutsal tarihin kişileri için kullanılan bir yöntemi dindışı tarihin kişilerini kapsayacak şekilde genişletir (örneğin, *Convivio* IV, 5'te Roma tarihinin Tanrı iradesinin tecellisi açısından yorumlanışına bakınız).

5.3. *Metafizik Pansemiosi*

Bizi karanlık, sözlerle (hele kavramlarla hiç) dile getirilemeyen, açıkça çelişik, kavranamaz bir gerçekliğe, dolayısıyla bir tür numensel vahye, asla tükenmemiş ve asla tam anlamıyla tüketilemeyecek bir iletiye gönderen görüntü veya anlatım olarak simge fikri Batı'da Rönesans'la birlikte Hermetik yazıların yaygınlık kazanmasıyla güç kazanacaktır (Hermetik yazılara 11.4'te değineceğiz).

Ama sırrına erişilemez ve çelişik bir gerçeklik olarak Birlik fikrini ilk olarak hiç kuşkusuz Hıristiyan Yeni-Platonculukta, yani Sahte Dionysios'ta buluyoruz; Dionysios *Theologia mistica*'da Tanrıyı sayfalarca süren çarpıcı mistik bir söz yitimi içinde şöyle nitelendirir:

> gizler yoluyla öğreten sessizliğin apaydınlık sisi... ne beden ne şekil ne biçim olan, ne niceliğe, ne niteliğe, ne de ağırlığa sahip, ne bir yerde olan, ne gören, ne dokunma hissi olan, ne duyan, ne duyular alanına düşen... ne ruh olan, ne anlık olan, ne imgeleme veya görüşe sahip, ne sayı ne düzen ne büyüklük olan... ne töz ne ebedilik ne zaman olan... ne karanlık ne ışık, ne yanlış ne doğru olan apaydınlık karanlık.

Ama Dionysios ve ondan da çok Ortodoks yorumcula-

rı (Aziz Thomas Aquinas gibi), panteist türüm fikrini panteist olmayan katılım fikrine dönüştürme eğilimi gösterecekler; bunun, gerek metinlerin simgesel evren olarak, gerek tüm evrenin simgesel metin olarak algılandığı bir simgecilik metafiziği ve bir simgesel yorum kuramı açısından önemli sonuçları olacaktır.

Katılım bakış açısına göre, mutlak olarak aşkınsal olması nedeniyle Bir bizden tamamıyla uzaktır (biz onunkinden tamamen farklı bir "hamur"dan yapılmışızdır, çünkü onun türümsel enerjisinden yayılan madde değilizdir). O, bizim onun hakkındaki anlaşılmaz söylemlerimize musallat olan çelişkilerin kökeni değildir; aksine, çelişkiler bu söylemin yetersizliğinden doğar. Oysa Bir'de çelişkiler anlam belirsizliği olmayan bir *logos* içinde birleşirler. Bizim dünya deneyimleriyle benzerlik kurarak onu adlandırmaya çalışma tarzlarımız çelişkilidir; Tanrısal adlar geliştirme ve bunları Tanrıya atfetme görevinden ve hakkından vazgeçemeyiz, ama bunu yetersiz bir biçimde yaparız. Bunun nedeni Tanrının kavramlaştırılabilir olmaması değildir, çünkü Tanrı Bir, Hakiki, İyi, Güzel, Işık, Parıltı ve Kıskançlık gibi kavramlarla anılır; neden, onun hakkında bu kavramların yalnızca *töz ötesi* tarzda söylenebilmesidir: O bu şeylerdir, ama ölçülemez ve anlaşılmazcasına yüce bir ölçü içinde. Kaldı ki, Dionysios'un belirttiği ve yorumcularının vurguladığı gibi, Tanrıya atfettiğimiz adların yetersiz olduğu açıklık kazansın diye, bu adların elden geldiğince biçimsiz, inanılmaz derecede uygunsuz, neredeyse kışkırtıcı ölçüde incitici, olağanüstü derecede muammalı olması yerinde olacaktır, sanki simgeleştirme ile simgelenen arasında aradığımız ortak nitelik olsa olsa akrobatik çıkarsamalar ve son derece oransız oranlar sayesinde bulunabilirmiş gibi. Gene Dionysios'a göre, Tanrı ışık olarak adlandırıldığında, inançlılar aydınlık ve halemsi göksel tözler var olduğu şeklinde yanlış inanca kapılmasınlar diye, Tanrıyı ayı, panter gibi canavarsı varlıklar olarak veya anlaşılması olanaksız benzemezlikler yoluyla adlandırmak çok daha uygun olacaktır (*De coelesti hierarchia* II).

Böylece, Dionysios'un da "simgesel" adını verdiği (söz-

gelimi, *De coelesti hierarchia* II ve XV'te) bu konuşma tarzının nasıl ve niçin, her modern simgecilik kuramının simgeye özgü olarak gördüğü aydınlanmayla, vecitle, hızlı ve çarpıcı görüyle herhangi bir ilişkisi olmadığı anlaşılmaktadır. Ortaçağ simgesi, Tanrıya erişme tarzıdır, ama numene ilişkin bir aydınlanma olmadığı gibi, rasyonel söylem çerçevesinde değil, yalnızca mit çerçevesinde söylenecek bir hakikati de açığa vurmaz. Daha çok, rasyonel söyleme giriş niteliğindedir ve görevi (simgesel söylemin görevi), eğitsel ve giriş bilgisi niteliğini ortaya koyduğu anda, kendi yetersizliğini, ardıl bir rasyonel söylemce doğrulanma gereksinmesi şeklindeki yazgısını (neredeyse Hegelci bir yazgı) açığa vurur. O kadar ki, Tanrısal özniteliklere ilişkin simgesel yaklaşım Aquino'lu Thomas'ın temsil ettiği Skolastik felsefenin olgunluk dönemiyle analoji yoluyla akılyürütmeye dönüşecektir; analoji yoluyla akılyürütme artık simgesel olmayıp, çarpıcı bir morfolojik benzerlik veya tutum benzerliği yoluyla değil, bir oran yargıları oyunu içinde, sonuçlardan nedenlere gönderme semiosisi yoluyla ilerler. Bulgulayıcılık açısından uygun bu analojik söylemin artık olgunluk kazanmış mekanizması daha sonra Kant'ın üçüncü eleştiride simgesel sezgilere ayırdığı kısa ve açık bir dille yazılmış bölümde mükemmelen kuramlaştırılacaktır.[1]

Metafizik simgeciliğin kökleri Antikçağ'a uzanır; Ortaçağ'da şeylerin güzellikleriyle tıpkı aynalar gibi Tanrının biricik çehresini yansıttığından söz eden Macrobius (*Somnium Scipionis* I, 14) yaygın olarak biliniyordu. Benzeri bir öğretinin Yeni-Platoncu düşünce ortamında ilgi görmesi de doğaldı. Ortaçağ'a metafizik simgeciliği en çekici biçimiyle sunan kişi, Sahte Dionysios'un izinde giden John Scotus Eriugena'dır (krş. Del Pra 1941; De Bruyne 1946, II; Assunto 1961, s. 73-82; Gregory 1963). Eriugena'ya göre,

[1] *Yargı Gücünün Eleştirisi*, I, II, 2, paragraf 59, "Ahlakın Simgesi Olarak Güzellik Üzerine". Anlığın bir kavramına karşılık gelen sezgi önsel olarak verildiğinde şematik sezgi söz konusudur; yalnızca aklın kavrayabileceği ve duyularla algılanabilir hiçbir sezginin uygun olmayacağı bir kavrama, yalnızca şematizm sürecine benzer yargı süreciyle uyumlu bir sezgi bağı kılındığında simgesel sezgi söz konusudur. Kant'ın verdiği örnekler, Skolastik felsefenin oran ve oranlılık analojisine benzer gerçek oranlardır (krş. McInerny 1961).

dünya ilksel ve ebedi nedenleri aracılığıyla Tanrının yüce bir belirimi olarak belirir; ilksel ve ebedi nedenler de duyularla algılanabilir güzellikler aracılığıyla kendini gösterir.

> *Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet.*
>
> Kanımca, cisimsel olmayan ve kavranabilir olan bir şeyi imlemeyen görülür ve cisimsel hiçbir şey yoktur.
> (*De divisione naturae* V, 3, PL 122, sütun 865-866)

Tanrı, her varlıkta kendini göstererek, gizemli ve anlaşılamaz iken kendini görülür ve bilinir kılarak, hayranlık uyandırıcı ve dile getirilemez bir tarzda yaratır. Ebedi prototipler, var olan her şeyin değişmez nedenleri, Söz'ün edimi, Sevgi'nin verdiği solukla harekete geçip ilksel kaosun karanlığı içinde yaratısal olarak yayılır.

Öyleyse, bizi ilksel nedenlere ve Tanrısal kişilere gönderen uçsuz bucaksız teofanik uyumu fark etmek için gözümüzü dünyanın görülür güzelliklerine çevirmemiz yeterlidir. Ebedi olanın şeylerde bu kendini açığa vuruşu, bize metafizik simgecilikten kozmik alegorizme geçerek o şeylerden her birine eğretileme değerini atfetme olanağı verecektir; işte Eriugena bu olanak üzerinde durmuştur. Ama Eriugena estetiğinin özünü, her ontolojik değerde Tanrısal katılımın ışığını görerek ve her ontolojik somutluğu ondaki biricik ve hakiki gerçekliği (idenin gerçekliği) açığa çıkarma amacıyla örtük olarak değersiz görerek doğayı hayali olarak değil felsefi olarak okuma becerisi oluşturur.

Saint-Victor'lu Hugh da metafizik simgeciliğin bir başka yorumcusudur. XII. yüzyılın bu mistiği için dünya "neredeyse Tanrı eliyle yazılmış bir kitap" (*quasi quiadam liber scriptus digito Dei*) olarak belirir ve insana özgü güzellik duyarlığı temel olarak kavranabilir güzelliğin keşfine yöneliktir (*De tribus diebus,* PL 176, sütun 814). Görme, işitme, koku alma ve dokunma duyularının verdiği sevinçler, bize dünyanın güzelliğini öğretip, orada Tanrının yansı-

masını keşfetmemizi sağlar. Sahte Dionysios'un *Gerarchia celeste*'sine yazdığı yorumunda Hugh, Eriugena'nın işlediği temaya döner, ancak estetik yönü vurgular:

> *Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem... Quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit... visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est.*
>
> Tüm görülür nesneler görülmez şeyleri imlemek ve dile getirmek üzere bize sunulmuş olup, bizi simgesel, yani mecazi tarzda görme yoluyla eğitirler... Görülür şeylerin güzelliği onların biçimlerinden kaynaklandığına göre... görülür güzellik görülmez güzelliğin imgesidir.
> (*In Hierarchiam coelestem expositio,* PL 175, sütun 978 ve 954)

Eriugena'nın öğretisinden daha gelişkin olan Hugh'un öğretisi, simgesel ilkeyi daha eleştirel olarak estetik türden bir *collatio* üzerine oturtur; De Bruyne'nin yerinde bir gözlemle belirttiği gibi, bu ilkede, yeryüzü güzelliğinin yetersizliğinin bu güzelliği izleyenin ruhunda yarattığı *Öteki*'ne öykünme şeklindeki tatminsizlik duygusuna benzer bir duygu bile vardır (De Bruyne 1946, II, s. 215-216). Güzelliğin yoğunluğu karşısında modern insanın yaşadığı hüzünle bir koşutluk söz konusudur burada; ama Hugh'un hüznü, dünyevi şeyler karşısında mistiğin yaşadığı köklü tatminsizlik duygusuna daha yakındır.

Bu düzlemde Hugh'un estetiği, çirkini bile temaşanın dinamik bir kavranışı aracılığıyla simgesel olarak yeniden değerlendirmeyi başarır (bununla ilgili olarak da Romantik ironi duygusuyla benzerlikten söz edilmiştir); çirkin karşısında ruh görü içinde dinginliğe kavuşamaz (güzel şey karşısında eğilim gösterebileceği yanılsamaya da tabi olmaz) ve doğal olarak gerçek ve değişmez güzellik arzusunu duyar (*In Hierarchiam coelestem expositio*, sütun 971-978).

5.4. *Kutsal Kitap Alegorizmi*

Metafizik simgecilikten evrensel alegorizme geçiş, mantıksal veya kronolojik ardışıklık çerçevesinde değerlendirilemez. Simgenin alegoriye dönüşmesi, hiç kuşkusuz bazı edebiyat geleneklerinde gerçekleşen bir süreçtir; ama Ortaçağ'da, daha önce belirtildiği gibi, bu ikisi eşzamanlı olarak var olmuştur.

Sorun daha çok, neden Ortaçağ'ın, bundan sonra karşıtlığı hafifletmek amacıyla simgesel veya alegorik nitelemesiyle değil, daha yalın bir deyişle "mecazi" nitelemesiyle göstereceğimiz bir anlatımsal ve bilişsel tarzı böylesine eksiksiz olarak kuramsallaştırma gereksinmesi duyduğunu saptamaktır.

Bu, karmaşık bir süreçtir ve biz burada yalnızca bu sürecin en önemli aşamalarını ele alacağız (bkz. De Lubac 1959-1964 ve Compagnon 1979). Gnostiklerin *Eski Ahit*'in tamamen aleyhine bir tutumla *Yeni Ahit*'i aşırı öne çıkarmalarına karşı koymak üzere İskenderiyeli Clemens iki Ahit arasında bir ayrım yapar ve bir tamamlayıcılık ilişkisi getirir; Origenes, koşut bir okumanın gerekliliğini kesinleyerek Clemens'in bu tutumunu daha yetkin hale getirecektir. *Eski Ahit*, *Yeni Ahit*'in mecazıdır; ilki lafz, ikincisi ruh; göstergebilimsel terminolojiyle söylemek gerekirse, ilki retorik anlatım, ikincisi ise içeriktir. Gelecek şeylerin vaadi olması nedeniyle *Yeni Ahit* de kendi içinde mecazi anlama sahiptir. Origenes'le birlikte "teolojik söylem" doğar; bu söylem artık –veya yalnızca– Tanrı üzerine söylem değil, *Kutsal Kitap* üzerine söylemdir.

Origenes, lafzî anlamdan, ahlaksal (psişik) anlamdan ve mistik (pnömatik) anlamdan söz eder. Lafzî, tropolojik ve alegorik anlam üçlüsü zamanla kutsal metnin dörtlü anlamı kuramına dönüşecektir: lafzî, alegorik, ahlaksal ve anagojik (bu konuya aşağıda değineceğiz).

Gerçi burada ele alamayacağız, ama bu yorum diyalektiğini ve onun gerektirdiği aşamalı meşrulaştırma çabasını izlemek çok ilginç olurdu; çünkü, bir yandan, iki Ahit'in Kilise'yi yorum geleneğinin muhafızı olarak meşrulaştıran

"doğru" okunuşu söz konusudur; öte yandan da doğru okumayı meşrulaştıran yorum geleneği. Tam anlamıyla, üstelik başlangıcından beri yorumbilgisel çemberdir bu; ama Kilise'yi meşru görmeyerek, onu yorumları meşrulaştırma yetkisine sahip otorite olarak meşrulaştırmayan tüm okumaları önyargıyla dışlayacak şekilde dönen bir çemberdir. Origenes'in ve genel olarak kilise babalarının yorumbilgisi en başından beri farklı adlar altında olsa da bir başka bağlamda *tipolojik* olarak adlandırılan bir okuma türüne ayrıcalık tanıma eğilimi gösterir; *Eski Ahit*'teki kişiler ve olaylar, eylemleri ve özellikleri dolayısıyla, *Yeni Ahit*'teki kişilerin ve olayların prototipleri, öncelemeleri ve önbildirimleri olarak görülür. Bu tipoloji ne türden olursa olsun, mecaz yoluyla gösterilen şeyin (ister prototip, ister simge, ister alegori adı verilsin), dilin olguları temsil etme tarzıyla ilişkili değil, olguların kendileriyle ilişkili bir alegori olduğunu öngörür. Burada *allegoria in verbis* ile *allegoria in factis* arasındaki fark kendini gösterir. Sezgisel bir anlamla yüklü olarak okunması gereken, söz niteliğiyle, Musa'nın veya Hz. Davud'un sözü değildir (gerçi bunun eğretilemeli söz olduğu bilindiğinde yapılacak olan budur); Tanrının yeni şeriatın mecazları işlevi görmesi amacıyla önceden hazırlamış olduğu *Eski Ahit*'teki olayların kendileridir, sanki tarih onun eliyle yazılmış bir kitapmış gibi.[1]

Bu sorunu kesin olarak ele alan kişi Aziz Augustinus'tur; bunu yapabilmesinin nedeni, başka çalışmalarda gösterildiği üzere (Todorov 1977, 1978; Eco 1984, 1), iyi özümsenmiş bir Stoacı kültür temelinde bir gösterge kuramı oluşturan ilk düşünür olmasıdır (birçok açıdan Saussure'ün kuramına benzemekle birlikte, ondan bir hayli önce oluşturulmuş bir kuramdır). Bir başka deyişle, Aziz Augustinus söz nitelikli göstergeler ile gösterge işlevi görebilen şeyler arasında rahatlıkla dolaşabilen ilk kişidir, çünkü şu noktayı bilir ve

[1] Bu konuya ilişkin yazıların son derece kapsamlı bir derlemesi için anıtsal De Lubac 1959- 1964'e bakınız. Auerbach "Figura" yazısında araştırmacıların mecaz yöntemi (tipik Hıristiyan yeniliği) ile alegorik yöntem (pagan miras) arasındaki farkı henüz açık olarak bilmediğinden yakınır. De Lubac 1959-1964 ve Pépin 1958'de bir araya getirilen malzemeye dayanarak, kanımca mecaz yöntemi *allegoria in factis* ile özdeşleştirilebilir.

özellikle vurgular: "Gösterge, bir şeyin duyularımız üzerinde bıraktığı izlenim ötesinde aklımıza başka herhangi bir şey getiren her şeydir" (*signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire; De doctrina christiana* II, 1, 1). Her şey gösterge değildir, ama hiç kuşkusuz tüm göstergeler birer şeydir ve insanın bilinçli olarak anlam yaratmak amacıyla ürettiği göstergelerin yanında, göstergeler olarak alınabilecek veya kutsal tarihte olduğu gibi göstergeler olarak okunmaları için doğaüstü yolla göstergeler olarak hazırlanmış şeyler ve olaylar da (neden olgular ile kişiler değil?) vardır.

Aziz Augustinus, henüz yıkılmamış bir geç dönem Latin kültürünün ona sağlayabileceği tüm dilsel-retorik dağarcıkla yüklü bir *Kitabı Mukaddes* okumasına girişir (krş. Marrou 1958). Augustinus, doğru noktalama işaretlerine ilişkin tahminler aracılığıyla metnin özgün anlamını belirleyebilmek için okumaya *lectio, recitatio, judicium,* ama hepsinden önemlisi *enarratio* (yorum ve çözümleme) ve *emendatio* (günümüzde metinsel eleştiri veya filoloji adını vereceğimiz şey) ilkelerini uygulayacaktır. Augustinus böylece bize anlamı karanlık veya belirsiz göstergeleri açık göstergelerden ayırt etmeyi, bir göstergenin kendi anlamıyla mı mecazi anlamıyla mı anlaşılması gerektiği sorusunu çözmeyi öğretecektir. Augustinus çeviri sorununu gündeme getirecektir, çünkü çok iyi bilir ki *Eski Ahit* kendi okuyabildiği Latince diliyle yazılmamıştır, ama Augustinus İbraniceyi bilmez, bu yüzden son çare olarak çevirileri kendi aralarında karşılaştırmayı veya tahmin edilen anlamı önceki ve sonraki bağlamla ilişkili olarak değerlendirmeyi önerecektir (ve son olarak, Augustinus'un dilsel yetersizliğinin bir kaynağı da, özgün metnin öylesine açık olarak ortaya koyduğu hakikate duydukları nefret yüzünden özgün metni tahrif etmiş olabilecek Yahudilere güvenmemesiydi).

Bunu yaparken Aziz Augustinus, değişmeceleri [*tropi*] ve öteki retorik betileri belirlemekten çok, günümüzde (ve modern anlamda) simgesel değer yükleyeceğimiz metinsel strateji biçimlerini belirlemek üzere, günümüzde de geçerli olan bir mecazi anlatımı belirleme kuralı geliştirir. Augus-

tinus, eğretileme veya düzdeğişmecenin açıkça bilinebileceğini çok iyi bilir, çünkü bunlar sözcüğü sözcüğüne alınsa metin ya anlamsız ya da saf bir gerçekdışılık içeriyor görünecektir. Peki ama, sözcüğü sözcüğüne de anlamı olabilecek, buna karşılık yorumcunun mecazi anlam yükleme yoluna gittiği (sözgelimi alegorilerde olduğu gibi) anlatımlar (çoğu zaman, yalın imge düzeyinde değil, tümce veya anlatı düzeyinde anlatımlar) için ne yapılacaktır?

Augustinus, her ne zaman kutsal metinler, sözcüğü sözcüğüne anlamı olsa bile, inanç gerçeğiyle veya iyi göreneklerle çelişiyor görünürse, mecazi anlamı aramamız gerektiğini söyler. Mecdelli Meryem İsa'nın ayaklarını meshedip saçlarıyla silmiştir. Kurtarıcı İsa'nın böyle putperest ve kösnül bir törene razı olması düşünülebilir mi? Elbette, hayır. Öyleyse bu anlatı bir başka şeyi temsil etmektedir.

Ayrıca, kutsal metin yüzeysellik içinde yittiği veya karşımıza lafzî anlamı yoksul ifadeleri çıkardığı zaman da ikinci anlamı aramak zorundayızdır. Bu iki koşul, inceliği ve ısrarla belirtiyorum, modernliği nedeniyle hayranlık uyandırıcıdır, her ne kadar Augustinus bunları başka yazarların değinilerinde bulmuş olsa da.[1] Metin lafzî olarak anlamlı bir şeyi uzun uzun betimliyorsa, buna karşılık bu betimsel ısrarda bir neden görülmüyorsa yüzeysellik söz konusu demektir. Modern duyarlık açısından düşünelim; neden Montale "Vecchi Versi" şiirinde, fırtınalı bir gecede eve giren, masadaki gazetelerin üzerine düşen ve "çılgınca kanat çırparak" masadaki iskambil kâğıtlarını sarsan bir kelebeği betimler uzun uzun? Çünkü kelebek bir başka şeyin göstergesidir (ve şair, son dizelerde bunu doğrular). Augustinus'a göre, bariz olarak bir başka şeyin göstergesi olan özel adlar, sayılar ve teknik terimler gibi anlamsal açıdan yoksul ifadelerde de aynı süreç işler.

Bunlar yorumbilgisel kurallar ise (bir başka anlama göre yorumlanacak parçaların belirlenmesi gibi), bu nok-

---

[1] Örneğin bkz. Hieronymus (*In Matt.* XXI; 5): *cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora transmittimur*. Ayrıca bkz. Origenes (*De principiis*, 4,2,9 ve 4,3,4); Origenes'e göre Kutsal Ruh metne peygamber doğasının hafiyesi olarak küçük ayrıntılar koyacaktır.

tada Augustinus'a kodçözümün anahtarlarını aramak için daha dar anlamda göstergebilimsel-dilsel kurallar gerekir; çünkü söz konusu olan hep doğru yorumu yapmaktır, yani kabul edilebilir bir koda göre yorumlamaktır. Sözcüklerden söz ettiğinde Augustinus kuralları nerede bulacağını bilir; retorik ile klasik gramerdir bu kuralları bulacağı yer, bunda özel bir güçlük yoktur. Ama Augustinus kutsal metnin yalnızca *in verbis* değil, *in factis* konuştuğunu (*De doctrina christiana* III, 5, 9) veya *allegoria sermonis*'in yanı sıra *allegoria historiae*'ın da var olduğunu (*De vera religione* 50, 99) bilir; dolayısıyla, okurun dikkatini ansiklopedik bilgiye çeker (veya en azından geç Antikçağ dünyasının ona sağlayabildiği ansiklopedik bilgiye).

Kitabı Mukaddes kişiler, nesneler, olaylar aracılığıyla konuşuyor, çiçekleri, hilkat garibelerini, taşları adlandırıyor, matematiksel incelikler ortaya koyuyorsa, o taşın, o çiçeğin, o hilkat garibesinin, o sayının anlamının ne olduğunu geleneksel bilgi birikiminde aramak gerekecektir.

5.5. *Ansiklopedi Alegorizmi*

İşte bu yüzden, bu noktada Ortaçağ kendi ansiklopedilerini geliştirmeye başlar.

Putperestliğin girdiği bunalım, yeni kültlerin belirişi ve Hıristiyanlığın teolojik örgütlenmesine yönelik ilk girişimlerin belirlediği Helenistik dönemde, başlıca örneğini Plinius'un *Historia naturalis*'inin oluşturduğu doğa bilimleri derlemeleri yazılır. Bu ve başka kaynaklardan ansiklopediler doğar; bu ansiklopedilerin temel özelliği bilgilerin art arda yığılması olup, hayvanlar, otlar, taşlar, egzotik ülkeler üzerine bilgiler, denetlenebilir bilgiler-efsanevi bilgiler ayrımına gidilmeksizin ve kesin herhangi bir sistemleştirme girişiminde bulunulmaksızın bir araya getirilir. Tipik örnek *Physiologos*'tur; bu eser MS II. yüzyıl ile IV. yüzyıl arasında Suriye veya Mısır ortamında Yunanca yazılmış, daha sonra çeviri ve uyarlama yoluyla Latinceye aktarılmıştır (ayrıca Etiyopya diline, Ermeniceye, Süryaniceye

de çevrilmiştir). Ortaçağ hayvan kitaplarının hepsinin kaynağı *Physiologos*'tur ve tüm Ortaçağ boyunca ansiklopediler bu kaynağı örnek alırlar.

Physiologos gerçek veya varsayımsal hayvanlar hakkında söylenmiş her şeyi bir araya getirir. Yazar kendi bildiği hayvanları doğru bilgilerle, başkalarından duyduklarını ise denetimsiz bir hayal gücüyle anlatmıştır; başka bir deyişle, kargadan söz ettiğinde kesin bir dille, tekboynuzdan söz ettiğinde ise kararsız bir dille konuşur gibi bir düşünce akla gelebilir. Oysa, her iki örneğin özelliklerine ilişkin çözümleme kesin bir dille yapılmış olmakla birlikte, her iki durumda da verilen bilgiler güvenilmezdir. *Physiologos*, bilinen-bilinmeyen ayrımını yapmaz. Bazı eski yazarların söz etmiş olmaları nedeniyle her şey bilinen; olağanüstü keşiflerin kaynağı ve gizli uyumların kilittaşı olmaları nedeniyle de her şey bilinmeyendir.

Physiologos'un her ne kadar belli belirsiz olsa da dünyanın biçimi üzerine kendi görüşü vardır: Yaratılmış her varlık Tanrıdan söz eder. Bu yüzden her hayvan, biçimi ve davranışları açısından daha üstün bir gerçekliğin simgesi olarak görülmelidir.

> Kirpiler top biçiminde olup, bütün kirpiler dikenlerle kaplıdır. *Physiologos*'ta kirpinin asmaya tırmandığı ve üzümün olduğu yere gittiği, taneleri yere attığı ve bunların üzerinde yuvarlandığı, tanelerin dikenlerine yapıştığı ve asmayı ürünsüz bırakıp bu taneleri yavrularına götürdüğü söylenir.

Neden kirpiye bu tuhaf tutum atfedilmektedir? Bu atıftan uygun bir ahlaksal açıklama çıkarmak için: İnançlı kişi ruhsal Asma'ya bağlı kalmalı, kötülük ruhunun oraya tırmanmasına ve kendisini her tür salkımdan yoksun bırakmasına izin vermemelidir.

Physiologos modeline bağlı kalınarak yazılan daha sonraki başka ansiklopedilerde gerçek ve hayal ürünü hayvanlardan söz edilir; bu simgesel göndermeler oyunu daha karmaşık hale gelir, hatta yer yer simgesel göndermeler birbi-

riyle çelişir; buna karşılık, bazı ansiklopedilerde en küçük bir duraksamaya düşülmeksizin karşıt anlamlar bir arada verilir. Aslan hem İsa'nın hem Şeytan'ın simgesi olabilir. Kuyruğuyla avcıları aldatmak için toprakta bıraktığı izleri saklamasıyla günahkârların günahtan arınmasının simgesidir; benzeri biçimde, ölü doğan aslan yavrusunu üçüncü gün nefesiyle yaşama döndürmesiyle günahtan arınmanın simgesidir. Buna karşılık, Şimşon ile Davud'un bir aslanla mücadele edip onun ağzını açmaları Cehennem çukurunun simgesidir, Mezmur 22'de de "aslanın ağzından beni kurtar" denmektedir.

Sevilla'lı İsidorus'un *Etymologiae*'sı (VII. yüzyıl) bölümler halinde düzenlenmiştir, ama bölüm düzenlemesinin dayandığı ölçüt rastlantısal olmasa da, en azından kesinlikten uzaktır. Başlangıçtaki bölümleme sanatların bölümlenmesinden (gramer, diyalektik, retorik, matematik, müzik, astronomi) esinlenmiş gibidir, ama bunları *trivium* ile *quadrivium* kapsamı dışındaki tıp izler; daha sonra da hukuk ve dönemler, dinsel kitaplar ve görevler, Tanrı ve melekler, Kilise, diller, akrabalık ilişkileri, tuhaf sözcükler, insan ve canavarlar, hayvanlar, dünyanın bölümleri, binalar, tarlalar, taşlar ve madenler, tarım, savaş ve oyunlar, gemiler, giysiler, ev ve çiftlik aletleri izler.

Bu bölümleme açıkça organiklikten uzaktır ve Borges'in *Otras Inquisiciones*'teki artık klasikleşmiş mantıkdışı taksonomisini anımsatır:

> Bir Çin ansiklopedisinde söylendiğine göre, hayvanlar şu bölümlere ayrılır: a) imparatora ait olanlar, b) mumyalanmış olanlar, c) evcilleşmiş olanlar, d) süt domuzları, e) sirenler, f) masal hayvanları, g) başıboş köpekler, h) bu sınıflandırmaya dahil olanlar, i) çılgınca hareket edenler, j) sayılamaz olanlar, k) deve tüyünden incecik bir fırçayla çizilenler, l) vesaire, m) sevişenler, n) uzaktan sinekleri andıranlar...

İsidorus'un bölümlemeleri Borges'inkilerden daha mantıklı görünüyorsa, bir de alt bölümlemelere bakalım:

Gemiler, binalar ve giysiler bölümünde mozaikler ve resimle ilgili paragraflar yer alır; buna karşılık, hayvanlar bölümü Hayvanlar, Küçük Hayvanlar, Yılanlar, Solucanlar, Balıklar, Kuşlar ve Küçük Kanatlı Hayvanlar şeklinde alt bölümlere ayrılır.

Yığma bilgilerle oluşturulmuş ansiklopedi, henüz dünyaya ilişkin kesin bir imge oluşturamamış bir döneme aittir; bu yüzden ansiklopedist, yalnızca merak duygusunun ve bir tür alçakgönüllü koleksiyonculuğun dürtüsüyle derler, sınıflandırır, biriktirir.

İkinci bir biçim, bilgi sistemine ilişkin tamamen soyut ve kuramsal olmakla birlikte daha kesin bir varsayıma bağlı olarak doğacaktır. Bu tür bir model, Vincent de Beauvais'nin XIII. yüzyılda yazılmış olup, Skolastik bir *summa* düzenlemesine sahip üç bölümlü *Speculum maius*'udur; yapıt öğreti, tarih ve doğa bölümlerini içerir: *Speculum doctrinale, historiale, naturale*.

Speculum naturale'de bölümleme felsefi bir ölçüte veya statik bir taksonomiye göre değil, yaratılışın günlerini temel alan bir tarihsel sıralamaya göre yapılmıştır: İlk gün Yaratıcı, duyulur dünya, ışık; ikinci gün, gökkubbe ve gökler; buna benzer aşamalardan hayvanlara, insanın bedeninin oluşumuna ve insanın tarihine geçilir.

Plinius'tan sonra ansiklopedilerin tarihi baş döndürücü bir hal alır.[1] Plinius'tan (II. yüzyıl) sonra şu eserlerden söz edilebilir: Solinus'un *Collectanea rerum memorabilium* veya *Polihistor*'u (II. yüzyıl), *De rebus in oriente mirabilibus* (olasılıkla VIII. yüzyıl), *Epistula Alexandri* (VII. yüzyıl), İsidorus'un *Etymologiae*'sı (VII. yüzyıl), Bede'nin ve Beatus'un eserlerindeki bazı bölümler (VIII. yüzyıl), Rabanus Maurus'un *De rerum naturis*'i (IX. yüzyıl), Aethicus Ister'in *Cosmographia*'sı (VIII. yüzyıl), *Liber monstrorum de diversis generibus* (IX. yüzyıl), Rahip

[1] Ortaçağ ansiklopedilerinin tarihi bu bölümün ve bu kitabın sınırlarını aşar; bunun bir nedeni de, ansiklopedik öğelerin ilahiyatçıların ve felsefecilerin eserlerinde de bulunabilmesidir. Bu konuya ilişkin bazı bilgiler ve daha geniş bir kaynakça için bkz. Garfagnini 1978, Beonio-Brocchieri Fumagalli 1981, Gilson 1944'ün V. Bölümü, Bologna 1977, Guglielminetti 1975, Zaganelli 1985, Barisone 1982, Zambon 1977, Kappler 1980, Carrega-Navone 1983.

Johannes'in Mektubu'nun çeşitli değişkeleri (XII. yüzyıldan başlayarak). Bu yüzyılda Cambridge Hayvan Kitabı'nın en ünlü versiyonu, Saint-Victor'lu Hugh'un *Didascalicon*'u, Conches'lu Guillaume'un *De philosophia mundi*'si, Autun'lu Honorius'un *De imagine mundi*'si, Alexander Neckham'ın *De naturis rerum*'u ve Bartholomaeus Anglicus'un XII. yüzyılın sonları ile XIII. yüzyılın başları arasında yazılmış *De proprietatibus rerum*'u sözü edilebilecek ansiklopedilerdir. Bunları, Tommaso da Cantimpré'nin *De natura rerum*'u, Albertus Magnus'un doğabilim üzerine eserleri, Vincent de Beauvais'nin daha önce adı anılan *Speculum*'u, Enrico Bate'nin *Speculorum divinorum et quorundam naturalium*'u, Roger Bacon ile Ramon Llull'un çeşitli yazıları izler. Ayrıca, Marco Polo'nun *Milione*'sini ve onu örnek alarak yazılmış daha sonraki eserleri, sözgelimi Mandeville'in yolculuklarını veya Jacopo di Sanseverino'nun *Libro piccolo di meraviglie*'sini; keza, Brunetto Latini'nin *Trésor*'u ile *Tesoretto*'sunu ve Restoro d'Arezzo'nun *La composizione del mondo*'sunu anmak gerekir.

Bu ansiklopedilerden bazıları açık olarak konuları ahlaksal açıdan ele alır, bazıları ise *Kitabı Mukaddes* yorumcusuna ahlakileştirilmemiş hammadde sunar. Bazıları aşırı hayal ürünüdür, bazıları ise daha gözleme dayalıdır. Ansiklopedilerin hepsinde yinelemeler ve birbirlerinden aktarmalar vardır. Ve birçoğunun ortaya çıkış nedeni, olasılıkla yorumbilgisel araştırmanın *in factis* alegorileri çözmeye yarayacak bilgiler gerektirmesidir. Ortaçağlılar için otoritenin balmumundan bir burnu olduğu ve her ansiklopedist önceki ansiklopedistlerin omuzları üzerindeki cüce olduğu için, yalnızca anlamları değil, dünya üzerinde yaşayan canlıları da çoğaltmakta herhangi bir güçlükle karşılaşılmayacak, dünyayı uçsuz bucaksız bir söz edimi haline getirmeye yarayan varlıklar ve özellikler icat edilecektir (bu varlıklar sıradışı özellikleri nedeniyle uydurulmuş olup, Dionysios'un belirttiği gibi aktardıkları Tanrısal anlamdan ne kadar farklı olurlarsa o kadar amaca uygundurlar).

De Bruyne ile başka yazarların *evrensel alegorizm* adını verdikleri tutumdur bu ve Saint-Victor'lu Richard'ın bir kesinlemesiyle özetlenebilir:

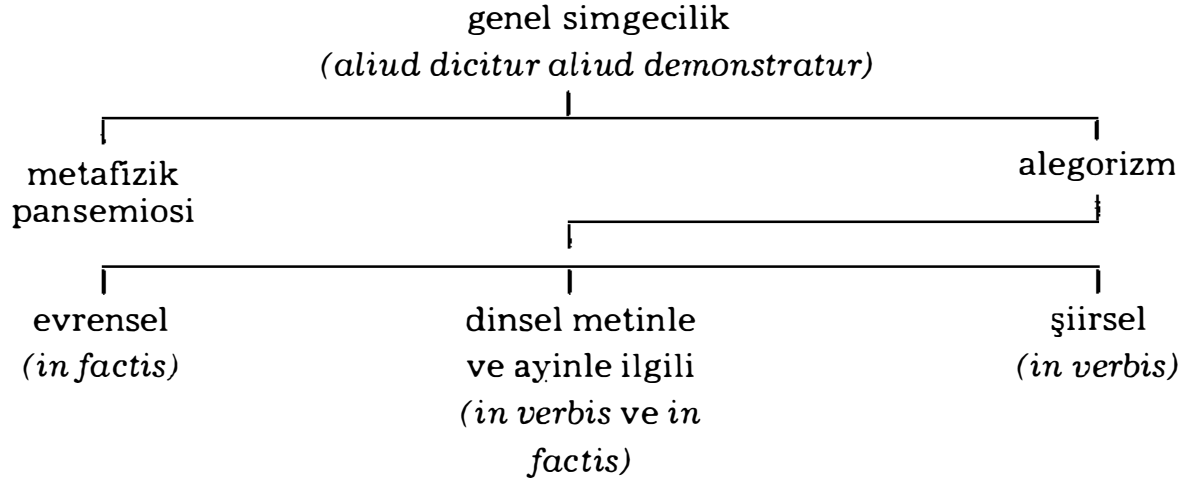
Habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem.

Her görülür cismin görülmez bir iyilikle benzerliği vardır. (*Benjamin major*, PL, sütun 90)

5.6. *Evren Alegorizmi*

Bu açıdan, Ortaçağ Augustinus'un şu görüşünü en uç sonuçlarına götürecektir: Eğer ansiklopedi bize *Kitabı Mukaddes*'in ortaya koyduğu şeylerin anlamlarının ne olduğunu söylüyorsa ve eğer bu şeyler *Kitabı Mukaddes*'in sözünü ettiği dünyadaki varlıkların birer öğesi ise, o zaman mecazi okuma yalnızca *Kitabı Mukaddes*'in sözünü ettiği dünyaya değil, doğrudan dış dünyaya uygulanabilecektir. Dünyayı bir simgeler bütünü olarak okumak, Dionysios'un görüşünü gerçekleştirmenin ve Tanrısal adlar (ve onlarla birlikte ahlak, açımlamalar, yaşam kuralları, bilgi modelleri) geliştirip bunları kullanmanın en iyi yoludur.

Bu noktada, ayrım gözetilmeksizin Ortaçağ simgeciliği veya alegorizmi adı verilen şey farklı yönlerde gelişir. En azından denetlenebilir bir tipoloji arayan bizim gözümüzde farklı; ama aslında bu tarzlar sürekli olarak iç içe geçer, özellikle şairlerin de kutsal metinler gibi konuşma eğilimi gösterdiği göz önünde bulundurulursa.



Bir kez daha, simgecilik-alegorizm ayrımı sınıflandırma kolaylığı nedeniyle kullanılmıştır. Metafizik pansemiosi Dionysios'un *De divinis nominibus*'uyla doğar, mecazi türden temsillerin olanaklılığından söz eder, ama fiili olarak bir *analogia entis* kuramına dönüşür ve daha sonra, her sonucun kendi nedeninin göstergesi olduğu bir göstergebilimsel evren görüşü niteliği kazanır. Ortaçağ Yeni-Platonculuğunda evrenin ne olduğunu anladığımızda, bu bağlamda dünyevi cisimler ile semavi şeyler arasında alegorik veya metafizik bir benzerlikten çok, onların daha felsefi bir anlamından söz edildiğini fark ederiz; söz konusu felsefi anlam, "büyük varlık zinciri"nin (krş. Lovejoy 1936) kesintisiz neden-sonuç dizisiyle ilişkilidir.

In factis kutsal metin alegorizmine gelince, *in verbis* alegorizmi dikkate almanın kutsal metinlerin okunmasını daha da karmaşık hale getirdiği göz önünde bulundurulursa, tüm kilise babaları ve Skolastik gelenek *Kutsal Kitap*'ın sonu gelmez incelenişine tanıklık eder; bu incelemelerde kutsal metin "yazı ormanı" (*latissima scripturae sylva*, Origenes, *In Ez.* 4), "gizemli, Tanrısal okyanus, labirent" (*oceanum et mysteriosum dei, ut sic loquar, labyrinthum*, Hieronymus, *In Ez.* 14) gibi nitelemelerle anılmıştır. Bu yorumbilgisel doymakbilmezliğe bir örnek olarak aşağıdaki alıntı yeterli olacaktır:

> *Scriptura sacra, morem rapidissimi fluminis tenens, sic humanarum mentium profunda replet, ut semper exundet; sic haurientes satiat, ut inexhausta permaneat. Profluunt ex ea spiritualium sensuum gurgites abundantes, et transeuntibus aliis, alia surgunt: immo, non transeuntibus, quia sapientia immortalis est: sed emergentibus et decorem suum ostendentibus aliis, alii non deficientibus succedunt sed manentes subsequuntur, ut unusquisque pro modo capacitatis suae in ea reperiat unde se copiose reficiat et aliis unde se fortiter exercent derelinquat.*

Kutsal Kitap, çok hızlı bir ırmak gibi, insan zihnini sürekli taşacak şekilde derinliklerle doldurur; ondan içenlerin

susuzluğunu giderir, ama tükenmez bir kaynak olarak kalır. Ruhsal anlamların taşkın kolları ondan çıkar ve bir bölümü akıp gittiğinde yenileri doğar; "akıp gittiğinde" değil, çünkü Bilgelik ölümsüzdür, daha çok bir bölümü "belirip" güzelliklerini gösterdiğinde, ötekiler onların ardından gelir, yok olmayıp varlıklarını sürdürerek birbirlerini izlerler. Böylece her biri, kendi yetisince, onda bol bol hayat bulur ve ötekilere de yararlanma olanağı bırakır.
(Stanford'lu Gilbert, *In Cant*. Giriş, Leclercq 1948 içinde, s. 225)

Daha önce sözü edilen dünya labirentinin araştırılması aynı doymakbilmezlikle gerçekleştirilecektir.

Şiirsel alegorizme gelince (bunun bir değişkesi liturjik alegorizm olabilir; ya da genel olarak insan ürünü olarak ortaya çıkan, ister görsel olsun ister sözel, mecazi herhangi bir söylem olabilir), bu alegorizm kodu çözülmüş retorik alanına girer.

Bu bakış açısından, Tanrı üzerine söylem ile doğa üzerine söylemin birbiriyle pek bağdaşmayan iki farklı yol izlediği açıktır; çünkü metafizik pansemiosi akımı, mecaz yoluyla temsilleri dışlama eğilimi gösterir. İster Yeni-Platoncu ışık metafiziği üzerine kurulmuş olsun, ister Thomasçı hilomorfizm üzerine, teolojik ve felsefi niteliklidir. Buna karşılık, evrensel alegorizm evrene kurmaca ve sıradışı bir tarzla bakmayı temsil eder; nasıl göründüğü değil, ne ima edebileceği önemlidir. Araştırıcı aklın dünyasına karşı kurgulayan imgelemin dünyası; ikisinin arasında, her biri kendi bağlamında yeterince kesinlik kazanmış *Kutsal Kitap*'ın alegorik okunuşu ile şiirsel, hatta dünyevi alegorilerin açık üretimi (*Roman de la Rose* gibi).

5.7. Sanat Alegorizmi

Yaratılmış dünyanın bu durumunun belki de en iyi tanımlamasını, Alain de Lille'e atfedilen dizelerde buluyoruz:

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura,
nobis est in speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.
Nostrum statum pingit rosa,
nostri status decens glosa,
nostrae vitae lectio;
quae dum primo mane floret,
defloratus flos effloret
vespertino senio.

Evrenin her varlığı
sanki bir kitap veya bir resim,
bizim için bir ayna sanki;
yaşamımızın, ölümümüzün,
halimizin, yazgımızın
sadık bir göstergesi.
Gül halimizi gösterir,
durumumuzun güzel bir imgesi,
yaşamımızın yorumudur;
sabahın erken saatlerinde açar,
yaşlılığımızın akşamında
solgun bir çiçek verir.
(*Rhythmus alter*, PL 210, sütun 579)

Sanatın alegorik kavranışıyla doğanın alegorik kavranışı birbirine paralel gider. Saint-Victor'lu Richard, bu iki yönü göz önünde bulunduran bir kuram geliştirir: Tanrının tüm eserleri insanın yaşamına işaret olmak için yaratılmıştır; insan "emeği"nin (*industria*) ortaya koyduğu eserlere gelince, bazıları alegorik olarak düzenlenme eğilimi gösterir, bazıları göstermez. Edebiyat sanatları alegoriye son derece yatkındır, plastik sanatlar ise edebiyat sanatının kişileştirmelerini taklit ederek ikincil alegoriler yaratırlar (PL 196, sütun 92). Ancak, zamanla *industria* alegorisinin doğa alegorisinden daha büyük bir keskinlikle algılandığını ve kuramsallaştırılmasa da Richard'a karşıt konumlara ulaşıl-

dığını fark ederiz; şeylere ilişkin alegori giderek daha soluk, kuşkulu, geleneksel hale gelirken, sanat (plastik sanatlar da dahil olmak üzere) öncelikle sezgisel anlamların gelişkin kurgusu olarak görülmeye başlanır. Dünyanın alegorik anlamı yavaş yavaş yok olurken, şiire özgü alegorik beğeni varlığını sürdürür, daha iyi bilinen, daha köklü bir nitelik kazanır. En gelişmiş düşünce tezahürleriyle XIII. yüzyıl kesin olarak dünyanın alegorik yorumundan vazgeçer, ama alegorik şiirlerin prototipi olan *Roman de la Rose*'u üretir. Ayrıca, alegorik ürünlerin yanında, her zaman pagan şairlerin alegorik okunuşunu buluruz (krş. Comparetti 1926).

Bu tarz bir sanat üretimi ve sanat görüşü, modern insanın kavramakta en çok zorlandığı yönlerden biridir; bu yüzden, modern insan bunu şiirsel verimsizliğin, boğucu anlıkçılığın bir göstergesi olarak yorumlama eğilimi gösterir. Ortaçağlılar için şiirin ve plastik sanatların her şeyden önce eğitsel bir araç olduğu çok doğrudur; Aziz Thomas, hakikati mecazi olarak temsil etmenin şiirin özelliği olduğunu söyleyecektir (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 3, 2). Ama bu, sanatsal etkinliğin alegorik yönünü tam olarak açıklamaz. Ortaçağ'da şairleri alegorik olarak yorumlamak, şiire yapay ve verimsiz bir okuma dizgesi dayatmak anlamına gelmiyordu; şairleri düşünülebilecek en büyük zevkin kaynağı olarak, *Per speculum et in aenigmate* vahyin verdiği zevk şeklinde görerek onlara bağlanmak anlamına geliyordu.

Şiir tamamıyla anlıksal bir etkinlikti. Her dönemin kendi şiir anlayışı vardır; kendi şiir anlayışımızla Ortaçağlıların şiir anlayışını yargılayamayız. Olasılıkla Ortaçağlının büyücü Vergilius'un dizelerinde önbildirim evrenleri keşfederken duyduğu ince zevki asla duyamayacağız (ya da belki de Eliot ve Joyce'un okuru çok farklı olmayan bir tarzda bu zevki duyabilir mi?); ama Ortaçağlının bu alıştırmayı yaparken gerçek bir sevinç duyduğunu anlamamak, Ortaçağlının dünyasını anlayışımıza ket vurmak demektir. XII. yüzyılda Hildesheim'lı Aziz Albanus *Mezmurlar Kitabı*'nı resimleyen minyatürcü, surlarla çevrili bir şehrin işgal edişini resmeder. Ama imgenin yeterince güzel

veya gerçeğe uygun görünmeyebileceğini düşünerek, şu notu düşer: Resmin fiziksel olarak (*corporaliter*) temsil ettiği şeyi, resmedilen savaş aracılığıyla, işgaline uğradığınız kötülüklerle savaşlarınızı aklınıza getirerek ruhsal açıdan (*spiritualiter*) okuyabilirsiniz. Belli ki, ressam bu tür alımlamanın, salt görsel alımlamadan daha eksiksiz ve tatmin edici olduğunu varsaymaktadır.

Bu olgu dışında, sanata alegorik değer atfetmek, sanatı doğayla aynı ölçüt çerçevesinde, canlı bir mecazlar dağarcığı olarak değerlendirmek anlamına geliyordu. Doğanın doğaüstü evrenin büyük bir alegorik temsili olduğu bir çağda, sanat da aynı açıdan görülür.

Gotik sanatın doruğuna ulaşmasıyla ve Suger'in teşvik edici yaklaşımıyla, alegorik sanatsal iletişim gerçekten en yüksek düzeye ulaşır. Tüm Ortaçağ uygarlığının sanatsal doruk noktasını temsil eden katedral doğanın bir ikamesi, aslında doğaya tam olarak uygulanamayan yorum ilkeleri çerçevesinde düzenlenmiş gerçek bir "kitap ve resim" (*liber et pictura*) haline gelir. Katedralin mimari yapısı ile coğrafi konumunun da bir anlamı vardır. Ama katedralin insana, insan tarihine, insanın her şeyle olan ilişkilerine dair sentezci bir görüş ortaya koyması, kapılarındaki heykeller, vitraylarındaki desenler, çerçevelerdeki canavarlar ve çörtenler aracılığıyla olur. "Simetri ve denklikler düzeni, sayılar yasası, bir tür simgeler müziği gizliden gizleye bu dev taştan ansiklopediyi düzenler" (Focillon 1947, s. 6). Bu plastik söylemi düzenlemek üzere, Gotik sanat ustaları figüratif temsilleri için alegori düzeneğine başvuruyorlardı; Ortaçağlı insanın denklikleri yakalama, geleneğin izinde göstergeleri ve simgeleri tanıma, bir imgeyi ruhsal eşdeğerine çevirme becerisi, kullanılan göstergelerin gereğince yorumlanmasını güvence altına alıyordu.

Katedral poetikasının dayanağı, estetik uyumluluk ilkesidir. Katedral poetikası her şeyden önce iki Ahit'in uyumuna dayanır; *Eski Ahit*'teki her olay, *Yeni Ahit*'in mecazıdır. Mâle'ın (1941) gösterdiği gibi, katedralin alegorilerini anlamak için dönemin *Speculum majus* gibi ansiklopedik derlemelerini bilmek gerekir. *Kutsal Kitap*ların bu *ti-*

polojik okunuşu belirli nitelikleri olan bazı figürler ile iki Ahit'in bazı kişileri ve olayları arasında bir başka denkleştirmeye olanak sağlar: Örneğin, peygamberler geleneğin onlara atfettiği bir tür başlık sayesinde ayırt edilebilir; keza, efsanevi olarak Kaz Ayaklı Kraliçe olarak bilinen Saba Melikesi hep perdeli bir ayakla temsil edilir. Son olarak, bu kişiler ile yerleştirildikleri mimari alan arasında da bir denklik söz konusudur. Chartres Kilisesi'nde Meryem Kapısı üzerinde, girişin iki yanında ilk peygamberlerin heykel-sütunları yer alır. Kurbanlık kuzuyu baş aşağı tuttuğu için Samuel'i tanırız. Musa, sağ eliyle, sol elinde taşıdığı bir sütunun tepe noktasını gösterir. İbrahim ayaklarını koçun üzerine dayamış ve İshak onun önünde boyun eğerek kollarını kavuşturmuştur. Kronolojik sıraya göre yerleştirilen bu kişiler Mesih'in öncüsü bütün bir kuşağın beklentisini dile getirir; ilk rahip Melkisedek elindeki kadehle sıranın başında yer alır, Yeni Dünya'nın eşiğindeki Aziz Petrus ise aynı duruş içinde, vahyedilen gizemin bir göstergesi olarak sıranın sonunda yer alır. Grup ana kapının üzerine, sanki gizemleri içeride kutlanan *Yeni Ahit*'in giriş kısmına yerleştirilmiştir. *Kitabı Mukaddes* sentezi aracılığıyla dünya tarihi bir dizi imgeyle sabitlenir. Alegorik hesaplama kusursuzdur; tüm mimari, plastik ve anlamsal öğeler öğretisel iletişime katkıda bulunur (krş. Mâle 1947).

5.8. Aquino'lu Thomas ve Alegorik Evrenin Ortadan Kalkması

Alegorik dile ilişkin kuramların en kesinini Aquino'lu Thomas'ta bulduğumuzu söyleyebiliriz. Hem kesin hem de yeni bir kuram, çünkü Aquino'lu Thomas'ın yorumu kozmik alegorizmin sonunu belirler ve bunun yerine görüngünün daha rasyonel bir değerlendirmesini koyar.

Thomas önce *Kitabı Mukaddes*'te şiirsel eğretilemelerin kullanımının caiz olup olmadığını sorar; yanıtı olumsuzdur, çünkü şiir "bayağı öğretidir" (*S. Th.* I, 1, 9).

Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est in eis.

Hakikate ilişkin kusurları nedeniyle şairlerin yaratılarını kavrayamaz insan aklı.
(*S. Th.* I-II, 101, 2 ad 2)

Ama bu kesinleme, şiirin aşağılanması şeklinde ya da şiiri "bulanık algı" (*perceptio confusa*) olarak tanımlayan XVIII. yüzyıla özgü bir şiir tanımı şeklinde alınmamalıdır. Daha çok, şiiri sanat (dolayısıyla, *recta ratio factibilium*) kapsamında görmek söz konusudur; burada yapma edimi doğal olarak felsefenin ve ilahiyatın salt bilgisinden aşağıdır. Thomas, Aristoteles'in *Metafizik*'inden ilk şair-din adamlarının kurmaca çabalarının dünyayı rasyonel tanımanın henüz çocukça bir biçimini temsil ettiğini öğreniyordu. Aslına bakılırsa, Skolastik felsefenin tüm düşünürleri gibi, Thomas'ı da şiir öğretisi doğrudan ilgilendirmiyordu (bu konu, İlahiyat Fakültesi'nde değil, Sanatlar Fakültesi'nde hocalık yapan retorikçileri ilgilendiriyordu). Thomas da şiirler (üstelik üstün nitelikli şiirler) yazmıştır, ama şiirsel bilgiyi ilahiyat bilgisiyle karşılaştırdığı yazılarında geleneksel karşıtlığı benimser ve şiirsel tarzdan basit ve çözümlemesel olmayan bir karşılaştırma terimi olarak söz eder.

Öte yandan Thomas, *Kitabı Mukaddes*'in bize kavrayışımızı aşan "Tanrısal ve ruhsal şeyleri mecazi yoldan cisimsel şeylerle sunmasının" (*conveniens est sacrae scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere; S. Th.* I, 1, 9) uygun olduğunu kabul eder. Kutsal metnin okunmasına gelince, Thomas bu okumanın her şeyden önce lafzî anlama veya tarihsel anlama dayandığını belirtir. Kutsal tarihten söz edildiğinde, lafzî olanın tarihsel olduğu da açıktır; *Kutsal Kitap* Yahudilerin Mısır'dan çıktığını söyler, bir olayı anlatır, bu olay anlaşılabilir bir olaydır ve anlatısal söylemin doğrudan düzanlamını oluşturur:

Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteram fundatur, et eum supponit.

Dilin imlediği ve başka şeyleri gösteren şeylerin dile getirdiği anlama ruhsal anlam diyoruz. Bu ruhsal anlam lafzî anlam üzerine kurulmuştur ve onu varsayar.
(*S. Th.* I, 1, 10)

Thomas çeşitli yazılarında "ruhsal anlam" (*sensus spiritualis*) genel başlığı altında metne atfedilebilecek çeşitli sezgisel anlamları kastettiğini açıklar. Ama sorun bu değildir; sorun şudur: Bu lafzî anlam değinilerinde Thomas çok önemli bir kavram ortaya koyar; lafzî anlamla "yazarın söylemek istediği" (*quem auctor intendit*) anlamı kastettiğini belirtir.

Bu kesinleme Thomas'ın kutsal metinlerin yorumlanmasına ilişkin kuramının başka yönlerini anlamak açısından önemlidir. Thomas lafzî anlamdan sözcenin anlamı (gönderme yaptığı dilsel koda göre sözcenin düzanlamsal olarak söylediği şey) gibi söz etmez; sözceleme edimi içinde atfedilen anlam olarak söz eder. Daha açık bir dille söylemek gerekirse, kalabalık bir salonda "burası çok dumanlı" dediğimde, odada aşırı duman olduğunu belirtmek istiyor olabilirim (sözcelemenin anlamı); ama (sözcelemenin koşuluna bağlı olarak) pencereyi açmanın veya sigara içmemenin yerinde olacağını söylemek istiyor da olabilirim. Thomas için iki anlamın da lafzî anlamın bir parçasını oluşturduğu açıktır, çünkü her iki anlam da sözceyi dile getirenin söylemek istediği içeriğin bir parçasını oluşturur. Öyle ki, Tanrı kutsal metinlerin yazarı olduğu ve aynı anda birçok şeyi anlayıp söyleyebileceği için, kutsal metinlerde, yalın lafzî anlama göre bile çoğul anlamlar (*plures sensus*) olması mümkündür.

Öyleyse, Thomas ne zaman sezgisel anlamdan veya ruhsal anlamdan söz eder? Belli ki, bir metinde yazarın *iletmek amacını gütmediği* ve *iletemediği* anlamlar bulunabildiğinde. Bu tür bir durumun tipik bir örneği, bir yazarın bazı olayları anlatması, ancak bu olayların bir başka şeyin göstergeleri olarak Tanrı tarafından düzenlendiğini bilmemesidir.

İmdi, Thomas kutsal tarihten söz ettiğinde, açıkça lafzî

(veya tarihsel) anlamın, sözce tarafından iletilen önermesel içerik olarak, bazı olgu veya olaylardan ibaret olduğunu belirtir (örneğin, İsrail'in kötülükten kaçması veya Lut'un karısının "tuz direği" olması). Ama artık bildiğimiz üzere ve Thomas'ın da yinelediği gibi, bu olaylar kastedilen önermeye dayalı olarak (şu şu olaylar meydana gelmiştir) Tanrı tarafından birer gösterge olarak düzenlendiği için, yorumcu sonuçta onların üçlü ruhsal anlamını aramak zorundadır (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16).

Burada değişmecelerde veya *in verbis* alegorilerde olduğu gibi retorik bir yöntem karşısında değiliz:

> *Sensus spiritualis... accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur.*
>
> Ruhsal anlam... bazı şeylerin başka şeylerin mecazı olarak dile getirilmesidir.
> (*Quodl.* VII, 6, 15)

Ama dünyevi şiire ve kutsal tarihle ilişkisi olmayan herhangi bir insan söylemine geçildiğinde durum değişir. Aslında, bu noktada Thomas şöyle özetleyebileceğimiz önemli bir kesinlemede bulunur: *in factis* alegori dindışı tarih için değil, yalnızca kutsal tarih için geçerlidir.

Dindışı tarih, göstergelerin değil, olguların tarihidir:

> *Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus.*
>
> Bu yüzden insan sanatının hiçbir yaratısında, kesin bir dille söylemek gerekirse, lafzî anlam dışında herhangi bir anlam bulunamaz.
> (*Quodl.* VII, 6, 16)

Üzerinde durulmaya değer bir kesinlemedir bu, çünkü fiili olarak evrensel alegorizme, daha önceki Ortaçağ'ın tipik doğa yorumbilgisinin yol açtığı sanrılı dünyaya son verir. Burada bir anlamda doğanın ve dünya tarihinin, yani

artık Tanrısal yönetimin müdahalesine yabancı, tüm *Kitabı Mukaddes* sonrası evrenin laikleştirilmesi söz konusudur.

Peki ya şiir? Thomas'ın çözümü şudur: Dünyevi şiirde, retorik beti olduğunda, her zaman kinayeli anlam vardır. Ama kinayeli anlam (*sensus parabolicus*) lafzî anlamın bir parçasını oluşturur. İlk bakışta bu görüş, sanki Thomas tüm retorik yananlamları lafzî anlam içinde birleştiriyormuş gibi bir izlenim yaratarak insanı şaşırtır; ama Thomas, daha önce belirtmiş olduğu ve çeşitli yerlerde belirteceği gibi, lafzî anlamı *yazarın kastettiği* anlam olarak düşünür. Bir eğretilemeyi veya *in verbis* bir alegoriyi okuduğumuzda, aslında biz, kodlanmış retorik kurallara dayanarak, bu eğretilemeyi kolaylıkla çevirir ve sözceyi dile getirenin söylemek istediğini sanki eğretilemeli anlam söylenenin doğrudan lafzî anlamıymış gibi anlarız. Şu halde özel bir yorumbilgisel çaba söz konusu değildir, eğretileme veya *in verbis* alegori doğrudan anlaşılır, tıpkı bizim bir kaydırmayı (*catachresis*) doğrudan anladığımız gibi.

> *Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum non supergreditur modum litteralem.*
>
> Şiirsel kurmacaların tek amacı imlemektir ve anlamları lafzî anlamın ötesine gitmez.
> (*Quodl.* VII, 6, 16, ob. 1 ve ad 1)

Zaman zaman *İncil*'de İsa kuzu mecazıyla gösterilir; bu, *in factis* alegori değil, *in verbis* alegoridir. Tanrısal şeyleri veya gelecekteki şeyleri simgelemez ya da alegorize etmez, yalnızca (kinaye yoluyla, ama lafzî olarak) İsa anlamına gelir (*Quodl.* VII, 6, 15).

> *Per voces significatur aliquid proprie et aliquid figurative, nec est litteralis sensu ipsa figura, sed id quod est figuratum.*
>
> Sözcüklerle gerek gerçek bir şey, gerek mecazi bir şey im-

lenir, (sözcüklerin) lafzî anlamı da mecaz değil, (doğrudan) mecaz yoluyla anlatılmış şeyin kendisidir.
(*S. Th.* I, 1, 10 ad 3)

Özetlemek gerekirse, *Kitabı Mukaddes*'te ruhsal anlam vardır, çünkü burada anlatılan olaylar, yazarın (esinini Tanrıdan almış olsa da) öte anlamı hakkında hiçbir şey bilmediği (şunu da ekleyelim: Sıradan okurun, *Kitabı Mukaddes*'in İbrani alıcısının keşfetmeye hazır olmadığı) göstergelerdir. Ne şiirsel söylemde, ne de retorik betiler kullandığında *Kitabı Mukaddes*'te ruhsal anlam vardır, çünkü retorik beti yazarın kastettiği anlamdır ve okur onu retorik kurallar temelinde lafzî anlam olarak gayet iyi saptar. Ama bu, lafzî anlamın (kinayeli veya retorik anlam olarak) çoğul olamayacağı anlamına gelmez. Bir başka deyişle, Thomas açıkça söylemese de (çünkü bu sorun onu ilgilendirmemektedir), bunun anlamı, dünyevi şiirde çoğul anlamlar bulunmasının mümkün olduğudur. Ancak kinayeli tarza göre gerçekleştirilen bu anlamlar, sözceyi söyleyenin kastetmiş olduğu gibi, sözcenin lafzî anlamına aittir.

Benzeri şekilde, liturji alegorizmi için de (ki yalnızca sözlere dayalı değil, jestlere, renklere veya imgelere dayalı bir alegorizm de olabilir) yalın lafzî anlamdan söz edeceğiz, çünkü bu durumda da dinsel törenin yöneticisi bir mesel yoluyla kesin bir şey söyleme amacını güder ve dile getirdiği veya önerdiği şeylerde onun amacı dışında kalan gizli bir anlam aramak gerekmez.

Eski şeriat içinde yer alan tören ilkesinin ruhsal anlamı var idiyse, Hıristiyan liturjisine girdiği andan itibaren bu anlam salt ve yalın kinaye değeri edinir.

Bu benzersiz retorik işlemi gerçekleştirirken Thomas fiili olarak –yeni hilomorfik doğalcılığın ışığında– hayvan kitapları ve ansiklopediler evreninin, evrensel alegorizme özgü kurmaca anlayışın sonunu ilan ediyordu. Ve söyleminin temel amacı da buydu; bu temel amaç yanında şiir üzerine gözlemleri ikincil önemdedir.

Aquino'lu Thomas'ın bu tartışmasıyla doğa simgesel ve gerçeküstü özelliklerini yitirmiştir. Yüksek Ortaçağ'ın ar-

tık bir "simgeler ormanı" olmayan kozmosu yerini *doğal* bir evrene bırakmıştır. Bir zamanlar şeylerin değeri, oldukları şeyden değil imledikleri şeyden kaynaklanıyordu; oysa belli bir noktada, Tanrısal yaratının göstergelerin düzenlenmesinden değil, biçimlerin üretilmesinden oluştuğu fark edilir. Alegorik duyarlığın doruklarından birini temsil eden mecazi Gotik sanat bile bu yeni iklimin etkilerini duyar. Büyük simgesel ideleştirmelerinin yanında, doğaya yönelik yeni bir duyguyu ve şeylerin dikkatli gözlenmesini açığa vuran bazı güzel küçük figürler de görürüz. O zamana kadar kimse bir üzüm salkımını gerçekten gözlememişti, çünkü salkım her şeyden önce mistik bir anlam içeriyordu; şimdi ise sütun başlıklarının üzerinde sarmaşık dalları, filizler, yapraklar, çiçekler görmeye başlarız, kapıların üzerinde günlük hareketlerin, tarım uğraşlarının ve mesleklerin analitik betimlemeleri belirir. Alegorik anlamı olan figürler aynı zamanda yaşam dolu gerçekçi temsillerdir, her ne kadar psikolojik bir kişisellik taşımaktan çok, *tipik* bir insanlık idealine yakın olsalar da (krş. Focillon 1947, s. 219; Mâle 1931, II).

XII. yüzyılın doğa ilgisinin ardından gelen yüzyıl, Aristotelesçiliğin benimsenmesiyle, dikkatini şeylerin somut biçimi üzerinde yoğunlaştırır. Evrensel alegorizmden geriye kalanlar, *homo quadratus* simgeselliğine öylesine güç veren baş döndürücü sayısal denklikler dizisi içinde yozlaşır. XV. yüzyılda Alan de la Roche on emri on beş erdemle çarparak yüz elli "ahlaksal alışkanlığı" (*habitudines morales*) elde eder. Ama üç yüzyıldır heykeltıraşlar ve minyatürcüler doğadaki şeylerin canlı ritmini bulgulamak için baharda ormanlarda dolaşmaktadırlar ve bir gün gelecek Roger Bacon elması parçalamak için keçi kanı gerekmediğini belirtecektir.

Kanıtı: "Kendi gözlerimle gördüm."

Şeylerin estetikliğini değerlendirmenin yeni bir tarzı doğar. Bilinçli bir kurma ediminin sonucu olarak değil, somut olarak var olan töze ilişkin bir felsefenin tüm karmaşıklığı içinde gelişmesinin sonucu olarak, bir somut organizma estetiğinin doğuşuna tanıklık ederiz (krş. Gilson 1944, s. 326-343).

6.
ESTETİK GÖRME PSİKOLOJİSİ VE GNOSEOLOJİSİ

6.1. Özne ile Nesne

Şeylerin somut yönlerine yönelik bu ilgiye özellikle XIII. yüzyılda görme psikolojisi üzerine özenli fiziksel-fizyolojik incelemeler eşlik eder; bu koşut gelişme, estetik alımlama edimindeki bir ikilemi ima eder. Güzel şeyin olduğu gibi görülmesi gerekir ve sanat ürünü belirli bir görme tarzı düşünülerek meydana getirilir, potansiyel bir izleyicinin öznel görsel deneyimini öngörür.

Antikçağ'da Platon bu ikilemin bilincindedir.

> [Ressamlar] ... taklitleri, gerçekten güzel şeylerin içerdiği oransal ilişkilere uyarak gerçekleştirseler... üst kısımlar gereğinden daha küçük ve aşağıdakilerden daha büyük görünürdü, çünkü üst kısımları daha uzaktan, alt kısımları ise daha yakından görürüz... [ressamlar] yaptıkları resimlerde gerçek oranlar değil, güzel görünebilecek oranlar gerçekleştirirler.
> (*Sofist*, 235 e-236 a)

Geleneğin Phidias'a atfettiği sorundu bu; Phidias, yakından bakıldığında çok kısa görünen, ancak göz hizasının üstüne yerleştirilip, aşağıdan yukarıya doğru bakıldığında

doğru boyutlar edinen bir *Athena* heykeli yapmıştı. Vitruvius bu konuyla ilgili olarak *simmetria-euritmia* ayrımını getirmişti. Vitruvius'a göre *euritmia*, görüşün gereklerine uyduğu için güzel görünen güzellikti (*venusta species commodusque aspectus*). Dolayısıyla *euritmia*, doğadaki şeylerin salt nesnel oranının aksine, her şeyden önce teknik oran kuralı olarak, görünüme yönelik amaç olarak belirir. Bu gerekliliğin bilincine varılması, her ne kadar perspektif kuramı XV. yüzyılda gelişse de, yalnızca Rönesans'a özgü değildir; Panofsky'nin Ortaçağ'da "özne ile nesnenin daha yüksek bir birlik içinde gözden yitmesi gerektiği"ne (Panofsky 1955, s. 98-99) inanıldığı şeklindeki gözlemi de kabul edilebilir değildir. Amiens Katedrali'ndeki Kral Galerisi heykelleri yerden otuz metre uzaktan görülmek üzere yapılmıştı; figürlerin gözü burundan çok uzağa yerleştirilmiş, saçlar büyük kümeler halinde işlenmiştir. Rheims'ta kule külahı üzerindeki heykellerin kolları çok kısa, boyunları çok uzun, bacakları kısadır. Nesnel oran gerekleri, optik gereklere tabi kılınmıştır (Focillon 1947, s. 221-222). Şu halde, sanat pratiği alımlamanın öznelliği sorununu biliyor ve bu sorunu kendi usulünce çözüyordu.

6.2. Estetik Heyecan

Filozofların bakış açısından, sorun çok daha soyuttur ve ilk bakışta bizim konumuzla bağlantısı yoktur. Ama aslında gözden geçireceğimiz kuramların özünü özne ile nesne arasındaki ilişki sorunu oluşturur. Daha önce gördüğümüz gibi, güzel şeyin alımlayanın psikolojik gereksinmeleriyle oranına Boethius değinmektedir. Ondan da önce Augustinus, ritmin çözümlemesinde olduğu gibi, değişik vesilelerle fiziksel-fizyolojik denklikler üzerinde durmuştu. Gene Augustinus, *De ordine*'de estetik değeri yalnızca görsel duyumlar ile ahlaksal değerlere atfediyor (işitme ve daha aşağı duyularda *pulchritudo* değil *suavitas* söz konusudur), böylece "bilgi edinmeye en uygun duyular" (*maxime cognoscitivi*) sorununu gündeme getiriyordu; Aziz Tho-

mas bu kuramı sistematik hale getirecek ve görme ile işitme duyularını bilgi edinmeye en uygun duyular olarak tanımlayacaktır.

Victor'luların psikolojisi, duyulur uyumun algılanmasından doğan sevinci, ruhun yapısı ile maddi gerçeklik arasındaki bir karşılıklılığın ontolojik gerçekliği üzerine kurulmuş, insanın duygusal yaşamının temeli olan fiziksel sevincin doğal bir uzantısı olarak görüyordu. Bu yüzden, Victor'luların yaklaşımı, modern *Einfühlung*, yani empati (nesneyle özdeşleşme yoluyla hissetme) kuramcılarının yaklaşımına yakındır (krş. De Bruyne 1946, II, s. 224). Saint-Victor'lu Richard'a göre, estetik bir doğası da olabilen temaşa (*contemplatio*), "hayranca bir teslim oluşun eşlik ettiği, bilgeliğin harikalıklarına yönelik özgür bir zihinsel bakış"tır (*libera mentis perspicacia in sapientiae spectacula cum admiratione suspensa; Benjamin major,* PL 196, sütun 66-68). Vecit anında ruh, tamamıyla nesnenin içinde yiter, algıladığı güzellikle genişleyip yücelir.

Daha serinkanlı bir yaklaşımla Aziz Bonaventura duyusal dünyanın algılanmasının nasıl belirli bir oranlılığa göre gerçekleştiğini ve nasıl zevke hem öznenin hem zevk verici nesnenin katıldığını belirtir:

> *[proportio] dicitur suavitas cum virtus agens non improportionaliter excedit recipientem: quia sensus tristatur in extremis et in medio delectatur... Ad delectationem enim concurrit delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur.*
>
> orana, bu enerji, duyulara etki ederek, onların alımlama yetileriyle oranlı bir biçimde işlev gördüğü için hoşluk denir; çünkü duyular fazla şiddetli duyumlardan haz duymaz, buna karşılık oranlı duyulardan zevk duyar... gerçekten de bu zevke zevk alınan şey ile bunun zevk alınanla birleşmesi de katılır.
> (*Itinerarium* II, 5, İt. çev. s. 367; I *Sent.* 1, 3, 2, yay. haz. Quaracchi I, s. 29)

Bu ilişkide bir sevgi akımı kurulur; en uç noktada da, zevklerin en büyüğü, bir zıtlık ve oranlılık ilişkisinin en üst düzeyde bilincinde olmaktan kaynaklanan zevk, duyusal biçimlerin temaşasında değil, sevgide gerçekleşir; sevgide hem özne hem de nesne bilinçli ve etkin olarak sevendir.

Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis... Unde nihil in creaturis est considerare ita deliciosum sicut amorem mutuum et sine amore nullae sunt deliciae.

Sevgi duygusu en soylu duygudur, çünkü yücegönüllülükten en büyük payı alır... Şu halde, yaratılmış şeylerden hiçbiri karşılıklı sevgiden daha sevinç verici olarak görülmemelidir: sevgi olmadan sevinç olmaz.
(I *Sent.*, 10, 1, 2, yay. haz. Quaracchi I, s. 158-159)

Temaşanın duygularla ilişkili olarak bu kavranışı (bu metinlerde, söz konusu kavrayışa kısaca, mistik görü gnoseolojisinin bir sonucu olarak değinilir) daha spesifik olarak işlenmiş biçimiyle Auvergne'li Guillaume'da görülür; Guillaume'un *duyguculuğunun* temeli de buna dayanır. Onda estetik temaşanın ve güzelliğin oluşturucu öğesi olarak zevk alma işlevinin öznel yönüne özel bir önem verilir. Güzelde nesnel bir nitelik vardır, ama bu niteliğin göstergesi bizim bakışımızla verdiğimiz onaydır.

Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus quod natum est per seipsum placere spectantibus, et delectare secundum visum... Volentes quippe pulchritudinem visibilem agnoscere, visum exteriorem consulimus... Pulchritudinem seu decorem, quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus interior.

Doğası gereği kendiliğinden hoşa giden ve bakan kişiye zevk veren şeye, görülmesi güzel şey diyoruz... Görülür güzelliği de bilmek istersek, dışsal görme duyusuna güveniriz... İçsel görüşümüzün veya bakışımızın onayladığı ve zevk aldığı güzellik veya zariflik.
(*Tractatus de bono et de malo*, Pouillon içinde, s. 315-316)

Guillaume'un tüm tanımlamalarında bir bilme tutumuyla (*spectare, intueri, aspicere*) bir duygusal öğeyi (*placere, delectare*) ima eden terimler görülür. Ruh öğretisine uygun olarak (ruh, her iki işlemde de, hem bilgisel hem duygusal işlemde, bölünmez olarak işlev görecektir), Guillaume'a göre bir nesnenin, sevgi (*affectio*) içeren bir zevk duygusu (güzelliği bilme ve ona öykünme) yaratması için, bir özneye belirli niteliklerini sergilemesi yeterlidir (krş. De Bruyne 1946, III, s. 80-82).

6.3. Görme Psikolojisi

Tüm bu felsefi kuramlar, İbnül-Heysem'in izinde geliştirilen metinlerin aksine, görmenin psikolojik mekanizmaları üzerine bir araştırmadan uzak bir genellik düzeyinde gelişir. Daha önce Witelo'ya atfedilen, şimdi ise Adam Pulchrae Mulieris'e ait olduğu düşünülen *Liber de ingelligentiis*'te, görme mekanizması fiziksel yansıma olgusu temelinde açıklanır: Işıklı bir nesne ışınlar yayar ve bir ayna üzerinde kendi imgesini oluşturur.

Nesne, yansımaların etkin üretici gücü; ayna ise onu almaya dönük edilgen güçtür. İnsan bilincinde bir de edilgen gücün etkin güce uyum sağlaması yetisi vardır; zevk biçimi altında bilinç düzeyine çıkan uyum sağlamadır bu; nesne bizdeki ışıklı doğayla çakışan ışıklı bir gerçekse "en üst düzeyde zevk" (*delectatio maxima*) söz konusudur. Zevk, şeyler arasındaki, ruh ile dünya arasındaki mevcut orana, gerçekliği bir arada tutan metafizik sevgiye dayanır.

Witelo'nun *De perspectiva*'sında özne-nesne ilişkisi, bilmeye ilişkin ilginç bir interaktif kavrayışa ulaşacak tarzda daha derinlemesine çözümlenir.[1] Witelo görülür biçimlere ilişkin iki farklı algılamadan söz eder; ilki, görülür biçimlerin yalnızca sezgi yoluyla gerçekleşen anlaşılması

[1] *De perspectiva* ve *De intelligentiis*'ten alıntılar, Baeumker'in 1908 tarihli basımının 143, 145. ve 174. sayfalarındandır. Metinlerle kapsamlı bir açımlama için bkz. De Bruyne 1946, III, s. 239- 251. Ayrıca krş. Assunto 1961, s. 167-169 ve Federici Vescovini 1965, s. 132-133 (Witelo) ile s. 28-32 (Adam Pulchrae Mulieris).

(*comprehensio formarum visibilium... per solam intuitionem*); ikincisi ise önce bilgi, sonra sezgi aracılığıyla gerçekleşen anlamadır (*per intuitionem cum scientia praecedente*). İlk algılama, ışıkları ve renkleri kavradığımız algılamadır; ama, görmenin yalnızca kendi aracığıyla değil, ruhun öteki edimlerinin işbirliğiyle kavradığı daha karmaşık gerçeklikler de vardır. Görülür yönlerin salt sezgisel kavranışı "algılanan farklı biçimleri kendi aralarında karşılaştıran bir akılyürütme edimi" (*actum ratiocinationis diversas formas visas ad invicem comparantem*) ile bütünleşir. Olsa olsa algılanan yönlerle bu diyalogdan sonra nesnenin, kavramsal algılanışını da içeren bir bilgisi elde edilebilir. Salt görsel duyuma, bellek, imgelem ve akıl da eklenir; ancak, sentez hızlı ve neredeyse anlıktır. İmdi, estetik gerçekliklerin algılanışı ikinci türe girmektedir ve görme alanında beliren nesnel yönlerin çoğulluğu ile karşılaştırıp ilişki kuran öznenin etkinliği arasında çok hızlı, ama karmaşık bir etkileşimi göstermektedir:

> *Formae non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus et ex conjunctione earum inter se... Ex conjunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium fit pulchritudo in visu.*
>
> Biçimler, kendilerine özgü yönleri ve bunların karşılıklı birliği nedeniyle güzeldir... Gerçekten de, görmenin güzelliği yalnızca kendine özgü görülür yönlerden değil, görülür biçimlerin çoğul yönlerinin karşılıklı birliğinden doğar.

Bu tür ilkelerden yola çıkarak Witelo, görülür biçimlerin güzel olmasını sağlayan nesnel koşulları, *yönleri* belirlemeye çalışır. *Magnitudo* (Ay, yıldızların en güzelidir), *figura* (biçimin dış çizgileri, tasarımı), süreklilik (uzayıp giden yeşil bir alanda olduğu gibi), süreksizlik (çok sayıdaki yıldız veya yanan birçok mum), ışığın düştüğü cismin pürüzlülüğü veya pürüzsüzlüğü (*planities*), çok canlı ışıklı lekeleri yumuşatan ve tıpkı tavusun kuyruğunda olduğu gibi

renklerin dalgalı tonlarına yol açan gölge gibi yalın yönler vardır. Rengin güzelliğiyle oranların güzelliğinin birleştiği karmaşık yönler de vardır; ilişki içine sokulan farklı yönler yeni ve alımlı bir güzellik yaratırlar.

Ayrıca Witelo son derece ilginç iki ilkeden söz eder. İlki, farklı çağlara ve ülkelere göre beğeninin göreliliği ilkesidir; bu ilkeye göre, her görülür yön, asla aynı kalmayan bir tür *convenientia* gerçekleştirir, "çünkü herkesin farklı görenekleri olduğu gibi, herkesin kendine özgü bir estetik duygusu vardır" (*sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique*). İkinci ilke, öznel algılamanın duyularla algılanabilir nesnelerin kesin değerlendirilmesinin ve alımlanmasının aracını oluşturduğudur: Sözgelimi, bazı şeylerin, hoşa gitmeyen lekeler içerdikleri için uzaktan görülmesi gerekir; bazı şeylerin, sözgelimi minyatürlerin ise, her ayrıntıyı, tüm gizli amaçları (*intentiones subtiles*), tasarımın uygunluğunu (*lineatio decens*), kısımların güzel düzenlenişini (*ordinatio partium venusta*) fark edebilmek için yakından görülmesi gerekir.

Şu halde uzaklık (*remotio*) ile yakınlık (*approximatio*), doğru bir estetik görüşün temel öğeleridir; benzeri biçimde, görüş ekseni de önemlidir, çünkü aynı nesneler eğik bir açıdan (*ex obliquo*) görüldüklerinde farklı görünürler.

6.4. Aziz Thomas'ta Estetik Görü

Bu görüşlerin önemini vurgulamamızın bir nedeni var. Bu araştırmalar, Aziz Thomas'ın hiç kuşkusuz aynı atmosferin etkilerini yansıtan metinlerini –incelediğimiz metinler kadar sistematik ve analitik olmasalar da– daha iyi anlayabilmemizi sağlayacaktır. Witelo'nun eseri 1270 tarihlidir; *Summa theologiae* ise 1266'da başlanıp 1273'te bitirilmiş bir eserdir. Her iki araştırma da aynı dönemde benzeri sorunları, aynı güncellik düzeyinde işlemektedir.

Aquino'lu Thomas, Albertus Magnus'un ortaya koyduğu estetik görüşleri yeniden ele alırken, güzelliğin öz-

nel algılanışı üzerinde durur. Şunu anımsayalım: Albertus Magnus, maddenin oranlı kısımları üzerinde tözsel biçimin parıldadığından söz ederken, bu parıltıyı kesinlikle nesnel anlamıyla, "bilgi nesnesi olup olmamasından bağımsız olarak" (*etiamsi a nullo cognoscatur*) var olan ontolojik parıltı olarak alıyordu. Güzelliğin özgül nedeni, düzenleyici ilkenin düzenlenmiş çoğulluk üzerindeki parıltısından kaynaklanır. Aziz Thomas, güzelliğin aşkınsal özelliklerden biri olduğunu örtük olarak kabul etmekle birlikte,[1] yeniliğiyle ustasının tanımını aşan bir tanım geliştirir. *Pulchrum* (güzellik) ile *bonum* (iyilik) arasındaki özdeşlik ve farklılığı belirttikten sonra, Aziz Thomas şunu söyler:

> *Nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis: nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit: quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.*
>
> İyilik arzulama yetisiyle ilişkilidir, çünkü her varlık iyiyi arzular; ayrıca iyiliğin bir amacı vardır, çünkü arzulama bir şeye doğru ilerlemedir. Buna karşılık, güzellik bilme yetisiyle ilişkilidir; gerçekten de, görülmeleri bizde zevk uyandıran şeylere güzel deriz. Bu yüzden, güzellik uygun orandan oluşur; çünkü duyularımız iyi oranlı şeylerden, yani duyulara benzer şeylerden zevk duyar; başka herhangi bir bilme yetisi gibi duyu da bir tür orandır. Bilgi özümseme yoluyla elde edildiği, benzerlik de biçimle ilişkili olduğu için, güzellik biçimsel neden fikrini içerir.
> (*S. Th.* I, 5, 4 ad 1)

[1] Thomas'ta güzelliğin aşkınsallığı konusunda yorumcuların karşıt görüşleri karmaşık bir bütün oluşturur. *Status quaestionis*'e ilişkin bir değini ve Thomas metinlerinin değerlendirilmesi ile ilgili olarak bkz. Eco 1970, Bölüm 2.

Bu çok önemli metin bize bazı temel noktaları açıklar: Bir nesnedeki güzellik ile iyilik aynı gerçekliktir, çünkü her ikisi de biçime dayanır (bu artık dönemin başka düşünürlerince de kabul edilen bir yaklaşımdır); ama iyilik, biçimin bir arzu nesnesi, olumlu olması nedeniyle arzu edilen biçimi gerçekleştirme veya ona sahip olma arzusu olmasını sağlar, oysa güzellik biçimi salt bilgiyle ilişki içine sokar. Güzel şeyler, "algılandıklarında zevk uyandıran" (*visa placent*) şeylerdir.

Visa sözü, yalnızca "görülmeyi" değil, bilinçli olarak "algılamayı" gösterir. *Visio,* bir *apprehensio*'dur, bir bilgidir; güzellik, "bilinmesi zevk veren şey"dir (*id cujus apprehensio placet*). *Visio*, bilgidir, çünkü biçimsel nedenle ilişkilidir; duyulur yönlerin görülmesi değil, tözsel bir biçimin içkin tasarımına göre düzenlenmiş yönlerin algılanmasıdır. Başka bir deyişle, anlıksal ve kavramsal anlamadır. Aziz Thomas'ın çeşitli metinlerindeki değerlendirmeleri (sözgelimi, *S. Th.* I, 67, 1; I-II, 77, 5 ad 3) "*visio*" terimiyle bu tür bilgiyi de kastettiğini ortaya koyar. Öyleyse, güzelliği belirleyen şey, onun, onu güzel gören bilge bir bakışla ilişkisidir. Öznenin onayını ve bundan kaynaklanan zevki belirleyen şey, nesnenin nesnel özellikleridir.

> *Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur.*
>
> Güzellik üç niteliği gerektirir. İlki, *bütünlük (integritas)* veya kusursuzluktur; çünkü eksik şeyler, bu eksiklik özellikleri nedeniyle biçimden yoksundur. Sonra, [parçalar arasında] *uygun oran* veya *uyum* gereklidir. Son olarak da açıklık veya *görkem*; gerçekten de açık ve görkemli şeylere güzel deriz.
> (*S. Th.* 39, 8)

Bütün bir geleneğin benimseyip aktardığı bu iyi bili-

nen özellikler güzelliği oluşturan özelliklerdir. Ama güzelliğin kendine özgü nedeni, bu *vis cognoscitiva* göndermesinde, *visio* göndermesinde yatar; ondan kaynaklanan zevk de güzelliğin belirlenmesi açısından aynı derecede önemlidir.

Zevk uyandıran şeyin, bir şeyin tanımlanmasından, hatta belirlenmesinden kaynaklanan zevk olmayıp, nesnel estetik potansiyel olduğu açıktır. Augustinus da bu sorun üzerinde durmuş, nesnelerin zevk verdikleri için mi güzel olduklarını yoksa güzel oldukları için mi zevk verdiklerini sormuş ve ikinci varsayımda karar kılmıştır (*De vera religione* 32, 19). Ama, iradeye öncelik veren bir öğretide, zevk nesnenin belirlediği bir şey olmayıp, pekâlâ nesneye bilinçli olarak atfedilmiş bir şey olabilir. Sözgelimi, Duns Scotus'ta bu böyledir; Scotus'a göre (anlık kendi edimini kavradığı gibi, irade de kendi edimini isteyebileceğinden), estetik görüş özgür bir yetidir, çünkü estetik görüş edimleri iradenin egemenliğine tabidir; bu, hem güzel hem güzel olmayan şeyler için geçerlidir (krş. De Bruyne 1946, III, s. 366). Buna karşılık, anlığa öncelik veren bir öğretide –Thomas'ta olduğu gibi– güzel şeyin nesnel özelliklerinin alımlayıcı görüş üzerindeki belirleyiciliği açıktır. Ama, özelliklerin bir *visio* tarafından algılanması, yani *herhangi biri tarafından bilinmesi* (Albertus Magnus'un söylediğinin tersine), hem güzel şeyin nesnel doğasını hem onu güzel kılan özellikleri değerlendirme tarzımızı değiştirir.

Visio'ya dönersek, bunun ne mistik sevgiden kaynaklanan sevgiyle, ne duyusal dürtü karşısında basit duyumsal tepkiyle, Victor'lular psikolojisinin tipik özelliği olarak gördüğümüz nesnenin empatik özümsenmesiyle ilgisi olmayan çıkar gözetmez bir bilgi olduğunu fark ederiz. Daha önce de belirtildiği gibi, algılanan şeye ilişkin çıkar gözetmez bir zevk veren anlıksal nitelikli bir bilgi söz konusudur: Güzellik, yalnızca onu görmek veya bilmekle arzunun yatışmasını ima eder (*Ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus; S. Th.* I-II, 27, 1 ad 3). Estetik alımlama nesneye sahip olmayı amaçlamaz; onu değerlendirmekle, oran, bütünlük ve açıklık özelliklerini ortaya çıkarmakla yetinir. O kadar ki, güzelliğin

algılanışıyla en çok ilişkili duyular görme ve işitme gibi *maxime cognoscitivi*'dir ve görüntülerle seslere güzel deriz, tatlarla kokulara değil (*S. Th.* I-II, 27, 1 ad 3).

Keza, bu *visio*, sözcüğün modern anlamıyla sezgi olarak veya bazılarının yorumunun aksine "anlıksal sezgi" olarak da yorumlanamaz. Thomas'ın gnoseolojisinde bu iki bilişsel tutum göz önünde bulundurulmaz. Sezgi, herhangi bir soyutlamadan önce, biçimi "duyusal olanda ve duyusal olan yoluyla" kavramak ise;[1] bu, soyutlamayı, *simplex apprehensio*'yu ilk bilişsel edim –kavram oluşturmak üzere olanaklı anlığa kavranır tür damgasını vuran bir edim– olarak gören bir gnoseoloji bağlamında mümkün değildir (*S. Th.* I, 84; I, 85, 1-3; krş. Roland-Gosselin 1930). Zihin, tekil duyulur şeyi bilmez ve yalnızca soyutlamadan *sonra, reflexio ad phantasmata*'da, dolaylı olarak duyulur şeyi bilir (*S.Th.* I, 86, 1). Aziz Thomas'a göre insan zihni gidimlidir;[2] farklı öğelerden oluşan ve nesneye karmaşık bir süreçle yaklaşan estetik *visio* da aynı özelliklere sahiptir. Duyumsal sezgi tikel gerçekliğin bir yönüyle temasa geçmemizi sağlar, ama yer gibi, zaman gibi, varlık gibi o gerçekliği birlikte belirleyen koşullar bütünü sezgisel olarak algılanmaz, yargı edimi denilen gidimli çalışmayı gerektirir. Aziz Thomas'a göre estetik bilgi anlıksal bilgiyle aynı karmaşıklığa sahiptir, çünkü aynı nesneye gönderme yapar: tözsel gerçeklik.

---

[1] Maritain (1920) bu tezi savunur ve "kavranılmış duyu"dan söz eder (s. 38-41 ve 173-178).

[2] İtalyanca "discorsivo" karşılığı olarak kullandığımız "gidimli" terimi, Bedia Akarsu'nun *Felsefe Terimleri Sözlüğü*'nde (İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1994) şöyle tanımlanmaktadır: "Gidimli (düşünme): Bir tasarımdan ötekine geçerek, çıkarımlar yaparak, bir önermeden ötekine mantıksal bir yolla ilerleyerek, parçalardan bütünlüğü olan bir düşünce kuran düşünme yolu." (Ç.N.)

7.

AZİZ THOMAS VE ORGANİZMA ESTETİĞİ

7.1. Biçim ve Töz

Aziz Thomas'la ilgili olarak, biçimin estetiği yerine organizma estetiğinden söz etmemizin çok kesin bir nedeni var. Albertus Magnus "tözsel biçimin maddenin orantılı parçaları üzerindeki parıltısı"ndan (*resplendentia formae substantialis super partes materiae proportionatas*) söz ederken, bariz olarak Aristoteles'in biçim anlayışına gönderme yapar; Aristoteles'te biçim, maddenin gizilgüçlerini gerçekleştirir ve maddeyle birlikte tözü oluşturur. Güzellik, bu düzenleyici ilkenin birliğini sağladığı madde üzerine ışımasıdır. Buna karşılık, Aziz Thomas'ın açıklık (*claritas*), bütünlük (*integritas*) ve oran (*proportio*) kavramlarını tüm sistemini göz önünde bulundurarak yorumlarsak şu sonuca ulaşırız: Thomas güzellikle ilgili olarak biçimden söz ettiğinde, tözsel biçimi değil bir bütün olarak tözü, madde ile biçimin somut sentezi niteliğiyle organizmayı düşünmektedir.

Tözü göstermek üzere biçim (*forma*) teriminin kullanılması Thomas'ta sıkça karşılaştığımız bir şeydir. Biçim yüzeysel anlamıyla *morphé,* yani şekil (*figura*) anlamında kullanılabilir; şekil, dördüncü türün bir niteliğidir, bir cismin nicel sınırlanmasıdır, onun üçboyutlu konturudur (*S.*

Th. I-II, 110, 3 ob. 3). Biçim, yalnızca bir maddede cisimleşerek ve böylece kendi özsel soyutluğundan çıkarak varlık kazanan tözsel biçimdir. Son olarak, Aziz Thomas çeşitli yerlerde biçimden öz (*essentia*) olarak, yani anlaşılabilir ve tanımlanabilir niteliğiyle töz olarak söz eder.

Şeyleri tözsel somutluk çerçevesinde düşünmek, Aziz Thomas metafiziğinin özelliğidir. Şeylerde her şeyden önce tözsel biçimi görmek ödün vermez bir Aristotelesçi tutum olmakla birlikte, duyulur olanda (veya duyulurun karşıtında) *idea*'yı görmeye eğilimli Platoncu zihinsel alışkanlıkların etkisini yansıtır. Bu durumda idea ile gerçeklik arasındaki diyalektik, şey ile özü arasındaki diyalektiğe dönüşür; *id quod est, ens*, var olan, varlığın özsel nedeninden (*quo est*) ayırt edilir. Nesnede öncelikle (veya yalnızca) mistik anlamını gören simgeci görüşe oranla çok daha eleştirel bir görüştür bu. Ama bir özler ontolojisinde bile, gizliden gizliye olsa da, bu idealist eğilim ile bir şeyin somut olarak *var olmasından* çok tanımlanabilir olmasının daha önemli olduğu kanısı her zaman vardır. Thomas'ın ontolojisinin daha önceki konumlar karşısındaki kendine özgülüğü, bir *varoluş ontolojisi* olmasında, her şeyden önce *ipsum esse*'yi, yani somut varoluş edimini öne çıkarmasında yatar. Thomas, biçim-madde birleşimi üzerine oluşturucu ve belirleyici öz-varoluş birleşimini oturtur. *Quo est, ens*'i açıklamaz; biçim artı madde henüz hiçbir şeydir. Tanrısal katılım sonucunda, biçim ile madde bir varoluş edimi içinde birleştiklerinde, ancak o zaman, bir düzenleyici-düzenlenen ilişkisi kurulur. Bu noktada gerçekten önemli olan, canlılık niteliğiyle tüm organizmadır, kendi edimi *ipsum esse* olan tözdür (*Contra Gentiles*, II, 54). İbni Sina'da olduğunun aksine, varlık artık özün yalın bir ilineksel belirlenimi olmayıp, özün kendisini olanaklı ve etkili kılan şeydir; onun özü tözdür.

Biçim ile töz arasındaki bağlar öylesine derindir ki, biri öteki olmaksızın var olamaz ve Aziz Thomas'a göre bir mantıksal ayrım yapılmadığı sürece ilkinden söz etmek ikincisini ima etmek demektir. Öyleyse, bir öz (*quidditas*), canlı biçimlenişi içinde görülen biçim, her şeyden

önce bir var olma ediminin yoğunluğunu dile getirir.[1] Arnold Hauser haklı olarak bu ontolojinin bütün bir kültür ve toplumsal ilişkiler gelişimiyle bağlantısını ortaya koymuştur: "Antikçağ sonunda anlamı ve değeri gözden yitmiş olan canlılık ile organiklik gereğince değerlendirilmeye başlar ve empirik gerçekliğe özgü tekil şeylerin sanat nesnesi haline gelmeleri için artık dünya ötesi, doğaüstü bir meşrulaştırmaya gereksinmeleri kalmaz... Doğanın her düzeninde mevcut ve etkin Tanrı, toplumsal yükselme olasılığını dışlamayan daha açık bir dünyaya karşılık gelir. Metafizik hiyerarşi gene kastlar halinde düzenlenmiş bir toplumu yansıtır, ama dönemin liberalizmi varlığın en aşağı derecesinin bile özgül doğası açısından ikame edilemez olduğu gerçeğinde kendini gösterir" (Hauser 1953, s. 359).

7.2. "Proportio" ve "Integritas"

Şimdi bu canlı organizma kavramı ışığında Aziz Thomas'ın güzelliğin üç ölçütü (*integritas, proportio* ve *claritas*) ile ilgili çeşitli gözlemlerini incelersek, bu ölçütlerin yalnızca somut bir tözün (sadece tözsel biçimin değil) özellikleri olarak tam anlamlarına kavuştuğunu fark ederiz. Bunun bir dizi örneğini, *proportio* teriminin edinebileceği çoğul anlamlardan görebiliriz.

Oranın kendini gösterdiği temel tarzlardan biri öncelikle maddenin biçim ile olan uyumlu oranlılığıdır, yalın bir gizilgücün düzenleyici ilkeye uyum sağlamasıdır:

> *Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionata et quasi naturaliter coaptata; quia proprius actus in propria materia fit.*

Madde ile biçim zorunlu olarak birbirleriyle orantılıdır

[1] Bu konuyla ilgili olarak Gilson'un *Essence et réalité*'sine (1949) bakınız. Ayrıca, Thomas'ın düşüncesinin incelenmesine bir giriş olarak bkz. Chenu 1950, Vanni Rovighi 1981. Thomas'ın hümanizmi konusunda bkz. Jaeger 1943.

ve doğaları gereği birbirlerine karşılık gelirler, çünkü her edim kendine özgü maddede ortaya çıkar.
(*Contra Gentiles* II, 81)

De anima Yorumu'nda nasıl oranın tözsel biçimin basit bir özniteliği olmadığı, madde ile biçim arasındaki ilişkinin kendisi olduğu vurgulanır; öyle ki, maddenin biçime yönelik bir eğilimi yoksa, biçimin kendisi yok olur (*Sentencia libri de anima* I, 9, s. 46 b). Nesneye estetik olarak bakıp onun uyumlu düzenlenişini takdir eden kişiyi ilgilendirecek tipik orandır bu.

Oran, metafizik açıdan daha derin, estetik açıdan elle tutulmaz bir başka ilişkiye gönderme yapabilir: Öz ile varoluş arasındaki ilişki. Bu, estetik görüş alanına giren oran olmayıp, daha çok şeye somutluk kazandırarak estetik görüşü olanaklı kılan orandır (*Contra Gentiles* II, 53). Öteki oran biçimleri bu metafizik oranın görüngüsel etkileri olarak ortaya çıkacak ve insanın estetik gereksinmelerine daha doğrudan karşılık vereceklerdir. Aziz Thomas, her şeyden önce normal duyulur ve nicel orandan söz eder; bir heykeldeki veya bir melodideki oran olabilir bu:

Homo delectatur secundum alios sensus... propter convenientiam sensibilium... sicut cum delectatur in sono bene harmonizato.

İnsan başka duyuların duyumlarından da zevk duyar... onların içsel güzelliğinden de... tıpkı insanın bir sesin güzel ahenginden zevk duyduğu gibi.
(*S. Th.* II-II, 141, 4 ad 3)

Ayrıca, salt olarak ahlaksal eylemlerin veya rasyonel söylemlerin düşündürebileceği oranlılık, Ortaçağlıların özellikle takdir ettikleri kavranılır güzellik vardır:

Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem.

Ruhsal güzellik, bir insanın davranışı ile eylemlerinin aklın ışığında gereğince oranlı olmasında yatar.
(*S. Th.* II-II, 145, 2)

Aziz Thomas, nesnenin öznenin alımlama yetisine oranlı uyumluluğu şeklindeki bir psikolojik orandan söz eder; kaynağını Boethius ile Augustinus'un kuramlarından alan bu görüş kesin olarak bilen-bilinen ilişkisi sorununa bir katkıdır. Algılanan görüngülerin nesnel kurallılığı göz önünde bulundurulduğunda, duyu alımlanan orana öyle yakın bir benzerlik ortaya koyar ki, kendisi de bir oran olarak değerlendirilebilir (*S. Th.* I, 5, 4, ad 1; *Sentencia libri de anima* III, 2, s. 212).

Nesnel açıdan ise oran sonsuz düzeylerde kendini gösterecek, bütünün kozmik oranlarına ulaşıp Düzen olarak Evreni gerçekleştirecektir. Bu görsel oranı ele alırken Aziz Thomas sonuçta daha önce gördüğümüz kozmoloji kuramlarını yeniden gündeme getirir, ama kozmik düzeni betimlediği sayfalarda kişisel bir yön ve belirli bir özgünlük yok değildir.[1]

Ama, Aziz Thomas estetik kavrayışının temel yapıtaşlarından ve Ortaçağ estetiğinin değişmez öğelerinden birini oluşturan bir oran türü daha vardır: gerek nesnenin kendisiyle uyumu olarak, gerek nesnenin işleviyle uyumu olarak gerçekleşen oran. Nesnenin kendisiyle, kendi türünün gerekleriyle ve bireysel olma zorunluğuyla uyumuna Skolastik felsefe birincil kusursuzluk (*perfectio prima*) adını vermektedir:

Manifestum est autem, quod in omnibus quae secundum naturam, est certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti...

Ancak, doğal varlıkların hepsinde kesin bir sınırın ve be-

[1] *In librum de divinis nominibus* IV, IX, X, XI. Çeşitli düzenlerden oluşmuş bir düzen imgesinden, organizmaların düzenlenmesinden söz edilen birçok bölüm vardır. Biçimlerin bu karmaşık ilişkilerine ilişkin ontolojik ilkeyi *Contra Gentiles* II, 16'da buluruz.

lirli bir büyüklük ve gelişme oranının var olduğu barizdir...
(*Sentencia libri de anima* II, 8, s. 101)

Çeşitli boyda ve oranlarda insanlar vardır; ama belirli bir sınırın şu veya bu yönde ötesine geçildiğinde, artık gerçek anlamıyla insan doğasından değil, yalnızca bir anormallikten söz edilebilir. Bu kusursuz biçimin kökeni güzelliğin öteki ölçütü *integritas*'a bağlanabilir; *integritas*, bir organik bütünü organik bütün olarak tanımlamada ortak olarak işlev gören tüm parçaların varlığı olarak anlaşılmalıdır (*S. Th.* I, 73, 1). Bir insan bedeni, âzâlarından birinden yoksunsa biçimsizdir; "çirkin sakatlar dememizin nedeni, sakatlarda parçaların bütünle uyumunun olmayışındandır" (*mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum*; I *Sent.* 44, 3, 12, 1). Sözcüğün gerçek anlamıyla organik estetik ilkeleri söz konusudur burada ve bu ilkelerin günümüzde kavradığımız şekliyle bir sanatsal biçim fenomenolojisi açısından ilginç yönleri vardır; bununla birlikte, sanat konusunda, Aziz Thomas'ın *perfectio prima* kavramı oldukça sınırlı bir anlamda kullanılır: Eğer yazarın zihnindeki fikre uyuyorsa yapıt eksiksizdir.[1]

Birincil kusursuzluğun (*perfectio prima*) gerçekleşmiş olması, nesneye kendi amacıyla uyumlu hale gelmesi olanağını verir, böylece ikincil kusursuzluğa (*perfectio secunda*) zemin hazırlanmış olur (*S. Th.* I, 73, 1). Nesnenin biçimsel kusursuzluğu nesneye kendi amacına göre işlev görme olanağı verir; ama ikincil kusursuzluğun birincil kusursuzluğun kuralı olduğu da aynı derecede doğrudur, çünkü bir şeyin kusursuz olması için kendi işlevinin gereklerine göre düzenlenmesi gerekir: "Amaç etkileyici nedenden önce gelir... çünkü bir etki yaratan eylem bir amaç olmaksızın gerçekleşmez" (*finis est prius efficiente... cum actio efficientis*

[1] *S. Th.* I, 16, 1. Organik bütünün bütünlüğüyle ilgili olarak, bu ilkeler ile biçimsel kusursuzluğun bazı modern betimlemeleri arasında ilginç benzerliklere daha önceki çalışmalarımda değinmiştim. Bkz. Eco 1970, s. 95: Luigi Pareyson'un estetiğine yapılan atıf; s. 285 ve devamı: Thomas'ın metodolojisi ile yapısalcı metodolojinin karşılaştırılması.

non completur nisi per finem; De principiis naturae, 4). Bu yüzden, bir sanat yapıtı (*ars,* geniş anlamıyla teknik yapıt) işlevsel ise, biçimi amaca uygun ise güzeldir:

> *Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparationem ad finem.*
>
> Her sanatçı [*artifex*] yapıtına en iyi düzeni vermeye çalışır, mutlak anlamda değil, arzu edilen amaçla ilişkili olarak.
> (*S. Th.* I, 91, 3)

Kristal bir testere yapan bir sanatçı, elde edilen güzel etkiye rağmen temel olarak çirkin bir eser yapmış olacaktır, çünkü nesne işlevine karşılık gelmeyecek ve "kesmeye" (*ad secandum*) yaramayacaktır. İnsan bedeni güzeldir, çünkü kısımlarının oranlı bir dağılımına göre yapılandırılmıştır:

> *Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes.*
>
> İmdi, derim ki, bu biçim ve bu işlemleri göz önünde bulundurarak, Tanrı insan bedenine en iyi düzenlemeyi vermiştir.
> (*S. Th.* I, 91, 3)

İnsan organizmasında ruhsal güçler ile bedensel güçler arasında, aşağı güçler ile üst güçler arasında karmaşık bir ilişkiler düzeni vardır; öyle ki, organizmamızın her özelliği bir nedene ve kesin bir oranlılığa sahiptir. İnsanın, başka hayvanlarla karşılaştırıldığında az gelişmiş dışsal duyuları olması (daha üstün bir dokunma duyusu dışında) işlevsel nedenler yüzündendir: Örneğin, insanın koku alma duyusu zayıftır, çünkü bu duyu kuru koşullarda gelişir; buna karşılık, öteki tüm varlıklardan daha büyük bir beynin var-

lığı daha büyük bir nemliliği gerektirir (kalpten gelen ısıyı azaltmak için gereklidir bu nem). Benzeri biçimde, insanda kuş tüyü, boynuz ve pençe yoktur, çünkü bu öznitelikler toprak öğesine bağlı olup hayvanlarda baskın öğeyi oluşturur, oysa insanda farklı öğeler birbiriyle dengelidir. Buna karşılık, insana başka her tür eksikliği tamamlayan eller (*organum organorum*) verilmiştir. Ve nihayet, insan dik duruşuyla güzeldir; böyle yaratılmasının üç nedeni vardır: İlki, yere eğik olmaması sayesinde başının merkezi beyinde bulunan içsel duyusal güçlere engel olmaması; ikincisi, hareket organları işlevi görmek zorunda olmadıklarından ellerin kendi işlevlerini görmek üzere serbest kalması; son olarak da, dilin sertleşip konuşmaya uygunsuz hale gelmemesi (insan yiyeceği ağzıyla yakalamak zorunda olsa bu durum meydana gelirdi). Bu nedenler yüzünden ve bu nedenlerin ötesinde, insanın duruşunun dik olması, asil görme duyusu aracılığıyla "özgürce her yandaki, hem semavi hem dünyevi duyulur şeyleri tanıyabilmemiz" (*libere... ex omni sensibilia cognoscere, et coelestia et terrena*) içindir. Bu yüzden "yalnızca insan, duyulur şeylerin güzelliğinden salt o güzellik adına haz duyma yetisine sahiptir" (*solus homo delectatur in pulchritudine sensibilium secundum seipsam; S. Th.* I, 91). Görüldüğü gibi, insan bedeninin bu betimlemesinde estetik değer ile işlevsel değer bir bütün oluşturmakta ve dönemin bilim ilkeleriyle güzellik ilkeleri örtüşmektedir.

Güzelliğin işlevselliğiyle ilgili bu görüşlerin hepsi, güzellikle iyiliği denk görmenin bir sonucu olarak güzellik-yararlılık özdeşleştirmesine eğilim gösteren tüm Ortaçağ dönemi düşüncesine sistematik bir biçim vermektedir. Her ne kadar kuramcılar iki değeri birbirinden ayırt etmeye çalışsa da, yaşamın sayısız görüngüsünden temel bir gereklilik olarak çıkan bir özdeşleştirmedir bu. Estetik ile işlevselliği birbirinden ayırmama eğilimi estetiğin yaşamın her eylemine sokulması sonucunu getirir ve güzelliği iyilik veya yararlılığa tabi kılmaktan çok, yararlılık veya iyiliği güzelliğe tabi kılmak söz konusu olur. Modern insanın sanat ile ahlak arasında bir uyuşmazlık fark etmesi, modern bir estetik kavramını hâlâ klasik dönemin mirası bir etik kavramıyla bağdaş-

tırma zorunluluğunu hissetmesinden kaynaklanır. Ortaçağlı için insan ile onun doğaüstü yazgısını merkez alan bir amaçlar hiyerarşisinde yerini bulmayan şey çirkindir. Ama bir şey çirkinse amaçlar hiyerarşinde yer alamaz, çünkü sergilenen biçimsizlik kaynağını bariz olarak onu kendi amacına uygunsuz hale getiren herhangi bir yapı kusurundan alır.

Bunun anlamı şudur: Geçerli addettiğimiz etik ideale bağdaşmayan şeyler de bizde estetik zevk duygusu yaratabilirken, böyle bir şey Ortaçağlılar için kesinlikle geçerli değildir. Bunun bir başka anlamı da, estetik açıdan zevk verir görünen şeylerin mümkün olan her durumda etik açıdan haklı çıkarılmasıdır. Aslında, Ortaçağ'da bu duyarlığın dengeli ve kusursuz olarak uygulanması söz konusu değildir; bir yandan sütun başlıkları üzerindeki canavarların güzelliğini fark eden, aşırı katı tutumu yüzünden bu güzelliği reddeden Aziz Bernard'a, öte yandan bazı Goliard şiirlerine veya yaşlı bunaklarla dolup taşan bir cennete gitmektense güzel Nicolette'ine kavuşacağı cehenneme gitmeyi yeğleyen Aucassin'e tanık oluruz. Ama bu, Aziz Bernard'ın *Carmina Burana* şairlerinden daha fazla Ortaçağlı olduğu anlamına gelmez. İdeal modelden bu ayrılmalar göz önünde bulundurulduğunda, birincil kusursuzluk ve ikincil kusursuzluk felsefesinin mevcut değerler ortamında Ortaçağ'ın sürekli olarak ihlal ettiği bir tür ideali yansıttığını görürüz. Aziz Thomas'ın yaklaşımı somut beğeni ve yargı edimlerinde birebir bir karşılık bulamayacak kadar kusursuzdur, ama her halükârda deontolojik düzlemde bir uygarlığın ve bir göreneğin temel koordinatlarını dile getirir.

Böylece, konumunun verdiği güvenceyle Aziz Thomas sanatsal olgunun belirli bir özerkliğinden bile söz edebilmektedir:

> *Non pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod faciat.*
>
> Sanatçı, eserini gerçekleştirmesindeki niyetiyle değil, yalnızca gerçekleştirdiği eserin niteliğiyle övgüyü hak eder. (*S. Th.* I-II, 57, 3)

Ahlaksal niyet önemli değildir; önemli olan, eserin iyi yapılmış olmasıdır, ama eser iyi yapılmışsa, her yönden olumludur. Sanatçı ahlak dışı niyetlerle bir ev yapabilir; gene de, işlevine uygun düşüyorsa evin estetik açıdan kusursuz ve özü itibarıyla iyi olmaması için hiçbir neden yoktur. Sanatçı bütün iyi niyetiyle insan yaşamının ahlaksal ritmini bozabilecek sıradan bir heykel yapabilir; bu durumda, Hükümdar eseri Şehirden dışlamalıdır, çünkü Şehir amaçların organik bütünlüğü üzerine kurulur ve kendi bütünlüğüne yönelik tehditlere tahammül gösteremez (*S. Th.* II-II, 169, 2 ad 4).

7.3. "Claritas"

Görüldüğü gibi, tüm bu gözlemler, tüm karmaşık ilişkileriyle somut organizmanın estetik değerin merkezi olduğu ilkesine dayanır. Bu bağlamda *claritas*, parlaklık, ışık özelliği de, Aziz Thomas'ta sözgelimi Yeni-Platonculardaolduğundan kökten farklı bir anlam edinir. Yeni-Platoncuların ışığı yüksekten aşağı iner ve yaratıcı bir süreç içinde şeylere nüfuz eder, hatta şeylerde oluşup katılaşır. Halbuki Aziz Thomas'ın *claritas*'ı düzenleyici biçimin özbelirimi olarak *aşağıdan yükselir*, nesnenin içinden. Fiziksel ışık da "güneşin tözsel biçiminden kaynaklanan" (*consequens formam substantialem solis*) etkin bir niteliktir (*S. Th.* I, 67, 3). Saadete kavuşmuş gövdelerin *claritas*'ı, yücelmiş, bedenden taşan ruhun aydınlığıyla aynıdır (*S. Th. Supplementum* 85), İsa'nın suret değiştirmiş gövdesindeki *claritas* da "ruhtan taşar" (*redundat ab anima; S. Th.* III, 45, 2). Şu halde, gövdelerin rengi ve aydınlığı, bir organizmanın doğal gereklere göre doğru yapılanmasının sonuçları olacaktır.

Ontolojik düzeyde, *claritas* organizmanın gerçek anlatımsal yetisidir; bir yazarın belirttiği gibi, biçimsel öğenin radyoaktif yayılımıdır. Algılanan ve kavranan bir organizma bu niteliğini ortaya koyar ve zekâ ondan uyumluluğunun güzelliği nedeniyle zevk alır. Öyleyse, bu ontolojik dışavurum bir bilgi nesnesi olmadığında da var olan bir şey

değildir; algılayan bir *visio* karşısında, nesneye çıkar gözetmeksizin "biçimsel nedeni açısından" (*sub ratione causae formalis*) bakan bir bakış karşısında gerçekleşen bir belirimdir. Nesne ontolojik olarak güzel yargısı verilmeye yatkındır, ama güzel olduğunun söylenebilmesi için bakan kişinin bilen ile bilinen arasındaki oranı gerçekleştirerek ve eksiksiz organizmanın tüm uyumlu oranlılığını saptayarak, bu kusursuzluğun gözleri önünde ışık saçışından tam olarak ve özgürce haz duyması gerekir. *Claritas* ontolojik olarak kendi içinde açıklıktır ve bir görüş alanına girdiğinde bizim açımızdan da açıklık, estetik açıklık haline gelir.

Buna bağlı olarak, Aziz Thomas'a göre estetik *visio*, bütünlüğü ve bölünmeyi, kısımlar ile bütün arasındaki ilişkinin kesinlenmesini, maddenin biçimle güzel uyumunun belirlenmesini, amaçların ve bu amaçların ne ölçüde uygun olduğunun bilincine varılmasını ima eden *bir yargı edimidir.*[1] Estetik görüş kendiliğinden bir sezgi değil, nesne ile bir söyleşidir. Yargı ediminin dinamizmi, onun yakaladığı düzenlenmiş varoluş ediminin dinamizmine karşılık gelir. Bu yüzden, Aziz Thomas şunu belirtir:

> *Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est eum terminari in diversa.*
>
> Arzu iyilik, huzur ve güzellikle son bulur, ama bu, farklı şeylerle son bulduğu anlamına gelmez.
> (*De veritate* XXII, 1 ad 12)

Huzur (*pax*), düzenin dinginliğidir (*tranquillitas ordinis*); gidimli kavrayış çabasından sonra anlık, kendi açık varlıklarıyla kendilerini ortaya koyan bir düzen ve bir bütünlük görüntüsünün zevkini yaşar. O zaman zevkin ötesinde huzur, huzursuzluğun ve iyiliğe ulaşmayı engelleyen şeylerin ortadan kalktığını ima eden huzur (*importat remotionem perturbantium et impedientium adeptionem*) kendini gösterir. Görmenin getirdiği sevinç, arzudan uzak bir te-

[1] *S. Th.* I, 85, 5. Estetik alımlamanın karmaşık bir karşılaştırma işlemi olduğu görüşü Aziz Bonaventura'da da vardır: *Itinerarium*, II, 4-6.

maşanın, hayranlıkla izlediği kusursuzlukla tatmin olmuşluğun özgür sevincidir. Güzel şeylerin görülmesi zevk verir, çabasız sezildikleri için değil, çabayla elde edildikleri ve o çabanın sona erişi içinde zevk alındıkları için. Engelsiz gerçekleşen bilişsel güçten ve bilişsel güç edimi içinde dinginliğe kavuşan arzudan duyulan sevinç söz konusudur burada.

8.

ORGANİZMA ESTETİĞİNİN GELİŞMESİ VE ÇÖKÜŞÜ

8.1. Strasbourg'lu Ulrich, Aziz Bonaventura ve Llull

Albertus Magnus 1248 ile 1252 yılları arasında bir tarihte Köln'de verdiği derste *De divinis nominibus*'un IV. Bölümü'nü yorumlarken, öğrencileri arasında Aziz Thomas'ın yanı sıra Strasbourg'lu Ulrich de vardı. Ulrich, hemen hemen Aquino'lu Thomas'ın *Summa*'sı ile aynı tarihlerde *Liber de summo bono*'yu yazmış ve bu eserinde biçim, ışık, oran kavramları üzerine kurulu bir estetik kavrayışı ortaya koymuştu. Aslına bakılırsa, Ulrich'in oran kuramı Thomas'ınkinden çok daha kesin ve spesifik olup (Thomas'ın kuramı ancak farklı eserlerindeki gözlemleri bir araya getirildiğinde netlik kazanır), daha belirgin bir estetik amaç güdüyordu. Ama Ulrich'in biçim kavramı önemli ölçüde Yeni-Platonculuğun etkisiyle yazılmıştır ve Thomas'ın töz açımlamasında tanık olduğumuz somutluk özelliklerinden yoksundur. Ulrich'e göre, güzellik Albertus Magnus'un görüşündeki anlamıyla *splendor formae*'dır, ama biçim Yeni-Platoncu ışığın tüm özelliklerine sahiptir; üstelik, Ulrich'in görülür gerçeklikler görüşünde *De Causis*'in etkisi görülür.

Omnis enim forma cum sit effectus Primae lucis intellectualis, quae per suam essentiam agit, oportet necessario quod

lucem suae causae per similitudinem participet... Quaelibet forma, quantum minus habet hujus luminis per obumbrationem materiae, tanto deformior est, et quanto plus habet hujus luminis per elevationem supra materiam, tanto pulchrior est.

Her biçim, kendi özü aracılığıyla etki gösteren ilk anlıksal ışığın etkisi olduğuna göre, ışığın benzerlik yoluyla kendi nedeninin doğasından pay alması gerekir... Her biçim, maddenin neden olduğu gölge nedeniyle bu ışıktan ne kadar az pay alırsa, o kadar çirkin olur; maddenin üzerine çıkıp bu ışıktan ne kadar çok pay alırsa, o kadar güzel olur. (*Liber de summo bono* II, 3, 5, Pouillon 1946 içinde, s. 328)

Thomas'ın düşüncesi ile Ulrich'in düşüncesi arasında nasıl derin bir farklılık olduğuna dikkat edilmelidir.

Aziz Bonaventura da hilomorfik ilkelere dayalı bir estetik geliştirir, ama daha önce gördüğümüz gibi, Bonaventura görüşlerini daha kapsamlı ışık metafiziği bağlamında dile getirmiştir. Augustinus düşüncesinin Bonaventura üzerindeki etkisi onu bir oran, *aequalitas numerosa* estetiği ortaya koymaya götürür (bu estetiği *De musica* adlı eserinde geliştirmiştir); bu estetiğin başlıca özelliği özgün bir oran kuramı olması değildir, daha çok, Aziz Bonaventura'nın *aequalitas* yasalarının sanatçı tarafından kendi ruhunun derinliklerinde bulunduğunu öne sürmesidir. Bonaventura ile Fransisken okulu sanatsal esinin ve sanat konusunun irdelenmesini sağlayacak görüşler ortaya koyar.

Thomas'ın yaklaşımına yakın yaklaşımları Ramon Llull'da bulabiliriz. Llull *Ars magna*'da örneğin boyutun (*magnitudo*) güzelliğinin bütünlüğe (*integritas*) bağlı olduğundan söz eder; bu ilke, oranların küçüklüğüne de bir açıklama getirir: Çocukta olduğu gibi, organizmaya özgü gerekliliklerin gerektirdiği bir şeydir bu. Ama Llull'un görüşü çok farklı bir yönde ilerler; onun organizma olarak Kozmos görüşünde ne *Timaios*'taki kozmolojinin tipik mitsel-metafizik özellikleri vardır, ne de Aziz Thomas'ın düzenli Kozmos'unun daha rasyonel-doğalcı yönü. Llull'un kura-

mı büyü ve Kabala üzerinde durur ve bu yönüyle Rönesans Platonculuğunun öncüsü niteliğindedir. Aşağıda Llull'un evrensel zincir olarak uyum tanımıyla 11.6'da aktaracağımız Giordano Bruno metni karşılaştırıldığında bu yön açık olarak görülecektir:

> *Concordantiae vinculum a summo usque ad infima durat. Est enim quaedam universalis amicitia omnium rerum, in qua omnia participant, et illum nexum plerique, ut Homerus, auream mundi cathenam appellant, cingulum Veneris, seu vinculum naturae: sive symbolum quod res inter se habent.*
>
> Uyum bağı, [varlıklar hiyerarşisinin] doruk noktasından temele kadar uzanır. Aslında, her şey arasında, her şeyin katıldığı bir tür evrensel dostluk vardır; Homeros'u izleyerek söylemek gerekirse bu bağın adı, evrensel altın zincir veya Venüs kuşağı veya doğa bağı veya şeylerin müşterek sahip oldukları simgedir.
> (*Rhetorica*, 1598 basımı, s. 199)

8.2. Duns Scotus, Ockham ve Birey

Thomas'ın konularının gerçekten ilginç bir gelişimini görmek istersek, Duns Scotus'un eserlerine bakmalı, onun metinlerini yorumlamaya çalışmalıyız. Yorumlama zorunluluğundan söz ediyoruz, çünkü ilginç bazı gözlemler dışında, Duns Scotus'un estetiğe ilişkin görüşleri daha çok metafizik ve gnoseolojik yaklaşımlarında gizlidir.

Duns Scotus'un güzellik tanımlaması çok ilginçtir; şimdiye kadar gözden geçirdiğimiz tanımlamalara benzer görünmekle birlikte, aslında onlardan son derece farklıdır:

> *Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem.*

> Güzellik, güzel cisimde mevcut olan mutlak [bağımsız] bir nitelik değildir; büyüklük, şekil ve renk gibi onda birleşen şeylerin birlikteliğinden ve bu özelliklerin hem cisimle, hem kendi aralarındaki tüm ilişkilerinin birlikteliğinden kaynaklanır.
> (Aktaran De Bruyne 1946, III, s. 347)

İlişkiler üzerine kurulan bu güzellik kavramı ve birliktelik (*aggregatio*) üzerindeki bu ısrar, biçimlerin çoğulluğu şeklindeki Skolastik kuram açısından bakıldığında son derece kişisel bir yön edinir.

Duns Scotus'a göre, birleşimin edimselliği tüm parçalarının edimselliğinden kaynaklanır ve birleşimin birliği biçimin birliğini değil, kısmi biçimlerin nihai biçime doğal bağımlılığını gerektirir. Aziz Thomas'a göre, birçok biçim karma bir cisim oluşturmak üzere birleştiğinde (insan bedeninde olduğu gibi), özgül tözsel biçimlerini yitiriyorlardı ve tüm beden birleşimin yeni tözsel biçimini (ruh) ediniyordu; öyle ki, oluşturucu tözler eski özerkliklerini yalnızca *virtutes* aracılığıyla, yani yeni birleşimin özellikleri olarak kalan nitelikler aracılığıyla açığa vuruyorlardı (*De mixtione elementorum; S. Th.* I, 76, 4; *Quodl.* I, 5). Tözsel biçimin bu birliğini savunmak Aziz Thomas'ı organizmayı her şeyden önce birlik yönü açısından görmeye götürüyordu. Oysa, *formalitates*'in çoğulluğu kuramı Scotus estetiğinde ilişki yönünün vurgulanmasını ve güzelliğe ilişkin daha analitik ve daha az yararcı bir görüşün önerilmesini getirir.

Duns Scotus'un estetik sorunlara gönderme yapmaksızın önerdiği gerçekten yeni bir başka yön, *haecceitas* (sözcüğü sözcüğüne: "bu"luk) kuramıyla bağlantılıdır. Belirleyici özellik olarak *haecceitas* biçimi eksiksiz hale getirmekten çok, birleşim üzerinde etki göstermek ve ona somut bir bireysellik vermektir. Thomas'ın bakış açısından organizmayı somutluğu içinde görmek her zaman spesifik bir *quidditas*'ın –yani bir anlamda tipik bir şeyin, bir kategorinin örneğinin– görülmesi anlamını taşırken, Duns Scotus'un bakış açısından birey yalnızca kendisidir ve kendisi olması onunla *birleşmeyen*, ondan mantıksal olarak

ayırt edilebilecek, ama somutluk anlamında onun nihai bütünleşmesi olan bir ilke sayesindedir. "Her bireysel kendilik başka her birlikten kendiliğinden farklıdır" (*omnis entitas individualis est primo diversa a quocumque alio*).

Burada, Aziz Thomas'a göre olduğundan da çok, birey özden üstündür; yalnızca var olduğu için değil, tekil olarak belirlenmiş, biricik olduğu için varlıksal açıdan daha kusursuzdur. *Ratio individui*'de, *natura communis*'te eksik olan bir şey vardır; bireyde olan şey, ortak doğayla birleşen ve bireysellik doğasını önceden belirleyen bir *entitas positiva*'dır (*Ordinatio,* I, 3, 1, 5-6; bu konularla ilgili olarak krş. Marmo 1981-82).

Duns Scotus *haecceitas*'ın mutlak benzersizliğini, onun bireyi biricik (*unicum*) olarak belirleyişini, bu böylesine güçlü ve modern duyarlığa böylesine yakın kavramı, estetik sorunlarla bağlantılı olarak düşünmez. Ama bariz olarak bu felsefi konum alış, bireysel değerlerin giderek yeni bir değerlendirmeye tabi tutulduğu ve gelişen Gotik sanat ile Geç Gotik sanatın başlangıç verimlerinde açık bir karşılığını bulan bütün bir kültür atmosferinin etkisini içermektedir.

Chartres ile Amiens kiliselerinde gördüğümüz klasik Gotik sanat, daha çok biçimin nesnede tipik parıltısını yakalamaya yönelik bir duyarlığa karşılık geliyordu ve daha önce belirttiğimiz gibi çoğulluk içinde birliği belirginleştirme amacını güdüyordu. XIII. yüzyılın Gotik sanatında ise bütünün yerini tekil özelliklerin öne çıkarıldığı bir anlayış alır; bakış açısı daha analitik bir nitelik kazanır, bakış çoğul öğelere yönelir (Geç Ortaçağ'da bu analitik bakış en uç örneklerine Fransız-Flaman minyatüründe ve resminde ulaşacaktır). Burada Duns Scotus'un bize önerdiği *ilişkisel biçim*'in, özerk biçimlerden oluşmuş biçimin yansımasını görmek zorlama olmaz. Tipik olana yönelik bir duyarlıkla eşzamanlı olarak, yavaş yavaş bireysele yönelik bir duyarlık kendini gösterip ağırlığını duyurmaya başlar; insan türlerinin ve kategorilerinin tipik imgelerini belirlemeye çalışan heykelcilik tarzı giderek yerini figürlerin bireysel çizgilerini vurgulamaya, yinelenemez özellikleri saptamaya ça-

lışan bir anlayışa bırakır. Bu gelişmeye hangi kültürel ve toplumsal olgunlaşma etmenlerinin katkıda bulunduğunu biliyoruz, bu etmenlerin sayıca çok fazla olduğunu da; ama asıl çarpıcı olan nokta, nasıl okullar arası kısır çekişmelerin ürünü gibi görünen bir metafiziğin, alttan alta, dönemin kültürel atmosferine duyarlı olduğu, o atmosferi belirleyip onun tarafından belirlendiği, olası ilişkilere ve gelişmelere açık olduğudur.

Haecceitas, henüz ne Scotus'un ne de çağdaşlarının girebileceği bir yolu gösterir. *Haecceitas* soyut zihinle değil sezgiyle kavranır; anlık onu olsa olsa belli belirsiz kavrayabilir ve tümel kavramlara başvurmak zorunda kalır. Bir yanda bireysellik, indirgenemezlik, özgünlük; öte yanda sezgisel biliş: Bu kavramların, estetik kuramların daha sonraki gelişimi açısından içerdiği potansiyeli vurgulamaya gerek bile yok.

Bu görüşlerin belirmesiyle, organik güzellik anlayışının, en azından Skolastik sistemlerde formüle edilebildiği şekliyle varlığını sürdürmesi olanaksız hale gelir; algılamanın analitik olduğu görüşü ile sezgi yoluyla kavranması gereken nitel bireysellik anlayışı, Aquino'lu Thomas'ın estetik organizma kavramının parçalanmasına yol açan zıt kutuplardır (krş. De Bruyne 1946, III, s. 352 vd.; genel olarak Duns Scotus hakkında krş. Gilson 1952a ve Bettoni 1966).

Her ne kadar Ockham'lı William'da yer yer geleneksel temalara göndermelerle karşılaşsak da, estetik organizma kavramı onun felsefesinde artık düşünülmesi olanaksız bir kavramdır. Yaratılmış şeylerin mutlak olumsallığı ve Tanrıda ebedi düzenleyici idelerin olmayışı, şeylerin uyum gösterdiği, psikolojik eğilimlerimizin örnek aldığı, sanatçının (*artifex*) esinlenebileceği sabit bir kozmik düzen (*ordo*) kavramına son verir. Ockham bize, evrenin düzeni ile birliğinin aynı evrende "cisimleri birbirine bağlayan bir tür zincir" (*quasi quoddam ligamen ligans corpora*) olmadığını söyler. Cisimler sayısal olarak ayrık mutlaklardır (*quae non faciunt unam rem numero*), düzensiz olarak birbirlerinden uzaktırlar. Düzen görüşü onların karşılıklı konumunu dile getirmekle birlikte, onların özünde içerilen bir ger-

çekliği dile getirmez (*Quodlibet* VIII, 8). Düzenleyici bir biçim, parçalarından ayrık olup gene de onları belirleyen rasyonel bir ilke görüşü ortadan kalkmıştır. Parçalar belirli bir tarzda düzenlenmiştir, ama "bu mutlak parçaların ötesinde başka bir şey yoktur" (*praeter illas partes absolutas nulla res est; Ordinatio* 30, 1).

Şu halde, oran kavramı eski gücünü yitirir. Bütünlük (*integritas*) kavramı için gerekli olan tümellerin gerçekliği görüşü adcılıkla son bulur; artık ne biçimsel ne de gerçek ayrımların var olmadığı göz önünde bulundurulduğunda, güzelliğin ve onu belirgin kılan ayrımların aşkınsallığı sorununu gündeme getirme olasılığı kalmamıştır. Geriye tikele ilişkin sezgi, görülür oranları içinde empirik yoldan çözümlenebilir bir varlığın bilinmesi kalır, çünkü tikelin anlıksal yoldan sezilmesi olanaklıdır (*Ordinatio*, Prol. 1). Sanatçının yaratısında yararlandığı idenin kendisi, yaratmak istediği şeyin tikel bir örneğidir, onun tümel biçiminin idesi değildir (Ockham konusunda krş. Ghisalberti 1972 ve 1976).

Nicolas d'Autrecourt neden, töz ve ereklilik ilkelerine ilişkin eleştirisinde tüm bu yaklaşımları daha da uç noktaya götürür. Neden, sonuca bakılarak belirlenemez; bir şeyin bir başkasının sonucu olduğu kesinlenemiyor, bir varlık aşamaları hiyerarşisi belirlenemiyorsa, başka şeylerden daha kusursuz şeyler yoksa ve her şey yalnızca birbirinden farklıysa, kısacası hiyerarşik bir yapı kurmaya çalıştığımız yargılar yalnızca kendi kişisel tercihlerimizi dile getiriyorsa, artık organiklikten, uyumlu bağımlılıktan, amaca uygunluktan, oranlar düzeninden, birincil kusursuzluğun ikincil kusursuzlukla olan nedensel bağından veya ikisi arasındaki yetkinleştirilebilirlik ilişkisinden söz etmek olanaksızdır.

Bu düşünürlerin bilim ve felsefe için yeni yollar açmasıyla, tüm Ortaçağ'ın vurgu farklarıyla o âna kadar temel aldığı estetik kategorilerden farklı yeni estetik kategorilerin geliştirilmesi zorunlu hale gelir. *Tikellikten* oluşmuş bir dünyada, güzellik *deha* veya *güzel anlatım* yoluyla yaratılmış imgenin benzersizliğine dönüşmek zorundadır. Röne-

sans estetiği Platoncu bir estetik olacaktır; buna karşılık, Ockhamcı felsefi eleştiri Maniyerizme öncülük edecektir.

Bununla birlikte, Ockhamcılar metafizik güzellik olanağını çökertseler de, yaklaşımlarının estetik sorunlar açısından neler getirebileceğini fark etmezler; artık verili bir düzen göremeyen ve artık dünyası belirli, tür ve cins açısından sabit ilişkiler içinde, kapalı anlamlara sahip bir yer olmaktan çıkmış insan, sonsuz bireysel olanaklar gerçekleştirebilecek insandır, özgür olduğunu keşfeden ve kendisini yaratıcı olarak tanımlayan insandır (krş. Garin 1954, s. 38). Filozoflar çökmekte olan okulun polemiklerine dalar veya Ockham gibi yepyeni bir düzen arayışının ürünü siyasal savaşıma atılırlar. Sanatsal yaratı ve şairlik konuları başkalarına bırakılacaktır.

8.3. Alman Mistikler

Geç Skolastik felsefenin güzellik metafiziğini çökertmesi karşısında, dönemin bir başka felsefi-dini çehresini oluşturan mistikler bunu telafi edecek herhangi bir şey ortaya koyamaz veya en küçük bir gelişmeye önayak olamazlar. XIII. ve XIV. yüzyıl Alman mistikleri şiirsel ideleştirme süreci üzerine analoji yoluyla ilginç sözler söyleseler de (daha sonra göreceğimiz gibi), sürekli olarak esrime anlarında yaşadıkları güzellikten söz eder, ancak bu güzelliğin niteliği konusunda kesin hiçbir şey söyleyemezler. Tanrı dile getirilemez olduğundan, ona güzel denmesinin, iyi veya sonsuz denmesinden farkı yoktur. Mistiklerde güzellik kategorisi tanımlanamazı tanımlayan, üstelik eksik olarak tanımlayan bir addır; deneyimlerinin sonucu olarak son derece yoğun, ancak belirli çizgilerden yoksun bir haz duygusu kalır geriye. Şeylerin güzelliğini temaşa edip onlardan Tanrıya yükselen sevgi dolu anlığın verdiği haz da sona erer; oysa bu haz XII. yüzyıl mistiklerinde son derece canlı bir duygu olmuş ve Victor'lulara güçlü bir estetik geliştirme olanağı sağlamıştı. Şimdi ise, artık Tanrının ateş, uçurum, doymak bilmez bir açgözlülüğe sunulmuş yiyecek

olarak algılandığı bir zamanda, nasıl *tranquillitas ordinis*, kozmosun güzelliği, Tanrısal özniteliklerin uyumu temaşa edilebilirdi ki?

Suso, tüm hoş şeylerin dipsiz uçurumundan söz eder; Eckhart ise "sessiz ve yalnız Tanrının anlamdan ve biçimden yoksun uçurum"undan söz eder ve şunu anımsatır: "Ruh, ne bir eylemin ne de bir imgenin bulunduğu Tanrısal boşluğa kendisini atarak eşsiz mutluluğu yakalar..." (*Predigten* 60 ve 70). Bir başka mistik, Tauler, "O uçurumda," der, "ruh kendini yitirir ve artık ne Tanrıyı bilir ne kendisini, ne eşitliği ne eşitsizliği, ne de başka bir şeyi bilir; çünkü Tanrının birliğine dalmış ve tüm farklılıkları unutmuştur" (*Predigten* 28). Ne eylem, ne imge, ne ayrımlar, ne ilişkiler, ne bilgi: Son mistiklerin Ortaçağ'ı bize gerçekten de güzellik hakkında hiçbir şey söyleyemez.

XIII. yüzyılın estetik anlayışları ile Rönesans arasındaki bu geçiş döneminde, estetik duyarlık ve estetik kuram tarihine bir şeyler söyleyebilecek olanlar yalnızca sanatçılardır: Trubadurlardan Dante'ye dönemin sanatçıları, güçlerinin bilincine varmış, bireyselliklerinden gururlu yeni bir mizaç ve uğraşlarına ilişkin eleştirel bir bilgi ortaya koyarlar.

9.
SANAT KURAMLARI

9.1. "Ars" Kuramı

Sanat kuramı hiç kuşkusuz Ortaçağ estetik tarihinin en bilinmeyen bölümünü oluşturur; gerçekten de Ortaçağlıların *ars* konusundaki görüşü, ayrıntılı bir çözümlemede ele alınması zorunlu olan sayısız ve tipik dalgalanmalar bir yana, köklerini insana özgü *yapma* konusundaki klasik ve anlıkçı öğretiden almış ve sanatı hemen hemen bu öğretiyle aynı doğrultuda görmüştür. "Sanat, yapılması gereken şeye ilişkin doğru bilgidir" (*ars est recta ratio factibilium; S. Th.* I-II, 57, 4) veya "Sanat, yapılacak şeylere ilişkin yapma ve düşünme ilkesidir" (*ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda; Summa Alexandri*, II, 12, 21) şeklindeki tanımlamaların kesin bir ilk söyleyicisi yok gibidir. Ortaçağ, Karolenjlerden Duns Scotus'a bu tanımlamaları yinelemiş ve çeşitli biçimler altında dile getirmiştir; bu sanat görüşünün kaynağı öncelikle Aristoteles ve sonra bütün bir Yunan geleneği, Cicero, Stoacılar, Marius Victorinus, Sevilla'lı İsidorus, Cassiodorus'tur.

Yukarıda aktardığımız tanımlarda iki temel öğe dile getirilir; bunlardan biri bilişsel (*ratio, cogitatio*), öteki üretimsel (*faciendi, factibilium*) öğedir ve sanat öğretisi bu önkabuller üzerine kurulur. Sanat, şeylerin nasıl üretilebileceğini gösteren kuralların bilinmesidir. Söz konusu olan, ve-

rili, nesnel kuralların bilinmesidir; bu konuda Ortaçağ görüş birliği içindedir. Cassiodorus bildik etimolojik umursamazlığıyla bize "sanat" (*ars*) sözcüğünün "zorunlu kılmak" (*arctare*) sözcüğünden geldiğini söyler (*De artibus et disciplinis liberalium artium*, PL 70, sütun 1151) ve Salisbury'li John birkaç yüzyıl sonra bu görüşü değiştirmeksizin yineler (*Metalogicus* I, 12). Ama Cassiodorus ve onun yanı sıra Sevilla'lı İsidorus (*Etymologiarum libri XX,* I, 1) *ars*'ın aynı zamanda Yunanca *aretés*'ten geldiğini anımsatır, çünkü sanat bir güçtür (*virtus*), bir şey yapma yetisidir, dolayısıyla bir *virtus operativa*, yani pratik anlığın bir gücüdür. Sanat, *eylemde bulunma* alanına değil, *yapma* alanına girer. Eylemde bulunma ahlak alanına girer ve sağduyunun düzenleyici gücüne bağlıdır (*recta ratio agibilium*). İlahiyatçılar sanat ile sağduyu arasında belirli bir benzerlik olduğunu belirtirler, ama sağduyu eylemde bulunulması gereken olumsal durumlarla ilgili olarak pratik yargıyı düzenler ve insanın iyiliğini amaçlar; oysa sanat bir eser üretmek için fiziksel (örneğin heykel) veya zihinsel (örneğin mantık veya retorik) malzemeler üzerindeki işlemi düzenler. Sanat iyi bir eser (*bonum operis*) üretmeyi hedefler; demirci için önemli olan iyi bir kılıç yapmaktır, kılıcın soylu amaçlarla mı, yoksa kötü amaçlarla mı kullanılacağı önemli değildir. Şu halde, anlıkçılık ile nesnelcilik, Ortaçağ sanat öğretisinin iki yönünü oluşturur; sanat bir bilimdir (*ars sine scientia nihil est*) ve kendi özellikleri olan nesneler, yapılmış şeyler üretir. Sanat anlatım değil yapmadır, bir sonucun gözetildiği bir işlemdir.

Bir geminin olduğu kadar bir evin yapılması, bir çekicin olduğu kadar bir minyatürün yapılması; sanatçı (*artifex*) nalbanttır, hatiptir, şairdir, ressamdır ve yün kırpıcıdır. Bu, Ortaçağ sanat kuramının iyi bilinen öteki yönüdür; *ars* bizim zanaat veya teknik adını vereceğimiz alanlara da uzanan çok geniş bir kavramdır ve sanat kuramı her şeyden önce bir *meslek kuramıdır. Artifex*, doğayı düzeltmeye, bütünleştirmeye veya dayanıklılığını arttırmaya yarayan bir şey üretir. İnsan, yoksunluğu yüzünden sanat yapar: Tüylerden, hayvanlarınkine benzer kesici dişler-

den, pençelerden yoksun doğmuş olduğundan, hızlı koşamadığından veya bir kabuğun ya da doğal zırhın içine sığınamadığından, doğanın eserlerini gözler ve bunları taklit eder. Dorukta durmaksızın veya içeri sızmaksızın bir tepenin eteklerinden akıp giden suları görerek, çatıyı ve evi icat eder (Saint-Victor'lu Hugh, *Didascalicon* I, 10). "Her eser ya Yaratanın ya Doğanın ya da doğayı taklit eden bir sanatçının (*artifex*) eseridir" (*omne enim opus est vel opus creatoris, vel opus naturae, vel opus artificis imitantis naturam*; Conches'lu Guillaume, *Glosae super Platonem,* yay. haz. Jeauneau, s. 104).

Öyleyse, sanat doğayı taklit eder, ama doğanın ona model olarak sunduğunu kölece kopya etmek için değil; sanata özgü taklitte yaratıcılık vardır, işleyerek geliştirme vardır. Sanat ayrı şeyleri birleştirir ve birleşik şeyleri ayırır, doğanın eserini genişletir, doğanın ürettiği gibi üretip, doğanın yaratma çabasını sürdürür. Evet, "sanat doğayı taklit eder" (*ars imitatur naturam*), ama "onun işleme tarzını izleyerek" (*in sua operatione*) taklit eder; sanatın doğayı taklit etmesi zorunlu olarak onun biçimlerini kopya etmesi anlamını taşımaz, sanat doğanın işleyiş tarzını taklit eder (*S. Th.* I, 117, 1). Hep aslında olduğundan daha sıradan görünmüş bir formüle önemli bir eklemedir bu. Ortaçağ sanat kuramı özellikle insan tekniğinin oluşumuna, teknik oluşum ile doğal oluşum arasındaki ilişkilere ilişkin bir felsefe olması açısından ilginçtir.

Bu ilişkinin en güzel çözümlemelerinden birini Salisbury'li John'da buluyoruz. Sanat, olası şeyleri doğaya göre gerçekleştirme yetisi sağlar, doğanın yaptıklarını kısa yoldan yapıp, onun elde ettiği sonuçları önceden elde eder:

> *Eorum, quae fieri possunt, quasi quodam dispendioso naturae circuitu compendiosum iter praebet et parit (ut ita dixerim) difficilium facultatem. Unde et Graeci eam méthodon dicunt, quasi compendiariam rationem, quae naturae vitet dispendium, et anfractuosum ejus circuitum dirigat, ut quod fieri expedit, rectius et facilius fiat.*

Natura enim, quamvis vivida, nisi erudiatur, ad artis facilitatem non pervenit: artium tamen omnium parens est, eisque, quo proficiant et perficiantur, dat nutricolam rationem.

Sanat, yapılabilecek şeylerle ilgili olarak sanki doğanın uzun yoluna oranla daha kısa bir yol sunar ve daha önce de belirtmiş olduğum gibi güç şeyleri gerçekleştirme yetisi sağlar. Bu yüzden Yunanlılar, doğanın savurganlığından kaçınan ve onun yılankavi seyrini düzelten, böylece yapılması yararlı olan şeyi daha doğru ve daha kolay yoldan yapmayı sağlayan kısa ve özlü akılyürütmeye *méthodon* adını verirler. Gerçekten de, doğa ne kadar atik olsa da yön verilmedikçe sanatın hızına ulaşamaz; bununla birlikte, doğa tüm sanatların annesidir ve ilerleyip kusursuz hale gelmeleri için onlara yol göstericileri olarak akıl verir.
(*Metalogicus* I, 11)

Şeyleri algılaması, bellek dağarcığına yerleştirmesi ve inceleyip eşleştirmesi için, "doğa, kendi payına, yaratma yetisini uyarır" (*vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens*). Bu sürekli gelişmede sanat ile doğa karşılıklı olarak birbirine yardım eder. Salisbury'li John *ingenium* (yaratma yetisi) sözcüğünü kullandığında, aynı terimi kullanırken Maniyeristlerin düşüneceği anlamı düşünmez, olsa olsa *virtus operandi*'yi düşünür. Ama Doğa (*Natura*) sözcüğünü kullandığında, hiç kuşkusuz XII. yüzyılın kültürel atmosferinin etkisini yansıtır ve canlı, organik bir şeyi, Yaratanın bir eyleyenini, etkin bir biçim vericiyi düşünür.

9.2. Sanatsal Biçimin Ontolojisi

XIII. yüzyılın filozofları bu tür sanat görüşlerine (kozmogonik güçlerle bağlantılı bir yeti olarak sanat görüşüne) sınırlama getirecek, bu görüşün olanaklarını sınırlayan bir sanatsal biçim ontolojisi geliştireceklerdir.

Aziz Thomas'a göre, doğadaki organizmalar ile sanatın organizmaları arasında derin bir ontolojik farklılık vardır. Sanatçının işlediği maddeye verdiği biçim, tözsel bir biçim değil, *ilineksel* bir biçimdir. Sanatsal olarak işlenmeye uygun madde salt kuvve, *ex qua* madde değildir; zaten tözdür, *in qua* maddedir, belirlenmiş edim, mermer, bronz, kil veya camdır. Bu niteliğiyle madde, ilineksel biçimlerin işleyip, belirli şekiller edinmesini sağladıkları, ancak tözsel doğasına dokunmadıkları "özne"dir (*subjectum*).[1] "Sanat doğanın sunduğu maddeye göre işler" (*Ars operatur ex materia quam natura ministrat; Sentencia libri de anima* II, 1, s. 696; krş. *S. Th.* I, 77, 6). Aziz Thomas, işlenip heykel haline getirilebilecek bronz örneğini verir. Bu bronz ona verilecek şekil kuvvesine önceden sahiptir; şekil verilmemiştir (*infiguratum*) ve biçimden yoksundur (*privatio formae*), ama bronzu heykel haline getiren sanatsal biçim onu yüzeysel olarak değiştirir, çünkü bronz oluşu ilineksel biçime bağlı değildir.

Bu metin bize, yaratıcı güç olarak sanat görüşünün Ortaçağ zihniyetine ne kadar uzak olduğunu gösterir; en üst gerçekleştirme düzeyinde sanat güzel şekiller, madde üzerinde yüzeysel düzenlemeler (*terminationes*) oluşturabilir, ama doğanın önceliği karşısında belirli bir ontolojik alçakgönüllülüğe razı olmak zorundadır. Sanatın bir araya getirdiği kendilikler yeni bir düzen içinde birleşmezler, her biri kendi tözsel gerçekliği içinde kalır, yalnızca "eşgüdüm yoluyla belirli bir şekil içinde düzenlenmiş olurlar" (*ad aliquam figuram redactis per modum commensurationis; S. Th.* III, 2,1). Bu öğeler onları bir arada tutan madde sayesinde varlıklarını sürdürür; oysa doğadaki şeyler Tanrısal katılım sayesinde yaşamda kalırlar (*Contra Gentiles*, III, 64).

Aziz Bonaventura'ya göre, dünyada üç güç "eyler": Hiçlikten eyleyen Tanrı, kuvve halindeki varlık üzerinde eyleyen doğa ve doğa üzerinde eyleyen ve var olan şeyleri (*ens completum*) öngören sanat. Sanatçı doğanın üretme rit-

[1] Özellikle bu savın estetik açıdan geliştirildiği *De principiis naturae*'a bakınız; ayrıca krş. *S. Th.* I, 77, 6 ve *Contra Gentiles*, II, 72.

mine yardım edemez, onu hızlandıramaz da, onunla yarışa giremez (II *Sent.*, 7, 2, 2, 2).

Halk dilinde yazılmış Skolastik metinlerde, ansiklopedi çalışmalarında bu fikirler ele alınmış ve yaygınlık kazanmıştır. Jean de Meun *Roman de la Rose*'da (Meun şiirin kendisine ait kısmını, Thomas *Summa*'yı bitirdikten kısa bir süre sonra yazmıştır), türleri sürdürme işlevini üstlenen Doğa'nın betimlemesini yaparken, Sanat üzerine uzun bir bölüm yazar. Sanat, Doğa gibi gerçek biçimler üretmez; doğanın önünde diz çökerek kendisine çeşitli görüntüleri içinde gerçekliği kavramayı öğretmesi için ona yakarır, tıpkı bilgisi kıt, ama doğayı taklit etmeye hevesli bir dilenci gibi. Ama Doğa'nın eylemini taklit ettiğinde bile Sanat canlı şeyler yaratamaz; bu noktada filozofların ontolojik güvensizliği, sanatın "hepsi mavi, sarı, yeşil veya başka renkler içeren silahlarla kuşanmış güzel atlar üzerinde şövalyeler, çayırda kuşlar, tüm denizlerin balıkları, ormanlarda dolaşan vahşi hayvanlar, çeşit çeşit otlar, bahar geldiğinde gençlerin ve çocukların toplamaya gittikleri her tür çiçek..." yaratabileceğini, ama sanatın asla, ne denli usta olursa olsun, bu yarattıklarının yürümesini, hissetmesini, konuşmasını sağlayamayacağını gören izleyicinin saf düş kırıklığına dönüşür. Bu kesinlemelerde, sanatın kendine özgü değerini anlamada yetersiz kalan bir duyarlığın dışavurumunu görmek gerekmez. Aziz Thomas'ta olduğu gibi, Jean de Meun burada doğanın ve sanatın olanaklarını estetik düzeyde değil, bilimsel düzeyde belirlemeye çalışmaktadır, tanıtlama gerekleri nedeniyle estetik düzeyi arka plana itmesi de doğaldır. Jean de Meun ile Aziz Thomas arasındaki fark şudur: Halk dilinde yazan *Roman de la Rose*'un şairi için bu argüman, tözleri değiştirebilen simyanın sanata olan üstünlüğünü tanıtlamaya yarar. Bu da gösteriyor ki, dönemin dindışı kültürü Skolastik felsefenin argümanlarından yararlansa da, Rönesans'ın bilim ve doğa felsefesi gereksinmelerini şimdiden duymaktadır.

Bununla birlikte, getirdiği tüm sınırlamalara rağmen, sanatsal biçim ontolojisi anlam karışıklığı olmaksızın estetik ile sanat arasındaki bağlantıyı kurmakta, her iki alanı

da biçimsel kavramlar üzerine oturtmaktadır. Hatta, Aziz Thomas sanatın biçimlerinin insana daha cazip geldiğini (dolayısıyla, estetik alımlamaya daha uygun olduğunu) belirtir; çünkü sanatsal biçimler tözsel karmaşıklığın derinliklerine inmesi gereken bir kavrayışı gerektirmezler, empirik yüzeysellikleri içinde algılanabilirler (*S. Th.* I, 77, I ad 7; *Sentencia libri de anima* II, s. 74).

9.3. Özgür Sanatlar ve Köle Sanatlar

Ortaçağ estetik ile sanat arasında bağlantı kurmakla birlikte, gene de *spesifik olarak sanat* konusunda yetersiz bir bilince sahiptir. Bir başka deyişle, Ortaçağ'ın bir güzel sanatlar kuramı, bugün anladığımız anlamıyla bir sanat görüşü –öncelikli amacı estetik haz vermek olan ve bu hedefin gerektirdiği üstün nitelikli eserlerin üretimi olarak sanat görüşü– yoktur. Ortaçağ'da sanatlar dizgesinin yaşadığı iniş-çıkışlar, bize çeşitli üretimsel etkinliklerin kesin olarak tanımlanmasının ve hiyerarşik bir yapıya sokulmasının ne denli güç olduğunu göstermektedir. Bölümlemelerin güzel sanatları yararlı sanatlardan (veya dar anlamıyla teknikten) ayırmak gibi bir amacı yoktur; hedef, soylu sanatları el sanatlarından ayırmaktır.

Köle sanatlar-özgür sanatlar ayrımı Aristoteles'te de vardır (*Politika* VIII, 2); bir sanatlar dizgesi fikri ise Ortaçağ'a Galenos'un *Perì téchnes* adlı eseriyle aktarılmıştır. Ortaçağ boyunca, aralarında Saint-Victor'lu Hugh'un, Longchamp'lı Rudolf'un, Domingo Gunsivaldo'nun da bulunduğu çeşitli yazarlar bir sanatlar dizgesi geliştireceklerdir. Gunsivaldo, Aristoteles'i temel aldığı kendi dizgesini 1150'de sergiler; üstün sanatlar arasında, "belagat" başlığı altında poetika, gramer ve retoriği görürüz, mekanik sanatlar ise en alt basamakta yer alır. Hatta bazen *mechanicae* teriminin etimolojisini vermek için *moechari* (zina işlemek) fiilinin düşünüldüğüne tanık oluruz, örneğin Saint-Victor'lu Hugh'da olduğu gibi (*Didascalicon* II, 21, PL 176, sütun 760; krş. Schlosser 1956, s. 78). Maddi niteliğinin ve

fiziksel çabanın köle sanatların soyluluğuna gölge düşürdüğü düşünülmektedir. Aziz Thomas da bu görüşü benimser; el sanatları köle sanatlardır, özgür sanatlar daha üstün sanatlar olup, ruhtan daha az soylu olan bedene tabi olmaksızın rasyonel bir malzemeye düzen verirler. Aziz Thomas, özgür sanatlarda soyut olarak tanımlanmış sanata özgü bazı fiziksel özelliklerin bulunmadığını fark eder, ama bunlara da en azından benzerlik yoluyla sanat denebileceğini savunur (*S. Th.* I-II, 57, 3 ad 3). Böylece, çelişkili bir sonuca varılmış olur; Gilson'un keskin bir gözlemle belirttiği gibi (1958, s. 121), sanat akıl *yapılacak* bir şeyle ilgilendiğinde doğar ve ne kadar çok yapılacak şey varsa o kadar sanat söz konusudur; oysa yukarıda sözünü ettiğimiz anlayışa göre, bir sanat özünü ne kadar gerçekleştirirse, yani ne kadar çok şey yaparsa, o kadar az soylu hale gelir ve ikincil sanat niteliği edinir.

Bu tür bir kuramın aristokratik bir bakış açısını yansıttığı açıktır. Özgür sanatlar-köle sanatlar ayrımı, en büyük iyiliği bilgide ve temaşada bulup kol gücünü kaçınılmaz olarak daha aşağı gören bir feodal toplum ideolojisini dile getirir (Yunanlılarda oligarşik ideolojiyi dile getirdiği gibi). Kuramsal tutumun bu toplumsal tezahürü öylesine derine işlemiştir ki, kuramın dışsal kabulleri ortadan kalktığında bile, bölümleme ortadan kaldırılması zor bir önyargı olarak varlığını sürdürmüştür, Rönesans döneminde heykeltıraşlık uğraşının soyluluğu üzerine yapılan hararetli tartışmalar da bunun bir göstergesidir.

Olasılıkla Ortaçağlılar Quintilianus'un görüşünü (*Institutio oratoria* IX, 4, 116) anımsıyorlardı; bu görüşe göre, "sanat uzmanları kurgu tekniği üzerine yargıda bulunurken, uzman olmayanlar yalnızca sanattan zevk duyarlar" (*docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*). Sanat kuramının sanata ilişkin tanımlamaları (örneğin Boethius'ta) bilgili kişilerin kavrayışını öne çıkarıp gelişirken, sanatsal pratik ile eğitsel yararlanma bir zevki (*voluptas*) yönlendirme yöntemi olarak gelişir. Özgür sanatlar-köle sanatlar ayrımı, güzel sanatlar-teknik ayrımının önüne geçer ve köle sanatlar, aynı zamanda eğitsel işlevler üstlendiklerinde ve

güzelliğin verdiği zevk aracılığıyla bilimin ve inancın hakikatlerini aktarabildiklerinde güzel sanatlar olarak görülürler. Bu işlevleriyle köle sanatlar, özgür olarak değerlendirilen güzel sanatlar grubu içinde yer alırlar. Arras Ruhani Meclisi'ne göre, "okuma yazma bilmeyenler yazı aracılığıyla kavrayamadıklarını resimsel göstergeler aracılığıyla kavrarlar" (*illitterati quod per scripturam non possunt intueri hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur;* ayrıca bkz. Thomas, III, *Sent.* 9, 1, 2).

Salt zevke yönelik bir sanat fikri ancak yer yer kendini gösterir; Aziz Thomas kadınların saç süslerini uygun bulur ve oyunlarla eğlenceleri, söz oyunlarını ve tiyatro gösterilerini över, ancak burada da işlevsellik söz konusudur. Kadının kocasının sevgisini kazanmak için süslenmesi iyidir; oyunlara gelince onlar da "yorgunluğun yükünü hafifflettikleri için" (*inquantum auferunt tristitiam quae est ex labore*) güzeldir.[1]

9.4. Güzel Sanatlar

Bununla birlikte, bu sınırlara rağmen, Ortaçağ estetiği tarihi içinde, güzel sanatlar konusunda bazı gözlemlere ve konum alışlara rastlayabiliriz. Önemli ilk metin, Charlemagne'ın saray çevresi içinde yazılmış olup, önce Alcuin'e, günümüzde ise Orléans'lı Theodulfus'a atfedilen *Libri Carolini* (Carolus'un Kitapları) adlı eserdir.[2] Eserin kaynağı, tasvirlerin yasaklanması uygulamasına karşı 787 yılında kutsal tasvirlerin kullanımına yeniden izin veren Nikaia Konsili'dir. Karolenj ilahiyatçılar bu karara karşı çıkarlar; bununla birlikte, kutsal bir tasvire tapmanın aptalca olduğunu, ancak tasviri tehlikeli sayarak yok etmenin de aptalca olduğunu, çünkü tasvirlerin onları kendi için-

[1] Kadınların süslenmesi konusunda bkz. *S. Th.* II-II, 169, 2; oyun konusunda bkz. *S. Th.* I-II, 32, I ad 3; I-II 60, 5; II-II, 168, 2-4.

[2] Yapıtın Orléans'lı Theodulfus'a ait olduğu savı, Wallach 1977'ye karşı Meyvaert 1979'da geliştirilen görüşlerle pekiştirilmiştir. Aşağıdaki alıntıların alıntılandığı kaynak: *Libri Carolini*, PL 98, sırasıyla sütun 1242, 1095, 1219, 1230.

de geçerli kılan kendi özerk alanları bulunduğunu kanıtlamak amacıyla sanatın ve tasvirlerin doğasına ilişkin bir dizi incelikli görüş ileri sürerler. *Opificia,* yani dünyevi sanatların ürettiği madde olan tasvirler mistik işleve sahip olmamalıdır. Tasvirlerde hiçbir doğaüstü etki yoktur, hiçbir meleğin sanatçının eline yön vermesi söz konusu değildir. "Sanat yansızdır, yapan kişiye göre inançlı veya inançsız olarak görülebilir" (*omnes artes et pie et impie possunt, ab his quibus exercentur, haberi*). Tasvirde ne tapılacak ne de büyük bir saygı gösterilecek hiçbir şey yoktur, "tasvir sanatçının yaratma gücüne bağlı olarak daha güzel veya daha az güzel olur" (*imagines pro artificis ingenio in pulchritudine et crescunt et quodammodo minuuntur*). Tasvirin değeri bir azizi temsil etmesinden değil, iyi yapılmış olmasından ve değerli malzemeyle meydana getirilmiş olmasından kaynaklanır. Sözgelimi, Meryem ile Çocuk İsa'nın bir tasvirini alalım, der Theodulfus; yalnızca tasvirin üzerine yazılmış olan başlık (*titulus*) bize bunun dinsel bir tasvir olduğunu söyler. Tek başına figür bize kucağında bir çocukla bir kadını gösterir ve pekâlâ bu, Venüs ile Aeneas, Alkmene ile Herakles veya Andromakhe ile Astyanakas'ın tasviri olabilir. Biri Meryem'i öteki ise bir tanrıçayı temsil eden, "figür, renk ve malzeme açısından benzer iki tasviri birbirinden ayıran tek şey başlıklarıdır" (*pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis, superscriptione tantum distant*).

Bu, figüratif dilin özerkliğine ilişkin gerçekten güçlü bir kesinleme olup, açıkça Suger okulunun katedral poetikası ile alegorizmine karşıt bir görüşü temsil eder. *Libri Carolini*'nin estetiği salt görsellik üzerine kurulu bir estetiktir, aynı zamanda figüratif eserin özerkliği üzerine kurulu bir estetiktir. Yazarı bu değeri vurgulamaya götüren şeyin konsil kararına karşı girişilen polemik olduğu doğrudur; çünkü Karolenj kültürü bazı pagan efsanelerin gerçekdışı olduğu kesinlemeleriyle doludur. Gene de, sözünü ettiğimiz metin, sanat eserlerine, vazolara, alçı süslere, resimlere ve minyatürlere, kuyumculuk ürünlerine birçok gönderme içerir ve bu göndermeler metin yazarının ince beğe-

nisini gösterir. Karolenj Rönesansı klasik şiire duyduğu ilgiyle de seçkin bir kültürün temsilcisi olmuştur.

İlahiyatçılar bu sanat kuramı taslaklarını geliştirirken, incelemeler ve öğretici kitaplarla zengin bir teknik literatür biçim kazanıyordu. Başlıca iki elkitabı *De coloribus et artibus romanorum* ile *Mappa clavicula*'dır; bu kitaplarda teknik unsurlarla klasikçilik çağrışımları ve hayvan kitaplarına özgü hayaller iç içe geçer (krş. Schlosser 1956, s. 26 vd.). Ama bu ve başka inceleme kitaplarında, estetik ile sanat arasındaki bağa ilişkin açık bir bilinci ortaya koyan birçok estetik görüşle renkler, ışık ve oranlar konusunda gözlemler yer alır.

Rahip Theophilus'un XI. yüzyılda yazılmış ünlü *Schedula diversarum artium* adlı incelemesinden de söz edilmelidir; bu yapıt Lessing tarafından Wolfenbüttel Kütüphanesi'nde bulunmuştur. Theophilus'a göre, Tanrının suretinde yaratılmış olan insanın biçimlere can verme yetisi vardır; insan rastlantısal olarak ve düşünme yoluyla ruhunda güzellik gereklerini keşfeder ve çalışıp çaba göstererek sanatsal yetisini geliştirir. Theophilus, *Kitabı Mukaddes*'te sanata ilişkin bir Tanrısal buyruk bulur: Hz. Davud'un "Rabbim, evinin güzelliğini sevdim," sözü Theophilus'a göre açık bir göstergedir. Sanatçı, Kutsal Ruh'un esin verici soluğuyla alçakgönüllülükle çalışır, bu esin olmaksızın sanatçı çalışmaya kalkışamazdı bile; sanatta öğrenilebilecek, anlaşılabilecek veya yaratılabilecek her şey Kutsal Ruh'un Yedi Armağanı sayesinde olur. Sanatçı *bilgelik* sayesinde sanatının ona Tanrıdan geldiğini anlar, *zekâ* ona çeşitlilik ve ölçü (*varietas et mensura*) kurallarını açığa vurur, *öğüt* öğrencilerine uğraşının gizlerini açmasını sağlar, *güç* ona yaratma çabasında sebat verir; Theophilus Kutsal Ruh'un sanatçıya öteki armağanlarını da bu şekilde sıralar ve bu teolojik temellerden yola çıkarak daha sonra özellikle vitray sanatı üzerine uzun uzun pratik önerilerde bulunur. Son derece özgürlükçü bir figüratif sanat anlayışı olan yazar, büyük tarihsel tablolar arasındaki boşlukları geometrik figürlerle, çiçeklerle, yapraklarla, kuşlarla, böceklerle, hatta küçük çıplak figürlerle doldurmayı öğütler.

Hiç kuşku yok ki, Ortaçağlılar figüratif sanatlar üzerine düşüncelerini dağınık olarak dile getirdiklerinde, sistemlerinin içeremeyeceği şeyler söylerler. Alain de Lille, *Anticlaudianus* (I, 4) adlı eserinde Doğa sarayını süsleyen resimlerden söz ederken, şu tür hayranlık sözleri sarf eder:

> O nova picturae miracula, transit ad esse
> quod nihil esse potest! Picturaque simia veri,
> arte nova ludens, in res umbracula rerum
> vertit, et in verum mendacia singula mutat.
>
> Ey resmin yeni mucizeleri! Var olamayacak şeylere
> varlık kazandırır hakikatin taklitçisi resim,
> yeni sanatla oynayarak nesnelerin gölgelerini
> nesnelere dönüştürür, yalanları hakikate çevirir.

Cennino Cennini resmi yeniden değerlendirdiğinde ona bilimden hemen sonra şiirle eşit düzeyde bir yer verecek, resimde imgelemin özgür ve yapıcı müdahalesini görecektir. Bu yaklaşımlarda, Horatius'un *Ars poetica*'sındaki şu sözü etkili oluyordu: "Şairlerin de ressamların da her zaman istediklerince davranma hakları olmuştur" (*pictoribus atque poetis – quodlibet audendi semper fuit equa potestas*). Hiç kuşkusuz Cennini'den daha Ortaçağlı bir yazar olan Guillaume Durand, *Eski* ile *Yeni Ahit*'ten bölümlerin özgür resimsel temsilini haklı çıkarmak üzere açıkça Horatius'un sözlerini kullanır.[1]

Tasvirlerin edindiği bu yeni statüye imgenin güzelliği kuramını kurmak yoluyla ilahiyatçılar da katkıda bulunuyordu. Aziz Thomas en tipik imgeden, *species* olarak görülen Oğul'dan söz ederek yürütür argümanını; İsa, Baba'nın imgesi olduğu için güzeldir ve imge, "bir başka şeyden yola çıkarak bir şeye dönüştürülmüş biçim"dir (*forma deducta in aliquo ab alio; S. Th.* I, 35, 1; I, 39, 8). İmge olarak Oğul güzelliğin üç özniteliğine sahiptir: Kendinde Baba'nın do-

[1] Cennini'nin eseri ile ilgili olarak krş. Schlosser 1956, s. 91; alıntı *Ars poetica*'nın 9-10. dizelerindendir; Guillaume Durand için bkz. *Rationale divinorum officiorum* I, Bölüm III, 22.

ğasını gerçekleştirmesi nedeniyle bütünlüktür (*integritas*), Baba'nın açık bir imgesi (*imago expressa Patris*) olması nedeniyle uyumdur (*convenientia*) ve söz, anlatım, *splendor intellectus* olması nedeniyle açıklıktır (*claritas*).

Aziz Bonaventura daha da açık bir dille imgede iki güzellik nedeni belirler; buna karşılık, taklit edilen şeyde herhangi bir güzellik yoktur. İmge, iyi kurulduğunda ve modelini sadakatle temsil ettiğinde güzeldir.

> *Dicitur imago diaboli "pulchra" quando bene repraesentat foeditatem diaboli et tunc foeda est.*
>
> Şeytanın imgesine, şeytanın çirkinliğini iyi temsil ettiğinde, yani çirkin olduğunda, güzel denir.
> (I *Sent.* 31, 2, 1, 3)

Çirkin şeyin imgesi, ikna edici tarzda çirkin olduğunda güzeldir; burada katedrallerdeki tüm şeytan tasvirlerinin haklı çıkarılması ve Aziz Bernard'ın lanetleyerek açığa vurduğu bilinçsiz zevke eleştirel bir temel getirilmesi söz konusudur.

9.5. Poetikalar

Plastik sanatlar kuramcılarının ve incelemecilerinin yanı sıra poetika ve retorik konusunda yazan yazarlar vardı. Uzun bir süre gramer ve ölçübilim ile karıştırılan *poetika,* Gunsivaldo'nun *De divisione philosophiae*'ında özerk bir disiplin olarak yeniden ortaya çıkar. Ama gene uzun bir süre boyunca güzel konuşma kuralları (*artes dictaminis*) her tür poetika kuramının yerini alır ve düzyazı ile şiir aynı hitabet disiplini altında ele alınır. Curtius'un belirttiği gibi, başlangıçta şiir yazmak anlamına gelen bir sözcük bile yoktur; vezinli kompozisyon, vezinli şiir, vezinli şiir yazmak gibi sözleri Malmesbury'li Aldhelm ile Cluny'li Odo vezinli güzel sözler (*metrica facundia*), şiirsel sözler için yazılmış metinler (*textus per dicta poetica scriptus*) ve benze-

ri başka ifadelerle Latinceye çevirmişlerdir (krş. Curtius 1948, VIII, 3).

Gerçek eleştirel gelişme XII. yüzyılda gerçekleşir; bu gelişmeyi sağlayan bazı olaylar şunlardır: Salisbury'li John'un *auctores*'i (yani edebiyat adamlarını) Chartres'lı Bernard'ın izlediği yönteme göre okumayı önermesi (*Metalogicus* I, 24); yeni şiirin (*poetria nova*) eski şiire karşı çıkması; salt sözelciler, Orléans okulu, gelenekçilik karşıtları, vb. edebiyat akımları arasındaki polemikler (krş. Paré 1933; Haskins 1927). XII. yüzyıl ile XIII. yüzyıl arasında Matthieu de Vendôme, Geoffroi de Vinsauf ve John Garland, estetikle doğrudan bağlantılı gözlemler de içeren sanat kuramları geliştirirler. Simetri ve sözel renk (*color dicendi*), sözcüklerin oyunbazlığı (*festivitas*) ve kompozisyon kuralları gibi geleneksel ilkelerin yanı sıra, daha yeni gözlemler belirir; sözgelimi, Geoffroi de Vinsauf, maddenin yalnızca ısrarlı yönlendirici bir çaba sayesinde istenen biçime uygun hale getirebileceği sertliğinden ve direncinden söz eder.[1] Böylece Vinsauf, sanatsal biçimin maddeye uyum sağlayışını çok daha düz ve esnek gören felsefi kuramların yadsıma eğilimi gösterdiği bir ilkeyi dile getirmiş oluyordu.[2]

Gene XII. yüzyılda İbn Rüşd gösteri sanatına ilişkin bir poetika geliştirir ve özgün sayılabilecek bir görüş geliştirmeksizin Aristoteles'in izinden giderek şiire ilişkin gözlemlerini dile getirir.[3] İbn Rüşd'ün bu yorumunda Ortaçağ açısından yeni olan ilginç bir hikâye-şiir ayrımı görüyoruz: Hikâyeler anlatan kişi, uydurulmuş birçok olayı düzenlemeksizin birleştirir; oysa şair gerçek veya gerçeğe yakın olaylara sayısal bir düzen (şiir ölçüsü) verir ve tümelden söz

---

[1] *Formula materiae quasi quaedam formula cerae – Primitus est tractus duri: si sedula cura – Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem – Ingenii sequitur manum quocumque vocaret* (*Poetria nova*, 213-216, yay. haz. Faral, 1924, s. 203).

[2] Bununla birlikte, Aziz Thomas'ın ilginç metinlerinden birinde, biçim verilmiş her biçimde yeni biçimlerin isyankâr arzusu (*appetitus*) olduğu söylenir (*In Phys. Arist.*, I, 9); gene Thomas, her taklitte modele mükemmel uyumu gerçekleştirmenin olanaksızlığından söz eder, bu yüzden sanat idesi bu sınıra uyarak biçim kazanmak zorundadır (*Quaest. disp. de veritate* III, 2).

[3] 1272 yılında Moerbeke'li Guillaume tarafından çevrilinceye kadar Aristoteles'in *Poetika*'sı Ortaçağ'a yalnızca bu *Commento medio* sayesinde ulaşacaktır.

eder, bu yüzden şiir yalın hayal ürünü hikâyeden daha felsefidir. İlginç bir başka görüş ise, şiirin asla ikna edici veya retorik araçlar kullanmaması, yalnızca taklit araçları kullanması gerektiğidir. Taklit öyle canlılık ve renkle yapılmalıdır ki, taklit edilen şey insanın gözleri önünde canlı olarak belirmelidir. Şair bu araçlardan vazgeçip doğrudan akılyürütmeye geçtiğinde, kendi sanatına ihanet etmiş olur (krş. Menéndez y Pelayo 1883, s. 310-344).

Dindışı şiirin etkisiyle Skolastik incelemelerin söz ve imge dünyasında gerçekleşmeye başlayan yeni değerler konusunda belli belirsiz bir bilinç edinmeye başladıkları bir gerçektir.

Şiirin yeni ve ölçü alıştırmasından daha derin bir şey olduğu fark edilir. Skolastik düşünceye bağlı Hales'li Alexander hâlâ şiir tarzının "kurguya dayalı ve bilgi içermeyen" (*inartificialis sive non scientalis; Summa Th.* I, 1) bir şey olduğunu öne sürer, ama artık şairler yeni bir bilim ürettiklerinin bilincindedirler ve buna Neşeli Bilim adını vermektedirler.[1] Trubadurlar bir esin poetikası geliştirirler; Juan de Baena, *Cancionero*'nun prologunda şiir yazma yetisinin Tanrının bahşettiği bir lütuf olduğunu söyler. Juan de Baena'ya göre, şiir öznelliğin dile getirilmesi, duyguların söze dökülmesi demektir.

Geoffroi de Vinsauf, tez canlı elin hareketlerini aklın denetlemesi ve yazma sürecini önceden belirlenmiş bir tasarıma göre düzenlemesi gerektiğini anımsatır (*Poetria nova*, 43-49; yay. haz. Faral, s. 198); ama Chrétien de Troyes'ın Perceval'i ilk kez zırhıyla ata bindiğinde, ona her sanatın uzun ve istikrarlı alıştırmayı gerektirdiğini açıklayan şövalyenin sözlerine kulak asmaz. Olasılıkla yazarı Chrétien de Troyes'ın da bilmek istemediği Skolastik sanat kuramı konusunda hiçbir bilgisi olmayan Perceval korkusuzca mızrağını eyerdeki çengele yerleştirip şöyle der: "Öğretmenim Doğa olacak; Doğa istediğinde, yüreğin de yardımıyla, hiçbir şey zor gelmez insana artık."

---

[1] Krş. Menéndez y Pelayo 1883, s. 416, *Consistorio del Gay Saber*'in kuruluş bildirimi.

10.

SANATSAL YARATI VE SANATÇININ İTİBARI

10.1. "Infima Doctrina"

Dönemin kültür bilincinde yavaş yavaş sanatın itibarına ilişkin yeni bir duygu oluşuyor ve şiirsel yaratı ilkesi değer kazanıyordu. Skolastik kuramın koyduğu kurallar, bu gelişmelere yer veremeyecek kadar katıydı. Bununla birlikte, resmi felsefeyi gerçekte olduğundan daha duyarsız görmemeli; konuya ilişkin tüm savlarının yalnızca mahkûm etme ve çarpıtmadan ibaret olduğunu düşünmemeliyiz.

Sözgelimi, Aziz Thomas "daha aşağı öğreti"den (*infima doctrina*) söz ettiğinde ve şiirsel ifadelerin bünyesel hakikat yoksunluklarından ötürü insan aklınca anlaşılmadıklarını söylediğinde (*S. Th.* I, 1, 9; I-II, 101, 2 ad 2), hiç de şiirsel tarzı (*modus poeticus*) değersiz görmek amacında değildir (bazılarının öne sürdüğünün aksine Thomas, daha sonra Baumgarten'de gördüğümüz *perceptio confusa* sorununu bile gündeme getirmek istemez). Burada *yapma* etkinliği olarak sanatın katışıksız kuramsal düşünceyle karşılaştırıldığında daha değersiz görülmesi söz konusudur; üstelik ele aldığımız bölümde şiir kutsal metinlerle karşılaştırılmaktadır ve şiirin bu karşılaştırmadan galip çıkması olanaksızdır. Hakikat yoksunluğuna (*defectus veritatis*) gelince, bunu şiirin var olmayan şeyleri anlattığı anlamın-

da anlamak gerekir. Thomas'ın sözlerini aktarmak gerekirse: "Şair şeyleri eğretilemeler yoluyla temsil eder... çünkü temsil doğası gereği insanların hoşuna gider" (*Poeta... utitur metaphoris propter repraesentationem... Repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est; S. Th.* I, 1, 9 ad 1). Şair eğretilemeler kullanır ve eğretileme, mantığın bakış açısından, gerçek olmayan bir şeydir. Ama şair eğretilemeleri imgeler oluşturmak için kullanır ve insanlar imgelerden zevk alırlar. Bununla birlikte, eğer şiirin nesnesi hoşa giden bir yalan ise, şiirin neden rasyonel bilginin konusu olamayacağı anlaşılır.

Şu halde, bir mahkûm etmeyle karşı karşıya değiliz; daha çok kuramcının şiirsel zevkle ilgilenmemesi söz konusudur burada, özellikle bu zevkin doğrudan eğitsel bir işlevi yokmuş gibi göründüğünden. Hirschau'lu Conrad, *Dialogus super auctores* (yay. haz. Huygens, s. 75 ve 88) adlı kitabında şöyle der: Şaire *fictor* denir, çünkü o "gerçek şeyler yerine yalan şeyler söyler ya da bu ikisini bir arada kullanır" (*eo quod pro veris falsa dicat vel falsa interdum vera commisceat*) ve çoğunlukla şiirsel masallarda sözün bir anlam gücü yoktur, yalnızca "ses değeri" (*sonum tantummodo vocis*) vardır.

Skolastik kuram, modern kuramın aksine, şiirin rasyonel düşüncenin erişemediği bir yoğunluk ve kapsayıcılıkla şeylerin doğasını açığa çıkarabileceğini düşünemiyordu; bunu düşünememesinin nedeni de, eğitsel bir sanat kavrayışına bağlı olmasıydı. Şair daha önceden kesin olarak belirlenmiş bir hakikatler bütününü öğretiyorsa, yeni gerçekler ortaya koyamaz, olsa olsa aktardıklarını hoşa gidecek şekilde aktarabilir. Belki yalnızca pagan şairler, Tanrısal bir esin yoluyla, Vahiyden önce böyle bir şeyi gerçekleştirebilmişlerdir. Dolayısıyla, Seneca VIII. mektubunda "birçok şair filozofların zaten söylemiş olduğu veya *söylemiş olmaları gereken* şeyleri söyler" dediğinde, Skolastik felsefe bu sözü en yüzeysel ve doğrudan anlamıyla yorumlar: Şiir, bilimsel ve felsefi konuları da işler ve şiir yazmaya –Jean de Meun'ün belirttiği gibi– *felsefeyle uğraşmak* da denebilir.

10.2. "Theologus" Şair

Ancak, belirli bir noktada, Mussato gibi protohümanistlerin yeni bir şiir öğretisi kurduklarını görüyoruz. Mussato, şiirin gökten gelen bir bilim, Tanrısal bir armağan olduğunu söyler.

Mussato'ya göre, Antikçağ şairleri Tanrının habercileri olmuşlardır; bu anlamda şiire ikincil bir ilahiyat denebilir (*quisquis erat vates / vas erat ille dei; Epistola* IV). Aziz Thomas, Aristoteles'in *Metafizik*'in birinci bölümünde ilk kozmogoni şairleri (Aristoteles onlara *teologlar* adını veriyordu) ile filozoflar arasında yaptığı ayrımı temel alır; ama Thomas yalnızca filozofların (ona göre teologlar) Tanrısal gerçeği bilebileceği kanısındadır, buna karşılık şairler "atasözünde de dendiği gibi yalan söylerler" (*mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari*). Orpheus, Musaios ve Linos gibi mitsel şairlere gelince, Thomas küçümseyici bir tutumla onların olsa olsa karşılaştırmalar ve masallar yoluyla (*sub fabulari similitudine*) suyun evrenin temelini oluşturduğu gibi görüşler öne sürdüklerini belirtir (*In Met. Aristotelis expositio* I, 3, 63 ve 83). Protohümanistler Skolastik felsefe dağarcığından anlamca belirsiz *poeta theologus* kavramını alıp bu kavramı Giovannino da Mantova gibi anlıkçı ve Aristotelesçi bir yaklaşımın savunucularına karşı verdikleri savaşımda kullanır ve geleneksel görüşler görünüşü altında yepyeni bir şiir kavramı getirirler.[1] Eugenio Garin bunu,

> Şiire vahye özgü bir işlev yükleme, onu insan deneyiminin merkezi ve en üstün noktası olarak, insanın şeylerin canlı ritmiyle özdeşleşip her şeyi imgelere ve insan iletişimi biçimlerine dönüştürebilen bu ritmin neredeyse bir parçası haline gelerek kendi konumunu her yönüyle *gördüğü* bir nokta olarak görme çabası
> (Garin 1954, s. 50)

[1] Petrarca, Boccaccio, Salutati bu çizgiyi izleyeceklerdir. Curtius (1948, XII), Thomas'ın mirasçısı kültürle savaşmak üzere teolojik bir kavramı yeniden gündeme getirmesinin Hümanizma'nın ne denli "cüretkâr" bir özelliği olduğunu belirtir.

şeklinde betimler. Ama bu yeni anlayış halk dilinde yazan şairlerin dizelerinde örtük olarak ve hümanist harekete zemin hazırlayan yazarların sıkça rastlamadığımız sözlerinde açıkça dile getirilirken, Skolastik felsefe bu görüşe kapalıdır; kutsal metinlerin şiiri de, Skolastik felsefenin yorumuna göre başka bir şeydir, belirsizlikten daha uzak, alegorik göndermelerinde daha kesin ve her durumda insan üstü bir şiirdir. Mistiğin *derinden görmesinin*, inanç ile kayranın eşlik ettiği estetik esrimenin, bu söze Romantiklerin verdiği şiirsel esrimeyle herhangi bir ilişkisi yoktur. Öğretici şiir, felsefi şiirden daha *derin* bir iletişim aracı olarak görülemez.

Garin, yukarıdaki alıntıyı aktardığımız *Medioevo e Rinascimento* (Ortaçağ ve Rönesans) adlı kitabında Ortaçağ'da felsefenin *dianoetik* açıklamasına karşıt olarak *noetik* sezgi şeklinde bir şiir anlayışının belirdiğini belirtir. Bu noktaya 10.4'te döneceğiz, ama şimdiden bunun olsa olsa alternatif bir kuramsal tasarıma dönüşmeyen tekil gözlemlerden ibaret olduğunu belirtebiliriz. Noetik sezgi ile dianoetik açıklama arasındaki ilişki daha çok mistisizm ile felsefe arasındaki farkla ilişkili olarak öne sürülebilir. Skolastik sanat kuramı bu soruna duyarsızdı. Bu yüzden Skolastik sanat kuramını eleştirmemiz de olanaksızdır, çünkü bu kuramın tartışmasız önemi sanatsal sürecin başka yönlerini vurgulamış olmasında, bize kurma ve oluşturma çabası olarak bir sanat görüşü, her teknik işlemdeki temel sanatsal yöne ve her sanatsal iletişimde oluşturucu tekniğe ilişkin bir bilinç aktarmasında yatar.

10.3. Örnek İde

Ortaçağ sanat kuramının çözmeye çalıştığı bir başka sorun, sanatçının model aldığı örnek ide sorunu, dolayısıyla yaratı sorunudur (burada da kuramın, şairlerin uygulamasının ve özbilincinin ortaya koyduğu yeni gereksinmeleri tam olarak karşıladığı söylenemez). Antikçağ estetiğinin gelişim süreci içinde, başlangıçta sanatı değersiz görme iş-

levini üstlenen Platoncu *idea* kavramı yavaş yavaş sanatçının içsel hayal gücünü imlemeye yönelik bir estetik kuram niteliği kazanır. Tüm Helenistik dönem boyunca sanatçının uğraşının kuramsal bir yeniden değerlendirilmesi söz konusu olmuş ve giderek sanatçının doğada olmayan bir ideal güzellik imgesi ortaya koyabileceği düşünülmeye başlanmıştı. Philostratos'a gelindiğinde artık sanatçının duyulur modellerden ve alışılmış algılardan özgür olabileceği düşünülür. Bazı modern yorumculara göre, bir sezgi estetiğinin tüm önkabullerini içeren bir hayal gücü kavramı ortaya çıkar (krş. Rostagni 1955, s. 356). Stoacılar doğuştancılık anlayışlarıyla bu gelişime katkıda bulunurlar ve Cicero *De oratore*'de her tür duyulur gerçeklikten daha iyi bir içsel hayal gücü öğretisi getirir.

Bir *tür* (*species*) yalnızca düşünülmüşse, ya doğada gerçekten gerçekleşen biçimlerden daha az mükemmel olacak, ya da sanatsal idenin en yüksek metafizik gerçekliği içerdiğini düşünmek gerekecektir. İçsel ide sanatçının anlıksal bir görü edimiyle doğadaki ilksel ilkelere sahip olduğu kusursuz ve üstün prototiptir. Sanat, bu ideyi maddede belirginleştirmeyi amaçlar, ama bunu güçlükle ve kısmi başarıyla yapar; Aristoteles'e göre madde kendi biçimine karşı koymaz, oysa Plotinos felsefesinde, madde içsel imgenin kendisini biçimlendirmesine direnç gösterir. Ama sonuçta, idenin gerçekleştirilmesi sürecinden çok, bu içsel görünün, sanatçının zihninde yaşayan bu "hayali" örneğin yüceliği önemliydi.[1]

Gerek Aristotelesçi gerek Platoncu Ortaçağ "sanatçının zihnindeki" (*in mentis artificis*) örnek idelerden söz eder ve bu idelerin maddeye uyarlanması süreci sorununa fazlaca girmeksizin sanatçının bu örnek ışığında nesnesini ürettiğini ileri sürer. Peki ama bu örnek sanatçının zihninde nasıl oluşmaktadır? Kaynağı nedir ya da sanatçı hangi içsel araçlarla onu hayalinde canlandırabilmektedir?

---

[1] Estetik "idea" kavramının tüm bu gelişimi konusunda krş. Panofsky 1952. Schlosser (1956, s. 67), Platoncu ideanın estetik yazgısıyla ilgili olarak, bu kavramın biçim verilmiş gerçeklik görünümü karşısında gerçekten de estetik nitelikli bir düşünceden doğup doğmadığını sorar.

Augustinus'a göre insan ruhunda şeyleri büyütme veya küçültme, deneyimin bellekte bıraktığı izleri değiştirme yetisi vardır; buna bağlı olarak, bir karganın biçimine bir şeyler ekleyerek veya bu biçimden bir şeyleri çıkararak, doğada var olmayan bir şey elde ederiz (*Epistula* 7). Sonuçta bu, Horatius'un *Ad Pisones*'in başında ortaya koyduğu imgelem mekanizmasıdır; Aziz Augustinus da, doğuştancılığının ona sağlayabileceği tüm olanaklara karşın taklit kuramından çok uzak değildir. Ortaçağ'da bir esin kuramının ilkelerini aramak istersek, bir önceki bölümde görmüş olduğumuz gibi, Theophilus'un *Schedula diversarum artium*'unda bunun en radikal göstergelerini buluruz.

Günümüzde biz, bir sanat yapıtının benzersiz niteliğinin hem deneyimden hem doğadan bağımsız bir kayrayla tasavvur edilmiş bir idede aranmaması gerektiğini düşünüyoruz; sanatta, normal imgelemsel süreçlere göre yaşanmış, işlenmiş ve saklanmış tüm deneyimlerimiz çakışır. Yapıtı biricik kılan şey, yaşanmış deneyim, sanatsal seçimler ve işlenen malzemenin özerk kuralları arasındaki etkileşim süreci aracılığıyla bu işlemenin somutlaştırılma ve algılamaya sunulma *tarzı*'dır. Ama yapıtta gerçekleştirilecek kendi içinde kusursuz bir *idea* düşüncesi uzun bir süre modern estetiğin gündemini işgal etmiş ve bu konuya ilişkin tartışmalar bazı önemli içgörüler edinmemizi sağlamıştır. Bu yüzden, söz konusu görüşün tarihsel gelişimini izlemek yararlı olacaktır. Ortaçağ, Rönesans ile Maniyerizme bu görüşü aktarmış; ancak bu aktarımda en önemli yöne, yani Aristoteles'in sanat kuramında ideleştirme olgusuna açıklık getirememiş, bir başka deyişle daha sonraki tartışmalara ipucu oluşturabilecek veriler sunmamıştır.

Aziz Thomas'a göre, oluşturulacak nesnenin idesi sanatçının zihninde imge olarak vardır; bu, "örnek biçim olup, onun taklit edilmesi yoluyla herhangi bir şey oluşturulur" (*forma exemplaris ad cujus similitudinem aliquid constituitur*). İşlemi gerçekleştiren anlık, işleyeceği biçimi öngörerek, kendinde, ide olarak, taklit edilen şeyin biçimine sahiptir.

İdenin yalnızca tözsel biçimin, maddeden ayrı biçimin, gerçekleştirilebilirliği kuşkulu bir Platoncu özün idesi olmayıp, maddeyle bağlantısı içinde ve maddeyle belirli bir birlik oluşturması niteliğiyle kavranmış bir biçimin örneği oluşu, bu yaklaşımın Aristotelesçi niteliğini vurgulamaktadır:

> *unde proprie idea non respondet materiae tantum, nec formae tantum; sed composito toti respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam.*
>
> şu halde, ide yalnızca maddeye veya yalnızca biçime karşılık gelmez; birleşimin tümüne (maddenin ve biçimin birleşimi), gerek biçim gerek madde açısından bütünün üreticisi bir ide karşılık gelir.
> (*De veritate* III, 5, *Opera omnia* XXII 1, s. 112)

Oluşturulacak organizma (çünkü burada da, görüldüğü gibi, Aziz Thomas soyut ideyi değil organik bütünü vurgular) örnek bir biçimin denetimi altındadır (genellikle olduğu gibi, vurgunun birleşimin birliği üzerinde olduğunu görüyoruz); sanatçı bir evi düşündüğünde, onun tüm özelliklerini, tasarımını, yüksekliğini vb. düşünür. Yalnızca ikincil özellikler daha sonra, nesne üretildikten sonra düşünülecektir; ev örneğinde bu ikincil özellikler arasında süslemeler, duvar resimleri vb. vardır. Burada da sanatsal organizmaya ilişkin katı bir işlevselci görüş söz konusudur; hazza yönelik ikincil özellikler gerçek sanatsal kavrayışın bir parçasını oluşturmaz.

Bu örnek biçim, doğada var olan bir nesnenin yeniden üretilmesi söz konusu olduğunda, sanatçının zihninde taklit edimi yoluyla biçim kazanır. Ama üretilen nesne yeni bir şeyse (ev, masal, bir canavar heykeli), örnek ide *phantasia* veya imgelem tarafından oluşturulur (krş. Chenu 1946). İmgelem, duyusal kısmın dört içsel gücünden biridir (ötekiler; sağduyu, yargılama veya bilme gücü ve anımsama gücüdür) ve "yaşanmış deneyimleri içeren bir dağarcık" nite-

liği taşır (*quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum; S. Th.* I, 78, 4). İmgelem yoluyla, anımsadığımız bir nesneyi sanki gerçekten varmış gibi gözümüzde canlandırabilir veya bazı anımsanan biçimleri bir araya getirebiliriz (*Sentencia libri de anima* II, 28, s. 190-191; 29, s. 193-194; 30, s. 198-199). Bu biçimleri bir araya getirme imgelemin tipik edimi olup, onu haklı çıkarmak için bir başka yetiyi düşünmek gereksizdir.

> *Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem numquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa.*
>
> Şu var ki, İbn Sina, yargılama ve imgeleme arasında hayal ürünü imgeleri birleştiren veya ayıran bir beşinci güç olduğunu kabul eder; sözgelimi, altın ve dağ imgeleri aracılığıyla, hiç görmemiş olduğumuz altın dağ şeklindeki birleşik imgeyi oluşturduğumuzda olduğu gibi. Ama bu işlemi hayvanlarda değil, yalnızca insanda, imgelemsel yetisi bunu gerçekleştirebilen insanda görüyoruz.
> (*S. Th.* I, 78, 4)

Yalın ve anlaşılır olması, sanatı sanatsal edimin irrasyonelliği ve şeytana özgülüğü gibi bir açıklamaya başvurmaksızın açıklaması, bu sanat kuramının olumlu yönleridir. Ama Aristoteles-Thomas kuramında eksik olan, imgelemin yaratıcılığına ilişkin daha zengin bir kavrayış (halbuki bu kuramın ilkelerinden yola çıkarak böyle bir kavrayış olanaklıdır) ve sanatsal sürecin, entelektüel bilinç ile zanaat bilgisinden büyük ölçüde beslense de, güç bir uyarlama süreci (ki burada fiziksel edim, kavrayışı gerçekleştiren anlığı izlemez, üretim sırasında kavrayan anlığın kendisidir) olduğu bilincidir. Gilson şu soruyu sorar: Anlıksal bir güç olan sanat nasıl olur da maddeye bir ideyi işleyebilir? Anlı-

ğın böyle bir işleme gücü yoktur (Gilson 1958, s. 119). Aristotelesçiliğin anladığı anlamıyla sanatsal sürecin kendiliğindenliği yoktur ve biricik ve tekil bir yaratıya götürmez. Bu yönüyle Aristotelesçilik sanatsal edimin öznelliğini ve etki yaratma gücünü görmezden gelir.

10.4. Sezgi ve Duygu

Şövalyelik etiğinin doğmasıyla, Ortaçağ'a özgü *kalokagathìa* gibi temel bir değerin giderek daha çok estetik anlamı vurgulanır. *Roman de la Rose* bunun bir örneğini oluşturur, saraylı aşkı da ikinci bir örnektir. Estetik değerler, saraylı davranış kurallarına göre algılanan bir yaşamın artık kalıplaşmış formülleri, toplumsal değerler haline gelir. Kadın, toplumsal ve sanatsal yaşamın merkezi haline gelir, edebiyata güçlü feodal dönemin gözardı ettiği kadın unsuru girer. Duygusal değerler öne çıkarılır ve nesnel bir süreç olarak görülen şiirin öznel yönü vurgulanır. Romantizm neredeyse tarihsel perspektifi çarpıtarak Ortaçağ'ın önemi üzerinde durduysa, bunun nedeni Ortaçağ'da bir duygu estetiğinin başlangıcını görmesiydi; Romantizm, bu dönemde, şiiri belirlenmemişliğin anlatımı haline gelmeye götüren yeni bir tatminsiz kalmış tutku duyarlığının oluştuğunu görmüştür.

Bu tür oluşumlar karşısında Skolastik sanat kuramının yapacağı pek fazla bir şey yoktu; daha en baştan güzel sanatları açıklamada yetersiz kaldığından, olsa olsa önceden oluşturulmuş açık bilginin örnek ide haline geldiği ve belirli kurallara göre aktarıldığı bir öğretici sanatı haklı çıkarabilirdi. Ama Dante Aşk'ın ona *içinden dikte ettirdiklerini not alıp anlattığını* söylediğinde, bu "Aşk"ı ne kadar felsefi anlamıyla yorumlarsak yorumlayalım, yaratma olgusuna ilişkin yeni bir kavrayışla ve modern estetik duyarlığa, onun tüm sorunlarına öncülük eden tutkular-duygular dünyasına kesin bir göndermeyle karşılaşıyoruz.

Yeni şiire bir fikir, duygu, sezgi bütünü sunabilecek tek kaynak mistiklerdir. Hiç kuşkusuz mistisizm ruhun

başka yönleriyle ilgileniyordu; ama onun getirdiği kategorilerde geleceğin esin ve sezgi estetiğinin tohumlarını görmek mümkündür. Nasıl idea öğretisi yalnızca Platoncu gelenekte olanaklı idiyse, Aziz Francesco'nun istenç ile sevgiye verdiği öncelikte de bir dışavurulmuş duygu estetiği nüve halinde içeriliyordu. Aziz Bonaventura ruhun derinliklerinde *qualitas numerosa* kurallarını ve gereksinmesini gördüğünde, geleceğin esin ve idea estetiklerine içsel hayal gücünün tanımına giden bir yol önermiş olur.

Ama Fransisken hareketin yanı sıra, Victor'luların mistisizminde de zekâ (temaşa ve sentezci görü organı) ile akıl arasındaki karşıtlık içinde bir güzellik sezgisi olanağı görülebiliyordu.

Yahudi-Arap düşünürlerin imgelem estetiğine ilişkin çeşitli görüşleri de bu çerçevede değerlendirilmelidir. Yehudah Halevi, *Liber Cosri*'de doğrudan ve içsel görüden, kâhinlik durumundan, göksel armağan olarak şiirden ve kendinde uyum kurallarını besleyip, dile getiremese de onları gerçekleştiren şairden söz eder (krş. Menéndez y Pelayo, 1883, s. 303 vd.)

> *Qui natura poeta est, statim (et sine labore) sapidum poema fundat, nullo prorsus vitio laborans.*
>
> Doğası gereği şair olan kimse, her tür kusurdan bağışık güzel bir şiiri hemen (ve zahmet çekmeden) anlar.
> (*Liber Cosri*, yay. haz. Buxtorf, s. 361)

Boethius anlıkçılığının tersine çevrilmesidir bu. İbn Sina'ya göre de (Aziz Thomas, beşinci yeti olarak imgelem konusunda onunla polemiğe girer), imgelem duyulur dürtülerin üzerine çıkar ve gökten aldığı mühürle kusursuz bir biçim, "dizelerle yazılmış bir söylem veya olağanüstü güzellikte bir biçim" yaratır (*Livre des directives et remarques*, çev. Goichon, Paris, 1951, s. 514 vd.). Öte yandan, tüm Ortaçağ geleneği şairin Tanrısal deliliği temasını işlemiş; ancak Skolastik kuram bu görüşü hiçbir zaman kale almamıştır (Curtius 1048, *excursus* VIII).

Meister Eckhart'a göre, tüm yaratılmışların biçimleri Tanrının zihninde önceden vardır ve insan herhangi bir şeyin imgesini algıladığında bir aydınlanmadan, bir anlıksal kayradan geçer. İde biçim verilen bir şey olmaktan çok bulunan bir şeydir, insanın algıladığı şeylerin hepsi Tanrının kendisinde vardır. Söz gücünü başlangıçtaki Söz'den alır. Sanatsal bir örnek aramak, şiir yazmak demek değildir; yeniden üretilecek gerçeklikle özdeşleşinceye kadar insanın bakışını mistik olarak o gerçekliğe dikmesi demektir. Ama Tanrıda var olan ve insanın zihnine aktarılan ideler Platon kuramındaki arketipler olmaktan çok, etkinlik türleri, güçler, işlem ilkeleridir. İdeler canlıdır, birer "standart" olarak değil, gerçekleştirilecek edimlerin ideleri olarak vardırlar. İdeden gerçekleştirilmiş şey doğmalıdır, ama bir büyüme edimi olarak doğmalıdır. Eckhart'ın kuramı belli ki kaynağını Aristoteles kuramından almaktadır, ama daha büyük bir dinamizm içerir ve idenin üretkenliği görüşü daha vurguludur (krş. Coomaraswamy 1956; Faggin 1946). Dile getirilen imge "biçimin türüm"üdür (*emanatio formis*) ve "kendi dışsallaşmasını bilir" (*sapit proprie ebullitionem*). Örnekten ayrılmış değildir, örnekle aynı yaşamı paylaşır, onun içinde ve onunla özdeştir:

> *Ymago cum illo, cujus est, non ponit in numerum, nec sunt duae substantiae... Ymago proprie est emanatio simplex, formalis, transfusiva totius essentiae purae nudae; est emanatio ab intimis in silentio et exclusione omnis forinsici, vita quaedam, ac si ymagineris res ex se ipsa intumescere et bullire in se ipsa.*
>
> İmge, imgesi olduğu şeyden ayrı bir şey oluşturmaz, bu ikisi iki töz de değildir... İmge, yalın, biçimsel bir türümdür, kendi saflığı ve çıplaklığı içinde tüm özün yayılmasıdır; sessizlik içinde ve dışsal her şeyin dışta bırakılmasıyla meydana gelen derinliklerden bir türümdür, kendiliğinden şişen ve kendi kendine kaynayan bir şeyle karşılaştırılabilecek bir yaşam biçimidir.
> (yay. haz. Spamer, s. 7)

Bu tam olarak geliştirilmemiş düşüncelerden sanatsal sürece ilişkin yeni bir görüş doğar; ama burada gördüğümüz şey, artık Ortaçağ değildir, modern dünyanın ortaya koyacağı yeni estetik gelişmelerin tohumudur.

10.5. Sanatçının Yeni İtibarı

Kuramcılar henüz başlangıç aşamasında çözümler önerirken, sanatçılar konumlarına ilişkin bir bilinç geliştirmişlerdi. Bazı dinsel, toplumsal ve psikolojik koşullar sanatçıları alçakgönüllü bir tutum takınmaya ve görünüşte bir anonimlik eğilimi göstermeye yöneltmişse de, bu bilinç Ortaçağ'da asla eksik olmamıştır.

Ortaçağ'ın başlarında St. Gall Manastırı'nın tüm sanatsal yaşamını kişiliğinde birleştiren efsanevi keşiş Tuotilo büyük bir saygınlık edinmişti. Tuotilo, tüm sanatlarda usta, erdemli, yakışıklı, güzel konuşan, güzel sesli, org ve flüt çalan seçkin bir hatip, hoşsohbet, figüratif sanatlara yatkın bir tür evrensel sanatçı olarak görülüyordu; kısacası Karolenj döneminin ideal insanı ve hümanistiydi. Abelardus oğlu Astrolabius'a ölen kimselerin şairlerin yapıtlarında yaşadığını yazar; başka metinlerde de şairlere ve sanatçılara verilen değere ilişkin birçok kanıt vardır.

Ama Ortaçağ'ın sanatçılara verdiği değerin çoğu zaman gülünçlük noktasına vardığını gösteren örnekler de vardır. Sözgelimi, Saint-Ruf Manastırı'nın keşişleri gece yarısı Avignon'daki Notre Dame des Doms Katedrali rahiplerinden, katedral meclisinin büyük bir kıskançlıkla sahiplendiği çok yetenekli genç bir ressamı kaçırırlar (Mortet 1911, s. 305). Bu tür olaylarda sanatsal çalışmanın örtük bir araçsal küçümsenmesi, sanatçının bir kullanım ve değişim *nesnesi* olarak anlaşılması göze çarpar. Hiç kuşkusuz, bu gibi olaylar, kendi bireyselliğinden büyük bir gurur duyan Rönesans sanatçısından farklı olarak, cemaatin ve inancın alçakgönüllü hizmetine kendini adamış Ortaçağlı sanatçı imgesini öne çıkarır.

Skolastik sanat öğretisi, eserde sanatçının kişisel dam-

gasını görmeye olanak vermeyen katı nesnelci anlayışıyla bu durumu pekiştiriyordu; ayrıca, mimarı veya heykeltıraşı kişisel bir ün iddiasına yönelmemeye zorlayan mekanik sanatlara ilişkin genel küçümseme de söz konusuydu. Daha çok bir şehircilik ve mimarlık etkinliği kapsamında gerçekleştirilen figüratif sanat çalışmalarının ekip çalışmaları olduğu unutulmamalıdır; sanatçıların veya zanaatkârların bırakabileceği en büyük bireysel iz, kilittaşları üzerindeki tanıtıcı işaretlerdi. Günümüzde de, filmlerin başında gösterilen yazıları dikkatle okumayan seyirci, filmi, yapımına katılan kişilerden çok olay örgüsü veya oyuncuları anımsanan anonim bir eser gibi değerlendirme eğilimindedir.

Ama, *moechanici*'den farklı olarak şairler oldukça erken bir dönemde itibarlarının tam olarak bilincine ulaşırlar; mekanik sanatlarda yalnızca önde gelen mimarların adları geleneğe aktarılırken, şiirde her yapıtın kesin bir yazarı vardır ve bu yazar işlediği konuların ya da kendine özgü üslup özelliklerinin yeniliğinin bir biçimde bilincindedir; Joseph Scot, Orléans'lı Theodulfus, Walafrid Strabo, Bernardus Silvestris ve Viterbo'lu Geoffroi'nın bu konuda söyledikleri söz konusu bilincin bir örneğini oluşturur. XI. yüzyıldan sonra şair açıkça yapıtını ölümsüzlük edinmenin bir yolu olarak görür; sonra sanat (*ars*) terimi giderek mantık ve gramer alanlarını göstermeye başlayıp, Salisbury'li John döneminde henüz canlılığını koruyan *auctores*'in incelenmesi etkinliği önemini yitirdiğinde, dönemin yazarları bu ilgisizliğe tepki olarak giderek daha çok kendi itibarlarını kesinlerler. Jean de Meun, doğuştan gelen soyluluğun edebiyat adamının soyluluğu karşısında bir hiç olduğunu söyler.

Şu da var: Resim süslemelerini yapanlar keşişler, duvarcı ustaları ise loncalara bağlı zanaatkârlar iken; yeni kuşak şairler hemen her zaman aristokratik yaşama bağlı saray şairleri olup, yanında yaşadıkları soylu kimse nezdinde büyük bir itibara sahiptirler. Şair, Tanrı veya cemaat adına çalışmadığı, kendisinden sonra gelecek kuşaklarca bitirilmeye yazgılı mimari bir eser yapmak durumunda kalmadığı, yapıtlarını elyazmalarını okuyan sınırlı bir bilginler kitlesine sunmadığı için giderek daha çok hızlı bir başarının ve kişi-

sel niteliklerinin getirdiği ünü yaşar. Kitap süslemecileri de soylu efendileri için çalıştıklarında, Limbourg kardeşlerde olduğu gibi, onların adı da anonimlikten çıkacaktır. Ressamlar, XIII. yüzyıldan itibaren İtalyan ressamların yaptığı gibi, bir kent yapısı içinde kendi atölyelerinde çalıştıklarında, kişilikleri üzerine bir anekdotlar edebiyatı oluşacak ve kendileri de yıldız sanatçılara gösterilen ilgiyi andıran bir ilginin hedefi haline geleceklerdir (krş. De Bruyne 1946, II, 8, 3; Curtius 1948, *excursus* XII; Hauser 1953, İt. çev. s. 250 vd.).

10.6. Dante ve Yeni Şair Kavrayışı

Başta söylendiği gibi bu kitapta Skolastik felsefenin ve genel olarak Latin Ortaçağı'nın estetik kuramları irdelenmektedir. Halk dillerinde yazmış yazarların güzellik ve şiirle ilgili fikirleri konumuz dışında kalmaktadır.

Dante de –en azından İtalyanca yapıtlarında şiir edimi, esin, şairin sivil ve siyasal rolü gibi konularda dile getirdiği yeni kavrayış– konumuz dışında kalmaktadır.[1]

Bununla birlikte Dante, sanatçının rolüne ilişkin Skolastik kuramlar hakkındaki ve şiirsel söylemin doğası hakkındaki tartışmanın sonunda özel olarak ele alınmayı gerektirir; çünkü, her ne kadar bazı araştırmacılarca doğrudan Thomasçı konumların izleyicisi olarak değerlendirilmişse de, Dante bu konuda, özellikle simge ve alegori kuramları bölümünde söylediklerimizle ilgili olarak Thomas'la net bir görüş ayrılığı içindedir.

Dante, *XIII. Mektup*'ta Cangrande della Scala'ya şiirinin nasıl okunması gerektiğini açıklarken şöyle der:

> *Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polise-*

[1] Dante'nin şiir kavrayışı konusunda yazılanlar çok zengin bir kaynakça oluşturur. Burada özellikle şu yapıtlara gönderme yapıyoruz: Vossler 1906, özellikle I ve III; Nardi 1942; Singleton 1958; Assunto 1961, s. 259-284; Hollander 1980; Corti 1981. Özellikle Vossler, Nardi ve Corti'nin metinlerinde Dante'nin Thomasçı geleneğe göre sözde heterodoksisi ele alınmaktadır.

mos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: "In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius." Nam ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mistici variis appellantur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab "alleon" grece, quod in latinum dicitur "alienum", sive "diversum".

Söyleneceklerin açıklığa kavuşturulması için, öncelikle bu eserin anlamının tek olmadığı, onun *polisemos*, yani çokanlamlı olarak tanımlanabileceği belirtilmelidir. İmdi, ilk anlam, metnin harfinin sahip olduğu anlamdır, öteki ise metnin harfiyle imlenmek istenen şeyin içerdiği anlamdır. İlkine lafzî anlam, ikincisine ise alegorik veya ahlaksal veya anagojik anlam denir. Bir konuyu bu farklı işleme biçimlerine, daha anlaşılır olması için, [Mezmur 114'teki] ayetlerden örnek verilebilir: "İsrail Mısır'dan, Yakub evi yabancı dil konuşan kavmin yanından çıktığı vakit, Yahuda onun takdisi, İsrail onun ülkesi oldu." Metnin yalnızca lafzına bakarsak, anlam İsrailoğullarının, Musa döneminde Mısır'dan çıktığıdır; alegoriye bakarsak, anlam İsa tarafından günahtan arındırıldığımızdır; ahlaksal anlama bakarsak, anlam ruhun günahın karanlığından ve mutsuzluğundan kayra durumuna geçtiğidir; anagojik anlama bakarsak, anlam saadete erişmiş ruhun şimdiki dünyevi yozlaşmışlığın köleliğinden ebedi sevincin özgürlüğüne çıktığıdır. Bu mistik anlamlar farklı adlarla tanımlanmakla birlikte, genel olarak hepsine alegorik anlamlar denebilir;

çünkü bunlar lafzî veya tarihsel anlamdan farklıdır. Gerçekten de, "alegori" sözcüğü Yunanca "alleon"dan gelir ve Latincedeki karşılığı "alienum", yani "farklılık"tır. (*Epistole* XIII, 20-22; İt. çev., s. 611)

Bu *Mektup*'la ilgili tartışmalar, yani mektubun Dante'ye ait olup olmadığı tartışması herkesçe bilinir. Gerek Ortaçağ poetikaları, gerek Dante'nin yapıtının sonraki yüzyıllardaki tarihi açısından bu tartışmanın konu dışı olduğunu söyleyebiliriz; bir başka deyişle, mektup Dante tarafından yazılmamış olsa bile, hiç kuşkusuz tüm Ortaçağ kültüründe çok yaygın bir yorumlama yaklaşımını yansıtmakta ve mektupta sergilenen yorum kuramı yüzyıllarca Dante'nin okunma biçimini açıklamaktadır. Bu mektup, tüm Ortaçağ boyunca yaygın olarak bilinen ve Nicholas de Lyra veya Dacia'lı Augustinus'a atfedilen aşağıdaki dizelerde de özeti görülebilecek olan dört anlam kuramını Dante'nin şiirine uygulamaktan başka bir şey yapmaz:

Littera gesta docet, quid credas allegoria,
moralis quid agas, quo tendas anagogia.

Harf olayları öğretir, alegori inanman gerekenleri,
ahlaksal anlam yapman, anagojik anlamsa yönelmen gerekenleri.

Mektup XIII'ün önerdiği okuma tarzı tam anlamıyla Ortaçağ'a özgüdür. Bu okuma anlayışına karşı çıkmak, tüm Ortaçağ şiir görüşüne karşı çıkmak ve "çokanlamlı" temsil ile entelektüel yorum oyununa hiçbir hak tanımayan Romantik veya Romantizm sonrası okumalar ortaya koymak demektir. Biliyoruz ki bu, Dante'nin şiirinin dörtte üçünü, belki de daha fazlasını anlamamızı engelleyen bir okumadır; çünkü Dante'nin şiiri, Ortaçağ beğenisinin *Kutsal Kitap* ve ilahiyatla beslenmiş sezgisel anlama ve dolaylı imlemeye yönelik beğenisini doğru ve duygudaşça anlamayı gerektirir.

Mektup XIII'ün Dante'ye atfedilmesini destekleyebi-

lecek bir başka argüman da, benzeri bir yorum kuramının *Convivio*'da bulunmasıdır; *Convivio*'ya göre, kendi şiirlerini, bu şiirlerin nasıl yorumlanacağını açıklayan felsefi bir açımlamayla sunan bir şair, hiç kuşkusuz, şiirsel söylemin en azından lafzî anlamı dışında bir anlamı olduğuna, bu anlamın kodlanabileceğine, kod çözme oyununun okuma zevkinin tamamlayıcı bir parçasını oluşturduğuna ve şiir etkinliğinin temel ereklerinden birini teşkil ettiğine inanan bir şairdir.

Bununla birlikte, birçok araştırmacı *Mektup XIII*'ün *Convivio*'da söylenenlerle aynı şeyleri söylemediğine dikkati çekmiştir.[1] Örneğin, bu metinde şairlerin alegorisi ile ilahiyatçıların alegorisi arasındaki ayrım nettir (*Convivio* II, 1), oysa *Mektup*'ta, *Kutsal Kitap* örneğinin çok yaygın olarak yorumlanmış olması nedeniyle ayrım gözardı edilmiştir. Öyleyse, denmiştir, Dante *Mektup XIII*'ü yazmış ve *Convivio*'da söylediklerini kısmen düzeltmiş olabilir; ama şurası bir gerçek ki, Dante Thomasçı düşünceyi benimsemişti ve göründüğü kadarıyla *Mektup* şiirsel anlam konusunda Thomasçı kuramla çelişen bir kuram ortaya koymaktadır.

Bu sorun karşısında olası üç çözüm vardır: i) *Mektup* Dante'ye ait değildir; ama bu, Dante'nin yaşadığı ortamda ve şiirinin yayımlanmasına çok yakın bir zamanda, Dante'ye ve tüm Dante yorumcularından başlayarak kültürel çevresine atfedilebilecek fikirlerle açıkça çelişen bir şiir kuramının itibar kazandığı anlamına gelecektir; ii) *Mektup* Dante'ye aittir ve Dante açıkça Thomas'ın görüşüne karşı çıkmak istemiştir; iii) *Mektup* Dante'ye aittir, Dante temel olarak Aziz Thomas'ın görüşlerine bağlı kalmaktadır, ama *Mektup* söyler göründüğü şeyi değil, daha incelikli bir şeyi söylemektedir.

Sorumuza bir yanıt vermek ve üç çözümden hangisi-

---

[1] Bir göndermeyle yetiniyoruz: Bruno Nardi, "Osservazioni sul medievale 'accessus ad auctores' in rapporto all'Epistola a Cangrande", *Studi e problemi di critica testuale* içinde. *Convegno di studi di filologia italiana*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961. *Convivio*'da anlamların *Mektup*'a oranla daha net ayrımlarla verildiği söz konusuysa da, M. Simonelli 1967'de ortaya koyulduğu üzere "bir temel kavramsal birlik" teslim edilmelidir.

nin daha güvenilir olduğunu belirlemek üzere, 6. Bölüm'de işlemiş olduğumuz alegorizm ve/veya simgecilik konusunu yeniden ele almamız gerekmektedir.

Convivio'da önce şarkılar (*canzoni*) sunup, sonra bunların hangi kurallara göre yorumlanması gerektiğini söylediğinde Dante'nin ne yapmak istediği açıktır. Bir yandan, Ortaçağ alegori geleneğini izlemekte ve mecazi anlamı olmayan bir şiiri anlayamamaktadır; bir yandan da hiçbir biçimde Thomasçı kuramla çelişkiye düşmemektedir, çünkü şarkının alegorik yorumundan çıkarılacak sonucun tam olarak şairin *söylemek istediği* şey olduğunu ima etmek amacını gütmektedir. "Anlaşılmaz dizeler örtüsü altında," kinayeli anlatım yoluyla, şarkının lafzî anlamı açığa çıkar; bu o kadar doğrudur ki, Dante yorumunu bu lafzî anlam anlaşılsın diye yazmaktadır. Ve anlam karışıklığına yol açmamak için, oldukça Thomasçı bir anlayış içinde, şairlerin alegorisi ile ilahiyatçıların alegorisini birbirinden ayırır.

Kim yazmış olursa olsun *Mektup XIII*'te de aynı şey mi söz konusudur?

Her şeyden önce, alegorik şiirsel okuma örneği olarak yazarın *Kutsal Kitap*'tan bir parça vermesi yeterince kuşkuludur. Buna şöyle bir itiraz getirilebilir (bkz. Pépin 1969, s. 81): Dante burada *Çıkış olgusundan* değil, *Çıkış*'tan söz eden Mezmurcunun *sözünden* söz etmektedir (bu, Augustinus'un da bilincinde olduğu bir ayrımdı, *Enarr. in psalm.* CXIII). Ama mezmuru aktarmadan birkaç satır önce Dante kendi şiirinden söz eder ve bazı çevirilerde az çok bilinçli olarak yumuşatılan bir ifade kullanır. Sözgelimi, A. Frugoni ile G. Brugnoli'nin çevirisinde[1] Dante'nin sözleri şöyle verilir: "İlk anlam, metnin harfinden çıkarılan anlamdır; öteki ise metnin harfiyle söylenmek istenenden çıkarılan anlamdır." Öyle olsa, Dante ödün vermez bir Thomasçı olurdu, çünkü Thomasçı düşünce çerçevesinde lafzî anlama indirgenemeyecek, yazarın kastettiği bir dolaylı anlamdan söz etmiş olurdu (buna bağlı olarak *Mektup*, ilahiyatçı-

[1] La letteratura italiana. Storia e testi 5, 11, Dante Alighieri, *Opere minori*, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, s. 11.

ların alegorisinden değil, şairlerin alegorisinden söz etmiş olurdu). Oysa Latince metin *alius est qui habetur per significata per litteram* (öteki ise metnin harfiyle imlenmek istenen şeyin içerdiği anlamdır) şeklindedir ve burada Dante "harfin imlediği şeylerden", dolayısıyla *in factis* alegoriden söz etmek istiyor gibidir. Kastedilen anlamdan söz etmek istese, nötr *significata*'yı değil, *sententiam* gibi bir ifadeyi kullanırdı; gerçekten de, Ortaçağ sözlüğünde bu sonuncu terim tam olarak sözcenin anlamı demektir (ister kastedilen anlam olsun ister olmasın).

Dante'nin mektupta belirttiği üzere, tarzı şiirsel (*poeticus*), kurmaca (*fictivus*) olan dünyevi bir şiirde anlatılan olaylarla ilgili olarak nasıl olur da *allegoria in factis*'ten söz edilebilir?

Bu sorunun iki yanıtı vardır. Dante'nin Ortodoks bir Thomasçı olduğu varsayılırsa, o zaman yapılacak tek şey, böylesine açık bir dille Thomasçı görüşün karşısında bir görüşü dile getiren mektubun Dante'ye ait olmadığına karar vermektir. Ama bu durumda, tüm Dante yorumcularının (Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, vb.) *Mektup*'un işaret ettiği yolu izlemiş olmaları tuhaf olacaktır.

Ama en mantıklı varsayım, Dante'nin en azından şiirin tanımı konusunda *hiç de Ortodoks bir Thomasçı olmadığıdır.* Gilson (1939) ve özellikle Curtius (1948, XII, 3) şu kesinlemesiyle bu görüşten yanadır: "Skolastik uzmanları... çok sık olarak... Dante ile Aziz Thomas arasında mutlak bir uyum bulmanın çekiciliğine kaptırırlar kendilerini." Bruno Nardi de (1950, I, 20), şunu belirtiyordu: "Dante uzmanlarının büyük bir bölümü, Yeni-Thomasçıların yarattıkları, Dante'nin Thomas öğretilerinin sadık bir yorumcusu olduğu şeklindeki efsaneyi kabul etmekle, Dante'nin düşüncesini anlama yolunu tıkamış olurlar." Curtius, şu noktayı çok iyi ortaya koyar: Dante *Mektup*'ta şiirinin belirleyici biçiminin veya *modus tractandi*'sinin *poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus* olduğunu belirtirken, bu şiirin aynı şekilde *cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus* ol-

duğunu da sözlerine ekler. Dante, beşi geleneğin şiir söylemine atfettiği, beşi ise felsefi ve teolojik söyleme özgü on özellik belirler.

Dante, şiirin, üstelik yalnızca kendi şiirinin değil, büyük şairlerin hepsinin şiirinin felsefi itibara sahip olduğu kanısındadır ve Aristoteles'in *Metafizik*'te getirdiği (Aziz Thomas'ın ise açımladığı) şairler-ilahiyatçılar ayrımını kabul etmez. "Dâhiler arasında altıncı" olan Dante (Homeros, Vergilius, Horatius, Ovidius ve Lucanus ile birlikte, *Cehennem* IV, 102), mitolojik olayları ve klasik şairlerin öteki eserlerini *in factis* alegoriler olarak okumaktan asla geri durmamıştır; bu, Thomasçı yoruma bir tepki olarak, Dante'nin Bologna'da yaşadığı dönemde (Pépin'in varsayımına göre) Bologna'da gelişen bir okuma geleneğidir. Dante, *De vulgari* (1, 2, 7) ve *Convivio*'da şairlerden bu çerçevede söz eder. *Araf*'ta (XXII, 67-69) Statius'un ağzından açıkça Vergilius'un "gece vakti giderken, arkasında ışık taşıyan ve bu ışıkla kendisini değil başkalarını aydınlatan" bir şair olduğunu söyler; pagan şairin şiiri, yazarın bilincinde olmadığı sezgisel anlamlar iletir. *Mektup VII*'de de Dante, Ovidius'un *Metamorphoses*'inden bir parçanın alegorik yorumunu verir; bu Ovidius metni, Floransa'nın yazgısının bir önbildirimi olarak görülür. Tam bir *exemplum* beğenisi denecek; ama *exemplum*'un ikna edici olması için, şairlerin anlattıkları olayların bir tipolojik değeri olması gerekir.

Böylece şair kendi tarzınca *Kutsal Kitap*'ı devam ettirir, tıpkı geçmişte onu öncelemiş olduğu gibi. Dante, Albertino Mussato'nun "ilahiyatçı şair"i yücelttiği bir dönemde yaşar ve yapıtı *İlahi Komedya*'yı oldukça yükseklerde görür. Yapıtını Cangrande'ye bir komedya olarak sunarken, ona yukarıda verdiğimiz örnekler aracılığıyla, bu yapıtı *Kutsal Kitap*'ın iyi ve geçerli bir devamı gibi gördüğünü belirtir. Dante, mitlerin gerçekliğine inanır, alıntıladığı klasik mitlerin alegorik hakikatine de inanır; aksi takdirde, şiirine geleceğin mecazları olarak görülen tarihsel kişilerin yanı sıra Orpheus gibi mitolojik kişileri de sokmasına bir açıklama getirilemezdi. Buna bağlı olarak, Cato Musa'yla birlikte, İsa'nın (*Araf* I, 70-75) veya Tanrının (*Convivio* IV,

28, 15) insanlık uğruna kendisini feda etmesini imlemeye değer görülecektir.

Şairin görevi şiirsel yalan aracılığıyla da olsa *Kutsal Kitap*'taki göstergelere benzer göstergeler işlevi gören olayları ortaya koymaksa, o zaman Dante'nin neden Cangrande'ye Curtius'un "kendini yorumlama" ve Pépin'in "kendini alegorileştirme" adını verdiği şeyi sunduğu açıklık kazanır. Dante'nin yapıtının sezgisel anlamını *Kutsal Kitap*'ın sezgisel anlamına çok yakın gördüğü düşünülebilir, zaman zaman *esinlenmiş* şairin kendisinin de söylediği her şeyin bilincinde olmadığı anlamında. Bu yüzden Dante, *Cennet*'in ilk kantosunda Apollon'a seslenerek Tanrısal esini çağırır. Ve şair, aşk onu esinlediğinde not alıp, onun dikte ettirdiklerini yazan kişiyse (*Araf,* XXIV, 52-54), şairin her zaman söylemiş olduğunu bilmediği şeyleri yorumlamak üzere, Aziz Thomas'ın (Dante'nin değil) kutsal tarihe özgü gördüğü süreçleri kullanmak mümkündür. Şiir yalnızca lafzî anlamdan ibaret olsaydı, Thomas'ın kinayeli anlamında olduğu gibi, şairin "anlaşılmaz dizelerin örtüsü ardında gizlenmiş anlamı" (*Cehennem* IX, 61-63) çözmesi için okura seslendiği çeşitli bölümlerin yazılmasına gerek kalmazdı.

Son olarak şunu söylemeliyiz: Ortaçağ alegori tutkusu öylesine güçlüydü ki, Thomas artık XIII. yüzyıl kültüründe doğayı bir metin gibi ve mecazi olarak okuma olanağı kalmadığını görerek alegorinin kapsamını daralttığında; şairler, Thomas'ın şiir dünyasına ilişkin indirgemesini pek fazla göz önüne almayarak, Aristotelesçi gelişim çizgisinin dünyanın yorumlanmasından aldığı işlevi dindışı şiire yükleyeceklerdir.

11.
SKOLASTİKTEN SONRA

11.1. Ortaçağ Pratik İkiciliği

Ortaçağ estetiğinin geliştirdiği temel kavramlardan birçoğu daha sonraki yüzyıllarda da varlığını sürdürecek, günümüze kadar ulaşacaktır. Tartışmasız kaynaklar olarak bu kavramların sonraki dönemlerde benimsendiğini, başka kılıklara sokulduğunu, alıntılandığını; ama aslında yeni bağlamların bir parçası haline getirilip derinden değiştirildiğini göreceğiz. Ne var ki, bu kitap kapsamında, bu tür kavramların kalıcılıklarını izlemek amacını gütmüyoruz. İlgilendiğimiz nokta daha çok, kopmaya, paradigma değişimine yol açan öğeleri, Ortaçağ kuramcılarının yaklaşımlarının gündem dışı kalmasına neden olan öğeleri açığa çıkarmak.

Ortaçağ estetik yaklaşımlarının özelliklerinden biri, bu yaklaşımların her şeye ve hiçbir şeye gönderme yapıyor görünmeleridir. Güzelliğin açıklık ve oran olduğunu söylemek, bu ilkenin birbirinden çok farklı güzelliklere –Tanrının, bir çiçeğin, iyi yapılmış bir aletin, Romanesk manastırlardaki sütun başlıklarının ve Geç Gotik sanata özgü minyatürlerin güzelliği– gönderme yapabileceği görüldüğünde boş bir formüle dönüşebilir.

Tarihsel irdelememizde aynı formülün yüzyıllara bağlı olarak farklı gerçeklikleri gösterebildiğini; genellikle gele-

nekten devralınmış kesin tanımlamalara bağlılık görüntüsü altında çeşitli beğeni farklılıklarının ve farklı sanat görüşlerinin ortaya çıktığını gördük. Bununla birlikte, bu nüanslar göz önünde bulundurulsa bile, Skolastiklerin estetiği bu tür formüllerin dile getirildiği günlük gerçekliğe hiç de karşılık gelmeyen bir dünyayı temsil ediyor gibi görünür. Geometrik kurallılık görüşü, anlaşılır akılcılık, tüm kozmik uyum tanımlarının can damarını oluşturan zorunluluk kuralı, her gün maruz kalınan birçok şiddet ve acımasızlık, yoksulluk ve eşitsizlik olgusuyla nasıl bağdaştırılabilir? Tanrının her tür güzellik ve hoşa giderlikle donatılmış olmasını istediği bir dünyaya olan güven, kıtlıklar ve salgın hastalıklar saplantısıyla, her yerde varlığı görülen Şeytanla, Deccal'in beklenmesiyle, dünyadaki her olayda dünyanın sonuna ilişkin uyarı işaretleri görme eğilimiyle nasıl bağdaşabilir?

Bunları söylemekteki amacımız, Karanlık Çağ veya insanların yakıldığı dönem olarak Ortaçağ klişesini yinelemek değil. Kaldı ki, cadılar kıyımının geniş ölçekte başladığı dönem modern çağ olup, bu kıyımın ünlü elkitabı *Malleus maleficarum* XV. yüzyılın sonunda yayımlanmıştır; ayrıca, Şeytan saplantısından söz eden ve buna tamamıyla inanan kişi hümanist Jean Bodin olacaktır.

Daha çok, modern çağın deyim yerindeyse kendi çelişkilerini gözler önüne serdiği, Ortaçağ'ın ise bu çelişkileri hep gizleme eğilimi gösterdiği söylenebilir. Yalnızca Ortaçağ estetiği değil, tüm Ortaçağ düşüncesi üstün bir durumu dile getirmek ister ve dünyayı Tanrının gözleriyle görme iddiasındadır. Biz modern dönem insanları, ilahiyat incelemelerini ve mistiklerin yazdıklarını, Héloïse'ın sarsıcı tutkusuyla, Gilles de Rais'nin çarpıtmalarıyla, İsolde'nin zinasıyla, Fra Dolcino ve kovuşturmacılarının vahşetiyle, duyuların özgür zevkini göklere çıkaran şiirler yazmış Goliard'larla, karnavalla, Deliler Yortusu'yla, kamusal olarak piskoposlar, kutsal metinler ve liturjiyle alay edip onların parodisini yapan neşeli halk şenlikleriyle bağdaştıramıyoruz. Dünyanın düzenli bir imgesini sunan elyazması metinleri okuyor ve bu metinlerin dünyayı baş aşağı gösteren *marginalia* ile süslenmesinin nasıl olup da kabul edilebil-

diğini anlayamıyoruz (krş. Baltrusaitis 1955, 1960 ve Cocchiara 1963).[1]

İkiyüzlülük veya sansür söz konusu değil burada; olsa olsa (Ortaçağ kültürünün tarihi bu açıdan tipik bir örnek oluşturur) tipik bir "Katolik" tutum söz konusudur: İyiliğin ne olduğu çok iyi bilinir ve ondan söz edilir, iyilik tavsiye edilir; buna karşılık yaşamın farklı olduğu kabul edilir ve sonunda Tanrının bağışlayacağı umulur. Sonuçta Ortaçağ Horatius'un *"Lasciva est nobis vita, pagina proba"* deyişini tersine çevirir. Ortaçağ şiddetin, şehvet düşkünlüğünün ve imansızlığın kamusal olarak sergilendiği; aynı zamanda insanların Tanrıya, onun ödül ve cezalarına kesinlikle inanarak bir dindarlık ritüeline göre yaşadığı, son derece kolayca ve saflıkla ihlal edilen ahlaksal idealleri izlediği bir uygarlıktır. Estetik bu ilkeye uyum sağlar. Bize her zaman neyin ideal güzelik olduğunu veya hangi idealin izlenmesi gerektiğini söyler. Kalanı, kuramın ilgilenmediği, rastlantısal ve geçici sapmadır.

Ortaçağ, kuramsal düzlemde Manici ikiliğe karşı savaşır ve kuramsal olarak kötülüğü yaratılış *tasarısından* dışlar. Ama bu yüzden, kötülüğün *ilineksel* varlığıyla uzlaşmak zorundadır. Sonuçta, Yaratılış'ın senfonisi içinde yer aldığında canavarlar da, tıpkı seslerin güzelliğini arttıran duraklamalar ve sessizlikler gibi, güzeldir. Aslında, tikeli tikel özelliğiyle görmezlikten gelmek yeterlidir.

Ama bunun olmasının nedeni, Ortaçağ kültürünün söz konusu çelişkiyi haklı çıkaramayacak oluşudur. Çelişki empirik olarak hoşgörülebilir, ama kuram onu çözmek zorundadır.

11.2. Ortaçağ Düşüncesinin Yapıları

Aziz Thomas bir *quaestio quodlibetalis*'te (V, 2, 3), "Tanrının kızlığını kaybetmiş bir kadını başlangıçtaki haline

[1] "Norm dışı" Ortaçağ konusunda bkz.: Bahtin 1979; Cohn 1965 ve 1975; Capitani 1977; Camporesi 1973 ve 1978.

döndürüp döndüremeyeceğini" (*utrum Deus possit virginem reparare*) sorar.

Thomas'ın yanıtı kesindir. Thomas zihinsel ve bedensel bütünlük ile zamansal ilişkileri birbirinden ayırır. Bakireliğin kaybedilmesi, sonuç olarak hem ruhsal bir etki hem de bedensel bir etki yaratmış bir olgudur. Ruhsal etki söz konusu olduğunda, Tanrı bağışlayabilir ve bakire kızı kayra durumuna geri döndürebilir. Bedensel etki söz konusu olduğunda da, Tanrı ona bir mucize aracılığıyla bedensel bütünlüğünü yeniden bağışlayabilir. Ama Tanrı bile olmuş olanı olmamış kılamaz, çünkü zamansal yasaların böyle bir ihlali onun doğasına aykırı olurdu. Tanrı "bu oldu" ile "bu olmadı" kesinlemelerinin aynı anda doğru olamayacağını belirten mantık ilkesini ihlal edemez.

Bu ilkeden, tüm Skolastik felsefe boyunca süren Tanrının mutlak gücü (*potentia absoluta Dei*) tartışmasında bile kuşku duyulmamıştır. Mutlak olarak tümgüçlü bir Tanrı bizimkinden farklı dünyalar yaratabilir mi veya yaratmış olabilir mi? Ve bir şeyi aynı anda hem var hem yok kılabilir mi?

Şu var ki, bu sorun en azından Ockham'a kadar çelişmezlik ilkesinin aşılmaz sınırında durur. Dünyaların çoğulluğu ilke olarak saçma bir fikir değildir, ama Ockham bile Tanrının atılmış bir zarı atılmamış kılabileceği fikrini kabul edemez (krş. Beonio-Brocchieri ve Ghisalberti 1986; Randi 1986).

Skolastik felsefenin doğrusal bir zaman görüşü vardır. Zamanı doğrusal olarak düşünmek, nedensel ilişkinin doğrusallığına inanmak anlamına gelir. A, zaman çizgisinde B'den önce geldiği için B'ye neden oluyorsa; B, A'ya neden olamayacaktır. Bu tam anlamıyla bir "Latin" ilkesidir; Phaedrus'un kuzusu, onunla birlikte Phaedrus'un kendisi, kurdun kuzuyu yemesine isyan etmezler (şeylerin düzeni çerçevesinde olan bir şeydir bu); isyan ettikleri nokta, kurdun hakkını güç üzerine değil, neden-sonuç süreçlerinin tersine çevrilmesi üzerine kurmak istemesidir: Irmak vadiden tepeye doğru akamaz. "Kurt nehrin yukarı kıyısında duruyordu" (*superius stabat lupus*) ise, kurdun suyu kuzunun suyunun nedeni olacaktır, tersi değil.

Bu ilke, Latince sözdiziminin iç mantığını yönlendiren ilkeyle aynıdır. Zamanın geri döndürülemez doğrusallığı (kozmolojik doğrusallıktır bu), "dilbilgisi zamanlarının ardıllığı"nda (*consecutio temporum*) mantıksal ana tümceyan tümce dizgesinin temelini oluşturur.

Aziz Augustinus'tan başlayarak Latin kültürünün tüm *Kutsal Kitap* düşüncesinden şu şekilde Latinleştirilen bir formülü aldığını gördük: Tanrı dünyayı sayı (*numerus*), ağırlık (*pondus*) ve ölçüye (*mensura*) göre kurmuştur. Ortaçağ, tüm Yunan matematik kavramları arasından Pythagoras'ın müzikolojik açıdan yeniden okunması aracılığıyla oran ilkesini temel metafizik ilke olarak benimser. Ama oran her zaman açıklık (*claritas*) ve bütünlük (*integritas*) ile yan yana gider. Bir şey ne ise odur ve başka bir şey olamaz ve *signata quantitate* bir maddede gerçekleşmiş tümel biçimin tanımına dayanan bu bireysellik açık olarak görülmelidir; bu tümel biçimin (bir başka biçimin değil) kendine özgü varlığı o şeyin (ki başka bir şey değildir) bireyselliği üzerinde parıldar. Yalnızca bu yolla o şeyin sadece var olduğu değil, aynı zamanda bir, hakiki ve güzel olduğu anlaşılabilir.

Özdeşlik, çelişmezlik ve üçüncünün olmazlığı ilkesi: İşte Skolastik felsefenin Yunan düşüncesinden miras aldığı ders. Ama Eski Yunan yalnızca özdeşlik ve üçüncünün olmazlığı ilkesi modelini sunmakla kalmamış; aynı zamanda, Hermes'in simgelediği sürekli başkalaşım fikrini de geliştirmiştir. Hermes uçucudur, iki-anlamlıdır, tüm sanatların atasıdır, ama aynı zamanda hırsızların tanrısıdır, hem genç (*iuvenis*) hem yaşlıdır (*senex*). Dönüşüm ve simya mezafizikleri de Hermetik kökenlidir; Rönesans'ta bulunması Skolastik düşüncenin sonunu ve yeni bir Yeni-Platonculuğun doğuşunu belirleyen *Corpus Hermeticum*'un temel ilkesi, benzerlik ve evrensel sempati ilkesidir. Gerçi Skolastik, Latinceye çevrilmiş yegâne Hermetik metin *Asclepius* aracılığıyla bu düşüncenin farkındadır, ama onu gizlemeye ve sürekli başkalaşımın baştan çıkarıcılığını savuşturmaya çalışır.

Ortaçağ, Yeni-Platonculuğu *Corpus Dionysianum*'un Hıristiyanlaştırılmış versiyonu aracılığıyla bilecektir; Sahte Dionysios'un sorunu ise şudur: Tanrısal Birlik bilinemez

olmakla ve her türlü belirlenimden önce gelmekle birlikte, gene de ona adlar vermek gerekliliği vardır (bir başka deyişle, Tanrı onunla ilgili her tür sözümüze sığmasa da Tanrıdan söz etmek gerekmektedir).

Dionysios'un Hıristiyan Yeni-Platonculuğu, göreceğimiz üzere "güçlü" Rönesans Yeni-Platonculuğundan farklı olarak, "zayıf" bir Yeni-Platonculuktur; kozmik karmaşıklığı tanımakla birlikte, onun kökenindeki Birlik'in olası tüm belirlenimlerin çelişkili alanı olduğunu hiç düşünmez. Aksine, kozmosun rasyonelliğinin kökeni ve güvencesi olarak Birlik anlamca belirsizlikten bağışık görülür. Onu karışık ve çelişkili olarak gören biziz, dilimizin yetersizliği dolayısıyla onu nasıl adlandıracağımızı bilmeyen biz. Ona birlik, hakikat, güzellik adını vermeye çalışır, ama bu terimlerin yetersiz olduğunu biliriz. Dionysios, Tanrıdan söz etmek için bazı terimler kullandığımızı, ancak bunları töz-ötesi anlamda kullandığımızı söyleyecektir. Bir başka deyişle, bu terimler normal olarak imlediklerinden çok daha fazlasını veya çok daha azını (ki aynı şeydir) imlerler. Şu halde, her zaman bir başka şey anlamına gelirler; bu yüzden Tanrıya canavar, ayı, panter demek uygun olur, çünkü bu yolla gerçekten ona ilişkin hakikati dile getirmediğimizi fark eder, yalnızca *simgesel olarak* konuştuğumuzu biliriz.

Bu durumun getireceği risk kolaylıkla görülebilir; evrenin her yönü, düşünülemeyecek kadar oransız olanı da, Tanrıdan söz etmeye yarar. Her şey her şey anlamına gelebildiğine göre, dünya kitabı nasıl okunacaktır? Denetimsiz eğretilemeleriyle mistik dilin anlatısal etkinliği bu girişime önayak olabilirdi.

Ama Ortaçağ Yeni-Platonculuğu, Yunan Yeni-Platonculuğunun kabul ettiği şeyi, yani Tanrının yayılma yoluyla Evren'i oluşturduğunu, Evren'in deyim yerindeyse Bir'in ektoplazması olduğunu ve en aşağı tabakalarına kadar dünyanın aynı Tanrısal özden yapıldığını kabul etmez. Hıristiyan felsefesi Tanrının mutlak aşkınlığını kurtarmak zorundadır ve böylece yavaş yavaş –Aziz Thomas'a kadar ilahiyatçıların *Corpus* üzerinde yaptıkları çalışmayla– Yeni-Platoncu türüm fikrini Hıristiyan *katılım* fikrine dönüş-

türür. Tanrısal Bir bizden sonsuz olarak uzaktır, biz onunla aynı "hamur"dan yapılmış değiliz, onun tarafından yaratılmış olsak da onunla aramızda bir uzaklık, bir ara vardır; bir yayılma, sürekli bir magma söz konusu değildir. Bu bakış açısı, dünyanın bir imleyen biçimler ormanı olduğunu ve her biçimin Tanrıdan farklı tarzda söz edebileceğini kabul etse bile, kozmosun çok-anlamlılığını sınırlandırmaya çalışır. Tanrının kendi içinde olduğu o anlam kesinliğini ve çelişmezliği anlamca kesin olarak söyleme noktasına ulaşmak gerekir. Anlamca belirsiz anıştırmaları, kesinlikten uzak benzerlik ilişkilerini, anlamca kesin bir tarzda akıl yürütebileceğimiz neden–sonuç zincirlerine dönüştürmek söz konusudur. Thomas'ın analoji ilkesi, kavranamaz ve belirsiz benzerliklere değil, olabildiğince kesin anlamlı kurallara göre nedenin doğasından sonuçları çıkarsamaya olanak sağlayan bir metodolojik ölçüte dayanır.

Bu söylemin olanaklı olması için, özdeşlik ilkesine kesin olarak inanmak ve üçüncünün olmazlığı ilkesini kesin olarak kabul etmek gerekir. Yunan mantığının ilkeleri, tıpkı fikirler arasındaki sınırlar gibi şeyler arasındaki sınırların da mutlak bir kesinlikle belirlenebileceği şeklindeki Ortaçağ'a özgü güven duygusunu destekler. Karşıt görüşler olabilir, ama felsefi araştırmanın amacı anlam belirsizliğinden bağışık bir sonuca ulaşmaktır.

Chenu (1950, 2), Skolastik üslubun üç temel yöntemle açıklanabileceğini belirtir: *lectio, quaestio* ve *disputatio*.

Lectio, bir metni öngörür. Aristoteles'ten veya Pietro Lombardo'nun yargılarından da önce mutlak metin *Kutsal Kitap* olacaktır. Hıristiyan Latin kültürünün metin karşısındaki tutumu nedir?

Kitabın giriftliğiyle büyülenmiş Ortaçağ yorumcusu, Kitap'ın söyleyebileceği şeylerin sonsuzluğu karşısında duyduğu baş dönmesini dile getirir. Ama sonunda Kitap (6. Bölüm'e bakınız), hiçbir lav parçasının kaybolmadığı, her parçanın çevrime geri dönüp yenilendiği bir volkan gibi görünmeye başlar. Bir başka deyişle, kitabın Tanrısal yazarınca kastedilen tek bir anlamı olmalıdır ve kitap tek bir şey söylemelidir. Aziz Thomas'ın dindışı şiirin okunma-

sını da kapsayacak şekilde genişlettiği yazarın niyetini (*intentio auctoris*) araştırma ısrarı Ortaçağ Latin kültürünün metindeki dilsel yüzeyi önceleyen bir "şey"in olduğu kanısını yansıtır.

Şu halde, Ortaçağ kültürü kutsal metnin labirentimsi yapısının yarattığı baş dönmesinin çekiciliğini duyar, ama bu hayaleti yok etmeye çalışır. Kitabın karmaşıklığını bir yüzey izlenimi olarak görür; sorun, kitapta altta yatan kuralları bulmak, yanlış yolları geçersiz kılacak doğru yolları keşfetmektir. Kitap Tanrı eliyle yazılmışsa çelişkili anlamlar üretemez, çünkü Tanrı özdeşlik ilkesinin kendisidir.

Doruk uygulamasını Thomas'ta gördüğümüz Skolastik *quaestio*, görüşlerin çeşitliliğini gözardı etmez; aksine, bu görüşleri sıralar, sınıflandırır, ele alır. Ama, uyumsuz görüşlerle karşılaştığı, çelişkili hakikatler olasılığını gördüğü an, ikilemin eşit derecede geçerli iki yönünü bire indirmek için şaşmaz bir bilgisayar gibi çalışır. Sorunun "yanıt"ı (*respondeo*) daha önceki görüşlerin çeşitliliğini görmezlikten gelmez; bu görüşlerin çelişkili olmadığını göstermeye çalışır ve bunu çoğu zaman son derece incelikle işlenmiş biçimsel ayrımları yok etme pahasına gerçekleştirir. Her durumda, bir sorunun iki veya ikiden çok yanıtının olmasından kaçınmaya çalışır.

Kamusal nitelikli *disputatio*'da kamusal yenilgi riski vardır; çünkü çelişkili nedenler listesi hocanın özetlemesine bırakılmaz, deyim yerindeyse serbest bırakılır: Karşıt görüşteki kimseler tüm güçleriyle bu nedenleri sunarlar. *Disputatio*, hem kuramsal pratiktir, hem de bir turnuva, bir düello, hazırlıklı olunması gereken bir risktir. Karşıt görüştekilerin diyalektik değerine karşın, çelişkileri uzlaştırmayı ve tek bir yanıt vermeyi başarırsa hoca büyük bir itibar kazanmış olur.

Bununla birlikte, Mandonnet'nin (1928) belirttiği gibi, *disputatio* tartışmanın sözel süreciyle sınırlı değildir; hocaya, son, tartışmasız uzlaşmayı belirleyecek olan kişiye bırakılan *determinatio* ile sonuçlanmalıdır.

Tüm bu yöntemler, *Skolastik düşüncenin çelişkiden duyduğu korkuyu açığa vurmaktadır.* Gelgelelim, Hüma-

nizma ve Rönesans döneminin Skolastik düşünce karşıtları tam olarak bu çelişki ilkesini meşrulaştıracaklardır.

11.3. Nicolaus Cusanus'un Estetiği

Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişi kesin bir kopma ve bütüncül bir paradigma değişimi olarak düşünmemek gerekir. Ortaçağ'ı bir körü körüne inanma dönemi, Rönesans'ı ise modern insanın ve laik ruhun eleştirel rasyonelliğinin kesinlik kazandığı bir dönem olarak görmek safça bir klişe olur. Aksine, Rönesans Ortaçağ rasyonalizminin yerine çok daha ateşli inanç biçimlerini geçirir.

Ortaçağ inancı kaynağını Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarından gelen gelenekten ve henüz büyük bölümüyle keşfedilmemiş bir dünyadan alıyordu; Rönesans inancı ise kaynağını klasik gelenekten ve göksel dünya ile ayaltı dünya arasındaki ilişkilerden alacaktır. XV. yüzyılda "modern" filoloji biçimleri belirginlik kazanır (sözgelimi, Lorenzo Valla *Constitutum Constantini*'nin Konstantinos'a ait olmadığını filolojik bir çözümlemeyle kanıtlar), ama aynı zamanda *Corpus Hermeticum* gibi yeniden bulunmuş metinler, tıpkı Ortaçağlıların *Corpus Dyonisianum*'u kabul ettikleri gibi, herhangi bir filolojik ölçüt olmaksızın kabul edilir.

Bununla birlikte, Hümanizma ruhuyla birlikte insan-Tanrı-dünya ilişkisinin yeni bir gözle kavranmasının yolunun açıldığı söylenebilir. Ortaçağ Tanrı merkezli bir dönem iken, Hümanizma hiç kuşkusuz insan merkezli özelliklere sahiptir. Bu, insanın Tanrının yerini aldığı anlamına gelmez, insanın aktif merkez olarak, dinsel dramın başoyuncusu olarak, Tanrı ile dünya arasındaki aracı olarak görüldüğü anlamına gelir. Bu manzaraya Platonculuğun yeniden doğuşu da katkıda bulunur. Floransa Platonculuğu Platon metinlerini yeniden keşfeder (Ortaçağ'da yalnızca *Timaios* biliniyordu), bu metinleri hemen her zaman Yeni-Platoncu bir ruh hali içinde okur, Platon'un eserlerini insanın evrendeki rolünün yeni bir kavranışı kesinlemesini destekler nitelikte bulur. Platon ve genel olarak Yunan klasikleri

Ortaçağ'ın gözardı ettiği bir kültürün yeniden keşfedilmesini temsil eder.

Rönesans Aristoteles'i yadsımaz. Aksine, bir yandan Pico della Mirandola gibi kişiler Aristoteles ile Platon arasındaki birliği göstermeye çalışacaklar; öte yandan tam bu dönemde iki Aristotelesçi Rönesans okulu (İskenderiye kaynaklı okul ile İbn Rüşd kaynaklı okul) ortaya çıkacaktır, edebiyat çalışmaları çerçevesinde ise Aristoteles'in *Poetika*'sı ile *Retorik*'i aktif olarak okunup yorumlanacaktır. Yadsınan şey, Skolastik ilahiyatın tanımladığı, katı bir çerçeveye oturttuğu, resmileştirdiği ve yetki konumuna yükselttiği şekliyle Aristoteles'ti.

XV. yüzyılın başlarında Skolastik düşünceye öldürücü darbeyi indiren Ortodoks bir düşünür, Hıristiyan bir filozof ve bir kilise adamıyla karşılaşıyoruz: Nicolaus Cusanus. Cusanus'un düşüncesinde, karşıtların uzlaştırılması (*coincidentia oppositorum*) merkezi bir rol edinir. Karşıtlık ilkesi duyumun somut mekanizmasında (*De beryllo* 36) ve matematiksel kendiliklerin soyut evreninde kendini gösterir; maksimum dereceli çember maksimum dereceli düz çizgidir (*De docta ignorantia* 1, 13). Bunun nedeni, her şeyin her şeyde var olmasıdır ve var olan her şey, Tanrısal bütünün bir *büzülmesinden* başka bir şey değildir; Tanrı evrenin herhangi bir noktasındadır ve evrendeki her şeyde bütün evren içerilir.

Cusanus'la ilk olarak merkezi her yerde olan ve çevresi hiçbir yerde bulunmayan dünyanın sonsuzluğu fikri belirir; çünkü çevre ve merkez, her yerde ve hiçbir yerde olan Tanrıdır (*De docta ignorantia* 2, 12). Lovejoy (1936), Rönesans kültürünün gerçek devrimci fikrinin, Kopernik'in buluşu değil, daha çok dünyaların çoğulluğu fikri olduğunu söyler (Cusanus'ta var olan ve Giordano Bruno'da kesin biçimini alacak olan bir fikirdir bu).

Cusanus'un metafizik yaklaşımlarının estetiğinde doğrudan bir izdüşümü vardır ve bu yüzden özellikle bizi ilgilendirmektedir.[1]

---

[1] Cusanus'un estetiği Santinello 1958'de incelenmiştir; bunu izleyen paragraflarda söylenenler bu yapıta dayanmaktadır.

Görünüşte, Cusanus eserinde Skolastik felsefenin zaten kapsamlı olarak işlemediği estetik fikirlere yer vermez. Onun eserinde *splendor formae* olarak, *consonantia* olarak güzellik tanımlarını, Tanrıdaki örnek ideler olarak biçimleri, doğanın taklit edilmesi olarak sanatı buluruz. Yeni-Platoncu ışık estetiğinden Pythagorasçı oran estetiğine, biçim verilmiş organizmaya ilişkin Albertus Magnus ve Aziz Thomasçı düşüncelere kadar daha önceki tüm estetik düşünce çizgileri, görünüşte sanki yeniden düşünülüp geliştirilmeden Cusanus'un felsefesinde yerini bulur.

Oysa Cusanus dünya görüşüne, gerçekliğin çok boyutluluğu duygusunu, gerçekliğin sonsuz açılımı duygusunu temel alarak biçim verir; buna bağlı olarak, bütün, farklı bakış açılarından gözlenebilir ve onda birbirini tamamlayan sayısız çehre görülebilir. Bu felsefi görüş, metafizik *büzülme* kavrayışı üzerine kurulur.

> Karmaşıklık, açınım ve büzülme Cusanus'ta çok sık rastladığımız terimler olup, onun tüm metafiziğini belirler niteliktedir. Karmaşık varlık kendinde, seçik bir halde, kendisinden daha aşağı varlıkları barındırır; bu varlıklar karmaşık varlığın büzülmüş haldeki açınımlarıdır. Tipik durum, kendi varlığında tüm şeylerin varlığını karmaşıklaştıran Tanrının durumudur... Öyleyse, her şeyde bütün etken haldedir, ama... varlığın katılımı parçalara bölünme değil, tüm varlığın büzülmesidir: Her varlık büzülmüş bütündür.
> (Santinello 1958, s. 23 ve 115)

Bu açıdan, her varlık, Cusanus metafiziğinde, bütünü gösteren bir bakış açısıdır ve belirgin olmasa da bütünden sonsuz çehreleri kendinde barındırır. Ama evrenin bu doğası ona estetik bir yapı verir; kozmosun her parçası bütünle oran, karşılıklılık, uyum, belirginlik ve açığa vurucu parlaklık yoluyla ilişkilidir.

Hümanist nitelikli bu estetik, bir anlatım estetiği olarak, bir görme estetiği olan klasik estetiğin alternatifi olarak ortaya çıkar. Ama burada, aslında Cusanus'un çıkış noktası olarak aldığı Yeni-Platoncu estetikten de gözle görülür

bir ayrılma söz konusudur. Skolastik düşünce bağlamında da Albertus Magnus, daha belirgin Platoncu vurgulamasıyla Aziz Thomas'tan ayrılır: Albertus Magnus biçimin görkemini (örnek ide olarak), biçim verilmemiş ve tekil-olandaki karma maddeyi (Aristotelesçi hilomorfizm anlamında olmakla birlikte) vurgularken; Aziz Thomas, dikkatini tamamıyla tekil-olanda birleşmiş haliyle biçim üzerinde, yani biçimlenmişlik niteliğiyle, töz niteliğiyle organizma üzerinde yoğunlaştırır. Cusanus, Yeni-Platoncu çizgiye bağlıdır ve estetik görüşlerinin kaynağı Thomas değil Albertus Magnus'tur; ama iki açıdan bariz olarak öncellerinden ayrılır. İlki, Tanrının mutlak somutluğuna karşı Cusanus, yaratılış düzeyinde, varlıkların somutluğunu ve bireyselliğini, karmaşık Bir'in açınımlarını getirir; ancak bunlar, tip ve arketip olarak sınıflandırılamayacak somut oluşumun canlı edimi olarak açınımlardır. Tümel ideler Cusanus'ta, şeylere işlenmiş ve onlardan çıkarılabilecek bir iz olmaktan çok, insan zihninin betimsel ve içlemsel aracıdır. İkinci olarak, Albertus Magnus'ta yaratıcı edim tarafından biçimlendirilmişlik, nesnelleştirilmişlik niteliğiyle biçim vurgulanıyordu; oysa Cusanus'ta, Tanrının mutlak somutluğundan şeylerin somutluğunun gerçekleştirilmesine geçen yaratıcı bir edim görüşü nedeniyle, vurgu oluşum süreci, bu sürecin dinamizmi üzerine düşer.

> Şu halde, biçimlerin biçimi (*forma formarum*) Tanrı kavramı, dinamik bir Tanrı ve dünya kavrayışına götürür. Tanrısal biçimin biçim verici dinamizmi, aynı şekilde dinamik ve biçim verici yaşam merkezlerinin oluşturucusudur; bu yaşam merkezleri, şeylere Tanrının varlığını çeşitli ölçülerde katan çeşitli biçimlerdir.
> (Santinello 1958, s. 62)

Tanrının yaratıcı gücü, mutlak bir edim olmanın ötesinde mutlak bir güçtür; bu güçte *posse facere* ile *posse fieri*, her oluşturucu sürecin gücü buluşur; ancak, bu süreci denetleyen ilişki, türüm ilişkisi değil, aşkınlık ilişkisidir (*a.g.e.*, s. 91 vd.).

Biçim verilmiş biçimlerin onlara varlık kazandıran biçim vericinin varlığını dile getirmelerinin, açınlamalarının ölçüsü, kendisi de biçim verici olan varlıktadır. Biçim verilmiş biçimler oluşum merkezleridir; bitkilerin serpilme gücü, tıpkı insan zihni gibi, Yaratıcının biçim verici gücünü ortaya koyar. Bunun bir sonucu olarak, biçimlerin özelliklerinden biri, onlara biçim vermiş olan süreci ortaya koyma özelliğidir; şu halde biçim, bu anlamda, biçim vericinin büzülmesi olup, kendi dinamik bağlantıları içinde onu açığa vurur. Bu yüzden Cusanus insan sanatı (*ars*) ile Tanrısal yaratıcılık arasında sürekli analojiler kurar. Ve biçim verici insanın bu anlatımsal sorumluluğunda, çoğul canlı biçimlerden oluşan, tamamlayıcı açınımlara her zaman açık bir dünyanın kuruluşu için Tanrıyla işbirliğine giden bu insan görüşünde, hiç kuşku yok ki Ortaçağ teolojik düşünceleriyle yüklü bir metafiziğin içinde güçlü bir hümanist bakış açısı görmek olanaklıdır.

> İnsan sanatı sürecinde bitiş noktası, yapıtı bitiren, yani sanat eserinde gerçekleşen sanatçı zihnidir; kendi biçimsel kusursuzluğu içinde oluşmuş eserin organizması sanatsal edimin tamamlanmasıyla sonuçlandırılmış olur. Eser *posse fieri*'si biçimlendirilmiş ve sonlandırılmış bir organiklik edinmiş olduğundan kendi sınırı içinde kusursuzdur; ama kusurludur da, çünkü sınırını oluşturan sanatçının zihninden çıkmıştır ve eserde sanatçının eyleme dönüştüremediği bir *posse fieri*, biçimlendirilebilirlik marjı kalır. Sınırları içinde her eserin zihnin sonuçlanmışlığını temsil etmesi gerekir; ama bunu asla temsil edemez ve bu yüzden sanatçı edimini çoğaltıp çok sayıdaki başka eserleriyle sonlandırır.
> (Santinello 1958, s. 220)

Bir Aristoteles yorumunda Aziz Thomas, biçimlendirilmiş biçimde belirli bir son biçim *arzusunun* var olduğundan söz ediyorsa da, Ortaçağ estetiği bu endişeden tamamıyla uzaktı; bir biçim bir biçimdi, içinde biçim verici çabanın barındığı bir şeydi, evrenin anlamı açık somutluğu-

na bütünleşik, sağlam bir ekti. Cusanus'ta yeni sezgiler için için oluşmaktadır, kozmos binlerce olasılık içeren çehreler halinde parçalanır ve insanın uğraşına onu asla terk etmeyecek olan bir huzursuzluk çeşnisi eklenir.

11.4. Yeni-Platoncu Hermetizm

Cusanus'unki gibi yaklaşımlar, XV. yüzyılda Floransa Platonculuğu çevresinde yaygınlık kazanan ve konumuzla ilgili iki yönü üzerinde durmamız gereken yeni kültürle bağdaşmaktadır. Bu iki yönden ilki, sonsuz biçimlerde birleşen, çelişkilerle yüklü bir evren fikridir; ikincisi ise, insan sanatının bu bağlamda doğaya yönlendirici ve yeniden düzenleyici müdahale olanağı olarak edindiği farklı işlevdir. Çok daha kapsamlı Yeni-Platoncu, Hermetik ve Kabalacı kozmoloji içinde yer almakla birlikte, bu fikirlerin güzellik ve sanat kuramları üzerinde önemli etkileri olacaktır.

Skolastik felsefe klasik yazarların yalnızca sınırlı sayıda eserini tartışılmaz kaynak olarak benimsemişken, İtalyan Hümanizması tüm antik bilginin yeniden keşfine yönelir ve salt *Kutsal Kitap* yorumunun yerine, ister tarihsel kişiler söz konusu olsun, ister daha sonra yazılmış metinlerin atfedildiği efsanevi yazarlar, Yunan ve Doğu dünyasının büyük din düşünürlerinin yorumlarını geçirir (veya bu yorumları öncekilere ekler).

1492 yılında İspanya kesin olarak Arapların egemenliğinden kurtarılır ve Yeniden Fetih başarısını izleyen ilk önlemlerden biri Yahudilerin kovulmasıdır. Kovulan Yahudiler arasında İber yarımadasının büyük Kabalacıları da vardır ve bu kişiler bütün Avrupa'ya ve özellikle İtalya'ya dağılırlar. Kabalacı gelenek, yalnızca *Kutsal Kitap*'ın değil, tüm yaratılmış evrenin başlangıçtaki bir alfabenin harflerinin birleşimine dayandığını ve bu harflerin (gerek *Kutsal Kitap*'ın yorumlanması sürecinde, gerek yaratılmış evren üzerindeki bir büyü eylemi aracılığıyla) sonsuz biçimlerde yeniden birleştirilebileceğini öğretiyordu.

Bu arada, hümanist ortam *Orpheus İlahileri* ile *Kalde*

Kehanetleri metinlerini okur; bu eserler Helenistik dönemde yazılmış olmalarına karşın daha eski bir bilgeliğin ürünü metinler olarak görülürler ve onlar aracılığıyla çeşitli Doğu öğretileri yaygınlık kazanır.

Bu metinlerle birlikte Batı dünyası *Corpus Hermeticum* ile tanışır; *Corpus Hermeticum* da, en azından bildiğimiz biçimiyle, MS II. yüzyıldan daha eski olmayan bir dizi yazıdan oluşur.

Gerek Platon'un *Diyaloglar*'ını gerek Plotinos'un *Enneadlar*'ını çevirip yorumlayan Marsilio Ficino, Cosimo de' Medici'nin buyruğu üzerine *Corpus*'un çevirisine girişir; tamamlayamadığı bu çeviriye *Pimander* başlığını verir. Ficino –ve onunla birlikte tüm hümanist ortam– *Corpus*'un Mısır öncesi antik bir bilgelik belgesi olduğunu, hatta metni bizzat Musa'nın yazdığını düşünür. Ama, *Kutsal Kitap*'taki öyküden farklı olarak, *Corpus*'un ilk metninde anlatılan dünyanın yaratılışı, insanın yalnızca Tanrı tarafından yaratılmakla kalmayıp, aynı zamanda Tanrısal olduğunu vurgular. İnsanın cennetten kovuluşu günah yüzünden olmamış; Doğa sevgisinin verdiği itici güçle Doğa'ya yönelme yetisinden kaynaklanmıştır.

Corpus Hermeticum bir derleme olduğundan, bir kitaptan ötekine birbiriyle çelişen fikirler içerir. Öte yandan, Hümanizmanın temel aldığı bütün gelenek, senkretist niteliklidir. Ve son olarak, Ficino ile Pico della Mirandola başta olmak üzere hümanistlerin kendileri de geleneksel bilgilerin temeldeki uyumunu ortaya koyma amacındadırlar; onlara göre, görünürdeki çelişkilere rağmen bu bilgilerin hepsi Hıristiyanlığın temel hakikatlerini onaylar niteliktedir. Çelişik hakikatler bütünü olarak tarihyazımı beğenisi, Cusanus'un dile getirmiş olduğu çelişki metafiziği ilkeleriyle birleşir. Yeni-Platonculuk, Kabalacılık ve Hermetizmin kaynaşması, yeni çağın araştırmacılarını bu çelişkide yalnızca Tanrısal bilgeliğin, Tanrının kozmostaki eyleminin sonsuzluğunun açılımını görmeye yöneltir.

Hümanist Yeni-Platonculuk, Ortaçağ Yeni-Platonculuğuna oranla, güçlü bir Yeni-Platonculuktur; Tanrısal ilkenin rasyonelliğini ve çelişmezliğini kurtarma gereksinme-

siyle düzeltmeye gidilmemiş bir düşüncedir. Plotinos'tan Proklos'a uzanan özgün Yeni-Platonculuğa yeniden bağlanmak yoluyla şimdi varlıklar zincirinin doruğunda kavranması olanaksız ve anlaşılmaz bir Bir'in bulunduğu bir metafizik ve bir ontoloji geçerlik kazanır; bu Bir herhangi bir belirlenime yatkın olmadığından, tüm belirlenimleri içerir, dolayısıyla son derece verimli bir çelişkiler alanıdır. Ama bu Bir dünyaya göre aşkınsal olmadığı, hatta sürekli bir yaratı hareketi içinde onunla özdeşleştiği için, yeryüzü donanımının her öğesi onun kökeninin bu zenginliğinden pay alır. Yaratılmış gerçekliğin en merkezinde, sürekli olarak ve hep yeni biçimlerle karşıtların buluşması gerçekleşir.[1]

Marsilio Ficino, Platonculuğunun merkezine din ile felsefenin birleştirilmesini koyar. Yeni bir konu değildir bu. Yeni olan, Ficino'nun bunu gerçekleştirmeye çalışırken izlediği yoldur: Bu birliğin parçalanmadığı bir antik bilginin yeniden bulunması. Bu tutumun insanı çok eski bir doğal dinin izlerini bulmak üzere tüm zamanların ve tüm ülkelerin tüm vahiylerini yeniden okumaya yönelteceği açıktır. Dönemin bilginlerinin ve hamilerinin Yunan kodekslerini yeniden bulma tutkusu buradan kaynaklanır. Platoncu düşünce, bu kaynaşmanın büyük bir belirginlikle gerçekleştiği kuramsal alan olma özelliğini taşır; ama bu yeniden bulma tutkusu içinde, Platonculuğun sevgi öğretisi ve bu öğretinin insanın dünyadaki rolünün yeniden tanımlanması yönünde sunabileceği öneriler açığa çıkarılır. Ficino için felsefi bir dinin amacı insanın yenilenmesidir. Günahtan arınma, insan aracılığıyla yaratılmış doğanın Tanrıya geri veril-

[1] Ortaçağ estetiğiyle ilgili bir kitapta, Rönesans kültürü üzerine tatmin edici bir kaynakça vermek olanaksızdır. Bundan sonraki paragraflarda söylenenlerle ilgili olarak, yalnızca birkaç başvuru metninin adı anılacaktır. II. yüzyıldan başlayarak Hermetizmin tarihi konusunda bkz. Festugière 1983 ve Yates 1964. Daha sonraki sayfalarda değinilecek olan, Ortaçağ'ın tüm ikincil düşünce çizgileri için Thorndike 1923 temel bir yapıttır. Ortaçağ simyası konusunda Holmyard 1957'ye bakınız. Belirtgeler öğretisi konusunda bkz. Foucault 1966. Kabalacı öğretiler konusunda bkz. Scholem 1960 ve 1974. Rönesans estetiği konusunda bkz. Bosanquet 1904, Battisti 1960, Bayer 1961, Garin 1954, Gilbert ve Kuhn 1954, Ghyka 1931, Hauser 1953, Panofsky 1924; aynı konuda antolojik alıntılar için bkz. Plebe 1965 ve Montano 1964.

diği bir yenilenmedir. İnsan ruhu dünyanın gerçek kopulasıdır, çünkü bir yandan Tanrıya yönelir, öte yandan bedene girer ve doğaya egemen olur. İnsan, ruhları yöneten düzen olan yazgıdan, cansız varlıkları yöneten kaderden ve bedenleri yöneten doğadan pay alır. Ama insan bu üç düzene katılmakla birlikte, onlardan yalnızca biri tarafından belirlenmez. Bunlara etkin olarak katılır.

Ruh aracılık işlevini sevgi aracılığıyla gerçekleştirir; Tanrı dünyayı sever ve onu yaratır, insan Tanrıyı sever. İnsan, iki yönde kendisini Tanrıya bağlayan sevgi bağı aracılığıyla varlığın canlı birliğidir. İnsan, kendi rasyonelliğinin gelişimi içinde, bir arınma ve sonsuz kusursuzlaşma süreci içinde Tanrısallaşır.

Özetleyecek olursak, Ficino Platonculuğunun bir eksikliğin bilinci ve gizli bir hazinenin, gizemli kutsal bir hakikate ilişkin anlıksal bir vahyin aranışı olarak sevgi fikrine dayandığını söyleyebiliriz, bu yüzden filozof rahip işlevi üstlenmiş olur.

Bu yaklaşımın Ficino'ya Skolastik felsefenin estetik görüşünden farklı bir estetik görüşü dayattığını kolaylıkla görebiliriz. Aşağıdaki parçada (Platon'un *Şölen*'inin bir yorumu olan *Sopra lo amore*'den, 2-4), Ficino Ortaçağ estetiğinin tüm klasik temalarını ele alır, ama söz konusu temalara karşı çıkma amacını güden bir ele almadır bu.

> Bazıları güzelliğin, tüm uzuvların belirli bir düzenlenişi olduğu veya belirli bir renk hoşluğunun eşlik ettiği uyumluluk ve oran olduğu görüşündeler; biz bu görüşü kabul etmiyoruz. Kısımların bu düzenlenişi yalnızca birleşik şeylerde olduğundan, bu görüşe göre hiçbir yalın şey güzel olmayacaktır. Oysa bazı renklerin, ışıkların, bir sesin, bir altının parıltısının, gümüşün aklığının, bilimin, ruhun, zihnin ve Tanrının, çok güzel şeyler olarak bize büyük bir zevk verdiğini görüyoruz. Şunu da eklemek gerek: Bu oran, bir araya getirilmiş bedenin tüm âzâlarını içerir, öyle ki tek başına âzâların herhangi birinde değil, hepsinde birden vardır. Şu halde, âzâların herhangi biri kendi başına güzel olmayacaktır. Ama, tüm birleşimin oranı da kı-

sımlardan doğar, dolayısıyla burada bir saçmalık kendini gösterir ki, o da şudur: Kendi doğaları gereği güzel olmayan şeyler güzelliği doğurmaktadır.

... Güzelliğin renklerin hoşluğu olduğunu da kabul etmiyoruz; çünkü çoğu zaman bir yaşlının ten rengi daha açıktır ve bir delikanlıda daha büyük bir güzellik vardır. Aynı yaşlar söz konusu olduğunda da, kimi zaman ten rengi bir başkasından daha üstün olan kişi, hoşluk ve güzellik açısından ondan aşağıdır. Kimse atılıp güzelliğin bir şekil ve renkler karışımı olduğunu söylemesin; çünkü o zaman rengi ve şekli olmayan bilimler ve sesler, keza belirli bir şekli olmayan renkler ve ışıklar Sevgiye değer olmayacaktır.

... Pek seçkin Tanrısal güç, yarattığı evrene, meleklere ve ruhlara, sanki çocuklarına verircesine sevgiyle ışınını verir; bu ışında herhangi bir şeyi yaratabilecek güç vardır. Tanrıya daha yakın olanlardaki bu ışın tüm dünya düzenini dünya maddesinde olduğundan çok daha açık olarak boyar; bu yüzden, bizim gördüğümüz bu resim meleklerde ve ruhlarda gözle görüldüğünden çok daha açık olarak vardır. Onlarda feleklerin, güneşin, ayın, yıldızların, öğelerin, taşların, ağaçların ve hayvanların şekli vardır. Meleklerdeki bu resimlere örnekler ve ideler; ruhlardakine nedenler ve bilgiler; dünya maddesindekine imgeler ve biçimler adı verilir. Bu resimler dünyada açıktır; ruhta daha açık ve melekte en açıktır. Öyleyse, Tanrının aynı çehresi melekte, ruhta ve dünyasal bedende sırayla dizilmiş üç aynayı aydınlatır; daha yakın ilkinde en açık tarzda, daha uzak ikincisinde daha az açık olarak, en uzaktaki üçüncüsünde pek karanlık olarak.

... Ve biz bu güzelliğin cisimsiz olduğundan kuşku duymuyoruz, çünkü meleklerde ve ruhta, bu cisimsizlik açık olarak görülür; bedenlerde de bu cisimsizliği yukarıda göstermiştik, onu, göz başka bir şey görmediğinden, güneşin ışığı olarak anlayabiliriz, çünkü cisimlerin şekilleri ve renkleri ışıkla aydınlatılmadıkça asla görülmez ve bunlar göze maddeleriyle gelmezler, dolayısıyla gözün onları gö-

rebilmesi için gözde var olmaları gerekir. Şu halde, bir güneş ışığı üzerine düştüğü bütün cisimlerin renkleri ve şekilleriyle boyanmış olarak göze gelir; gözler kendilerindeki doğal bir ışının yardımıyla güneşin bu şekilde boyanmış ışığını algılarlar, bu ışığı algıladıkları için de o ışığı ve onda olan tüm resimleri görürler. Görülen dünyanın tüm bu düzeninin nedeni gözlerle algılanır; düzen cisimlerin maddesinde var olduğu için değil, o ışıkta maddeden ayrılmış olduğu, zorunlu olarak cisimsiz olduğu için. Ve buradan açıkça görülüyor ki, bu ışık cisim olamaz, aynı ışık aynı anda ister Doğu'da olsun ister Batı'da tüm dünyayı doldurur ve havayla su kütlesine herhangi bir zarar söz konusu olmaksızın nüfuz eder.
(yay. haz. Rensi, s. 64-69)

Ficino'nun, madde ile Tanrısal ide arasındaki veya madde ile sanatçının maddeye koyduğu ide arasındaki oranlı düzenleniş nedeniyle zevk duyduğumuz maddi nesne olarak sanat yapıtıyla veya genel olarak güzel şeyle ilgilenmediği açıktır. Ficino'yu doğaüstü güzellikle doğrudan temas aracı olarak güzellik deneyimi ilgilendirmektedir.

Salt metafizik bir güzellik kavrayışı olduğundan kuşku duyulan Ortaçağ'ın daha önce gördüğümüz gibi temaşa edilen nesnenin maddi somutluğu üzerine düşünebildiğini; buna karşılık, modern çağın başlangıcında madde beğenisinin yitmiş göründüğünü gözlemek elbette ilginçtir. Bu gözlemi genelleştirmemek gerekir, Rönesans bize maddeye biçim veren ve onu sorgulayan kimsenin bu biçim verme edimine ilişkin düşünceler de sunacaktır, ama bu dönemde "zihinsel şey" olarak sanat kavrayışının da kendini gösterdiği açıktır; bu açıdan, XVI. yüzyılda Maniyerist ide estetiğinin yerleşik hale gelmesi bir rastlantı değildir (krş. Panofsky 1924).

Belki de paradigma değişiminin niteliği göz önünde bulundurularak şu söylenebilir: Rönesans somut şeyleri, doğa dünyasını sorgulayacaktır; ama bu sorgulamayı doğada başlangıçtan beri verili ve tanımlanmış bir kozmik düzen imgesi bulmak için değil, doğada sürekli bir başkalaşı-

mı güvence altına alan sempatileri ve benzerlikleri, deyim yerindeyse bir şeyin başka herhangi bir şeye kayışını saptamak için yapacaktır. Rönesans bunu, Ortaçağlının gözardı ettiği veya Ortodoksi gerekçeleriyle yadsıyacağı nedenlere dayanarak yapacaktır.

Floransa Hümanizması dünyasında Hermetik metinlerin yeniden keşfedilmesinin peşi sıra doğal büyü ortaya çıkar, kozmos bir etkiler ağı olarak görülmeye başlanır ve insanın doğaya egemen olmak ve yıldızların etkisini düzeltmek için bu etkiler ağına girebileceği düşünülür.

11.5. Astroloji ve Yazgı

Hermetik gelenekte kozmosa yıldızlar egemendir. Ortaçağ'da da astrolojik inançlar kendini göstermişti, ama resmi bir inanç değildi bu (krş. Thorndike 1923). Çeşitli yıldızların Tanrı ile ayaltı dünya arasında ara güçler olduğu fikri *evrensel sempati* kanısını, yani kozmosun tüm parçalarının birbirine bağımlı olduğu ve karşılıklı olarak birbirini etkilediği, özellikle yıldızların eyleminin ayaltı evrendeki olaylar üzerinde etkisi bulunduğu kanısını doğurur.

Ayrıca –bu görüşte Hermetik, Yeni-Platoncu ve özellikle gnostik etkiler birleşir (krş. Filoramo 1983)– Bir'den yaratılışın en alt basamaklarına kadar ilerleyen türümsel zincire bağlı astrolojik evrende, bazı araştırmacıların görülmezin bürokrasisi adını verdiği şey oluşur: Melek saflarından, hükümdarlardan, şeytanlardan oluşan kesintisiz bir zincir, ruhsal dünyayı göksel dünyaya ve ayaltı dünyaya bağlayan kalabalık bir aracılar hiyerarşisi. İster bu aracılar doğa güçleriyle özdeşleştirilsin, ister doğaüstü varlıklarla, insan ancak bir biçimde onların dikkatini çekmeyi ve onların etkisini Theurgia büyüsüyle yönlendirmeyi başardığında bu tanrılar ve şeytanlar topluluğu üzerinde etkide bulunabilecektir.

Giordano Bruno'nun Rönesans'ın artık epey yol katettiği bir dönemde yazılmış *De magia*'sından bir alıntıya göz atalım:

Habent magi pro axiomate, in omni opere ante oculos habendum, influere Deum in Deos, Deos in (corpora caelestia seu) astra, quae sunt corporea numina, astra in daemonas, qui sunt cultores et incolae astrorum, quorum unum est tellus, daemones in elementa, elementa in mixta, mixta in sensus, sensus in animum, animum in totum animal, et hic est descensus scalae; mox ascendit animal per animum ad sensus, per sensus in mixta, per mixta in elementa, per haec in daemones, per hos (in elementa, per haec) in astra, per ipsa in Deos incorporeos seu aethereae substantiae seu corporeitatis, per hos in animam mundi seu spiritum universi, per hunc in contemplationem unius simplicissimi optimi maximi incorporei, absoluti, sibi sufficientis. Sic a Deo est descensus per mundum ad animal, animalis vero est ascensus per mundum ad Deum. Inter infimum et supremum gradum sunt species mediae, quarum superiores magis participant lucem et actum et virtutem activam, inferiores vero magis tenebras, potentiam et virtutem passivam.

Büyücülerin aksiyomu şudur: Her eserde Tanrının tanrılar, tanrıların cisimsel ilahlar olan göksel cisimler veya yıldızlar, yıldızların yıldızlardaki (bunlardan biri dünyadır) sakinler ve yöneticiler olan şeytanlar, şeytanların öğeler, öğelerin bileşkeler, bileşkelerin duyular, duyuların ruh, ruhun tüm canlı varlık üzerinde etkisi vardır; merdivenin basamakları bunlardır. Ama canlı varlık duyulara ruh aracılığıyla, bileşkelere duyular aracılığıyla, öğelere bileşkeler aracılığıyla, şeytanlara öğeler aracılığıyla, yıldızlara şeytanlar aracılığıyla, cisimsiz veya esirden [*eterea*] tözü ve cismaniliği olan tanrılara şeytanlar aracılığıyla, dünyanın ruhuna veya evrenin tinine bunlar aracılığıyla ve son olarak biricik, son derece yalın, tamamıyla cisimsiz, mutlak ve kendine yeterli olanın temaşasına bunun aracılığıyla yükselir. Böylece, Tanrıdan başlayarak dünya aracılığıyla canlı varlığa bir iniş; canlı varlıktan ise dünya aracılığıyla Tanrıya bir yükseliş vardır. En alçak basamak ile en yüksek basamak arasında ara türler bulunur; bunların daha üstte olanları ışıktan, edimden ve etkin yetiden daha

fazla pay alır, daha aşağı olanları ise karanlıktan, kuvveden ve edilgen yetiden daha fazla pay alır.
(*De magia*)

11.6. "Proportio"ya Karşı Sempati

Theurgia büyüsü uzaktan etki niteliği taşır ve uzaktan etkinin mümkün olmasının nedeni, tüm kozmosun temel ve Tanrısal birliği içinde varlıklar arasında kesintisiz bir bağa –*evrensel sempati*– dayanmasıdır. Ve evrensel sempati *benzerlik* ilişkileri aracılığıyla kendini ortaya koyar.

Evrensel sempati, makrokozmos ile mikrokozmos arasında denklikler, uyumlar, oranlılık ilişkileri olduğu anlamına gelir. Bu, Chartres okulunda gördüğümüz bir fikirdi; orada bu fikirle karşılaşmamız da bir rastlantı değildi, çünkü Chartreslıların kaynağı ile Hermetik geleneğin kaynağı aynıdır: Platon'un *Timaios*'u. Ama metafizik çerçeve değişmiştir. Ortaçağlıların makrokozmos-mikrokozmos ilişkisi, Tanrı insanı ve dünyayı kendi suretinde ve kendine benzer istemiş olduğu için böyleydi. Rönesans Yeni-Platonculuğunda bu ilişki zorunlu olarak vardır, Tanrının dünyaya yayılmasının zorunlu olduğu gibi.

Şu halde, Ortaçağ'a özgü kozmik oran ölçütlerini temel alan bu ölçütlerin denetlediği evrensel sempati öğretisinde Ortaçağ evrensel alegorizm kavramının yeniden ele alınışını bulmak kolay ise de, iki kültür evreni arasındaki farklılıkları, üstelik radikal bir nitelik kazanmış olan farklılıkları ortaya koymak gerekir. Temel farklılıklardan biri, belirtgeler (*segnature*) öğretisiyle biçim kazanan benzerlik (sempati ilişkisinin göstergesi) kavramında görülür.

Rönesans belirtgeler öğretisinin kökeninde, şeylerin okült güçler içerdikleri kanısı yatar. Ortaçağ bu güçleri dışlamıyordu; aksine söz konusu güçler doğrudan, bilmediğimiz ve yalnızca ilineksel farklılıklar yoluyla bilebileceğimiz tözsel biçimlere ve özsel farklılıklara bağlıydı (bu konuda sözgelimi Aziz Thomas'ın *De ente et essentia*'sının VI. Bölümü'ne bakılabilir). Gelgelelim, Thomas'ın kabul ede-

meyeceği şey, herhangi bir sanat aracılığıyla bu okült nitelikler üzerinde etkide bulunulabileceğiydi; çünkü, sanatsal biçimin ontolojisiyle ilgili olarak açıklandığı üzere, sanat yalnızca yüzeysel işlemleri değiştirebilir ve sanatçı her zaman doğanın ona değiştirilemez biçimde verdiği bir maddeyi işler.

Oysa Rönesans doğanın sanat aracılığıyla değiştirilebileceğini düşünür. Ortaçağ'da bu varsayımı kabul edebilen ve eden yegâne grup simyacılardı; ama simyacılar Ortaçağ kültüründe sıradışı, marjinal ve marjinalleştirilmiş bir çizgiyi temsil ediyordu. Rönesans büyücüsü buna tamamen karşıt bir tutum takınacaktır. Yönlendirme yoluyla doğanın seyrini değiştirebileceğimiz okült güçler bilinebilir; çünkü belirtgeler, yani şeyler ile yıldızların biçimsel yönleri arasındaki benzerlikler, bu güçler arasındaki ilişkileri ve onlara bu güçleri veren göksel varlıkları açığa vurur.

Şeyler arasındaki sempatiyi algılanabilir kılmak için, Tanrı dünyadaki her nesnenin üstüne, bir mühür gibi, o nesnenin başka herhangi bir şeyle olan sempati ilişkisini tanınabilir kılan bir iz bırakmıştır.

Paracelsus'a göre *signatum* her doğa nesnesine (yapay yolla yapılmış nesnelerden farklı olarak) hastalığın yarattığı belirli bir durumla belirli bir benzerlik veren organik canlı bir etkinliktir; bu etkinlik sayesinde belirli hastalıklar ve hastalıklı kısım sağlıklı hale getirilebilir. Ayrıca *ars signata* her şeye doğru ve aslına uygun adların nasıl verilmesi gerektiğini öğretir; ilk insan Âdem'in eksiksiz ve kusursuz olarak bildiği bir şeydir bu ve hemen her zaman bu adlar varlıklar arasındaki sempati ilişkisini oluşturan benzerliği zaten dile getirir. Örneğin, gözlükotuna bu adın verilmesinin nedeni, onun hasta ve zarar görmüş gözlere yararlı olmasıdır. Kanotuna bu adın verilmesinin nedeni, başka herhangi bir ottan daha çok kanamayı durdurmasıdır. Salep bitkisinin (*satyrion* veya *orchis*) adı ise haya biçiminde olmasından ve erkek bedeninin bu kısmı üzerinde gücü bulunmasından kaynaklanır (*De natura rerum* 1, 10).

Agrippa olasılıkla belirtgeler (veya onun kullandığı te-

rimle *signacula*) üzerinde en çok durmuş olan yazardır. Örneğin, ateşi ve kıvılcımı; kanı ve yaşamsal ruhu; keskin, ekşi, acı ve tatlımsı tatları; rengi ve parıltısı nedeniyle altını ve taşlar arasında yaldızlı ışıltısıyla güneş ışınlarına öykünenleri (sözgelimi, sara hastalığını iyileştiren ve zehri yok eden aetit; ışıldayan bir gözbebeğini andıran ve beyni kuvvetlendirip görüşü güçlendiren "güneş gözü") güneşseller olarak tanımlar. Bitkilerden ayçiçeği gibi güneşe dönen, güneşin batışında yapraklarını büzen veya kapayan, güneş doğduğunda yeniden açan bitkilerin hepsini, lotus, şakayık, kırlangıçotu, limon, ardıç, yılanotu, geyikotu, şeytanları önceden bilip kovmamızı sağlayan mineçiçeği, defne, dağ selvisi, palmiye, dişbudak ağacı, sarmaşık, asma gibi bitki ve ağaçlarla yıldırımdan insanı koruyup kışın güç koşullarından etkilenmeyen ağaçları güneşseller olarak adlandırır. Birçok ilaç, nane, lavanta, macun, safran, kokulu reçine, amber, yosun, sarısabır, karanfil, tarçın, kokulu hintkamışı, karabiber, buhur, mercanköşk ve biberiye güneşseldir. Hayvanlar arasında, aslan, timsah, vaşak, koç, keçi ve boğa gibi cesur ve şandan hoşlananlar güneşseldir (*De occulta philosophia* I, 23).

Bir yıldızın gücünü veya özelliğini bilmek için, o yıldıza gönderme yapan ve o yıldızın etkisini alan şeylere başvurmak gerekecektir. Zift, kükürt ve yağ ile odun ateşi almaya hazır hale geldiği gibi, büyü işlemine ve yıldıza uygun şeyler kullanılarak da dünya ruhu aracılığıyla maddeye gereğince yerleştirilmiş olan belirli bir iyilik hareketе geçirilir.

Bu yüzden, Mısırlılar doğaya "büyücü" adını vermişlerdir; çünkü doğa benzerler yoluyla benzerleri çeker (*De occulta philosophia* I, 37) ve Hermes Trismegistos uyumlu bir demonun iyi nesnelerden oluşturulmuş bir imgeyi veya bir heykeli hemen canlandıracağını söyler.

Ama Hermetik akımdaki gösteren-gösterilen (*signans-signatum*) uyumu, artık Ortaçağlıların sözünü ettiği uyum değildir. Ortaçağ'da bu uyum salt analojiye dayanıyordu, doğa aracılığıyla Tanrısal gizemleri anlayabilmemiz için Tanrının istediği bir *gösterge*'ydi. Sahte Alain de Lille'in gü-

lünün yaşamımızın ve yeryüzündeki durumumuzun göstergesi olması, gülün doğum ya da ölümümüzle etkin bir bağlantısı olduğu anlamına gelmiyordu. Hepsinden önemlisi, büyü uygulamalarının yapıldığı marjinal alanlar dışında, Ortaçağ'da hiç kimse güle etki ederek bedenimizde bir etki yaratılabileceğine inanmıyordu; böyle bir inançtan ancak Arnaldo da Villanova gibi Ortaçağ simyacılarının otların damıtılmasından sağlığımıza yararlı iksirler elde edilebileceğini bilmeleri anlamında söz edilebilir.

Oysa yeni Hermetik evrende sempati gerçek bir bağlantıyı gösterir; iki şey birbirine benziyorsa, biri üzerinde etki ederek öteki üzerinde etki yaratılabilir ve XVII. yüzyılın sonlarına kadar seçkin hekimler, manyetik olgularla ortaya çıkan uzaktan etkinin çekiciliğine kapılarak *unguentum armarium*'u, yani yaraya neden olan kılıcın üzerine sürüldüğünde yaranın iyileşmesini sağlayabilecek bir maddeyi tartışacaklardır. Sempatiye dayalı olarak, etkili olduğu düşünülen bir başkalaşımlar ve dönüşümler (simya ilkesi) oyunu, göksel güçler üzerinde uzaktan etki (yıldız büyüsü) oyunu kurulmuş olur.

11.7. Duaya Karşı Tılsım

Ortaçağlılar doğal şeylerin düzenini değiştirmenin bir tek yolunu biliyordu: mucize. Sanat, seyrini kusursuzlaştırması için doğaya yardım ediyordu, ama ne sonucu değiştirebilir ne de bozabilirdi. Rönesans'ın yıldız büyüsünün amacı farklıdır; Marsilio Ficino'nun tılsım uygulamalarında bunun net estetik imaları olan bir örneğini görüyoruz.

Yates (1964), Ficino'nun bu uygulamaları, Ortaçağ'da *Picatrix* adıyla Latince bir versiyonu bilinen bir XII. yüzyıl Arap büyü metninden öğrendiğini öne sürer. Couliano'ya (1984) göre, Ficino'nun yararlandığı bir başka Ortaçağ kaynağı Arap Kindi'nin *De radiis*'idir (IX. yüzyıl); yalnızca her yıldız değil, her öğe yıldızlar veya başka öğeler ile etki altında kalan nesneler arasındaki farklı ilişkiler sayesinde değişen ışınlardan türüm eder. Evreni yukarıdan aşağıya

ve aşağıdan yukarıya birleştiren kesintisiz bir etkiler bağı söz konusudur; burada etkiler, fiziksel türden ışık etkileri olarak görülür, Rönesans Platonculuğunda söz konusu etkiler sevgi bağı haline gelecektir. İnsan imgelem yoluyla maddi bir şeyi algıladığında, bu şey imgelemsel tindeki türe göre gerçek bir varoluş kazanır. Bu tin imgesi olduğu şey gibi dışsal şeyleri hareket ettiren ışınlar gönderir. Bu yolla tinde algılanan imge tür olarak imgenin modeli üzerinde gerçekte üretilen şeyle uyum içindedir (*De radiis*, v.).

Bu bağlamda, *spiritus* kuramı da yeniden ele alınır; *spiritus*, üst cisimlerin güçlerinin alt cisimlerin biçimi olmasını, alt cisimlerin biçiminin ise üst cisimlerin güçleriyle bağlantılı bir maddeden yapılmış olmasını sağlayacak şekilde maddeye nüfuz eden ilkedir. Hiç kuşku yok ki, yıldız büyüsünün kaynaklarından biri Ficino'nun çevirdiği Synesius'un *De somniis* (V. yüzyıl) adlı eseridir. Kozmik sempati vardır, çünkü ruh duyulur nesnelerin ideal izini içerir ve sentezleyici bir ilke sayesinde bilinir; bu ilke iki yüzü olan bir ayna gibi aynı anda hem duyulur nesneleri hem de ebedi arketipleri yansıtır ve bunların birbiriyle karşılaştırılmasını sağlar. Şu halde, iç dünya ile dış dünyanın karşılaşıp eşit olduklarını gördükleri bir tür nötr ve ortak bir alan vardır.

Ficino tılsımları, *De vita coelitus comparanda*'nın sayfalarından çıkarılabildiği kadarıyla, bir benzerliğe bağlı olarak daha üst varlıklar üzerinde etki yaratan insan sanatının oluşturduğu nesnelerdir. *Picatrix*'e göre, Güneş başında tacıyla tahta kurulmuş bir kraldır, ayaklarının altında büyülü güneş karakteri vardır; Venüs bir geyik üstüne binmiş, saçları çözük bir kadındır, sağ elinde bir elma, sol elinde çiçekler tutar ve beyazlar giyinmiştir. Belirli taşlar, çiçekler ve hayvanlarla çeşitli gezegenler arasındaki benzerlik ve sempati saptamak üzere sunulan ölçütler de bundan farklı değildir.

Ficino'ya göre, herhangi bir maddi nesne daha üst şeylerle temasa geçirildiğinde hemen göksel bir etki alır. Bunun *Corpus Hermeticum*'dan çıkarılan klasik kanıtı, Mısır-

lı rahiplerin ve büyücülerin, tanrıların suretinde ve onlara benzer olarak yapılmış canlı heykelleri yönlendirerek tanrıları çağırmalarıydı.

Bir tılsım (ancak Ficino her zaman "imgeler"den söz eder), bir yıldız tini sokulmuş maddi bir nesnedir. Farklı imgeler, iyileşmeyi, sağlığı, bedensel gücü elde etmeye imkân sağlayabilirler. Tılsımlarla birlikte Ficino, Pythagoras geleneğine göre feleklerin müziğine bir biçimde benzer bir melodiyle Orpheus ilahilerinin söylenmesini önerir.

Ama Pythagoras'ın düşüncesi, bize ulaştığı ve Boethius'un geliştirip aktardığı biçimiyle, belirli melodilerin ve belirli müzik modlarının tartışmasız bir biçimde hüzün, sevinç, heyecan veya sakinlik yaratabileceği gerçeğine dayanıyordu. Oysa Ficino'ya göre, Orpheus büyüsü tılsım büyüsüne paraleldir ve yıldızlar üzerinde etki gösterir.

De vita coelitus comparanda'da tılsımların nasıl takılacağı; belirli yıldızlarla sempati ilişkisi içinde olan bitkilerle nasıl beslenileceği; kokular, uygun ezgiler ve etkilenmek veya iyicil etkisi alınmak istenen yıldızlara uygun renkte giysiler kullanılarak büyü törenlerinin nasıl kutlanacağı üzerine birçok talimat vardır. Yaldızlı giysiler giyerek, güneş çiçeği, safran ve tarçın gibi güneşle bağlantılı çiçekler kullanılarak güneşe etki edilebilir. Horoz, aslan ve timsah güneşsel hayvanlardır. Jüpiter'in etkisi Yemen taşıyla, gümüşle, topazla, kristalle, yeşil ve kahverengi renkleriyle elde edilebilir.

11.8. Yaşam Normu Olarak Estetik

Couliano (1984), Ficino büyüsünde bir bireysel denetim tekniği görür; Couliano'ya göre bu teknik, bir *mantra* söyleyerek saatlerce meditasyon yapan ve bu yoğunlaşma yoluyla rahatlayıp dingin bir ruh haline kavuşan Doğulu keşişlerde olduğu gibi veya yoganın beden tekniklerinde olduğu gibi büyücüyü gerginlik veya dinginlik durumlarına sokabilmektedir. Gerçekten de, Ficino'nun büyü uygulamasında şu tür bir dizi öneri vardır: Sağlıklı bir perhiz,

ılıman ve temiz havası olan güzel yerlerde gezintiler yapma, kişisel temizlik, şarap ve şeker gibi maddelerin kullanımı. İnsan ruhunu pisliklerinden arındırıp onu dünya tinine daha benzer, dolayısıyla daha semavi hale getirmek söz konusudur burada.

Ama bu tür törenleri aynı zamanda, sevgiyle bedenlerini geliştiren, çevrelerinin ve çevrelerindeki nesnelerin hoşa gider olmasına çaba gösteren estetlerin gerçekleştirdiği sanatsal edimler olarak da görebiliriz. Güzel figürlerin izlenmesine ve hoş melodileri olan ezgilere kendini hazırlamada estetik bir öğe de vardır. Yeni-Platoncu büyücü cehennemsi dünyalardan çok, yeryüzüne özgü uyumlardan hoşlanır. Büyü, doğaüstünün karanlık egemenliğini getirmekten çok, hoşa giden bir doğa dengesi getiriyor gibidir.

Ficino'nun göksel ideyi o idenin belirlediği maddeye oranla öne çıkardığını gördük. Ama, yeni Rönesans paradigmasının bir başka yönü, Tanrının gizemlerine nüfuz ederek ona benzer hale gelmeye çalışan bilgin kavrayışının bedenin ve yaşamın güzelliklerinin yeniden değer kazanmasına da yol açmasıdır. Ortaçağ'ın ilginç çelişkilerinden biri, Ortaçağ kuramcısının doğanın güzelliği üzerine sayfalarca yazı yazmasına karşın, kendi bedenine ve kendi çevresine yönelik davranış tarzının güzellik idealinin bir parçasını oluşturduğu sonucuna asla varmamasıdır. Bunun tersine, Rönesans kuramcısı maddiliğinden arındırılmış bir güzellik fikrine yönelmiş görünmekle birlikte; aslında, estetik sorun yalnızca dünyanın temaşa edilmesini değil, kendi gündelik pratiğini, kendi bedeninden ve ölçülü bir yaklaşımla ama tüm duyularını kullanarak büyük bir zevkle yeryüzü serüvenini kutladığı yerlerden yararlanmayı da içeriyormuş gibi davranır.

> Ficino'nun büyücüsü, Benvenuto Cellini'nin betimlediği ruh çağırıcı gibi yeteneklerini sergilemek üzere ölülerin ruhlarını çağırmakla, geleneksel cadılar gibi havada uçmak ve insanlarla hayvanları büyülemekle, hatta Heinrich Cornelius Agrippa gibi kendini havai fişek yapımına veya Başrahip Trithemius gibi kriptografiye adamakla

herhangi bir ilgisi olmayan zararsız bir kişidir, alışkanlıklarında iyi bir Hıristiyanın gözünde kınanacak veya ayıplanacak hiçbir şey yoktur.

Onu ziyaret ettiğimizde günlük gezintisinde ona eşlik etmemizi önerdiğini göreceğiz (bu yol arkadaşlığını sakıncalı bulmazsa eğer; büyük bir olasılıkla öyle bulacaktır). Gereksiz karşılaşmalardan sakınmak amacıyla bizi gizlice büyülü bir bahçeye, temiz havada güneşin ışınlarının yalnızca çiçeklerin kokuları ve kuşların ötüşünden yayılan hava dalgalarıyla buluştuğu güzel bir yere götürecektir. Tertemiz beyaz yün giysisine bürünmüş büyücümüzün bir bulut görüp soğuk almaktan çekinerek eve dönünceye kadar havayı içine çekip dışarı vermesi olasıdır. Apollon'un ve göksel Üç Güzeller'in iyicil etkisini elde edebilmek için lir çalacak, sonra sade bir sofraya oturacak, biraz haşlanmış sebze ve birkaç marul yaprağı dışında kendi kalbini güçlendirmek için iki horoz yüreği ve kendi beynini güçlendirmek için bir koyun beyni yiyecektir. Kendine hak gördüğü biricik lüks birkaç kaşık beyaz şeker ile bir bardak beyaz şaraptır; ama, yakından gözlendiğinde bardağın çözülmez bir toz içerdiği görülecektir: Büyücüye mutlak olarak Venüs'ün iyi etkilerini sağlayacak olan kıyılmış ametisttir bu toz. Evinin tıpkı giysileri gibi temiz olduğunu ve onun iyi alışkanlıklarını izlemeyen toplumun diğer bireylerinin çoğunun aksine büyücümüzün düzenli olarak günde birkaç kez yıkandığını fark edeceğiz.

Hiç kimseyi zor durumda bırakmamaya büyük bir özen gösteren ve son derece temiz bu kişinin ister dindışı ister dinsel yetkililerin öfkesini uyandırmadığını görmek de şaşırtmayacaktır bizi. Ruhları asla onunki gibi saydam olmamış, daha az evrilmiş benzerlerine karşı kendisinin gösterdiği hoşgörü, daha doğrusu kayıtsızlık ölçüsünde ona da hoşgörü gösterilmiştir.

(Couliano 1984)

Estetik, yaşam normu haline gelir. Artık hoşa gider şeylerin teolojik haklı çıkarılmasını ortaya koyma eğilimi yoktur; hoşa giderlik doğal dinliliğin etkin biçimlerinden biri olarak uygulamaya geçirilir.

11.9. Sanatçı ve Metinlerle Dünyanın Yeni Yorumu

Şimdi, 10.6'da değindiğimiz, Dante'nin Aziz Thomas'a karşı örtük polemiğinde takındığı tutuma dönelim. Dante'nin kâhin şair görüşünün, şiir söylemine, dünyaya (dünya kitabına) ilişkin yorum işlevini yüklediğini görmüştük; Aziz Thomas'a göre bu görev *Kutsal Kitap*'ın yorumcularına bırakılmalıydı. Dante'nin haber verdiği paradigma değişiminin ne olduğu, Rönesans evrenine yönelik açımlamamızda belirginlik kazanmış olmalıdır.

Dante'yi gene de Ortaçağlı kılan şey, her durumda yazınsal metinlerin sonsuz anlamları olmadığına inanmasıydı; göründüğü kadarıyla Dante anlamların sayısının dört olduğu ve bu anlamların bir göndermeler dizgesi (bir ansiklopedi) temelinde çözülebileceği şeklindeki Skolastik kanıyı paylaşıyordu.

Ama Dante'den sonra değişen şey, bilgi dağarcığı olarak ansiklopedi kavramının kendisidir. Rönesans'ta ve sonraki dönemlerde bilgi ansiklopedisi kavramı yok değildir; aksine, Rönesans ve Barok dönem ansiklopediciliği Ortaçağ'ınkine oranla daha açgözlü ve bütünseldir, çünkü yeni bilim alanlarını da kapsar. Ama, modern estetiğin önemli bir bölümünü etkileyecek olan Yeni-Platoncu ve Hermetik çizgi söz konusu olduğunda, ansiklopedi Ortaçağ kilisesinde olduğunun aksine artık ne kapalıdır, ne anlamca kesindir, ne de bir otoritenin güvencesi altındadır. Dünya sonsuzsa ve bütün varlıklar sürekli olarak değişen bir sempatiler ve benzerlikler ağı temelinde birbiriyle ilişkiliyse, dünya simge ormanının sorgulanması sonsuzcasına açık olacaktır. Ve ne kadar açık ise, o kadar zor, ele avuca sığmaz, gizemli ve azınlığa ait olacaktır. Skolastik öğreti, bir gizemi *herkese*, bu arada bilgin olmayanlara da daha iyi *açıklamak için* alegorileri kullanıyor ve meşrulaştırıyordu. Rönesans simgeciliğinin egzotik hiyerogliflere ve bilinmeyen dillere başvurmasının nedeni, yalnızca sırlara vâkıf kişilerin anlayabileceği hakikatleri *halktan gizlemektir*. Pico della Mirandola *Apologia*'sında şöyle diyecektir: "Mısır sfenksleri mistik dogmaların dindışı kesimden muammalı bir yolla giz-

li tutulması konusunda bizi uyarır" (*Aegyptiorum templis insculpitae Sphinges hoc admonebant, ut mystica dogmata per aenigmatum nodos a prophana multitudine inviolata custodirent*).

Bu evren yorumu görüşünü şiir metinlerinin ve genel olarak sanat yapıtlarının açık yorumu görüşüne aktarmak için fazla bir şeye gerek yoktur. Bu fikirlerin Protestanların *Kutsal Kitap*'ın özgür yorumu ilkesinin ortaya çıkışı, dolayısıyla modern yorumbilgisinin doğuşu ile eşzamanlı olduğunu belirtmek de yersiz olmayacaktır. Simge ve alegori konularının işlendiği bölümün başında, simgede anlamların kavranması olanaksız çoğulluğunu, anlamın sürekli olarak bir üst aşamaya geçişini öne çıkaran Goethe'nin tanımlaması irdelenmişti (krş. Eco 1984, 4). Bunun Ortaçağ kültürüne yabancı bir görüş olduğunu gördük; birçok çağdaş estetik tarihinde Ortaçağ estetik kavrayışı yalnızca bu reddedilen alegori kavrayışıyla özdeşleştirilir.

Maniyerist deha, İdea öğretileri, bilme aracı olarak eğretilemenin Barok dönemde yeniden değer kazanması, XVIII. yüzyılın yüce [sublime] estetiği, Romantizmin deha ve esin estetiği de Ortaçağ kültürüne aynı derecede yabancıdır. Bu birbirini izleyen sanat görüşlerinde sanatçı figürü giderek daha çok olağanüstülük yanlamları, ona ayrıcalıklı bir bilgi edinme olanağı sağlayan sezgisel talihlilik çağrışımları edinir; sanatsal söylem de giderek felsefi söylemden –elbette, eğitsel söylemden de– farklılaşır, sonunda idealizm estetiğinde mutlak özerklik özellikleri kazanır, çoğu zaman insana ve dünyaya ilişkin en eksiksiz ve en derin bilgilenme tarzı olarak belirir.

Bu gelişmenin gözden uzak tutulmaması, şu noktayı anlamak açısından elzemdir: Ortaçağ estetik kurguları böyle bir görüşe yabancı olmakla birlikte, çeşitli araştırmacıların belirttiği gibi, bu oluşumlardan birçoğunun nüvesi Ortaçağ'ın estetik konusundaki uzun süreli işleme ve geliştirmelerinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Dante bu açıdan gerçek bir örnek oluşturur.

SONUÇ

Güzellik ve sanata ilişkin Skolastik kuramların bu yeniden kurulması sürecinde, herhangi bir "değerlendirme" çabasına girilmemiştir; Ortaçağ'a özgü fikirlerin birçoğunun günümüze kalıp kalmadığı, bu fikirlerin değişik dönemlerde ele alınıp alınmadığı, alındıysa nasıl alındığı, bu fikirlerin kendi çağdaş ilgilerimiz ışığında yeniden yorumlanıp yorumlanamayacağı sorularına ilişkin bir sonuca varma işi okura bırakılmıştır. Ancak, kuramsal bir değerlendirmeye gidilmediği gibi, basite indirgeyerek söylemek gerekirse "ne kadar sonra olmuşsa o kadar iyidir" şeklindeki bir tarihyazıcılığı ilkesinin belirlediği herhangi bir tasfiyeye de gidilmemelidir. Ya da, gene basite indirgeyerek söylemek gerekirse, şöyle bir tarihsel gelişim görüşüne bağlı kalmayı da yararlı görmüyoruz: Her kuramın, tarihe mal olur olmaz, Tin'in veya Tin aracılığıyla kişinin hep daha yüce ve daha kapsamlı sentezlere ulaşmaya çabaladığı kesinlikten uzak bocalamalarından biri olduğu ortaya çıkar.

Bu yüzden, Ortaçağ'ı izleyen yüzyıllarda yalnızca daha önceki aşamaları yadsır ve "aşar" görünen önerileri ele almak, tartışmaya açık bir tutum olacaktır. Bunu kitabın son bölümünde yaptık, çünkü alternatif önerilerin ortaya çıkışını ve benimsenişini belirginleştirmek gerekiyordu. Ama estetik fikirler tarihini, klasik estetik veya Ortaçağ estetiği ilkelerinin yeniden ele alındığı veya farklı biçimlerde yeniden dile getirildiği durumlara ayrıcalıklı bir yer veren bir tutumla yeniden yazmak da mümkündür. Ortaçağ fikirle-

rinden ne kadarının birçok çağdaş kuramcı ve birçok sanatçı tarafından az çok bilinçli olarak yeniden kullanıldığı da gösterilebilir. Bu konuda tek bir örnek (üstelik en çelişik olanı) vermek yeterli olacaktır: *Stephen Hero* ile *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde kaynağını önemli ölçüde Romantizm sonrası estetiklerden alan ve "Meleksi Doktor" Aquino'lu Thomas'ın güzellik ölçütlerini geliştirerek kendi epifaniler öğretisini kuran Joyce (krş. Eco 1957 ve 1962). Öte yandan, bu keşifler ilginç sonuçlar verebilir; sözgelimi, Maritain (1920) göründüğü kadarıyla Yeni-Thomasçı bir açıdan Ortaçağ estetiğini yeniden değerlendirme yoluna gitmekte, ancak sonunda bu temeller üzerine Skolastik filozofların öğretisine oranla Rönesans Hermetik Platonculuğuna çok daha yakın görünen bir yaratısal sezgi estetiği (1953) kurmaktadır (krş. Eco 1961).

Ama, Ortaçağ estetiğini yeniden gündeme getirmek, diyelim ki Thomas'ın *claritas*'ının bir rock konserini veya Pollock'un bir resmini de tanımladığını göstermek ise, o zaman bu fazla kolay bir şey olur. Kolay bir şeydir, çünkü *doğrudur*; ama burada, tüm kültürlerde ateşin ısının simgesi olduğunu söylemek gibi bir doğruluk söz konusudur. En genel anlamıyla alındığında her felsefi kavram herhangi bir şeyi açıklayabilir. Hiç kuşku yok ki, Aristoteles'in *kuvve* kavramı bir otomobilin işleyişini de açıklamaktadır; ama Aristoteles metafiziğini modern fizik bağlamında bir yere oturtmak mümkün değildir.

Oysa bizim tarihsel yeniden kurmamızın amacı, Ortaçağ dünyasının kendi metafiziği, kendi kültürü, kendi dünya görüşü çerçevesinde estetik olgulara ilişkin soruları nasıl yanıtladığını göstermekti. Bir başka deyişle, Ortaçağ döneminin tarihsel yeniden kurulması (başka herhangi bir dönemin olduğu gibi), her şeyden önce o dönemi daha iyi anlamamıza yardımcı olmalıdır. O dönemi daha iyi anlamak, kendi dönemimiz üzerine de bizi düşünmeye sevk ediyorsa (tarihçi, başka her neden bir yana bırakılsa bile, somut tarihsel koşullar açısından "onlardan" değil "bizden" biri olduğu için), ne âlâ. Ama, Ortaçağ estetiğinin tarihi yazılıyorsa, bunun nedeni bizim nasıl düşündüğümüz veya

düşünmemiz gerektiğini söylemek değil, Ortaçağlıların nasıl düşündüklerini söylemeye çalışmaktır.

Bu kitapta, genel çizgileriyle, 1000 yılından önceki yüzyıllardan Geç Skolastik'in tartışmalarına uzanan bir dönem boyunca Latin Ortaçağı'nın kültürel ortamında gerçekleşmiş, kendine özgü özellikleri olan bir gelişim çizgisi anlatılmaya çalışılmıştır. Daha önceki yüzyıllardan ve daha sonraki yüzyıllardan farklı ve neredeyse değişmez terimler ile formüllerin sürekli olarak yinelenmesinin ötesinde bir Ortaçağ estetik düşüncesi olmuştur. Barbar çağların düzensizliğine tepki gösteren bir Pythagorasçı sayı estetiğinden, sanatın değerlerine ve Antikçağ'ın aktardığı güzellikler bütününe duyarlı bir hümanist estetiğe geçilir; bu yeni estetik Karolenj dünyasına özgü Rönesans'ın bir ifadesidir. Bu estetikten, istikrarlı bir siyasal düzenin getirdiği güvenceyle, evrene ilişkin teolojik bir düzen sistemi geliştirilir, 1000 yılı bunalımı aşılır ve Karolenj öncesi bunalım yıllarında bile zengin ve olgun bir Anglosakson kültürünü temsil eden Eriugena'nın öncü düşüncelerinden yola çıkarak estetik, kozmik düzenin felsefesi haline gelir. Avrupa, 1000 yılından sonra, Rodolphus Glaber'in dediği gibi, kiliselerden beyaz harmanisine bürünürken, haçlı seferleri Ortaçağlı insanın taşralı yaşamını harekete geçirir, yerel savaşlar ona yeni bir sivil bilinç kazandırır, felsefe önce Doğa mitine sonra doğadaki şeylere yönelik somut bir duyarlığa kendini açar ve güzellik artık yalnızca soyut düzenin değil, tek tek şeylerin bir özniteliği haline gelir. İsa'nın fiziksel çirkinliği üzerinde ödün vermemecesine ısrar eden Origenes ile İsa'yı olağanüstü güzellikte sanatsal imgenin prototipi olarak gören XIII. yüzyılın ilahiyatçıları arasında, Hıristiyan dünya görüşünün olgunlaşması ve yeryüzü gerçekliğini dikkate alan bir ilahiyatın doğuşu söz konusu olmuştur. Katedraller, her şeyin yerli yerinde olduğu *Summa*'lar dünyasını dile getirir: Tanrılar ve melekler düzeni, Tebşir ve Hüküm Günü, ölüm, meslekler, doğa, şeytan (evet, onu yargılayıp, yaratılmış âlemin tözsel olumluluk çemberi içinde, biçimsel olarak dile getirilebilir kılan bir düzene yerleştirilmiş şeytan).

Evriminin doruk noktasında Ortaçağ uygarlığı, başka her değer yoluyla olduğu gibi güzellik yoluyla da, şeylerin kalıcı özünü açık ve karmaşık bir formül içinde belirgin kılmaya çalışır. Ama, bunu uzun süren bir kargaşadan sonra, zamanla değişmeyen hümanizmine güvenerek yapar. Oysa zaman geçer ve felsefe şeylerin özünü saptarken, bu öz, deneyimin ve bilimin gözünde çoktan değişmiştir. Oluşum halindeki ve pratik gerilimi zorunlu olarak geriden izleyen sistematik kuram, siyasal düzen ve teolojik düzene ilişkin estetik imgeye, bu imge zaten birçok yönden (ulusal bilinç, halkdilleri, yeni teknolojiler, yeni bir mistik duygu, toplumsal ayaklanma, kuramsal kuşku) çökertildiğinde son verir. Belirli bir noktada, *Summa*'ların anayasasını, katedrallerin ansiklopedisini ve Paris Üniversitesi'nin başkentini oluşturduğu evrensel Katolik bir devletin öğretisi niteliğindeki Skolastik felsefe, halk dilinde yazılmış şiirle, Paris'teki "barbarlar"ı küçümseyen Petrarca'yla, yeni heretik oluşumlarla, Ortaçağ'ın unuttuğu dillerde yazılmış az çok arkaik metinlerin yeniden ortaya çıkışıyla, yeni deneysel ve niceliksel bilimle, çeşitli birey ve toplum, yasallık ve yasadışılık, mutluluk ve günah, güvenlik ve huzursuzluk anlayışlarıyla –daha sonra, kaçınılmaz olarak, güzellik, çirkinlik, sanat anlayışlarıyla da– hesaplaşmak zorunda kalır.

Elbette, Aziz Thomas'ın XV. ve XVI. yüzyıl yorumcularının, Karşı-Reform Skolastiğinin, Mercier ile Yeni-Skolastik estetiklerine kadar estetik kavramların tarihi de yazılabilirdi, ama bu bir başka araştırmanın konusudur. Girişte Ortaçağ kavramının anlamca belirsizliğini eleştirmiştik; kesinlikten uzaklığı içinde bile bu kavram, tarihimizi sona ermiş saymamıza olanak sağlayan kronolojik sınırlar veriyor bize.

KAYNAKÇA

Kısaltmalar

CC	*Corpus Christianorum, series Latina*
CSEL	*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*
PL	*Patrologiae cursus completus, series Latina*
S. Th.	*Summa Theologiae*
Sent.	*In libros Sententiarum Petri Lombardi*

A. Birincil Kaynaklar

Adam Pulchrae Mulieris

Liber de intelligentiis, Baeumker 1908 içinde (yanlışlıkla Witelo'ya atfedilmiştir).

Alain de Lille (*Alanus ab Insulis*) (yklş. 1128-1202)

– *Anticlaudianus,* PL 210 (eleştirel basım R. Bossuat, Paris, Vrin, 1955).

– *De planctu naturae,* yay. haz. N. Häring, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1978.

Albertus Magnus (1193-1280)

Super Dionsyium de divinis nominibus, yay. haz. P. Simon, Münster, Aschendorff, 1972 (*Opera omnia*, cilt XXXVII/1).

Alcuin (*Alcuinus Turonensis*) (yklş. 730-804)

De rhetorica et virtutibus, Halm 1863 içinde.

Alexander, Hales'li, La Rochelle'li Jean ve Frater Considerans
Summa theologica, yay. haz. Collegio S. Bonaventura Rahipleri, Floransa, Quaracchi, 1924-48.

Anonim Keşiş, Chartreuse'lü
Tractatus de musica plana, Coussemaker 1864-76 içinde.

Augustinus, Aziz (354-430)
– *Opera,* CC 27-57 içinde, Turnhout, Brepols, 1954-
– *Opera di Sant'Agostino,* Latince-İtalyanca basım, Roma, Città Nuova, 1965-
– *Confessionum libri XIII, Opera* içinde, yay. haz. L. Verheijen, CC 27, 1981 (İt. çev. *Opera* I içinde, 1965).
– *De doctrina christiana, Opera* içinde, yay. haz. I. Martin, CC 32, 1962.
– *De ordine, Opera* içinde, yay. haz. W.M. Green, CC 29, 1970 (İt. çev. *Opere* III/1 içinde, 1970).
– *De quantitate animae*, PL 32 (İt. çev. *Opera* III/2 içinde, 1976).
– *De vera religione, Opera* içinde, yay. haz. K.D. Daur, CC 32, 1962 (İt. çev. M. Vannini, Milano, Mursia, 1987).
– *Enarrationes in Psalmos, Opera* içinde, yay. haz. E. Dekkers ve I. Fraipont, CC 38-40, 1956.
– *Epistulae,* yay. haz. A. Goldbacher, CSEL 34/1-2, 44 ve 57, Viyana-Leipzig, Tempsky-Freytag, 1895-1911 (İt. çev. *Opere* XXI/1-3 içinde, 1969-74).

Baldwin, Canterbury'li (*Balduinus Cantuariensis*)
Tractatus de beatitudinibus evangelicis, PL 204.

Bede, Aziz (yklş. 672-735)
– *De arte metrica*, PL 90.
– *De schematibus et tropis,* Halm 1863 içinde.

Bernard, Clairvaux'lu (1090-1153)
– *Apologia ad Guillelmum abbatem*, PL 182 (eleştirel basım *S. Bernardi Opera* içinde, cilt III, yay. haz. J. Leclercq ve H.M. Rochais, Roma, Ed. Cistercienses, 1963; Latince metinli İt. çev. *Opere di S. Bernardo* içinde, cilt

1, *Trattati*, yay. haz. F. Gastaldelli, Milano, Scriptorium Claravallense, 1984).
– *Sermones super Cantica Canticorum, S. Bernardi Opera* içinde, cilt I-II, yay. haz J. Leclercq, C.H. Talbot ve H.M. Rochais, Roma, Ed. Cistercienses, 1957-58 (İt. çev. *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, yay. haz. D. Turco, 2 cilt, Roma, Ed. Vivere, 1982).

Boethius, Anicius Manlius Severinus (yklş. 480-524)
– *Consolatio Philosophiae*, yay. haz. L. Bieler, CC 94 içinde, 1957 (İt. çev. L. Orbetello, Milano, Rusconi, 1979).
– *De musica libri quinque*, PL 63 (*De institutione musicae* başlığıyla, yay. haz. Fiedlein, Lipsia, Teubner, 1867 –tıpkıbasım Frankfurt, Minerva, 1966–; belli bölümlerin İt. çev. Damerini 1949 içinde).

Bonaventura, Aziz (1221-1274)
– *Itinerarium mentis in Deum, Opera theologica selecta* içinde, cilt V, yay. haz. A. Sépinski, Floransa, Quaracchi, 1964 (İt. çev. L. Mauro, Milano, Rusconi, 1985).
– *Libri I, II, III, IV Sententiarum, Opera Theologica selecta* içinde, cilt I-IV, yay. haz. L.M. Bello, 1934-49.

Bruno, Giordano (1548-1600)
De Magia, Opera latine conscripta içinde, Napoli-Floransa, 1879-91, III, s. 395-454 (Latince metinle birlikte İt. çev. Albano Biondi, *De Magia-De vinculis in genere*, Padova, Edizioni Biblioteca dell'immagine, 1986).

Cassiodorus, Flavius Magnus Aurelius (yklş. 485-yklş. 580)
De artibus et disciplinis liberalium litterarum (*Institutionem liber II*), PL 70.

Cennino Cennini
Il libro dell'arte, yay. haz. Simi, Lanciano, Carabba, 1913.

Conrad, Hirschau'lu (yklş. 1070-?)
Dialogus super auctores, yay. haz. R.B.C. Huygens, Leiden, Brill, 1970.

Dante Alighieri (1265-1321)
Epistola XIII, Dante Alighieri, *Opere minori* içinde, cilt II, *Epistole*, yay. haz. A. Frugoni ve G. Brugnoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.

Durand, Guillaume (*Guillelmus Duranti*) (yklş. 1231-1296)
Rationale divinorum officiorum, Lione, Giunti, 1562.

Geoffroi de Vinsauf (*Galfridus de Vino Salvo*)
Poetria nova, Faral 1924 içinde.

Gilbert, Hoyt'lu (*Gillebertus de Hoilandia*) (?-1172)
Sermones in Canticum Salomonis, PL 184.

Grosseteste, Robert (*Robertus Lincolniensis*) (1168/75-1253)
– *Commentaire sur les "Nom divins"*, Pouillon 1946 içinde, 319-22.
– *Commentaire sur l'Hexaëmeron*, Pouillon 1946 içinde, 322-3 (eleştirel basım, *Hexaëmeron*, yay. haz. R.C. Dales ve Gieben, Londra, Oxford Univ. Press, 1982).
– *De luce*, Baur 1912 içinde (İt. çev. *Metafisica della luce* içinde, Opusculi filosofici e scientifici, yay. haz. P. Rossi, Milano, Rusconi, 1986).

Guillaume, Auvergne'li (yklş. 1198-1249)
Tractatus de bono et malo, Pouillon 1946 içinde, 315-319 (eleştirel basım, J.R. O'Donnell, *De bono* metni *Medieval Studies* 8, 1946; *De malo* metni ise *Medieval Studies* 16, 1954 içinde).

Guillaume, Conches'lu (yklş. 1080-1145)
– *Dragmaticon* (Piccard-Parra 1943 basımının temel alındığı İt. çev. *Dialogo di filosofia, Il divino e il megacosmo* içinde. Chartres Okulu'nun Felsefe ve Bilim Metinleri, yay. haz., E. Maccagnolo, Milano, Rusconi, 1980).
– *Glosae super Platonem*, yay. haz. E. Jeauneau, Paris, Vrin, 1965.

Gundisalvo, Domingo (*Dominicus Gundisalvus* veya *Gundissalinus*)

De divisione philosophiae, yay. haz. L. Baur, Münster, Aschendorff, 1903).

Hildegard, Azize (1098-1179)
Liber divinorum officiorum, Lione, Giunti, 1562.

Hilduin (?-844)
Sahte Dionysios'un *Peri theion onomaton*'unun Latince çevirisi (yklş. 823) *Dionysiaca* içinde, bkz. Johannes Saracenus.

Honorius, Autun'lu (*Honorius Augustodunensis*)
– *Gemma animae*, PL 172.
– *Liber duodecim quaestionum*, PL 172.

Hucbald, Saint-Amand'lı (yklş. 840-yklş. 930)
Musica enchiriadis, Gerbert 1784 (ve PL 132) içinde.

Hugh, Saint-Victor'lu (?-1141)
– *De Scripturis et scriptoribus sacris praenotatiunculae*, PL 175.
– *De tribus diebus*, PL 176 (*Didascalicon*'un VII. kitabı olarak; İt. çev. *I tre giorni dell'invisibile luce,* yay. haz. V. Liccaro, Floransa, 1974).
– *Didascalicon de studio legendi*, PL 176 (*Eruditionis didascalicae libri septem* başlığıyla; yay. haz. C.H. Buttimer, Washington, The Catholic Univ. of America, 1939; İt. çev. *Didascalicon* içinde, *I doni della promessa divina. L'essenza dell'amore. Discorso in lode del divino amore*, yay. haz. V. Liccaro, Milano, Rusconi, 1987).
– *In hierarchiam coelestem expositio*, PL 175.
– *Soliloquium de arrha animae*, PL 176 (İt. çev. *I doni della promessa divina, Didascalicon* içinde).

Hugues I ("Büyük Chartreuse" Başrahibi) (1083-1136)
Annales ordinis Carthusiensis sive Consuetudines, PL 153 (eleştirel basım *Sources Chrétiennes* 313 içinde, Paris, Éd. du Cerf, 1984).

Isidorus, Sevilla'lı (*Isidorus Hispalensis* veya *Portugalensis*) (560-636)

– *Etymologiarum sive originum libri XX*, yay. haz. W.M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911.

– *Sententiarum libri tres*, PL 83.

Johannes Saracenus (*İbn Dahut*)

Sahte Dionysios'un *Peri theion onomaton*'unun Latince çevirisi (yklş. 1160) *Dionysiaca. Receueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage* içinde, cilt I, Bruges, Desclée de Brouwer, 1937.

John Duns Scotus (yklş. 1265-1308)

Ordinatio I, yay. haz. Commissione Scolastica, cilt I, Prol., dd. 1-3, Vatikan Şehri, Tip. Poliglotta Vaticana, 1950.

John Scotus Eriugena (800/15-yklş. 870)

De divisione naturae libri quinque, PL 122 (Kitap I-III'ün eleştirel basımı, yay. haz. I.P. Sheldon-Williams ve L. Bieler, Dublin, The Dublin Inst. for Advanced Studies, 1968, 1972 ve 1981).

John, Salisbury'li (*Iohannes Saresberiensis*) (1110/20-1180)

Metalogicus, Opera omnia içinde, Bölüm V, yay. haz. J.A. Giles, Oxford, Parker, 1948.

Llull, Ramon (1235-1315)

Opera, Strasbourg, Zetzner, 1598 (ayrıca *Opera latina*, CC, Continuatio Mediaevalis, 32-39 ve 75-76).

Marsilio Ficino (1433-1499)

Sopra lo amore, yay. haz. Rensi, Lanciano, Carabba, 1914.

Ockham'lı William (yklş. 1280-1348)

– *Quodlibeta septem, Opera Theologica* içinde, cilt IX, yay. haz C. Wey, St. Bonaventure, N.Y., St. Bonaventure Univ. 1980.

– *Scriptum in librum primum Sententiarum. Ordinatio, Opera Theologica* içinde, cilt I-IV, yay. haz. C. Gál, S. Brown ve F. Kelley, St. Bonaventure, N.Y., St. Bonaventure Univ., 1967-79.

Otloh, Sankt'Emmeram'lı (*Othlonus* veya *Othlohus Frisingensis, monachus S. Emmerammi*) (yklş. 1010-1070)
Dialogus de tribus quaestionibus, PL 146.

Philippus Cancellarius (?-1236)
Summa de bono, yay. haz. R. Wicki, Bern, 1985.

Richard, Saint-Victor'lu (?-1173)
Benjamin major (De gratia contemplationis libri quinque), PL 196.

Sahte Dionysios Areopagites
– *De coelesti hierarchia. Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage* içinde, cilt II, Bruges, Desclée de Brouwer, 1937 (İt. çev. *Tutte le opere* içinde, yay. haz. Scazzoso, Milano, Rusconi, 1981).
– *De divinis nominibus, Dionysiaca* içinde, *y.a.y.* (bkz. Johannes Saracenus), cilt I (İt. çev. *Tutte le opere, y.a.y.*).
– *Theologia mistica, Dionysiaca* içinde, *y.a.y.*, cilt I.

Suger (1081-1151)
Liber de rebus in administratione sua gestis, PL 186 (Latince metinle birlikte İng. çev. Panofsky 1946 içinde).

Teophilus
Schedula diversarum artium, Ilg 1874 içinde.

Theodulfus, Orléans'lı (?-821)
Libri Carolini, PL 98.

Thomas, Aquino'lu (1225/6-1274)
– *Opera omnia*, iussu impensaque Leonis XIII p.m. edita, Roma, Commissio Leonina, 1882-

– *De mixtione elementorum, Opera omnia* içinde, cilt XLIII, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, Ed. di S. Tommaso 1976 (İt. çev. A. Tognolo, *L'uomo e l'universo. Opuscoli filosofici* içinde, Milano, Rusconi, 1982).
– *De principiis naturae ad fratrem Sylvestrum, Opera omnia* içinde, cilt XLIII, *y.a.y.* (İt. çev. *L'uomo e l'universo, y.a.y.*).
– *In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio*, yay. haz. R. Spiazzi, Torino, Marietti, 1950.
– *In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio*, yay. haz. C. Pera, Torino-Roma, Marietti, 1950.
– *In octo libros Physicorum Aristotelis expositio*, yay. haz. P.M. Maggiolo, Torino-Roma, Marietti, 1954.
– *Quaestiones disputatae de veritate, Opera Omnia* XXII içinde. yay. haz. A. Dondaine, Roma, Ed. S. Tommaso, 1970-76.
– *Quaestiones quodlibetales*, yay. haz. R. Spiazzi, Torino-Roma, Marietti, 1949.
– *Scriptum super librum Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, yay. haz. P. Mandonnet ve M.F. Mools, 4 cilt, Paris, Lethielleux, 1929-47.
– *Sentencia libri de anima*, yay. haz. R.A. Gauthier, *Opera omnia*, cilt XLV/1, Roma-Paris, Commissio Leonina-Vrin, 1984 (İt. çev. A. Caparello, Roma, Ed. Abete, 1975).
– *Summa contra Gentiles, Opera omnia* içinde, cilt XIII-XV, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, 1918-30 (İt. çev. T.S. Centi, Torino, UTET, 1978, 2. basım).
– *Summa theologiae, Opera omnia* içinde, cilt VIII-XII, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, 1882-1906 (P. Caramello, yay. haz., Torino-Roma, Marietti, 1948 basımının 6. cildinde de verilmiştir; İt. çev. Domeniken rahipleri, Leoninas, Floransa, Salani, 1952-75).

Ulrich, Strasbourg'lu (?-1277)
Liber de summo bono, II, tr. 3, c. 5, Pouillon 1946 içinde, s. 327-328.

Villard de Honnecourt
Livre de portraiture, Hahnloser 1935 içinde.

Vincent de Beauvais (yklş. 1190-1264)

Speculum maius, 4 cilt (I, *naturale*; II, *doctrinale*; III, *morale* sahih değil-; IV, *historiale*), Douai, B. Belleri, 1624 (tıpkıbasım, Graz, Akademische Druck-Verlagsanstalt, 1965).

Witelo (1220/30-?)

De perspectiva, Baeumker 1908 içinde.

Yehudah Halevi (1070/75-?)

Liber Cosri, İbranice metinle birlikte ilk Latince çeviri, yay. haz. J. Buxtorf, Basel, Decker, 1660.

B. İkincil Kaynaklar

Alessio, F.

1961 "Per uno studio sull'ottica del Trecento", *Studi Medievali* içinde, 3, 2, s. 444-504 (yeniden basım: *La filosofia e le "artes mechanicae" nel secolo XII. Per uno studio sull'ottica del Trecento*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1984).

Antoni, C. ve Mattioli, R.

1950 *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane (2. basım 1966).

Assunto, R.

1961 *La critica d'arte nel pensiero mediovela*, Milano, Il Saggiatore.

1963 *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, DuMont.

1975 *Ipotesi e postille sull'estetica medievale con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia,* Milano, Marzorati.

Auerbach, E.

1944 "Figura", *Neue Dantenstudien*, Istanbul Schriften 5 (İt. çev. *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963).

Azzaro, G.
1968 *Durando di Mende*, Catania, Edigraf.

Bahtin, M.
1979 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (İt. çev.), Torino, Einaudi.

Baeumker, C.
1908 *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrhunderts*, Münster.

Baltrusaitis, J.
1955 *Le Moyen Âge,* Paris, Colin.
1960 *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, Colin.

Barisone, E. (yay. haz.)
1982 John Mandeville, *Viaggi*, Milano, Il Saggiatore.

Baron, R.
1957 "L'esthétique de Hugues de St. Victor", *Les études philosophiques* 3 içinde.

Battisti, E.
1960 *Rinascimento e barocco*, Torino, Einaudi.

Baur, L.
1912 *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

Bayer, R.
1961 *Histoire de l'esthétique*, Paris, Colin.

Bechman, R.
1981 *Les racines des cathédrales*, Paris, Payot (İt. çev. *Le radici delle cattedrali*, Casale Monferrato, Marietti, 1984)

Beonio-Brocchieri Fumagalli, M.T.
1981 *Le enciclopedie dell'Occidente medievale*, Torino, Loescher.
1986 "Più cose in cielo e in terra", Çeşitli Yazarlar 1986 içinde.

Bettoni, E.
1966 *Duns Scoto filosofo*, Milano, Vita e pensiero.
1973 *S. Bonaventura da Bagnoregio. Gli aspetti filosofici del suo pensiero,* Milano, Vita e pensiero.

Bianchini, R. (yay. haz.)
1957 *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, Roma, Casini.

Biolez, J.
1896 *St. Thomas et Les Beaux-Arts*, Louvain.

Biondolillo, F.
1924 *Breve storia del gusto e del pensiero estetico*, Messina, Principato (Bölüm II).

Bizzarri, R.
1938 "Abbozzo di una estetica secondo i principi della Scolastica", *Rivista Rosminiana* 32 içinde.

Bologna, C.
1977 *Liber monstrorum - Libro delle mirabili difformità*'nın Giriş Yazısı, Milano, Bompiani.

Borgese, G.A.
1952 "Sommario di storia della critica letteraria dal Medioevo ai nostri giorni", *Poetica dell'unità*, Milano, Mondadori.

Bosanquet, B.
1904 *A History of Aesthetics,* Londra, Swan Sonnenchein & Co. (Bölüm IV).

Bullonghi, A.
1951 "St. Thomas and Music", *Dominican Studies* içinde.

Burbach, H.J.
1966 *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, Regensburg, Bosse.

Callahan, L.
1927 *A Theory of Aesthetics according to the Principles of St. Thomas of Aquino*, Washington.

Camporesi, P.
1973 *L'Europa dei vagabondi*, Torino, Einaudi.
1978 *Il paese della fame*, Bologna, Il Mulino.

Capitani, O. (yay. haz.)
1977 *Medioevo ereticale,* Bologna, Il Mulino.

Carrega, A. ve Navone, P.
1983 *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio, Libellus de natura animalium*, Cenova, Costa & Nolan.

Cattin, G.
1979 *Storia della musica*, Cilt 1, *Il medioevo*, Torino, E.D.T.

Cazenave, A.
1979 *"Pulchrum et formosum,* notes sur le sentiment du beau au moyen âge", *Philologie et histoire jusqu'à 1610. Études sur la sensibilité au moyen âge.* Actes du 102e Congrès national des Sociétés Savants, Limoges, 1977, Paris, Ulusal Kitaplık.

Cervi, A.M.
1951 *Introduzione all'estetica neoplatonica*, Roma, S.A.P.I.

Chailley, J.
1950 *Histoire musicale du moyen âge*, Paris, Presses Univ.

Chenu, M.-D.
1946 "*Imaginatio.* Note de lexicographie philosophique", *Miscellanea Mercati* içinde, Roma.
1950 *Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin (İt. çev. Floransa, Libreria Editrice Fiorentina, 1953).

Cocchiara, G.
1963 *Il mondo alla rovescia*, Torino, Einaudi.

Cohn, N.
1957 *The Pursuit of Millennium*, Londra, Secker (İt. çev. *I fanatici dell'apocalisse*, Milano, Comunità, 1965).
1975 *Europe's Inner Demons*, Londra, Heinemann.

Combrarieu, J.
1938 *Histoire de la musique*, Paris, Colin (6. basım).

Compagnon, A.
1979 *La seconde main*, Paris, Seuil.

Comparetti, D.
1955 *Virgilio nel Medioevo*, Floransa, La Nuova Italia (2. basım).

Coomaraswamy, A.K.
1935 "Medieval Aesthetics. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strasburg", *Art Bulletin* 17 içinde.
1938 "St. Thomas on Dionysius and Note Relation of Beauty to Truth", *Art Bulletin* 20 içinde.
1956 *The Transformation of Nature in Art*, New York (2. basım).

Corti, M.
1981 *Dante a un nuovo crocevia*, Floransa, Società Dantesca Italiana-Libreria Commissionaria Sansoni.

Corvino, F.
1980 *Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore*, Bari, Dedalo.

Couliano, I.P.
1984 *Eros et magie à la Renaissance*, Paris, Flammarion (İt. çev. *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1987).

Coussemaker, E.
1864-76 *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 cilt, Paris, Durand et Pedonne Mauriel.

Crane, R.S. (yay. haz.)
1952 *Critics and Criticism*, Chicago, University of Chicago Press.

Creuzer, G.F.
1919-23 *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, Leske (İt. çev. Çeşitli Yazarlar, *Dal simbolo al mito* içinde, Milano, Spirali, 1983).

Croce, B.
1958 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari, Laterza (Kısım II, Tarih) (10. basım).

Curtius, E.R.
1948 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke.

Czapiewski, W.
1964 *Das Schöne bei Thomas von Aquin*, Freiburg-Basel-Viyana, Herder.

Çeşitli Yazarlar
1975 *Towards a Medieval Aesthetics, Viator* 6 (monografik sayı).

Çeşitli Yazarlar
1976 *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo* (Spoleto, 3-9 Nisan 1975), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

Çeşitli Yazarlar
1977 *L'érotisme au moyen âge*. Études présentés au III^e Colloque de l'Institut d'études médiévales, yay. haz. B. Roy, Montréal, L'Aurore.

Çeşitli Yazarlar
1986 *Sopra la volta del mondo. Onnipotenza e potenza assoluta di Dio tra Medioevo e età moderna*, Bergamo, Lubrina.

Dal Pra, M.
1941 *Scoto Eriugena*, Milano, Bocca (2. basım 1951).

D'Alverny, M.T.
1953 "Le cosmos symbolique du XII^e siècle", *Archive d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 20 içinde.

Damerini, A. (yay. haz.)
1949 *Boezio, Pensieri sulla musica*, Floransa, Fussi.

De Bruyne, E.
1946 *Études d'esthétique médiévale*, 3 cilt, Brugge, De Tempel.
1947 *L'esthétique du moyen âge*, Louvain, Édition de l'Institut Supérieur de Philosophie.

De Champeaux, G. ve Sterckx, S.
1972 *Introduction au monde des symboles*, St. Léger Vauban, Zodiaque (İt. çev. *I simboli del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1981).

De Lubac, H.
1959-64 *Exégèse médiévale. Le quatrs sens de l'Écriture*, Pa-

ris, Aubier (İt. çev. *Esegesi medievale*, Roma, Paoline, 1962-72, 2 cilt).

De Munnynck, M.
1923 "L'esthétique de St. Thomas", Çeşitli Yazarlar, *S. Tommaso d'Aquino* içinde, Milano, Vita e Pensiero.

De Tonquédec, J.
1950 *Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et St. Thomas*, Paris, Vrin.

De Wulf, M.
1896 *Études sur l'esthétique de St. Thomas*, Louvain.

De Zurko, R.
1957 "Alberti's Theory of Form and Function", *Art Bulletin* 38 içinde.

Duby, G.
1967 *L'An Mil*, Paris, Julliard (İt. çev. *L'anno Mille, storia religiosa e psicologia collettiva*, Torino, Einaudi, 1976).
1976 *Saint Bernard et l'art cistercien*, Paris, Arts et Métiers Graphiques (İt. çev. *San Bernardo e l'arte cistercense*, Torino, Einaudi, 1982).

Dyroff, A.
1929 "Über die Entwicklung und den Wert der Ästhetik des Thomas von Aquin", *Archiv für systematischen Philosophie und Soziologie* 33 içinde.

Eco, U.
1956 *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino, Edizioni di Filosofia (gözden geçirilmiş ikinci basım: *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, Bompiani, 1970).
1957 "Poetica ed estetica in J. Joyce", *Rivista di estetica* 2 içinde.
1958 "Problemi di estetica indiana", *Rivista di estetica* 3 (şimdi Eco 1968 içinde).

1961 "Storiografia medievale e estetica teorica", *Filosofia* içinde (şimdi Eco 1968 içinde).
1962 *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani.
1968 *La definizione dell'arte*, (ai) Milano, Mursia.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, (a) Torino, Einaudi.
1985 "L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno", *Sugli specchi e altri saggi* içinde, Milano, Bompiani.

Faggin, G.
1946 Meister Eckhart, Milano, Bocca.
1962 *Il pensiero di S. Agostino,* Milano, Bocca.

Faral, E.
1924 *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris, Champion (tıpkıbasım Cenevre-Paris, Slatkine-Champion, 1982).

Federici Vescovini, G.
1965 *Studi sulla prospettiva médievale*, Torino, Giappichelli.

Festugière, A.-J.
1983 *La révelation d'Hermes Trismegiste,* 3 cilt, Paris, Les Belles Lettres.

Filoramo, G.
1983 *L'attesa della fine. Storia della Gnosi*, Bari, Laterza.

Focillon, H.
1947 *Art d'Occident*, Paris, Colin.
1952 *L'an mil*, Paris, Colin.

Foucault, M.
1966 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard (İt. çev. *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967).

Franceschini, E.
1935 "La Poetica di Aristotele nel secolo XII", *Atti dell'Istituto Veneto* içinde.
1956 "Ricerche e studi su Aristotele nel Medioevo latino", Çeşitli Yazarlar, *Aristotele* içinde, Milano, Vita e Pensiero.

Garfagnini, G.C.
1978 *Cosmologie medievali*, Torino, Loescher.

Garin, E.
1954 *Medioevo e rinascimento*, Bari, Laterza.

Gerbert, M.
1774 *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, St. Blasien.
1784 *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 cilt, St. Blasien.

Getto, G.
1947 "Poesia e teologia nel *Paradiso* di Dante", *Aspetti della poesia di Dante* içinde, Floransa, Sansoni.

Ghisalberti, A.
1972 *Guglielmo di Ockham*, Milano, Vita e Pensiero.
1976 *Introduzione a Guglielmo di Ockham*, Roma-Bari, Laterza.
1986 "Onnipotenza divina e contingenza del mondo in Guglielmo di Ockham", Çeşitli Yazarlar 1986 içinde.

Ghyka, M.
1931 *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilization occidentale*, 2 cilt, Paris, Gallimard.

Gilbert, K. ve Kuhn, H.
1954 *A History of Esthetics*, Bloomington, Indiana University Press (Bölüm V).

Gilby, T.
1934 *Poetic Experience. An Introduction to Thomist Aesthetics*, New York.

Gilson, E.
1939 *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin.
1943a *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, Paris, Vrin (İt. çev. Casale Monferrato, Marietti).
1943b *La philosophie de Saint Bonaventure*, Paris, Vrin.
1944 *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin (İt. çev. *Lo spirito della filosofia medievale*, Brescia, Morcelliana, 1969).
1949 *Le thomisme*, Paris, Vrin.
1952a *Jean Duns Scot. Introduction à ses positions fondamentales*, Paris, Vrin.
1952b *La philosophie au moyen âge. Des origines patristiques à la fin du XIV^e siècle*, 2. basım, Paris, Payot (İt. çev. *La filosofia nel Medioevo dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, Floransa, La Nuova Italia, 1973).
1958 *Peinture et réalité*, Paris, Vrin.
1963 *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin.

Glunz, H.H.
1937 *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters*, Bochum-Langendreer, Pöppinghaus.

Gregory, T.
1955 *Anima mundi*, Floransa, Sansoni.
1963 *Giovanni Scoto Eriugena. Tre studi*, Floransa, Le Monnier.

Guglielminetti, M. (yay. haz.)
1985 Jacopo da Sanseverino, *Libro piccolo di Meraviglie*, Milano, Serra e Riva.

Guidubaldi, E.
1978 *Dal "De luce" di Roberto Grossatesta all'islamico "Libro della Scala". Il problema delle fonti arabe una*

volta accettata la mediazione oxoniana, Floransa, Olschki.

Guiffrey, J.
1894-96 *Inventaire de Jean de Berry*, 2 cilt, Paris.

Hahnloser, H.R. (yay. haz.)
1935 *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches, ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Viyana, Schroll.

Halm, C. (yay. haz.)
1863 *Rhetores latini minores*, Leipzig, Teubner.

Haskins, C.
1927 *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (İt. çev. Bologna, Il Mulino, 1972).

Hauser, A.
1953 *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Münih, Beck (İt. çev. *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1955).

Hollander, R.
1980 "Dante theologus-poeta", *Studies in Dante* içinde, Ravenna, Longo.

Holmyard, E.J.
1957 *Alchemy*, Harmondsworth, Penguin (İt. çev. *Storia dell'alchimia*, Floransa, Sansoni, 1959).

Holt, E.G. (yay. haz.)
1957 *A Documentary History of Art*, cilt I, *The Middle Ages and the Renaissance*, New York, Doubleday Anchor Books.

Huizinga, J.
1919 *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem (İt. çev. *Autunno del Medioevo*, Floransa, Sansoni, 1942, yeni basım 1955).

Ilg, A.
1874 *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Viyana.

Jaeger, W.
1943 *Humanism and Theology*, Milwaukee, Marquette Univ. Press (İt. çev. *Umanesimo e teologia*, Milano, Ed. della Corsia dei Servi, 1958).

Kappler, C.
1980 *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot (İt. çev. Floransa, Sansoni, 1983).

Kovach, F.J.
1961 *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, Berlin, De Gruyter.
1963 "The Transcendentality of Beauty in Thomas Aquinas", *Die Metaphysik in Mittelalter. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung*, Berlin, De Gruyter, s. 389-392.
1966 "The Role of Nature in the Aesthetics of St. Thomas Aquinas", *La filosofia della natura nel Medioevo*, Milano, Vita e Pensiero, s. 502-508.
1972 "Divine and Human Beauty in Duns Scotus Philosophy and Theology", *Deus et homo ad mentem I. Duns Scoti*, Roma, Societas Internationalis Scotistica, s. 445-459.

Ladner, G.B.
1979 "Medieval and Modern Understanding of Symbolism, a Comparison", *Speculum* 54 içinde.

Leclercq, J.
1948 "Le commentaire de Gilbert de Stanford sur le Cantique des Cantiques", *Analecta Monastica*, 1ª serie, Vatikan Şehri, Vatikan Kitaplığı (*Studia Anselmiana* XX).
1957 *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, Les Éditions du Cerf (İt. çev. *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, Floransa, Sansoni, 1983).
1981 "The Love of Beauty as a Means and an Expression of the Love of Truth", *Mittellateinisches Jahrbuch* 16.

Le Goff, J.
1964 *La civilization de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud (İt. çev. *La civiltà dell'Occidente medievale*, Floransa, Sansoni, 1969 ve Torino, Einaudi, 1981).

Loreti, I.
1979 "Simbolica dei numeri nella `Expositio Psalmorum' di Cassiodoro", *Vetera Christianorum* 16 içinde.

Lovejoy, A.O.
1936 *The Great Chain of Being*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press (İt. çev. *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli, 1966).

Lutz, E.
1913 "Die Ästhetik Bonaventuras", *Festgabe zum 60. Geburtstag Clem. Baeumker,* Münster.

Maccagnolo, E.
1980 *Il divino e il megacosmo*, Giriş. Chartres Okulu'nun Felsefe ve Bilim Metinleri, Milano, Rusconi.

Mâle, E.
1931 *L'art religieux du XIII^e siècle*, Paris, Colin (7. basım).
1941 *L'art religieux du XII^e siècle,* Paris, Colin (4. basım).
1947 "Le portail de Senlis", *Arts et artistes du Moyen Âge* içinde, Paris, Colin.

Mandonnet, P.
1928 "Chronologie des questions disputées de Saint Thomas d'Aquin", *Revue Thomiste* 23 içinde.

Manferdini, T.
1969 *L'estetica religiosa in S. Agostino*, Bologna, Zanichelli.

Marc, A.
1951 "Métaphysique du Beau", *Revue Thomiste* LIX içinde.

Maritain, J.
1920 *Art et Scolastique*, Paris, Art Catholique (İt. çev. Brescia, Morcelliana, 1980).
1953 *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York (İt. çev. Brescia, Morcelliana, 1958).

Marmo, C.
1981-82 "Ontologia e semantica nella logica di Duns Scoto", *Annali di discipline filosofiche* 3 içinde.

Marrou, H.I.
1958 *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, 4. basım, Paris, Boccard (İt. çev. *S. Agostino e la fine della cultura antica*, Milano, Jaca Book, 1987).

Massera, G.
1976 *Severino Boezio e la scienza armonica tra l'antichità e il Medio Evo*, Parma, Studium Parmense.

McEvoy, J.
1979 "The Metaphysics of Light in the Middle Ages", *Philosophical Studies* (Dublin) 26 içinde.

McInerny, R.M.
1961 *The Logic of Analogy. An Interpretation of St. Thomas*, Lahey, M. Nijhoff.

McKeon, R.
1952 "Rhetoric in the Middle Ages", "Poetry and Philosophy in the Twelth Century", Crane 1952 içinde.

Menéndez y Pelayo, M.
1883 *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Perez Dubrull.

Meyvaert, P.
1979 "The Authorship of the *Libri Carolini*. Observations Prompted by a Recent Book", *Revue Bénédictine* 89 içinde.

Miele F.
1965 *Teoria e storia dell'estetica*, Milano, Mursia.

Minuto, F.
1952 "Preludi di una storia del bello in Ugo di San Vittore", *Aevum* 26 içinde.

Montano, R.
1952 "Estetica medioevale", *Delta* I içinde.
1953 "Introduzione ad un'estetica del Medioevo", *Delta* V içinde.
1954 "L'estetica nel pensiero cristiano", *Grande Antologia Filosofica*, cilt V, Milano, Marzorati.
1964 "L'estetica del Rinascimento e del Barocco", *Grande Antologia Filosofica*, cilt XI, Milano, Marzorati.

Mortet, V.
1911-29 *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture*, Paris, Picard.

Muller, W.
1926 *Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter*, Berlin.

Mumford, L.
1944 *The Condition of Man*, New York, Harcourt (İt. çev. *La condizione dell'uomo*, Milano, Comunità, 1957).

Murphy, J.J.
1974 *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles, California Univ. Press (İt. çev. V. Licitra, Napoli, Liguori, 1983).

Nardi, B.
1942 *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza (yeni basım 1985).
1950 "Studi di storia della filosofia medievale", Antoni-Mattioli içinde, I, 1950.

Nordenfalk, C.
1957 "L'enluminure", *Le haut moyen âge* içinde, Skira.

Obertello, L.
1967 "Motivi dell'estetica di Boezio", *Rivista di Estetica* 12 içinde.
1979 "Introduzione": Boezio Severino, *La consolazione della filosofia. Gli opuscoli teologici,* içinde, Milano, Ruscani.

Panofsky, E.
1924 *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, Teubner (İt. çev. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Floransa, La Nuova Italia, 1952).
1946 *Abbot Suger in the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, yay. haz., çev. ve notlar, Princeton, Princeton Univ. Press (2. basım 1973).
1955 *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday (İt. çev. *Il significato nelle arti visive,* Torino, Einaudi, 1962).
1957 *Gothic Architecture and Scholasticism*, Londra, Thames.

Paré, G.
1947 *Les idées et les lettres au XIII^e siècle. Le "Roman de la Rose"*, Montréal, Psikoloji ve Pedagoji Merkezi.

Paré, G., Brune, O. ve Tremblay, P.
1933 *La renaissance du XII^e siècle. Les écoles et l'enseignement*, Paris-Ottawa, Vrin Ortaçağ Araştırmaları Enstitüsü.

Pépin, J.
1958 *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Montaigne.
1970 *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal-Paris, Vrin Ortaçağ Araştırmaları Enstitüsü (Albertus Magnus Konferansı, 1969).

Phelan, G.B.
1967 "The Concept of Beauty in St. Thomas Aquinas", *Selected Papers* içinde, Toronto, Pont. Inst. of Med. Stud.

Piccard-Parra, C.
1943 *Guillaume de Conches et le "Dragmaticon Philosophiae"*, Nogent-le-Rotrou, École Nat. des Chortres (tez).

Plebe, A.
1965 *Estetica*, Floransa, Sansoni.

Pouillon, H.
1939 "Le premier traité des propriétés transcendantales", *Revue Néoscolastique de Philosophie* 41 içinde.
1946 "La beauté, propriété transcendantale chez les Scolastiques (1220-1270), *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 15 içinde.

Randi, E.
1986 *Il sovrano e l'orologiaio*, Floransa, La Nuova Italia.

Raynaud de Lage, G.
1951 *Alain de Lille, poète du XII^e siècle*, Paris-Montréal.

Réau, L.
1951 "L'influence de la forme sur l'iconographie de l'art médiéval", *Formes de l'art, formes de l'esprit* içinde, Paris, P.U.F.
1955 *Iconographie de l'art chrétienne. Introduction*, Paris, Presses Univ.

Riché, P.
1972 "Trésors et collections d'aristocrates laïques carolingiens", *Cahier archéologiques* 22 (şimdi *Instruction et vie religieuse dans le haut Moyen Âge* içinde, Londra, Variorum Reprints, 1981).

Riedl, C.C.
1942 *Grosseteste on Light*, Milwaukee.

Riegl, A.
1901 *Spätrömische Kunstindustrie*, Viyana, Druck und Verlag der Österr. Staatdruckerei (İt. çev. *Arte tardoromana*, Torino, Einaudi, 1959).

Riggi, C.
1970 "Il simbolismo dionisiano dell'estetica teologica", *Salesianum 32* içinde.

Rodriguez, M.T.
1957 "Aspectos de estética carolingia", *Revista portuguesa de filosofia* 2 içinde.

Roland-Gosselin, M.D.
1930 "Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste?", *Philosophia perennis* içinde, Regensburg, Habbel.

Rossi, P.
1986 "Introduzione": Roberto Grossatesta, *Metafisica della luce*, içinde, *Opuscoli filosofici e scientifici,* Milano, Rusconi.

Rostagni, A.
1955 "Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi", *Scritti minori. Aesthetica* içinde, Torino, Bottega d'Erasmo.

Rougemont, D. de
1939 *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon (İt. çev. *L'amore e l'Occidente*, Milano, Rizzoli, 1977).

Ruello, F.
1959 "*La Divinorum nominum reseratio* selon Robert Grosseteste et Albert le Grand", *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 34 içinde.

Saintsbury, G.
1902 *History of Criticism*, Londra.

Santinello, G.
1958 *Il pensiero estetico di Niccolò Cusano*, Padova, Liviana.

Schlosser-Magnino, J.
1924 *Die Kunstliteratur*, Viyana, Schroll (İt. çev. *La letteratura artistica*, Floransa, La Nuova Italia, 1935).

Scholem, G.
1960 *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürih, Rhein-Verlag (İt. çev. *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980).
1974 *Kabbalah*, Kudüs, Keter Publ. House (İt. çev. *La Cabala*, Roma, Ed. Mediterranee, 1982).

Simonelli, M.
1967 "Allegoria e simbolo dal Convivio alla Commedia sullo sfondo della cultura bolognese", Çeşitli Yazarlar, *Dante e Bologna ai tempi di Dante* içinde, Bologna, Commisione per i testi di lingua.

Simson, O. von
1953 "Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gothik", Koch, J. (yay. haz.), *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters* içinde, Leiden, Brill.
1956 *The Gothic Cathedral*, New York, Pantheon (gözden geçirilmiş ikinci basım 1962).

Singer, C.
1917 *Studies in History and Method of Science*, Oxford.

Singleton, C.
1958 *Journey to Beatrice*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press (İt. çev. *Viaggio a Beatrice*, Bologna, Il Mulino).

Spamer, A.
1912 *Texte aus der deutschen Mystik des XIV und XV Jahrhunderts*, Jena.

Spargo, E.J.M.
1953 *The Category of Aesthetics in the Philosophy of St.*

Bonaventure, Louvain-Paderborn, Nauvelaerts-Schöningh.

Svoboda, K.
1927 *L'esthétique de St. Augustin et ses sources*, Paris-Brno, Les Belles Lettres.

Tatarkiewicz, L.
1979 *Storia dell'estetica*, cilt II, *L'estetica medievale* (İt. çev. G. Cavaglià, Torino, Einaudi).

Taylor, F.H.
1954 *The Taste of Angels, A History of Collecting from Ramses to Napoleon*, Boston, Little-Brown & Co. (İt. çev. *Artisti, principi e mercanti*, Torino, Einaudi, 1954).

Taylor, H.O.
1954 *The Medieval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages*, 2 cilt, Londra (2. basım).

Tea, E.
1927 "Witelo, prospettico del XIII secolo", *L'arte* 30 içinde.

Thorndike, L.
1923 *A History of Magic and Experimental Science*, 8 cilt, New York, Columbia Univ. Press.

Todorov, T.
1977 *Théorie du symbole*, Paris, Seuil (İt. çev. *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984).
1978 *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil (İt. çev. *Simbolismo e interpretazione*, Napoli, Guida, 1986).

Tscholl, J.
1967 *Gott und das Schöne beim Hl. Augustinus*, Heverlee-Leuven, Augustijns Historisch Institut.

Vanni Rovighi, S.
1981 *Introduzione a Tommaso d'Aquino*, Roma-Bari, Laterza (güncellenmiş kaynakçalı ikinci basım)

Vasoli, C. (yay. haz.)
1971 *Il pensiero medievale. Orientamenti bibliografici*, Bari, Laterza.

Vossler, K.
1906 *Die gottliche Komödie*, Heidelberg (İt. çev. *La divina Commedia*, Bari, Laterza, 1983).

Wagner, D.L.
1983 *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*, Bloomington, Indiana Univ. Press.

Wallach, L.
1977 "Philological and Historical Evidence Disproving Theodulph of Orléans Alleged Authorship", *Diplomatic Studies in Latin and Greek Documents from the Carolingian Age*, Ithaca-London, Cornell Univ. Press.

Yates, F.
1964 *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londra, Routledge (İt. çev. *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, Laterza, 1981, 3. basım).

Zaganelli, G.
1985 "La Terra Santa e i miti dell'Asia", Çeşitli Yazarlar, *Storici e viaggiatori italiani, l'Oriente* içinde, Milano, Electa.

Zambon, F.
1974 "Introduzione": *Il Bestiario di Cambridge*, içinde, Milano, F.M. Ricci.
1975 (yay. haz.) *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi.

Zimmermann, R.
1858 *Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissen-*

schaft, Viyana.

Zumthor, P.

1972 *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil (İt. çev. Semiologia e poetica medievale, Milano, Feltrinelli, 1973).

1975 *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil.

1978 *La masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris, Seuil.

1980 *Parler du Moyen Âge*, Paris, Minuit (İt. çev. *Leggere il medio evo*, Bologna, Il Mulino, 1981).

DİZİN[1]

Abelardus, Petrus, 25, 180
Adam Pulchrae Mulieris, 77, 123, 123n
Aethicus Ister, 103
Agrippa, Heinrich Cornelius, 213, 218
Alain de Lille, 60, 61, 107, 164
Alan de la Roche, 117
Alberti, Leon Battista, 14
Albertus Magnus, 48, 49, 77, 104, 125, 126, 128, 131, 143, 201, 202
Alcuin, 21, 44, 66, 161
Aldhelm, Malmesbury'li, 165
Alessio, F., 78n
Alexander Neckham, 22, 104
Alexander, Hales'li, 46, 47, 48, 61, 167
Anonim Keşiş, Chartreuse'lü, 62
Aquino'lu Thomas, Aziz, 11, 25, 26, 36n, 48n, 50, 51, 70, 74, 77, 78, 81, 92, 93, 109, 111, 116, 120, 125, 126, 127, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 166, 167n, 169, 171, 174, 175, 178, 185, 187, 188, 189, 193, 196, 197, 202, 203, 212, 220, 224, 226
Aristoksenos, 53n
Aristoteles, 15, 41, 45, 47, 53, 53n, 56n, 80, 112, 131, 153, 159, 166, 166n, 171, 173, 174, 176, 179, 188, 197, 200, 203, 224
Arnaldo da Villanova, 215
Assunto, R., 26n, 29n, 32, 59n, 78n, 91, 123n, 182n
Auerbach, Erich, 90, 91, 97n
Augustinus, Aziz, 26, 36, 37, 40, 45, 46, 47, 53, 55, 76, 97, 98, 174, 195
Augustinus, Dacia'lı, 184
Aurelianus Reomensis, 70

Bacon, Roger, 77, 104, 117
Bahtin, M., 193
Baldwin, Canterbury'li, 30

[1] (Rakamların yanındaki "n" harfi dipnotlardaki göndermeleri göstermektedir)

Baltrusaitis, J., 193
Barisone, E., 103n
Bartholomaeus Anglicus, 104
Battisti, E., 84n, 206n
Baumgarten, Alexander Gottlieb, 169
Baur, L., 79
Bayer, R., 206n
Beatus, Liebana'lı, 103
Bede, Aziz, 69, 87, 103
Benvenuto da Imola, 187
Beonio-Brocchieri Fumagalli, M.T., 103n, 194
Bernard, Chartres'lı, 166
Bernard, Clairvaux'lu, Aziz, 22, 23, 25, 27, 28, 32, 90, 139, 165, 166
Bernardus Silvestris, 60, 181
Bettoni, E., 82, 148
Boccaccio, Giovanni, 14, 171n, 187
Bodin, Jean, 192
Boethius, Anicius Manlius Severinus, 16, 27, 28, 55, 56, 57, 59, 65, 85, 120, 135, 160, 178, 217
Bologna, C., 103n
Bonaventura, Aziz, 25, 46, 48, 77, 78, 80, 81, 82, 121, 141n, 143, 144, 157, 165, 178
Borges, Jorge Luis, 102
Bosanquet, B., 206n
Brugnoli, G., 186
Bruno, Giordano, 145, 200, 210
Buxtorf, J., 178

Camporesi, P., 193n
Capitani, O., 193n
Carrega, A., 103n
Cassiodorus, 153, 154
Cato, Marcus Porcius, 188
Cellini, Benvenuto, 218
Cennino Cennini, 68, 164, 164n
Chalcidius, 37, 38, 38n, 62
Charlemagne, 161
Chenu, M.-D., 133n, 175, 197
Chrétien de Troyes, 73, 167
Cicero, 36, 38, 45, 50, 53, 153, 173
Clemens, İskenderiyeli, 90, 96
Cocchiara, G., 193
Cohn, N., 193n
Combarieu, J., 56n
Compagnon, A., 96
Comparetti, D., 109
Conrad, Hirschau'lu, 65n, 170
Coomaraswamy, A. K., 179
Corti, M., 182n
Corvino, F., 82
Couliano, I. P., 215, 217, 219
Coussemaker, E., 58, 62, 64
Creuzer, G. F., 89
Curtius, E. R., 20, 26n, 66, 165, 166, 171n, 178, 182, 187, 189

Del Pra, M., 93
Dante, 13, 14, 26n, 32, 73, 75, 90, 91, 151, 177, 182, 184-189, 220, 221
De Bruyne, Edgar, 11, 11n, 29n, 38n, 50n, 63n, 69, 73, 74, 78n, 93, 95, 105, 121, 123n, 128, 146, 148, 182

De Champeaux, G., 86
De Lubac, H., 63n, 84n, 96, 97n
De Tonquedec, J., 81n
Della Scala, Cangrande, 182, 188
Demetrios, 90
Descartes, René, 17
Dionysios Areopagites, Sahte, 38, 42, 43, 76, 87, 90, 91, 93, 95, 195
Dionysios, Chartreuse'lü, 26n, 81n
Duby, G., 26n, 85
Duc de Berry, 34, 72
Duns Scotus bkz. John Duns Scotus Durand, Guillaume, 36n, 164, 164n

Eckhart, Meister, 151, 179
Eco, Umberto, 84n, 97, 126n, 136n, 221, 224
Eliot, T. S., 109
Enrico Bate, 104
Eriugena, *bkz.* John Scotus Eriugena

Faggin, G., 179
Faral, E., 65, 66, 166n, 167
Federici Vescovini, G., 78n, 123n
Festugière, A.-J., 206n
Ficino, Marsilio, 205-207, 209, 215-218
Filoramo, G., 210
Focillon, H., 85, 110, 117, 120
Foucault, M., 206n
Francesco da Buti, 187
Francesco, Aziz, 178
Frater Considerans, 46, 47
Froissart, Jean, 74
Frugoni, A., 186

Galenos, 54, 159
Garfagnini, G. C., 103n
Garin, E., 150, 171, 172, 206n
Garland, John, 166
Geoffroi de Vinsauf, 65, 166, 167
Geoffroi, Viterbo'lu, 181
Gerbert, M., 70
Getto, G., 75
Ghisalberti, A., 149, 194
Ghyka, M., 67n, 206n
Gilbert, Hoyt'lu, 28, 30
Gilbert, K., 206n
Gilbert, Stanford'lu, 107
Gilson, E., 82, 103n, 117, 133n, 148, 160, 176, 177, 187
Giovannino da Mantova, Fra, 171
Goethe, Johann Wolfgang, 89, 221
Gregory, T., 59n, 60, 93
Guglielminetti, M., 103n
Guiffrey, J. 34
Guillaume, Auvergne'li, 39, 44, 74, 122
Guillaume, Auxerre'li, 40
Guillaume, Conches'lu, 59, 60, 104, 155
Guillaume, Moerbeke'li, 166n
Guinizelli, Guido, 73
Gunsivaldo, Domingo, 159, 165

Hahnloser, H.R., 69
Halm, C., 21

Häring, N., 61
Haskins, C., 166
Hauser, Arnold, 133, 182, 206n
Hay Ben Jodkam, 76
Henquinet, P., 48n
Hieronymus, Aziz, 99n, 106
Hieronymus, Moravya'lı, 58
Hildegard, Azize, 63, 75
Hilduin, 43, 44
Hippolytus, Romalı, 90
Hollander, R., 182n
Holmyard, E. J., 206n
Homeros, 66, 84, 88, 145, 188
Honorius, Autun'lu, 36, 58, 86, 104
Horatius, Flaccus Quintos, 164, 174, 188, 193
Hucbald, Saint-Amand'lı, 65, 69
Hugh, Fouilloi'li, 22
Hugh, Saint-Victor'lu, 29, 63, 65n, 74, 94, 104, 155, 159
Huizinga, J., 27n, 32, 33, 74, 83, 84n, 87, 88
Huygens, R.B.C., 170

İamblikhos, 90
İbn Bâcce, 76
İbn Rüşd, 166, 200
İbn Sina, 176, 178
İbn Tufeyl, 76
İbnül-Heysem, 77, 123
İsidorus, Sevilla'lı, 16, 35, 102, 103, 153, 154

Jacopo di Sanseverino, 104
Jaeger, W., 133
Jean de Meun, 77, 158, 170, 181
Jean, La Rochelle'li, 46
Jeauneau, E., 60, 155
Johannes Saracenus, 43
Johannes, Rahip, 103
John Duns Scotus, 16, 39, 93, 128, 145-148, 153
John Garland bkz. Garland, John
John Scotus Eriugena, 39, 58, 64, 93
John, Salisbury'li, 154-156, 166, 181
Joseph Scot, 181
Joyce, James, 109, 224
Juan de Baena, 167

Kant, Immanuel, 93, 93n
Kappler, C., 103n
Kindi, 215
Konstantinos, 199
Kopernik, 200
Kristof Kolomb, 14
Kuhn, H., 206n

Latini, Brunetto, 104
Leclercq, J., 107
Le Goff, J., 85
Leonardo da Vinci, 63
Lessing, Gotthold Ephraim, 163
Limbourg kardeşler, 182
Lombardo, Pietro, 197
Lovejoy, A. O., 106, 200
Lucanus, M. Annaeus, 188
Lukianos, 84

Maccagnolo, E., 59n

Macrobius, 62, 93
Mâle, E., 110, 111, 117
Mandeville, John, 104
Mandonnet, P., 48n, 198
Manuzio, Aldo, 14
Marc, A., 48
Marco Polo, 104
Maritain, Jacques, 17, 48, 129n, 224
Marius Victorinus, 153
Marmo, C., 147
Marrou, H. I., 98
Matthieu de Vendôme, 30, 166
McInerny, R. M., 93n
Medici, Cosimo de', 205
Menéndez y Pelayo, M., 76, 167, 167n, 178
Mercier, D.-J., 226
Meyvaert, P., 161n
Montale, Eugenio, 99
Montano, R., 206n
Mortet, V., 31, 180
Mumford, L., 84
Mussato, Albertino, 171, 188

Nardi, B., 182n, 185n, 187
Navone, P., 103n
Nicholas de Lyra, 184
Nicolas d'Autrecourt, 149
Nicolaus Cusanus, 199, 200, 200n, 201, 202, 204, 205
Nordenfalk, C., 73

Ockham, *bkz.* William, Ockham'lı
Odo, Cluny'li, 165
Olivier de La Marche, 74
Origenes, 96, 97, 99n, 106, 225
Otloh, Sankt Emmeram'lı, 44
Ovidius, Naso P., 188

Panofsky, E., 32, 33, 35, 54, 55, 68, 69, 120, 173n, 206n, 209
Paracelsus, 213
Paré, G., 166
Pareyson, Luigi, 136n
Pépin, Jean, 84n, 90, 97n, 186, 188, 189
Pérotin, 65
Petrarca, Francesco, 14, 171n
Phaedrus, Gaius Julius, 194
Phidias, 118
Philippus Cancellarius, 40-42, 44, 46
Philon, İskenderiyeli, 88, 90, 91
Philostratos, 173
Pico della Mirandola, 14, 200, 205, 220
Pietro Damiani, Aziz, 25
Platon, 37, 38, 38n, 53, 59, 63, 119, 179, 199, 200, 205, 207, 212
Plebe, A., 206n
Plinius, Genç, 66
Plinius, Yaşlı, 100, 103
Plotinos, 20, 47, 76, 90, 173, 205, 206
Pollock, Jackson, 224
Polykleitos, 53, 54
Porphyrios, 90
Pouillon, D. H, 11, 11n, 40, 42 45, 46, 48n, 78, 122, 144
Proklos, 76, 206
Pythagoras, 53, 55, 56, 56n, 57, 58, 195, 217

Quintilianus, Marcus, 160

Rabanus Maurus, 44, 103
Ramon Llull, 104, 144, 145, 146
Randi, E., 194
Réau, L., 68, 86
Reicheneau, 72, 73
Remigius, Auxerre'li, 70
Restoro d'Arezzo, 104
Richard, Saint-Victor'lu, 105, 108, 121
Riché, P., 34
Robert Grosseteste, 44, 45, 47, 77, 78
Rodolphus Glaber, 225
Roland-Gosselin, M.D., 129
Rossi, P., 78n
Rostagni, A., 173
Rudolf, Longchamp'lı, 159

Sahte Dionysios, *bkz.* Dionysios Areopagites
Saintsbury, G., 70
Salutati, Coluccio, 171n
Santinello, G., 200n, 201, 202, 203
Saussure, Ferdinand de, 97
Schlosser-Magnino, J., 54, 97, 159, 163, 164n, 173n
Scholem, G., 206n
Seneca, Lucius Annaeus, 170
Sidonius Apollinaris, 25
Simonelli, M., 185n
Singleton, C., 182n
Sokrates, 53
Solinus, Caius Julius, 103
Spamer, A., 179
Statius, Publius Popinius, 188
Sterckx, S., 86
Suger, Saint Denis Başrahibi, 32, 33, 34, 36, 75, 86, 110, 162
Suso, Heinrich, 151
Svoboda, K., 55, 71
Synesius, 216

Tauler, Johann, 151
Taylor, F. H., 32
Theodulfus, Orléans'lı, 161, 161n, 162, 181
Theophilus, Rahip, 163, 174
Thierry, Chartres'lı, 60
Thomas Aquinas, bkz. Aquino'lu Thomas,
Thomas Gallus Vercellensis, 45
Thomas, York'lu, 38n
Thorndike, L., 206n, 210
Todorov, T., 97
Tommaso da Cantimpré, 104
Trithemius, Başrahip, 218
Tuotilo, 180

Ulrich, Strasbourg'lu, 143, 144

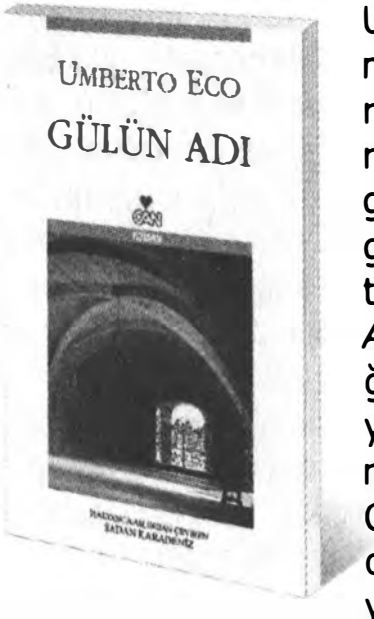
Valla, Lorenzo, 199
Vanni Rovighi, S., 133n
Vergilius, Maro Publius, 109, 188
Villard de Honnecourt, 63, 68
Villon, François, 27
Vincent de Beauvais, 54, 66, 103, 104
Vitruvius, 54, 63, 66, 69
Vossler, K., 182n

Walafrid Strabo, 181
Wallach, L., 161n
Waszink, J.H., 38n
William, Ockham'lı, 16, 148, 149
Witelo, 77, 123, 123n, 124, 125

Yates, F., 206n, 215
Yehudah Halevi, 178

Zaganelli, G., 103n
Zambon, F., 103n

UMBERTO ECO
Gülün Adı



Umberto Eco'nun 1980'de yayımlanan dev romanı *Gülün Adı*, çağdaş klasikler arasında yerini çoktan aldı. Çok katmanlı bir yapıt olan bu romanda, 1327'de İtalya'daki bir manastırda geçen bir cinayet soruşturması anlatılıyor. Ama günümüz edebiyatına bambaşka bir soluk getiren, yepyeni bir türün kapılarını açan *Gülün Adı*, hem Ortaçağ Hıristiyan dünyasını derinliğine irdeleyen bir tarihsel roman; hem de büyük bir ustalıkla kurulmuş, soluk soluğa okunan bir polisiye öykü. 1986'da başrolünü Sean Connery'nin üstlendiği film, çok daha geniş bir okur kitlesini romana yöneltmişti. O günden bu yana dünyanın belli başlı tüm dillerine çevrilen *Gülün Adı*'nı, Şadan Karadeniz'in benzersiz çevirisinden okurken, kendinizi 14. yüzyıl Avrupa'sının dinsel entrikalarının ortasında bulacak, gizemli bir öykünün labirentlerinde din ve bilimin çatışmasını izleyeceksiniz.

UMBERTO ECO
Foucault Sarkacı



"Umberto Eco'nun ilk romanı olan *Gülün Adı* gibi, ikinci romanı *Foucault Sarkacı* da, bildiğimiz roman türlerinden hiçbirine girmiyor. Onu bir *bilim-roman* ya da *Eco-roman* diye nitelemek belki de en uygunu. *Foucault Sarkacı*, çok katlı, çok değişik düzlemlerde okunabilecek bir roman. Bu durum da, romana değişik açılardan yaklaşmamıza olanak veriyor. *Foucault Sarkacı*, kısaca irrasyonel düşüncenin 500 yıllık tarihinin şunca sayfalık serüveni: pozitif bilimin yanı sıra, uzantıları günümüze dek süregelen, gizli bilimlerin, Ortaçağ'ı da kapsayan çok uzun bir zaman dilimi içinde bilim-büyü kardeşliğinin öyküsü. Okurların, bu çetin ama keyifli okuma serüveninden nice hazlar derleyecekleri umuduyla."

ŞADAN KARADENİZ

UMBERTO ECO

Somon Balığıyla Yolculuk



Umberto Eco'yu okurlarımız, yoğun içerikli romanlarıyla ve felsefe ağırlıklı denemeleriyle tanıyorlar. *Somon Balığıyla Yolculuk* ise onu bir başka yönüyle, parodi yazarlığıyla tanıtacak sevenlerine. Eco'nun 1959-1992 yılları arasında kaleme aldığı ve kimi "Küçük Günce" başlığı altında yayımlanmış, kimiyse, önsözde de belirttiği gibi, masasının çekmecesinde saklı kalmış hicivlerinden, parodilerinden ve günlük yaşamın sıradan görünen ayrıntılarını gülünçlü bir üslupla işlediği yazılarından derlendi bu kitap. Yine Can Yayınları arasında çıkan *Yanlış Okumalar* adlı kitapla birlikte ikili bir dizi oluşturuyor.

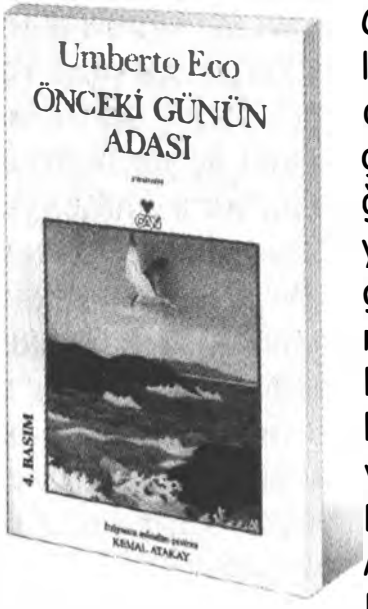
UMBERTO ECO

Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti

"Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*'si, tıpkı Italo Calvino'nun *Amerika Dersleri* gibi, uluslararası saygınlığı olan yazar ve bilim insanlarının her yıl Harvard Üniversitesi'nde sundukları altı konferansın metinlerinden oluşuyor. Anlatı konusundaki kuramsal çalışmalarıyla da tanınan Eco, bu kez bir kuramcıdan çok, okur kimliğiyle çıkıyor karşımıza. *Kırmızı Şapkalı Kız* masalından Nerval'in *Sylvie*'sine, Dumas'nın *Üç Silahşörler*'inden Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ına, Kafka'nın *Dönüşüm*'üne, Agatha Christie'nin polisiyelerine, bir anlatı ormanının gizleri arasında gezdiriyor okuru."



UMBERTO ECO
Önceki Günün Adası



Önceki Günün Adası, batan bir gemiden kurtulup bir başka gemide "karaya" çıkan Roberto de la Grive'nin öyküsü. On yedinci yüzyılda geçen bu öykü, Roberto'nun sevdiği kadına yazdığı mektuplar ve gemide tuttuğu notlarla ulaşıyor bize. Roberto'nun ıssız gemide geçirdiği günler boyunca eski yaşantısıyla ilgili anımsamaları, bir dönemin siyaset, sevgi, bilim, toplum yaşantılarını yeniden kurarak, tarih, toplum, insan ilişkilerini değerlendirmemizi sağlıyor. Üç aşamalı bir anlatı piramidiyle (Yazar / Roberto / Roberto'nun mektuplarını yorumlayan Anlatıcı) bize ulaşan öykü, bir yandan gizemli izler bırakarak sürekli Roberto'dan kaçan bir Davetsiz Konuk'un varlığıyla gerilim kazanırken, bir yandan da hem birinci elden tarihsel anlara ve mekânlara ulaşabiliyor, hem de Anlatıcı kanalıyla on yedinci yüzyılla yirminci yüzyıl arasında karşılıklı bakış açıları oluşturuyor.

UMBERTO ECO
Ortaçağı Düşlemek



"Bu yapıt, Umberto Eco'nun, *Sette Anni di Desiderio, Sugli Specchi, Travels in Hyperreality* adlı yapıtlarından seçmelerle oluşturulmuş küçük bir derlemedir. Yazıların seçiminde, gerek tür, gerek konu bakımından çeşitliliği gözetmeye çalıştım: Güncel konular üstüne yazılar, sözcüğün tam anlamıyla denemeler, incelemeler. Ancak, bir güncel olayı, örneğin bir resim sergisini ya da basında yayımlanmış bir fotoğrafı ele aldığında da, belli bir izlek üstüne bir deneme ya da inceleme yazdığında da, Umberto Eco, konusuna hep derin düzlemde –kuşkusuz, her şeyden önce bir göstergebilimci olarak– yaklaşır. Ne var ki, Eco'nun sağlam mantığı, yüksek düzeyde, ama açık seçik dilli, özellikle de o kaçınılmaz kendine özgü mizahı, okuyucunun, göstergebilimci olmaksızın da, haz duyarak okuyabileceği kanısındayım."

ŞADAN KARADENİZ

UMBERTO ECO
Yorum ve Aşırı Yorum



Umberto Eco, edebiyat, eleştiri ve felsefe alanlarında büyük ilgi uyandıran *Yorum ve Aşırı Yorum*'da, edebiyat yapıtlarının farklı yorumları konusunda kışkırtıcı bir tartışma açıyor. Karmaşık, şaşırtıcı romanlarıyla okurlarını bambaşka yorumlara sürüklemiş olan Eco, bu kez soruna kuramsal açıdan yaklaşıyor. Bir metinden çıkarılacak anlamın sınırları var mıdır? Bazı okumaları "aşırı yorum" olarak değerlendirebilir miyiz? Eco, kitabın temelini oluşturan üç yazısında, "yapıtın niyeti"nin, olası yorumların sınırlarını nasıl belirlediğini ortaya koyuyor. Daha sonra filozof Richard Rorty, edebiyat kuramcısı Jonathan Culler ve eleştirmen Christine Brooke-Rose, Eco'nun savlarına karşı kendi görüşlerini sunuyorlar. Kitabın son yazısını, Eco'nun bu eleştirilere verdiği yanıt oluşturuyor. Dante'den *Gülün Adı*'na, *Foucault Sarkacı*'ndan Chomsky ve Derrida'ya uzanan bu baş döndürücü zihinsel yolculukta Eco her zamanki gibi aydınlatıcı ve şaşırtıcı.

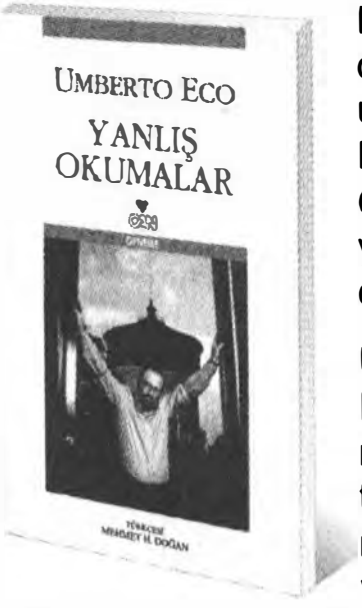
UMBERTO ECO
Beş Ahlak Yazısı



Umberto Eco, bu kitapta, çağımızın temel sorunlarına ilişkin ahlaksal bir hesaplaşmaya girişiyor. Körfez Savaşı günlerinde kaleme aldığı "Savaşı Düşünmek"te, "savaş" kavramı karşısında aydınca bir duruş sergiliyor. "Ebedî Faşizm", Eco'nun faşizmin değişmez nitelikleri konusundaki düşüncelerini ortaya koyuyor. "Basın Hakkında", çağdaş medyanın etik sorunlarını irdeliyor. "Öteki Sahneye Girdiğinde" başlıklı yazı, bir insanın herhangi bir dinsel inanç sistemine bağlanmaksızın nasıl bir ahlak yaratabileceğini araştırırken, "laik ahlak"ı temellendirmeye yöneliyor. Son yazı "Göçler, Hoşgörü ve Hoşgörülemezlik" ise, göç olgusunu Doğu ve Batı toplumları arasındaki ilişkiler açısından masaya yatırıyor. *Beş Ahlak Yazısı*, Türkiye toplumunu da çok yakından ilgilendiren sorunlarla düşünsel bir hesaplaşma.

UMBERTO ECO

Yanlış Okumalar



Nabokov'un *Lolita*'sı İtalya'da yeniden yazılacak olsa nasıl yazılırdı? Bir striptizci, Sokrates usulü nasıl soyunur? Homeros'un *Odysseia*'sı, Dante'nin *İlahi Komedya*'sı, Cervantes'in *Don Quijote*'si ya da Kafka'nın *Dava*'sı bugün bir yayınevine gönderilse, editör tarafından nasıl reddedilir?

Umberto Eco, 1960'larda *Il Verri* dergisi için kaleme aldığı bu denemelerde, edebiyata, topluma, kültür dünyasına, popüler kültüre, onları taklit ederek yergili ya da alaycı eleştiriler yöneltiyor. Eco, *Yanlış Okumalar*'da, toplumdaki ve edebiyat dünyasındaki olmadık alışkanlıkları, gülünçlük ve çarpıklıkları her zamanki ustalığıyla taşlamakla kalmıyor, ele aldığı konulara şaşırtıcı yaklaşımlar da getiriyor.

Eco'nun *Somon Balığıyla Yolculuk* adlı kitabını sevecekler, bu kitabı da büyük bir keyifle okuyacaklar. Bu kitabı sevenler, *Somon Balığıyla Yolculuk*'u da okumak isteyecekler.

Tüm kitaplarımızla ilgili
ayrıntılı bilgi için:
www.canyayinlari.com

UMBERTO ECO

ORTAÇAĞ ESTETİĞİNDE SANAT VE GÜZELLİK

CAN

DENEME



Her kültürün güzellik ve sanata ilişkin görüşleri elbette olmuş, ama her kültür bu görüşü açık bir kuramsal çerçeveye oturtmamıştır. Estetik kavramı 18. yüzyılda Avrupa'da doğmuştur. Bu yüzden, estetiğin tarihini ele alan çoğu çalışma, bu tarihten önce geliştirilen güzellik ve sanat kuramlarını göz önünde bulundurmaz. Ortaçağ da uzun süre bu anlam kargaşasından zarar görmüştür. Ama elli yılı aşkın süredir tarihçilerin tutumu değişmiş, Ortaçağ estetiği üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. **Umberto Eco**'nun ***Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*** çalışması, konunun ilgilileri kadar uzman olmayan okura da, Kilise Babaları döneminden başlayarak, Ortaçağ boyunca ve Rönesans'ın doğuşuna kadar süren bir tartışmanın en önemli noktalarını anlatıyor, bu çağın dönüm noktalarını sunuyor, Ortaçağ insanının düşünce yapısını, beğenisini, yönelimlerini daha iyi anlama olanağı sağlıyor. Eco'nun daha sonra yazdıklarına da ışık tutan bu önemli çalışması, giderek Türkiye'de de ilgi odağı haline gelen Ortaçağ kültürünün anlaşılmasına önemli katkılarda bulunuyor.

KAPAK RESMİ: "Boru Çalan Melek", DOUCE APOCALYPSE, yaklaşık 1270.

ISBN 978-975-510-832-2

9 789755 108322

http://www.canyayinlari.com

KDV İÇİNDEDİR

17,00 TL