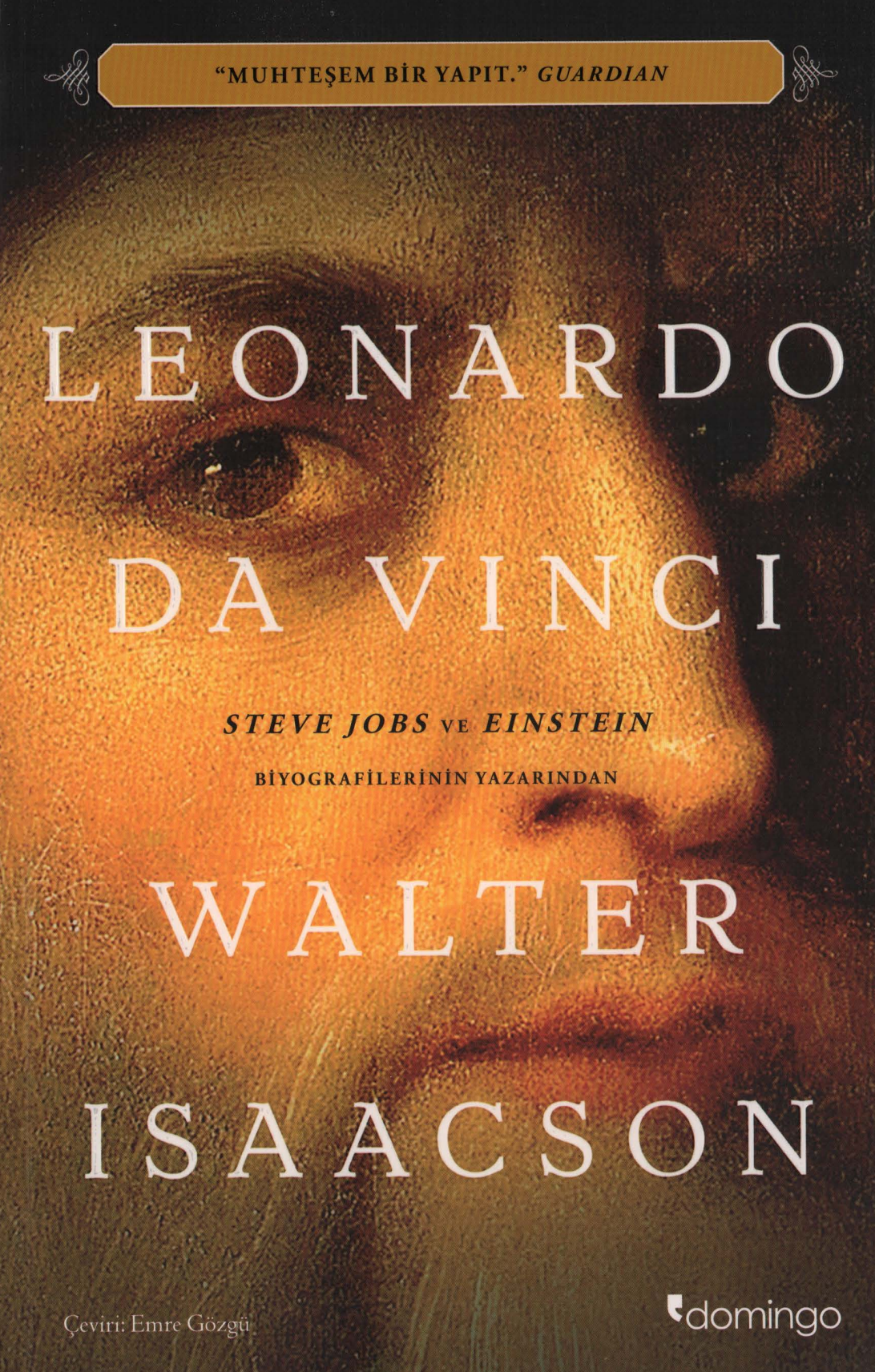
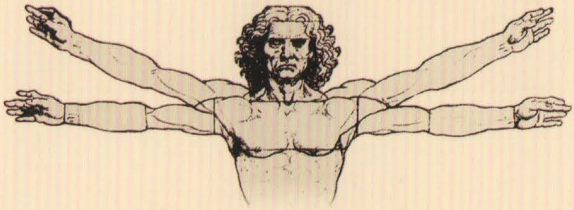

"MUHTEŞEM BİR YAPIT." *GUARDIAN*
LEONARDO
DA VINCI
STEVE JOBS VE *EINSTEIN*
BİYOGRAFİLERİNİN YAZARINDAN
WALTER
ISAACSON
Çeviri: Emre Gözgü
domingo

"Muhteşem... Isaacson yine karmaşık, dev bir karakteri ele alarak onu yakınlık kurabileceğimiz birine dönüştürüyor... Baştan sona büyüleyici, ustaca ve tutku dolu."
KIRKUS REVIEWS



Gayrimeşru, eşcinsel, vejetaryen, solak ve dinle arası limoni: Leonardo da Vinci 15 ve 16. yüzyıl için zor bir karakterdi. Ama talep ettiği hoşgörünün karşılığını misliyle verdi.

Dudağı hareket ettiren kasları görmek için kadavraların yüz derilerini yüzdü ve ardından dünyanın en unutulmaz tebessümünü, *Mona Lisa*'yı yarattı. Işık ışınlarının korneaya çarpışını gözlemledi ve değişken perspektifler kullanarak *Son Akşam Yemeği*'ni çizdi. Oyunbaz ve saplantılı bir tutkuyla anatomi, fosiller, kuşlar, kalp, uçan makineler, optik, botanik, jeoloji ve silahlar üzerine çığır açıcı çalışmalar yürüten Leonardo, beşeri ile temel bilimler arasındaki çizgiyi aşarak sadece günün Milano ve Floransa'sını büyülemekle kalmadı; onun yolu tüm dünyada yaratıcılık ve yenilikçiliğin yolu oldu.

Steve Jobs ve *Einstein* biyografilerinin yazarı Walter Isaacson, insanlık dediğimiz büyük ailemizin belki de en sıra dışı ferdinin hayatı üzerinden, dünyaya tutkulu bir hayretle yaklaşmanın yaşamı nasıl zenginleştirebileceğini gösteriyor.

"Isaacson, Leonardo'nun çelişkilerini kullanarak ona insaniyet ve derinlik kazandırıyor."
NEW YORK TIMES

domingo
www.domingo.com.tr

"Isaacson, öznesinin çelişkilerini kullanarak
ona insaniyet ve derinlik kazandırıyor."
New York Times

"Sanat ve bilim, merak ve disiplin üzerine büyüleyici bir anlatı."
Adam Grant

"Yıllar içinde Leonardo hakkında çok şey okudum fakat onun
yaşamı ve çalışmalarının farklı yönlerini tatmin edici şekilde ele alan
hiçbir kitapla karşılaşmamıştım... Bu kitap onu tüm insani yönleriyle
görmenize ve onun ne kadar özel biri olduğunu anlamanıza,
Leonardo hakkında okuduğum diğer tüm kitaplardan
daha çok yardımcı oluyor."
Bill Gates

"Leonardo sonunda layık olduğu biyografiste, genellikle
taşkın bir coşkuyla girişti̇ği ve sık sık tuhaf bir hal alan anlama
arayışını kavrayabilen bir yazara kavuştu. Bu, okuması son derece
keyifli kitap, aynı zamanda fevkalade bir seyirlik sunuyor...
Bir dâhinin son derece insani portresi."
The Times of London

"İnsan rahminden ölümcül silahlara uzanan bir yelpazede
her şey hakkındaki doyumsuz merakının peşinden koşan Leonardo
da Vinci'nin bir hezarfen olarak yetkinliği şaşırtıcılığını hâlâ koruyor.
Isaacson'ın kaleme aldığı –görsellerle zenginleştirilmiş– biyografi bu
yetkinliğin gücünü tüm haşmetiyle ortaya koyuyor. Walter Isaacson,
Leonardo'nun dehasının bilim ile sanatı nasıl birleştirdiğini
çok güzel anlatıyor."
Nature

"Muazzam bir kişiliğe ithafen muazzam bir saygı duruşu."
Publishers Weekly

"Muhteşem... Isaacson yine karmaşık, dev bir karakteri ele alarak onu yakınlık kurabileceğimiz birine dönüştürüyor... Baştan sona büyüleyici, ustaca ve tutku dolu."
Kirkus Reviews (övgü dolu eleştiri)

"Kapsayıcı bir içerik ve güçlü sanatsal açıklamalar hoş bir dille, bir söyleşi tadında kaleme alınmış. Leonardo'ya eksiksiz bir giriş ve dehasına adanmış nefes kesici ve kapsamlı bir destan niteliğinde."
Booklist

"Kimi açılardan Walter Isaacson'un en iddialı kitabı. Isaacson öyküsünü anlattığı yaşamı harika bir şekilde kullanarak dehanın kaynağı üzerine kafa yoruyor... Her sayfası bilgilendirici, eğlendirici, etkileyici ve tatmin edici."
Fareed Zakaria, GPS

"Geçen bin yılın en büyük zihinlerinden birinin üretimlerine dair aydınlatıcı bir rehber sunan muhteşem bir yapıt."
Guardian

"Büyüleyici."
The Harvard Gazette

"Parıldıyor."
The Daily Beast

DİĞER KİTAPLARI

Geleceği Keşfedenler - Dijital Çağın Biyografisi
(Domingo Yayınları, 2017)

Steve Jobs
(Domingo Yayınları, 2011)

Einstein: Yaşamı ve Evreni
(Deli Dolu Yayınları, 2010)

Benjamin Franklin
(Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014)

American Sketches

A Benjamin Franklin Reader

Kissinger: A Biography

The Wise Men: Six Friends and the World They Made
(Evan Thomas ile birlikte)

Pro and Con

LEONARDO DA VINCI

WALTER ISAACSON

Çeviri: Emre Gözgü

domingo

domingo

LEONARDO DA VINCI
WALTER ISAACSON

Özgün ismi: Leonardo da Vinci
© 2017 Walter Isaacson

Türkçe yayın hakları:
© 2019 Bkz Yayıncılık Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti.
Domingo, Bkz Yayıncılık markasıdır.
Sertifika No: 12746

Çeviri: Emre Gözgü
Editör: Algan Sezgintüredi
Son okuma: Mutlu Dinçer
Özgün sayfa tasarımı: Paul Dippolito
Kapak ve sayfa uyarlama: Betül Güzhan

ISBN: 978 605 198 104 8

Baskı: Kasım 2019
Elma Basım Yayın ve Iletişim Hizm. San. ve Tic. Ltd. Şti.
Halkalı Caddesi No: 164 B-4 Blok
34295 Sefaköy Küçükçekmece Istanbul
Tel: (212) 697 30 30 Sertifika No: 12058

Tüm hakları saklıdır. Bu kitabın tümünün veya içeriğinin herhangi bir bölümünün yayıncının yazılı izni olmadan, fotokopi yöntemi dahil, elektronik ya da mekanik herhangi bir yolla çoğaltılması yasaktır.

Bkz Yayıncılık Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti.
Şahkulu Mah. Büyük Hendek Cad. Brot Apt.
No: 4/10 Beyoğlu İstanbul
Tel: (212) 245 08 39
e-posta: domingo@domingo.com.tr
www.domingo.com.tr

İÇİNDEKİLER

Teşekkür		ix
Ana Karakterler		xi
1500'de İtalya'da Kullanılan Para Birimleri		xiii
Kapak Hakkında Not		xiii
Leonardo'nun Yaşamındaki Başlıca Dönemler		xiii
Zaman Çizelgesi		xiv
GİRİŞ	Resim de Yapabilirim	1
1. BÖLÜM	Çocukluk	11
2. BÖLÜM	Çıraklık	23
3. BÖLÜM	Kendi Başına	68
4. BÖLÜM	Milano	91
5. BÖLÜM	Leonardo'nun Defterleri	105
6. BÖLÜM	Saray Eğlendiricisi	112
7. BÖLÜM	Özel Hayat	129
8. BÖLÜM	*Vitruvius Adamı*	140
9. BÖLÜM	At Heykeli	160
10. BÖLÜM	Bilim İnsanı	170
11. BÖLÜM	Kuşlar ve Uçuş	181
12. BÖLÜM	Mekanik Sanatlar	190
13. BÖLÜM	Matematik	200

14. BÖLÜM İnsanın Doğası 212
15. BÖLÜM *Kayalıklar Bakiresi* 222
16. BÖLÜM Milano Portreleri 235
17. BÖLÜM Sanatın Bilimi 259
18. BÖLÜM *Son Akşam Yemeği* 278
19. BÖLÜM Kişisel Çalkantılar 292
20. BÖLÜM Yeniden Floransa 298
21. BÖLÜM Azize Anna 314
22. BÖLÜM Kaybolan ve Bulunan Tablolar 324
23. BÖLÜM Cesare Borgia 334
24. BÖLÜM Hidrolik Mühendisi 346
25. BÖLÜM Michelangelo ve Kaybedilen *Savaşlar* 354
26. BÖLÜM Milano'ya Dönüş 380
27. BÖLÜM Anatomi, İkinci Dönem 394
28. BÖLÜM Dünya ve Suları 425
29. BÖLÜM Roma 444
30. BÖLÜM Yolu İşaret Etme 463
31. BÖLÜM *Mona Lisa* 475
32. BÖLÜM Fransa 495
33. BÖLÜM Sonuç 517
KODA Ağaçkakanın dilini betimle 525
Sık Atıfta Bulunulan Kaynakların Kısaltmaları 527
Notlar 533
Görsel Bilgileri 571
Dizin 573

TEŞEKKÜR

Marco Cianchi kitabın taslağını profesyonel gözle okudu, pek çok öneride bulundu ve İtalya'da bana rehberlik yaptı. Floransa Güzel Sanatlar Akademisi, Accademia di Belle Arti'de profesör olan Cianchi, Floransa ve Bologna Üniversitelerinden sanat tarihi diplomalarına sahip. Uzun süredir Carlo Pedretti ile işbirliği yapan Cianchi, *Le macchine di Leonardo* (Becocci, 1981), *Leonardo, I Dipinti* (Giunti, 1996) ve *Leonardo, Anatomia* (Giunti, 1997) gibi birçok kitabın yazarıdır. Harika bir dostluğumuz oldu.

Londra Üniversitesi Birkbeck College'dan Juliana Barone da taslağın büyük kısmını profesyonel gözle okudu. Doktora tezini Oxford'da Leonardo üzerine yazan Barone, *Leonardo: The Codex Arundel* (British Library, 2008), *Studies of Motion: Drawings by Leonardo from the Codex Atlanticus* (De Agostini, 2011), *The Treatise on Painting* (De Agostini, 2014) ve hazırlık aşamasındaki *Leonardo, Poussin and Rubens* ve *Leonardo in Britain* kitaplarının yazarıdır.

Dr. Barone'yi bana, Oxford Üniversitesi'nde sanat tarihi fahri profesörü olan, çağımızın en büyük Leonardo uzmanlarından Martin Kemp önerdi. Kemp'in, geçtiğimiz elli yıl içinde Leonardo üzerine yazdığı ya da ortak yazarlığını yaptığı yetmiş iki kitap ve makale bulunuyor. Oxford Trinity College'da benimle zaman geçirme nezaketini gösterdi, araştırma sonuçlarını ve ortak yazarlığını yaptığı *Mona Lisa: The People and the Painting* (Oxford University Press, 2017) kitabının ham taslağını paylaştı ve sayısız e-posta yazarak çeşitli konularda görüş sundu.

Bill Gates'in sahip olduğu Leicester Kodeksi'nin küratörü Frederick Schroeder ile Leonardo'nun mühendisliği ve icatları hakkında birçok kitap yazan Domenico Laurenza, Leicester Kodeksi üzerine yazdığım kısımları okuyup kodeksin güncelledikleri ve 2018'de yayımlanması planlanan çevirilerini benimle paylaştılar. David Linley, Leonardo'nun çizimlerini göstermek için beni Windsor Sarayı'na götürdü ve Leonardo uzmanı Martin Clayton ile tanıştırdı.

Taslak metinden bölümler okuyan, koleksiyonlara erişimimi sağlayan, yardımlarını esirgemeyen ya da fikir önerilerinde bulunan diğer

Leonardo uzmanları ve küratörleri: New York Metropolitan Sanat Müzesi'nden (ayrıca eski National Gallery Londra küratörü) Luke Syson; Louvre'dan Vincent Delieuvin ve Ina Giscard d'Estaing; Washington DC, National Gallery of Art / Ulusal Sanat Galerisi'nden David Alan Brown; Venedik Akademi Galerisi, Gallerie dell'Accademia'dan Valeria Poletto; Milano Politeknik Üniversitesi / Politecnico de Milano'dan Pietro Marani; Milano Ambrosiana Kütüphanesi / Biblioteca Ambrosiana'dan Alberto Rocca ve Oxford Üniversitesi Christ Church Resim Galerisi'nden Jacqueline Thalmann. Villa I Tatti (Floransa), Dumbarton Oaks Library (Dumbarton Oaks Kütüphanesi, Washington, DC) ve Harvard Fine Arts Library (Harvard Güzel Sanatlar Kütüphanesi) personeline de ayrıca minnettarım. Getty Images, Dawn Airey önderliğinde, bu kitabı özel proje olarak benimsedi; David Savage, Eric Rachlis, Scott Rosen ve Jill Braaten'den oluşan ekip görselleri tedarik etti. Aspen Enstitüsü'nden Pat Zindulka, Leah Bitounis, Eric Motley, Chloe Tabah'a ve cömert yardımlarını esirgemeyen diğer herkese en derin teşekkürlerimi sunarım.

Otuz yıldan fazladır, tüm kitaplarım Simon & Schuster tarafından yayımlandı. Bunun sebebi, olağanüstü yetenekli bir ekibe sahip olmaları: Alice Mayhew, Carolyn Reidy, Jonathan Karp, (bu kitaba ve kitaptaki görsellere kılavuzluk eden) Stuart Roberts, Richard Rhorer, Stephen Bedford, Jackie Seow, Kristen Lemire, Judith Hoover, Julia Prosser, Lisa Erwin, Jonathan Evans ve Paul Dippolito. Amanda Urban, yazarlık kariyerim boyunca temsilcim, danışmanım, akıl hocam ve yoldaşım oldu. 1979'da katıldığım *Time* dergisinden çalışma arkadaşım Strobe Talbott, *The Wise Men*'den başlayarak, tüm kitaplarımın taslaklarını okumuş, son derece isabetli yorumlarda bulunmuş ve bana cesaret aşılamıştır: Kariyerlerimizde olgunluk çağına girerken, emekleme çağımıza dayanan anılar geçidine zevkle dalıyorum. Ayrıca, ünlü küratörü Pietro Marani ile birlikte Palazzo Reale'deki Leonardo sergisini özel olarak ziyaret etmemi sağlayan Aspen İtalya Yönetim Kurulu üyesi ve Milano Kültür Danışmanı Filippo Dal Corno'ya ve Floransa, Venedik ve Milano'da Leonardo ile ilgili kaynaklarına ulaşmama yardımcı olan, Aspen İtalya'nın sevgili diğer çalışanlarına da teşekkürlerimi sunmak isterim.

Her zamanki gibi, en çok da desteklerini ve sevgilerini benden hiç esirgemeyen iki bilge ve zeki insana, karım Cathy'ye ve kızımız Betsy'ye minnettarım. Teşekkür ederim.

ANA KARAKTERLER

Cesare Borgia (y. 1475–1507). İtalyan savaşçı; Papa VI. Alessandro'nun gayrimeşru oğlu, Machiavelli'nin *Prens*'inin esin kaynağı, Leonardo'nun hamisi.

Donato Bramante (1444–1514). Mimar; Leonardo'nun Milano'daki arkadaşı. Milano Katedrali, Pavia Katedrali ve Vatikan'daki San Pietro üzerinde çalıştı.

Caterina Lippi (y. 1436–1493). Vinci yakınlarından, öksüz köy kızı; Leonardo'nun annesi; sonradan Antonio di Piero del Vaccha, namıdiğer Accattabriga'yla evlendi.

Charles d'Amboise (1473–1511). 1503–1511 yılları arasında Milano'nun Fransız valisi; Leonardo'nun hamisi.

Beatrice d'Este (1475–1497). İtalya'nın en köklü ailelerinden birine mensup; Ludovico Sforza'yla evlendi.

Isabella d'Este (1474–1539). Beatrice'in ablası; Mantova Markizi, Leonardo'ya portesini yaptırmaya çalıştı.

Francesco di Giorgio (1439–1501). Ressam-heykeltıraş-mühendis-mimar; Leonardo'yla birlikte Milano Katedrali'nin kulesi üzerinde çalıştı ve onunla Pavia'ya gitti; Vitruvius'u İtalyancaya çevirdi ve Vitruvius Adamı'nın bir versiyonunu çizdi.

I. François (1494–1547). 1515'te başa geçen Fransa Kralı; Leonardo'nun son hamisi.

Papa X. Leo, Giovanni de'Medici (1475–1521). Lorenzo de' Medici'nin oğlu; 1513'te Papa seçildi.

XII. Louis (1462–1515). 1498'de başa geçen Fransa Kralı; 1499'da Milano'yu ele geçirdi.

Niccolò Machiavelli (1469–1527). Floransalı diplomat ve yazar; 1502'de Cesare Borgia'ya elçi olarak gönderildi ve Leonardo'yla arkadaş oldu.

Giuliano de' Medici (1479–1516). Lorenzo'nun oğlu; Papa X. Leo'nun kardeşi; Leonardo'nun Roma'daki hamisi.

Lorenzo de' Medici (Muhteşem Lorenzo) (1449–1492). Banker ve sanat hamisi; 1469'dan ölümüne kadar Floransa'nın de facto hükümdarı.

Francesco Melzi (y. 1493–y. 1568). Milanolu soylu bir aileden; 1507'de Leonardo'nun hanesine katıldı, evlatlık oğlu ve varisi oldu.

Michelangelo Buonarroti (1475–1564). Floransalı heykeltıraş; Leonardo'nun rakibi.

Luca Pacioli (1447–1517). İtalyan matematikçi, keşiş ve Leonardo'nun arkadaşı.

Piero da Vinci (1427–1504). Floransalı noter; Leonardo'nun babası; Leonardo'nun annesiyle evlenmedi, sonradan dört evliliğinden on bir çocuğu daha oldu.

Andrea Salai, asıl adı Gian Giacomo Caprotti da Oreno (1480–1524). On yaşında Leonardo'yla birlikte yaşamaya başladı; kendisine "Küçük Şeytan" anlamına gelen Salai adı takıldı.

Ludovico Sforza (1452–1508). 1481'den itibaren de facto Milano hükümdarı, 1494'ten Fransızlar elinden alana kadar Milano Dükü; Leonardo'nun hamisi.

Andrea del Verrocchio (y. 1435–1488). Floransalı heykeltıraş, kuyumcu ve Leonardo'nun 1466'dan 1477'ye kadar çıraklığını yapıp atölyesinde çalıştığı ressam.

1500'DE İTALYA'DA KULLANILAN PARA BİRİMLERİ

Venedik altın parası "duka", Floransa altın parasıysa "florin"di. İkisi de 3,5 gram saf altından oluşuyordu (2017 karşılığı yaklaşık 138 dolar). Bir duka ya da florin yaklaşık 7 lira ya da 120 soldi gümüş paraya karşılık geliyordu.

KAPAK HAKKINDA NOT

Kapak resmi, Leonardo'nun Floransa Uffizi Müzesi'ndeki, eskiden oto-portresi olduğu düşünülen yağlıboya tablodan bir detay. Günümüzde, yakın tarihli bir X-ışını analizine dayanılarak, Leonardo'nun, 1600'lü yıllarda bilinmeyen bir ressam tarafından yapılmış portresi olduğu düşünülüyor. İtalya'da 2008'de yeniden keşfedilip Leonardo da Vinci'nin Lukan portresi adı verilen benzer bir çalışmayı temel alır (ya da onun temelini oluşturur). Birçok kopyası yapılmıştır. 1770'lerde Giuseppe Macpherson tarafından resmedilen fildişi üzerine suluboya versiyonu, İngiliz Kraliyet Koleksiyonu'nun bir parçasıdır ve 2017 yılında Buckingham Sarayı'nda, Queen's Gallery'de (Kraliçe'nin Galerisi) "Portrait of the Artist" (Ressamın Portresi) sergisinde yer almıştır.

LEONARDO'NUN YAŞAMINDAKİ BAŞLICA DÖNEMLER

Vinci
1452 – 1464

Floransa
1464 – 1482

Milano
1482 – 1499

Floransa
1500 – 1506

Milano
1506 – 1513

Roma
1513 – 1516

Fransa
1516 – 1519



Ressamlar loncasına katılır; bilinen ilk çizimi, bir manzara resmidir.

y.1473

Verrocchio'yla beraber *İsa'nın Vaftizi* üzerinde çalışır.



y.1475



y.1478

Floransalı varlıklı bir bankerin kızı *Ginevra de' Benci*'nin portresi.

1452

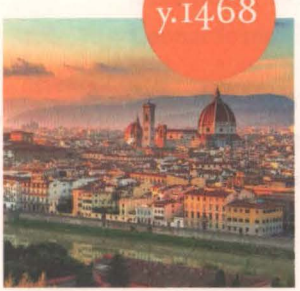
15 Nisan'da doğar.

100 Yıl Savaşları sona erer; Konstantinopolis düşer. | Michelangelo doğar. | Ludovico Sforza, Milano'nun hükümdarı olur; Magellan doğar.

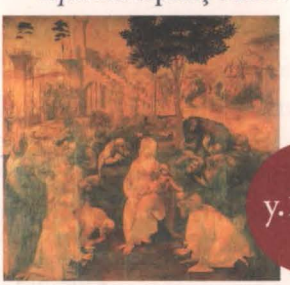
Gutenberg İncil'i basar. | Machiavelli doğar; Lorenzo de' Medici başa geçer. | Kopernik (Copernicus) doğar. | Johannes de Spira Venedik'te matbaa kurar. | Raffaello doğar.

Floransa'da Verrocchio'nun atölyesinde çıraklığa başlar.

y.1468



Müneccim Kralların Tapınması sipariş edilir.



y.1481

1482

Milano'ya taşınır ve defter tutmaya başlar.

y.1472

Meryem'e Müjde: Acemilik dönemi çalışmalarından. Kusurlu perspektifine rağmen resim, dehasının habercisidir.



bilim | yaşam | dünya | sanat



Erminli Kadın; at heykelinin kilden modeli Milano'da sergilenir.



Pacioli'nin *De Divina proportione* kitabında yer alan görselleri çizer.

1496

1493





1498

İlk uçan makine yapma denemesi.

Anatomik ve mimari çalışmalar yapar.

1489

Portekizli Dias Afrika'nın güney ucunu dolaşır.

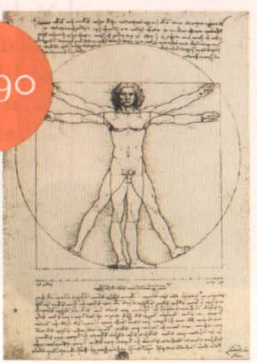
Kristof Kolomb Yeni Dünya'ya yelken açar; Lorenzo de' Medici ölür; Rodrigo Borgia Papa VI. Alessandro olur.

Vasco da Gama Hindistan'a denizden yol bulur; XII. Louis Fransa Kralı olur; Savonarola'nın Beyhudelik Ateşi; Fransa Milano'yu fetheder.

Osmanlı padişahı Kanuni Sultan Süleyman doğar; Ludovico resmen dük olur.

Savonarola Floransa'da Medicileri iktidardan düşürür; Fransa Kralı VIII. Charles İtalya'yı işgal eder.

y.1490



Vitrivius Adamı; Dük'ün yeğeninin düğününde *Cennet* adlı gösteri sahnelenir; Salai Leonardo'yla birlikte yaşamaya başlar.

1483



Leonardo ve De Predis kardeşlere *Kayalıklar Bakiresi* sipariş edilir.

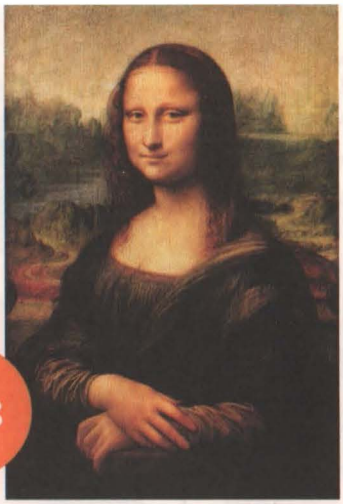
Santa Maria delle Grazie Manastırı'nın yemekhanesinde *Son Akşam Yemeği*'ne başlar.

1495



1499

Milano'dan ayrılır.

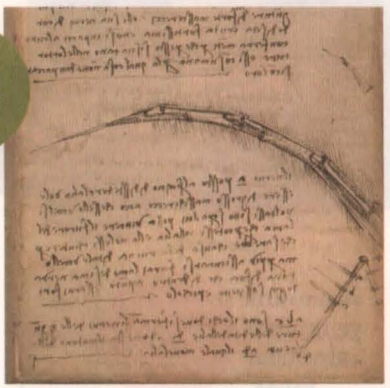


1503

Floransa'ya döner, *Mona Lisa*'yı yapmaya başlar ve yaşamı boyunca üzerinde çalışmaya devam eder.

Kuşların uçuşunu inceler; ikinci başarısız uçma denemesi; Floransa'da aldığı büyük ve önemli bir sipariş olan *Anghiari Savaşı* resmini yapmakla cebelleşir, neticede resim, yarım bırakılmış halde kaderine terk edilir.

1505

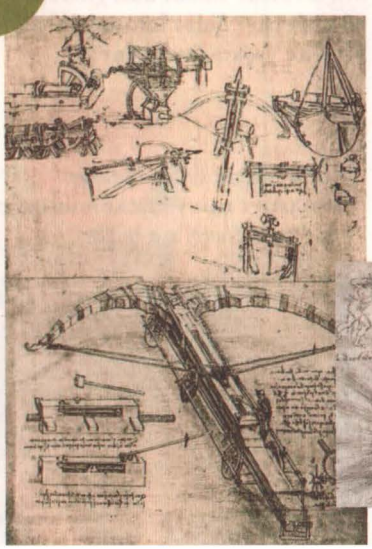


Michelangelo'nun Davut heykeli; genç Raffaello, Leonardo ve Michelangelo'nun öğrencisi olmak için Floransa'ya gelir.

Leonardo'nun arkadaşı Amerigo Vespucci Yeni Dünya'ya yaptığı seyahatin hikâyesini yayımlar.

Papa, Roma'daki San Pietro Kilisesi'ni yeniden inşa etmesi için mimar Donato Bramante'yi tutar.

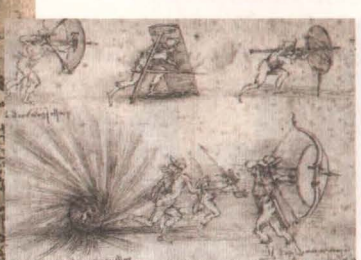
1502



Cesare Borgia için askeri mühendis olarak çalışmaya başlar.

Yedi yıl boyunca aralıklarla kalacağı Milano'ya döner.

1506



1507

XII. Louis'nin resmi ressamı ve mühendisi ilan edilir.

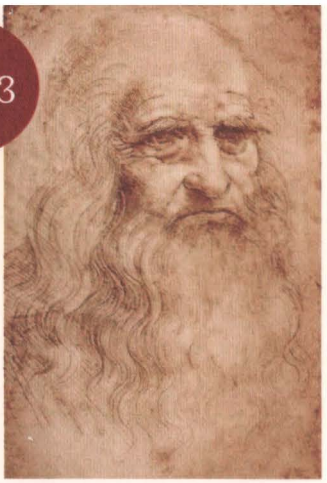


y.1508



Zamanını Milano ve Floransa arasında böler; su sistemleri üzerine çalışmalar; Trivulzio anıtını tasarlar; *Kayalıklar Bakiresi*'nin ikinci versiyonu.

y.1513



Roma'ya taşınır; ikonik Torino portresi, önceki yıllarda yapılmış muhtemel bir oto-portre, çoğunlukla kafamızdaki Leonardo imgesine karşılık gelir.

Michelangelo Sistina Şapeli'ndeki eserini bitirir; ilk dünya haritasını hazırlayan Gerardus Mercator doğar; Mediciler Floransa'da tekrar basa gecer.

İnsan anatomisi üzerine hatasız ilk kitabı yayımlayan Andreas Vesalius, Brüksel'de doğar.

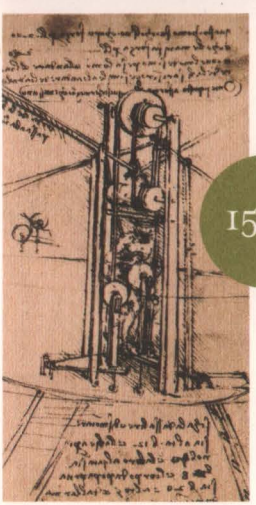
Martin Luther Protestan Reformu'nu başlatır.

VIII. Henry İngiltere Kralı olur.

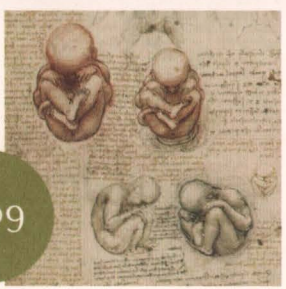
Vasari doğar.

Giovanni de' Medici, Papa X. Leo olur.

I. François Fransa Kralı olur.

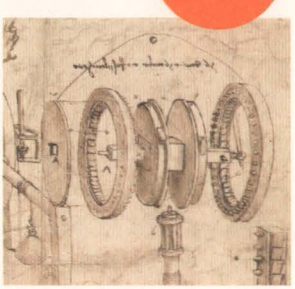


1509



Anatomik çalışmalarına devam eder ve hidrolik bilimini ele alır.

1514



Parma ve Floransa'yı ziyaret eder; Piombino Bataklıklarını kurutmayı planlar.

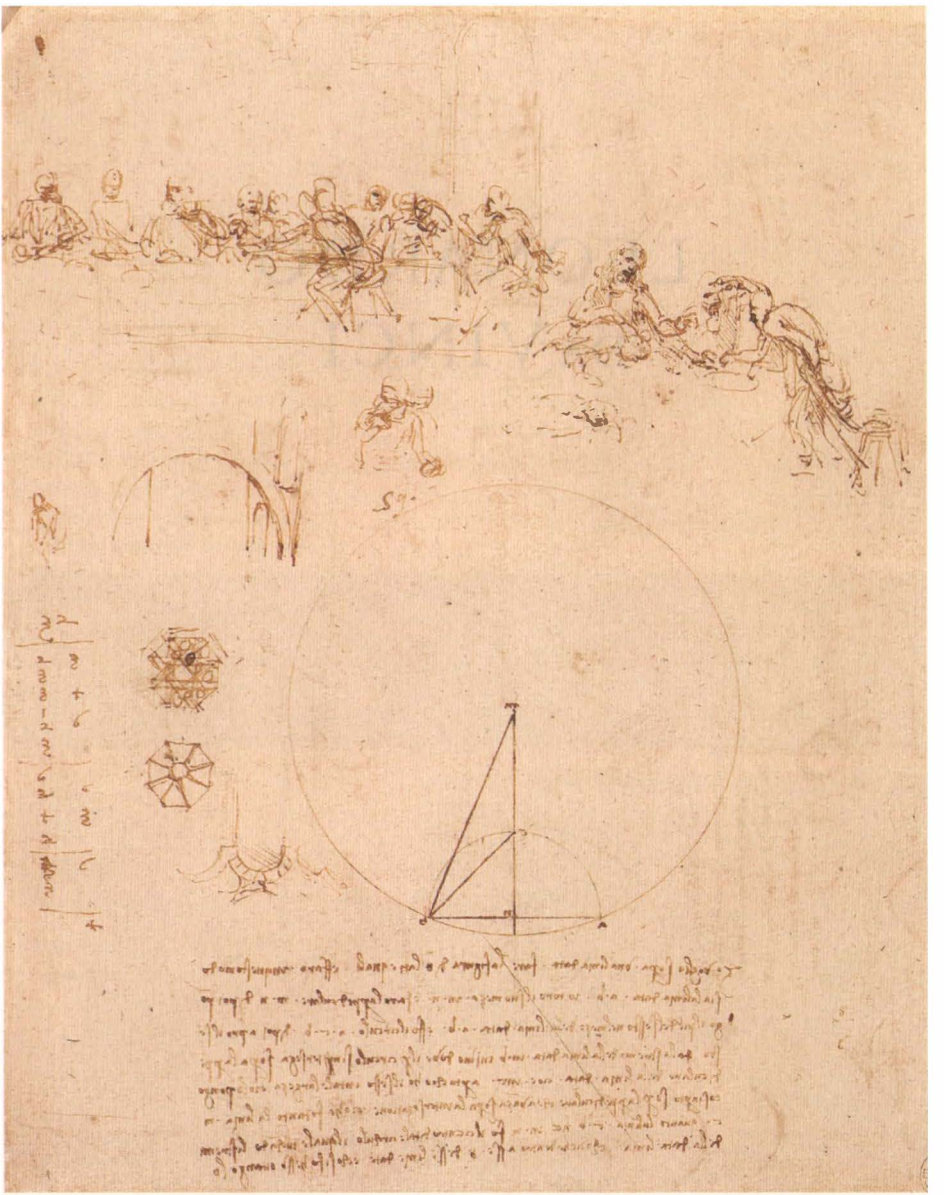
1516

I. François'nın konuğu olarak Amboise'a taşınır.

2 Mayıs'ta ölür.

1519

LEONARDO DA VINCI



Leonardo'nun defterlerinden, y. 1495: *Son Akşam Yemeği* için bir eskiz, dairenin kareleştirilmesine dair geometrik çalışmalar, sekizgen kilise tasarımları ve ayna yazısıyla yazılmış bir pasaj.

GİRİŞ

Resim de Yapabilirim

Leonardo da Vinci, otuz yaşın sinir bozucu eşiğinden geçtiği sıralarda Milano hükümdarına bir mektup yazıp kendisini neden işe alması gerektiğini madde madde sıraladı. Floransa'da başarılı bir ressam sayılırdı ancak aldığı siparişleri tamamlamakta zorlanıyordu ve yeni ufuklar arayışındaydı. İlk on paragrafta, tasarlayabileceği köprüleri, suyollarını, topları, zırhlı araçları ve kamusal yapıları anlatıp mühendislik becerilerini övdü. Nihayet on birinci paragrafın sonunda aynı zamanda bir ressam olduğunu da ekledi. "Keza resimde de mümkün olan her şeyi yapabilirim."[1]

Evet, yapabiliyordu. Hem de ne yapmak. Tarihteki en ünlü iki tablo, *Son Akşam Yemeği* ve *Mona Lisa*, onun elinden çıkacaktı. Ancak o kendini bir ressam olduğu kadar bir bilim insanı ve mühendis olarak da görüyordu. Hem oyunbaz hem saplantılı bir tutkuyla anatomi, fosiller, kuşlar, kalp, uçan makineler, optik, botanik, jeoloji, su akışı ve silahlar üzerine çığır açıcı çalışmalar yürüttü. Böylece "Rönesans Adamı"nın arketipine, kendi deyişiyle "doğanın sonsuz işleri"nin harikulade örüntülerle dolu bir bütünlük içinde dokunmuş olduğuna inanan herkes için bir ilham kaynağına dönüştü.[2] Kartal duruşunda* kusursuz orantılandırılmış bir erkeği, bir çember ve bir kare içinde çizdiği *Vitruvius Adamı*'yla ikonlaşan resim ve bilimi birleştirme yeteneği sayesinde tarihin en yaratıcı dâhisi oldu.

Bilimsel araştırmaları sanatını etkiledi. Kadavraların yüz derilerini yüzüp dudakları hareket ettiren kasları çizdi ve ardından dünyanın en unutulmaz tebessümünü resmetti. İnsan kafataslarını inceleyip

* Kol ve bacakların X şekli oluşturacak biçimde iki yana açılması (*e.n.*)

kemiklerin ve dişlerin kesit görünüşlerini çizdi ve bir deri bir kemik kalmış *Aziz Jerome*'nin [Aziz Hieronymus] ıstırabını yansıttı. Optiğin matematiksel ilkelerini inceleyip ışık ışınlarının korneaya nasıl çarptığını gösterdi ve *Son Akşam Yemeği*'nde değişen görsel perspektiflerin sihirli yanılsamalarını sundu.

Işık ve optik üzerine çalışmalarını sanatıyla birleştirerek nesnelerin iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu görünmeleri için modellemede gölgeleme ve perspektif kullanımında uzmanlaştı. Leonardo, bu "nesneyi düz bir yüzeyde üç boyutluymuş gibi gösterebilmek" becerisi "ressamın birinci gayesidir," demiştir.[3] Büyük ölçüde onun çalışmaları sayesinde boyutluluk, Rönesans sanatındaki en büyük yenilik oldu.

Leonardo yaşlandıkça, yürüttüğü araştırmalar sanatını geliştirmek için bir araç olmanın ötesine geçti. Bilimsel çalışmalarına evrendeki düzen, uyum ve güzelliğin özünü kavramaya yönelik coşkulu bir istekle sarıldı. Gökyüzünün neden mavi göründüğünü açıklamakla uğraşırken temel motivasyonu, ulaştığı bilgiyi tablolarında kullanmak değildi. Merakı saf, kişisel ve saplantı derecesindeydi.

Öte yandan, gökyüzü-neden-mavidir tarzı düşüncelere daldığında dahi bilimsel uğraşları sanatından bağımsız değildi. Birlikte, daha azıyla yetinmek istemediği en büyük tutkusuna, doğa ve insan arasındaki uyum da dâhil olmak üzere dünya hakkında bilinecek ne varsa öğrenme arzusuna hizmet ettiler. Doğanın bütünlüğü karşısında derin bir huşu duyuyordu; makro ve mikro ölçekte tekrarlandığını gördüğü doğal örüntülerin uyumunu sezmişti. Defterlerinde saç buklesi, girdap ve hortum çizimleriyle birlikte, bu spiral formların altında yatan matematiği çözmeye yönelik hesaplamalar göze çarpar. Windsor Sarayı'nda küratör Martin Clayton'a, Leonardo'nun hayatının sonlarına doğru resmettiği baş döndürücü "Tufan çizimleri"ni birlikte incelediğimiz sırada, Leonardo'nun bu çizimleri bir sanat eseri mi yoksa bilimsel bir eser mi olarak yaptığı konusunda ne düşündüğünü sordum. Daha sorarken aptalca bir soru olduğunu fark ettim. "Bence Leonardo böyle bir ayrım yapmazdı," dedi.

Bu kitabı yazmaya giriştim çünkü Leonardo da Vinci, daha önce yazdığım biyografilerin ana temasına, yani disiplinler –sanat ile temel bilimler, beşeri bilimler ile teknoloji– arasında bağlantılar kurma becerisinin

yenilikçilik, yaratıcılık ve dehaya giden yolda ne kadar önemli olduğuna en iyi örnekti. Daha önce konu edindiğim Benjamin Franklin de kendi devrinin Leonardo'suydu: resmi eğitim almamış, kendi kendini yetiştirerek yaratıcılıkta sınır tanımayan bir hezarfene dönüşmüştü. Aydınlanma Çağı Amerika'sının en önemli bilgini, mucidi, diplomatı, yazarı ve iş stratejistiydi. Bir uçurtma uçurarak yıldırımın elektrik olduğunu kanıtladı ve yıldırımdan korunmak için bir çubuk icat etti. Çift odaklı (bifokal) gözlük, etkileyici müzik enstrümanları, temiz yanışlı odun sobası tasarladı, Golfstrim akıntılarının haritasını çıkardı ve Amerika'ya özgü gösterişsiz mizah anlayışını geliştirdi. Albert Einstein, izafiyet teorisini geliştirirken duvara tosladığı zamanlarda kozmosun harmonisiyle yeniden bütünleşmek için kemanını alıp Mozart çalardı. Yenilik yaratanlar üzerine yazdığım bir kitapta yaşam öyküsüne kısaca değindiğim Ada Lovelace, babası Lord Byron'ın şiirsel duyarlılığı ile annesinin matematiğe duyduğu tutkuyu birleştirip genel amaçlı bir bilgisayar tasavvur etmişti. Ve ürün tanıtımlarını beşeri bilimler ve teknolojinin kesişimini gösteren sokak tabelalarıyla taçlandıran Steve Jobs'un kahramanı da Leonardo'ydu. "Hem sanattaki hem de mühendislikteki güzellikleri duyumsadı," diyordu Jobs, "onu deha yapan, bu ikisini ustaca birleştirmesiydi."[4]

Evet, o bir dehaydı: dizginlenemez bir hayal gücüne, tutkulu bir merak duygusuna ve birçok farklı disiplinde sınırları aşan bir yaratıcılığa sahipti. Ancak bu sözcüğü ihtiyatla kullanmalıyız. "Dâhi" etiketini yapıştırmak Leonardo'yu, dehası sanki tanrısal bir dokunuşun eseriymişçesine küçültür. İlk biyografisti, on altıncı yüzyılda yaşamış bir sanatçı olan Giorgio Vasari, bu yanlışa düşmüştü: "Bazen, mucizevi bir biçimde, tek bir kişiye o kadar muazzam bir güzellik, zarafet ve yetenek bahşedilir ki kişinin her hareketi bir harikuladelik taşır; yaptığı her şeyi beşeri maharetten ziyade Tanrı'nın lütfuyla yaptığı apaçıktır."[5] Aksine Leonardo, azmi ve iradesiyle, tırnaklarıyla kazıyarak elde ettiği insani bir dehaya sahipti. Newton ve Einstein gibi, Leonardo'nun dehası da ilahi kaynaklı değil, biz ölümlülerin hayal edemeyeceği bir "işlem gücüne" sahip bir zihnin eseriydi. Leonardo neredeyse hiç resmi eğitim almamıştı; çok az Latince okuyup yazabiliyor, uzun bölme işlemlerini zar zor yapabiliyordu. Onun dehası kavrayabileceğimiz, hatta dersler çıkarabileceğimiz bir dehaydı.

Bizim de geliştirmeye gayret edebileceğimiz merak ve keskin gözlem gücü gibi becerilere dayanıyordu. Fantezinin sınırlarıyla flört edecek denli coşkun bir hayal gücü vardı ki hayal gücü, kendimizde koruyup çocuklarımızda müsamaha göstermemiz gereken şeylerden biridir.

Leonardo'nun hayal dünyası el attığı her konuya derinden nüfuz etmiştir. Bu durum, sahneye koyduğu oyunlardan nehir yataklarını değiştirme projelerine, ideal şehir planlarından uçan makine çizimlerine kadar neredeyse tüm sanatsal ve mühendislik çalışmalarında karşımıza çıkar. Milano düküne mektubu da buna bir örnektir zira Leonardo'nun askeri mühendislik becerileri o dönemde büyük ölçüde tahayyülden ibaretti. Saraydaki ilk görevi savaş aletleri imal etmek değil, eğlence ve gösterilerin teknik ve görsel tasarımlarını yapmaktı. Kariyerinin zirvesindeyken bile tasarladığı savaş ve uçma aygıtlarının büyük çoğunluğu, uygulamaya elverişli makinelerden çok, hayal gücüne dayalı tasarımlardan oluşuyordu.

Önceleri Leonardo'nun hayalperestliğini, sanatsal yapıtları ve bilimsel incelemelerini yarım bırakma eğilimiyle ilişkilendirdiğim disiplinsizlik ve gayretsizliğini ortaya koyan bir kusur olarak görüyordum. Bir ölçüde öyle zaten. Uygulaması olamayan hayal, halüsinasyondan ibarettir. Bununla birlikte, tıpkı ustaca kullandığı sfumato tekniğiyle resimlerinde konturları bulanıklaştırdığı gibi, gerçeklik ile fantezi dünyası arasındaki sınırları bulanıklaştırmadaki hünerinin, yaratıcılığının püf noktası olduğuna inanmaya başladım. Hayal gücünden yoksun maharet, kısırdır. Leonardo gözlem ile hayal gücünü ustaca birleştirmeyi bildi ve bu da onu gelmiş geçmiş en büyük yenilikçi-yaratıcı yaptı.

Bu kitap için başlangıç noktam, Leonardo'nun sanatsal başyapıtları değil, defterleri oldu. Bence onun zihnine ışık tutmanın en iyi yolu, arkasında bıraktığı ve mucize eseri günümüze ulaşan 7.200 sayfadan fazla not, karalama ve çizimden geçiyor. Beş yüz yıl geçtikten sonra bile okunabilen kâğıdın müthiş bir bilgi saklama teknolojisi olduğu ortaya çıkarken, aynı şeyi tweet'lerimiz için söylemek zor.

Şansımıza, Leonardo'nun boşa kâğıt harcamak gibi bir lüksü yoktu; bu yüzden her sayfayı son santimine kadar gelişigüzel görünmekle birlikte zihinsel sıçramalarına dair önemli ipuçları barındıran muhtelif

çizimler ve tersten yazılmış notlarla doldurmuştur. Matematiksel hesaplamalar, şeytani genç erkek arkadaşının resimleri, kuşlar, uçan makineler, sahne dekoru ve aksesuarları, su girdapları, kalp kapakçıkları, grotesk başlar, melekler, sifonlar, bitki sapları, kesilip ayrılmış kafatasları, ressamlar için yararlı bilgiler, göz ve optik üzerine notlar, savaş aletleri, fabllar, bilmeceler ve eskizler, bir mantık içinde değilse bir ahenk içinde yan yana çiziktirilmiştir. Disiplinler arası deha her sayfada fıldır fıldır gidip gelerek bir zihnin doğayla mest edici dansını sunar. Önde gelen sanat tarihçilerinden Kenneth Clark'ın, "Bugüne dek yaşamış en meraklı insan,"[6] dediği Leonardo'ya dair mükemmel bir rehber niteliğindeki defterler, tarihte eşi görülmemiş bir merakı gözler önüne serer.

Defterlerdeki favori bölümlerim, Leonardo'nun merakının ışıl ışıl parladığı "yapılacaklar listeleri". 1490'larda Milano'da kaleme aldığı bir tanesinde, öğrenmeyi kafaya koyduğu şeylerden bazılarını listeler. İlk madde "Milano ve çevresinin ölçümü"dür. İleriki bir maddede bunun pratik bir amacı olduğu ortaya çıkar: "Milano'yu çiz." Diğerlerinde, hiç durmadan bilgilerinden yararlanabileceği birilerini kovaladığını görürüz: "Aritmetik üstadından üçgeni kareleştirmeyi öğren... Humbaracı Giannino'ya Ferrara'daki kulenin duvarlarının nasıl örüldüğünü sor... Benedetto Portinari'ye Flandra'da buz üstünde nasıl yürüdüklerini sor... Lombard tarzı kanal, kanal havuzu ve değirmen onarımını anlatacak bir hidrolik ustası bul... Fransız üstat Giovanni Francese'den, söz verdiği üzere güneşin büyüklüğünü öğren."[7] Merakı doymak bilmez.

Leonardo yıllar boyunca tekrar tekrar, yapması ve öğrenmesi gereken şeylerin listesini çıkarmıştır. Bazıları çoğumuzun aklına bile gelmeyecek türden yakın gözlemler içerir: "Kazın ayağını gözlemle: hep açık ya da hep kapalı kalsaydı hayvan hiç hareket edemezdi." Diğerleri nadiren durup düşündüğümüz son derece sıradan olgular hakkında gökyüzü-neden-mavidir tarzı sorular içerir. "Neden sudaki balıklar havadaki kuşlardan daha hızlıdır? Su havadan daha ağır ve yoğun olduğuna göre tam tersi olması gerekmez mi?"[8]

En harika sorular tamamen rastgele görünenlerdir. "Ağaçkakanın dilini betimle," talimatını verir kendi kendine.[9] Kim durup dururken ağaçkakanın dilinin neye benzediğini öğrenme isteğine kapılır? Hadi kapıldınız diyelim, nasıl öğrenirsiniz? Leonardo'nun, resim yaparken, hatta kuşların nasıl uçtuğunu anlamaya çalışırken bile işine yarayan bir

bilgi değildir bu. Yine de oradadır ve daha sonra göreceğimiz üzere, ağaçkakanın dili hakkında öğrenecek çok enteresan şeyler vardır. Bilmek istiyordu çünkü o Leonardo'ydu: meraklı, tutkulu ve daima sürprizlerle dolu.

En tuhafı, şöyle bir madde var: "Cumartesileri çıplak erkekleri görebileceğin hamama git."[10] Anatomi merakı ve estetik nedenlerden, Leonardo'nun bu isteği garip kaçmıyor ama bunu hatırlaması için yazması mı gerekiyordu sahiden? Listede sıradaki madde: "Bir domuzun akciğerlerini şişir ve hem enine hem boyuna mı, yoksa sadece enine mi büyüyor gözlemle." *New Yorker* dergisi sanat eleştirmeni Adam Gopnik'in yazdığı gibi, "Leonardo emsalsiz derecede tuhaf, öyle de kalacak ve bu konuda yapacak hiçbir şey yok."[11]

Bu meselelerle boğuşmak için söz konusu defterleri temel alan bir kitap yazmaya karar verdim. İlk iş defterlerin asıllarını incelemek üzere yola koyulup Milano, Floransa, Paris, Seattle, Madrid, Londra ve Windsor Sarayı'na ziyaretlerde bulundum. Bir araştırmaya, asıl kaynağa giderek başlanması gerektiğini savunan Leonardo'nun, "Çeşmeye gidebilen, su testisine gitmez,"[12] düsturuna uygun bir başlangıç oldu. Leonardo üzerine yazılmış, her biri son derece spesifik bir konuda yıllar süren titiz bir çalışmanın ürünü, gün yüzü görmemiş, keşfedilmeyi bekleyen bir hazine niteliğindeki akademik makale ve doktora tezi yığınına gömüldüm. Son yarım asırdır, bilhassa kayıp Madrid Kodeksleri'nin 1965'te bulunuşundan bu yana, Leonardo'nun yazılarının incelenip yorumlanmasında büyük ilerlemeler kaydedildi. Benzer şekilde modern teknoloji, tabloları ve kullandığı teknikler hakkında yeni bilgilere ulaşmamızı sağladı.

Leonardo'nun dünyasına daldıktan sonra, önceden göz ardı ettiğim olgulara elimden geldiğince dikkat kesilmeye başladım, onunki gibi gözlemler yapabilmek için özel çaba sarf ettim. Perdeye vuran güneş ışığını fark ettiğimde, kendimi gölgelerin perde kıvrımlarını nasıl yaladığını incelemeye zorladım. Bir nesneden yansıyan ışığın başka bir nesnedeki karaltıları nasıl belli belirsiz aydınlattığını görmeye çalıştım. Parlayan bir yüzeydeki parlak bir noktanın ışıltısının kafamı eğince nasıl hareket ettiğini fark ettim. Bir uzaktaki, bir yakındaki ağaca bakarak perspektif çizgilerini gözümde canlandırmaya çalıştım. Bir su girdabı

gördüğümde, saç buklesiyle kıyasladım. Anlayamadığım bir matematik konseptini elimden geldiğince gözümde canlandırmaya uğraştım. Birlikte yemek yediğim insanların hareketleri ile duyguları arasındaki ilişkileri inceledim. Bir kişinin dudağına belli belirsiz bir tebessüm konduğunu fark ettiğimde, o kişinin iç dünyasındaki gizemi yakalamaya çalıştım.

Hayır, kavrayışı ve kabiliyetlerinin çok uzağında kaldığım Leonardo'nun tırnağı bile olamadım. Bir planör tasarlamaya, yeni bir harita çizim yöntemi bulmaya veya *Mona Lisa*'yı yaratmaya milim yaklaşamadım. Ağaçkakanın diline içten bir merak duymak için kendimi zorlamam gerekti. Ancak Leonardo'dan çok kıymetli bir şey öğrendim: günlük hayatta karşılaştığımız olgulara ve içinde yaşadığımız dünyaya tutkulu bir hayretle yaklaşmanın hayatımızın her anını nasıl zenginleştirebileceğini.

Leonardo'ya dair, çağdaşı sayılabilecek yazarlar tarafından kaleme alınan üç önemli erken dönem kaynak mevcut. Ressam Giorgio Vasari tarafından (d. 1511, Leonardo'nun ölümünden sekiz yıl önce) yazılan 1550 tarihli *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, ed architettori (Sanatçıların Hayat Hikâyeleri)*, ilk sanat tarihi kitabı olarak nitelendirilir. Kitabın 1568 tarihli gözden geçirilmiş edisyonu, öğrencisi Francesco Melzi gibi Leonardo'yu bizzat tanıyan kişilerle yapılan görüşmelere dayanan düzeltmeler içerir.[13] Floransa şovenistlerinden Vasari kitabındaki en pohpohlayıcı satırları, –kendi deyişiyle– sanatta bir "rönesans" [yeniden doğuş] yarattıkları için (ki bu kavram yazılı kaynaklarda ilk kez geçmiştir) Leonardo ve bilhassa Michelangelo'ya ayırmıştır.[14] Huckleberry Finn'in Mark Twain hakkında söylediği gibi, Vasari bazı gerçekleri eğip bükse de çoğunlukla doğruyu anlatmış. Geri kalanı da dedikodu, abartı, uydurma ve kasıtsız hatalardan oluşan bir karışım. Güç olansa ustasının Leonardo'ya hayran kalıp bir daha fırçaya elini sürmemesi gibi çarpıcı anekdotların hangi kategoriye düştüğünü ayırt edebilmek.

1540 dolaylarında kaleme alınan ve yazarı bilinmediği için eski sahibi Gaddiano ailesinin adıyla anılan "Anonimo Gaddiano" (Anonim Gaddiano) adlı elyazması, Leonardo ve Floransalı başka simalar hakkında renkli bilgiler içerir. Bu kitapta da Leonardo'nun Lorenzo

de' Medici'yle birlikte yaşayıp çalıştığı gibi, yine doğruluğu tartışmalı, mübalağalı bazı iddialar yer alır. Öte yandan, genel eğilimin uzun giysilerden yana olduğu bir dönemde Leonardo'nun diz üstünde biten gül pembesi tunikler giymeyi tercih ettiği gibi doğruluk payı yüksek, renkli detaylar da barındırır.[15]

Erken dönem kaynakların üçüncüsü, görme yetisini kaybedince yazarlığa yönelen ressam Gian Paolo Lomazzo'ya aittir. Lomazzo 1560 dolaylarında kaleme aldığı *Düşler Kitabı (Libro dei sogni)* adlı yayımlanmamış elyazmasının ardından 1584'te sanat üzerine kapsamlı bir inceleme yayımlamıştır. Leonardo'yu tanıyan bir ressamın çırağı olan Lomazzo, Leonardo'nun öğrencisi Melzi'yle söyleşi yapıp birinci elden hikâyelere ulaşmıştır. Lomazzo özellikle Leonardo'nun cinsel eğilimleri hususunda son derece ifşa edicidir. İlaveten Leonardo'nun iki çağdaşı; Floransalı tüccar Antonio Billi ile İtalyan hekim ve tarihçi Paolo Giovio'nun yazılarında da kısa hikâyeler mevcuttur.

Bu erken dönem kaynakların çoğunda görünüşü ve kişiliğine değinilen Leonardo, göz alıcı güzellikte, zarif görünümlü biri olarak tasvir edilmiştir. Omuzlarından dökülen altın sarısı bukleleri, kaslı bir vücudu vardı. Son derece güçlü kuvvetliydi. Rengârenk giysileriyle yürürken veya at üstünde şehirde dolaşırken üzerinden zarafet akardı. "Çekici bir kişiliği ve görünüşü olan Leonardo, orantılı bir vücuda sahip ve zarif biriydi," der Anonimo. Ayrıca, insanlara ve hayvanlara karşı sevecen ve nazik tavrıyla nam salmış, hoşsohbet ve doğa âşığı biriydi.

Ancak üzerinde tam bir mutabakat sağlanmamış noktalar da var. Araştırmalarım sırasında Leonardo'nun yaşam öyküsüne dair bazı gerçeklerin tartışmalı kalmaya devam ettiğini, tam olarak nerede doğduğundan tutun da son nefesini nasıl verdiğine kadar birçok noktanın hâlâ mitlerle çevrili olup gizemini koruduğunu fark ettim. En doğru değerlendirmeyi yapmaya gayret edip çelişkili görüşler ve karşı savları notlar kısmında açıkladım.

Başta beni şaşırtsa da sonradan hoşuma giden başka bir şey daha keşfettim; Leonardo kusursuz değildi. Hatalar yapmıştı. Uğraştığı işlere teğet bile geçmeyen ve tam bir vakit kaybına dönüşen matematik problemleriyle boğuşmuştu. *Müneccim Kralların Tapınması*, *Aziz Jerome* ve *Anghiari Savaşı* başta olmak üzere birçok tablosunu tamamlamadan bırakmasıyla meşhurdur. Sonuç itibarıyla günümüzde

tamamen ya da ağırlıklı olarak Leonardo'ya atfedilebilir azami on beş tablo mevcuttur.[16]

Çağdaşları tarafından çoğunlukla sıcakkanlı ve nazik biri olarak nitelendirilse de Leonardo zaman zaman kasvetli ve huzursuz birine dönüşüyordu. Defterleri ve çizimleri onun ateşli, hayalperest, manik ve bazen de coşkun zihnine açılan bir penceredir. Yirmi birinci yüzyılın başında bir öğrenci olsaydı ruh halindeki ani değişimleri ve dikkat eksikliği bozukluğunu hafifletmek için ilaç tedavisine tabi tutulabilirdi. Leonardo zihnindeki iblisleri def edip ejderhalarını harekete geçirirken kendi haline bırakıldığı için şanslı olduğumuzu düşünmek, "sorunlu deha olarak sanatçı" mitini körü körüne benimsememizi gerektirmez.

Defterlerindeki eksantrik bilmece-kehanetlerden biri şu ipucunu içerir: "İnsan biçiminde devasa suretler belirecek ve sen onlara yaklaştıkça giderek küçülecekler." Cevap: "Gece, insanın, yanında taşıdığı lamba ışığına düşen gölgesi."[17] Her ne kadar Leonardo için de aynı şeyi söylemek mümkün olsa da bence doğrusu, insani yanlarının keşfedilmesi onu küçültmüyor. Gölgesi de aslı da önem gösterilmeyi hak ediyor. Kusurları ve tuhaflıkları kendimizle onun arasında bağ kurmamıza, onun gibi olmaya öykünmemize ve başarılarını çok daha büyük bir takdirle karşılamamıza olanak sağlıyor.

Leonardo'ların, Kolomb'ların, Gutenberg'lerin on beşinci yüzyılı, icatların, keşiflerin ve yeni teknolojiler sayesinde bilginin yayılmasının dönemiydi. Yani kısacası, bizimki gibi bir dönemdi. Bu yüzden Leonardo'dan öğrenecek çok şeyimiz var. Sanat, doğa bilimleri, teknoloji, beşeri bilimler ve hayal gücünü birleştirmedeki hüneri, yaratıcılığın ebedi formülü olarak kalmaya devam ediyor. Keza gayrimeşru, eşcinsel, vejetaryen, solak, dikkati dağınık ve zaman zaman gelenekler ve dinle zıtlaşan biri olarak uyumsuzluğunu rahatça yaşaması da. Floransa'nın on beşinci yüzyılda gösterdiği gelişimin altında bu tarz insanlara karşı açık görüşlü bir şehir olması yatıyordu. Her şeyden önemlisi, Leonardo'nun sonu gelmez merakı ve deneyciliği bize hem kendimize hem çocuklarımıza genelgeçer bilgilerle birlikte onları sorgulamayı da aşılamanın, kuvvetli bir hayal gücünün ve her dönemin yetenekli uyumsuzları ve asileri gibi farklı düşünmenin önemini hatırlatmalı.



Vinci kasabası ve Leonardo'nun vaftiz edildiği kilise.

1. BÖLÜM

Çocukluk

Vinci, 1452–1464

DA VINCI

Leonardo da Vinci şansına evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya gelmişti. Aksi takdirde, en az beş kuşaktır ailesinde doğan tüm ilk erkek çocuklar gibi noter olması beklenecekti.

Ailesinin kökleri bilindiği kadarıyla büyük-büyük-büyük-büyükbabası Michele'nin, Floransa'nın yaklaşık yirmi yedi kilometre batısında, Toscana tepelerindeki Vinci kasabasında noterlik yaptığı 1300'lerin başlarına kadar uzanır.* İtalya'da ticaretin gelişmesiyle önemli bir rol üstlenen noterler ticari sözleşme, arazi satış sözleşmesi, vasiyetname gibi çeşitli Latince resmi belgeler hazırlar, genellikle de bunları tarihsel referanslar ve edebi sözlerle süslerlerdi.

Michele bir noter olarak onursal "Ser" unvanını taşıma hakkına sahipti, bu yüzden Ser Michele da Vinci adıyla tanındı.

* Leonardo da Vinci, "Da Vinci," sanki "Vinci'den" anlamına gelen bir açıklayıcı değil de soyadıymışçasına bazen hatalı bir biçimde sadece "Da Vinci" olarak anılır. Yine de bu kullanım bazı püristlerin iddia ettiği kadar kabul edilemez değildir. Leonardo'nun yaşadığı yıllarda İtalyanlar, aile soyadlarının kullanımını düzenleme ve kayıt altına almaya başlamışlardı. Genovese ve DiCaprio gibi birçok soyadı ailenin memleketinden gelir. Hem Leonardo hem babası Piero, isimlerine sıkça "Da Vinci"yi eklemiştir. Leonardo Milano'ya taşındığında, arkadaşı saray şairi Bernardo Bellincioni ondan yazılı olarak "Floransalı Leonardo Vinci" diye bahsetmiştir.

Oğlu ve torunu daha da başarılı noterler oldular, hatta torunu Floransa'da şansölye makamına yükseldi. Sıradaki varis Antonio tam bir anomaliydi. Onursal Ser unvanını kullanmasına ve bir noterin kızıyla evlenmesine rağmen tipik Da Vinci hırsından yoksundu. Yaşamını çoğunlukla ortakçılar tarafından sürülüp mütevazı miktarda şarap, zeytinyağı ve buğday üretilen aile arazilerinden elde edilen gelirlerle geçirdi.

Antonio'nun oğlu Piero, Pistola ve Pisa'da başarı peşinde koşarak bu miskinliği telafi etti ve 1451 dolaylarında yirmi beş yaşında Floransa'ya yerleşti. O yıl onayladığı bir sözleşmede iş adresi, Palazzo della Signoria'ya (hükümet merkezi) bakan sulh hukuku binası "Palazzo del Podestà" (şimdi Bargello Müzesi) olarak gözükmektedir. Şehirdeki birçok manastır ve tarikatın, Yahudi cemaatinin ve en az bir sefer Medici ailesinin noterliğini yaptı.[1]

Piero, Vinci'ye yaptığı ziyaretlerden birinde henüz evlenmemiş bir köylü kızıyla ilişki kurdu. 1452 ilkbaharında bir oğulları oldu. Bebeğin büyükbabası Antonio, kendi büyükbabasına ait bir defterin son sayfasının altına pek az kullandığı noter el yazısıyla doğumu kaydetti. "1452: Torunum doğdu, oğlum Ser Piero'nun oğlu, Nisan'ın 15'i, Cumartesi günü, gecenin üçüncü saatinde [gece 10 dolaylarında]. Adı, Leonardo."[2]

Leonardo'nun annesi ne Antonio'nun yazdığı notta ne de başka bir doğum kaydı ya da vaftiz belgesinde değinilmeye değer görülmüştür. Beş yıl sonrasına ait bir vergi belgesinden adının Caterina olduğunu öğreniriz sadece. Kimliği günümüz uzmanları için uzun süre gizemini korumuştur. Yirmili yaşlarının ortasında olduğu düşünülmüş, bazı araştırmacılar Arap ya da Çinli bir köle olduğunu öne sürmüştür.[3]

İşin gerçeği, Leonardo'nun annesi, Vinci bölgesinden Caterina Lippi adlı, on altı yaşında, öksüz, yetim ve yoksul bir genç kızdı. Leonardo hakkında baştan keşfedilmesi gereken gerçekler olduğunu gösteren, Oxford Üniversitesi'nden sanat tarihçisi Martin Kemp ve Floransa'dan arşiv-araştırmacısı Giuseppe Pallanti 2017 yılında annesinin geçmişini belgeleyen kanıtlar ortaya çıkardılar.[4] 1436'da yoksul bir çiftçinin kızı olarak dünyaya gelen Caterina on dört yaşında öksüz ve yetim kalmıştır. Bebek yaştaki erkek kardeşiyle birlikte bir yıl sonra, 1451'de ölecek olan anneannesinin yanına taşınır. Kendisine ve kardeşine tek başına

bakmak zorunda kalan Caterina, o yılın Temmuz ayında yirmi dört yaşındaki seçkin ve zengin Piero da Vinci ile bir ilişki yaşar.

Evlenmeleri pek olası değildir. Erken dönem bir biyografist tarafından "iyi kandan"[5] gelen biri olarak tanımlansa da Caterina farklı bir sosyal sınıfa mensuptur ve muhtemelen Piero, kendisi için daha uygun bir eş adayı olan müstakbel karısıyla zaten nişanlıdır: önde gelen Floransalı bir kunduracının on altı yaşındaki kızı Albiera ile. Piero ile Albiera, Leonardo'nun doğumunu izleyen sekiz ay içinde evlenir. İki aile için de sosyal ve maddi avantajlar içeren, kuvvetle muhtemel anlaşmalı bir evliliktir ve drahoma tutarı için Leonardo doğmadan anlaşmaya varılmıştır.

Piero, Leonardo'nun doğumundan kısa bir süre sonra Caterina'nın, Da Vinci ailesi ile bağları bulunan Antonio di Piero del Vaccha adlı bir çiftçi ve fırın işçisiyle evlenmesini sağlayarak durumu münasip bir çözüme kavuşturur. Lakabı "Baş belası" anlamına gelen Accattabriga olan del Vaccha neyse ki lakabı gibi biri çıkmaz.

Leonardo'nun babası ve ailesinin Vinci kasabasının ortasında bulunan kalenin dibinde, küçük bir bahçesi olan bir evleri vardı. Leonardo'nun doğduğu yer burası olabilir ancak öyle olmadığını düşünmek için nedenler var. Hamile ve yakında bebek emzirecek köylü bir kadının, özellikle de Ser Piero, kızlarıyla evlenmeyi planladığı seçkin aileyle drahoma pazarlığı yaparken Da Vinci ailesinin kalabalık evinde yaşaması uygun düşmeyebilirdi.

Efsaneye ve yerel turizm endüstrisine göre Leonardo'nun doğum yeri, komşu köy Anchiano'da, Vinci'ye üç kilometre mesafedeki bir çiftlik evinin yanındaki, günümüzde küçük bir Leonardo müzesine dönüşmüş olan, kiracıların oturduğu gri taş kulübe olabilir. 1412'den beri bu mülkün bir kısmı Da Vinci'lerin yakın dostu olan Piero di Malvolto'nun ailesine aitti. Piero di Malvolto, Piero da Vinci'nin vaftiz babasıydı ve 1452'de Piero'nun yeni doğan oğlu Leonardo'nun vaftiz babası olacaktı ki eğer Leonardo onun mülkünde doğduysa bu gayet akla yatkın olurdu. Ailelerin arasında su sızmıyordu. Leonardo'nun büyükbabası Antonio, Piero di Malvoto'nun mülkleriyle ilgili bir sözleşmeye şahitlik yapmıştı. Bu olaya dair notlara göre Antonio şahitlik yapması istendiğinde yakınlardaki bir evde tavla oynuyordu. Piero da Vinci 1480'lerde bu mülkün bir kısmını satın alacaktı.

Leonardo doğduğu sırada, mülkte Piero di Malvoto'nun yetmiş yaşındaki dul annesi yaşıyordu. Anlayacağınız, Vinci kasabasına yaklaşık üç kilometre yürüme mesafesindeki Anchiano köyünde, bitişiğinde köhne bir kulübe bulunan bir çiftlik evinde tek başına yaşayan ve en az iki kuşaktır Da Vinci ailesinin güvenilir bir dostu olan bir dul vardı. Söylenceye göre, bu köhne kulübe (aile vergiyle ilgili nedenlerden burayı içinde yaşanamaz olarak bildirmişti), Caterina'nın hamileliği sırasında barınması için en ideal yer olabilirdi.[6]

Leonardo bir cumartesi günü doğdu ve ertesi gün, Vinci'deki bölge kilisesinde vaftiz edildi. Vaftiz kurnası hâlâ yerinde durur. Doğumunun gerçekleştiği koşullara rağmen büyük ve herkese açık bir tören yapıldı. Vaftiz, Piero di Malvoto'nun da aralarında bulunduğu, kilise ortalamasının çok üstünde olan on vaftiz ebeveyninin şahitliğinde ve önde gelen bölge eşrafının katılımıyla gerçekleşti. Piero da Vinci bir hafta sonra Caterina ve oğlunun yanından ayrılarak Floransa'ya döndü. Pazartesi günü ofisinde müşterilerinin belgelerini onaylıyordu.[7]

Leonardo doğumunun gerçekleştiği koşullar hakkında bize bir açıklama bırakmamışsa da defterlerinde doğanın gayrimeşru bir çocuğa bahşettiği lütuflar üzerine cezbedici bir benzetme mevcuttur. "Cinsel ilişkiye saldırgan ve gergin giren erkeğin çocukları hırçın ve güvenilmez olur," diye yazar, "fakat iki taraf da büyük bir aşk ve tutkuyla ilişkiye girerse doğacak çocukları son derece zeki, muzip, hayat dolu ve sevimli olacaktır."[8] İnsan onun kendisini ikinci kategoride gördüğünü farz ediyor ya da en azından öyle umuyor, diyelim.

Leonardo'nun çocukluğu iki ev arasında geçti. Caterina ile Accattabriga, Vinci civarında küçük bir çiftliğe yerleşti ve Piero da Vinci ile iyi ilişkiler içinde kaldılar. Yirmi yil sonra Accattabriga, Piero tarafından kiralanan bir fırında çalışmaya başladı ve yıllar içinde birkaç sözleşme ve senette birbirleri için şahitlik yaptılar. Leonardo'nun doğumunu takip eden yıllarda, Caterina ile Accattabriga'nın dört kızları ve bir oğulları oldu. Piero ile Albiera'nın ise çocukları olmadı. Esasen Leonardo yirmi dört yaşına gelene kadar babasının başka çocuğu olmadı. (Piero üçüncü ve dördüncü evliliklerinden en az on bir çocuk sahibi olarak bu durumu telafi etti.)

Babası ağırlıklı olarak Floransa'da yaşayan ve annesi giderek genişleyen kendi ailesiyle ilgilenen Leonardo, beş yaşından itibaren çoğun-

lukla aylak büyükbabası Antonio ve onun karısıyla birlikte Da Vinci aile evinde yaşamaya başlamıştı. 1457 yılı vergi sayımında, Antonio bakmakla yükümlü olduğu hane fertleri arasında torununu da sayar: "Leonardo, Ser Piero'nun oğlu, onun ve şimdi Achattabriga'nın karısı olan Caterina'nın *non legittimo* [gayrimeşru] çocuğu."

Piero'nun en küçük erkek kardeşi Francesco da hane fertleri arasındaydı ve yeğeni Leonardo'dan yalnızca on beş yaş büyüktü.

Francesco bir vergi beyannamesinde taşra aylaklığını miras aldığı babası tarafından, tencere dibin kara seninki benden kara misali, "evin etrafında aylak aylak dolaşıp hiçbir iş yapmıyor" şeklinde nitelendirilmiştir.[9] Leonardo zaman zaman kendisine babalık yapan amcasına karşı büyük bir sevgi beslemiştir. Vasari, biyografisinin ilk baskısında, sonradan düzeltilen bir hata yapıp Piero'yu Leonardo'nun amcası olarak göstermiştir.

"PİÇLERİN ALTIN ÇAĞI"

Leonardo'nun geniş katılımlı vaftiz töreninin de gösterdiği gibi, evlilik dışı doğmak toplum için bir utanç kaynağı değildi. On dokuzuncu yüzyıl kültür tarihçisi Jacob Burckhardt daha da ileri giderek Rönesans İtalyası'nı "piçlerin altın çağı" olarak nitelendirmiştir.[10] Özellikle yönetici ve aristokrat sınıflar arasında gayrimeşruluk kişinin önünü kesen bir durum değildi.

Leonardo'nun doğduğu dönemin papası II. Pius, kendisini karşılayanlar arasında egemen Este ailesinden, tahttaki dük de dâhil olmak üzere, hepsi evlilik dışı doğmuş yedi prensin bulunduğu Ferrara ziyareti hakkında şöyle yazmıştır: "Ne tuhaf ki o ailede taht asla meşru bir varise kalmamıştır; metreslerden doğan oğullar, eşlerden doğan oğullardan çok daha talihli olmuştur."[11] (Bizzat Pius da en az iki gayrimeşru çocuk babasıydı.) Yine Leonardo'nun yaşadığı dönemde papalık yapan Papa VI. Alessandro'nun çok sayıda metresi ve gayrimeşru çocuğu vardı. Bunlardan biri de kardinallik ve papalık ordusu komutanlığı yapan, Leonardo'nun hamisi, Machiavelli'nin *Prens*'inin öznesi Cesare Borgia'ydı.

Bununla birlikte, orta sınıftakiler için gayrimeşruluk aynı rahatlıkta kabul gören bir durum değildi. Yeni edindikleri statülerini korumanın peşindeki tacirler ve meslek erbapları, ahlaki kısıtlamalar dayatan

loncalar oluşturmuşlardı. Bazı loncalar üyelerinin gayrimeşru oğullarını kabul etse de bu durum Leonardo'nun babasının üyesi olduğu, saygın (kuruluşu 1197) bir lonca olan hâkimler ve noterler loncası Arte dei Giuduci e Notai için geçerli değildi. Thomas Kuehn *Illegitimacy in Renaissance Florence* adlı kitabında "Noter, sertifikalı bir tanık ve yazmandı," diye yazar. "İtibarına leke sürdürmemeliydi. Toplumca kabul gören eğilimlere ters düşemezdi."[12]

Bu ahlaki dayatmaların olumlu bir yanı da vardı. Gayrimeşrulukları kimi hayal gücü yüksek ve özgür ruhlu genç erkeğe, yaratıcılığın giderek daha fazla ödüllendirildiği bir dönemde yaratıcılıklarını konuşturma fırsatı verdi. Evlilik dışı doğan şair, sanatçı ve zanaatkârlardan bazıları Petrarca, Boccaccio, Lorenzo Ghiberti, Filippo Lippi, oğlu Filippino, Leon Battista Alberti ve elbette Leonardo'dur.

Evlilik dışı doğmak sadece dışlanmış bir birey olmaktan daha karmaşık bir durumdu. Muğlak bir statü yaratıyordu. Kuehn, "Piçlerle ilgili sorun, bir yandan ailenin bir parçasıyken aslında tamamen olmamalarıydı," diye yazar. Bu durum bazılarının daha maceraperest ve doğaçlamaya açık kişiler olmasına katkıda bulundu ya da onları buna zorladı. Leonardo orta sınıf bir aileye mensuptu ama ailesinden ayrıydı. Birçok yazar ve sanatçı gibi o da kendisini dünyanın bir parçasıymış ama aynı zamanda dünyadan kopukmuş gibi hissederek büyüdü. Bu arada kalmışlık miras konusunda da kendini gösteriyordu: Çelişkili yasaların ve tutarsız mahkeme kararlarının kombinasyonu, Leonardo'nun da yıllar sonra üvey kardeşleriyle gireceği yasal mücadelelerde göreceği üzere, evlilik dışı doğan erkek çocuğun varis sayılıp sayılamayacağını belirsiz bırakıyordu. "Bu tür belirsizliklerin yönetimi, bir Rönesans şehir-devletinde yaşamın alamet-i farikalarından biriydi," diye yazar Kuehn. "Floransa'yı sanat ve hümanizmde diğer şehirlerin önüne geçiren yaratıcı iklim bu dinamikle bağlantılıdır."[13]

Floransa'nın noterler loncası *non legittimo* kişileri yasakladığından, Leonardo aile geleneğinin ayrılmaz bir parçası haline gelen not alma güdüsünden faydalanırken bir yandan da kendine ait yaratıcı tutkularının peşinde koşmakta özgürdü. Bu onun şansına olan bir durumdu. Kötü bir noter olurdu; özellikle ilgilendiği proje çekiciliğini yitirip bir rutine dönüştüğünde çok çabuk sıkılıyor ve dikkati dağılıyordu.[14]

DENEYİM MÜRİDİ

Evlilik dışı doğmasının Leonardo için bir diğer olumlu yanı da erken Rönesans'ın geleceği parlak meslek erbabı ve tacir adaylarına klasikler (Antik Yunan ve Roma'ya ait temel metinler) ve beşeri bilimler eğitimi verilen "Latince (gramer) okuluna" gönderilmemiş olmasıydı.[15] Leonardo, "abaküs okulu" adıyla da bilinen okulda aldığı azıcık ticari matematik eğitimi dışında esasen kendi kendini yetiştirmişti. Kendisini ironiyle karışık "okumamış biri" olarak tanımlarken bu konuda savunmacı bir tutum takınmış gibi gözükse de resmi eğitim görmemesinin onu bir deneyim ve deney müridine dönüştürmesinden gurur duyuyordu. Hatta bir seferinde imzasını "Leonardo da Vinci, disscepolo della sperientia," [deneyim müridi][16] şeklinde atmıştır. Özgür düşünceye bağlılığı onu geleneksel düşüncenin havarisi olmaktan kurtarmıştır. Bu nedenden ötürü onu küçümseyenleri, kendini beğenmiş aptallar olarak nitelendirerek defterlerinde bu güruhu sertçe azarlamıştır:

> Çok iyi biliyorum ki bir yazın adamı olmamam nedeniyle bazı küstahlar beni tahsilsiz biri olmakla suçlamaya hakları olduğunu düşünecekler. Aptallar! Kendi emekleri değil, başkalarınınkiyle süslenip donanmış oldukları halde tüm kendini beğenmişlikleriyle etrafa caka satıyorlar (...) Kitabi bilgiden yoksun olduğum için anlatmak istediğim şeyi düzgünce ifade edemeyeceğimi söyleyecekler, benim konularımın başkalarının sözlerini tekrarlamayı değil, onları bizzat deneyimlemeyi gerektirdiğini bilmiyorlar.[17]

Leonardo klasik bilim ve özgün düşüncenin çöküşünden beri yüzyıllardır üst üste yığılan, miadını doldurmuş Skolastisizm ve ortaçağ dogmalarını kabul ettirmeye yönelik bir eğitimden işte böyle kurtuldu. Otoriteye saygı duymayışı ve genelgeçer bilgiyi sorgulama arzusu onu doğayı anlamak için bir asırdan uzun bir süre sonra Bacon ve Galileo tarafından geliştirilecek bilimsel yöntemin habercisi bir ampirik yaklaşım geliştirmeye yöneltecekti. Leonardo'nun yöntemi deney, merak ve geri kalanlarımızın gençliğimizdeki hayret duygumuzu kaybettikten

sonra nadiren durup üzerinde kafa yorduğumuz olgulara hayretle yaklaşma yetisine dayanıyordu.

Bunun üzerine bir de doğanın mucizelerine yönelik yoğun bir gözlem arzusu ve yeteneği eklenmişti. Leonardo kendini, biçimleri ve gölgeleri şaşılacak bir kesinlikle algılamaya zorladı. Kanatların çırpışından insan yüzünde beliren duygulara, özellikle hareketi yakalamak konusunda çok iyiydi. Bu temel üzerine, bazılarını zihninde, bazılarını çizimlerle ve pek azını nesnelerle gerçekleştirdiği deneyler tasarladı. "Daha fazla ilerlemeden önce bazı deneyler yapacağım," diyordu, "çünkü amacım önce deneyime bakıp ardından akıl yürütmeyle bu deneyimin neden bu şekilde gerçekleşmek zorunda olduğunu göstermek," diye yazmıştır.[18]

Bu tür tutkuları ve yetenekleri olan bir çocuk için doğulacak iyi bir zamandı. Johannes Gutenberg 1452'de matbaasını açmıştı ve kısa sürede onun tipografik baskı yöntemini kullanan başkaları da Leonardo gibi eğitimsiz ama zeki insanları güçlendirecek kitaplar basmaya başlamıştı.

İtalya, şehir-devletlerin arasındaki savaşlarla tarumar edilmediği, eşine ender rastlanan kırk yıllık bir döneme giriyordu. Güç, soylu toprak sahiplerinden hukuk, muhasebe, kredi ve sigorta alanlarında kaydedilen ilerlemelerden yararlanan şehirli tacir ve bankerlere geçerken, okuryazarlık, rakamsal beceriler ve gelir çarpıcı derecede artıyordu. Osmanlıların Konstantinopolis'i ele geçirmek üzere olması İtalya'ya büyük bir âlim göçüne yol açtı. İtalya'ya kaçan âlimler yanlarında Öklid, Ptolemy, Platon ve Aristoteles'in kadim ilmini taşıyan yığınla elyazması getirdi. Leonardo'nun doğumuna yakın tarihlerde, bir keşifler çağına öncülük edecek olan Kristof Kolomb ve Amerigo Vespucci doğdu. Statü peşinde koşan hamilerden oluşan tacir sınıfının gelişimiyle Floransa, Rönesans sanatı ve hümanizmin beşiğine dönüştü.

ÇOCUKLUK ANILARI

Leonardo çocukluğuna dair en canlı anısını, elli yıl sonra kuşların uçuşunu incelerken kayda geçirecektir. Şahin benzeri, çatal kuyruklu ve havada rahatça yükselip süzülmesini sağlayan zarif, uzun kanatları olan bir kuş türü; çaylak kuşu hakkında yazıyordur. Her zamanki keskin

gözlem gücüyle kuşun kanatlarını nasıl açtığını ve konarken kuyruğunu nasıl yayıp indirdiğini kusursuz bir biçimde betimlemektedir.[19] O esnada bir bebeklik anısı canlanır: "Özellikle bu çaylak üzerine yazmak benim kaderim sanki çünkü bana öyle geliyor ki çocukluğumun ilk anısı, ben beşikteyken, bir çaylağın yanıma gelip kuyruğuyla ağzımı açması ve dudaklarımın içine kuyruğuyla birkaç kez vurmasıydı."[20] Leonardo'nun zihninin ürünü olan çoğu şey gibi bu anısı da muhtemelen biraz hayal gücü ve uyruḍukçuluk ile karışıp iç içe geçmişti. Bir kuşun gerçekten bir beşiğe konup kuyruğuyla bir bebeğin ağzını açması pek inandırıcı gelmiyor. Zaten Leonardo da "bana öyle geliyor ki" diyerek bunun kısmen bir hayal olduğunu kabul ediyor gibidir.

İki anneyle geçen bir çocukluk, genellikle ortada olmayan bir baba ve çarpan bir kuyrukla oral bir deneyim: Freudyen bir psikanalist bu karışımın üzerine atlardı. Atladı da: hem de bizzat Freud. Freud'un 1910'da yayımladığı *Leonardo da Vinci'nin Bir Çocukluk Anısı* adlı kısa kitabı bu çaylak hikâyesinden yola çıkmıştır.[21]

Freud incelemesinde Leonardo'nun notunun hatalı bir Almanca çevirisini kullanarak –çaylak yanlışlıkla akbaba olarak çevrilmiştir–daha başlangıçta tökezler. Bu hata sonucunda Freud, Antik Mısır'daki akbaba sembolizmi ve *akbaba* sözcüğüyle *anne* sözcüğü arasındaki etimolojik ilişkiye dair ipe sapa gelmez uzun bir analize girişir. Tüm bunların, Freud'un da sonradan utanç içinde kabul ettiği üzere, konuyla hiçbir alakası yoktur.[22] Kuş karmaşasını bir yana bırakırsak Freud'un analizinin can alıcı noktası İtalyanca dâhil birçok dilde *kuyruk* kelimesinin (İtalyancada *coda*) argoda "penis" anlamına geldiği ve Leonardo'nun anısının onun eşcinselliğiyle bağlantılı olduğuydu. "Hayalin içerdiği durum, bir akbabanın bir çocuğun ağzını açarak kuyruğunu zorla ağzına sokması, oral seks olgusuna karşılık gelir," diye yazar Freud. Leonardo'nun bastırılmış arzularının hummalı yaratıcılığına kanalize edildiğini, fakat kısıtlanmışlığı yüzünden birçok eseri tamamlamadan bıraktığı yorumunu yapar.

Başta sanat tarihçisi Meyer Schapiro tarafından çok ağır eleştiriler yöneltilen bu yorumlar,[23] en azından bana göre, Leonardo'dan ziyade Freud hakkında bazı şeyler açığa çıkarıyor. Biyografistler beş asır önce yaşamış birini psikanalize tabi tutarken temkinli davranmalı. Leonardo'nun rüyamsı anısı, belki de sadece ömrü boyunca kuşların uçuşuna

duyduğu ilginin bir yansımasıydı. Ayrıca cinsel itkilerin büyük amaçlar ve başka tutkulara kanalize edilebileceğini anlamak için Freud olmak gerekmez. Bizzat Leonardo, defterlerinden birine, "Entelektüel tutku şehveti kovar," diye yazmıştır.[24]

Leonardo'nun karakteri ve dürtülerinin nasıl şekillendiğini kavramamız için daha iyi bir kaynak, yine kaydetmiş olduğu ve bu sefer Floransa yakınlarında yaptığı bir yürüyüşü içeren bir başka kişisel anısıdır. Leonardo yürüyüş sırasında karanlık bir mağaraya rastlar ve içeri girip girmemek konusunda tereddüte düşer. "Loş kayalıklar arasında biraz dolandıktan sonra büyük bir mağaranın ağzına geldim ve bir süre şaşkınlık içinde orada durdum," diye anlatır. "Bir o yana bir bu yana eğilip bükülerek içeride keşfedilecek bir şey olup olmadığını görmeye çalıştım ama içerideki karanlık bana engel oldu. İçimde ansızın karşıt iki duygu belirdi: Korku ve arzu: ürkütücü, karanlık mağaranın yarattığı korku ve içeride harikulade bir şey olup olmadığını görme arzusu."[25]

Arzusu üstün gelir, doymak bilmez merakı baskın çıkar ve Leonardo mağaraya girer. Mağaranın içinde duvara gömülü bir balina fosili keşfeder. "Ey yaratıcı doğanın güçlü ve daha önce canlı gövdesi," diye yazar, "muazzam gücün fayda etmemiş."[26] Bazı uzmanlar onun hayali bir yürüyüşü anlattığını ya da Seneca'dan bazı dizeler üzerinde oynadığını düşünmüştür. Ancak anısını yazdığı defter sayfası ve etrafındaki sayfalar fosil katmanlarının tasvirleriyle doludur ve gerçekten de Toscana'da fosilleşmiş birçok balina kemiği bulunmuştur.[27]

Balina fosili, Leonardo'nun yaşamı boyunca en büyük korkularından birine dönüşecek olan, karanlık "kıyamet tufanı" imgelemini tetiklemiştir. Sayfanın yan tarafında uzun uzadıya, uzun süredir ölü olan balinanın bir zamanlar sahip olduğu amansız gücü tasvir eder: "Ve sen, hızlı ve dal gibi kanatların ve çatal kuyruğunla, büyük bir gürültüyle yıldırım gibi gemileri sulara gömen ani fırtınalar yaratıyordun denizde." Ardından felsefi bir havaya bürünür. "Ey zaman, yaratılmış şeylerin hızlı yok edicisi, kim bilir kaç kralı, kaç halkı yok ettin sen, buradaki bu balığın olağanüstü biçimini yok ettikten sonra, kim bilir ne başkalaşımlar, çeşitlenmeler oldu!" [27t]

Bu noktada Leonardo'nun korkuları, mağaranın içinde barındırdığı gizli tehlike ihtimallerinden çok farklı bir boyuta kaymış, doğanın yıkıcı güçleri karşısında varoluşsal bir korkuya dönüşmüştür. Kırmızıya

boyanmış bir sayfa üzerine gümüş uçlu bir kalemle, suyla başlayıp ateşle biten bir kıyamet tasviri karalamaya başlar hızlıca. "Nehirler susuz kalacak, dünya artık yeşillenmeyecek, rüzgârda dalgalanan mısırlar artık tarlaları kaplamayacak, hiçbir hayvan otlayacak yer bulamayıp ölecek," diye yazar. "Böylece doğurgan ve bereketli yeryüzü ateşin gücüyle yok olmaya mahkûm olacak; akabinde dünyanın yüzeyi baştan başa yanıp küle dönecek ve bu, doğadaki her şeyin sonu olacak."[28]

Merakının girmeye zorladığı karanlık mağaradan, yaşamı boyunca iç içe geçecek bilimsel keşifler ve fanteziler çıktı. Hem gerçek dünyada hem de ruhunda kopan fırtınalardan sağ çıkacak, yeryüzünün ve ruhunun karanlık boşluklarıyla yüz yüze gelecekti. Ancak doğaya yönelik merakı onu hep daha fazlasını keşfetmeye sevk edecekti. Hayranlık ve korkularının sanatsal dışavurumları bir mağaranın ağzında dövünen Aziz Jerome tasviriyle başlayıp bir kıyamet tufanı hakkındaki çizimleri ve yazılarıyla doruk noktasına çıkacaktı.



1480'lerde Floransa; ortada Brunelleschi'nin kubbesiyle katedral, sağında hükümet merkezi Palazzo della Signoria.

2. BÖLÜM

Çıraklık

TAŞINMA

Geniş bir aileye mensup olmanın güçlüklerine rağmen, Leonardo'nun on iki yaşına kadar Vinci'de oldukça düzenli bir hayatı oldu. Çoğunlukla büyükbaba-büyükannesi ve aylak amcası Francesco'yla birlikte Vinci'nin merkezindeki aile evinde yaşadı. Kayıtlara göre, Leonardo beş yaşındayken babası ve üvey annesi de o evde yaşıyordu, ancak daha sonraları asıl ikamet ettikleri yer Floransa olmuştur. Leonardo'nun annesi ise kocası ve sayıları giderek artan çocuklarının yanı sıra Accattabriga'nın anne-babası ve erkek kardeşinin ailesiyle birlikte kasabaya yürüme mesafesindeki bir çiftlik evinde yaşıyordu.

Ancak 1464 yılında bu düzen alt üst oldu. Leonardo'nun üvey annesi Albiera, ilk çocuğunu doğururken doğum esnasında bebekle birlikte öldü. Kısa süre önce de Vinci hanesinin reisi, Leonardo'nun büyükbabası Antonio ölmüştü. Böylece, yalnız yaşayan ve muhtemelen kendini yalnız hisseden babası, bir meslek sahibi olmaya hazırlanması gereken yaşa yaklaştığı sıralarda Leonardo'yu Floransa'ya getirdi.[1]

Leonardo, kendi duygularına defterlerinde nadiren yer verdiğinden, taşınma hakkında ne hissettiğini bilmek zordur. Ancak defterlerine kaydettiği fabllar bazen duygularına göz atma şansı veriyor. Bir tanesi renk renk çiçekler ve ağaçlarla çevrili bir tepede, diğer bir deyişle Vinci'yi andıran bir yerde duran bir taşın hüzünlü yolculuğunu anlatır. Taş aşağıdaki yol boyunca sıralanmış başka bir taş kalabalığını seyredip aralarına katılmak istediğine karar verir. "Ne işim var burada bu otların arasında?" diye sorar kendi kendine. "Ben taş kardeşlerimin arasına

katılıp onlarla birlikte yaşamak istiyorum." Ve diğer taşların arasına yuvarlanır. "Bir süre sonra," diye devam eder Leonardo, "arabaların tekerlekleri, atların demirden nalları, yoldan geçenlerin ayakları taşı sürekli rahatsız etmeye başlamış. Kimi zaman birileri tarafından yuvarlanıyor, kimi zaman üzerine basılıyormuş. Bazen çamura ya da bir hayvanın pisliğine bulanmış halde yattığı yerden nafile bir çabayla doğrulup terk ettiği yalnızlık ve huzur dolu yere bakıyormuş." Leonardo'nun bu hikâyeden çıkardığı bir ders vardır: "Yalnız ve tefekkürle geçirdiği yaşamlarını bırakıp insanların arasında sonsuz kötülükle dolu şehirlerde yaşamayı seçen kişilerin başına gelecek olan budur."[2]

Defterleri kırsal yaşamı ve yalnızlığı öven vecizelerle doludur. "Aile'nizi ve arkadaşlarınızı terk edip kırsaldaki dağlara ve vadilere gitmelisiniz," diye öğütlüyordu genç ressam adaylarına. "Yalnızken tek efendin, tamamen sen olursun."[3] Kırsal yaşama yönelik bu methiyeler romantiktir ve "yalnız deha" imgesini el üstünde tutanlar için son derece çekicidir. Fakat esas itibariyle fanteziyle iç içe geçmişlerdir. Leonardo neredeyse tüm kariyerini Floransa, Milano ve Roma'da, yaratıcılığın ve ticaretin kalabalık merkezlerinde, çoğu zaman çevresi öğrencileri, arkadaşları ve hamileriyle çevrili olarak geçirecekti. Uzun soluklu bir inziva için tek başına kırsala çekildiği nadiren görülmüştür. Pek çok sanatçı gibi o da farklı ilgi alanlarına sahip insanlarla birlikte olmaktan ilham alıyordu ve (defterlerine yazdıklarıyla çelişme pahasına) "Başkalarıyla bir arada resim yapmak, tek başına yapmaktan çok daha iyidir," diyordu.[4] Sessiz sakin, kırsal bir yaşam süren büyükbabası ve amcasının uyandırdığı dürtüler Leonardo'nun muhayyilesine kazınmış ancak yaşamında uygulamaya geçmemişti.

Leonardo Floransa'daki ilk yıllarında temel bir eğitim almasını sağlayan ve çok geçmeden iyi bir çıraklık bulup siparişler almasına yardımcı olacak babasıyla birlikte yaşadı. Fakat nüfuzlu bir noter için çocuk oyuncağı sayılması gerektiği halde Ser Piero'nun yapmadığı önemli bir şey vardı: oğlunu meşrulaştıracak yasal süreci başlatmak. Bu süreç, babayla çocuğun "yüksek yargıç" olarak bilinen, genellikle mevki ve bu konularda yetki sahibi olan yerel bir resmi görevlinin huzuruna çıkmaları ve çocuğun diz çöküp dilekçenin sunulmasını içeriyordu.[5] Piero'nun Leonardo için bunu yapmamayı seçmesi özellikle şaşırtıcıdır çünkü o sırada başka çocuğu yoktur.

Belki de Piero'nun Leonardo'yu nüfusuna geçirmemesinin bir nedeni, aile geleneğini devam ettirerek noter olacak bir erkek varis arzulamasıydı ve on iki yaşına geldiğinde Leonardo'nun bu konuda çok da hevesli olmadığı ortadaydı. Vasari'ye göre Piero, oğlunun "diğer tüm uğraşlardan daha çok hoşuna giden çizim yapmak ve bir şeylere şekil vermekten hiç vazgeçmediğini" fark etmişti. Bu duruma ilaveten bir de noterler loncasının etrafından dolaşması zor olacak bir kuralı vardı: babası nüfusuna almış olsa bile evlilik dışı doğan erkek çocuklar üyeliğe kabul edilmiyordu. Dolayısıyla Piero bu süreci başlatmak için bir sebep görmemiş olabilir. Leonardo'yu nüfusuna almayarak, büyüyünce noter olacak başka bir erkek varis sahibi olma umudunu devam ettirebilirdi. Piero bir yıl sonra Floransa'nın önde gelen noterlerinden birinin kızıyla evlendiyse de ancak 1475'te, Leonardo'dan altı yaş küçük bir kadınla yaptığı üçüncü evliliğinden sonra gerçekten de noter olacak meşru bir varis sahibi olabildi.

FLORANSA

1400'lü yıllarda Floransa kadar yaratıcılığı uyaran bir yer yoktu ve o zamandan bugüne de pek az oldu. Bir zamanlar vasıfsız yün eğiricilerinin hâkim olduğu Floransa ekonomisi, zamanımızda olduğu gibi, sanat, teknoloji ve ticaretin iç içe geçtiği bir ekonomiye dönüşerek gelişmişti. Şehir ipek üreticileri ve tacirleriyle birlikte çalışıp sanat eseri niteliğinde kumaşlar yaratan zanaatkârlara ev sahipliği yapmaktaydı. 1472'de Floransa'da çalışan seksen dört ahşap oymacısı, seksen üç ipek işçisi, otuz usta ressam, kırk dört kuyumcu ve mücevher ustası vardı. Floransa aynı zamanda bir bankacılık merkeziydi; altın ayarının yüksekliğiyle bilinen florin, tüm Avrupa'da baskın olarak kullanılan standart para birimiydi. Borç ve alacakların kaydedildiği çift girişli muhasebe sistemine geçilmesi, ticaretin gelişmesini sağlamıştı. Floransa'nın önde gelen düşünürleri, bireyin itibarını ve bilgi aracılığıyla mutluluğu bu dünyada bulma arzusunu yücelten bir Rönesans hümanizmini benimsemişti. Kent nüfusunun üçte biri okuryazardı ki bu da Avrupa'daki en yüksek orandı. Ticareti kucaklamasıyla birlikte Floransa bir finans merkezi ve fikirlerin kaynadığı bir kazana dönüştü.

Denemeci Benedetto Dei, 1472'de Leonardo'nun Floransa'da yaşadığı sıralarda, "Güzel Floransa, bir şehri kusursuz kılan yedi temel niteliğin hepsine sahip," diye yazmıştır. "Öncelikle, burada mutlak özgürlük hüküm sürüyor; ikinci olarak, kalabalık, zengin ve şık giyimli bir nüfusu var; üçüncüsü, suyu temiz ve berrak bir nehri ve surlarının içinde değirmenleri var; dördüncü olarak, kalelere, kasabalara, topraklara ve insanlara hükmediyor; beşincisi, hem Yunanca hem de muhasebe eğitimi veren bir üniversitesi var; altıncısı, her sanat dalından ustalara ev sahipliği yapıyor; yedincisi, tüm dünyada bankaları ve ticari temsilcileri var."[6] Bu özelliklerin her biri, tıpkı bugün olduğu gibi, bir şehir için değerli kıymetlerdi: sadece "özgürlük" ve "berrak sular"ı kastetmiyorum; "şık giyimli" bir nüfusa ve Yunancanın yanı sıra muhasebe eğitimi vermesiyle meşhur bir üniversiteye sahip olması da son derece kıymetli.

Şehrin katedrali, İtalya'nın en güzel katedraliydi. Katedral 1430'larda, mimar Filippo Brunelleschi tarafından inşa edilen dünyanın en büyük kubbesiyle taçlandırılmıştı. Kubbe hem sanatsal hem mühendislik açısından büyük bir başarıydı ve bu iki disiplini birleştirmedeki başarı, Floransa'daki yaratıcılığın anahtarıydı. Şehirdeki sanatçıların çoğu aynı zamanda mimardı ve kumaş endüstrisi teknoloji, tasarım, kimya ve ticareti birleştiren bir yapıya sahipti.

Farklı disiplinlerden gelen fikirlerin bu şekilde biribirine karışması, farklı becerilere sahip insanlar etkileşime girdikçe şehir hayatının normu haline geldi. İpek üreticileri büyüleyici tarzlar yaratmak için altın varakçılarıyla çalışıyordu. Mimarlar ve ressamlar perspektif bilimini geliştiriyorlardı. Ahşap oymacıları şehrin 108 kilisesini süslemek için mimarlarla birlikte çalışmaktaydı. Dükkânlar atölyelere, tacirler finansçılara, zanaatkârlar sanatçılara dönüşüyordu.[7]

Floransa'nın nüfusu, Leonardo geldiğinde 40 bindi. Oysa 1300'lerde, yani Kara Ölüm ve veba salgınlarından önce 100 bin olduğu bilinmektedir. Şehirde çok varlıklı kabul edilebilecek en az yüz aile, ayrıca müreffeh bir orta sınıfa dâhil beş bin civarında lonca üyesi, esnaf ve tacir vardı. Birçoğu yeni servet sahibi olduğu için statülerini sağlamlaştırmak ve kabul ettirmek zorundaydı. Bunu da özgün sanat eserleri sipariş ederek, lüks ipek giysiler ve altın satın alarak, görkemli konaklar inşa ederek (1450 – 1470 yılları arasında bunlardan otuz tane inşa edildi) ve edebiyat, şiir ve hümanist felsefe hamilerine dönüşerek yaptılar.

Tüketim alışkanlıkları gösterişçiydi ama zevksiz değildi. Leonardo'nun taşındığı sırada Floransa'daki ahşap oymacıları sayıca kasaplardan fazlaydı. Şehrin kendisi bir sanat eserine dönüşmüştü. Şair Ugolino Verino, "Dünyada daha güzel bir yer yok," diye yazıyordu.[8]

İtalya'da bulunan diğer bazı şehir-devletlerinden farklı olarak Floransa, verasete dayalı bir monarşiyle yönetilmiyordu. Leonardo'nun şehre taşınmasından yüz yıldan uzun bir süre önce, en zengin tacirler ve lonca başkanları, seçilmiş delegelerin bugün Palazzo Vecchio olarak bilinen Palazzo della Signoria'da toplandıkları bir cumhuriyet kurmuşlardı. On beşinci yüzyılda yaşamış olan Floransalı tarihçi Francesco Guicciardini, "İnsanların her gün gösteriler, festivaller ve çeşitli yeniliklerle eğlenmeleri sağlanıyordu," diye yazar. "Şehrin sunduğu zenginliklerden paylarına düşeni fazlasıyla alıyorlardı. Her çeşit endüstri gelişmekteydi. Yetenekli ve işinin ehli erkekler el üstünde tutuluyor, edebiyat, plastik sanatlar ve özgür sanatlar öğretmenleri memnuniyetle karşılanıyor ve bir mevki sahibi olmaları sağlanıyordu."[9]

Bununla birlikte, cumhuriyet ne demokratik ne de eşitlikçiydi. Hatta bir cumhuriyet bile sayılmazdı. Cumhuriyet görünümü altında yönetimi kapalı kapılar ardında, bir makam ya da soyluluk unvanına sahip olmamalarına rağmen on beşinci yüzyılda Floransa'da siyaset ve kültüre egemen olan olağanüstü derecede varlıklı banker Medici ailesi elinde bulunduruyordu. (Sonraki yüzyılda aile fertleri veraset yoluyla dük olarak başa geçerken daha önemsiz aile fertleri papalık yaptı.)

Aile bankası 1430'larda Cosimo de'Medici tarafından devralındıktan sonra Avrupa'nın en büyüğü oldu. Mediciler kıtanın zengin ailelerinin servetlerini yöneterek bu ailelerin en zengini konumuna yükseldiler. Muhasebede çığır açtılar; kullandıkları çift taraflı kayıt sistemi, Rönesans boyunca kaydedilen gelişmelerin en büyük etkenlerinden biri oldu. Cosimo, rüşvet ve entrikalar aracılığıya Floransa'nın de facto (fiilen) hükümdarı oldu ve hamiliği, şehri Rönesans sanatı ve hümanizminin beşiğine dönüştürdü.

Yunan ve Roma edebiyatı eğitimi görmüş, antik elyazmaları toplayan Cosimo, Rönesans hümanizminin temelini oluşturan antikiteye duyulan ilginin yeniden doğuşuna destek oldu. Floransa'nın ilk halk kütüphanesini ve uzmanlar ile tanınmış aydınların klasik metinleri tartıştığı etkili ama gayriresmi Platon Akademisi'ni kurup finanse etti.

Sanatta Fra Angelico, Filippo Lippi ve Donatello'nun hamiliğini yaptı. Cosimo, Leonardo'nun Vinci'den Floransa'ya gelişinden hemen sonra, 1464'de öldü. Yerini önce oğlu ve beş yıl sonra da Muhteşem lakabının hakkını veren meşhur torunu Lorenzo de' Medici aldı.

Saygın bir şair olan annesinin titiz gözetimi altında hümanist edebiyat ve felsefe eğitimi gören Lorenzo, büyükbabasının kurduğu Platon Akademisi'ni himayesine aldı. Ayrıca mızrak dövüşü, avcılık, doğancılık ve atçılıkta sivrilmiş başarılı bir sporcuydu. Tüm bunlar onu bankacılıkta olduğundan çok daha iyi bir şair ve hami yaptı; zenginliği oluşturmaktansa kullanmaktan daha fazla zevk aldı. Yirmi üç yıllık hükümdarlığı boyunca Andrea del Verrocchio, Domenico Ghirlandaio ve Antonio del Pollaiuolo'nun gelişen şehri süslemek için resim ve heykeller üreten atölyelerini himayesi altına almasının yanı sıra, aralarında Botticelli ve Michelangelo gibi isimlerin de bulunduğu yenilikçi-yaratıcı sanatçıları destekledi.

Lorenzo de' Medici'nin sanat hamiliği, otokratik yönetimi ve rakip şehir devletlerle barışçıl bir güç dengesini muhafaza etmeyi başarması Floransa'nın, Leonardo'nun şehirdeki kariyerine başladığı sıralarda, bir sanat ve ticaret merkezine dönüşmesine katkıda bulundu. Ayrıca vatandaşlarını, İsa'nın çarmıha gerilmesini canlandıran piyeslerden Büyük Perhiz öncesindeki karnavallara, göz kamaştırıcı gösteriler ve büyük prodüksiyonlu eğlencelerle memnun tutuyordu. Bu gösteriler için yapılan çalışmalar geçiciydi ancak iyi bir kazanç sağlıyor ve başta genç Leonardo olmak üzere, hazırlıklarda çalışan birçok sanatçının yaratıcılığını ve hayal gücünü harekete geçiriyordu.

Floransa'nın şenliklerle dolu eğlence kültürü, ilham kaynağı olduğu yaratıcı zihinlerin farklı disiplinlerden fikirleri bir araya getirmesine imkân vererek daha da renkleniyordu. Kumaş boyacıları, altın ustaları, mercek ustaları, dar sokaklarda yan yana çalışıyor, molalarını gittikleri meydanda hararetli tartışmalara dalarak geçiriyorlardı. Pollaiuolo'nun atölyesinde, genç heykeltıraş ve ressamların insan bedeninin formunu iyice kavramaları için anatomik çalışmalar yapılıyordu. Sanatçılar perspektif bilimini, ışık açılarının gölgeleri nasıl oluşturduğunu ve derinlik algısını öğreniyordu. Şehre farklı disiplinlerde ustalığa erişen ve bu disiplinleri iç içe geçiren kişileri diğer herkesten daha çok ödüllendiren bir kültür anlayışı hâkimdi.

BRUNELLESCHI VE ALBERTI

Yukarıda bahsedilen türden hezarfenlerden ikisinin Leonardo üzerinde belirleyici etkisi oldu. Bunlardan ilki, Floransa katerdalinin kubbesini tasarlayan Filippo Brunelleschi'ydi (1377-1446). Leonardo gibi, o da bir noterin oğluydu. Yaratıcı bir yaşam sürdürme arzusuyla kuyumculuk eğitimi almıştı. İlgi alanları geniş bir yelpazeye yayılan biri olarak şansına kuyumcular, diğer zanaatkârlarla birlikte heykeltıraşları da içine alan ipek dokumacıları ve tacirleri loncasının üyeleri arasındaydı. Kısa süre içinde mimari de Brunelleschi'nin ilgi alanları içine girdi ve antik kalıntıları incelemek için diğer bir Floransalı genç kuyumcu olan ve sonradan şöhreti heykeltıraş olarak yakalayan arkadaşı Donatello ile Roma'ya gitti. Panteon'un kubbesini ölçtüler, diğer büyük ve önemli yapıları incelediler ve başta Vitrivius'un klasik dönemde kullanılan oranlara methiyeler düzen *De Architectura* adlı eseri olmak üzere antik Roma eserlerini okudular. Böylece erken Rönesans'ı şekillendiren çokdisiplinli uğraşların ve klasik bilginin yeniden doğuşunun ete kemiğe bürünmüş örneği oldular.

Brunelleschi'nin yaklaşık dört milyon tuğladan meydana gelip günümüzde dünyanın en büyük yığma kubbesi olmaya devam eden ve kendi kendini taşıyan bir strüktür olan katedral kubbesini inşa etmek için karmaşık matematiksel modelleme teknikleri geliştirmesi ve çeşitli kaldıraç sistemleriyle değişik mühendislik araç gereçleri icat etmesi gerekti. Bu kaldıraçlardan bazılarının Lorenzo de' Medici'nin uçan karakterler ve hareketli dekorlar içeren görkemli teatral gösterilerinde kullanılmaları, Floransa'da yaratıcılığı besleyen farklı etmenlerin bir örneğidir.[10]

Brunelleschi ayrıca, Ortaçağ sanatında yer almayan, klasik görsel perspektif kavramlarını keşfedip önemli ölçüde geliştirmişti. Leonardo'nun gelecekteki çalışmalarının habercisi olan bir deney gerçekleştirip Floransa Vaftizhanesi'nin, meydanın karşısındaki katedralden görünüşünü tasvir eden bir pano resmi yapmıştı. Panoda küçük bir delik açtıktan sonra, gözünü panonun arka tarafından deliğe dayayarak karşısına aldığı Vaftizhane'ye bakmıştı. Ardından bir ayna alıp kol boyunda tutarak resmi aynaya yansıtmıştı. Aynayı oynatıp, görüş hattına bir sokup bir çıkararak resminin yansımasını gerçek Vaftizhane'yle karşılaştırmıştı. Gerçekçi bir resim yapmanın esasının üç boyutlu bir

görünümü iki boyutlu düzleme aktarabilmekten geçtiğini düşünüyordu. Pano resminde bu maharetini sergilemesinin ardından, paralel çizgilerin ufuktaki bir kaçış noktasında nasıl birleştiklerini gösterdi. Brunelleschi'nin çizgisel perspektif formülasyonu, resim sanatını dönüştürmenin yanı sıra, optik bilimini, mimari tekniğini ve Öklid geometrisinin kullanımını da etkilemiştir.[11]

Diğer bir çizgisel perspektif teorisyeni olarak Brunelleschi'nin halefi, Rönesans'ın diğer bir önde gelen hezarfeni Leon Battista Alberti'dir (1404–1472). Alberti, Brunelleschi'nin pek çok deneysel çalışmasını geliştirmiş ve perspektife dair keşiflerini daha ileri seviyelere taşımıştır. Sanatçı, mimar, mühendis ve yazar olan Alberti'nin Leonardo'yla pek çok ortak noktası vardı: ikisi de zengin babaların gayrimeşru oğullarıydı; atletik ve yakışıklıydılar; ikisi de hiç evlenmemişti ve matematikten sanata kadar her şey karşısında büyük bir merak duyuyorlardı. Bir farkları, Alberti'nin gayrimeşruluğunun klasik bir eğitim almasını engellememiş olmasıydı. Alberti babasının yardımıyla, gayrimeşru çocukların ruhban sınıfına atanması ve kiliseyle bağlantılı görevler üstlenmesini yasaklayan kilise yasalarından muafiyet kazanmış, Bologna'da hukuk okumuş, papaz olarak görevlendirilmiş ve papanın yazmanlığını üstlenmişti. Otuzlu yaşlarının başında, resim ve perspektifi incelediği ve İtalyanca edisyonu Brunelleschi'ye ithaf edilmiş olan başyapıtı *Resim Üzerine*'yi yazmıştı.

Ünlü tarihçi Anthony Grafton'a göre Alberti, işbirliğine tam bir mühendis içgüdüsüyle yaklaşıyordu ve Leonardo gibi "dost canlısı" ve "açık yürekli"ydi. Bir saraylı gibi insanlarla diplomatik ilişkiler kurmayı çok iyi beceriyordu. Sanat ve teknolojinin her alanına büyük ilgi duyan Alberti, sırlarını öğrenmek için ayakkabı tamircisinden bilim insanlarına ve akademisyenlere kadar her meslekten ve sınıftan insanı sorguya çekerdi. Diğer bir deyişle Leonardo'ya çok benziyordu ama bir farkla: Bulgularını yayımlayıp uluorta erişilebilir kılarak insanlığın bilgi birikimine katkıda bulunmak, Leonardo için güçlü bir motivasyon kaynağı değildi. Öte yandan Alberti kendini çalışmalarını paylaşmaya, entelektüel meslektaşlarından birbirlerinin keşiflerini geliştirebilecekleri bir topluluk oluşturmaya ve bilgi birikiminin artmasının bir yolu olarak açık tartışma ve yayın yapmayı teşvik etmeye adamıştı. Grafton'a göre, ortak çalışmaya dayalı pratiklerin ustası Alberti, "kamusal alanda tartışma"ya inanıyordu.

Leonardo Floransa'da yaşayan bir gençken Alberti altmışlarındaydı ve zamanının büyük bölümünü Roma'da geçirmekteydi. Dolayısıyla birlikte zaman geçirmiş olmaları pek olası değil. Yine de Alberti'nin Leonardo üzerinde büyük etkisi olmuştur. Leonardo Alberti'nin risalelerini inceledi ve bilinçli bir şekilde hem yazımını hem de davranışlarını taklit etmeye çalıştı. Alberti "her kelimesinde ve her hareketinde zarafetin sembolü" olarak isim yapmıştı. Bu tarzı tam Leonardo'ya göreydi. "Üç şeyde büyük hüner göstermelidir kişi," diye yazar Alberti, "şehirde yürümek, ata binmek ve belagat. Bunların üçünü de yaparken herkesi memnun etmeye çalışmalıdır."[12] Leonardo üçünde de ustaydı.

Alberti'nin *Resim Üzerine* adlı incelemesi, uzaktaki objelerin perspektif çizgilerinin iki boyutlu yüzeyde nasıl yansıtılması gerektiğini hesaplamak için geometriyi kullanarak Brunelleschi'nin perspektif incelemesini derinleştirmiştir. Ayrıca ressamlara, kendileri ile çizdikleri nesneler arasına ince iplikten bir tül asmalarını ve her nesnenin tülün üzerinde nereye düştüğünü kaydetmelerini önermiştir. Kullandığı yeni yöntemler sadece resim sanatını değil, harita çiziminden sahne tasarımlarına kadar farklı alanlardaki uğraşları da geliştirmiştir. Alberti matematiği sanata uygulayarak ressamın statüsünü yükseltmiş ve sonradan Leonardo'nun da savunacağı bir amaç olan görsel sanatların diğer beşeri bilimlerle eşit seviyede değerlendirilmeyi hak ettiği savını ileri sürmüştür.[13]

EĞİTİM

Leonardo'nun gördüğü tek resmi eğitim, ticrette faydalı matematik becerilerini ön plana çıkaran, başlangıç seviyesindeki abaküs okulundan ibaretti. Bu okulda soyut teorilerin nasıl formülize edileceği öğretilmiyordu; gerçek hayattan durumlar üzerine odaklanılıyordu. Ön plana çıkarılan becerilerden biri, durumlar arasında analojiler kurmaktı. Leonardo ileride bilimsel çalışmalarında bu yöntemi tekrar tekrar kullanacaktı. Analoji kurmak ve örüntüleri saptamak onun için teori geliştirmenin temel bir yöntemine dönüştü.

Coşku dolu ilk biyografisti Vasari'nin –tipik abartılarından biri gibi dursa da– yazdığına göre, "Artimetikte birkaç ay içinde o kadar büyük bir ilerleme kaydetti ki arkası kesilmeyen soruları ve yorumlarıyla öğretmenini zor durumda bırakıp sık sık şaşkına çevirirdi." Vasari

ayrıca Leonardo'nun ilgilendiği çok fazla şey olduğu için dikkatinin çok çabuk dağıldığını aktarır. Geometride iyiydi ancak dönemin temel cebiri veya denklemler gibi konularda asla vakıf olamadı. Latinceyi de bir türlü öğrenemedi. Otuzlu yaşlarında hâlâ Latince kelime listeleri çıkarıp zar zor zahmetli çeviriler yaparak ve gramer kurallarıyla cebelleşerek bu açığını kapatmaya çalışıyordu.[14]

Leonardo solaktı. Yazılarını, bu sayfada ve normalde gördüğünüzden aksi yönde, harfler ters yöne bakacak biçimde sayfanın sağından soluna doğru yazıyordu. Vasari Leonardo'nun yazdığı sayfaları "Aynaya tutarak bakmadan okumak mümkün değil" şeklinde tarif eder. Bazıları Leonardo'nun yazdıklarını gizli tutmak için bir şifre olarak bu elyazısını benimsediğini ileri sürse de bu doğru değildir; yazdıkları aynayla ya da aynasız okunabilir. Bu şekilde yazmasının sebebi, yazı yazarken kullandığı sol elini kâğıda mürekkep bulaştırmadan sayfanın soluna kaydırabilmesiydi. Hiç görülmemiş bir yöntem değildi bu. Matematikçi Luca Pacioli, dostu Leonardo'nun ayna yazısını tarif ederken aynı yöntemi kullanarak yazı yazan başka solaklar olduğunu belirtmiştir. Hatta popüler bir on beşinci yüzyıl kaligrafi kitabı, solak okuyucularına lettera mancina, yani ayna yazısı yöntemini uygulamanın en iyi yolunu gösterir.[15]

Solak olması Leonardo'nun çizim yöntemini de etkilemiştir. Yazarkenki gibi, eliyle çizgileri bozmamak için sağdan sola doğru çizmiştir.[16] Çoğu ressam tarama çizgilerini üst tarafı sağa yatık olarak çizer, yani şöyle: ////. Ama Leonardo'nun yaptığı taramalar kolayca ayırt edilebilir çünkü çizgileri sağ alttan başlayarak sol üste gider: \\. Bu tarama tarzı günümüzde ekstra bir avantaj doğurmuştur: bir çizimdeki solak tarama, onun Leonardo tarafından yapıldığının kanıtıdır.

Aynaya tutularak bakıldığında Leonardo'nun yazısının babasınınkiyle benzerlik gösterdiği görülür ki bu da muhtemelen Leonardo yazmayı öğrenirken Piero'nun yardımcı olduğunun bir göstergesidir. Öte yandan, defterlerindeki sayısal hesaplamaların çoğu alışılagelmiş tarzda yapılmıştır; abaküs okulu matematikte ayna yazısı kullanmasına müsamaha göstermemiş olsa gerek.[17] Solak olmak büyük bir engel değildi ama bir tuhaflık olarak görülüyordu. *Becerikli* ve *yetkin* olmaktan ziyade *şeytani* ve *münasebetsiz* olmayı çağrıştıran bir özellikti ve bu da Leonardo'yu başkalarının ve kendi gözünde herkesten farklı kılan bir başka özelliğiydi.

VERROCCHIO

Leonardo on dört yaşındayken babası, ona bir müvekkilinin, Floransa'daki en iyi atölyelerden birini işleten çok yönlü bir sanatçı ve mühendis Andrea Del Verrocchio'nun yanında çıraklık ayarlamayı başardı. Vasari'nin yazdığına göre, "Piero bir gün Leonardo'nun çizimlerinden bazılarını alıp yakın dostu Andrea del Verrocchio'ya götürdü ve oğlanın resim eğitimi almasının iyi bir fikir olup olmadığı konusunda ne düşündüğünü sordu." Piero, Verrocchio'yu yakından tanıyordu ve o sıralarda kendisi için en az dört adet sulh sözleşmesi ve kiralama belgesi tasdik etmişti. Öte yandan, Verrocchio muhtemelen çocuğu sırf babasına iyilik olsun diye değil, yetenekli bulduğu için yanına çırak almıştı. Vasari'ye göre, çocuğun yeteneği karşısında "hayretler içinde kalmıştı".[18]

Piero'nun noterlik bürosuna yakın bir sokakta bulunan Verrocchio'nun atölyesi, Leonardo için biçilmiş kaftandı. Verrocchio, yüzey anatomisi, mekanik, çizim teknikleri ve ışık ve gölgenin dökümlü kumaşlar gibi materyaller üzerindeki etkisini inceleyen sıkı bir eğitim programı yürütüyordu.

Leonardo geldiğinde, Verrocchio'nun atölyesinde Mediciler için gösterişli bir lahit üretilmekte, bronz bir İsa ve Aziz Tomas heykeli yontulmakta, bir gösteri için gümüş ve altın çiçeklerle kaplanmış beyaz taftadan sancaklar tasarlanmakta, Medicilerin antikalarının kürasyonu yapılmakta ve zenginlikleri ve dindarlıklarını göstermek isteyen tacirler için Meryem (Madonna) resimleri yapılmaktaydı. Atölyenin demirbaş listesi, bir yemek masası, yataklar, bir dünya küresi, aralarında Petrarca ve Ovidius şiirlerinin çevirileri ve on dördüncü yüzyılın popüler Floransalı yazarı Franco Sacchetti'nin nükteli kısa hikâyeleri de bulunan İtalyanca kitaplardan oluşmaktaydı. Atölyedeki başlıca tartışma konuları matematik, anatomi, diseksiyon, eski eserler, müzik ve felsefe gibi konuları içermekteydi. Vasari'ye göre, "Verrocchio bilime çok düşkündü, özellikle de geometriye."[19]

Verrocchio'nun *bottega*sı (atölyesi) tıpkı Floransa'daki beş altı ana rakibi gibi, sokakta sıralanan ayakkabı tamircileri ve kuyumculardan farksız, rafine bir sanat stüdyosundan çok, ticari kaygılarla işletilen bir dükkândı. Zemin katta zanaatkârlar ve çırakların şövalelerinden, tezgâhlarından, fırınlarından, çömlekçi çarklarından ve metal öğütü-

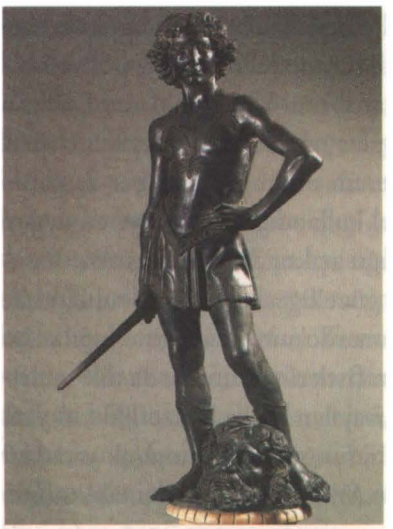
cülerinden çıkma ürünlerin seri üretimini yaptıkları, sokağa açılan bir imalathane ve teşhir alanı vardı. Çalışanların çoğu üst kattaki yaşama alanında birlikte yaşayıp yemek yiyorlardı. Üretilen tablolar ve objeler imzasızdı; bireysel ifadeyi ön plana çıkarma amacıyla üretilmiyorlardı. Verrocchio'ya atfedilen çoğu tablo dâhil ortaya çıkan eserler ortak çalışmanın ürünüydü. Amaç, özgünlüklerini ifade etmenin yollarını arayan yaratıcı dehalar yetiştirmekten çok, pazarlanabilir sanat eserleri ve objelerin sürekli akışını sağlamaktı.[20]

Bu atölyelerde çalışan zanaatkârlar Latince eğitimi almadıkları için kültürel elitin bir parçası olarak görülmüyordu. Ama sanatçıların statüsü değişmeye başlıyordu. Antik Roma klasiklerine duyulan ilginin yeniden doğuşu, doğayı son derece gerçeğe yakın tasvir etmeyi başardıkları için –çizdikleri üzümler kuşları kandıracak kadar– klasik dönem sanatçılarına methiyeler düzen Yaşlı Plinius'un yazılarını yeniden gündeme taşıdı. Alberti'nin yazıları ve matematiksel perspektifin gelişiminin yardımıyla ressamların sosyal ve entelektüel statüleri yükselişe geçmiş, aralarından birkaçı peşinden koşulan isimlere dönüşmeye başlamıştı.

Kuyumculuk eğitimi alan Verrocchio, tabloların fırça işlerini, çoğunlukla Lorenzo di Credi gibi yetiştirdiği genç sanatçılar başta olmak üzere, başkalarına bırakıyordu. Verrocchio müşfik bir ustaydı; Leonardo gibi öğrenciler çıraklık dönemleri sona erdikten sonra dahi genellikle onun yanında yaşayıp çalışmaya devam ediyordu. Aralarında Sandro Botticelli'nin de bulunduğu diğer genç ressamlar çevresinde toplanmıştı.

Verrocchio'nun babacan mizacının olumsuz bir tarafı vardı: sert bir işveren değildi ve atölyesi siparişleri zamanında teslim etmesiyle meşhur sayılmazdı. Vasari, Verrocchio'nun bir seferinde çıplak figürler içeren bir savaş sahnesi ve başka bazı öykülemeler için taslaklar hazırladığını ancak bu yapıtların "bir nedenden ötürü, artık her ne idiyse" yarım kaldıklarını yazar. Verrocchio bazı resimleri tamamlamadan yıllarca atölyesinde bekletirdi. Leonardo, dikkatinin kolayca dağılması, projelerini yarıda bırakma ve bir resim üzerinde yıllarca oyalanması dâhil her konuda ustasını katbekat geçecekti.

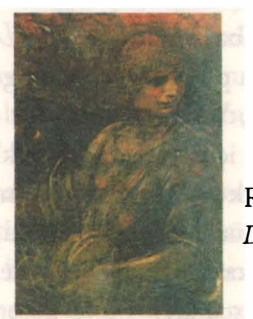
Verrocchio'nun en göz alıcı heykellerinden biri, Golyat'ın kesik başını ayaklarının arasına almış muzaffer genç savaşçı Davut'un 120 cm



Res. 1. Verrocchio'nun *Davut*'u.



Res. 2. Leonardo'nun *Müneccim Kralların Tapınması* resminde çizdiği varsayılan otoportresi.



Res. 3. Muhtemelen Verrocchio'nun *Davut*'u için poz veren Leonardo'yu gösteren bir çizim.

uzunluğundaki bronz heykelidir (res. 1). Tıpkı Leonardo'nun ileride resmedeceği tebessümler gibi kışkırtıcı ve biraz da gizemli bir gülümseme –Ne düşünmektedir acaba?– vardır dudaklarında. Çocuksu bir zaferin dışavurumuyla geleceğin liderine dönüşmekte olduğunun farkına varma arasında salınan bir tebessüm; kararlı bir ifadeye dönüşmekte olduğu anda yakalanan kibirli bir gülüş. Michelangelo'nun Davut'u kaslı bir erkek olarak tasvir ettiği ikonik mermer heykelinin aksine, Verrocchio'nun Davut'u on dört yaşlarında, hafif efemine, göz alıcı güzellikte bir oğlan gibi görünmektedir.

Atölyeye yeni girmiş çırak Leonardo, ustası Verrocchio'nun heykel üzerinde çalıştığı varsayılan sıralarda bu yaştaydı.[21] Verrocchio döne-

mine ait sanatçılar, klasik ideali genellikle daha natüralist öğelerle harmanlamışlardır ve heykellerinin belirli bir modelin bire bir portresi olması pek olası değildir. Yine de Leonardo'nun Verrocchio'nun *Davut*'u için poz verdiğini düşündüren nedenler mevcuttur.[22] Heykelin yüzü, Verrocchio'nun önceki eserlerinde tercih ettiği görülen her zamanki geniş yüz tipi değildir. Yeni bir model kullandığı barizdir ve en uygun adayın atölyeye yeni gelen oğlan olduğu açıktır. Neden derseniz: Vasari'ye göre genç Leonardo, "tarifsiz bir güzelliğe, en hüzünlü ruhları bile neşelendiren bir parıltıya sahipti." Leonardo'nun güzelliğine yapılan bu tür övgüler diğer erken dönem biyografistleri tarafından da dile getirilir. Alın size bir başka kanıt daha: Varsayılan başka benzerliklerin yanı sıra, Davut'un suratıyla (belirgin bir burun ve çene, yumuşak yanaklar ve dudaklar) Leonardo'nun *Müneccim Kralların Tapınması* tablosunun kenarına çizdiği ve otoportesi olduğu varsayılan genç çocuğun (res. 2) suratları benzerdir.

Dolayısıyla hayal gücümüzü biraz zorlayarak, Verrocchio'nun büyüleyici genç ve güzel Davut heykeline baktığımızda genç Leonardo'nun stüdyonun zemin katında heykel için poz verirken nasıl göründüğünü zihnimizde canlandırabiliriz. Ayrıca, Verrocchio'nun bir öğrencisinin elinden çıkma, muhtemelen heykel için yapılan bir eskizin kopyası olan bir çizim de mevcuttur. Modellik yapan oğlanı, parmaklarını kalçasına yerleştirişinden boynuyla köprücük kemiğinin buluştuğu yerdeki küçük çukura kadar aynı pozda fakat çıplak halde gösterir (res. 3).

Verrocchio'nun sanatı, titiz bir işçilikten öteye geçemediği eleştirilerine maruz kalmıştır. "Heykellerinin ve resimlerinin üslubu sert ve çiğ olmaya eğilimliydi çünkü bunlar, doğuştan gelen herhangi bir yetenek ya da yatkınlıktan ziyade, durmaksızın yürüttüğü araştırma ve çalışmanın ürünleriydi," diye yazar Vasari.[22t] Ancak Davut heykeli, genç Leonardo'nun bile etkilendiği harika bir eserdir. Davut'un saçlarında ve Golyat'ın saç ve sakalındaki bukleler, Leonardo'nun sanatının ayırt edici özelliğine dönüşecek türden gösterişli spirallerden oluşur. Buna ek olarak Verrocchio'nun heykeli (örneğin, Donatello'nun 1440 tarihli yorumunun aksine) anatomik detaylarda özen ve ustalık sergiler. Örneğin, Davut'un sağ kolunda görülen iki damar gerçeğe uygun betimlenmiştir ve görünüşteki kayıtsızlığına rağmen hançer benzeri kılıcını sıkı sıkıya tuttuğunu göstermek için tam da olması gerektiği gibi

belirgindirler. Aynı şekilde, Davut'un sol önkolunu dirseğine bağlayan kas da elinin bükülüşüne uygun bir biçimde gerilmiştir.

Durağan bir sanat eserinde hareketi tüm incelikleriyle ifade etme becerisi, Verrocchio'nun değeri yeterince bilinmemiş hünerlerinden biridir, Leonardo da kendi sanatında bunu hayata geçirecek ve resimlerinde ustasını bu hususta epey geride bırakacaktı. Verrocchio kendinden önceki çoğu sanatçıya kyasla heykellerinde büklümler, dönüşler ve akıcılığa çok daha fazla yer vermiştir. Leonardo çıraklığını yaparken başladığı bronz *İsa ve Aziz Tomas* heykelinde Aziz Tomas, İsa'nın yarasına dokunmak için soluna dönerken, kolunu kaldıran İsa'nın gövdesi de bükülür. Bu hareket hissi, heykeli bir öykülemeye dönüştürür. Anlatılan sadece bir an değil, bir hikâyedir: Yuhanna İncili'nde geçen ve Tomas'ın, dirilişinden şüphe duyduğu İsa'nın "Elini uzat, böğrüme koy" komutunu yerine getirişinin hikâyesi. Kenneth Clark'a göre bu, "Leonardo'nun tüm yapıtlarında ana motif haline getirdiği karşıt eksenli figürlerle sağlanmış karmaşık hareket akışının Rönesans'taki ilk örneğidir."[23] Verrocchio'nun hareket ve akıcılığa olan düşkünlüğünün etkileyici bir örneğini, Aziz Tomas'ın saçı ve İsa'nın sakalındaki büklüm büklüm bukleler ve sıkı kıvrımlarda görebiliriz.

Leonardo abaküs okulunda matematiğin ticarette nasıl kullanılacağını öğrenmişti, Verrocchio'dan ise çok daha kıymetli bir şey öğrendi: geometrinin büyüleyiciliğini. Verrocchio, Cosimo de' Medici'nin ölümünün ardından, lahti için mermer ve bronzdan bir levha tasarlamış ve yapımını Leonardo yanında çıraklığa başladıktan bir sene sonra 1467'de bitirmişti. Lahit levhası dini imgeler yerine Leonardo'nun *Vitruvius Adamı* çiziminde kullanacağı, karenin içine yerleştirilmiş çember motifinin hakim olduğu geometrik desenler içeriyordu. Verrocchio ve atölye çalışanları titizlikle harmonik oranlar, Pisagorcu müzikal gamı temel alan, titizlikle oranlanmış renkli dikdörtgenler ve yarım daireler oydular.[24] Leonardo böylece oranlarda bir armoni olduğunu ve matematiğin doğanın fırça darbesi olduğunu öğrendi.

Verrocchio'nun atölyesine çok büyük bir mühendislik işinin verilmesiyle geometri ve armoni iki yıl sonra bir kez daha bir araya geldi. Floransa katedralinin Brunelleschi imzalı kubbesinin tepesine iki ton ağırlığında bir küre yerleştirilecekti. Sonuç hem sanatsal hem teknolojik

anlamda bir zaferdi. Zaferin trompetler ve ilahilerin eşlik ettiği doruk noktası, 1471'de, Leonardo on dokuz yaşındayken yaşandı. Onlarca yıl sonra bile defterlerinde atıfta bulunmaya devam edeceği proje sayesinde, sanatsal nitelik ve mühendisliğin etkileşimi Leonardo'nun çalışmalarının ayrılmaz bir parçası haline geldi. Verrocchio'nun atölyesince kullanılan ve bazıları aslen Brunelleschi tarafından icat edilmiş olan kaldıraçlar ve dişli mekanizmaların titiz çizimlerini tutkuyla yaptı.[25]

Sekiz bakır levhayla kaplanmış yaldızlı, taştan kürenin inşası Leonardo'da optiğe ve ışık ışınlarının geometrisine karşı büyük bir merak ve hayranlık uyandırdı. O dönemde henüz kaynak şalomaları olmadığından, üçgen bakır levhalar güneş ışığını yüksek ısılı tek noktada toplayacak yaklaşık doksan santim genişliğinde içbükey aynalar kullanılarak lehimlenmişti. Işınların doğru açısını hesaplamak ve aynaların eğimlerini buna göre yapmak için geometri bilgisi gerekiyordu. Leonardo, "ateş aynaları" adını verdiği aynalardan büyülenmiş, hatta zaman zaman takıntı haline getirmişti; yıllar içinde defterlerine çeşitli açılardan ışık ışınlarını odaklayacak içbükey aynaların yapılışını gösteren iki yüze yakın çizim yapacaktı. Yaklaşık kırk yıl sonra Roma'da güneş enerjisini bir silaha dönüştürmek için devasa içbükey aynalar üzerinde çalışırken defterine "Santa Maria del Fiore'nin küresinin profillerinin nasıl lehimlendiğini hatırlıyor musun?" diye not etmiştir.[26]

Leonardo'yu etkileyen bir diğer isimse Verrocchio'nun Floransa'daki başlıca ticari rakibi Antonio del Pollaiuolo'ydu. Hareket eden ve bükülen gövdelerin tasviri üzerine yaptığı çalışmalarda Verrocchio'yu geride bırakan Pollaiuolo, anatomik incelemeler için insanlar üzerinde yüzey diseksiyonları gerçekleştirmiştir. Vasari'ye göre, "kasların yapısını incelemek ve çıplak bedene daha modern bir kavrayışla yaklaşmak için birçok kadavranın derisini yüzen ilk usta"dır. *Çıplakların Savaşı* gravürü ve *Hercules ve Antaneus* heykeli ve tablosunda Pollaiuolo, birbirlerini kılıçtan geçirmek ya da zapt etmek için mücadele ederken vücutları etkileyici ve bir o kadar da gerçekçi bükülen savaşçılar tasvir etmiştir. Kol ve bacakların bükülüşü ve yüzlerin aldığı ifadeleri tasvir ederken kas ve sinir anatomisinden yararlanmıştır.[27]

Babası, Leonardo'nun çılgın hayal gücünün ve sanatla doğanın harikalarını birleştirme yeteneğinin kıymetinin farkına varmış hatta bir

keresinde oğlunun bu özelliklerinden kazanç bile sağlamıştı. Vinci'de çalışan bir köylü tahtadan küçük bir kalkan yapmış ve Piero'dan kalkanı Floransa'ya götürüp üzerinin resimlenmesini istemişti. Piero'nun bu iş için görevlendirdiği Leonardo, kalkanın üzerine alev üfleyip zehir püskürten, ejderha benzeri bir korkunç canavar imgesi çizmeye karar vermişti. Canavara doğal bir görünüm vermek için gerçek kertenkeleler, cırcırböcekleri, yılanlar, kelebekler, çekirgeler ve yarasalardan parçalar toplamıştı. "Leonardo kalkan üzerinde o kadar uzun süre çalışmış ki odadaki ölü hayvan kokusu dayanılmaz bir hal almış. Ama resme büyük tutkusu yüzünden kokunun farkına bile varmamış," diye yazar Vasari. Piero kalkanı almaya geldiğinde, loş ışıkta gözüne gerçek bir canavar gibi gözüken çizim karşısında dehşete düşüp irkilmiş ve oğlunun eserini kendine saklayıp köylü için başka bir kalkan almaya karar vermişti. "Daha sonra Piero, Leonardo'nun kalkanını gizlice Floransa'daki bazı tüccarlara yüz duka karşılığında satmış; kısa bir süre sonra da kalkan, onu tüccarlardan üç yüz dukaya alan Milano Dükü'nün eline geçmiş."

Leonardo'nun belki de kayda geçen ilk sanat eseri diyebileceğimiz kalkan, yaşamı boyunca hiç körelmeyen hayal dünyası ile gözlemi birleştirmedeki hünerini gözler önüne serer. Daha sonra resim üzerine kapsamlı bir incelemeye dönüştürme niyetiyle alacağı notlarda şöyle yazacaktır: "Kişi kendi icadı olan hayali bir hayvanın, söz gelimi bir ejderhanın doğal bir görünüme sahip olmasını istiyorsa bu hayvanın başını çizmek için bir mastif veya bir tazının başını, gözleri için bir kedinin gözlerini, kulakları için bir kirpinin kulaklarını, burnu için bir tazının burnunu, kaşları için bir aslanın kaşlarını, şakağı için yaşlı bir horozu ve boynu için küçük bir su kaplumbağasını model almalıdır."[28]

DÖKÜMLÜ KUMAŞLAR, CHIAROSCURO VE SFUMATO

Verrocchio'nun atölyesindeki alıştırmalardan biri de çoğunlukla keten üzerine hafif fırça darbeleriyle çizilen siyah beyaz "dökümlü kumaş çalışmaları"ydı. Leonardo, Vasari'ye göre, "Zaman zaman kilden modellerini yaptığı figürlerini alçıya batırılmış yumuşak kumaşlara sarıp ince patiska ya da keten üzerine büyük bir sabırla, fırçanın ucuyla,



Res. 4. Verrocchio'nun atölyesinden dökümlü kumaş çalışması, Leonardo'ya atfedilir, y. 1470.

siyah-beyaz çizermiş." Kumaştaki kıvrımlar ve dalgalanmalar ışığın, gölgelerdeki ton geçişlerinin ve münferit parıltıların ustalıklı tasviriyle kadifemsi bir görünüm kazanırdı (res. 4). Verrocchio'nun atölyesinden çıkan dökümlü kumaş çizimlerinin bazıları, yapılacak resimler için ön hazırlık gibi görünmektedir. Geri kalanlarsa muhtemelen yalnızca alıştırma niteliğindeydi. Bu çizimler, hangilerinin Leonardo'ya, hangilerinin büyük ihtimalle Verrocchio, Ghirlandaio veya diğer çalışma arkadaşlarına ait olduğunu saptamaya soyunan hararetli akademik tartışmalar doğurmuştur.[29] Çizimlerin kime atfedileceğini belirlemedeki bariz zorluk, Verrocchio'nun *bottega*sındaki ortak çalışma kültürünün kanıtıdır.

Dökümlü kumaş alıştırmaları Leonardo'nun sanatsal dehasının en önemli bileşenlerinden birini geliştirmesine yardımcı oldu: ışık ve gölgeyi iki boyutlu bir yüzeyde daha etkili bir üç boyutluluk yanılsaması yaratacak biçimde kullanma becerisi. Bu alıştırmalar aynı zamanda

Leonardo'nun ışığın bir nesneyi nasıl hafifçe yalayıp bir parıltı, bir kıvrımın üstünde keskin bir kontrast ya da bir gölgenin kalbine doğru uzanan belli belirsiz bir ışık yansıması yarattığını fark edip gözlem gücünü keskinleştirmesini sağladı. "Ressamın ilk amacı," diye yazacaktı Leonardo sonradan, "bir cismi düz bir yüzeyde sanki üç boyutluymuş gibi göstermektir; bunu diğer herkesten daha büyük bir maharatle yapan kimse övgülerin en büyüğüne layıktır. Resim biliminin bu üstün marifeti, ışık ve gölgeden, diğer bir deyişle chiaroscuro'dan kaynaklanır."[30] Bu ifade Leonardo'nun sanatsal manifestosu ya da en azından manifestosunun kilit bir öğesi olarak kabul edilebilir.

İtalyanca "aydınlık/karanlık" terimine karşılık gelen *chiaroscuro*, iki boyutlu bir çizim veya resimde plastiklik ve üç boyutluluk yanılsaması yaratmak için ışık ve gölge kontrastlarının kullanıldığı bir modelleme tekniğidir. Leonardo'nun bu tekniği kullanma biçimi, daha doygun veya daha koyu bir renk tonu oluşturmak yerine siyah pigmentler ekleyerek o rengin koyuluğu üzerinde oynamalar yapmayı içeriyordu. Örneğin, *Benois Meryemi*'nde Bakire Meryem'in mavi elbisesini neredeyse siyahtan beyaza kadar uzanan bir ton çeşitliliği içinde resmetmiştir.

Leonardo, Verrocchio'nun atölyesinde dökümlü kumaş çizimlerinde ustalaşırken bir yandan da kontur çizgileri ve keskin köşeleri bulanıklaştırılmasını içeren sfumato tekniğine öncülük etti. Ressamlar bu tekniği nesneleri keskin konturlarla resmetmek yerine gözümüze göründükleri gibi resmetmek için kullanır. Bu yenilik, Vasari'nin Leonardo'yu resimde "modern üslubun" yaratıcısı olarak ilan etmesini sağlamış ve sanat tarihçisi Ernst Gombrich sfumato için "Leonardo'nun meşhur buluşu, bulanık ana hatlar ve yumuşatılmış renkler sayesinde formların birbirine karışmasını sağlayıp bazı şeyleri daima hayal gücümüze bırakıyor demiştir."[31]

Sfumato terimi İtalyanca "duman" sözcüğünden, daha doğrusu, dumanın havaya karışıp yavaş yavaş yok olmasından türemiştir. "Işığı ve gölgeleri sert hatlar ve keskin konturlarla resmetmemeli, dumanın havaya karışıp yok olması gibi birbirine karıştırmalısınız," diye öğütler Leonardo genç ressamlara.[32] *İsa'nın Vaftizi*'nde resmettiği meleğin gözlerinden *Mona Lisa*'nın tebessümüne, bulanık ve puslu ana hatlar, hayal gücümüzü devreye sokar. Keskin çizgiler ortadan kaybolduğunda muğlak bakışlar ve tebessümler gizemle parıldayabilir.

MİĞFERLİ SAVAŞÇILAR

1471'de, bakır kürenin Duomo'nun tepesine yerleştirildiği sıralarda, Floransa'daki zanaatkârların birçoğu gibi Verrocchio ve ekibi de zalim ve otoriter (ve yakında suikasta uğrayacak) Milano Dükü Galeazzo Maria Sforza'nın ziyareti sebebiyle Lorenzo de' Medici tarafından organize edilen şenliklerin hazırlığında çalışıyordu. Galeazzo'ya, Leonardo gibi o sırada on dokuz yaşında olan, esmer ve karizmatik küçük erkek kardeşi Ludovico Sforza eşlik ediyordu. (On bir yıl sonra Leonardo meşhur iş başvurusu mektubunu ona yazacaktı.) Verrocchio'nun atölyesinin iki önemli görevi vardı: Medicilerin konuk odalarının ziyaretçiler için yeniden dekore edilmesi ve Dük'e hediye olarak verilecek bir zırh takımı ile gösterişli bir miğfer yapmak.

Milano Dükü'nün geçit töreni, Medicilerin halk gösterilerine alışkın olan Floransalılar için bile büyüleyiciydi. Kortej iki bin at, altı yüz asker, bin av köpeği, şahinler, şahinciler, borazancılar, kavalcılar, berberler, köpek eğiticileri, müzisyenler ve şairlerden oluşuyordu.[33] Yanlarında berberleri ve şairleriyle seyahat eden bir korteje hayranlık duymamak zor. Büyük Perhiz dönemi olduğu için atlı mızrak dövüşleri ve turnuvaların yerini içerikli üç piyes almıştı. Ancak gösterilere hâkim olan atmosfer Büyük Perhiz ruhundan uzaktı. Dük'ün ziyareti, Medicilerin halkın hoşnutsuzluğunu dağıtmak için şatafatlı gösteriler ve törenler düzenleme âdetinin doruk noktası olmuştu.

Otoriter prensler için rehber niteliğindeki meşhur kitabının yanı sıra, Floransa tarihini de yazan Machiavelli, halkın gösterilere duyduğu hevesi, Leonardo'nun şehirde genç bir sanatçı olarak yaşadığı ve nispeten barış içinde geçen dönemde Floransa'yı pençesine düşüren sefahatle ilişkilendirmiştir: "Eskisinden daha edepsiz hale gelen, giyim kuşamda, yeme içmede ve türlü ahlaksızlıkta iyice aşırıya kaçan, işsiz güçsüz gençler tüm vakit ve paralarını kumara ve kadınlara harcadı. Bunların başlıca gayretleri, havalı giysiler giyip güzel görünmek ve konuşmalarını zekice laflarla süsleyip hava atmak. Bu davranışlar tüm saray maiyeti ve eşi Düşes ile birlikte geldiği Floransa'da büyük bir şatafat ve hürmetle karşılanan Milano Dükü'nün yandaşları tarafından da teşvik edildi." Şenlikler sırasında bir kilise yanıp kül oldu. Bu olay ilahi adalet olarak yorumlandı çünkü Machiavelli'nin yazdığı gibi,



Res. 5. Bir savaşçı.

"Kilisenin bize hayvansal gıdalardan uzak durmayı emrettiği Büyük Perhiz sırasında Milanolular ne Tanrı'ya ne de kilisesine saygı gösterip her gün hayvansal gıdalar yediler."[34]

Leonardo'nun en meşhur erken dönem çizimi, Milano Dükü'nün söz konusu ziyaretinden esinlenmiş veya bu ziyaretle bağlantılı olabilir.[35] Gösterişli bir miğfer takmış, haşin suratlı Romalı bir savaşçıyı profilden tasvir eden bu çalışma (res. 5), Floransa'nın düke hediyelerinden biri olarak stüdyosunda bir miğfer tasarlanan Verrocchio'nun yaptığı bir çizimden yola çıkmıştır. Leonardo'nun boyalı kâğıt üzerine sivri uçlu gümüş kalemle oluşturduğu son derece karmaşık desenler içeren çizimde, savaşçının miğferi aşırı gerçekçi bir kuş kanadı ve Leonardo'nun bayıldığı büklümler ve spirallerle süslenmiştir. Zırhın göğüslüğünde gülünç ama sevimli, kükreyen bir aslan vardır. Savaşçının suratı, sabırla çizilmiş tarama çizgileriyle elde edilen titiz gölgelemeler sonucunda zarafetle biçimlendirilmiş olmasına rağmen alt çenesi, alt dudağı ve kaşları neredeyse bir karikatür kadar abartılıdır. Karga burun ve çıkık çene Leonardo'nun çizimlerindeki ana motiflerden birine, yaşlı ve haşin, asil ama hafiften gülünç savaşçıya dönüşen bir profil yaratır.

Verrocchio'nun etkisi bu çizimde açıkça görülmektedir. Vasari'nin *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* kitabından Verrocchio'nun "biri Büyük İskender'in profilden tasviri, diğeri Darius'un [Pers Kralı] hayal ürünü bir portresi olan metalden çift başlı rölyef heykel" yaptığını biliyoruz. Bu rölyefler günümüzde kayıp olmakla birlikte o dönemde yapılmış olan çeşitli kopyalar sayesinde varlıklarından haberdarız. Bu kopyalar arasında en dikkat çekeni, Verrocchio ve atölyesine atfedilen, Washington DC Ulusal Sanat Galerisi'ndeki genç Büyük İskender tasviri mermer rölyeftir. Bu rölyef de benzer şekilde kanatlı bir ejderhayla süslenmiş gösterişli bir miğfer, kükreyen aslan motifli bir göğüslük ve ustadan çırağa geçen bol miktarda büklüm ve son derece girift sarmallar içerir. Leonardo kendi çiziminde Verrocchio'nun miğferin tepesine kondurduğu koca çeneli hayvan motifini yok etmiş, ejderhayı sarmal formlu floral desenlerle değiştirmiş ve tasarımı genel olarak yalınlaştırmıştır. Martin Kemp ve Juliana Barone'ye göre "Leonardo'nun sadeleştirmeleri, izleyicinin *gözünün* savaşçı ve aslanın başlarına, başka bir deyişle insanla hayvan arasında kurulan ilişkiye odaklanmasını sağlamıştır."[36]

Çifte başlı Darius ve İskender oymalarında olduğu gibi, Verrocchio'nun bazı yapıtlarında yan yana getirdiği yaşlı, haşin savaşçı ve güzel genç erkek profilleri, Leonardo'nun hem çizimlerinde hem de defterlerindeki rastgele karalamalarda sıkça karşımıza çıkan gözde temalarından birine dönüşecekti. Yan yana getirilmiş genç ve yaşlı savaşçı motifi, Verrocchio'nun, Floransa Vaftizhanesi için yaptığı *Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi* rölyefinin sağ köşesinde de görülür. Leonardo yirmi baş yaşındayken 1477 dolaylarında başlanan bu heykelin yapılması sırasında kimin kimden etkilendiği muğlaktır; yüz yüze bakan genç ve yaşlı savaşçılar olsun, en soldaki melek yüzlü oğlan olsun, Leonardo'nun elinden çıkmış olabileceklerine işaret eden bir hareket hissi ve duygu yüklü yüz ifadelerine sahiptir.[37]

ŞENLİKLER VE GÖSTERİLER

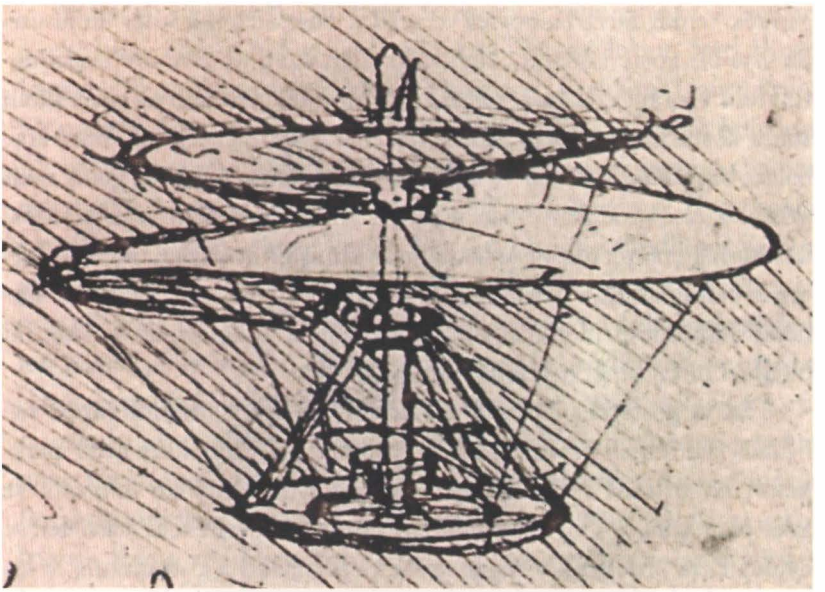
Floransa *bottega*larında üretim yapan sanatçılar ve mühendisler için Medici şenlikleri ve gösterileri üzerinde çalışmak, meslek hayatlarının önemli bir parçasıydı. Leonardo içinse aynı zamanda büyük bir keyifti. Zaten dar kesimli broker "doublet" ceketler ve gül pembesi tunikler

giyerek renkli tarzıyla, görsel ve teatral fanteziler yaratma konusunda usta bir gösteri adamı olarak dikkatleri üzerine çekmeye başlamıştı. Hem Floransa'da yaşarken hem de özellikle Milano'ya taşındıktan sonra kostümler, dekorlar, sahne düzenekleri, özel efektler, tören arabaları, bayraklar, flamalar ve eğlenceler tasarlamaya yıllarca geniş vakit ayırdı. Sahne prodüksiyonları gelgeç işlerdi ve yalnızca defterlerindeki kabataslak çizimlerde yaşamaktadırlar. Bu işler oyalayıcı, önemsiz uğraşlar olarak ciddiye alınmayabilir ancak Leonardo için sanat ve mühendisliği birleştirmenin keyifli bir yoluydular ve böylelikle karakterini biçimlendiren bir etkiye sahip oldular.[38]

Teatral gösteriler için sahne tasarımı ve dekor üretimi yapan zanaatkârlar, temel ilkeleri 1400'lü yıllarda geliştirilen sanatsal perspektif konusunda iyice ustalaşmışlardı. Resimle yapılan manzara ve arka planların, üç boyutlu dekorlar, aksesuarlar, hareketli nesneler ve oyuncularla birleştirilmesi gerekiyordu. Gerçeklik ve yanılsama iç içe geçiriliyordu. Bu temsiller ve gösterilerin etkisini Leonardo'nun hem sanatında hem de mühendisliğinde görebiliriz. Farklı bakış açıları için perspektif ilkelerinden nasıl yaralanabileceğini inceledi, yanılsamayla gerçekliği iç içe geçirmeyi sevdi ve özel efektler, kostüm, dekor ve sahne düzenekleri tasarlamaya bayıldı. Tüm bunlar defterlerindeki, uzmanların zaman zaman gizemli bulduğu çizimler ve düşsel yazılara büyük ölçüde açıklık kazandırır.

Örneğin, defterlerinde resmettiği bazı dişli, krank ve mekanik aygıtların Leonardo'nun karşılaştığı ya da kendi tasarladığı sahne düzenekleriyle ilgili olduğunu düşünüyorum. Floransalı emprezaryolar dekoru değiştirmek, hareketli eşya ve aksesuarlarla izleyicileri büyülemek ve sahneleri yaşayan tablolara dönüştürmek için *ingegni* adı verilen zekice tertibatlar üretiyorlardı. Vasari, "İsa'nın ahşaptan oyulmuş bir dağdan göğe yükselip meleklerle dolu bir bulut tarafından cennete taşındığı" bir sahneyle bir festival gösterisini doruk noktasına ulaştıran Floransalı bir marangoz ve mühendise methiyeler düzmüştür.

Benzer şekilde, Leonardo'nun defterlerinde karşımıza çıkan uçan tertibatlardan bir kısmı da muhtemelen izleyicileri eğlendirmeye yönelikti. Floransa'da sahnelenen temsiller genellikle göklerden inen veya mucizevi biçimde havada asılı duran karakterler ve sahne malzemeleri içeriyordu. Leonardo'nun uçan makinelerinden bazıları, ileride



Res. 6. Bir uçan makine, muhtemelen tiyatro için.

göreceğimiz üzere, açıkça insanın uçmasına yöneliktir. Ancak diğerleri 1480'li yıllardan itibaren defterlerinde yer almaya başlar ve teatral amaçlarla çizilmiş gibi dururlar. Manivelalar aracılığıyla hareket ettirilen kısıtlı bir menzile sahip kanatları vardır ve bir insanın pilotluğunda gökyüzünde uçabilmeleri mümkün değildir. Bazı benzer defter sayfalarında sahne ışıklandırması üzerine notlar ve oyuncuları havaya kaldırmaya yönelik kancalı makara sistemlerimin çizimleri görülür.[39]

Leonardo'nun, genellikle ilk helikopter tasarımı olarak kabul edilen meşhur gökyüzü vidası çizimi dahi (res. 6) bence tiyatral bir gösteri için tasarladığı *ingegni* kategorisine giriyor. Keten, tel ve bambudan oluşan sarmal mekanizmaya sahip bu aygıtın teoride döne döne havaya yükselmesi gerekiyordu. Leonardo "ketenin gözenekleri nişastayla kapatılmıştır" gibi bazı ayrıntılar verse de aygıtın bir insan tarafından nasıl uçurulacağı konusunda hiçbir yöntem belirtmez. Bu gökyüzü vidası izleyenleri eğlendirmeye yetecek ebatta olsa da muhtemelen bir insanı taşımaya yetecek kadar büyük değildir. Bu vidanın farklı bir modeli için, "pervane mili ince çelikten yapılacak, kuvvetle eğilecek ve serbest bırakıldığında vidayı döndürecektir," diye belirtmiştir. O dönemde benzer

düzenekleri kullanan oyuncaklar mevcuttu. Tasarladığı bazı mekanik kuşlar gibi, gökyüzü vidası da muhtemelen izleyicilerin bedenlerinden çok, hayal güçlerini harekete geçirmeye yönelikti.[40]

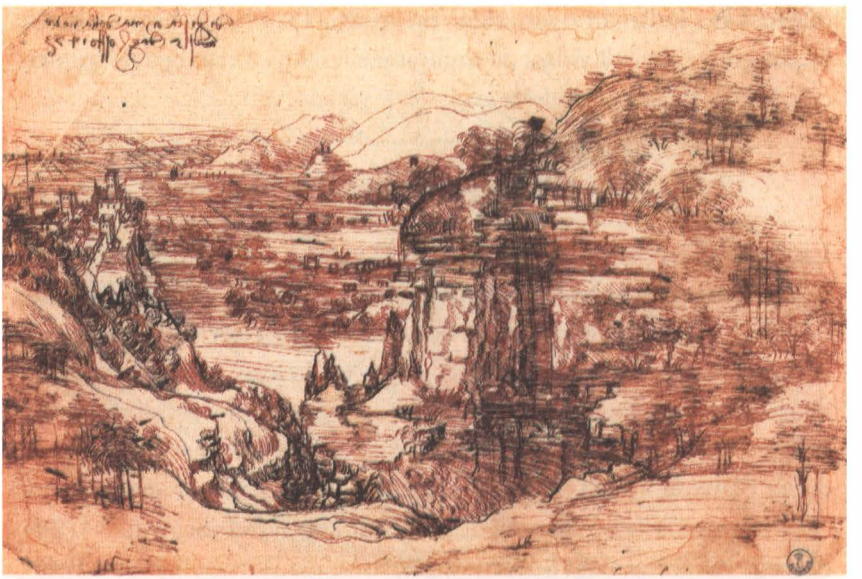
ARNO MANZARASI

Leonardo, Verrocchio'nun atölyesindeki işbirlikçi ve samimi ortamdan o kadar hoşnuttu ki 1472'de yirmi yaşındayken çıraklığı sona erdiğinde bile orada çalışmaya ve yaşamaya devam etti. İkinci eşiyle birlikte yakınlarda bir yerde oturan ve hâlâ başka çocuğu olmayan babasıyla dostane ilişkisini sürdürmeye devam ediyordu. Leonardo, Floransalı ressamlar birliği Compagnia di San Luca'ya kaydolduğunda imzasını "Leonardo di Ser Piero da Vinci," şeklinde atarak babasına bağlılığını teyit etmişti.

Compagnia bir lonca değil, bir yardımlaşma derneğiydi. 1472'de derneğe kaydolup aidat ödeyen isimler arasında Botticelli, Pietro Perugino, Ghirlandaio, Pollaiuolo, Filippino Lippi ve Verrocchio da vardı.[41] Yüz yıldır faaliyetine devam eden Compagnia, sanatçıların Floransa'nın miadını dolurmuş lonca sistemine tepki göstermesiyle yeniden canlanma sürecine girmişti. Eski lonca yapısı altında, 1197'de hekimler ve eczacılar için kurulmuş olan Arte dei Medici e Speziali'ye bağlıydılar. 1400'lerin sonlarında ise kendileri için daha özel bir konum elde etmenin peşindeydiler.

Leonardo çıraklıktan usta ressamlığa terfi ettikten aylar sonra Floransa'nın hareketli dar sokakları ve tıkış tıkış atölyelerinden kaçarak Vinci civarında uzanan yeşil tepelere geri döndü. 1473 yazında, yirmi bir yaşındayken defterine, "Ben burada, Antonio'yla kalmaktan mutluyum," diye yazdı.[42] Büyükbabası Antonio ölmüştü, dolayısıyla bahsi geçen Antonio, annesinin kocası Antonio Buti (Accattabriga) olmalı. Vinci'nin hemen dışındaki tepelerde annesi ve geniş üvey ailesiyle birlikte kalırken duyduğu mutluluğu tasavvur etmek zor değil. Gitmek istediği kalabalık yola yuvarlandıktan sonra terk ettiği sessiz tepenin hasretini çeken taş hikâyesini akla getiriyor.

Aynı defter sayfasının arka yüzünde Leonardo'nun belki de günümüze kalan en eski tarihli sanatsal çizimi, bilimsel gözlemi sanatsal duyarlılıkla birleştiren bir kariyerin parlak başlangıcı yer alır (res. 7).



Res. 7. Leonardo'nun Arno Vadisi manzarası, 1473.

Üzerine ayna yazısıyla, "Karların Meryemi günü, 5 Ağustos 1473," tarihini atmıştır.[43] Kâğıt üzerine kalemle kesik kesik çizgilerle yapılmış bu kabataslak izlenimci panorama taslağı, Vinci yakınlarında, Arno Nehri'ni çevreleyen kayalık tepeler ve yeşil vadiyi çağrıştırır. Bölgeye işaret eden bazı tanıdık öğeler – konik bir tepe, belki bir kale– olmakla birlikte, havada süzülen bir kuşun gözünden tasvir edilmiş görünüm, gerçek ile hayalin Leonardo'ya özgü bir karışımıdır. Leonardo, ressam olmanın şanının gerçeklik tarafından kısıtlanmaktan değil, beslenmekten geçtiğini fark etmişti. "Ressam kendisini mest edecek güzellikler görmek isterse onları yaratma gücüne sahiptir," diye yazdı. "Eğer vadiler görmek, dağların zirvelerinden geniş kırsal alanlara süzülmek ve daha sonra deniz ufkunu görmek istiyorsa hepsinin efendisidir."[44]

Diğer ressamlar manzarayı sadece resimlerine fon olsun diye yapıyorlardı. Leonardo ise bu çizimde farklı bir şey yaparak doğayı, resmin ana teması haline getiriyordu. Bu durum, Arno Vadisi çizimini Avrupa sanatındaki ilk manzara resmi adaylarından biri yapar. Çizimdeki jeolojik gerçekçilik çarpıcıdır: nehrin aşındırdığı sarp kayalıkların uzantıları, Leonardo'yu ömrü boyunca cezbedecek olan ve kusursuzca çizilmiş kaya katmanlarını gözler önüne serer. Çizgisel perspektifin

neredeyse kusursuz doğruluğu ve sonradan "hava perspektifi" adını vereceği optik fenomen kadar, atmosferin etkisiyle uzaktaki nesnelerin bulanıklaşması da son derecede çarpıcıdır.

Daha da çarpıcı olan, genç sanatçının hareket duygusunu aktarma becerisidir. Ağaçların yaprakları ve hatta yaprakların gölgeleri bile rüzgârda dalgalanıyormuş gibi kesik kavisli çizgilerle çizilmiştir. Bir su birikintisine düşen damlalar, titreşen kısa çizgilerle canlılık kazanmıştır. Sonuç, hareketi gözlemleme becerisinin enfes bir örneğidir.



Res. 8. *Tobias ve Melek*, Leonardo'yla birlikte Verrocchio.

TOBIAS VE MELEK

Leonardo onlu yaşlarının sonları ve yirmili yaşlarının başlarında Verrocchio'nun atölyesinde usta ressam olarak çalıştığı sıralarda iki resme katkıda bulundu: *Tobias ve Melek* (res. 8) resminde koşturan köpekle parlak balığın ve *İsa'nın Vaftizi*'ndeki en soldaki meleğin çiziminden sorumluydu. Bu işbirlikleri Verrocchio'dan neler öğrendiğini, sonra da onu nasıl geçtiğini gösterir.

İncil'de geçen ve on beşinci yüzyılın sonlarında Floransa'da popüler olan Tobias hikâyesi, gözleri görmeyen babası tarafından, koruyucu meleği İsrafil eşliğinde borç tahsiline gönderilen bir oğlanı anlatır. Yolculukları sırasında bir balık yakalarlar. Balığın bağırsaklarının babasının gözlerini açmaya da yarayan iyileştirici gücü vardır. İsrafil hem yolcuların hem de hekimler ve eczacılar loncasının koruyucu meleğiydi. Onun ve Tobias'ın hikâyesi, sanat hamisine dönüşen Floransalı varlıklı tüccarlar arasında popüler olmuştu; özellikle de aralarında seyahat eden oğlu bulunanların ilgisini çekiyordu.[45] Bu hikâyenin resmini yapan Floransalılar arasında Pollaiuolo, Verrocchio, Filippino Lippi, Botticelli ve Francesco Botticini (yedi kez) sayılabilir.

Pollaiuolo yorumu (res. 9) 1460'ların başında Orsanmichele kilisesi için yapılmıştır. Aynı kilisenin bir duvarındaki oyuğa yerleştirilecek İsa ve Aziz Tomas heykelini yapan Verrocchio ve Leonardo bu versiyonu gayet iyi biliyordu. Verrocchio birkaç yıl sonra kendi *Tobias ve Melek* tablosunu yaparken Pollaiuolo'yla açık seçik bir rekabete girmiştir.[46]

Verrocchio'nun atölyesinden çıkan versiyon, Pollaiuolo'nunkiyle bire bir aynı öğeleri içerir: çimenlik ve ağaçlıkların eşlik ettiği kıvrımlı bir nehir manzarasının önünde el ele yürüyen *Tobias ve Melek*, yanıbaşlarında koşturan Bolonez terrier, Tobias'ın elinde tuttuğu bir çubuğa iple bağlı bir sazan balığı ve balığın teneke bir kutu içindeki bağırsaklarını tutan İsrafil. Bununla birlikte, Leonardo'nun neler öğrendiğini gözler önüne sermesi açısından yarattığı etki ve detaylarıyla temelde bambaşka bir resimdir.

İki versiyon arasındaki farklardan biri, Pollaiuolo'nunki oldukça durağanken Verrocchio'nunki güçlü bir hareket duygusu vermesidir. Verrocchio bir heykeltıraş olarak bedene dinamizm katan bükümler, kıvrımlar ve atılımların tasvirinde ustalaşmıştı. Verrocchio'nun Tobias'ı



Res. 9. Antonio del Pollaiuolo'nun *Tobias ve Melek*'i.

adım atarken öne doğru eğilir; püsküller ve iplikler havada dalgalanırken pelerini arkasında uçuşur. Tobias ve İsrafil'in birbirlerine doğru dönüşleri doğaldır. El ele tutuşma biçimleri bile daha dinamiktir. Pollaiuolo'nun çizdiği yüzler herhangi bir ifadeden yoksunmuş gibi dururken Verrocchio yorumundaki bedensel hareketler, duygusal ifadelerle bağlantılıdır; fiziksel hareketin yanı sıra, ruhun hareketlerini de yansıtır.

Bir ressamdan ziyade heykeltıraş olan Verrocchio, doğa tasvirlerindeki ustalığıyla tanınmıyordu. Doğru, *İsa'nın Vaftizi* tablosunda güzel

bir dalışa geçen yırtıcı kuş çizmişliği vardır ama hayvanları çizme tarzı genellikle "yavan" ve "yetersiz" kabul edilirdi.[47]

Dolayısıyla Verrocchio'nun balığı ve köpeği çizmek için doğayı gözlem gücünün olağanüstü olduğunu kanıtlamaya başlayan öğrencisi Leonardo'ya başvurması şaşırtıcı değildir. Hayvanların ikisi de hâlihazırda bitmiş bir arka plan manzarası üzerine çizilmiştir; bunu biliyoruz çünkü zaman zaman Leonardo'nun deneysel karışımlarında olduğu gibi, boyası bir miktar saydamlaşmıştır.

Balığın parıl parıl parıldayan pulları Leonardo'nun, ışığın bir objeye nasıl vurduğunu ve gözlerimizin önünde nasıl kıpır kıpır dans ettiğini yakalamakta ve ışığın sihrini resmetmekte daha o zamanlarda ustalaşmaya başladığını gösterir. Her pul ayrı bir şaheserdir. Sol üst köşeden gelen güneş ışığı, bir ışık, gölge ve parıltı karışımı oluşturur. Balığın solungacının arkasında ve ıslak gözünün üzerinde ışıltılı noktalar görülür. Diğer ressamların aksine Leonardo, balığın yarılmış karnından damlayan kanı bile çizecek kadar özen göstermiştir.

İsrafil'in ayaklarının dibinde koşturan köpeğe gelince: Tobias'ın sevimliliğiyle uyumlu bir ifadesi ve karakteri vardır. Leonardo'nun köpeği, Pollaiuolo'nun kaskatı köpeğiyle büyük bir karşıtlık oluşturarak doğal hareketlerle koşar ve dikkatle etrafını izler. En dikkat çekici özelliği, kıvır kıvır postudur. Köpeğin tüylerindeki itinalı çizim ve ışıklandırma, (fırça darbelerinin sol elle yapıldığını gösteren analize göre) yine Leonardo tarafından çizilmiş olan Tobias'ın kulağının üstündeki buklelerde de görülür.[48] Kusursuz bir ışıklandırma verilmiş, kıvrım kıvrım akıcı bukleler Leonardo'nun imzasına dönüşmektedir.

Bu son derece hoş ve canlı tabloda usta-çırak işbirliğinin gücünü görebiliriz. Zaten son derece keskin bir doğa gözlemcisi olan Leonardo, bir yandan da ışığın nesneler üzerindeki etkilerini resmetme becerisini geliştiriyordu. İlaveten, usta heykeltıraş Verrocchio'dan inceliklerini öğrendiği hareket duygusunu yansıtmanın ve öykülemenin hevesine kapılmıştı.

İSA'NIN VAFTİZİ

Leonardo'nun Verrocchio'yla yaptığı ortak çalışmaların doruk noktasını 1470'lerin ortalarında tamamlanan ve Vaftizci Yahya'yı diz çökmüş



Res. 10. *İsa'nın Vaftizi*, Leonardo'yla birlikte Verrocchio.

iki meleğin eşliğinde Ürdün Nehri'nin kıyısında, İsa'nın başından aşağı su dökerken gösteren *İsa'nın Vaftizi* tablosu oluşturur. (res. 10). Leonardo kompozisyonun en solundaki, dönüş hareketi içinde, ışıltılar saçan meleği çizmiştir. Verrocchio gördüğünde melekten o kadar etkilenir ki "eline bir daha asla fırça almamaya karar verir". En azından Vasari bize böyle anlatır. Vasari'nin mitleştirme ve belli klişeleri tekrarlama eğilimini hesaba katsak dahi bu hikâyede doğruluk payı olması mümkün. Verrocchio bundan sonra hiçbir yeni resmi tek başına tamamlamamıştır.[49] Daha önemlisi, *İsa'nın Vaftizi*'nde Leonardo'nun çizdiği kısımlarla Verrocchio tarafından yapılan kısımlar arasında bir karşılaştırma yapıldığında, iki ressam arasında daha yaşlı olanının resim yapmayı neden başkalarına bırakmaya hazır olduğu anlaşılır.

Resmin X ışınlarıyla analizi, soldaki meleğin, arka plandaki manzaranın büyük bir kısmının ve İsa'nın vücudunun ince yağlıboya katmanları biçiminde boyandığını, pigmentlerin hayli seyreltilmiş olduğunu, boyaların çok hafif fırça darbeleriyle vurulup zaman zaman da parmak uçlarıyla sürülüp düzeltildiğini gösterir. Leonardo'nun 1470'lerde geliştirdiği bir tarzdır bu. Yağlıboya İtalya'ya Hollanda'dan gelmişti ve Pollaiuolo'nun atölyesi de Leonardo da bu boyayı kullanıyordu. Verrocchio ise yağlıboya kullanımını asla benimsememiş ve suda çözünen pigmentlerle yumurta sarısının karışımından oluşan temperayı kullanmaya devam etmiştir.[50]

Leonardo tarafından çizilen meleğin en çarpıcı özelliği, pozundaki dinamizmdir. Hafif arkadan, kıvrık bir dörtte üç profilden görülen meleğin gövdesi hafifçe sola doğru dönerken, boynu sağa döner. "Figürlerinizi daima başın döndüğü taraf, göğsün dönük olduğu taraf olmayacak şekilde resmedin çünkü doğa bize rahatımız için birçok yöne kolaylıkla bükülen bir boyun bahşetmiştir," diye yazmıştır Leonardo defterlerinden birinde.[51] *İsa ve Aziz Tomas* heykelinde açıkça görüldüğü üzere, Verrocchio heykelde hareketi tasvir etmede ustaydı. Leonardo da hareketi resimde tasvir etmede uzmanlaştı.

Resimdeki iki melek karşılaştırıldığında Leonardo'nun ustasını geçmeye başladığı görülür. Verrocchio'nun çizdiği donuk yüzlü melek boş gözlerle diğer meleğe bakıyor gibidir. Dışarıya vurduğu tek duygu kendini kendisinden çok daha canlı ve ifade yüklü bir meleğin yanında bulmuş olmasından dolayı duyduğu hayret gibi durmaktadır.

"Yanındaki diğer meleğe hayretle, sanki başka bir dünyadan gelen bir ziyaretçiymiş gibi bakmaktadır," diye yazar Kenneth Clark, "Leonardo'nun çizdiği melek gerçekten de Verrocchio'nun asla nüfuz edemediği bir hayal dünyasına aittir."[52]

Çoğu ressam gibi Verrocchio da çizdiği meleğin başının, yüzünün ve gözlerinin konturlarını belirgin çizgilerle tanımlamıştır. Öte yandan Leonardo'nun çizdiği meleğin yüz hatları keskin çizgilerle tanımlanmamıştır. Bukleler bir saç çizgisi yaratmak yerine yumuşak geçişlerle birbirine ve yüze karışır. Verrocchio'nun çizdiği meleğin çenesinin altındaki gölgeye bakın. Belirgin fırça darbeleriyle sürülen tempera boya, keskin bir çene çizgisi oluşturur. Şimdi bir de Leonardo'nunkine bakın: Gölge daha saydamdır ve yüze daha yumuşak bir geçişle karışır; bunu yağlıboyayla yapmak daha kolaydır. İnce katmanlar halinde belli belirsiz sürülmüş akıcı fırça darbeleri zaman zaman elle düzeltilmiştir. Meleğin yüzü yumuşak konturlarla işlenmiştir. Kenar çizgileri belirgin değildir.

Aynı güzelliği İsa'nın bedeninde de görebiliriz. İsa'nın Leonardo tarafından çizilen bacaklarını Vaftizci Yahya'nın Verrocchio tarafından çizilen bacaklarıyla karşılaştırın. Verrocchio'nun çizdikleri dikkatli bir gözlemcinin gerçekte görebileceğinden daha keskin hatlara sahiptir. Öte yandan Leonardo, İsa'nın açıkta kalan kasık kıllarındaki kıvrımları bile titizlikle bulanıklaştırmıştır.

Sfumato tekniğinin keskin konturları bulanıklaştıran dumansılığı artık Leonardo'nun sanatının alametifarikası haline gelmişti. Alberti resim üzerine yazdıklarında konturların çizgilerle belirtilmesini tavsiye etmişti ve Verrocchio'nun yaptığı da tam olarak buydu. Gerçek dünyayı büyük bir dikkatle gözlemleyen Leonardo ise tam tersini fark etmişti: üç boyutlu nesnelere baktığımızda keskin hatlar görmeyiz. "Resim yaparken belirgin ve kaba konturlar ve profillerden ziyade dumansı bir görünüm elde etmeyi amaçlayın," diye yazmıştır, "Gölgeleri ve yalnızca belli belirsiz fark edilmesi gereken ana hatları çizerken keskin ve açıkça belirgin çizgiler kullanmayın, yoksa çizdikleriniz odunsu bir görünüme sahip olacaktır."[53] Verrocchio'nun meleği bu odunsu görünüme sahipken, Leonardo'nunki öyle değildir.

X-ışını analizi, doğayı algılayışı Leonardo'dan daha kısıtlı olan Verrocchio'nun arka plana, ormanlarda bulunabileceklerden daha cansız birkaç ağaç ve çalı grubu çizerek başladığını gösterir. Leonardo ise arka

plan çizimini devraldığında yağlıboyayla sarp kayalıkların arasından akan son derece doğal görünümlü bir nehir çizmiştir. Bu durgun ama ışıltılı nehir, bir yandan Leonardo'nun Arno Nehri çizimini anımsatırken, bir yandan da *Mona Lisa*'nın habercisidir. Verrocchio'nun yavan palmiye ağacını saymazsak resmin arka planı, doğal gerçekçilikle hayal âleminin büyülü bir karışımını sergilemektedir.

Kayaların jeolojik formasyonları (kuvvetle muhtemel başkası tarafından çizilmiş olan en sağdakiler hariç) özenle tasvir edilmiş olmakla birlikte bu tasvirler Leonardo'nun ilerleyen zamanlarda sergileyeceği türden bir ustalık içermez. Manzara uzaklaştıkça, gözlerimize görüneceği doğal haliyle kademeli olarak bulanıklaşarak gökyüzünün mavisinin tepelerin hemen üstünde beyaz sis bulutlarına dönüştüğü puslu bir ufka döner. "Sisin kenarları belli belirsiz, gökyüzünün mavisine karışmalı ve yeryüzüne doğru yaklaştıkça neredeyse yerden kalkmış bir toz bulutu gibi görünmeli," diye yazmıştır bir defterinde Leonardo.[54]

Leonardo ön planı ve arka planı resmederken eserin düzenleyici temasını yaratır: bu, anlatıyı bütünleştiren, kıvrıla kıvrıla akan nehirdir. Suyun akışını, dünya makrokozmosu ile insan mikrokozmosunu birbirine bağlayan hayat damarı olarak metaforik bir kudret katarak bilimsel bir ustalık ve ruhani bir hikmetle betimler. Su gökten ve ırak göllerden boşalır, kayaların arasından geçerek etkileyici yamaçlar ve pürüzsüz çakıl taşları oluşturur ve damarlarındaki kanla birleşircesine Vaftizci'nin çanağından dökülür. En nihayetinde, İsa'nın ayaklarını sarmalar ve resmin kenarına tatlı dalgalar halinde varır; burada bize ulaşır ve bizi akışın bir parçası kılar.

Suyun akışında önlenemez bir devinim gücü mevcuttur; İsa'nın ayak bilekleri önüne çıktığında yoluna devam ederken girdaplar ve burgaçlar oluşturur. Leonardo, belirgin şekilde görülebilen girdaplar ve bilimsel bir doğrulukla tasvir edilmiş minik su dalgalarıyla zaman içinde gözde motifi haline gelecek olan doğadaki sarmalların keyfini sürer. Çizdiği meleğin boynundan aşağı süzülen lüleler şelaleleri andırır; sanki nehir başından aşağı akmış da saçlara dönüşmüş gibidir.

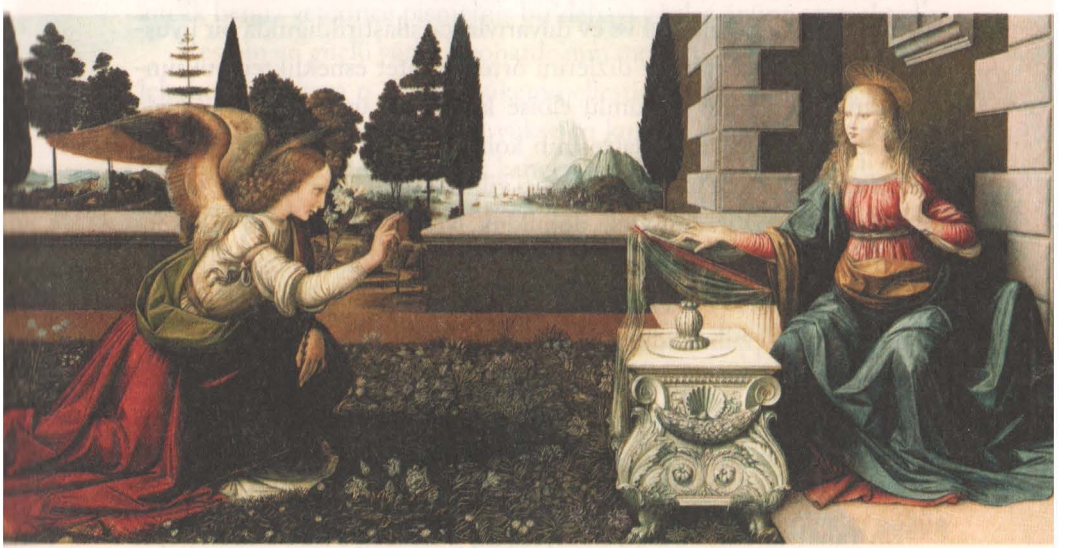
Resmin merkezinde ufak bir şelale bulunur, Leonardo sonradan resimleri ve defterlerinde bir göle veya nehre girdaplar oluşturacak şekilde dökülen su tasvirlerine bol bol yer verecektir. Bu çizimler bazen bilimsel karakterde, bazense karanlık sanrılar şeklindedir. Bu örnekte,

dökülen su capcanlıdır; sıçrayan su damlaları Tobias'ın yavru köpeği misali anaforların etrafında hoplayıp zıplamaktadır.

İsa'nın Vaftizi'yle birlikte Verrocchio, Leonardo'nun ustası olmaktan çıkıp işbirlikçisine dönüşmüştür. Verrocchio, Leonardo'nun resmin heykelsel unsurlarını, özellikle de modellemeyi ve hareket halinde kıvrılan, bükülen, dönen bir bedenin nasıl gösterileceğini öğrenmesine yardım etmişti. Ancak Leonardo, yarı saydam ve saydam ince yağlıboya katmanları kullanarak, gözlem ve tasavvur becerisi sayesinde, resmi artık farklı bir seviyeye çıkartıyordu. Uzak ufuklardaki pustan meleğin çenesinin altındaki gölgeye ve İsa'nın ayaklarının etrafındaki suya, Leonardo bir ressamın gözlemlediğini dönüştürmesi ve aktarmasının yeni yollarını ortaya koyuyordu.

MERYEM'E MÜJDE

Leonardo'nun, 1470'li yıllarda Verrocchio ile gerçekleştirdiği ortak çalışmaların yanı sıra, yirmili yaşlarında ustasının stüdyosunda çalışmaya devam ederken büyük ölçüde tek başına yaptığı en az dört resim vardır: bir Meryem'e Müjde, küçük boyutlu iki Meryem ve Çocuk İsa resmi ve Floransalı bir kadını resmettiği öncü portre çalışması *Ginevra de' Benci*.



Res. 11. Leonardo'nun *Meryem'e Müjde*'si.

Melek Cebrail'in Bakire Meryem'e, İsa Mesih'in annesi olacağını bildirerek onu büyük bir şaşkınlığa uğrattığı anı tasvir eden "Meryem'e Müjde" resimleri Rönesans'ta son derece popülerdi. Tebliğ anıyla Meryem'in tepkisini öyküleyen Leonardo yorumu, Meryem'i görkemli bir köy villasının duvarlarla çevrili bahçesinde başını okuduğu kitaptan kaldırıp Cebrail'e bakarken tasvir eder (res. 11). Resim, alabildiğine tutkulu olmakla birlikte o denli kusurlarla doludur ki Leonardo'nun olup olmadığı yer yer tartışılmıştır. Kimi uzmanlar resmin Verrocchio'nun, atölyesinde çalışan başkalarıyla birlikte gerçekleştirdiği sıkıntılı bir ortak çalışma olduğunu ileri sürer.[55] Ancak çeşitli kanıtlar, resmin tek başına Leonardo'nun elinden çıkmamışsa bile buradaki birincil elin onun olduğunu ortaya koyar. Leonardo Cebrail'in elbise yeni için bir hazırlık çizimi yapmıştır ve ayrıca resimde alametifarikası olan elle yağlıboyayı sürme tarzını görürüz. Çok yakından incelendiğinde, Bakire Meryem'in sağ elinde ve rahlenin altındaki yapraklarda Leonardo'nun parmak izleri seçilebilir.[56]

Resimdeki sorunlu unsurlar arasında, resmin geri kalanına göre birazcık daha yüksek bir seyir noktasından görüldüğü izlenimini veren ve meleğin işaret eden parmakları ile Meryem'in kaldırdığı eli arasındaki görsel bağlantıyı zayıflatan hantal bahçe duvarı yer alır. Duvarın açık kısmının kenarı tuhaf bir açıya sahiptir, bu da duvar sanki sağdan görülüyormuş gibi bir etki ve ev duvarıyla karşılaştırıldığında bir uyuşmazlık yaratır. Meryem'in dizlerini örten kıyafet esneklikten yoksundur; sanki Leonardo dökümlü elbise kıvrımları üzerinde biraz fazla cebelleşmiştir. Ayrıca sandalyesinin kolu olduğunu varsaydığım tuhaf yerleştirme Meryem'in üç dizi varmış gibi görünmesine yol açar. Gerek pozu, gerekse yüz ifadesindeki donukluk, Meryem'i bir vitrin mankeni gibi göstermektedir. Ruhsuz çizilmiş servi ağaçları aynı boydadır; oysa sağda, evin yanında olan ağaç, bize daha yakın durmaktadır, dolayısıyla da daha büyük çizilmelidir. Servilerden ince uzun gövdeli olanı meleğin parmaklarından filizlenmiş gibi görünür; meleğin tuttuğu akzambak çiçeğinin botanik bakımdan hatasızlığı, diğer bitkiler ve otların –Leonardo'da görmeye hiç alışık olmadığınız– klişe çizimleriyle tezat oluşturur.[57]

En rahatsız edici kusur, Meryem'in, Verrocchio'nun Medici için tasarladığı bir lahitten esinlenmiş şatafatlı rahleye göre konumlandı-

rılmasındaki tuhaflıktır. Rahlenin alt kısmı Meryem'e göre izleyiciye bir metre kadar daha yakındır, bu da Meryem'in sağ koluyla kitaba uzanmak için fazla uzak kaldığı izlenimi yaratır; yine de kolu boylu boyunca uzanmıştır, dolayısıyla da fazlasıyla tuhaf bir uzunlukta görünür. Bunun genç bir ressamın çalışması olduğu apaçık ortadadır. *Meryem'e Müjde*, sonrasında perspektifle ilgili gözlemlere ve optik üzerine çalışmalara dalmasaydı Leonardo'nun ne tarz bir ressam olacağına dair bir fikir verir.

Ancak dikkatle incelendiğinde, resim göründüğü kadar kötü değildir. Leonardo, *anamorfoz* diye bilinen, bir eserde, tam karşıdan bakıldığında kimi unsurların çarpık gözüktüğü ancak farklı bir açıdan bakıldığında düzgün gözüktüğü görsel hile üzerinde denemeler yapmaktaydı. Zaman zaman defterlerine bu tekniğe ilişkin eskizler çizmiştir. Uffizi'de rehberler, *Meryem'e Müjde* tablosunun sağına doğru birkaç adım gitmenizi ve esere tekrar bakmanızı önerir. Meleğin kolu daha az tuhaf gözükecektir. Bahçe duvarındaki açıklığın açısı da. Hatta çömelip resme biraz aşağıdan baktığınızda durum biraz daha düzelir. Leonardo kiliseye sağdan yürüyerek giren birine güzel görünecek bir eser yaratma peşindeydi. Ayrıca Müjde'nin bildirilmesi eylemini Meryem'in gözünden görmemiz için bizi biraz sağa doğru itekliyordu.[58] Bu neredeyse işe yarar. Sergilediği perspektif hileleri serpilmekte olan ancak henüz yeterince pişmemiş bir dehayı gözler önüne sermektedir.

Resmin en güçlü yönü, Leonardo'nun melek Cebrail tasviridir. Melek Leonardo'nun o sırada mükemmelleştirdiği androjenimsi bir güzelliğe sahiptir; omuzlarından yükselen kuşvari kanatlarında (bir başkasının eklediği içler acısı açık kahverengi uzantı göz ardı edildiğinde) Leonardo gerçekcilik ile hayal gücünü yine harikulade şekilde harmanlamıştır. Leonardo Cebrail'e hareket kazandırmayı başarır: henüz yere inmişçesine öne eğilmiştir; elbisesinin yenini saracak şekilde bağlanmış kurdele (hazırlık çiziminden farklı şekilde) geriye doğru uçuşur; bu esnada varışının yarattığı rüzgâr altındaki otları ve çiçekleri dalgalandırır.

Meryem'e Müjde'deki bir diğer çarpıcı unsur, Leonardo'nun gölgelerdeki tonlamasıdır. Batan güneş resmin sol tarafından parlarken, bahçe duvarı ve rahlenin üstüne soluk sarı bir parlaklık yansıtır. Ancak güneşin parlaklığının önünün kesildiği yerlerde ortaya çıkan gölgeler göğün mavi tonunu alır. Beyaz rahlenin ön tarafı, batan güneşin doğrudan

gelen parlaklığından daha ziyade göğün kırılan ışığıyla aydınlandığından, hafif mavi tonlarındadır.[59] Leonardo defterlerinde "Gölgeler çeşitlilik içerir," diye açıklar. "Masmavi bir gökten yansıyan ışığın vurduğu bir nesnenin yan tarafı, hafifçe bu mavi tonun rengini alır; bu durum özellikle beyaz nesnelerde görülür. Nesnenin ışığını güneşten alan tarafında bu mavi renk tonu kendini gösterir. Bu durum özellikle akşamları, güneş bulutların arasından batmaya başlayıp kızıllaştığında görülebilir."[60]

Yağlıboyada giderek artan ustalığı, Leonardo'nun incelikli renklendirmelerine büyük katkı sağladı. Aşırı seyreltik pigmentler kullanarak, boyayı ince, yarı saydam katmanlar şeklinde sürebiliyor, hafif fırça darbeleri ya da parmaklarıyla yayarak gölgelerin ustalıkla şekillenmesini sağlıyordu. Bu teknik en çok Bakire Meryem'in yüzünde fark edilir. Batan güneşin tüm parlaklığının yansıdığı yüzü, Cebrail'in teninde göze çarpmayan bir akkorlukla parıldar. Meryem, tüm ifadesizliğine rağmen, resmin geri kalanına kıyasla tüm dikkkati üzerinde toplayan bir ışıltıya sahiptir.[61]

Meryem'e Müjde, henüz yirmilerinin başlarında olan Leonardo'nun ışık, perspektif ve insan tepkilerini içeren anlatılarla yaptığı deneyleri yansıtır. Bu süreçte kimi hatalar yapmıştır. Ancak yenilikçiliği ve deneyciliğinden kaynaklı bu hatalar bile dehasını müjdelemektedir.

MERYEMLER

Meryem'i bebek İsa'yla birlikte tasvir eden küçük boyutlu dini resim ve heykeller Verrocchio'nun atölyesinde düzenli olarak üretilen başlıca eserlerdendi. Leonardo bu tür resimlerden en az iki tane yapmıştır: Günümüzde, bulunduğu yere atfen Münih Meryem'i olarak da bilinen *Karanfilli Meryem* (res. 12) ve Ermitaj Müzesi'nde sergilenen ve bir zamanlar sahibi olan bir koleksiyoncunun ardından Benois Meryemi adıyla da bilinen *Meryem ve Çiçekli Çocuk İsa* (res. 13).

Her iki resimde de en ilgi çekici unsur, kıpır kıpır tombul bebek İsa'dır. İsa'nın boğum boğum vücudu Leonardo'ya modelleme, ışık ve gölgeyi kullanarak gerçekçi bir üç boyutlu görünüm yaratmak için dökümlü kumaş çalışmalarının ötesine geçme şansı vermiştir. Tablolar Leonardo'nun, resimsel öğelerin ton ve parlaklıklarını renk tonlarını koyulaştırmak yerine siyah pigmentler kullanarak değiştirdiği sert

ışık-gölge kontrastları içeren chiaroscuro kullanımının ilk örneklerindendir. Washington DC Ulusal Sanat Galerisi'nden David Alan Brown, "Leonardo chiaroscurosuyla ilk kez bir resimde, heykelin hacimliliğiyle boy ölçüşen dört dörtlük üç boyutlu formlar yaratmayı başarmıştır," diye yazar.[62]

Bu resimlerdeki gerçekçi bebek İsa tasvirleri, Leonardo'nun sanatının anatomik gözlemlerden beslendiğini gösteren ilk işaretlerdendir. Defterine, "Küçük çocuklarda bütün eklemler incedir ve aralarındaki kısımlar kalındır," diye yazmıştır. "Bunun nedeni, eklemleri etlerin değil, sadece derinin örtmesi ve kemikleri bir bağlama teli gibi birbirine bağlayan tendon özelliği taşımasıdır. Eklemler arasındaysa dolgun bir etlilik yer alır."[63] Bu kontrast, Meryem'in bilekleriyle bebek İsa'nınkiler karşılaştırıldığında her iki resimde de görülebilir.



Res. 12. *Karanfilli Meryem* (Münih Meryemi).

Münih'teki *Karanfilli Meryem*'de, resmin odak noktası yeni doğmuş İsa'nın çiçeğe gösterdiği tepkidir. Tombul kollarının hareketleriyle yüzüne yansıyan duygular birbiriyle bağlantılıdır. İsa, Medici ailesinin kullandığı bir sembol olan ve eserin onlar tarafından sipariş edilmiş olabileceğine işaret eden kristal kürelerle süslenmiş bir minderde oturmaktadır. Pencerelerden görünen manzara, Leonardo'nun gözlemle hayal dünyasını birleştirme tutkusunu gösterir; bulanık hava perspektifiyse bütünüyle hayal ürünü olan sarp kayalara gerçeklik kazandırır.

Leonardo'nun duygular ve gösterilen tepkileri canlı bir biçimde resmetme becerisi ve böylelikle kompozisyonu donmuş bir andan bir hikâyeye dönüştürmesi, Rusya'daki Ermitaj Müzesi'nde bulunan *Meryem ve Çiçekli Çocuk İsa* tablosunda da görülebilir. Bebek İsa, Brown'un tabiriyle adeta "umut vaat eden genç bir botanist"[64] gibi, tüm dikkatini Meryem'in ona uzattığı haç şeklindeki çiçeğe vermiştir.



Res. 13. *Meryem ve Çiçekli Çocuk İsa* (Benois Meryemi).

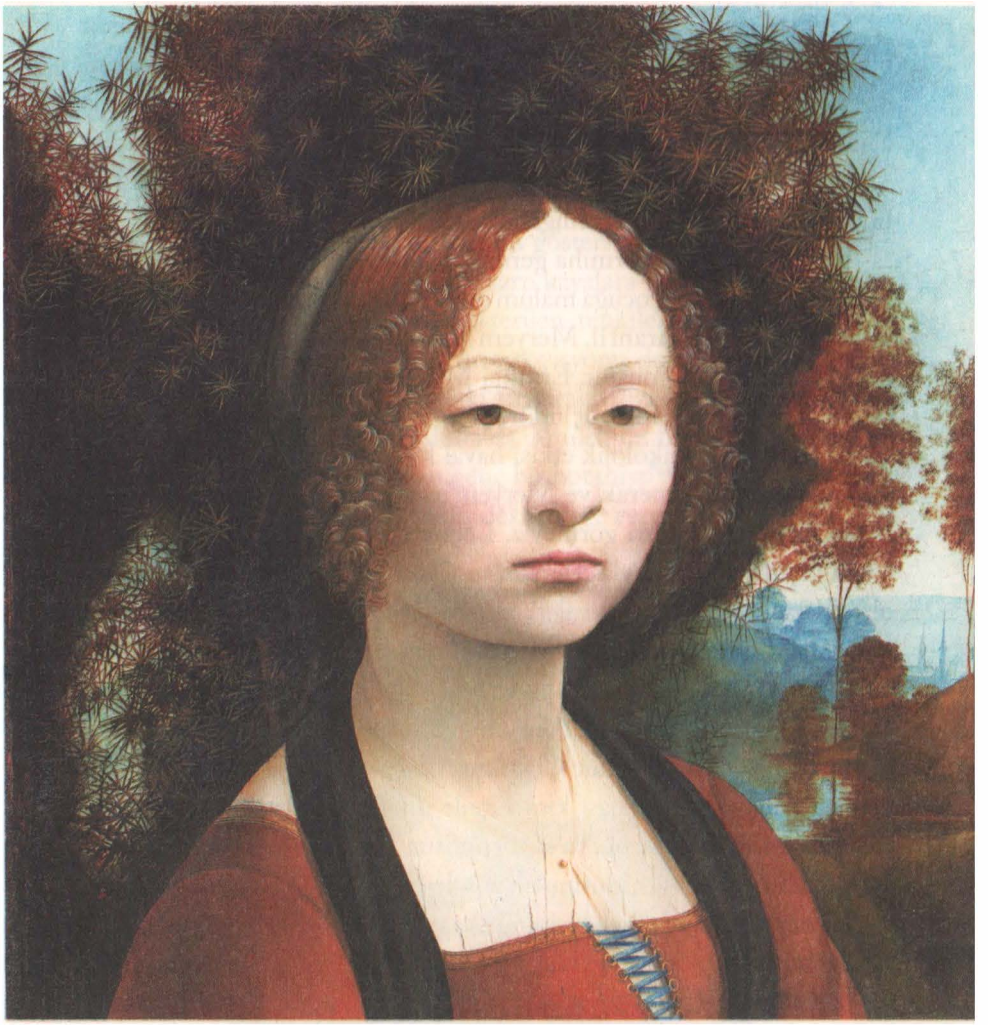
Optik üzerine çalışmalar yapan Leonardo bu resimde İsa'yı sanki bir nesneyi arka planından ayırmayı öğreniyormuş gibi tüm dikkatini çiçeğe vermis bir biçimde tasvir eder. Annesinin ellerini hafifçe görüş alanına doğru yönlendirmektedir. Anne ve çocuk, öykülenen tepkiler –İsa'nın çiçeğe gösterdiği ilgi ve Meryem'in, oğlunun bu merakli halinden duyduğu keyif– aracılığıyla bütünleşir.

Resimlerin gücü, çarmıha gerilme hadisesinin görünüşe göre sanki hem anneye hem de çocuğa malum olmasından ileri gelir. Bir Hıristiyan söylencesine göre karanfil, Meryem'in İsa çarmıha gerilirken döktüğü gözyaşlarından doğmuştur. Ermitaj Müzesi'ndeki Benois Meryemi'nde bu sembolizm daha güçlüdür; çiçeğin kendisi bir haç şeklindedir. Fakat resimlerin psikolojik etkisi hayal kırıklığı yaratır. İki resimde de İsa'nın yüzündeki merak ve Meryem'in yüzündeki sevgi ifadesinden başka bir duygu tasviri görmeyiz. Leonardo başta *Çıkrıklı Meryem* ve sonra çeşitli yorumlarıyla *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna İle Birlikte* olmak üzere aynı temanın ileri tarihli versiyonlarında kompozisyonu çok daha dramatik ve duygu yüklü bir öykülemeye dönüştürecektir.

Leonardo bu resimleri yaparken iki bebek modelin hareketlerini gözlemleme fırsatı bulmuştur. Çocuksuz iki evliliğin ardından 1475'te üçüncü kez evlenen babası kısa sürede iki erkek evlada, 1476'da Antonio ile 1479'da Giuliano'ya kavuşmuştur. Leonardo'nun o dönemden kalma defterleri çeşitli durumlar içinde hareket eden çocuk çizimleri ve eskizleriyle doludur: annesinin kucağında kıpırdanan, parmağını bir surata uzatan, çeşitli nesneleri ya da meyve dilimlerini tutmaya çalışan ve (özellikle) farklı pozisyonlarda bir kediyi yakalamaya çalışan çocuklar. Kıpır kıpır bebeğini zapt etmeye çalışan Meryem tasvirleri Leonardo'nun sanatında önemli bir tema haline gelecektir.

GINEVRA DE' BENCI

Leonardo'nun dini temalı olmayan ilk resmi iğne yapraklı bir ardıç ağacının önünde parlak, ay yüzlü melankolik genç bir kadının portresidir (res. 14). İlk bakışta bir nebze yavan ve sıkıcı durmakla birlikte, *Ginevra de' Benci*, ışıltılı, sıkı bukleli, lüle lüle saçları ve geleneğin dışına çıkan dörtte üç profilden pozuyla harika Leonardo dokunuşları içerir. Daha



Res. 14. *Ginevra de' Benci.*

önemlisi, *Mona Lisa*'nın habercisidir. Leonardo, Verrocchio'nun *İsa'nın Vaftizi* tablosunda yaptığı gibi puslu dağlardan çıkıp kıvrıla kıvrıla akan ve bir insanın bedeni ve ruhuyla bütünleşiyormuş izlenimi veren bir nehir resmetmiştir. Ginevra mavi iplikle bağlanmış toprak tonundaki elbisesi aracılığıyla yeryüzüyle ve onları birbirine bağlayan nehirle birleşir.

Ginevra de' Benci Floransalı önde gelen bir bankerin kızıydı; bankerin aristokrat ailesi Medici'lerin müttefikiydi ve zenginlikte hemen

arkalarından geliyordu. Ginevra de' Benci 1474 yılının başlarında, on altı yaşındayken, otuz iki yaşındaki, kısa süre önce dul kalmış Luigi Niccolini'yle evlenmişti. Luigi'nin dokumacılık yapan ailesi siyasi nüfuza sahip olmakla birlikte diğer aileler kadar zengin değildi. Luigi kısa sürede cumhuriyetin baş yarıgıcı mevkiine yükseldi, ancak 1480 yılı vergi beyannamesinde "mülkten çok borç" sahibi olduğunu beyan etmiştir. Vergi beyanında ayrıca karısının hasta olduğunu ve "uzun süredir tedavi altında" olduğunu belirtmiştir. Karısının tabloda son derece solgun tasvir edilmesi bu hastalıkla ilgili olabilir.

Leonardo'nun bu siparişi, Ginevra'nın 1474'teki evliliği sırasında babasının yardımıyla almış olması muhtemeldir. Piero da Vinci, Benci ailesine pek çok kez noterlik hizmeti sunmuştur. Ayrıca Leonardo, Ginevra'nın ağabeyiyle arkadaşlık kurmuş, ondan ödünç kitaplar almış ve ağabey, tamamlanmamış *Müneccim Kralların Tapınması* tablosunun emanetçisi olmuştur. Ancak *Ginevra de' Benci* bir evlilik ya da nişan portresi olarak sipariş edilmiş gibi durmamaktadır. Tablo o tür için tipik olan tam profil yerine dörtte üç profilden resmedilmiştir ve Ginevra o dönemde üst sınıf evlilik resimlerinde yaygın olan gösterişli mücevherler ve sırma işlemelerle süslenmiş bir elbise yerine, mücevherlerle süslenmemiş, son derece sade kahverengi bir elbise giymektedir. Omuzlarındaki siyah şal bir evlilik kutlaması için uygunsuz kaçan bir aksesuardır.

Rönesans kültürünün enteresan bir âdeti uyarınca, bu tablo Benci ailesi tarafından değil, 1475'in başlarında Venedik'in Floransa elçisi olan Bernardo Bembo tarafından sipariş edilmiş olabilir. Bembo o sıralarda kırk iki yaşındaydı ve bir karısı ve bir metresi olmasına rağmen Ginevra ile hiç kimseden saklama gereği duymadan ve büyük ihtimalle cinsellik içermeyişini taşkın bir hayranlıkla telafi ettiği platonik bir ilişki yaşıyordu. O dönemde yalnızca kabul görmekle kalmayıp şiirlere de konu olan türden yüce bir romanstı bu. Floransalı Rönesans hümanisti Cristoforo Landino, "Bembo aşkından alev alev yanıyor, Ginevra kalbinin başköşesinde," diyerek bir dizesinde bu aşkı yüceltiyordu.[65]

Leonardo, portrenin arkasına Bembo'nun arması olan bir defne ve hurma çelengi çizmiştir. Çelenk bir ardıç dalını çevreler. İtalyancası *ginepro* olan ardıç, Ginevra'ya atıfta bulunur. Çelenk ve ardıç dalının içinden geçen bir şeritte Ginevra'nın erdemliliğine atfen "Güzellik Erdemi

Süsler" yazar. Kızılötesi analizi bunun altına Bembo'nun sloganı olan "Erdem ve Şeref" yazılmış olduğunu gösterir. Ginevra, Leonardo'nun sevdiği türden yumuşak ve puslu bir alacakaranlık ışığı altında solgun ve melankolik bir biçimde tasvir edilmiştir. Ginevra'nın, uzaktaki manzaranın düşselliğinde yankılanan kendinden geçmişçesine boş gözlerle bakan hali, kocasının bahsettiği fiziksel hastalığından daha derinlere iniyor gibidir.

O döneme ait diğer portrelere nazaran konuya daha yakından odaklanmış ve daha heykelsi bir nitelik taşıyan portre, Verrocchio'nun elinden çıkma *Çiçekli Kadın* büstünü andırır. Tablonun o dönemin yazarları tarafından "parmakları fildişi beyazı, zarif eller" şelklinde tasvir edilen ve belki de resmin tamamının üçte biri kadarına denk gelen alt kısmı ileri bir tarihte kesilmiş olmasaydı daha yakından karşılaştırma yapma imkânı bulabilirdik. Neyse ki Leonardo'nun gümüş uçlu kalemle yaptığı ve Windsor'daki koleksiyonda yer alan, bir dal tutan kıvrılmış ellerden oluşan çizimine bakarak Ginevra'nın ellerinin nasıl göründüğünü hayal etme şansına sahibiz.[66]

Leonardo, dumansı gölgeler yaratmak ve keskin çizgilerle ani geçişlerden kaçınmak için 1470'lerde Verrocchio'nun atölyesinde yaptığı diğer resimler gibi, burada da hafifçe birbirine karışmış ve bulanık ince yağlı boya katmanları sürmüş, bazen de parmaklarını kullanmıştır. Washington DC Ulusal Sanat Galerisi'ndeki resme iyice yaklaşırsanız Ginevra'nın çenesinin hemen sağında, buklelerinin arka plandaki ardıç ağaçı ve çıkıntı yapan sivri uçlu küçük bir dala karıştığı noktada Leonardo'nun parmak izlerini görebilirsiniz. Bir parmak izi de sağ omzunun hemen arkasında bulunur.[67]

Portredeki en dikkat çekici unsur, Ginevra'nın gözleridir. Üç boyutlu bir görünüm elde etmek için üzerlerinde titizlikle çalışılmış ve bu sebepten dolayı ağırlaşmış bir görünüm kazanmış olan göz kapakları, Ginevra'nın üzerine sinmiş kasveti arttırır. Dalgın ve kayıtsız bakışları sanki içimizden geçiyor ve hiçbir şey görmüyor gibidir. Sağ gözü adeta uzaklara dalıp gitmiştir. Başta Ginevra dalgın bakışlarını aşağı ve soluna doğru çevirmiş gibidir. Ama her bir gözüne ayrı ayrı ve uzun uzun baktığınızda, ikisi de bakışlarınıza karşılık veriyormuş gibi görünür.

Gözlerindeki diğer bir dikkat çekici unsur da Leonardo'nun yağlıboyalarla elde etmeyi başardığı sıvımsı parlaklıktır. Her iki gözbebeğinin

hemen sağında, ön soldan gelen güneş ışığının ışıltısını gösteren minicik bir pırıltı yer alır. Aynı pırıltı buklelerinde de görülür.

Bu kusursuz ışık pırıltısı –ışığın pürüzsüz ve parlak bir yüzeye vurmasından kaynaklı beyaz ışıltı– Leonardo'nun bir diğer alametifarikasıydı. Bu, her gün gördüğümüz ama üzerinde pek durup düşünmediğimiz bir fenomendir. Leonardo'nun ifadesiyle "nesnenin rengine bir parça renk katan" yansıyan ışıktan farklı olarak bir pırıltılı nokta "her zaman beyazdır" ve bakan kişi hareket ettiğinde o da hareket eder. *Ginevra de' Benci*'nin parıltılı buklelerine bakın, ardından kadının etrafında yürüdüğünüzü hayal edin. Leonardo'nun gayet iyi bildiği gibi, bu pırıltılı noktalar yer değiştirecek ve "gözün aldığı her farklı pozisyona göre yüzeyde birbirinden farklı yerlerde gözükeceklerdir."[68]

Ginevra de' Benci'ye yeterince uzun bir süre baktığınızda, ilk bakışta ifadesiz gibi gelen yüzü ve uzaklara dalıp gitmiş bakışı, insanı avcuna alan bir duygusal tonla kaplanır. Belki evliliği ya da Bembo'nun ayrılışına dair veya belki de daha derin gizemlere dair biraz kederli ve derin düşüncelere dalmış gibidir. Ginevra'nın yaşamı üzüntülerle doluydu; hep hastaydı ve hiç çocuğu olmadı. Ama bir yandan da içsel bir yoğunluğa sahipti. Şiir yazardı. Yazdığı mısralardan biri günümüze kadar ulaşmıştır: "Senden af diliyorum; ben bir dağ kaplanıyım."[69]

Leonardo Ginevra'yı resmedişinde, gizli duyguları açığa çıkaran psikolojik bir portre yaratmıştır. Bu onun en önemli sanatsal yeniliklerinden biri haline gelecekti. Bu portre Leonardo'yu otuz yıl kadar sonra tarihin en önemli psikolojik portresinde, yani *Mona Lisa*'da doruk noktasına ulaşacak bir yola sokmuştur. Ginevra'nın dudaklarının sağ yanında seçilebilen belli belirsiz tebessüm, gittikçe arılaşarak, şimdiye dek resmedilmiş en unutulmaz tebessüme varacaktı. Uzaklardaki manzarada akan ve adeta gelip Ginevra'nın ruhuyla birleşen sular, *Mona Lisa*'da dünyevi ve insani güçler arasındaki ilişkiye dair en güçlü metafora dönüşecekti. *Ginevra de' Benci*, *Mona Lisa* değildir; yanına bile yaklaşamaz. Ama *Mona Lisa*'yı resmedecek kişinin elinden çıktığı aşikârdır.

3. BÖLÜM

Kendi Başına

L'AMORE MASCULINO

Leonardo, Nisan 1476'da, yirmi dördüncü doğum gününden bir hafta önce, erkek bir fahişeyle cinsel ilişkiye girmekle suçlandı. Bu olay babasının, nihayet varisi olacak meşru bir oğlunun doğduğu sıralarda gerçekleşti. Ahlak suçlarının bildirilmesi için belirlenmiş *tamburo* denilen sandıklarından birine Leonardo'yu suçlayan isimsiz bir ihbar mektubu bırakılmıştı ve mektupta, civardaki bir kuyumcu atölyesinde çalışan on yedi yaşındaki Jacopo Saltarelli'nin adı da geçiyordu. İhbarcı, "siyah giyinir," diye tanımladığı Saltarelli için "rezillikleri saymakla bitmez, ondan ahlaksız taleplerde bulunanları geri çevirmeyip bu kişilerin arzularını tatmin eder" diye yazmıştı. Saltarelli'nin hizmetlerinden yararlanıp onunla ilişkiye girmekle suçlanan dört genç erkek vardı ve bunlardan biri de "Andrea del Verrocchio'nun yanında kalan Leonardo di Ser Piero da Vinci"ydi.

Bu tarz suçlarla ilgilenen Gece Bekçileri bir soruşturma başlattı. Leonardo ve diğerleri bu soruşturma kapsamında hapiste bir iki gün geçirmiş olabilir. Tanıklık yapmayı kabul eden biri çıksaydı bu suçlamalar ağır cezalara yol açabilirdi. Neyse ki dört gençten biri, evlilik bağıyla Medici klanına dâhil olmuş önde gelen bir aileye mensuptu. "Suçun tekrarlanmaması koşuluyla" dava düştü. Ancak birkaç hafta sonra, yeni bir ihbar geldi. Bu seferki Latince yazılmıştı. Dört genç Saltarelli'yle çeşitli defalar cinsel ilişkiye girmekle suçlanıyordu. Bu suçlama da isimsiz bir ihbar olması ve kanıtlarla destekleyecek herhangi bir tanığın

ortaya çıkmaması üzerine bir kez daha düştü. Görünüşe göre olay da böylece kapanmış oldu.[1]

Leonardo otuz yıl sonra defterine sert bir dille şöyle yazar: "Çocuk-İsa'yı resmettiğimde beni hapse atmıştınız, şimdi yetişkin olarak resmedersem daha kötüsünü yaparsınız." Bu yorum üstü örtülü bir mesaj içerir. Belki de Saltarelli Çocuk İsa tasvirlerinden biri için modellik yapmıştır. O sıralarda, Leonardo kendini kimsesiz hissetmektedir. "Daha önce söylediğim gibi, hiçbir arkadaşım yanımda değil," diye yazar defterine. Arka sayfasına da: "Eğer sevgi yoksa ne var?"[2]

Leonardo romantik ve cinsel yaşamında erkeklerden hoşlanıyordu ve Michelangelo'nun aksine, bundan rahatsız görünmemektedir. Eşcinselliğini ne gizlemeye ne de herkese duyurmaya çalışıyordu. Yine de kendisini aykırı ve aile geleneği olan noterliğe uygun görmemesinde muhtemelen bu durumun da payı vardı.

Birbirinden güzel genç erkekler yıllar boyunca hem atölyesinin hem de hane halkının bir parçası olacaktı. Saltarelli olayından iki yıl sonra, defterlerinde sıkça karşımıza çıkan yüzleri birbirine dönük, profilden yaşlı adam ve yakışıklı genç karalamalarından birinin bulunduğu bir sayfaya, "Floransa'dan Fioravante di Domenico en sevdiğim dostumdur, benim için sanki..." yazmıştır.[3] Cümle yarım kalmışsa da Leonardo'nun duygusal açıdan tatmin edici bir arkadaş bulduğu izlenimi verir. Bologna hükümdarı, Leonardo'nun bu notu yazdığı tarihten kısa bir süre sonra Lorenzo de' Medici'ye, Leonardo'yla birlikte çalışmış ve hatta onun adını almış başka bir genç erkek, Paulo de Leonardo de Vinci da Firenze hakkında yazmıştır.* Paulo, "ahlaksız yaşam tarzı" yüzünden Floransa'dan sürgün edilmiştir.[4]

Leonardo'nun en eski erkek arkadaşlarından biri, lir çalmayı öğrettiği Atalante Migliorotti adında Floransalı genç bir müzisyendi. 1480 yılında Atalante on üç yaşındaydı ve o sıralarda Leonardo lir çalan çıplak bir çocuğu arkadan gösteren tam boy bir eskizin yanı sıra, "Atalante'nin yüzünü kaldırırken portresi" şeklinde tarif ettiği bir çizim

* Bu tarz isim değişikliği çıraklar arasında rastlanan bir durumdu. Örneğin, Leonardo'nun çağdaşı, Floransalı ressam Piero di Cosimo adını ustası Cosimo Rosselli'den almıştır. Leonardo, etkileyici bir tavırla aynı şeyi yapmamış ve kendi adının bir parçası olarak hep babasının adı Leonardo di ser Piero da Vinci'yi kullanmıştır.

yapmıştır.[5] Atalante iki yıl sonra Milano'ya giderken Leonardo'ya eşlik edecek ve zamanla başarılı bir müzik kariyerine sahip olacaktı. Mantova'da 1491 tarihli bir operada sahne almış, daha sonra aynı kente hükmeden aile için "alışılmadık görünümlü" on iki telli bir lir yapmıştır.[6]

Leonardo'nun en ciddi, uzun süreli erkek arkadaşı, hanesine 1490'da katılan melek yüzlü ama şeytani bir kişiliğe sahipti ve bu yüzden Küçük Şeytan anlamına gelen Salai lakabını almıştı. Vasari'nin "Leonardo'nun bayıldığı lüle lüle harika saçları olan, zarif ve yakışıklı bir delikanlı" diye tarif ettiği Salai, ileride göreceğimiz üzere, cinsel içerikli birçok yorum ve imanın öznesi olmuştur.

Leonardo'nun bir kadınla, bilinen hiçbir ilişkisi olmamıştır. Hatta heteroseksüel cinsel ilişki fikri karşısında duyduğu tiksintiye zaman zaman defterlerinde yer vermiştir. "Çiftleşme eylemi ve bu sırada kullanılan cinsel organlar o kadar çirkindir ki bunda rol alanların yüzleriyle süslemeleri olmasa ve dürtüler sürmese, insan soyu tükenirdi," diye yazmıştır bir defterinde.[7]

Eşcinsellik Floransa sanat camiasında ya da Verrocchio'nun çevresinde sıra dışı bir durum değildi. Verrocchio da sodomiyle suçlanan Botticelli de hiç evlenmemiştir. Diğer eşcinsel sanatçılar arasında Donatello, Michelangelo ve (iki kez sodomiden hüküm giyen) Benvenuto Cellini de vardır. Lomazzo'nun hayali bir diyalogda Leonardo'ya söylettiği *l'amore masculine* (eril aşk) gerçekten de Floransa'da o kadar yaygındı ki Almanca *Florenzer* (Floransalı) kelimesi argoda "eşcinsel" anlamında kullanılmaya başlanmıştı. Leonardo, Verrocchio için çalışırken, bazı Rönesans hümanistleri arasında yakışıklı oğlanlara duyulan erotik aşkı idealize eden bir Platon kültü yükselişe geçmişti. Coşkulu şiirler ve müstehcen şarkılarda eşcinsel aşk yüceltiliyordu.

Bununla birlikte, sodomi, Leonardo'nun da acı bir deneyimle öğrendiği üzere bir suçtu ve bazen kovuşturmaya uğruyordu. Gece Bekçileri'nin 1432'de faaliyete geçmesini takip eden yetmiş yıl boyunca yılda ortalama dört yüz erkek sodomiyle suçlanmış ve her yıl bunlardan altmış kadarı hüküm giymiş ve hapis, sürgün hatta ölümle cezalandırılmıştır.[8] Kilise eşcinsel davranışları günah kabul ediyordu. 1484 tarihli bir papalık fetvası sodomiyi "iblislerle girilen cinsel ilişki"ye benzetti ve

papazlar düzenli olarak eşcinsellik karşıtı vaazlar verdi. Leonardo'nun çok sevdiği ve illüstrasyonları Botticelli tarafından yapılan Dante'nin *İlahi Komedya*'sı, sodomistleri kâfirler ve tefecilerle birlikte cehennemin yedinci yedinci katına yerleştiriyordu. Öte yandan, Floransa'nın eşcinseller hakkındaki çelişkili tutumu Dante'de de görülür. Şiirde cehennemin yedinci katına yerleştirdiği sakinlerden biri olan kendi akıl hocası Brunetto Latini'den övgüyle bahseder.

Freud'un, Leonardo'nun "pasif eşcinsel" arzularının "süblime" olduğu şeklindeki temelsiz iddalarının peşinden giden bazı yazarlar, onun bastırılmış arzularının çalışmalarına kanalize olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bir vecizesi cinsel dürtülerini dizginlemesi gerektiğine inandığı teorisini destekler niteliktedir: "Şehvet düşkünlüğünü dizginleyemeyen kimse kendini hayvanlarla aynı seviyeye koyar."[9] Ancak Leonardo'nun bakir kaldığına inanmak için geçerli bir neden yoktur. "Leonardo'yu, bitmez tükenmez yaratıcı güç kaynağını ahlak adına nötr ve aseksüel bir kimliğe indirgemek isteyenlerin tuhaf bir Leonardo'nun itibarını koruma anlayışı var," diye yazar Kenneth Clark.[10]

Tersine, yaşamında ve defterlerinde cinsel arzularından utanç duymadığına dair pekçok kanıt vardır. Hatta varlıklarından memnun gibidir. Defterlerinde yer alan "Penis Üzerine" adlı bir bölümde son derece mizahi bir dille penisin nasıl kendine ait bir aklı olduğu ve nasıl zaman zaman erkeğin iradesi dışında hareket ettiğini anlatır: "Penis bazen başına buyruk davranır. Erkek onun uyarılmasını arzuladığında inatçılık eder ve kendi bildiğini okur. Bazen de sahibinin izni dışında kendi kendine canlanır. Uyanıkken de uyurken de ne isterse onu yapar. Genellikle erkek onu kullanmak istediğinde onun canı istemez ve erkeğin onu engellediği durumlarda kullanılmak ister. Dolayısıyla bu yaratık bir can taşıdığı ve erkekten bağımsız bir aklı olduğu izlenimi verir." Penisin sık sık bir utanç kaynağı olması ve erkeklerin onun hakkında konuşmaktan utanması Leonardo'ya tuhaf geliyordu. "Erkekler ona isim vermekten ya da onu göstermekten utanmakla yanlış yapıyor," diye ekler, "süslenip püslenip merasimle teşhir edilmeye layıkken sürekli üstünü örtüp onu gizliyorlar."[11]

Peki, eşcinselliği sanatına nasıl yansımıştır? Çizimlerinde ve defterlerindeki eskizlerde erkek bedenine kadın bedeninden çok daha büyük ilgi gösterdiğini görürüz. Çoğu tam boy resmedilmiş çıplak erkek

çizimleri, narin bir güzellik taşır. Buna karşın, şimdi kayıp durumdaki *Leda ve Kuğu* tablosu dışında, resmettiği neredeyse tüm kadınları giyinik ve belden yukarı çizmiştir.*

Yine de Michelangelo'nun tersine, Leonardo kadınları resmetmekte ustaydı. *Ginevra de' Benci*'den *Mona Lisa*'ya, çizdiği kadın portreleri derin bir duygudaşlık, anlayış ve psikolojik duyarlılık içerir. O dönemin standart kadın pozu olan tam profil yerine dörtte üç profilden görünüme yer açan *Ginevra*'sı, en azından İtalya için yenilikçi bir portredir. Bu yenilik, izleyicinin, kadınların –Leonardo'nun "ruhun penceresi" olarak adlandırdığı– gözlerinin içine bakabilmesini sağlar. *Ginevra*'yla birlikte kadınlar izleyiciye pasif modeller olarak sunulmaktan çıkıp kendi düşünceleri ve duyguları olan sahici bireyler olarak tasvir edilirler.[12]

Daha derine inildiğinde, eşcinselliği Leonardo'nun kendisini, çevresinden farklı, topluma uyum sağlayamamış aykırı bir birey olarak hissetmesinde önemli bir yer tutuyor gibidir. Leonardo otuz yaşına geldiğinde, giderek daha büyük başarılar kazanan babası müesses nizamda yerini almış, Medici ailesinin ve önde gelen lonca ve kiliselerin hukuki danışmanlığını yapmaya başlamıştı. Ayrıca geleneksel erkeklik kalıplarına somut bir örnekti; o zamana kadar en az bir metresi, üç karısı ve beş çocuğu olmuştu. Leonardo ise babasının aksine, tam bir ayrıkotuydu. Üvey kardeşlerinin doğumu meşru bir evlat olarak görülmediği gerçeğini iyice yüzüne vurmuştu. İki kez sodomiyle suçlanmış gayrimeşru, eşcinsel bir sanatçı olarak herkesten farklı görülüp kendini de öyle hissetmenin nasıl bir şey olduğunu iyi biliyordu. Ancak bu durum pek çok sanatçı gibi ona da engel olmak yerine fayda sağladı.

AZİZ SEBASTIAN

Saltarelli suçlamaları patlak verdiği sırada Leonardo, üçüncü yüzyılda Roma İmparatoru Diocletianus'un Hıristiyanlara zulmettiği dönemde bir ağaca bağlanıp oklarla vurulan ve sonradan sopalarla dövülerek

* Bahsi geçen Leda ve Kuğu dışında bir diğer muhtemel istisna da Leonardo'nun elinden çıkma yorumu günümüze ulaşmayan ama atölyesinde başkaları tarafından üretilen versiyonları bilinen yarı çıplak bir Mona Lisa versiyonudur. Bir dizi anatomik çizimi arasında kadın anatomisi de mevcuttur. Bu çizimde kadın genital organını incelikten yoksun ve kusurlu bir biçimde, ürkütücü ve karanlık bir mağara şeklinde tasvir etmiştir. Deneyimin metrese dönüşmesine izin vermeme vakasıydı bu; ya da tam tersi.

şehit edilen Aziz Sebastian'ın bir portresi üzerinde çalışıyordu. Leonardo'nun oluşturduğu ve sahip olduğu malları gösteren bir listeye göre bu çalışma için sekiz eskiz çizmiş ama görünüşe göre hiçbirini resme dönüştürmemiştir.

Sebastian'ın imgesinin vebaya karşı koruyucu olduğu düşünülürdü ama on beşinci yüzyılda bazı İtalyan ressamlar tarafından homoerotik tonlarla da resmedilmiştir. Vasari'nin yazdığına göre Bartolommeo Bandinelli o kadar erotik bir Aziz Sebastian portresi yapmıştır ki "cemaat mensupları günah çıkarırlarken, güzel ve çıplak figürün içlerinde günahkâr düşünceler uyandırdığını itiraf etmişlerdir."[13]

Leonardo'nun günümüze ulaşan Sebastian çizimleri bu güzel ve bir nebze erotizm yüklü kategorisine girer. Çocuk yüzlü aziz, bir eli arkadan ağaca bağlanmış ve çıplak olarak resmedilmiştir; yüzü duygu yüklüdür. Günümüzde Hamburg'da olan bir çizimde Leonardo'nun, ayaklarını farklı pozisyonlarda çizdiği Sebastian'ın vücudunun hareketleri ve eğilip bükülmeleriyle nasıl uğraştığını görebilirsiniz.[14]

Leonardo'nun kayıp Aziz Sebastian çizimlerinden biri, emekli bir Fransız doktorun, babası tarafından toplanmış bazı sanat eserlerini değer biçilmesi için bir açık artırma evine götürmesiyle mucizevi bir biçimde ortaya çıkmıştır. Açık artırma evindeki Thaddée Prate adlı bir yönetici, bu eserlerden birinin muhtemelen bir Leonardo olduğunu fark etmiş, New York Metropolitan Sanat Müzesi küratörlerinden Carmen Bambach da çizimin Leonardo'ya ait olduğunu tasdik etmiştir. "Gözlerim yuvalarından uğramıştı. Çizimin Leonardo'ya ait olduğu neredeyse su götürmez. O çizimi her düşündüğümde kalbim güm güm atmakta," diye anlatır Bambach. Yeni keşfedilen çizimde Sebastian'ın gövdesi ve göğsü Leonardo'nun solak taramalarıyla biçimlendirilmiştir. Yine burada da Hamburg versiyonundaki gibi azizin bacakları ve ayaklarını yerleştirmek için farklı seçenekler denemeye devam etmiştir. "Figürü nasıl resmedeceğine karar verişinde muazzam bir enerji, pek çok fikir değişikliği var," der Bambach. "Çılgınca bir anındalığı var. Sanki o çalışıyorken omzunun üzerinden bakıyormuşsunuz hissi uyandırıyor."[15] Keşfedilen çizim bize Leonardo'yu fikirlerini hararetle kâğıt üzerinde denerken göstermesinin yanı sıra, bugün bile Leonardo hakkında öğrenebileceğimiz şeyler olduğuna işaret etmektedir.

MÜNECCİM KRALLARIN TAPINMASI

Tutanaklara göre, sodomiyle suçlandığı sırada Leonardo hâlâ Verrocchio'nun atölyesinde yaşıyordu. Yirmi dört yaşındaydı ve çoğu çırak o yaşta ustasının kanatlarının altından çıkmış olurdu. Ancak Leonardo ustasıyla birlikte yaşamakla kalmıyor, bir yandan da hiçbir ayırt edici niteliği olmayan Meryemler üretmeye devam ediyordu. Bunlar o kadar aleladeydi ki onun tarafından mı yoksa atölyedeki bir başkası tarafından mı resmedildiklerini söylemek zordu.

Leonardo, belki de Saltarelli olayının etkisiyle nihayet Verrocchio'nun yanından ayrıldı ve 1477'de kendi atölyesini açtı. Bu hamlesi ticari açıdan bir fiyasko oldu. Milano'ya gitmesinden önceki beş yıl boyunca bilinen sadece üç sipariş alacaktı ki bunlardan birine hiç başlamadı ve diğer ikisini yarıda bıraktı. Yine de tamamlamadığı o iki tablo bile itibar kazanması ve sanatı etkilemesine yetecekti.

Leonardo'nun 1478 yılında aldığı ilk sipariş, Palazzo della Signoria'daki şapel için bir altar panosu resmetmekti. Floransa'yı yöneten temel siyasal organ niteliğindeki Signoria'ya noterlik hizmetleri veren babası, bu siparişi alması için yardımcı olabilecek bir konumdaydı. Çizdiği bazı taslaklara bakılırsa Leonardo bebek İsa'ya saygılarını sunmak için Beytüllahim'e gelen çobanlar sahnesini çizmeyi planlamıştı.[16]

Bu tablo üzerinde çalışmaya başladığını gösteren bir kanıt bulunmamakla birlikte, yaptığı eskizlerden bazıları kısa süre sonra başladığı benzer temalı diğer bir tablo olan *Müneccim Kralların Tapınması* (res. 15) için ilham kaynağı oluşturmuştur. Tamamlanmadan kalacak olan resim, sanat tarihindeki en etkili tamamlanmamış resim ve Kenneth Clark'ın tabiriyle "on beşinci yüzyılın en devrimci ve anti-klasik resmi" haline geldi[17] *Müneccim Kralların Tapınması* bu yüzden Leonardo'nun heves kırıcı dehasının bir özetidir: kavramsallaştırıldığı anda terk edilen çığır açıcı ve dudak uçuklatıcı bir deha gösterisi.

Tapınma Mart 1481'de, Leonardo yirmi dokuz yaşındayken, Floransa surlarının hemen dışındaki San Donato Manastırı tarafından sipariş edilmişti. Siparişi alması bir kez daha babasının yardımıyla olmuştu. Piero da Vinci manastırdaki keşişlerin noterliğini yapıyor ve kışlık odunlarını onlardan alıyordu. O yıl hizmetleri karşılığında keşişlerden iki tavuk almıştı; sunduğu hizmetler arasında, oğlu Leonardo'nun



Res. 15. *Müneccim Kralların Tapınması.*

manastırın saatinin kadranını süslemesinin yanı sıra, *Tapınma*'yı resmetmesi için karmaşık bir sözleşmeyi müzakere etmek de bulunuyordu.[18] Hangi devirde yaşamış olursa olsun yirmili yaşlarda çocuğu olan her ebeveyn gibi Leonardo'nun babasının da yetenekli oğlunun iş disiplini hakkında endişe duyduğu açıktı. Aynı şekilde keşişlerin de. Son derece detaylı bir şekilde hazırlanan sözleşme, daha şimdiden tablolarını yarım bırakmasıyla dillere düşmüş olan Leonardo'yu sıkı çalışıp tamamlanmış bir yapıt ortaya koymaya zorlayacak şekilde düzenlenmişti. Sözleşme, "boyaları, altını ve ortaya çıkacak diğer tüm masrafları,"

Leonardo'nun kendi cebinden karşılamasını şart koşuyordu. Resmin "en geç otuz ay içinde" teslim edilmesi gerekiyordu, aksi takdirde Leonardo resmin o zamana kadar yaptığı kadarına ait tüm haklarını kaybedecek ve hiçbir tazminat alamayacaktı. Ödeme planı bile tuhaftı: Leonardo'ya manastıra bağışlanmış olan, Floransa yakınlarında bir mülk ve onu 300 florin karşılığında manastıra satma hakkı verilecekti ancak Leonardo, arazi bağışının üzerinde mutabık kalınmış şartlarına göre, genç bir kadının 150 florinlik çeyizini ödemek zorundaydı.

Bu kötü yapılmış planın yürümeyeceği ilk üç ay içinde açıkça belli oldu. Leonardo çeyiz parasının ilk taksitini ödeyemeyip manastıra borçlandı. Üstüne üstlük, boya almak için de borç almak zorunda kaldı. Manastırın saatini süslemesinin karşılığında ücret olarak bir miktar çalı çırpı ve kütük aldı ama aynı zamanda hesabına borç olarak "bir fıçı kırmızı şarap" yazıldı.[19] Böylelikle tarihin en yaratıcı sanatçılarından biri, kendini yakacak odun karşılığında saat süslerken, boya için borç alırken ve şarap dilenirken buldu.

Leonardo'nun *Müneccim Kralların Tapınması* tablosunda resmetmeye başladığı sahne, Rönesans Floransa'sının en gözde konularından biriydi: üç müneccim ya da kralın, yol gösteren bir yıldızı takip ederek Beytüllahim'e gelip yenidoğan İsa'ya altın, tütsü ve mürden oluşan hediyelerini sunma anı. İsa'nın ilahiliğinin ifşası ve Müneccim Kralların ona tapınmasının kutlandığı Epifani Yortusu, Floransa'da her yıl ocak ayında, tüm gün süren gösteriler, temsiller ve geçit töreniyle ifa edilirdi. Şenliklerin doruk noktasına ulaştığı 1468 yılında Leonardo, Mediciler tarafından düzenlenen gösterilerin hazırlığında çalışan on beş yaşında bir çıraktı. Tüm şehir bir sahneye dönüşmüş ve geçit töreninde yedi yüze yakın atlı genç, babalarının yüzlerinin oyulduğu maskeler takmıştı.[20]

Tapınma sahnesi, en az yedi ayrı versiyonunu yapan Botticelli başta olmak üzere birçok ressam tarafından resmedilmiştir. Botticelli'ye ait en ünlü yorum, 1475'te Leonardo'nun yaşadığı yerin yakınlarındaki bir kilise için yaptığıdır. Konuyu Leonardo'dan önce ele alan ressamların elinden çıkma çoğu yorum gibi, Botticelli'ninki de edep ve hürmette kusur etmeyen vakur krallar ve asil prensleri belli bir resmiyet içinde tasvir eder.

Atölyesi, ibadete yönelik Meryem resimlerini Verrocchio'nunkinden bile daha seri üreten Botticelli, Leonardo'dan yedi yaş büyüktü ve şimdiye kadar Mediciler'den çok daha büyük bir destek görmüştü. Lütuf kazanmayı iyi beceriyordu. Çizdiği *Tapınma* yorumlarının en meşhurunda, Cosimo de' Medici'yle oğulları Piero ile Giovanni ve torunları Lorenzo ile Giuliano'nun portrelerini bir araya getirmişti.

Leonardo Botticelli'yi sıkça eleştirmiştir. Leonardo'nun, "Geçenlerde öyle bir "Meryem'e Müjde" gördüm ki, resimdeki Melek, Anamızı ancak nefret edilen düşmanlara yöneltilebilecek bir şiddetle odasından kovmak ister gibiydi; Anamızsa çaresizlikten sanki kendini pencereden dışarı atmak üzereydi,"[21] demesine muhtemelen Botticelli'nin 1481 yılında yaptığı Meryem'e Müjde yorumu neden olmuştu. Leonardo sonradan, doğru bir tespitle Botticelli'nin "çok yavan manzaralar çizdiğini", hava perspektifine vakıf olmadığı için, hem yakındaki hem uzaktaki ağaçları yeşilin aynı tonunda boyadığını yazacaktı. [22]

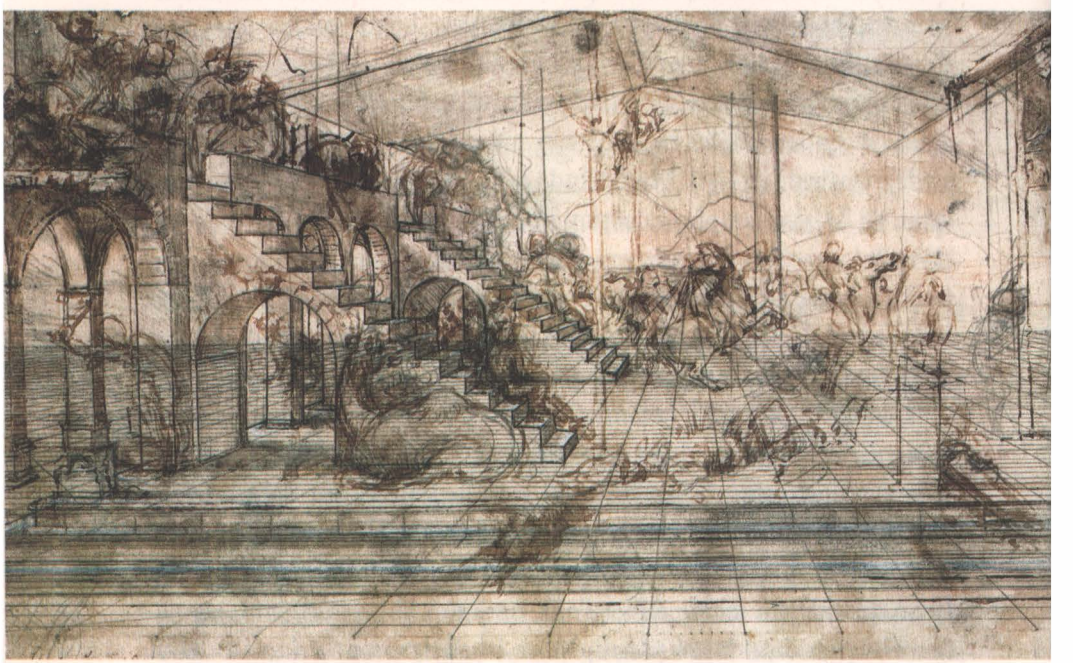
Leonardo Botticelli'yi küçümsemesine rağmen onun elinden çıkan *Müneccim Kralların Tapınması* yorumlarını yakından inceledi ve fikirlerinden bazılarını benimsedi.[23] Ancak yine kendi bildiğini okuyup Botticelli'nin aksine, enerji, duygu, gerilim yüklü ve darmadağınık bir resim yapmaya koyuldu. Leonardo çizeceği resim için gösteriler ve halk eğlencelerinden etkiler taşıyan –hayran olduğu o sarmal formda– bir girdap tasavvur etmişti. Merkezinde bebek İsa bulunacak, en az altmış insan ve hayvandan oluşan coşkulu bir kervan İsa'nın etrafında dönüp çevresini saracaktı. Bu, nihayetinde bir Epifani tasviri olacaktı ve dolayısıyla Leonardo, müneccimlerin ve onlara eşlik eden kalabalığın, Tanrı'nın çocuk İsa'da vücut buluşunun ifşası karşısında yaşadığı hayret ve huşuyu tüm gücüyle resmetmek istiyordu.

Leonardo ince uçlu kalemle çeşitli taslak çizimler yapıp sonradan onları tüy kalem ve mürekkeple rötuşlamıştır. Bu taslaklarda kompozisyonun her yanında hissedilmesi hedeflenmiş coşku dalgasını aktarmak için çeşitli jestleri, ifade biçimlerini ve vücudun yaptığı çeşitli dönüş hareketleri denemiştir. Taslaklardaki figürlerin çoğu çıplaktır; Leonardo zaman içinde Alberti'nin, ressamın insan vücudunu resmederken içten dışa doğru yönelip önce iskeleti, sonra kasları ve deriyi, son olarak da giysilerini resmetmesi gerektiği öğüdünü benimsemişti. [24]

Taslak çizimlerin en meşhuru Leonardo'nun resmin tamamını nasıl tasavvur ettiğini gözler önüne seren bir yapraktır (res. 16). Leonardo burada, Brunelleschi ve Alberti'nin kullandığı yöntemleri izleyerek perspektif çizgilerinin yerlerini belirler. Sahne ufuk noktasına doğru giderken, bir cetvelle çizdiği yatay çizgiler tamamlanmamış bir resim için gerekenin çok ötesinde, inanılmaz bir kusursuzlukta sıkıştırılmıştı.

Bu aşırı titiz ızgaralar dört bir tarafa dağılmış, eğilip bükülen insanların, şaha kalkmış coşkulu atların seri, hayaletimsi eskizleriyle ve Leonardo'nun en taşkın tasavvurlarından biri denebilecek bir imgeyle –büyük bir merakla olanları anlamak üzere boynunu çevirmiş, dinlenen bir deve– birleştirilmişti. Matematiksel olarak çizilmiş bu kesin çizgiler işlevlerini taşkın hareket ve duygularla iç içe şekilde yerine getirir. Çalışma optik bilimi ile hayal gücüne dayalı sanatın harikulade bir birleşimidir ve Leonardo'nun sanatını bilimsel bir yapı iskelesi üzerine nasıl inşa ettiğini gösterir.[25]

Leonardo bu hazırlık çizimini tamamladıktan sonra, asistanlarına on adet kavak levhadan iki buçuk metrekarelik büyük bir pano



Res. 16. *Müneccim Kralların Tapınması* için ön çalışma.

hazırlattı. Geleneksel hazırlık çizimi üzerine iğneleme ve panoya aktarma yöntemini kullanmak yerine, ön tasarımda pek çok değişikliğe gitti ve ardından, panele doğrudan resmin yeni halini eskiz olarak çizdi ve bunun üzerine bir tebeşir beyazı astar attı. Bu onun "alt deseni" haline geldi.[26]

Sanat analisti Maurizio Seracini 2002'de, yüksek çözünürlüklü taramalar ve sesötesi, morötesi ve kızılötesi görüntüleme teknikleri kullanarak Uffizi Müzesi için teknik bir inceleme yaptı.[27] Sonuçta çıkan görüntüler bu muhteşem alt desenin ve Leonardo'nun bu dramatik sahneyi yaratmak üzere attığı adımların önünde saygıyla eğilmemizi sağlıyor.

Leonardo ilkin panonun merkezinin yakınına, ağacın gövdesi olacak yere bir çivi çakmış, buna bir ip takmış ve böylece beyaz astar katının üstüne düzgün sivri uçlu bir kalemle perspektif çizgilerini oymuştu. Ardından, klasik paganizmin çöküşünü temsil eden, harabe halindeki bir antik Roma sarayına doğru giden basamakları içeren mimari arka planı çizmişti. Bilimsel inceleme bir noktada alt desende, arka plandaki harabeleri onaran inşaat işçileri eskizlerinin çizildiğini bize gösteriyor.[28] Bu ufak sahne, İsa'nın yeniden ayağa kaldıracağı Davut'un yıkılmış evine ve klasik eserlerin yeniden doğuşuna dair metaforik bir anlatıma dönüşmektedir.

Leonardo arka planı tamamladıktan sonra insan figürleri üzerinde çalışmaya başlamıştı. Onları hafif, esnek çizmek için kullandığı ucu inceltilmiş siyah tebeşir sayesinde defalarca üzerlerinden geçebilmiş ve bu da, istediği duyguyu verdiklerinden emin olana dek figürlerin beden hareketlerini mükemmelleştirmesine olanak tanımıştı.

Leonardo'nun uygulamaya soktuğu sanatsal ilkeleri defterlerinde tanımlamış olmasından dolayı bir kez daha şanslıyız: buradaki yöntemi, ruh hallerini yakalamak için hafif eskiz çalışmak ve revizyonlar yapmaktı. Bu notlar hem onun eserlerini hem de eserlerine eşlik eden düşünce biçimini daha derinden anlayıp takdir etmemizi sağlamaktadır. Leonardo, "Figürünüzün kol ve bacaklarını keskin konturlarla çizmeyin, aksi takdirde, keşke her bir tebeşir darbem kusursuz olabilseydi diye ahlanan pek çok ressamla aynı kaderi paylaşırsınız," tavsiyesinde bulunmuştur. Bu sanatçılar kesin çizgiler çizerek "kol ve bacaklarını zihinlerindeki devinime karşılık gelecek şekilde hareket ettirmeyen

insanlar yaratmaktadır." İyi bir ressam, diye sürdürür, "kol ve bacakların konumunu genel olarak ele almalı ve işe, anlatıdaki yaratıkların zihinsel tutumlarına uygun düşecek hareketle girişmelidir."[29]

Leonardo tebeşirle yaptığı çizimlerden tatmin olduğunda bunları ince bir fırçayla mürekkeplendirmiş ve ardından attığı açık mavi ince katmanla uygun gölgelendirmeleri yapmıştı. Bu, onun ve diğer ressamların geleneksel olarak kullandığı kahverengi ince katmanlama yönteminden bir kopuş demekti. Optik üzerine çalışmaları sayesinde, tozlu ve puslu bir atmosferin gölgelere mavi bir doku kattığını biliyordu. Panodaki bu alt deseni tamamladıktan sonra, üstüne ince bir katman beyaz astar atmıştı; böylece alt desen belli belirsiz görülebiliyordu. Ardından, çok yavaşça boyamaya başlamıştı.

Leonardo *Müneccim Kralların Tapınması* için tasarladığı kompozisyonun merkezine Bakire Meryem ile kucağındaki bebek İsa'yı yerleştirmiştir. Bebek elini uzatır ve anlatı, bu noktadan başlayarak saat yönündeki bir sarmal biçiminde döner. İzleyicinin gözleri bu taşkın girdapla birlikte dönüp dururken, resim sadece tarihi bir an olmanın ötesinde, dramatik bir anlatıya dönüşür. İsa, krallardan birinden bir hediye kabul etmektedir; hediyesini az önce vermiş bir diğer kral, başını hürmetle yere eğmiştir.

Leonardo, Meryem'in kocası Yusuf'a resimlerinde, Kutsal Aile temalılarda bile pek az yer verir ve *Tapınma*'daki insanlar arasında onun olup olmadığı ilk bakışta anlaşılmaz. Ancak Yusuf Leonardo'nun hazırlık çizimlerinden birinde yer alır; bence Meryem'in omzunun ardındaki, kapağı tutan ve ilk hediyenin kutusundan içeri bakan ve söz konusu taslakta yer alan aynı kel ve sakallı kişi Yusuf'tur.[30]

Resimdeki, bebek İsa da dâhil bütün karakterler –*Son Akşam Yemeği*'nde olduğu gibi– duygularla bağlantılı çeşitli hareketler içindedir: hediye vermek, hediye açmak, hürmetle yere eğilmek, şaşkınlıkla alna vurmak, göğü işaret etmek gibi. Bir kayanın üzerine yaslanmış birkaç genç gezgin hararetli bir sohbete dalmıştır, hemen önlerindeyse dehşete düşmüş bir izleyici avcunu göğe doğru kaldırmıştır. Ulvi bir varlığın tezahürü karşısında verilen hayret, hürmetle eğilme, merak gibi fiziksel ve zihinsel tepkilere tanık oluruz. Sadece Meryem sakin görünür, girdabın ortasındaki dinginlik gibidir.

Hepsi hareket eden bir dizi karakteri tasvir etmek bayağı göz korkutucu bir işti. Her biri kendine has bir duruşa ve duygusal duruma sahip olmalıydı. Leonardo'nun sonradan defterinde yazacağı gibi: "Aynı figür içinde, ister kol veya bacaklarında, ister el veya ayaklarında aynı hareketi tekrar etmeyin. Anlatımcı bir resimde aynı poz da yinelenmemelidir."[31] İlk başta tasarladığı karakterler arasında, resmin üst kısmında at üstünde çarpışan bir grup savaşçı da bulunuyordu. Hazırlık çiziminde ve alt desende özenli bir gölgelemeyle modellenmiş olarak yer alsalar da Leonardo bunları girdabın içine yedirmekte zorlanmıştır. Tamamlanmamış olan resimde bunların bir kısmı kullanılmamıştır, ancak bu karakterler daha sonra (yine tamamlamadan bıraktığı) *Anghiari Savaşı*'nda kullanacağı atlıların habercisidir.

Sonuç baş döndürücü bir drama ve duygu kasırgasıdır. Leonardo bebek İsa'yı ilk gören kişilerin her birinin tepkilerini betimlemekle kalmaz, Epifaniyi her bir karakterin diğerlerinin duygularından da etkilendiği, böylelikle izleyicinin de içine kapıldığı bir girdaba dönüştürür.

YARIM BIRAKIŞ

Leonardo *Müneccim Kralların Tapınması*'nı resmetmeye göğü, insan figürlerindeki bazı öne çıkan unsurları ve mimari harabelerin bazı kısımlarını boyayarak devam etti. Derken bıraktı.

Niçin? Muhtemel sebeplerden biri, altına girdiği bu işin onun gibi bir mükemmelliyetçi için aşırı yorucu bir hale dönüşmesi olabilir. Vasari'nin Leonardo'nun tamamlanmamış çalışmalarına dair söyledikleri gibi, "öyle incelikli, öyle harikulade" fikirlere sahipti ki bunları hayata hatasız geçirmek olanaksız olduğundan tıkanıp kalmıştı. "El ona, hayal ettiklerini ete kemiğe büründürürek sanatın kusursuzluğuna ulaştırmakta yetersiz geliyordu." İlk biyografistlerinden bir diğeri olan Lomazzo'ya göre, "sanat anlayışı öyle yüceydi ki diğerlerinin birer mucize saydığı şeylerde bile hatalar görüyordu ve bu yüzden başladığı çalışmaların hiçbirini tamamlamadı."[32]

Müneccim Kralların Tapınması'nı kusursuz hale getirmek özellikle bezdirici olmuş olsa gerek. Alt deseninde altmıştan fazla karakter bulunuyordu. Süreçte Leonardo, arka plandaki bazı savaşçı ve inşaat işçisi gruplarını daha az sayıda büyük ölçekli karakterlere dönüştürerek bu

sayıyı azalttı ancak hâlâ tamamlanması gereken otuzdan fazla karakter bulunuyordu. Resmin, birbirinden kopuk rastgele karakter öbekleri yerine uyumlu bir anlatı duygusunu vermesi için her kişinin bir diğerine duygusal bir tepki vermesini sağlamakta kararlıydı.

Işıklandırmaya dair daha da karmaşık meseleler, optikle ilgili takıntısından dolayı işini iyice zorlaştırıyordu. 1480'lerde tuttuğu defterlerden birinde, Brunelleschi'nin Floransa katedralinin kubbesini kaldırmak için kullandığı vincin mekanizmaları çizdiği sayfanın altında Leonardo, ışığın insan gözünün yüzeyine nasıl çarptığını ve bir göz küresinin içine nasıl yönlendirildiğini gösteren bir şema çizmişti.[13] *Müneccim Kralların Tapınması*'nı yaparken Epifaniyle birlikte gökten aşağı yayılan ışığın gücünü ve ışığın tek tek her yansımasının her gölgenin renginde ve tonlamasında nasıl bir etki yarattığını göstermek istemişti. Sanat tarihçisi Francesca Fiorani'ye göre, "Her bir figüre çarparak diğerine yönelen yansımaları nasıl dengeleyeceğini ve böylesi bir büyüklükte ışık, gölge ve duyguların muazzam çeşitliliğini nasıl kontrol edeceğini düşünürken bayağı bocalamış olmalıydı. Diğer sanatçılardan farklı olarak, en ufak bir optik sorunu bile göz ardı edemiyordu."[14]

Tüm bunlar aşırı tekrara dayalı, çok yorucu bir iş yükü demekti. Otuz karakterin her biri ışığı yansıtmalı ve her birinin gölgesi düşmeliydi; her bir karakterin yansıttığı ve meydana getirdiği tüm bu ışık ve gölgeler diğerlerini etkilemeliydi. Ayrıca her biri bir duygu taşımalı ve bunu yansıtmalıydı. Böylece karakterler etraflarındaki diğer karakterlerin duygularını etkilemeli ve onların duygularından etkilenmeliydi.

Leonardo'nun resmi tamamlamamasının bir başka, daha da temel bir nedeni vardı: kafada tasarlamayı uygulamaya yeğliyordu. Babasının ve diğerlerinin bu iş için katı kurallı bir sözleşme hazırlarken iyi bildikleri gibi, yirmi dokuz yaşındaki Leonardo şimdiye odaklanmak yerine kolaylıkla geleceğe dair düşüncelere kapılabiliyordu. Özellikle disiplinsiz bir dâhiydi.

Resmin en sağ tarafında, açıkça kendisini çizdiği oto-portrede, bilinçli ya da farkında olmadan, bu kişisel özelliğini betimlemişti (res. 2 ve 15). İsa'ya dönük duran ama başka bir yöne bakan çocuksu bir karakter, Rönesans sanatçılarının kendilerini resme yerleştirmek üzere genel olarak kullandıkları yerde duruyordu. (Botticelli 1475 tarihli *Tapınma* yorumunda kendisini aynı noktada çizmişti.) Delikanlının

burnu, kıvırcık saçları ve başka özellikleri Leonardo'ya dair yapılan tasvirler ve diğer tariflerle örtüşür.[35]

Bu delikanlı Alberti'nin ifadesiyle "yorumcu"dur; hem resimde bulunan hem de dışında duran, eylemi, bir parçası olmak yerine çerçevenin ötesindeki dünyaya taşıyan kişidir. Vücudu İsa'ya dönüktür; koluyla o tarafa işaret eder ve sağ ayağı, o tarafa doğru harekete geçmiş olduğunu düşündürtecek bir açıdadır. Ama başı keskin bir şekilde sola dönüktür ve dikkati dağılmışçasına başka bir şeye bakmaktadır. Yürümeye geçmeden duraklamıştır. Gözleri uzaklardadır. Sahnenin bir parçasıdır ama aynı zamanda sahneden kopuktur; durumun içinde olan ama kenara itilmiş bir gözlemci ve yorumcudur. Tıpkı Leonardo gibi, hem bu dünyadadır hem de ondan ayrıdır.

Leonardo'ya tabloyu yaratama işi verildikten yedi ay sonra ödemeler kesildi. O da çalışmayı bıraktı. Kısa bir süre sonra Milano'ya gitmek üzere Floransa'dan ayrıldığında, tamamlanmamış resmi Ginevra'nın ağabeyi, dostu Giovanni de' Benci'ye bıraktı.

Akabinde San Donato keşişleri, Botticelli'nin çırağı Filippino Lippi'ye bu tablonun bir yenisini sipariş ettiler. Genç Lippi'nin Botticelli'den öğrendikleri arasında dalkavukluk sanatının incelikleri de vardı; tıpkı Botticelli yorumu gibi, *Müneccim Kralların Tapınması*'nın Lippi yorumu da Medici ailesiden birçok kişinin tasvirini içerir. Resim yaparken hamilerine yağ çekme güdüsünden yoksun olan Leonardo ne yarım bıraktığı *Tapınma*'sında ne de başka herhangi bir yapıtında Medici ailesine benzer bir hürmet gösterisinde bulunmuştur. Muhtemelen bu yüzden de Botticelli, Filippino Lippi ve babası Filippo Lippi, Mediciler'in, Leonardo'dan esirgenen cömert hamiliğine mazhar olmuşlardır.

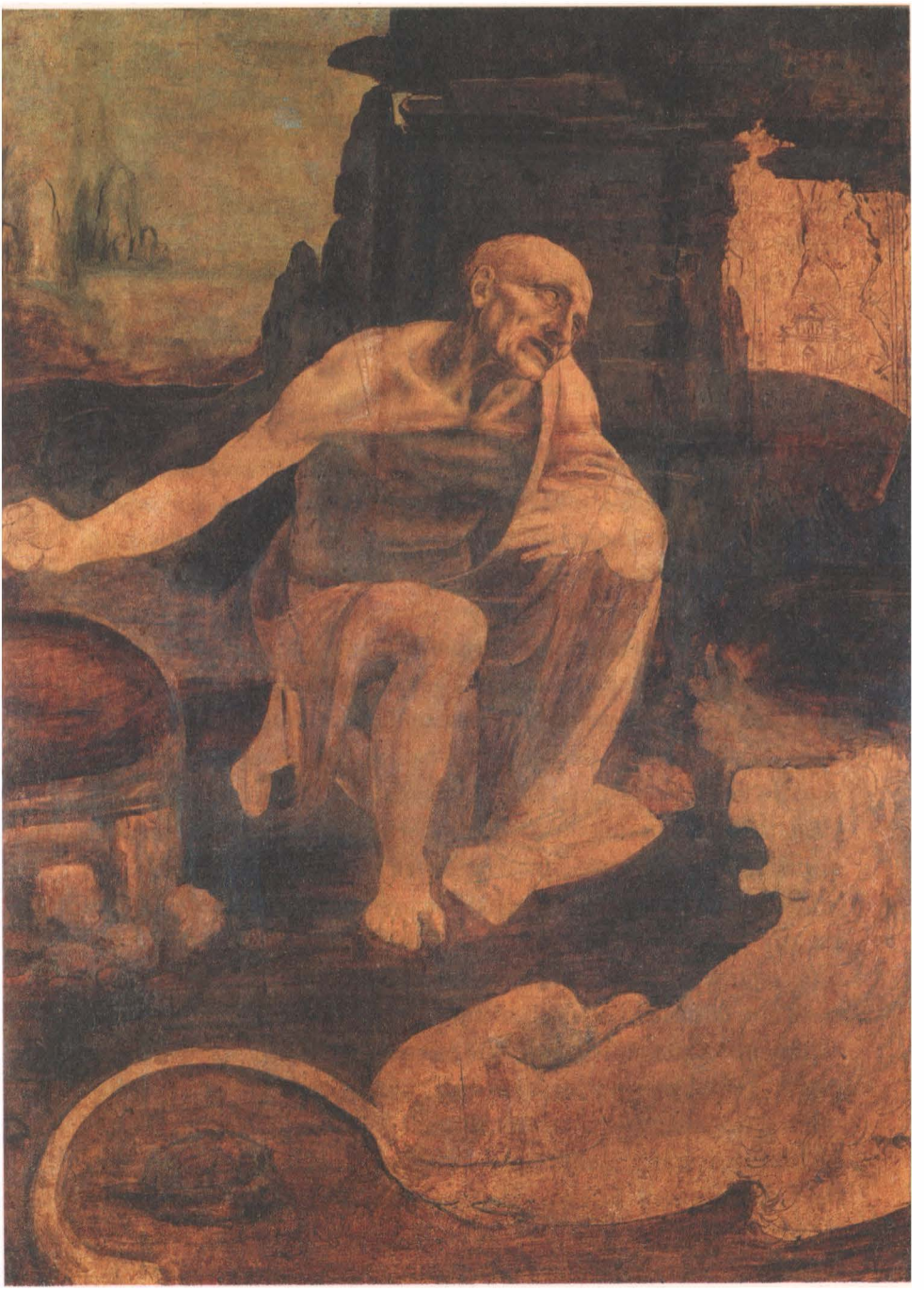
Filippino Lippi Leonardo'nun *Tapınma* için yaptığı hazırlık amaçlı özgün tasarıma bazı açılardan uymaya çalıştı. Krallar Kutsal Aile önünde hediyeleriyle birlikte eğilir, bu esnada çok sayıda izleyici etrafta dolanır. Hatta Lippi sağ köşeye, tam Leonardo'nun verdiği pozda yorumcu bir karakter bile yerleştirir. Ancak Lippi'nin yorumcusu düşlere dalmış, kafası dağınık bir genç değil, sakin, daha yaşlı bir bilgedir. Lippi çeşitli sıra dışı hareketler çizmeye çalışmışsa da karakterleri, Leonardo'nun tasavvur ettiği heyecan, enerji, yoğunluk, tutkuya ya da ruhsal devinimlere pek az sahiptir.

AZİZ JEROME

Leonardo'nun bedenin devinimleriyle ruhun devinimleri arasında bağlantı kurma arzusundaki kararlılığı muhtemelen yine aynı dönemlerde başladığı[36] bir diğer meşhur tablosu *Aziz Jerome*'de de açıkça görülür (res. 17). Tamamlanmamış eser, İncil'i Latinceye çeviren dördüncü yüzyıl âlimi Aziz Jerome'yi inzivaya çekildiği çölde tasvir eder. Kolu vücudundan açılmış ve kıvrıktır; elinde kefaret için göğsünü döveceği taşı tutmaktadır; ayaklarının dibinde pençesindeki dikeni çıkarttıktan sonra dostluğunu kazandığı aslan yatmaktadır. Bir deri bir kemik kalmış, bitkin aziz, bağışlanmak için yakarırken sanki utanç içindedir ama yine de sahip olduğu manevi gücün gözlerindeki yansıması görülebilir. Arka plan, sarp kayalıklar ve puslu bir manzara gibi Leonardo'nun alametifarikası haline gelmiş desenlerden oluşur.

Leonardo'nun tüm resimleri psikolojiktir; istisnasız hepsi duyguları tasvir etme arzusunu açığa vursa da bu arzunun en yoğun haliyle ortaya çıktığı resmi, *Aziz Jerome*'dir. Azizin tüm vücudu, kıvrılışı ve rahatsız bir biçimde dizüstü duruşuyla çileyi baştan aşağı dışavurur. Bu tablo aynı zamanda Leonardo'nun ilk anatomik çizimidir ve –yıllar içinde üzerinde oynayıp düzeltmeler yaptığı üzere– anatomik ve sanatsal çalışmaları arasındaki yakın ilişkiyi gösterir. Leonardo, Alberti'nin sanatçıların bir bedeni içeriden dışarıya doğru tasarlaması gerektiğine dair talimatını ileri boyutlara taşırken her zamanki gibi takıntılı davranmaktaydı. "Bedenin çıplak figür olarak da gösterilebilecek duruş ve hareketlerinde, beden parçalarını yetkin bir şekilde düzenleyebilmek için ressamın sinirler, kemikler, kaslar ve tendonların anatomisini bilmesi şarttır," diye yazmıştı.[37]

Aziz Jerome açığa kavuştuğunda Leonardo'nun sanatını daha iyi anlamamıza yardımcı olan kafa karıştırıcı bir anatomik detay içerir. Resme 1480 dolaylarında çalışmaya başlamasına rağmen, 1510 yılında yaptığı diseksiyonlar da dâhil olmak üzere, sonradan topladığı anatomik bilgileri çalışmasına isabetle yansıtmış görünmektedir. Bu durumun en dikkat çektiği kısım, Aziz Jerome'nin boynudur. Leonardo ilk dönem anatomik çalışmalarında ve 1495 dolaylarında *Son Akşam Yemeği* tablosu için yürüttüğü hazırlık çalışmaları sırasında yaptığı bir Yahuda çiziminde (res. 18) köprücük kemiğinden başlayarak boynun yan tarafı



Res. 17. *Aziz Jerome.*



Res. 18. Boyun kasının 1495 tarihli hatalı çizimi.



Res. 19. Boyun kasını doğru gösteren anatomi çizimi, y. 1510.

boyunca uzanan sternocleidomastoid kasını, aslında bir kas çiftiyken hatalı bir biçimde tek bir kas olarak göstermiştir. Ancak insan diseksiyonlarına dayanarak yaptığı ve Windsor'daki Kraliyet Koleksiyonu'nda bulunan 1510 tarihli çizimlerde bu hatasını düzeltecektir (res. 19).[38] Aziz Jerome'nin boynunu, 1480'li yıllarda bilmediği ve ancak 1510'da keşfettiği bir anatomik detayı içerecek şekilde, iki kasın da göründüğü doğru bir biçimde tasvir etmesi bir nebze kafa karıştırıcıdır.[39]

Bu konuda akla en yatkın açıklamayı, Windsor'daki çizimlerin küratörü Martin Clayton getirmiştir. Resmin ilk olarak 1480 dolaylarında ve sonradan 1510 yılında gerçekleştirdiği diseksiyonları takiben iki ayrı dönemde yapıldığını ileri sürmüştür. İkili boyun kaslarının orijinal alt desende yer almadığını ve diğer kısımlardan farklı bir teknikle resmedildiklerini gösteren kızılötesi analizi, Clayton'ın teorisini desteklemektedir. "*Aziz Jerome* son halini önemli ölçüde figürün ana hatlarıyla ilk çizilişinden yirmi yıl sonra almıştır," der Clayton "ve bu modelleme, Leonardo'nun 1510 kışında gerçekleştirdiği diseksiyonlar sırasında yaptığı anatomik keşifleri de yansıtır."[40]

Bu açıklamanın önemi *Aziz Jerome* tablosundaki anatomik unsurları anlamamıza yardımcı olmanın ötesine geçer ve Leonardo'nun

güvenilmezlik sicilinin sadece belli tablolar üzerinde çalışmaktan vazgeçip onları yarım bırakmaya karar vermesiyle açıklanamayacağını gösterir. Leonardo tabloların kusursuz olmalarını istiyordu ve bu yüzden birçoğunu yıllarca elinin altında tutuyor, üzerlerinde bitmek bilmeyen düzeltmeler yapıyordu.

Ginevra de' Benci ve *Mona Lisa* gibi tamamlanmış ya da tamamlanmalarına çok az kalmış bazı siparişler bile müşterilere hiç teslim edilmemiştir. Leonardo en sevdiği yapıtlarını yanından ayırmamış, bir yerden bir yere taşınırken yanında götürmüş ve yeni bir fikir bulduğunda üzerlerinde çalışmaya geri dönmüştür.

Aziz Jerome'da böyle yaptığı kesindir; asla satmayıp elden çıkarmadığı ve güvende tutması için Ginevra'nın ağabeyine emanet ettiği *Müneccim Kralların Tapınması*'yla da muhtemelen aynısını yapmayı planlamıştı. Tamam, bitti, demekten hoşlanmıyordu. Bu yüzden ölürken başyapıtlarından bazıları hâlâ yatağının başucunda duruyor olacaktı. Bugün bizim açımızdan pek hoş olmasa da Leonardo'nun bir tabloyu bitmiş ilan edip salıvermek konusundaki isteksizliğinde dokunaklı ve ilham verici bir yan vardır: daima öğrenecek daha fazla şey, ustalaşacak yeni teknikler ve gelebilecek yeni ilhamlar olabileceğini biliyordu. Ve haklıydı.

ZİHNİN DEVİNİMLERİ

Müneccim Kralların Tapınması ve *Aziz Jerome*, tamamlanmasalar bile Leonardo'nun anlatımcı resimleri ve hatta portreleri psikolojik yorumlamalar olarak ele alacağı yeni bir tarza öncülük ettiğini gösterir. Sanata dair bu yaklaşım kısmen onun gösterilere, sahne yapımlarına ve saray eğlencelerine duyduğu düşkünlükten besleniyordu; oyuncuların rollerinde duyguları nasıl yansıttıklarını biliyor, izleyicilerin içlerinde oluşan tepkileri, dudakları ve gözlerinden okumaya çalışıyordu. O zamanlar, bugün de olduğu gibi, İtalyanların beden dillerini yoğun kullanmaları da muhtemelen bunu kolaylaştırmıştı ki Leonardo defterlerinde bu mimik ve jestlere bolca yer vermiştir.

Sadece *moti corporali*'yi yani beden hareketlerini değil, kendi tabiriyle bunların "atti e moti mentali", yani zihinsel tutum ve hareketlerle nasıl ilişkili olduklarını da tasvir etmeye uğraştı.[41] Daha da önemlisi,

Leonardo bu ikisini bağdaştırmada tam bir ustaydı. Bu en çok onun *Tapınma* ve *Son Akşam Yemeği* gibi çok sayıda hareket ve jest içeren anlatımcı eserlerinde dikkat çeker. Ancak onun en ünlüsü *Mona Lisa* olan en durgun portrelerinin arkasındaki deha da budur.

"Zihnin devinimleri"ni tasvir etmek yeni bir fikir değildi. Yaşlı Plinius MÖ dördüncü yüzyıl ressamı Thebesli Aristides'i, "konu ettiği kişinin kafa yapısını, hislerini, karakterini ve tutkularını ifade eden ilk isim" olduğunu söyleyerek övmüştü.[42] Alberti, *Resim Üzerine*'de bu fikrin önemini şu açık, duru sözlerle ifade etmişti: "Ruhun hareketleri, bedenin hareketleri sayesinde bilinir hale gelir."[43]

Leonardo Alberti'nin kitabından derinden etkilenmişti; bu yaklaşımı defterlerinde de tekrar tekrar andı. "İyi bir ressam aslen iki şey çizmelidir, insan ve onun zihnindeki niyetler," diye yazdı. "İlki kolay, ikincisi zordur çünkü ikincisinin jestlerle, kol ve bacak hareketleriyle betimlenmesi gerekir."[44] Resim üzerine planladığı incelemesinde bu fikri uzun bir paragrafta açtı: "Tasvir edilen hareket, kişinin zihinsel durumuna uygun düşmelidir. Kişilerin hareketleri ve duruşları, bu hareketlerin yaratıcısının içinde bulunduğu hakiki zihinsel durumu, başka şekilde yorumlanamayacak şekilde yansıtmalıdır. Hareketler zihinsel devinimleri duyurmalıdır."[45]

Leonardo'nun içteki duyguları dışsal tezahürlerle tasvir etmeye kendini adaması, sonuçta sadece sanatını değil, anatomi çalışmalarını da yönlendirmiştir. Beyinden ve omurilikten hangi sinirlerin çıktığını, bunların hangi kasları harekete geçirdiğini, hangi yüz hareketlerinin diğerleriyle bağlantılı olduğunu bilmeliydi. Hatta beyni parçalara ayırırken, duyusal algılar, duygular ve hareketler arasındaki bağlantıların tam olarak gerçekleştiği yeri saptamaya bile çalıştı. Kariyerinin sonlarında, beyin ile sinirlerin duyguları nasıl hareketlere dönüştürdüğüne dair incelemeleri neredeyse bir saplantıya dönüşmüştü. Saplantısı, *Mona Lisa* tebessümünü yaratmaya yetecekti.

YEİS

Leonardo'nun duygu tasvirleri, kendi içinde yaşadığı çalkantılarla pekişmiş olabilir. *Müneccim Kralların Tapınması* ile *Aziz Jerome*'u tamamlayamaması, yaşadığı melankoli ya da depresyondan kaynaklanmış ve

karşılığında aynı duygular daha da yoğunlaşmış olabilir. 1480'lerde tuttuğu defterleri kasvet, hatta ıstırap ifadeleriyle doludur. Su ve güneş saati çizimlerinin yer aldığı bir sayfada, tamamlayamadığı eserlerinin yarattığı hüznü anlatan bir ağıt kelimelere dökülüvermişti: "Bizim şu dertli günlerimizi ölçüp biçmeye yarayan aygıtlardan yoksun değiliz. Oysa bunları kıvanç içinde geçirmek varken, boşa harcayarak veya yok yere görmezden gelerek ve insanların zihninde bize ilişkin bir anı bırakmadan yaşamamalı."[46] Yeni bir kalem ucunu her deneyişinde ya da amaçsızca zaman öldürürken tekrar tekrar aynı cümleleri yazmaya başladı: "Söyle bana hiç tamamlanmış bir şey var mı... Söyle bana... Söyle bana."[47] Bir noktada bir ıstırap çığlığını not düştü: "Yaşamayı öğrendiğimi sanırken ölmeyi öğreniyormuşum meğer."[48]

Leonardo bir yandan da bu dönemde tuttuğu defterlerine kayda değer bulduğu alıntıları geçirmiştir. Bu alıntılardan biri, ona hitaben son derece kişisel bir şiir yazmış bir arkadaşındandır. "Leonardo, neden bu kadar sıkıntılısın?" diye yazmıştır arkadaşı.[49] Başka bir sayfada Johannes adlı birinden yapılmış bir alıntı vardır: "Büyük acılar çekmeden kusursuz armağanlara ulaşılamaz. Ulaştığımız tüm şan ve zaferler geçicidir."[50]

Aynı yaprakta Dante'nin *Inferno*'sundan bir bölüm bulunur:

"Silkip at üstünden tembelliği" dedi ustam,
"kuş tüyü üstünde, yorgan altında kavuşulmaz üne;
Üne kavuşmadan yaşamını tüketen kişi,
dumanın havada, köpüğün suda bıraktığı iz gibi
bir iz bırakır yeryüzünde."[51]

Leonardo, kendini kuş tüyü yastıklara gömülmüş, yorganların altına sığınmış, bir rüzgârla dağılıp gidiveren dumanlardan öte bir miras bırakamamış biri olarak görüp bunun kederine boğulmuşken, rakipleri başarıdan başarıya koşmaktaydı. Art arda tamamlanmış yapıtlar ortaya koymakta hiçbir sorun yaşamadığı aşikâr olan Botticelli, Medici'lerin gözde ressamı haline gelmiş ve iki büyük eser siparişi almıştı: *İlkbahar* ile *Pallas ve Kentaur*. Botticelli ayrıca 1478 yılında Giuliano de' Medici'yi öldürüp ağabeyi Lorenzo'yu yaralayan suikastçıları kamu vicdanında lanetleyen bir resim de yapmıştır. Suikastçılardan sonuncusu

bir yıl sonra yakalandığında Leonardo, Botticelli'ninkini tamamlayıcı bir resim yapmayı umarcasına defterine adamın asılışının özenli bir eskizini yapmış ve detaylı notlar almıştır (res. 20). Fakat Medici ailesi resmi başkasına sipariş etmiştir. Papa IV. Sixtus'un 1481'de Sistina Şapeli'nin duvarlarına yapılacak freskler için Roma'ya davet ettiği önde gelen Floransalı ve diğer bölgelerden sanatçılar arasında yine Botticelli vardır; Leonardo ise seçilmemiştir.

Otuzuncu yaş günü yaklaşırken, Leonardo dehasını kanıtlamıştı ancak elinde bunu herkese gösterebileceği çok az şey vardı. Bilinen sanatsal başarıları, iki Verrocchio tablosuna yaptığı harikulade ama ikinci derecede katkılar, atölyede üretilen ve diğerlerinden ayırt etmesi zor birkaç Meryem tasviri, teslim etmediği bir genç kadın portresi ve iki tane tamamlanmamış başyapıt taslağından ibaretti.

"Bir insan Floransa'da öğrenebileceği her şeyi öğrendiğinde, bir hayvan gibi günübirlik yaşamaktan daha fazlasını arzu edip zengin olmak istiyorsa şehirden ayrılmalıdır" diye yazar Vasari. "Çünkü Floransa zanaatkârlarına, zamanın kendi eserlerine davrandığı gibi davranır, mükemmelleştirdikten sonra onları mahveder ve yavaş yavaş tüketir."[52] Leonardo için yola koyulma vakti gelmişti. Floransa'yı terk etmek için sabırsızlanışı ve yeni hamisi olacağını umduğu kişiye yazacağı mektup, yaşadığı tükenmişlik hissini ve hayalleriyle korkularının esiri olmuş kırılgan ruh halini yansıtıyordu.



Res. 20. Bernardo Baroncelli'nin asılışı.

4. BÖLÜM

Milano

KÜLTÜR ELÇİSİ

Leonardo da Vinci otuz yaşına girdiği 1482 yılında Floransa'dan ayrılıp gelecek on yedi yılını geçireceği Milano'ya doğru yola koyuldu. Kendisine eşlik eden bir yol arkadaşı vardı: on beş yaşındaki gelecek vadeden müzisyen Atalante Migliorotti. Migliorotti lir çalmayı Leonardo'dan öğrenmişti ve yıllar içinde onun maiyetine girip çıkacak olan genç erkeklerden biriydi.[1] Leonardo'nun defterindeki hesaba göre iki yüz doksan kilometrelik bir yolculuktu bu. Oldukça doğru bir hesaptı; Leonardo, aracın tekerleğinin her bir dönüşünü sayarak gidilen mesafeyi ölçen bir tür odometre geliştirmişti ve yolda bu aleti denemiş olabilir. Kafilenin Milano'ya varması yaklaşık bir hafta sürecekti.[1]

Leonardo yanında, kemanın yakını denebilecek bir enstrüman olan *lira da braccio* getirmişti. Anonimo Gaddiano'ya göre, "Muhteşem Lorenzo, Leonardo'yu Atalante Migliorotti'yle beraber Milano Dükü'ne bir lir takdim etmek üzere göndermişti çünkü Leonardo bu enstrümanı emsalsiz güzellikte çalıyordu." Leonardo kısmen gümüşten yapılmış liri bir atın kafatası biçiminde tasarlamıştı.

Lir ve Leonardo'nun hizmetleri diplomatik bir hediyeydi. İtalyan şehir-devletleri arasındaki gelgeç ittifak ve düşmanlıkları idare etme gayretindeki Lorenzo de' Medici, Floransa'nın sanat kültürünü bir etki odağı olarak görüyordu. Botticelli ve gözde sanatçılarının diğer bir kısmı papayı hoş tutmak için Roma'nın, Verrocchio ve başkaları da Venedik'in yolunu tutmuştu.

Leonardo ile Atalante, muhtemelen Bernardo Rucellai başkanlığında Şubat 1482'de görevlendirilen diplomatik heyete dâhildiler. Felsefe tutkunu varlıklı bir banker ve sanat hamisi olan Rucellai, Lorenzo'nun ablasıyla evliydi ve Floransa'nın Milano elçiliğine daha yeni atanmıştı.[2] Rucellai yazılarında, Floransa, Milano ve diğer İtalyan şehir-devletleri yetmezmiş gibi, kibirli papalar, Fransa kralları ve Kutsal Roma imparatorları arasındaki bitmek tükenmek bilmeyen çekişmeleri ve değişken ittifakları anlatmak için *güç dengesi* kavramını ortaya atmıştır. Muhtelif hükümdarlar arasındaki rekabet askeri güçle sınırlı değildi, aynı zamanda kültürel bir rekabet içindeydiler ve Leonardo her iki cephede de faydalı olmayı hedefliyordu.

Leonardo yola çıkarken Milano'ya yerleşebileceği ihtimalini göz önüne alarak neredeyse tüm eşyasını yanına almıştı. Milano'ya geldikten sonra çıkardığı listeye bakılırsa taşınabilir nitelikteki çalışmalarının büyük çoğunluğunu yanında götürmüştü: Atalante'yi yüzünü kaldırırken çizdiği portreye ilaveten "doğadan birebir kopyalanarak çizilmiş birçok çiçek... birkaç Aziz Jerome... fırın tasarımları... karakalem bir İsa başı... sekiz Aziz Sebastian... çeşitli kompozisyonlarda birçok melek çalışması... güzel saçlı, profilden bir baş... gemicilik aletleri... su aletleri... çeşitli yaşlı kadın boynu ve yaşlı adam başı çizimleri... birçok tam boy nü çizim... bitmiş bir Meryem... hemen hemen bitmiş profilden bir diğer Meryem... iri çeneli yaşlı bir adam başı... İsa'nın Çilesi'ni anlatan bir rölyef" ve daha bir sürü şey.[3] Fırın tasarımlarının, gemicilik ve su aletlerinin bu listede kendilerine yer bulmaları, Leonardo'nun hâlihazırda sanatın yanı sıra, mühendislikle de ilgilendiğini gösterir.

Milano 125.000 nüfusuyla, Floransa'nın üç katı büyüklüğündeydi. Leonardo için daha önemlisi, bir sarayı vardı. Floransa'daki Mediciler sanata bonkörce destek vermekle birlikte esasen işleri perde arkasından yürüten bankerlerdi. Milano farklıydı. Bir tüccar cumhuriyeti değil, iki yüz yıldır, önce Visconti, ardından Sforza hanedanı reisi sıfatıyla kendilerini dük ilan eden militarist diktatörlerin hüküm sürdüğü bir şehir-devletti. Büyük hırslara sahip olmakla birlikte ünvanları pamuk ipliğine bağlı dükler şatolarını, aristokratlar, ressamlar, oyuncular, müzisyenler, avcıbaşılar, idareciler, hayvan terbiyecileri, mühendisler gibi, itibarlarını parlatıp meşruiyetlerini sağlama almaya yarayacağını

düşündükleri kim varsa onlarla dolurdurulardı. Diğer bir deyişle Milano sarayı, güçlü liderler ve etraflarında topladıkları geniş yetenek yelpazesinden hoşlanan ve kendisini rahata kavuşturacak bir maaş arzulayan Leonardo için biçilmiş kaftandı.

Leonardo Milano'a ayak bastığında şehir, Ludovico Sforza'nın yönetimi altındaydı. Leonardo gibi otuz yaşında olan, "Il Moro" (Mağripli) lakaplı Ludovico, esmer ve iri yarı bir adamdı. Henüz resmi olarak Milano Dükü unvanını taşımamakla beraber, yetkisini kullanıyordu ve unvanını da yakın bir zamanda ele geçirecekti. Bir paralı askerin gayrimeşru yedi oğlundan biri olan babası Francesco Sforza, Visconti hanedanının çöküşüyle egemenliği ele geçirmiş ve 1450'de düklüğünü ilan etmişti. Ölümü üzerine, düklük Ludovico'nun ağabeyine geçmiş ama yeni dük kısa süre içinde suikasta uğrayınca yerini yedi yaşındaki oğlu almıştı. Ludovico yengesini bertaraf edip 1479'da naipliği ve Milano'nun yönetimini fiilen ele geçirmişti. Bahtsız yeğenini kâh gönlünü hoş tutup kandırarak, kâh yetkilerini gasp ederek, kâh destekçilerini infaz ederek ve muhtemelen zehirleyerek sindirdi ve 1494'te Milano Dükü sıfatıyla resmen tahta oturdu.

Acımasız ve pragmatik Ludovico hesaplı gaddarlığını asil, kültürlü ve görgülü devlet adamı imajının arkasına saklıyordu. Ünlü Rönesans hümanisti Francesco Filelfo'dan resim ve edebiyat dersleri alan Ludovico, önde gelen âlim ve sanatçıları Sforza sarayına çekerek kendi gücünü ve itibarını, Milano'nunkiyle birlikte, meşru bir zemine oturtma arayışındaydı. Uzun zamandır babasının anısına –aynı zamanda hanedanın güç gösterisi olarak– büyük bir atlı anıt dikmeyi hayal ediyordu. Floransa'nın aksine, Milano sokaklarında usta sanatçılar cirit atmıyordu. Bu durum Milano'yu Leonardo için çok daha bereketli bir toprak haline getiriyordu. Ayrıca gelecek vaat eden bir hezarfen olarak Leonardo, Milano'nun çok çeşitli alanlardan gelen âlim ve aydınlara evsahipliği yapmasından da çok hoşnuttu. Milano bu zenginliği kısmen yakınlardaki Pavia'da bulunan saygın üniversiteye borçluydu. Resmi kuruluş tarihi 1361 olan bu üniversitenin kökleri aslında 825'e kadar uzanıyordu ve Avrupa'nın en iyi avukat, filozof, tıp bilgini ve matematikçilerini yetiştirmesiyle tanınıyordu.

Ludovico kişisel zevkleri için para harcamaktan asla kaçınmıyordu: sarayındaki odaları yenilemek için 140.000 duka, av şahinleri, tazıları

ve atları için 16.000 duka harcamıştı.* İş, maiyetinde çalışan entelektüeller ve saray eğlendiricilerine para ödemeye gelince daha cimriydi: astroloğu yıllık 290 duka, üst düzey devlet yetkilileri 150 duka maaş alıyor, Leonardo'nun arkadaşı olacak ressam-mimar Donato Bramante ise sadece 62 duka aldığından yakınıyordu.[4]

İŞ BAŞVURUSU

Leonardo kitabın başında bahsi geçen ve Ludovico'ya göndermek üzere hazırladığı mektup taslağını muhtemelen Milano'ya ayak basışından kısa bir süre sonra kaleme almıştı. Kimi tarihçiler mektubu Floransa'dayken yazdığını düşünse de bu, pek olası gözükmüyor. Zira mektupta değindiği Ludovico'nun kalesinin bitişiğindeki park ve babasının anısına yapmayı önerdiği atlı heykel, mektubu yazmadan önce Milano'da belli bir süre geçirdiğine işaret etmektedir.[5]

Leonardo elbette mektubu her zamanki ayna yazısıyla yazmamıştır. Mektubun defterlerindeki günümüze ulaşan nüshası, bir kâtip veya Leonardo'nun güzel yazı ustası bir asistanı tarafından klasik soldan-sağa yazıyla kaleme alınmış ve üzerinde birkaç ufak düzeltmenin göze çarptığı bir taslaktır.[6] Şöyle yazar:

> Pek Saygıdeğer Efendim,
>
> Savaş araçları tasarımında usta geçinen herkesin icatlarını yeterince inceleyip yaygın kullanımda olanlardan hiçbir farkları olmadığını gördükten sonra, kimseye saygıda kusur etmek istememekle birlikte, kendimde sırlarımı Ekselanslarının emrine amade kılmayı ve uygun bir zamanınızda dikkatinize sunmayı teklif etme cüretini buluyorum.
>
> 1) Düşmanı kovalamak ve gerektiğinde düşmandan kaçmak için kolay taşınabilen, son derece hafif ve sağlam köprü tasarımlarım var. Yangına ve savaşa dayanıklı, kaldırıp kurulması kolay başka köprüler de tasarlayabilirim. Ayrıca düşmanın köprülerini yakıp tahrip edecek yöntemlerim de var.
>
> 2) Kuşatma sırasında hendeklerdeki suyun nasıl boşaltılacağını ve sonsuz çeşit köprü, gizli yol, merdiven yapmayı, ayrıca

* 2017 itibarıyla 19 milyon dolar değerinde altın.

seferlerinizde kullanabileceğiniz başka makinelerin nasıl yapılacağını biliyorum.

3) Kuşatılan müstahkem mevki, setlerin yüksekliği veya avantajlı konumu yüzünden topla dövülemiyorsa ve kaya kütlesi üzerine inşa edilmiş bile olsa her kaleyi, her hisarı yerle bir edecek yöntemlerim var.

4) Bir dolu fırtınasını andırırcasına küçük taşlar yağdıran, kullanışlı ve kolay taşınabilir toplar yapabilirim; bu toplar tozu dumana katacak ve afallayıp dehşete düşen düşmana ağır hasar verecektir.

9) [Leonardo mektup taslağında bu maddeyi sıralamada üste taşımış.] Deniz çarpışmalarında taarruza ve savunmaya yönelik etkili makineler ve en büyük güllelere, baruta ve dumana mukavemet gösterecek gemiler yapabilirim.

5) Belirli bir noktaya ulaşmak için yeraltı tünelleri ve gizli, dolambaçlı geçitler kazmanın yöntemlerini biliyorum, hem de hiç gürültü çıkarmadan ve hendeklerin ya da bir nehrin altından geçmek gerekse bile.

6) Ağır silahlarıyla düşman saflarını yarıp geçen, saldırılması olanaksız zırhlı savaş arabaları yapabilirim. Ne kadar kalabalık olursa olsun hiçbir ordu bu arabaların karşısında duramayacak ve piyadeler arabaların arkasından zarar görmeden ilerleyebilecektir.

7) İhtiyaç duyulması halinde, yaygın olarak kullanılanlardan farklı, çarpıcı ve kullanışlı bir tasarıma sahip toplar ve ağır silahlar yapabilirim.

8) Topların işe yaramadığı durumlarda, çeşitli mancınıklar, sapanlar, ayak oltaları ve yaygın olarak kullanılanlardan farklı, etkili makineler yapabilirim.

10) Barış zamanında ise, mimarlıkta, kamusal ve özel bina tasarımında ve suları bir yerden başka bir yere yönlendirmede kimseden aşağı kalmayacağıma ve memnuniyet verici sonuçlar elde edeceğime inanıyorum.

Ayrıca mermer, bronz ve kilden heykeller yapabilirim. Keza resimde de, mümkün olan her şeyi yapabilirim; kim olursa olsun hiç kimseden aşağı kalır yanım yoktur.

İlaveten, babanız Ekselans Hazretleri'nin ölümsüz anısı ve şanlı Sforza hanedanının ebedi onuruna bronz at heykeline başlayabili-

rim. Eğer yukarıda sayılanlardan herhangi biri, herhangi bir kimseye imkânsız ve yapılamaz görünüyorsa bahçenizde veya Ekselanslarının arzu ettiği herhangi bir yerde iddialarımı kanıtlamak için son derece istekli ve hazırım.

Leonardo resimlerinden hiç söz etmez. Görünüşte Milano'ya gönderilme nedeni olan yeteneğinden, müzik enstrümanı tasarlama ve çalma becerilerinden de bahsetmez. Esas olarak askeri mühendislik alanında uzman olduğu iddiasını ön plana çıkarır. Bu kısmen, gücü zorla eline geçiren Sforza hanedanının devamlı bir iç isyan ya da Fransız istilası tehdidiyle karşı karşıya bulunan reisi Ludovico'nun ilgisini çekmek içindir. Buna ilaveten Leonardo'nun kendisini bir mühendis olarak sunmasının bir nedeni de eline fırça alacak olma düşüncesinin verdiği sıkıntı veya tıkanma hissiyle her zamanki krizlerden birini geçirmesiydi. Coşkulu ve melankolik ruh halleri arasında gidip gelirken, şişinerek usta bir silah tasarımcısı olduğunu iddia ediyor ve bunun hayalini kuruyordu.

Yapabileceğini iddia ettiği şeyler, esasen yapmak istedikleriydi. Daha önce ne bir savaşta bulunmuş ne de anlattığı silahlardan birini fiilen üretmişti. O zamana dek yapmış olduğu tek şey, kafasındaki silah tasarımlarına dair birtakım zarif çizimler üretmekten ibaretti ki bunların çoğu, uygulanabilir olmaktan ziyade şıktı.

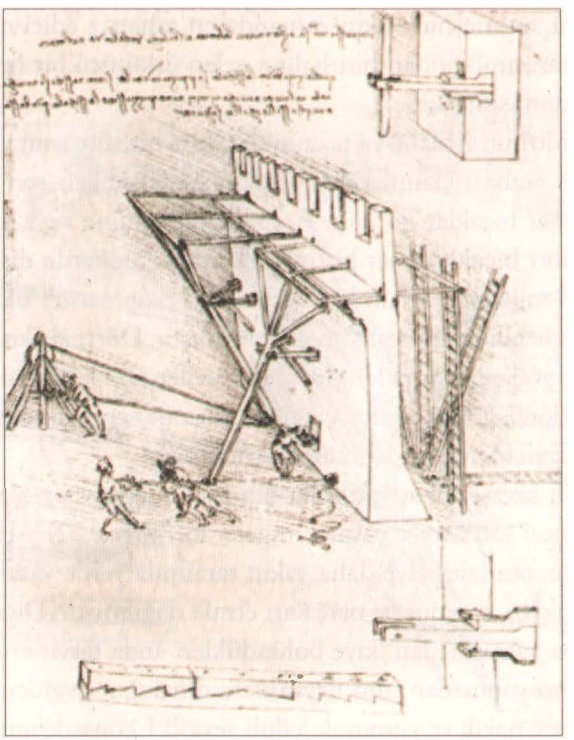
Dolayısıyla Ludovico'ya yazdığı mektup fiili mühendislik başarılarından çok, arzu ve hedeflerini ifşa eden bir belge olarak görülmelidir. Yine de iddiaları tamamen mesnetsiz değildi. Öyle olsaydı silah tasarımının son derece ciddiye alındığı bir şehirde söylediklerinin gerçek dışı olduğunun ortaya çıkması çok kolay olurdu. Milano'ya yerleştikten sonra askeri mühendislik sevdasına gerçekten ciddiyetle eğilecek ve gerçekçi yaratıcılık ile fantezi arasındaki çizgide gidip gelmeye devam ederken dahi birtakım yenilikçi makine fikirleri geliştirecekti.[7]

ASKERİ MÜHENDİS

Leonardo Floransa'da yaşadığı dönemde zekice tasarlanmış bazı savaş aletleri önerileri çizmişti. Biri, kale duvarına tırmanmaya çalışan istilacı düşman askerlerinin merdivenlerini devirmek için geliştirilmiş bir mekanizmaydı (res. 21).[8] Kaleyi savunanların duvardaki deliklerden

çıkan çubuklara bağlı büyük kolları çekmesi gerekiyordu. Buna yönelik yaptığı çizim, çubukların kollara nasıl bağlanacağını gösteren büyütülmüş detayların yanı sıra, bir yandan düşmanı gözetlerken bir yandan da halatları çeken dört askerin canlı bir tasvirini içerir. Bağlantılı olarak geliştirdiği bir başka fikir, kale duvarının tepesine çıkmayı başaran düşmanları kesip biçmeye yönelik pervane benzeri bir aletti. Dişliler ve miller bir helikopter pervanesinin kanatlarını andıran ve duvarın hemen üzerinde dönecek olan bıçakları harekete geçirecek ve tırmanmaya çalışan talihsiz askerleri doğrayacaktı. Saldırıya geçmek için de bir kalenin güçlendirilmiş duvarları üzerine üstü kapalı bir köprü yerleştiren tekerlekli ve zırhlı bir kuşatma makinesi tasarlamıştı.[9]

Matbaanın yaygınlaşması, Leonardo'nun Milano'ya geldikten sonra savaş aletleri üzerine incelemeler yapıp yeni fikirler geliştirmesine yardımcı oldu. Geliştirdiği bazı fikirleri on üçüncü yüzyılda yaşamış bilim insanı Roger Bacon'ın bir kitabından ödünç aldı. Bacon kitabında,



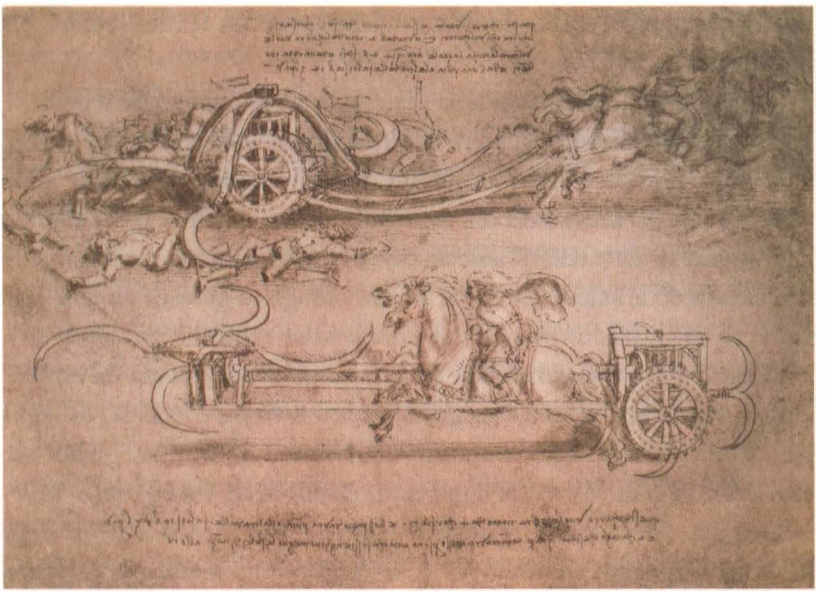
Res. 21. Portatif merdivenleri itmeye yarayan makine.

"hayvan gücüne ihtiyaç duyulmadan hareket eden araba ve katarlar; suyun üzerinde yürümeye ve sualtında hareket etmeye yarayan aygıtlar ve yapma kanatları olan mekanik bir aygıtın ortasına oturtulan bir insanı uçuracak makineler" gibi dâhiyane silahlar listelemişti.[10] Leonardo tüm bu fikirleri süsleyip geliştirmişti. Ayrıca Roberto Valturio'nun dâhiyane silahların ağaç baskılarının yer aldığı *Askerlik Üzerine* adlı incelemesini etüt etmişti. Bu inceleme 1472'de Latince yayımlanmıştı; Leonardo Milano'ya geldikten bir yıl sonra, 1483'te de İtalyanca edisyonu yayımlandı. Leonardo her iki edisyonu da satın alıp üzerlerine kendi notlarını ekledi ve orijinal edisyondaki terimlerin İtalyanca çevirileriyle birlikte listesini çıkararak kısıtlı Latince bilgisini geliştirmeye çalıştı.

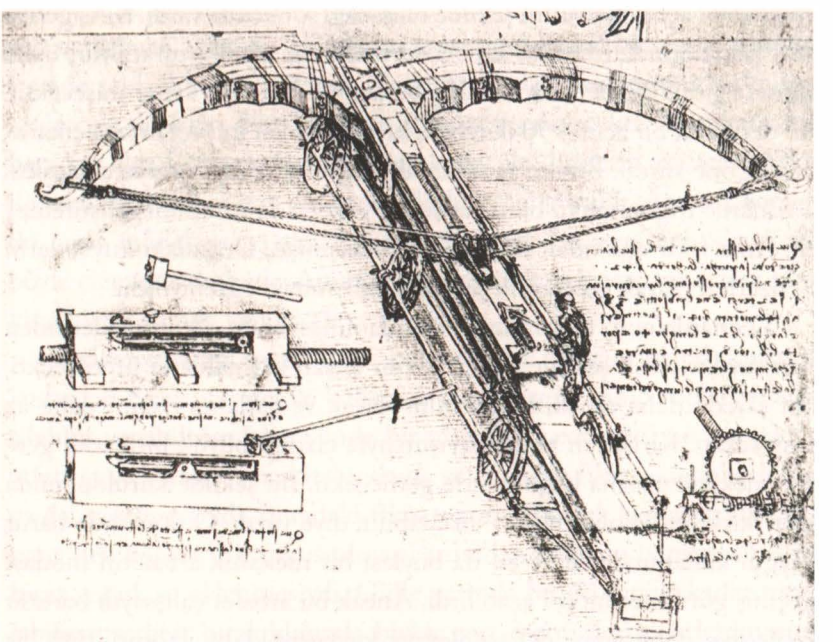
Valturio'nun kitabı Leonardo'nun yaratıcılığı için bir sıçrama tahtası görevi gördü. Örneğin, Valturio'nun kitabında çizimi yer alan döner tırpanlı araba çok da göz korkutucu değildi; hantal arabanın her bir tekerine caydırıcılıktan uzak, küçük birer bıçak iliştirilmişti sadece.[11] Leonardo çılgın hayal gücünü kullanarak birkaç seviye birden atlattığı bu tasarımı, en meşhur –aynı zamanda en rahatsız edici– askeri mühendislik tasarımlarından biri haline gelen ürkütücü bir tırpanlı savaş arabasına dönüştürdü.[12]

Leonardo'nun Milano'ya taşındıktan kısa bir süre sonra yaptığı tırpanlı savaş arabası çizimlerinde tekerleklerden çıkan son derece ürkütücü döner bıçaklar görülür. Araba ayrıca önüne veya arkasına takılabilen dört bıçaklı döner bir mile sahiptir. Leonardo dişli çarkların tekerler ve millerle bağlantılarını titizlikle çizip sarsıcı olduğu kadar muazzam güzellikte bir sanat eseri yaratmıştır. Dörtnala koşan atlar ve arkalarında dalgalanan pelerinleriyle biniciler göz kamaştırıcı hareket etütlerine dönüşürken tarama çizgileri müzede sergilenmeye layık türden bir gölgeleme ve modelleme ortaya çıkarır.

Tırpanlı savaş arabası çizimlerinin bulunduğu yapraklardan özellikle bir tanesi son derece çarpıcı imgeler içerir (res. 22).[13] Hareket halindeki arabanın izleyiciye daha yakın tarafında yerde yatan iki beden vardır, bacakları kopmuş ve parçaları etrafa dağılmıştır. Diğer taraftaki iki askeriyse tam ortadan ikiye bölündükleri anda tasvir etmiştir Leonardo; ayrım yapmadan tüm hayvanlara duyduğu sevgiden dolayı vejetaryen olan, nazik ve yumuşak kalpli sevgili Leonardo'muz, ürpertici ölüm tasvirleri içinde yüzmektedir. İç dünyasındaki çalkantıların bir



Res. 22. Tırpanlı savaş arabası.



Res. 23. Dev arbalet.

diğer işaretiydi bu belki de. Karanlık mağarasının içinde şeytani bir hayal gücü barındırıyordu.

Hayalinde canlandırdığı ama gerçeğe dönüşmeyen ve keza gerçekçilikle fantezi arasındaki sınırı bulanıklaştıran silahlardan bir diğeri, 1485 dolaylarında Milano'da çizdiği dev bir arbalettir (res. 23).[14] Devasa boyutta bir makinedir bu: teçhizatı –dolayısıyla onu savaş alanına taşıyacak olan dört tekerli arabası da– yirmi dört metre uzunluğundadır. Leonardo arbaletin ne kadar büyük olduğunu göstermek için yayı geren ve dev arbaletin yanında minnacık kalan bir asker çizmiştir.

Çeşitli orantı yasalarını ileri süren Leonardo bu konuda da bir öncüydü: misal, bir nicelik, örneğin kuvvet, bir başka nicelikle, örneğin bir kaldıracın uzunluğuyla orantılı olarak nasıl artar? Çok büyük bir arbaletin daha büyük ya da daha uzun erimli oklar veya gülleler fırlatabileceğini doğru tahmin etmişti. Kirişin gerilme mesafesi ile fırlattığı nesneye uyguladığı kuvvet arasındaki korelasyonu hesaplamaya çalıştı. Başta, iki kat gerilen bir kirişin, iki kat daha fazla kuvvet uygulayacağını düşündü. Ancak kiriş gerilirken yayın bükülmesinin bu oranı düşüreceğini anladı. Çeşitli hesaplamalar yaptıktan sonra kuvvetin, telin gerildiği noktadaki açısıyla orantılı şekilde oluşacağı sonucuna vardı. Kiriş geriye sert çekildiğinde (diyelim ki) 90 derecelik bir açı oluşturacaktır; daha da sert gerildiğinde muhtemelen bu açı 45 dereceye kadar düşecektir. 45 derecelik bir açının 90 dereceye kıyasla iki kat kuvvet ortaya çıkaracağını öne sürdü. Bunun tam olarak doğru olmadığı ortaya çıkacaktı: Leonardo trigonometri bilmiyordu, bu yüzden de kuramını geliştiremedi. Ama fikir açısından hatasızlığa yaklaşmıştı. Doğadaki kuvvetlerin benzerleri olarak geometrik şekilleri kullanmayı öğreniyordu.

Leonardo'nun tasarımında yay, laminasyonun ilk örneklerinden biri sayılabilecek şekilde, iç içe geçen ahşap katmanlarla üretilecekti. Bu sayede daha esnek, bükülebilir olacak ve çatlama riskini daha az taşıyacaktı. Kiriş, yan tarafta ayrıntısıyla çizdiği büyük bir çarklı germe mekanizmasına bağlı iplerle gerilecekti. Bu şekilde kurulduğunda alet "kırk beş kiloluk taşları" fırlatabilir, diye yazdı. O dönemde barut yaygın kullanımdaydı ve bu da böylesi bir mekanik arbaletin modası geçmiş görülmesine yol açabilirdi. Ancak bu arbalet çalışsaydı barutlu toplardan daha ucuz, daha kolay ve kuşkusuz daha az gürültülü bir seçenek sunacaktı.

Tırpanlı savaş arabası örneğinde olduğu gibi, cevap bekleyen bir soru vardır: Leonardo ne kadar ciddiydi? Kâğıt üzerinde zekice duran (ancak uygulanabilirliği olmayan) fikirlerle Ludovico'yu etkilemeye mi çalışıyordu? Dev arbalet onun yaratıcı dehasının gerçekçilikten uzaklaşıp fanteziye kayışının bir başka örneği miydi? Bence, Leonardo bu önerisinde ciddiydi. Otuzdan fazla taslak çizim yapmış ve dişlileri, sonsuz vidaları, milleri, tetikleri ve diğer mekanizmaları titizlikle detaylandırmıştı. Yine de dev arbalet bir icattan ziyade hayalperest bir tasarım olarak sınıflandırılmalıdır. Ludovico Sforza arbaleti hiç inşa ettirmedi. Nihayet 2002 yılında bir televizyon programında inşa edildiğinde, günümüz mühendisleri onu çalıştırmayı başaramadı. Leonardo kariyeri boyunca tasavvur ettiği ancak hiçbir zaman tamamına erdirmediği tablolar, anıtlar ve icatlarla anılacaktı. Dev arbalet de bu kategoriye girmektedir.[15]

Aslına bakılırsa bu durum, 1480'lerde tasavvur edip çizimini yaptığı askeri aletlerin çoğu için geçerlidir. Mektubunda Ludovico'ya "saldırılması olanaksız zırhlı savaş arabaları yapabilirim" vaadinde bulunmuştu. Gerçekten de bir tane, hiç değilse kâğıt üzerinde tasarladı. Bir kaplumbağa ile bir uçan daire karışımına benzeyen zırhlı tank çiziminde, metal plakalar düşman güllelerini savuşturabilecek bir açıya sahiptir. İçeride sekiz adam yer alacak, bir kısmı tankın ilerlemesi için kolları çevirecek, diğerleri dört bir yöne gülleler ateşleyecekti. Tasarımda bir hata yer alır: Dikkatle bakıldığında kollar ile dişlilerin, ön tekerlekler ile arka tekerlekleri ters yönlerde döndüreceği görülür. Acaba Leonardo, onun müdahaleleri olmadan kolaylıkla yapılamasın diye bilerek mi böyle çizmişti? Belki de. Ama bu mesele çözüme kavuşamadı zira makine hiçbir zaman yapılmadı.

Ludovico'ya bir vaatte daha bulunmuştu: "Yaygın olarak kullanılanlardan farklı, çarpıcı ve kullanışlı bir tasarıma sahip toplar ve ağır silahlar yapabilirim." Bu yönde bir girişimi, Leonardo'nun Arşimet'e atfettiği ve Valturio'nun kitabında da yer alan bir fikir olan buharlı top ya da *architronito* idi. Buradaki fikir, topun iç boşluk kısmının aşırı ısınana dek kömür yakarak ısıtılması, ardından güllenin hemen arkasına biraz soğuk su eklenmesiydi. Gülle yerinde bir iki saniye kadar tutulabilirse serbest bırakıldığında birkaç yüz metre ileriye fırlatılmasına yetecek kadar buhar basıncı oluşabilecekti.[16] Çizime döktüğü bir diğer

önerisiyse her bölümüne on bir gülle yerleştirilebilen, çok gülleli bir makineydi. Bir dizi gülle soğutulup fırlatma bölmesine yerleştirilirken, diğer bölmedeki gülleler ateşlenebiliyordu. Bu alet makineli tüfeğin öncüsüydü.[17]

Bilindiği kadarıyla Leonardo'nun askeri fikirlerinden sadece biri defter sayfalarından çıkıp savaş alanında yer alabilmiştir; bu aletin mucidi olarak anılmayı hak ediyor gibi gözüküyor. 1490'larda tasarladığı çarklı silah, bir misketli tüfekteki ya da elde taşınan benzer bir silahtaki barutun ateşlenmesi için kıvılcım oluşturmanın bir yöntemiydi. Tetik çekildiğinde bir yay, bir metal çarkı döndürüyordu. Bu çark bir taşa sürtündükçe bir barutlu silahı ateşlemeye yetecek kadar kıvılcım üretiyordu. Leonardo burada, yayla çalışan çarklar gibi, önceden tasarladığı kimi aletlerinde yer alan bazı parçaları kullandı. O dönemde Leonardo'nın atölyesinde çalışan yardımcılarından biri, Giulio Tedesco adlı bir teknisyen ve çilingirdi. Alman Jules olarak tanınırdı, takriben 1499'da Almanya'ya döndü ve Leonardo'nun fikrini burada yaydı. O sıralar İtalya ve Almanya'da çarklı silahlar kullanıma girdi ve gerek savaşlar gerekse kişisel silah kullanımında kolaylık sağladı.[18]

Leonardo'nun muhteşem birer yaratıcılık örneği olan dev arbaletleri ve kaplumbağaya benzer tankları, hayal gücünü icat yaratmada kullanma becerisini yansıtır. Ancak hayal gücünü uygulanabilir kılamamıştır. Büyük makinelerinin hiçbiri, Fransızların 1499'da Milano'yu istila etmesine dek ciddi bir tehditle karşılaşmamış olan ve bu istilada şehirden kaçan Ludovico Sforza tarafından kullanılmadı. Leonardo, 1502'de daha zorlu ve despot bir lider olan Cesare Borgia için çalışmaya gidene dek herhangi bir askeri faaliyetin içinde yer almayacaktı.[19]

Leonardo'nun Ludovico'ya fiilen teslim ettiği yegâne askeri proje, kale savunmasına yönelik bir araştırmaydı. Duvarların kalınlaştırılması fikrini kabul etmekle birlikte, küçük aralıkların doğrudan kale içindeki gizli geçitlere bağlandığı ve bu durumun savunmayı aşmaları halinde saldırganların kaleye doluşmalarına olanak tanıyacağı uyarısında bulundu. Ayrıca hazır eli değmişken, raporuna Ludovico'nun yeni genç eşi için banyo hazırlamanın en uygun yöntemini de eklemişti: "üç birim sıcak suya dört birim soğuk su."[20]

İDEAL ŞEHİR

Ludovico Sforza'ya iş başvurusunda bulunduğu mektubun sonlarına doğru Leonardo, mimarlıkta ve bina tasarımında kimseden aşağı kalmayacağıyla övünüyordu. Fakat Milano'daki ilk yıllarında bu tür işler almakta zorlandı. O yüzden bu süre zarfında mimari uğraşları da askeri uğraşları gibi, büyük ölçüde asla uygulamaya geçmeyecek yaratıcı fikirlerden ibaret kaldı.

Buna en iyi örnek, Rönesans dönemi İtalyan sanatçı ve mimarların gözde konularından biri olan hayali bir şehre dair hazırladığı planlardır. Milano 1480'lerin başında üç yıl sürüp nüfusun hemen hemen üçte birini öldüren hıyarcıklı veba yüzünden büyük bir yıkım yaşamıştı. Leonardo bilimsel sezgileriyle vebanın sağlıksız koşullar yüzünden yayıldığı ve vatandaşların sağlığının, yaşadıkları şehrin sağlık koşullarıyla bağlantılı olduğu sonucuna vardı.

Mühendislik ve tasarım odaklı ufak tefek iyileştirmelerle ilgilenmiyordu. 1487'de sayfalarca yazıp çizerek, sanatsal duyarlılıklarını bir şehir mühendisi olarak sahip olduğu vizyonla birleştiren radikal bir konsept sundu: sağlık ve güzellik merkezli bir anlayışla tamamen baştan yaratılacak "ideal şehirler". "Keçi sürüsü gibi dip dibe yaşayıp her köşeyi kötü kokularla doldurarak veba ve ölüm tohumlarını eken insan kalabalığını dağıtmak" için Milano'nun nüfusu nehir boyunca sıfırdan tasarlanıp kurulacak on yeni kasabaya yerleştirilecekti.[21]

İnsan mikrokozmosuyla dünya makrokozmosu arasındaki klasik analojiyi devreye soktu: şehirler nefes alıp veren, bir sıvı dolaşım sistemine ve boşaltılması gereken atıklara sahip organizmalardır. Leonardo o sıralarda insan vücudundaki kan ve sıvı dolaşımını incelemeye başlamıştı. Analojik düşünme yöntemiyle ticaretten atık boşaltımına, tüm kentsel ihtiyaçlar için en uygun dolaşım sisteminin nasıl olması gerektiği üzerine kafa yormaktaydı.

Milano sahip olduğu zengin su kaynakları ve dağlardan gelen sularla eriyen kar sularının kontrollü akışını sağlayan köklü kanal sistemleriyle meşhurdu. Leonardo'nun kafasında sokakları ve kanalları ortak bir dolaşım sistemi içinde birleştirmek vardı. Hayal ettiği ütopik şehir iki katmanlıydı: üst kat tamamen güzellik odaklı tasarlanacak ve sadece

yayalara açık olacak ve altındaki gizli katta kanallar, temizlik işleri, lağım sistemi bulunacak ve ticaret yapılacaktı.

"Şehrin üst katında sadece güzel görünen şeyler yer alacak," diye karar vermişti. Bu kattaki geniş caddeler ve kemerlerle süslü yürüyüş yolları yalnızca yayaların kullanımına açık olacak, birbirinden güzel evler ve bahçelerle çevrelenecekti. Leonardo'nun salgın hastalıklara çanak tuttuğunu gördüğü Milano'nun sıkış tıkış sokaklarından farklı şekilde, bu yeni şehrin bulvarları en az evlerin yüksekliği kadar geniş tutulacaktı. Bu bulvarların temiz kalması için, yağmur suyunun ortada sıralanan yarıklardan aşağıdaki bir döngüsel atık su sistemine akması amacıyla bulvarlara ortaya doğru eğim verilecekti. Bunlar getirilmiş genel önerilerden ibaret değildi, Leonardo tek tek ölçüleri belirlemişti. "Bütün yollar 20 braccia (14 metre) genişlikte ve kenarlardan ortaya doğru ½ braccio'luk (35 santimetre) bir eğimde olacak," diye yazdı, "ortada bir braccio'luk (70 santimetre) aralıklarla, bir braccio uzunluğunda ve bir parmak genişliğinde bir yarık bulunacak, yağmur suyu buradan aşağı akacak."

Görünen kısmın altında, yani alt katta kanallar, malların taşınacağı yollar, depolama alanları, at arabaları için yollar ve çerçöp ile "kötü kokulu maddelerin" uzaklaştırılacağı bir lağım sistemi bulunacaktı. Evlerin üst katta ana girişleri ve alt katta satıcı girişleri olacak, bu alt giriş hava bacalarıyla aydınlatılacak ve üst katla bağlantısı "her kemerde yer alacak sarmal bir merdivenle" sağlanacaktı. Gerek bu formu sevdiğinden gerekse kılı kırk yaran biri olduğundan, merdivenlerin sarmal biçimini taşıması gerektiğini özellikle belirtmişti. İnsanlar köşeli merdivenlerin köşelerini çiş yapmak için kullanıyordu. "Köşeli merdivenlerin köşeleri hep pis kokar," diye yazar. "İlk tonozda umumi tuvaletlere açılan bir kapı bulunmalı." Bir kez daha ayrıntılara dalar: "Tuvalet oturakları manastırlardaki turnikeler gibi döner ve bir denge ağırlığı vasıtasıyla başlangıçta konumuna geri gelir. Tavanda insanların rahatça nefes alabilmesi için çok sayıda delik bulunmalı."[22]

Leonardo, diğer pek çok ileri görüşlü tasarımında olduğu gibi, yaşadığı dönem için yine uygulanabilir olanın ilerisindeydi. Ludovico onun şehir vizyonunu hayata geçirmese de Leonardo'nun önerileri hem dâhiyane hem makuldü. Planları kısmen olsun hayata geçirilmiş olsaydı şehirlerin yapısını dönüştürebilir, salgınların yol açtığı kırımları azaltabilir ve tarihi değiştirebilirdi.

5. BÖLÜM

Leonardo'nun Defterleri

DERLEMELER

Kayıt tutmak, kuşaklar boyu noterler yetiştirmiş bir soydan gelen Leonardo da Vinci'nin genlerine işlemişti. Gözlemlerini ve aklına gelen fikirleri not etmek, listeler hazırlamak, karalama ve çizimler yapmak onun için doğal bir alışkanlıktı. 1480'lerin başında Milano'ya gelişinin üzerinden çok geçmeden, düzenli olarak defter tutmaya başladı ve bu alışkanlığını yaşam boyu sürdürdü. Bu defterlerden bazıları bulvar gazetesi boyutlarında münferit yapraklar olarak başladı. Diğerleri karton kapaklı kitap büyüklüğünde, deri ya da ince parşömen ciltli, hatta bazen dışarıdayken not tutmak için yanında taşıdığı daha da küçük ince defterlerdi.

Bu defterlerin bir amacı, tanık olduğu, özellikle de insanları ve duyguların dışavurumu içeren ilgi çekici sahneleri kaydetmekti. "Sokaklarda dolaşırken," diye yazmıştır defterlerinden birine, "insanların konuştukları, tartıştıkları, güldükleri ya da yumruk yumruğa geldikleri durumlardaki davranışlarını her daim inceleyip gözlemle ve not et."[1] Bu yüzden yanında kemerinden sarkan ufak bir defter taşırdı hep. Babası, Leonardo'yu tanıyan şair Giovanni Battista Giraldi'ye göre:

> Leonardo bir figürü resmetmek istediğinde, öncelikle bu figürün hangi sosyal konumu ve hangi duyguyu temsil edeceği sorusunu ele alırdı; soylu mu avam mı, neşeli mi ciddi mi, sıkıntılı mı huzurlu mu, yaşlı mı genç mi, öfkeli mi sakin mi, iyi mi yoksa kötü biri mi? Karar verdiğinde, bu tür insanların toplandığını bildiği yerlere gider

> ve yüzlerini, tavırlarını, giysilerini ve jestlerini incelerdi ve amacına uygun olanı bulduğunda, her zaman kemerinde taşıdığı küçük deftere not ederdi.[2]

Atölyesinde tuttuğu daha büyük boyutlu yaprakların yanı sıra, kemerinde taşıdığı bu küçük defterler –çoğu zaman yan yana aynı sayfada yer verdiği– türlü türlü tutku ve takıntısını kaydettiği bellekler haline geldi. Bir mühendis olarak, karşılaştığı veya hayal ettiği düzenekleri çizerek teknik becerilerini geliştirdi. Bir ressam olarak, fikirlerini taslaklara dönüştürdü ve eskizler çizdi. Bir saray emprezaryosu olarak, kostümler, hareketli dekor ve sahne tertibatları için yaptığı tasarımları çizip saray eğlencelerinde canlandırılacağı fabllar ve anlatacağı nükteler hakkında notlar aldı. Sayfaların kenarları kargacık burgacık karalanmış yapılacaklar listeleri, gider kayıtları ve muhayyilesinde yer etmiş insan yüzü eskizleriyle doluydu. Yıllar içinde artan bir ciddiyetle ele aldığı bilimsel çalışmalar kapsamında defterlerinin sayfalarını uçuş, su, anatomi, resim, atlar, mekanik ve jeoloji gibi konularda yürüttüğü incelemelerin taslakları ve bölümleriyle doldurdu. Defterlerinde eksik diyebileceğimiz tek şey, özel hayatı ve kişisel ilişkilerine dair mahrem bilgilerdir. Leonardo'nun defterleri Aziz Augustinus'un *İtiraflar*'ından çok, merakı hiç dinmeyen bir araştırmacının dış dünya karşında duyduğu hayret ve hayranlığın kayıtlarıdır.

Leonardo bu denli karmakarışık fikirleri bir araya getirerek, Rönesans İtalya'sında *zibaldone* adı verilen çizim ve günce defteri tutma modasına ayak uydurmuştu. Ancak onun defterlerindekiler dünyada şimdiye dek görülmüş hiçbir şeye benzemiyordu. Defterleri, yerinde bir ifadeyle, "insan gözlemciliği ve hayal gücünün kâğıt üzerine aktarılmış en hayret verici tezahürü" kabul edilir.[3]

Günümüze ulaşan 7200'den fazla sayfa muhtemelen Leonardo'nun toplamda yazdığının dörtte biri kadardır[4] ancak bu kadarı bile beş yüz yıl sonra benim ve Steve Jobs'un, Jobs'un 1990'lara ait e-postaları ve dijital belgelerinden erişmeyi başarabildiklerimizden daha yüksek bir yüzdeye karşılık gelmektedir. Leonardo'nun defterleri, uygulamalı yaratıcılığı belgeleyip kayıt altına alan bulunmaz bir nimettir.

Her zamanki gibi, söz konusu Leonardo olunca işlerin bir parça gizem içermesi kaçınılmaz oluyor. Leonardo sayfalara nadiren tarih

atmıştır ve sayfa sıralaması büyük ölçüde kaybolmuştur. Ölümünden sonra ciltlerin çoğu parçalara ayrılmış ve ilgi çekici sayfalar satılmış veya 1533 doğumlu heykeltıraş Pompeo Leoni başta olmak üzere, çeşitli koleksiyoncular tarafından yeniden düzenlenerek yeni kodeksler oluşturulmuştur.

Örneğin, yeniden düzenlenip bir araya getirilen birçok derlemeden bir tanesi, günümüzde Milano'daki Biblioteca Ambrosiana'da bulunan Atlantico Kodeksi'dir. Bu kodeks Leonardo'nun 1480'lerden 1518'e kadar tuttuğu farklı defterlerden Leoni tarafından bir araya getirilen 2238 sayfadan oluşur. Günümüzde British Library'de bulunan Arundel Kodeksi, Leonardo'nun aynı uzun zaman periyodunu kapsayan yazılarından oluşan 570 sayfa içerir ve on yedinci yüzyılda, bilinmeyen bir koleksiyoncu tarafından bir araya getirilmiştir. Buna karşın, Leicester Kodeksi 72 sayfa içerir ve ağırlıklı olarak Leonardo'nun jeoloji ve su üzerine yaptığı çalışmalar üzerinedir. Günümüze 1508-1510 yılları dolaylarında Leonardo tarafından oluşturduğu şekliyle gelmiştir; şimdiki sahibi Bill Gates'tir. İtalya, Fransa, İngiltere, İspanya ve Birleşik Devletler'de, defter sayfalarından oluşan yirmi beş ayrı kodeks ve elyazması derlemesi bulunmaktadır. (*Bkz.* Sık Atıfta Bulunulan Kaynaklar'daki Leonardo'nun Defterleri listesi.) Carlo Pedretti başta olmak üzere, birçok günümüz araştırmacısı sayfaları tarihlendirip sayfa sıralamasını belirlemeye çalışmışsa da Leonardo'nun bazen bir sayfada kalan boş yerleri kullanmak için o sayfaya geri dönmesi veya sayfayı bir kenara attığı eski bir deftere eklemesi, bu işi olduğundan daha zor hale getirmiştir.[5]

Leonardo başlarda ağırlıklı olarak, sanatı ve mühendisliğinde yararlanabileceğini düşündüğü fikirleri not düşmüştü. Örneğin, 1487 civarında tutmaya başladığı ve Paris Elyazması B olarak bilinen en eski defterlerinden birinde, olası denizaltıların, kara yelkenli casus gemilerinin, buharla çalışan topların ve kiliseler ile ideal şehirlere ilişkin birtakım mimari tasarımların çizimleri yer alır. Sonraki defterlerinde Leonardo'nun salt merakının peşinden gittiği görülür. Bunlar zamanla derin bilimsel araştırmaların ilk ipuçlarına dönüşecekti. Leonardo, sadece şeylerin nasıl çalıştığına değil, neden çalıştıklarına da ilgi duyacaktı.[6]

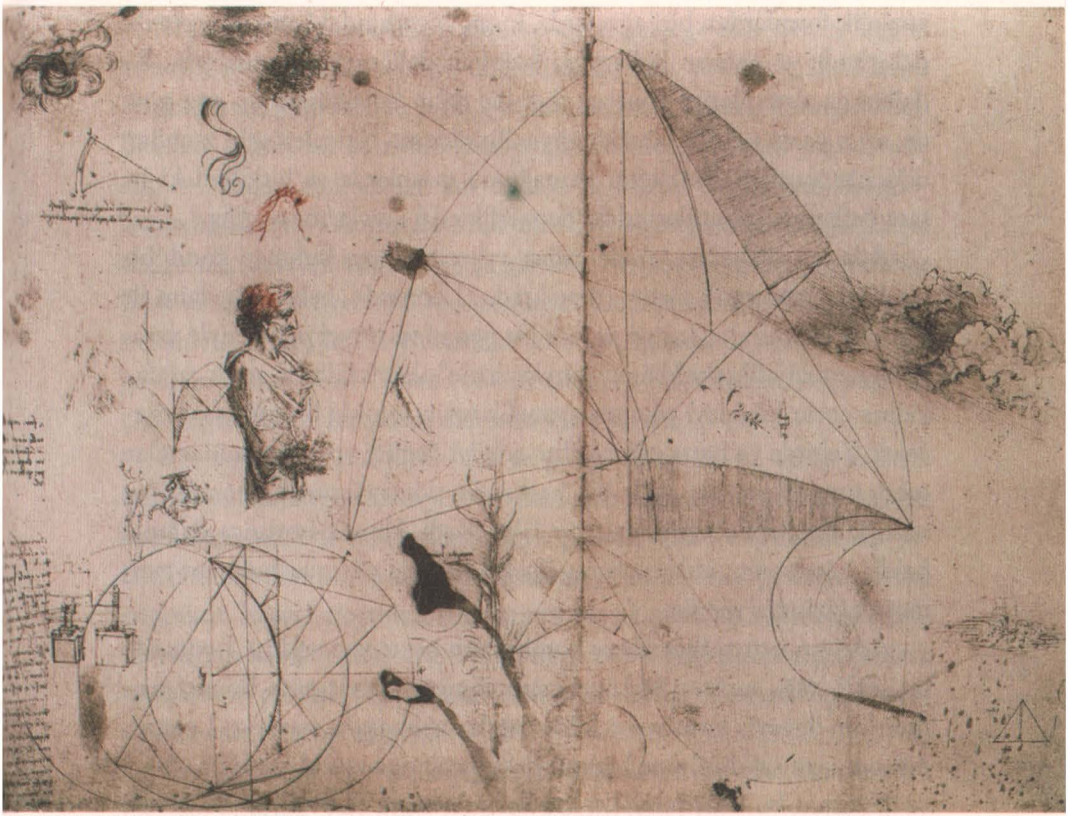
Kaliteli kâğıt maliyetli olduğundan, Leonardo sayfaların çoğunu her köşesi ve kenarına dek kullanmaya çalışmış, bütün sayfaları tıka basa doldurmuş, farklı alanlardan rastgele seçilmiş gibi gözüken şeyleri aynı sayfalara doldurmuştu. Tıpkı kendini geliştirip olgunlaştıkça eserlerini daha mükemmelleştirmek üzere Aziz Jerome resmine ve sonrasında diğer resimlerine geri dönüp onları tekrardan elden geçirmesi gibi, sık sık aylar veya hatta yıllar sonra başka bir fikir eklemek üzere bir sayfaya geri dönerdi.

Birbirleriyle ilgisiz gibi görünen şeylerin bu tarz yan yanalığı rastgele gözükebilir ve belli bir ölçüde öyledir de; Leonardo'nun zihni ile kaleminin mekanik bilimine dair bir içgörüden bir tutam saç lülesine ve su burgaçlarına, buradan da bir yüz çizimine, ustaca tasarlanmış tuhaf bir alete, bir anatomi çizimine sıçrayışını izleriz; bunların hepsine de ayna yazısıyla yazılmış notlar ve derin düşünceler eşlik eder. Ama bu yan yanalıklar sayesinde, sanat dalları ve bilim alanları arasında coşkuyla daldan dala atlayarak kozmosumuzdaki bağlantıları keşfeden evrensel bir zihnin güzelliğine tanıklık etmenin keyfini yaşarız. Onun sayfalarından, tıpkı Leonardo'nun doğadan bunları özümseyişi gibi, ilk bakışta birbirinden kopuk gibi gözüken şeylerin altında yatan örüntüleri çıkarabiliriz.

Kişisel bir defterin güzelliği, ham düşünceler, tamamlanmamış fikirler, elden geçirilmemiş eskizler ve henüz nihayete erdirilmemiş inceleme taslakları ile dolu olmasıdır. Bu da Leonardo'nun, daldan dala sebatkârlık ya da disiplinden azade konan dehasına uygundur. Defterlerindeki tüm bu kısa notları toparlayıp yayımlamak üzere elden geçirme niyetini zaman zaman ifade etse de yapıtlarını nihayete erdirme konusunda olduğu gibi, bunda da başarısız oldu. Resimlerinin çoğunda yaptığı gibi, tasarladığı incelemeler için bir sürü not alacak, bazen bunlara yeni bir şeyler ekleyip bazı yerlerini düzeltecekti ama hiçbir zaman tamamlanıp yayımlanmaları için bunları baştan sona elden geçirmeyecekti.

BİR YAPRAK

Leonardo'nun defterlerinin değerini anlayıp tadını çıkarmanın bir yolu, sadece tek bir defter yaprağına odaklanmaktır. Öyleyse gelin, 1490 dolaylarında doldurduğu, onun çok çeşitli ilgi alanlarını içerdiğinden



Res. 24. Bir defter yaprağı (y. 1490).

Pedretti tarafından bir "konu yaprağı" diye nitelenmiş, 30,5 x 45,7 cm ebatlarındaki büyük bir yaprağı ele alalım.[7] (takip için *bkz.* res. 24)

Sayfanın sol ortasınında Leonardo'nun çizmeye ya da rastgele çiziktirmeye bayıldığı bir figür yer alır: uzun burunlu, çıkık çeneli, yarı-kahraman, haşin bir yaşlı adam. Toga giymiş bu adam hem bilge hem de biraz gülünç görünür. Leonardo 1482'de Milano'ya getirdiği eşyalar için hazırladığı listede, bir çizimi "iri çeneli yaşlı bir adam başı" diye tanımlamıştı. Bu haşin karakter, defterlerinde sık sık farklı biçimlerde karşımıza çıkacaktır.

Yaşlı adamın alt tarafında, togasıyla iç içe geçmiş, sanki onun kan dolaşım sistemindeki ana atardamar ve arterleri çağrıştıran yapraksız bir ağacın gövdesi ve dalları yer alır. Leonardo analojiyi doğanın bütünlüğünü takdir etmenin bir yolu olarak görüyordu; incelediği

analojik formlardan biri ağaçlarda, insan vücudundaki atardamarlarda, nehirlerde ve onların kollarında bulunan dallanma örüntüsüydü. Bu dallanma sistemlerini yöneten, her bir dalın büyüklüğünün ana gövde, arter ya da nehrin büyüklüğüyle ilişkilenme biçimleri gibi kuralları dikkatle inceledi. Bu defter yaprağında insanlarda ve bitkilerdeki bu tarz dallanma örüntülerindeki benzerliklerin ipuçlarını sergiler.

Adamın sırtından, içinde birkaç eşkenar üçgen bulunan konik biçimli bir geometrik çizim çıkmaktadır. Leonardo, belirli bir daire ile aynı alana sahip bir kareyi sadece bir pergel ve cetvel marifetiyle yaratarak, matematikteki "daireyi karelcştirme" olarak bilinen antik çağdan kalma zorlu meseleyi çözmeye yönelik uzun soluklu bir arayışa girişecekti. Cebirde ve hatta aritmetikte çok iyi değildi ama bir yandan alan sabit tutulurken, bir şekli bir başkasına dönüştürmede geometrinin nasıl kullanılabileceğine dair bir fikri vardı. Yaprak boyunca dağınık halde, içinde aynı alana sahip gölgelendirilmiş parçalar bulunan geometrik çizimler yer alır.

Adamın sırtına iliştirilmiş konik çizim bir tepeyi andırır, Leonardo bu şekli, dağı andıran bir manzara çizimiyle bağdaştırır. Sonuç geometrinin doğayla kusursuz şekilde bağdaştırılmasıdır ve ayrıca Leonardo'nun uzamsal düşünme biçimindeki ustalığına tanıklık ederiz.

Çizimin bu bölümündeki sağdan sola akışa (Leonardo bu yönde çizmiştir) baktığımızda bir tema açık seçik belirir. Yapraksız ağacın dalları ilkin adamın vücuduna, sonra konik geometrik biçime ve nihayetinde dağa benzeyen görünüme karışarak kaybolur. Leonardo'nun muhtemelen birbirinden bağımsız olarak çizmeye başladığı bu dört unsur sonuçta onun sanatı ile bilimindeki temel bir temayı, doğanın karşılıklı bağlantılılığı, örüntülerindeki birlik ve insan vücudu ile dünyanın işleyişi arasındaki benzeşimi yansıtacak şekilde iç içedir.

Bu unsurların hemen altında kavraması daha kolay bir şey bulunur. Bu Leonardo'nun Ludovico Sforza için tasarladığı at heykeline dair vizyonunu yansıtan hızlı yapılmış ama capcanlı bir çizimdir. Sadece birkaç kalem darbesiyle hareketi ve canlılığı iletebilmiştir. Daha aşağıda hantal görünümlü iki mekanik cihaz yer alır. Bunlara dair açıklayıcı bir not yoktur; muhtemelen atın dökümüne ilişkin bir sistemdir. Yaprağın sağ yarısının altında, hareket halindeki bir atın ufak, silik bir çizimi zorlukla seçilir.

Yaprağın tam ortasının yanında, altta, gerçeğe son derece uygun botanik ayrıntılardan dolayı doğrudan gözlem yoluyla çizildiklerini düşündürten yapraklı iki bitki gövdesi bulunur. Vasari, Leonardo'nun bitkileri büyük bir titizlikle resmettiği çizimler yaptığını yazmıştı ve elimize ulaşan çizimleri, onun doğayı ne büyük bir keskinlikle gözlemlediğini ortaya koyar. Botanik unsurları kavrayışındaki keskinlik ve doğruluk, resimlerinde de açıkça görülür. En çarpıcı örneği, *Kayalıklar Bakiresi*'nin Louvre'daki versiyonudur.[8] Leonardo doğadaki ve geometrideki örüntüleri kaynaştırma temasını burada da sürdürür; bitki gövdelerinin dibinden kıvrıla büküle çıkan ot köklerinden biri, pergelle çizilmiş kusursuz bir yarım dairenin içine karışır.

En sağda, her biri farklı ışık ve gölge örüntülerine sahip kabarık kümülüs bulutları etütleri yer alır. Bunların altında, durgun bir havuza boşalırken şiddetli çalkantılar ortaya çıkaran sütun biçiminde bir şelale çizimi bulunur; bu temayı hayatının sonunda bile çizmeye devam edecektir. Yaprak boyunca, sonrasında sık sık yeniden işleyeceği başka nesnelerin karalamaları dağınık halde yer alır: bir kilisenin çan kulesi, saç lüleleri, parıltılı yapraklarla süslü ağaç dalları ve ot girdapları arasından yükselen bir zambak.

Sayfada diğer her şeyle ilgisiz gibi görünen bir not yer alır. Bu bir "saç boyama" tarifidir: "Saça sarı-kahverengi bir ton vermek için, fındıkları alıp kül suyunda kaynatın, tarağı içine sokun, sonra saçınızı tarayın ve güneşte kurutun." Bu belki bir saray gösterisi hazırlığına yönelik bir nottu. Ama kuvvetle muhtemel, bu tarif bence, nadir karşılaştığımız bir kişisel nottu. Leonardo artık otuzlu yaşlarının sonuna gelmişti. Belki de saçlarının beyazlamasını durdurmaya çalışıyordu.

6. BÖLÜM

Saray Eğlendiricisi

TEMSİLLER VE GÖSTERİLER

Leonardo da Vinci, Ludovico Sforza'nın maiyetine mimar ya da mühendis sıfatıyla değil, gösteri yapımcısı olarak girdi. Verrocchio'nun Floransa'daki atölyesinde tiyatro ve gösteri dünyasına düşkün bir çırak olarak çalışırken büyüsüne kapıldığı fantastik gösterilerin sahnelenmesine yönelik faaliyetlerdeki yeteneği, Sforza'nın, gücünü temsiller ve halk eğlencelerinden alan Milano sarayında büyük rağbet gören bir yetenekti. Bu tür etkinliklerin yapım ve sahneleme aşamaları hem sanatsal hem de teknik pek çok bileşen içeriyordu ve bunların hepsi Leonardo'nun ilgi alanına giriyordu: sahne tasarımları, kostümler, dekor, müzik, düzenekler, koreografi, alegorik anlatımlar, otomatlar, marifetli aygıtlar.

Yüzyıllar sonra bugünkü bakış açımızdan Leonardo'nun bu tür gelgeç işler uğruna harcadığı zaman ve yaratıcılık, heba olmuş izlenimi uyandırıyor. Leonardo'nun yarattığı geçici şaşaayı nakleden bilgi kırıntıları dışında bu göz kamaştırıcı gösterilerden günümüze ulaşan hiçbir şey yok. Bunlara harcadığı zamanı daha faydalı işler için kullanabilir, mesela *Müneccim Kralların Tapınması* ya da *Aziz Jerome* tablolarını tamamlayabilirdi, denebilir. Ama bugün biz devre arası gösterilerine, Broadway şovlarına, havai fişek gösterilerine ve koreografik performanslara nasıl bayılıyorsak Sforza sarayında sahnelenen etkinlikler de son derece önemli görülüyor ve –Leonardo da aralarında olmak üzere– bunların yapımcıları el üstünde tutuluyordu. Eğlenceler zaman zaman bir fikir festivali misali eğitsel bir etkinliğe dahi dönüşebiliyordu; bilimsel sunumlar, çeşitli sanat dallarının birbirlerine karşı üstünlükleri

üzerine münazaralar ve dâhiyane aygıtların teşhiri yapılıyordu. Tüm bunlar sonradan Aydınlanma Çağı'nda popülerlik kazanan bilimin halkla buluşması idealinin ve öğretici söylemin öncüleriydi.

Bu gösteriler kullandıkları tarihi ve dini imgeler aracılığıyla Sforza hanedanının yönetimini meşrulaştırmaya yarıyordu. Bu yüzden Ludovico tarafından bir işe dönüştürüldüler. Mimarlar, teknisyenler, müzisyenler, şairler, performatörler, askeri mühendisler; hepsi bu gösterilerin sahnelenmesinde rol alıyordu. Bu kategorilerin hepsine dâhil olduğunu düşünen Leonardo için bu gösteriler, Sforza sarayında kendisine bir yer edinmek için biçilmiş kaftandı.

Ludovico'nun düzenlediği ihtişamlı gösteriler yalnızca Milano halkını eğlendirip oyalamaya hizmet etmiyor, bir yandan da 1494 yılındaki gizemli ölümüne kadar düklüğü yalnız unvandan ibaret genç yeğeni Gian Galeazzo Sforza'yı eğlendirip oyalamaya yarıyordu. Ludovico yapmacık bir ihtimamla karışık yıldırma politikasıyla yeğenini parmağında oynatıyordu. Yeğeninin içki ve sefahat âlemlerini teşvik edip sarayda sergilenen gösterileri yönetmesine izin vermişti. Leonardo'nun üzerinde çalıştığı prodüksiyonlardan biri, Ludovico'nun 1490'da, yirmi yaşındaki yeğeniyle Napoli Prensesi Aragonlu Isabella'nın düğün kutlamaları için düzenlediği temsil ve gösterilerdi.

Görsel ve işitsel bir şölene dönüşen kutlamaların merkezinde *Cennet* adlı şatafatlı bir gösteri yer alıyordu. Gösterinin doruk noktasıysa *Gezegenlerin Dansı* adlı temsildi. Operet metnini Ludovico'nun en sevdiği şairlerden Bernardo Bellincioni yazmıştı. Bellincioni sonradan sahne dekoru için, "Floransalı Üstat Leonardo Vinci tarafından büyük bir deha ve ustalıkla hazırlanmıştı," diye yazacaktı. Leonardo, Sforza hanedanı saltanatından parlak anları tasvir eden panolar resmetti, Sforza Kalesi'nin uzun salonunun ipek kaplı duvarlarını sembolizm yüklü süs bitkileriyle donattı ve gösterişli kostümleri tasarladı.

Sahnelenen temsil, alegorik bir gösteriydi. Oyuncuların tanıtılıp bir Türk süvari alayı tarafından karşılandığı maskeli bir geçit alayıyla başladı. İspanya, Polonya, Macaristan ve başka egzotik diyarlardan gelen elçileri oynayan aktörler sırayla gelinin önünden geçerek ona serenat yaptılar ve her aktörün sahneye çıkışı yeni bir dans başlattı. Müziğin sesi, dekorları değiştiren mekanik düzeneklerden çıkan uğultuları büyük ölçüde bastırıyordu.

Gece yarısında, oyuncular ve izleyiciler bol bol dans ettikten sonra müzik durdu ve Leonardo'nun inşa ettiği ve gök kubbeyi temsil eden içi altın kaplı yarım kürenin üzerindeki perde kalktı. Meşaleler yıldızları temsil ediyordu ve arka planda Zodyak'ın sembolleri ışıl ışıl parlıyordu. Oyuncular bilinen yedi gezegenin yerine geçmiş, gezegenlerin gerçek dizilişine göre yörüngelerinde dönüyorlardı. "Isabella ve erdemlerinin onuruna harika şeyler göreceksiniz," diye anons etti bir melek. Leonardo defterlerine, "altın ve altını yapıştırmak için tutkal" ve "yıldızları yapmak için" on bir buçuk kilo balmumu için yaptığı masrafları kaydetmiştir. Gösterinin doruk noktası –Jüpiter ve Apollon ile başlayıp Tanrıçalar ve Erdemler ile devam ederek– tanrıların kaidelerinden inip yeni düşesi dizeleriyle övgü yağmuruna tuttukları kısımdı.[1]

Gezegenlerin Dansı yapımıyla elde ettiği büyük başarı, Leonardo'ya mütevazı, tamamlanmamış pano resimleriyle tanınan bir ressam olarak kazandığından daha büyük ve askeri mühendis olarak kazanmayı hayal bile edemeyeceği bir şöhret getirdi. Üstüne üstlük, bu işlerden büyük keyif alıyordu. Malzeme ve dekor değişimi için kullanılan otomatik düzeneklere gösterdiği ilgi defterlerinde görülebilir. Hayal âlemiyle mekanik düzeneklerin birlikteliğinden doğan fantastik koreografiler oluşturmak için doğmuştu adeta.

Ludovico ertesi yıl İtalya'nın en köklü ailelerinden birine mensup, güçlü siyasi bağlantılara sahip kültürlü Beatrice d'Este ile evlendiğinde yeni bir gösteri sahnelendi. Gösterişli bir atlı mızrak dövüşü turnuvası planlanmıştı. Leonardo turnuvaya eşlik eden gösteriyi hazırladı. Barbar rolüne bürünecek uşakların kostümü olarak peştamallar tasarlamıştı: defterine uşakların bu peştamalları denemeleri için gösterinin yapılacağı mekâna yaptığı ziyareti kaydetmiştir.

Leonardo gösteri için bir kez daha teatral becerilerini alegorilere olan düşkünlüğüyle birleştirdi. "Evvela ressamın tavuskuşunun kuyruk tüylerindeki göz desenleri gibi renklendirdiği altın pullarla kaplı harikulade bir at belirdi," diye kaydetmiştir Ludovico'nun sekreteri. "Savaşçının altın miğferinden kanatlı bir yılan sarkıyor, kuyruğu atın sırtına değiyordu." Leonardo bir defterinde alegoriyi nasıl kuracağını anlatır: "Miğferin tepesine yarım bir küre yerleştir, bu bizim yarımküremizi temsil edecek. Atın tüm süslemeleri altın bir fona sahip tavuskuşu tüylerinden oluşmalı; bu da iyi bir hizmetçiye bahşedilen zarafetten doğan

güzelliği temsil edecek."[2] Atı mağara insanları ve barbarlar takip ediyordu. Leonardo'nun mümkün olduğunca ürkünç ve acayip tasarımlara ulaşma arzusunun tipik bir yansımasıydı; tuhaf görünümlü iblisler ve ejderhalar onu cezbediyordu.

Leonardo Ocak 1496'da, Ludovico'nun baş hâkimliğini de yapan saray şairi Baldassare Taccone'nin yazdığı ve dönemin en şaşaalı temsillerinden biri olan beş perdelik *La Danae* komedisini sahneye koyarken teknik ve sanatsal becerilerini bir kez daha birleştirir. Aldığı notlar arasında, aktörlerle sahnelerinin bir listesi, sahne düzeninin çizimi, dekorları değiştirmek ve özel efektler oluşturmak için kullanılacak düzeneklerin mekanik diyagramları vardır. Yerleşim planı perspektife dikkat edilerek çizilmiş iki cephe çizimi içerir, ayrıca alev almış bir nişin içinde oturan bir tanrıyı tasvir eden bir sahne taslağı çizmiştir. Temsil Leonardo'nun tasarladığı özel efektler ve usta işi mekanik düzeneklerle doluydu: Merkür karmaşık bir halat ve makara sistemiyle gökten yere iniyor; Jüpiter Danae'yi hamile bırakmak için altın tozundan bir yağmura dönüşüyor ve bir noktada gökyüzü, "yıldız benzeri sayısız lambayla" aydınlanıyordu.[3]

Leonardo'nun en karmaşık mekanik tasarımları "Pluton'un Cenneti" adını verdiği bir mizansenin parçası olan döner sahnelerdi. Bir dağ ortadan ikiye açılıyor ve içinden Hades çıkıyordu. "Pluton'un cenneti aralandığında cehennemin kapılarını bekleyen on iki iblis çanak çömlek çalıp şeytani bir gürültü çıkaracak," diye yazar. "Ölüm, Erinyeler (intikam tanrıçaları), küller ve ağlayan çıplak çocuklar göreceğiz; çeşitli renklerde yanan ateşler olacak." Bunu kısa ve öz bir komut izler: "Danslar başlar."[4] Leonardo'nun hareketli sahneleri yarım dairesel iki amfitiyatrodan oluşuyordu. Başta yüz yüze bakacak şekilde birleştirilip bir daire oluşturan yarım daireler geri çekilip ters istikamette döndürüldüklerinde sırt sırta geliyorlardı.

Leonardo teatral prodüksiyonların mekanik unsurlarına en az sanatsal öğeler kadar ilgi duyuyor, birbirinden ayırmıyordu. Sahnede oyuncuları uçuran, yükselip alçalan, yarattığı hareketli görsellikle izleyenlerin nefesini kesen hünerli araçlar yapmaktan zevk alıyordu. Henüz kuşların uçuşu üzerine yaptığı incelemelere başlamamış olduğu sıralarda defterine, hareket etmesini sağlayan bir tele bağlı, kanatlarını açmış mekanik bir kuş eskizi çizmiş ve altına, "Komedi için bir kuş," yazmıştı."[5]

Teatral gösterilere yönelik çalışmaları Leonardo'ya hem keyif veriyor hem de bol kazanç sağlıyordu. Fakat bu çalışmalar bir yandan da daha büyük bir amaca hizmet etmiştir: onu fantezilerini gerçekleştirmeye zorlamıştır. Resimlerin aksine, gösteriler için katı iş teslim tarihleri söz konusuydu. Perdeler açıldığında her şeyin hazır olması gerekiyordu; çalışmalarını kendine saklayıp mükemmel hale gelsinler diye sonsuza dek üzerlerinde uğraşamazdı.

Mekanik kuşlar ve oyuncuları sahnenin üzerinde havada asılı tutan kanatlar başta olmak üzere, tasarladığı araçlardan bazıları onu kuşları gözlemlemek ve gerçekten uçan makineler tasavvur etmek gibi daha ciddi bilimsel çalışmalar yapmaya itmiştir. İlaveten, sahnede gerçekleştirilen jestlere duyduğu ilgi, anlatımcı resimlerine yansımıştır. Teatral eğlenceler için harcadığı zaman, hem sanatsal hem mühendislik çalışmalarında hayal gücünü harekete geçirip yaratıcılığını artırmıştır.

MÜZİK

Sforza sarayına ilk gelişinde Leonardo'nun kimliklerinden biri de müzik elçiliğiydi. Yanında saray eğlendiricileri arasında revaçta olan bir çalgıya yaptığı kendi özgün tasarımını getirmişti. Bu, keman gibi tutulan bir çeşit lirdi, çalgının beş teli yayla, iki teliyse parmakla çalınmak üzere tasarlanmıştı. Vasari, "Kendi elleriyle yaptığı bu çalgı alabildiğine tuhaf, alışılmadık bir tasarıma sahipti," diye yazar, "ağırlıklı olarak gümüştendi, bir at kafatası biçimindeydi; daha zengin bir armoni ve daha dolgun bir ton çıkaracak şekilde yapılmıştı." Ozanlar şiirlerini seslendirecekleri zaman şarkılarına eşlik etmek üzere *lira da braccio'yu* kullandı, bu çalgı Raffaello ile başka ressamların tablolarında meleklerin ellerinde de görülür.

Anonimo'ya göre Leonardo liri "istisnai bir kendine haslıkla" çalıyordu ve "ayrıca Atalante Migliorotti'ye lir çalmayı öğretmişti". Repertuvarı Petrarca'nın klasik aşk şiirlerinden kendi yazdığı hayli zarif ve zekice sözlere geniş bir yelpazedeyi kapsıyordu ve icralarından biriyle Floransa'da bir yarışma kazanmıştı. Leonardo'yla Milano'da tanışan çağdaşı hümanist ve hekim Paolo Giovio, "Muhteşem şekilde birbirinden güzel şeyler icat ediyordu. Özellikle sahne gösterileri alanında gerçek bir ustaydı; kendi çaldığı lirin eşliğinde enfes şarkılar söylüyordu.

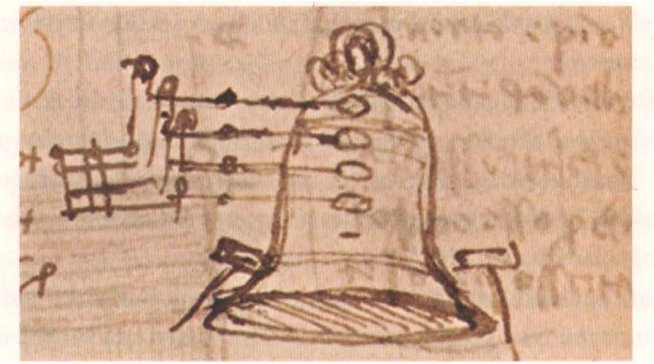
Liri yayla çaldığında bütün prensleri mucizevi şekilde keyfe boğardı," diye yazmıştır.[6]

Defterlerinde müzik bestesi yer almaz. Notayla çalmak ya da söz yazmak yerine, Sforza sarayındaki icralarında doğaçlamalar yapardı. Vasari, "Yaratılışından gelen yüce, zarif bir ruha sahip olduğundan," diye açıklar, "şarkılarını ulvi bir ruhla söyler, eşlik olarak kendi çaldığı lirde doğaçlamalar yapardı."

Vasari Leonardo'nun 1494'te, yeğeninin ölümünün ardından Ludovico'nun resmen taç giydiği törende, Milano sarayında verdiği özel bir konseri şöyle anlatır: "Leonardo dük için çalmak üzere coşkulu bir giriş müziğiyle huzura çıkarıldı. Dük lirin sesine bayılıyordu ve Leonardo, kendi yaptığı çalgıyı getirmişti. Bu çalgıyla oraya çalmaya gelen bütün müzisyenleri gölgede bıraktı. İlaveten, zamanının şiir mısraları üzerine çalan en iyi doğaçlamacısıydı".

Leonardo ayrıca gösteri yapımcılığı görevinin bir parçası olarak yeni çalgılar da hayal ediyordu. Defterleri birbirinden yaratıcı ve fantastik çizimlerle doludur. Her zamanki gibi, yaratıcılığı pek çok şeyi birleştiren hayal gücüne dayanıyordu. Bir sayfaya birkaç geleneksel çalgı çizdikten sonra, ejderhayı andıran bir yaratık yaratmak üzere farklı hayvanlardan aldığı çeşitli unsurları bir araya getirdiği bir resim çizmişti. Bir diğer sayfada bir keçi kafatası, bir kuş gagası ve çeşitli tüyler içeren üç telli keman benzeri bir çalgı çizilmişti. Teller, çalgının son kısmında oyulmuş dişlere bağlanmıştı.[7]

Müzikal icatları hem mühendislik içgüdülerinin hem de eğlence dünyasına duyduğu düşkünlüğün ürünüydü. Titreşimleri, çanlar, davullar ya da yaylılardan çıkan ses perdelerini ve tonları kontrol altına almanın yaratıcı yollarını buldu. Örneğin, defterlerindeki sayfalardan birinde, iki yanında birer tokmağın ve farklı noktalarda çana dokunacak, tuşlarla kontrol edilebilen kollu dört susturucunun bulunduğu sabit bir metal çandan oluşan mekanize bir çınlama çalgısı çizmiştir (res. 25). Leonardo bir çanın farklı bölgelere sahip olduğunu, bu yerlerin biçim ve kalınlıklarına göre farklı tonlar çıkaracağını biliyordu. Bu şekilde dört susturucuyu farklı kombinasyonlarda kullanarak bir çanı birbirinden çeşitli ses perdeleri çıkarabilen bir tuşlu çalgı gibi çalabilecekti. "Tokmaklar çarptığında bir orgdaki gibi ton farklılıkları oluşacaktır," diye yazmıştı.[8]



Res. 25. Tuşlarla çalınan çan.

Benzer bir yaklaşımla farklı ses perdelerine sahip davul benzeri çalgılar yaratmaya çalıştı. Bazı çizimlerinde farklı gerginliklerde gerilmiş birden çok davul derisinin bir arada kullanımı gösterilir. Başka çizimlerinde de, çalındığı esnada davul derilerinin gerginliklerini değiştirmek üzere vidalar ve manivelalar kullanmaya dair öneriler sunar.[9] Ayrıca kenarlarında tıpkı bir flüt gibi delikler bulunan uzun bir kasnağa sahip bir trampet çizmiştir. "Deriye vururken kimi delikleri kapatmak bariz perde değişimleri yaratır," diye açıklar.[10] Daha basit bir diğer yöntemindeyse farklı ebatlarda on iki orkestra davulunu birbirine bağlar ve her birine mekanik bir çekiçle vurulmasına olanak tanıyan bir klavye tasarlar: sonuç, bateri ile klavsenin bir karışımıdır.[11]

Leonardo'nun en karmaşık müzik çalgısı, defterlerinde on farklı sayfada birbirinden değişik çeşitlemelerini çizdiği, keman ile org karışımı *viola organista* idi.[12] Sesi bir keman gibi, bir yayın tellerin bir kısmına sürtürülmesi ile elde ediliyordu ancak bu tasarımda yay, mekanik şekilde hareket ettiriliyordu. Çalınışında ise bir org gibi, hangi notaların çıkarılacağını belirlemek üzere bir klavyedeki bir tuşa basılıyordu. Nihai ve en karmaşık tasarımında, bir arabadaki fan kayışı gibi halka şeklinde bağlanmış yay kirişlerini bir dizi çark döndürüyordu. Bir tuşa basıldığında keman tellerinden biri, döngüsel yaylardan birini aşağıya bastırıyor, böylece arzu edilen ton çıkıyordu. Aynı anda birden çok tel çalınabildiğinden, akor yaratılabiliyordu. Normal yaydan farklı olarak, fan kayışının çıkardığı ses, sonsuza dek devam edebilirdi. *Viola organista*, bir bakıma günümüze dek hiç denenmemiş bir şekilde, bir klavyenin

ortaya çıkarabileceği çok sayıda nota ve akoru, telli bir çalgıdan çıkacak tınılar ya da ses renkleriyle birleştirmeye yönelik dâhiyane bir fikirdi.[13]

Sforza sarayını eğlendirmek amacıyla başlananlar kısa süre zarfında daha yetkin çalgılar yaratmaya yönelik ciddi girişimlere dönüşmüştü. New York Metropolitan Sanat Müzesi'nden müzikal enstrümanlar küratörü Emanuel Winternitz'e göre, "Leonardo'nun çalgıları sihir numaraları sergilemeye yönelik eğlendirici aygıtlardan ibaret değildi. Leonardo'nun bazı temel amaçlarını gerçek kılmaya yönelik sistematik girişimlerdi".[14] Bunlar arasında klavye kullanımının yeni biçimleri, daha hızlı çalabilme ve mevcut ton ve ses yelpazesinin genişletilmesi yer alır. Müzikteki arayışları, ona maddi destek ve saraylarda boy gösterebilmesini sağlamanın yanı sıra, onu daha sağlam güzergâhlara soktu: perküsyon (vurma) üzerine yaptığı çalışmalarına –bir nesnenin şaşırtıcı derecede ne tür titreşimler, dalgalar ve yankılamalar yaratabileceği– ve ses dalgaları ile su dalgaları arasındaki analojiye dair incelemelerine temel oluşturdular.

ALEGORİK ÇİZİMLER

Ludovico Sforza karmaşık hanedan armaları, zekice tasarlanmış semboller ve metaforik içerikli amblemlerden hoşlanıyordu.

Kişisel sembollerle bezenmiş gösterişli miğfer ve kalkanları vardı ve maiyetindekiler onun erdemlerini öven, zaferlerine atıfta bulunan ve adından kelime oyunları türeten ilginç tasarımlar yaratıyordu. Leonardo da bu minvalde ve bence sarayda sergilenmeleri amacıyla sözlü açıklamaların ve anlattığı öykülerin eşlik ettiği bir dizi alegorik çizim yaptı. Bu çizimlerden bazıları Ludovico'nun de facto düklüğüne ve zayıf yeğeninin koruyucusu kimliğine meşruiyet kazandırmak için tasarlanmıştı. Bir tanesinde, düklüğü yalnız unvandan ibaret genç dük, kuş sürüsü, tilki sürüsü ve iki boynuzlu bir satirin saldırısına uğrayan yavru bir horoz (İtalyancası *galleto*, çocuğun adı olan Galeazzo üzerine bir kelime oyunudur) olarak resmedilmiştir. Onu Ludovico'yu temsil eden iki güzel erdem: Adalet ve Sağduyu korur. Adalet, Sforza hanedanının simgeleri olan bir fırça ve bir yılan taşırken, Sağduyu bir ayna tutar.[15]

Her ne kadar Ludovico'un hizmetindeyken yaptığı alegorik çizimler başkalarının kişisel özelliklerini resmediyor gibi gözükse de birkaçı

Leonardo'nun kendi çalkantılı ruh hallerini yansıtıyor gibidir. Bunların en bilinenleri Haset'i tasvir eden bir düzine kadar çizimidir. Bunlardan birinin üstüne, "Erdem doğduktan hemen sonra, ona saldırmak üzere Haset dünyaya gelmiştir," diye yazmıştır. Haset'e dair yaptığı yazılı tanımda, hem kendi içindeki hem rakiplerindeki bu özelliğin karşısına dikilmiş gibidir: "Haset, ellerin göğe doğru yaptığı edebe aykırı bir jestle temsil edilmelidir," diye yazmıştır. "Zafer ve Hakikat, Haset için tiksindirici şeylerdir. Onun şer sözlerini ifade etmek üzere ondan bir sürü yıldırım çıkmalıdır. Bırakalım cılız ve bitap düşmüş görünsün zira sürekli azap çekmektedir. Kalbi, karnı şiş bir yılan tarafından kemiriliyor olarak gösterilsin."[16]

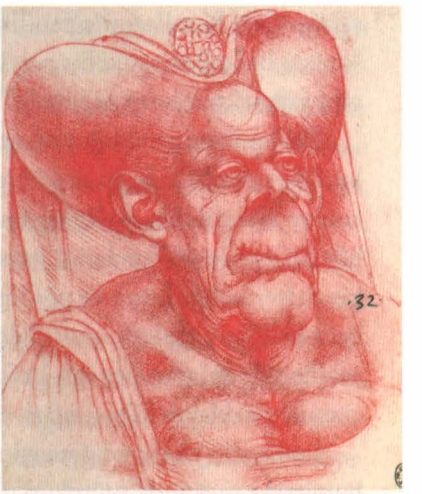
Leonardo bu cümlelerle anlattığı Haset'i pek çok alegorik çizimde betimlemiştir. Onu sürünürcesine emekleyen bir iskeletin sırtında, göğüsleri sünmüş kart bir cadı olarak resmedip yanına şu açıklamayı eklemiştir: "Onu ölümün sırtına binip sürerken gösterin zira Haset asla ölmez."[17] Aynı sayfadaki bir başka çizimde Haset ile Erdem birbirine dolanmıştır; Haset'in dilinden bir yılan ileri atılırken, Erdem bir zeytin dalını onun gözüne saplamaya çalışmaktadır. Beklendiği üzere, kimi yerde Ludovico Haset'in can düşmanı olarak betimlenir. Haset ondan duyduğu korkuyla sinmiş haldeyken Ludovico da onun yalanlarını ortaya çıkarmak üzere bir çift gözlük tutarken resmedilir. Leonardo bunun altına, "Elinde gözlükleriyle II Moro ve Sahte Beyanda bulunan Haset tasviri," diye yazmıştır.[18]

GROTESKLER

Leonardo'nun Sforza sarayını eğlendirmek için yaptığı diğer bir dizi çizim, kalem ve mürekkeple resmedilmiş ve "visi mostruosi" (korkunç yüzler) adını verdiği tuhaf görünüşlü insan karikatürleriydi. Bu çizimler günümüzde onun "groteskleri" olarak bilinir. Çizimlerin çoğu neredeyse bir kredi kartı kadar küçüktür. Bu satirik çizimler, Leonardo'nun alegorik çizimleri gibi, muhtemelen anlattığı öykülere, nüktelere ve saraydaki gösterilere eşlik ediyordu. Orijinal çizimlerin en az iki düzinesi günümüze kalmıştır (res. 26). Ayrıca atölyesindeki öğrenciler tarafından çizilmiş birçok kopyaları bulunur (res. 27).[19] On yedinci yüzyılda yaşamış Bohemyalı oymacı Wenceslaus Hollar ve on dokuzuncu



Res. 26. Leonardo'nun haşin savaşçısı ve grotesk bir figür.



Res. 27. Leonardo'nun atölyesinden bir grotesk kopyası.

yüzyılda yaşamış Britanyalı illüstratör John Tenniel başta olmak üzere, ilerleyen dönemlerde yaşayan sanatçılar tarafından yeniden üretilmiş ya da taklit edilmiştir. Tenniel, *Alice Harikalar Diyarında*'ki Çirkin Düşes ve başka karakterler için bu çizimleri model almıştır.

Leonardo, hem güzelliği hem de çirkinliği görmedeki keskin becerisiyle grotesklerinde satirik bir birleşim yaratmayı başarmıştır. Resim üzerine aldığı notlarda yazdığı gibi, "Ressam kendisini mest edecek güzellikler görmek isterse onları yaratma gücüne sahiptir; ürkütücü, soytarıca, gülünç ya da acınası hilkat garibeleri görmek istiyorsa aynı şekilde bunların da efendisi olabilir."[20]

Groteskler Leonardo'nun gözlem becerisinin hayal gücünü nasıl beslediğine örnektir. Kemerinden sarkan bir defterle sokakları dolaşır, çehrelerinde göze çarpan abartılı özellikleriyle iyi birer model olacaklarını düşündüğü bir grup insan bulur ve onları evine, yemeğe davet ederdi. Erken dönem biyografistlerinden Lomazzo'nun anlattığına göre, "Leonardo yemekte onların karşısına oturur ve onlara akla hayale gelebilecek en çılgınca, en gülünç öyküleri anlatırdı. Tüm jest ve mimiklerini ve gülünç davranışlarını büyük bir dikkatle gözler ve zihnine kaydederdi. Onlar gidince odasına çekilir ve kusursuz bir çizim çıkartırdı." Lomazzo Leonardo'nun bunu yaparken bir amacının da Sforza

sarayındaki hamilerini eğlendirmek olduğuna işaret etmiştir. Çizimler "onlara bakanları sanki bir eğlencede anlattığı hikâyeleri dinliyorlarmış gibi gülmekten kırıp geçirirdi!"[21]

Resim üzerine aldığı notlarda Leonardo aynı şekilde genç ressamlara da şehirde dolaşıp model olarak kullanacakları insanlar bulmalarını ve aralarından en ilginç bulduklarını yanlarında taşıdıkları küçük bir deftere kaydetmelerini tavsiye etmiştir: "Yanınızda daima küçük bir defter bulundurun ve gördüğünüz yüzleri sonradan hatırlamak için belli belirsiz çizgilerle çizin," diye yazmıştır. "İnsanların yüzleri sonsuz şekiller aldığından hepsini hafızada tutmak olanaksızdır, o yüzden bu çizimleri saklayın ki sonradan size rehberlik etsinler."[22]

Leonardo yüz avcılığına çıktığı bu tarz gezintilerinde bazen kalem, bunun dış mekânda mümkün olmadığı durumlardaysa sivri metal uçlu kalem kullandı. Sivri uçlu kalemin keskin gümüş ucu, öğütülmüş tavuk kemiği, kurum ya da tebeşirimsi tozların yayıldığı, bazen toz haline getirilmiş minerallerle renklendirilmiş kâğıtların üzerinde çizgiler yapıyordu. Metal uç bu tabakayı oksitlendiriyor, böylece gümüş grisi çizgiler elde ediyordu. Zaman zaman tebeşir, kömür ya da kurşun da kullandı. Leonardo tabiatı gereği, çizim yöntemleriyle ilgili sürekli denemeler yapıyordu.[23]

Yüz avcılığına çıktığı bu gezintileri ve sonuçta ortaya çıkan eskizler, yüz ifadelerini içsel duygularla ilişkilendirmenin yollarını bulma arayışında Leonardo'ya yardımcı oldu. En azından "Yüz ifadelerinden karakteri anlamak mümkündür,"[24] diye beyan eden Aristoteles'in zamanından beri insanlar, fizyognomi adıyla bilinen bir çalışmayla, kafalarının şekillerinden ve yüzlerinin karakteristik özelliklerinden yola çıkarak insanların doğuştan gelen kişiliklerini anlamaya çalışmıştır. Gözlem ve deneye dayalı düşünen Leonardo bu yöntemin bilimsel olarak geçerli olmadığı fikrindeydi ve bunu astroloji ve simyayla eş tutarak dışladı. "Yalan yanlış fizyognomi ve el falıyla ilgilenmem zira bunlar doğru bir çıkarım getirmez, bu tarz göz aldatıcılıkların hiçbir bilimsel temeli yoktur," diye de üsteledi.

Ancak fizyognomiyi bir bilim olarak görmese bile yüz ifadelerinin altta yatan sebepleri yansıttığını düşünüyordu. "Yüzün karakteristik özellikleri, insanların karakterini, kusurlarını ve mizaçlarını kısmen ortaya koyar," diye yazdı. "Yanakları dudaklardan ya da burun deliklerini

göz çukurlarından ayrıştıran özellikler çok belirginse neşeli ve mizah duygusu güçlü insanlara işaret ederler. Bu tarz belirgin hatlara sahip olmayan kişiler daha düşünceli tiplerdir," diye ekledi, "çok girintili çıkıntılı yüz hatlarına sahip kişiler gaddar, aksi ve kafasını çok az kullanan insanlardır." Sözlerine kaşlar arasındaki derin çizgilerin huysuzluğa, alındaki derin çizgilerin pişmanlıklara işaret ettiğini söyleyerek devam etti ve "yüzdeki pek çok özelliği bu şekilde irdelemek mümkündür," sonucuna vardı.[25]

Bu özellikleri daha sonra çizmek üzere not almanın kolay bir yolunu geliştirmişti. On çeşit burun ("düz, bombeli, büyük delikli..."), on bir çeşit yüz tipi ve sınıflandırılabilecek diğer çeşitli karakteristik özellikler için semboller kullandığı kısa notlar tutuyordu. Çizmek isteyeceği bir kişiye rast geldiğinde, oluşturduğu bu kısaltmaları kullanarak



Res. 28. Beş baş.

yüz özelliklerini defterine not ediyor, böylece atölyesine döndüğünde bu kadın ya da erkeği baştan çizebiliyordu. Grotesk yüzlerdeyse gayet akılda kaldıkları için bu yönteme gerek kalmıyordu. "Grotesk yüzler için bir şey dememe gerek yok zira bunlar kolaylıkla akılda tutulabiliyor," diye açıklıyordu.[26]

Leonardo'nun grotesk çizimleri arasında en çarpıcısı, 1494 dolaylarında çizdiği "beş baş"tır (res. 28). Merkezdeki kartal burunlu, çıkık çeneli figür, Leonardo'nun yaşını başını almış savaşçı karakteri için tercih ettiği tipik yaşlı adam figürüdür. Başında meşe yapraklarından bir çelenk vardır ve esasen avanakça ve gülünç görünmesine rağmen vakur bir duruş sergilemeye çalışmaktadır. Etrafındaki diğer dört figür ya delice gülmekte ya da sırıtmaktadır.

Leonardo bu sahneyi muhtemelen Sforza sarayı eğlencelerinde anlattığı nükteli bir hikâyenin eşlikçisi olarak çizmişti ancak bu hikâyenin içeriğine dair günümüze ulaşan bir bilgi bulunmamaktadır. Böylesi daha iyidir çünkü böylece çizime ve Leonardo'ya kendi hayal gücümüzü kullanarak yaklaşabiliriz. Belki de yaşlı adam Leonardo'nun aynı döneme ait diğer çizimlerinden birinde resmettiği "basık suratlı kocakarı" ile evlenmek üzeredir ve arkadaşları küçümsemeyle acıma karışımı bir tepki vermektedirler. Ya da belki de delilik, bunama ve megalomani gibi insani hallerin abartılı bir tasviridir.

Bu çizim muhtemelen saraydaki bir gösterinin parçası olduğundan, daha akla yatkın bir açıklama, bu çizime eşlik eden bir hikâye olduğudur. Sağdaki adam başında çelenk bulunan merkezdeki figürün elini tutuyor gibi görünmektedir. Soldaki adamın eli de o sırada çelenkli figürün arkasından cebine uzanıyor gibidir. Windsor küratörü Martin Clayton'ın öne sürdüğü üzere, acaba bu çizimde bir adamın çingeneler tarafından el falına bakılırken yankesiciliğe uğradığı bir sahne mi resmedilmiştir?[27] Balkanlardan gelen çingeneler on beşinci yüzyılda Avrupa'ya yayılmıştı ve Milano'da o kadar büyük sorunlara yol açmışlardı ki 1493'te bir fermanla şehirden kovulmuşlardı. Leonardo defterlerinde çizimlerini sıraladığı bir listede bir çingene çiziminden bahsetmiş, ayrıca bir falcıya 6 soldi verdiğini kaydetmiştir. Tüm bunlar spekülasyondan ibarettir ve Leonardo'nun, bir miktar gizem içeren eserleri de dâhil olmak üzere, çalışmalarını bu kadar harika yapan birçok şeyden biri de budur: onun hayal gücü bulaşıcıdır.

YAZINSAL EĞLENCELER

Leonardo'nun Sforza sarayındaki yaşama sunduğu katkılardan bir diğeri de esasen bir topluluk karşısında okunması ya da sahnelenmesi için kaleme aldığı ufak tefek eğlencelik metinlerdi. Defterlerinde bunlardan fabllar, nükteli hikâyeler, kehanetler, şakalar ve bilmeceler gibi çeşitli formlarda kaleme alınmış en az üç yüz tanesi bulunur. Genellikle sayfa kenarlarındaki boşluklara ya da alakasız konulardaki başka metinlerin sağına soluna yazılmış olduklarından kendi başlarına bir derleme oluşturmaları amacıyla kaleme alınmadıklarını biliyoruz. Yeri geldiğinde saray eğlencelerinde kullanılmak için kaleme alınmışlardı.

Sözlü gösteriler ve bilmece ile fabl aktarımları, Rönesans saraylarının gözde eğlence biçimlerindendi. Hatta Leonardo bunların bazılarına sahne talimatları bile eklemişti. Kehanet tarzı bir bilmecesinin yanına, "çılgın bir havada ya da zihinsel deliliğe benzer bir taşkınlıkta" sunulması gerektiği talimatını not düşmüştü.[28] Vasari'ye göre zeki bir hatip ve hikâyeciydi ve bu da, geçmişe dönüp bakıldığında değersiz işler gibi görülebilecek bu ufak çaplı eğlencelerde işini kolaylaştırmıştı. Henüz tarihin en büyük dehalarından biri haline gelmemişti ve bu yüzden dükün kalabalık sarayında göze girmek için var gücüyle çalışıyordu.[29]

Fabllar kişilik kazandırılmış hayvanlar veya nesneleri içeren kısa ve özlü öğretici hikâyelerdir. Ortak konuları işlerler; en bilinenleri, erdem ve sağduyu sayesinde kazanılan ödüller ve bunun karşısında açgözlülük ve aceleciliğin yol açtığı cezalardır. Ezop'un masallarına bazı açılardan benzeseler de daha kısadırlar. Çoğu pek de zekice ya da kolay anlaşılır değildir ya da en azından bağlamlarından, yani o akşam sarayda yaşananlardan bağımsız değerlendirildiklerinde öyle görünürler. Örneğin, "Köstebeğin küçücük gözleri vardır ve hep yeraltında yaşar; karanlıkta kaldığı kadar yaşar ve ne zamanki ışığa çıkar anında ölür çünkü artık bilinir hale gelir. Yalanlar da böyledir."[30] Leonardo, Milano'da geçirdiği on yedi yıl boyunca bu tarz elliden fazla fablı defterlerine not almıştır.

Bununla yakından ilişkili diğer yazıları, hayvanlar ve karakteristik özelliklerine dayalı ahlaki dersler üzerine kısa hikâyeler içeren hayvannamesinde derlediği metinlerdi. Antik dönemde ve ortaçağ boyunca hayvannameler revaçtaydı ve matbaaların yaygınlaşmasıyla 1470'lerden itibaren İtalya'da yeniden basıldılar. Leonardo'nın elinde Yaşlı Plinius

ve ortaçağ derleyicilerinden üç kişi tarafından yazılmış hayvannamenin bir kopyası vardı. Bu derlemelerdeki hikâyelerden farklı olarak, Leonardo'nunkiler kısa ve özlüydü ve dini motiflerle süslenmemişti. Bunlar muhtemelen amblemler, hanedan armalı kalkanlar ve Sforza çevresi için ürettiği temsil ve gösterilerle bağlantılıydı. Bunlardan birinde, "Kuğu hiç lekesiz bir beyazlıktadır, ölürken tatlı mı tatlı bir şarkı tutturur, hayatı bu şarkıyla birlikte sona erer," diye yazıyordu. Leonardo zaman zaman hikâyeye bir ahlak dersi eklerdi: "İstiridye dolunayda bütünüyle açılır, yengeç gelip baktığında, içine bir taş ya da yosun parçası atar. Böylece istiridye kendini kapatamaz ve yengece yem olur. Sırrını söylemek üzere ağzını açanların başına gelen budur. Hain dinleyicilere av olurlar."[31]

Ebedi eğlenceliklerin üçüncü çeşidi, Leonardo'nun 1490'larda öncülük ettiği ve "kehanetler" adını verdiği kısa bilmeceler ya da tuzak sorulardı. Karanlık ve yıkıcı bazı olayları saray eşrafından kâhinler ve felaket tellallarını alaya alacak şekilde anlatmaya bayılır, hemen ardından aslında çok da dehşetengiz olmayan bir şeyi açığa vurduğunu söylerdi. Örneğin, kehanetlerden biri, "Bir sürü kişi çok güçlü bir nefes üfleyip sonra da kör olacak, kısa süre sonra da bilinçlerini kaybedecek," diye başlar, ama Leonardo ardından bu tarifin "yatarken üfleyerek mumu söndüren" insanları kastettiğini açıklar.

Bu kehanet-bilmecelerinin çoğu Leonardo'nun hayvanlara duyduğu sevgiyi yansıtır. "Nicesinin yavrularını alıp götürecekler, boğazını kesecekler," diyen bir kehanet adeta gaddar bir savaş eylemini ve soykırımı anlatır. Ancak zamanla vejetaryen olan Leonardo, hemen sonra bu kehanetin insanların yediği koyun ve ineklerle ilgili olduğunu açıklar. Bir diğer örnekte, "Kanatlı yaratıklar tüyleriyle insanları taşıyacak," diye yazmıştı, ardından uçan makineleri değil, "şiltelere doldurulan kuş tüylerini" kastettiğini açıkladı.[32] Gösteri dünyasında dedikleri gibi, bunları tam anlamak için orada olmanız gerekiyordu.

Leonardo bu yazınsal eğlencelere zaman zaman kıvılcım patlamaları gibi irkiltici şaka ve numaralar katardı. Defterine, "Buharlaşması için dört buçuk kilo konyak kaynatın ama odanın her tarafı kapalı olmalı, ardından buharların arasına biraz toz vernik atın," diye yazdı. "Sonra odaya aniden yanan bir meşale ile girin, odada bir anda kıvılcımlar çakacaktır."[33] Vasari Leonardo'nun, bir yardımcısının yakaladığı

bir kertenkeleyi alıp hayvana sakal ve kanatlar yapıştırışını, dostlarını korkutmak için bir kutuda saklayışını anlatır. Ayrıca kasaba verilmiş bir öküzün bağırsaklarını alır, "bir elin avcunun sıkabileceği kadar inceltir. Sonra bunların bir ucunu bir başka odada bulunan bir çift pompaya takar, bağırsaklar havayla dolduğunda bütün odayı kaplarlar ve odadaki herkesi bir köşeye kaçmaya mecbur bırakırlar."[34]

O zamanlar kelime oyunları yaygın bir eğlenceydi. Leonardo sık sık bunların görsel biçimlerini yaratırdı. Buna bir örnek, Ginevra de' Benci'nin portresinde çizdiği ardıç dalıdır (İtalyanca *ginepro* ardıç demektir). Kelime oyunları olarak saray için şifreli yazılar, resimyazılar ve bir mesaj oluşturacak şekilde sıralanmış resimlerin –bir yandan Leonardo izlerken– şifrelerinin çözülmesine dayalı resimli kelime bilmeceleri hazırlardı. Örneğin, "büyük felaket" (*gran calimita*) ifadesiyle ilgili bir kelime oyunu sormak üzere, tahıl için (İtalyanca *grano*) bir mısır başağı ve bir mıknatıslı taş (*calamita*) çizmişti. Büyük bir defter yaprağının her iki tarafını da kullanarak ve bunları izleyicilerin önünde yapıyormuşçasına çok seri şekilde, bu tarz 150'den fazla bilmece çizmiştir.[35]

Leonardo'nun defterleri ayrıca, zaman zaman gizemli diyarları ve maceraları anlatan mektuplar biçimini alan fantastik novella taslaklarını da içerir. Bir asırdan uzun bir süre önce Floransalı hümanist yazar Giovanni Boccaccio, başta *Decameron* olmak üzere hayal âlemiyle gerçekçilik arasında gidip gelen hikâyeleri popülerleştirmişti. Leonardo da en az iki uzun hikâye taslağında aynı yolu izlemiştir.

Bunlardan bir tanesi Milano'da Sforza'nın maiyetinde yer alan bir diğer Floransalı olan ve çok fazla seyahat edip harika (ve arada sırada mübalağalı) hikâyeler anlatan Benedetto Dei'ye bir mektup biçiminde yazılmış ve muhtemelen Dei'nin 1487'deki veda partisinde okunmuştu. Hikâyedeki kötü karakter, gözleri kan çanağına dönmüş, "yüzü son derece korkunç," Kuzey Afrika sakinlerine karşı terör estiren kara bir devdi. "Denizde yaşar ve balinalar, canavarlar ve gemilerle beslenirdi," diye yazmıştı Leonardo. Bölge halkı karınca sürüsü gibi devin başına üşüşüp üstüne çıkıyor ama işe yaramıyordu. "Başını sallamasıyla insanlar dolu taneleri gibi havaya savruldu."[36]

Bu hikâye, hayatının sonuna dek tekrar tekrar ele alacağı bir temanın erken örneklerinden biridir: bu tema, yeryüzündeki tüm yaşamı yok eden kıyametimsi yıkım ve tufan sahneleridir. Leonardo'nun anlatıcısı

dev tarafından yutulur ve kendini karanlık bir boşlukta yüzerken bulur. Hikâye, Leonardo'ya hayatı boyunca musallat olmuş, yön vermiş ve engel olmuş, karanlık mağaradan kaçan kâbusumsu zebanileri anlatan bir ağıtla sonlanır. "Ne söyleyeceğimi ya da ne yapacağımı bilemiyorum, sanki her yerde o dev boğazdan baş aşağı süzülüp, ölmenin şaşkınlığıyla o dev midenin içine gömülmüş buluyorum kendimi."

Leonardo'nun dehasının bu karanlık yüzü, Milano sarayında çalışırken kaleme aldığı ve yaşamının sonlarına doğru yaptığı tufan çizim ve tasvirlerinin habercisi olan diğer bir fantastik novellada da açıkça görülür. Bu seferki, bizzat Leonardo olduğu bariz olan bir kâhin ve su mühendisi tarafından "Babil'in Kutsal Sultanı'nın Vekili Suriye Defterdarı"na yazılmış bir dizi mektup biçimindedir.[37] Anlatılan yine bir tufan ve yıkımın öyküsüdür:

> İlk olarak, hiddetli rüzgârlarla hırpalandık; ardından ulu dağlardan koparak buradaki tüm vadileri doldurup şehrimizin büyük bir kısmını yok eden çığlar geldi. Bu da yetmezmiş gibi, şiddetli bir fırtına ve ani bir sel baskını şehrin alçak kısımlarını sular altında bıraktı. Buna bir de ani bir yağmur, daha doğrusu, çeşitli ağaçların kök, gövde ve dal parçalarıyla karışık su, kum, çamur ve taş yüklü yıkıcı bir fırtına eklendi ve havadan tepemize bin bir çeşit şey yağdı. Son olarak alevleri sanki rüzgâr değil de otuz bin iblis taşımış kadar büyük bir yangın bu diyarı baştan başa yakıp yıktı.[38]

Hikâye, Leonardo'nun hidrolik mühendisliği yapma hayallerini ifşa eder. Leonardo'nun anlatıcısı, Suriye'deki sel ve taşkınların Toros Dağları'nda devasa bir boşaltma tüneli inşa edilerek kontrol altına alındığını aktarır.

Bazı Leonardo uzmanları bu metinleri Leonardo'nun delilik krizleri geçirdiğine delalet eden bir işaret olarak görmüştür. Gerçekten Ermenistan'a gittiğine ve tasvir ettiği tufanı deneyimlediği sonucuna varanlar da çıkmıştır. Ben bu hikâyelerin, Leonardo'nun yazdığı olağandışı metinlerin çoğu gibi, saray eğlencelerinde icra edilmek amacıyla yazılmış olduğu açıklamasını akla daha yatkın buluyorum. Ancak sırf hamilerinin eğlencesi için kaleme alınmış olsalar bile işaret ettikleri daha derin bir şey vardır: ve eğlendirici rolüne bürünmüş sanatçının ruhunda kopan fırtınalara göz atmamızı sağlayan bir pencere açarlar.[39]

7. BÖLÜM

Özel Hayat

GÖZ ALICI GÜZELLİKTE VE SON DERECE ZARİF

Leonardo Milano'da yalnızca yetenekleriyle değil, dış görünüşünün güzelliği, kaslı yapısı ve nazik kişiliğiyle de biliniyordu. "Göz alıcı güzellikte ve son derece zarif bir adamdı," diye yazar Vasari onun için. "Çarpıcı ve yakışıklıydı; muhteşem varlığı en çalkantılı ruhlara bile huzur veriyordu." On altıncı yüzyılda yaşamış biyografistlerin anlatımlarındaki coşkunluğa ihtiyatla yaklaşsak bile Leonardo'nun latif, çekici ve çok sayıda arkadaşa sahip biri olduğu açıktır. Vasari'ye göre, "O kadar cana yakın bir mizacı vardı ki herkesin sevgisini kazanırdı." Ayrıca, "O kadar hoşsohbetti ki anında insanların kalbini çalardı." Leonardo'yla Milano'da tanışan, çağdaşı sayılabilecek Paolo Giovio'ya göre de cana yakın bir karakteri vardı. "Arkadaş canlısı, titiz ve cömertti; neşe saçan, zarif bir duruşu vardı," diye yazar Giovo. "Yaratıcı dehası hayret vericiydi ve özellikle de gösteri dünyası söz konusu olduğunda, güzellik ve zarafet hakkındaki tüm soruların cevabı ondaydı."[1] Tüm bu özellikleri ona birçok yakın arkadaş kazandırdı. Matematikçi Luca Pacioli'den mimar Donato Bramante ve şair Piattino Piatti'ye kadar, Milano ve Floransa'daki önde gelen birçok başka entelektüelin mektup ve yazılarında Leonardo'nun değerli ve candan bir dost olduğuna dair atıflar bulunur.

Leonardo rengârenk giyinir, bazen de, Anonimo'ya göre, "O zamanlar uzun cüppeler moda olmasına karşın sadece dizlerine kadar gelen gül pembesi bir harmaniye" giyerdi. Yaşlandıkça sakalını uzattı. "Göğsüne kadar inen, bakımlı ve bukleli" bir sakalı vardı.

En dikkat çeken özelliği, sahip olduğu nimetleri başkalarıyla paylaşma arzusuydu. Vasari'ye göre, "O kadar cömertti ki zengin yoksul demeden tüm dostlarına barınacak yer verip karınlarını doyuruyordu. Para pul, mal mülk umurunda değildi". Leonardo, defterlerinde, "tek arzusu maddi zenginlik olan kişileri ve insanı besleyip gerçekten güvenebileceği tek zenginlik olan zihinsel zenginlikten, yani bilgelik arzusundan tamamen yoksun olanları" aşağılar.[2] Sonuç olarak, zamanını sayısı giderek artan hane halkının geçimini sağlamasına yetecek paradan daha fazlasını kazandıracak işlerde çalışmaktan çok, bilgelik kazanmaya ayırdı. "Hiçbir mal varlığı yoktu ve çok az çalışırdı ama her zaman hizmetçileri ve atları olurdu," diye yazar Vasari.

Atlardan "büyük keyif" alırdı, der Vasari, diğer tüm hayvanlardan olduğu gibi. "Kuş satılan yerlerden geçerken, sık sık kuşları kafeslerinden kendi elleriyle çıkarır, satıcılara istedikleri parayı verdikten sonra da kuşları gökyüzüne salıp yitirdikleri özgürlüklerine kavuştururdu."

Alışveriş listeleri kendi dışındaki hane halkı için sık sık et aldığını gösterse de Leonardo hayvan sevgisinden dolayı ömrünün büyük bir bölümünü vejetaryen olarak geçirmiştir. "Ne olursa olsun, bir pireyi bile asla öldürmezdi" diye yazmıştır bir arkadaşı. "Ölü bir hayvanın postunu giymemek için keten giysiler giymeyi tercih ederdi." Hindistan'a giden Floransalı bir seyyah ise oradaki insanlardan bahsederken "kan taşıyan hiçbir şey yemiyorlar ve kimsenin yaşayan herhangi bir canlıya zarar vermesine izin vermiyorlar, tıpkı bizim Leonardo da Vinci'miz gibi," diye yazmıştı.[3]

Leonardo'nun defterlerinde, yemek için hayvan öldürmeye dair dehşet verici tasvirler içeren kehanet tarzı hikâyeciklere ilaveten, insanların et yemesine sert eleştiriler getirdiği başka pasajlar da mevcuttur. "Eğer kendinizi tanımladığınız gibi hayvanların kralıysanız," diye yazmıştı insanlara hitaben, "diğer hayvanlara neden sadece damak zevkinizi okşasın diye yavrularını size vermeleri için yardım ediyorsunuz?" Sebzeye dayalı beslenmenin içerdiği besinleri "sade" gıdalar olarak adlandırıyor ve vejetaryen beslenmeyi salık veriyordu. "Doğa açlığınızı gidermeniz için yeterince sade besin sunmuyor mu? Ya da eğer basit şeylerle tatmin olamıyorsanız bu sade besinleri sınırsız sayıda karışım elde etmek üzere birbirleriyle karıştırarak tatmin olamaz mısınız?"[4]

Et yememeyi savunmasının bilimsel dayanağa sahip ahlaki bir gerekçesi vardı. Leonardo, bitkilerden farklı olarak, hayvanların acıyı hissedebildiklerini fark etmişti. Çalışmaları onu, bunun sebebinin hayvanların bedenlerini hareket ettirme yetisine sahip olmaları sonucuna götürmüştü. "Doğa, yok olabilecek uzuvlarını hareket ederek koruyabilmeleri amacıyla hareket edebilen canlı organizmalara acı hissedebilme özelliğini verdi," diye ileri sürdü. "Acı bitkiler için gerekli değildir."[5]

SALAI

Leonardo'nun hayatına giren genç erkeklerden en önemlisi, 22 Temmuz 1490'da, Leonardo otuz sekiz yaşındayken yanına gelen ve Salai adıyla bilinen haylazdı. Leonardo Salai'nin gelişini defterine "Giacomo benimle birlikte yaşamaya geldi" şeklinde kaydetmişti.[6] Genç oğlanın, yanına öğrencisi veya asistanı olarak geldiğini belirtmek yerine gizemli ve durumu tarif etmekten kaçınan bir ifade kullanmıştır. Zaten aralarındaki ilişki de gizemli ve tarifi güç bir ilişkiydi.

Gian Giacomo Caprotti o sırada on yaşındaydı, yakınlardaki Oreno köyünden yoksul bir köylünün oğluydu. Leonardo kısa süre sonra ona, haklı olarak Salai yani "Küçük Şeytan" lakabını takacaktı.[7] Bu çelimsiz ve miskin çocuk, meleksi bukleleri ve şeytani gülüşüyle Leonardo'nun çizimlerinde ve defterlerindeki eskizlerde sık sık yer alacak ve kalan yaşamının büyük bölümünde Leonardo'ya hayat arkadaşlığı yapacaktı. Vasari'nin, önceki sayfalarda belirttiğim üzere, "Leonardo'nun bayıldığı lüle lüle harika saçları olan zarif ve yakışıklı bir delikanlı" olarak tarif ettiği oğlan, işte bu Salai'ydi.

Bir hizmetçi çocuğun on yaşında çalışmaya başlaması olağandışı değildi ama Salai bir uşaktan öteydi. Leonardo sonraları arada sırada ondan "çırağım" diye bahsedecekti ancak bu yanıltıcıydı; Salai vasat bir ressam olmanın ötesine asla geçememiş ve pek az özgün resim üretmiştir. Esasen Leonardo'nun asistanı, yoldaşı, yazmanı ve muhtemelen bir noktada da sevgilisi olmuştu. Leonardo'nun defterlerinden birine, atölyeden, belki de rakibi olan bir diğer öğrenci tarafından çizilmiş kaba saba bir karikatürde üzerinde "Salai" yazan bir nesneye doğru atılan, iki bacaklı, kocaman bir penis görülür.

Leonardo'nun öğrencilerinden birini tanıyan Lomazzo, 1560 yılında kaleme aldığı "Libro dei Sogni" (Düşler Kitabı) adlı yayımlanmamış yapıtında antik Yunan heykeltıraş Phidias ve Salai'yi sevdiğini itiraf eden Leonardo arasında geçen hayali bir diyalog kurgulamıştır. Phidias açık açık cinsel ilişkiye girip girmediklerini sorar. "Onunla Floransalıların çok sevdiği o arka taraf oyununu hiç oynadın mı?"

"Defalarca!" diye neşeyle yanıtlar Leonardo. "Onun, özellikle on beş yaşlarındayken son derece alımlı bir genç olduğunu bilmelisin." Leonardo'nun bu yanıtı belki de ilişkilerinin ne zaman fiziksel bir boyut kazandığına işaret etmektedir.

"Bunu söylemeye utanmıyor musun?" diye sorar Phidias.

Leonardo ya da en azından Lomazzo tarafından kurgulanan sureti utanmıyordur. "Niçin utanacakmışım? Saygıdeğer beyler arasında bunun kadar gurur verici pek az şey vardır... Bilmelisin ki erkekler arasındaki aşk, çeşitli arkadaşlık duyguları içindeki erkekleri bir araya getiren bir erdemdir [*virtù*], böylece erkekliğe, çok genç yaşlarda, aralarındaki dostluk güçlenmiş olarak adım atarlar."[8]

Salai Leonardo'nun yanına taşınır taşınmaz lakabının hakkını vermeye başlamıştı. "İkinci gün onun için iki gömlek, bir pantolon ve deri bir ceket diktirdim, o ise bunları ödemek için bir kenara ayırdığım parayı çaldı," diye not eder Leonardo. "İtiraf ettiremedim ama onun yaptığından son derece eminim." Yine de Leonardo yemekli davetlere giderken Salai'yi de yanına almaya başlar ki bu da onun Leonardo için hırsızlığa meyilli bir asistan ya da öğrenciden fazlası olduğunu gösterir. Salai yanına taşındıktan iki gün sonra Leonardo onu mimar Giacomo Andrea da Ferrara'nın evindeki bir yemeğe götürür ama anlaşılan "küçük şeytan" orada da rahat durmaz. "[Salai] iki kişilik yemek yedi ve üç tane baharatlık kırıp şarabı dökerek dört kişilik zarar verdi," diye yazar Leonardo defterinde.

Defterlerinde kişisel yaşamına dair mahrem bilgileri nadiren ifşa eden Leonardo'nun, notlarında Salai'ye defalarca değindiği görülür. Bu bölümler çoğu defasında çileden çıkmış ama aynı zamanda yaptıklarının onu eğlendirdiğini ve Salai'ye olan sevgisini ele veren bir tonda kaleme alınmışlardır. Bunlardan en az beş tanesi Salai'nin yaptığı hırsızlıklara dairdir. "Eylül'ün yedinci gününde yanımda kalan Marco'dan 22 soldi değerinde bir kalem çaldı. Bu gümüş uçlu kalemi Marco'nun

atölyesinden yürütmüş. Marco uzun süre kalemi aradıktan sonra onu Giacomo'nun sandığına saklanmış olarak buldu." Ludovico Sforza'yla Beatrice d'Este'nin 1491 yılındaki düğün şenliklerine dair defterine aldığı bir notta, "Turnuva sırasında gerçekleşecek şenlikleri organize etmek için Messer Galeazzo da San Severino'nun evindeyken, bazı uşaklar gösteride giyecekleri vahşi kostümlerini denemek üzere soyunduklarında, Giacomo uşaklardan birinin giysilerle birlikte yatağın üstünde duran cüzdanını alıp içindeki tüm parayı yürüttü," diye yazar Leonardo.[9]

Bu hikâyeler ardı arkası kesilmeden birikirken, sırf Salai'nin yaramazlıkları değil, Leonardo'nun onun bu yaramazlıklarını sineye çekmeye ve defterine kaydetmeye devam etmesi karşısında da insan tebessüm etmeden duramıyor. Leonardo'nun tuttuğu kayıtlardan bir örnek daha: "Maestro Pavialı Agostino bana bir çift çizme yaptırmak üzere Türk malı deri vermişti, Giacomo bir ay geçmeden onu benden çalıp 20 soldi karşılığında bir ayakkabıcıya sattı ve bu parayla, kendi itirafına göre, anasonlu şeker almış." Muhasebe kayıtları küçük boyutlu harflerle, kayıtsız bir el yazısıyla yazılmıştır ancak bir maddenin yanında, sayfanın kenarına iki kat büyük harflerle aceleyle karalanmış kargacık burgacık sözcüklerde Leonardo'nun hiddeti açığa çıkar: "Hırsız, yalancı, inatçı, açgözlü."

Yıllarca birbirleriyle didişip duracaklardır. Leonardo'nun 1508'de asistanlarından birine yazdırdığı bir alışveriş listesi, "Salai, savaş istemiyorum, barış istiyorum. Artık savaşmak yok, teslim oluyorum," diye devam eder.[10] Bütün bunlara rağmen Leonardo, yaşamı boyunca Salai'yi şımartmaya devam etti ve ona rengârenk, şık –ekseriyetle pembe– giysiler alıp Salai'nin giyimine yaptığı masrafları (ki buna en az yirmi dört çift gösterişli ayakkabı ve mücevher kaplı olduğunu düşündürecek kadar pahalı bir pantolon da dâhil) düzenli olarak defterlerine kaydetti.

YAŞLI VE GENÇ ERKEK ÇİZİMLERİ

Leonardo, "konu yaprağı"nda çizdiği adam gibi haşin suratlı, çıkık çeneli ve kartal burunlu yaşlı bir adam (res. 24) ile yüzü ona dönük androjen, kıvırcık saçlı, alımlı bir oğlanı yan yana gösteren ve hayatı boyunca çizmeye devam ettiği bir motife dönüşen çizimlerine Salai yanına

taşınmadan önce başlamıştı. Daha sonra öğütlediği gibi: "Anlatımcı resimlerde doğrudan karşıtlıkları iç içe sokmalısınız çünkü özellikle yan yana durduklarında birbirleriyle büyük bir tezat oluştururlar. Dolayısıyla çirkin olanı güzelin, iri olanı ufağın, yaşlıyı gencin yanına koyun."[11]

Bu eşleştirme, babayiğit yaşlı savaşçılar ile tatlı oğlanlar üzerinde çok durmuş olan akıl hocası Verrocchio'dan aldığı bir motifti ve bu şekilde birbirine dönük duran bu iki tip, çizim defterlerinin olağan bir unsuru haline geldi. Kenneth Clark bu yan yanalığı şu şekilde açıklar:

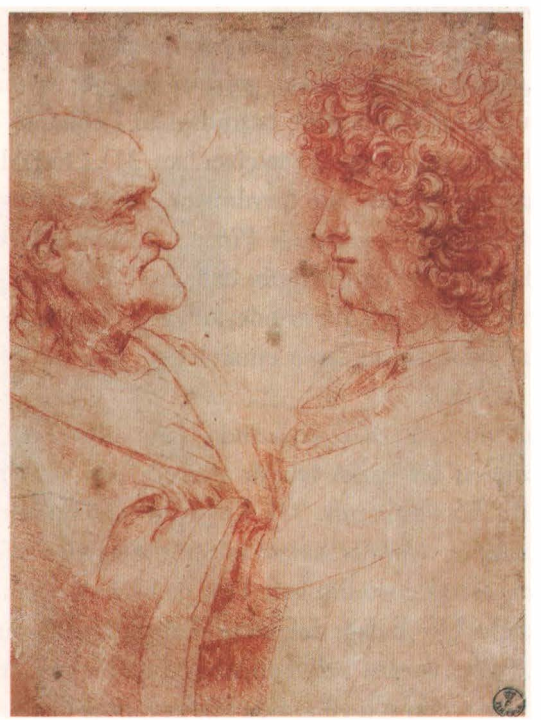
> Bu çizimlerin çoğunda karşımıza dehşetle kaşları çatılmış, kartal burunlu, çıkık çeneli, kel, sinekkaydı tıraşlı, kimi zaman karikatürleştirilmiş ama daha ziyade bir ideal olarak görselleştirilmiş bir erkek çıkar. Bu adamın alabildiğine vurgulanmış yüz hatları Leonardo için zindelik ve kararlılığa karşılık geliyor gibi gözüküyor; böylece Leonardo'nun kaleminden aynı ustalıkla çıkan diğer profilin, yani efemine gencin karşıtı haline gelir. Bunlar, aslında, Leonardo'nun bilinçdışı zihninin iki hiyeroglifi, dikkati dağınıkken ellerinin ortaya çıkardığı iki imgedir... Erkeksi ve feminen, bunlar Leonardo'nun mizacının iki yönünü sembolize eder.[12]

Leonardo'nun bu tarz profil çiftlerinin bilinen en eskisi 1478'de, henüz Floransa'dayken defterlerinden birine yaptığı çizimdir (res.



Res. 29. Kartal burunlu adam ve genç oğlan, 1478.

29). Yaşlı adam aşağı doğru kıvrılan uzun, sivri burnu, içe dönük üst dudağı ve aşırı derecede uzun, yukarı doğru kıvrılan çenesiyle Leonardo'nun sıkça kullandığı kartal burunlu surat tipini yansıtır. Dalgalı, dağınık saçları Leonardo'nun kendi yaşlılığını karikatürleştirerek çizmiş olabileceğini akla getirir. Birkaç hafif kalem darbesiyle çizilmiş, görece çarpıcı bir özelliği olmayan narin bir oğlan ona hülyalı bir şekilde bakmaktadır; boynu biraz yana dönük ve bedeni biraz öne eğilmiştir. Verrocchio'nun modelliğini muhtemelen Leonardo'nun yaptığı Davut heykelini andıran bu narin ve oğlansı figür, Leonardo'nun bilinçli olsun ya da olmasın, kendisinin daha genç halini çizdiğini, çocuksu yanları ile erkeksi yanlarını yan yana getirdiğini akla getiriyor. Birbirine dönük bu yüzlerin bir dostluk muhabbeti yaşadığı da ima edilmekteydi. Leonardo 1478 tarihli bu sayfada şunları da yazmıştı: "Floransalı Fioravante di Domenico benim en candan dostumdur, her ne kadar o benim..."[13]



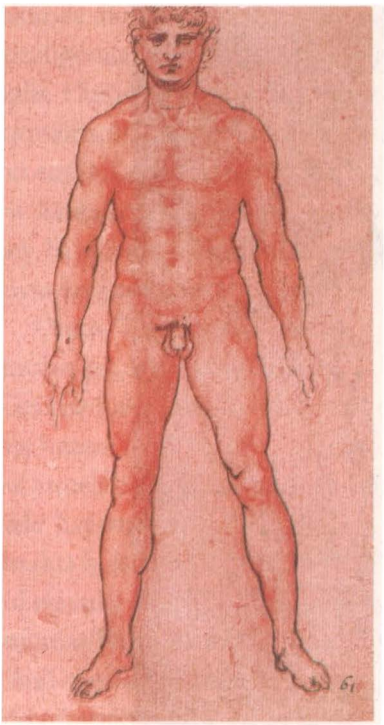
Res. 30. Yaşlı adam ve muhtemelen Salai, 1490'lar.

1490'da Salai evine taşındığında, Leonardo'nun karalama ve çizimlerinde daha da narin, daha kilolu ve biraz daha tutkulu bir delikanlı yer almaya başlar. Salai olduğunu rahatlıkla varsayabileceğimiz bu karakter yıllar geçtikçe olgunlaşacaktır. Buna iyi bir örnek, Leonardo'nun 1490'larda çizdiği uzun, sivri çeneli bir adamın bir delikanlıyla karşı karşıya durduğu çalışmadır (res. 30). 1478'deki çizime kıyasla bu sefer delikanlının, kafasından sağanak yağmur misali aşağı dökülerek uzun boynundan aşağı süzülen lüle lüle saçları vardır. Gözleri daha büyük ama daha ifadesizdir. Çenesi etlidir. Dolgun dudaklarının duruşu, daha dikkatli bir bakışla, bir *Mona Lisa* tebessümünü andırır ama biraz daha haylazlık içerirler. Oğlan hem meleksi hem şeytani gözükür. Yaşlı adamın kolu oğlanın omzuna uzanmıştır ancak kolunun ön kısmı ve bedeni, iki beden birbirlerinde erimişçesine, kısmen çizilmemiştir. Yaşlı adam, o sıralar daha kırklarının ortasında olan Leonardo'nun oto-portresi olmamakla birlikte, ufukta beliren yaşlılığına dair duygularını ifade etmek üzere yıllar boyunca kullanacağı bir karikatür gibi durmaktadır.[14]

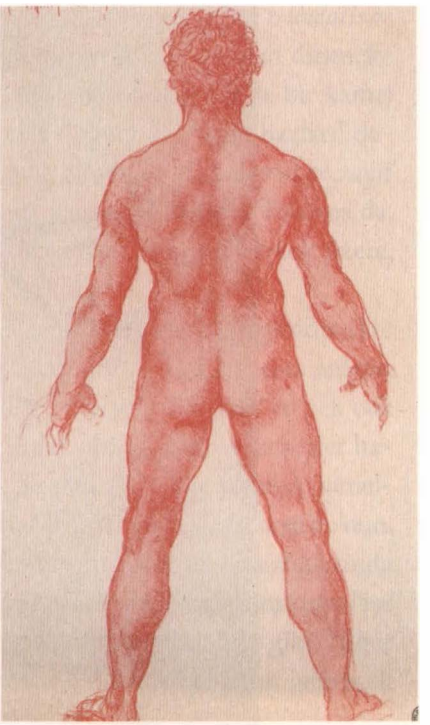
Leonardo kariyeri boyunca Salai'yi defalarca ve sevgiyle çizdi. Çizimlerde onu yavaş yavaş büyürken görürüz ama her aşamasında narin ve duyguludur. Salai yirmilerinin başındayken Leonardo onu kırmızı tebeşir ve kalemle, ayakta çıplakken çizer (res. 31). Dudakları ve çenesi hâlâ oğlansıdır, saçları lüle lüle kıvrılmıştır ama bedeni ve hafif açık duran kolları, sonrasında yapacağı *Vitruvius Adamı*'nda ve bazı anatomik çizimlerinde göreceğimiz gibi daha kaslıdır. Bir diğer tam boy, bu sefer sırttan verilen çıplak çizimde, kolları ve bacakları ayrık duran gencin bedeni biraz şişmanlama emareleriyle birlikte güçlü kuvvetli durmaktadır (res. 32).

Birkaç yıl sonra, 1510 dolaylarında, Leonardo Salai'nin yüzünü profilden gösteren bir başka tebeşir çizim yapmıştır, yüzü bu sefer bizim sağımıza dönüktür (res. 33). Kuğuvari boyundan etli çenesine ve süzgün gözlerine aynı özelliklere sahiptir ancak bu sefer bir gıdım daha yaşlanmış olarak gösterilmiştir. Yine de hâlâ bir oğlan çocuğu gibi anımsanmaktadır. Üst dudağı dolgun ve ileri çıkıktır, alt dudağı yumuşak ve içeri kıvrıktır ve yine belli belirsiz şeytani bir gülümseme içerir.

Leonardo hayatının son yıllarında bile görünüşe bakılırsa Salai imgesinin büyüsü altındaydı. 1517 tarihli bir çalışmasında, anılarındaki



Res. 31. Salai y. 1504.



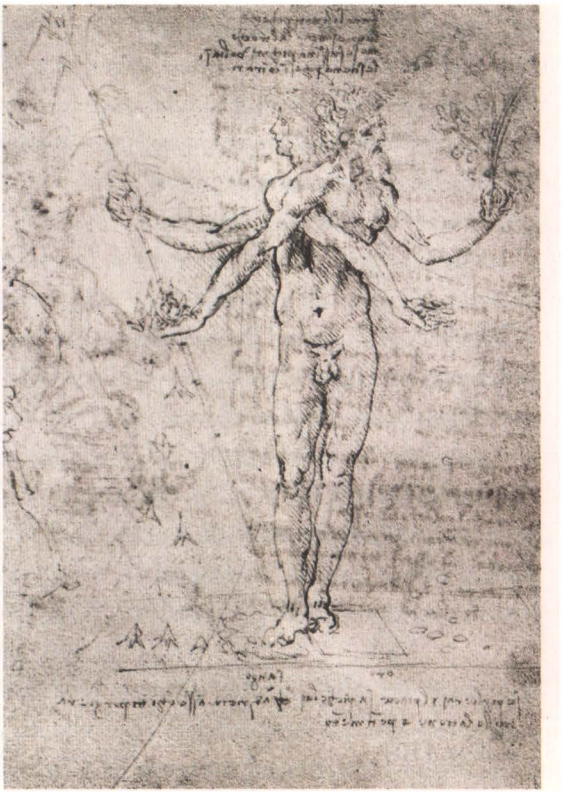
Res. 32. y. 1504.



Res. 33. y. 1510.



Res. 34. y. 1517.



Res. 35. Alegorik Haz ve Elem çizimi.

genç Salai'nin profilden zarif bir çizimini yaptı (res. 34). Büyük göz-kapakları olan gözleri hâlâ şehvetli ve bir nebze dalgındır; saçları, Vasari'nin ifadesiyle "Leonardo'nun bayıldığı şekilde" hâlâ lüle lüledir.[15]

Leonardo'nun çok sayıdaki profilden karşı karşıya duran yaşlı ve genç erkek çizimi, anlamlı bir şekilde, "Haz ve Acı"yı temsil eden figürlere yer verdiği rahatsız edici alegorik çizimini (res. 35) akla getiriyor. Hazzı betimleyen genç karakter, bazı açılardan Salai'yi andırır. Bu genç Acı'yı ifade eden yaşlı adamla sırt sırta vermiştir. İkili iç içe geçmiş haldedir; bedenleri kaynaşmış, kolları birbirine dolanmıştır. Leonardo çizimin üstüne, "Haz ve Acı ikizler olarak tasvir edildi çünkü biri olmadan diğeri de asla olmaz," diye yazmıştır.

Leonardo'nun alegorik çizimlerinde sıkça görüldüğü üzere, burada da semboller ve sözcük oyunları yer alır. Haz altının, Acı çamurun

üstünde durmaktadır. Acı'nın elinden, "çile" anlamına gelen *tribolatione* sözcüğünden türetilmiş *tribolo* adlı ufak, sivri uçlu toplardan düşmektedir. Haz'ın elinden madeni paralar düşmektedir ve elinde bir kamış tutmaktadır. Leonardo kamışın niçin acı doğuran "şeytani hazları" davet ettiğini şöyle açıklar: "Haz burada sağ elinde işe yaramayan ve zayıf bir kamışla temsil edildi, bunun açtığı yaralar zehirlidir. Toscana'da, boş hayallerin insanın aklına burada üşüştüğüne işaret etmek üzere, kamışlar yatak desteği olarak kullanılır."

Onun "boş hayaller" ifadesi cinsel fantezileri kapsıyor gibidir. Ardından bunların kişiyi işinden alıkoyabildiğini ağıt tutarcasına anlatır. Yataklar hakkında, "İşte burada çok değerli saatler harcanır ve pek çok boş hazzın keyfi sürülür," diye yazar, "hem zihinde olanaksız şeyler hayal etmek hem de bedeni bu hazların bir parçası haline sokmak, genellikle hayattaki başarısızlıkların nedenidir." Bu ifadesi, Leonardo'nun, yatakta bulaştığı ya da hayal ettiği kimi boş hazların başarısızlıklarında rol oynadığını düşündüğü anlamına mı geliyordu? Haz'ın tuttuğu "işe yaramaz" ve fallik kamışın açıklamasında yaptığı uyarıdaki gibi, "Eğer Haz'ı seçerseniz bilin ki arkasından size Çile ve Pişmanlık getirecek biri çıkacaktır."[16]

8. BÖLÜM

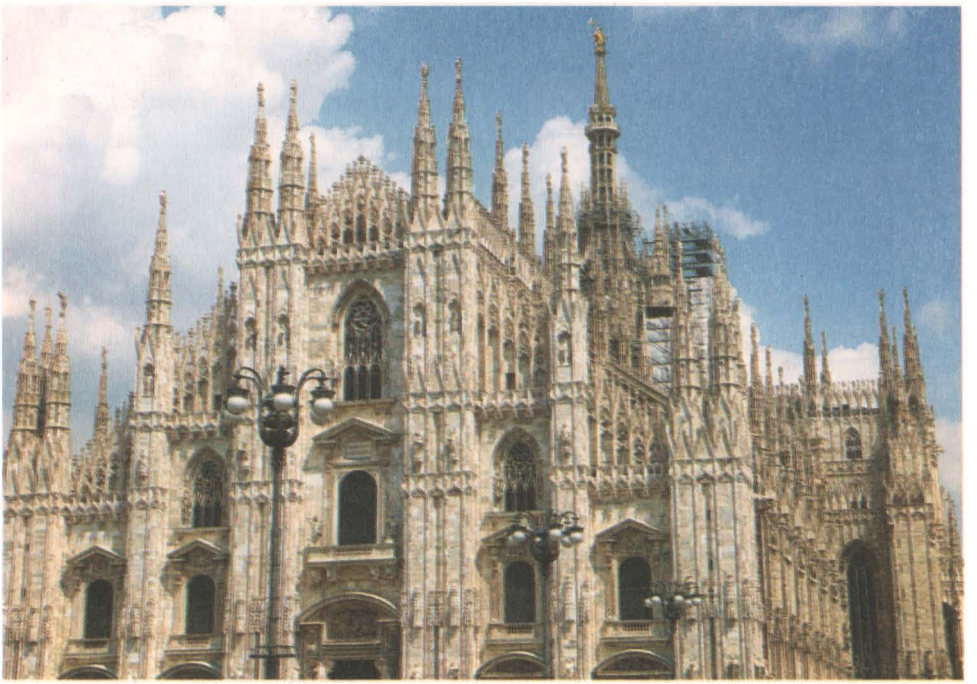
Vitruvius Adamı

MİLANO KATEDRALİ İÇİN BİR *TIBURIO*

1487'de Milano katedralinin tepesine inşa edilecek *tiburio* (fener kulesi) için fikir arayışına girilmesi Leonardo'ya kendini bir mimar olarak ispat etme fırsatı sundu. Aynı sene içinde tamamladığı ideal şehir planları çok az ilgi görmüştü. *Tiburio* tasarımı için açılan yarışma, ona uygulanabilirliği olan projeler de üretebileceğini gösterme şansı sunuyordu.

Asırlık Milano katedralinin (res. 36) kubbesi, nef ile transeptin kesişme noktasındaki geleneksel *tiburio*'dan hâlâ yoksundu. Daha önce bazı mimarların el atıp altından kalkamadığı bu zorlu iş, katedralin Gotik üslubuyla uyumlu ve kesişim alanındaki yapısal zayıflığın üstesinden gelecek bir tasarım gerektiriyordu. 1487'deki yarışmaya dokuzdan fazla mimar katıldı ve meseleyi fikir paylaşımında bulunup işbirlikçi bir yaklaşımla çözmeye çalıştılar.[1]

İtalyan Rönesansı, Brunelleschi ve Alberti geleneğini takip ederek farklı disiplinleri bir araya getiren sanatçı-mühendis-mimarlar yetiştiriyordu. *Tiburio* projesi Leonardo'ya bunlardan en iyi ikisiyle çalışma fırsatı verdi: Donato Bramante ve Francesco di Giorgio'yla. Leonardo'nun yakın arkadaşlık kurduğu bu isimlerle yaptığı işbirlikleri bazı ilgi çekici kilise tasarımları ortaya çıkardı. Çok daha önemlisi, bu işbirlikleri sayesinde antik Romalı bir mimarın metinlerine dayanan ve Leonardo'yla arkadaşlarının insan bedenindeki oranlarla uyumlu bir kilise mimarisi arayışının uzantısı olan bir dizi çizim ortaya çıktı. Bu çalışmalar Leonardo'nun insan ve evren arasındaki uyumlu ilişkinin simgesine dönüşen ikonik çiziminde doruk noktasına ulaşacaktı.



Res. 36. Milano Katedrali ve *tiburio*su.

Bramante, *tiburio* projesinde sunulan önerileri değerlendiren ilk bilirkişi olarak görev aldı. Bir çiftçinin oğlu olarak Urbino yakınlarında doğan ve Leonardo'dan sekiz yaş büyük olan Bramante, büyük amaçları olan hırslı bir insandı. 1470'lerin başında isim yapmak için Milano'ya taşınmış ve eğlendiricilikten mühendisliğe uzanan işler yapmıştı. O da, Leonardo gibi, Sforza sarayında görev almaya gösteri ve temsiller düzenleyerek başlamıştı. Bir yandan da nükteli şiirler yazmış, zekice bilmeceler oluşturmuş, düzenlediği gösterilere zaman zaman kendi çaldığı lir ya da lavtayla eşlik etmiştir.

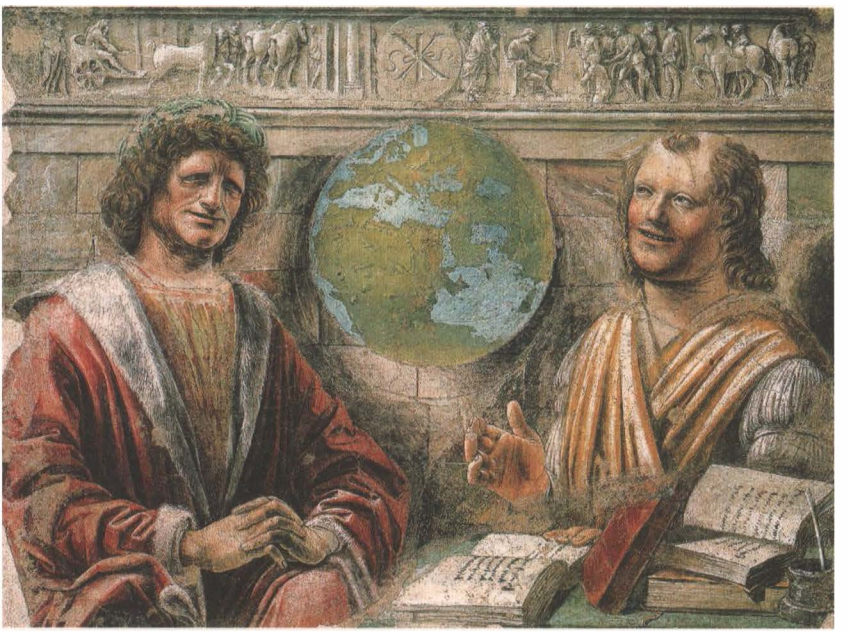
Leonardo'nun alegorik hikâyeleri ve kehanetlerinden bazıları Bramante'ninkileri tamamlar niteliktedir, 1480'lerin sonlarında özel etkinlikler ve Sfroza eğlence endüstrisinin parçası olan çeşitli gösterilerde icra edilen serbest üslupta yazılmış müzikal eserler üzerinde birlikte çalışmışlardır. İkisi de göz kamaştırıcı bir zekâya sahipti ve rakip olmalarına sebep olabilecek doğuştan gelen cazibelerine rağmen yakın bir

dostluk kurdular. Leonardo defterlerinde mimar arkadaşından sevgiyle "Donnino," diye bahsederken Bramante de Leonardo için "içten, değerli ve latif ortağım" diyerek antik Roma dönemi eserleri üzerine yazdığı bir şiir kitabını ona ithaf etmiştir.[2]

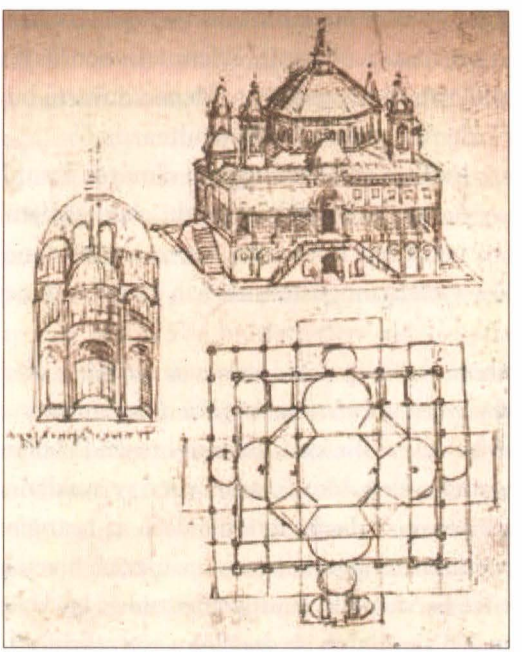
Bramante, Leonardo ile arkadaş olduktan birkaç yıl sonra,[1] iki antik dönem filozofu Herakleitos ve Demokritos'u resmettiği bir fresk yaptı (res. 37). Freskte insanlığı gülünç bulan Demokritos gülerken, Herakleitos ağlamaktadır. Yuvarlak yüzlü ve kelleşmekte olan Demokritos figürü muhtemelen Bramante'nin oto-portresiyken Herakleitos portresi Leonardo temel alınarak çizilmiş gibi durmaktadır. Gür saçları kıvır kıvır ve dalgalı, çenesi ve kaşları belirgindir, gül pembesi bir tunik giyer. Önünde de yazı karakterlerinin sağdan sola doğru ayna yazısıyla yazılı olduğu bir elyazması vardır. Böylece Leonardo'nun hayatının baharındayken sinekkaydı tıraşlı halinin nasıl göründüğünü gözümüzde canlandırabiliriz.

Bramante emprezaryoluktan Sforza sarayının kadrolu sanatçı-mühendis-mimarı konumuna terfi ederek Leonardo'nun sarayda üstleneceği rolü biçimlendirip önünü açtı. Bramante 1480'li yılların ortalarında Leonardo'yla ortak çalışmalar yürütürken Milano'daki Santa Maria presso San Satiro Kilisesi'nde sunağın arka kısmı için sahte bir apsis ya da koro alanı tasarlayarak sanatsal ve mimari hünerlerini bir arada sergilemişti. Alan çok sınırlı olduğu için bütün bir apsis için yer yoktu. Bramante Rönesans ressamları arasında yaygınlaşmaya başlayan perspektif bilgisini kullanarak, boyama tekniğiyle alanı olduğundan daha geniş gösteren bir *trompe l'œil* yani optik bir yanılsama yaratmıştır.

Birkaç yıl sonra Ludovico Sforza, Bramante'yi yeni bir yemekhane eklenecek olan Santa Maria delle Grazie Manastırı'nın tadilatıyla görevlendirdi. Leonardo'yu da bu yemekhanenin duvarına İsa'nın Son Akşam Yemeği'ni resmetmesi için tuttu. İki arkadaş, benzer bir mühendislik ve perspektif harikası üzerinde birlikte çalışacaklardı. Bramante de Leonardo da katı bir simetriye dayalı kilise tasarımlarını yeğliyordu. Bu onların, Leonardo'nun çoğu kilise taslağında görülebileceği üzere (res. 38), üst üste binen kareler, daireler ve diğer düzgün geometrik şekillerden oluşan merkezi (bir sunak üzerine kurulmuş) tapınak benzeri planları tercih etmelerine yol açtı.



Res. 37. Bramante'nin *Heraklietos ve Demokritos*'u, solda Leonardo.



Res. 38. Kilise çizimleri.

Bramante, Eylül 1487'de *tiburio* tasarımı hakkındaki görüşlerini yazılı olarak sundu. Tartışılan meselelerden biri, kulenin dört mü yoksa sekiz kenarlı mı olması gerektiğiydi. Dört kenarlı olursa kule çatının destek kirişlerine daha emniyetli bir şekilde oturacaktı. "Karenin sekizgenden daha sağlam ve güvenli olacağına inanıyorum çünkü böylesi yapının geri kalanıyla çok daha uyumlu," şeklinde görüş bildirdi.

Leonardo'ya proje üzerindeki, muhtemelen görüşlerini yazarken Bramante'ye danışmanlık yapmayı da içeren çalışmaları karşılığında Temmuz–Eylül 1487 arasında altı ödeme yapıldı. Leonardo bir sunumunda, insan bedeniyle binalar arasında o kurmaktan çok hoşlandığı analojiyi devreye sokarak görüşlerine felsefi bir boyut kazandırdı. "İlaçlar, doğru kullanıldığı zaman, hastaları sağlığına kavuşturur; insanın yapısından iyi anlayan bir doktor onları doğru kullanacaktır," diye yazar. "Hasta bir katerdalin ihtiyacı da aynen budur; binanın yapısından ve doğru bina yapımının hangi kurallara dayandığından iyi anlayan bir doktor-mimara ihtiyacı vardır."[4]

Leonardo, defterlerini, binaların yapısal zayıflıklarının nedenleri üzerine çizimler ve açıklamalarla doldurdu ve duvarlardaki çatlakların nedenleri üzerine sistematik bir çalışma yapan ilk kişi oldu. "Dikey çatlaklar, eski duvarlara yenilerinin eklenmesinden kaynaklanır," diye yazdı, "duvardaki girintiler üzerlerine eklenen duvarın büyük ağırlığını taşıyamaz, o yüzden de çatlamaları kaçınılmazdır."[5]

Milano Katedrali'nın yeterince sağlam olmayan kısımlarını güçlendirmek için tasarladığı kulenin etrafındaki alanı sağlamlaştıracak bir payanda sistemi geliştiren Leonardo, her zamanki deneyciliğiyle payandaların ne işe yaradığını göstermek için basit bir deney tasarladı:

> *Bir kemerin üzerindeki ağırlığın tamamını sütunlara aktarmadığını; tersine, kemere binen yük arttıkça, bu yükü sütunlara daha az aktardığını gösteren bir deney:* Bir kuyu şaftının ortasında bulunan bir teraziye bir adam koyalım, sonra o adam elleri ve ayaklarını kuyunun duvarlarına bastırsın. Adamın terazide daha az tarttığını göreceksiniz. Eğer omuzlarına ağırlık koyarsanız üzerine binen ağırlık arttıkça kolları ve bacaklarıyla duvarlara bastırdığı kuvvetin arttığını, terazi üzerindeki ağırlığının ise azaldığını göreceksiniz.[6]

Leonardo tuttuğu bir marangozun yardımıyla *tiburio* tasarımının ahşap bir modelini yaptı ve bunun için 1488 yılının başlarında bir dizi ödeme aldı. Leonardo *tiburio*'suna katedralin Gotik üslubu ve gösterişli dış cephesiyle uyumlu bir görünüm kazandırmaya çalışmak yerine Floransa'nın Duomo'suna duyduğu derin hayranlığı yansıtan bir tasarım geliştirdi; Toscana tarzı bir kubbe içeren taslakları Milano katedralinin Gotik uçan payandalarından ziyade Brunelleschi'nin kubbesinden esinlenmişe benzer. Leonardo'nun en çarpıcı yaratıcı önerisi, Brunelleschi'ninki gibi çift kabuklu bir kubbe inşa etmekti. Dışı Bramante'nin önerdiği gibi dört kenarlı, iç kısmı sekizgen olacaktı.[7]

FRANCESCO DI GIORGIO ÇAĞRILIR

Leonardo ve diğer mimarların sunduğu önerilerin ardından Bramante'den görüşünü de alan Milanolu yetkililer ne yapacaklarına bir türlü karar veremeyince Nisan 1490'da sürece dâhil olan herkesi bir toplantıda bir araya getirdiler. Toplantıdan yeni bir bilirkişinin, Sienalı Francesco di Giorgio'nun çağrılması kararı çıktı.[8]

Leonardo'dan on üç yaş büyük olan di Giorgio, çalışmalarında sanat, mühendislik ve mimariyi birleştiren zanaatkârlara bir örnekti. Kariyerine bir ressam olarak başlamış, gençliğinde Urbino'ya taşınıp mimar olarak çalışmış, yeraltı su kanalı sistemini hayata geçirmek için Siena'ya geri dönüp boş zamanlarında heykeltıraşlık yapmıştı. Ayrıca askeri alanda silahlar ve tahkimat çalışmalarıyla da ilgilenmişti. Diğer bir deyişle Siena'nın Leonardo'suydu.

Francesco da Leonardo gibi yanında tasarım fikirlerini not ettiği cep defterleri taşıyordu ve 1475'de bu defterlere aldığı notları Alberti'nin mimari incelemesinin bir devamı olması niyetiyle derlemeye başladı. Francesco'nun Latince yerine basit bir İtalyancayla yazdığı incelemesi akademik bir çalışmadan ziyade inşaatçılar için bir rehber niteliğinde hazırlanmıştı. Mimari tasarımı sanatsal olduğu kadar matematiksel bir temele oturtmaya çalıştı. Defterleri makineler, tapınak benzeri kiliseler, silahlar, pompalar, kaldıraçlar, kentsel tasarımlar ve müstahkem kaleler üzerine çizimler ve incelemeler gibi, Leonardo'nunkilere benzer geniş bir konu yelpazesini içeren fikirlerle doludur. Kilise tasarımlarında, Leonardo ve Bramante gibi o da nef ve transept boylarının birbirine

eşit olduğu merkezi planlı simetrik Yunan haçı biçimindeki iç tasarımı tercih ediyordu.

Kültürel diplomasi kanalları çalıştırıldı ve *tiburio* projesinin önemi vurgulanarak Milano düklük sarayından Siena meclisine Francesco'nun Milano'ya gelip bu proje üzerinde çalışmasına izin verilmesi için resmi bir talepte bulunuldu. Siena meclisi bu talebe gönülsüzce razı oldu. Meclis üyeleri Francesco'nun Siena'da birçok tamamlanmamış projesi bulunduğunu belirterek Milano'daki işini çabucak halletmesi gerektiğini ısrarla vurguladı. Francesco haziran ayının başlarında Milano'ya gelip yeni bir *tiburio* modeli üzerinde çalışmaya başladı.

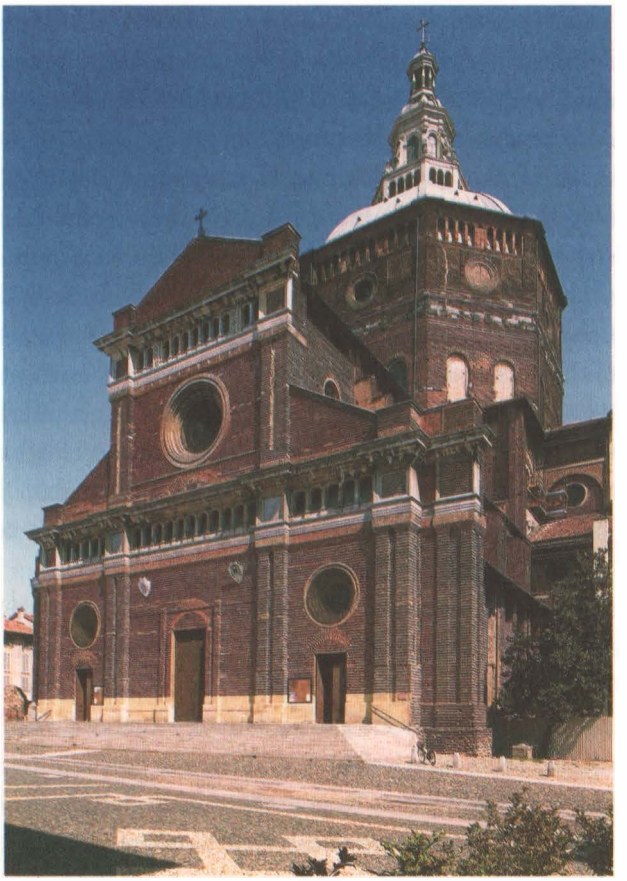
Aynı ay içinde Ludovico Sforza ve katedral temsilcilerinin katıldığı büyük bir toplantı düzenlendi. Üç alternatif tasarım incelendikten sonra Francesco'nun tavsiyeleri kabul edildi ve yarışmaya katılanlar arasından iki mahalli mimar-mühendis seçildi. Ortaya çıkan sonuç gösterişli, sekizgen Gotik bir kule oldu (res. 36). Bu, Leonardo'nun daha zarif ve Floransalı yaklaşımından çok farklıydı ve Leonardo kendi rızasıyla süreçten çekildi.

Ama Leonardo kilise tasarımına ilgi duymaya devam etti ve bir yandan biçimlerin değişimi ve çemberi kareleştirmenin yolları üzerine çalışmayı sürdürürken, bir yandan da birbirinden güzel kubbeler ve ideal kilise iç tasarımı planları çizdiği yetmişten fazla çizim üretti. Leonardo'nun en ilgi çekici kilise tasarımları, biçimsel çeşitlilik oluşturmak için karelerin içine dairelerin yerleştirildiği, sunağın merkezde yer aldığı, insanla dünya arasında uyumlu bir ilişki kurmaya yönelik zemin planları içeriyordu.[9]

FRANCESCO'YLA PAVIA GEZİSİ

Milano Katedrali için *tiburio* projesi üzerinde çalışırlarken Leonardo ve Francesco di Giorgio Haziran 1490'da, yeni bir katedralin inşa edildiği, kırk kilometre mesafedeki Pavia'yı ziyaret ettiler (res. 39).

Leonardo ve Francesco'nun Milano'daki çalışmalarından haberdar olan Pavialı yetkililer, Ludovico Sforza'dan onları danışman olarak Pavia'ya göndermelerini istemişti. Ludovico sekreterine yazdı: "Şehrin katedralinin inşaatından sorumlu yetkililer, Milano'daki katedralin inşaatında çalışan Sienalı mühendisi yanlarına göndermemiz için



Res. 39. Pavia Katedrali.

iznimizi talep ediyorlar." Bahsettiği mühendis, belli ki adını hatırlayamadığı Francesco'ydu. Dipnotta "Floransalı Üstat Leonardo"nun da onunla birlikte gönderilmesi talimatını ekledi.

Ludovico'nun sekreteri, Francesco'nun, *tiburio* projesi için hazırladığı ön raporu teslim ettikten sonra, sekiz gün içinde Milano'dan ayrılabileceği yanıtını verdi. "Floransalı Üstat Leonardo ise," diye de ekledi, "ne zaman istenirse yola çıkmaya hazır." Anlaşılan, Leonardo Francesvo'yla bu yolculuğa çıkmak için pek istekliydi. Sekreter, "Sienalı mühendisi gönderirseniz, Leonardo da gidecek," diye bildirdi. Pavialı yetkililerin masraf beyanlarında 21 Haziran tarihli bir otel ödemesi yer alır: "Pavia'daki Il Saracino'nun sahibi Giovanni Agostino Berneri'ye,

katedral inşaatında danışmanlık yapmaları üzerine davet edilen mühendisler Sienalı Üstat Francesco ile Floransalı Üstat Leonardo'nun, meslektaşları, eşlikçileri ve atlarıyla birlikte konaklamaları için sunduğu hizmetin karşılığı olarak ödenmiştir."[10]

Milano'da birlikte çalıştıkları ortak arkadaşları Donato Bramante birkaç yıl önce Pavia'da yapılması planlanan katedralin tasarımı için tavsiyelerini sunmuştu. Kabul gören plan, Milano katedralinin aksine Gotik üsluptan çok uzak ve bu şekliyle Leonardo'nun zevkine daha uygundu. Sade bir cepheye ve Yunan haçı planına dayanan, nef ve transept uzunlukları eşit, son derece simetrik bir iç tasarıma sahipti. Bunun sonucunda ortaya dengeli ve aynı derecede orantılı, geometrik açıdan zarif bir tasarım çıkmıştı. Leonardo'nun defterlerinde çizdiği kilise taslakları ve Bramante'nin tasarladığı, en önemlisi Vatikan'daki San Pietro Bazilikası olan kiliseler gibi, bu kilisenin planı da uyumlu ve dengeli alanlar oluşturan daireler ve kareler içeriyordu.[11]

Francesco o sıralarda mimari üzerine incelemesinin taslağını gözden geçiriyordu ve yolculukları sırasında Leonardo'yla fikir alışverişinde bulundu. Leonardo ileride bu bol resimli kitabın bir nüshasına sahip olacaktı. Yolculukları sırasında çok daha muteber bir başka kitabı daha tartıştılar. Pavia kalesindeki bin ciltlik Visconti kütüphanesinde, MÖ birinci yüzyılda yaşamış Romalı asker ve mühendis Vitruvius'un mimarlık üzerine incelemesinin harikulade bir elyazması nüshası bulunuyordu. Francesco yıllardır Vitruvius'u Latinceden İtalyancaya çevirip bir derleme oluşturmakla uğraşıyordu. Yüzyıllardır Vitruvius'tan yapılan elyazması kopyaların birçok varyasyonu bulunuyordu ve Francesco bunlardan Pavia'da bulunan on dördüncü yüzyıl nüshası üzerinde çalışmak istiyordu. Aynı şekilde Leonardo da.[12]

VITRUVIUS

MÖ 80 dolaylarında doğan Marcus Vitruvius Pollio, Sezar'ın komutası altında Roma ordusunda görev yapmış ve ağır silah tasarımı ve yapımında uzmanlaşmıştı. Görev icabı bugünkü İspanya ve Fransa'da bulunmuş, hatta Kuzey Afrika'ya kadar gitmişti. Vitruvius sonradan mimarlık yapmaya başlayarak İtalya'nın Fano kasabasında –günümüzde var olmayan– bir tapınak üzerinde çalışmıştı. Arkasında bıraktığı en

önemli yapıtı yazılı bir eserdir: klasik antik dönemden mimarlık üzerine günümüze kalan tek kitap olan *De Architectura* (*Mimarlık Üzerine*). Günümüzde *Mimarlık Üzerine On Kitap* adıyla bilinir.[13]

Vitruvius'un bu eseri karanlık yüzyıllar boyunca unutulup gitmiştir. Ancak 1400'lerin başlarında, Lucretius'un epik şiiri *De Rerum Natura (Türkçede "Varlığın Yapısı" ve "Evrenin Yapısı" adlarıyla yayımlanmıştır)* ve Cicero'nun hitabeleri gibi, önde gelen İtalyan hümanist Poggio Bracciolini tarafından yeniden keşfedilip derlenen klasik dönem metinlerden biri olmuştur. Poggio İsviçre'de bir manastırda Vitruvius'un yapıtının sekizinci yüzyıla ait bir nüshasını bulup Floransa'ya göndermiştir. Burada, yeniden keşfedilmeleriyle Rönesans'ı başlatan klasik metinlerden biri haline gelmiştir. Brunelleschi gençliğinde klasik dönemden kalan yapıların kalıntılarını ölçmek ve incelemek için Roma'ya gittiğinde kaynak olarak ondan yararlanmıştır. Alberti de mimarlık üzerine incelemesinde ona bol bol atıfta bulunmuştur. İtalya'da yeni kurulan matbaalardan birinde, 1480'lerin sonunda Latince bir edisyonu basılmış ve Leonardo defterine, "Kitapçıya gidip Vitruvius'u sor," notunu almıştır.[14]

Vitruvius'un eserini Leonardo ve Francesco için bu denli çekici kılan şey, kökeni Platon ve antik düşünürlere uzanan ve Rönesans hümanizmini tanımlayan bir metafora dönüşecek olan bir analojiye somut bir ifade kazandırmasıydı: insan mikrokozmosu ile dünya makrokozmosu arasındaki ilişki.

Bu analoji Francesco'nun üzerinde çalıştığı incelemenin temel dayanaklarındandı. Francesco kitabının beşinci bölümünün girişinde, "Tüm sanatlar ve dünyanın tüm kuralları çok iyi oluşturulmuş ve orantılandırılmış insan bedeninden türetilmiştir," diye yazmıştı.[15] Leonardo da aynı şekilde gerek sanatı gerek biliminde bu analojiye derinden bağlıydı. O dönemde şu meşhur satırları yazdı: "Eskiler insanı 'küçük dünya' diye anardı; bu ifade gayet yerindedir çünkü insan bedeni dünyaya benzer."[16]

Vitruvius bu analojiyi tapınak tasarımlarına uyarlayarak, tapınak planının, bir insan bedeninin oranlarını, beden zemin planının geometrik formlarının üstüne sırt üstü yatırılmışçasına yansıtması gerektiğine karar vermişti. Üçüncü kitabının girişinde, "Bir tapınağın tasarımı simetriye dayanır," diye yazmıştı. "Biçimli bir bedene sahip bir insanda olduğu gibi, bileşenleri arasında kusursuz bir ilişki bulunmalıdır."[17]

Vitruvius bir tapınak tasarımına kaynaklık edecek bu "biçimli bedene sahip insan"ın sahip olduğu oranları ayrıntısıyla tanımlamıştı. Çenesinden alnının tepesine olan mesafe beden uzunluğunun onda biri olmalı, diye başlayıp buna benzer çok çeşitli ölçüler vermişti. "Ayağın uzunluğu, beden boyunun altıda biri, ön kolun dörtte biridir; göğüs genişliği de dörtte birdir. Diğer uzuvlar da kendilerine göre simetrik oranlara sahiptir; antik dünyanın ünlü ressamları ve heykeltıraşları bu oranları kullanarak büyük, ebedi şöhrete ulaşmıştır."

Vitruvius'un insan bedeninin oranlarına dair tarifleri Leonardo'ya ilham verdi ve Leonardo, 1489'da başladığı anatomi çalışmalarının bir parçası olarak, benzer bir dizi ölçümü derlemeye koyuldu. Daha da ötesinde, Vitruvius'un insanın oranlarının itinayla tasarlanmış bir tapınağınkiyle ve dünya makrokozmosuyla benzeştiği inancı, Leonardo'nun dünya görüşünde merkezi bir konuma oturdu.

Vitruvius insan bedeninin oranlarını ayrıntılı şekilde verdikten sonra, unutulmaz bir görselleştirme aracılığıyla bir tapınağın ideal oranlarını belirlemek üzere bir insanı bir daire ve karenin içine yerleştirerek açıklamalarını sürdürmüştü:

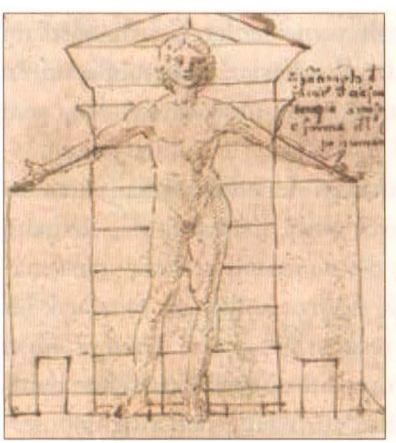
> Bir tapınakta bütünün farklı parçaları arasındaki simetrik ilişkiler uyumlu olmalıdır. İnsan bedeninde merkez noktası göbek deliğidir. Bir insan, elleri ve ayakları açık şekilde sırt üstü yatırılsa ve göbek deliğine bir pergel yerleştirilse el ve ayak parmakları, çizilen dairenin dış çizgisine değecektir. Bir insan bedeninden daire şeklinde bir dış çizgi çıkarılması gibi, bundan bir kare de çıkarılabilir. Zira ayak tabanlarından başının üstüne olan mesafeyi ölçsek ve sonra bu ölçüyü yana uzatılmış kollarına uygulasak uzunluk ile genişlik tıpkı kusursuz bir karede olduğu gibi eşit çıkacaktır.[18]

Bu, güçlü bir imgeydi. Ancak bildiğimiz kadarıyla Vitruvius açıklamalarını yaptıktan sonraki on beş yüzyıl boyunca dikkate değer hiç kimse bu satırlara dayanarak ciddi ve titiz bir çizim yapmamıştı. Derken, 1490 civarında, Leonardo ile arkadaşları, insanın bir tapınak ile evrenin ortasında kollarını ve bacaklarını yana açmış zorlu tasvirinin üstesinden gelmek üzere kolları sıvadı.

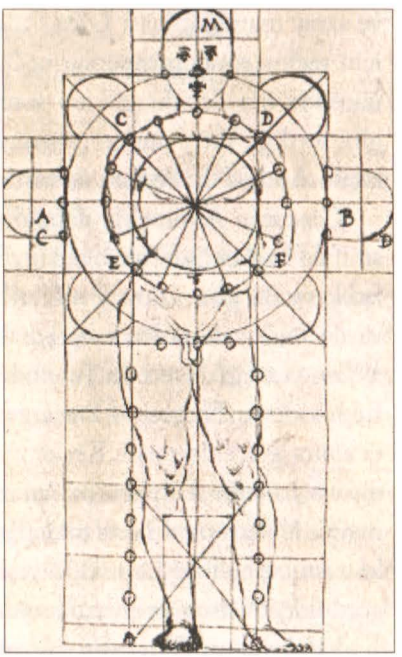
Francesco kaleme aldığı inceleme ve yaptığı Vitruvius çevirisine eşlik etmek üzere bu minvalde en az üç tane çizim yaptı. Bunlardan birinde bir çember ile bir kare içindeki sevimli ve hayaletsi bir erkek imgesi karşımıza çıkar (res. 40). Bu, hassas bir nihai çizimden çok, kabataslak fikir veren bir çizimdir. Daire, kare ve beden, oranları yansıtmaya çalışmak yerine biraz gelişigüzel çizilmişlerdir. Francesco'nun yaptığı diğer iki çizim (res. 41 ve 42), bir kilise zemin planı biçimindeki daireler ve karelerden oluşan bir tasarımın içinde yer alan ve çok daha



Res. 40



Res. 42



Res. 41

Francesco di Giorgio'nun *Vitruvius Adamı* çizimleri.

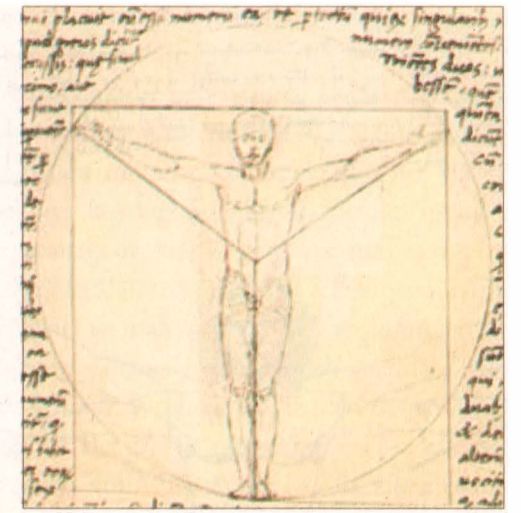
özenli şekilde orantılandırılmış bir adamı resmeder. Bu çizimlerin hiçbiri kalıcı bir sanat eseri vasfında değildir ama hem Francesco hem de Leonardo'nun 1490'da Pavia'ya yaptıkları yolculukta Vitruvius'un kurguladığı imgeden derinden etkilendiklerini gösterir.

GIACOMO ANDREA'YLA AKŞAM YEMEĞİ

Aynı sıralarda, Leonardo'nun bir diğer yakın arkadaşı, Vitruvius'un yazdıklarına dayanan bir çizim yapmıştı. Giacomo Andrea, Ludovico tarafından Milano sarayında toplanan ve ortak çalışmalar yürüten mimar ve mühendislerden biriydi. Leonardo'nun bir diğer yakın arkadaşı ve saray matematikçisi Luca Pacioli, *İlahi Oran* kitabının bir edisyonu için seçkin saray mensuplarını listelediği bir ithaf yazısı yazmış, Leonardo'ya övgüler düzgükten sonra, "Aralarında Leonardo'nun kardeşi gibi sevdiği, Vitruvius'un çalışmalarının hevesli bir öğrencisi olan Giacomo Andrea da Ferrara da vardı," diye eklemiştir.[19]

Giacomo Andrea'yla daha önce tanışmıştık. Leonardo'nun on yaşındaki haylaz Salai'yle birlikte, Salai onun asistanlığını yapmaya başladıktan iki gün sonra gittikleri ve Salai'nin "iki kişilik yemek yediği ve üç tane baharatlık kırıp şarabı dökerek dört kişilik zarar verdiği" akşam yemeği davetinin ev sahibiydi.[20] O yemek 24 Temmuz 1490'da, Leonardo ve Francesco Pavia gezisinden döndükten sadece dört hafta sonra gerçekleşmişti. Keşke zaman makinesine binip gidebilseydim diyeceğiniz türden paha biçilmez tarihi yemeklerden biriydi. Salai'nin maskaralıkları tarafından dikkatleri dağılmadığı sıralarda sohbetlerinin konusu besbelli ki Leonardo ve Francesco'nun üniversitede daha yeni gördükleri Vitruvius elyazmasıydı.

Vitruvius'un fikirlerini görselleştirmeyi denemeye karar verenlerden biri de Andrea'ydı. Yemeğe davet ettiği Leonardo'yla, çizimleri hakkında –Salai'nin üzerlerine şarap dökmemesini umarak– tartışmalarını gözünüzde canlandırabilirsiniz. Andrea kolları iki yana açık bir adamı bir daire ve bir karenin içinde resmettiği basit bir çizim yapmıştı (res. 43). Çizimde, daireyle karenin ortalanmadığı dikkat çeker; daire, kareden daha yukarıdadır ve böylelikle Vitruvius'un önerdiği gibi, erkeğin göbek deliği, dairenin tam ortasında, cinsel organları da karenin



Res. 43. Giacomo Andrea'nın Vitruvius Adamı çizimi.

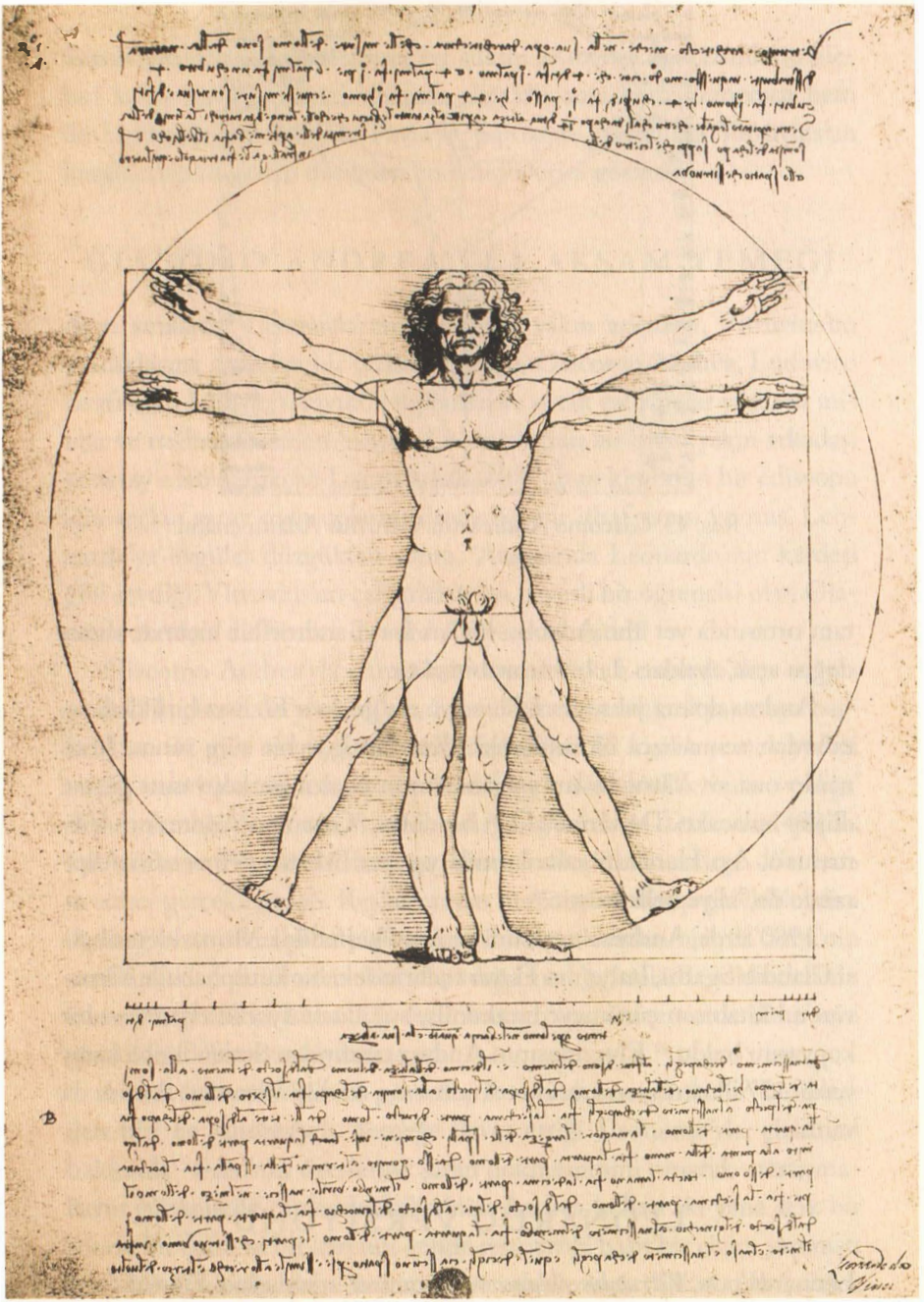
tam ortasında yer alır. Adamın kolları İsa'yı andırır bir biçimde dışarı doğru açık, ayakları da birbirine bitişiktir.

Andrea dokuz yıl sonra Milano'yu ele geçiren Fransız birlikleri tarafından acımasızca öldürülecekti. Bundan kısa bir süre sonra, Leonardo ona ait Vitruvius'un çalışmalarının elyazması kopyasını peşine düşüp bulacaktı. Defterine aldığı bir notta, "Giacomo Andrea'nın Vitruvius'u, Ayı Hanı'nın yakınlarında yaşayan Messer Vincenzio Aliprando'da," diye belirtmiştir.[21]

1980'lerde, Andrea'nın çizimi yeniden keşfedildi. Mimarlık tarihçisi Claudio Sgarbi, İtalya'nın Ferrara şehrindeki bir kütüphanede Vitruvius'un kitabının çürümeye bırakılmış, bol illüstrasyonlu elyazması bir kopyasını buldu.[22] Elyazmasının Andrea tarafından derlendiğine karar verdi. 127 illüstrasyon arasında Andrea'nın çizdiği Vitruvius Adamı da vardı.

LEONARDO VERSİYONU

Leonardo'nun *Vitruvius Adamı* versiyonunu arkadaşları Francesco di Giorgio ile Giacomo Andrea'nın aynı dönemde çizdikleri versiyonlardan ayıran iki temel fark bulunuyor. Gerek bilimsel hassaslık gerek



Res. 44. Leonardo'nun *Vitruvius Adamı*.

sanatsal üstünlük açısından Leonardo'nunki tamamen farklı bir seviyedir (res. 44).

Uzun süre ışığa maruz kalıp solmaması için çok az gösterime çıkarılan eser, Venedik'teki Gallerie dell'Accademia'nın dördüncü katında, kilitli bir odada muhafaza edilmektedir. Bir küratör eseri getirip önümdeki masaya koyduğunda, Leonardo'nun metal uçlu kaleminin sivri ucunun yarattığı oyuklar ve pergel ucunun açtığı on iki nokta beni benden aldı. Beş asırdan uzun bir süre sonra ustanın eline tanık olmanın tüyler ürpertici ve mahrem hissine boğuldum.

Arkadaşlarının çalışmalarından farklı şekilde, Leonardo'nun çizimi çok büyük titizlikle yapılmıştır. Çizgileri deneme niteliğinde, taslak mahiyetli değildir. Bir gravür yapıyormuşçasına kaleminin sivri ucunu bastırarak çizgileri emin bir tavırla kâğıda adeta oymuştur. Çizimini çok dikkatli planlamıştı ve ne yaptığını gayet iyi biliyordu.

Başlamadan önce, dairenin karenin tabanına nasıl oturup en ve boydan nasıl dışarı taşacağını kesin şekilde belirlemişti. Bir pergel ve bir gönye kullanarak, daire ve kareyi çizdi, ardından adamın ayaklarını bunların üzerine yerleştirdi. Sonuçta, Vitruvius'un tarifinde olduğu gibi, adamın göbek deliği dairenin tam ortasında ve cinsel organları karenin tam ortasında yer aldı.

Çizimin altında yer alan notlarından birinde Leonardo, yerleştirmedeki diğer özellikleri şöyle anlatır: "Eğer bacaklarınızı boyunuz normalinden on dörtte bir kadar kısalana dek açar ve ellerinizi, parmaklarınızı uzattığınızda başınızın tepe hizasından geçen çizgiye değecek kadar kaldırırsanız açılmış bu uzuvlarınızın merkezi göbek deliği olacak ve bacaklarınız arasındaki alan, bir eşkenar üçgen oluşturacaktır."

Sayfada bulunan diğer notlar, Vitruvius'a bağladığı daha ayrıntılı ölçüm ve oranlar verir:

> Mimar Vitruvius, mimari hakkındaki çalışmasında insan ölçülerinin şöyle bir dağılıma sahip olduğunu yazar:
>
> > Bir insanın kol açıklığı mesafesi, o insanın boy uzunluğuna eşittir.
> >
> > Saç çizgisinden çenenin altına kadar olan mesafe, insan boyunun onda biridir.

Çenenin altından başın tepesine kadar olan mesafe, insan boyunun sekizde biridir.

Göğsün üstünden başın tepesine kadar olan mesafe, insan boyunun altıda biridir.

Göğsün üstünden saç çizgisine kadar olan mesafe, insan boyunun yedide biridir.

Omuzlar arasındaki azami genişlik, insan boyunun dörtte biridir.

Memelerden başın tepesine kadar olan mesafe, insan boyunun dörtte biridir.

Dirsekten elin ucuna kadar olan mesafe, insan boyunun dörtte biridir.

Dirsekten koltuk altına kadar olan mesafe, insan boyunun sekizde biridir.

Elin uzunluğu, insan boyunun onda biridir.

Penis kökü [*Il membro virile*] insan boyunun tam yarısında yer alır.

Ayağın uzunluğu, insan boyunun yedide biridir.

Leonardo, bu açıklamalarına rağmen, Vitruvius'un yazdıklarını benimsemek yerine, inandığı öğreti doğrultusunda, kendi deneyimleri ve deneylerini kaynak aldı. Leonardo'nun zikrettiği yirmi iki ölçüden yarısından azı Vitruvius'tan miras kalanlardandır. Gerisi Leonardo'nun defterlerine kaydetmeye başladığı anatomi ve insandaki oranlar üzerine yaptığı çalışmaları yansıtır. Örneğin, Vitruvius bir insanın boyunu ayak uzunluğunun altı katı olarak verirken, Leonardo yedi kat olarak belirtir.[23]

Leonardo çizimini bilgilendirici bir bilim çalışması kılmak adına daha basitleştirilmiş bir insan figürü kullanabilirdi. Bunun yerine, kayda değer ve gereğinden fazla bir güzelliğe sahip bir beden yaratmak üzere zarif çizgiler ve titiz bir gölgeleme kullanmıştır. Yoğun ama içten bakışları, çizmeye bayıldığı lüleli saçlarıyla Leonardo'nun bu başyapıtı, insan ile ilahiyi iç içe örer.

Buradaki erkek, Leonardo'nun üzerinde çalıştığı dört kanatlı yusufçuklar gibi, adeta hareketlidir; canlı ve hayat doludur. Leonardo bize, bacaklardan önce biri sonra diğeri yana açılıp geri gelmiş gibi, kollar uçarmışçasına kanat çırpıyormuş hissi verir, hatta neredeyse bunları görmemizi sağlar. Arka kısmında belli belirsiz çapraz taramalar yapılmış durağan gövde haricinde hiçbir şey sabit durumda değildir. Yine de tüm bu hareket hissine rağmen, adamın duruşu çok doğal ve rahat gibidir. Buradaki birazcık tuhaf duran yegâne konumlandırma, bir ölçü kılavuzu sunmak üzere dışa doğru döndürülmüş sol bacağındadır.

Vitruvius Adamı ne ölçüde bir oto-portredir? Leonardo bunu çizdiğinde otuz sekizinde, resimdeki erkekle takriben aynı yaştaydı. O dönemde Leonardo'ya dair yapılan betimlemelerde, "güzel kıvırcık saçları" ve "güzel orantılara sahip" bedeni vurgulanır. *Vitruvius Adamı*, özellikle –Leonardo'yu o yaşta hâlâ sakalsız gösteren– Bramante'nin Heraklietos tasviri (res. 37) gibi, onun portresi olduğu varsayılan pek çok çalışmada yer alan karakteristik özellikleri aynen taşır. Leonardo bir keresinde, "Her ressam kendini resmeder" önermesine kapılınmaması uyarısında bulunmuşsa da üzerinde çalıştığı resim üzerine incelemesindeki "Figürler Genellikle Nasıl Ressamlarına Benzer" adlı bölümde, bunu yapmanın doğal olduğunu kabullenmişti.[24]

Vitruvius Adamı'nın bakışları, belki de kelime anlamıyla bir aynaya bakan bir insanınki kadar yoğundur. Çizim hakkında yazdığı kitabında Toby Lester şunları söylemiştir: "Bu, Leonardo'nun özüne dek kendini soyduğu, kendini mercek altına aldığı, idealize bir oto-portredir ve bunu yaparak zaman ötesi bir insani umudu barındırır: Büyük resme baktığımızda insanın yerini anlayabilmek için yeterli zihinsel güce sahip olabileceğimiz umudu. Bu resim –bir sanatçı, bir doğa filozofu ve tüm insanlık adına öne çıkan bir vekil olarak– Leonardo'nun kaşlarını çatarak kendine dikkatle baktığı ve kendi doğasının sırlarını anlamaya çalıştığı bir spekülasyon eylemi, bir çeşit metafiziksel oto-portre olarak düşünülebilir."[25]

Leonardo'nun *Vitruvius Adamı* çizimi, fani zihinlerin kim olduğumuz ve evrenin büyük düzenindeki yerimizle ilgili zaman ötesi sorulara derinlemesine dalabilmesine olanak tanımak üzere, sanat ile bilimin harmanlandığı bir ana karşılık gelir. Bir yandan da bireyler olarak insanların onurları, değerleri ve akli melekelerinin kutsandığı bir hüma-

nizm idealini sembolize eder. Kare ile dairenin içinde, dünyevi ile kozmik olanın kesişiminde çıplak olarak ayakta duruşunda Leonardo da Vinci'nin özünü ve kendi özlerimizi görebiliriz.

İŞBİRLİĞİ VE *VITRUVIUS ADAMI*

Gerek *Vitruvius Adamı*'nın yaratımı gerekse Milano katedrali *tiburio*sunun tasarım süreci, hangi sanatçı ve mimarların burada daha önemli bir rol üstlendiğine ve öne çıkarılacağına dair epey bir akademik tartışmaya yol açmıştır. Bu tartışmalarda işbirliğinin ve fikir paylaşımının oynadığı rol zaman zaman göz ardı edilir.

Leonardo *Vitruvius Adamı*'nı çizdiğinde, zihninde bağlantılı pek çok fikir raks ediyordu. Bunlar arasında zorlu matematik bilmecesi daireyi kareleştirme, insan mikrokozmosu ile dünya makrokozmosu arasındaki analoji, insanın anatomik incelemeler sayesinde ortaya çıkarılacak orantısal ölçüleri, kilise mimarisindeki kareler ve dairelerin geometrisi, geometrik şekillerin dönüştürülmesi gibi meseleler ve matematik ile sanatı birleştiren, "altın oran" ya da "ilahi oran" olarak bilinen konsept sayılabilir.

Bu meselelerle ilgili fikirlerini sadece kendi deneyimleri ve okumalarından oluşturmamıştı; şekillenmelerinde dostları ve meslektaşlarıyla yaptığı sohbetlerin de rolü vardı. Leonardo için fikir geliştirmek, tarihteki disiplinler arasında dolaşan çoğu diğer düşünürde olduğu gibi, işbirliğine dayalı bir uğraştı. Leonardo, Michelangelo ve kimi diğer ıstırap küpü sanatçılardan farklı olarak, dostlar, yoldaşlar, öğrenciler, asistanlar, saray mensupları ve düşünürlerle çevrili bir ortamın desteğini gördü. Defterlerinde fikirlerini tartışmak istediği kişilerin listeleri yer alır. En yakın dostları, entelektüel kişilerdi.

Çok çeşitli kişilerle düzenli görüş alışverişinde bulunma ve ortaklaşa fikir üretimi süreci, Milano'daki gibi bir Rönesans sarayında vakit geçirildiğinde kolaylaşıyordu. Sfoza sarayındaki maaşlı müzisyen, oyuncu ve gösteri sanatçısı kadrosunun yanı sıra, saraydan maaş alan mimarlar, mühendisler, matematikçiler, tıp araştırmacıları ve farklı alanlardan bilim insanları da vardı. Bunlar, Leonardo'nun eğitimini kesintisiz şekilde sürdürmesine ve doymak bilmez meraklarının peşine düşmesine destek olmuştu. Yazdığı dizelerden ziyade dalkavukluğuyla

ünlü şair Bernardo Bellincioni, Ludovico'nun bir araya getirdiği insan çeşitliliğini alkışlıyordu. "Sarayı sanatçılarla dolu," diye yazar. "Bala üşüşen arılar gibi öğrenme heveslisi herkes geliyor." Ve Leonardo'yu antik Yunan ressamların en ünlüsüyle kıyaslar: "Onu Floransa'dan buraya Apelles getirdi."[26]

Farklı ilgi alanlarına sahip insanların rastlantısal karşılaşmalar yaşadıkları fiziki ortak mekânlarda sıkça yeni fikirler doğar. Steve Jobs bu yüzden binalarında merkezi bir atriyum bulunmasını istemiş, genç Benjamin Franklin bu yüzden Philadelphia'daki en ilgi çekici insanların her cuma toplanacakları bir kulüp kurmuştur. Leonardo da Ludovico Sforza'nın sarayında muhtelif tutkularını birbirlerine sürterek yeni fikirlerin ilk kıvılcımlarını ateşleyeceği dostlar bulmuştu.

9. BÖLÜM

At Heykeli

SARAYDA İKAMET

Leonardo 1489 ilkbaharında Milano Katedrali için danışmanlık yaptığı sırada, Ludovico Sforza'ya gönderdiği mektubun sonunda "İlaveten, babanız Ekselans Hazretleri'nin ölümsüz anısı ve şanlı Sforza hanedanının ebedi onuruna bronz at heykeline başlayabilirim," diyerek yedi yıl önce talip olduğu işi aldı. Devasa bir atlı anıt yapılacaktı. Aynı yılın temmuz ayında Floransa'nın Milano elçisi, Lorenzo de'Medici'ye gönderdiği raporda, "Prens Ludovico babasının onuruna hayranlık uyandıracak bir anıt dikmeyi planlıyor," diye yazıyordu. "Emirleri uyarınca, Leonardo'dan Dük Francesco'yu, zırhını kuşanmış, kocaman bir ata binerken gösteren bir model hazırlaması istendi."[1]

Emprezaryo ve saray gösterileri tasarımcısı olarak sunduğu hizmetlerin yanı sıra bu siparişle birlikte kendisine bir maaş ve kalacak bir yer tesis edilen Leonardo nihayet sarayda resmi bir makama kavuşmuştu. "Leonardo da Vinci, mühendis ve ressam," olarak anılıyor ve sarayın dört başmühendisinden biri olarak geçiyordu. Arzuladığı konuma ulaşmıştı.

Leonardo yeni göreviyle birlikte, şehrin merkezinde, katedralin yanındaki Corte Vecchia'da kendisi ve asistanları için ayrılan odalara ve atlı anıtın modelini çıkaracağı bir atölyeye kavuştu. Corte Vecchia bir zamanlar Visconti düklerine evsahipliği yapmış, kuleler ve hendeklerle donatılmış bir ortaçağ kalesiydi ve kısa zaman önce yenilenmişti. Şehrin batısındaki, Sfroza Kalesi olarak bilinen, daha yeni, ekstra güçlendirilmiş sarayda kalmayı tercih eden Ludovico, eski sarayı Leonardo gibi gözde saray mensupları ve sanatçıların ikametine tahsis etmişti.

Leonardo'nun maaşı, en azından almayı başardığı dönemlerde, iki asistan ve üç dört öğrenciden oluşan ekibinin masraflarını karşılamaya yetecek dolgunluktaydı. Savunma masrafları giderek artan Ludovico, zaman zaman yeterli kaynak bulmakta zorlanıyordu. Leonardo 1490'lı yılların sonlarında ondan hem "ücretlerini kendi cebimden ödeyip karınlarını doyurmaya devam ettiğim iki usta işçi"[2] dediği yardımcılarının hem de kendi masraflarını karşılayabilmek için bir dilekçeyle gecikmiş ödemeleri talep etmek zorunda kalmıştı. Ludovico Leonardo'ya Milano'nun hemen dışında gelir getirici bir üzüm bağı vererek sonunda bu durumu telafi etti. Leonardo bu üzüm bağını hayatı boyunca elinde tuttu.

Leonardo'nun yaşam alanı, iki avludan küçüğüne bakan iki kattan oluşuyordu. Üst kattaki, çatıya açılan büyük bir odada uçan makine denemelerinden birini inşa etti. Atölyesinin, gerçekte ya da en azından Leonardo'nun tasavvurunda neye benzediğini, iş başındaki bir sanatçıyı tasvir ettiği bir metne göz atarak hayalimizde canlandırabiliriz: "Ressam eserinin karşısında büyük bir rahatlıkla oturur. İyi giyimlidir ve hoş bir renge daldırdığı fırçasını hafif hafif oynatır. Üzerine giymekten hoşlandığı giysilerini geçirmiştir; evi temiz ve enfes resimlerle doludur. Çalışmasına genellikle müzik ya da güzel eserlerden yapılan okumalar eşlik eder."

Mühendislik içgüdüleri, hayatı kolaylaştıran dâhiyane fikirler geliştirmesini sağladı: atölyenin pencereleri, içeri giren ışığın kolayca kontrol edilebilmesi için ayarlanabilir panjurlara sahip olmalı ve şövaleler kasnaklarla yükseltilip alçaltılabilen podyumlara konmalıydı ki "yukarı aşağı hareket eden, ressam değil, resim olsun." Ayrıca geceleri çalışmalarını güvende tutacak bir sistem tasarladı ve çizdi. "Böylece çalışmalarınızı ortadan kaldırıp tıpkı kapandıklarında koltuk olarak kullanılabilen sandıklar gibi kapalı bir yerde saklayabilirsiniz."[3]

HEYKELİN TASARIMI

Ludovico, sahip olduğu güç, köklü bir hanedandan gelmediğinden, ailesinin şanını yüceltip gücünü sağlamlaştıracak anıtsal araçlara ihtiyaç duyuyor ve Leonardo'nun atlı heykel tasarımı bu ihtiyaca cevap veriyordu. Yetmiş beş ton ağırlığında bronz bir at ve biniciden

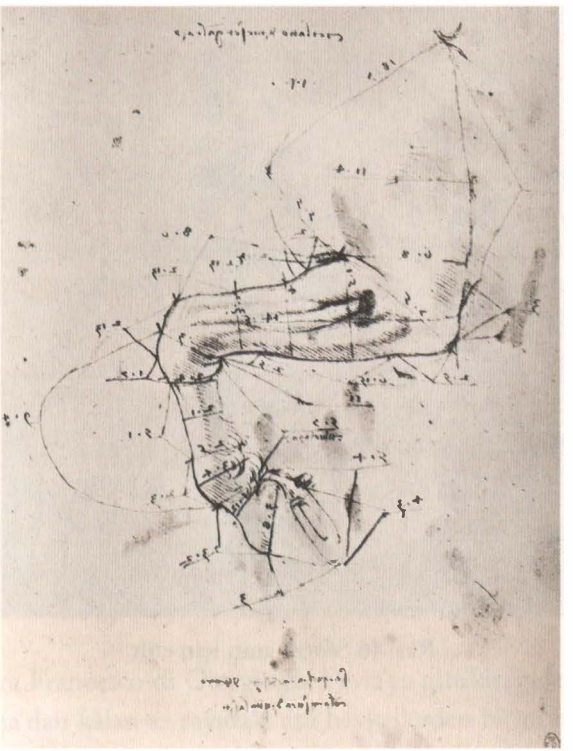
oluşması planlanan anıt o güne kadar yapılmış en büyük heykel olacaktı. Verrocchio ve Donatello son dönemlerde yaklaşık üç buçuk metre yüksekliğinde büyük atlı heykeller yapmışlardı; Leonardo ise doğal boyutundan üç kat büyük, en az yedi metrelik bir heykel yapmayı planlıyordu.

Asıl amaç müteveffa Dük Francesco'yu at üzerinde yüceltip onurlandırmak olmasına rağmen Leonardo, biniciden çok ata odaklanmıştı. Hatta heykeldeki Dük Francesco unsuruna artık neredeyse hiç ilgi göstermiyor gibiydi ve kısa süre içinde, başkaları gibi o da heykelden *il cavallo* (at) şeklinde söz etmeye başladı. Hazırlık aşamasında at anatomisini ayrıntılı biçimde incelemeye gömülüp titiz ölçümler ve diseksiyonlar gerçekleştirdi.

Tam Leonardo'nun yapacağı türden bir şey olmasına rağmen, yine de heykeli yapmadan önce bir atı kesip biçmesi gerektiğine karar vermesi şaşırtıcıdır. Sanatı için anatomik araştırmalara dalma dürtüsü onu bir kez daha bilim için bilim yapmaya itmişti. Bu sürecin gelişimini at üzerinde yaptığı çalışmalara bakarak takip edilebiliriz: önce titiz ölçümler ve gözlemler yapıp bulgularını notları arasına kaydeder; bu notlar, şemalar, tablolar, eskizler ve sanatla bilimin iç içe örüldüğü güzel çizimlere dönüşür. Bu süreç onu nihayetinde karşılaştırmalı anatomiye yöneltir: insan anatomisine dair ileri tarihli başka bir dizi çizimde bir erkeğin sol bacağının kas, kemik ve sinirlerini bir atın kesilip açılmış arka bacağıyla yan yana resmeder.[4]

Leonardo bu çalışmalara kendini öyle kaptırdı ki tamamen at anatomisi üzerine bir inceleme kaleme almaya karar verdi. Vasari onun bu incelemeyi tamamladığını ileri sürse de bu pek olası gözükmemektedir. Her zamanki gibi ilgili başka konuların Leonardo'nun dikkatini dağıtması zor olmamış, atlar üzerine çalışırken ahırları daha temiz tutacak yöntemler geliştirmeye başlamıştır. İlerleyen yıllarda, yemliklerde dam altından çıkan kanallar aracılığıyla besleme silolarını yeniden doldurmak ve su savaklarından ve eğimli zeminlerden yararlanarak gübre boşaltmak için çeşitli mekanizmalar geliştirecektir.[5]

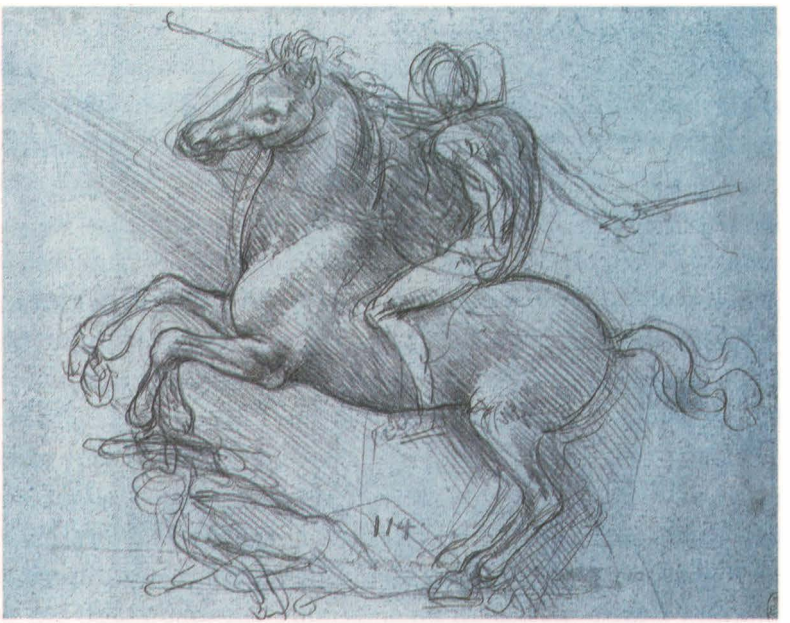
Leonardo saray ahırlarındaki atları incelerken, Ludovico'nun kızıyla evli olan Milanolu komutan Galeazzo Sanseverino'ya ait bir safkan Sicilya atına özel ilgi gösterdi. Atı birçok farklı açıdan resmettiği çizimlerdeki bir ön bacak detayı, atın toynak uzunluğundan baldırının



Res. 45. At bacağı.

farklı kısımlarındaki genişliğine kadar kusursuzca şemalandırılmış yirmi dokuz ayrı ölçüm içeriyordu (res. 45). Mavi hazırlanmış bir kâğıda metal uçlu kalem ve mürekkeple yaptığı başka bir çizim, *Vitrivius Adamı*'nın, hem bilimsel açıklamalı hem de estetik açıdan göze hoş gelen, atlı bir yorumudur. Sırf Windsor'daki Kraliyet Koleksiyonu'nda, atların anatomisine ilişkin sanatsal çizimlerini içeren kırktan fazla örnek mevcuttur.[6]

Leonardo başta atın şaha kalkmasını ve sol ön bacağının altında yere serilmiş bir asker olmasını planlamıştı. Bir çizimde atı başını çevirirken ve kuyruğu arkasında dalgalanırken güçlü bacaklarıyla ileri atılacakmış izlenimi veren bir biçimde resmetmişti (res. 46). Ancak sonuçta Leonardo bile böylesine büyük bir heykelin denge açısından tehlike arz ettiğini kabul edecek kadar gerçekçi davranıp tırısta giden bir ata razı oldu.



Res. 46 Sforza anıtı için etüt.

Çoğu zaman olduğu gibi, Leonardo'nun işine gösterdiği ihtimam, dikkat dağınıklığı, odaklanmışlık ve oyalanma arasındaki gidiş gelişleri hamilerini tedirgin etmişti. Floransa'daki Milano elçisinin Temmuz 1489 tarihli raporu, Ludovico'nun Lorenzo de' Medici'den "kendisine bu tür bir işte uzmanlaşmış bir iki tane Floransalı sanatçı gönderme nezaketini göstermesi" ricasını içeriyordu. Anlaşılan Ludovico, Leonardo'nun bu işi tamamlayacağına güvenmiyordu. "Bu işi Leonardo'ya sipariş etmiş olmasına rağmen, görünen o ki başarabileceğinden emin değil," diye açıklıyordu elçi.

Siparişin elinden alınabileceğini fark eden Leonardo bir "halkla ilişkiler kampanyası" başlattı. Arkadaşı, hümanist şair Piattino Piatti'nin desteğine başvurarak heykelin kaidesine bir epigram ve tasarımını öven bir şiir yazmasını istedi. Piatti Sforza'ların gözdelerinden değildi fakat saray çevrelerinde kamuoyunu oluşturan hümanist âlimler üzerinde hatırı sayılır etkisi vardı. Ağustos 1489'da, Ludovico başka bir heykeltıraşın tavsiyelerine başvurduktan bir ay sonra, Piatti amcasına bir mektup gönderip ondan bir istekte bulundu: "Uşaklarınızdan biri,

ekteki dörtlüğü ilk fırsatta, bir süre önce onu benden talep eden müthiş ressam, Floransalı Leonardo'ya iletsin." Piatti mektubunda kendisinin bir halk desteği kampanyasındaki pek çok katılımcıdan biri olduğunu belirtti: "Bu görev benim için bir mecburiyet sayılır çünkü Leonardo çok yakın bir dostumdur. Aynı sanatçının benden istediği şeyi, söze dökme konusunda muhtemelen benden daha yetkin başka birçok kişiye gidip onlardan da istediğine şüphem yok." Mamafih Piatti bu görevi azimle yerine getirdi. Leonardo'nun tasarladığı atın ihtişamını öven bir şiir yazdı: "Dükün ölümsüz başarılarını taklit eden sanat / dükün altındaki atı olağanüstü bir hayvana dönüştürdü." Bir diğer şiirinde, "son derece seçkin heykeltıraş ve ressam Leonardo da Vinci"yi hümanist bir yaklaşımla, "Antik uygarlıkların hayranı ve onların kadirşinas müridi," olarak tasvir etti.[7]

Leonardo siparişi elinde tutmayı başardı. Yeni bir defterin başına "23 Nisan 1490'da bu deftere başladım ve ata yeniden başladım," diye yazdı.[8]

İki ay sonra Francesco di Giorgio'yla Pavia'ya gittiklerinde Leonardo, antik Roma'dan kalan az sayıdaki atlı heykellerden birini inceledi. Bir heykelin hareket hissini bu kadar güçlü verebilmesine hayran kalmıştı. "Heykelin verdiği övgüye değer hareket hissi, diğer her şeyi gölgede bırakıyor," diye yazdı defterine. "Tırıs, neredeyse özgür bir atınki gibi."[9] Tırısta giden bir at heykelinin şaha kalkan bir at heykeli kadar canlı ve hareketli olabileceğine, ayrıca yapımının çok daha kolay olacağına kanaat getirdi. Yeni tasarımı Pavia'daki heykelin bir benzeriydi.

Leonardo kilden tam boy bir model yapmayı başardı ve o model, Kasım 1493'te, Ludovico'nun yeğeni Bianca Sforza'nın geleceğin Kutsal Roma İmparatoru I. Maximilian'la evlenmesi şerefine düzenlenen kutlamalarda sergilendi. Devasa ve görkemli model, saray şairlerinin övgülerine mazhar oldu. "Ne Yunanistan ne Roma gördü daha büyüğünü," diye yazdı Baldassare Taccone. "Bakın ne kadar güzel bir at bu; Leonardo da Vinci tek başına yarattı onu. Heykeltıraş, iyi ressam, iyi matematikçi: bu kadar büyük bir dehayı Tanrı nadiren bahşeder kuluna."[10] Kilden modelin devasa ölçeği ve güzelliğini öven nice şair, [Vinci ile *vincere* (fethetmek, zafer kazanmak) fiili arasındaki bağlantıya atfen] Leonardo'nun adıyla söz oyunları yaparak antik dönemler dâhil,

önceki tüm tasarımlar karşısındaki zaferini ilan etti. Modelin övülen bir diğer özelliği, canlılığıydı. Paolo Giovio atı "coşkusu taşkın, burnundan soluyor" şeklinde tarif etti. Leonardo modelin kendisine, en azından bir süreliğine, ressamlığının yanı sıra, bir heykeltıraş ve bir mühendis olarak da şöhret getireceğini umuyordu.[11]

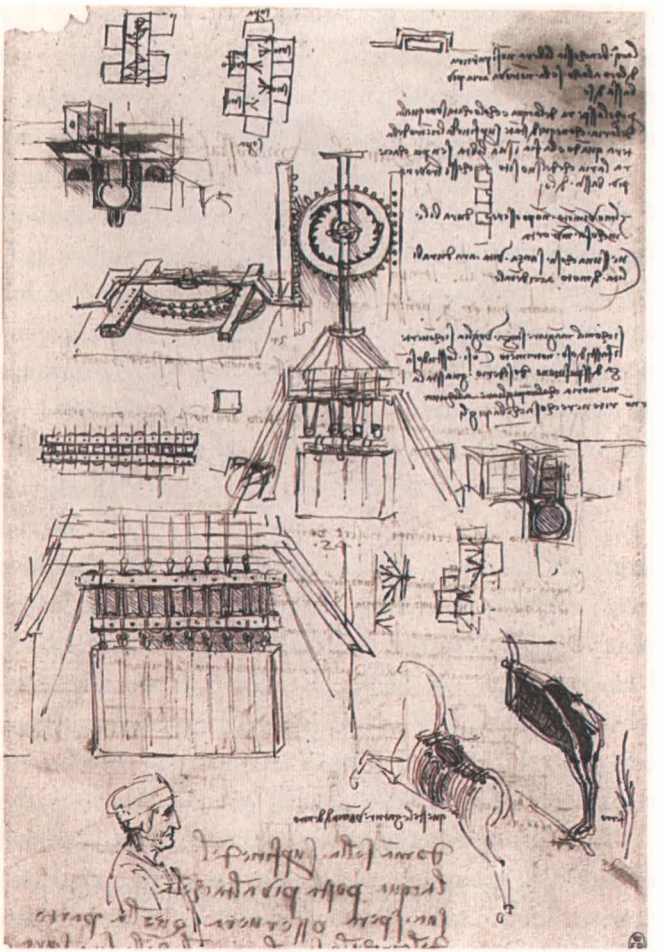
DÖKÜM

Daha kilden modeli bitirmeden Leonardo böylesine büyük bir heykelin dökümü gibi çok daha zorlu bir iş üzerinde çalışmaya başladı. Büyük bir titizlik ve maharetle plan taslakları üzerinde iki yıldan fazla uğraştı. Mayıs 1491'de yeni başladığı bir defterin başına, "Burada, yapımına başlanmış olan bronz ata ilişkin her şeyin kaydı tutulacak," diye yazdı.[12]

Geleneksel yöntemde büyük bir heykelin dökümü parça parça yapılırdı. Baş, bacaklar ve gövde için ayrı kalıplar hazırlanır, ardından da parçalar birleştirilip cilalanırdı. Sonuçlar hiçbir zaman kusursuz olmazdı ama uygulanabilir olurdu. Leonardo'nun heykeli o güne kadar yapılmış tüm heykellerden çok daha büyük olduğu için bu parça parça döküm yöntemi kaçınılmaz görünüyordu.

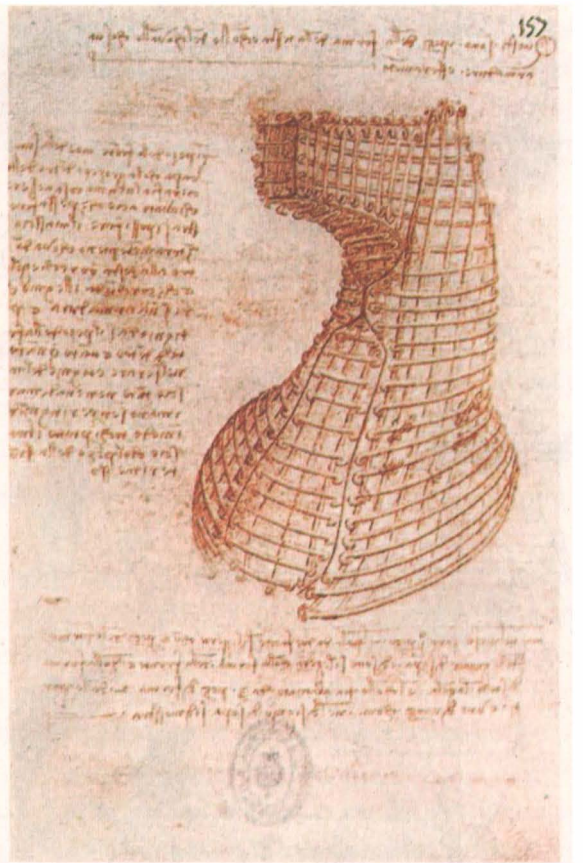
Ancak Leonardo mühendislikte de zarafet ve cüret açısından bir ressam olarak kovaladığı kusursuzluk takıntısına denk düşen başarılar elde etmeye kararlıydı. Dolayısıyla devasa atını kalıba tek parça olarak dökmeye karar verdi. Defterindeki bir sayfa bu iş için gereken farklı düzeneklerin büyüleyici çizimlerini içerir (res. 47). Çizimleri, sanki bir fütürist bir roket için fırlatma rampası tasarlıyormuş gibi coşkulu ama aynı zamanda son derece detaylıdır.[13]

Leonardo hazırladığı kilden modeli kullanarak bir kalıp çıkarmayı ve içini kil ve balmumu karışımıyla doldurmayı planlamıştı. "Katman katman kurut," diye not düşmüştü defterine. Kil ve molozdan oluşan dolgunun kalıbını çıkaracak, kalıptaki deliklerden erimiş bronz akıtılacak ve balmumu karışımını eritecekti. Ardından moloz dolgu çıkartılacak ve kalıp boşluğu oluşacaktı. Atın üstüne nihayetinde binicinin oturtulacağı "menteşeli küçük bir kapı" açılacak ve bu kapı bronz soğuduktan sonra Leonardo'nun göbekteki molozu çıkartabileceği bir açıklık işlevi görecekti.[14]



Res. 47. Heykelin dökümü için planlar.

Leonardo daha sonra, parçalanmaması ve biçimini koruması için kalıbı dıştan bir korse gibi saracak ızgaralı demir bir kafes tasarladı. Bu kafes dâhice bir mühendislik tasarımı olmasının yanı sıra, kırmızı tebeşirle çizilmiş hafifçe yana çevrik at başı ve titizlikle gölgelendirilmiş ızgaralarıyla tüyler ürpertici güzellikte bir sanat eseridir (res. 48). Kafes, bağlama çubukları ve payandalarla iç dolguya tutturularak yapı sağlama alınacaktı. "Bunlar armatür ve demirleriyle atın baş ve boyun kalıbının parçalarıdır," diye yazmıştır defterine.



Res. 48. Heykelin kalıbını çevreleyen kafes.

Leonardo'nun planı, erimiş bronzu eşit dağılması için kalıbın içine çok sayıda delikten akıtmaktı. İşlemin hızlandırılması ve metalin eşit oranda soğuması için bir çukura dört fırın dizilecekti. "Döküm sırasında herkes kendi fırınını kızgın demir bir çubukla kapalı tutmalı ve fırınlar aynı anda açılmalı. Herhangi bir deliğin bir metal parçasıyla tıkanmasını engellemek için ince demir çubuklar kullanılmalı ve çubukların kırılma ihtimaline karşın dört kızgın çubuk yedekte tutulmalı."

Leonardo döküm işleminde kullanacağı doğru bileşenleri bulmak için farklı malzeme ve karışımlarla deneyler yaptı. "Öncelikle, her malzemeyi test et ve en iyisini seç." Örneğin, iç dolguyu oluşturan kil ve moloz karışımı için farklı içerikler denedi. "Kille birlikte iri taneli nehir

kumu, kül, öğütülmüş tuğla, yumurta akı ve sirke karışımı" içeren bir formülün yanına, "Önce bir dene," yazdı. Kalıbın toprak altındayken nemden zarar görmemesi için koruyucu karışımlar hazırladı. "Kalıbın içini keten tohumu yağı veya terebentin ile ıslat, bir avuç toz boraks ve kolofanı saf alkolle karıştırıp üzerine sür."[15]

Başta derin bir çukur kazıp kalıbı çukura ayaklar dışarıda kalacak şekilde baş aşağı yerleştirmeyi düşündü. Erimiş bronz atın göbeğinden akıtılırken buhar, ayaklarındaki deliklerden çıkacaktı. Çizimde, (kullanmayı planladığı kaldıraç, manivela ve makineler görülmektedir. Fakat çukurun yeraltı suyu seviyesine ulaşacak kadar derin olacağını fark edip 1493'ün sonlarına doğru bu yaklaşımdan vazgeçti ve kalıbı çukura yanlamasına yatırmaya karar verdi. Aralık 1493'te defterine, "Atın kuyruksuz ve yan yatırılarak dökülmesine karar verdim" cümlesini yazacaktı.

Kısa bir süre sonra projeye son verildi. Savunma harcamaları sanatsal harcamalara nazaran öncelik kazanmıştı. 1494'te Fransa kralı VIII. Charles, emrindeki birliklerle İtalya'yı istila edince, Ludovico at heykelinde kullanılacak bronzu, üç küçük top yapılması için Ferrara kentindeki kayınbiraderi Ercole d'Este'ye gönderdi. Leonardo birkaç yıl sonra Ludovico'ya yazdığı bir mektup taslağında bundan hoşnutsuz olsa da durumu kabullenmiş gibiydi. "Atla ilgili bir şey söylemeyeceğim," diyordu, "zor zamanlardan geçtiğimizin farkındayım."[16]

Ancak toplar pek bir işe yaramadı ve Fransızlar 1499 yılında Milano'yu kolayca fethetti. Fethin ardından Fransız okçular Leonardo'nun devasa kilden modelini atış taliminde kullanıp mahvettiler. Bu durum topları döken Ercole d'Este'yi oldukça üzmüş olmalı ki iki yıl sonra Milano'daki temsilcisini Fransız yetkililerden kullanılmayan kalıbı istemekle görevlendirdi: "Lord Ludovico'nun yapılmasını planladığı heykelin dökümü için bu işlerin büyük ustası Messer Leonardo tarafından yapılan at kalıbının Milano'da bulunduğu hepimizin malumu. Bu kalıbı at heykelimizin yapımında kullanmak üzere tarafımıza bağışlamanız son derece makbule geçecektir."[17] Ancak bu talep olumlu bir karşılık bulmadı. Bu sefer kendi suçu olmamakla birlikte, atı da Leonardo'nun gerçekleşmemiş hayaller diyarındaki potansiyel başyapıtları arasındaki yerini almış oldu.

10. BÖLÜM

Bilim İnsanı

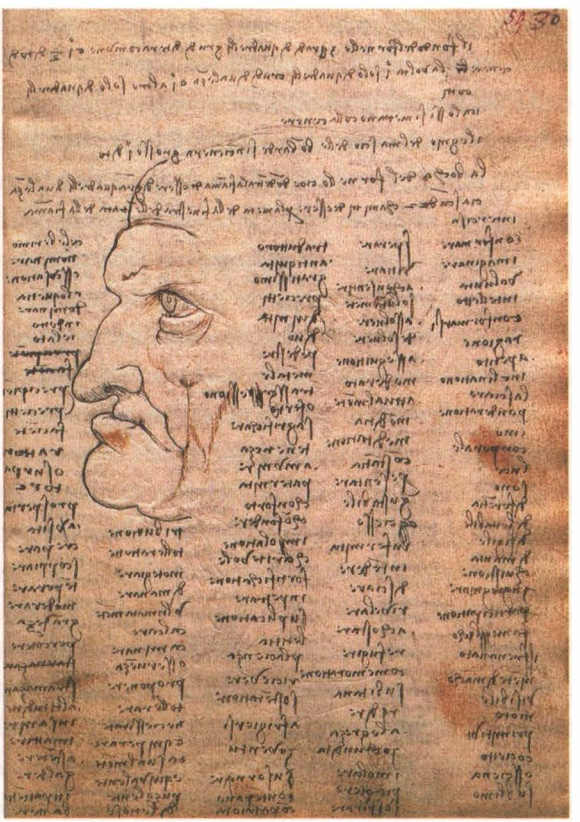
KENDİ KENDİNE ÖĞRENME

Leonardo da Vinci, resmi eğitim almadığından her şeyi deneyimlerinden öğrenmekle övünürdü. 1490 dolaylarında kendini uzun uzun "kitabi bilgiden yoksun" bir "deneyim müridi" olarak tarif ettiği yazısında, kendi gözlemlerini yapmak yerine antik düşünürlerin bilgeliklerinden alıntı yapmayı yeğleyenleri yerden yere vuruyordu. "Onlar gibi büyük yazarlardan alıntılar yapamasam da," diyordu neredeyse gururlanarak, "çok daha değerli bir dayanağım var: deneyim."[1] Deneyimi kitabi bilgiye tercih ettiğini yaşamı boyunca hep dile getirdi. "Çeşmeye gidebilen su testisine uzanmaz," diye yazdı.[2] Leonardo, bu yönüyle klasik antikitenin dirilişiyle o dönemin yeniden keşfedilen eserlerinden miras kalan bilgeliğe kucak açan Rönesans İnsanı arketipinden ayrılmaktadır.

Öte yandan kendi kendini eğitme çabası ve Milano'da iştahla topladığı bilgiler, Leonardo'nun kitabi bilgiye duyduğu horgörüyü yumuşatmaya başlatmıştı. 1490'ların başında, antik dönem düşünürleri kadar çağdaşı olan önemli düşünürlerin de kullandığı Latinceyi kendi kendine öğrenme çabasını bir dönüm noktası olarak görebiliriz. Bu dili öğrenmek için Ludovico Sforza'nın küçük oğlunun kullandığı kitap da dâhil olmak üzere dönemin ders kitaplarını kullanıyor, defterinin sayfalarını bu kitaplardan geçirdiği Latince sözcükler ve fiil çekimleriyle dolduruyordu. 130 kelimeyi kopyaladığı bir defter sayfasının ortasında karşımıza çıkan kartal burunlu adam figürünü her zamankinden daha asık suratlı çizmiş olmasına bakılırsa bu alıştırmalar pek de keyifli geçmiyordu (res. 49). Zaten Latinceye bir türlü vakıf olamadı. Bu yüzden

de defterlerindeki notlar ve çevriyazıların kaynağı ekseriyetle İtalyancası yayımlanmış eserlerdir.

Leonardo bu açıdan şanslı bir zamanda doğmuştu. 1452'de paçavralardan kâğıt üretim işlemindeki gelişmeler sayesinde kâğıdın daha kolay bulunabilir hale gelmesiyle Johannes Gutenberg yeni matbaasında İncil satmaya başlamış, Leonardo Floransa'da çıraklık yapmaya başladığındaysa Gutenberg'in teknolojisi, Alpleri aşarak İtalya'ya ulaşmıştı. Alberti 1466'ta, "Alman mucit sayesinde, harfler kâğıda bastırılarak, yüz günde iki yüz yeni nüsha yazıya dökülebiliyor, hem de sadece üç kişilik işgücüyle," diyerek hayretini dile getiriyordu. Gutenberg'in memleketi Mainz'den Johannes de Spira (ya da Speyer) adlı bir kuyumcu Venedik'e taşınıp 1469'da İtalya'nın ilk büyük ticari matbaasını



Res. 49. Asık bir suratla Latince öğrenme çabaları.

kurdu ve burada Cicero'nun mektupları ve Leonardo'nun da satın aldığı Plinius'un ansiklopedik *Naturalis Historiae* (*Doğa Tarihi*) kitabından başlayarak klasiklerin çoğunu bastı. 1471'e gelindiğinde birçok yerde basımevleri açılmaya başlamış, Milano, Floransa, Napoli, Bologna, Ferrara, Padova ve Cenova da bu kervana dâhil olmuştu. Venedik Avrupa yayıncılık endüstrisinin merkezi haline geldi. Leonardo 1500'te Venedik'i ziyaret ettiğinde şehirde yüze yakın basımevi mevcuttu ve toplam iki yüz milyon kitap basılmıştı.[3] Leonardo bu sayede resmi bir Latince ya da Yunanca eğitimi almadan bilim alanında ciddi bir bilgi birikimine sahip olan ilk büyük Avrupalı düşünür oldu.

Defterleri sahip olduğu kitapların listeleri ve bu kitaplardan kopyaladığı pasajlarla doludur. 1480'lerin sonlarında sahip olduğu beş kitabı listeler: Plinius, bir Latince gramer kitabı, mineraller ve değerli taşlar üzerine bir metin, aritmetik üzerine bir metin ve Medici sarayında sıkça sahnelenen ve bir şövalye ile Hıristiyanlığa geçmesini sağladığı bir devin maceralarını anlatan Luigi Pulci'nin nükteli epik şiiri *Morgante*. 1492'de Leonardo'nun sahip olduğu kitap sayısı, kırka yakındır. Bunların arasında, ilgi alanlarının genişliğinin kanıtı niteliğindeki askeri makineler, tarım, müzik, cerrahlık, sağlık, Aristotelesçi bilim, Arap fizikçilerin çalışmaları, el falı ve ünlü filozofların yaşam öyküleri üzerine kitapların yanı sıra, Ovidius ve Petrarca'nın şiirleri, Ezop masalları, edebi değeri olmayan müstehcen şiir ve parodi derlemeleri ve hayvannamesini yazarkan yararlandığı bir on dördüncü yüzyıl opereti bulunur. 1504'te bu listeye 70 kitap daha eklenecek ve kütüphanesi toplamda kırk bilimsel eser, elliye yakın şiir ve edebiyat, on sanat ve mimarlık, sekiz din ve üç matematik kitabına ulaşacaktır.[4]

Zaman zaman ödünç almayı ya da bulmayı umduğu kitapların adlarını da kaydeder. Aldığı notlardan birinde "Üstat Stefano Caponi, hekim, Piscina'da oturuyor, elinde Öklid var," yazar. "Üstat Giovanni Ghiringallo'nun varisleri Pelacano'nun eserlerine sahip." "Vespucci bana bir Geometri kitabı verecek." Ve bir yapılacaklar listesinde şöyle yazar: "Marliani'lerdeki cebir kitabı, babalarının yazdığı... Milano ve kiliseleri üzerine bir kitap, Carduso yolu üzerinde en sondaki kırtasiyede bulunuyor." Milano yakınlarındaki Pavia Üniversitesi'ni keşfettikten sonra burayı kaynak olarak kullanmaya başladı: "Vitolone'yi bulmaya çalış, matematik üzerine ve Pavia'daki kütüphanede." Aynı yapılacaklar

listesinde: "Gian Angelo'nun torunu, ressam olan, su üzerine bir kitabı var, eskiden babasınındı... Fra di Brera'dan *de Ponderibus*'u göstermesini iste." Leonardo'nun kitaplardan bilgi toplamaya karşı geniş kapsamlı ve doymak bilmez bir açlığı vardı.

Bunun yanı sıra başkalarından fikir almaktan da hoşlanıyordu. Tanıdıklarına sürekli, hepimizin daha sık sormayı öğrenmesi gerektiği türden sorular sorup dururdu. Son derece canlı ve akılda kalıcı, "Benedetto Portinari'ye Flandra'da buz üstünde nasıl yürüdüklerini sor," maddesi çıkar karşımıza bir başka yapılacaklar listesinde. Sorulacak sorular yıllar içinde artar: "Üstat Antonio'ya havan toplarının, gece ve gündüz, tabyalara nasıl yerleştirildiğini sor... Lombard tarzı kanal, kanal havuzu ve değirmen onarımını anlatacak bir hidrolik ustası bul... Üstat Giannino'ya Ferrara'daki kulenin duvarlarının mazgalsız nasıl örüldüğünü sor."[5]

Böylece Leonardo deneyimle birlikte geleneksel irfanın da müridi haline geldi. Daha önemlisi, bilimsel ilerlemenin bu ikisi arasında kurulan diyalogdan geçtiğini gördü. Bu kavrayış, deney ve teori arasında kurulacak alakadar bir diyalogla da bilgiye ulaşılabileceğini fark etmesine yardımcı oldu.

DENEYİ TEORİYLE BİRLEŞTİRMEK

Birinci elden deneyime sıkı sıkıya bağlılığı Leonardo'yu kitabi bilgi eksikliği konusunda hırçınlaştırmakla kalmayıp en azından ilk zamanlarda, teorik bilgiye neredeyse hiç yüz vermemesine yol açmıştı. Doğuştan bir gözlemci ve deneyci olarak soyut kavramlarla boğuşmak için ne arzusu ne de yeterli eğitimi vardı. Teorik temellere dayalı tümdengelim yerine deneye dayalı tümevarım yöntemiyle bir sonuca varmayı tercih ediyordu. "Amacım önce deneyime bakıp ardından akıl yürütmeyle bu deneyimin neden bu şekilde gerçeklemek zorunda olduğunu göstermek," diye yazar. Başka bir deyişle olguları inceleyip onları meydana getiren örüntüler ve doğal güçleri anlamaya çalışmıştır. "Doğa olayları neden-sonuç ilişkisi içinde gerçekleşir; neden sonuçtan önce gelse de biz bir doğa olayının nedenini araştırmaya tersten, yani sonuçtan başlamalıyız."[6]

Birçok konuda olduğu gibi, benimsediği bu deneye dayalı yaklaşımla da zamanının ilerisindeydi. Aristotelesçi bilimi Hıristiyanlık

inancıyla kaynaştıran ortaçağ Skolastik teologlarının dogmatik öğretileri, bilimsel kuşkuculuk ve deneysel araştırmaya mahal vermiyordu. Hatta erken Rönesans hümanistleri bile klasik metinlerdeki irfanı sorgulamadan, olduğu gibi aktarmayı tercih etmişti.

Leonardo ise gözlem yoluyla örüntülerin farkına varma, ardından daha fazla gözlem ve deney yaparak bu örüntülerin geçerliliklerini sınamaya dayalı bilimsel yaklaşımıyla bu geleneğin dışına çıktı. Defterlerinde çeşitli varyasyonlarda defalarca karşımıza çıkan "bunu deneyle kanıtlayabiliriz" ifadesini, düşüncesini gerçek hayattan bir örnekle açıklamaya geçişleri izler. Çıkan sonuçların geçerliliğinden emin olmak için deneylerin tekrar edilmesi ve çeşitlendirilmesi yönündeki tavsiyesi bilimsel yöntemin habercisidir: "Bir sonucu genelgeçer bir kural olarak kabul etmeden önce iki üç kez sına ve bu sınamaların aynı sonuçları doğurup doğurmadığını gözlemle."[7]

Bir olguyu incelemek için envai çeşit teçhizat ve zekice yöntemler geliştirmesini sağlayan yaratıcı dehası çok işine yaradı.

Örneğin, 1510 dolaylarında insan kalbini incelerken kanın kalpten aorta pompalandığında anaforlar oluşturduğu ve kapakçıkların düzgünce kapanmasının nedeninin bu olduğu hipotezini ortaya atmış ve teorisini bir deneyle doğrulamak için cam bir aygıt geliştirmişti (*bkz.* 27. Bölüm). Görselleştirme ve çizim yapma, bu sürecin önemli bir parçası haline geldi. Leonardo teoriyle boğuşmaktan hoşlanmadığı için gözlemleyip çizebildiği bilgilerle ilgilenmeyi tercih ediyordu.

Ama Leonardo salt bir deneyim müridi olarak kalmadı. Görüşlerindeki değişim defterlerinden izlenebilir. 1490'larda kitaplardan bilgi toplarken deneysel kanıtların yanı sıra teorik çerçevelerin rehberliğinde ilerlemenin önemini fark etti. Daha önemlisi, bu iki yaklaşımın birbirini tamamladığını idrak etti. "Leonardo'nun teori ile deney arasındaki karşılıklı ilişkiyi doğru bir şekilde değerlendirmek için var gücüyle çırpındığını görebiliriz," diye yazar yirminci yüzyıl fizikçisi Leopold Infeld.[8]

Leonardo'nun geçirdiği bu değişim, Milano Katedrali *tiburio*su için sunduğu tekliflerde de görülebilir. Yapısal kusurlara sahip, yıpranmış bir katedralin nasıl tedavi edilebileceğini anlamak için mimarların "ağırlığın ve kuvvetin davranışlarının doğası"nı kavraması gerektiğini yazmıştır. Diğer bir deyişle fizik teorilerinden anlamaları gerekmektedir. Ama bir yandan da teorik prensipleri pratikte neyin işe yaradığına

karşı sınamalıdırlar. Katedral yetkililerine, "Sizi bazen nedenlerin etkilerini göstererek bazen de deneylerle doğrulanmış ilkelerle, kısmen teori kısmen de uygulamayla tatmin edeceğim," vaadinde bulunur.

Ayrıca, başlarda kitabi bilgiye karşı duyduğu hoşnutsuzluğa karşın, "icap ettiğinde antik mimarların uzmanlığına başvuracağım" diye tahhüt eder. Diğer bir deyişle günümüzün teori, deney ve geçmişten kalan bilgiyi birleştiren yöntemini kullanmayı ve bu bileşenleri sürekli birbirlerine karşı sınamayı savunuyordu.[9]

Perspektif üzerine çalışmaları da benzer şekilde ona deneyim ile teorileri birleştirmenin önemini göstermiştir. Nesnelerin uzaklaştıkça nasıl daha küçük göründüklerini incelemiştir. Ancak bir yandan da büyüklük ve uzaklık arasındaki ilişkiye dair kurallar geliştirirken geometriden faydalanmıştır. Defterlerinde perspektif ilkelerini, "bazen nedenlerden sonuçlara, bazen de sonuçlardan nedenlere giderek," açıklayacağını yazmıştır.[10]

Daha da ileri giderek uygulamanın altında yatan teorilere dair hiçbir bilgi sahibi olmadan uygulamaya bel bağlayan deneycileri reddetme noktasına gelmiştir. "Teorik bilgiden yoksun uygulama sevdalıları, dümeni ya da pusulası olmayan bir gemide nereye gittiklerinden asla emin olamayan denizciler gibidirler," diye yazmıştır 1510'da. "Uygulama daima sağlam teorik temellere dayanmalıdır."[11]

Sonuç olarak Leonardo, Galileo'dan bir asır önce, deney ve teori arasında, modern Bilim Devrimi'nin temelini oluşturacak olan daimi diyalogu kurmaya çalışan Batılı düşünürlerin önde gelenlerinden biri oldu. Aristoteles antik Yunanistan'da tümevarımla tümdengelimi bir arada kullanma yönteminin temellerini atmıştı: gözlem yaparak genel ilkeler oluşturmak ve bu ilkeleri kullanarak sonuçları öngörmek. Avrupa'nın ortaçağın dini hurafeleriyle karanlığa gömüldüğü yıllarda teoriyle deneyin birleştirilmesi çalışmaları geliştiren esasen İslam dünyası olmuştu. Bilimsel gereçlerin geliştirilmesiyle de yaygın olarak ilgilenen Müslüman bilim insanları, bu sayede ölçüm yapma ve teorinin uygulamaya geçirilmesinde uzmanlaşmışlardı. Alhazen adıyla bilinen Arap fizikçi İbn-i Heysem, 1021 yılında optik bilimi üzerine kaleme aldığı çığır açıcı metinde gözlemle deneyi birleştirerek insanın nasıl gördüğüne dair bir teori geliştirmiş, teorisini sınamak için ilave deneyler tasarlamıştır. Fikirleri ve yöntemleri dört yüz yıl sonra Alberti

ve Leonardo için temel oluşturmuştur. Bu arada Aristotelesçi bilim de Robert Grosseteste ve Roger Bacon gibi bilginler aracılığıyla on üçüncü yüzyılda Avrupa'da tekrardan canlanışa geçmişti. Bacon tarafından uygulanan ampirik yöntemin önemle üzerinde durduğu bir döngü vardı: gözlemler bir hipotezle sonuçlanmalı, bu hipotez titizlikle yapılmış deneylerle sınanmalı ve elde edilen sonuçlar, baştaki hipotezi geliştirmek için kullanılmalı. Bacon bir yandan da deneylerinin başkaları tarafından da bağımsız olarak tekrarlanıp doğrulanabilmesi için onları en ince ayrıntısına kadar kayıt altına alıp raporlandırmıştır.

Leonardo, söz konusu bilimsel yöntemin örnek bir uygulayıcısı haline gelmesini sağlayacak feraset, mizaç ve meraka sahipti. Tarihçi Fritjof Capra, "Leonardo'dan 112 yıl sonra doğan Galileo, bu titizlikte bir ampirik yaklaşımı geliştiren ilk kişi olarak bilinir ve genellikle de modern bilimin babası olarak kabul edilir," diye yazar. "Oysa bilimsel yazılarını hayattayken yayımlamış olsa ya da ölümünden hemen sonra Defterleri üzerinde kapsamlı bir çalışma yapılsaydı bu onurun Leonardo da Vinci'ye bahşedileceğine kuşku yoktur."[12]

Ben bunu biraz abartılı buluyorum açıkçası. Bilimsel yöntemi bulan kişi Leonardo ya da Aristoteles veya Alhazen yahut Galileo ya da Bacon'lardan biri değildi. Ancak deneyle teori arasında diyalog kurma konusundaki olağanüstü hünerleri Leonardo'yu keskin gözlem gücünün, aşırı merak duygusunun, olguları deneysel sınamaya tabi tutmanın, dogmaları sorgulamaya istekli olmanın ve disiplinler arası örüntüleri algılama becerisinin insan kavrayışında nasıl büyük sıçramalar yaratabileceğinin en önemli örneği haline getirdi.

ÖRÜNTÜLER VE ANALOJİLER

Leonardo, doğadan kuramsal yasalar çıkarmak üzere sonraları Kopernik, Galileo ve Newton'ın ellerinde bulundurdukları soyut matematiksel araçlar yerine, daha iptidai bir yönteme bel bağlamıştı: doğadaki örüntüleri görebiliyor ve bunları kurduğu analojilerle kuramsallaştırıyordu. Farklı disiplinleri kapsayan keskin gözlem becerileri sayesinde, tekrarlayan temaları ayırt edebiliyordu. Filozof Michel Foucault'nun işaret ettiği gibi, Leonardo'nun yaşadığı dönemin "ön bilimi" benzerlikler ve analojiler üzerine kuruluydu.[13]

Doğanın birliğine dair içsel sezgisinden dolayı zihni, eli ve kalemi, bağlantıların peşinde disiplinler arasında gezinip durdu. Adam Gopnik, "Sürekli olarak birbiriyle uyumlu, temel, organik formların peşine düşmesi, baktığı bir kalbin damarlardan oluşan bir ağa doğru büyüyüp genişlediğini görmesi anlamına geliyor ve bunun hemen yanına filizleriyle serpilen bir tohumu çiziveriyordu," diye yazar. "Güzel bir kadının başındaki saç lülelerini etüt ederken, sanki hızlı bir su akışındaki girdap hareketleriymiş gibi ele alıyordu."[14] Bir ana rahmindeki cenin çizimi, bir kabuğun içinde yatan bir tohumla olan benzerliği anıştırır.

Müzik çalgıları icat ederken, insan gırtlağının çalışma biçimi ile flütte kaydırma tekniği arasında bir analoji kurdu. Milano katedralinin fener kulesi için açılan tasarım yarışmasına girdiğinde, mimarlar ile doktorlar arasında kurduğu bağlantı, onun sanatı ile bilimi arasındaki en temel analojisine dönüşecek olan fiziksel dünyamız ile insan anatomimiz arasındaki benzeşimi yansıtacaktı. Bir kol ya da bacağı kesip kasları ve tendonları çizdiğinde bu, onu ipler ve kaldıraçları da çizmeye sevk ediyordu.

Bu örüntü kaynaklı çözümlemenin bir örneğini, dallanan bir ağaç ile bir insandaki damar sistemi arasında kurduğu ve nehirler ile kollarına da uyarladığı analojiye yer verdiği "konu yaprağı"nda görmüştük. Başka bir yerde, "Bir ağacın her yükseklik seviyesindeki tüm dalların toplamı, altta kalan gövdenin kalınlığına eşittir," diye yazmıştır. "Yatağının her bir aşamasında bir nehrin kollarının toplamı, eğer eşit hızda akıyorlarsa ana yatağın genişliğine eşittir."[15] Bu çıkarım günümüzde hâlâ "Da Vinci kuralı" olarak bilinir ve kollar ve dalların çok büyük olmadığı durumlarda doğru olduğu kanıtlanmıştır: bir dallanma noktasının üstündeki tüm dalların kesit alanı toplamı, gövdenin ya da dallanma noktasının hemen altındaki dalın kesit alanına eşittir.[16]

Kurduğu diğer bir analoji ışık, ses, manyetizma ile bir tokmak vuruşunun yol açtığı perküsyon titreşimlerini karşılaştırmasıdır. Bunların hepsi bir merkezden genellikle dalgalar halinde yayılır. Defterlerinden birinde, her bir güç alanının nasıl yayıldığını gösteren bir sütun dolusu küçük çizim yapmıştır. Hatta iki asır sonra Hollandalı fizikçi Christiaan Huygens'in çalışmalarının habercisi olacak şekilde, duvardaki ufak bir deliğe her bir dalga tipi çarptığında neler olduğunu tasvir etmiş, dalgaların delikten geçmesiyle ortaya çıkan kırınımı göstermiştir.[17]

Dalga mekaniği onun için sadece gelip geçici bir meraktı ama burada bile dehası nefes kesicidir.

Disiplinler arasında kurduğu bağlantılar Leonardo'ya araştırmalarında rehberlik etti. Örneğin, su anaforları ile hava türbülansları arasındaki analoji, kuşların uçuşuna dair araştırmalarına bir çerçeve oluşturdu. "Havadaki kuşların hareketlerinin bilgisine ulaşmak için," diye yazdı, "ilkin rüzgârların suyun hareketleriyle de kanıtlanacağı bilgisine ulaşmak gerekir."[18] Ancak saptadığı örüntüler, araştırmalarına sunduğu faydalı rehberliklerden daha fazlasıydı. Bunları temel hakikatlerin açığa çıkışı, doğadaki harikulade birliğin tezahürleri olarak görüyordu.

MERAK VE GÖZLEM

Disiplinler arasında örüntüleri ayırt etme sezisinin yanı sıra, Leonardo, bilimsel arayışlarına yardımcı olacak başka iki özelliğini geliştirmişti: aşırı boyutlara varan doymak bilmez bir merak ve ürkütücü bir yoğunluğa sahip keskin bir gözlem gücü. Leonardo'ya has şekilde, bunlar birbirleriyle bağlantılıydı. Yapılacaklar listesine "Ağaçkakanın dilini betimle" diye yazan biri, merak ve keskin duyarlılığı birleştiren büyük bir güçle donatılmıştır.

Leonardo'nun merak duygusu çoğu zaman, tıpkı Einstein'ınki gibi, insanların büyük çoğunluğunun on yaşından sonra üzerinde kafa yormayı bıraktığı olgulara yönelikti: Gökyüzü neden mavidir? Bulutlar nasıl oluşur? Gözlerimiz niçin sadece düz bir hatta görebilir? Esnemek nedir? Einstein başkalarına sıradan gelen soruların onu büyülediğini çünkü çocukken konuşmayı yavaş öğrendiğini söylemişti. Leonardo'da bu yetenek belki de geleneksel kitabi bilgiye aşırı maruz kalmadan, doğa sevgisiyle büyümüş olmasıyla bağlantılıydı.

Not defterlerinde merak ettikleri arasında saydığı diğer konu başlıkları daha iddialıdır ve gözleme dayalı araştırmaya yönelik bir içgüdüyü gerektirir. "Hangi sinir gözün hareket etmesine yol açar ve bir gözün hareketinin diğerini de hareket ettirmesini sağlar?" "İnsan yaşamının rahim içinde nasıl başladığını açıkla."[19] Açıklamak istediği şeylerin arasında ağaçkakanın dilinin yanı sıra, "timsahın çenesi" ve "dananın plasentası"nı listeler. Bunlar, çok zahmetli çalışmalar gerektiren incelemelerdir.[20]

Leonardo'nun merakının yardımına, birçoğumuzun üzerinde durmaya gerek görmediği şeylere odaklanan gözünün keskinliği koşmuştur. Bir gece bazı binaların arkasında şimşek çaktığını fark etmiş ve o an için binalar gözüne daha küçük görünmüş; böylece nesnelerin ışık vurduğunda daha küçük, siste ya da karanlıkta daha büyük göründüklerini doğrulamak için bir dizi deney ve kontrollü gözlem başlatmıştır.[21] Nesnelere bir gözünü kapayarak baktığında, iki gözle görüldükleri hallerine göre daha az yuvarlak göründüklerini fark edip bunun nedenlerini araştırmaya yönelmiştir.[22]

Kenneth Clark, Leonardo'nun "gözünün insanüstü keskinliği"ne atıfta bulunur. Güzel ama yanıltıcı bir ifade. Leonardo insandı. Keskin gözlem becerisi bir süper güç değildi. Aksine, kendi çabalarının ürünüydü. Bu önemlidir çünkü istersek Leonardo'nun bu becerisine gıpta etmekle kalmayıp kendimizi daha meraklı ve dikkatli bakmaya zorlayarak bu beceriyi öğrenmeye çalışabileceğimiz anlamına gelir.

Defterinde bir manzara da nesneyi yakından gözlemlemek için yöntemini –adeta bir hile gibi– açıklar: her ayrıntıya dikkatle ve ayrı ayrı bakın. Bunu bir kitap sayfasına bakmakla karşılaştırır; bir kitap sayfası bir bütün olarak bakıldığında anlamsızdır, bu yüzden kelimelere teker teker bakmayı gerektirir. Derin gözlem adım adım yapılmalıdır: "Nesnelerin şekillerine dair doğru bilgi edinmek istiyorsanız detayları ile başlayın ve ilk adım hafızanıza kazınana kadar ikinci adıma geçmeyin."[23]

Gözlem yaparken "gözlere iyi deneyim kazandırmak" için önerdiği bir diğer hilevari yöntem de arkadaşlarla şu oyunu oynamaktır: birisi duvara bir çizgi çeker ve diğerleri belirli bir uzaklıkta durarak ellerindeki ot ya da saman parçasını tam bu çizginin uzunluğunda kesmeye çalışır. "Ölçüsü çizginin uzunluğuna en yakın gelen kişi kazanır."[24]

Leonardo'nun gözleri özellikle hareketi gözlemlerken oldukça keskindi. "Yusufçuğun dört kanatla uçtuğunu ve öndekiler kalktığı zaman arkadakilerin alçaldığını" keşfetmişti. Bunu fark edebilmek için bir yusufçuğu ne kadar büyük bir dikkatle izlemek gerektiğini düşünün. Defterine yusufçukları gözlemlemek için en iyi yerin Sforza Kalesi'ni çevreleyen hendek olduğunu not düşmüştü.[25] İsterseniz bir an durup Leonardo'nun akşama doğru, şüphesiz en şık kıyafetiyle dışarı çıkarak, hendeğin kenarında durup bir yusufçuğun her bir

kanadının hareketini pürdikkat izleyişindeki olağanüstülüğü idrak etmeye çalışalım.

Hareket gözlemindeki keskinliği, hareketi resimde aktarabilme zorluğunun üstesinden gelmesine yardımcı oldu. MÖ beşinci yüzyıldan beri konuşulan bir paradoks vardır: bir nesnenin belli bir anda hem hareket etmesi hem de belli bir yerde durmasının ortaya çıkardığı aşikâr çelişki. Leonardo yakalanmış belli bir anın, o anın hem geçmişini hem de geleceğini içerecek şekilde tasvir edilmesi fikriyle epey uğraşmıştır.

Leonardo, harekette yakalanmış belli bir anı tek bir geometrik noktayla karşılaştırdı. Bu noktanın uzunluğu ya da genişliği bulunmaz. Ancak eğer hareket ederse bir çizgi oluşturur. "Noktanın boyutları bulunmaz; çizgi, bir noktanın ilerleyişidir." Analoji yoluyla kuramsallaştırma yöntemini kullanarak şöyle yazdı, "An, zaman içermez ve zaman, anın hareketinden oluşur."[26]

Leonardo bu analojinin rehberliğinde, sanatında bir olayı hem dondurmanın hem de hareket halinde göstermenin yollarını aradı. "Nehirlerde, dokunduğunuz su, geçip gidenlerin sonuncusu ve gelenlerin ilkidir," gözleminde bulundu. "Şimdiki an da böyle." Defterlerinde bu temayı defalarca işledi. "Işığı gözlemle," diye talimat verdi. "Gözlerini kırp ve ona yeniden bak. Gördüğün şey ilk bakışta orada değildi ve orada gördüğün artık yitip gitti."[27]

Leonardo hareketi gözlemleme becerisini sanatına fırça darbeleri yoluyla aktardı. Ayrıca, Sforza sarayında çalışırken, harekete duyduğu hayranlığı bilim ve mühendislik araştırmalarına yönlendirmeye başladı. Bunların en bilineni, kuşların uçuşuna ve insanın uçmasını sağlayacak makinelere ilişkin araştırmalarıdır.

11. BÖLÜM

Kuşlar ve Uçuş

TEATRAL UÇUŞ FANTEZİLERİ

"Bir kuşun kanatlarının ve kanatları hareket ettiren göğüs kaslarının anatomisini incele," diye yazar Leonardo defterine. "İnsanların da kanat çırparak havada kalabileceğini kanıtlamak için aynı incelemeyi insan üzerinde de yap."[1]

Leonardo 1490 dolaylarından başlayarak yirmi yılı aşkın bir süre boyunca olağanüstü bir gayretle kuşların nasıl uçtuğunu araştırıp insanların uçmasını sağlayacak makineler tasarlamaya çalıştı. Bu konular üzerine, birçok deftere dağılmış beş yüzden fazla çizim yapıp otuz beş binden fazla kelime yazdı. Leonardo'nun doğaya yönelik merakı, gözlem becerileri ve mühendislik sezgilerini iç içe geçiren bu çalışmalar aynı zamanda onun doğadaki örüntüleri ortaya çıkarmak için kullandığı analojik yönteme de bir örnektir. Ancak bu sefer analoji işlemi daha da ileri bir noktaya vardı: diğer araştırmalarının çoğuna kıyasla katıksız teorik alana daha çok yakınlaşarak, akışkanlar dinamiği ve devinim yasaları gibi konularla ilgilendi.

Leonardo'nun uçan makinelere ilgisi teatral gösteriler üzerinde yaptığı çalışmalarla başladı. Verrocchio'nun atölyesinde çıraklık yaptığı günlerden Fransa'da geçirdiği yaşamının son günlerine kadar gösteri sanatlarına büyük bir coşkuyla sarıldı. Tasarladığı mekanik kuşlar ilkin –ve yalnızca– saray eğlencelerinde kullanıldı.[2]

Leonardo oyuncuları havaya kaldırıp indiren, uçuyorlarmış gibi havada süzülmelerini sağlayan dâhiyane aletlerle ilk kez bu gösterilerde karşılaştı. Leonardo'nun Floransalı sanatçı-mühendis selefi Brunelle-

schi, 1430'larda sahneye konan büyüleyici bir *Meryem'e Müjde* temsilinin yapımında "özel efektler ustası" olarak görev almıştı. Gösteri 1471'de, on dokuz yaşındaki Leonardo'nun Floransa'da çalıştığı sıralarda tekrar sahnelenirken de aynı mekanizmalar kullanıldı. Çatı kirişlerine asılmış bir halkadan, melek kostümlü on iki oğlan sarkıyordu. Sahnedeki bütün hareketlilik ve oyuncuların havada uçmaları, büyük makaralı düzenekler ve el vinçleriyle sağlanıyordu. Mekanik aletler sayesinde, sahnenin altındaki cehennemden iblisler ortaya atılırken, altın yaldızlı kanatlı melekler ellerindeki arplar ve alevli kılıçlarla cennetten inip kurtarılmış ruhların imdadına yetişiyordu. Ardından Müjde'yi vermek için Cebrail geliyordu. "Melek, zafer ve sevinç çığlıkları arasında yükselirken ellerini yukarı aşağı oynatıp gerçekten uçuyormuş gibi kanatlarını çırpıyordu," diye yazmıştı bir izleyici.

O dönemde sahnelenen bir diğer temsil olan İsa'nın Göğe Yükselişi'nde de uçan karakterler kullanılmıştı. Temsile dair anlatılanlara göre sahnede, "Gökyüzü yarıldı ve Göklerdeki Babamız belirdi. Mucizevi bir biçimde havada asılı duruyordu. İsa'yı oynayan aktör kendi başına gerçekten havaya yükselmiş gibiydi ve hiç zorlanmadan oldukça yükseğe çıktı." İsa'nın göğe yükselişine, sahnenin üstündeki yapma bulutlardan sarkıtılan bir grup kanatlı melek eşlik etmişti.[3]

Leonardo uçuş üzerine ilk çalışmalarına bu tür şatafatlı teatral gösterilerle başladı. 1482'de Milano'ya gidişinden hemen önce Floransa'da yaptığı bir dizi çizimde, muhtemelen teatral bir düzeneğe bağlanmış, fiilen uçmamakla birlikte kranklar çevrildiğinde hareket eden yarasa kanadı benzeri kanatlar görülür.[4] Bir diğer çizimde dişliler, makaralar, kranklar ve tellerden oluşan bir düzeneğe bağlanmış tüysüz bir kanat görülür: mil yapısı ve dişlilerin boyutları, sistemin gerçek bir uçan makine yerine sahne için tasarlandığına işaret eder. Leonardo, teatral tasarımları için bile doğayı büyük bir dikkatle gözlemliyordu. Bu defter yaprağının arkasına aşağı yönlü tırtıklı bir çizgi çizip altına "Kuşlar bu şekilde alçalır," yazmıştır.[5]

Floransa günlerinden kalma bu çizimlerin gerçekten uçmaya yönelik değil, teatral amaçlarla yapıldığını gösteren bir ipucu daha vardır: Ludovico Sforza'ya gönderdiği iş başvurusu mektubunda yapabileceğini sıralayarak böbürlendiği tüm askeri amaçlı yaratıcı aletler arasında insanın uçmasını sağlayacak makinelere dair tek bir ima bulunmaz.

Leonardo'nun dikkatini teatral fantezilerden gerçek hayatta uygulanabilir mühendislik çalışmalarına çevirmesi ancak Milano'ya gelişinden sonra gerçekleşmiştir.

KUŞ GÖZLEMİ

Gelin, bir test yapalım. Hepimiz kuşları uçarken izlemişizdir ama bir kuşu, kanatlarını yukarı ve aşağı doğru çırparken aynı hızla çırpıp çırpmadığını fark edecek kadar dikkatle gözlemlediniz mi hiç? Leonardo gözlemledi ve cevabın kuşun türüne göre değiştiğini fark etti. "Bazı kuşlar kanatlarını aşağı doğru çırparken daha hızlı hareket ettirir; güvercin türü kuşlar bunlardandır," diye kaydetti bir defterine. "Karga ve benzeri türlerde görüldüğü üzere bazı kuşlarsa kanatlarını kaldırdıklarından daha yavaş indirir." Bazıları, örneğin saksağansa kanatlarını kaldırıp indirirken aynı hızda hareket ettirir.[6]

Leonardo'nun gözlem becerilerini keskinleştirmek için geliştirdiği bir stratejisi vardı. Defterine gözlemlerini metodolojik bir disiplin içinde adım adım nasıl sıralayacağını belirleyen komutlar yazardı. Örneğin, "Önce rüzgârın hareketini tanımla, sonra da kuşların sadece kuyruk ve kanat dengelerini sağlayıp rüzgârlı havada nasıl manevra yaptıklarını anlat," diye yazar. "Bunu anatomilerini tarif ettikten sonra yap."[7]

Sonuçlarını defterlerine kaydettiği bu gözlemlerin bizi büyük ölçüde hayrete düşürmesinin başlıca sebebi, günlük hayatlarımızda sıradan olayları bu kadar yakından gözlemlemek için hiçbir çaba göstermeyişimizdir. Ludovico tarafından kendisine verilen, Floransa'nın hemen kuzeyinde bulunan Fiesole köyündeki üzüm bağına yaptığı bir gezide, bir kınalı kekliğin uçmaya başlayışını izledi. "Geniş bir kanat açıklığı ve kısa bir kuyruğu olan bir kuş havalanmak istediğinde," diye belirtti, "kanatlarını kuvvetle kaldırır ve rüzgârı altlarına almak için onları çevirir."[8] Bu gibi gözlemler sonucunda bir kuşun kuyruğuyla kanatları arasındaki ilişkiye dair bir genellemeye ulaştı: "Kısa kuyruklu kuşların kanatları çok geniştir ve bu genişlik, kuyruk yerine geçer; dönmek istediklerindeyse omuzlarında bulunan dümen mekanizmasından faydalanırlar." Peşinden: "Kuşlar, kafa kuyruktan daha aşağıda, yere doğru alçalırken, genişçe açılmış kuyruklarını indirirler ve kanatlarını kesik

kesik çırparlar; sonuç olarak kafa kuyruktan yükseğe çıkar ve kuş sarsılmadan yere konmak için hız keser."[9] Bunları hiç fark etmiş miydiniz?

Yirmi yıllık gözlemin ardından Leonardo notlarını derleyerek bilimsel bir incelemeye dönüştürmeye karar verdi. Çalışmalarının büyük kısmını günümüzde Kuşların Uçuşu Üzerine Kodeks olarak bilinen ve on sekiz folyodan oluşan bir defterde topladı.[10] İnceleme yerçekimi ve özkütle kavramlarının irdelenmesiyle başlayıp hayalinde canlandırdığı bir uçan makine tasarımı ve makinenin parçalarını kuşların vücut kısımlarına benzeten bir karşılaştırmayla bitiyor. Leonardo bu incelemeyi de çoğu çalışması gibi tamamlamadan bırakmıştır. Onun için bir düşünceyi doğru kavramlaştırmak, yayımlamak için süsleyip püslemekten daha önemliydi.

Leonardo kuşlar üzerine incelemesini derlerken, başka bir defterde yeni bir bölüm açarak kuşların uçuşu üzerine çalışmalarını daha geniş bir bağlama oturtmaya yöneldi. Kuşların uçuş tekniğini açıklamak için öncelikle rüzgârın hareketlerini anlamak gerekir ve bunun için de suyun hareketlerine bakmak gerekir," diye yazdı.

"Suyun hareket prensibini anlamak, şeylerin havada nasıl uçtuğu bilgisine ulaşmak için bir basamak oluşturacak."[11] Leonardo akışkanlar dinamiğinin temel ilkelerini doğru kavramakla kalmayıp bu konudaki sezgilerini Newton, Galileo ve Bernoulli'nin teorilerinin habercisi olan iptidai teorilere dönüştürdü.

Leonardo'dan önce hiçbir bilim insanı kuşların havada nasıl kaldığını metodolojik bir biçimde açıklayamamıştır. Birçoğu, gemilerin suyun kaldırma kuvvetinden faydalandıkları gibi kuşların da havanın kaldırma kuvvetinden faydalandığını düşünerek yanılgıya düşen Aristoteles'in düşüncelerini cilalamakla yetinmiştir.[12] Leonardo, kuşlar havadan daha ağır oldukları ve yerçekimi tarafından aşağı çekildikleri için havada kalmanın su üstünde kalmaktan temelde çok farklı dinamikler gerektirdiğini fark etmişti. Kuşların Uçuşu Üzerine Kodeks'in ilk iki folyosu, Leonardo'nun "bir cismin diğerini çekmesi," olarak adlandırdığı yerçekimi kanunlarını ele alır. Yerçekimi kuvveti, diye yazdı, "nesnelerin merkezleri arasındaki hayali bir çizgi" doğrultusunda etki eder.[13] Ardından, bir kuşun, bir piramidin ve başka karmaşık şekillerin ağırlık merkezinin nasıl hesaplandığını anlattı.

Uçuş ve suyun akışı üzerine yaptığı çalışmalara katkı sağlayan önemli bir gözlemin sonucunda, "Su hava gibi sıkıştırılamaz," diye yazdı.[14] Diğer bir deyişle kuşlar kanat çırptıkça havayı aşağı doğru itip daha küçük bir alana sıkıştırır ve sonuç olarak, kanat altındaki hava basıncı, kanat üstündeki seyrelmiş havanın basıncından daha yüksek olur. "Hava sıkıştırılamaz olsaydı, kuşlar kanatlarını çırparak havada kalamazdı."[15] Kanadını aşağı doğru çırpışı kuşu yükseğe ve ileri doğru iter. Ayrıca, kuşun havaya uyguladığı basınca karşılık havanın da kuşa aynı büyüklükte bir basınç uyguladığını fark etti. "Havaya çarpan kanatların ağır kartalı seyrelen havada nasıl yükseklere taşındığına bak," diye not edip ekledi: "Cismin havaya uyguladığı basınç miktarı kadar hava da cisme basınç uygular."[16] İki yüz yıl sonra Newton üçüncü hareket yasasında bu önermeyi geliştirerek şöyle yazacaktı: "Her etki aynı büyüklükte ve zıt yönde bir tepki doğurur."

Leonardo buna, Galileo'nun görelilik ilkesinin öncüsü olan bir ekleme yaptı: Hareket eden havanın sabit bir nesne üzerindeki etkisi, sabit havanın hareket eden nesne üzerindeki etkisiyle aynıdır.[17] Başka bir deyişle havada uçan bir kuşa etki eden kuvvetler, hareketsiz duran ama hava akımına kapılmış (örneğin bir rüzgâr tünelinde ya da rüzgârlı bir günde yerdeki bir nokta üzerinde, havada duran) bir kuşa etki eden kuvvetlerle aynıdır. Aynı deftere daha önce kaydettiği suyun akışına dair çalışmalarından yola çıkarak bir analoji kurdu: "Durgun suda çekilen bir direğin hareketi, hareketsiz bir direğe doğru akan suyun hareketini andırır."[18]

Leonardo daha da büyük bir öngörüyle iki yüzyıldan daha uzun bir süre sonra Bernoulli prensibi olarak bilinmeye başlayacak olan önermeye işaret etti: havanın (ya da herhangi bir sıvının) akış hızı arttığında, uyguladığı basınç düşer. Leonardo bir kuş kanadı kesiti çizerek kanadın üst tarafının altından daha kavisli olduğunu gösterdi. (Bu durum, aynı prensibi kullanan uçak kanatları için de geçerlidir.) Üst tarafı dışa doğru kavisli kanatların üzerinden akan hava, kanadın altından akan havadan daha uzun bir mesafe katetmesi gerektiği için daha hızlı hareket eder. Hız farkı, kanatın üst tarafındaki havanın alttaki havaya kıyasla daha az basınç uygulaması, dolayısıyla kuşun (ya da uçağın) havada kalmasına destek olması anlamına gelir. Leonardo, "Kuşların üstünde kalan hava, diğer havaların olağan inceliğine kıyasla

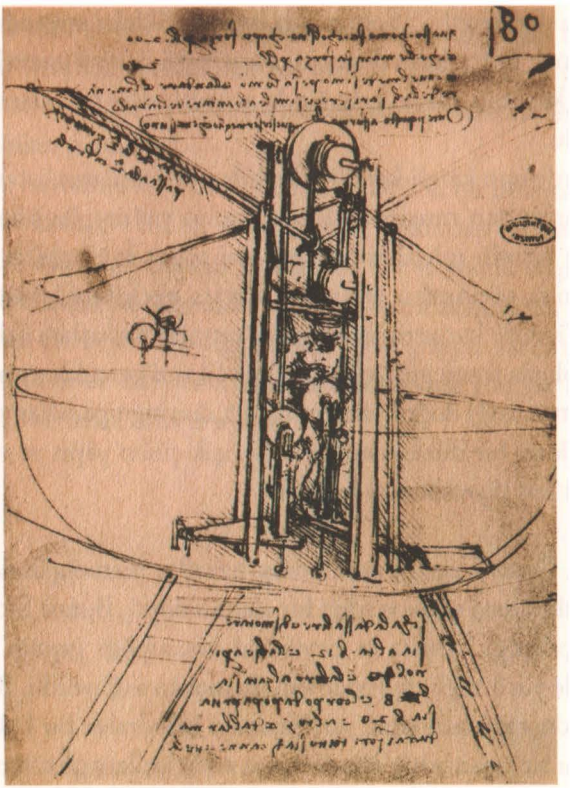
daha incedir," diye yazdı.[19] Dolayısıyla diğer bilim insanlarından önce, bir kuşun sadece havaya karşı aşağı doğru kanat vurduğu için değil, aynı zamanda kanatlar kuşu ileriye doğru ittiği ve havanın, kanatların kıvrımlı üst yüzeyinden hızla akarken basıncının azalması sayesinde havada kalabildiğini kavramıştı.

UÇAN MAKİNELER

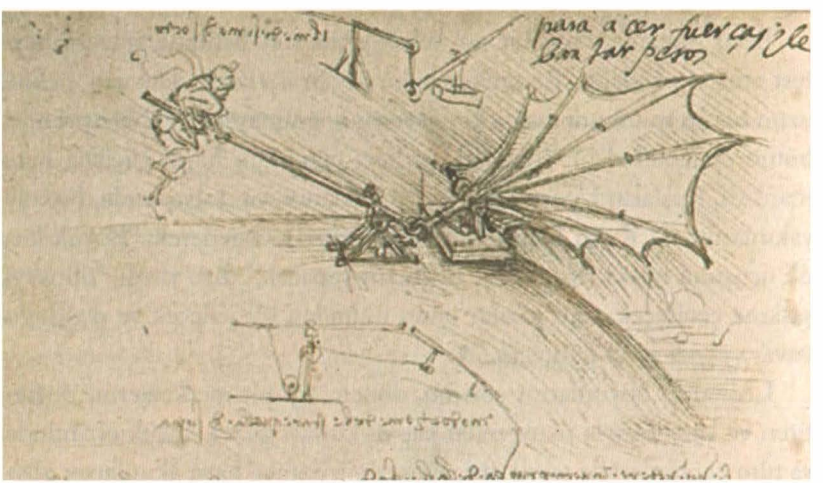
Yürüttüğü anatomik gözlemler ve fizik alanındaki incelemeler Leonardo'yu insanların uçmasını sağlayacak kanatlı bir düzenek inşa etmenin mümkün olduğuna inandırmıştı. "Bir kuş, matematik yasalarına göre çalışan bir alettir ve böyle bir aleti yeniden yaratmak, insanın elindedir," diye yazdı. "İnsan yeterince büyük ve gerektiği gibi bağlanmış kanatlarla hava direncinin üstesinden gelip havada yükselmeyi başarabilir."[20]

Leonardo bunu başarmak için 1480'lerin sonunda mühendislik, fizik ve anatomiyi birleştirerek çeşitli düzenekler geliştirmeye başladı. İlk tasarımı (res. 50) daha önce incelediği dört kanatlı yusufçuğun kanatları gibi çiftler halinde aşağı yukarı hareket eden, kürek benzeri dört kanada sahip büyük bir kâseyi andırır. Bu uçan daireyle eziyet verici bir egzersiz aleti karışımını kullanacak olan kişi, insanın göğüs kaslarının nispi zayıflığının üstesinden gelmek için bacaklarıyla pedalları, kollarıyla bir dişli çark mekanizmasını çevirmeli, başıyla bir pistonu pompalamalı ve omuzlarıyla halatları çekmeliydi. Makineyi nasıl idare edeceğiyse muammadır.[21]

Leonardo aynı defterin yedi sayfa sonrasında, ince kemikleri tüylerden ziyade bir deri zarıyla kaplı, yarasa benzeri kanatların kullanıldığı bir deneye dair zarif bir çizim yapmıştı (res. 51); bu, Floransa'dayken teatral yapımlar için çizdiklerine benziyordu. Kanat, ortalama bir insan ağırlığına yakın şekilde 67,5 kilo ağırlığında olmasını özellikle belirttiği kalın ahşap bir plakaya ve kanadı yükseltecek bir kaldıraç mekanizmasına bağlanmıştı. Hatta Leonardo uzun plakanın üst kısmında inip çıkan, hareket halindeki komik bir adam bile çizmişti. Hemen aşağısındaki ufak çizim zekice bir unsuru gösterir: yukarı aşağı hareketinde, kanat yükseldiğinde bir menteşe kanadın uç kısımlarının aşağı dönük olmasını ve böylece daha az dirençle karşılaşmasını sağlıyor, ardından bir yay ve kasnak sayesinde yavaşça yeniden eski düz



Res. 50. İnsan gücüyle çalışan bir uçan makine.



Res. 51. Eklemleriyle birlikte bir kanat.

konumuna dönüyordu.[22] Sonrasında ürettiği fikirler arasında, kanatlara yerleştirilmek üzere, hava direncini asgariye indirmek üzere kanat aşağı indiğinde kapanıp yukarı çıktığında açılacak deri parçalar tasarlamak yer alıyordu.

Leonardo'nun kendi kendine uçabilen tasarımların üstesinden gelme umudu zaman zaman kırıldı ve bunun yerine planörler tasarladı. Bunlardan birinin çalışabilirliği, beş asır sonra İngiltere'de ITN televizyon kanalı tarafından tasarımın hayata geçirilmesi yoluyla ortaya kondu.[23] Yine de kariyerinin çoğunda çırpılan kanatlara sahip kuşvari cihazlar yoluyla insan gücüyle uçabilme fikrini gerçekleştirmeye odaklandı. Pilotun aşağı doğru yatık ya da dik durduğu pedallar ve kaldıraçların yer aldığı bir düzineden fazla değişik çizim yaptı ve makinesini, *uccello* yani kuş diye anmaya başladı.

Leonardo, Corte Vecchia'daki geniş, havadar ikametgâhında "la mia fabrica" (fabrikam) adını verdiği bir alana sahipti. Burası Sforzalar için üzerinde çalıştığı bahtsız at heykeline evsahipliği yaptığı gibi, uçan makinelerle yürüttüğü deneyler için de mekân sağlıyordu. Bir noktada kendisine düştüğü bir notta, yan binadaki katedralde bir kule –tasarım yarışmasını kazanamadığı *tiburio*– inşa eden işçilere gözükmeden nasıl uçuş denemeleri yapabileceğini yazdı. "Uzun ve büyük bir model yap, en üst çatıda yeterli alanın olacak," diye yazdı. "Çatının kule tarafında durursan *tiburio* için çalışanlar seni göremez."[24]

Kimi zamanlardaysa bir can yeleği giyerek su üstünde bir makineyi test etmeyi planladı. "Bu makineyi bir gölün üzerinde denersin; beline uzun bir şarap tulumu bağla ki düşersen boğulmayasın."[25] Nihayetinde, bütün denemeleri bir sona yaklaşırken, planlarını hayal gücüyle harmanladı. Kuşların Uçuşu Üzerine Kodeksinin son folyosunda, Fiesole yakınlarındaki Kuğu Dağı'nı (Monte Ceceri) kastederek, "Büyük kuş ilk uçuşunu büyük Kuğu'nun sırtından yapacak," diye yazdı, "dünyayı şaşkına çevirecek, tüm yazılar onun ününden söz edecek ve doğduğu yuvaya ebedi zafer getirecek."[26]

Leonardo boyunlarını çeviren, dönen, ağırlık merkezlerini değiştiren ve kanatlarıyla manevralar yapan kuşları güzel, küçük çizimlerle ve tüm zarafetleriyle tasvir etti. Ayrıca görünmez hava akımlarını göstermek üzere vektör benzeri çizgiler ve girdaplar kullanımına öncülük

etti. Ancak sanatının tüm güzelliğine ve tasarımlarının tüm ustalığına karşın, kendi kendine süzülebilen bir insanlı uçan makine yaratmayı asla başaramadı. Haksızlık etmeyelim, beş asır sonrasında bile henüz bunu başarabilen çıkmadı.

Leonardo hayatının sonraki döneminde, belli ki bir oyuncak olarak, iki çıtkırıldım kanadı olan bir silindir çizdi. Yakından incelendiğinde bunun bir kabloya bağlı olduğu görülebilir. Bir mekanik kuşa dair bu son çizimi olabilecek bu çalışmada vurucu ama biraz hüzünlü bir tavırla otuz yıl önce çizmeye başladığı tarza geri dönmüştü: saray temsilleri ve halk gösterilerinde izleyicilerin anlık eğlencesine yönelik dâhiyane ama kısa ömürlü tuhaf, ufak araçlara.[27]

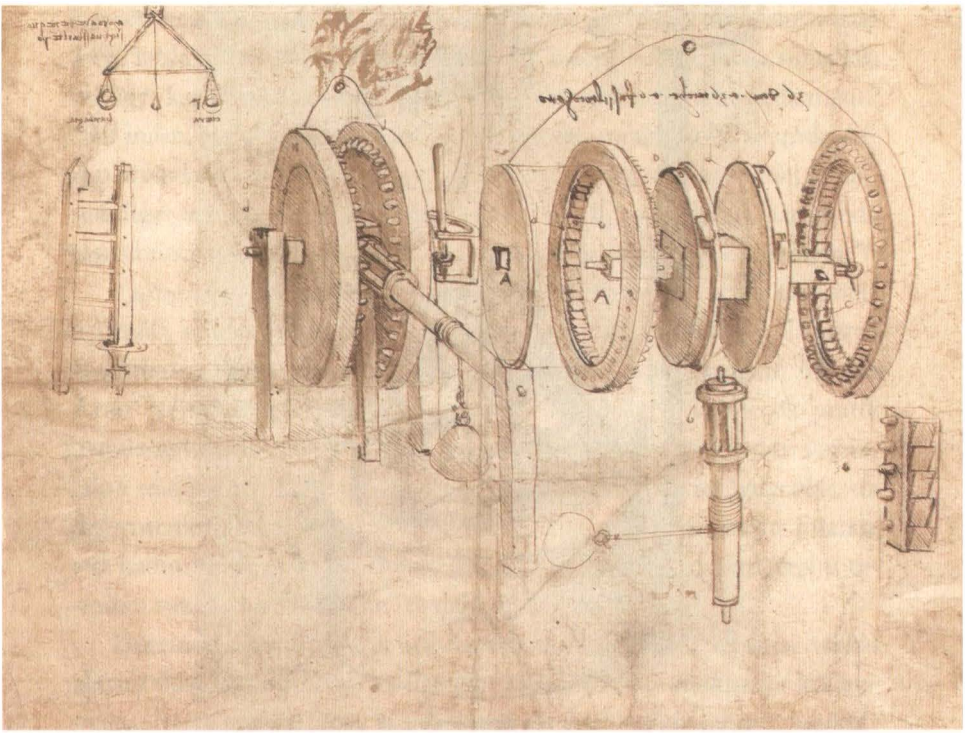
12. BÖLÜM

Mekanik Sanatlar

MAKİNELER

Leonardo'nun makinelere olan ilgisi, hareket olgusu karşısında duyduğu büyük merakla yakından bağlantılıydı. Makineleri ve insanları sicimler ve sinirler gibi benzer bileşenlerle sahip, hareket etmek üzere tasarlanmış düzenekler olarak görüyordu. Hareketin dişliler ve manivelalardan tekerler ve kasnaklara nasıl nakledildiğini göstermek için kesilip açılmış bedenlerin anatomik çizimlerinde yaptığı gibi, makineleri de –patlak ve kesit görünümleri kullanarak –parçalarına ayrılmış olarak çizmiştir. Disiplinlerarası ilgileri anatomi ve mühendislik kavramları arasında bağlantılar kurmasını sağlamıştı. Makine çizimleri yapan başka Rönesans teknologları da vardı ama onlar çizimlerinde makineleri, parçalarının işlevi ve etkililiğini masaya yatırmadan, bir bütün olarak gösteriyorlardı. Leonardo ise hareketin naklini parça parça analiz etme peşindeydi. Kastanyolalar, yaylar, dişliler, manivelalar, akslar gibi hareketli parçaların her birini ayrı ayrı resmetmek, işlevlerini ve mühendislik ilkelerini anlamasına yardımcı olan bir yöntemdi. Leonardo çizim yapmayı, düşünmek için bir araç olarak kullanmış, kâğıt üzerinde deneysel çalıştırmalar gerçekleştirmiş ve kavramları görselleştirerek test etmiştir.

Örneğin, dişli çarkları döndürerek ağır bir yükün kaldırılması amacıyla monte edilmiş bir kaldıracın ileri geri hareket ettirilebildiği bir vincin nefis gölgelendirilmiş ve kusursuz bir perspektif verilmiş çizimini ele alalım (res. 52). Burada, ilk başta verilen aşağı yukarı devinimin, kesintisiz bir dönüş hareketine nasıl dönüştürülebileceği



Res. 52. Bileşenleriyle birlikte gösterilen bir vinç.

gösterilmektedir. Sayfanın solunda mekanizma bütün halinde yer alırken, sağında her bileşenin ayrı ayrı gösterildiği "patlak resim"* bulunur.[1]

En güzel ve en titiz çizimlerinin birçoğu, sarmal bir yay yavaşça boşalırken, hareketin yavaşlamadan, sabit bir hızda kalmasının nasıl sağlanabileceğini inceler. Sıkıca sarılmış bir yay başta çok fazla kuvvet iletir ve bir mekanizmanın hızlı hareket etmesine neden olur ama bir süre sonra kuvveti azalır ve mekanizma yavaşlar. Bu durum başta saatler olmak üzere birçok cihaz için önemli bir sorun teşkil edebilir. Geç Rönesans'ın en önemli çabalarından biri, boşalan bir yayın kuvvetini dengelemenin bir yolunu bulmaktı. Leonardo onu yaşamı boyunca büyüleyen spiral formları kullanarak bu sorunu çözen mekanizmaların tasvirinde öncü olmuştur. Zarif bir çiziminde, serbest bırakılmış bir "fıçı yay"ın hızını sabitleştirip bu sabit kuvveti, bir şaftı düzenli şekilde

* Organik veya inorganik yapının parçaları arasındaki ilişkiyi gösteren resim veya fotoğraf. (*e.n.*)



Res. 53. Yay kuvvetini sabitleştiren bir spiral dişli.

yukarı iten bir çarka aktaran bir spiral dişli resmetmiştir.[2] Çizim, onun en göz kamaştırıcı çalışmalarından biridir. Formu ve gölgelemeyi göstermek üzere solak taramalarını yapmış, fiçı yay için kıvrımlı taramalara başvurmuştur. Mekanik dehası, spiraller ve kıvrımlara duyduğu sanatsal tutkuyla birleşmiştir.

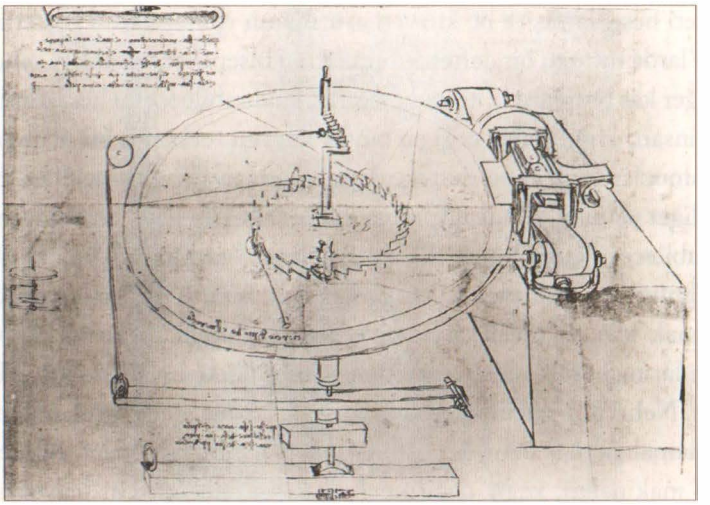
Makinelerin temel amacı, eskiden olduğu gibi şimdi de enerjiyi kullanarak faydalı işler yerine getiren hareketlere dönüştürmektir. Örneğin, Leonardo insan enerjisinin bir çarkı döndürmek veya bir krankı çevirmek için nasıl kullanılabileceğini, söz konusu enerjinin, bir işi yerine getirmek için dişliler ve makaralara nakledilebileceğini göstermiştir. İnsan enerjisini en doğru şekilde kavramak için insan bedenini bileşenlerine ayırmış, her kasın nasıl çalıştığını göstermiş, uygulayabileceği

kuvveti hesaplamış ve bu kuvveti artırmanın yöntemlerini göstermiştir. 1490'larda tuttuğu bir defterde bir insanın bisepsleri, bacakları, omuzları ve diğer kas gruplarıyla ne kadar ağırlık kaldırabileceğini hesaplamıştır.[3] "Bir insan, uygulayabileceği en büyük kuvveti terazinin bir ucunda durup omuzlarını sabit bir desteğe dayadığında uygular. Bu şekilde, terazinin diğer ucunda, kendi ağırlığına eşit bir ağırlığa ilaveten omuzlarında taşıyabileceği kadar bir ağırlık da uygulayabilecektir," diye yazmıştır."[4]

Yaptığı bu çalışmalar, hangi kasların insanlı bir uçan makineyi uçurmak için en ideal kaslar olduğunu saptamakta faydalı olmuştur. Bulgularını başka işler ve güç kaynaklarına da uygulamıştır. Mesela Arno Nehri'nin gücünden yararlanarak hayata geçirilebilecek pratik uygulamalara dair uzun bir liste çıkarmıştır: "hızarhaneler, yün temizleme makineleri, kâğıt değirmenleri, demirhaneler için balyozlar, un değirmenleri, bıçak bileme ve sivriltme, silah cilalama, barut imalatı, yüz kadınınkine eşit ipek eğirme gücü, dokuma şerit imalatı, yeşim taşından vazolara şekil verme" ve daha fazlası...[5]

Üzerinde çalıştığı pratik uygulamalardan biri, nehir kıyısına nehrin akışını düzenlemeye yönelik kazıklar çakmak üzere makineler kullanmaktı. Başta makaralar ve iplerle havaya kaldırılan bir şahmerdan kullanmayı tasarladı. Daha sonra tokmağı daha etkin şekilde yükseltmek üzere bir adamın merdivene çıkıp bir çeşit ipli oturakla aşağı inmesi fikrini geliştirdi.[6] Benzer şekilde, bir su değirmeni vasıtasıyla düşen suyun gücünden faydalanmak üzere, suyun kovaları doldurmasının ve bu kovaların yerçekimiyle değirmenin bir tarafını aşağı doğru indirmesinin etkin bir yöntem olacağını düşündü. Haklıydı. Ardından her kovanın dönüşün en alt noktasına geldiğinde suyunu boşalttığı bir çark sistemi tasarladı. Sonra yaptığı bir değişiklikle kenarları kıvrımlı, genişçe bir tas biçiminde kovaları olan bir değirmen tasarladı.[7]

Leonardo ayrıca iğne bilemek için tasarlanmış bir makine icat etmişti. İtalya'daki tekstil endüstrilerine değerli bir katkı sağlama potansiyeli taşıyan bu makine, insan gücü kullanarak küçük bileme aparatları ve perdahlama şeritlerine bağlanmış bir döner tablayı döndürüyordu (res. 54). Bu makinenin kendisini zengin edebileceğini düşündü. "Yarın sabah, 2 Ocak 1496'da, geniş kemeri deneyeceğim," diye yazdı bir defterine. Bu makineden yüz tanesinin bir saatte her birini 5 soldi'ye satabileceği kırk bin iğne üretebileceğini hesapladı. Bir dizi yorucu



Res. 54. İğne bileme makinesi.

hesaplamanın ve hatalı bir çarpımın sonucunda yıllık 60.000 duka (altın cinsinden 2017'deki karşılığı 8 milyon dolardan fazla) gelir elde edebileceği sonucuna vardı. Öte yandan hesabı doğru yapsaydı ulaşacağı 6.000 dukalık gelir bile aklını Meryem resimleri ve sunak panoları yapıp satma işinden çelmeye yetecek kadar cazipti.

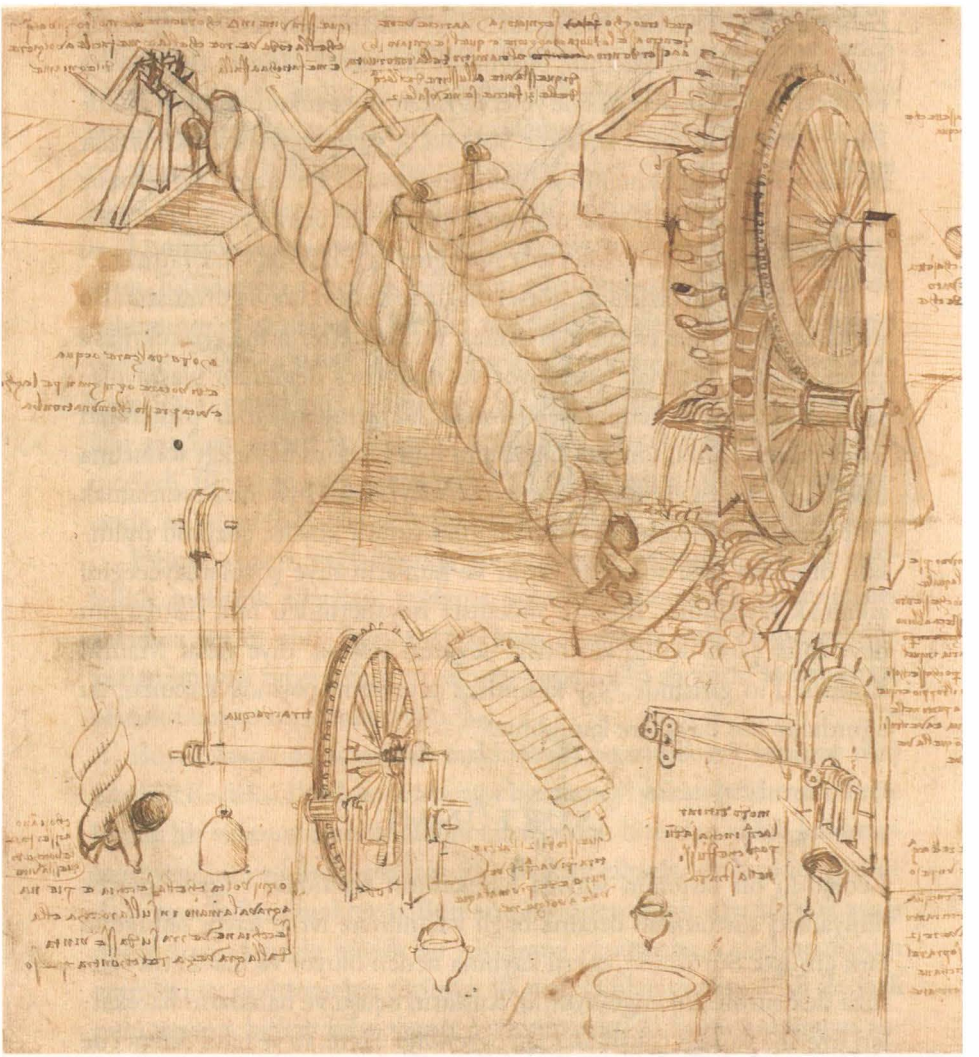
Leonardo'nun bu planını uygulamaya geçirmediğini söylemeye gerek yok. Fikri bulmuş olmak onun için yeterliydi.[8]

KESİNTİSİZ DEVİNİM

Leonardo adına itici güç dediği, bir cisme uygulandığında o cisme ivme kazandıran kuvvet kavramını anlamıştı. "Hareket halindeki bir cisim, hareketini aynı şekilde sürdürmek ister," diye yazmıştır. "Her cisim mevcut hareketini koruma eğilimindedir; daha doğrusu, hareket halindeki her cisim, onu harekete geçiren kuvvet korunduğu sürece hareket etmeye devam eder."[9] Leonardo'nun sezgileri Newton'ın iki yüz yıl sonra tanımlayacağı birinci hareket yasasının öncüsüydü: Hareket halindeki bir cisim, üzerine başka bir kuvvet etki etmiyorsa hareketini devam ettirir.[10]

Hareket halindeki bir cismi yavaşlatan tüm kuvvetler ortadan kaldırılırsa o cismin sonsuza dek hareket etmesi mümkün olmalı, diye

düşünen Leonardo, 1490'lı yıllarda bir devridaim makinesinin mümkün olup olmadığını anlamaya çalıştı ve bu uğurda yirmi sekiz defter sayfası doldurdu. Bir cismin ivmesini kaybetmesini engellemenin ve bir sistemin kendi itici gücünü oluşturması ya da yenilemesinin yollarını araştırdı. Çok çeşitli mekanizmalar düşündü: çarka menteşelenmiş ve baş aşağı geldiklerinde sallanma hareketiyle bir dönüş yaratan



Res. 55. Burgu türbinli devridaim makinesi.

tokmaklarla donatılmış çarklar, sürekli dönmesini sağlamak üzere çarklara ağırlık bağlama yöntemleri, bir çiftli sarmal oluşturan spiral vidalar ve içinde, aşağı doğru yöneldiklerinde en alçak noktaya yuvarlanan bilyeler bulunan kıvrımlı haznelere sahip bir çark.[11]

Su cihazlarının kesintisiz devinim elde etmede kullanılabilme olasılığı onu özellikle heyecanlandırmıştı. Buna yönelik bir girişiminde (res. 55), suyu yukarı taşıyıp ardından aşağı doğru süzülerek inerken burguyu çevirmeyi sürdüren, Arşimet burgusu olarak bilinen sarmal bir boruyu çevirmek üzere hareket halindeki suyun kullanımını tasavvur etmiştir. Suyun aşağı doğru akışının, burgunun bu işlemi sonsuza dek devam ettirecek bir güçle dönmesine yetecek kadar suyu yukarı taşıması mümkün müdür, sorusunu sormuştur. Sonraki üç yüzyıl boyunca teknologlar bu hileyi hayata geçirmenin yollarını araştırsa da Leonardo, tartışmasız ve doğru bir şekilde, bunun olanaksız olduğu sonucuna varmıştır. "Düşüşteki su, düştüğü noktadan asla ağırlığına eş miktarda su sıçratmaz."[12]

Leonardo'nun çizimleri, görsel düşünce deneyi işlevi görmüştür. Bu mekanizmaları gerçekten inşa etmek yerine defterlerine çizerek nasıl çalışacaklarını tasavvur edebiliyor ve kesintisiz devinime ulaşıp ulaşamayacaklarını değerlendirebiliyordu. Birbirinden farklı yöntemleri inceledikten sonra, sonuçta hiçbirinin bunu başaramayacağı sonucuna ulaştı. Bu sonuca varması, yaşarken bir devridaim makinesi tasarlamak gibi işlere girişmenin değerli olduğunu ortaya koydu: çözümü mümkün olmayan bazı sorunlar vardır ve bunların niye çözülemeyeceğini anlamak faydalıdır. "İnsanın imkânsız hayallerinden biri, bazılarının devridaim çarkı dediği kesintisiz devinim arayışı," diye yazar Madrid Kodeksi I'in girişinde. "Ey kesintisiz devinimin peşinde koşanlar, bu uğurda ne boş hayallere kapıldınız!"[13]

SÜRTÜNME

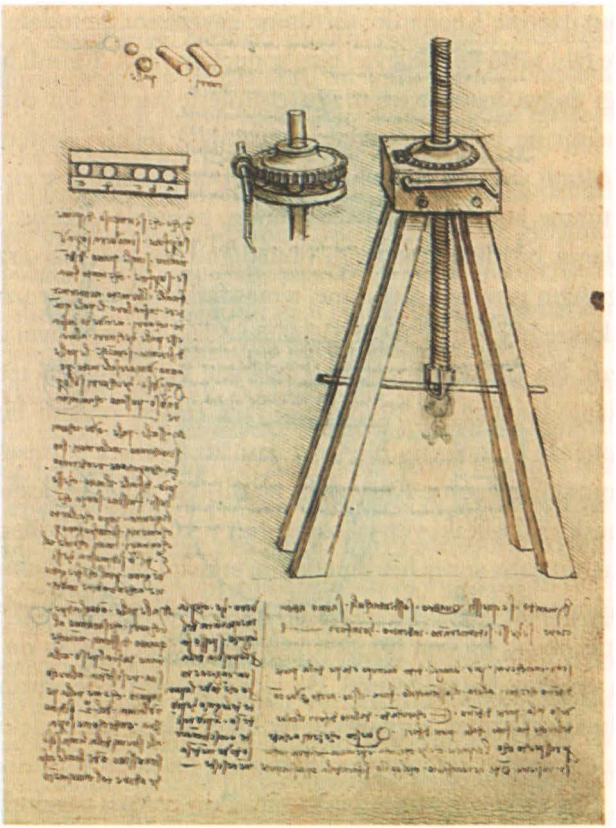
Leonardo bir sistemin sonsuz hareketinin önündeki engelin gerçek dünyadaki sürtünmeli ortama bağlı kaçınılmaz ivme kaybı olduğunu fark etmişti. Sürtünme, enerji kaybına neden oluyor ve hareketin sonsuza dek sürmesini engelliyordu. Kuşların uçuşu ve balıkların hareketleri üzerine yaptığı çalışmalardan öğrendiği üzere, su ve hava direnci de aynı etkiyi yaratıyordu.

Bunun üzerine Leonardo, sürtünme kavramını metodolojik bir incelemeye tâbi tuttu ve etkileyici bazı sonuçlara vardı. Eğimli bir zeminden aşağı doğru hareket eden ağır cisimlerle yaptığı bir dizi deneyle sürtünmenin üç belirleyici etkeni arasındaki ilişkiyi keşfetti: cismin ağırlığı, eğimli yüzeyin pürüzlülüğü veya pürüzsüzlüğü ve eğimin dikliği. Sürtünme kuvvetinin büyüklüğünün, nesneyle yüzeyin temas ettikleri alanın büyüklüğüne bağlı olmadığını ilk bulanlar arasındaydı. "Aynı ağırlığın yarattığı sürtünme, temas farklı genişlik ve uzunluklarda gerçekleşse bile hareketinin başlangıcındaki dirençle aynı olacaktır," diye yazdı. Bu sürtünme yasaları, özellikle sürtünmenin temas eden yüzey alanından bağımsız olduğunu fark etmesi önemli bir buluştu ama Leonardo bulgularını hiç yayımlamadı. Fransız bilimsel araç gereç yapımcısı Guillaume Amontons tarafından yeniden keşfedildikten sonra ancak yaklaşık iki yüz yıl sonra gün yüzüne çıkabildiler.[14]

Leonardo daha sonra her bir etkenin etkisini ölçmek üzere deneyler yaptı. Eğim aşağı kayan bir nesnenin gücünü ölçmek için günümüzde tribometre olarak bilinen bir alet tasarladı; bu alet ancak on sekizinci yüzyılda yeniden keşfedilecekti. Bu aletle günümüzde sürtünme katsayısı adını verdiğimiz, bir yüzeyin bir diğer yüzey üzerindeki hareketi için gereken kuvvet ile yüzeyler arasındaki baskının birbirine oranını inceledi. Bir odun parçasının başka bir odun parçası üzerinde kaymasında, bu oranı 0,25 olarak hesapladı ki yaklaşık olarak doğrudur.

Eğimli yüzeyi yağladığında sürtünmenin azaldığını gördü; böylelikle mekanik cihazlara yağlama noktaları ekleyen ilk mühendisler arasında yerini aldı. Ayrıca 1800'lerin sonlarına dek yaygın şekilde kullanılmayan bilye yatağı ve silindir yatağı gibi aletlerin kullanımına olanak tanıyan tasarımlar yaptı.[15]

Büyük kısmı daha verimli makinelerin tasarımlarına ayrılmış olan Madrid Kodeksi I'de Leonardo, ağır bir nesneyi yukarı kaldırmak üzere büyük bir vidanın döndürüldüğü cihazlardan biri olan vidalı kaldıraçların yeni bir çeşidini çizdi (res. 56). Bu tarz cihazlar on beşinci yüzyılda yaygın kullanılmaktaydı. Bunların bir dezavantajı, ağır bir yük aşağı doğru bastırdığında büyük bir sürtünme yaratmasıydı. Leonardo'nun getirdiği ve muhtemelen türünün ilk örneği olan çözüm, dişli ile dişli pulu arasına birkaç bilye yatağı yerleştirmekti ki bunu kaldıracın solunda ayrıntısıyla çizmiştir. Bunun da solunda daha detaylı şematik bir



Res. 56. Bilye yatakları yerleştirilmiş bir vidalı kaldıraç.

çizim yer alır. Yanına şu satırları yazmıştır: "Düz bir yüzeyin ağırlığı benzer bir yüzey üzerinde deviniyorsa aralarına yerleştirilmiş bilyeler ya da silindirler bu devinimi kolaylaştırır. Eğer bilyeler ya da silindirler hareket halindeyken birbirlerine temas ederse temas etmedikleri duruma kıyasla devinimi zorlaştırır çünkü temas ettiklerinde sürtünme, bir karşıt harekete yol açar ve bu devinimler birbirlerine ters düşerek birbirlerine engel olur. Ancak bilyeler ya da silindirler arasında belli bir mesafe bulunursa bu hareketi yaratmak kolaylaşır."[16]

Ardından, her zamanki Leonardo tavrıyla, farklı boylar ve düzeneklerdeki bilye yataklarıyla yaptığı düşünce deneylerini sayfalar dolusu çizdi. Üç nokta bir düzlemi tanımlayacağından ve böylelikle üç bilye her zaman düz bir yüzeye temas edeceğinden, buna karşın dört bilye

hizadan sapabileceğinden, üç bilyenin dörtten daha işlevsel olacağı sonucuna vardı.

Leonardo aynı zamanda sürtünmeyi azaltmaya yönelik bir alaşım üretmek üzere en iyi metal karışımlarının kaydını tutan ilk kişidir. Bu amaçla "üç birim bakır ile yedi birim kalay birlikte eritilmeliydi" ki bu karışım, ayna yapmakta kullandığı alaşımın bir benzeriydi. Madrid Kodeksleri'nin keşfinde ve 1965'te yayınlanmasında parmağı olan teknoloji tarihçisi Ladislao Reti, "Leonardo'nun formülü kusursuz bir sürtünme önleyici bileşim ortaya çıkarır," diye yazar. Leonardo bir kez daha zamanının üç yüzyıl ilerisindeydi. İlk sürtünme önleyici alaşımı bulan kişi olarak genellikle, 1839'ta bakır, kalay ve antimondan oluşan bir alaşımın patentini alan Amerikalı mucit Isaac Babbitt'in ismi anılır.[17]

Leonardo makineler üzerinde yaptığı çalışmalarla, Newton'unkinin habercisi olan mekanist bir dünya görüşü geliştirmişti. Evrendeki –insanın eklemli organlarından makinelerin en küçük dişlisine, damarlarımızdaki kandan nehirlerdeki suya– tüm hareketlerin aynı yasalara göre gerçekleştiği sonucuna varmıştı. Bu yasalar birbirine benzer; bir gerçeklikteki hareket, başka bir gerçekliktekiyle karşılaştırılabilir ve örüntüler ortaya çıkar. Leonardo'nun aygıtlarına dair bir incelemesinde Marco Cianchi, "İnsan bir makinedir, bir kuş bir makinedir, evren tamamen bir makinedir," diye yazar.[18] Leonardo, o ve diğerleri Avrupa'yı yeni bir bilim çağına sokarken, sebep ve sonuca dair mekanist olmayan açıklamalara inanan astrologlar, simyacılar ve diğerleriyle alay ediyor, dini mucize fikrini rahiplere havale ediyordu.

13. BÖLÜM

Matematik

GEOMETRİ

Leonardo gözlemleri teorilere dönüştüren kilit öğenin matematik olduğunu iyice kavramıştı. Doğanın, kanunlarını yazarken kullandığı dildi matematik. "Bilimde matematiğin uygulanamadığı hiçbir kesinlik yoktur," diyordu.[1] Haklıydı. Perspektif yasalarını kavramak üzere geometriyi kullanmak ona doğanın güzelliğinin sırlarının matematik yoluyla doğadan nasıl çıkarılacağını ve bu sırları nasıl ifade edeceğini öğretmişti.

Leonardo keskin görüş yeteneği sayesinde geometriye doğal bir yatkınlığa sahipti ve matematiğin bu dalı, doğanın işleyiş tarzına dair onun bazı formüller ortaya koymasına yardım etti. Ancak şekillerle yakaladığı uyumu sayılarla yaşayamadı ve dolayısıyla aritmetiği o kadar kolay kullanamadı. Defterlerindeki bazı notlarda, örneğin 4.096'yı ikiyle çarparken eldeki 1'i unutup 8.092 sonucuna ulaştığını görürüz.[2] Geç Rönesans âlimlerine Araplar ve Perslerin miras bıraktığı, doğanın yasaları ve değişkenlerini sistemleştirmede sayılar ve harflerin kullanımına dayalı harika bir araç olan cebire gelince: Leonardo bundan bihaberdi; bu da onun doğada ayırt ettiği örüntüleri resmetmede denklemleri fırça vuruşları gibi kullanma becerisine sekte vurdu.

Leonardo'nun aritmetiğin aksine geometride hoşlandığı şey, sayılar, ayrık basamaklar ve dolayısıyla kesintili birimlerken, geometrik biçimlerin kesintisiz nicelikler olmalarıydı. "Aritmetik sürekliliği olmayan niceliklerle, geometriyse kesintisiz niceliklerle ilgilenir," diye yazar.[3] Günümüzün ifadesiyle, onun dijital yatkınlıktan ziyade, analojiler

(evet, *analog* kelimesi buradan gelir) olarak biçimleri kullanmak da dâhil analog araçlarda kendini daha rahat hissettiğini söyleyebiliriz. Dile getirdiği gibi: "Aritmetik kesin ve kusursuz birimlerle yaptığı hesaplamalarla bir hesaplama bilimidir ama kesintisiz nicelikleri ele almada işe yaramaz."[4]

Geometri ayrıca görsel bir uğraş olma avantajına sahipti. Gözlem ve hayal gücünün kullanımını gerektiriyordu. "Kabukların nasıl helezonik bir şekil aldığını, yaprakların ve taçyaprakların saplardan nasıl çıktığını ve bir kalp kapakçığının kusursuz bir ekonomiyle çalışmasını gerektiren sebepleri incelediğinde, arzuladığı sonuçlara geometrik analizlerle ulaşırdı," diye yazar Martin Kemp. [5]

Cebir bilmediğinden, bir değişkenin yol açtığı değişim oranını anlatmak için geometriyi kullandı. Örneğin, düşen nesnelerin hızı, seslerin yükseklikleri ve uzak nesnelerin perspektif görünüşündeki değişim oranlarını temsilen üçgenler ve piramitler kullandı. "Oran sadece sayılar ve ölçülerde bulunmaz; sesler, ağırlıklar, zaman ve mekânlar ve var olan bütün güçlerde de görülebilir," diye yazdı.[6]

LUCA PACIOLI

Leonardo'nun Milano saray çevrelerindeki en yakın dostlarından biri, yaygın kullanıma giren ilk çift girişli muhasebe sistemini geliştiren matematikçi Luca Pacioli'ydi. Pacioli de Leonardo gibi Toscana'da doğmuş ve aritmetiğe dayalı ticaret eğitimi veren ancak Latince öğretilmeyen bir abaküs okuluna gitmişti. Bir süre zengin ailelerin erkek çocuklarına özel ders veren gezgin bir öğretmen olarak çalıştıktan sonra Fransiskan keşişi olmuş ancak hayatının hiçbir döneminde manastır hayatı yaşamamıştır. 1494'te Venedik'te basılan bir matematik ders kitabı yazdı; Latince yerine İtalyanca yazdığı bu kitap, bu özelliğiyle on beşinci yüzyılın sonlarında matbaanın yaygınlaşmasıyla pıtrak gibi yayılmaya başlayan yerel dillerde öğrenim eğiliminin bir parçası haline geldi.

Leonardo, yayımlanır yayımlanmaz kitabın bir nüshasını satın almış ve İncil'e ödediği paranın iki katından fazlasını ödediği bu yüksek meblağlı alışverişi defterine kaydetmiştir.[7] Ayrıca, Pacioli'nin Milano sarayında işe başlamasının Leonardo'nun katkılarıyla gerçekleşmiş

olması da muhtemeldir. Saraya 1496'da giren matematikçi Pacioli, Leonardo gibi, Corte Vechhia'da kendisine tahsis edilen alanda yaşamaya başladı. Geometrik şekiller ortak tutkularıydı. Pacioli'nin bir portresi (res. 57) onu bir öğrencisiyle birlikte üzerinde bir iletki, bir pergel ve sivri uçlu bir kalem bulunan bir masanın önünde tasvir eder; yanı başlarında tavandan sarkan, on sekiz kare ve sekiz üçgenden oluşan, yarıya kadar su dolu bir çokyüzlü görülür.

Pacioli'nin saraydaki görevinin az bilinen ama önemli bir parçası, Leonardo gibi, saraydaki eğlence ve gösterilere katkıda bulunmaktı. Saraya gelişinden hemen sonra tutmaya başladığı bir defter olan "Sayıların Gücü Üzerine"de Pacioli, saray eğlencelerinde sunulmak ve çözülmek üzere bilmeceler, zorlu matematik soruları, sihirbazlık numaraları ve salon oyunları derlemiştir. Pacioli'nin numaraları arasında yumurtayı masada yürütmek (bunun için balmumu ve bir tutam saç gerekiyordu), madeni bir parayı bardağın içinde yukarı aşağı hareket



Res. 57. Luca Pacioli.

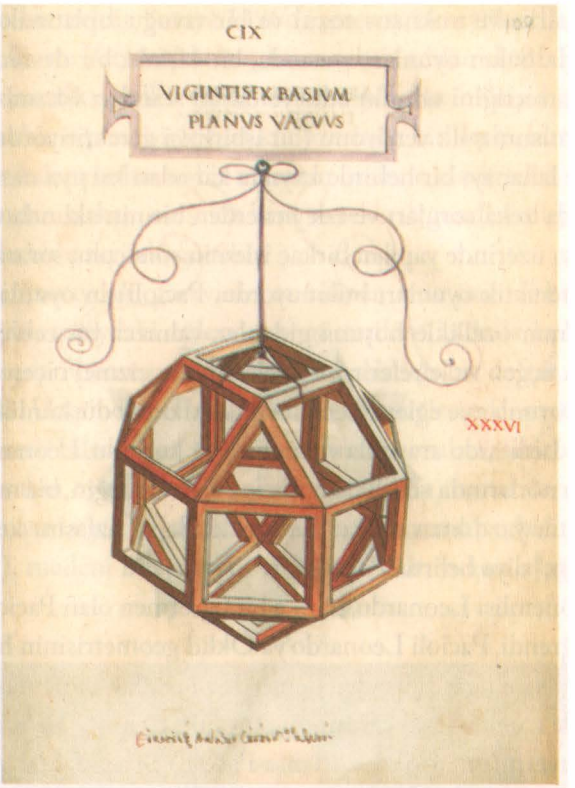
ettirmek (sirke ve mıknatıs tozu) ve bir tavuğu zıplatmak (cıva) gibi şeyler vardı. Salon oyunları arasında, bir kişinin bir destenin içinden hangi kartı seçtiğini tahmin etmeye dayalı standart iskambil numarasının yayımlanmış ilk versiyonu (bir işbirlikçi gerektiriyordu); bir kurt, bir keçi ve lahanayı bir nehirde kayıkla karşıdan karşıya nasıl geçirirsiniz tarzında zekâ soruları ve izleyicilerden birinin aklında tuttuğu sayıyı, bu sayı üzerinde yapılan birkaç işlemin sonucunu sorarak bulmaya dayalı matematik oyunları bulunuyordu. Pacioli'nin oyunları arasında Leonardo'nun özellikle hoşuna gidenler, yalnızca bir cetvel ve pergel kullanarak üçgen ve karelerin etrafına daireler çizmeyi içerenlerdi.

Bu tür oyunlar ve eğlencelere duydukları ortak düşkünlük sayesinde Pacioli'yle Leonardo arasında yakın bir bağ kuruldu. Leonardo'nun adı Pacioli'nin notlarında sık sık karşımıza çıkar. Örneğin, bir numarasının ana hatlarını yazdıktan sonra "Leonardo, daha fazlasını kendi başına yapabilirsin," diye belirtir Pacioli.[8]

Daha önemlisi Leonardo, harika bir öğretmen olan Pacioli'den matematik öğrendi. Pacioli Leonardo'ya Öklid geometrisinin inceliklerini ve güzelliklerini öğretti ve aynı derecede muvaffak olmamakla birlikte, karelerin ve kareköklerin çarpımını öğretmeye çalıştı. Leonardo ne zaman bir kavramı anlamakta zorlansa Pacioli'nin açıklamalarından bazı bölümleri kelimesi kelimesine defterine geçirirdi.[9]

Leonardo bu iyiliğe, Pacioli'nin Milano'ya geldikten sonra yazmaya başladığı, mimari, sanat, anatomi ve matematikte oran ve orantıların rollerini incelediği *İlahi Oran Üzerine* adlı kitabı için muhteşem bir sanatsal güzellik ve zarafete sahip bir dizi matematiksel illüstrasyon çizerek karşılık verdi. Sanat ile bilim dalları arasındaki kesişimleri hep takdir eden Leonardo, kitabın ele aldığı konuya bayılmıştı.

Leonardo'nun Pacioli'nin 1498'de tamamladığı kitabı için yaptığı çizimlerin çoğu Platonik cisimler olarak bilinen beş şeklin varyasyonlarıdır. Bunlar her tepe noktasında aynı sayıda yüzün kesiştiği çokyüzlülerdir: piramitler, küpler, oktahedronlar (sekiz yüzeyli), dodekahedronlar (on iki yüzeyli) ve icosahedronlar (yirmi yüzeyli). Ayrıca, sekiz tanesi karelerle çevrelenmiş eşkenar üçgenlerden oluşan yirmi altı yüzeyli rombiküboktahedron gibi daha karmaşık şekiller de çizmiştir (res. 58). Bu şekilleri anlaşılabilir kılmak için yeni bir yönteme de öncülük etmiş, onları katı cisimler olarak çizmek yerine, ahşap kirişlerden



Res. 58. Leonardo'nun Pacioli'nin kitabı için çizdiği rombiküboktahedron.

yapılmış içi boş çerçeveler halinde resmetmiştir. Pacioli'nin kitabı için yaptığı altmış çizim, Leonardo'nun hayattayken yayımlanmış yegâne çizimleridir.

Leonardo'nun dehasının bir parçası da bu çizimlerdeki geometrik tasvirlere gözümüzün önünde sallanan gerçek nesnelermiş izlenimi veren ışık ve gölge kullanımıdır. Işık hem sert hem de daha yumuşak gölgeler oluşturan bir açıdan vurur. Cismin her yüzü bir pencere gözüne dönüşür. Leonardo'nun perspektifteki ustalığı, üç boyutlu görünümü güçlendirir. Kafasındaki şekilleri somut nesneler olarak tasavvur edip kâğıt üzerine ustaca aktarabiliyordu. Ama bu çizimleri yaparken muhtemelen, tıpkı Pacioli'nin portresinde tavandan sallanan çokyüzlü gibi, ipten sarkıttığı gerçek ahşap modeller de kullanmıştı. Leonardo, hem

gözlem hem de matematiksel akıl yürütme aracılığıyla ve kuşların uçuşu üzerine yaptığı incelemeleri geometrik şekiller üzerindeki çalışmalarıyla birleştirerek, bir üçgen piramidin ağırlık merkezini (tepe noktasını taban merkezine birleştiren doğrunun tabandan itibaren 1/4'üne denk gelen noktasıdır) bulan ilk kişi oldu.

Pacioli kitabında Leonardo'yu minnetle anıp çizimler hakkında "tüm matematiksel disiplinlerin ustası, ölümlülerin şahı, en seçkin Floransalı Leonardo da Vinci'miz o mesut günlerde, benimle birlikte, aynı maaşla, harika Milano şehrindeyken kendisinin tarifsiz sol eliyle tasarlanıp çizilmiştir," diye yazar. Pacioli daha sonra Leonardo'nun, "ressamların, perspektifçilerin, mimarların ve müzisyenlerin en değerlisi, her açıdan kusursuz," olduğunu dile getirip beraber geçirdikleri günleri, "miladi 1496-1499 yılları arasında pek saygıdeğer efendimiz Milano Dükü Ludovico Maria Sforza Anglo'nun emrinde olduğumuz o mesut günler," şeklinde yâd eder.[10]

Pacioli'nin kitabı altın oran veya ilahi oran olarak da bilinen ve sayı dizileri, geometri ve sanatta sık sık karşımıza çıkan yaklaşık 1,61803398 değerindeki irrasyonel sayıya odaklanıyordu. Bu sayı irrasyonel bir sayı olduğundan, virgülden sonraki basamaklar düzensiz olarak sonsuza uzanır. Altın oran, bir doğru parçasını iki parçaya böldüğünüzde, bütün uzunluk ile uzun parça arasındaki oran, uzun parça ile kısa parça arasındaki orana eşit olduğunda oluşur. Örneğin, 100 cm uzunluğunda bir doğru parçasını alın ve onu 61,8 cm ve 38,2 cm'lik iki parçaya bölün. Altın orana yakın bir sonuç elde edersiniz çünkü 100 bölü 61,8 ve 61,8 bölü 38,2 işlemlerinin sonuçları birbirine çok yakındır (yaklaşık 1618).

Öklid yaklaşık MÖ 300'de bu oran hakkında yazmıştı ve o tarihten beri bu konu matematikçileri büyülemeye devam etmiştir. Pacioli bunun *ilahi oran* ismiyle yaygın şekilde anılmasını sağlayan ilk kişiydi. Aynı ismi taşıyan kitabında, küp, prizma ve çokyüzlüler gibi katı geometrik cisimlerle ilgili çalışmalarda bu oranın nasıl ortaya çıktığını anlattı. Dan Brown'ın *Da Vinci Şifresi* örneği gibi popüler kaynaklara göre altın oran, Leonardo'nun tüm sanatında yer alır.[11] Bu böyleyse bile Leonardo'nun bunu kasıtlı yaptığı kuşkuludur. *Mona Lisa* ve *Aziz Jerome* tabloları üzerinde çizilen diyagramlarla Leonardo'nun altın oranı nasıl kullandığını göstermek mümkünse bile Leonardo'nun bu kati

matematiksel oranı bilinçli şekilde kullandığına dair kanıtlar ikna edici değildir.

Yine de Leonardo'nun uyumlu oranlara duyduğu ilgi, bu oran ve orantıların anatomi, bilim ve sanattaki tezahür biçimlerine dair yaptığı kapsamlı araştırmalarda kendini gösteriyordu. Bu onu bedendeki orantılar, müzikteki harmonik notalar ve doğanın eserlerinde tezahür eden güzelliğin altında yatan diğer oranlar arasındaki analojilerin peşine düşmeye sevk etti.

ŞEKİLLERİN DÖNÜŞÜMÜ

Bir sanatçı olarak Leonardo, özellikle nesnelerin hareket ettiklerinde biçimlerinin nasıl dönüştüğüyle ilgiliydi. Suyun akışına dair gözlemleri onu hacmin korunumu fikrine yönelik bir hayranlığa sevk etmişti: belli bir miktarda suyun akarken şekli değişiyor ama hacmi tamamen aynı kalıyordu.

Hacimlerin dönüşümünü kavramak, özellikle bedenleri hareket halindeyken tasvir etmede uzmanlaşmış Leonardo gibi bir sanatçı için çok faydalıydı. Bu ona, bir nesnenin biçiminin, hacmi sabit kalırken nasıl çarpıtılarak ya da dönüştürülerek resmedileceği konusunda yardımcı oldu. "Hareket eden her şeyde," diye yazdı, "ilerlediği alan, geride bıraktığı alan kadar büyüktür."[12] Bu sadece su kütleleri için değil, aynı zamanda bir insanın bükülen kolu ve yana dönen gövdesi için de geçerlidir.

Leonardo, geometrinin doğa olayları için analojiler sağlama potansiyeline dair ilgisi arttıkça, bir geometrik şekil bir başkasına dönüştüğünde hacmin aynı kaldığı daha çok sayıda teorik örneğin peşine düştü. Buna bir örnek, bir kareyi alıp bunu tamı tamına aynı alana sahip bir daireye dönüştürmektir. Bunun üç boyutlu bir örneğiyse bir kürenin aynı hacme sahip bir küpe nasıl dönüştürüleceğini göstermektir.

Leonardo bu dönüştürmelerle delice uğraşarak ve kavrayışlarını sürekli not alarak, şekiller ile nesnelerin kimi oranları aynı tutularak dönüştürülme yollarını araştıran topoloji alanının ortaya çıkmasına katkı sağladı. Bir defterden diğerine onun –bazen takıntılı bir odaklılıkta, geri kalan örneklerdeyse dalgın dalgın rastgele çizerek– kıvrımlı biçimleri alıp aynı ölçülerde dikdörtgen şekillere dönüştürdüğünü ya

da aynı işlemi piramit ve konilere uyguladığını görürüz.[13] Bu tür dönüştürmeleri kafasında canlandırıp çizebiliyor, bazen eritilmiş balmumu kullanarak deneme amacıyla kopyalarını çıkarıyordu. Ancak geometrinin, sayıların karelerini, kareköklerini, küp ve küpköklerini almak gibi işlemleri içeren matematik araçlarında başarılı değildi. Defterine, Pacioli'yi kastederek, "Üstat Luca'dan köklerin çarpımını öğren," diye yazmıştı. Ancak hiçbir zaman matematikte yetkinleşmedi ve kariyeri boyunca denklemler yerine çizimleri kullanarak geometrik dönüşümleri kavramaya çalıştı.[14]

Bu başlık altında yaptığı araştırmalarını derlemeye başladı ve 1505'te "dönüşüm adlı, bir nesnenin bir başkasına, malzemesi yok olmadan ya da artmadan dönüşmesiyle ilgili bir kitap" yazma niyetini beyan etti.[15] Diğer incelemeleri gibi, bu konuda muazzam içerikli sayfalar doldurdu ama bunlar bir kitaba dönüşmedi.

DAİREYİ KARELEŞTİRMEK

Hacmin korunumu ilkesine ilişkin Leonardo'nun özellikle aklını kurcalayan ve nihayetinde onda takıntıya dönüşecek olan bir mesele, antik Yunan matematikçi Hipokrates'e* dayanıyordu. Bu, hilal biçimini andıran bir geometrik şekille ilgilidir. Hipokrates hoş bir matematik olgusu keşfetmişti: büyük bir yarım daire ile küçük bir yarım daireyi üst üste oturtarak bir hilal ortaya çıkarıldığında, büyük yarım dairenin içinde hilalle tamı tamına aynı alana sahip bir dik üçgen oluşturulabiliyordu. Bu, bir daire ya da bir hilal gibi kavisli bir şeklin iç alanını tamı tamına ölçmenin ve bu alanı üçgen veya dörtgen gibi dik köşeli bir biçimde aynen kullanmanın keşfedilen ilk yöntemiydi.

Leonardo bayılmıştı buna. Defterlerine iki yarım daireyi üst üste bindirdiği çok sayıda gölgelendirilmiş çizim yaptı ve ardından, ortaya çıkan hilallerle aynı alana sahip üçgenler ve dörtgenler oluşturdu. Her geçen yıl, adeta bir oyun bağımlısı gibi, üçgenler ve dörtgenlerle aynı alana sahip yuvarlak şekiller yaratmanın yollarını arayıp durdu. Bir resim yaparken kritik aşamaların tarihlerini hiçbir zaman belirtmese de bu geometri çalışmalarındaki her ufak ilerlemeyi adeta notere tasdik

* Sakızlı Hipokrates (MÖ 470-410 dolayları) Yunan matematikçi ve astronom. Tıbbın babası kabul edilen Hipokrat ise Hipokrates II olarak da bilinir ve Kos adasındandır. (*e.n.*)

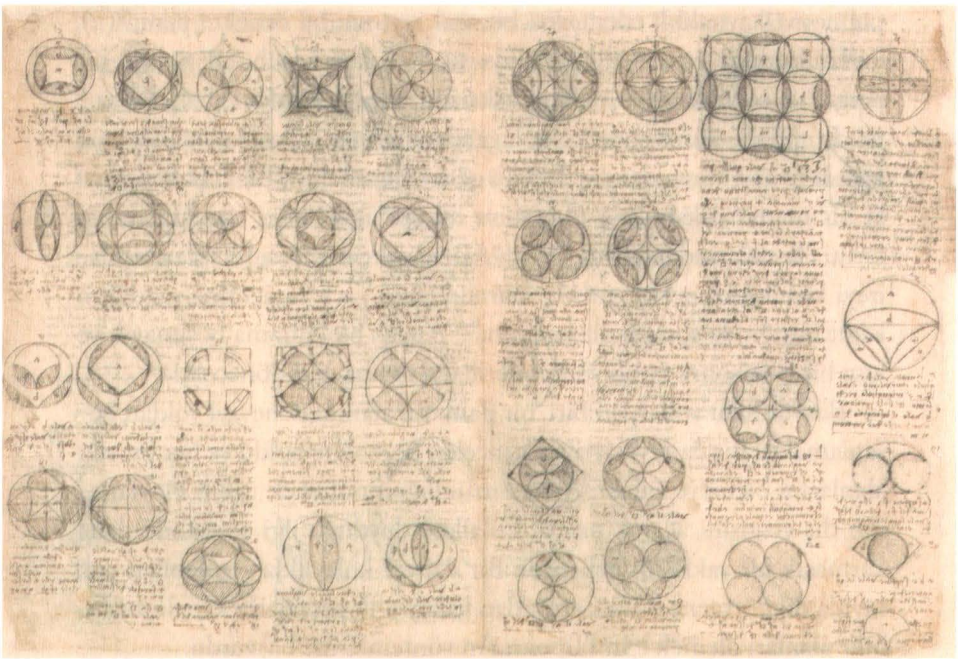
ettirilecek tarihi bir an gibi gördü. Bir gece büyük heyecanla, "Çok uzun zamandır açıyı iki eşit eğriye oturtmanın yollarını araştırdım... Bugün, 1509 yılının 30 Nisan akşamı saat 10'da çözümü buldum," diye yazmıştı.[16]

Birbirine eşit alanlar arayışı entelektüel bir uğraş olduğu kadar estetikti de. Bir süre sonra eğik üçgenler gibi deneysel geometrik şekiller sanatsal biçimlere dönüştü. Bir dizi sayfada (res. 59), her birinde gölgeli ve gölgesiz kısımların alan itibariyle birbiriyle nasıl ilişkilendiğinin not düşüldüğü 180 adet üst üste bindirilmiş yuvarlak ve düz kenarlı şeklin diyagramları çizdi.[17]

Her zamanki gibi, konuyla ilgili bir inceleme derlemeye karar verdi –*De Ludo Geometrico* adını verdi (Geometri Oyunu Üzerine)– ve bununla ilgili sayfalarca yazı yazdı. Bu çalışması da artık tahmin edeceğiniz üzere, basılmak üzere son haline getirilemeyen diğer incelemelerinin arasına katıldı.[18] Buradaki *ludo* sözcüğü seçimi ilginçtir; sürükleyici ama biraz oyunu andıran bir uğraş ya da eğlenceyi ima eder. İşin aslı, hilallerle bu kadar kafayı takarak oynamak, görünüşe bakılırsa zaman zaman onu deliliğe sürüklemişti. Ancak ona göre bu çok cezbedici, onu doğanın harikulade örüntülerinin sırlarına yaklaştıracak bir zihin jimnastiğiydi.

Bu takıntıları Leonardo'yu Vitruvius, Euripides ve başkaları tarafından aktarılan kadim bir bilmeceye yönlendirdi: MÖ beşinci yüzyılda veba belasıyla karşı karşıya kalan Delos sakinleri Delfi kâhinine danışırlar. Kâhin onlara, küp biçimindeki Apollon sunağının boyutlarını tam iki katına çıkarmanın matematiksel bir yöntemini bulurlarsa vebanın sonlanacağını söyler. Her kenarı iki kat uzattıklarında, veba daha da kötüleşir; Kâhin onlara böyle yaparak küpün boyutlarını iki kat değil sekiz kat büyüttüklerini açıklar. (Örneğin, kenarları 60 santimlik bir küpün hacmi kenarları 30 santimlik bir küpün hacminin sekiz katıdır.) Problemin geometrik olarak doğru çözümü, her bir kenarın uzunluğunu 2'nin küpköküyle çarpmayı gerektirir.

Kendine yazdığı "Üstat Luca'dan köklerin çarpımını öğren," notuna rağmen Leonardo, bırakın küpkökleri, kareköklü işlemleri bile yapmayı beceremiyordu. Kaldı ki becerebilseydi bile 2'nin küpkökü irrasyonel bir sayı olduğundan ne o ne de veba belasına yakalanmış



Res. 59. Birbirine eşit geometrik alanları saptamak.

Yunanlar bu problemi sayısal hesaplamalarla çözebilecek araçlara sahipti. Ama Leonardo probleme görsel bir çözüm getirmeyi başardı. Çözüm, tıpkı bir karenin, bunu çaprazlamasına yarıya bölen bir çizgi çekilerek yeni bir kare oluşturulmasıyla, dolayısıyla da hipotenüsünün karesinin alınmasıyla ebat olarak iki misline çıkarılabilmesi gibi, ilk baştaki küpü çaprazlamasına kesen bir düzleme yerleştirilecek bir küp çizmekte bulunabiliyordu.[19]

Leonardo ayrıca bununla ilgili bir bilmeceyle, kadim matematik bulmacalarının en ünlüsüyle de çok uğraştı: bu, daireyi kareleştirme meselesiydi. Buradaki zorlu iş, bir daire alıp sadece bir pergel ve cetvel kullanarak, tamı tamına aynı alana sahip bir kare yaratmaktır. Bu muamma Hipokrates'i bir dairesel şekli aynı hacme sahip bir üçgene çevirmenin yollarını aramaya sevk etmişti. Leonardo da, on yıldan fazla bu meseleyle uğraştı.

Bugün bir daireyi kareleştirmeye yönelik bir matematik işleminin, kesirli olarak ifade edilemeyen ve rasyonel katsayı içeren herhangi bir

polinoma kaynaklık edemeyen bir asal sayının, bu örnekte pi'nin (π), kullanılmasını gerektirdiğini biliyoruz.[20] Dolayısıyla bunu sadece bir pergel ve cetvelle başarmak olanaksızdır. Ancak ısrarcı çabaları, Leonardo'nun düşünme sürecinin olağanüstülüğünü ortaya koyar. Bir gün, gece boyunca süren denemelerinin getirdiği tükenmişlik ama heyecanla bir matematik buluşu olduğunu düşündüğü şeyler için kullandığı tarihi cümlelerinden birini yazdı: "Aziz Andreas gecesi [30 Kasım] daireyi kareleştirmeyi başardım; mumun ateşi, gece ve üzerine yazdığım kâğıt bittiğinde sonuca ulaşmıştım."[21] Ancak bu kutlama boşunaydı ve kısa bir süre sonra farklı yöntemlerle uğraşısına geri dönecekti.

Başvurduğu yollardan biri, bir dairenin alanını deneysel yoldan hesaplamaktı. Bir daireyi sivrilerek incelen üçgenlere böldü ve her birinin alanlarını ölçmeye çalıştı. Ayrıca uzunluğunu ölçmek üzere bir dairenin dış çizgisini açarak uzattı. Hilallere duyduğu ilgi sayesinde daha karmaşık bir yaklaşım geliştirdi. Bir daireyi kolaylıkla ölçülebilen çok sayıda dikdörtgene böldü, ardından kalan eğik parçalarla karşılaştırılabilir alanları ölçmek için Hipokrat'ın yöntemlerine başvurdu.

Bir diğer bir uzun soluklu girişiminde bir daireyi pek çok dilime böldükten sonra, bu dilimleri üçgenler ve yarım dairelere böldü. Bu dilimleri bir dikdörtgene dönüştürdü ve aynı işlemi giderek daha küçük dilimlerle uygulayarak, sonsuza dek küçülen üçgenler oluşturma sınırına yaklaştı. Bu yönelimleri kalkülüsün gelişimini hazırlayan girişimleri önceliyordu ancak Leonardo, Leibniz ile Newton'un iki yüz yıl sonra kalkülüsü, yani değişimin matematiksel incelemesini tasarlamalarını sağlayan yetilere sahip değildi.

Leonardo hayatı boyunca şekillerin dönüşümüne hayranlık duydu. Defterlerinin kenarları, bazen de sayfaların tamamı, bir geometrik şekli aynı alana veya hacme sahip başka bir şekle dönüştürmede yeni numaralar bulmaya çalışırken, bir dairenin içindeki karelerin içindeki yarım dairelerin içindeki üçgenlerle dolup taşıyordu. Bir daireyi kareleştirmeye ilişkin 169 formül öne sürdü; bir sayfada o kadar çok örnek çizmişti ki sayfa bir desen kitabından alınmış gibi gözüküyordu. Ölümüne doğru, yazdığı son sayfa olarak bilinen, "çorba soğuyor" ifadesiyle biten o ünlü defter sayfası bile karşılaştırılabilir alanları ölçmeye çalışan üçgenler ve dörtgenlerle doldurulmuştu.

Kenneth Clark bunlar için "matematikçilerin ilgisini çekmeyecek, sanat tarihçilerininse hiç ilgilenmeyeceği hesaplamalar" ifadesini kullanır.[22] Doğru ama bunlar Leonardo'nun ilgisini çekiyordu. Hem de saplantı derecesinde. Bunlar matematikte tarihi buluşlar yaratmadı ancak Leonardo'daki, önceki sanatçılarda örneği bulunmayan (kuş kanatları ve sudaki, kıpır kıpır bir bebek İsa ve bağrını döven Aziz Jerome'deki) hareketi algılama ve tasvir etme becerisinin ayrılmaz parçalarıydı.

14. BÖLÜM

İnsanın Doğası

ANATOMİK ÇİZİMLER (İLK DÖNEM, 1487–1493)

Leonardo, Floransa'da genç bir ressam olarak insan anatomisini incelerken öncelikle sanatını geliştirmeyi amaçlamıştır. Kendisi gibi sanatçı-mühendis olan selefi Leon Battista Alberti, bir ressamın anatomi bilmesinin şart olduğunu çünkü insan ve hayvanları doğru dürüst resmedebilmek için öncelikle içyapılarını kavramak gerektiğini yazmıştı. Leonardo'nun kutsal kitabı olarak gördüğü *Resim Üzerine*'de, "Hayvanın kemiklerini tek tek ele alın, üzerlerine kasları koyun, sonra da hepsini deriyle kaplayın," tavsiyesinde bulunur. "Bir insanı giydirmeden önce çıplak çizeriz, sonra onu kumaşlara sararız. Çıplak çizerken, önce kemik ve kaslarını yerleştiririz, sonra da bu kas ve kemikleri deriyle kaplarız; böylece her kasın derinin altında nerede olduğunu anlamak kolaylaşır."[1]

Leonardo bu öğüdü başka herhangi bir sanatçının, hatta birçok anatomistin hayal bile edemeyeceği büyük bir coşkuyla benimsedi ve defterlerinde aynı nasihati kendisi de verdi: "Bir ressamın iyi bir anatomist olması şarttır, böylece insan bedeninin çıplak kısımlarını çizebilir ve tendonlar, sinirler, kemikler ve kasların anatomisini bilir."[2] Leonardo, Alberti'nin öğretisinin başka bir yönünü de benimseyerek, psikolojik duyguların fiziksel hareketlere nasıl yol açtığını bilmek istedi. Tüm bu süreç onu, sinir sisteminin çalışma biçimi ve optik izlenimlerin nasıl işlemden geçirildiğiyle de ilgilenmeye sevk edecekti.

Bir ressam için en temel anatomik bilgi, kasların yapısıydı ve Floransalı sanatçılar bu konuda öncüydü. 1470 dolaylarında, Leonardo, Verrocchio'nun atölyesinde çalışırken, yakınlardaki bir başka atölyede Antonio del Pollaiuolo, bakır plaka üzerine yaptığı etkileyici bir gravürde çıplak erkeklerin görkemli kaslarını sergilediği bir savaş sahnesi resmediyordu. Vasari, Pollaiuolo hakkında, "anatomik incelemeler yapmak için birçok kadavra üzerinde diseksiyon yaptı," diye yazar ama bunlar muhtemelen yüzeysel incelemelerdi. Bu diseksiyonlardan bazılarını gözlemlemiş olma ihtimali bulunan Leonardo bekleneceği üzere, daha derin incelemeler yapma hevesine kapılıp Floransa'daki Santa Maria Nuova hastanesiyle yaşam boyu sürdüreceği bir ilişkinin temellerini attı.[3]

Milano'ya taşındıktan sonra anatomik çalışmaların burada sanatçılardan çok tıp bilginleri tarafından yürütüldüğünü fark etti.[4] Bu şehirde bilimsel çalışmalar sanattan daha ön plandaydı ve Pavia Üniversitesi, tıp araştırmalarının merkeziydi. Kısa bir süre sonra kendini önde gelen anatomi uzmanlarından ders alırken buldu; Leonardo'ya kitaplarını ödünç veriyor, diseksiyon yapmayı öğretiyorlardı. Onların etkisi altında, anatomiyi sanatsal bir uğraşın yanı sıra, bilimsel bir uğraş olarak ele almaya başladı. Ama ikisini birbirinden ayırmadı. Farklı alanlardaki pek çok çalışmasında olduğu gibi, anatomik çalışmalarında da sanat ve bilim onun için iç içe geçmişti. Sanat anatomiyi derinden kavramayı gerektiriyordu ve doğanın harikulade güzelliğine duyduğu içten takdir, Leonardo'nun bu kavrayışa ulaşmasına yardımcı oldu. Kuşların uçuşuyla ilgili araştırmalarında olduğu gibi, pratik kullanıma yönelik bilgilerin arayışıyla yola çıkıp ardından salt merakından ve keyif aldığından, sırf öğrenmek için bilginin peşine düştü.

Bu, Milano'da geçirdiği yedi yılın ardından araştırmak istediği konuların bir listesini çıkarmak için boş bir defter sayfasının başına oturduğunda son derece aşikârdı. Sayfanın tepesine o günün tarihini attı: "2 Nisan 1489." Bu onun için son derece alışılmadık bir şeydi ve önemli bir işe kalkıştığına işaret ediyordu. Soldaki sayfaya hassas kalem darbeleriyle insan kafatasının damarlarla birlikte iki farklı görünümünü çizdi. Sağdaki sayfada incelenecek konuları listeledi:

"Hangi sinir gözün hareket etmesine yol açar ve bir gözün
hareketinin diğerini de hareket ettirmesini sağlar?"

Göz kapaklarının kapanmasını.

Kaşların kalkmasını...

Dişler sıkılıyken dudakların ayrılmasını.

Dudakların bir noktada birleşmesini.

Gülmeyi.

Şaşkınlığı ifade etmeyi.

"İnsan yaşamının rahim içinde nasıl başladığını ve neden sekiz aylık bir bebeğin hayatta kalamadığını açıkla."

Hapşırmanın ne olduğunu.

Esnemenin ne olduğunu.

Epilepsi.

Spazm.

Felç...

Bitkinlik.

Açlık.

Uyku.

Susama.

Şehvet...

Hangi tendonun uyluğun hareket etmesine yol açtığını.

Ve vücudun dizden ayağa ve bilekten ayak parmaklarına hareket etmesini.[5]

Liste gözlerin nasıl hareket ettiği ve dudakların nasıl güldüğü gibi sanatında faydalanabileceği sorularla başlıyor. Ancak merakı rahimdeki bebeğe ve hapşırmanın nedenine dair sorulara kaydıkça salt resim yaparken işine yarayabilecek bilgilerden daha fazlasının peşinde olduğu açıkça görülüyor.

Sanatsal ve bilimsel ilgilerinin iç içe geçişi, aynı dönemde yazmaya başladığı başka bir sayfada daha da belirgindir. İnsanın ana rahmine düşüşünden neşeye ve müziğe, Leonardo dışında herhangi bir başkası için fazla cüretkâr sayılabilecek bir yelpazede yürütmeyi arzuladığı anatomik bir inceleme için bir taslak hazırlamıştır:

> Bu çalışma insanın ana rahmine düşmesiyle başlamalı ve rahmin yapısını ve fetüsün onun içinde nasıl yaşadığını, hangi evreye kadar orada kaldığını, nasıl canlı kalıp beslendiğini açıklamalı. Ayrıca fetüsün gelişimini ve her gelişim evresi arasında ne kadar süre olduğunu, hangi güçler tarafından anne karnından dışarı itildiğini ve hangi nedenlerle rahimden bazen zamanından önce çıktığını. Sonra bebek doğduğunda hangi organların diğerlerinden daha hızlı geliştiğini açıklayıp bir yaşındaki bir bebeğin orantılarını belirlemeli. Ardından yetişkin bir erkekle yetişkin bir kadının orantılarını ve cilt yapılarını, renklerini ve fizyonomilerini açıklamalı. Sonra nasıl damarlar, sinirler, kaslar ve kemiklerden oluştuklarını. Sonra dört ayrı çizimde dört genelgeçer insanlık halini tasvir etmeli. Yani, gülmenin çeşitli biçimleriyle birlikte neşeyi ve gülmenin nedenini açıklamalı. Çeşitli biçimleri ve nedenleriyle ağlamayı. Çeşitli öldürme eylemleriyle savaşı; kaçma, korku, vahşet, cesaret, cinayet ve benzeri durumlara ilişkin her şeyi. Sonra çekme, itme, taşıma, durdurma, kaldırma ve benzeri şekillerde emeği tasvir etmeli. Sonra da gözün önemi ve işlevleri açısından perspektifi ve işitmeyi –bu noktada müziği– ve diğer duyuları açıklamalı.[6]

Müteakip notlarda doku, damar, kas ve sinirlerin farklı açılardan nasıl gösterilmesi gerektiğini tarif etti: "Görsel aktarımın tüm araçları kullanılarak bütün parçalar üç farklı bakış açısından çizilecek; zira bir kol veya bacağı önden gördüğünüzde, aynı uzuv, sanki bunu elinize almışsınız da bilmek istediğiniz her şeyi öğrenene dek bunu bir o tarafa bir bu tarafa çeviriyormuşsunuz gibi, size yandan veya arkadan da gösterilecek."[7] Böylece Leonardo, günümüzde hâlâ kullanılan yeni bir anatomik çizim tarzına –onunki için belki en iyisi anatomik sanat demeli– öncülük etti.

KAFATASI ÇİZİMLERİ

Leonardo'nun 1489'daki ilk anatomi çalışmaları insan kafatası üzerine odaklanmıştır. Dikey olarak ikiye kesilmiş bir kafatasıyla başlamış (res. 60), sonrasında sol yarının ön yüzünü kesmiştir. İki yarıyı birlikte çizerken kullandığı çığır açıcı teknik, iç boşlukların yüze göre nasıl konumlandığını görmeyi kolaylaştırmıştır. Örneğin, ilk olarak Leonardo'nun doğru şekilde tasvir ettiği frontal sinüsün, kaşların hemen arkasında yer aldığı görülür.

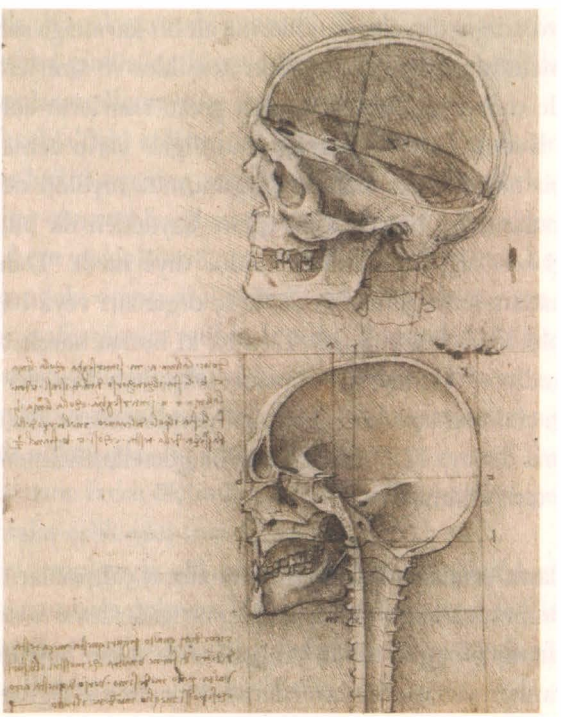
Bu çizim tekniğinin ne kadar dahice olduğunu anlamak için resmin sağ kısmını elinizle kapatın; çizimin ne kadar daha az bilgilendirici hale geldiğini fark edeceksiniz. Bir cerrah ve anatomik çizim uzmanı olan Francis Wells'e göre: "1489 tarihli kafatası çizimlerinin özgünlüğü, o dönemden günümüze ulaşan diğer tüm çizimlere göre temelde o kadar farklı ve üstün ki döneme hiçbir şekilde uymuyor."[8]

Leonardo yüzün sol tarafına insan dişlerinin dört tipini de çizmiş ve bir insanda yirmilik dişler dâhil toplam otuz iki diş olduğunu not etmiştir. Bununla insan dişinin yapısını, köklerin neredeyse kusursuz bir tasviriyle birlikte, eksiksiz gösteren tarihteki –bildiğimiz kadarıyla– ilk kişi olmuştur.[9] "Altı üst azı dişinin her birinde üçer uçlu birer kök vardır; bunlardan ikisi çenenin dış kısmında diğeri ise iç kısmında yer alır," diye yazmıştır. Bu, köklerin konumunu belirlemek için bir sinüs duvarını kesip açtığının kanıtıdır. Onu üne kavuşturan pek çok diğer çalışması olmasaydı Leonardo'yu diş hekimliğinin öncülerinden biri olarak tanıyabilirdik.

Eşlik eden çizimlerden birinde, Leonardo bir kafatasını sol yandan, üst çeyreğini gösteren bir kesitte, hemen altında da soldan profili enine üstten aşağı kesilmiş olarak tasvir etti (res. 61). Bu mürekkepli kalem çizimindeki en çarpıcı unsur sanatsal güzelliğidir: kusursuz çizgiler, zarif konturlar, sfumato efektleri, alametifarikası sol elle yapılmış çapraz tarama ve üç boyutluluğu pekiştiren hafif gölgelemeler ve gölgelendirmeler. Leonardo'nun bilime yaptığı çok çeşitli katkılardan biri de kavramların çizimle nasıl geliştirilebileceğiydi. Leonardo, Verrocchio'nun atölyesinde yaptığı dökümlü kumaş çizimi alıştırmalarıyla başlayarak, yuvarlak ve kıvrımlı nesnelere ışığın düşmesini tasvir etme sanatında



Res. 60



Res. 61

Kafatası çizimleri, 1489.

ustalaşmıştı. Artık bu sanatı anatomi çalışmalarını dönüştürmek ve güzelleştirmek için kullanmaya başlamıştı.[10]

Leonardo bu ve diğer kafatası çizimlerinde, bir dizi eksen çizgisi çizdi. Bu çizgilerin beynin merkezi civarındaki kesişimlerinde, *senso comune*'ye (sağduyu) yani duyumların kesişim noktasına evsahipliği ettiğini düşündüğü boşluğu yerleştirdi. "Ruh muhakemede konumlanıyor gibi görünüyor, muhakeme de bütün duyumların kavuştuğu bölgede ikamet ediyor olmalıdır ve buraya *senso comune* denir," diye yazdı.[11]

Leonardo, zihinsel hareketleri beden hareketleriyle ilişkilendirmek ve duyguların nasıl hareketlere dönüştüğünü göstermek için bu fenomenin gerçekleştiği yeri saptamak istedi. Yaptığı bir dizi çizimde, görsel algılamaların gözden içeri nasıl girdiğini, nasıl işlendiğini, sonra da zihnin bunları ele aldığı yer olan *senso comune*'ye nasıl iletildiğini göstermeyi denedi. Sonuçta oluşan beyin uyarılarının kaslara sinir sistemi üzerinden iletildiğini tahmin etti. Çizimlerinin çoğunda görmeye öncelik verdi; diğer duyular kendilerine ait bir karıncığa sahip değildi.[12]

Bu dönemde yaptığı, bir koldaki kemikler ve sinirleri tasvir eden bir çizimde omuriliğinin ve buradan çıkan sinirlerin soluk bir eskizini çizdi. Burada bir kurbağanın omuriliğini yarıp açma deneyimini anlattığı bir not yer alır: Leonardo, günümüz biyoloji derslerinin temel çalışmalarından biri olan bu işlemi kaydeden ilk bilim insanıdır. "Omuriliği kesildiği anda kurbağa öldü," diye yazdı. "Daha öncesinde kafası olmadan, kalbi olmadan ya da iç organları veya bağırsakları ya da derisi olmadan yaşamışlardı. Demek ki burası harekete ve yaşama kaynaklık ediyor." Deneyi bir köpekte tekrarladı. Sinirler ve omurilik için yaptığı çizimler açık bir şekilde isimlendirilmiştir. Bu tür bir omurilik çıkarma deneyi 1739'a dek bir daha görselleştirilmemiş ve doğru bir şekilde tarif edilmemiştir.[13]

1490'lı yılların ortalarında Leonardo anatomi çalışmalarına on yıl kadar geri dönmemek üzere ara verdi. Her ne kadar *senso comune* tarifinde ne tam anlamıyla özgün ne de yanlışsızsa da insan beyninin görsel ve diğer uyaranları alması, bunları işlemden geçirerek algılara dönüştürmesi, ardından sinir sistemi yoluyla kaslara tepkiler yollamasına dayalı genel görüşünde haklıydı. Daha önemlisi, zihin ile beden arasındaki bağlantıya duyduğu hayranlık, içsel duyguların dışta mimik ve jestler

olarak nasıl tezahür ettiğini göstererek, onun sanatsal dehasında kilit bir unsura dönüştü. "Resimde, figürlerin eylemleri, bütün durumlarda zihinlerindeki maksadın ifadesidir," diye yazdı.[14] Anatomi çalışmalarının ilk bölümünü sonlandırırken, bu temel ilkenin sanat tarihindeki en muhteşem ifadesine dönüşecek olan *Son Akşam Yemeği* üzerinde çalışmaya başladı.

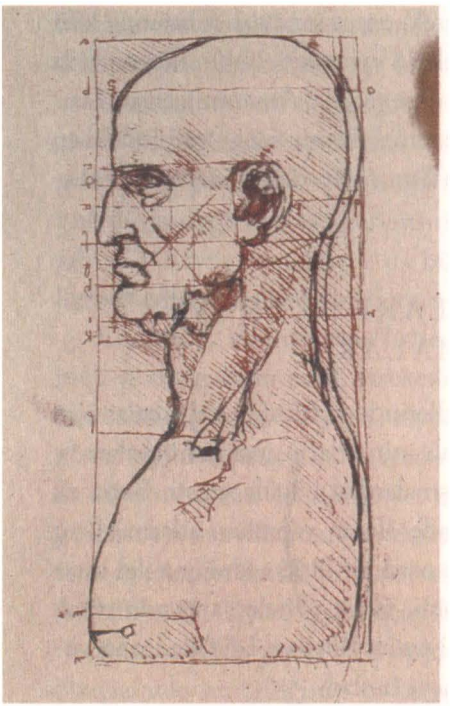
İNSANIN ORANLARI ÜZERİNE ÇALIŞMALAR

Leonardo, Milano ve Pavia katedrallerinde yürüttüğü çalışmalar için Vitriuvius'u incelerken, antik Romalı mimarların insanın oranları ve ölçüleri üzerine yaptığı detaylı çalışmalardan büyülenmişti. Buna ek olarak, Sforza anıtı için atlar üzerinde ölçüm yaparken atların vücut oranlarıyla insanın oranları arasında nasıl bir ilişki olduğuna ilgi duymaya başladı. Karşılaştırmalı anatomi, farklı özneler arasında ortak örüntüler bulma güdüsüne hitap ediyordu. Böylece 1490'da insan vücudunun oranlarını ölçmeye ve çizmeye başladı.

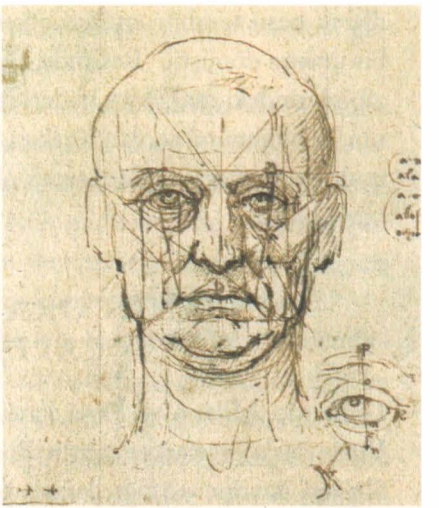
Corte Vecchia'daki atölyesinde en az bir düzine genç erkek model kullandı; her birini tepeden tırnağa ölçtü ve sonuçta kırk çizimle altı bin kelimeden oluşan bir çalışma ortaya çıkardı. Çizimlere eşlik eden açıklamalar, hem vücut kısımlarının ortalama boyutlarını hem de farklı kısımlar arasındaki orantısal ilişkileri içerir. "Ağızla burnun alt noktası arasındaki mesafe, yüzün yedide biridir," diye yazdı. "Ağızla çenenin alt noktası arasındaki mesafe, yüzün dörtte biridir ve ağız genişliğine eşittir. Çeneyle burnun alt noktası arasındaki mesafe, yüzün üçte biridir ve burnun alt noktasıyla alın arasındaki mesafeye eşittir." Bu açıklamalara ve başkalarına farklı ölçümlere karşılık gelen harfleri içeren detaylı çizim ve şemalar eşlik eder (res. 62 ve 63).

Defterleri –toplamda elli bir bölüm altında– sayfalar ilerledikçe daha kesin ayrıntılarla dolmaya başladı. Açıklamalarında Vitruvius'dan ilham almıştı ama bunlar çok daha derinleşmişti ve kendi gözlemlerine dayanıyordu. Bulgularına ufak bir örnek:

> Burnun tepesinden çenenin en altına olan mesafe, yüzün üçte ikisidir... Yüzün genişliği, ağız ile saç kökleri arasındaki mesafeye eşittir



Res. 62



Res. 63

Yüzün oranları.

ve boy uzunluğunun on ikide biridir... Kulakların tepesinden başın tepesine olan mesafe, çenenin altından göz çukuruna olanla ve ayrıca çenenin ucu ile köşeleri arasındaki mesafeyle eşittir... Elmacık kemiği çukuru burnun ucuyla çene kemiğinin üstünün tam ortasındadır... Profilden ölçüldüğünde ayak başparmağı, ayağın altıda biridir... Bir omuz ekleminden diğerine olan mesafe, iki surat uzunluğudur... Karın ile genital organların arası bir surat uzunluğudur.[15]

Çıkardığı işin ve zihin gücünün muazzamlığı, sadece burada verilen her bir ölçümle değil, bunların toplamda yarattığı hayret uyandırıcı etkiyle de insanı çarptığından, ondan çok daha uzun alıntılar yapmamak için kendimi zor tutuyorum. Leonardo dur durak bilmeksizin bu şekilde devam eder. Tek başına notlarından birinde, bu tür en az seksen hesaplama ya da oranlama yer alır. İnsan onu atölyesinde elinde ölçü ipi, itaatkâr bir grup yardımcısı eşliğinde görev bilinciyle her bir vücut

parçasını kayıt altına alırken hayal etmeye çalışıyor. Bu tür bir takıntılılık, dehanın bir unsurudur.

Leonardo yalnızca vücudun her bölümünü her yönden ölçmekle yetinmedi. Üstüne bir de bu bölümlerden her biri hareket ettiğinde neler olduğunu kaydetme zorunluluğu duydu. Bir eklem hareket ettiğinde ya da vücut büküldüğünde vücudun her bölümü buna bağlı olarak nasıl şekil alır? Defterinde "Kol yukarı aşağı, öne arkaya, ileriye geriye ve ayrıca dairesel ya da herhangi başka bir biçimde hareket ettiğinde omzun konumunun nasıl değiştiğini gözlemle," diye talimat verir kendine. "Aynısını boyun, eller ve ayaklar ve göğsü referans alarak da yap."

Onu atölyesinde, modellerini hareket ettirir, döndürür, çömeltir, oturtur ve yere uzandırırken gözümüzün önüne getirebiliriz. "Kol büküldüğünde etli kısmın uzunluğu üçte iki azalır," diye kayıt düşmüştü. "Bir adam diz çöktüğünde, boy uzunluğu dörtte birine düşer... Topuk havaya kaldırıldığında, kiriş ile bilek birbirine bir parmak genişliğinde yakınlaşır... Bir adam oturduğunda, oturduğu yer ile başının tepesi arasındaki mesafe, boyunun yarısıyla erbezlerinin kalınlığı ve uzunluğunun toplamı kadar olacaktır."[16]

Erbezlerinin kalınlığı ve uzunluğu mu? Bir kez daha durup hayranlık duymalı. Böylesi bir takıntı nedendi? Bu kadar çok veri sunma gereğini niçin duymuştu? Kısmen, en azından başlangıçta, bu ona insanları ya da atları çeşitli pozlar ve hareketlerde resmetmede yardımcı olmuştu. Ancak burada daha yüce bir amaç söz konusuydu. Leonardo insanın zihnine biçilmiş ödevlerin en görkemlisini kendisine ödev bellemişti: insanın ölçülerini eksiksiz şekilde öğrenmek ve kozmosla nasıl uyuştuklarını bulmak. Defterinde "universale misura del huomo" adını verdiği insanın evrensel ölçüsünü kavrama niyetini ilan etmişti.[17] Bu, Leonardo'nun hayatını tanımlayacak, sanatı ile bilimini birbirine bağlayacak bir arayıştı.

15. BÖLÜM

Kayalıklar Bakiresi

SİPARİŞ

Leonardo 1482'de Milano'ya ilk kez ayak basarken, de facto dük Ludovico Sforza'ya yazdığı mektupta belirttiği üzere esasen askeri mühendis ve inşaat mühendisi olarak çalışma hayalini kuruyordu. Olmadı. Gelecek on yıl boyunca sarayda üstleneceği görevler ağırlıklı olarak emprezaryoluk, yarıda kalan at anıtı için heykeltıraşlık ve kilise tasarımlarında danışmanlık yapmaktan ibaret olacaktı. Ancak Floransa'da yaşarken olduğu ve yaşamının son günlerine kadar böyle devam edeceği üzere esas yeteneği hep ressamlık oldu.

Milano'da geçirdiği ilk yıllarda, kendisine henüz Corte Vecchia'da bir yer tahsis edilmemişken, Ludovico'nun en gözde portre ressamlarından Ambrogio de Predis ve onun üvey kardeşleri Evangelista ve hem sağır hem dilsiz Cristoforo ile aynı atölyeyi paylaşıyordu. Leonardo sonradan sağırların nasıl iletişim kurduğunu gözlemlemenin beden dili ve düşünceler arasındaki ilişkiyi incelemek için iyi bir yöntem olduğunu yazacaktı. "Figürleriniz düşünmeye ya da söylemeye niyetlendikleri şeylere uygun eylemlere sahip olmalı; bunu öğrenmenin en iyi yolu, elleri, gözleri, kaşları ve bedenlerinin bütün hareketleriyle zihinlerinden geçenleri ifade etmeye çabalayan sağır kişileri taklit etmektir."[1]

Kısa bir süre sonra Leonardo, Predis kardeşlerle çalışmaya başladı, ruhban sınıfından olmayan zenginlerden kurulu Lekesiz Gebelik* Kardeşlik Cemiyeti tarafından onlara, grubun kullandığı Fransisken kilisesi için sunak panoları resmetme siparişi verildi. Leonardo'ya

* Hz. Meryem'in "günahsız" gebeliğine verilen ad. (*e.n.*)

merkez parçayı yapma görevi düştü ve talimatlar katiydi: Bakire Meryem ("üzerinde kızıl üstüne altın sırma işli kumaştan kıyafet olacak ve kıyafet ince vernikle parlatılacak") ile etrafında "yağlıboyayla yapılmış, eksiksiz bir kusursuzluğa sahip melekler ve iki kâhinin" yer aldığı bebek İsa resmedilecekti. Talimatları görmezden gelen Leonardo, Bakire Meryem, bebek İsa, çocuk haliyle Vaftizci Yahya ve bir melek figürü resmetmeyi seçip hiçbir kâhin figürü çizmedi. Leonardo'nun resim için seçtiği sahne, Apokrif metinler* ve Kral Herod'un Masumların Katli'ni emretmesinin ardından Kutsal Aile'nin Beyttüllahim'den kaçarken Mısır yolunda Yahya ile karşılaştığı ortaçağ hikâyelerine dayanır.

Neticede Leonardo *Kayalıklar Bakiresi* adıyla bilinen resmin iki benzer versiyonunu yapar. Tabloların yapılış tarihleri ve arka planda dönen hikâyeler farklı görüşteki uzmanlar tarafından uzun uzadıya tartışılmıştır. Bence en akla yatkını, ilk versiyonun 1480'lerde yapıldığı, siparişi veren kardeşlik cemiyetiyle ücrette anlaşmazlık yaşanıp satıldığı ya da başka bir yere gönderildiğidir; günümüzde Louvre'dadır (res. 64). Leonardo sonradan Ambrogio de Predis ve atölyesiyle işbirliği içinde, tablonun 1508 dolaylarında tamamlanan yeni bir versiyonunu yapmıştır; bu da günümüzde Londra'daki National Gallery'de bulunmaktadır (res. 65).[2]

Kardeşlik Cemiyeti, Bakire Meryem'in üzerinde ilk günahın tek bir lekesi bulunmadan gebe kaldığını öne süren Fransisken doktrini Lekesiz Gebelik'i yücelten bir resim istemişti.[3] Kayalıklar *Bakiresi*'ndeki ikonografinin bir kısmı, özellikle de ortam tasviri –mucizevi şekilde bitkilerin çiçek açtığı çıplak ve çarpıcı kaya oluşumlarının bulunduğu bir yeraltı mağarası ve dört kutsal figür– bu fikri destekler. Dünyanın rahmine baktığımızı hissederiz. Mağaranın önündeki figürler canlı bir ışıkla kaplıdır ama gölgeli iç mekân karanlık ve ürkütücüdür. Hikâyenin geçtiği yer, Leonardo'nun bir yürüyüş sırasında gizemli bir mağaranın ağzıyla karşılaştığı anısını anımsatır.

Ancak resimdeki sahne doğrudan Lekesiz Gebelik'i çağrıştırmaz. Merkezdeki figür Bakire Meryem olsa da resimdeki anlatının merkezinde Floransa'nın koruyucu azizi ve Leonardo'nun en gözde konularından Vaftizci Yahya yer alır. Yahya'nın öne çıkışı özellikle resmin –meleğin çarpıcı bir biçimde onu işaret ettiği– ilk (Louvre) versiyonu

* Dini otoritelerce kabul görmüş (kanonik) metinlerin ve kitapların parçası olmayan metinler, anlatılar. (*e.n.*)

için doğrudur ve Leonardo'yla kardeşlik arasındaki anlaşmazlığın nedenlerinden biri bu olabilir.

İLK VERSİYON (LOUVRE)

Leonardo hikâye anlatmada ve dramatik devinim tasvirlerinde ustaydı. İlk örneğini *Müneccim Kralların Tapınması*'nın oluşturduğu birçok tablosu gibi, *Kayalıklar Bakiresi* de bir anlatıdır. Resmin ilk versiyonunda kıvırcık saçlı, androjen görünümlü, esrarengiz bir edayla gülümseyen melek doğrudan sahneden dışarı bakıp bakışımızı yakalar, bakmamız için çocuk Yahya'yı işaret ederek hikâyeyi başlatır. Yahya ise bebek İsa'nın karşısında diz çökmüş ve huşuyla ellerini birleştirmiştir; bebek İsa'ysa onun bu jestine kutsama işaretiyle karşılık verir. Vücudu hareket halinde bükülen Meryem, Yahya'ya bakar ve omzunu koruyucu bir şekilde kavrar; diğer eliyse İsa'nın tepesinde durmaktadır. Sahneyi gözlerimizle saat yönünde takip etmeyi tamamladığımızda meleğin sol eliyle, göletin yanı başındaki kayalıklara doğru kaykılmış ve eliyle taşlara dokunan İsa'yı tuttuğunu görürüz. Eller bir bütün olarak ele alındıklarında, *Son Akşam Yemeği*'ni haber veren bir el hareketleri potpurisine dönüşürler.

Meleğin işaret eden parmağı, ilk versiyonu ikincisinden ayıran ana unsurdur. Leonardo'nun bu el hareketini ekleyip eklememe meselesiyle çok uğraştığını modern teknoloji sayesinde biliyoruz. Louvre'daki uzmanlar 2009'da *Kayalıklar Bakiresi*'nin ilk versiyonuna gelişkin bir dizi kızılötesi görüntüleme tekniği uyguladı ve böylece Leonardo'nun resmi tasarlarken kullandığı bir alt desen saptandı. Bu desen, Leonardo işe koyulduğunda meleği Yahya'yı işaret ederken göstermeyi planlamadığını ortaya koyuyor. Bu el hareketi ancak arka plandaki kayalıklar büyük ölçüde resmedildikten sonra eklenmiştir.[4] Leonardo, belki de hamilerinin baskısı yüzünden iki kez fikir değiştirdi. İşaret etme hareketi orijinal alt desende yer almazken, resmin ilk versiyonunda kullanıldı ve ikinci versiyonda yeniden kayboldu.

Tereddütte kalması anlaşılır bir durum. İşaret etme hareketi tuhaf kaçıyor ve Leonardo ikinci versiyonu yaparken bunu hissetmişe benziyor. Meleğin kemikleri çıkmış parmağı, Meryem'in havadaki eliyle bebeğinin başı arasındaki ilişkiyi rahatsız edici bir şekilde bozuyor.



Res. 64. *Kayalıklar Bakiresi* (ilk versiyon, Louvre).



Res. 65. *Kayalıklar Bakiresi* (ikinci versiyon, Londra).

El işaretleri silsilesi birbiriyle rekabete giren bir hareket kakofonisine dönüşüyor.[5]

Anlatının akışını, resme bir bütünlük hissi veren akışkan ışıklı alanlar kurtarıyor. Leonardo bu başyapıtta, ışık ile gölgenin güçlü bir akış hissi yaratacak şekilde bir araya getirildiği yeni bir sanatsal dönemin kapısını açmıştır.

Leonardo Floransa'da esas malzeme olarak *tempera* boyaları kullanmaktan yavaş yavaş vazgeçerek, Hollanda'da yaygınlaşan yağlıboyaları daha çok kullanmaya başladı ve Milano'da bu malzeme kullanımını kusursuzlaştırdı. Yarı saydam renkleri ince katmanlar halinde yavaş yavaş uygulama becerisi ona, kullandığı *chiaroscuro* ile *sfumato* tekniklerinin belirgin özellikleri olan gölgelendirmelere ve dış çizgilerin hafifçe bulanıklaştırılmasına olanak tanırken, ayrıca ışık saçan tonlar yaratmasını sağladı. Işık bu katmanlardan geçip astar boya katmanından geri yansıyarak adeta figürler ve nesnelerden yayılıyormuş hissini yaratır.[6]

Leonardo'dan önceki çoğu sanatçı, bir resimdeki parlak ışıklı yerleri, kullandıkları renklere beyaz katarak gölgeli alanlardan ayrıştırıyordu. Ancak Leonardo ışığın sadece bir rengi daha aydınlık kılmakla kalmayıp gerçek ve derin tonlarını da açığa çıkardığını biliyordu. Güneş ışığının meleğin kırmızı pelerinine, Meryem'in uzun elbisesine ve altın kumaş kısmına vurduğu yerlere bakın: renkler doygundur ve tonlar daha zengindir. Leonardo resim üzerine bir inceleme için tuttuğu notlarında, "Rengin niteliği ışık yoluyla ortaya çıktığından, daha çok ışığın olduğu yerde parlatılmış renklerin gerçek niteliği daha çok seçilebilir" der.[7]

Kayalıklar Bakiresi'nin ilk versiyonu Leonardo'nun sahip olduğu bilimsel birikimden sanatında faydalanmasının harika bir örneğidir. Resmin konusu hem Meryem hem de kayalıklardır. Ann Pizzorusso'nun "Leonardo's Geology" adlı incelemesinde dikkat çektiği gibi, mağaraya dair unsurlar "jeolojik açıdan şaşılacak bir doğrulukla resmedilmiştir."[8] Oluşumların çoğu, bir tortul kayaç olan yıpranmış kumtaşıdır. Öte yandan, Meryem'in başının hemen üstünde ve resmin sağ üst köşesinde yüzeyleri güneşte parıldayan çıkıntılı, sivri kaya oluşumları yer alır. Bunlar, püsküren lavın soğumasıyla oluşmuş intrüzif kayaçlardır. Soğumanın yol açtığı dikey yarıklar dahi kesin bir doğrulukla resmedilmiştir.

Kumtaşları ile volkanik oluşumlar arasındaki, Meryem'in hemen üstünde yatay olarak uzayan maden damarı da öyle. Buradaki asıl mesele, Leonardo'nun doğada gördüğü bir manzarayı aslına son derece sadık bir biçimde resmetmesinden ibaret değildir. Mağaranın Leonardo'nun gerçekte gidip gördüğü bir yer olmayıp hayal gücünün bir ürünü olduğu aşikârdır. Tasavvurunda hem son derece yaratıcı hem de aynı derece gerçekçi bir görüntü canlandırabilmesi, jeolojiye duyduğu büyük ilgi ve onu derinden kavrayışıyla ilgilidir.

Resimdeki bitkiler, doğadaki var olma tarzlarına uygun şekilde, sert volkanik kayaçlarda değil, yalnızca mağaranın tepesinde ve tabanında, köklerin tutunmasına yetecek derecede aşınmış kumtaşı bölgelerinde bulunur. Seçilen türler botanik ve mevsimsel açılardan doğrudur: Leonardo, sadece rutubetli bir mağarada yılın aynı zamanında bulunabilecek bitkileri betimlemiştir. Bu kısıtlayıcı etkenlere rağmen amaçladığı sembolik ve sanatsal etkileri aktarabilecek bitkileri seçmeyi başarmıştır. William Emboden'in *Leonardo da Vinci on Plants and Gardens* adlı çalışmasında açıkladığı gibi: "Leonardo tablolarında yer verdiği bitkileri taşıdıkları sembolik özellikler nedeniyle seçmesine rağmen gerçeğe uygun koşullar içinde resmetmeye özen göstermiştir."[9]

Örneğin, İsa'nın saflığını ve masumiyetini simgelemek için genellikle beyaz bir gül kullanılır ama beyaz gülün böyle bir mağarada yetişmesi mümkün değildir; Bu yüzden Leonardo, İsa'nın kalkan kolunun altına, beyaz çiçeklerinden dolayı erdemin sembolü kabul edilen bir çuhaçiçeği (Primula vulgaris) çizmiştir. Meryem'in sol elinin üstünde belli belirsiz bir sarmal oluşturan *Galium verum* (yoğurt otu) öbeği seçilir. Emboden, "Bu bitki eskiden beri Meryem Ana'nın Şilteotu adıyla bilinir ve geleneksel kültüre göre İsa'nın, doğduğu gün yatırıldığı yemliğin içi bu bitkiyle kaplanmıştır," diye yazar. Yusuf bu bitkiyi Meryem'in yatağını yapmak için kullanmış ve bitkinin beyaz çiçekleri, İsa doğduğunda altın sarısına dönmüştür. Sarmallar ve burgaçlara takıntılı olan Leonardo, bitkiler üzerinde zaman zaman sanatsal zevklerine göre ufak değişiklikler yapmıştır. Örneğin, resmin sol alt köşesindeki sarısüsen (Iris pseudacorus) çiçeği, kılıç benzeri yapraklarıyla dikine değil, sarmal bir motif oluşturacak ve Yahya ile Meryem'in hafifçe dönük bedenlerinin yaptığı hareketi yansıtacak şekilde, hafifçe kıvrılmış tasvir edilmiştir.

Resmin ilk versiyonu 1485'te tamamlandığında Leonardo ve ortaklarına toplam yaklaşık 800 lira ödeme yapıldı. Fakat ressamlar, malzemelere, özellikle de altın yaldızlamaya, aldıkları paradan daha fazlasını harcadıkları ve yapılan işin ederinin bundan kat kat yüksek olduğu konusunda ısrar edince uzun süreli bir ihtilaf yaşandı. Kardeşlik, ressamların talebine ayak diredi ve bunun üzerine muhtemelen kiliseye hiç teslim edilmeyen resim ya başka bir müşteriye, belki de Fransa kralı XII. Louis'ye satıldı ya da Ludovico Sforza tarafından, yeğeni Bianca'yla gelecekteki Kutsal Roma İmparatoru I. Maximilian'ın düğün hediyesi olarak satın alındı. Nihayetinde son durağı Louvre oldu.

İKİNCİ VERSİYON (LONDRA)

Leonardo 1490'lı yıllar boyunca, Ambrogio de Predis ile birlikte Lekesiz Gebelik Kardeşliği için *Kayalıklar Bakiresi*'nin teslim edilmeyen ilk versiyonunun yerini alacak ikinci bir versiyon üzerine çalıştı. Sonuçları 2009'da açıklanan teknik incelemelere göre Leonardo, resme bambaşka bir alt desenle başlamıştı. Burada tapınırcasına diz çökmüş bir Bakire Meryem yer alıyordu; bir eli göğüslerinin üzerindeydi. Ancak sonra Leonardo fikrini değiştirdi. Bu yeni alt desenin üzerini astarla kapadı ve (ilk versiyon için yaptığı orijinal alt desende de olduğu gibi) meleğin Vaftizci Yahya'ya işaret etmesi dışında *Kayalıklar Bakiresi*'nin ilk versiyonuna tıpa tıp benzeyen yeni bir desen çizdi.[10] Ayrıca bu seferkinde melek resimden dışarı, izleyiciye doğru bakmamaktadır: hülyalı bakışları sahneye kapılmış haldedir.

Bunun sonuçlarından biri, anlatının dikkat dağıtıcı olmamasıdır. Bakire Meryem artık rakipsiz ilgi merkezidir. Resmi incelemeye Yahya'nın diz çökmesini izleyen Meryem'in dingin yüzünden başlarız çünkü bu sefer meleğin parmağı, Meryem'in korumacı bir edayla bebeğinin başının üzerinde tuttuğu eliyle bebeği arasına girmez. Sahnede meleğin ya da Yahya'nın değil, Meryem'in hareketleri ve duyguları öne çıkar.

Diğer ufak bir farklılık da mağaranın daha kapalı olması ve gökyüzünün daha az görünmesidir. Dolayısıyla ışık o denli yaygın değildir; yönelimli olarak, resmin sol tarafından huzme şeklinde gelir, seçici bir

tavırla dört karaktere vurur ve onları vurgular. Bunun sonucundaysa şekillerin modellemesi, plastikliği ve üç boyutluluğu ciddi ölçüde zenginleşir. Leonardo resmin iki versiyonu arasında ışık ve optik üzerine çalışmalar yapmıştı ve bunların sonucunda sanatsal ışık kullanımını bir yenilik olarak sanat tarihine soktu. Sanat tarihçisi John Shearman, "Louvre versiyonundaki sabit, hatta her şeyi kapsayan ışığın aksine değişken ve seçici dinamizmiyle bu, yeni bir dönemin ışığıdır," diye yazmıştır.[11]

Resmin ikinci versiyonundaki kompozisyonun Leonardo'ya ait olduğu su götürmezdir. Ama neredeyse on beş yıla yayılan fiili resmetme sürecinin ne kadarının onun tarafından yapılıp ne kadarının Ambrogio'yla atölyedeki asistanlara devredildiği muammadır.

Leonardo'nun eserin bir kısmı için başkalarını görevlendirdiğinin bir göstergesi, bitkilerin ilk versiyondaki kadar gerçeğe uygun olmamasıdır. Bahçecilik uzmanı John Grimshaw'a göre: "Bu çok çarpıcı bir durum, zira bu bitkiler onun botanik unsurları sanatında her zamanki ele alış biçimine tamamen ters düşer. Resimdeki çiçekler gerçeklikten uzaktır; yarı hayali hasekiküpeleri gibi duran tuhaf uydurmalardır."[12] Jeolojik açıdan da tutarsızlıklar görülür. Pizzorusso'ya göre, "National Gallery'de bulunan resimde kayalar sentetik, doğallıktan uzak ve grotesk bir biçimde tasvir edilmiş. Ön plandaki kayalar ince katmanlaşmadan yoksunlar, üstünkörü bir aşınmışlık ve kaba saba tasvirleriyle kumtaşından çok, kireçtaşı görüntüsü veriyorlar. Bu jeolojik ortamda kireçtaşı bulunması gerçekle bağdaşmıyor."[13]

National Gallery 2010 yılına kadar sahip olduğu versiyonun ağırlıklı olarak Leonardo'nun elinden çıkmamış olduğunu savunuyordu. Ancak resmin kapsamlı bir temizlik ve restorasyondan geçmesinin ardından, galerinin o zamanki küratörü Luke Syson ve başka uzmanlar resmin aslında ağırlıklı olarak Leonardo'nun elinden çıktığını duyurdular. Syson, bazı bitki ve kayaçlarda gerçeğe uygunluk konusunda bazı kusurlar bulunduğunu kabul etmekle birlikte bu durumun, Leonardo'nun 1490'larda izlemeye başladığı ve doğanın tasvirine yönelik daha olgun ve "metafizik" bir yaklaşımı yansıttığını ileri sürdü: "Artık sadece natüralizme sadakatle bağlılık üzerine bir resim değildir bu. Leonardo, doğanın bahşettiği mükemmellikten daha mükemmel, kendilerine has daha eksiksiz bir bütünlüğe sahip şeyler –bitkiler, manzaralar,

insanlar– oluşturmak için elzem gördüğü (bu da bazen sadece en güzel demekti) unsurları alıp birleştirmiştir."[14]

Londra versiyonunun, özellikle yapılan son temizlik işleminden sonra incelendiğinde, gerçekten de Leonardo'nun elinden çıktığına işaret eden bazı ayırt edici nitelikler sergilediği görülür. Hemen onun elinden çıktığını söyleyebileceğimiz karakteristik ışıl ışıl lüleleri ve Leonardo'nun ince yağlıboya katmanları uygulama maharetinin marifeti olan dikkat çekici bir yarı şeffaflıkta resmedilmiş, üzerine güneş ışığının vurduğu tül gibi incecik gömlek yeniyle melek buna bir örnektir. Kenneth Clark melek hakkında, "Onu yakından inceleyen hiç kimse ağız ile çene ve altın sarısı saçların karakteristik kıvrımlarının kimin elinden çıktığı konusunda kuşku duymayacaktır," diye yazar.[15] Aynı durum, Leonardo'ya has boyayı parmakla yayma tekniğinin kullanıldığı Meryem'in ve meleğin başları için de geçerlidir. Martin Kemp'e göre, "Tüm bu özellikler kuşkusuz ne Ambrogio'nun ne de diğer bilinen öğrencilerinin elinden gelebilirdi."[16]

Resmin ikinci versiyonu da ilki gibi Kardeşlik ile sözleşmeyle ilgili anlaşmazlıklara konu oldu. Müzakerelerin uzadıkça uzaması, resmin tamamlanmasında Leonardo'nun bizzat devreye girdiğine bir diğer kanıttır. Leonardo 1499'da Milano'dan ayrıldığında mesele hâlâ çözümlenememişti ve 1506'da son bir ödemenin daha yapılması konusunda taraflar bir kez daha karşı karşıya gelecekti. Leonardo resme son rötuşları yapmak için geri dönmek zorunda kaldı. Ancak o zaman resim tamamlanmış olarak kabul edildi ve Leonardo ile Ambrogio kalan paralarını alabildiler.

TAKIM ÇALIŞMASI

Leonardo'nun meslektaşlarının ikinci *Kayalıklar Bakiresi*'ne yaptıkları katkılara ilişkin sorular, takım çalışmasının atölyesinde oynadığı role dikkat çeker. Sanatçıları, bir tavan arasına kapanmış, ilham gelmesini bekleyen yalnız yaratıcılar olarak düşünme eğilimindeyiz. Oysa Leonardo, defterlerinde ve *Vitruvius Adamı* çizimine uzanan süreçte açıkça görüldüğü gibi, işbirlikçi bir düşünce yapısına sahipti. Leonardo, Verrocchio'nun sanat-üretim atölyesinde geçen çıraklık günlerinden beri bir ekibe sahip olmanın sağladığı lütuf ve avantajların farkındaydı.

National Gallery'nin *Kayalıklar Bakiresi* restorasyonunu yönetmiş olan Larry Keith'e göre, "Leonardo'nun hızla, tablolar, heykeller, saray eğlenceleri ve benzeri işler ortaya koyabilen bir atölye oluşturma ihtiyacı, kendi çıraklarını yetiştirmenin yanı sıra, Milanolu saygın ressamlarla da yakın işbirliği yapması anlamına geliyordu."[17]

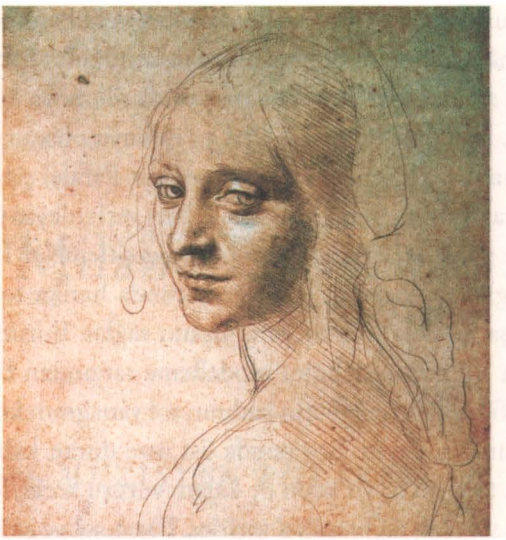
Leonardo para kazanmak için zaman zaman, tıpkı Verrocchio'nun atölyesinde olduğu gibi, çıraklarıyla beraber montaj bandında seri üretim yaparmışçasına çalıştı. Syson atölyedeki çalışmayı, "Desenler, ana çizimler ve bire bir ölçekli taslaklar üzerinde bir nevi kes-yapıştır tekniği kullanılarak usta-çırak arasında gidip geliyordu," diye açıklar.[18] Leonardo kompozisyonları oluşturup bire bir taslak, etüt ve eskiz çizimlerini yapar, öğrencileriyse bunları iğneleyip kopyalarını çıkarır ve ardından hep birlikte çalışarak, genellikle Leonardo'nun ufak tefek dokunuşları ve düzeltmeleriyle resme son halini verirlerdi. Bazen birçok farklı varyasyon denenirdi; aynı resimde farklı tarzlar göze çarpar. Atölyesini ziyaret eden bir kişi, "Leonardo'nun iki öğrencisi bazı portreler üzerinde çalışıyordu, o da zaman zaman üzerlerinde rötuş yapıyordu," diye anlatmıştı.[19]

Çırakları ve öğrencileri Leonardo'nun sadece desenlerini kopyalamıyorlardı. 2012'de Louvre'da düzenlenen bir sergi, öğrencileri ve asistanlarının, resimlerini içeriyordu. Çoğu Leonardo'nun orijinal çizimlerinin çeşitlemeleri olan bu resimler, iş arkadaşlarıyla beraber, yapılması planlanan resme getirilebilecek alternatif yaklaşımlar üzerinde çalıştığını gösterir.[20]

BİR GENÇ KIZIN BAŞI

Konuyu ilişkilendirdiğiniz dini hikâyeye bağlı olarak, *Kayalıklar Bakiresi*'ndeki meleğin Cebrail ya da Uriel olduğu varsayılır. (Louvre'un internet sitesinde Cebrail, müzedeki tablonun yanında yer alan açıklamada ise Uriel adıyla yer alması, müzenin kendi içinde bile bir fikir birliğine varamadığını gösterir.) Her halükârda Leonardo meleği o kadar feminen resmetmiştir ki bazı sanat eleştirmenleri ona dişi bir kimlik atfeder.[21]

Leonardo'nun, Verrocchio'nun *İsa'nın Vaftizi* tablosu için resmettiği melek gibi, bu melek de Leonardo'nun cinsel akışkanlık eğiliminin bir



Res. 66. *Kayalıklar Bakiresi* için etüt.

örneğidir. Bazı on dokuzuncu yüzyıl eleştirmenleri bunu eşcinselliğinin bir işareti olarak görmüşlerdir çünkü rahatsız edici bir cazibeye sahip melek, konumlandırılışı ve resmin dışına çevirdiği bakışlarıyla ressamı temsil ediyormuş izlenimi vermektedir.[22]

Melek ile Leonardo'nun meleğin etüdü olarak kabul edilen *Bir Genç Kızın Başı* çizimi karşılaştırıldığında, figürün androjen kimliği iyice belirginleşir (res. 66).[23] Genç kızın yüz hatları Uriel/Cebrail'in yüz hatlarıyla neredeyse aynıdır.

Bu çizim, Leonardo'nun bir tasarımcı olarak dehasını gözler önüne seren en etkileyici örneklerden biri olması açısından önemlidir. Leonardo birkaç basit çizgi ve usta işi, az ve öz, kusursuz dokunuşlarla eşsiz güzellikte bir eskiz oluşturmayı başarır. Sizi ilk bakışta kendine çekip aldatıcı basitliğiyle ilginizi esir alır. Önde gelen Rönesans uzmanı, sanat tarihçisi Bernard Berenson bu etüdü, "teknik ressamlığın en başarılı örneklerinden biri" olarak görürken, öğrencisi Kenneth Clark aynı çizimi, "Bana kalırsa, dünyadaki en güzel çizimlerden biri," diyerek yere göğe koyamaz.[24]

Çizimlerinde zaman zaman mürekkep veya tebeşir kullanan Leonardo bu defa, soluk bir pigmentle kapladığı kâğıt üzerinde oyuk

çizgiler oluşturmak için gümüş uçlu sivri kalem kullanmıştır. Bu oyukları görmek hâlâ mümkündür. Sol elmacık kemiğinin üstündeki parıltı gibi bol ışıklı alanlar için de beyaz guaş ya da suluboya kullanmıştır.

Bu çizim, Leonardo'nun gölgeleri ve dokuyu oluşturmak için kullandığı tarama yönteminin enfes bir örneğidir. Paralel çizgiler bazı yerlerde (sol yanağındaki gölge) ince ve sık, bazı yerlerdeyse (omzunun arkası) kalın ve geniş aralıklıdır. Taramadaki çeşitlemeler Leonardo'nun, salt basit çizgiler kullanarak gölgeler arasında harika ton geçişleri ve ustaca yumuşatılmış konturlar yaratmasını sağlar. Buruna baktığınızda taramanın sol burun deliğini modelleme tarzından büyülenirsiniz. Ardından hafifçe kalın çizgilerin kadının sol yanağının konturu ve gölgesini yaratışını inceleyin. Boğazında üst üste duran kalın iki çizgi ve boğazının ön tarafını tasvir eden üç kalem vuruşu aceleyle yapılmış gibidir ama bir yandan da hareketi verirler. Başın sol ve sağ yanlarındaki serbest biçimli eğriler modernist bir tavır taşısa da aslında kaleminden akarken Leonardo'nun yaşadığı zihinsel fırtınaları yansıtır. Soyut çizgiler enseden aşağı çağlayan gibi dökülürken, resmedeceği alametifarikası lülelerin habercisidir.

Tabii bir de Leonardo'nun büyüleyici bir berraklık verdiği gözler var. Sağ gözün gözbebeği tamamen gözükürken, sol gözkapağı iniktir, gözbebeğinin bir kısmını örter: kadın sanki hülyalara dalıp gitmiştir. Louvre'daki *Kayalıklar Bakiresi*'ndeki melek gibi sol gözü dalıp gitmişse de dışarı, bize bakmaktadır. Öne ve arkaya doğru ilerlediğinizde gözler sizi takip eder. Kadın sizi adeta yutar.

16. BÖLÜM

Milano Portreleri

MÜZİSYEN PORTRESİ

Leonardo'nun yaşamındaki pek çok merak uyandırıcı olgudan biri, çoğu yapıtını çevreleyen gizem perdesidir. Örneğin, 1480'lerin ortalarında yaptığı *Müzisyen Portresi*'ni (res. 67) ele alalım. Leonardo'nun, bilinen tek erkek portresi olan bu tablo hakkında günümüze ulaşan bir kayıt veya güncel atıf bulunmamaktadır. Kimin portresi olduğu, bir sipariş üzerine mi yapıldığı ya da sahibine teslim edilip edilmediği belirsizdir. Leonardo'nun tabloyu tek başına yapıp yapmadığı bile belli değildir. Ayrıca, yapıtlarının çoğu gibi bu portreyi de nedeni bilinmemekle birlikte, tamamlamadan bırakmıştır.

Leonardo, yeni gözde malzemesi ceviz pano üzerine yaptığı bu portrede elinde kıvrık bir nota sayfası tutan, sıkı bukleli (ne büyük sürpriz!) genç bir erkeği dörtte üç profilden resmetmiştir. Gövdesi, kahverengi yeleği ve elleri bitmemiştir. Hatta yüzündeki belirli kısımlarda Leonardo'nun genellikle eklemeyi ihmal etmediği nihai katmanlardan bazıları eksik kalmış gibidir. Ayrıca figürün, Leonardo'nun diğer yapıtlarının aksine, bakışıyla aynı doğrultuya yönelen vücudu, resmi hareket hissinden yoksun bırakır.

Bazı uzmanların portreyi yapanın Leonardo olmadığından kuşkulanmasının bir nedeni de resimdeki bu katılıktır. Fakat bukleler, gözlerdeki ifade ve ıslaklık, ışık ve gölge kullanımı gibi resimde göze çarpan diğer unsurlar uzmanların büyük çoğunluğunu, en azından yüzün Leonardo tarafından boyandığını, bitmemiş, sıradan gövdeninse resme muhtemelen Giovanni Antonio Boltraffio gibi bir öğrenci veya asistan



Res. 67. *Müzisyen Portresi.*

tarafından eklendiği kabul etmeye yöneltmiştir.[1] Yüzün Leonardo'nun sanatıyla özdeşleşen en ayırt edici özelliği, düşüncelere dalmış, hafif melankolik, duygu yüklü, iç dünyasındaki devinimlerin dudaklarını harekete geçirmek üzere olduğu gerçek bir insana aitmiş hissi vermesidir.

Resmin sipariş üzerine, bir ücret karşılığında veya mevki sahibi, tanınmış birinin tasviri olarak yapıldığına dair bir kanıt bulunmamaktadır. Leonardo, durup dururken, kendi arzusuyla genç adamın resmini yapmaya karar vermiş gibidir. Leonardo adamın zarif güzelliğinden ve altın sarısı buklelerinden etkilenmiş olabilir. Kim bilir, belki de aralarında kişisel bir bağ vardı. Portrenin, 1484'te, yapıldığı sıralarda, Leonardo'nun Milano'da Katedral korosunun şefliğine getirilen arkadaşı Franchino Gaffurio'ya ait olduğu da ileri sürülmüştür ama portre, o sırada otuzlu yaşlarının ortalarında ve resmedilen kişiden daha yaşlı olan Gaffurio'nun bilinen diğer portreleriyle benzerlik göstermez.

Ben bu portrenin, birkaç yıl önce Floransa'dan Milano'ya giderken, liriyle Leonardo'ya eşlik eden genç müzisyen Atalante Migliorotti'nin portresi olduğuna inanmayı tercih ediyorum.[2] Miglioritti ileride tanınmış bir icracı olacaktı ama o sırada yirmili yaşlarının başlarındaydı ve hâlâ Leonardo'yla birlikte Sforza sarayında çalışıyordu. Portrenin öznesi gerçekten Migliorotti idiyse *Müzisyen* muhtemelen Leonardo'nun kendi zevki için yapmaya soyunduğu kişisel bir projeydi. Leonardo'nun Atalante'nin dış görünüşünden etkilenmiş olduğunu biliyoruz. 1482 tarihli eşya listesindeki maddelerden biri de "Atalante'nin yüzünü yukarı doğru kaldırırken portresi"dir. Bu çizim *Müzisyen* portresinin bir etüdü olabileceği gibi, belki de bizzat başlangıç aşamasındaki portrenin kendisiydi.

Gerçi *Müzisyen*'i "yüzünü yukarı doğru kaldırırken" görmeyiz; gözlerini karşıya dikmiş, ışığa doğru bakmaktadır. Resimdeki en çarpıcı unsur, Leonardo'nun, *Müzisyen*'in yüzüne vuran ışığı ele alış biçimidir. Islak göz kürelerindeki parıltılar ışığın nasıl düştüğünü görmemizi sağlar. Portre çalışmaları için en uygun ışığın yumuşak ışık olduğunu belirtmesine rağmen Leonardo, bu portrede diğer tüm resimlerinde kullandığından çok daha güçlü bir ışık kullanmış ve o güçlü ışık sayesinde de ışığın yüzün konturlarına nasıl vurduğunu gösteren enfes bir örnek ortaya koymuştur. Elmacık kemiğinin, çenenin, hatta sağ göz

kapağının altındaki gölgeler portreyi dönemin diğer yapıtlarıyla kıyaslandığında çok daha gerçeğe yakın kılar. Aslına bakarsanız resimdeki tek kusur, gölgelerin, özellikle burnun altındaki sertliğidir. Leonardo sonradan, keskin ışık kullanımının yarattığı çiğlik hakkında uyarıda bulunacaktı:

> Bir nesneye vuran ışık ne kadar güçlü olursa ışıklı ve gölgeli alanlar arasındaki fark da o kadar keskin olur... Resmin çiğ ve itinasız görünmemesi için güçlü ışık kullanımından mümkün mertebe kaçınmak gerekir. Orta karar ışık, nesnedeki ışık ve gölge geçişlerini yumuşatır. Bu tür bir ışık altında, örneğin akşama doğru ya da bulutlu havada yapılan resimler daha hoş; yüzler normalde olduklarından daha zarif görünür. Dolayısıyla her tür aşırılıktan kaçınılmalıdır: ışığın fazlalığı resme çiğ bir hava verirken, azlığı görmemizi engeller.[3]

Müzisyen, ışığın yarattığı etkileri ve çok keskin ışık kullanımının doğurabileceği olumsuz sonuçları görmemiz açısından iyi bir örnektir. Bu resimde göze çarpan kusur, resmin tamamlanmamış olmasından ileri geliyor olabilir. Yüzün belirli kısımlarında Leonardo'nun normalde sürdüğünden daha az miktarda ince yağlıboya katmanı bulunur. Resmi mükemmelleştirmek için çalışmaya devam etseydi –ki bu genelde yıllar alan bir süreçti– muhtemelen daha fazla fırça darbesi ve en azından burnun altında, daha incelikli bir doku görülecekti.

Işığa dair kayda değer bir husus daha var. İnsan gözü ve optik üzerine çalışmalar yaptığı sırada, "Göz bebekleri, ışığın azalması ya da çoğalmasına bağlı olarak büyür veya küçülür," diye yazar Leonardo.[4] Ayrıca, göz bebeği boyutlarındaki değişimin, gözler ışığa alışmaya çalıştığından, zaman aldığını gözlemlemiştir. Leonardo müzisyenin göz bebeklerini, neredeyse ürpertici bir biçimde, farklı iriliklerde çizmiştir: Işığı daha doğrudan alan sol göz bebeği, gerçeğe uygun olarak, diğerinden küçüktür. Leonardo'nun bilimiyle sanatı bir kez daha kesişmiştir ve bu sefer, bakışlarımız müzisyenin yüzünde, sol gözünden sağ gözüne kayarken anın geçişini bize, mümkün olan en incelikli ve üstü kapalı biçimde hissettirir.

CECILIA GALLERANI, *ERMİNLİ KADIN*

Cecilia Gallerani, Milano'nun eğitimli orta sınıf ailelerinden birine mensup, göz alıcı güzellikte bir kadındı. Babası dükün mali işleriyle de ilgilenen bir diplomat, annesiyse saygın bir hukuk profesörünün kızıydı. Çok varlıklı bir aile değillerdi; Cecilia yedi yaşındayken babası ölmüş ve mirası, Cecilia'nın altı erkek kardeşi arasında bölüşülmüştü. Öte yandan, kültürlü ve iyi eğitim almış bir aileydi. Cecilia şiir yazıyor, hatiplik yapıyor, Latince mektuplar kaleme alıyordu. Matteo Bandello sonradan iki romanını ona ithaf edecekti.[5]

Cecilia 1483'te on yaşındayken, erkek kardeşleri onu eskiden Milano'ya hükmeden aileye mensup Giovanni Stefano Visconti'yle evlendirmek üzere parlak bir gelecek vadeden bir sözleşme imzalamayı başarmıştı. Fakat bu evlilik sözleşmesi dört yıl sonra, daha evlilik gerçekleşmeden feshedildi. Kardeşleri drahomayı ödeyememişti. Fesih sözleşmesi evliliğin tamamına ermediğini belirterek Cecilia'nın iffetini koruyordu.

Sözleşmenin feshedilmesi ve Cecilia'nın iffeti koruyan kaydın düşülmesinin başka bir nedeni daha olabilir. Cecilia, o sıralarda Ludovico Sforza'nın dikkatini çekmişti. Milano'nun de facto dükü gaddar bir adam olmasının yanı sıra, ince zevklere sahip biriydi. Cecilia'nın hem zekâsına hem de güzelliğine vurulmuştu. Cecilia 1489'da, on beş yaşındayken, ailesinin yanında değil, Ludovico tarafından tahsis edilen bir evde oturuyordu. Ertesi yıl Ludovico'nun oğluna hamile kaldı.

Ancak ortada ciddi bir problem vardı. Ludovico 1480'de yapılan anlaşmaya göre, Ferrara Dükü Ercole d'Este'nin kızı Beatrice d'Este'yle evlenecekti. Ludovico için İtalya'nın en köklü hanedanlarından biriyle önemli bir ittifak kurmak anlamına gelen bu anlaşma, Beatrice beş yaşındayken yapılmış ve evliliğin 1490'da, Beatrice on beş yaşına girdiğinde gerçekleşmesine karar verilmişti. Evlilik kutlamaları büyük bir şatafata ve göz alıcı gösterilere sahne olacaktı.

Fakat gönlünü Cecilia'ya kaptırmış olan Ludovico, Beatrice'yle evlenme konusunda hiç de hevesli değildi. Ferrara Dükü 1490'ların sonlarında Milano'daki elçisinden gizli bir bilgi aldı. Elçi, Beatrice'nin babasına, Ludovico'nun üzerine titrediği bir "sevgilisi" olduğunu

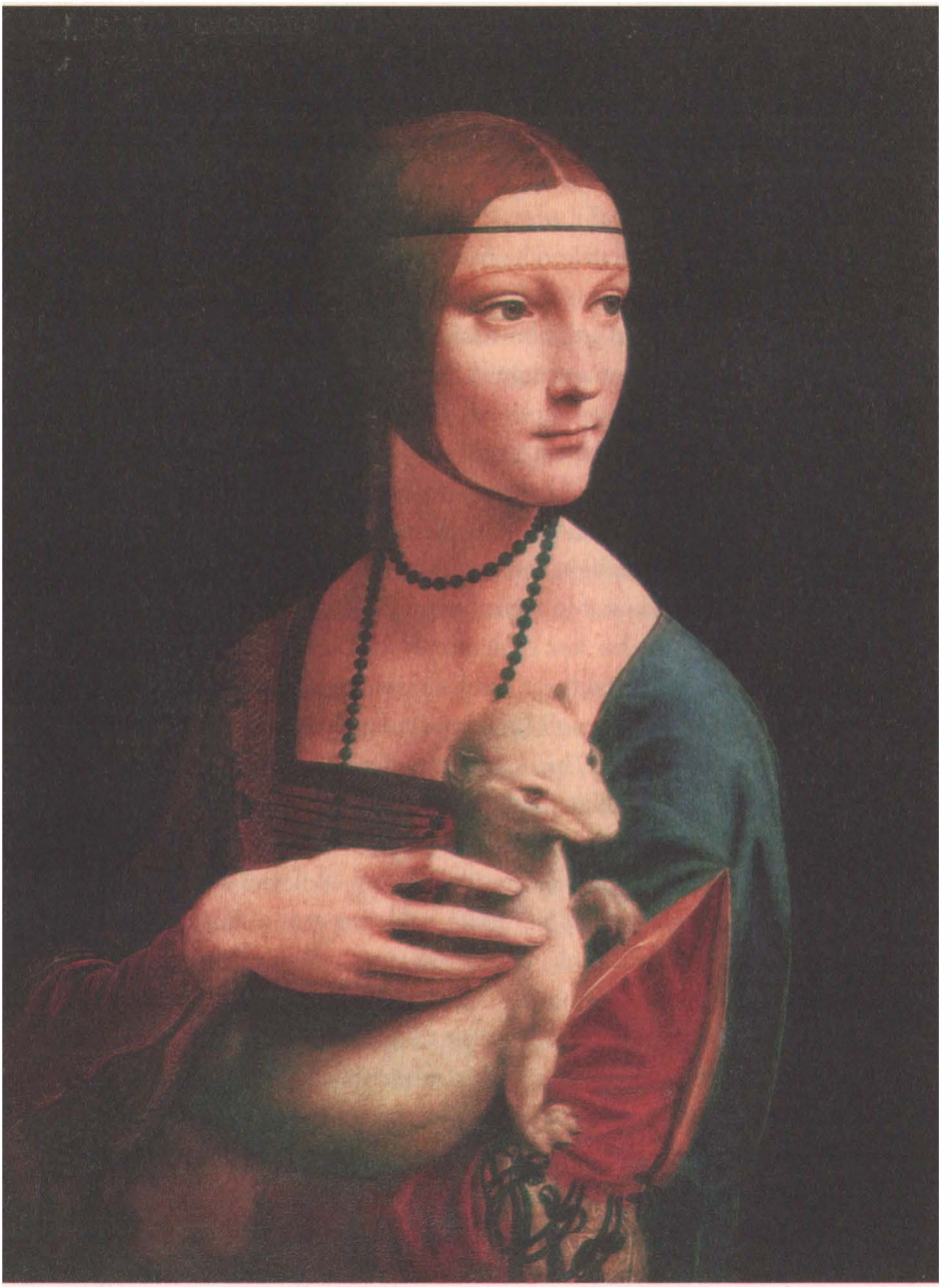
bildiriyordu. "Onu kalede yanında tutuyor, nereye giderse yanında götürüyor ve ona dünyaları vermek istiyor. Kız hamile ve bir çiçek kadar güzel; onu ziyaret ederken beni de sık sık yanında götürüyor." Bunun sonucunda, Ludovico'yla Beatrice'nin evliliği ertelendi ve nihayet ertesi yıl, Pavia ve ardından Milano'da düzenlenen görkemli kutlamalar eşliğinde gerçekleşti.

Ludovico zamanla Beatrice'ye kıymet vermeye başladı ve göreceğimiz üzere, Beatrice öldüğü zaman derin bir yasa boğuldu. Ama evliliğin başlarında, Sforza Kalesi'nde birbirine geçişli iki odada yaşayan Cecilia'yla olan ilişkisini sürdürmekteydi. Hükümdarların henüz cinsel yaşamları hakkında ihtiyatlı davranmaya gerek duymadıkları o günlerde Ludovico, ağzında bakla ıslanmayan Ferrara elçisine içini dökmeye devam ediyor, elçiyse sırlarını Beatrice'nin babasına bildiriyordu.

Ludovico elçiye, "Gidip Celilia'yla sevişebilmek ve huzur bulmak istediğini, karısının bunu istediğini çünkü kendisini ona [Ludovico'ya] teslim etmeye niyetli olmadığını," söylemişti. En nihayetinde, oğlunun, saray şairlerinin soneleriyle bıktırana kadar kutladıkları doğumunun ardından, Cecilia'nın varlıklı bir kontla evlenmesini sağladı ve Cecilia bundan sonraki yaşamını saygın bir edebiyat hamisi olarak sürdürdü.

Cecilia Gallerani'nin cezbedici güzelliği sonsuza dek muhafaza edilecekti. 1489 dolaylarında, ilişkilerinin en ateşli döneminde Ludovico, Leonardo'ya o sırada on beş yaşında olan Cecilia'nın portresini sipariş etti (res. 68). Yedi yıldır Milano'da bulunan ve emprezaryo olarak girdiği saraydaki görevine devam edip at heykeli üzerinde yeni çalışmaya başlamış olan Leonardo'nun aldığı ilk resim siparişidir bu. Ortaya çıkan sonuç çarpıcı ve yenilikçi bir başyapıt, aynı zamanda birçok yönden Leonardo'nun, en sevdiğim yapıtı olan *Mona Lisa*'dan sonra bence en nefis ve en büyüleyici tablosudur.

Cecilia'nın, günümüzde *Erminli Kadın* adıyla bilinen, ceviz pano üzerine yağlıboya portresi o kadar yenilikçi, o kadar duygu yüklü ve canlıdır ki portre sanatının dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. Yirminci yüzyıl sanat tarihçisi John Pope-Hennessy'e göre, "ilk modern portre" ve "Avrupa sanatını, bir portrenin, poz ve jestler aracılığıyla modelin iç dünyasını yansıtabileceği fikriyle tanıştıran ilk tablodur."[6] Cecilia'yı geleneksel uygulama olan tam profilden değil, dörtte üç



Res. 68. *Erminli Kadın*, Cecilia Gallerani.

profilden görürüz. Vücudu solumuza dönükken başı, dikkatini çeken bir şeye bakmak için ani bir hareketle sağımıza doğru dönmüş gibidir. Baktığı şey, muhtemelen, ışığın vurduğu yönden gelen Ludovico'dur. Kucağındaki ermin de kulaklarını kaldırmış, bir şeye dikkat kesilmiştir sanki. Leonardo'nun bundan önce yaptığı tek kadın portresi olan *Ginevra de' Benci* de dâhil olmak üzere, dönemin diğer portrelerinde gördüğümüz boş ya da dalgın bakışlardan eser yoktur bu portrede; fazlasıyla canlıdır. Kompozisyonda bir hareketlilik vardır. Leonardo iç ve dış dünyalarda yaşanan anlık bir hikâyeyi aktarır. Eller, pençeler, gözler ve gizemli bir tebessüm aracılığıyla hem bedenin hem de zihnin devinimlerine tanık oluruz.

Leonardo sözcük oyunları ve görsel cinaslardan çok hoşlanırdı. Ardıç (ginepro) sözcüğüyle Ginevra de' Benci'nin adıyla nükte yaptığı gibi, ermin de (Yunancası *galée*) Gallerani'yi çağrıştırır. Beyaz ermin ayrıca sağlığın ve temizliğin sembolüdür. "Ermin kirleneceğine ölmeyi yeğler," diye yazar Leonardo hayvannamesinde ve ekler: "Ermin ölçülü bir hayvandır, günde bir kez beslenir ve saflığının lekelenmemesi için çamurlu bir ine sığınmaktansa avcılar tarafından yakalanmayı yeğler." Ermin aynı zamanda Napoli kralı tarafından Ermin Tarikatı'na kabul edilen ve bunun üzerine, bir saray şairi tarafından, "İtalyan mağribi, beyaz ermin," olarak anılan Ludovico'ya yapılan bir atıftır.[7]

Contrapposto'nun bir biçimi olan, kıvrılan baş ve gövde, *Kayalıklar Bakiresi*'ndeki melek gibi, Leonardo'nun en etkileyici alametifarikalarından birine dönüşmüştür. Tetikte bekleyen ermin, kucağında kıvrıldığı Cecilia'yla aynı dönüş hareketini yapar ve onunla uyum içinde bir sarmal oluşturur. İkisinin de bilekleri korumacı bir tavırla zarifçe kalkmıştır. Kompozisyonun dışından dikkatlerini çeken Ludovico ile birlikte, gerçek hayatta yaşanan bir sahnenin aktörleriymiş izlenimi yaratıp onları bir tabloda resmedilmiş karakterler olmanın ötesine geçiren bir hayatiyet taşırlar.

Leonardo o sıralarda zihnin işleyişine dair teorilerini geliştirmekle meşguldü. Cecilia'nın zihninde pek çok şey döndüğü kesin. Gözlerinin yanı sıra, belli belirsiz tebessümünde de görürüz bunu. Tıpkı *Mona Liśa*'nınki gibi, bu da gizem dolu bir tebessümdür. Cecilia'ya yüz defa baksanız yüz farklı duygunun ifadesini görürsünüz. Ludovico'yu görmekten ne kadar mutludur? Şimdi bir kez daha bakın. Aynı şey

kucağındaki hayvan için de geçerlidir. Leonardo bir erminin bile zeki görünmesini sağlayabilecek yeteneğe sahipti.

Leonardo Cecilia'nın elinin boğumları ve tendonlarından, örülmüş ve tülle örtülmüş saçına kadar her detaya büyük bir özen göstermiştir. Cecilia'nın *coazzone* olarak bilinen saç modeli ve örtüsüyle İspanyol tarzı elbisesi, Aragonlu Isabella'nın bahtsız Gian Galeazzo Sforza'yla evlenmesiyle 1489'da Milano'da moda olmuştu.

Cecilia'nın üzerine vuran ışık, Leonardo'nun *Müzisyen*'de kullandığı ışıktan daha yumuşak, burnunun altındaki gölgeyse daha inceliklidir. Leonardo'nun optik çalışmalarında gösterdiği üzere, en güçlü ışık, ışınlar bir yüzeye eğimli açıdan değil, doğrudan vurduğunda oluşur. Bunu Cecilia'nın sol omzunun üstünde ve sağ yanağında görebiliriz. Yüzün diğer konturlarındaki ışık değişimi, Leonardo'nun çeşitli açılarda vuran ışığın yoğunluğunun orantısal varyasyonları üzerine geliştirdiği formüller uyarınca titiz bir kesinlikle resmedilmiştir. Böylelikle Leonardo'nun bilimsel optik anlayışı, resimdeki üç boyutluluk yanılsamasını güçlendirir.[8]

İkincil kaynaklardan yansıyan ışık, gölgelerden bazılarını yumuşatmıştır. Örneğin, Cecilia'nın sağ elinin alt kenarı, erminin beyaz kürkünden yansıyan ışıkla parıldarken, yanağının altındaki gölge, göğsünden yansıyan ışıkla yumuşar. Leonardo defterine, "Kollar göğsün önünde bağlandığında, göğsün üzerine düşürdükleri gölgeyle üzerlerindeki gölgeyi ayrıştırmak için göğüsle kollar arasındaki boşluğa hafif bir ışık vuruyormuş gibi göstermelisiniz; kolları göğüsten ne kadar ayrıştırmak istiyorsanız ışığı da o kadar belirgin uygulamalısınız," diye yazar.[9]

Leonardo'nun dehasını tam olarak kavrayıp takdir etmek için erminin tüylü kafasının, Cecilia'nın göğsünün yumuşak teninin önünde nasıl resmedildiğine bakın. Erminin konturları belli belirsiz çizilmiş kafatasını örten kürkünün tüylerine tek tek vuran ışıkla güçlü bir üç boyutluluk hissi kazanan kafası, bir modelleme harikasıdır. Cecilia'nın soluk ve kırmızılı tonların iç içe geçtiği teninin yumuşak dokusu, üzerlerine vuran ışıkla parıldayan boncukların sert görünümüyle zıtlık oluşturur.[10]

Saray şairi Bernardo Bellincioni her zamanki tumturaklı üslubuyla portreye coşkulu övgüler düzen bir sone yazmıştır ki bu sefer coşkuda aşırıya kaçtığı söylenemez:

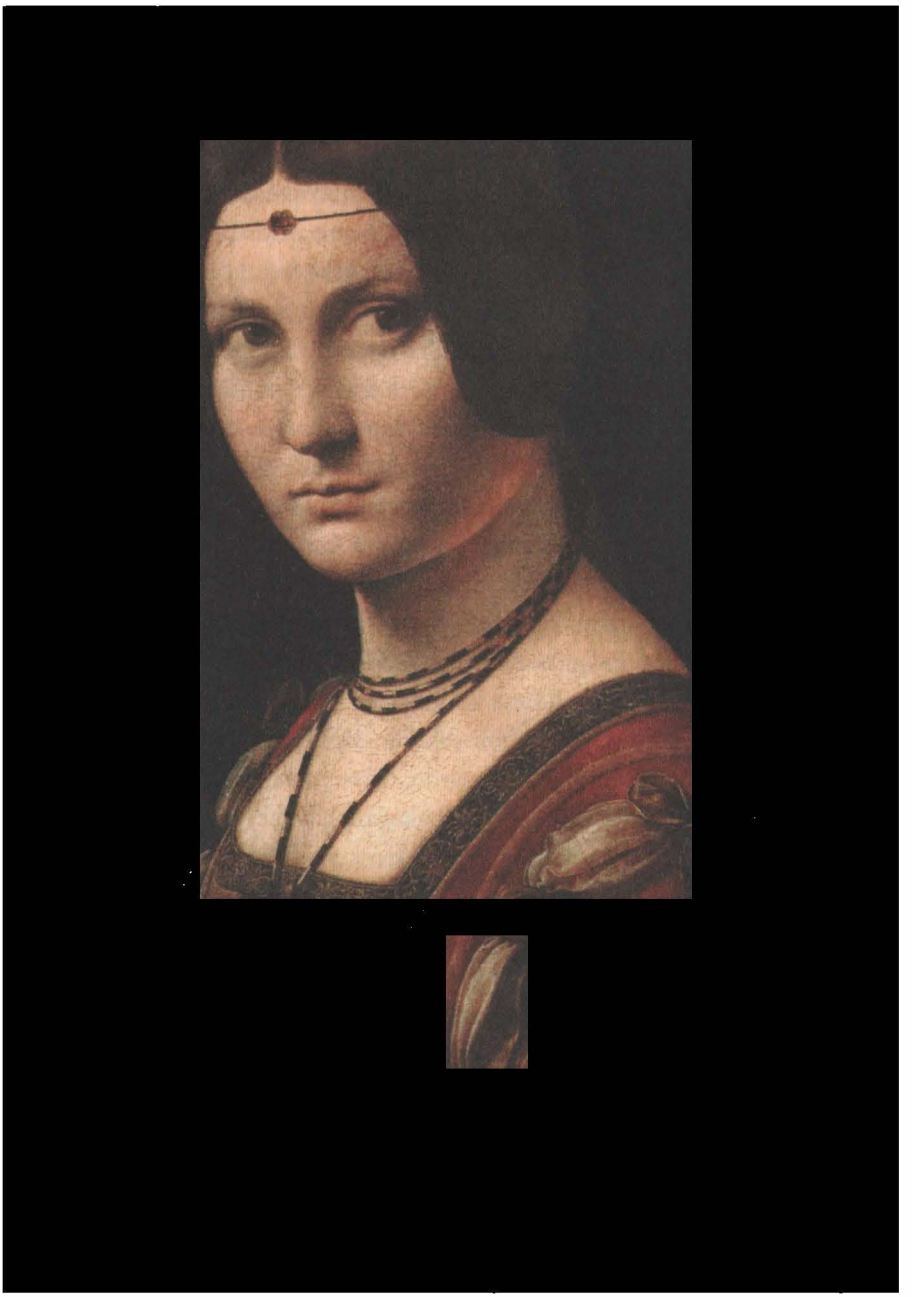
Ey doğa, kime öfkelendin? Hasedin kime?
Yıldızlarından birini resmeden Vinci'ye;
Güzel gözleri güneşi karanlık bir gölge kılan
Cecilia ne kadar da güzel böyle...
Öyle bir resmetmiş ki onu, sanki hiç konuşmuyor da dinliyor sadece...
Öyleyse şükran duymalısın Ludovico'ya,
Bir de dehası ve ustalığından dolayı Leonardo'ya
Onu gelecek kuşaklarla buluşturmak isteyen.[11]

Bellincioni, Cecilia'nın konuşmuyor da dinliyormuş gibi resmedildiğini belirterek, portreyi son derece önemli kılan özelliği, genç kızın iç dünyasındaki kıpırtıyı yakalayışını tasvir eder. Bakışlarındaki ifade, tebessümündeki gizem ve ermini tutuşuyla okşayışındaki erotizm, Cecilia'nın duygularını ele verir ya da en azından anıştırır niteliktedir. Leonardo Cecilia'nın zihninde ve ruhunda cereyan edenleri resmederken bizim zihnimizle de daha önce hiçbir portrenin yapmadığı kadar oynar.

LA BELLE FERRONNIÈRE

Leonardo'nun ışık-gölgeyle yaptığı deneyler, yine Sforza sarayından bir kadını resmettiği, aynı döneme ait diğer bir portrede devam eder. *La Belle Ferronnière* (res. 69) adıyla bilinen bu portrenin öznesi, yüksek ihtimalle Ludovico'nun resmi metresi (*maitresse-en-titre*) olarak Cecilia'nın yerini alan ve her ne kadar üstlendiği görevler birbiriyle çatışıyormuş gibi görünse de (belki de öyle değildir), aynı zamanda Ludovico'nun yeni karısı Beatrice d'Este'nin nedimesi olan Lucrezia Crivelli'dir.[12] Lucrezia da Cecilia gibi Ludovico'ya bir oğul vermiş ve görünüşe göre onunla aynı şekilde, Leonardo'ya portresi yaptırılarak ödüllendirilmiştir. Hatta Leonardo'nun hem Cecilia'nın hem de Lucrezia'nın portrelerini yaptığı ceviz panolar, muhtemelen aynı ağaçtandır.

Leonardo'nun yansıyan ışığı en belirgin şekilde tasvir ettiği yer, Lucrezia'nın sol yanağının altıdır. Çenesi ve boynu yumuşak gölgeler içinde resmedilmiştir. Öte yandan, resmin sol üst köşesinden gelen ışık, doğrudan omzunun düz ve pürüzsüz yüzeyine çarpıp sol çene kemiğine yansıyan –neredeyse abartılı ve tuhaf, alacalı bir tonda– bir ışık ışını oluşturur. Leonardo'nun defterine yazdığı gibi, "Yansımaya, düz



Res. 69. *La Belle Ferronnière.*

ve yarısaydam yüzeyli, parlak gövdeler neden olur; ışık bu yüzeylere vurduğunda bir top gibi geri seker."[13]

Leonardo o dönemde, ışığın eğimli bir yüzeye vurduğu açıya göre nasıl değiştiğine dair bilimsel çalışmalara dalmış, defterlerini titiz ölçümler ve açıklamalı şemalarla doldurmuştur (res. 71 ve 72). Hiçbir ressam gölge ve ışığı kullanarak yüze Leonardo'nun ulaştığı mükemmellikte üç boyutlu bir görünüm kazandırmayı ve kusursuz bir biçim vermeyi başaramamıştır. Ancak şöyle bir sorun vardır: Lucrezia'nın elmacık kemiğine vuran ışık o kadar parlaktır ki doğal bir görünümden uzaktır ve bu yüzden bazı uzmanların bunun aşırı hevesli bir öğrenci ya da restoratör tarafından sonradan boyandığını iddia etmesine neden olmuştur. Bu pek olası değildir. Bence Leonardo'nun bir gölgeye yansıyan ışığı göstermek konusunda son derece kararlı olması yüzünden biraz aşırıya kaçmış ve cüretkâr bir ışık kullanmış olması daha olasıdır.

Diğer bir yandan Leonardo bu portrede, izleyiciyi mekân içinde takip eden bakışlar yaratan çarpıcı yöntemi üzerinde çalışmaya devam etti. Bu "*Mona Lisa* efekti" bir sihir değildir; uygun perspektif, gölgeleme ve modelleme aracılığıyla doğrudan izleyiciye bakan gerçekçi bir çift göz çizmekten kaynaklanır. Leonardo bu etkiyi yaratmanın en iyi yolunun bakıştaki yoğunluktan ve gözlerin hizasının bir parça bozuk olmasından geçtiğini, gözleri bu şekilde çizmenin etkiyi daha dikkat çekici kıldığını keşfetmiştir. Leonardo, *Ginevra de' Benci*'de kullandığı tekniği geliştiriyordu. Ginevra'nın bakışları hafifçe yana çevrilmiş ve ilgisiz gibi görünür; ancak gözlerine tek tek ve doğrudan baktığınızda her ikisinin de kendilerince size baktığını fark edersiniz.

Aynı şekilde, *La Belle Ferronnière*'de Lucrezia'nın bakışları, bizi huzursuz edecek ölçüde doğrudan görünmektedir. Gözlerine tek tek baktığınızda, doğrudan size bakıyor gibidirler ve resmin önünde ileri geri yürüdüğünüzde bile öyle görünürler. İki gözüne de aynı anda bakmaya çalıştığınızda ise biraz şaşı baktığını fark edersiniz. Sol gözü belki de sola doğru kayık olduğu için uzaklara bakıyor gibidir. Aynı anda iki gözüyle birden göz göze gelebilmek zordur.

La Belle Ferronnière, *Erminli Kadın* veya *Mona Lisa*'yla aynı seviyede değildir. Dudaklarında belli belirsiz bir tebessüm olmasına rağmen bu tebessüm ne yeteri kadar cezbedici ne de gizemlidir. Sol çene kemiğindeki yansıyan ışık, üzerinde çok çalışılmış yapay bir unsur izlenimi

verir. Saçlar, bilhassa Leonardo'nun her zamanki standartlarına göre o kadar düz ve yavandır ki sanki başka birileri tarafından resmedilmiş gibidir. Baş dönük olarak resmedilmişse de vücut Leonardo'ya has bir kıvrılmanın imasını bile taşımama derecesinde hareketsizdir. Saç bandı ve kolyenin resmedilişinde hiçbir ustalık belirtisi görülmez hatta sanki tamamlanmamış gibidirler. Ustalık, omuzlarındaki fiyonkların dalgalanışı ve ışığı yakalayışında görülür sadece.

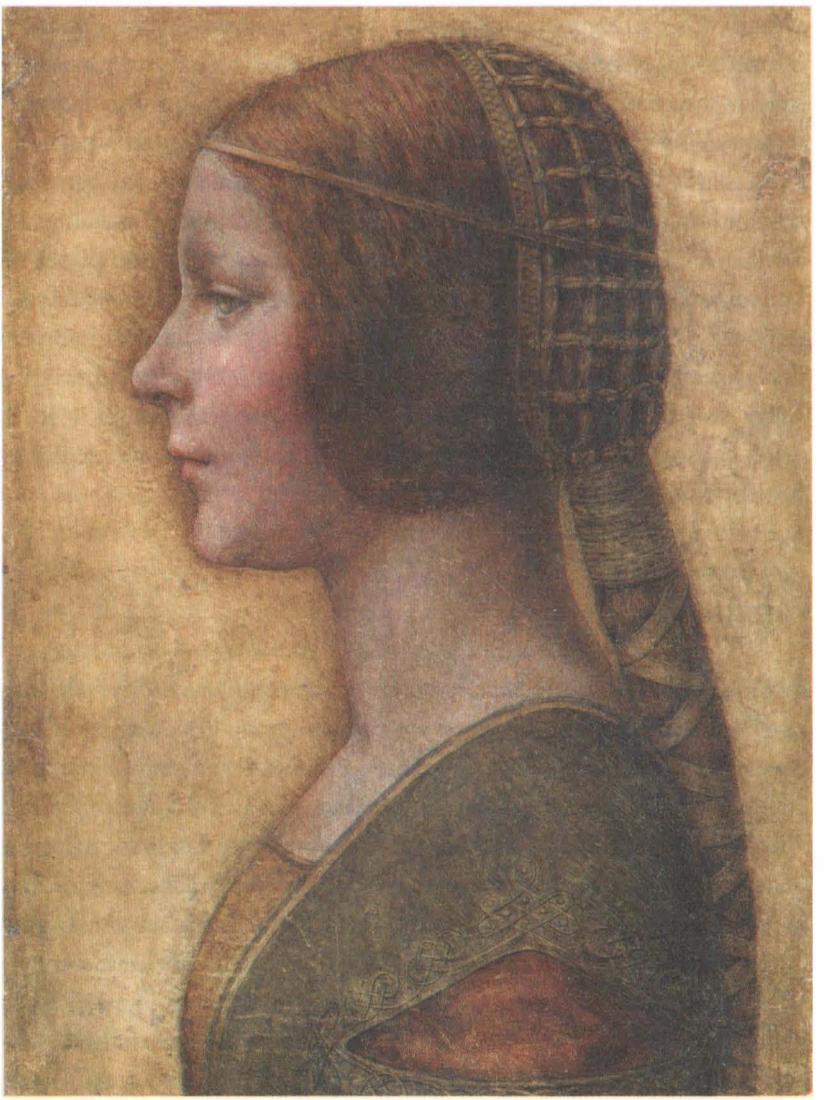
Büyük Bernard Berenson 1907'de, "İnsan bu eserin Leonardo'ya ait olduğunu kabul etmekte zorlanıyor," diye yazmış olmasına rağmen sonunda bunu kabul etmiştir. Öğrencisi Kenneth Clark, portrenin ölümsüz bir eser yaratmak için değil, dükü memnun etmek amacıyla yapıldığını iddia etmiştir: "Artık bu resmin Leonardo tarafından yapıldığını ve o yıllarda dehasını sarayın ihtiyaçları doğrultusunda kullanmaya hevesli olduğunu düşünüyorum." Bence, bu resmi tamamen ya da kısmen Leonardo'ya atfetmek için yeterli kanıt mevcuttur: *Erminli Kadın*'da kullanılan ceviz panonun benzerinin kullanılması, saray şairlerinin resme övgüler düzen bazı soneler yazmış olmaları ve resmin bazı yönlerden ancak bir ustanın elinden çıkabilecek bir güzellik sergilemesi gibi. Belki de Leonardo'nun atölyesinde, dükten gelen bir sipariş üzerine, ortak çalışmayla üretilmiş ve Leonardo'nun kalben ve ruhen değil, sadece fırçasıyla katkıda bulunduğu bir resimdir.[14]

RÖNESANS ELBİSELİ GENÇ KIZ PORTRESİ, NAMI DİĞER *LA BELLA PRINCIPESSA*

1998'in başlarında, Manhattan'daki Christie's Müzayede Evi'nde ince parşömen üzerine renkli tebeşirle çizilmiş bir genç kız profili müzayedeye çıkarıldı (res. 70). Ressamı ve konusu bilinmeyen çizim katalogda, İtalyan Rönesans'ı üslubunu taklit eden erken on dokuzuncu yüzyıl Almanlarından birinin eseri olarak tanımlanmıştı.[15] Gizli kalmış hazineleri gözden kaçırmayan Peter Silverman adlı bir koleksiyoncu, katalogda gördüğü portreden o kadar etkilenmişti ki teşhir salonuna gidip portreyi yakından incelemişti. Hatırladığına göre, "Gerçekten etkileyici," diye geçirmişti içinden, "Ama neden on dokuzuncu yüzyıl altında kataloglandığını anlamadım." Silverman portrenin esasen Rönesans döneminde yapılmış olduğuna inanıyordur. Bunun üzerine, müzayede

evi tarafından belirlenen minimum fiyatın iki katı kadar, 18.000 dolarlık bir teklif verir. Ancak bu teklif müzayedeyi kazanmasına yetmez. 21.850 dolarlık bir teklif onunkini geçer ve Silverman portreyi bir daha asla göremeyeceğini düşünür.[16]

Ancak Silverman, dokuz yıl sonra Manhattan'ın Upper East Side bölgesinde bir galeriye girer. Eski İtalyan Ustaları'nın yapıtları üzerine uzmanlaşmış, saygın sanat simsarı Kate Ganz'a ait bu galeride, kapıya



Res. 70. *Rönesans Elbiseli Genç Kız Portresi*, namı diğer *La Bella Principessa.*

yakın bir masanın ortasındaki bir şövalede, akıl çelici o portreyi tekrar görür ve onun bir Rönesans ustasının elinden çıktığına bir kez daha emin olur. "Genç kız, sanki canlıydı ve nefes alıyordu, her yönüyle kusursuzdu," diye anlatır sonradan. "Varla yok arasında bir ifadeyle hafifçe aralanmış dudaklarında sükûnet hâkimken, profilden görünen gözü coşkun duygularla parlıyordu. Portrenin ağırbaşlı havası, gençliğin verdiği yanak kızartıcı mahcubiyetini örtememişti. Büyüleyici bir güzelliğe sahipti."[17] Silverman, kayıtsız bir eda takınarak, Ganz'a portenin fiyatını sorar. Ganz, dokuz yıl önce satıldığı meblağa yakın bir fiyat telaffuz eder. Silverman'ın karısı apar topar para transferini gerçekleştirir ve Silverman galeriden ayrılırken, pakete sarılmış tablo koltuğunun altındadır.

Evet, bu tablo cezbedici bir sanat eseridir ama olağanüstü değildir. Özne, geleneksel tam profilden, katı bir pozda resmedilmiştir. Zihnin ve bedenin Leonardo'da alışageldiğimiz helezoni hareketleri varla yok arasındadır. Portredeki sanatsal açıdan ayırt edici başat unsur, öznenin belli belirsiz tebessümüdür: izleyicinin baktığı açı ve mesafeye göre nispeten değişmesiyle *Mona Lisa*'nın tebessümüne işaret eder.

Portrenin en ilgi çekici yanı, Silverman'ın onun Leonardo'nun elinden çıktığını kanıtlama macerasıdır. Döneminin çoğu ressamı gibi Leonardo da eserlerini ne imzalamış ne de eserlerinin kaydını tutmuştur. Böylelikle, hangi yapıtların gerçekten Leonardo'nun artistik imzasını taşıyacak kalitede olduğunu doğrulama meselesi, onun dehasını kavrama uğraşına ilgi çekici bir boyut daha katmaktadır. Silverman'ın satın aldığı portre örneğinde bu süreç, dedektiflik, teknik ustalık, tarihsel araştırma ve uzmanlığın iç içe geçtiği bir maceraya dönüşür. Sanatla bilimi iç içe geçiren bu disiplinler arası çaba, Leonardo'ya yaraşır cinstendir; görseydi beşeri bilimler tutkunlarıyla teknoloji tutkunları arasındaki bu etkileşimi takdirle karşılardı.

Süreç, yıllar süren değerlendirme çalışmaları sonucunda sanat eserlerine dair derin bir idrak sahibi olan erbaplarla başladı. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda yapılan ilintilendirme ve saptamaların çoğu, Walter Pater, Bernard Berenson, Roger Fry ve Kenneth Clark gibi sanat otoritelerinin uzmanlığıyla şekillenmişti. Ancak erbaplık da tartışmaya açık bir konumdur. Erbaplığın sorgulandığı vakalara bir örnek, 1920'lerde, Leonardo'ya ait olduğu iddia edilen bir başka yapıtın, *La*

Belle Ferronnière portesinin Kansas City'de ortaya çıkan bir kopyasının gerçekten ona ait olup olmadığının doğrulanması sırasında yaşanmıştır. "Acemilerin yapabileceği türden bir iş değil bu," diye açıklıyordu Berenson, bilirkişi sıfatıyla. "Engin deneyimle elde edilen bir nevi altıncı hisse ulaşmak çok uzun zaman alır." Söz konusu resmin Leonardo tarafından yapılmadığını beyan edip sahibinin, "resim tahmincilerinin baş kâhyası" şeklindeki aşağılamasına maruz kaldı. Jüri üyeleri on beş saatin ardından bir karara varamadıklarını bildirdi ve dava sonradan bir uzlaşmaya varılarak sonuçlandı. Bu örnekte, erbaplar haklıydı. Söz konusu resim Leonardo tarafından yapılmamıştı. Ancak dava sanat uzmanlığının seçkinci küçük bir grubun tekelinde olduğunu savunan popülistlerin etrafında birleştikleri bir sembole dönüştü.[18]

Silverman'ın satın aldığı çizimi gören –aralarında Christie's'de çalışan ve ayrıca Kate Ganz'ın danıştığı uzmanlar da bulunan– ilk erbaplar, orijinal bir Rönesans yapıtı olabileceği düşüncesini derhal reddettiler. Fakat Silverman onun bir Rönesans eseri olduğundan emindi. Resmi, bir evinin bulunduğu Paris'e götürüp sanat tarihçisi Mina Gregori'ye gösterdi. Gregori ona, "Çizimde iki farklı etki görülüyor. Bir yandan zarif güzelliğiyle Floransa, diğer yandan, on beşinci yüzyılın sonlarında saraylı kadınlar için tipik sayılabilecek kostümü ve saç örgüsüyle (*coazzone*) Lombard etkisi taşıyor. Kuşkusuz, akla gelen ilk isim, Floransa üslubundan Milano üslubuna geçiş yapan az sayıdaki ressamdan biri olan Leonardo'dur," diyerek, Silverman'ı tahkikata devam etmeye teşvik etti.[19]

Bir gün Silverman, Louvre'da Leonardo'nun atölyesinde çalışan Giovanni Antonio Bolraffio'nun elinden çıkma bir portreyi hayranlıkla seyrederken, eski British Museum ve Getty (Los Angeles) küratörü Nicholas Turner'la karşılaşır. Dijital kamerasını çıkarıp Turner'a portrenin bir fotoğrafını gösterir. Turner, "kısa süre önce bir slaydını gördüm," dediği portreyi "takdire şayan" bulduğunu belirtir. Silverman portrenin Leonardo'nun bir öğrencisi ya da çömezi tarafından yapıldığı görüşündedir ancak Turner bu düşünceye karşı çıkarak onu şaşırtır. Leonardo'nun alametifarikası sol elle yapılmış tarama çizgilerini göstererek, resmin muhtemelen bizzat üstat tarafından yapılmış olduğunu söyler. Sonradan, "Portredeki gölgeleme her yönüyle, Leonardo'nun ışık-gölge teorilerine görsel bir kanıt sunar," diyecektir.[20]

Resim erbabına itimat etmek hususundaki sorun, her zorlu vakada, genellikle eşit oranda karşıt görüş belirten bir taraf daha olmasıdır. Bu vakada muhalif tarafta yer alan isimlerden en önde gelen ikisi, New York Metropolitan Sanat Müzesi direktörü Thomas Hoving ve bu müzede bulunan çizimlerin küratörü Carmen Bambach'tı. Karizmatik bir şovmen olan Hoving, resmi fazla "şirin" bulurken, saygın ve titiz bir uzman olan Bambach, sezgilerine dayanarak resim için, "Leonardo'nun elinden çıkmışa benzemiyor," diyordu.[21]

Bambach ayrıca Leonardo'nun ince parşömen üzerine çizdiği bilinen hiçbir çalışması olmadığına dikkat çekiyordu. Leonardo'nun tek başına yaptığı dört bin özgün çizim için bu doğrudur ama Luca Pacioli'nin *İlahi Oran Üzerine* adlı kitabının iki edisyonu için çizdiği geometrik illüstrasyonlar ince parşömen üzerinedir. Bu bir ipucu olacaktı: eğer genç kızın portresi Leonardo tarafından yapılmışsa başka birinin kitabı için yapılmış olabilirdi.

Resmi Silverman'a satan sanat simsarı Ganz, şaşırtıcı olmayan bir biçimde, resmin Leonardo'ya ait olduğu fikrine kuşkuyla yaklaşan New Yorklu uzmanlarla aynı görüşteydi. "Önünde sonunda," diyordu *New York Times*'a, "uzmanlık dediğiniz şey, bir yapıtın Leonardo'ya atfedilmeye yetecek kadar güzel olup olmadığını, kendine özgü çizgi ve desenini, olağanüstü bir modelleme, zarif bir güzellik, eşsiz bir anatomi idraki gibi nitelikleri yansıtıp yansıtmadığını görebilmek demektir ve bana sorarsanız bu çizim, bu niteliklerin hiçbirini taşımıyor."[22]

Erbabın karşıt görüşler belirtmesinin ardından sıradaki adım, sezgiyle bilimsel ve deneysel inceleme arasında Leonardo'vari bir etkileşim oluşturmaktı. Silverman işe parşömenin tarihlendirilmesiyle başladı ve bunu, organik bir maddenin yaşını belirlemek için karbondaki çürümeyi ölçen karbon-14 testi aracılığıyla yaptı. Sonuçlar parşömenin 1440'la 1650 arasında bir zamandan kaldığını gösteriyordu. Bu eski parşömen parçası bir sahteci ya da taklitçi tarafından bulunmuş olabileceğinden, elde ettiği sonuç bir kanıt sayılamazdı. Ama en azından Leonardo seçeneğini elemiyordu.

Ardından Silverman resmi, sanat eserlerinin dijital, kızılötesi ve multispektral analizlerinde uzmanlaşmış olan Paris merkezli Lumiere Technology şirketine götürdü. Bir arkadaşının sürdüğü Vespa'nın

arkasına atladı ve kucağında sıkı sıkıya tuttuğu porteyle şirket merkezine gitti. Şirketin kurucusu ve teknoloji direktörü Pascal Cotte, milimetrekare başına 1600 piksellik görüntüler oluşturabilen süper yüksek çözünürlükte bir dizi dijital fotoğraf çekti. Böylece resmin her saç telini ayrı ayrı gösteren yüzlerce kat büyütülmüş görüntüleri elde edildi.

Büyütülmüş görüntüler sayesinde resmin detaylarıyla Leonardo'ya ait olduğu bilinen eserler arasında bir karşılaştırma yapmak mümkün oldu. Örneğin, genç kadının kıyafetinin iç içe geçen süslemeleri, *Erminli Kadın*'daki süslemelerle aynı tarzda birbirine dolanan ilmek ve örgülere sahipti. Hatta bunlar süslemelerin farklılaştığı yerlerde bile çok titizlikle çizilmiş gölgeler ve düzgün bir perspektifle tasvir edilmişti.[23] Vasari'nin Leonardo hakkında yazdığı gibi: "Hatta ilmekleri çizmek için zamanını boşa harcayacak kadar ileri gitmişti." Diğer bir örnek, göz irisleriydi. Silverman *Erminli Kadın*'ın irisiyle karşılaştırıldığında, "gözkapağının en dış köşesi, üst gözkapağının kıvrımı, irisin konturu, alt kirpikler ve de alt kirpiklerin köşesinin irisin alt kısmıyla yan yana olması gibi, her ayrıntının ele alınışında nefes kesici bir özdeşlik ortaya çıktı," diyordu.[24]

Silverman ve Cotte yüksek çözünürlükteki görüntüleri başka uzmanlara da gösterdiler. Bunlardan ilki, Cenevre Üniversitesi'nde Leonardo uzmanı olan Cristina Geddo'ydu. Geddo, Leonardo'nun öncülüğünü yapıp defterlerinde irdelediği üç renkli (siyah, beyaz, kırmızı) mum boya tekniğine hayran kaldı. Geddo akademik bir dergide, "Portre yüzeyi yakından incelendiğinde, gerek çıplak gözle gerekse çok daha etkin bir şekilde kızılötesi ışıkla elde edilen dijital taramayla görüldüğü üzere, bunun büyük ölçüde zarif, sol elle yapılmış (sol üstten sağ alta doğru eğimli) gölgelendirmeyle çizildiği ortaya çıkıyor," diye yazdı.[25]

En önemli Leonardo akademisyenlerinden Carlo Pedretti, "Poz veren kişinin profili görkemlidir; gözler Leonardo'nun o dönemki çizimlerinin çoğuyla tıpa tıp aynı tarzda çizilmiştir," diyerek tartışmaya katıldı.[26] Örneğin, baş ile boynun oranları ile gözlerin çizimindeki ayrıntılar, şu anda Windsor'daki Kraliyet Koleksiyonu'nda bulunan, 1490 dolaylarında yapılmış *Bir Genç Kızın Profilden Portresi*[27] adlı çizimle ve 1500'de Mantova'da Isabella d'Este'yi model alarak yapacağı çizimle çok yakın benzerlikler içerir.[28]

O noktada, Silverman ve Cotte, kariyerini Leonardo incelemelerine adamış, güvenilirlik abidesi Oxford profesörü Martin Kemp'e danıştı. Leonardo'ya atfedilen yapıtları doğrulaması için talep üstüne talep alan Kemp, Mart 2008'de Lumiere Technology'den gelen ve portrenin yüksek çözünürlükteki görüntüsünü içeren e-postayı açtığında pek iyimser sayılmazdı.

Kemp, "Al işte, yeni bir sancılı karşılaştırma işi," diye geçirdi içinden. Ancak görseli bilgisayarında büyüttüğünde ve sol elle yapılmış taramalar ile ayrıntıları dikkatle incelediğinde, heyecanla ürperdi. Kemp, "Saç bandına bakın: kadının saçının arkasındaki hafif sarkmayı yukarı çekiyor," dedi. "Malzemelerin direngenliği ve baskı altında tepki veriş tarzları Leonardo'yu hep çok heyecanlandırmıştı."[29]

Uzman görüşleri karşılığında para almayı ya da giderlerinin karşılanmasını kabul etmeyen Kemp, o sıralar Zürih'te bir bankanın kasa dairesinde saklanan orijinal tabloyu görmek için yola çıkmayı kabul etti. Başta temkinliydi ancak portreyi birkaç saat boyunca her açıdan inceledikten sonra daha olumlu yaklaşmaya başladı. "Hafifçe dalgalanan saçlarının altında belli belirsiz fark edilen kulağı sanki bizimle saklambaç oynuyor gibidir," diyecekti. "Dalgın gözünün irisi, yaşayan, nefes alıp veren bir insanın irisinin saydam parlaklığını taşır."[30]

Kemp de tablonun Leonardo'ya ait olduğunu düşünenler arasına katılmıştı. "Leonardo üzerinde kırk yıl mesai harcadıktan sonra, görüp görebileceğim her şeyi gördüğümü düşünüyordum ama yanılmışım," diyordu Silverman'a. "Resmi ilk gördüğümde duyduğum coşku katlanarak arttı. Artık kesinlikle eminim." Cotte ile işbirliği yapıp daha fazla kanıt topladı ve araştırmalarını *La Bella Principessa: The Story of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci* adı altında bir kitap olarak yayımadılar.[31]

Modelin elbisesi ve *coazzone* saç modeli, genç kızın 1490'larda Ludovico Sforza'nın Milano'daki sarayıyla bağlantılı olduğunu gösterir. Leonardo *Erminli Kadın*'da Cecilia Gallerani ve *La Belle Ferronnière*'de Lucrezia Crivelli olmak üzere, Ludovico'nun metreslerinden iki tanesinin portresini yapmıştı zaten. Bu üçüncü kadın kimdi acaba? Kemp, bir eleme sürecinin ardından, kadının kimliğini dükün gayrimeşru (ancak sonradan meşrulaşan) kızı Bianca Sforza olarak saptamıştır. 1496'da on üç yaşlarındayken, saraydaki en önemli şahsiyetlerden bi-

riyle evlenmişti: Galeazzo Sanseverino'yla. Sanseverino, Ludovico'nun ordusunun komutanı ve Leonardo'nun yakın arkadaşıydı. Leonardo at heykeli için çizimler yaparken onun ahırlarında epey zaman geçirmişti. Bianca, evlendikten birkaç ay sonra muhtemelen hamileliğe bağlı bir komplikasyondan dolayı hayatını kaybetmişti. Dükün kızları resmi olarak prenses unvanı taşımasa da Kemp portreyi *La Bella Principessa* olarak adlandırmaya karar verdi.[32]

Doğrulama sürecinde tablonun Leonardo'ya ait olduğunu kesinleştiren, en azından başta öyleymiş gibi gözüken, çok önemli bir bilimsel kanıt daha vardı. Cotte, taramalarında portrenin üst kısmında bir parmak izi keşfetmişti. Eğer bu iz, kullandığı renkleri yaymak üzere sık sık elleri ve parmaklarını kullanan Leonardo'nun başka bir yapıtındaki parmak iziyle eşleşirse meselenin çözülmesine çok yaklaşılabilirdi.

Cotte parmak izinin görüntüsünü Lozan'daki Kriminoloji ve Ceza Hukuku Enstitüsü'nde profesör olan Christophe Champod'a verdi. Parmak izini tanımlamayı başaramayan Champod, daha geniş bir kitlenin bilgisine başvurarak parmak izi görüntüsünü bir internet sitesinde paylaştı ve elliye yakın kişiden yorum geldi. Ancak kesin bir sonuca varılamadı. Birbiriyle eşleşen izlere rastlanmadı. Bunun üzerine Champod, "Bu parmak izinin hiçbir kıymeti olduğunu düşünmüyorum," dedi.[33]

Bu noktada hikâyeye tartışmalı bir kişilik girdi: Montreal'de çalışan ve sanat eserlerini gerçekliklerini belirlemek için parmak izlerini saptama ve kullanmada uzmanlaşmış bir adli sanat incelemecisi olan Peter Paul Biro. Biro, J.M.W. Turner'dan Jackson Pollock'a pek çok kişiyle ilgili bu çalışmayı yapmıştı ya da yaptığı iddia ediliyordu ve bu süreçte sanat eksperlerinin sırça köşklerini derinden sarsmıştı. Kemp, Cotte ve Silverman üçlüsü 2009 başlarında, *La Bella Principessa* hakkında bir hüküm vermesi için onunla iletişime geçti.

Biro resmi dijital olarak büyüttüğünde, parmak izinin kabartı hatlarının ayrıntılarını ayırt edebildiğini iddia etti ve bunu Leonardo'nun *Aziz Jerome*'de bıraktığı bilinen parmak iziyle karşılaştırdı. En az sekiz benzerlik noktası bulunduğunu ileri sürdü ve ayrıca bunların Leonardo'nun *Ginevra de Benci* tablosunda bulunan parmak iziyle uyumlu olduklarını öne sürdü.

Biro bulgularını, kendisiyle ilgili bir yazı yazmakta olan saygın liste başı kitap yazarı ve *New Yorker*'ın yazar kadrosundan David Grann'e gösterdi. Biro bulanık çizgileri iyice büyüttü, ardından multispektral kameralarla çekilmiş bir dizi görsel gösterdi. Parmak izleri hâlâ yeterince belirginleşmemişti. Biro Grann'e, daha net bir görüntü elde etmek üzere "patenti kendisine ait" bir teknik uyguladığını anlattı ama bunu ona göstermedi. Biro elde ettiği bu yeni görüntünün *Aziz Jerome* baskısıyla olan sekiz benzerlik noktasını tam olarak saptamasını sağladığını söyledi. Grann, "Biro bir anlığına sessizce baskılara baktı, keşfettiği şeyden dolayı hâlâ büyük şaşkınlık yaşıyormuş gibi görünüyordu," diye anlatacaktı. "Bu keşfin hayatı boyunca yaptığı çalışmaları doğruladığını söyledi."[34]

Biro iddialarını Kemp ve Cotte'nin yazdığı ve 2010'da yayımlanan kitap için kaleme aldığı bölümde detaylandırdı. "Leonardo'nun *Aziz Jerome* ve *La Bella Principessa* tablolarındaki parmak izleri arasındaki benzerlik, bu kitapta sunulan birçok diğer analizle birlikte değerli bir kanıt ortaya koymaktadır," diye yazdı. Kanıtların adli bir vakayı sonuca bağlayacak yasal bir geçerlilik taşıyacak kadar güçlü olmadığını belirtmekle birlikte, "belirlenen sekiz benzerlik, resmin Leonardo'ya ait olduğunu kuvvetle destekliyor," diyordu.[35]

Parmak izi delili Ekim 2009'da yayımlandığında dünya çapında manşetlere çıktı. "Sanat dünyası, on dokuzuncu yüzyılda yaşamış bilinmeyen bir Alman ressam tarafından çizilmiş olduğu düşünülen bir portrenin şimdi büyük İtalyan usta Leonardo da Vinci'ye atfedildiği yeni keşifle çalkalanıyor," diye yazıyordu *Time* dergisi. "Bu arada keşfin yapılış şekli Sherlock Holmes romanlarını aratmıyor: araştırmacılar portreyle ressamını 500 yıllık bir parmak izinden yola çıkarak eşleştirdi." *Guardian*, "Sanat uzmanları 500 yıllık bir parmak izi sayesinde Leonardo da Vinci'ye ait yeni bir portrenin keşfedilmiş olabileceği görüşünde," diye belirtirken, BBC'nin manşeti, "Parmak yeni bir Da Vinci yapıtına işaret ediyor," şeklindeydi. Silverman hikâyenin iç yüzünü *Antiques Trade Gazette*'de çalışan bir arkadaşına anlattı ve bu muhabir haberinde, "ATG bu bilimsel delile ayrıcalıklı şekilde ulaştı ve bunun hakikaten de sanatçının tablo başındaki elini –ve parmak izini– ortaya koyduğunu meydana çıkardı," diye yazdı. Silverman'ın yaklaşık 20.000 dolar ödeyerek aldığı resme artık 150 milyon dolar civarında değer biçiliyordu.[36]

Ardından, bütün iyi dedektiflik hikâyelerinde olduğu üzere işler tersine döndü. Koca koca manşetlerin üzerinden daha bir yıl bile geçmeden, Temmuz 2010'da, David Grann'in Biro hakkındaki renkli ve kapsamlı bir incelemesi *New Yorker*'da yayınlandı. Grann Biro'nun kendine dair yaratmaya çalıştığı imaj hakkında, "Bu tabloda önce ufak, derken hayli dikkat çekici kusurlar fark etmeye başladım," diye yazdı."[37]

Grann'ın 16.000 kelimelik yazısı Biro'ya, yöntemlerine ve amaçlarına dair rahatsız edici bir portre çiziyordu. Yazı, Biro'nun Jackson Pollock'a ait boya örneklerini analiz etmesine dair hikâyesindeki tutarsızlıklara işaret ediyor, Biro'nun yüzleştiği çeşitli davalar ve dolandırıcılık suçlamalarını gündeme taşıyor ve bir resmin kimliğini doğrularken kendilerinden para sızdırmaya çalıştığını iddia eden kişilerden alıntılara yer veriyordu. Dahası, "büyütülmüş" parmak izi görüntülerinin güvenilirliğini sorguluyor ve Biro'nun belirlediği sekiz benzerliğin aslında mevcut olmadığını belirten tanınmış bir parmak izi analistinin sözlerine yer veriyordu.

Daha da müthişi, makalede Biro'nun Pollock'a ait olduğunu iddia ettiği parmak izlerinin aşırı birörnek gözüktüğü, öyle ki araştırmacının birinin bunları bir kauçuk damga yoluyla çoğalttığını düşündüğünü yazmıştı. Bu araştırmacı Grann'e parmak izlerinin "buram buram sahtekârlık koktuğunu" söylemişti.[38] Biro makaledeki suçlamaları ve imaları şiddetle reddetti. Adını lekeledikleri gerekçesiyle Grann ve *New Yorker*'a dava açtı ancak açtığı dava, federal bir hâkim tarafından reddedildi ve bu karar daha sonra temyiz mahkemesi tarafından da onandı.[39]

New Yorker'ın Biro'nun güvenilirliğine yönelik saldırısı, Leonardo'nun parmak izlerinin *La Bella Principessa*'da yer aldığına dair değerlendirmeleri gözden düşürdü. Kemp ile Cotte kitaplarının İtalyanca yayınlanan baskısından Biro tarafından yazılmış bölümü çıkardı. Her ne kadar Biro'nun parmak izi delilinin, meselenin sadece bir unsurundan ibaret olduğunu ısrarla belirtseler de konu ağızdan ağıza yayılmıştı. Rüzgâr artık kuşkucuların tarafından esmeye başlamış gibiydi.

Derken, tıpkı bir Leonardo sarmalı gibi, hikâyenin seyri yeniden değişti. Cotte resmin sol tarafında birisinin sertleşmiş ince parşömeni kesmek üzere keskin bir bıçak kullandığını, çeşitli ufak kusurlar yarattığını ve bu kenarda üç küçük deliğin bulunduğunu fark etti. Kemp

resmin zamanında dikiş ciltli bir kitabın parçası olabileceği kuramını araştırmaya başladı. Bu belki de resmin niçin o dönemde kitaplar için kullanılan ince parşömene yapıldığını da açıklayabilirdi. Kemp o günleri, "O aşamada, resmin Bianca'ya ithafen yazılmış bir şiir kitabında yer aldığını varsayıyordum," diye anlatır, "muhtemelen kitabın başındaki resimli sayfa idi."[40]

Sonrasında Kemp, University of South Florida'dan emekli bir sanat tarihi profesörü olan David Wright'tan, Varşova'daki Polonya Ulusal Kütüphanesi'nde bulunan bir kitaptan bahseden bir e-posta aldı. Sforza hanedanının tarihini anlatan, ince parşömen üzerine bol resimli bir kitaptı bu ve Bianca Sforza'nın düğünü anısına hazırlanmıştı. Orijinal nüshaların her birinin başında, o nüshanın ithaf edildiği kişinin resmedildiği birbirinden farklı resimli bir sayfa vardı. 1496 tarihli Varşova nüshası aslen Fransa kralına aitti ve onun tarafından 1518'de, Ludovico'nun bahtsız yeğeni Gian Galeazzo Sforza'nın kızı Bona Sforza ile evlendiğinde Polonya kralına hediye edilmişti.[41]

Hikâye bu noktada kamuoyunun yeterince ilgisini çekmişti; öyle ki PBS ile birlikte çalışan *National Geographic*, ne bulacaklarına tanıklık etmek üzere 2011'de Polonya Ulusal Kütüphanesi'ne giden Kemp ile Cotte'ye eşlik etmeleri için bir kamera ekibi gönderdi. Kitabın her bir yaprağının kitaba nasıl bağlandığının izini sürmek üzere yüksek çözünürlüklü bir kamera kullanan ikili, bir sayfanın aşikâr bir şekilde kesilip çıkartılmış olduğunu bulguladı. Buradaki parşömen, *La Bella Principessa*'nın parşömeniyle uyuşmaktaydı. Kayıp sayfa, giriş metinlerinin hemen sonrasında, tam da bir görselin konmasının bekleneceği yerdeydi. Dahası, resimdeki üç delik, dikişli kitabın beş dikiş deliğinin üçüyle uyuşuyordu. Delik sayılarının farklılığının portrenin düzgün olmayan bir şekilde kesilmesinden ya da kitabın on sekizinci yüzyılda yeniden dikilerek ciltlenirken yeni iki deliğin eklenmesinden kaynaklandığını tahmin ettiler.[42]

Leonardo'nun gizemlerle dolu dünyası hakkında kesin olarak bilinen pek az şey mevcut. *La Bella Principessa*'nın Leonardo tarafından yapıldığından hâlâ kuşku duyanlar var.[43] Çizimdeki şekiller çok belirgin çizgilere sahip ve Leonardo'nun *sfumato*sundan yoksunlar; ayrıca göz küresinin dış hatları ile yüzün konturları çok keskin. Yüz hatları derin

duygulardan yoksun, saçlarda ne parıltı ne de lüleler var. *Guardian*'ın sanat eleştirmeni Jonathan Jones 2015'te "*La Bella Principessa* Leonardo'nun değil," diye yazmıştır. "Onun sanatını seven herhangi biri bu hataya nasıl düşebilir, cidden bilmiyorum. Bu kadının gözlerinde ölü toprağı var; verdirilen poz ve çizim tarzı Leonardo da Vinci'nin enerjisi ya da canlılığıyla en ufak bir yakınlık taşımıyor." Çok ünlü bir sanat sahtekârının 1970'lerde Bolton'da tanıdığı bir genç kadını model olarak kullanarak bu sahte resmi kendisinin yaptığına dair çok şüpheli iddiasına şaka yollu atıfta bulunan Jones yorumunu, "Kadın öyle biçare görünüyor ki 1970'lerde Bolton'da çalıştığı bir süpermarketten kaçmış gibi duruyor," diye bağlamıştı.[44] Londra'daki National Gallery, Leonardo'nun Milano'da ürettiği eserlerini içeren büyük bir sergi düzenlediğinde, çizim manidar bir şekilde hariç tutuldu. Küratörlerden Arturo Galansino, "Principessa diye adlandırılan çalışmanın Leonardo'nun başyapıtları arasında yer alması bir an için bile gündeme gelmedi," dedi.

Öte yandan, Kemp *La Bella Principessa*'nın Leonardo tarafından çizildiğinin "kolaylıkla anlaşılabilecek bir mesele" olduğuna giderek daha çok ikna olmaya başlamıştı. Polonya'daki Sforza kitabını inceledikten sonra Kemp ile Cotte, "Böylelikle portrenin 1496'da yapıldığı ve modellik yapan genç kadının Bianca olduğu yüksek bir olasılıkla doğrulandı," diye yazdı. "Portrenin Leonardo'nun elinden çıktığı da ciddi şekilde desteklenmiş oldu. Bunun modern bir sahtekârlık, bir 19. yüzyıl pastişi ya da kayıp bir Leonardo'nun kopyası olduğuna ilişkin çıkarımların hepsi sağlam bir şekilde bertaraf edildi."[45]

Değerlendirmelerin hangisi doğru olursa olsun *La Bella Principessa* Leonardo'nun sanatı hakkında bildiklerimiz ve bilmediklerimiz hakkında bizlere birtakım kavrayışlar sundu. Resmin kimliğini doğrulamaya ya da buna yönelik iddiaları çürütmeye yönelik yoğun insani ve bilimsel drama, neyin Leonardo'nun elinden çıktığını daha iyi anlamamızda bize yardımcı olmaktadır.

17. BÖLÜM

Sanatın Bilimi

PARAGONE

9 Şubat 1498'de Leonardo, Sforza Kalesi'nde bir gece boyu süren ve geometri, heykel, müzik, resim ve şiirin birbirlerine üstünlüklerinin karşılaştırıldığı bir münazara etkinliğinde yer aldı. O dönemde mekanik bir sanat olarak görülen resmi yücelten, hem bilimsel hem estetik açıdan güçlü bir savunma sundu ve şiir, müzik ve heykelden daha önde gelen resmin mekanik bir sanat yerine, beşeri bilimlerin en üstünü olarak görülmesi gerektiğini iddia etti. Geometrinin üstünlüğünü savunmak için orada bulunan saray matematikçisi Luca Pacioli, izleyiciler arasında kardinaller, generaller, saray eşrafı ve "tıp ve astroloji alanlarında uzmanlaşmış, önde gelen hatipler"in bulunduğunu yazar. Pacioli'nin övgülerinden aslan payını Leonardo kapar: "En saygıdeğer katılımcılardan biri, heykel, döküm ve resimdeki başarılarıyla ismiyle müsemma dahi mimar, mühendis ve mucit Leonardo'ydu." Leonardo'nun ismi üzerine bir sözcük oyunu (Vinci [muzaffer]) içeren bu cümle aynı zamanda Leonardo'nun kendi kendine gelin güvey olmadığını, başkaları tarafından da bir ressam olduğu kadar bir mühendis ve mimar olarak görüldüğünü gösterir.[1]

Matematikten felsefeye, felsefeden sanata, farklı entelektüel uğraşların değerleri bakımından birbirleriyle karşılaştırıldığı bu tür münazaralar Sforza Kalesi'nde düzenlenen başlıca gece etkinlikleri arasındaydı. İtalyanca *paragone* (karşılaştırma) olarak bilinen bu söylevler, İtalyan Rönesans'ı boyunca sanatçılar ve bilim insanları için sosyal statülerini yükseltmenin ve hamilerin dikkatini çekmenin bir yolu olmuştur. Bu,

hem sahne ve gösteri dünyasına hem de entelektüel tartışmalara vurgun Leonardo'nun sarayda yıldızlaşabileceği alanlardan biriydi.

Resmin diğer sanat ve zanaat biçimlerine kıyaslandığında daha değerli görülüp görülemeyeceği Rönesans'ın başından beri –günümüzde örneğin televizyonun sinemaya kıyasla taşıdığı değer gibi konulardaki tartışmaları kat kat aşan– bir ciddiyetle tartışılmıştı. Cennino Cennini 1400 dolaylarında, *Sanat Kitabı* adlı incelemesinde, resim için gereken yetenek ve hayal gücü hakkında yazmış ve "Resim, kuramla birlikte tahta çıkmayı ve şiirle taçlandırılmayı layıkıyla hak ediyor," görüşünü öne sürmüştü.[2] Alberti 1435 tarihli incelemesi *Resim Üzerine*'de resmin önceliğine benzer methiyeler düzmüştü. 1489'da Francesco Puteolano, şiir ve tarih yazımının en önemli dallar olduğunu ileri sürerek bir karşıt görüş sundu. Sezar ve Büyük İskender gibi büyük hükümdarların şöhretlerini ve hafızalara kazınmalarını heykeltıraşlar ya da ressamlardan ziyade tarihçilere borçludur, dedi.[3]

Leonardo'nun, görünüşe göre defalarca gözden geçirip baştan yazdığı *paragone*'si ara sıra odağını kaybetse de bu polemikçi metnin, Leonardo'nun kehanetleri ve alegorilerinin birçoğu gibi, yayımlanmaktan ziyade sahnelenmek üzere tasarlandığını akılda tutmak önemlidir. Uzmanlar bazen *paragone*'yi teatral etkinliklerin Leonardo'nun yaşamı, sanatı ve mühendisliğinde oynadığı rolün önemini gösteren diğer bir örnekten çok, kaleme aldığı bir deneme olarak değerlendirirler. Oysa Leonardo'yu, kendisini hayran hayran dinleyen saray maiyetine hitap ederken gözümüzün önüne getirmeliyiz.[4]

Leonardo savunduğu tezle resim sanatını optik bilimiyle ve perspektifin matematiğiyle ilişkilendirerek ressamların yapıtlarını ve toplumdaki statülerini yüceltmeyi amaçlıyordu. Sanat ve bilim arasındaki etkileşimi yücelterek dehasını kavramamız için hayati önem taşıyan bir argüman oluşturmuştur: gerçek yaratıcılık, gözlem ve hayal gücünü bir araya getirme becerisini içerir ve böylece gerçeklikle fantezi dünyası arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Büyük ressam her ikisini de resmedendir, der Leonardo.

Leonardo'nun savının dayanaklarından biri, görme duyusunun diğer duyular karşısındaki üstünlüğüydü. "Ruhun penceresi olduğu söylenen göz, beyindeki algı merkezinin doğanın sonsuz yapıtlarını en eksiksiz ve en olağanüstü biçimde algılamasını sağlayan başlıca araçtır."

İşitme duyusu daha az kullanışlıdır çünkü sesler oluştuktan sonra kaybolur. "İşitme duyusu görme duyusundan daha az soyludur; doğduğu anda ölür ve ölümü doğumu kadar hızlı olur. Bu durum görme duyusu için geçerli değildir çünkü göze orantılı, hoş parçalardan oluşan güzel bir insan bedeni sunarsanız bu güzellik çok daha kalıcıdır ve görülmeye devam eder."[5]

Şiire gelince, Leonardo onun da resimden daha az soylu olduğunu çünkü tek bir resimle anlatılabilen bir şeyi anlatmak için çok sayıda sözcük gerektiğini iddia eder:

> Ve sen şair, diyelim ki bir öyküyü kaleminle resmedip canlandırdın; ressam fırçasıyla aynı öyküyü daha kolayca resmedecek ve resmettiği öyküyü anlamak daha az çaba gerektirecektir. Bir aşığa sevdiği kadının güzelliklerini betimleyen bir şairi alalım, bir de aynı kadını resmeden bir ressamı; doğanın karar verme durumundaki aşığı daha çok nereye yönelteceği görülecektir. Siz resmi mekanik sanatlar arasına koydunuz. Elbette ressamlar da sizin gibi eserlerini yazıyla övebilselerdi, kanımca resim böyle aşağı bir niteleme içinde olmazdı.[6]

Leonardo "kitabi bilgiden yoksun" bir adam olduğunu, bu yüzden de klasiklerin hepsini okuyamadığını itiraf ediyordu ama bir ressam olarak daha muhteşem bir şey yapmıştı: doğayı okumuştu.

Resmin heykelden de daha üstün olduğunu öne sürüyordu. Ressam, heykeltıraşın genellikle göz ardı edebileceği, "ışık, gölge ve rengi" betimlemek zorundaydı. "Dolayısıyla heykelde dikkate alınması gereken daha az öğe bulunduğundan, heykel resim kadar maharet gerektirmez."[7] Ayrıca heykelcilik, saraylı bir beyefendiye uygun olmayan, pis bir işti. Heykeltıraşın "üstü başı mermer tozuna bulanmıştır; yaşadığı yer pislik içinde, toz ve taş parçacıklarıyla kaplıdır." Oysa "iyi giyimli ressam, büyük bir rahatlıkla eserinin karşısına oturur, hoş bir renge daldırdığı fırçasını hafif hafif oynatır."

Yaratıcı uğraşlar antikiteden beri iki kategoriye ayrılmıştı: mekanik sanatlar ve onlardan daha yüce görülen beşeri bilimler. Resim, kuyumcuların ve halı dokumacılarınınki gibi el işine dayalı bir zanaat olduğundan mekanik sanatlar arasına yerleştirilmişti. Leonardo resmin sadece bir sanat değil, aynı zamanda bir bilim olduğunu iddia ederek

bu kategorileştirmeyi reddetti. Düz bir yüzeyde nesneleri üç boyutlu resmetmek için ressamın perspektif ve optik ilkelerini kavramış olması gerekirdi. Bu bilimlerin temelinde matematik vardı. Dolayısıyla resim, ellerin yanı sıra aklın bir ürünüydü.

Leonardo iddiasını bir adım daha ileri taşıdı ve resmin aklın yanı sıra hayal gücünü de kullanmayı gerektirdiğini söyledi. Bu fantezi bileşeni resmi yaratıcı, dolayısıyla daha yüce bir uğraş kılıyor, gerçekliğin tasvirinin yanı sıra ejderhalar, canavarlar, harikulade kanatları olan melekler ve gerçekte var olan manzaralardan çok daha büyülü manzaralar yaratmayı sağlıyordu. "Dolayısıyla ey yazarlar, resmi haksız yere sözünü ettiğimiz özgür sanatların dışında bıraktınız; çünkü resim, doğanın eserlerini resmettiği gibi, doğanın asla yaratmadığı sonsuz eserleri de resmeder."[8]

FANTEZİ VE GERÇEKLİK

Kısacası, Leonardo'nun kendine has yeteneği buydu: gözlem ile hayal gücünü birleştirerek, "doğanın eserlerini resmettiği gibi, doğanın asla yaratmadığı sonsuz eserleri de" resmetme becerisi.

Leonardo bilgiyi deneyime dayandırmaya inanıyordu ama fanteziye olan tutkusuna da hiç gem vurmadı. Gözün gördüğü harikuladeliklerin yanı sıra, yalnızca hayal gücüyle görülebilenlerin de tadını çıkardı. Böylece, Leonardo'nun zihni, gerçeklikle fanteziyi ayıran bulanık çizginin üzerinde büyülü adımlarla –ve zaman zaman çılgınca– dans ederek iki taraf arasında gidip geldi.

Örneğin, "lekeli veya karışık taşlarla örülmüş" bir duvara bakma konusundaki tavsiyesini ele alalım. Leonardo böyle bir duvarı uzun uzadıya inceleyip gözlemlediği her taştaki çizik ve çizgilerle gözle görülebilir diğer tüm detayları kesin bir doğrulukla çizebilirdi. Öte yandan, ayrıca duvarı hayal gücü için bir sıçrama tahtası ve "zihni çeşitli keşifler için tetiklemek ve harekete geçirmek için bir araç" olarak nasıl kullanacağını da biliyordu. Genç sanatçılara şunu tavsiye etmişti:

> Duvarın üzerindeki desenlere baktığınızda, bu desenlerin dağların, nehirlerin, kayaların, ağaçların, ovaların, geniş vadilerin ve tepelerin süslediği çok çeşitli manzaralara benzediğini keşfedebilirsiniz; ya da

> aynı şekilde, savaşlar, hareket halindeki figürler ya da garip yüzler ve kostümlerle iyi çizilmiş bütünlüklü formlara dönüştürebileceğiniz sonsuz çeşitlikte nesneler görebilirsiniz. Bu alacalı bulacalı duvarların yarattığı etki, çanlar çalarken içinden hayal ettiğiniz herhangi bir ismi ya da kelimeyi seçebileceğiniz çan seslerinin yarattığı etkiye benzer... Duvarlardaki lekelere, bir ateşin küllerine, bulutlara veya çamura durup bakmak size zor gelmemeli; onları iyice incelerseniz harikulade yeni fikirler bulacaksınız çünkü zihin, muğlak şeyler aracılığıyla yeni icatlara uyanır.[9]

Leonardo tarihin en disiplinli doğa gözlemcilerinden biriydi ve gözlemciliği, hayal gücüyle çatışmak yerine, tam bir işbirliği içindeydi. Sanat ve bilim tutkusu gibi, hem gözlem yapıp hem hayal gücünü kullanma becerisi, dehasının temelini oluşturacak biçimde iç içe geçmişti. Birleştirici bir yaratıcılığa sahipti. Tıpkı gerçek bir kertenkeleyi, muzip bir oyunun ya da hayali bir çizimin parçası olarak, çeşitli hayvan parçalarıyla bir araya getirip ejderha benzeri bir canavara dönüştürebildiği gibi, doğadaki detayları ve örüntüleri algılayıp yaratıcı kombinasyonlar içinde birbirine karıştırmak ve bir araya getirmekte de zorlanmıyordu.[10]

Leonardo, tam da ondan bekleneceği gibi, bu yeteneğine bilimsel bir açıklama getirmeye çalıştı. Anatomik incelemeleri sırasında insan beyninin haritasını çıkarırken, hayal gücünü, rasyonel düşünceyle yakından etkileşime girebileceği bir karıncığın içinde gösterdi.

İNCELEME

Leonardo'nun *paragone* sunumu öyle etkileyici olmuştu ki ilk Leonardo biyografistlerinden Lomazzo'ya göre, Milano Dükü ona bu sunumu bir inceleme olarak kaleme almasını önermişti. Leonardo bunu yapmaya koyuldu ve görünüşe bakılırsa defterindeki bazı taslaklar Lomazzo'nun ortaya çıkan derlemeden bir kitap olarak bahsetmesine yetecek kadar tutarlı bir şekilde bir araya getirilmiştir.[11] Leonardo'nun arkadaşı Pacioli de benzer şekilde 1498'de "Leonardo, sebatkâr bir çalışmanın ürünü olan, takdire şayan kitabı Resim Sanatı ve İnsanın Hareketleri Üzerine'yi bitirdi," diye yazar. Ama yaptığı çoğu resim ve kaleme aldığı

diğer tüm incelemelerde olduğu gibi, "bitti" sözcüğü Leonardo için çok daha yüksek standartlara tekabül ediyordu ve ne *paragone*'yi ne de resim üzerine başka herhangi bir incelemesini yayımladı. Pacioli Leonardo'ya sebatkârlık erdemini atfederken gereğinden nazik davranmıştı.

Resim sanatı üzerine notlarını yayımlamak yerine, Leonardo, kariyerinin geri kalan yıllarında bu notların üzerinde, birçok resminde yaptığı gibi, oynamaya devam etti. On yıl sonra bile notlarına hâlâ yeni fikirler ekliyor ve inceleme için yeni taslaklar hazırlıyordu. Ortaya çeşitli formlarda tutulmuş notlardan oluşan bir çeşni çıkmıştır: Paris Elyazmaları A ve C olarak bilinen, 1490'ların başında tuttuğu iki defterdeki yazılar; günümüzde Atlantico Kodeksi olarak bilinen ve 1508 dolaylarında kaleme aldığı ama sonradan bir araya getirilen bir dizi düşünce ve 1490'lardan Libro W olarak bilinen kayıp bir derleme. Leonardo'nun ölümünden sonra, asistanı ve varisi Francesco Melzi bu defter sayfalarını kullanarak 1540'larda onun –farklı boyutlarda farklı versiyonları bulunan– *Resim Üzerine İncelemesi*'ni derlemiştir.[12] Leonardo'nun *paragone*'si bu yapıtın birçok edisyonunda giriş bölümü olarak yayımlanmıştır.

Melzi'nin derlediği pasajların çoğu, Leonardo'nun 1490 ile 1492 arasında, *Kayalıklar Bakiresi*'nin ikinci (Londra) versiyonuna başlamak üzere olduğu ve genç öğrenciler ve çırakların doldurduğu bir atölye açtığı sıralarda yazılmıştır.[13] Dolayısıyla Leonardo'nun bu inceleme kapsamında yazdıklarını okurken, büyük kısmının atölyede meslektaşlarıyla birlikte resim üzerinde çalışıp karmaşık ışık gölge oyunlarını en doğru şekilde resmetmekle uğraşırlarken yararlanmaları niyetiyle kaleme alındığını düşünmekte fayda var.

Bu metinlerde Leonardo'nun sanatı nasıl bir bilim olarak ele aldığını görebiliriz. Pacioli'nin, Leonardo'nun taslak halindeki incelemesi için kullandığı başlık, "Resim Sanatı ve İnsanın Hareketleri Üzerine" Leonardo'nun, zihninde kurduğu bağlantıların bir göstergesidir. Gölgeler, ışıklandırma, renk, ton, perspektif, optik ve hareket algısı gibi konular iç içe geçirmiştir. Bu konulardaki çalışmalarına –tıpkı anatomi çalışmaları gibi– kullandığı resim tekniklerini mükemmelleştirmesine yardımcı olmaları amacıyla başlamıştı ama bununla yetinmeyip doğayı kavramanın verdiği saf haz adına bilimin karmaşık dünyasında derinlere inmeyi sürdürdü.

GÖLGELER

Leonardo'nun gözlem gücü, özellikle ışık ve gölge etkilerini ayırt etmede keskindi. Farklı gölge çeşitlerinin, farklı ışık çeşitleriyle nasıl oluştukları üzerine çalışmalarını, resmettiği nesnelere hacim etkisi kazandırmak üzere ana modelleme aracı olarak etkin kullanmıştı. Bir nesneden yansıyan ışığın yakınındaki bir gölgeye hafifçe canlılık kattığını ya da bir suratın alt kısmına parıltı yansıttığını fark etmişti. Üzerine düşen bir gölgenin, bir nesnenin rengini ne şekillerde etkilediğini görebiliyordu. Zamanla bilim anlayışını karakterize eden gözlem ile kuram arasındaki karşılıklı etkileşime yoğunlaştı.

Leonardo gölgelemeyi tüm incelikleriyle ilk kez Verrocchio'nun atölyesinde dökümlü kumaş çizme egzersizleri yaparken ele almıştı. Nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutlu resmetmenin püf noktasının çizgi yerine gölge kullanmak olduğunu fark etti. Ressamın ilk amacının "bir cismi düz bir yüzeyde sanki üç boyutluymuş gibi göstermek," olduğunu belirtti. Resmin bu üstün marifeti, "ışık ve gölgeden kaynaklanıyor"du. İyi resim yapmanın ve bir nesneye üç boyutlu bir görünüm kazandırmanın sırrının gölgelemeleri doğru yapmaktan geçtiğini bildiğinden, sanatsal temalar arasında üzerinde en çok zaman harcadığı, en çok yazıp çizdiği tema gölgeler oldu.

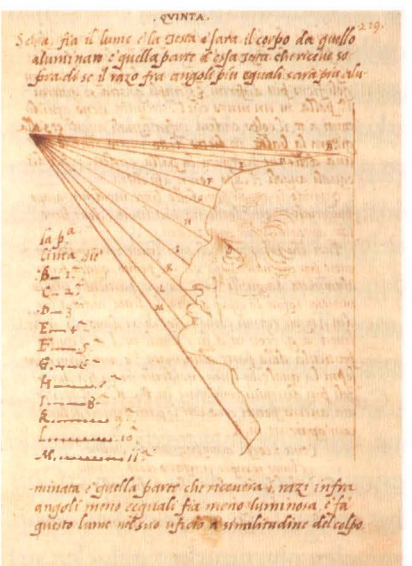
Leonardo'ya göre gölgenin resim sanatındaki önemi o kadar büyüktü ki incelemesinin taslağını hazırlarken en uzun bölümü bu konuya ayırmaya karar verdi. "Gölgeler bence perspektifteki en önemli unsurdur çünkü onlar olmadan geçirimsiz ve katı cisimler doğru dürüst betimlenemez," diye yazdı. "Gölge, nesnelerin biçimlerini sergileme aracıdır. Nesnelerin biçimleri gölge olmadan ayrıntılı şekilde anlaşılamaz."[14]

Resimde üç boyutlu nesnelerin modellenmesinde gölgelerin kilit bir kullanımı olmasına yönelik bu vurgu, dönemin yaygın uygulamasından bir kopuşa karşılık geliyordu. Çoğu sanatçı Alberti'nin izinden giderek kontur çizgilerinin önceliğine ağırlık vermekteydi. Leonardo incelemesi için tuttuğu notlarda, "Resimde hangisi daha önemli, Gölgeler mi yoksa Dış Çizgiler mi?" diye sordu. Ona göre doğru cevap, ilkiydi. "Bir resmin gölgelerini mükemmelen oluştururken gölgeler, sırf çizgilerini çizmeye kıyasla daha yoğun gözlem ve çalışma gerektirir." Bunun kanıtı, göz ile kopyası çıkarılacak nesne arasında yerleştirilen

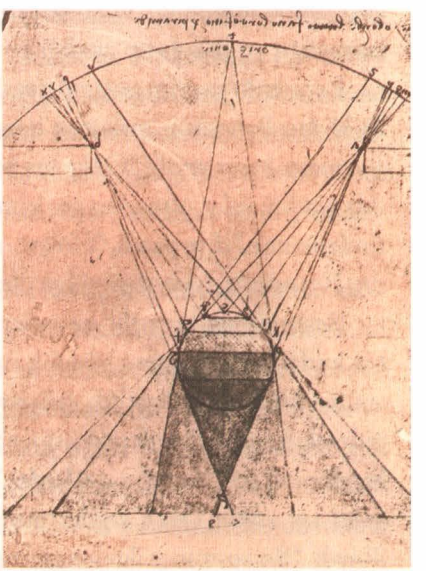
bir peçenin ya da düz bir cam parçasının üstünde nesnenin çizgilerinin kopya edilebilmesidir. Oysa gölgelerdeki, hiçbir kati sınırın oluşmasına izin vermeyen sonsuz ton değişimleri ve iç içe geçişler nedeniyle bu işlem gölgelemede kullanılamaz."[15]

Leonardo gölgeler üzerine yazmaya saplantılı bir şekilde devam etti. Bu konuyu ele alan yazılarından günümüze otuz kitap sayfasına denk on beş binden fazla kelime ulaşmıştır ki bu sayı, gölgeler üzerine aslında yazmış olduğunun muhtemelen yarısından daha azdır. Leonardo'nun gözlemleri, çizimleri ve şemaları giderek karmaşıklaştı (res. 71 ve 72). Orantısal ilişkiler konusundaki keskin kavrayışını kullanarak belirgin konturlara sahip nesnelere çeşitli açılardan vuran ışığın yarattığı etkileri hesaplamaya koyuldu. "Eğer cisim ışıktan büyükse gölge kesik ve baş aşağı duran bir piramidi andırır ve uzunluğu, tanımlı bir sona sahip değildir. Ancak cisim ışıktan küçükse gölge bir piramide benzer ve ay tutulmalarında görüldüğü gibi, sonu olur."

Gölgelerin ustaca kullanımı Leonardo'nun resimlerinde bütünleştirici bir güç haline gelerek, resimlerini dönemin diğer sanatçılarınkinden



Res. 71. Bir başa vuran ışık etüdü.



Res. 72. Gölgeler üzerine etüt.

ayırdı. Özellikle gölgeler yaratırken renk tonlarını derece derece kullanma tarzında büyük bir ustalık sergiliyordu. Bir sahnede doğrudan ışığı en çok alan yerler en canlı renklere sahip olur. Gölgeler ile renk tonları arasındaki ilişkiye dair bu anlayış, Leonardo'nun sanatında bütünlüklü bir uyum yarattı.

Artık bir deneyim müridinin yanı sıra geleneksel irfan âşığına da dönüşen Leonardo, Aristoteles'in gölgeler üzerine yaptığı çalışmayı inceledi ve farklı boyutlardaki lambalar ve nesnelerle yaptığı ustaca kurgulanmış çeşitli deneylerle harmanladı. Gölgeleri çeşitli kategorilere ayırıp her bir kategoriyi ayrı ayrı ele alacağı bölümler tasarladı: ışığın bir nesneye doğrudan çarpmasıyla oluşan birincil gölgeler, atmosferden yayılan ortam ışığının yol açtığı türemiş gölgeler, yakındaki nesnelerden yansıyan ışıkla belli belirsiz renklenen gölgeler, birden fazla ışık kaynağının meydana getirdiği bileşik gölgeler, gün doğumu veya batımındaki yumuşak ışığın oluşturduğu gölgeler, keten kumaş ya da kâğıdın içinden geçerek gelen ışığın oluşturduğu gölgeler ve daha başka birçok çeşitleme. Her kategori için şu gibi etkileyici gözlemlerde bulundu: "Işığın vurduğu yer ile kaynağına doğru geri yansıması arasında hep bir aralık bulunur; ışık, asli gölgeyle buluşur, asli gölgenin içine karışır ve bir şekilde asli gölgeyi dönüştürür."[16]

Yansıyan ışık üzerine yaptığı incelemeleri okumak, *Erminli Kadın*'da Cecilia'nın elinin kenarındaki ya da *Kayalıklar Bakiresi*'nde Meryem'in elinin üzerindeki ışık benekleri içeren gölgenin inceliklerini daha derinden takdir etmemizi sağlar ve bize bunların niçin yenilikçi birer başyapıt olduklarını hatırlatır. Resimlerini incelemekse Leonardo'nun ışığın geri sekmesi ve yansıması üzerine giriştiği bilimsel araştırmayı daha derinden kavramamızı sağlar. Bu döngüsel süreç Leonardo'nun kendisi için de geçerliydi: doğa incelemeleri, sanatını ve sanatı, doğa incelemelerini şekillendirdi.[17]

ÇİZGİLERİ OLMAYAN BİÇİMLER

Leonardo'nun çoğu nesnenin biçimini tanımlarken kontur çizgilerinden ziyade gölgelere bel bağlayışı, hem gözlem hem de matematikten çıkan radikal bir kavrayıştan kaynaklanıyordu: Doğada bir nesnenin görülebilen kati dış hatları ya da sınırı diye bir şeyden bahsedilemez.

Nesnelerin sınırlarını bulanık gösteren şey, sadece bizim onları algılama tarzımızdan kaynaklanmıyordu. Leonardo, gözlerimizin nesneleri algılama tarzından bağımsız olarak, bizzat doğada kati çizgilerin bulunmadığını anlamıştı.

Matematik çalışmalarında, kesintili ve bölünemez birimler içeren sayısal niceliklerle ölçümler ve sonsuza dek bölünebilen derecelendirmeler içeren geometriye has kesintisiz nicelikler arasında bir ayrım yaptı. Gölgeler ikinci kategoridedir; kati bir şekilde ifade edilebilen kesintili birimler olarak değil, akışkan, aralıksız derecelendirmeler halinde görülürler. "Işık ile karanlık arasında sonsuz varyasyon vardır çünkü nicelikleri kesintisizdir," diye yazdı.[18]

Bu, radikal bir önerme değildi. Ancak Leonardo bir adım daha attı. Doğada hiçbir şeyin kati matematik çizgilere, dış hatlara veya sınırlara sahip olmadığını kavradı. "Çizgiler bir nesne yüzeyinin niceliklerinin bir parçası değildir, bu yüzeyi çevreleyen havanın parçası da değildirler," diye yazdı. Nokta ve çizginin matematiksel yapılar olduklarını anlamıştı. Fiziksel bir varlıkları yoktu. Son derece küçüklerdi. "Çizgi kendi içinde ne maddedir ne de cisim; gerçek bir nesneden çok, hayali bir fikir olarak adlandırılsa daha iyi olur; böyle bir yapıya sahip olan bu varlık, yer kaplamaz."

Gözlem, optik bilimi ve matematiğin Leonardo'ya has bir karışımına dayanan bu kuram, onun sanatçıların resimlerinde çizgiler kullanmaması gerektiğine dair düşüncesini daha da pekiştirdi. "Konturları net dış çizgilerle belirginleştirmeyin çünkü konturlar çizgilerdir ve bunlar sadece belli bir mesafeden değil, yakından da görünmezler," diye yazdı. "Eğer çizgi de matematiksel nokta da görünmezse şeylerin dış hatları –ki bunlar çizgiler de olabilir– bu şeyler çok yakında olsalar bile görünmezdir." Bir ressam, nesnelerin biçimi ve hacmini ışık ve gölgeyi kullanarak tasvir etmeliydi. "Bir yüzeyin sınırını oluşturan çizgi görünmez bir inceliktedir. Bu nedenle, ey ressam, nesnelerini çizgilerle çevreleme."[19] Bu, Vasari'nin övgüler düzdüğü, *disegno lineamentum* olarak adlandırılan, çizimde çizgisel kesinlik ve biçimlerle tasarımlar yaratmak üzere çizgilerin kullanımına sırtını yaslayan Floransa geleneğinin ters yüz edilmesi demekti.

Leonardo'nun gerek doğada gerek sanatta tüm sınırların bulanık olduğuna dair ısrarı onu, örneğin *Mona Lisa*'da son derece dikkat çeken

puslu ve belli belirsiz dış hatlar kullanımına dayalı *sfumato* tekniğinin öncüsü haline getirdi. *Sfumato* sadece gerçekliği resimde daha doğru bir şekilde modellemeye yönelik bir teknik değildir. Aynı zamanda, bilinen ile gizemli arasındaki bulanık ayrıma ilişkin bir analojidir ki bu, Leonardo'nun yaşamındaki ana temalardan biridir. Sanat ile bilim arasındaki sınırları nasıl bulanıklaştırdıysa gerçeklik ile hayal dünyası, deneyim ile gizem, nesneler ile onların çevreleri arasındaki sınırları da aynı şekilde muğlaklaştırmıştır.

OPTİK

Leonardo'nun doğada görülebilen kesin dış çizgiler bulunmadığına dair kavrayışı, bir ressam olarak yaptığı gözlemler ve matematiğe dair bilgilerinin sonucuydu. Bir diğer kaynağı daha vardı: optik üzerine çalışmaları. Bilimsel bilgisinin genel özelliği olarak optik üzerine yaptığı çalışmalar, sanatını daha derinden kavramasına yardımcı olmaya başlamıştı ama 1490'lardan itibaren bu çalışmalara sırf öğrenme arzusuyla dur durak bilmeksizin, adeta doyumsuzca girişti.

Öncesinde, başkalarıyla paralel şekilde, ışınların gözün içinde tek bir noktada birleştiğini düşünmekteydi. Ancak bir süre sonra bu fikir kafasını kurcalamaya başladı. Bir nokta, bir çizgi gibi matematiksel bir kavramdır ve gerçek dünyada boyuta ya da fiziksel varlığa sahip değildir. "Eğer gözün gördüğü bütün imgeler, bölünemez olduğu kanıtlanmış matematiksel bir kavramda birleşseydi evrendeki her şey bir ve bölünmez görünürdü," diye yazdı. Böylece görsel algının retinanın tamamında gerçekleştiğini düşünmeye başladı ki haklıydı. Bu fikri basit deneyler ve göz keserek yaptığı incelemelerden yola çıkarak geliştirmişti ve bu fikir, doğada belirgin çizgilerin niçin görülmediğini açıklamasına yardımcı oldu. "Işık geçirmez nesnelerin gerçek dış çizgileri asla kati bir kesinlikle görülemez," diye yazdı. "Bunun nedeni, görsel yetinin tek bir noktada meydana gelmemesi, gözbebeği [aslında retina] boyunca yayılmış olmasıdır."[20]

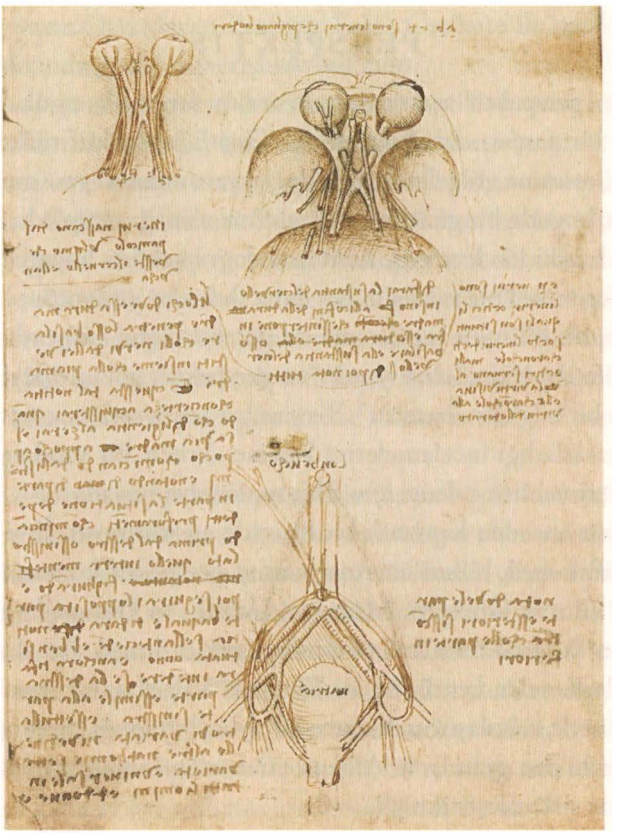
On birinci yüzyıldan Arap matematikçi İbni Heysem'in çalışmasından aldığı bir deney, bir iğneyi bir göze kademe kademe yaklaştırmaya dayalıydı. İğne iyice yakınlaştığında gözün görüşünü tamamen engellemez; oysa görme işlemi, retinadaki tek bir nokta üzerinden

gerçekleşseydi iğnenin nihayetinde görüşü engellemesi gerekirdi. Bunun yerine, iğne bulanıklaşır, saydam bir sise dönüşür. "Bir dikiş iğnesini tam gözbebeğinin önünde göze mümkün en yakın noktaya kadar yaklaştırdığınızda, bu iğnenin arkasında herhangi bir mesafede yer alan nesnelerin algılanmasında bir engel oluşmadığı görülecektir."[21] Çünkü iğne gözbebeğinden (gözün merkezindeki ışığın girmesine olanak tanıyan delik) ve retinadan (ışık uyarılarını beyne ileten göz küresinin arka kısmındaki katman) daha incedir. Gözün en sol ve sağ ucu hâlâ iğnenin arkasındaki nesnelerden gelen ışıkları alabilir. Benzer şekilde, çok yakında olsa bile göz, bir nesnenin sınırını göremez çünkü gözün farklı kısımları, nesneden ve etrafından gelen ışıkları ufak farklılıklarla yakalar.

İmgelerin beyinlerimizde niçin ters ve baş aşağı şekilde oluşmadığı onu afallatan bir meseleydi. "Camera obscura" (karanlık oda) olarak bilinen bir cihazı incelemişti; bu cihazdan çıkan imgenin, diyafram açıklığından geçerken nesneden gelen çizgilerin kesişmesi nedeniyle baş aşağı ve ters durduğunu biliyordu. Yanılgıya düşerek gözün ya da beynin derinliklerinde bir yerde imgeyi düzelten bir diyafram açıklığı olduğunu varsaydı. Beynin kendisinin bu düzeltmeyi yapabildiğini anlayamadı, oysa ayna tuttuğu metinleri okuyabilmesi ya da ayna tutarak yazabilmesi ona ipucu sağlamalıydı.

İmgelerin gözden içeri girdikten sonra sağ taraflarının nasıl yukarı geldiği sorusu Leonardo'yu insan ve inek gözlerini keserek incelemeye ve görsel algıların göz küresinden beyne ulaşırken kat ettiği yolu çizmeye sevk etti. Çizimler ve notların yer aldığı muazzam bir sayfada (res. 73), tepesi testereyle kesilerek açılmış bir beyne baktığında gördüğü manzarayı çizmiştir. Ön tarafta göz küreleri yer alır, bunların altında optik sinirler ve beyne doğru giden sinirlerin oluşturduğu x biçimli optik kesişim noktaları bulunur. Sayfada yöntemini şu şekilde anlatır:

> Beyin maddesini dura materden [beyni çevreleyen üç zardan en sert olanı] yavaş yavaş ayırın... Ardından pia materle [beyni çevreleyen üç zardan en içteki] birlikte, dura materin sinirlerle kaplı bazal kemiğin içine girdiği bütün yerleri not edin. Özenle ve sebatla pia materi kenarlardan başlayarak ufak ufak yukarı kaldırıp tek tek deliklerin durumunu sağdan başlayıp sola doğru ilerleyerek not



Res. 73. Kafatasının içine bir bakış.

aldığınızda ve materi bütün ve eksiksiz olarak çizdiğinizde kesinlik içeren büyük bir bilgi edinirsiniz.[22]

İncelemek üzere göz küresini keserken yaşadığı bir sorun, kesildiğinde şeklinin değişmesiydi. Bu sorunu çözmek için yaratıcı bir çözüm geliştirdi: "Gözü bütün olarak bir yumurta akına yerleştirin, katılaşana dek kaynatın, gözün orta bölümünün hiçbir kısmının dışarı akmaması için yumurtayı ve gözü enine kesin."

Leonardo'nun optikle ilgili deneyleri, yeniden keşfedilmeleri için bir yüz yılın geçmesi gerekecek keşifler yarattı.[23] Ayrıca, bunlar onun teoriyi deneyle uyumlu hale gitme becerisini geliştirdi ve perspektif hakkındaki araştırmalarının temelini oluşturdu.

PERSPEKTİF

Leonardo perspektif araştırmasının resim sanatı ile optik biliminin ayrılmaz bir parçası olduğunu gördü. Çeşitli perspektif türlerinde ustalaşmak, ressama gölgeleri tuvale doğru yansıtmanın yanı sıra, düz bir yüzeye üç boyutlu bir güzelliği aktarabilme olanağı tanıyordu. Perspektife dair hakiki bir kavrayış, nesneleri doğru şekilde boyutlandırmaya yönelik formülsel bir yaklaşımdan daha fazlasını içeriyordu; Leonardo bunun, optik bilimini incelemeyi de gerektirdiğini biliyordu. "Resim perspektife dayalıdır," diye yazdı "ve perspektif, gözün işleyişine dair kapsamlı bir bilgiden ibarettir". Bir yandan resim sanatı ve optik bilimi üzerine tasarladığı incelemelerini kaleme alırken, bir yandan da perspektif üzerine bir inceleme için fikir toplamaya başladı.[24]

Bu alan önceden kapsamlı bir biçimde araştırılmıştı. İbni Heysem perspektifin optik bilimi üzerine yazmış, perspektif kuramının resme aktarımı Giotto, Ghiberti, Masaccio, Uccello ve Donatello gibi Leonardo'nun sanatsal öncelleri tarafından geliştirilmişti. Bu alandaki en önemli ilerlemeler, kendisine ait Floransa Vaftizhanesi resmini binanın kendisiyle karşılaştırmak üzere bir aynayla yaptığı meşhur deneyle Brunelleschi'den gelmiş ve Alberti tarafından büyük ustalıkla *Resim Üzerine*'de sistemleştirilmişti.

Leonardo Floransa'daki ilk günlerinde, *Müneccim Kralların Tapınması* için yaptığı hazırlık çiziminde perspektifin matematiğiyle epey cebelleşmişti. Çizdiği ızgara Alberti'nin fikirlerinin öylesine sadık bir uygulamasıydı ki özellikle at ve deve taslak çizimlerinin göz okşayıcı düşsel hareketleriyle tezat oluşturacak şekilde büyük çaba harcanarak yapılmış gözüküyordu. Nitekim nihai resim olması düşünülen şey üzerinde çalışmaya başladığında, çizgisel perspektifin hareket ve hayal gücü hislerini engellemediği daha imgesel bir tablo yaratmak üzere oranları elden geçirecekti.

Başka pek çok konuda olduğu gibi, Leonardo'nun perspektif üzerine kapsamlı çalışmaları 1490'ların başında, Milano dükünün sarayını sarmalayan entelektüel ortama katılmaya başlamasıyla yoğunlaştı. 1490'da, yakınlardaki Pavia'da bulunan üniversiteye yaptığı ziyarette (*Vitruvius Adamı* çizimi de bu gezide ortaya çıkmıştı), on üçüncü yüzyılda John Peckham tarafından yazılmış perspektif incelemesinin ilk

baskısını yayına hazırlayan Profesör Fazio Cardano ile optik ve perspektif hakkında görüş alışverişinde bulundu.

Leonardo'nun perspektif üzerine notları, optik ve resim hakkındaki notlarıyla karışık haldedir, ancak görünüşe bakılırsa bu konu üzerinde ayrı bir inceleme kaleme almayı tasarlamıştı. On altıncı yüzyıl sanatçısı Benvenuto Cellini, Leonardo'nun perspektif üzerine bir elyazmasına sahip olduğunu söylemiş ve bunu, "Nesnelerin sadece derinlik değil, genişlik ve yükseklik itibariyle de ne şekilde küçüldüklerini gösteren bu çalışma, bir insanın elinden çıkabilecek en güzel iş," diye tarif etmişti. Lomazzo bunun hakkında "çok üstü kapalı yazılmış" demişti. Perspektife dair talimatlarının çoğu günümüze kalmışsa da bu elyazması maalesef kayıptır.[25]

Leonardo'nun perspektif araştırmalarına en büyük katkısı, bu kavramı, bir resmin ön tarafında ya da arka tarafında yer alan nesnelerin göreli büyüklüklerini saptamak üzere geometriyi kullanan çizgisel perspektifle sınırlı tutmayıp renk ve netlikte değişiklikler yaparak derinlik boyutunu da eklemenin yollarını katarak genişletmekti. Leonardo, "Perspektifin üç kolu vardır," diye yazdı. "İlki, konumu gözden uzaklaştıkça nesnelerdeki aleni küçülmeyle ilgilenir... İkincisi, nesneler uzaklaştıkça renklerin değişme biçimleriyle ilgilenir. Üçüncüsü, bir resimde nesneler uzaklaştıkça nasıl daha az ayrıntılı tasvir edileceklerini ele alır."[26]

Çizgisel perspektif için standart oranlama kuralını benimsemişti: göze diğer bir nesneye göre iki kat daha uzakta olan bir nesne, "gerçekte ikisi de aynı büyüklükte olsalar da ilkinin yarısı büyüklüğünde çizilecektir çünkü mesafe katlandıkça küçülme de katlanır." Bu kuralın, kenarların izleyiciye merkeze kıyasla çok da uzakta kalmadığı, normal büyüklükteki bir resme uygun düştüğünü anlamıştı. Ancak ya freskler ya da büyük duvar resimleri? Bunların bir kenarı izleyiciye resmin merkezine göre iki kat uzakta kalabilmekteydi. Onun tabiriyle "karmaşık perspektif, bakan göz bütün kenarlara aynı uzaklıkta olmadığında, hiçbir yüzeyin tam olduğu gibi görülemediği durumlarda" ortaya çıkar. Akabinde göstereceği üzere, bir duvar resmi "yapay perspektifle" harmanlanmış doğal bir perspektife ihtiyaç duyar. Bir şema çizerek bunu açıklar: "Eşit boyda olmayan nesnelerin farklı mesafelere yerleştirildiği yapay perspektifte, nesnelerin en küçüğü göze, en büyüğüne göre daha yakında görünür."[27]

Leonardo'nun çizgisel perspektif üzerine çalışmaları çığır açmadı çünkü Alberti takriben aynı şeyleri önceden açıklamıştı. Ancak Leonardo, çok uzaktaki nesnelerin nasıl daha az seçilebilir olduğunu açıklayan keskinlik perspektifine odaklandığında daha yaratıcıydı. "Nesnelerin belirginliklerini, izleyicinin gözünden ne kadar uzaklaşıyorlarsa o derece azaltmanız gerekir," diye talimat verdi. "Ön taraftaki daha yakın nesneler kati bir kararlılıkta tamamlanmalıdır; ancak uzaktakiler tamamlanmamış bırakılmalı, dış hatları muğlaklaştırılmalıdır." Uzaktaki şeyler daha küçük göründüğünden, bir nesnedeki ufak ayrıntılar artık seçilemez, hatta daha büyük ayrıntılar da ortadan kaybolmaya başlar, diye açıkladı. Daha da uzak mesafelerde biçimlerin dış hatları bile muğlaklaşır.[28]

Örnek olarak, bakan kişinin tabanlarını göremediği ve büyüklüklerini bilmiyor olabileceği, duvarların ardında yer alan şehirler ve kuleleri gösterdi. Keskinlik perspektifi bunların dış hatlarını bulanıklaştırarak, bu yapıların uzakta olduklarının aktarılmasına destek olur. "Uzakta olan şehir ve binaları, çok yakında olduklarında başvurulacak ifade biçimiyle tasvir eden ne kadar çok," diye yazdı. "Doğada durum böyle değildir, çünkü çok uzaktaki nesnelerin biçimlerini tam olarak algılamak olanaksızdır. Bu nedenle nesnenin dış hatları ve parçalarının ufak ayrıntılarını çizen ressam, pek çok örnekte olduğu üzere, uzaktaki nesneleri bire bir tasvir etmeyecek, bu hataya düşmek suretiyle bunların çok yakın gözükmesine yol açacaktır."[29]

Yaşamının son döneminde yaptığı, tarihçi James Ackerman tarafından "Batı sanatı tarihindeki en önemli değişikliklerden birinin işareti" olarak adlandırılan küçük bir defter eskizinde, Leonardo giderek uzaklaşan bir dizi ağacın çizimini gösterir. Her birinde ufak bir ayrıntı kaybolur ve böylece ufka en yakın ağaçlar tek tek dallardan mahrum basit birer şekilden ibaret kalır. Botanik çizimlerinde ve bazı resimlerinde yer alan bitki tasvirlerinde bile ön plandaki yapraklar, arka planda kalanlara göre çok daha belirgindir.[30]

Keskinlik perspektifi, Leonardo'nun hava perspektifi diye adlandırdığı şeyle bağlantılıydı: şeyler uzaklaştıkça, sadece ayrıntıları artık seçilemediği için değil, hava ile buğuların uzaktaki nesneleri yumuşattığı için de bulanıklaşırlar. "Nesneler uzaktaysa arada ciddi miktarda hava yer

alır ve bu da biçimlerin görünümünü zayıflatır, bu tür nesnelerin küçük kısımlarını seçici şekilde görebilmemize engel olur," diye yazdı. "Bu yüzden ressama düşen görev bu kısımlara hafifçe, tamamlanmamış bir şekilde dokunmaktır."[31]

Leonardo'yu pek çok çiziminde bu konseptle deneyler yaparken görebiliriz. *Anghiari Savaşı* için yaptığı koşturan atları gösteren hazırlık eskizinde, ön plandaki atlar büyük bir netlikle çizilmişken, arka plandakiler daha bulanık ve daha az belirgindir. Burada ortaya çıkan etki, Leonardo'nun sıkça kullandığı üzere, sabit bir sanat eserinde hareket algısını iletebilmektir.

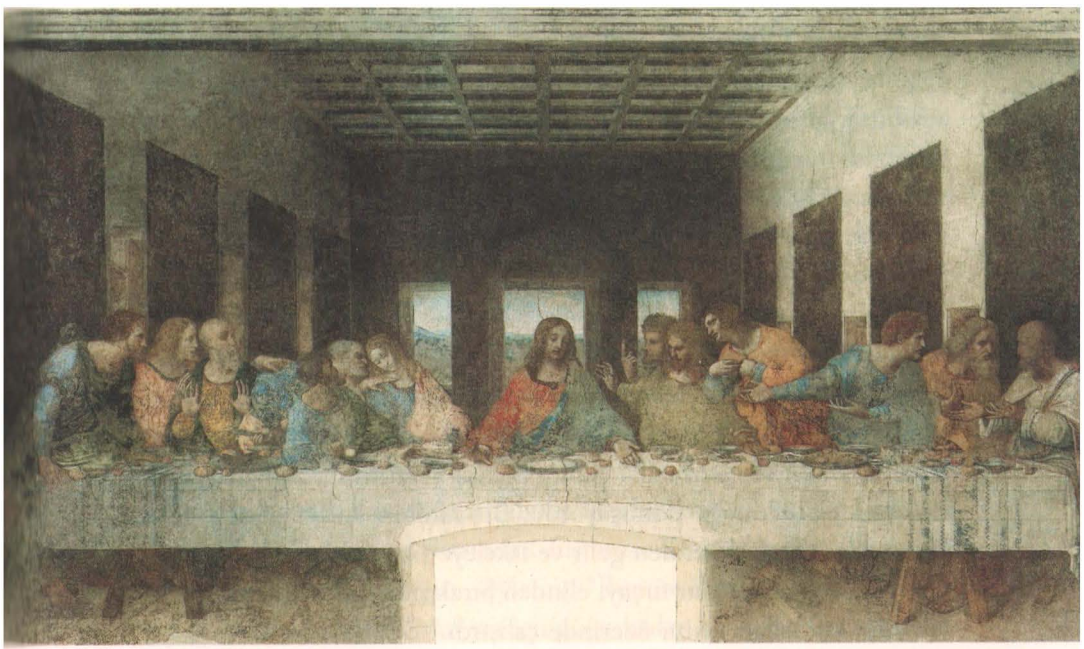
Nesneler uzaklaştıkça ayrıntılar nasıl ortadan kalkıyorsa renkler de silikleşir. Bir sahneyi doğru bir şekilde tasvir etmek, her ikisini de dikkate almayı gerektirir. Leonardo, "Göz sırf çizgisel perspektifle iki nesne arasındaki mesafeye dair kusursuz bilgiye asla varamaz, bunun için renk perspektifinin desteği gerekir," diye yazdı. "Mesafeye bağlı olarak nesnelerin küçülmesiyle aynı oranda renkleri de silikleştirin."[32]

Bir kez daha teoriyle deneyi harmanladı. Bir cam levhanın üzerine yakındaki bir ağacın kopyasını çıkardı, ardından bunu kâğıt üzerine geçirip aslına uygun şekilde renklendirdi. Ardından aynı şeyi daha uzaktaki bir ağaç, sonra da iki kat daha uzaktaki başka bir ağaç için uyguladı. Bu şekilde geriye doğru gittikçe boyutla birlikte renklerin de ne şekilde ortadan kaybolduğu görülebilir, diye yazdı.[33]

Leonardo'nun ışık ve renk araştırmaları, optik bilimine sanat kadar önem vermesi sayesinde başarıya ulaştı. Brunelleschi ve Alberti gibi diğer perspektif kuramcıları nesnelerin düz bir yüzeye nasıl aktarılabileceğini bilmek istemişti. Leonardo da bu bilginin peşine düştü ama bu arayış onu başka bir seviyeye taşıdı: nesnelerden gelen ışığın göze nasıl girdiğini ve zihinde nasıl işlendiğini anlamak istedi.

Leonardo resim yapmasında, işine yaramasının ötesinde amaçlar için bilimle uğraşması yüzünden akademizmin pençesine düşebilirdi. Kimi eleştirmenler ışığın konturlu nesnelere vuruşunu gösteren çok sayıda şemanın ve gölgelerle ilgili tuttuğu sayfalarca notun en iyi ifadesiyle zaman kaybı olduğunu, en kötüsü de sonraki kimi eserlerinde aşırı çalışılmışlık izlenimine yol açtığını öne sürdü. Bunu çürütmek için ışık ve gölgeye dair hem sezgisel hem de bilimsel anlamda kusursuz bir anlayışın, ikincisinin tarihi bir başyapıt haline gelmesini nasıl sağladığını

görmek üzere *Ginevra de Benci* ile *Mona Lisa*'ya bakmanız yeterli olacaktır. Karmaşık bir durumun doğurduğu gereksinimler çerçevesinde perspektif kurallarını esnetmede ne denli rahat ve akılcı davranabildiğine ikna olmak için de *Son Akşam Yemeği*'ne bakmak ve büyüsüne kapılmak yeterlidir.[34]



Res. 74. *Son Akşam Yemeği.*

18. BÖLÜM

Son Akşam Yemeği

SİPARİŞ

Leonardo *Son Akşam Yemeği* (res. 74) resmini yaparken, sırf onu çalışırken seyretmek için gelenler olur, bir köşede sessizce oturup izlerlerdi. Bilimsel tartışmalar gibi, sanatsal yaratım da zaman zaman kamusal bir etkinliğe dönüşüyordu. Bir rahibin anlattıklarına göre, Leonardo "sabah erkenden gelir ve iskeleye tırmanır, gün doğumundan günbatımına kadar fırçayı elinden bırakmaz, yemeyi içmeyi unutur, hiç durmadan resim üzerinde çalışırdı." Bununla birlikte, resme tek fırça darbesi vurulmadığı günler oluyordu. "Resmin karşısında bir iki saat durup yalnız başına düşüncelere dalar, yarattığı figürleri inceleyip eleştirirdi." Bir de saplantılı doğasının ve işi erteleme eğiliminin bir araya geldiği dramatik günler vardı. Birdenbire bir hevese ya da tutkuya kapılmış gibi gün ortasında çıkıp gelir, "iskeleye tırmanır, eline bir fırça alır, figürlerden birine bir iki darbe vurur ve aniden çekip giderdi."[1]

Leonardo'nun tuhaf çalışma alışkanlıkları halkın ilgisini çekmiş olabilir ama nihayetinde Ludovico Sforza'yı endişelendirmeye başlamıştı. Yeğeninin ölümü üzerine 1494 başlarında resmen Milano Dükü olduktan sonra sanat hamiliği ve kamusal siparişler aracılığıyla geleneksel yollardan itibarını artırmanın peşindeydi. Ayrıca kendisi ve ailesi için kutsal bir mozole yaptırmak istiyordu. Bunun için de Leonardo'nun arkadaşı Donato Bramante'ye yeniden inşa ettirdiği, Milano'nun merkezinde bulunan küçük ama zarif bir kilise ve manastır olan Santa Maria delle Grazie'yi seçmişti. Yeni yemekhanenin kuzey duvarı

için de Leonardo'ya dini içerikli resmin en gözde sahnelerden biri olan Son Akşam Yemeği'ni sipariş etti.

Leonardo'nun işi erteleme alışkanlığı başlarda manastırın başrahibinin hüsrana kapılıp Leonardo'yu Ludovico'ya şikâyet etmesi gibi eğlenceli hikâyeler yaşanmasına yol açmış. "Başrahip, Leonardo'dan, sanki başrahibin bahçesini çapalayan bir ırgatmış gibi, fırçayı elinden hiç bırakmamasını istiyordu," diye yazar Vasari. Leonardo, kendisini huzuruna çağıran dükle sohbet ederken konu yaratıcılığın nasıl ortaya çıktığına gelmiş. Yaratıcılığın ortaya çıkması için bazen işi ağırdan almak, çalışmaya ara vermek, hatta işi erteledikçe ertelemek gerekir; böylece fikirler demlenip olgunlaşır, diye açıklamış Leonardo. Sezgilerin beslenmesi gerekir. "Büyük dehalar bazen en çok işi en az çalıştıkları sırada yaparlar," demiş düke, "çünkü asıl işi, üzerinde uğraştıkları fikirlerle ve sonradan bir biçim kazandıracakları tasarılarını kusursuzlaştırmanın yollarını aramakla meşgul olan zihinleri yapar."

Leonardo ayrıca, resmetmesi gereken iki yüz kaldığını eklemiş: İsa'nın ve Yahuda'nın yüzleri. Yahuda için bir model bulmakta zorlandığını ve eğer başrahip yakasından düşmezse Yahuda'yı resmetmek için onun yüzünü kullanacağını söylemiş. "Bunun üzerine dük kahkahayı patlatmış ve Leonardo'nun yerden göğe kadar haklı olduğunu söylemiş," diye yazar Vasari. "Zavallı başrahip neye uğradığını şaşırmış ve bahçesiyle ilgilenmeye geri dönerek Leonardo'yu rahat bırakmış."

Ancak dük nihayetinde, özellikle de karısı Beatrice'nin 1497'nin başlarında, yirmi iki yaşındayken ölmesinin ardından sabırsızlanmaya başlamıştı. Bir sürü metresi olmasına rağmen meftun olduğu ve görüşlerine önem verdiği Beatrice'yi kaybetmenin acısını çeken dük, akşam yemeğini haftada bir gün, Betarice'nin gömüldüğü Santa Maria delle Grazie Manastırı'nın yemekhanesinde yemeye başlamıştı. O yılın Haziran ayında sekreterine "Floransalı Leonardo'yu Santa Maria delle Grazie'nin Yemekhanesi'nde başladığı işi bitirip yemekhanenin diğer duvarıyla ilgilenmeye başlaması için zorlaması ve işi üzerinde anlaşılan teslim tarihinde bitirmeye mecbur kılmak için sözleşmeyi kendi eliyle imzalamasını sağlaması" talimatını verdi.[2]

Sabretmek işe yaramıştı. Ortaya Leonardo'nun dehasının çok çeşitli unsurlarını ortaya koyan, tarihteki en büyüleyici anlatımcı resim çıktı. Leonardo'nun son derece zekice kompozisyonu, doğal ve yapay

perspektife dair karmaşık kurallardaki ustalığını yansıttığı gibi, gerektiğinde bu kuralları bozmadaki esnekliğini de ortaya koyar. Havarilerin her birinin beden dilinde hem Leonardo'nun hareketi ifade etme becerisine hem de Alberti'nin talimatlarına uyarak ruhun hareketlerini –duyguları– beden hareketleri vasıtasıyla görünür kılmadaki meşhur yeteneğine tanıklık ederiz. Leonardo nesneleri resmederken nasıl *sfumato* tekniğini kullanarak katı çizgileri bulanıklaştırdıysa perspektifteki ve zamanın anlarındaki kesinliği de aynı şekilde muğlaklaştırmıştı.

Leonardo hareket ve duygu dalgalanmalarını ifade ederek, bir ânı yakalamakla kalmayıp bir tiyatro koreografisi hazırlarmışçasına bir drama sahneliyordu. *Son Akşam Yemeği*'nin yapay ortamı, buradaki abartılı hareketler, perspektif numaraları ve teatral el hareketleri, Leonardo'nun sarayda emprezaryo ve yapımcı olarak yürüttüğü çalışmaların etkisini gösterir.

HAREKET HALİNDEKİ BİR AN

Leonardo *Son Akşam Yemeği*'nde, İsa etrafında toplanmış havarilere, "İçinizden biri bana ihanet edecek," dedikten hemen sonra havarilerin gösterdikleri tepkileri resmeder.[3] İlk bakışta tablo, belli bir anı çerçeveye alarak yakalamak üzere –yusufçuk kanatlarının hareket içinde dondurulmuş imgesini oluşturabilen– gözünün atikliğini kullanmışçasına, çerçevelenerek dondurulmuş bir an gibi görünür. Ustalıkla resmedilmiş jestlerin sanki durağan, şipşak bir fotoğrafına bakıyormuş hissi, *Son Akşam Yemeği* için "Avrupa sanatının temel taşı," diyen Kenneth Clark'ı bile rahatsız etmiştir: "Hareket adeta donmuştur. Hayli ürkütücü."[4]

Bence değil. Resme daha uzun bakın. Resim aslında, Leonardo'nun hiçbir anın –tıpkı doğada hiçbir sınırın keskin şekilde ifade bulmayışı gibi– ayrık, kendi içine kapalı, donuk ve keskin sınırlar içinde hapsedilmiş olmadığına dair anlayışını yansıtır. Leonardo'nun betimlediği nehir tasvirindeki gibi, her bir an, az önce geçen ve birazdan geçmek üzere olan başka bir anın parçasıdır. Bu, Leonardo'nun sanatının temel özelliklerindendir: *Müneccim Kralların Tapınması*'ndan *Erminli Kadın*'a, *Son Akşam Yemeği*'nden *Mona Lisa*'ya, tüm resimlerinde hiçbir an birbirinden ayrı değildir, hepsi bir anlatının parçasıdır.

Drama, İsa'nın sözünü tamamlamasının akabinde başlar. Artık susmuş olan İsa başını eğmiştir, elleri ekmeğe doğru hareketini sürdürmektedir. Yaptığı açıklama, havuza atılan bir taş misali, dışarıya doğru dalga dalga, kendisinden başlayarak resmin kenarlarına doğru yayılır ve böylece anlatımcı bir etki yaratır.

İsa'nın sözleri odada yankılanmaya devam ederken, İncil'de bunu takip eden anlar dramanın bir parçası haline gelir. Matta İncil'inde sıradaki ayet, "Bu söz onları kedere boğdu. Teker teker, 'Ya Rab, beni demek istemedin ya?' diye sormaya başladılar," şeklindedir. Yuhanna'da ise: "Havariler, kimden söz ettiğini merak ederek birbirlerine baktılar."[5] En soldaki üç havari henüz ilk tepkilerini bitirmemişken, diğerleri karşılık vermeye ya da birbirlerine soru sormaya başlamıştır bile.

Leonardo bir anın içindeki hareketi tasvir etmenin yanı sıra, *moti dell'anima*, yani ruhun devinimlerini resmetmekte de ustaydı. "İnsan figürleri öyle resmedilmeli ki izleyici onların poz ve duruşlarına bakarak zihinlerinden neler geçirdiklerini kolayca anlayabilmelidir," diye yazmıştır. *Son Akşam Yemeği* bunun sanat tarihindeki en görkemli ve en canlı örneğidir.[6]

Leonardo'nun figürlerin zihinlerinden geçenleri aktarırken kullandığı başlıca araç, onların jest ve mimikleriydi. İtalya o zamanlar da şimdiki gibi, konuşmaya coşkulu el-kol hareketlerinin eşlik ettiği bir yerdi ve Leonardo bunlardan birçoğunu defterlerine kaydetmişti. Örneğin, bir sav ileri süren birinin nasıl tasvir edilmesi gerektiğini şöyle açıklamıştır:

> Konuşmacı sağ elinin parmaklarıyla sol elinin bir parmağını tutsun, daha küçük iki parmağı kapalı kalsın; yüzü tetikte olsun ve ağzı, sanki bir şeyler demiş gibi hafifçe açık halde insanlara doğru dönsün. Eğer oturuyorsa başı gövdesinden önde olsun ve ayağa kalkmak üzereymiş gibi görünsün. Eğer onu ayakta göstereceksenız bedeni ve başı insanlara dönük şekilde ve biraz öne doğru eğilmiş olarak görünsün. Bu insanları sessiz ve dikkat kesilmiş halde tasvir etmelisiniz, hepsi de hatibin yüzüne çeşitli takdir ve hayranlık ifadeleriyle baksın. Yaşlılardan bazıları işittiklerinden dolayı şaşakalmış, ağızlarının kenarı aşağı düşmüş ve büzüşmüş, yanakları çizgilerle dolu, kaşları kalkmış ve alına ulaşan noktaları kırıştırmış olarak betimlenmeli.[7]

Milano'da ortaklaşa resim yaptığı ressamların sağır kardeşi Cristoforo de' Predis'i izleyerek jest ve mimikler aracılığıyla ne kadar fazla iletişim kurulabileceğini öğrenmişti. Jest ve mimikler, yemeklerini Santa Maria delle Grazie yemekhanesinde yiyen keşişler için de önemliydi çünkü çoğu öğün dâhil olmak üzere günün birçok saatini sessizlik içinde geçirmek zorundaydılar. Şehirde dolaşırken yanında taşıdığı cep defterlerinden birinde bir masada oturan bir grup insanın konuşurken yaptıkları jest ve mimikleri betimlemiştir:

> İçmekte olan biri bardağını yerine koyup başını konuşmacıya çeviriyor. Bir diğeri parmaklarını birbirine geçirip ellerini kenetliyor ve kaşlarını çatarak yanındakine dönüyor. Ellerini açmış, avuçlarını gösteren bir başkası omuzlarını kulaklarına kadar kaldırarak hayretle yüzünü buruşturuyor. Bir diğeri yanındakinin kulağına bir şeyler söylüyor ve bir elinde bıçak, diğerinde bıçakla ikiye kestiği ekmek somunu olan dinleyici dönerek kulağını ona doğru eğiyor; elinde bıçak olan, dönerken eliyle masadaki bardaklardan birini deviriyor. Bir başkası elini masaya koymuş, etrafa bakıyor. Bir diğeri yanaklarını şişirmiş. Bir başkası elini gözlerine siper etmiş, konuşmacıyı görmek için öne doğru eğiliyor.[8]

Bunlar sahneleme talimatları gibi okunabilir; beden dilinin çok çeşitli biçimlerini içeren *Son Akşam Yemeği*'nde Leonardo'nun hareketleri bir koreografi içinde kurguladığını söyleyebiliriz.

On iki havari üçlü gruplar halinde bir araya getirilmiştir. Solunuzdan başlayarak zamanın akışını hissedebiliriz; anlatı adeta soldan sağa ilerler. En solda Bartalmay, Küçük Yakup ve Andreas'ın olduğu grup bulunur; hepsi de İsa'nın açıklamasının üzerlerinde yarattığı anlık tepkiyi hâlâ taşımaktadır. Tetikte ve haşin gözüken Bartalmay, oturduğu yerden ayağa fırlamanın ortasındadır; Leonardo'nun tarifindeki gibi, "başı gövdesinden önde, ayağa kalkmak üzere"dir.

Soldan ikinci üçlüde Yahuda, Petrus ve Yuhanna bulunur. Esmer, çirkin ve kartal burunlu, yapılan açıklamanın onu kastettiğini bilen Yahuda, sağ elinde İsa'ya ihanet sözü karşılığında ona verilmiş olan gümüş kesesini tutmaktadır. Geriye kaykılmıştır; o meşhur hareketiyle bir tuzluğu devirir (bu ilk kopyalarda açıkça gözükürken, mevcut

resimde bu denli seçilmez). İsa'dan uzaklaşmaktadır ve gölgeler içinde resmedilmiştir. Bedeni geri çekilip dönmesine rağmen, sol eli İsa ile paylaşacağı ve suçunun delili olan ekmeğe doğru uzanır. Matta'ya göre İsa, "Bana ihanet edecek olan elindeki ekmeği benimle birlikte sahana batırandır," der. Ya da Markos İncil'ine göre, "Ama bana ihanet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır," der.[9]

Petrus saldırgan ve öfkelidir, hiddet içinde koluyla önünü açmaktadır. "Hangimiz?" diye sorar. Eyleme geçmeye hazırdır. Sağ elinde uzun bir bıçak tutar; nitekim gecenin ilerleyen saatlerinde, İsa'yı tutuklamaya gelen çeteye karşı onu korumaya çalışırken başrahibin bir hizmetçisinin kulağını kesecektir.

Yuhanna, tam aksine, şüphelinin kendisi olmadığını bildiğinden sessizdir; bildiği şeyin önlemeyecek oluşundan dolayı hem üzgün hem de durumu kabullenmiş gözükmektedir. Yuhanna genellikle uyur ya da İsa'nın göğsüne yatmış halde tasvir edilir. Leonardo onu İsa'nın açıklamasının birkaç saniye sonrasında boynunu bükmüş halde tasvir eder.

Dan Brown *Da Vinci Şifresi* adlı romanında, Lynn Picknett ile Clive Prince'in *Tapınak Şövalyelerinin Gizli Tarihi* adlı çalışmasından yararlanarak, Yuhanna'nın aslında İsa'nın sadık takipçisi Mecdelli Meryem olduğu ve bunun, Yuhanna'nın efemine görünümü altında gizlendiğine dair bir komplo teorisi kurmuştu. Eğlenceli bir roman için akışta harika bir şaşırtmaca yaratsa da bu teori, olgularla desteklenmemektedir. Romandaki karakterlerden biri, Yuhanna'nın kadınsı görünümünün bir ipucu olarak verildiğini çünkü "Leonardo'nun cinsiyetler arasındaki farklılıkları çizmede gayet başarılı olduğunu" öne sürer. Ancak Ross King *Son Akşam Yemeği*'ni konu alan kitabında, "Tam aksine: Leonardo cinsiyetler arasındaki farklılıkları muğlaklaştırmada gayet başarılıydı," diye dikkat çeker.[10] Leonardo'nun cezbedici androjen figürleri, Verrocchio'nun *İsa'nın Vaftizi*'nde çizdiği melekle başlar ve hayatının son yıllarında çizdiği *Vaftizci Yahya*'ya dek devam eder.

Son Akşam Yemeği'nin merkezinde tek başına oturan, ağzı hâlâ biraz açık durumdaki İsa, açıklamasını henüz bitirmiştir. Diğer kişilerin ifadeleri hayli yoğun, bir gösterideki oyuncular misali neredeyse abartılıdır. Ancak İsa dingin ve olacakları kabullenmiş bir ifadeye sahiptir. Tedirgin değil, sakin görünür. Havarilerden biraz daha büyüktür ama Leonardo bu hileyi kullanışını mahirane şekilde gizlemiştir. Arkada,

parlak bir manzaraya açılan pencere doğal bir hale oluşturur. İsa'nın mavi cüppesi, en pahalı pigment olan deniz mavisiyle boyanmıştır. Leonardo aydınlık bir arka plan önünde duran nesnelerin, karanlık bir arka plana kıyasla daha büyük göründüklerini keşfetmişti.

İsa'nın sağındaki üçlüde Tomas, Büyük Yakup ve Filipus yer alır. Tomas, Leonardo'yla çok özdeşleştirilen bir işaret etme hareketiyle içe dönük şekilde duran elinin işaret parmağını kaldırmıştır. (Bu el hareketi, Leonardo'nun *Vaftizci Yahya* gibi pek çok resminde yer alır; Raffaello da bu el hareketini yaptığı Platon tasvirinde kullanmıştır ve kaynağının Leonardo olduğu düşünülmektedir.) Kendisi sonrasında, İsa'nın dirilişine dair kanıt görmek istediği için –ki İsa Tomas'a yaralarına parmağını sokmasına izin vererek ona bu kanıtı sunacaktır– kuşkucu Tomas olarak anılacaktır. Filipus ve Yakup için yapılmış hazırlık çizimleri günümüze kalmıştır; bu taslakta alabildiğine androjen olarak tasvir edilen Filipus, *Kayalıklar Bakiresi*'nin Londra versiyonundaki Bakire Meryem için model olarak kullanılmış gibi gözüküyor.

Sağ taraftaki son üçlü Matta, Taday ve Simun'dan oluşur. İsa'nın ne demek istediğine dair hararetli bir tartışmanın içine dalmış durumdadırlar. Taday'ın yuvarlaklaştırdığı sağ eline bakın. Leonardo jestlerde tam bir ustaydı ama izleyicinin dikkatini yakalamak üzere bunları gizemli kılmayı da iyi biliyordu. Taday burada "Biliyordum zaten" der gibi elini yere mi çarpıyor? Başparmağıyla Yahuda'yı mı işaret etmekte? Matta'ya bakalım. Yukarı dönük iki avcuyla İsa'yı mı yoksa Yahuda'yı mı işaret etmekte? Kafası karıştığı için izleyici kendini kötü hissetmemeli. Matta ile Taday da az önce gerçekleşen şeyle ilgili kendi içlerinde bir kafa karışıklığı yaşamaktadır ve bunun içinden çıkma çabasıyla cevaplar bulmak üzere Simun'a dönmüşlerdir.

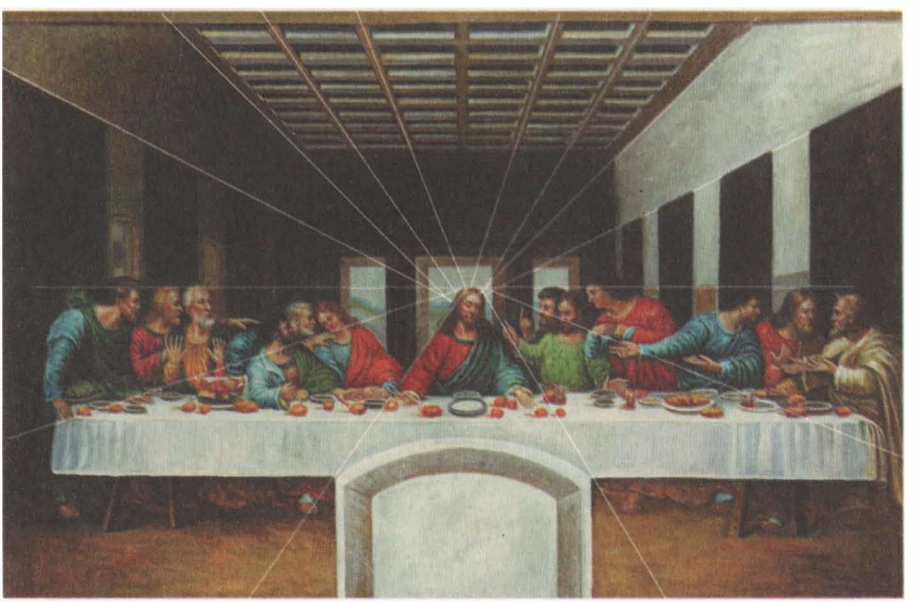
İsa'nın sağ eli, üçte biri şarapla dolu kulpsuz bir bardağa doğru uzanır. Küçük parmağının cam bardağın ardından görünmesi büyüleyici bir ayrıntıdır. Bardağın hemen arkasında bir tabak yemek ve bir parça ekmek durmaktadır. Sol elinin avcu yukarıya dönüktür, kederli gözlerle baktığı başka bir ekmek parçasını işaret etmektedir. Özellikle rahiplerin salona girmek için kullandıkları kapıdan göründüğü haliyle resmin perspektif ve kompozisyonu, izleyicinin bakışını İsa'nın bakışının peşine sokarak, sol kolundan aşağı, ekmek parçasına doğru yönlendirir.

Bu el hareketi ve bakış, resmin anlatısında öne çıkan ikinci önemli

konuyu, yani Komünyon ayinini ortaya çıkarır. Matta İncil'inde bu, ihanet açıklamasının hemen akabinde meydana gelir: "Yemek sırasında İsa eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. 'Alın, yiyin' dedi, 'Bu benim bedenimdir.' Sonra bir kâse alıp şükretti ve öğrencilerine vererek, 'Hepiniz bundan için' dedi. 'Çünkü bu benim kanımdır, günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan yeni ahidin kanıdır." Anlatının bu kısmı İsa'dan dışarı doğru akseder, hem Yahuda'nın kendisine ihanet edeceğini açıklamasının yarattığı tepkiyi hem de kutsal ekmek-şarap ayini geleneğini sarıp sarmalar.[11]

SON AKŞAM YEMEĞİ'NDE PERSPEKTİF

Son Akşam Yemeği'ndeki perspektifte hilesiz olan tek şey, tüm bakış çizgilerinin Leonardo'nun tabiriyle "bir noktaya yönelip burada birleştiği" kaçış noktasıdır. Bu geriye giden çizgiler ya da ortogonaller, İsa'nın alnına işaret eder (res. 75). Leonardo yapıt üzerinde çalışmaya başladığında duvarın merkezine ufak bir çivi çakmıştı. Bu deliği İsa'nın sağ



Res. 75. *Son Akşam Yemeği*'ndeki perspektif çizgileri

şakağında görebiliriz. Ardından duvarda bu noktadan uzayan ince yarıklar açtı. Bu yarıklar resimdeki çizgilerin, hayali odadaki tavandaki kirişler ve duvar halılarının üst yüzeyleri gibi, çizgilere paralel olarak kaçış noktasına doğru geri gidecek şekilde çizilmesine rehberlik edecekti.[12]

Leonardo'nun perspektifi nasıl ustaca manipüle ettiğini anlamak için duvarlarda asılı halılara bakın. Bu duvar halılarının üst kenarları, tıpkı tüm perspektif çizgileri gibi, İsa'nın alnına doğru giden çizgiler oluşturur. Gerçek yemekhanedeki gerçek duvar halılarıyla aynı hizada görünecek şekilde resmedilmişlerdir ve bu durum, resmin, yemeğin yendiği odanın bir parçası olduğu yanılsamasını yaratır. Ancak bu, uzatılmış bir oda yanılsamasının kusursuz bir *trompe l'oeil*'ü değildir ve olamazdı da. Çünkü resmin boyutları yüzünden perspektif, izleyicinin bakış açısına bağlı olarak değişmektedir. (res. 76) Odanın sol tarafında duruyorsanız yan tarafınızdaki duvar, resimdeki sol duvarla kusursuz



Res. 76. Yemekhane içinde *Son Akşam Yemeği*.

bir akıcılıkla bütünleşmiş gibi görünecektir ama odanın diğer tarafındaki sağ duvara bakarsanız bu duvarın resimdeki duvarla tam olarak aynı hizada olmadığını fark edersiniz.

Bu, Leonardo'nun resme odanın farklı noktalarından bakılacağı gerçeğini hesaba katarak yaptığı birçok zekice manipülasyondan sadece biriydi. Alberti incelemesinde perspektif üzerine yazarken tüm izleyicilerin bir resme aynı bakış açısından bakacağını varsaymıştı. Ancak *Son Akşam Yemeği* kadar büyük boyutlu bir resim söz konusuysa izleyici resmi cepheden veya yandan görebileceği gibi, önünden yürüyüp geçerken de görebilir. Bu durum Leonardo'nun "karmaşık perspektif" adını verdiği, doğal ve yapay perspektifin bir arada kullanımını gerektiriyordu. Yapay perspektif kompozisyonu, çok büyük bir resme bakan bir kimsenin resmin bazı kısımlarına diğer kısımlarından daha yakın olacağı gerçeğine göre ayarlamak için gerekliydi. "Hiçbir yüzey tam olduğu gibi görülmez," diye yazar Leonardo, "çünkü bakan göz, o yüzeyin tüm kenarlarına eşit uzaklıkta değildir."[13]

Bir resim ne kadar büyük olursa olsun, yeterince uzaktan bakıldığında, kenarlarının sizden farklı mesafelerde olması sorunu ortadan kalkar. Leonardo, büyük boyutlu bir resme bakış açısının, resmin genişliğinin ve yüksekliğinin 10 ila 20 katı olması gerektiğini saptamıştı. "Eserinize, azami yüksekliği ve genişliğinin en az yirmi kat uzağından bakmalısınız," diye yazmıştır. "Böylece izleyicinin gözü hareket ettiğinde bu, neredeyse fark edilmeyecek kadar küçük bir fark yaratacaktır."[14]

Bu, söz konusu eser dört metre altmış santim yüksekliğinde ve sekiz metre seksen santim genişliğindeki *Son Akşam Yemeği* olduğunda, uygun bakış açısı mesafesinin doksan ila yüz seksen metre olması anlamına geliyordu ki şüphesiz böyle bir şey mümkün değildir. Bu yüzden Leonardo, duvardan yaklaşık dokuz metre uzaklıkta, yapay bir ideal bakış açısı yaratmıştı. Ayrıca bunu yerden dört buçuk metre yüksekte, İsa ile göz hizasında olacak şekilde ayarlamıştı. Tabii, hiçbir rahip resme öyle bir noktadan bakamayacaktı. Ama Leonardo o noktayı ideal bakış açısı yaptıktan sonra, odadaki başka noktalardan bakıldığında resmin daha az çarpık görünmesi için optik hileler kullandı.

En zekice hareketi, keşişlerin girdiği sağ duvardaki kapıdan bakıldığında perspektifin en doğal şekilde görünmesini sağlamak için hafif ayarlar ve düzeltmeler yapmasıydı. Bu, göze ilk çarpan şeyin, İsa'nın

ayası yukarı bakan sol elinin, adeta odaya buyur edermiş gibi doğrudan onlara yönelmiş olması anlamına geliyordu. Tavanın açıları sağ tarafta biraz daha yüksektir. Bu da, resmin kapıdan geçen izleyicinin göz hizasında olmasını sağlar. Resimdeki sağ duvar, kapıdan geçen izleyiciye daha yakın ve daha çok aydınlatılmış olduğundan, göze daha büyük ve sanki yemekhanenin doğal uzantısıymış gibi görünür.[15]

Leonardo, perspektifi manipüle ettiğini saklamak için birkaç hile kullanmıştır. Zeminin arka ve yan duvarlara değdiği çizgiler, masa tarafından tamamen gizlenmiştir. Eğer resme dikkatlice bakıp yer çizgilerini gözünüzde canlandırmaya çalışırsanız çarpıtılmış bir biçimde görüneceklerini sezinleyebilirsiniz. Buna ek olarak, tavanın aslında masanın tam üzerine kadar uzanmadığını gizleyen bir pervaz çizilmiştir. Yoksa izleyiciler, Leonardo'nun tavan perspektifini biraz hızlandırdığını fark edebilirlerdi.

Duvarların ve tavanın kaçma noktasına normalden daha erken gerilediği bu hızlandırılmış perspektif, Leonardo'nun yapımcılığını üstlendiği teatral etkinliklerden öğrendiği birçok hileden biriydi. Rönesans prodüksiyonlarında sahne, dikdörtgen bir alandan ziyade daha fazla derinlik yanılgısı yaratmak için hızlıca daraltılıp kısaltılabilen bir alandan oluşurdu. İzleyiciye doğru eğimliydi ve sahne dekorunun yapaylığı, Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği*'nde yaptığı gibi süslenmiş bir pervazla gizlenirdi. Bu tür hilelere başvurması, temsiller ve gösteriler üzerindeki çalışmalarının boşa harcanmış zaman olmadığına bir diğer örnektir.

Son Akşam Yemeği'nde, resmedilen oda öyle hızlı küçülür ki arka duvar dışarıyı gösteren pencerelerin ancak sığacağı bir büyüklüğe sahiptir. Duvar halıları orantılı değildir. Masa, üzerinde rahatça yemek yenebilecek kadar geniş değildir ve havariler masanın tek bir tarafında toplanmıştır; hepsinin oturması için yeteri kadar yer yoktur. Zemin bir sahne gibi öne doğru eğimlidir ve masa da bize doğru biraz eğimlidir. Tüm karakterler, sanki bir tiyatro oyunundaymışlar gibi ön plandadır, jestleri bile abartılı ve yapmacıktır.

Perspektif hilelerine eşlik eden zekice düşünülmüş başka numaralar eşlik eder. Resmedilen sahneye yemekhanede yemek yiyen keşişlerin uzantısıymış izlenimi veren ufak dokunuşlar da bunların arasındadır. Resimdeki ışık, gerçek yemekhanenin sol duvarındaki yüksek

pencereden geliyormuş gibi görünür ve gerçeklikle fantezinin iç içe geçmesini sağlar (res. 76). Resimdeki sağ duvara bakın: sanki gerçek pencereden geliyormuş gibi görünen ikindi ışığıyla yıkanır. Masanın bacaklarına da dikkat edin: gölgelerin kaynağı yine aynı ışıktır.

Masa örtüsü, masaya koymadan önce keşişlerin çamaşırhanesinde ütülenmiş ve saklanmış gibi yer yer içbükey, yer yer kabarık kat izleri taşır. İki küçük servis tabağında meyve dilimleriyle süslenmiş yılan balıkları vardır. Bunların belirgin bir dini ya da ikonografik anlamı yoktur; yine de nehirlerde yetişen yılan balıkları o dönemde İtalya'da popülerdi ve Leonardo'nun, normalde vejetaryen olsa da alışveriş listelerinden en az birine "yılan balığı ve kayısı" koyduğunu biliyoruz.[16]

Tüm bunlar dikkate alındığında *Son Akşam Yemeği*, bilimsel perspektifle teatral maharetin, akıl ile hayal gücünün tam Leonardo'ya layık bir karışımıydı. Perspektif bilimine dair çalışmaları onu bir ressam olarak katı ya da akademik birine dönüştürmemişti. Bunun yerine, öğrendiklerini bir gösteri tasarımcısı olarak edindiği kıvrak zekâ ve yaratıcılıkla bütünleştirdi. Kuralları anladıktan sonra, perspektifsel *sfumato* yaratıyormuşçasına bunlarda ufak hileler yapmak ve bunları çarpıtmak konusunda ustalaştı.

BOZULMA VE RESTORASYON

Leonardo yağlı boya kullandığında birkaç fırça darbesi vurur, elle ve fırçayla ufak tefek rötuşlar yapar, bir süre düşünüp taşınır ve istediği kusursuzluğa erişene kadar birkaç katman daha eklerdi. Bu yöntem gölgeler arasında incelikli geçişler yapmasını ve nesnelerin konturlarını bulanıklaştırmasını sağlıyordu. Fırça darbeleri o kadar hafif ve katmanlıdır ki tekil fırça vuruşları fark edilmez. Leonardo, daha fazla ince katman eklemek ve rötuş yapmak için bazen saatlerce hatta günlerce beklerdi.

Bu yavaş tempo maalesef boyanın kalıcı olması için ıslak alçıya uygulanmasını gerektiren fresklere uygun değildi. Alçı tabakası duvara sürüldükten sonra, resmin o bölümü, alçı kurumadan, o gün içinde tamamlanmalıydı yoksa üzerinde yeniden işlem yapmak hiç kolay bir iş değildi.

Fresk yapmayan Verrocchio'nun öğrencilerine hiç öğretmediği bu tekniğin Leonardo'nun yavaş çalışma temposuna hiç uymadığı son

derece açıktı. Leonardo, boyayı bir kat beyaz taş tozu ve ardından kurşun beyazı astar ile kapladığı kuru alçıya doğrudan sürmeye karar vermişti. Pigmentlerin ceviz ya da keten tohumu yağıyla karıştırılmasıyla yapılan yağlıboya ve pigmentlerin yumurta akı ve suyla karıştırılmasıyla elde edilen tempera boya kullandı. *Son Akşam Yemeği*'nin yakın zamanda yapılan teknik bir analizi, Leonardo'nun tablonun farklı bölümlerinde farklı yağlıboya-tempera oranlarını denediğini göstermektedir. Su tabanlı ve yağ tabanlı pigmentleri karıştırmak, istediği biçimleri ve tonları yakalamak için hafif fırça darbeleriyle oluşturduğu ince boya katmanlarını haftalar boyunca üst üste eklemesini sağlıyordu. Daha doğrusu, öyle olacağını düşünmüştü.[17]

Leonardo 1498'in başlarında resmi tamamladı ve dük ona ödül olarak kilisenin yakınlarında, hayatı boyunca sahibi olacağı bir üzüm bağı verdi. Ama sadece yirmi yıl sonra boya pul pul dökülmeye başladı ve Leonardo'nun deneysel tekniğinin başarısızlığı tescillendi. Vasari kaleme aldığı Leonardo biyografisini 1550'de yayımladığı zaman, resmin "mahvolduğunu" aktarmıştı. 1652 yılına gelindiğinde resim öyle soluklaşmış ve bozulmuştu ki manastırdaki keşişler duvarın resmin alt tarafında kalan kısmına bir kapı açmakta hiçbir mahsur görmediler ve bunu yaparken de İsa'nın –muhtemelen çarmıha gerileceğini ima eden biçimde çaprazlama tasvir edilmiş– ayaklarını kesip attılar.

Yıllar içinde, resmi restore etmek için en az altı büyük girişim olduysa da bunların çoğu durumu daha da kötüleştirdi. Kayıtlı ilk restorasyon çalışması, 1726'da dökülmüş kısımları yağlıboya ile tamamlayıp üzerine bir kat vernik atan bir küratör tarafından gerçekleştirildi. Bunun üzerinden elli yıl geçmemişti ki başka bir restoratör ilkinin tüm eklemeleri çıkardı ve yüzleri kafasına göre boyamaya başladı; geriye boyanmamış sadece üç yüz kalmıştı ki halkın tepkisiyle durmak zorunda kaldı. Fransız Devrimi sırasında ruhbanlık karşıtı güçler havarilerin gözlerini kazıdı ve ardından yemekhane, hapishane olarak kullanıldı. Sıradaki restoratör, bir fresk olduğu yanılgısına düşerek resmi duvardan ayırmaya çalıştı. Yirminci yüzyılın başlarında, resmin daha fazla hasar görmesini önleyen ve bozulmasını yavaşlatan iki temizlik çalışması yapıldı. II. Dünya Savaşı sırasında müttefik bombaları yemekhaneyi vurdu ama kum torbaları resmi korudu.

1978 yılında başlayan ve yirmi yıl süren son restorasyon çalışması, en geniş çaplı olanıydı. Baş küratör Pinin Brambilla Barcilon ve ekibi, kızılötesi yansıtma tekniği ve mikroskobik numuneler kullanarak resmin orijinal öğelerini mümkün olduğunca keşfetmeye çalıştı. Barcilon bir yandan da ekibindeki restoratörlere Leonardo'nun çizimlerini ve resmin Leonardo hayattayken yapılan kopyalarını çalıştırdı. Asıl amaç, duvarda sadece Leonardo'nun elinden çıktığından emin olunabilecek kısımların kalmasını sağlamaktı, ancak o kısımların çok azı günümüze ulaştığı için bu yaklaşım tatmin edici bir sonuç vermeyecekti. Bunun üzerine restoratörler resmin eksik kısımlarını, hangileri orijinal hangileri değil belli olacak şekilde restore etti. Ekipteki restoratörler resmin orijinaline ait bölümleri ayırt etmenin mümkün olmadığı noktalarda suluboyayı hafifçe uyguladıkları açık renk tonları kullanarak bir yandan resmin orijinaline yakın bir görünüm yakalamaya çalışırken bir yandan da bu bölümlerin orijinalliğinin şüpheli olduğuna işaret etmiş oldular.[18]

Çalışmadan herkes memnun kalmadı. Sanat eleştirmeni Michael Daley sonucun "özgün resmi kaygı verici şekilde çok az yansıtan, çok alakasız şekilde 'tamamlayan' ve 'yeniden bütünleştiren', alabildiğine karışık bir yeni resim" ortaya çıkardığını söyledi. Brambilla Barcilon ise aslına elinden geldiğince derinden sadık kalmaya çalışılmış bu sanat eserindeki yaratım ve baştan yaratımı genel olarak takdir etmekteydi. Barcilon, "Özgün renklerin yanı sıra mimari yapı, perspektif araçları ve fizyogonomiler de yeniden ortaya çıktı," dedi. "Çok çeşitli restorasyonlardan gelen grotesk ifadelerin ağırlığını taşıyan yüzler tekrar hakiki bir anlamlılığa kavuştu. Havarilerin yüzleri yaşanan anın dramasının gerçekten bir parçası haline geldi ve İsa'nın açıklamasının ardından Leonardo'nun vermeye çalıştığı çok çeşitli duygusal tepkileri yansıtabiliyorlar."[19]

Sonuç itibarıyla *Son Akşam Yemeği*, gerek yaratımında gerekse şu anki halinde sadece Leonardo'nun dehasının bir örneği olmakla kalmayıp buna dair bir metafor da sunmaktadır. Yapıt sanatı açısından yenilikçi; kullanılan yöntemler açısından ise muazzam yenilikçiydi. Fikir dâhiyane ama uygulaması kusurluydu. Duygusal anlatım alabildiğine yoğun ama biraz gizemlidir; resmin mevcut hali Leonardo'nun hayatı ve yapıtlarında sıkça karşımıza çıkan gizem perdesini biraz daha pekiştirir.

19. BÖLÜM

Kişisel Çalkantılar

CATERINA'NIN ÖLÜMÜ

Defterine ailevi bir olayı kaydettiği nadir durumlarda Leonardo, bazen tarih tekrarlamak gibi noterliğe has bir tik gösterirdi. Altmışlı yaşlarındaki dul annesi Caterina'nın, Milano'da onunla birlikte yaşamaya gelişini de bu şekilde kaydetmiştir:

Temmuz ayının 16. gününde.
Caterina 1493 Temmuz ayının 16. gününde geldi.[1]

Caterina'nın, Accattabriga ile evliliğinden dört kızı ve bir oğlu olmuştu. Ancak 1490 dolaylarında kocası ölmüş ve oğulları arbaletle öldürülmüştü. Bundan kısa bir süre sonra, Leonardo defterine, "Bana La Caterina'nın ne yapmak istediğini söyleyebilir misin?" diye yazacaktı. Anlaşılan, Caterina gelip onunla birlikte yaşamak istiyordu.

Leonardo defterinde Caterina'nın gelişini kaydettiği sayfanın yan sayfasına, muhtemelen onun da yardımıyla, babasının, büyükanne ve büyükbabasının isimlerini yazarak kabaca bir soy ağacı çıkarmıştır. Haziran 1494 tarihli bir masraf listesine Caterina'yı da eklemiştir: 3 soldi Salai'ye, 20 soldi annesine vermiştir.[2]

Görünüşe göre, Caterina aynı ay içinde ölür. Milano devlet arşivlerinde bulunan bir kayıtta, "Floransalı Caterina, 26 Haziran Perşembe günü, Porta Vercellina'daki Aziz Nabor ve Aziz Felix mahallesinde, 60 yaşında sıtmadan öldü," bilgisi yer alır. Daha eski tarihli arşiv kayıtlarından elde edilen kanıtlara göre Caterina öldüğünde aslında elli sekiz

yaşlarındadır. O devirde tutulan kayıtlar arasında bazı tutarsızlıklar görülmesi hiç şaşırtıcı olmayacağından, aralarında küçük bir fark bulunan bu iki bilginin birbiriyle uyuştuğu söylenebilir.[3]

Leonardo, hissettiği duygular her neydiyse onları başka tarafa yöneltmiştir; annesinin ölümü üzerine cenaze töreninin masraf listesi dışında başka hiçbir şey yazmaz. Hatta harcadığı paraların listesini çıkarırken "ölüm" sözcüğünün üzerini çizip yerine "defin" yazar.[4]

Caterina'nın ~~ölümü~~ defni için harcamalar:	
3 libre [1,35 kg] balmumu için	27 s.
Tabut altlığı için	8 s.
Altlık örtüsü	12 s.
Haçın taşınması ve yerleştirilmesi için	4 s.
Taşıyıcılar için	8 s.
4 rahip ve 4 kilise görevlisi için	20 s.
Çan, kitap, sünger	2 s.
Mezar kazıcılar için	16 s.
Başrahip için	8 s.
İzin belgesi için	1 s.
	106 s.
[Önceki harcamalar]	
Doktor	5 s.
Şeker ve mumlar	12 s.
	123 s.

Leonardo'nun tavrında tuhaf bir kayıtsızlık söz konusudur. Hatta annesini toprağa veren biri için yaptığı masrafları az bulanlar bile çıkmıştır. 1497'de Salai'nin harmaniyesinin gümüş kumaşı, kadife süslemeleri ve dikimine cenaze töreni için harcadığı paranın dört katını harcayacaktır.[5] Ama dikkatle bakıldığında, esasen Leonardo'nun evinde çalışan bir hizmetçiden ziyade annesine yaraşır bir cenaze töreni gerçekleştirildiği görülebilir. İyi aydınlatılmış, dört rahibin katıldığı ve titizlikle planlanıp gelecek nesiller için kayıt altına alınmış bir törendir.[6]

MESLEKİ ÇALKANTILAR

Leonardo 1495 dolaylarında *Son Akşam Yemeği*'ni resmetmeye başladığında, kariyerinin doruk noktasındaydı. Sforza sarayının resmi sanatçısı ve mühendisi olarak atanmasının ardından, kendisine eşlik eden asistanları ve öğrencileriyle Milano'nun eski sarayı Corte Vecchia'da rahatı yerindeydi. İsim yapmış bir ressamdı; at heykelinin kilden dev modelinin heykeltıraşı olarak büyük hayranlık kazanmıştı ve saraydaki gösterilerin emprezaryosu olarak son derece seviliyordu. Ayrıca optik, uçuş, hidrolik ve anatomi alanlarında yaptığı çalışmalar saygınlık uyandırıyordu.

Ancak 1490'ların sonunda, Caterina'nın ölümü ve *Son Akşam Yemeği*'ni tamamlamasının ardından yaşamında çalkantılar baş gösterdi. At heykeli için ayrılan bronz 1494'te, olası bir Fransız istilasına karşın şehri savunmak için top yapımına yönlendirilmiş ve Ludovico'nun aldığı bronzun yerine yenisini koymayacağı çok geçmeden belli olmuştu. Dükün metreslerinin portreleri için yeni siparişler almak yerine kendisini iç mekân tasarımı yaparken ödemeler ve çalışma performansı üzerine tartışmalar içinde buldu. Tüm bunlar olurken, Dük Ludovico'nun kırılgan iktidarını tehdit eden Fransız tehlikesi karşısında yaşadığı haklı endişe giderek tırmanıyordu.

Leonardo'nun üstlendiği projelerden biri, Sforza Kalesi'ndeki, *camerini* adıyla bilinen ve dükün inzivaya çekilebileceği, kendisine özel bir alan olarak kullanmayı planladığı bir dizi küçük odanın dekoratif resimlerini yapmaktı. Ahşap tonozlu odalardan biri olan Sala delle Asse, Leonardo tarafından on altı ağaçtan oluşan mest edici bir orman biçiminde tasarlanmıştır. Ağaçlar sütunlarla bütünleşerek, yapay ve doğal unsurların iç içe geçtiği mimari bir fantazya yaratır. Ağaçların dalları birbirinin içinden geçip Leonardo'nun matematiksel zekâsını layıkıyla yansıtan karmaşık örüntüler meydana getirirken, aralarından geçen altın sarısı bir ip, ömür boyu tutkunu olduğu karmaşık –ve göze son derece hoş gelen– düğüm motifleri oluşturur. "Leonardo ağaçlarda yaratıcı ve çok hoş bir tasarıma imza atmış, dalların hepsini tuhaf görünümlü düğümlere dönüştürmüş," diye yazar Lomazzo.[7]

Uygulama aşaması, Leonardo'nun işlerinde çoğu zaman olduğu gibi, fikir aşaması kadar pürüzsüz geçmez. Yaşanan bir ihtilaf üzerine

dükün sekreterlerinden biri, Haziran 1496'da, "Camerini'yi dekore eden ressam bugün bir skandala neden oldu ve ardından çekip gitti,"[8] diye yazar ve işi bitirmesi için Venedik'ten birinin gönderilmesini ister.

Kimse gönderilmez ve Leonardo 1498'in başlarında, bir yandan *Son Akşam Yemeği*'ni tamamlamaya uğraşırken bir yandan da bu sipariş üzerine çalışmaya devam eder. Defterlerindeki mektup taslakları bundan başka ihtilaflar da yaşandığını gözler önüne serer. 1497 tarihli hiddet dolu bir mektup ikiye yırtılmış olduğundan elimize sadece yaşadığı hayal kırıklığını ifade eden bölük pörçük cümleler ulaşmıştır. Cümlelerden birinde "Küçük odaları boyamam için verdiğiniz siparişi hatırlarsanız," der. Bir diğerinde de "Atla ilgili bir şey söylemeyeceğim, zor zamanlardan geçtiğimizin farkındayım." Peşinden şikâyetler silsilesi gelir: "İki yıllık maaşım hâlâ ödenmiş değil," diye yakınır mesela.[9] Düke yazdığı başka bir mektup taslağında Leonardo yine parayla ilgili şikâyette bulunurken, para kazanmak için Sala delle Asse'nin dekorasyonuna girişip *Son Akşam Yemeği* üzerinde çalışmaya ara vermek zorunda kaldığını ima ediyor gibidir. "Belki de Ekselansları yeterince param olduğunu düşünerek [bana ödeme yapılması] için yeni bir talimat verme gereği duymamıştır," diye yazar. "Geçim kaygısı beni işimden alıkoyduğu ve Lord Hazretleri tarafından görevlendirildiğim işle meşgul olmak yerine küçük meselelerle ilgilenmek zorunda kaldığım için çok üzgünüm."[10]

Leonardo Sala delle Asse'yi boyarken, *Son Akşam Yemeği*'nde olduğu gibi işi son derece ağırdan aldığından, her bir katmanın duvara sürülen ıslak sıva kurumadan hızla boyanmasını gerektiren geleneksel fresk yöntemiyle uğraşmak yerine, bir kez daha kuru duvar üzerine (maalesef odadaki ahşap panolar kaldırılmıştı) tempera-yağlı boya karışımı uyguladı. Kuru sıva pigmentleri emmedi ve *Son Akşam Yemeği* ile aynı şekilde bu yapıtı da bozulmaya uğradı. 1901 dolaylarında kötü bir restorasyon gördü, 1950'li yıllarda kurtarıldı ve 2017'de daha titiz, lazer güdümlü bir restorasyona girdi.

Bir sinir harbine dönüşen Sala delle Asse projesinde yaşadığı sürtüşmelerin ardından Leonardo tamamen dibe vurdu. Kendisini bir anda iş başvuruları hazırlarken buldu. Yakınlardaki Piacenza kasabasının, kasabanın katedrali için pirinç kapılar yaptırmak isteyen meclisine bir

başkasının ağzından mektup yazdı ve sanki bu mektubu bir destekçisi onun adına gönderiyormuş gibi kendi kendini övdü. "Paranızla rezil olmamak için gözünüzü dört açın," diyordu mektupta. "Bu işin altından –emin olun– Dük Francesco'nun bronz atını yapmakta olan Floransalı Leonardo dışında hiç kimse kalkamaz."[11]

İşsiz kalma endişesi içindeki Leonardo'nun imdadına çok daha büyük güçlerin müdahalesi yetişti. 1499 yazında, yeni Fransa Kralı XII. Louis tarafından gönderilen istilacı birlikler Milano'ya doğru ilerliyordu. Leonardo kasasındaki tüm parayı topladı. 1.280 lirası vardı. Bu paranın bir kısmını Salai'ye (20 lira) ve diğerlerine dağıtıp geri kalanı istilacı ve yağmacılara karşı güvende tutmak için kâğıt paketler içinde atölyesinde çeşitli yerlere sakladı. Eylül başında Dük Ludovico şehirden kaçtı ve bir ay sonra Fransız kralı şehre girdi. Çeteler, Leonardo'nun korktuğu gibi, birçok arkadaşının evini yakıp yıkarak servetlerini yağmaladı. Leonardo'nun atölyesine dokunulmadı ancak Fransız birlikleri yapılmamış at heykelinin kilden modelini attıkları oklarla tahrip ettiler.

Fransızlar Leonardo'ya karşı himayeci bir tavır takındı. Kral şehre gelişinin ertesi günü *Son Akşam Yemeği*'ni görmeye gitti ve hatta resmi Fransa'ya götürmenin mümkün olup olmadığını sordu. Neyse ki mühendisleri ona bunun imkânsız olduğunu söyledi. Leonardo kaçmak yerine önündeki birkaç ayı Fransızlarla işbirliği yaparak geçirmiştir. Defterine, Kral Louis'le birlikte Milano'ya gelen ressamlardan biriyle irtibat kurması ve ondan "kuru boya yapma tekniğini, beyaz tuz yöntemini ve renkli kâğıt yapma yöntemini" öğrenmesi gerektiğini not etmiştir. Aynı sayfa üzerinde, Milano'dan Floransa ve Vinci'ye yapacağı ve Aralık'tan önce başlamayacağı uzun yolculuk için telaşsızca planladığı hazırlıkları görürüz. "Katırlarla taşımak üzere iki kutu yaptır. Birini Vinci'de bırak. Birkaç masa örtüsü, peşkir, harmaniye, şapka ve birkaç çift ayakkabı, dört çift çorap, güderi bir yelek ve yeni yelekler yapmak için deri al. Yanına alamayacağın şeyleri sat." Diğer bir deyişle Fransızlardan kaçmak için acelesi yoktu.

Hatta Milano'nun yeni Fransız valisi Ligny Kontu'yla, Napoli'de buluşup askeri mühendis olarak surları denetlemek üzere gizli bir anlaşma yapmıştı. Defterlerindeki en ilginç kısımlardan biri, yolculuk hazırlığı için yaptığı listeyle aynı sayfa üzerinde bulunur: Leonardo kendine yazdığı notta ayna yazısı kullanmakla kalmayıp isimleri ve

şehirleri tersten yazdığı basit bir kod kullanır: Git ve İngil'i [Ligny] bul ve ona onu amor'da [Roma] bekleyeceğini ve onunla ilopan'a [Napoli] gideceğini söyle."[12]

Bu plan hiç gerçekleşmedi. Leonardo'nun Milano'dan ayrılmasını sağlayan asıl şey, eski hamisi Ludovico'nun bir geri dönüş planladığı haberi oldu. Aralık ayının sonlarına doğru Leonardo Milano'daki bankasından Floransa'daki bir hesaba 600 florin aktarılmasını ayarladı ve ardından, maiyetindeki asistanları ve matematikçi dostu Luca Pacioli'yle birlikte yola çıktı. Elinde bir lir ve Ludovico'ya hitaben, bir mühendis ve sanatçı olarak sahip olduğu yetenekleri sıralayan bir mektupla Milano'ya geldikten on sekiz yıl sonra Leonardo evine, Floransa'ya dönüyordu.

20. BÖLÜM

Yeniden Floransa

DÖNÜŞ

1500'lerin başlarında Leonardo'nun Floransa'ya geri dönüş yolculuğundaki ilk durağı Mantova kasabası oldu. Burada, Ludovico'nun müteveffa eşi Beatrice'nin kız kardeşi Isabella d'Este tarafından konuk edildi. İtalya'nın en köklü ailelerinden birine mensup olan, tutkulu ve şımarık sanat koleksiyoncusu Isabella, Leonardo'nun elinden çıkma bir portresi olmasını çok istiyordu ve Leonardo, Mantova'da kaldığı kısa süre içinde onun bu isteğini ikiletmeyip tebeşirle bir taslak çizdi.

Mantova'dan, Türk istilası tehdidine karşın askeri tavsiyeler sunduğu Venedik'e geçti. Suyun akışı ve askeri amaçlı kullanımına büyük bir ilgi duyan Leonardo, istilacı bir düşman tarafından kullanılabilecek vadileri Isonzo Nehri'nin suları altında bırakacağına inandığı, taşınabilir, ahşap bir kanal havuzu tasarladı.[1] Çoğu vizyoner tasarımı gibi bu projesi de hiç hayata geçmedi.

Ayrıca, örneğin Venedik gibi bir liman kentini, dalış kıyafetleri, nefes alma aygıtı, deniz gözlükleri, bir maske ve hayvan derisinden hava tüpleri ile donanımlı bir sualtı savunma ekibi yoluyla korumaya yönelik hayalleri vardı. Maske, su yüzeyinde batmadan duran bir "dalış küresi"nin içine giren kamıştan borulara bağlı olacaktı. Defterine bu nesnelerin bazılarının eskizlerini çizdikten sonra, planlarının bir kısmını gizli tuttuğunu yazdı: "Suyun altına inip hava almak için yukarı geri çıkmama gerek kalmaksızın ne kadar süre suyun altında kalabileceğimi ve bunu hangi yöntemle başarabileceğimi niye açıklamıyorum? Bunları deniz yatağında cinayet işlemek için kullanabilecek şer insan

doğasından dolayı ilan etmek istemiyorum."[2] Pek çok icadı gibi, dalış cihazı da, en azından o dönem için, uygulanabilirliğin sınırında duruyordu. Fikirlerinin hayata geçmesi yüzyıllar alacaktı.

Leonardo Mart 1500'ün sonlarında Floransa'ya döndüğünde karşısında bulduğu şehir, Rönesans kültürünün gelişimindeki öncü rolünü tehdit eden gerici bir baskı dalgasını henüz ardında bırakmıştı. 1494'te Girolamo Savonarola adlı radikal bir keşiş şehri yöneten Mediciler'e karşı dini bir isyanın başını çekerek eşcinsellik, sodomi ve zina karşıtı çok katı yeni yasalar getiren köktenci bir rejim tesis etmişti. Bazı yasaları ihlal etmenin cezası taşlanma ve yakılmaydı. Ahlak kurallarına uyulmasını sağlamak için genç erkeklerden oluşan bir milis güç sokaklarda devriye geziyordu. 1497'de Büyük Perhiz'den önceki arife gününde (Mardi Gras) kitaplar, sanat eserleri, giysiler ve kozmetik ürünleri Savonarola'nın başını çektiği "beyhudelik ateşi"ne atılıp yakılmıştı. Ertesi yıl, kamuoyunun aleyhine döndüğü Savonarola, Floransa'nın ana meydanında asılıp yakılmıştı. Leonardo geri döndüğü sırada, klasik metinler ve sanatı yeniden baş tacı yapmış bir cumhuriyet olmaya geri dönmesine rağmen Floransa, özgüveni sarsılmış, eski canlılık ve neşesini kaybetmiş, hükümeti ve loncalarının kasaları boşalmış bir şehirdi.

Leonardo, 1500'den 1506'ya kadar büyük ölçüde Floransa merkezli bir hayat sürecek ve maiyetiyle birlikte Santissima Annunziata kilisesinde rahat içinde yaşayacaktı. Bu dönem pek çok açıdan yaşamının en verimli dönemiydi. Günümüzde kayıp olan bir Leda ve kuğu tasvirine ve en önemli pano resimlerinden ikisi, *Mona Lisa* ile *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte*'ye burada yaşarken başladı. Bir mühendis olarak, yapısal zayıflıkları bulunan bir kilise örneğinde olduğu gibi, binalar için danışmanlık işi bulabiliyor ve Cesare Borgia'nın askeri amaçlarına hizmet ediyordu. Boş zamanlarında da yeniden matematik ve anatomi çalışmalarına gömülüyordu.

ELLİSİNDE HAYAT

Leonardo elli yaşına yaklaştığında, yeniden kendisinin ve ailesinin iyi tanındığı Floransa'da yaşarken, kendine özgü karakterini gayet rahat bir şekilde ortaya koyabiliyordu. Çoğunluğa kendini uydurmaya

çalışmaktansa etrafta gösterişli giyimiyle arz-ı endam ederek farklı tarzından taviz vermemeye özen gösteriyordu. Bir keresinde, bir sandıkta sakladığı giysilerinin envanterini çıkardı. Yazdığı ilk kalem, "Tafta bir cüppe," idi. "Cüppe olarak kullanılabilecek kadife bir astar. Bir Arap harmanisi. Gül kurusu bir cüppe. Gül rengi bir Katalan cüppesi. Geniş yakalı ve kadife kukuletalı koyu mor bir pelerin. Koyu mor saten bir palto. Koyu kırmızı saten bir gocuk. Bir çift koyu mor çorap. Bir çift gülkurusu çorap. Pembe bir şapka."[3] Bunlar sahneye koyduğu tiyatro oyunları ya da maskeli balolara ait kostümlermiş gibi gelebilir ama Leonardo'nun yaşadığı dönemde yazılan anlatılardan biliyoruz ki şehirde böyle giyinip dolaşıyordu. Harika bir görüntü: Kukuletalı bir Arap harmanisi ya da saten ve kadife ağırlıklı, mor ve pembe giysiler içinde dolaşan bir Leonardo. O, Savonarola'nın Beyhudelik Ateşi'ne başkaldırmış, gösterişli, eksantrik ve sanatçı özgür ruhları yeniden bağrına basmaya hazır bir Floransa için biçilmiş kaftandı.

O sıralarda yirmi dört yaşında olan Salai'nin de aynı canlılıkta, genelde pembe ve gül rengi tonlarında giyinmesi için elinden geleni ardına koymuyordu. Leonardo notlarından birinde şöyle yazmıştı: "Bugün Salai'ye gül rengi pantolon ve süslemeleri için istediğini söylediği üç duka altını verdim." Pantolon mücevherle süslenmiş olsa gerek. Dört gün sonra, Salai'ye yeşil kadife süslü, gümüşlü kumaştan bir gocuk aldı.[4]

Leonardo'nun, bir sandıkta sakladığı giysilere dair yaptığı liste, evdeki diğer herkesin eşyalarının aksine kendi giysileriyle Salai'ninkilerin birbirine karışmış halde durduğunu gösteriyor. Giysiler arasında "bir zamanlar Cesare Borgia'ya, şimdi ise Salai'ye ait olan Fransız tarzı bir pelerin" vardı. Belli ki Leonardo, kısa bir süre için kendisi için bir baba figürü olan, kötülüğüyle nam salmış savaşçının ona verdiği bir pelerini genç arkadaşına giydirmişti. Keşke Freud bunu bilseydi. Sandıkta ayrıca "Fransız danteliyle süslenmiş, Salai'ye ait bir tunik" ve "Salai'ye ait gri Flaman kumaşından bir tunik" vardı.[5] Bunlar o dönemde Leonardo'nun ya da herhangi bir başkasının sıradan bir hizmetçiye alacağı türden giysiler değildi.

Leonardo'nun kitaplara da kıyafetlere harcadığı kadar para harcadığını görmek, insanın içini rahatlatıyor. 1504 yılında, sahip olduğu kitapların envanterini çıkarmış ve 116 cilt listelemiştir. Bu kitapların arasında ilerleyen tarihlerde insanın kan dolaşımı ve solunum

sistemini dünyanın mikrokozmosu olarak açıklarken alıntı yapacağı Ptolemaios'un *Kozmografya*'sı da vardı. Ayrıca, Öklid'in üç ciltlik bir çevirisi ile "daireyi kareleştirme" problemini ele alan ve muhtemelen Arşimet tarafından yazılan kitaplarla matematik üzerine sahip olduğu kitap sayısı artmıştı. Liste cerrahlık, tıp ve mimari konulu birçok başka kitabın yanı sıra, daha genel beğenilere hitap eden yapıtlar da içeriyordu. Ezop masallarının üç edisyonuna ve çeşitli müstehcen şiir kitaplarına da sahipti. Ayrıca Milano'dan arkadaşı olan ve *Vitrivius Adamı*'nı ortaya çıkarırken işbirliği yaptığı Francesco di Giorgio tarafından yazılan mimari temalı kitabı da almıştı. Kitabın sayfalarını kendi notlarıyla doldurmuş ve kitaptan bazı pasaj ve çizimleri defterine geçirmişti.[6]

ISABELLA D'ESTE'NİN YAPILMAYAN PORTRESİ

Üstlenmediği bir siparişin eğlenceli hikâyesine göz atarak Leonardo'nun bu dönemde Floransa'daki yaşamıyla ilgili bir izlenim edinebiliriz. Leonardo Floransa'ya ayak bastıktan kısa süre sonra, Isabella d'Este tarafından, kendisi için bir resim yapma sözünü tutmasına yönelik yoğun taleplere boğulmuştu. Isabella ondan ya Mantova'dayken tebeşirle yaptığı çizime dayalı bir portresini ya da hiç değilse kendi seçtiği bir konu üzerine bir resim yapmasını istiyordu. İki inatçı karakterle bu iki inatçı karakterin arasında zor durumda kalan bir keşişin hikâyesi o kadar uzadı ki Leonardo'nun sıkıcı bulduğu siparişleri tamamlama konusundaki isteksizliğini gözler önüne sermesinin yanı sıra, en azından geriye dönüp bakıldığında, matrak denilebilecek bir hikâyeye dönüştü. Bu hikâyenin bir güzelliği de Leonardo'nun Floransa'daki ilgi alanları, işi ağırdan alan tarzı ve varlıklı hamilere karşı takındığı tutum hakkında bilgilenmemizi sağlamasıdır.

Mantova'nın azimli Markizi Isabella, aynı zamanda bir o kadar tutkulu azimli bir sanat hamisiydi ve o sıralarda yirmi altı yaşındaydı. Ferrara Dükü'nün kızı ve İtalya'nın en zengin ve en eski soylu klanı olan Este ailesinin mensubuydu. Latince, Yunanca, tarih ve müziği kapsayan çok sıkı bir klasik eğitim almıştı. Altı yaşındayken, Mantova Markisi Franceso Gonzaga ile nişanlanmıştı. Isabella 25.000 duka altını değerinde bir drahoma getirmiş ve 1491'de şaşaalı bir düğünle

evlenmişti. Ferrara'dan Mantova'ya elli gemilik küçük bir filoyla geldikten sonra birçok devletin elçisi ve on yedi bin kişilik bir izleyicinin sevgi gösterileri eşliğinde, altından bir savaş arabası içinde caddelerden geçmişti.[7]

Gösterişçi tüketim ve rekabetçi koleksiyonculuğun tavan yaptığı bir dönemde, Isabella gösteriş ve rekabette herkesi geride bırakmıştı. Ayrıca çalkantılı evliliğinde de ipleri eline almayı başarmıştı. Kocası çoğunlukla ortalarda olmayan, hatta bir defasında Venedik'te üç yıl boyunca rehin tutulmuş zayıf bir liderdi ve Isabella, naiplik yapıp şehrin ordusuna komuta ederek düşmanları uzakta tutmuştu. Kocasıysa buna karşılık nankör güzelliği ve kötülüğü dillere destan Lucrezia Borgia ile kamuoyunun gözleri önünde uzun ve tutkulu bir ilişki yaşamıştı. Üstelik Lucrezia, Isabella'nın erkek kardeşiyle evliydi. (Bu evlilik, Lucrezia'nın üçüncü evliliğiydi. Gaddar kardeşi Cesare Borgia, ikinci kocasının Lucrezia'nın gözlerinin önünde boğularak öldürülmesini emretmişti.)

Isabella duygularını sanat koleksiyonculuğuna, özellikle de tüm güzelliğiyle resmedildiği portrelerini yaptırmaya yöneltmişti. Ancak bu hiç kolay olmayacaktı çünkü ressamlar onu makul derecede gerçeğe yakın tasvir etme hatasına düşüyorlar, o da kendisini çok şişman gösterdiğini söyleyerek bu portreleri yerden yere vuruyordu. Mantova sarayının saygın ressamı Andrea Mantegna da 1493'te şansını denedi ancak Isabella'nın bu portre karşısındaki tepkisi de "Ressamın yaptığı resmin benimle uzaktan yakından alakası yok, çok kötü," şeklinde oldu.

Tatmin edici bulmadığı diğer birkaç portrenin ardından Ferrara'da ailesi için çalışmış olan bir ressamla şansını bir kez daha denedi ama sonuçta portreyi bir hediye olarak Milano'ya gönderdiğinde Ludovico Sforza'dan özür dilemeyi de ihmal etmedi. "Portrelerimdeki görüntüm maalesef sadece siz Ekselanslarını değil, tüm İtalya'yı canından bezdirecek cinsten," diye yazdı. "Yine de bu hiç güzel olmayan ve beni olduğumdan daha şişman gösteren bu portreyi kabul buyurunuz." Ludovico'nun, belli ki bir portrenin kendisini şişman gösterdiğini söyleyen bir kadına ne cevap vereceği hakkında hiçbir fikri yoktu; yanıt olarak resmin onu gerçeğe çok yakın tasvir ettiğini belirtti. Isabella ise "Keşke ressamlardan da ediplerden gördüğüm kadar memnun edici hizmetler

görebilseydim," diye yakınıyordu. Anlaşılan ona şiirler ithaf eden şairler konularına bir ressamdan daha yaratıcı yaklaşabiliyordu.[8]

Portresini yaptıracağı doğru ressamı arayışını sürdüren Isabella gözlerini Leonardo'ya çevirdi. 1498'de, Ludovico'yla evli olan kız kardeşi Beatrice'nin ölümünden kısa süre sonra, Ludovico'nun metresi olan, Leonardo'nun *Erminli Kadın*'da tasvir ettiği Cecilia Gallerani'ye yazdı. *Erminli Kadın* portresi ile Venedikli ressam Giovanni Bellini'nin elinden çıkan portreleri karşılaştırıp yeni hedefi olarak ressamlardan hangisini seçeceğine karar vermeye çalışıyordu. "Bugün Giovanni Bellini'nin elinden çıkma bazı güzel portreleri gördükten sonra Leonardo'nun yapıtlarından söz etmeye başladık ve onları keşke elimizdekilerle karşılaştırma imkânımız olsaydı diye düşündük," diye yazdı. "Ve Leonardo'nun sizin portrenizi çizdiğini anımsadığımızdan, nezaket gösterip gönderdiğimiz atlı ulakla portrenizi bize göndermenizi istirham ederiz. Böylece sırf iki üstadın yapıtlarını karşılaştırma şansına sahip olmakla kalmayıp aynı zamanda çehrenizi yeniden görme şerefine nail oluruz." Isabella işi bittikten sonra portreyi geri göndereceğine söz verdi. Cecilia bu talebe, "Portreyi tez elden gönderiyorum," şeklinde yanıt verdi ve yanıtında portrenin onu artık eskisi kadar iyi yansıtmadığını ekledi. "Fakat Ekselansları bunun üstattan kaynaklanan bir kusur olduğunu düşünmemeli; dünyada sahiden de onun eşi benzeri olan başka bir ressam bulamazsınız. Bunun tek sebebi, portrenin ben çok daha gençken yapılmış olması." Isabella portreyi beğendi ve gerçekten de sözünü tutup onu Cecilia'ya geri gönderdi.[9]

Leonardo 1500 yılının başlarında Milano'dan Floransa'ya giderken yolculuğu sırasında tebeşirle Isabella'yı çizdiğinde, bu çizimin bir de kopyasını yapmıştı. Yanına aldığı bu kopyayı bir arkadaşına göstermiş, o arkadaşı da Isabella'ya, "Portre tıpkı size benziyor, daha iyisi yapılamazdı," diye haber vermişti.[10] Leonardo çizimin orijinalini Isabella'ya bırakmıştı. Isabella, sonradan Cecilia ile yaptığı yazışmanın heyecanıyla kocasının o çizimi elden çıkardığını söyleyerek Leonardo'dan bir yenisini göndermesini istiyordu. "Ayrıca ondan portremi yeniden çizip göndermesini rica eder misin?" diye yazdı aracısına, "Çünkü Ekselansları kocam, onun bana bıraktığı çizimi hediye olarak gönderdi."[11]

Leonardo'nun yanında taşıdığı, bir tablonun hazırlık çizimi olabilecek büyüklükteki kopya, muhtemelen bugün Louvre'da bulunan

çizimin ta kendisiydi. (res. 77) Leonardo'nun Milano'da yaşarken yaptığı portreler modelleri o dönemin modası olan İspanyol tarzı elbiseler içinde resmeder. Isabella ise modaya yön veren bir kişilikti ve Leonardo onu son moda Fransız tarzı bir elbise içinde resmetmiştir. Bu bir avantaj sağlamıştı: elbisenin dökümlü kolları ve korsajı Isabella'nın tombulluğunu gizlemişti. Bununla birlikte Leonardo çizime, *sfumato*suyla sadece hafifçe gizlediği bir gerdan iması kondurmayı ihmal etmemiştir. Isabella'nın dudaklarında kararlı bir ifade ve kraliyet mensuplarının portrelerinde standart olarak kullanılan profilden poz tercihinde ağırbaşlı bir resmiyet hâkimdir.



Res. 77. Isabella d'Este çizimi.

Leonardo yaptığı çoğu portrede ve tamamladıklarının hepsinde, *modelini* dönemin geleneksel yaklaşımı olan profilden resmetmekten kaçınmıştır. Bunun yerine resmettiği kişileri izleyiciye dörtte üç profilden göstermeyi tercih ediyordu çünkü bu poz, portrelere hareket hissi ve psikolojik bir boyut kazandırmasına olanak sağlıyordu. Ginevra de' Benci, Cecilia Gallerani, Lucrezia Crivelli ve Mona Lisa bu pozda çizilmiştir.

Ama bu kadınlar kraliyet ailesi mensubu değildi; ikisi Ludovico'nun metresi, ikisi üst sınıfa mensup kişilerin eşleriydi. Isabella ise saray adabına uygun olarak klasik profil pozunda resmedilme konusunda ısrarcı olmuştu. Sonuç olarak Leonardo'nun onu resmettiği çizim çok cansız ve sönüktür. Gözlerindeki ifadeyi, zihnini ya da ruhunu okuyamayız. Fiyakalı bir poz veriyor gibidir sadece. İçinde köpüren hiçbir duygu ya da düşünce kıpırtısı yoktur sanki. Cecilia'nın resmedildiği *Erminli Kadın*'ı görmüş olmasına rağmen Leonardo'dan geleneksel pozda resmedilmeyi istemesi, Isabella'nın zevkten çok para sahibi olduğuna işaret eder. Leonardo'nun bu çizimi bir resme dönüştürme konusunda hiçbir istek duymamasının bir nedeni belki de buydu.[12]

Her ne kadar bu çizim bir panoya taşınması amacıyla iğnelenmiş olsa da Leonardo Isabella'nın talebini yerine getirip bu çizimi bir portreye dönüştüreceğine yönelik hiçbir emare göstermiyordu. Isabella ise istediklerini elde etmeye alışkındı ve tam bir yıl boş yere bekledikten sonra pes etmek yerine lobi çalışmalarına yöneldi. İki ateş arasında ise Isabella'nın günah çıkarttığı, çevresi geniş keşiş Pietro da Novellara kaldı.

Isabella Pietro'ya Mart 1501'in sonlarında, "Eğer şu ressam, Floransalı Leonardo, Floransa'da bulunuyorsa neler yaptığı ve herhangi bir eser üzerinde çalışmaya başlayıp başlamadığı hakkında beni bilgilendirmenizi rica ediyorum," diye yazdı. "Muhterem efendim, çalışma odam için bir resim yapmayı üstlenip üstlenmeyeceğini öğrenebileceğinizi umuyorum, bu konuda size güvenim tam."[13]

Keşişin 3 Nisan'da gönderdiği yanıt, Leonardo'nun neler yapmakta olduğunu ve herhangi bir taahhüttün altına girmek konusunda isteksizliği hakkında fikir vericidir. "Duyduğum kadarıyla Leonardo'nun hayatı aşırı düzensiz ve belirsizliklerle dolu; adeta günü gününe yaşıyor," diye yazar Pietro. Leonardo'nun o sıralarda yaptığı tek çizimin

bir hazırlık çalışmasından ibaret olduğunu bildirir. Keşişin bahsettiği çizim nihayetinde Leonardo'nun görkemli *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte* resmine dönüşecekti. "İki çırağı tarafından resmedilmekte olan portrelere ara sıra gelip birkaç dokunuş yapmak dışında yaptığı hiçbir şey yok."

Leonardo'nun dikkati her zamanki gibi başka alanlara kaymıştı. Keşişin mektubunun sonunda belirttiği gibi, "Vaktinin büyük kısmını geometriye ayırıyor ve fırçaya burun kıvırıyor"du. Keşiş, Salai'nin aracılığıyla Leonardo'yla buluştuktan sonra da aynı bilgiyi tekrarladı: "Öğrencisi Salai ve çarşamba günü beni onunla buluşturan başka arkadaşları aracılığıyla Leonardo'nun niyetini öğrenmeyi başardım," diye yazdı 14 Nisan'da. "Doğrusu, matematik deneylerinden gayrı bir şey düşündüğü yok, o kadar ki fırçayı görmeye katlanamıyor."

Leonardo, her zamanki gibi, işbirliği yapmaya istekli olmadığında bile çevresini hoş tutmayı beceriyordu. Ancak bir de şu mesele vardı: Fransa Kralı XII. Louis Milano'yu ele geçirdiğinde, Leonardo ona ve sekreteri Florimond Robertet'e birkaç resim yapma taahhüdüne girmişti. "Eğer Fransa Kralı'na karşı olan yükümlülüğünden onu kızdırmadan kurtulmayı başarırsa –ki bunu en geç bir ay içinde yapacağını umuyor– herkesten çok siz Ekselanslarına hizmet etmek istiyor," diye yazdı Piero, gerçeği çarpıtarak. "Ancak ne olursa olsun Fransa Kralı'nın gözdesi Robertet adlı biri için yaptığı küçük bir resmi tamamlar tamamlamaz, vakit kaybetmeden sizin portrenizi yapmaya başlayacak." Keşiş, Leonardo'nun üzerinde çalıştığı ve *Çıkrıklı Meryem*'e dönüşecek olan bir resmi anlatarak devam ettiği mektubunu pes etmiş bir edayla sonlandırdı: "Ondan öğrenebildiğim bunlardan ibaret."[14]

Leonardo Isabella'nın arzusunu yerine getirmeye istekli olsaydı bu iş, çoğunlukla asistanlarına devredebileceği, kazançlı bir sipariş olurdu. Ama varlıklı biri olmamasına rağmen Leonardo'nun tenezzül edeceği şey değildi. Zaman zaman hamilerine boş vaatlerde bulunmuş –belki er geç onların isteklerini karşılayabileceğine kendisini bile inandırmıştı– ama bu istekleri yerine getirmek için nadiren zorunluluk duymuştu. Isabella Temmuz 1501'de ona doğrudan yazdığında, şeklen bir yanıt yazmaya bile tenezzül etmedi. "Ona, eğer yanıt vermek istiyorsa mektuplarını siz Hanımefendi'ye ulaştırıp onu masrafa girmekten kurtarabileceğimi anlattım," diye bildirdi Isabella'nın aracısı. "Mektubunuzu

okudu ve yanıt vereceğini söyledi ama bunun üzerine ondan bir haber alamadığımdan, ne yapmak istediğini öğrenmek için sonunda adamlarımdan birini gönderdim. Bana gönderdiği yanıtta şimdilik siz Hanımefendi'ye başka bir yanıt gönderecek bir konumda olmadığını bildirdi. Öte yandan size, siz Hanımefendi'nin ondan istemiş olduğu esere halihazırda başlamış olduğunu bildirmemi istedi." Aracı mektubunu Pietro'nunki gibi pes etmiş bir edayla bitirdi. "Kısacası, adı geçen Leonardo'dan tüm öğrenebildiğim bu kadar."[15]

Üç yıl sonrasında, tüm yakarışına rağmen, Leonardo Isabella'ya hiçbir resim teslim etmedi. Hatta bir resme başladığına dair bir delil bile yoktur. Sonunda Isabella taktik değiştirdi ve Mayıs 1504'te Leonardo'dan onun için kendi portresi yerine bir çocuk İsa resmi çizmesini istedi. "Bu şehirde bulunduğunuz sırada tebeşirle portremi çizdiğinizde ileride bir gün portremi boyalarla da resmedeceğinize söz vermiştiniz," diye yazdı. "Ancak buraya gelmeniz mümkün olmadığı için bu imkânsız olduğundan, portremi başka bir figüre dönüştürerek bu sözünüzü tutmanız için size yalvarıyorum. Benim için on iki yaşlarında genç bir İsa çizmeniz son derece makbule geçecektir."[16]

Isabella, istediği her meblağı ödemeye hazır olduğunu ima etse de Leonardo umursamadı. Öte yandan Salai, kendisinden beklenece-ği üzere, çok daha paragöz bir tavır takınarak Ocak 1505'te bu resmi yapmaya talip olduğunu bildirdi. "Leonardo Vinci'nin Salai adındaki genç ama yetenekli bir öğrencisi, resim konusunda siz Ekselanslarına hizmet etme arzusuyla yanıp tutuşuyor," diye yazdı Isabella'nın aracısı, "eğer onun elinden çıkma küçük bir resim isterseniz bunun için tek yapmanız gereken bana ödemeye hazır olduğunuz meblağı bildirmek."[17] Isabella bu teklifi reddetti.

Son perde, Isabella'nın bizzat Floransa'ya gitmesiyle 1506'da yaşandı. Kırsalda kuşların uçuşu üzerine çalışmalarını yürüten Leonardo'yla bir araya gelme fırsatını yakalayamadı ama Leonardo'nun üvey dayısı Alessandro Amadori'yle buluştu. Amadori ona nüfuzunu kullanacağına söz verdi. Isabella Mantova'ya döndükten sonra, Mayıs ayında, "Yeğenim Leonardo da Vinci karşısında siz Ekselanslarının Floransa'daki temsilcisi olarak yirmi dört saat hizmetinizdeyim" diye yazdı Amadori, "Arzunuzun gerçekleşmesi ve ondan istediğiniz resmi yapmasını sağlamak için ısrarlı çabalarımı ara vermeden sürdürüp elimden gelen her

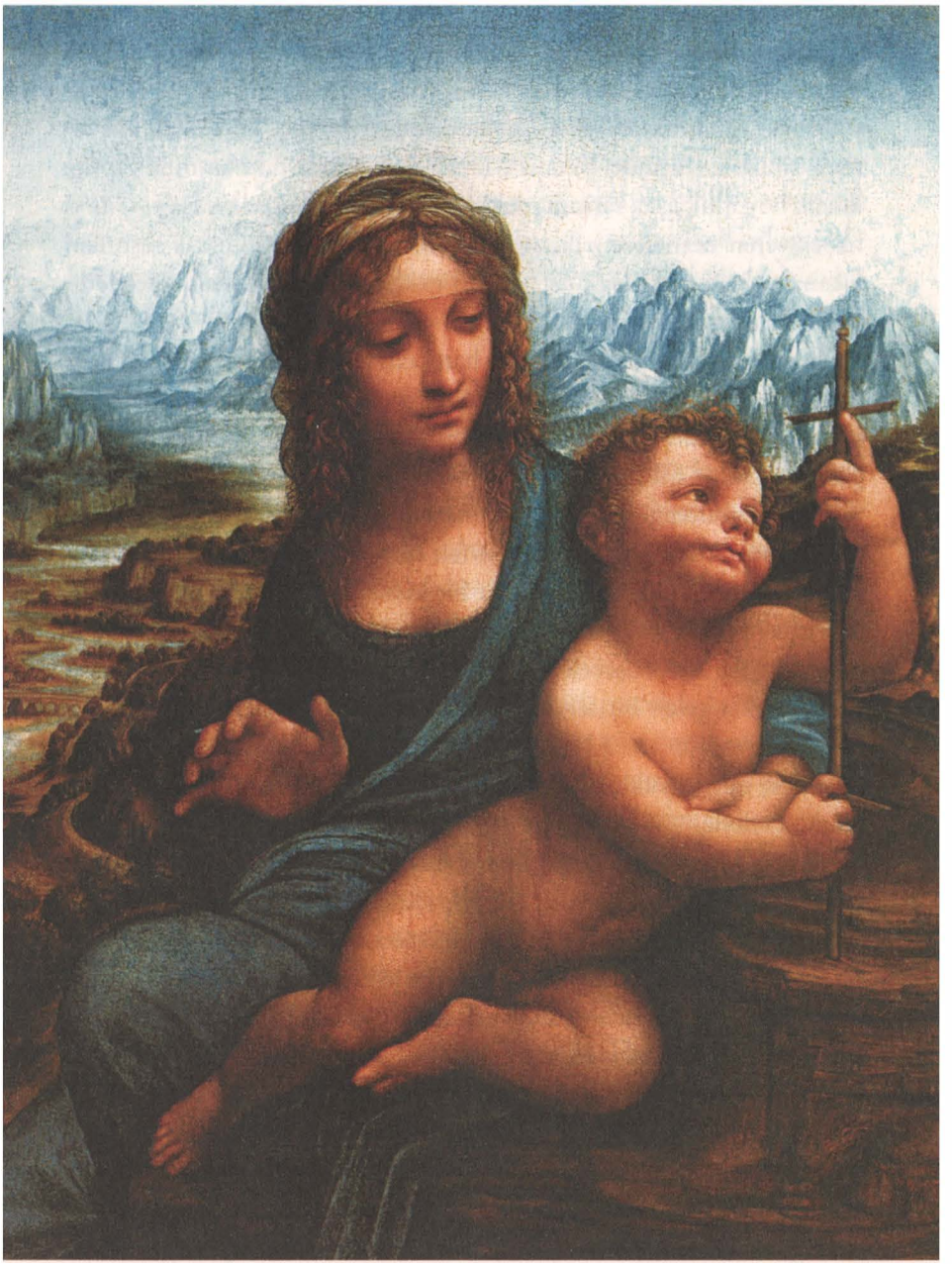
şeyi yapıyorum. Bu sefer arzunuzu gerçekten yerine getireceğine ve çok yakında resme başlayacağına bana söz verdi."[18]

Leonardo'nun resme başlamadığını söylemeye gerek yok. Anatomi, mühendislik, matematik ve başka bilimsel çalışmalarının yanı sıra, daha iddialı resimlerle uğraşıyordu. Israrcı bir hami için sıradan bir portre yapmak ilgisini çekmiyordu. Para da onun için bir motivasyon kaynağı değildi. Bir portre çalışmasına başlaması için ya *Müzisyen* örneğinde olduğu gibi çizeceği konunun hoşuna gitmesi ya da Ludovico'nun metreslerinin portrelerinde olduğu gibi, güçlü bir hükümdarın talepte bulunması gerekiyordu. Hamilerin talepleri ise bir kulağından girip diğerinden çıkıyordu.

ÇIKRIKLI MERYEM

Israrcı Isabella'ya yazdığı mektuplardan birinde Pietro, Leonardo'nun, XII. Louis'nin sekreteri Florimond Robertet'in talebi üzerine yapmaya başladığı bir resmi anlatmıştı. "Üzerinde çalıştığı küçük resim, iplik eğirmek üzereymiş gibi oturmuş bir Meryem ve çocuk İsa tasviri," diye yazdı, "çocuk ayağını iplik sepetine koymuş ve çıkrığı eliyle kavramış, pürdikkat bir haç şeklindeki dört çubuğa bakıyor. Haça, sanki burnunda tütüyormuş gibi gülümsüyor ve haçı, elinden almak istiyormuş gibi görünen annesine vermek istemiyormuş gibi sıkı sıkı tutuyor."[19]

Bu resmin, ya Leonardo ya da onun asistanları ve takipçileri tarafından yapılmış olup günümüze ulaşan onlarca versiyonu bulunmaktadır ve bizzat Leonardo tarafından yapılıp Robertet'e gönderilen resmin bunlardan hangisi olduğu –resim sahipleri ve simsarlardan gelen tarafgir açıklamalar bir yana– uzmanlar arasında çokça tartışılmıştır. Günümüze ulaşan versiyonlardan Buccleuch Meryemi ve Lansdowne Meryemi (res. 78) adlarıyla bilinen iki tanesi Leonardo'nun bizzat katkı sağladığı versiyonlar arasında ağırlıklı olarak onun elinden çıktığı izlenimini en çok yansıtan resimler olarak kabul edilir. Öte yandan, resimlerden hangisinin "gerçek" ya da "orijinal" Leonardo versiyonu olduğunu saptama arayışı, *Çıkrıklı Meryem*lerin asıl anlam ve öneminin gözden kaçmasına neden olmaktadır. 1500'de Floransa'ya döndüğünde Leonardo ortak çalışmaya dayalı bir atölye kurmuş ve tıpkı Verrocchio'nun atölyesinde olduğu gibi, başta küçük boyutlu dini temalı



Res. 78. *Çıkrıklı Meryem* (Lansdowne versiyonu).

resimler olmak üzere bazı resimlerin üretimi bir takım çalışmasına dönüşmüştü.[20]

Çıkrık sahnesinin duygusal gücü, bir haç şeklindeki çıkrık kolunu tutmuş ve tefekküre dalmış, bebek İsa'nın yansıttığı psikolojik karmaşıklık ve yoğunluktan gelir. Leonardo'nun Meryem ve Çocuk İsa temalı dini resimlerinde, Benois Meryemi ve kariyerinin başında yaptığı küçük boyutlu başka resimlerdeki gibi, başka ressamlar da İsa'yı Çile'yi haber veren nesnelere bakarken tasvir etmiştir. Ama Çıkrık resimleri Leonardo'nun psikolojik bir anlatıyı nakletme konusundaki özel yeteneğine has bir dinamizm taşır.

İsa, Leonardo'nun bayıldığı el hareketiyle, parmağı göğü işaret eder halde uzanıp haç benzeri nesneyi tutarken, bir bedensel hareketler akışı oluşur. Minik bir ışık yansımasından dolayı nemli gözleri parıldar ve gözleri ayrı bir hikâye anlatır: bir bebeğin nesneleri ayırt edip bunlara odaklanabileceği yaştadır artık ve bunu, görme duyusu ve dokunma duyusunu bir araya getiren ortak bir çabayla gerçekleştirir. Haça odaklanabilmesinin, kaderine dair bir kehanete yol açtığını hissederiz. Masum ve ilk başta oyunbaz görünür ama ağzına ve gözlerine bakarsanız yazgısına dönüşecek olan şeye dair bir teslim olmuşluk ve hatta adanmışlıkla gelen bir ferahlama hissedersiniz. *Çıkrıklı Meryem*'i *Benois Meryemi*'yle (res. 13) karşılaştırdığımızda, Leonardo'nun durağan sahneleri duygu yüklü anlatılara dönüştürerek yarattığı tarihi atılıma tanıklık ederiz.

Anlatı Meryem'in hareketleri ve duygularıyla ilerlerken gözlerimiz saat yönünün tersine çevrilir. Yüzüyle elinden kaygı ve müdahale etme arzusu yansır ama bir yandan da olacaklara dair bir idrak ve kabullenme de mevcuttur. *Kayalıklar Bakiresi* resimlerinde (res. 64 ve 65) Meryem'in havada asılı kalan elinde ulvi bir kutsama bulunur. *Çıkrıklı*larda Meryem'in el hareketi daha çelişkilidir: Hem çocuğunu tutmak üzere bükülmüş hem de müdahale etme dürtüsünden kurtularak açılıyor gibidir. İsa'yı başına geleceklerden kurtarıp kurtarmamaya karar vermeye çalışıyormuşçasına, gergin şekilde öne uzanır.

Çıkrıklı Meryem resimleri sadece bir tabloid gazetesi sayfası büyüklüğündedir ama bunlar, özellikle Lansdowne versiyonu, Leonardo'nun dehasından izler taşır. Hem anne hem çocuk kıvrım kıvrım bükülmüş parıltılı lülelere sahiptir. Dünya makrokozmosunu bu iki

insan bedenindeki damarlara bağlayan bir atardamar misali, mistik ve dumanlı dağlardan aşağı bir nehir süzülür. Leonardo ışığın onun ince peçesinde nasıl oynaşacağını, peçenin hem derisinden daha parlak gözükmesini hem de aynı esnada güneş ışığının içinden geçerek alnına vurmasına ve alnından yansımasına izin vermesini nasıl sağlayacağını biliyordu. Güneş bebeğin dizinin hemen yanındaki en yakın ağacın yapraklarını aydınlatır; ancak, aynı Leonardo'nun keskinlik perspektifi üzerine yazdıklarında tarif ettiği gibi, ağaçlar uzaklaştıkça belirginlikleri de azalır. İsa'nın yaslandığı tortul kaya tabakaları Leonardo'nun bilimsel kusursuzluğunu yansıtan bir diğer unsurdur.

Leonardo'nun resmi Fransa sarayına 1507'de ulaştı. Mal varlığına dair bir döküme göre, Salai de öldüğünde benzer bir resme sahipti. Ancak bu iki resminden herhangi birini Lansdowne ve Buccleuch versiyonlarıyla ya da resmin –bir kısmının Leonardo'nun atölyesinde üretildiği iddia edilen– mevcut en az kırk diğer versiyonuyla ilişkilendiren hiçbir kesin tarihi kayıt bulunmamaktadır.

Bir tarih kaydı ya da belgelendirme izine rastlanamadığından, eldeki *Çıkıklı Meryem*'lerden hangisinin "orijinal" olduğunu saptamak için başka yöntemler denendi. Yaklaşımlardan biri, gerçek bir sanat erbabının, ustanın elinden çıkmış resimleri rafine bir gözle ayırt etme becerisine dayalı uzmanlıktır. Ne yazık ki yıllar içinde bu uzmanlık yaklaşımı, hem bu durumda hem başka durumlarda çözdüğünden daha fazla anlaşmazlık ortaya çıkarmış, üstelik yeni bulguların ışığında bazen yanlışlıkları kanıtlanmıştır.

Diğer bir yaklaşım, kızılötesi reflektografi ve multispektral görüntülemeyi kullanan başka araçlar sayesinde son zamanlarda daha etkili olabilen bilimsel ve teknik analizdir. Oxford Üniversitesi'nden Profesör Martin Kemp ve mezun öğrencilerinden Thereza Crowe Wells, 1990'ların başında önce Buccleuch sonra da Lansdowne Meryemleri üzerinde bu tarz bir analiz sürecine girişti. Şaşırtıcı keşiflerinden biri, her iki resimde de Leonardo tarafından doğrudan ahşap panele yapıldığı anlaşılan alt desenlerin bulunmasıydı. Diğer bir deyişle bunlar bir esas hazırlık çiziminden kopyalanmamış ya da aktarılmamıştı. Bu alt desenler benzeşir. Ancak ilginç bir şekilde bunlar, resimlerin yapılış sürecinde ciddi şekilde değişikliklere uğramıştır.

Örneğin, her iki alt desende de içinde Yusuf'un da bulunduğu, silik bir grup insan, İsa için bir bebek yürüteci yapmaktadır. Görünüşe bakılırsa Leonardo, her iki resim de tamamlandığında, bu ufak sahnenin fazla dikkat dağıttığına karar vermiş, böylece sahne çıkarılmıştı. Bu ve diğer bazı teknik bulgular Lansdowne ile Buccleuch versiyonlarının kuvvetle muhtemel atölyede aynı sıralar resmedildiğine, Leonardo'nun bu süreci yakından takip ettiğine ve büyük olasılıkla her ikisinde de fırçayı eline aldığına işaret ediyor. Burada daha çok Leonardo'vari manzaralar ve parlak lüleler yer aldığı düşünüldüğünde, muhtemelen Lansdowne'da fırçayı daha çok eline almış, eseri bitişine dek yakından izlemişti.

Resmin günümüze kalan versiyonlarından en az beşinde Yusuf'un bebek yürüteci yaptığı ufak sahne yer alır. Bu, söz konusu versiyonların Leonardo'nun atölyesinde o bu sahnenin çıkarılmasına karar vermeden önce resmedildiğine işaret eder. Diğer bir deyişle resmin versiyonları ve çeşitlemelerini anlamlandırmanın en iyi yolu, yardımcıları bunun kopyalarını üretirken Leonardo'yu atölyesinde resmi yaratır ve dönüştürürken hayal etmektir.

Bu çıkarımlar Pietro da Novellara'nın Isabella d'Este'ye yazdığı ve Leonardo'nun stüdyosundaki manzarayı, "çıraklarından ikisi portreler boyarken o arada birkaç dokunuşta bulunuyor," diye anlattığı mektuptan edindiğimiz izlenimle örtüşüyor. Diğer bir deyişle malum romantik "tek başına atölyesine kapanıp dâhiyane eserler yaratan sanatçı" imgesini bir kenara koymamız gerekir. Bunun yerine, Leonardo'nun atölyesi, onun bir resim tasarladığı ve yardımcılarının bunun çok sayıda kopyasının çıkarılması için ona yardım ettiği bir işyerine benziyordu. Verrocchio'nun *bottega*sında da durum takriben böyleydi. Kemp teknik analiz sonuçlarının ardından, "Üretim süreci daha ziyade büyük bir tasarımcı-zanaatkâra sipariş edilmiş bir sandalyenin sanki tamamen onun elinden çıkmış gibi büyük bir ustalıkla meydana getirilmesinden ibaretti," diye yazmıştır. "Bir sandalyede, onu oluşturan bir parçanın, sağlam olduğu ve güzel gözüktüğü sürece, atölyenin ustası tarafından mı yoksa çıraklarından biri tarafından mı yapıldığını sorgulamayız."

Çıkrıklı Meryem örneğinde, *Kayalıklar Bakiresi*'nin iki versiyonunda olduğu gibi, sanat tarihçilerince sorulmuş, hangi versiyon "hakikisi" ya da "sanatçının elinden çıkma" ya da "orijinali" gibi geleneksel soruları

değiştirmemiz gerekiyor. Bunlar yerine, uygun düşen ve daha ilginç olan soru şudur: İşbirliği nasıl gerçekleşmiş? Ekibin ve ekip çalışmasının yapısı nasıldı? Tarihteki yaratıcılığın ürünlere dönüştüğü pek çok örnekte olduğu gibi, Leonardo'nun Floransa atölyesi, ekip çalışmasıyla harmanlanmış bireysel deha içeriyordu. Hem vizyon hem de uygulama gerekliydi.

Fransa sarayına teslim edildiği ve çok sayıda kopyası çıkarıldığı için *Çıkıklı Meryem*, Leonardo'nun en çok iz bırakan resimlerinden biri haline geldi. Leonardo'nun Bernardino Luini ve Raffaello gibi takipçileri ve çok geçmeden Avrupa genelinde başka ressamlar vakur Meryem ve çocuk İsa temalı dini resim türünü ters yüz edecek, duygusal drama anlatıları yaratacaklardı. Örneğin, Raffaello'nun 1507 tarihli *Karanfilli Meryem* resmi sıklıkla –yakından taklit ettiği– Leonardo'nun *Benois Meryemi*'yle karşılaştırılır, oysa aslında Raffaello'nun Leonardo'nun *Çıkıklı Meryem*'deki bir esere psikolojik hareketleri yedirme becerisini benimsediğini görebiliriz. Bu durum aynı zamanda Luini'nin *Karanfilli Meryem* ile *Çocuk İsa ve Genç Yahya Meryem ile Birlikte* eserleri için de geçerlidir.

Ayrıca, *Çıkıklı Meryem*, Leonardo'nun en geniş katmanlı başyapıtlarının biri için zemin hazırlar. Bu, bebek İsa kaderini idrak ettiğinde ortaya çıkan duygusal çalkantının başka bir tasviridir ve bu sefer Meryem'in annesi Azize Anna da dramaya dâhil edilir.

21. BÖLÜM

Azize Anna

SİPARİŞ

Pietro da Novellara, Leonardo'yu Isabella d'Este'nin bir portresini yapmaya ikna etmek için çırpındığı sıralarda, Nisan 1501'de son durum hakkında bilgi vermek amacıyla Isabella'ya şunları yazmıştır: "Floransa'ya geldiğinden beri sadece tek bir taslak yaptı – onda da çocuk İsa'yı yaklaşık bir yaşında, bir kuzuyu tutmak için annesinin kucağından neredeyse atlayacakmış gibi resmetti. Anne de Azize Anna'nın kucağından kalkarken, çocuğu Çile'yi simgeleyen kuzudan uzak tutmak için geri çekiyor."[1]

Keşişin tasvir ettiği çizim, Leonardo'nun en büyük başyapıtlarında birine dönüşecek olan *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte* tablosu (res. 79) için yaptığı ve annesinin kucağında oturan Meryem'i içeren tam boy bir taslaktı. Nihai resim Leonardo'nun sanatsal dehasının pek çok unsurunu bünyesinde birleştirir: bir anlatıya dönüştürülmüş bir an, zihinsel durumlarla uyumlu fiziksel hareketler, ışığın dansının muhteşem tasvirleri, zarif *sfumato* kullanımı ve jeoloji ile renk perspektifi bilgisinin ışığında bir manzara. Tablonun biten restorasyonu onuruna 2012'de Louvre'da açılan serginin kataloğunun başlığında resmin "Leonardo da Vinci'nin en büyük başyapıtı" (*l'ultime chef d'oeuvre*) olduğu öne sürülmekteydi ve bu ifade, *Mona Lisa*'ya da sahip olan müzeye aitti.[2]

Siparişin hikâyesi muhtemelen Leonardo'nun 1500'te Milano'dan Floransa'ya dönmesi ve Santissima Annunziata Kilisesi'nde ikamet etmesiyle başlamıştı. Kilisedeki keşişler düzenli olarak saygın sanatçılara



Res. 79. *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte.*

konaklama imkânı sağlıyordu ve Leonardo'ya da kendisi ve asistanları için beş oda tahsis etmişlerdi. Bu son derece pratik bir çözüm olmuştu: Manastırın beş bin kitaplık bir kütüphanesi vardı ve Leonardo'nun diseksiyonlarını gerçekleştirdiği Santa Maria Nuova Hastanesi'ne yürüme mesafesindeydi.

Keşişler, yakınlardaki bir kilise için Leonardo'nun yarım bıraktığı *Müneccim Kralların Tapınması* siparişini tamamlayan Floransalı ressam Filippino Lippi'ye bir sunak panosu sipariş etmişti. Leonardo Lippi'ye sipariş edilen sunak panosunu yapmaya seve seve gönüllü olduğunu duyurunca, Vasari'ye göre, "Filippino bunu duyduğunda, her zamanki yüce gönüllülüğüyle geri çekilmeye karar verdi." Babasının kilisenin noteri olması da durumu Leonardo'nun lehine çeviren bir diğer faktör olmuştu.

FARKLI VERSİYONLAR

Leonardo siparişi aldıktan sonra âdeti olduğu üzere işe başlamayı erteledikçe erteledi. "Tek bir çizgi bile çizmeden onları uzun süre bekletti," diye yazar Vasari, "en nihayetinde Anamızı Azize Anna ve Çocuk İsa ile resmettiği taslağı yaptı." Taslak bir dalgalanma yarattı; bu çalışma, Leonardo'nun artık memleketinde alabildiğine meşhur olduğunun ve sanatçıların isimsiz birer zanaatkâr olmaktan çıkıp kamusal alanda kendi isimleriyle birer yıldız statüsüne çıkmalarına öncülük ettiğinin bir göstergesiydi. Vasari o günleri, "Erkeği kadını, genci yaşlısı iki gün boyunca, sanki büyük bir festival varmışçasına, Leonardo'nun mucizelerine tanık olmak üzere akın akın odaya koştu," diye anlatır.

Vasari büyük olasılıkla Pietro'nun Isabella d'Este'ye betimlediği taslağa atıfta bulunuyordu. Ne yazık ki Vasari taslakta aynı zamanda "bir kuzuyla oynayan küçük bir çocuk olarak tasvir edilmiş Yahya'nın" da yer aldığını bildirirken işleri karıştırmıştı. Vasari'nin tasvirinin Yahya'dan hiç bahsetmeyen keşişinkiyle tam olarak örtüşmemesi şaşırtıcı değildir. Muhtemelen sadece bir hata yapmıştı. Verdiği bilgiler neredeyse hiçbir zaman gerçekle tam örtüşmeyen Vasari, konuyu elli yıl sonra kaleme almış ve söz konusu taslağı hiç görmemişti. Ancak konu resme Yahya'yı dâhil edişi Leonardo araştırmacılarının hâlâ çözmeye

çalıştığı ilginç bir tarihi gizemi yansıtır, zira taslağın kimi Leonardo versiyonları ve çeşitlemeleri hakikaten de Yahya'yı (kuzuyla oynuyor olarak değil, kuzunun yerine) içeriyordu.

Pietro'nun bahsettiği –Anna, Meryem, İsa ve kuzudan oluşan– taslak, şu an Louvre'da bulunan resimle aynı dört unsuru içerir. Ama muamma tam da bu noktada başlar: bu projeyle ilgili Leonardo'nun yaptığı ve günümüze kalan yegâne çizim, şu an Londra'da bulunan ve (Kraliyet Akademisi'nde uzun süre sergilendiği yerden dolayı) Burlington House Taslağı olarak bilinen bir çizimdir (res. 80). Bu güzel, insanı avcuna alan ve büyük çizimde Azize Anna, Bakire Meryem, bebek İsa ve ayrıca çocuk Yahya yer alır ama kuzu yoktur. Diğer bir deyişle bu, Pietro'nun 1501'de gördüğü taslak değildir.

Çizimin tasarımındaki farklı versiyonların sıralaması hakkında pek çok Leonardo uzmanı işin içinden çıkamaz haldedir: bir yanda Pietro'nun anlattığı ve halka açık olarak sergilenmiş, sonrasında da kaybolan taslak, bir yanda günümüze kalan Burlington House Taslağı ve de Louvre resmi. Leonardo bunları hangi sırayla yapmıştı?

Yirminci yüzyılın son yıllarında genelde –Arthur Popham, Philip Pouncey, Kenneth Clark ve Carlo Pedretti gibi– akademisyenler arasında, Leonardo'nun 1501'de Pietro'nun tasvir ettiği (kuzuyu içeren ama Yahya'nın olmadığı) taslakla başladığı, sonra fikir değiştirip birkaç yıl sonra (Yahya'nın olduğu ama kuzunun olmadığı) Burlington House taslağını çizdiği, ardından bir kez daha fikir değiştirerek 1501 çizimine benzeyen (kuzulu ve Yahya'sız) nihai resmi yaptığı üzerinde bir fikir birliği mevcuttu. Bu kuram, biçemsel sebeplere ve ayrıca Burlington House kartonu için yapılmış bir eskizin arka tarafındaki bazı mekanik çizimlerin 1508 civarında yapılmış olmasına dayanıyordu.[3]

Bu çarpık sıralama, Machiavelli'nin sekreteri ve Leonardo'nun arkadaşı Agostino Vespucci'nin, Cicero'nun bir kitabını okurken düştüğü bir notun 2005 yılında keşfedilmesiyle değişikliğe uğramaya başladı. Antik Romalı filozof, ressam Appelles'in "Venüs'ünün başını ve göğüslerini mevcut en incelikli sanatla mükemmelleştirdiğini ama bedeninin geri kalanını kaba halde bıraktığını" yazmıştı. Vespucci de bu paragrafın yanına, "Leonardo da Vinci de tüm resimlerinde, örneğin Lisa del Giocondo ve Meryem'in Annesi Anna'da bunu yapıyor," diye yazdı. Bu not 1503'te düşülmüştü. Bu ufak keşif, Leonardo'nun 1503'te



Res. 80. *Azize Anna* için Burlington House kartonu.

Mona Lisa'ya başladığını ve *Azize Anna* resmi üzerinde de çoktan çalışmaya başladığını doğruluyordu.[4]

Leonardo 1503'te nihai resim üzerinde çalışıyorduysa Burlington House taslağının daha sonra yapıldığını düşünmek pek anlamlı değildir. Taslak muhtemelen Floransa'ya dönüşünden kısa bir süre sonra ya da belki de Milano'ya gitmeden önce, daha 1499'larda yapılmıştı. Belki de bu siparişi almadan önce bu resmi yapmayı planlıyordu ve elinde başka bir hami için yapmaya niyetlendiği bir kompozisyon olduğundan, bu siparişi almaya gönüllü olmuştu. Bu taslağın yer aldığı 2011 Londra sergisi kataloğunda yazan Luke Syson, "Muhtemelen Leonardo Burlington House taslağına daha Milano'dayken başlamıştı," diyor. "Hamisi, Brötanyalı Anna'yla evli olan Fransa Kralı XII. Louis olabilir."[5]

Burlington House taslağının sıralamada ilk sırada yer aldığı kuramı, Louvre'da *Azize Anna* resminin on iki yıl süren restorasyonunun tamamlanması onuruna 2012'de yapılan işinin ehli sergide güçlendi. Sergi Leonardo'nun ölümünden beri ilk kez resim ile Burlington House taslağını ve ayrıca kompozisyon eskizleri, hazırlık çizimleri ve Leonardo'nun öğrencileri ile başka ressamların kopyalarını bir araya getirdi. Dahası, resim ve taslak üzerinde yapılan multispektral analizler gibi çeşitli teknik çalışmalar da sergide yer aldı. Küratör Vincent Delieuvin'e göre sonuç açık ve netti: "Leonardo Burlington House taslağı üzerinde çalışıp buradaki çözümden vazgeçtikten sonra, farklı bir fikir geliştirdi ve 1501'de ikinci bir taslak çizdi... Burada Vaftizci Yahya'nın yerini bir kuzu aldı; Pietro de Novellera'nın Isabella d'Este'ye yazdığı mektupta anlattığı taslak buydu." Nihai resim bu 1501 taslağına göre yapılmıştı ama bir değişiklikle: figürler yer değiştirmişti. Resimde ve bir kızılötesi reflektografik analiz sonucuna göre bunun alt deseninde, kuzu ve İsa solda değil, sağdadır.[6]

Leonardo'nun yaptığı çeşitli ufak eskizlere baktığımızda, bebek İsa'nın kuzuyla oynamak üzere annesinin kucağından nasıl ineceğine dair seçenekler üzerinde çalıştığını görürüz. Leonardo eskiz çizerek düşünür. Bu, onun "componimento inculto", yani sezgisel bir süreç yoluyla aklına gelen fikirleri ham kompozisyon üzerinde kurcalamasına yardımcı olan bir el yordamı tasarım sürecidir. Resmin onun atölyesinde yapılmış kopyalarını incelemek de hayli bilgilendiricidir. Francesca

Fiorani, "Leonardo'nun öğrencileri ile asistanlarının bu eserleri, Leonardo'nun resmini ya da taslaklarını hatta çizimlerini kopyalayarak meydana getirdiklerine inanıldı hep. Ancak bu 'kopyalar' aslında orijinal resmin yapılış aşamasında üretilmiştir ve Leonardo'nun tasavvur ettiği alternatif çözümleri yansıtır," diye yazmıştır.[7]

TABLO

Leonardo "kişinin kol ve bacaklarının, o kişinin zihinsel devinimlerine koşut hareket etmesi" önemlidir diye yazmıştı. *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte* resmi bunun ne anlama geldiğini ortaya koyar. Meryem'in sağ kolu, çocuk İsa'yı engelleme çabasıyla uzanmıştır; koruyucu ama yumuşak bir sevgi ifade eder. Ancak İsa kuzuyla oynamakta kararlıdır, bir bacağı kuzunun boynuna dolanmış, elleriyle kafasını tutmuştur. Pietro'nun bize anlattığı üzere kuzu, İsa'nın çarmıha gerildiğinde çektiği Çile'yi, İsa'nın yazgısını temsil eder ve bu sona gidişi önlenemeyecektir.

Meryem de annesi de genç görünür; neredeyse abla kardeş gibidirler. Oysa rivayete göre Meryem bir mucize eseri doğduğunda Azize Anna çocuk doğurma yaşını çoktan geçmiştir. Pietro'nun tasvir ettiği taslakta Leonardo, Azize Anna'yı daha yaşlı resmetmiştir. Bunu biliyoruz zira taslak kaybolmuşsa da sağlam bir kopyası vardı. Bu kopyanın kendisi de II. Dünya Savaşı sırasında Budapeşte'de kaybolmuştu ancak fotoğrafları ve bir oymabaskısı mevcuttur. Bu belgeler Leonardo'nun Azize Anna'yı ağırbaşlı, yaşlı işi bir eşarp takmış olarak tasarladığını gösterir.[8] Leonardo nihai resmi bitirmek üzereyken fikrini değiştirmişti. Azize Anna'yı daha genç göstermeye karar vermişti. Resimde onun ve kızının gövdeleri çocuğun üzerine titrerken birbirine karışmış gibidir.

İki annesi varmış gibi görünen kıpır kıpır çocuk imgesi, hem annesi Caterina hem de biraz daha genç üvey annesi tarafından büyütülen Leonardo'nun kendi çocukluğunu akla getirir. Freud bu noktanın üzerinde önemle durmuş, "Leonardo çocuğa iki anne verdi; biri onun peşinden kollarını uzatırken, diğerini arka planda görürüz ve her ikisi de anneliğe dair bir mutluluğu yansıtan keyif dolu bir gülümsemeyle tasvir edilmiştir. Leonardo'nun çocukluğu tıpkı bu resim kadar dikkat

çekiciydi. İki annesi vardı," diye yazmıştı. Freud devamında resmin kompozisyonunda yan yatan bir akbaba şekli seçildiğini öne sürmüştü ama kuşun türü hakkında yanılmış olduğundan Freud burada Leonardo'dan ziyade kendi fantezisini yansıtmış gibi görünüyor.[9]

Leonardo'nun jeoloji araştırmalarından resimlerinde nasıl yararlandığını, *Kayalıklar Bakiresi*'nin Louvre versiyonunda olduğu gibi, Azize Anna'nın ayakları ve zarif ayak parmaklarının altında görebiliriz. Defterlerinden birinde, tortul kaya katmanlarındaki günümüzde bilinen adıyla "dereceli tabakalanma"yı tarif etmişti: "Her katman ağır ve hafif parçalardan oluşur; en altta, en ağır olanlar bulunur. Bunun nedeni, bu katmanların denize boşalan nehirlerin sularında bulunan tortulardan oluşmasıdır. Bu tortunun en ağır kısmı, bu akışta ilk boşalan kısımdı."[10] Azize Anna'nın ayağının altındaki tabakalı kaya oluşumları ve çeşitli tonlarda kusursuz renklendirilmiş çakıl taşları, bu olguyu hatasız tasvir eder.

Leonardo bir yandan da gökyüzünün neden mavi gözüktüğü sorusuyla boğuşuyordu ve o sıralarda doğru bir saptamayla bunun havadaki su buharıyla ilgili olduğunu sonucuna varmıştı. *Azize Anna* resminde, gök mavisindeki parlak ve buğulu katmanları ondan önce hiçbir ressamın yapmadığı bir şekilde tasvir etmiştir. Resmin birkaç yıl önce temizlenişi sayesinde uzaktaki dağlar ve ufuk çizgisindeki pusun ardına gizlenmiş büyüleyici gerçeklik tüm berraklığıyla ortaya çıkar.

En dikkat çekici unsur, resmin Leonardo'nun sanatındaki en önemli temayı ifade etmesidir: Bu, dünya ile insanlar arasındaki ruhani bağlantı ve analojidir. Onun pek çok resminde –*Ginevra de Benci*, *Kayalıklar Bakiresi*, *Çıkıklı Meryem* ve elbette *Mona Lisa*– dünya makrokozmosunun uzak ufkunda bir nehir kıvrılır ve adeta Kutsal Aile'nin damarlarına akarak İsa'nın Çilesi'nin habercisi olan kuzuda son bulur. Nehrin kıvrıla kıvrıla akışı, karakterlerin akışkan kompozisyonuyla bağlanır.

Vespucci'nin kenar notundan öğrendiğimiz üzere, Leonardo resmin orta kısmını 1503'te tamamladı. Ama hiçbir zaman Santissima Annunziata kilisesine teslim etmedi. Resmi hayatının sonuna dek yanında taşıdı ve on yıldan uzun bir süre boyunca üzerinde çeşitli düzeltmeler yaptı. Bu süre zarfında yardımcıları ve öğrencileri, eserin geçirdiği aşamalara ve Leonardo'nun eskizlerine dayanarak çeşitli kopyalar

çıkardı. Bunların bir kısmı gerçekten de Leonardo'nun bize bıraktığı resme kıyasla daha tamamlanmış durumdadır ve bu sayede Leonardo'nun tasarladığı ya da eskizlerini çizdiği ama resme hiçbir zaman katamadığı, Azize Anna'nın ayağındaki mücevherlerle süslenmiş sandaletler ve kıyafetlerindeki nakış süslemeler gibi çeşitli ayrıntıları görmemize olanak sağlarlar.[11]

Azize Anna Leonardo'nun en karmaşık ve katmanlı panel resmidir; pek çok kişiye göre *Mona Lisa*'yla eşdeğer hatta düzenlenişi ve içerdiği hareketin daha karmaşık olması itibarıyla ondan bile üstün bir başyapıttır. Kenneth Clark, "Sürekli olarak hareket ve uyuma dair yeni incelikler keşfediyoruz, resim giderek dallanıp budaklanıyor ama tüm bu parçalar bir yandan da bütüne hizmet ediyor. Bach'ta da olduğu gibi, bu sadece entelektüel bir performans değil, aynı zamanda insani duygularla dolu," diye yazar.[12]

Mümkün. Resmin ihtişamı, çarpıcı renk kullanımı ve anlatımdaki hareketlilik dikkatli gözler için fevkalade bir seyirlik sunar. Ancak bu başyapıtta yer alan birkaç unsur, alınan tatminin kusursuzluğunu, en azından benim için bir nebze azaltıyor. Duruşlarda çok hafif bir yapmacıklık mevcuttur. Annesinin kucağında biraz tuhaf ve uygunsuz şekilde iki büklüm olmuş Bakire Meryem yüzünden, bedenler doğallıktan uzak dönüyor gibi gözükmektedir. Azize Anna'nın dışarı taşmış sol kolu rahatsız bir şekilde gerilmiş ve Meryem'in güneş ışığının vurduğu sağ omzu, fazla geniş ve öne çıkmış durumdadır. Louvre'daki pırıl pırıl elden geçirilmiş resmin önünde durduğumda, kendimi onun önünde saygı ve hayranlıkla eğilirken buluyorum ama hemen yakındaki iki başyapıtta, yani *Vaftizci Yahya* ve *Mona Lisa*'da yaşadığım büyülenme ve kendinden geçmeyi bu resimde hissetmiyorum. Resimde içe işleyen bir güzellik var ama maharetinin doruğundaki Leonardo, aynı zamanda bir nebze gizem içeren duygusal bağlantılar oluşturmasıyla meşhurdur. *Azize Anna*'da karakterlerin gözleri, ruhlarına açılan birer pencere gibi pek durmuyor; gülümsemeleri içimize işlemiyor, anlaşılmaz duygular getiriyor akla.

Derken ilginç bir şey oluyor. National Gallery'de yumuşak bir ışıkla aydınlatılmış bir oyuğun içinde sergilenen Burlington House taslağını yeniden görmek için Londra'ya dönüyorum. Puslu mavi dağlar ve

suların aktığı manzaradan yoksun olsa bile resim, en azından benim için daha ilgi çekici unsurlar taşıyor. Burada Azize Anna'nın sol kolu doğal olmayan bir şekilde gerilmiş değil, bunun yerine eskiz halindeki eli, Leonardo'nun o tipik ve coşturucu hareketiyle göğü işaret etmekte. Leonardo deneme amaçlı birkaç çizginin ardından, Meryem'in sağ omzunu ustalıkla betimlemeyi başarmış. Azize Anna hem meraklı hem sevgi dolu gözlerle Meryem'e bakarken, Meryem'in sevgi dolu ve ihtiyatlı bakışları çocuğunda; burada nihai resme göre daha yoğun bir duygusal derinlik var görünüyor.

Dolayısıyla Leonardo'nun bazı yapıtlarını tamamlamamaya karar vermesinin ardında belki de başka bir gerekçe yatmaktadır. *Müneccim Kralların Tapınması*'nın boyanmamış karakterleri ile Burlington House *Azize Anna* taslağı, tamamlanmamış bir mükemmelliğe sahiptir. Pek çok kişiye "tamamlanmamış mükemmellik" çelişkili bir ifade gibi gelecektir ama bazen bu ifade Leonardo'ya son derece uygun düşer. O, diğer şeylerin yanı sıra, tamamlanmamış işlerin de ustasıydı. Vespucci, Leonardo'nun yeni Apelles olduğunu söylerken bu açıdan haklıydı.

22. BÖLÜM

Kaybolan ve Bulunan Tablolar

LEDA VE KUĞU

Leonardo hakkında bildiklerimizi bulanıklaştıran sis perdelerinden biri, bazılarının kaybolduğunu, bazılarının ise sonradan bulunduğunu düşündüklerimiz de dâhil, kimi tablolarının gerçekten ona ait olup olmadığı ve yapılış tarihlerine dair gizemdir. Döneminin pek çok sanatçı-zanaatçısı gibi Leonardo da yapıtlarını imzalamıştır. Yemeğe ve Salai'nin kıyafetlerine ne kadar para harcadığı da dâhil olmak üzere önemsiz bilgileri defterlerinde bolca kayıt altına almasına rağmen, hangi resim üzerinde çalıştığını, hangilerini tamamladığını ve eserlerinin nereye gönderildiğini kaydetmemiştir. Bazı resimler hakkında bilgi edinmek için elimizde ayrıntılı sözleşmeler ve yaşanan anlaşmazlıklar var; diğerleri içinse "kısmen güvenilir" Vasari'den ya da diğer erken dönem vakanüvislerinden kalan bilgi kırıntılarına güvenmek zorundayız.

Dolayısıyla, *Anghiari Savaşı* gibi günümüze ulaşmamış eserleri kafamızda canlandırmak için takipçileri tarafından yapılan kopyalara bakmamız ve takipçilerinin elinden çıktığını düşündüğümüz tabloları, aslında Leonardo tarafından yapılmış olma ihtimaline karşı yakından incelememiz gerekiyor. Bu yöndeki girişimler çok meşakkatli olabilir ama bu sayede bir kesinliğe ulaşamasak bile bu çabalar, *La Bella Principessa* örneğinde olduğu gibi, Leonardo'yu daha yakından anlamamızı sağlayabilir.

Leda ve Kuğu, Leonardo'nun kayıp tabloları arasında en cezbedici olanıdır. Atölyesindeki öğrencilerin yaptıkları dâhil, birçok kopyanın

varlığı, Leonardo'nun kendi versiyonunu büyük ihtimalle tamamladığına işaret etmektedir. Lomazzo, "çıplak Leda"nın, Leonardo'nun tamamladığı az sayıdaki resimden biri olduğunu söyler. Ayrıca Fransız kraliyet şatosu Fontainebleau'yu ziyaret eden bir ziyaretçinin 1625 tarihli tasviri sanki bu tablodan bahsetmektedir: "yanında bir kuğu ve içinden dört bebeğin çıktığı iki kabuğu kırık yumurta ile Leda'nın neredeyse çıplak [*quasi tutta ignuda*], ayakta duran figürü." Bu, Leonardo'nun bahsi geçen resmini andırsa da günümüze ulaşan hazırlık çizimlerinde ve boyanmış kopyalarında Leda tamamen çıplaktır.[1] Çok hoş görünmekle birlikte maalesef muhtemelen gerçek olmayan bir hikâye de, XIV. Louis'nin metresi ve gizli ikinci karısı Madame de Maintenon'un resmi fazla müstehcen bulduğu için yok ettiğidir.

Leda ve kuğu efsanesi, Yunan tanrısı Zeus'un kuğu kılığına girip güzel bir prenses olan ölümlü Leda'yı baştan çıkarışını anlatır. Leda iki yumurta yumurtlar ve bunlardan Helen (sonradan Truvalı Helen olarak bilinecektir) ve Clytemnestra ile Castor ve Pollux adlı iki ikiz kardeş çıkar. Leonardo'nun tasviri cinsellikten ziyade doğurganlığa odaklanır; diğer ressamların yaptığı gibi baştan çıkarma sahnesini resmetmek yerine, bebeklerin doğum anını; Leda kuğuyu okşarken dört bebeğin yumurtalarından kıpırdanarak çıkışını resmetmeyi seçmiştir. Resmin en etkileyici kopyalarından biri, Leonardo'nun öğrencisi Francesco Melzi tarafından yapılmıştır (res. 81).

Leonardo, 1500'lerin başında Floransa'daki ikinci döneminde bu resim üzerine çalışırken, kuşların uçuşu üzerine en yoğun çalışmalarını gerçekleştiriyordu ve ayrıca uçan makinelerinden biriyle yakınlardaki Kuğu Dağı'nın (Monte Ceceri) tepesinden bir deneme uçuşu gerçekleştirmeyi planlıyordu Bir kuşun, beşiğine konarak kuyruğuyla ağzına vurduğu çocukluk anısını da yine bu dönemde kaleme almıştı.

Leonardo 1505 dolaylarında kafasındaki resim için bir hazırlık çizimi yaptı (res. 82). Bu çizimde, diz çökerken ve kuğu ona sokulurken Leda'nın vücudunun zevkten kıvranır gibi bükülüşünü görürüz. Leonardo'nun kendine has sol elle yapılmış tarama çizgileri kıvrımlıdır; bu, 1490'larda yaptığı makine çizimlerinde kullanmaya başladığı ve artık hacmi ve kıvrımlı yüzeylerin modellemesini göstermek için kullandığı bir teknikti. Bu teknik özellikle Leda'nın karnında ve kuğunun göğsünde ön plana çıkar. Leonardo her zaman yaptığı gibi, bu çizimde

de bir hikâye aktarır. Kuğu baştan çıkarıcı şekilde Leda'ya sokulurken, Leda aşklarının meyvelerine işaret eder: bitkilerin oluşturduğu dinamik spiraller arasında yumurtadan çıkan çocuklara. Çizim hareket ve enerji yüklüdür; hiçbir öğe durağan değildir.

Leonardo çizimi bir tabloya dönüştürdüğünde, Leda'yı, pozunu değiştirip ayakta dururken resmetti ve çıplak bedeninin daha kıvrak ve narin bir görünüm kazanmasını sağladı. Leda, başını hafifçe kuğudan uzağa, bakışlarını da utangaç bir edayla yere çevirirken, bir yandan



Res. 81. Francesco Melzi'nin *Leda ve Kuğu* kopyası.



Res. 82. Leonardo'nun *Leda ve Kuğu* için hazırlık çizimi.

da gövdesinin üst kısmını kuğuya doğru döndürür. Kuğunun boynunu okşar; kuğu da bir kanadıyla onun kalçalarını sıkıca kavrar. Birlikte erotik ve zarif bir güzellik yayarlar.

Cinselliğin dünyevi ve tensel tasviri tabloyu alışılmışın dışına çıkarır. Dini içerikli olmayan bir anlatıyı içeren bir pano resmi olarak (Yunan tanrılarının cinsel maceralarını dini bir konu olarak görmediğinizi varsayıyorum) bu tablo, Leonardo'nun resmettiği alenen cinsellik ve erotizm içeren tek sahneydi.

Yine de resmin en azından günümüze ulaşan kopyaları aslında pek de erotik sayılmaz. Leonardo, Titian değildir. Hiçbir zaman romans ya da eros'u resmetmemiştir. Resminde hâkim başka iki tema vardır:

evcil ve ailevi bir uyumun ön plana çıktığı öykülemede göl kenarındaki evlerinde bir çiftin birbirine sarılıp yeni doğan bebeklerini hayranlıkla seyredişlerinin hoş bir tasviriyle karşılaşırız. Resim ayrıca hikâyedeki doğurganlık unsuruna odaklanarak erotizmin ötesine geçer. Tohum veren bitkilerin bereketinden, toprağın verimliliğine ve yumurtalardan çıkan bebeklere kadar bu resim, doğanın doğurganlığının kutlanmasıdır. Leda mitinin yaygın tasvirlerinin aksine, Leonardo'nunki seks değil, doğum hakkındadır.[2]

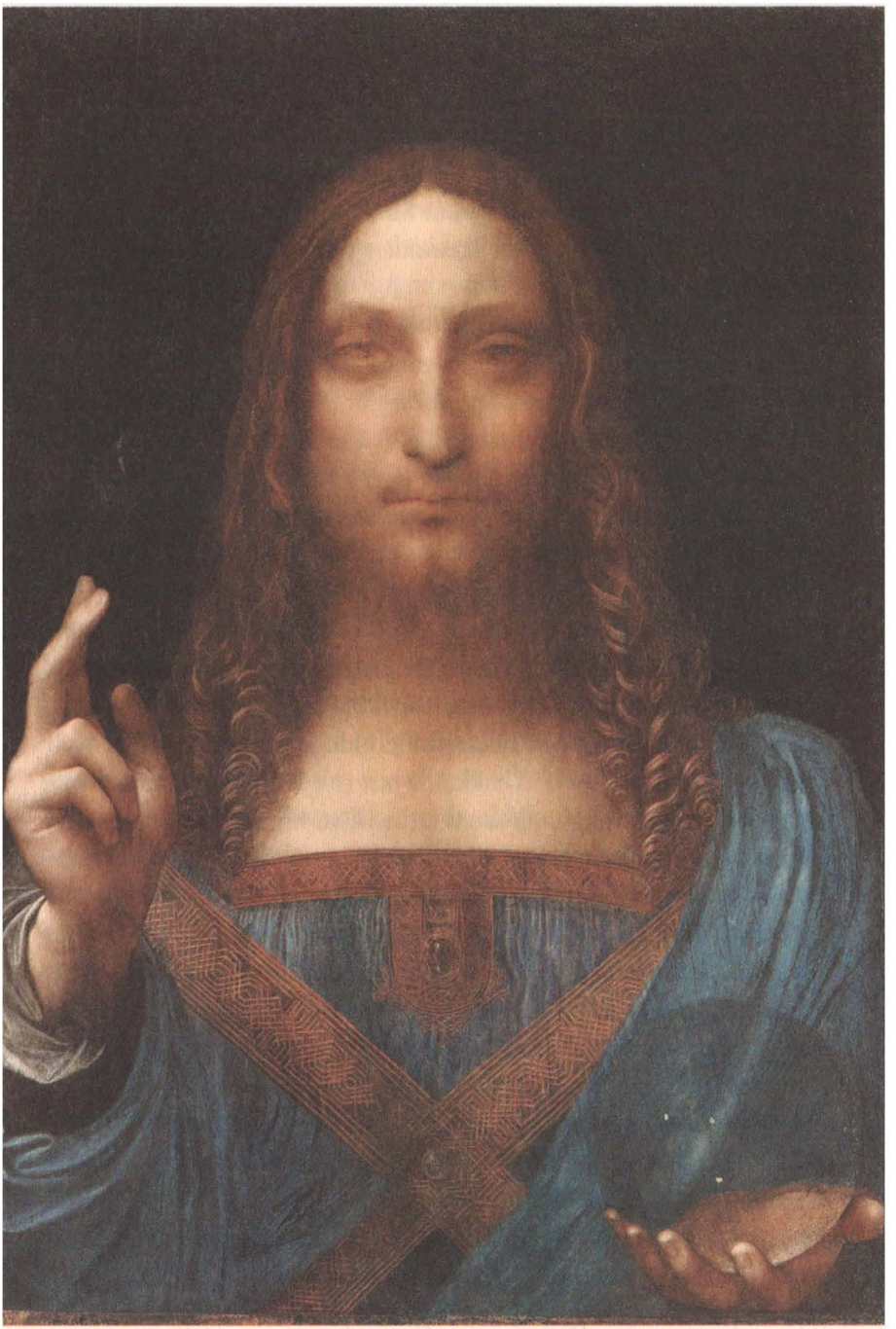
Artık 50'li yaşlarının ortasında olan ve herhangi bir varisi bulunmayan bir adam olarak belli ki bu nesilsel ve doğal yenilenme temaları onun için bir şeyler ifade etmeye başlamıştı. *Leda*'yı resmetmeye başladığı dönemde, yukarıda görülen *Leda* kopyasını (*bkz.* res. 81) yapan Francesco Melzi'yi oğlu ve varisi olarak evlat edindi.

SALVATOR MUNDI

Leonardo'nun 2011'de keşfedilen bir resmi sanat dünyasını şaşırttı. Yaklaşık her on yılda bir, bir düzine kadar eser, makul iddialarla önceden bilinmeyen Leonardo eserleri olarak sunulur ya da kabul ettirilmeye çalışılır. Ama modern zamanlarda bu önerilerden sadece iki tanesi genel kabul görmüştür: Bir Leonardo eseri olduğu 1909 yılında kamuoyuna duyurulan, Moskova'daki Ermitaj Müzesi'ndeki yağlıboya *Benois Meryemi* tablosu ve Kemp ile diğer uzmanların bir yüzyıl sonra hakiki bir Leonardo ilan ettiği *La Bella Principessa* olarak bilinen tebeşir çizim.

2011'de orijinal Leonardo eserleri arasına giren bu resim, sol elinde kristal bir küre tutarken sağ eliyle kutsama işareti yapan İsa'yı betimleyen *Salvator Mundi* (*Dünyanın Kurtarıcısı*) (res. 83) adlı tablodur. İsa'yı *globus cruciger* olarak bilinen haçlı bir küre ile öne çıkaran Salvator Mundi motifi, 1500'lerin başlarında, özellikle Kuzey Avrupalı ressamlar arasında çok popülerdi. Leonardo'nun versiyonu kendine özgü bazı özellikler taşır: hem rahatlatıcı hem de rahatsızlık verici bir figür; gizemli, dik dik bir bakış, tarif edilmesi güç bir tebessüm; gür ve dökülen bukleler ve sfumato yumuşaklığı.

Resmin hakiki bir Leonardo olduğu teyit edilmeden önce, bir benzerinin var olduğuna dair tarihi bir kanıt vardı. Salai'nin mal varlığı dökümünde "Babamız Suretinde İsa" isimli bir tablo yer alıyordu. 1649



Res. 83. *Salvator Mundi.*

yılında başı kesilen Kral I. Charles'ın ve 1660'da monarşiyi yeniden kuran II. Charles'ın koleksiyonlarında da kataloglanmış böyle bir resim bulunuyordu. Leonardo versiyonunun tarihteki izi, tablo II. Charles'tan Buckingham Dükü'ne geçtikten ve onun oğlu resmi 1763'te sattıktan sonra sürülemez oldu. Ama geriye tarihi bir referans kaldı: I. Charles'ın dul eşi, Wenceslaus Hollar'a resmin bir gravürünü sipariş etti. Ayrıca Leonardo'nun bazı takipçileri tarafından yapılmış en az yirmi kopya bulunuyordu.

Tablonun izi, Leonardo'nun elinden çıkmış olduğuna dair hiçbir fikri olmayan Britanyalı bir koleksiyoncu tarafından satın alındığında, 1900 yılında yeniden ortaya çıktı. Zarar görmüş, üstüne boya vurulmuş ve öyle kalın cilalanmıştı ki tanınacak halde değildi ve Leonardo'nun öğrencisi Boltraffio'ya atfedilmişti. Eser daha sonra Boltraffio'nun yaptığı kopyanın bir kopyası olarak kataloglandı. 1958'de koleksiyoncunun mirasçıları tarafından açık artırmaya çıkarıldığında, yüz dolar bile etmedi.

Tablo 2005'te yine satışa çıkarıldı ve bir Leonardo tablosunun kopyasının kopyasından daha fazlası olabileceğini düşünen bir grup sanat simsarı ve koleksiyoncudan oluşan bir konsorsiyum tarafından satın alındı. *La Bella Principessa* hikâyesinde olduğu gibi, takip eden teyit süreci Leonardo'nun eserleri hakkında pek çok şey ortaya çıkardı. Konsorsiyum resmi Manhattanlı sanat tarihçisi ve simsarı Robert Simon'a götürdü. Simon üzerinde beş yıllık dikkatli bir temizlik süreci yürüttüğü tabloyu, uzmanlara sessiz sedasız gösterdi.

Danışılanlar arasında, o sırada Londra'daki National Gallery'nin direktörü olan Nicholas Penny ve New York Metropolitan Sanat Müzesi'nden Carmen Bambach da vardı. Resim 2008 yılında, başka uzmanlar tarafından *Kayalıklar Bakiresi*'nin National Gallery'de bulunan versiyonuyla karşılaştırılması için Londra'ya getirildi. Karşılaştırmayı yapacak uzmanlar arasında National Gallery'nin o dönemdeki İtalyan resimleri küratörü Luke Syson, Washington DC Ulusal Sanat Galerisi'nden David Alan Brown ve Politecnico di Milano'da sanat tarihi profesörü olan Pietro Marani gibi isimler bulunuyordu. Ve elbette, o sıralarda *La Bella Principessa*'nın kimliğini teyit etmekle uğraşan Martin Kemp ile iletişime geçildi. Penny, Kemp'e "Elimizde görmek isteyeceğini düşündüğüm bir şey var," dedi. Kemp resmi gördüğünde küre

ve bukleler karşısında şaşkınlığa düştü. Tablonun onda yarattığı izlenimi sonradan, "Leonardo'nun yapıtlarının ağırlığına sahipti" şeklinde anlatacaktı.[3]

Ama *Salvator Mundi*'nin gerçek bir Leonardo olduğunu kanıtlayan şeyler his, sezgi ve uzmanlıktan ibaret değildi. Resim, Wenceslaus Hollar'ın orijinalinden yaptığı 1650 tarihli gravürün neredeyse tıpatıp aynısıydı; Leonardo'nun hazırlık çizimlerinde de yer alan yılankavi, ışıltılı buklelerin, İsa'nın giysisinin kuşaklarındaki Leonardo'ya özgü düğüm motiflerinin ve İsa'nın mavi cübbesindeki nizamsız pililerin aynısı bu resimde de vardı.

Yine de bu benzerlikler kesin bir sonuca varmak için yeterli değildi. Leonardo takipçileri tarafından yapılan bir sürü kopya vardı; yeni keşfedilen bu resim de bir kopya olabilir miydi? Teknik analiz bu soruya cevap vermeye yardımcı oldu. Resim temizlendikten sonra, yüksek çözünürlüklü fotoğraflar ve X-ışını analizi sayesinde İsa'nın sağ başparmağının en başta farklı bir şekilde konumlandırılmış olduğu ve bunu değiştirmek için yeni bir boya katmanı sürüldüğü görüldü. Bu bir kopyacının ihtiyaç duyacağı türden bir şey değildi. Ayrıca panonun beyaz astarına yansıtılan kızılötesi ışık, ressamın sfumato bulanıklığına ulaşmak için avcunu İsa'nın sol gözünün üstündeki ıslak boyaya bastırdığını ortaya koydu; bu, son derece ayırt edici bir Leonardo tekniğiydi. Eser, dönemin diğer Leonardolarında olduğu gibi ceviz üstüne, neredeyse yarı şeffaf boyaların pek çok ince katman halinde sürülmesiyle resmedilmişti. Tam da bu noktada birçok uzman bunun orijinal bir Leonardo olduğu konusunda hemfikir oldu. Sonuç olarak sanat konsorsiyumu 2013 yılında bu resmi İsviçreli bir sanat simsarına 80 milyon dolara satmayı başardı. O simsarsa tabloyu gübre fabrikatörü bir Rus milyarderine 127 milyon dolara sattı.[4]

Leonardo versiyonu, diğer *Salvator Mundi* tablolarından farklı olarak izleyiciyi, benzerleri *Mona Lisa*'da da bulunan değişken duygusal etkileşimlere sokar. Buğulu aura ve özellikle dudaklardaki bulanık sfumato çizgileri, psikolojik bir gizem ve her bakışta hafifçe değişiyormuş gibi görünen muğlak bir tebessüm yaratır. Bir tebessüm belirtisi yakalayabiliyor musunuz? Tekrar bakın. İsa bize mi bakıyor yoksa uzaklara mı? Bir taraftan diğer tarafa geçin ve aynı soruyu kendinize tekrar sorun.

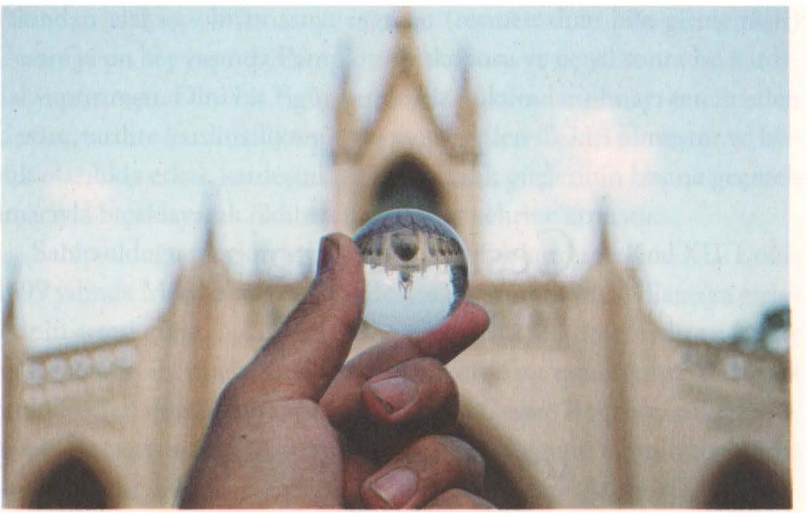
Enerjiyle yüklü kıvır kıvır saçlar, Leonardo sanki burada hızla akan bir nehirdeki girdapları çizmiştir; omuzlara inerken adeta öne atılarak hareket edecek gibidirler. Bu etki onun keskinlik perspektifi üzerine çalışmalarından kaynaklanır: izleyiciye daha yakın nesneler daha az bulanıktır.

Leonardo, *Salvator Mundi* üzerine çalıştığı dönemde gözlerin nasıl odaklandığına dair optik çalışmalarını yürütüyordu.[5] Resmin ön planındaki nesneleri iyice belirginleştirerek üç boyutlu bir derinlik yanılgısı yaratabileceğini biliyordu. İsa'nın sağ elinin bize yakın olan iki parmağı daha keskin hatlara sahiptir. Bu durum (teknik), elin bize doğru hareket ediyormuş ve bizi kutsuyormuş gibi öne çıkmasını sağlar. Leonardo birkaç yıl sonra Vaftizci Yahya'nın iki tasvirindeki işaret eden ellerde bu tekniği yeniden kullanacaktı.

Ancak resimde şaşırtıcı bir tuhaflık, sanat ile bilimi bağdaştırma konusunda Leonardo'dan beklenmedik bir eksiklik ya da isteksizlik bulunmaktadır. Bu durum İsa'nın elinde tuttuğu saydam kristal küreyle ilgilidir. Kristal küre, bir bakıma, gayet başarılı bir bilimsel kesinlikte betimlenmiştir. Kürede, inklüzyon adı verilen minik boşlukların düzensiz biçimine sahip üç sivri baloncuk yer alır. O sıralar Leonardo, bir miktar kaya kristali satın almak isteyen Isabella d'Este'ye yardım etmek üzere kaya kristallerini incelemiş ve bu inklüzyonların parıltısını hemen fark etmişti. Dahası, imgeyi doğru bir şekilde göstermeye çalıştığına işaret eden usta işi ve bilimsel kesinliğe sahip bir dokunuşta bulunmuştu: İsa'nın avcunun kürenin alt kısmına bastıran kısmı, gerçekte olacağı gibi daha düz ve parlaktır.

Ancak Leonardo küreye temas etmeyen nesnelerin katı saydam bir küreden görünümünde oluşacak olan biçim bozulmasını resmetmekte başarısız kalmıştı. İster küre ister bir lens şeklinde olsunlar katı cam veya kristaller büyümüş ve baş aşağı duran imgeler ortaya çıkarır. Leonardo ise küreyi, içinden geçen ışığın kırılmadığı ya da çarpılmadığı boş bir cam kabarcıkmış gibi çizmiştir. İlk bakışta İsa'nın avuç içinde bir biçim bozulmasının izleri varmış gibi gelir ancak daha dikkatli incelendiğinde elin kürenin arkasında kalmayan kısımlarında bile hafif bir "çift görme"nin ortaya çıktığı anlaşılır. Bu sadece Leonardo'nun elin konumunu hafifçe değiştirmeye karar verdiğinde ortaya çıkan bir pentimentodan* ibarettir.

* Bir resimde, ressamın kendisi tarafından yapılan değişiklik (*e.n.*)



Res. 84. Bir kristal küreden görünen imge.

İsa'nın bedeni ve cüppesinin kıvrımları küreden görülmelerine rağmen ne ters yüz olur ne de biçimleri bozulur. Buradaki mesele karmaşık bir optik olgudur. Bunu bir cam küreyle deneyin (res. 84). Küreye dokunan el çarpıklığa uğramaz. Ama İsa'nın cübbesi gibi, kürenin 3-4 cm arkasında olan şeyler ters yüz ve baş aşağı görünecektir. Bu bozulma, nesnelerin küreye olan mesafelerine göre değişiklik gösterir. Leonardo buradaki biçimsel çarpıklıkları doğru betimleseydi küreye dokunan avuç, aynı onun resmettiği gibi kalırdı ama kürenin içinde, İsa'nın cübbesi ile kollarının daha ufak ve ters yüz olmuş bir ayna imgesi görülürdü.[6]

Leonardo bu biçimsel çarpılmayı neden yapmadı? Işığın sert bir kürede nasıl kırıldığını fark etmemesi ya da tahmin edememesi mümkündür. Ama buna inanmakta zorlanıyorum. O dönemde optik çalışmalarında derinleşmişti; ışığın yansıması ve kırılması onda bir takıntıya dönüşmüştü. Birçok defter sayfası ışığın farklı açılardaki ivmelerini gösteren şemalarla doludur. Bir nesnenin kristal küreden biçimsel bozukluğuna uğramış şekilde görüneceğine dair eksiksiz bilgiye sahip olduğunu düşünüyorum. Ama öyle çizmemeyi seçti. Belki bunun dikkat dağıtacağını düşünmüştü (gerçekten de çok garip görünürdü) ya da İsa ve küresinin mucizevi özelliğini zarif bir biçimde aktarmaya çalışmıştı.

23. BÖLÜM

Cesare Borgia

ACIMASIZ SAVAŞÇI

Leonardo'nun Milano'daki hamisi Ludovico Sforza, yaptığı iddia edilen diğer şeylerin yanında, düklük tacını elde etmek için kendi yeğenini zehirlemeyi de kapsayan zalimliğiyle ünlüydü. Ancak Ludovico, Leonardo'nun bir sonraki hamisi olan Cesare Borgia'nın yanında kilise korosundaki bir çocuk kadar masum kalırdı. Cesare Borgia cinayet, ihanet, ensest, zamparalık, sebepsiz zulüm, hıyanet, yozlaşma ve aklınıza gelebilecek diğer tüm iğrençliklerin ustasıydı. Bir tiranın güç açlığı ile bir sosyopatın kana susamışlığı onda bir araya gelmişti. Bir seferinde, hakarete uğradığını düşünmüş, hakaretle suçladığı kişinin dilini ve sağ elini kestirtmiş; dil serçe parmağına takılmış haldeki eli kilisenin penceresine astırmıştır. Tarihsel anlamda bir nebze olsa temize çıkarılması, hiç hak etmemiş olsa da, Machiavelli'nin *Prens* eserinde onu bir kurnazlık modeli olarak sunması ve acımasızlığını güç için bir araç olarak göstermesiyle söz konusu olmuştur.[1]

Cesare Borgia, en ahlaksız Rönesans Papası unvanı için rekabet eden isimlerin en önde gelenlerinden ve kısa zaman içerisinde Papa VI. Alessandro olacak İspanyol-İtalyan kardinal Rodrigo Borgia'nın oğluydu. Çağdaşı Francesco Guicciardini papa için şöyle yazmıştı: "Tensel ve ruhsal tüm günahları son raddeye kadar kendinde toplamıştı." Gayrimeşru çocuklarını resmen tanıyan ilk papaydı. Cesare ve Lucrezia dâhil, çok sayıda metresten olan toplam on çocuğu vardı. Ayrıca Cesare'nin, kilise makamlarında görev alabilmesi için gayrimeşruluğunu göz ardı eden bir karar almayı da başarmıştı. İnançla, dinle uzaktan

yakından alakası olmamasına rağmen (resmen dine bile girmemişti) Cesare'yi on beş yaşında Pamplona piskoposu ve üç yıl sonra ise kardinal yaptırmıştı. Dini bir figür yerine bir hükümdar olmayı tercih eden Cesare, tarihte kardinallikten tamamen çekilen ilk kişi olmuştur ve büyük olasılıkla erkek kardeşini, yerine papalık güçlerinin başına geçmek amacıyla bıçaklayarak öldürmüş ve Tiber nehrine atmıştır.

Sahip olduğu mevkiiyle Fransızlarla ittifak kurdu ve Kral XII. Louis 1499 yılında Milano'ya girerken Borgia da yanındaydı. Milano'ya girişlerinin ertesi günü *Son Akşam Yemeği*'ni görmeye gitmişlerdir ve Cesare, Leonardo ile orada tanışmıştır. Leonardo'yu tanıdığımız kadarıyla muhtemelen sonraki birkaç haftа boyunca Cesare Borgia'ya askeri mühendislik tasarımlarını göstermekle meşgul olduğunu tahmin edebiliriz.

Akabinde Borgia, Floransa'nın doğusundan Adriyatik kıyılarına uzanan, siyasi çalkantıların yaşandığı Romagna bölgesinde kendi prensliğini yaratmak için plan yapmaya başlamıştı. Kendi babasının, yani papanın kontrolü altında olması gerekirken buradaki kentler, kendi bağımsız prensleri, küçük tiranları ve bölge papazları tarafından yönetiliyordu. Aralarındaki sert rekabetler, kontrolden çıkmış tecavüz ve cinayet olaylarının eşlik ettiği şiddetli kuşatmalar ve yağmaların patlak vermesine neden oluyordu. Cesare Borgia 1501 baharında Imola, Forlì, Pesaro, Faenza, Rimini ve Cesena'yı fethetmişti bile.[2]

Borgia bundan sonra gözünü, korkuyla sinmiş Floransa'ya dikti. Floransa'nın hazinesi tam takırdı ve şehri savunacak bir ordu yoktu. Mayıs 1501'de, Borgia ve emrindeki güçler Floransa surlarına yaklaşınca, şehri yöneten Signoria, himaye ücreti olarak yılda 36.000 florin ödemeyi ve yeni şehirler fethetmek için ordularının istediğinde Floransa topraklarından geçmesine müsaade etmeyi kabul ederek Borgia'yla anlaşmaya vardı.

NICCOLÒ MACHIAVELLI

Rüşvet, Floransa'yı bir yıllığına huzura kavuşturmuş olsa da Haziran 1502'de Borgia geri döndü. Ordusu çevredeki kentleri yağmalarken, Floransalı yöneticilere, son taleplerini iletebileceği için bir heyet göndermelerini emretti. Onunla baş etmeyi denemeleri için iki kişi seçildi. Bunlardan daha yaşlı olanı, Floransa'daki Medici karşıtı hiziplerden

birine önderlik eden ve kurnaz bir Kilise lideri olan Francesco Soderini'ydi. Ona eşlik eden kişi, iflas etmiş bir avukatın oğlu ve iyi eğitimli ama fakir biri olan; yazı yazma yeteneği ve güç oyunlarına dair güçlü kavrayışı sayesinde Floransa'nın en zeki genç diplomatı haline gelen Niccolò Machiavelli'ydi.

Machiavelli, adeta bir Leonardo resminden çıkmış bir tebessüme sahipti: gizemli, zaman zaman veciz ve hep bir sır saklıyormuş gibi. Leonardo gibi o da keskin bir gözlemciydi. Henüz ünlü bir yazar değildi ama güç dengeleri, taktikler ve kişisel motivasyonlara dair güçlü kavrayışına dayanan net raporlar ortaya koyma becerisiyle çoktan kendine bir isim edinmişti. Floransa yüksek mahkemesinde el üstünde tutulan değerli bir devlet memuru ve yazman konumundaydı.

Machiavelli, Floransa'dan ayrılır ayrılmaz Borgia'nın Floransa'nın doğusunda, Apenin Dağları ile Adriyatik kıyıları arasında bulunan Urbino kentinde olduğu bilgisini almıştı. Borgia, Urbino'yu hileyle, dostane bir tavırla yaklaşıp hiç beklenmedik bir anda saldırarak ele geçirmişti. Machiavelli bir raporunda, "Bir yerden ayrıldığından kimsenin haberi olmadan başka bir yerde ortaya çıkıyor" ve "kimse fark etmeden başka birinin evine yerleşmeyi beceriyor," diye belirtmiştir.

Soderini ile Machiavelli, Urbino'ya varır varmaz düklük sarayına götürüldüler. Borgia, güç gösterisi sergilemede ustaydı. Karanlık bir odada oturmuş; sakallı, çiçek bozuğu yüzü tek bir mumla aydınlatılmıştı. Floransa'nın kendisine saygı göstermesi ve desteğini sunması konusunda ısrar etti. Görünen o ki bir kez daha muğlak bir uzlaşmaya varıldı ve Borgia saldırıya geçmedi. Birkaç gün sonra, büyük olasılıkla Machiavelli'nin katkılarıyla varılan anlaşmanın bir parçası olarak, Borgia şehrin en ünlü sanatçısı ve mühendisi Leonardo da Vinci'nin hizmetlerinden yararlanma ayrıcalığına sahip oldu.[3]

LEONARDO VE BORGIA

Leonardo, Borgia için çalışmaya Machiavelli ile Floransalı yöneticilerin emriyle bir iyi niyet göstergesi olarak gitmiş olabilir. Tıpkı yirmi yıl önce Ludovico Sforza'ya diplomatik bir jest olarak Milano'ya gönderilmesi gibi. Diğer bir ihtimal de Leonardo'nun Floransa'nın ajanı olarak, Borgia'nın birliklerinin arasına karışması için gönderilmiş olması.

Belki de amaç her ikisiydi. Ama her iki durumda da Leonardo basit bir piyon veya ajan değildi. Kendisi de istemeseydi Borgia için çalışmaya gitmezdi.

Leonardo Borgia'nın hizmetinde yaptığı yolculukta yanına aldığı cep defterinin ilk sayfasına, yanında götürdüğü teçhizatın bir listesini yapmıştı. Listede şunlar vardı: bir pergel, bir kılıç kayışı, bir şapka, çizim yapmak için beyaz kâğıtlardan oluşan bir defter, bir deri yelek ve bir "yüzme kemeri". Son parça, daha önce tarif ettiği askeri icatları arasındadır. "Göğüs kısmı duble, deri bir üstlük yaptır. Her iki yanında bir parmak genişliğinde etekleri olsun," diye yazdı. "Denize atlamak istediğinde eteklerden üfleyerek bu üstlüğü şişir."[4]

Borgia'nın Urbino'da olmasına rağmen, Leonardo Floransa'dan yola çıktıktan sonra ilk olarak güneybatı istikametinde yol alarak Borgia'nın ordusu tarafından işgal edilmiş kıyı kasabası Piombino'ya gitti. Görünüşe bakılırsa, Borgia'dan Borgia'nın kontrolü altındaki kaleleri kapsayan bir teftiş gezisi yapma emri almıştı. Tahkimler üzerine yaptığı incelemelerin yanı sıra, bataklıkları kurutmanın yollarını aradı ve –uygulamalı mühendislik ve saf bilimsel merak arasında rahatça gidip gelerek– dalga ve gelgit hareketlerine dair bir araştırma yürüttü.

Oradan doğuya yönelerek Apenin Dağları'nı aşıp İtalya yarımadasının diğer tarafına geçti; haritalar için topografik veriler topladı ve sonradan *Mona Lisa*'da yansımalarını göreceğimiz manzara ve köprüleri gözlemledi. Son olarak, 1502 yazının ortasında, Milano'daki tanışmalarından yaklaşık üç yıl sonra Borgia'yla buluşmak üzere Urbino'ya ulaştı.

Leonardo, Urbino sarayındaki merdivenleri ve güvercinliği çizdi ve kırmızı tebeşirle tahminen Borgia'yı resmettiği üçlü bir çizim yaptı. (res. 85) Çizimde sol elle yapılmış taramalar, Borgia'nın gözlerinin altındaki gölgeleri vurgular; düşünceli ve dingin bir görüntüsü vardır. Yaşlandıkça sertleşmiş ve belki de frengi yüzünden cildi bozulmuş suratı, kıvırcık sakalının lüleleriyle kaplıdır. Artık, bir zamanlar onun için dedikleri gibi "İtalya'nın en yakışıklı erkeği" değildir.[5]

Belki de Borgia, Fransa Kralı XII. Louis'nin desteğini ondan çekip Floransalılara koruma sözü vermesinden duyduğu haklı endişeden ötürü düşünceli görünüyordu. Fransız sarayı ve Vatikan'da entrikacılar cirit atıyordu. Borgia, ailesinin çeşitli fertlerinin ihanetine uğramıştı ya



Res. 85. Leonardo'nun muhtemelen Cesare Borgia eskizleri.

da yolda bıraktığı bu kişiler intikam peşindeydiler. Urbino'ya gelişinden yaklaşık bir hafta sonra Leonardo defterine şu notu yazdı: "Valentino nerede?"[6] Valentino, Fransız kralı tarafından Valentinois Dükü ilan edilen Borgia için kullanılan bir takma isimdi. Borgia'nın nerede olduğuna gelince: Tapınak Şövalyesi kılığına girmiş ve üç güvenilir muhafızı ile birlikte Louis'nin yeniden gözüne girmek için atını dörtnala kuzeye sürmüştü. Bu amacına erecekti.

Borgia Leonardo'yu unutmamıştı. Louis'nin o sırada bulunduğu Pavia'ya ulaştığında Leonardo'ya, özel imtiyazlar ve geçiş hakları sunan 18 Ağustos 1502 tarihli, gösterişli bir dille yazılmış bir "pasaport" çıkartmıştır:

> Tüm teğmenler, kale komutanları, yüzbaşılar, *condottieri*, askerler ve tebaamızın dikkatine: işbu belgenin hamili pek saygıdeğer ve sevgili dostumuz [*dilectissimo familiare*], mimar ve başmühendisimiz Leonardo Vinci, tarafımızdan egemenliğimiz altındaki tüm kale ve tahkimatları teftiş etmekle görevlendirilmiştir. Söz konusu yapıların gerekli gördüğü ihtiyaçlar doğrultusunda iyileştirip güçlendirilmesi için kendisine tüm yardımın sağlanmasını emrediyoruz. İstediği here yere giriş izini verilecek, kendisi ve maiyeti tüm vergilerden muaf tutulacak, dostça karşılanacak ve uygun gördüğü her türlü ölçüm ve incelemeyi yapması sağlanacaktır. Bu amaç doğrultusunda,

> istediği sayıda adam emrine verilmeli, talep edeceği her tür yardım, destek ve kolaylık sağlanmalıdır. Topraklarımızdaki her mühendis ona danışmak ve tavsiyelerine uymakla yükümlüdür. Emirlerimize karşı gelmeye cüret eden olursa şiddetli hoşnutsuzluğumuzla karşı karşıya kalacaktır.[7]

Borgia'nın düzenlediği pasaport Leonardo'yu, yirmi yıl önce Milano Dükü'ne yazdığı mektuptan bu yana kendisini olmak istediği kişi, yani bir ressamdan ziyade bir askeri mühendis ve mucit olarak tanımlıyordu. Dönemin en meşhur savaşçısı, Leonardo'yu övgü dolu sözler eşliğinde, samimiyetle bağrına basmıştı. Leonardo, artık fırçayı görmeye bile katlanamayan biri olarak nitelenmekteyken, iş bitirici bir adam rolüne soyunuvermişti.

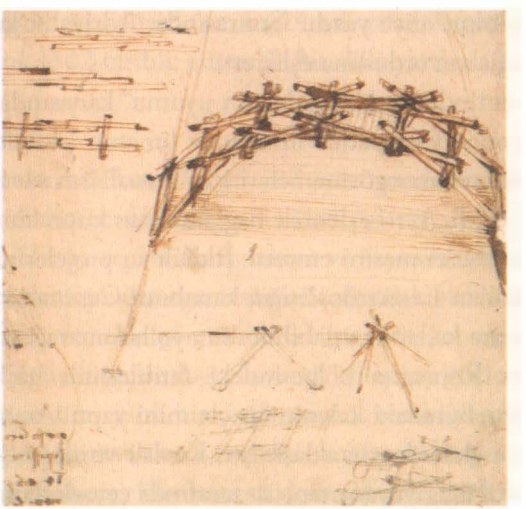
Borgia ordusunun başına geçmek için eylül ayında Pavia'dan ayrıldı. Hile, ihanet ve gafil avlama sayesinde Fossombrone'u ele geçirirken yanında onunla birlikte doğuya seyahat eden Leonardo da vardı. Leonardo bu vakadan kale ve hisarların iç tasarımları hakkında bir ders çıkardı: "Kalenin lordun kalleşliği veya ihanetiyle ele geçirilmesini engellemek için kaçış tünelinin iç kaleye çıkmadığından emin ol."[8] Ayrıca, kale duvarlarının *kavisli* olması gerektiğini önerdi, böylece top güllelerinin etkisini azalacaktı. "Kale duvarları ne kadar kavisliyse darbeler o kadar zayıf olur," diye yazdı.[9] Sonrasında, Adriyatik kıyısına doğru ilerleyen Borgia'nın ordusuna eşlik etti.

Rimini kentinde "farklı şelalelerin uyumu" karşısında büyülendi.[10] Birkaç gün sonra, Cesenatico limanında limanın çizimlerini yaptı ve "topçu ateşinden zarar görmemeleri için" kanalların savunmasına yönelik planlar çizdi. Ayrıca denizle bağlantısının kopmaması için limanın dibinin temizlenmesini emretti. İddialı su projelerinin cazibesine hep kapılmış olan Leonardo, liman kanalının Cesena'nın içine doğru on beş kilometre kadar uzatılabilmesinin yollarını araştırdı.[11]

Borgia'nın Romagna bölgesindeki fetihlerinin başkenti yaptığı Cesena'dayken, buradaki kalenin bir çizimini yaptı. Ancak o sıralarda aklı askeri meselelerden uzaklaşmıştı. Kavisli ve doğrusal geometrik şekillere duyduğu ilgiyi yansıtan, üst tarafında çeyrek daire şeklinde bir cam bulunan bir ev penceresi ve ucuna iki salkım üzüm asılı bir kanca

çizdi. "Cesena'da üzümleri böyle taşıyorlar," diye açıkladı.[12] Bir hendek kazan işçilerin bir piramit şeklinde nasıl dizildiklerini göstermek üzere bir ressam ile bir mühendisin tasarımcı gözünü harmanladı. Yerel halkın mühendislik zekâsından etkilenmemişti, bir noktada bir el arabası çizdi ve Cesena bölgesi hakkında, "Bütün aptallıkların başlıca diyarı olan [*capo d'ogni grossezza d'ingegno] Romagna*'da, öndeki iki tekerleğin ufak, arkadaki ikilinin daha büyük olduğu dört tekerlekli araçlar kullanılıyor, arkaya göre ön tarafa daha çok yük bindiğinden, hareket için son derece elverişsiz bir düzenleme," diye yazdı.[13] Daha iyi el arabaları üretmek için kafa yoran Leonardo, mekanik üzerine incelemelerini içeren taslak metinlerin birinde bu konuyu da ele aldı.

Matematikçi Luca Pacioli'nin naklettiği bir hikâye Leonardo'yu iş başında gösterir. Muhtemelen Leonardo'nun anlattıklarına dayanarak şöyle yazmıştır: "Bir gün, Cesare Borgia ordusuyla birlikte 24 arşın genişliğinde bir nehre ulaştı. Ortada ne bir köprü ne de 16 arşın uzunluğunda kesilmiş bir kütük dışında köprü yapacak malzeme vardı. Borgia'nın muhteşem mühendisi bu kütükten, demir, halat ya da başka bir yapı malzemesi kullanmadan, ordunun karşıya geçmesini sağlayacak kadar sağlam bir köprü yaptı."[14] Leonardo'nun defterinde kendi başına ayakta duran bu köprüye dair yapılmış bir eskizde (res. 86; res. 53'te



Res. 86. Kendi başına ayakta duran köprü.

bunun daha silik bir versiyonu bulunur), yedi kısa ve on uzun direk yer alır, bunların her birinde çentikler açılmıştır, böylelikle uygulama yerinde birbirlerine geçebilirler.[15]

1502 sonbaharı yaklaşırken, Borgia, sarayını, Bologna yolunda Cesena'dan yaklaşık elli kilometre içeride yüksek seviyede tahkim edilmiş bir şehir olan İmola'ya taşıdı. Leonardo, kale yerleşkesinin çizimlerini yaptı; kale hendeğinin on iki metre derinliğinde, duvarlarının dört buçuk metre kalınlığında olduğunu not etti. Şehri çevreleyen duvarlardaki tek girişin önünde insan yapımı bir adanın böldüğü bir hendek bulunuyordu; kaleyi işgal etmek isteyenlerin iki köprüden geçmesi ve yaylım ateşiyle karşı karşıya kalması söz konusuydu. Borgia'nın planı, Leonardo'nun çalışmalarıyla zapt edilmesi daha da zorlaşacak olan şehri kalıcı ordugâhı yapmaktı.[16]

Floransa'nın muhbir olarak gönderdiği Machiavelli, 7 Ekim'de şehre vardı. Floransa'ya gönderdiği ve Borgia'nın istihbarat subayları tarafından okunduğunu bildiği günlük raporlarında görüldüğü üzere, Machiavelli Leonardo'dan sadece "Cesare'ın sırlarından haberdar bir diğer kişi" ve sahip olduğu bilgi "dikkate değer" bir "arkadaş" olarak bahseder. [17] Sahneyi kafanızda canlandırın: Rönesans'ın en etkileyici figürlerinden üçü (bir papanın gaddar ve güce susamış oğlu; sinsi ve iyi-kötü ayrımı olmayan bir yazar; diplomat ve mühendis olmak için can atan büyüleyici bir ressam) 1502-3 kışında, üç ay boyunca adeta tarihi bir fantastik filmdeymiş gibi surlarla çevrili, yaklaşık beş parsel genişliğinde ve sekiz parsel uzunluğunda küçücük, müstahkem bir şehirde bir arada.

Leonardo, Machiavelli ve Borgia ile İmola'da bulunduğu sırada savaş sanatına belki de en büyük katkısını yaptı: İmola'nın bir haritasını çizdi ancak bu, sıradan bir harita değildir (res. 87).[18] Yenilikçi bir tarza sahip, askeri açıdan faydalı ve güzel bir çalışmadır. Harita, sanat ile bilimi, Leonardo'nun taklit edilemez tarzıyla birleştirmiştir.

Renkli mürekkep ve siyah tebeşirle çizilen İmola haritası, haritacılıkta yenilikçi bir adımdı. Müstahkem şehrin etrafındaki hendek hafifçe maviye boyanmıştır; surlar gümüşi ve evlerin çatıları tuğla kırmızısıdır. Dönemin çoğu haritasının aksine, havadan görünüş tam tepeden verilmiştir. Kenarlarda, yakınlardaki şehirlerin uzaklıkları belirtmiştir. Bu bilgiler, askeri seferler için faydalı olmakla birlikte, zarif ayna



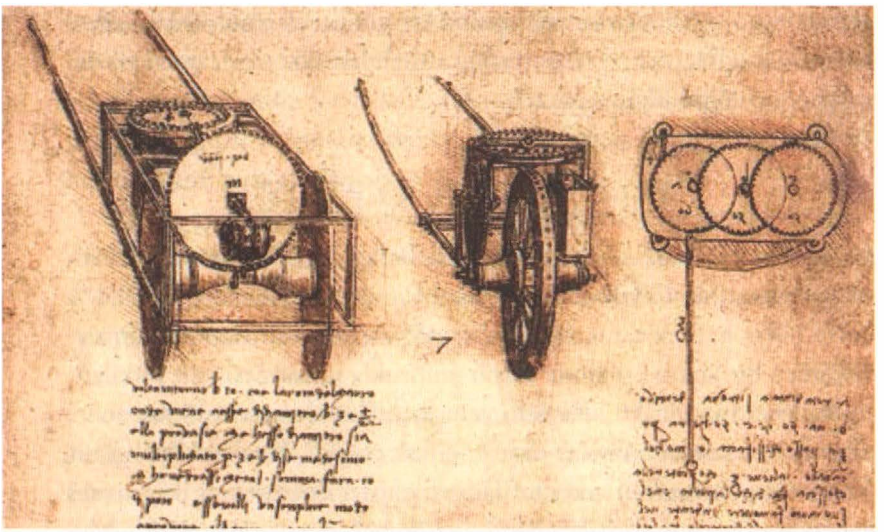
Res. 87. Leonardo'nun çizdiği İmola haritası.

yazısıyla yazılmış olmaları, günümüze ulaşan versiyonun Borgia'dan ziyade kendisi için hazırladığı bir kopya olduğuna işaret eder.

Leonardo manyetik bir pusula kullanmıştır ve başlıca sekiz yön çizgisi (kuzey, kuzeybatı, batı, güneybatı vs.) ince çizgilerle verilmiştir. Taslak bir çizimde Leonardo, her bir evin konumunu ve boyutunu belirtmiştir. Haritanın çok kez katlanmış olması, asistanlarıyla birlikte adımla mesafe ölçerken onu cebinde veya kesesinde taşıdığına işaret eder.

Leonardo aynı dönemlerde, uzun mesafeleri ölçmek için geliştirdiği odometreyi kusursuz bir hale getirdi (res. 88).[19] Bir araca, bir el arabasının ön tekerleğine benzeyen, yatay bir dişli çarkla kesişen dikey bir dişli çark monte etti. Dikey çark bir dönüşü her tamamladığında, yatay çark bir çentik hareket eder ve böylece bir hazneye bir taş gönderilir. Leonardo, alet için yaptığı çizimde, "küçük bir taşın bir kaba düşmesinden gelen sesi duyulur kılıyor," diye yazmıştır.[20]

Leonardo'nun o dönemde çizdiği İmola haritası ve diğer haritalar, zaferlerini yıldırım harekâtları ve Machiavelli'nin ifadesiyle, "kimse fark etmeden başka birinin evine yerleşme becerisi" ile kazanan Borgia'ya



Res. 88. Bir odometre.

büyük fayda sağlayacaktı. Bir ressam-mühendis olarak hareket eden Leonardo, yeni bir silah icat etmişti: Doğru, detaylı ve kolayca okunabilen haritalar. Yıllar içinde, görsel netliğe sahip haritalar savaşlarda kilit bir unsur haline gelecekti. Örneğin, ABD Ulusal Coğrafi-İstihbarat Teşkilatı (ilk başta Savunma Amaçlı Haritacılık Teşkilatı olarak adlandırılmıştı) 14.500 çalışana sahiptir ve 2017 bütçesi 5 milyar doları aşmaktadır. Bu birimin genel merkezinin duvarlarında hatasızlık ile güzelliği birleştiren haritalar yansıtılır ki bunların bir kısmı, Leonardo'nun İmola haritasıyla şaşırtıcı bir benzerlik taşır.

Daha geniş bir çerçevede haritaları, yeterince takdir edilmemiş olmakla birlikte Leonardo'nun sunduğu en önemli yeniliklerden birinin, yani bilginin görselleştirilmesine yönelik geliştirdiği yeni yöntemlerin bir diğer örneğidir. Leonardo, Pacioli'nin geometri kitabı için yaptığı illüstrasyonlarda üç boyutlu görünecek şekilde kusursuzca gölgelendirilen çeşitli çokgen modelleri görselleştirebilmişti. Defterindeki mühendislik ve mekanik notlarında, düzenek parçalarını, çeşitli bileşenlerin kesitlerini de ekleyerek incelik ve hassasiyetle çizmiştir. Karmaşık mekanizmaları parçalara ayırıp her bir unsurun ayrı ayrı çizimlerini yapan ilk kişiler arasındaydı. Benzer bir şekilde, anatomi çizimlerinde kasları, sinirleri, kemikleri, organları ve kan damarlarını farklı açılardan

çizmiş ve yüzyıllar sonra ansiklopedilerde görülecek olan saydam vücut katmanları gibi, onları birden fazla katman halinde tasvir etme yönteminin öncülüğünü yapmıştı.

BORGIA'DAN AYRILIŞ

Cesare Borgia 1502 yılının Aralık ayında tipik gaddarlıklarından birini gerçekleştirdi. Vekillerden biri olan Ramiro de Lorca'yı, Cesena ve çevre bölge halkını tamamen sindirmek üzere kesintisiz bir zulüm ve ürkütücü bir kıyım eşliğinde demir yumrukla yönetmesi için yetkilendirdi. Bununla birlikte, Ramiro yeterince korku uyandırdıktan sonra onu kurban etmenin faydalı olacağını fark etmişti. Noel'in ertesi günü, Ramiro'yu Cesena'nın ana meydanına getirtti ve bedenini iki parçaya ayırttı. Ramiro'nun parçaları herkesin görmesi için orada bırakıldı. Machiavelli sonradan *Prens*'te, "Cesare Borgia, bu aşırı güç gösterisine artık ihtiyaç kalmadığına karar vermişti," diye açıklamıştır. "Cesare, insanların zihinlerini vahşetten arındırmak ve onları yeniden kazanmak için onlara Ramiro'nun zalimliklerinin Cesare'den değil, bizzat Ramiro'dan kaynaklandığını göstermeye kararlıydı. Bir sabah, Ramiro'nun bedeni iki parçaya ayrılmış halde, yanında bir kereste parçası ve kanlı bir bıçakla Cesena'daki meydanda bulundu. Bu görüntünün vahşiliği, Romagna halkını sindirdi ve serseme çevirdi." Borgia'nın soğukkanlı gaddarlığından etkilenen Machiavelli bundan, "Yakından incelenmeyi ve başkaları tarafından taklit edilmeyi hak eden bir örnek," diye bahsetmiştir.[21]

Borgia sonrasında yerel liderlerin işgal karşısında ayaklandığı kıyı şehri Senigallia'ya doğru ilerledi. Onlara bir uzlaşmaya varmak için toplantı yapmayı önerdi ve kendisine sadakat yemini ederlerse koltuklarını koruyabilecekleri sözünü verdi. Kabul ettiler. Fakat Borgia şehre geldiğinde bu yerel liderleri yakalattı ve boğarak öldürttü; ardından da şehrin yağmalanması emrini verdi. Bu noktadan itibaren, soğukkanlı ve hesapçı Machiavelli bile biraz sarsılmıştı. Bir raporunda, "Yirmi üç saat geçmesine rağmen şehrin yağmalanması devam ediyor," diye yazdı. "Çok tedirginim."

Boğularak öldürülenlerden biri, Leonardo'nun, kendisine Arşimet'in bir kitabını ödünç veren arkadaşı Vitellozzo Vitelli'ydi. Leonardo, birkaç hafta sonra Siena'yı fethetmek için yola çıkan Borgia'nın

ordusuyla birlikte seyahat etti. Defterlerinden anlaşıldığı üzere, ancak başka konulara odaklanarak Borgia'nın saçtığı dehşeti aklına getirmemeye çalışıyordu. Siena'daki altı metre çapındaki kilise çanının bir çizimini yapmış ve bunun "hareket şekli ile tokmağının çana nasıl yerleştirildiğini" tarif etmiştir.[22]

Birkaç gün içinde, Machiavelli'nin Floransa'ya geri çağırılmasından kısa bir süre sonra Leonardo, Borgia'nın hizmetinden ayrıldı. Mart 1503'te yeniden Floransa'ya yerleşmişti ve Santa Maria Nuova hastanesindeki banka hesabından para çekiyordu.

Leonardo bir zamanlar, "En canavarca çılgınlık olan çatışma ve savaşlardan azade olayım," diye yazmıştı. Oysa sekiz ay boyunca Borgia'nin hizmetine girdi ve ordularıyla gezdi. Defterine öldürmeyi şiddetle kınayan özdeyişler yazan, kişisel ahlaki görüşleri nedeniyle bir vejetaryen olan biri niçin dönemin en gaddar katiliyle birlikte çalışmıştı? Bu tercih kısmen Leonardo'nun pragmatizmini yansıtır. Mediciler, Sforzalar ve Borgiaların güç için çarpıştığı bir bölgede Leonardo hamilik ilişkilerinde doğru zamanlamayı tutturmuş, ne zaman yoluna devam edeceğini iyi kestirmişti. Ama iş bu kadarla kalmıyor. Güncel meselelerin çoğuna kayıtsız kaldığında bile gücün cazibesine kapılmış gibi gözüküyor.

Leonardo'nun kendisini güçlü erkeklerle bağlantıya sokma dürtüsünü açıklamak Freudyen bir incelemeyi gerektirir ki bizzat Freud da buna girişmiştir. Freud Leonardo'nun bu kişilere çocukluğunda erkeksi ama genellikle ortada olmayan baba figürünün boşluğunu doldurmak üzere meylettiğini düşünüyordu. Daha basit bir açıklama olarak, ellisini henüz doldurmuş Leonardo'nun yirmi yıldan uzun süredir kurduğu askeri mühendis olma hayali gösterilebilir. Isabella d'Este'nin ajanının bildirdiği gibi resim yapmaktan bezmişti. Borgia yirmi altı yaşını yeni doldurmuştu. Kabadayılık ile zarafeti harmanlamıştı. Machiavelli onunla tanıştıktan sonra, "Bu lord hakikaten görkemli, muhteşem biri; savaşta en tehlikeli çarpışmalar bile ona çocuk oyuncağı gibi geliyor," diye yazmıştı.[23] İtalya'daki kaygan politik gündemlere kayıtsız kalan ama askeri mühendisliğin ve tiranların cazibesine kapılan Leonardo, askeri fantezilerini hayata geçirme fırsatını buldu ve hayata geçirdiğinde, bu fantezilerin birer kâbusa dönüştüğünü gördü.

24. BÖLÜM

Hidrolik Mühendisi

ARNO'NUN YATAĞINI DEĞİŞTİRMEK

Leonardo, Ludovico Sforza'ya yaptığı iş başvurusunda, "suları bir yerden başka bir yere yönlendirme" becerisinden övgüyle bahsetmişti. Bu, en hafif tabirle abartılıydı. 1482'de Milano'ya ilk kez ayak bastığında daha önce hiç hidrolik mühendisliği yapmamıştı. Ancak tutkulu hayallerinin çoğu gibi, azmederek bunu da hayata geçirdi. Milano'da yaşadığı dönemde şehrin kanal sistemlerini titizlikle inceledi, kanal havuzu mekanizmalarını ve su mühendisliğinin diğer özelliklerini defterine tüm ayrıntılarıyla geçirdi. Şehrin özellikle –on ikinci yüzyılda başlanmış Naviglio Grande ve yaşadığı sırada yapımı süren Naviglio Martesana gibi– yapay kanallarından büyülenmişti.[1]

Romalıların MÖ 200'lerde Po Vadisi'nde ünlü su kemerlerini inşa etmesinden önce bile Milano'da yüzyıllardır su sistemleri mevcuttu. Her bahar karların erimesiyle Alplerden gelen sular, tahıl tarlalarına kontrollü bir su akışı sağlamak üzere kadim toplulukların tasarladığı kurallara göre ve büyük bir özenle yönetiliyordu. Sulama şebekeleri kurulmuştu; yapılan kanallarla hem su akışına yön veriliyor hem de mavnalarla taşımacılık yapılıyordu. Leonardo Milano'ya taşındığı sırada büyük kanal sistemleri üç yüz yaşındaydı; dukalık, gelirinin çoğunu su kullanım haklarının satışından elde ediyordu. Bir noktada Leonardo da hizmetlerinin karşılığını su kullanım hakkı olarak almıştı. Milano yakınlarındaki ideal bir şehir için yaptığı tasarımda insan yapımı kanallar ve suyolları temel alınmıştı.[2]

Buna karşın, Floransa'da antik çağlardan beri herhangi bir büyük hidrolik çalışma yapılmamıştı. Şehirde sadece birkaç kanal, lağım projesi, sulama sistemi ya da nehirlerden yönlendirilmiş su yatakları bulunuyordu. Leonardo Milano'da topladığı bilgilerle ve suyun akışına duyduğu hayranlıkla bu durumu değiştirmek üzere kolları sıvadı. Defterlerine Floransa'nın Milano'yu kopyalamasını sağlayacak eskizler çizmeye koyuldu.

Floransa on beşinci yüzyılın neredeyse tamamında, Arno Nehri'nden Akdeniz kıyısına doğru seksen kilometre uzaklıkta bulunan Pisa kentini elinde tutmuştu. Denize başka çıkışı bulunmayan Floransa için bu, hayati önemdeydi. Ancak 1494'te Pisa özgürlüğünü ilan ederek bağımsız bir cumhuriyete dönüştü. Floransa'nın orta halli ordusu Pisa'nın duvarlarını aşmayı başaramadığı gibi, Arno denizden ikmal desteği gelmesine olanak tanıdığından, şehri kuşatmakta da başarıya ulaşamadı.

Pisa'nın özgürlüğünü ilan etmesinden kısa bir süre önce dünyada gerçekleşen önemli bir olay, Floransa'yı bir deniz erişimini elinde tutma konusunda daha da hırslandırmıştı. Mart 1493'te Kristof Kolomb Atlantik Okyanusu'nun öte yakasına yaptığı ilk yolculuktan sağ salim döndü ve keşiflerine dair haberler Avrupa çapında hızla yayıldı. Ardından başka hayret verici keşif haberleri birbiri ardına duyulmaya başladı. Kuzeni Agostino Floransa Yüksek Mahkemesi'nde Machiavelli'yle çalışan, Kolomb'un 1498'deki üçüncü seferinin hazırlıklarına destek veren ve ertesi yıl Atlantik'in öte yakasına kendisi giden Amerigo Vespucci, günümüz Brezilya'sında karaya çıkmıştı. Yeni bir Hindistan rotası bulduğunu zanneden Kolomb'un aksine Vespucci, Floransalı işverenlerine doğru bir şekilde, "çok çeşitli gerekçelere dayanarak bir kıta olduğunu düşündüğümüz yeni bir toprağa vardık," diye haber göndermişti. Bu doğru tahmini sayesinde bu yeni kıtanın adı, Amerika olacaktı. Yeni bir keşifler çağına dair duyulan heyecan, Floransa'nın Pisa'yı tekrar ele geçirme arzusunu daha da tırmandırmaktaydı.[3]

Leonardo, Borgia'nın hizmetinden ayrılışından birkaç ay sonra, Temmuz 1503'te, Floransa ordusuna katılmak üzere Pisa'nın on kilometre doğusunda Arno'ya tepeden bakan bir kaya çıkıntısının üstüne kurulu kare bir tahkimat olan Verruca (verruca "siğil" demektir)

kalesine gönderildi.[4] Bir saha subayı Floransa'daki yetkililere sonradan, "Leonardo da Vinci eşlikçileriyle birlikte buraya geldi, ona her şeyi gösterdik, Verruca'yı çok sevdiğini düşünüyoruz," diye rapor verecekti. "Bize burayı zapt edilemez hale nasıl getirilebileceği üzerine kafa yorduğunu söyledi."[5] O ay Floransa'daki bir hesap defterinde çeşitli harcamalar listelenmiş ve şöyle eklenmişti: "Bu para, Arno'yu mevcut yatağı yerine Pisa'dan farklı bir rotaya sokmak üzere Pisa bölgesinde seyahat eden Leonardo'ya eşlik eden heyetin harcamaları ve altı at arabasının alımı için kullanılmıştır."[6]

Mevcut yatağından saptırıp Arno Nehri'nin Pisa'yla bağlantısını kesmek mi? Bir şehri duvarlara hücum etmeden ya da silahlara başvurmadan ele geçirmenin cüretkâr bir yoluydu bu. Eğer nehir farklı bir yatağa yönlendirilebilirse Pisa'nın denizle bağlantısı kopacak ve dışardan ikmal yardımı alamayacaktı. Bu fikrin başlıca taraftarları bir önceki kışı İmola'da birlikte geçiren iki dost, Leonardo da Vinci ile Niccolò Machiavelli'ydi.

Leonardo defterine, "Yatağı değiştirilecek olan nehir tatlılıkla ikna edilmeli, ona kabalıkla ya da şiddetle muamele edilmemeli," diye yazmıştı. Nehrin Pisa'dan önceki kısmında on metre derinlikte büyük bir kanal kazdırmayı ve suyu nehirden kanala yönlendirmek üzere bentler kullanmayı planlıyordu. "Bunu gerçekleştirmek için nehrin içine bir çeşit bent yerleştirilmeli; nehrin daha aşağısında nehirden dışarı taşan bir başka bent yapmalı ve bu şekilde üçüncü, dördüncü, beşinci bentler yapılmalı; böylelikle nehir bu amaçla yapılmış kanala doğru akmaya başlayabilir."[7]

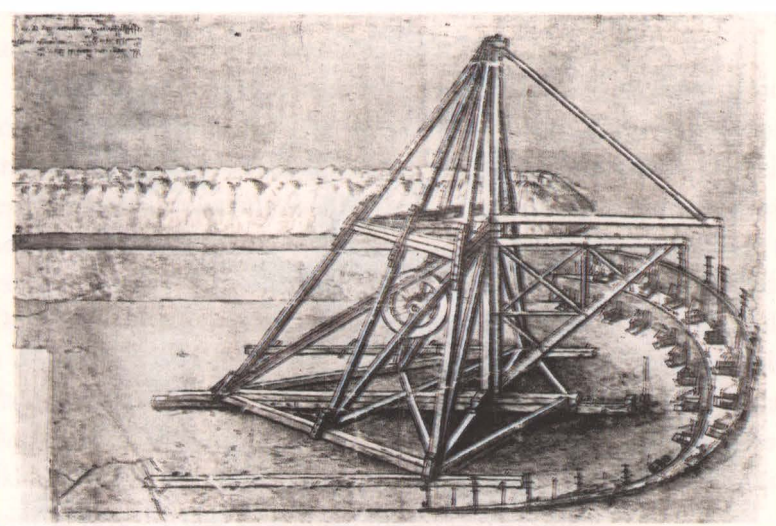
Bu, bir milyon ton toprağın yerinden oynatılması demekti. Leonardo gerekecek işçi çalışma saatlerini, tarihteki ilk örneği olan ayrıntılı bir "zaman ve hareket" incelemesiyle hesaplamıştı. Bir kürek dolusu toprağın ağırlığından, bir el arabasının kaç kürekle dolacağına dek her şeyi listeledi. Vardığı sonuç şuydu: Arno yönlendirme kanalının kazılması için yaklaşık 1,3 milyon insan saati ya da 540 kişinin 100 gün çalışması gerekecekti.

Başta kazılan toprağın taşınması için el arabalarının kullanılmasını düşündü, üç tekerlekli arabaların dört tekerlilerden niçin daha verimli iş çıkaracağını gösterdi. Ancak sonra arabaları kanalın kenarlarından yukarı itmenin çok zor olacağını anladı. Böylece yirmi dört kovalı

taşıma hatlarını döndürecek vinç benzeri iki kolu olan dâhiyane makinelerinden birini (res. 89) tasarladı. Bir kova kanalın üst kotuna toprak boşalttığında, bir işçi bunun içine girecek ve ağırlıkları dengelemek üzere aşağı kadar inecekti. Leonardo ayrıca vinçleri hareket ettirmek üzere insan gücüyle çalışan bir ayak değirmeni de tasarlamıştı.[8]

Ağustos 1504'te yönlendirme kanalı kazılmaya başladığında, işin başına yeni bir su işleri mühendisi geçti ve Leonardo'nun planlarını elden geçirip toprak taşıma makinesini inşa etmemeye karar verdi. Leonardo'nun tasarladığı gibi bir tek derin kanal yerine, iki kanal kazdırmayı ve bunları Arno'nun yatağından daha sığ açtırmayı planladı. Leonardo bunun işe yaramayacağını biliyordu. Sonuçta kanallar Leonardo'nun belirttiği gibi on metre yerine sadece dört buçuk metre derinlikte kazıldı. Machiavelli, Floransa'da Leonardo'yla görüştükten sonra, mühendise sert bir uyarıda bulundu: "Kanalın derinliğinin Arno'nun yatağından daha sığ olması bizi korkutuyor; bu olumsuz etkiler yaratır ve fikrimizce bu yaklaşım, projeyi istediğimiz hedefe taşımayacaktır."

Uyarı göz ardı edildi ancak ne kadar yerinde olduğu sonradan ortaya çıktı. Arno'ya kanal bağlandığında, Machiavelli'nin gözlemci yardımcısı, "nehrin taşkın halde olması haricinde sular hiçbir zaman kanala girmedi, girdiğinde de taşkın geçer geçmez su yatağa geri çekildi"

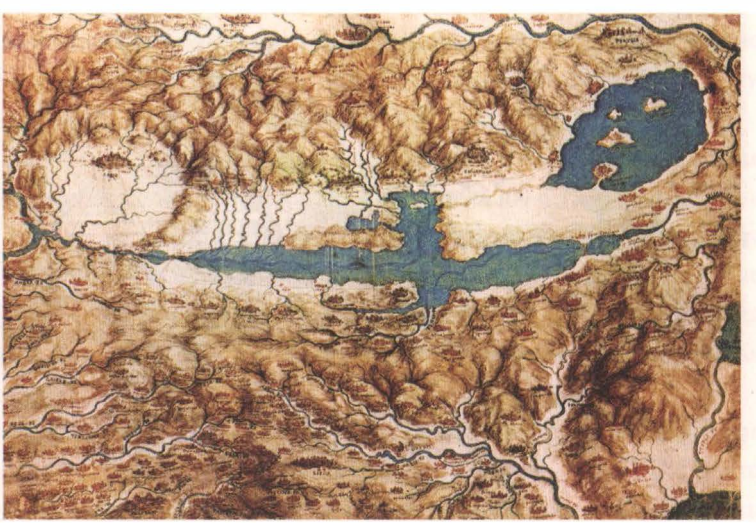


Res. 89. Kanal kazma makinesi.

diye rapor verdi. Birkaç hafta sonra, ekim ayı başında şiddetli bir fırtına kanal duvarlarının çökmesine yol açtı, yakınlardaki tarlaları su bastı ama Arno'nun yatağı hâlâ değiştirilememişti. Projeden vazgeçildi.[9]

Başarıya ulaşamadıysa da Arno'nun yatağını değiştirme projesi Leonardo'nun daha büyük çapta bir proje için duyduğu ilgiyi yeniden canlandırdı: bu proje, Foransa ile Akdeniz arasında gemilerin geçebileceği bir suyolu yaratmaktı. Arno Nehri Floransa yakınlarına sık sık alüvyon yığıyordu ve ayrıca teknelerin geçişine engel olan bir dizi şelaleye ve sert dönüşe sahipti. Leonardo çözüm olarak nehrin bu kısmını bir kanalla aşmayı düşünüyordu. "Arezzo'daki la Chiana vadisinde kapaklı bentler yapılmalı, böylece yazın Arno'nun suyu kesildiğinde kanal kuru kalmaz," diye yazdı. "Bu kanal yirmi braccia [14 metre] genişlikte düşünülmeli." Bu planın civar bölgelerdeki değirmenlere ve tarıma destek olacağını da öngörüyordu; dolayısıyla diğer kentler de buna mali destek vermek isteyecekti.[10]

Leonardo 1504'te kanalın nasıl çalışacağını gösteren çeşitli haritalar çizdi. Bunlardan biri fırça ve mürekkeple yapılmıştı ve batırılmış iğne izleri, bundan kopyalar çıkardığına işaret eder.[11] Göz okşayıcı renklerle yapılmış, ufak kentler ile tahkimlerin büyüleyici ayrıntılarını içeren bir diğer harita, Val di Chiana'nın bataklıkvari sulak alanlarını



Res. 90. Chiana Vadisi'nin topografik görünümü.

bir su depolama alanına dönüştürmeye yönelik planını gösteriyordu (res. 90).[12] Arno'nun yatağını değiştirme projesinin fiyaskoya dönüşmesi, dara düşmüş Floransalı liderleri daha da ihtiraslı bir şeye kalkışmamaya yöneltmiş olmalı ki Leonardo'nun kanal önerileri rafa kalktı.

PIOMBINO BATAKLIKLARININ KURUTULMASI

Bu projelerin başarıya ulaşamaması Leonardo'yu ne hemen hidrolik mühendisliğinden vazgeçmeye itti ne de işverenleri ondan bu yönde taleplerde bulunmaktan geri durdu. Arno'nun yatağını değiştirme projesinin rafa kalkmasından birkaç hafta sonra Leonardo, Machiavelli'nin talebi üzerine Ekim 1504'ün sonunda, Pisa'nın yaklaşık yüz kilometre güneyindeki bir liman kenti olan ve Floransa'nın müttefiklik kurmak istediği Piombino'nun yöneticisine teknik destek sağlaması için Floransalı yetkililerce oraya gönderildi. Leonardo, Cesare Borgia için çalışırken iki yıl önce Piombino'da bulunmuştu, buradaki tahkimatları incelemiş ve etraftaki bataklıkların drenajı için muhtemel yöntemleri araştırmıştı. Leonardo ikinci gezisinde bir dizi tahkimat, kale hendeği ve "Fossombrone'da daha önce yaşandığı üzere" (burada Borgia'nın kenti ele geçirmek için hainlik yapmasına göndermede bulunuluyordu) yöneticinin ihanete uğraması halinde kullanılabilecek gizli geçitler tasarlamak üzere Piombino'da iki ay kaldı.

Leonardo'nun tasarımının merkezinde yuvarlak bir kale bulunuyordu. Bunun içinde üç halka duvar yükseliyor, bu duvar halkalarının arasında kalan alansa bir saldırı sırasında suyla doldurularak hendeklere dönüştürülebiliyordu. Leonardo bir duvara farklı açılardan çarpan nesnelerin uyguladıkları kuvvet üzerine bir süredir çalışmaktaydı ve çarpma açısı dikliğini kaybettikçe vuruş gücünün düştüğünü biliyordu. Düz yerine yuvarlak duvarlar bu yüzden güllelere karşı daha dayanıklı olabilecekti. Martin Kemp, "Bu Leonardo'nun askeri mühendislik alanına kattığı en kayda değer fikirdi ve tahkimat ilkelerinin baştan ele alınması anlamına geliyordu," diye yazar. "Leonardo'nun kuramsal ilkeleri, form duygusu ve gözleme dayalı kavrama yeteneği en dâhiyane şekliyle yuvarlak kale tasarımlarında bir araya gelmişti."[13]

Leonardo'nun Piombino'daki zorlu hidrolik görevi, kalenin çevresindeki bataklıkların kurutulmasıydı. Aklındaki ilk fikir, nehirden bir miktar çamurlu suyu bataklığa yönlendirip alüvyon, toprak ve çakılların yavaş yavaş bölgeyi kaplamasını sağlamaktı. Günümüzde güney Louisiana'daki bataklıklarda da benzer bir yöntem deneniyor. Sığ kanallar berrak yüzey sularının taşınmasını sağlayacak, böylece daha fazla çamurlu su içeri girecekti.

Ardından çok daha iddialı olan yeni bir yaklaşımla çıkageldi. Planı ilk bakışta, Leonardo'da genellikle olduğu üzere gerçeklik ile fantezi dünyasının bulanık sınırlarını zorluyormuş gibi görünebilir ancak fantezilerinin çoğu gibi, buradaki temel fikir de zamanının ötesinde bir fikirdi. Girdaplar, burgaçlar ve fırıl fırıl dönen sulara duyduğu hayranlıkla kalemi eline alıp bataklığın yanı başındaki denizde bir "merkezkaç pompası" yaratmakla ilgili eskizler çizdi. Buradaki düşüncesi, deniz suyunu dairesel şekilde harekete geçirerek yapay bir girdap yaratmaktı. Ardından bataklıktan suları çekmek üzere tüpler kullanılacak, böylece bataklıktan daha alçak seviyedeki girdap, suları çekecekti. Leonardo iki ayrı defterde "denizle sınırı bulunan bataklıkların kurutulmasına yönelik bir yöntemi" tarif etti ve çizdi. Denizdeki yapay girdap "bir dingil marifetiyle döndürülen bir panel" tarafından oluşturulacak "ve sifon, suyunu dönen panelin arkasından boşaltacaktı". Çizimleri son derece ayrıntılıydı; yapay girdap için gereken yükseklik ve hızı bile içeriyordu.[14] Uygulanamayacaktı ama teoride doğruydu.

Leonardo, tam kendine yaraşır şekilde, Piombino'dayken kimi gözlemlerini renkli çizimlerle defterine geçirdi. Güneş ışığı ile denizden yansıyan ışıkların bir teknenin gövdesini renklere boğuşunu büyük dikkatle incelemişti: "Güneş vurduğunda beyaz bir duvarda ipler, direk ve serenden yansıyan yeşilimtırak gölgeleri gördüm. Duvarın güneşi görmeyen kısmı denizin rengine bürünmüştü."[15]

Arno projeleri, yuvarlak kale ve Piombino bataklıklarının kurutulması, Leonardo'nun en ihtişamlı ve kimi daha az iddialı projelerinin çoğuyla ortak bir özellik paylaşıyordu: hiçbiri nihayete eremedi. Bunlar Leonardo'nun uygulanabilirliğin sınırlarında uçarı gezinen en fantastik, en yaratıcı tasarımlarını yansıtıyordu. Uçan makineleri gibi, gerçekleştirilemeyecek denli düşseldiler.

Fantezilerini gerçekliğe indirmeyi başaramaması genellikle Leonardo'nun en büyük başarısızlıklarından biri olarak görülür. Ancak gerçek bir vizyoner olmak için sınırları aşmayı ve kimi zaman başarısızlığa uğramayı göze almak gerekir. Yenilikçilik, gerçekliğin çarpıtıldığı bir alanı gerektirir. Gelecekte olacağını öngördüğü şeylerin çoğu, birkaç yüzyıl sonra olsa da gerçekleşti. Dalış teçhizatı, uçan makineler ve helikopterler artık var. Bataklıklar artık su emme pompalarıyla kurutuluyor. Leonardo'nun çizdiği kanal rotasında bugün büyük bir otoyol bulunuyor. Bazen fanteziler gerçekliğe giden yollardır.

25 BÖLÜM

Michelangelo ve Kaybedilen *Savaşlar*

GÖREV

Leonardo'nun 1503 yılının Ekim ayında, Palazzo della Signoria'daki Floransa Meclis Salonu'na görkemli bir savaş sahnesi yapmak için aldığı sipariş, hayatındaki en önemli siparişlerden biri olabilirdi. Bu duvar resmini, yaptığı hazırlık çizimlerine uygun tamamlayabilseydi, en az *Son Akşam Yemeği* kadar büyüleyici bir öyküleme başyapıtına imza atmış olacaktı ama bir farkla: bu resimde tasvir edilen bedensel ve ruhsal devinimler, *Son Akşam Yemeği*'ndeki Fısıh Yemeği sahnesinin aksine, mekân kısıtlamaları içine hapsedilmemiş olacaktı. Resmin tamamlanmış hali, *Müneccim Kralların Tapınması*'nın ima ettiği duygusal girdabı, muhtemelen aynı ölçüde yansıtacaktı ama bir farkla: bu seferki çok daha büyük ölçekte resmedilmiş olacaktı.

Ancak Leonardo pek çok projesinde olduğu gibi *Anghiari Savaşı*'nı da tamamlamadan bıraktı, resmettiği kadarı ise günümüzde kayıptır. Resmi zihnimizde ancak kopyaları aracılığıyla canlandırabiliyoruz. Aralarında en iyisi, Peter Paul Rubens'in elinden çıkma, çok daha büyük olması gereken bir duvar resminin sadece orta kısmını gösteren kopyadır (res. 91); Leonardo'nun tamamlanmamış yapıtının üstünün örtülmesinin ardından, 1603'te diğer kopyalardan yapılmıştır.



Res. 91. Leonardo'nun *Anghiari Savaşı*'nın Peter Paul Rubens kopyası.

Bu siparişin önemi artıran şey, Leonardo'yu, hem kişisel hem profesyonel yaşamındaki genç rakibi Michelangelo ile karşı karşıya getirmesiydi. Michelangelo 1504 yılının başlarında salondaki diğer büyük duvar resmini yapması için seçilmişti. Her iki resmin de tamamlanmamış olmasına rağmen –Michelangelo'nun eserini de Leonardo'nunki gibi yalnızca kopyaları ve hazırlık çizimlerinden biliyoruz– artlarında bıraktıkları efsane, o sırada elli bir yaşında olan Leonardo ile yirmi sekiz yaşındaki Michelangelo'nun birbirine zıt tarzlarıyla sanat tarihini nasıl dönüştürdüklerine dair müthiş bir bakış fırsatı sunuyor.[1]

Floransalı yöneticiler, Leonardo'nun yapacağı duvar resminin, 1440 yılında Milano karşısında kazandıkları zaferin bir kutlaması olmasını istiyordu. Bu, Floransa'nın savaş meydanındaki az sayıdaki

başarısından biriydi. Resimle Floransalı savaşçıların şanının yüceltilmesi amaçlanmıştı. Leonardo ise daha derin bir şey yaratma amacındaydı. Savaşa dair çelişkin, yoğun hisler taşıyordu. Uzun zaman askeri mühendis olmayı hayal ettikten sonra, acımasız Cesare Borgia'nın hizmetinde savaşı ilk kez yakından görmüştü. Bir seferinde defterlerinden birinde savaş için "en canavarca çılgınlık," diye yazmıştı, bazı mesellerinde de pasifist duygular benimsediği göze çarpar. Öte yandan, savaş sanatları hep ilgisini çekmiş hatta onu baştan çıkarmıştır. Hazırlık çizimlerinde gördüğümüz üzere, savaşı bu kadar ilgi çekici kılan büyüleyici tutku ile aynı derecede tiksindirici kılan gaddarlığı bir arada aktarmayı planlamıştı. Sonuç, ne *Bayeux İşlemesi* gibi bir fetih kutlaması ne de Picasso'nun *Guernica*'sı gibi savaş karşıtı bir bildiri olacaktı. Leonardo'nun savaşa karşı tutumu, hem mizacı hem de sanatı itibarıyla oldukça karmaşıktı.

Planlanan resim için ayrılan alan çok büyüktü. Günümüzde Palazzo Vecchio olarak adlandırılan, Floransa'nın Signoria'sı, yani yönetici meclisin ikinci kattaki heybetli toplantı salonunun 53 metrelik duvarının neredeyse üçte birini süsleyecekti (res. 92). Salon 1494 yılında, Genel Kurul'un beş yüz üyesinin tamamını oturtabilmek için, Savonarola tarafından genişletilmişti. Savonarola dönemi sona erdikten sonra, meclise *gonfaloniere* adıyla bilinen sancaktar başkanlık etmeye başladı. Bu durum, Leonardo'nun *Anghiari Savaşı* duvar resminin ana öğesini belirlemesine yardımcı oldu: savaşın doruğunda sancak için verilen mücadele.

Santa Maria Novella Kilisesi'nin manastırında, tam boy bir hazırlık çizimi yapmaya elverişli genişlikteki "Papalık Salonu", Leonardo ve asistanları için atölye olarak tahsis edildi. Machiavelli'nin kâtibi Agostino Vespucci, kırk süvari taburu ve iki bin piyadenin katıldığı savaşta yaşananları en ince ayrıntısına kadar Leonardo'ya anlattı. Leonardo savaşın hikâyesini görev duygusuyla defterine kaydetti (sayfanın boş kalan kısmını bir uçan makinenin eklemli kanatları için geliştirdiği yeni bir fikri çizmek için kullanarak) ve devamında bunu görmezden gelmeyi seçti.[2] Bunun yerine kora kor devam eden diğer iki mücadele sahnesiyle kuşatılmış birkaç atlının birbirleriyle yakın çarpışmasına odaklanmaya karar verdi.



Res. 92. Floransa'nın Palazzo della Signoria'sı, şimdi Palazzo Vecchio, 1498'de Savonarola'nın yakılışı sırasında. Solda Duomo.

TASARIM

Hem görkemli hem de dehşet verici bir savaş sahnesi resmetme fikri Leonardo için yeni değildi. On yıldan fazla bir süre önce, Milano'da yaşadığı sıralarda, böyle bir resmin nasıl yapılması gerektiğini uzun uzun betimlemiş, toz ve duman bulutunun renklerine özel önem göstermişti. "Öncelikle havada atlar ve askerlerin hareketlerinden çıkan toz bulutuyla karışan top dumanını resmetmek gerekir," diye yazmıştır. "Tozun en hafif kısmı havada en yükseğe çıkar; bu yüzden bu kısım

tozun en zor görünen kısmı olmalı ve hava ile neredeyse aynı renkte görünmeli... Duman en tepede, tozdan iyice ayrıştığı noktada mavimsi bir renk almalı." Hatta atların kaldırdığı toz bulutlarının nasıl resmedileceğini dahi ayrıntıları ile belirtmiştir. "Küçük toz bulutlarının birbirine uzaklığını, dörtnala koşan atların uzun adımlarına göre oranla; atlara en uzak düşen bulutlar çok az seçilebilir olsun. Bunları iyice yüksekte, birbirinden ayrık ve incecik çiz; daha yakındakiler çok daha dikkat çekici, küçük ve yoğun çizilmeli."

Betimlemelerine, birbiriyle çatışan cazibe ve tiksinme duyguları içinde, savaşın acımasızlığının nasıl resmedilmesi gerektiğiyle devam etmiştir: "Yere düşmüş biri çizilecekse sürüklendiği yerleri kanlı çamurla kaplanmış olarak göster. Bir at, ölü binicisinin bedenini sürükleyip, toz ve çamurun içinde cesedin kanından izler bırakmalı. Bozguna uğrayan taraf daha solgun, panik halinde gözüksün; kaşları kederden kalkmış ya da çatılmış olmalı, yüzleri acı dolu çizgilerle kaplanmalı." Bin kelimeden uzun süren tasvirleri gittikçe daha da ürkütücü hale gelir. Savaşın vahşiliği ona itici gelmekten çok, onu büyülüyor gibiydi; betimlediği dehşete düşürücü sahneler, savaşa ilişkin duvar resmi için yaptığı çizimlerde kendini gösterecekti:

> Ölüler –cesetlerden akan kanla karıştığından kızıl bir çamura dönüşmüş– tozla kaplanmış olmalı. Can çekişenler dişlerini sıkmalı, bu kişiler yumruklarıyla bedenlerini döver ve kol ile bacakları çarpılmışken devrilmiş gözleri göğe dönük olmalı. Bunların bir kısmı silahsız ve düşman tarafından yere serilmiş, dişleri ve tırnaklarıyla insanlık dışı ve acı bir intikam almak üzere hasımlarına dönmüş olarak tasvir edilebilir... Kimi sakat savaşçılar yere düşmüş, üstlerini kalkanlarıyla örtmeye çalışır halde gösterilebilir; bu esnada hasmı ölümcül darbeyi indirmek üzere üzerine eğilmiştir.

Savaşın sırf düşüncesi bile Leonardo'nun karanlık tarafını ortaya çıkarmış ve kibar, anlayışlı sanatçıyı dönüştürmüştü. Açıklamalarını, "Kana bulaşmamış hiçbir nokta kalmamalı," diye sonlandırır.[3] Yoğun duyguları 1503'te, bu yeni siparişe var gücüyle giriştiğinde çizdiği taşkın eskizlerde kendini gösterir.

ESKİZLER

Leonardo'nun *Anghiari Savaşı* için yaptığı ilk eskizler savaştan çeşitli anları tasvir eder; bunlar arasında, savaş meydanına akın eden bir süvari alayı, Floransalı birliklerin alana varışı ve Milanoluların sancağıyla dörtnala uzaklaşmaları gibi sahneler vardı. Ama zamanla tek bir çatışma üzerine odaklandı. Sonunda orta bölüm için seçtiği sahne, Floransalı üç atlının yenilmiş ama onlara karşı koymaya devam eden Milanolu generalden sancağı ele geçirdikleri sahne oldu.[4]

Leonardo serideki hazırlık çizimlerinden birinde (res. 93), mücadele içindeki dört at ve binicilerinin hiddetini tasvir etmek için sert ve kesik mürekkep darbeleri kullandı. Sayfanın alt yarısında mızrağını çılgınca sallarken bedeni eğilip bükülen çıplak bir askerin dokuz versiyonunu çizdi. Serideki bir diğer çizim, aynen defterinde betimlediği gibi askerlerin hiddetli atlılar tarafından ezilişini, sürüklenişi ve mızraklanışını gösterir. Askerlerin ve atların çılgınca çatışmasına dair tasvirleri birbirine karmakarışık dolanmış ama aynı zamanda da ürkütücü biçimde gerçekçidir. Bu tasvirlerden birinde dev cüsseli atların şaha kalkıp yerde kıvranan çıplak askerleri ayakları altına alışları görülür. Atlarına sıkı sıkıya yapışmış biniciler yere düşen askerlerin bedenlerine mızraklarını saplarlar. Leonardo başka bir sayfada, aynı anda bir atlı tarafından mızraklanıp kıvranan bir düşman askerine vuran bir asker çizmiştir. Leonardo doludizgin bir vahşet, kaotik bir gaddarlık tasvir eder; basit kalem darbeleriyle hareketi resmetme konusundaki hayret verici becerisi doruğa ulaşmıştır. Sayfalara yeterince uzun bakarsanız atlar ve insan bedenleri, bir film izliyormuşsunuz izlenimi uyandıracak kadar canlıdır.

Leonardo resimdeki yüz ifadelerini büyük bir özenle kurgulamıştır. Tebeşirle yaptığı bir hazırlık çiziminde, bakışlarını aşağıya çevirmiş, kabaran kaşları çatılmış ve burnu buruşmuş bir halde hiddetle bağıran yaşlı bir savaşçının yüzüne odaklanmıştır (res. 94). Kaşlardan gözlere ve ağza kadar, Leonardo yüzün her öğesinde duyguları ifade etmedeki ustalığını ortaya koymuştur. Anatomi çalışmaları ona, hangi yüz kaslarının dudakları hareket ettirirken burun deliklerini ve kaşları da etkilediğini öğretmişti. Bu bilgi, öfkeli ve acılı bir yüzü nasıl tasvir etmek



Res. 93.
Anghiari Savaşı için etüt.



Res. 94.
Anghiari Savaşı için bir savaşçı.



Res. 95. Atların hareketlerini resmetme.

gerektiği konusunda on yıl önce yazdığı talimatları takip etmesini sağlamıştır: "Burnun kenarlarında, burundan başlayarak kavis çizen ve gözlerin kenarlarında son bulan kendine has çizgiler yer almalıdır. Burun deliklerini bu çizgilere yol açacak, dudakları üst dişleri açığa çıkaracak şekilde tasvir edin; alt ve üst dişler acılı feryatlar çıkarmak üzere aralanmış olsun."[5] Leonardo resim için yaptığı nihai tam boy çizimde merkezde yer alan savaşçıda bu eskizi model almıştır.

Leonardo atlara karşı büyük bir hayranlık besliyor, saplantı derecesinde at çizimleri yapıyordu. Hatta Milano'da Ludovico Sforza için atlı anıt üzerinde çalışırken bir atı kesip açmıştı. *Anghiari* duvar resmi için yaptığı hazırlık çizimlerinde bu konuyu yeniden ele aldı. O dönemdeki eşyaları arasında "taslak için yaptığı at çizimlerini içeren bir defter" de vardı[6] ve burada çizdiği atlar, çizdiği insan yüzleri ile aynı yoğunlukta hareket ve duygu yüklüydü. Leonardo'nun, atları da insanlar gibi fiziksel ve duygusal savaşın bir parçası olarak gösterme becerisinden etkilenen kişilerden biri de Vasari'ydi: "Hiddet, öfke ve intikam, insanlar kadar atlar tarafından da yansıtılır; atlardan iki tanesinin ön ayakları birbirine kenetlenmiştir ve dişleriyle en az binicileri kadar şiddetle savaşmaktadır."

Bu çizimlerden birinde (res. 95) Leonardo, bir *stop-motion* fotoğrafçısı ya da Duchamp'ın bir önceli misali, ardışık iki anı birleştirmek üzere çok yoğun tebeşir vuruşlarına başvurdu. Bu teknik, binicisiyle aynı yoğunluk içinde savaşa dalan atların vahşi hamle ve atılımlarını betimlemesini sağladı. Leonardo en iyi çizimlerinde dünyayı tamı tamına gözlemci bir gözün gördüğü şekliyle yakalayarak bizi hayrete düşürür; vahşice ileri atılan atlardaysa daha da ileri giderek, hareketi gözlerimizin algılayamayacağı şekilde yakalar. İngiliz sanat eleştirmeni Jonathan Jones, "Bunlar tüm sanat tarihinde hareketin en başarılı tasvirlerindendir," diye yazmıştı. "Leonardo'nun, bir kedinin eğilip bükülen ayaklarının bulanık görüntüsünü yakalamaya çalıştığı ilk çizimlerinden birinden beri takıntı haline getirdiği hareket, burada kan kırmızısı bir yoğunluğa sahip bir tema olarak berraklaşır."[7]

Atları işlediği defterinin bir başka sayfasında, bir atın nasıl bir insan gibi duygularını yansıtacağını göstermişti (res. 96). Burada her biri farklı bir öfke düzeyine sahip altı at kafası vardır. Bazıları dişlerini gösterir, yaşlı bir savaşçı gibi kaşlarını çatar ve burun deliklerini şişirirler.



Res. 96. Öfke ifadeli atlar, merkezde öfkeli bir aslan ve insan.

Bayağı keskin hatlarla çizilmiş bu atların ortasında, kıyaslama yapmak istercesine, benzer bir öfke ifadesi taşıyan, dişlerini gösteren, kaşları alabildiğine çatılmış bir insan ve bir aslan kafası yer alır. Burada bir sanat yapıtı ile karşılaştırmalı bir anatomi çalışması kesişmektedir. Hazırlık çizimi olarak başlamış –ve gerçekten de boyamaya başladığı savaş sahnesinde çeşitli unsurları kullanılacak– bir şey, tam da Leonardo'ya has şekilde, kaslar ve sinirlere dair bir incelemeye dönüşmüştü.

Onun tutku ve meraklarının ne denli çeşitlilik arz ettiğini son bir kez hatırlatmak için o dönemde ne düşündüğünü görmek üzere at eskizleri sayfasını çevirelim. Sayfanın arka tarafında yine hayli canlı bir at kafası eskizi bulunur ama bunun üstünde niçin ayı farklı evreler halinde gördüğümüzü çizgilerle anlatan, dünya, güneş ve ayı içeren ve büyük bir özenle çizilmiş bir güneş sistemi şeması yer alır. Leonardo düştüğü bir notta, ayın tepemizdeyken görünüşüne kıyasla ufuktayken daha büyük gözükmesine ilişkin yanılsamanın nedenlerini inceler. Bir nesneye içbükey bir lensten baktığınızda bu daha büyük gözükecektir, diye yazmıştır, "bu sayede atmosferin bire bir taklidini yaratmış olursunuz." Sayfanın alt kısmında bir kare ve bir daire dilimlerini gösteren bazı geometrik çizimler bulunur çünkü Leonardo geometrik şekilleri aynı alana sahip başka şekillere dönüştürme ve bir daireyi kareleştirmeye

dair hiç bitmeyen arayışının peşindedir. Buradaki at bile Leonardo'nun etrafına serpiştirdiği ve ne kadar hayranlık uyandırıcı bir zihne sahip olduğunun kanıtları karşısında bir nebze korkuyla karışık saygı duyuyor gibidir.[8]

TABLO

Leonardo'nun, bir resmi tamamlamaya yönelik işlevsel bir yaklaşımdan çok, tutkulu merakının izinde hazırlık çalışmalarına gömülüp kalması, Signoria'nın arzu ettiği kadar hızlı ilerleme kaydetmediği anlamına geliyordu. Bir noktada ödemeyle ilgili bir sürtüşme patlak verdi. Leonardo aylık ücretini almaya gittiğinde veznedar ona parayı bozukluklarla ödedi. Leonardo parayı almayı reddetti. "Ben üç kuruşluk bir ressam değilim," diye karşı çıktı. Gerilimin tırmanmasıyla, Leonardo o güne kadar aldığı ücreti geri verip işi bırakmak üzere bazı dostlarından para topladıysa da Signoria *gonfalonieresi* Piero Soderini (Borgia ile müzakerede bulunan diplomatın kardeşi) parayı kabul etmedi ve Leonardo'yu işinin başına dönmeye ikna etti.

Sözleşme gözden geçirilip Mayıs 1504'te arkadaşı Machiavelli'nin şahitliğinde Leonardo tarafından imzalandı. Gelinen noktada Leonardo'nun işi erteleme eğilimi Floransalı yetkililerde endişe yaratmaya başladığından, yeni sözleşmeye resim Şubat 1505'e kadar tamamlanmazsa Leonardo'nun aldığı tüm ücreti geri ödemek ve resmin yapmış olduğu kadarını teslim etmekle yükümlü olacağı maddesi eklendi:

> Birkaç ay önce Floransa vatandaşı, Ser Piero da Vinci oğlu Leonardo, Sala del Consiglio Grande için bir resim yapma işini üstlenmiştir. Adı geçen Leonardo hâlihazırda bu resmin taslağı üzerinde çalışılmaya başlamış ve ayrıca bu sebepten kendisine 35 florin ödenmiş olduğundan ve işin bir an önce tamamlanması arzulandığından Signoria, Leonardo da Vinci'nin resmi, bahane bulmadan, itiraz etmeden, gelecek Şubat ayının sonuna kadar kusursuz hale getirip tamamen bitirerek teslim etmekle yükümlü olduğunu karara bağlamıştır... Leonardo resmi şart koşulan teslim tarihinde bitirmediği takdirde Signoria onu bu iş için aldığı tüm parayı uygun gördüğü biçimde geri ödemekle yükümlü tutabilir. Ayrıca Leonardo, resmin

yapılmış olan kısmını adı geçen Signoria'ya teslim etmekle yükümlü olacaktır.[9]

Leonardo bu yeni sözleşmeyi imzalamasından kısa bir süre sonra, Vasari'nin beyanına göre "küçültülerek yükseltilen ve genişletilerek indirilen" makas benzeri bir platform inşa etti. Yaptığı hazırlık taslağını yapıştırmakta kullanacağı bir macun hazırlamak üzere kırk kilo un ve duvarı kullanıma hazır hale getirmek üzere badana yapmak için çeşitli malzemeler sipariş etti. Yılın sonunda bataklık kurutma ve askeri görevleri için Piombino'da birkaç ay geçirdikten sonra, 1505'te *Anghiari Savaşı*'nın başına yeniden oturdu.

Leonardo *Son Akşam Yemeği*'nde olduğu gibi bu duvar resmini de parlak yanılsamalar yaratmasına olanak veren yağ tabanlı boyalar ve verniklerle boyamak istiyordu. Yağlıboya Leonardo'nun daha yavaş, daha incelikli fırça darbeleriyle ve –*Anghiari Savaşı* için planladığı puslu ve tozlu ortam etkilerine çok uyacak– vurucu renk ve gölge geçişlerini daha nüanslı verecek şekilde resmetmesine olanak verdi.[10] Leonardo kurumuş alçı üzerinde kullandığı yağlıboyanın *Son Akşam Yemeği*'nin şimdiden pul pul dökülmeye başlamasına yol açtığını gördüğünden, yeni tekniklerle denemeler yaptı. Ne yazık ki duvarlara resim yapmak, yenilikçilik ve bilimsel deneme arayışında onu tekrar tekrar hüsrana uğratacak bir çaba olarak kaldı.

Anghiari Savaşı için duvar sıvasının üstüne Yunan zifti ("pece grecha per la pictura") adını verdiği, muhtemelen damıtılmış terebentinden ya da reçine ile balmumunun bir karışımından yapılan koyu renk bir tortu sürdü. Malzeme listesinde ayrıca dokuz kilo beziryağı yer alıyordu. Bu malzemelerle yaptığı deneme işe yarıyor gibiydi ve böylece duvar resminin tamamı için bunu kullanmaya ikna oldu. Ama çok kısa sürede karışımlarının iyi yapışmadığını gördü. İlk biyografistlerinden biri, Leonardo'nun tedarikçisi tarafından dolandırıldığını, beziryağının bozuk olduğunu söylemiştir. Leonardo boyaları kurutmak ve muhtemelen yağı yoğunlaştırmak üzere resminin altında ateş yaktı.

Şubat 1505 olarak belirlenen teslim tarihi gelip geçti ama resim tamamlanmış olmaktan çok uzaktı. Haziran ayında hâlâ duvara titiz fırça darbeleriyle yağlıboya sürmekle meşgul olduğu sırada bir yağmur fırtınası neredeyse tüm resmi mahvetti. Bir defterine "6 Haziran

Cuma, 1505, saat on üçte sarayda resme başladım," kaydını düşmüştür. O sırada olan bitene dair kısa tasviri yeterince açıklayıcı olmamakla birlikte, sanki fırtına su borularına zarar verip büyük su sızıntılarına neden olmuş izlenimi vermektedir. "Fırçayı elimden bıraktığım sırada hava bozdu ve halkı çağıran çan çalmaya başladı. Taslak yırtıldı, su borusu kırıldı ve sular her yere aktı. Ansızın hava daha da kötüleşti ve hava kararıncaya kadar çok şiddetli bir yağmur yağdı."[11]

Bu yazdıkları kimileri tarafından onun *Anghiari Savaşı*'nı resmetmeye başladığı o önemli günün bir noter edasıyla kayda geçilmesi olarak görülmüştür. Ama ben aynı fikirde değilim. Yeni sözleşmesini imzalayalı ve malzeme siparişi vereli bir yıl olmuştu; muhtemelen bir yıldır aralıklı olarak resim üzerinde çalışmaktaydı. Bir resme başladığı ya da resmi bitirdiği günün kaydını düştüğü başka bir örnek yoktur; ama kıyametimsi imgelemlerini alevlendiren fırtınalar, tufanlar ve diğer hava olayları hakkında sık sık yazmıştı. Bence onu bu defter notunu yazmaya, resme başlama tarihini kaydetme arzusundan çok, fırtınanın kendisi itmişti.

Leonardo'nun bitmemiş resmini gören Vasari, onun canlı bir tasvirini sunar:

> Kırmızı başlıklı ihtiyar bir asker sopayı tek eliyle kavrarken haykırmaktadır, öbür eliyle de palasını kaldırmıştır; sancaklarını diş gıcırdatarak yaman bir biçimde savunan askerlerin ellerini kesmek için sert bir darbe indirmeye niyetlenmiştir. Bunun yanı sıra, yerde atların bacakları arasında iki figür vardır, boğuşan bu figürler kısaltımla yapılmıştır. Yerdeki figürün üstünde, hançerini düşmanın boğazına daha büyük bir güçle saplamak için kolunu olabildiğince yukarı kaldırmış bir asker vardır. Karşısındaki adam ölümden kurtulmak için kollarıyla bacaklarıyla deli gibi mücadele etmektedir. Leonardo'nun, askerlerin giyim kuşamını ayırt edici farklarıyla tasvir ederken, miğferlerin sorguçlarını ve öbür süslemeleri resmederken gösterdiği üstün teknik beceriyi aktarmak olanaksızdır. Atların biçimlerinde ve çizgilerinde inanılmaz bir ustalık sergileyen Leonardo, hayvanların atılganlığını, kaslarını ve mevzun güzelliğini hiçbir sanatçının yapamadığı şekilde resmetmiştir.[11t]

Leonardo 1505 yazında resmi tamamlamaya ve duvarda yapışık kalmasına uğraşırken, hem kelime hem de mecazi anlamda kendisinden genç birinin nefesini ensesinde hissediyordu. Odanın diğer tarafında Leonardo'yla rekabet halinde bir duvar resmi yapmaya hazırlanan biri vardı, Floransa'nın yükselen yıldızı Michelangelo Buonarroti.

MICHELANGELO

Leonardo 1482'de Milano'ya gitmek için Floransa'dan ayrıldığında Michelangelo sadece yedi yaşındaydı. Babası Floransa'nın alt düzey soylularından biriydi ve geçimini, verilen ufak tefek kamusal görevlerden sağlıyordu. Annesi ölmüş olan Michelangelo, bir taş kesicisinin ailesiyle birlikte taşrada yaşıyordu. Leonardo'nun Milano'da yaşadığı on yedi yıl zarfında Michelangelo Floransa'nın yeni gözde sanatçısı haline geldi. Ressam Domenico Ghirlandaio'nun Floransa'daki ünlü atölyesinde çıraklık yapmış, Medicilerin himayesi altına girmiş, 1496'da Roma'ya gitmiş ve burada Meryem'i kucağındaki İsa'nın yasını tutarken tasvir eden *Pietà* adlı heykelini yapmıştı.

1500 senesinde iki sanatçı da Floransa'ya geri dönmüştü. O sırada yirmi beş yaşında olan Michelangelo namlı ama hırçın bir heykeltıraş, kırk sekiz yaşındaki Leonardo ise dostları ve genç öğrencileri tarafından dikkatle izlenen, güler yüzlü ve cömert bir ressamdı. Michelangelo onu akıl hocası olarak görseydi olabilecekleri düşünmek oldukça baştan çıkarıcıdır. Ama böyle bir şey olmadı. Aksine, Vasari'nin aktardığı üzere Michelangelo Leonardo'yu "son derece küçümsüyordu."

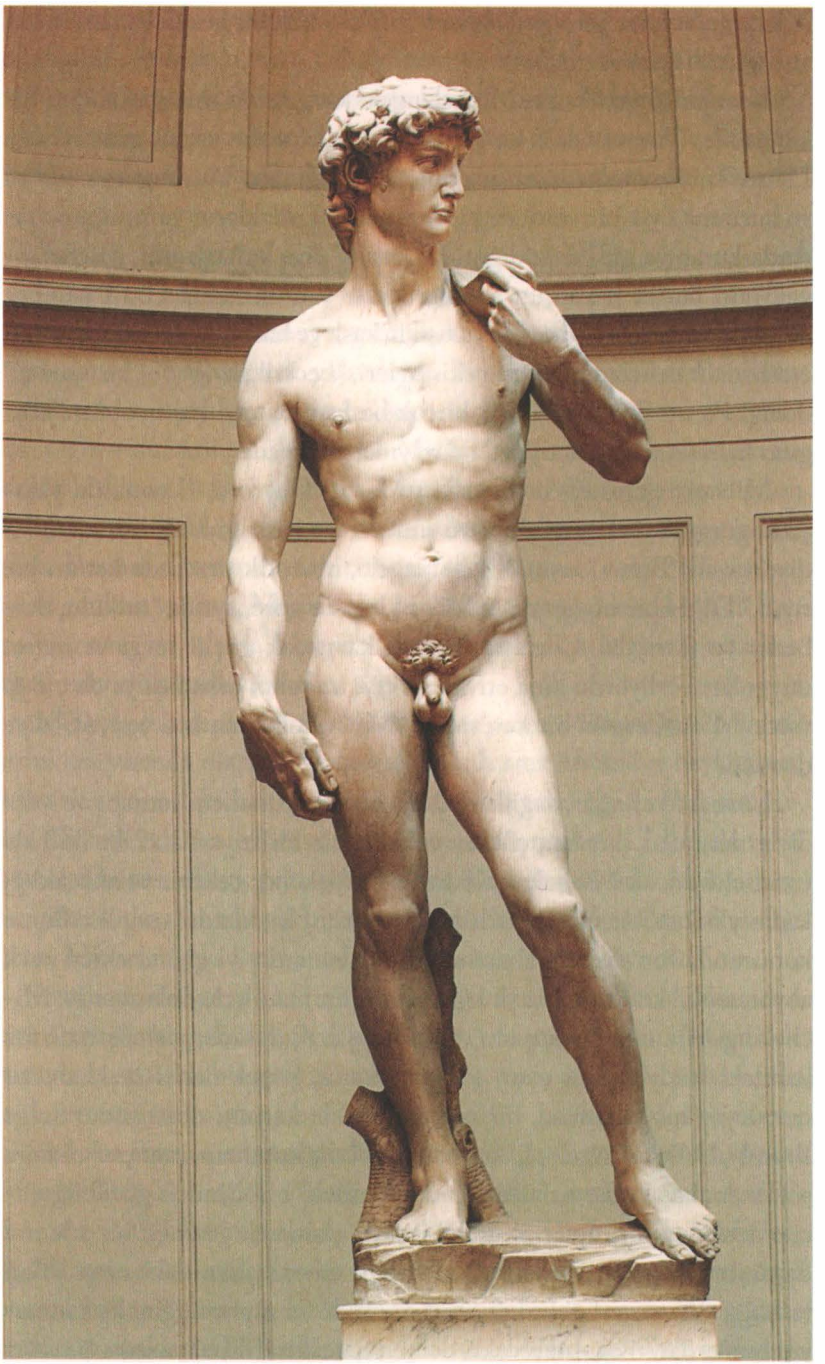
Leonardo bir gün, kendine has gül pembesi (*rosato*) tuniklerinden birini giymiş, bir arkadaşı ile Floransa'nın ana meydanlarından birinde yürüyordu. Küçük bir grup, Dante'den bir pasaj üzerinde tartışıyordu ve Leonardo'ya bu pasajın ne anlama geldiği hakkındaki düşüncesini sordular. Tam o sırada Michelangelo çıkageldi ve Leonardo bunu onun açıklayabileceğini söyledi. Michelangelo, Leonardo'nun kendisiyle alay ettiğini sanıp alındı. "Sen kendin açıkla," diye karşılık verdi. "Bronza dökülmesi için bir atın kalıbını çıkaran ama beceremeyip utanç içinde çalışmasına son vermek zorunda kalan sensin." Ve arkasını dönüp uzaklaştı. Başka bir zaman karşılaştıklarında, "Yani o ahmak

Milanolular sana gerçekten inandı mı?" diyerek bir kez daha lafı Sforza at heykeli fiyaskosuna getirdi.[12]

Leonardo'nun aksine, Michelangelo kavgacı bir mizaca sahipti. Bir keresinde, Floransa'daki bir şapelde yanında resim yapan genç sanatçı Pietro Torrigiano'ya hakaret etmişti. Torrigiano "Yumruğumu sıktım ve burnuna öyle bir vurdum ki kemik ve kıkırdakların yumruğum arasında kurabiye gibi dağıldığını hissettim" diye anlatıyordu. Michelangelo'nun burnu hayatının sonuna kadar yamuk kaldı. Hafif kambur sırtı ve pasaklı görünümüyle yakışıklı, kaslı ve havalı Leonardo'nun tam zıddıydı. Michelangelo'nun çekişmeleri, "beceriksiz [*goffo*] bir sanatçı" dediği Pietro Perugino dâhil, birçok başka sanatçıyı kapsıyordu; Perugino hakaret davası açtıysa da davayı kazanamadı.

Michelangelo'nun biyografisti Martin Gayford, "Leonardo yakışıklı, görgülü, belagat sahibi ve son derece zarif giyimli bir adamdı," diye yazar. "Buna karşın Michelangelo, nevrotik derecede ketum biriydi." Diğer bir biyografisti Miles Unger'e göre, ayrıca "tutkulu, derbeder ve fevriydi". Çevresindekilere karşı çok güçlü sevgi ve nefret duyguları besliyordu ama etrafında çok az yakın arkadaşı ya da çırağı vardı. Michelangelo bir keresinde, "Melankoli bana haz veriyor," diye demişti.[13]

Leonardo dindar değilken, Michelangelo inancın ıstırabı ve vecdiyle derinden sarsılan, çilekeş ve sofu bir Hristiyan'dı. Her ikisi de eşcinseldi ancak Michelangelo kendisine işkence çektirir ve anlaşıldığı kadarıyla katı bir cinsel perhiz uygularken, Leonardo sevgili edinme konusunda son derece rahat ve açıktı. Leonardo iyi giyinmekten zevk alıyor, renkli kısa tunikler ve kürk astarlı harmanilerle dolaşıyordu. Michelangelo'nun giyim kuşamı ve davranışları çok sade, gösterişsizdi; toz içindeki stüdyosunda uyur, çok az yıkanır, köpek derisi ayakkabısını neredeyse hiç çıkarmaz, bir parça ekmekle karnını doyururdu. Serge Bramly, "Michelangelo, Leonardo gibi eski kuşaktan, inançsız olduğu söylenen, baş belası Salai'nin önderliğindeki birbirinden güzel öğrencilerden oluşan gruplarla sürekli etrafta şişinerek gezinen bir adamın dayanılmaz cazibesi, zarafeti, kibarlığı, davranışlarındaki cana yakın tatlılığı, sanatseverliği ve her şeyin ötesinde de şüpheciliğini kıskanmayıp bunlardan tiksinmeyecekti de ne yapacaktı?" diye yazmıştı.[14]



Res. 97. Michelangelo'nun *Davut*'u.

Michelangelo, Floransa'ya döndükten kısa bir süre sonra, kocaman, hantal, beyaz bir mermer kütlesini İncil'de geçen hikâyeye göre Golyat'ı öldüren Davut'un bir heykeline dönüştürmekle görevlendirildi. Her zamanki gibi büyük bir gizlilik içinde çalışarak, 1504 yılının başlarında gelmiş geçmiş en meşhur heykeli ortaya çıkardı (res. 97). Beş metre on yedi santim yüksekliğinde, göz kamaştırıcı parlaklıktaki heykel, modelliğini genç Leonardo'nun yaptığı ve Verrocchio'nun Davut'u genç, güzel bir oğlan olarak yorumladığı versiyon da dâhil kendinden önceki tüm Davut heykellerini anında gölgede bıraktı. Verrocchio ve diğer heykeltıraşlar Davut'u genellikle ayaklarının dibinde Golyat'ın başıyla, zafer kazanmış genç bir oğlan olarak tasvir etmişlerdi. Michelangelo ise onu savaşa girmeye hazırlanan, çırılçıplak, yetişkin bir erkek olarak tasvir etmişti. Bakışları tetikte, ifadesi kararlıdır. Kayıtsız bir edayla, bir *contrapposto* pozisyonunda, yani ağırlığı bir bacağında, diğer bacağını öne atmış şekilde ayakta durmaktadır. Leonardo'nun resimde yaptığı gibi, Michelangelo da bedeni hareket ederken gösterir: Gövde hafifçe sağa, boyun sola dönüktür. Davut rahat, gevşemiş gözükse de boynundaki kasların gerilimini ve sağ elinin üstündeki damarların şişkinliğini görebiliriz.

Floransalı yöneticiler şimdiyse bu harikulade devasa heykeli nereye yerleştirecekleri sorusuyla karşı karşıya kalmışlardı. Bu konu o kadar büyük bir tartışma yarattı ki hoşnutsuzluk içindeki bazı kimseler protestolarını taş fırlatacak kadar ileri seviyeye taşıdı. Cumhuriyetle yönetilen Floransa'da bir komite oluşturuldu. Aralarında Filippino Lippi, Perugino, Botticelli ve elbette Leonardo'nun da bulunduğu otuz kadar sanatçı ve kanaat önderi meseleyi tartışmak üzere bir araya geldi. 25 Ocak 1504'te Duomo yakınlarında bir salonda toplandılar ve bitmiş heykeli karşılarına alıp onu yerleştirebilecekleri dokuz noktayı masaya yatırdılar. Bunlardan ikisi finale kaldı.

Michelangelo önceleri heykelinin Piazza del Duomo'daki katedralin girişinin önünde durmasını arzularken, çok geçmeden heykelin Floransa kentinin bir simgesi olmasının daha uygun olacağını düşünerek Palazzo della Signoria'nın önündeki meydana yerleştirilmesi gerektiğini savundu. Floransa'nın en iyi mimarlarından ve aynı zamanda bir heykeltıraş olan Giuliano da Sangallo, heykelin meydanın köşesinde

yer alan geniş kemerli Loggia della Signoria binasında, bir kemerin altında sergilenmesinin uygun olacağını düşünüyordu. Sangallo ve destekçileri *Davut*'un dış etmenlerden en iyi böyle korunacağını ileri sürmüştü ama heykelin oraya yerleştirilmesi aynı zamanda daha az dikkat çekmesi, tesirini yitirmesi ve daha az görünürlüğe sahip olması anlamına geliyordu. Heykelin bir kemer altında sergilenmesi fikrine destek çıkan kişilerden biri, "O bizi değil, biz onu görmeye gitmeliyiz," diye görüş belirtti.



Res. 98. Leonardo'nun defterinden Michelangelo'nun *Davut*'unun eskizi.

Leonardo, şaşırtıcı olmayan bir biçimde, heykele kemerin altında bir yer bulunmasını savunanların tarafında yer aldı. Konuşma sırası ona gelince, "Heykel, Giuliano'nun önerdiği gibi, Loggia'ya yerleştirilmeli ama duvar halılarının asıldığı korkuluk duvarına," dedi. Michelangelo'nun heykelinin gözlerden uzak bir köşeye yerleştirilmesini tercih ettiği açıktı.[15]

Leonardo ayrıca şaşırtıcı bir şey daha söyledi. Heykelin bir "edep süslemesi eklenerek" [chon ornamento decente] yerleştirilmesi gerektiğini öne sürdü. Kastettiği şey açıktı. Michelangelo Davut'u, belirgin kasık tüyleri ve cinsel organıyla hayli sakınmasız bir çıplaklıkta tasvir etmişti. Leonardo "yetkililerin merasimlerini baltalamayacak şekilde" bir edep süslemesinin eklenmesi gerektiğini söylüyordu. O sıralar bir defterine Michelangelo'nun *Davut*'unu temel alan ufak bir eskiz çizdi (res. 98). Dikkatli bakıldığında önerdiği şey görülebilir; Davut'un cinsel organlarını bronz bir yaprağı andıran bir şeyle edepli şekilde örtmüştü.[16]

Leonardo genel olarak çıplaklıkla ilgili iffet düşkünü sayılmazdı. *Vitruvius Adamı* çiziminden Salai'nin portrelerine, büyük keyifle defalarca çıplak erkek çizmişti; zamanında defterlerinde penisin sakınmadan gösterilmesi gerektiğini yazmıştı. Hakikaten de 1504'te, heykelin nereye yerleştirileceği tartışmalarının olduğu dönemde, kırmızı tebeşir ve mürekkeple çizdiği bir çıplak erkekte, psikolojik açıdan ilginç bir tavırla o sırada yirmi dört yaşındaki Salai'nin hafif toplu yüzüyle Michelangelo'nun *Davut*'unun (res. 31) fizyonomisi harmanlanmış gibidir.[17] Leonardo ayrıca, muhtemelen gelecekte bir gün *Davut*'a rakip bir heykel yapma niyetiyle önden ve arkadan çıplak ve kaslı Herkül eskizleri çizmiştir.[18] Yine de Michelangelo'nun kaslı, göze sokulan erkek çıplaklığında Leonardo'nun kabul edilemez gördüğü bir şey vardı.

Heykelin sergileneceği yere dair savaşı Michelangelo kazandı. *Davut* Michelangelo'nun atölyesinden tekerlekler üzerinde dört günde taşındı ve Palazzo della Signoria'nın girişine yerleştirildi. 1873'e kadar burada kaldıktan sonra Galleria dell'Accademia'nın içine taşındı ve bir kopyası 1910 yılında, yeni adıyla artık Palazzo Vecchio olarak bilinen binanın (eski Palazzo della Signoria) önüne yerleştirildi.

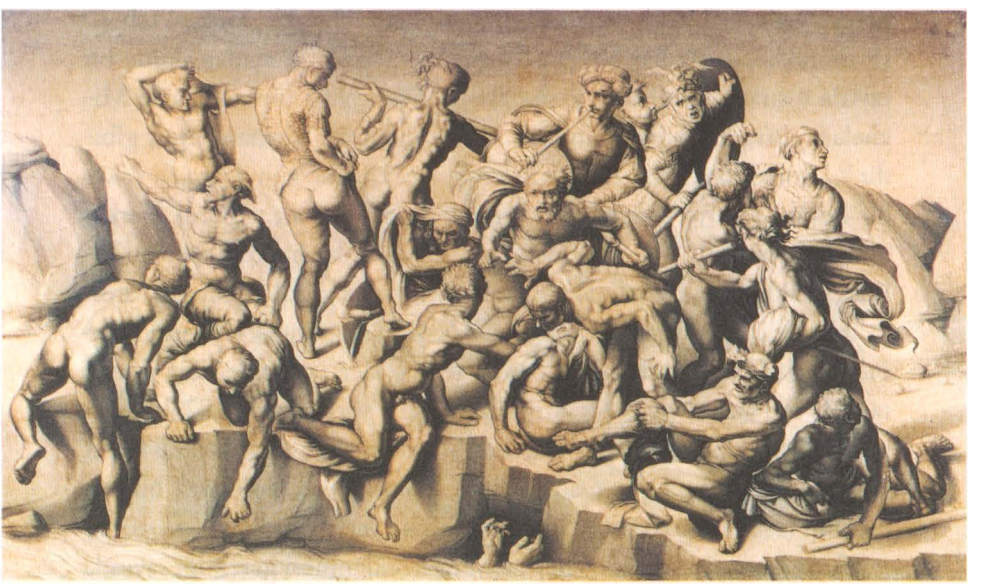
Ama Leonardo da bir "edep süslemesi" eklenmesi gerektiği savında başarıya ulaştı. Pirinç dökme yaldız süslemeli bir çelenk ve yirmi sekiz

bakır yaprak bağlanarak Davut'un cinsel organları örtüldü. Heykel en az kırk yıl böyle kaldı.[19]

REKABET

Davut heykeli Floransa'nın kent meydanında en göze çarpan noktaya yerleştirilir yerleştirilmez, Michelangelo'dan genel kurul salonunda Leonardo'nunkine eşlik etmek üzere bir savaş sahnesi resmetmesi istendi.

Bu, Signoria ve lideri Soderini tarafından dönemin en büyük iki sanatçısı arasındaki çekişmeyi kışkırtmak üzere alınmış, bilinçli bir karardı. O döneme ait tüm beyanatlar söz konusu durum için aynı kelimeyi kullanır: *concorrenza*, yani rekabet. Yıllar sonra Soderini'nin cenazesinde bir methiyeci, "Leonardo ile aralarında bir rekabet yaratmak için Michelangelo'yu karşı duvara bir resim yapmakla görevlendirdi, Michelangelo da Leonardo'yu alt etmek amacıyla resmine başladı," diyerek ona övgü düzmüştür. Çağdaşları sayılabilecek ressam ve yazar Benvenuto Cellini, Michelangelo'nun yaptığı taslağı överken, "Bir



Res. 99. Michelangelo'nun kayıp *Cascina Savaşı*'nın bir kopyası.

başka ressamla, Leonardo da Vinci ile rekabet içinde yapmıştır," diye belirtir.[20] Vasari de aynı kelimeyi kullanır: "Ressamların en nadidesi Leonardo da Vinci Genel Kurul Salonu'nda çalışırken o sırada Sancaktar olan Piero Soderini, Michelangelo'da gördüğü büyük yetenekten ötürü Salon'un bir kısmını onun yapacağı eser için ayırdı; Michelangelo'nun Leonardo'yla rekabete girerek öbür duvarı resimlemesi işte böyle gerçekleşti."

Michelangelo'ya sipariş edilen konu, Floransa'nın savaş meydanında kazandığı nadir zaferlerden bir diğeriydi: 1364'te Cascina Savaşı'nda Pisa karşısında kazanılan zafer.

Leonardo gibi Michelangelo da yaptığı resmi tamamlamayı başaramadı ve bu resmi de sadece çizdiği tam boy hazırlık taslağının –aralarından bir tanesi öğrencisi Bastiano da Sangallo tarafından yapılmış olan (res. 99)– kopyaları aracılığıyla biliyoruz.

Michelangelo, Leonardo'nun resmettiği sancak için verilen mücadele sahnesi gibi savaşın doruk noktalarından birine odaklanmak yerine, tuhaf bir biçimde önemsiz bir sahneyi resmetmeyi seçmiş ve yirmi kadar kaslı ve çıplak erkek tasvir etmiştir. Floransalı askerlerin Arno Nehri'nde yıkanırken düşmanın saldırıya geçtiği uyarısı aldıkları ve nehrin kıyısında kargaşa içinde kıyafetlerine sarıldıkları anı görürüz. Askeri tarih içinde görmeye hiç alışık olmadığımız bir anı tasvir eden ve odağında ıslak, çıplak erkek vücutları bulunan bu sahne hiçbir savaşta yer almamış ya da hiçbir muharebe görmemiş ama erkek bedenine takıntılı Michelangelo'ya uygun bir sahnedir. Jonathan Jones, "Michelangelo bütün yapıtlarında çıplak figürler tasvir etmenin cazibesine kapılmıştır," diye yazar. "Burada, göğsünü gere gere bunu bir takıntı olarak ortaya sermiş, bu alışkanlığına dikkat çekmiş, bu tutkusunu dramatize etmiştir... Genç Michelangelo'nun erkek bedeni karşısında tamamen kendinden geçtiğini önceden bilmeyen biri, artık bu durumu kesinkes öğrenecekti."[21]

Leonardo başka ressamları nadiren eleştirmiştir[22] ama Michelangelo'nun nehirde yıkanan çıplak figürlerini gördükten sonra "anatomik ressam" dediği ressam tipini defalarca yerin dibine soktu. "Kalası andıran, zarafetten yoksun, insan formundan çok, bir ceviz çuvalına ya da figürlerin kaslarından ziyade bir turp demetine bakıyormuşsunuz izlenimi veren çıplak figürler çizen" ressamlarla alay ederken rakibi

Michelangelo'ya atıfta bulunduğu açıktır. Leonardo *un sacco di noce* (bir ceviz çuvalı) ifadesini kullanmaktan hoşlanıyordu; Michelangelo'nun kaslı vücutlu çıplak figürlerini eleştirirken bu ifadeyi birden fazla kullanmıştır. "Vücuttaki tüm kaslar fazla belirgin resmedilmemeli... Yoksa bir insan figüründen çok, bir ceviz çuvalı çizmiş olursunuz."[23]

Bu noktada iki sanatçı arasındaki ayrımlardan biri yatmaktadır. Michelangelo birkaç yıl sonra Sistina Şapeli'nin tavanını resimle kaplarken, köşe figürleri olarak yirmi *ignudi*, atletik çıplak erkek eklemişti. Leonardo ise tam aksine, işlediği konuların "evrensel" doğasından gurur duyardı. "Ressam evrenselliği amaç edinmelidir çünkü bir şeyi iyi yapıp bir diğerini kötü yapmada büyük bir kendine saygı eksikliği bulunur. Sadece çıplak figürler çalışıp çeşitlilik arayışına girmeyenlerin çoğunda durum budur," diye düşünüyordu. "Bu, sert eleştirilmesi gereken bir kusurdur."[24] Leonardo elbette çıplak erkekler çizip resmetmekte mahirdi ama ondaki büyük ustalık, çeşitlilik ve tasavvur gerektiren hayal gücünden ve yaratıcılığından geliyordu. Leonardo ressamlara, "Anlatımcı resimler tasarlayan ressam, çeşitlilikten zevk almalı," diye yön göstermişti.[25]

Leonardo'nun Michelangelo'ya yönelik daha kapsamlı eleştirisi, resmin heykele göre daha üstün bir sanat formu olduğu savına dayanıyordu. Floransa Meclisi Genel Kurul Salonu'nda savaş temalı resimleriyle girdikleri rekabetin hemen sonrasında yazdığı bir paragrafta şunu öne sürdü:

> Resim, kendi içinde doğada algılanabilen her şeyi kucaklar ve içerir; heykel ise bunda yetersiz kalır. Mesela her şeyin renklerini ve renklerdeki soluklaşmaları gösteremez. Ressam nesneler ile göz arasındaki havanın renginde çeşitli ton farkları kullanarak farklı mesafeleri tasvir edebilir. Farklı tür nesnelerin buğuları ne güçlükte yarıp geçtiğini betimleyebilir. Dağlar ve vadilerin yağmurda bulutların arasından nasıl göründüklerini betimleyebilir. Tozun kendisini ve savaşçıların nasıl ortalığı toza dumana boğduğunu tasvir edebilir.[26]

Leonardo, elbette Michelangelo'nun heykellerine göndermede bulunuyordu ama eldeki kopyaları değerlendirdiğimizde, eleştirilerinin aynı zamanda Michelangelo'nun *Cascina Savaşı*'nı ve hatta bazı tamamlanmış resimlerini de kapsadığı açıktır. Diğer bir deyişle Michelangelo,



Res. 100. *Doni Tondo*, Michelangelo

bir heykeltıraş gibi resim yapıyordu. Michelangelo keskin çizgilerle biçimleri tasvir etmekte başarılıydı ama *sfumato*, gölgelendirme, ışık yansımaları, belli belirsiz görüntüler ya da renk perspektifindeki değişikliklerde pek yetenek sergileyemiyordu. Keskiyi fırçaya tercih ettiğini açıkça söylemişti. Birkaç yıl sonra Sistina Şapeli'nin tavanına başladığında yazdığı bir şiirde, "Doğru yerde değilim, ben bir ressam değilim," diye itirafta bulunmuştu.[27]

Michelangelo'nun Signoria rekabeti dolaylarında yağlıboya ve tempera ile yaptığı pano resmi Doni Tondo'ya (res. 100) baktığımızda, Leonardo ile Michelangelo'nun tarzları arasındaki farkı görebiliriz. Michelangelo Leonardo'nun *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte* tablosu için yaptığı ve Floransa'da sergilendiğinde sansasyon yaratan taslaktan etkilenmiş gibidir.

Karakterlerin bükülmüş bedenlerinin birbirlerine yakın konumlandırılmasıyla Michelangelo'nun versiyonu, benzer bir anlatımcı etkiye sahiptir. Ancak benzerlik bu kadardır. Michelangelo, resmine belirgin bir şekilde Yusuf'u eklemiştir; Leonardo ise belki de sadece Freud'un açıklayabileceği nedenlerle hiçbir yapıtında Yusuf'a dikkat çekecek şekilde yer vermemiştir. Michelangelo'nun üç temel figürü, canlı renkler kullanmasına rağmen resmedilmiş değil, heykeli oyulmuş gibi görünür; can taşımazlar, ifadeleri etkileyicilik ya da gizemden yoksundur. Arka planda doğa değil, onun en gözde motifi yer alır: girip yıkanacakları bir nehir bulunmamasına rağmen aylak aylak, biraz da amaçsızca yayılmış çıplak erkekler. Bunlar, Leonardo'nun hava ya da uzaklık perspektifi kavrayışından hiçbir iz taşımaksızın, tamamen odağa çekilmişlerdir. Unger, "Michelangelo Leonardo'nun meşhur *sfumato*sunu hiç kullanmazdı," diye yazar. Gayford *Doni Tondo*'nun "resimde Leonardo'nun fikirlerinin neredeyse karşı savına" denk geldiğini söyler.[28]

Michelangelo'nun resmi belirgin, keskinleştirilmiş dış çizgilere sahiptir. *Sfumato* ile bulanıklaştırılmış sınırlar âşığı Leonardo ise felsefi, optik, matematik ve estetikle ilişkili gerekçelerle bu tarz çizgilere şiddetle burun büküyordu. Michelangelo nesneleri tanımlamak için Leonardo gibi gölgeleri kullanmak yerine çizgilere başvuruyordu; bu yüzden Michelangelo'nun resimleri üç boyutludan çok düz görünür. Bazı hazırlık çalışmalarının ortaya koyduğu gibi, *Cascina Savaşı* resminde de keskin çizilmiş konturlar bulunuyordu. Sanki Leonardo'nun hareketle bulanıklaştırılmış tozlu ve sisli bir savaş sahnesi yaratma yöntemine ve Leonardo'nun diğer eserlerindeki *sfumatura* [tonlar arası geçiş] kullanımına bakmış ve tam aksini yapmaya karar vermişti. Birbirine taban tabana zıt yaklaşımları Floransa sanatındaki iki okulu temsil eder: Bir tarafta *sfumato* ve *chiaroscuro* kullanımını öne çıkaran Leonardo, Andrea del Sarto, Raffaello, Fra Bartolomeo gibileri ve diğer taraf ta, vurgulu dış çizgilere dayalı bir *disegno* [çizim, desen] yeğleyen Michelangelo, Agnolo Bronzino, Alessandro Allori gibi isimler vardır.[29]

YARIM BIRAKIŞ

1505 ilkbaharında Floransa Meclisi için yapacağı resme henüz başlamamış olan Michelangelo, Papa II. Julius'un Roma'da bir lahit yapması

davetini kabul etti. Leonardo, adeta Michelangelo'nun yokluğundan güç bulmuşçasına kendini savaş sahnesini çizmeye verdi. Ancak saati saatine uymayan kaprisli Michelangelo, kendisine yeterince saygılı davranmadığını düşünen papayla anlık bir tartışma yaşadı. (Leonardo ve Michelangelo gibi sanatçılar öyle bir konuma ulaşmışlardı ki papalar ve markiler bile bazen onlara saygıyla boyun eğmek durumunda kaldırdı.) Michelangelo, "Papaya beni bundan sonra istiyorsa başka bir yerde aramasını söyleyin," buyurdu ve Nisan 1506'da Floransa'ya döndü.

Onun Floransa'ya geri dönüşü, her zamanki gibi işi ağırdan alan ve yağ temelli boya karışımını duvara tutturmakta sıkıntı yaşayan Leonardo'nun tadını iyice kaçırdı. Nihayetinde Milano'ya geri dönecek ve *Anghiari* duvar resmi, yarıda bırakılmış projelerini içeren uzun listedeki yerini alacaktı. Michelangelo da Floransa'dan tekrar ayrılacak, diz çökerek papadan af dileyecek ve Roma'ya dönecekti. Orada bir on yıl daha kalıp Sistina Şapeli'nin tavanını resimleyecekti.[30]

Dolayısıyla iki resim de tamamlanamadı. İki sanatçının da yapıtlarının ebediyen karanlığa karışması, ne ironiktir ki onları yere göğe sığdıramayan ressam-biyografi yazarı Vasari'nin elinden gerçekleşti. 1560'larda Vasari'ye genel kurul salonunun renovasyonu işi verildi. Vasari kendi tasarladığı altı savaş sahnesi resmetti. Geçtiğimiz yıllarda, aralarında yüksek teknoloji sanat teşhisçisi Maurizio Seracini'nin de bulunduğu bir grup uzman, Leonardo'nun resminin bir kısmının Vasari'ninkinin altında hâlâ duruyor olabileceğini keşfetti. Vasari'nin yapıtına açılan minik delikler duvarın alt katmanında Leonardo'nun resmine ait olabilecek boya maddelerini ortaya çıkardı. Ancak yetkililer Vasari'nin duvar resmine zarar verebileceği için incelemenin derinleşmesine izin vermedi.[31]

Bir kez daha, Leonardo'nun bir yapıtı yarım bırakmasının ardında yatan nedenleri bulmak üzere kafa yormamız gerekiyor. En bariz neden, malzemelerle yaşadığı sorunlardı. Vasari, "Duvara resmi yağlıboyayla yapma arzusu üzerine, duvarda yapıştırıcı amaçlı öyle koyu bir karışım hazırlamıştı ki üzerini boyamaya başladığında dökülmeye başlamıştı; işe yaramadığını gördüğünde derhal bunu kullanmaktan vazgeçmişti," diye anlatır.[32] Bunun üstüne bir de Michelangelo'nun nefesini sürekli ensesinde hissettiren varlığının yarattığı tedirginlik ekleniyordu.

Leonardo rekabetçi bir kişiliğe sahip değildi, kendini içinde bulduğu bu rekabetten rahatsızdı.

Bence Leonardo'nun verilen bu işi yarım bırakma kararı almasında daha sanatsal bir zorluğun payı vardı. *Son Akşam Yemeği*'ni resmederken, büyük bir duvar resmindeki, bir odadaki çeşitli noktalardan görülebilecek bir görsel perspektif elde etmenin zorluğu üzerine çok kafa yormuştu. Geleneksel merkez noktalı perspektif şeması sahnenin kimi kısımlarının çarpık görülmesine yol açacaktı. Başka ressamlar büyük bir resimdeki figürlerin odanın farklı noktalarından bakıldığında nasıl orantısız görünebileceğini ya fark etmezdi ya da bu durumu görmezden gelmeyi yeğlerdi. Ancak Leonardo optik, matematik ve perspektif sanatı konularında takıntılıydı.

Son Akşam Yemeği'nde, yapıtının farklı izleme noktalarından gerçekçi görünmesi için çeşitli hileler ve yanılsamalara başvurmuştu. Resimden hayli uzakta bir "tercih edilecek izleme noktası" oluşturabildi; bunun ideal olarak resmin genişliğinin on ila yirmi katı bir mesafe olduğunu hesaplamıştı. Ancak Floransa Meclisi'nin genel kurul salonunda resim yapması gereken alan on altı metre yetmiş beş santim, yani *Son Akşam Yemeği*'nin iki katı kadardı ve bu duvar resmi en çok yirmi bir metre geriden izlenebilecekti ki bu mesafe, resmin genişliğinin iki katından bile azdı.

Dahası resim, dört duvarla çevrili bir yemek salonunun duvarında dört duvarla çevrili bir yemek salonunun tasvir edildiği *Son Akşam Yemeği*'nden farklı olarak, gün ışığıyla aydınlanmış bir dış mekân sahnesini betimleyecekti. Perspektifin hangi açıdan bakılırsa bakılsın inandırıcı görünmesini sağlamanın güçlüğünün üstüne, bir odanın içinden izlenecek bir açık hava sahnesinde doğrudan gelen ve yansıyan ışık ve gölgeleri gösterebilme zorluğu da biniyordu. Leonardo yetkililere salonda dört yeni pencere daha açtırdı ama bu da zorlukların üstesinden gelmesine yetmedi.[33]

O, başka sanatçıların göz ardı edeceği zorluklarla yüzleşmişti, ancak bunları göz ardı edemeyecek ölçüde mükemmeliyetçiydi. Bu yüzden fırçasını bıraktı. Bu, bir daha hiçbir kamu siparişi alamayacağı anlamına geliyordu. Bir yandan da bu tercihi tarihe güvenilir, usta bir ressamdan çok, takıntılı bir deha olarak geçmesine yol açtı.

"DÜNYA EKOLÜ"

Yarım kalan savaş sahneleri tarihteki en etkili kayıp resimlerden ikisine dönüşmüş ve Yüksek Rönesans'ın şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Kenneth Clark'a göre, "Leonardo ve Michelangelo'nun elinden çıkan bu savaş sahnesi taslakları Rönesans'ın dönüm noktasıdır."[34] Floransa'da 1512'ye kadar sergilenmişlerdir ve genç sanatçılar onları görmek için akın etmiştir. Onlardan biri de heykeltıraş Cellini'ydi. Cellini, sergilenen rekabeti otobiyografisinde şu sözlerle anlatır: Bu taslaklardan biri Medici Sarayı'nda, diğeri de Papalık Salonu'nda bulunuyordu; sergilendikleri süre boyunca bir dünya ekolü görevi gördüler."[35]

Vasari'nin aktardığına göre, Raffaello sırf çok büyük bir dalgalanma yaratan bu taslakları görmek için Floransa'ya seyahat etti ve onların farklı versiyonlarını çizdi. Tamamlanmamış bu iki yapıtın hayat fışkıran ayrıntıları sonraki kuşakların imgelem ve ifade biçimlerini derinden etkiledi. Jonathan Jones, "Çılgına dönmüş yüzler, canavarımsı zırhlar, çarpılmış bedenler, bükülmüş duruşlar, masklar ve azgın atlar... Genel Kurul Salonu'ndaki iki devasa resmin tüm bu unsurları, on altıncı yüzyıl sanatçılarına bir gariplikler ziyafeti sundu," diye yazmıştır. "Bu fantastik yapıtlarda, iki deha mutlak bir gariplikte birbirini geride bırakmaya uğraştı."[36]

Bu çarpışma, iki sanatçının itibarlarını yükseltmede başka hiçbir karşılaşmanın yaratamayacağı bir etki ortaya çıkardı. Leonardo ve Michelangelo büyük birer ilham kaynağı haline geldiler ve o zamana dek yapıtlarını nadiren imzalayan diğer sanatçıların aynı şeyi yapmalarını sağlayan yolu açtılar. Papa'nın Michelangelo'yu görevlendirmesi ve Milanolular ile Floransalıların Leonardo'dan hizmet almak üzere rekabete girişmesi, bu süper sanatçıların kendini hemen belli eden bir tarza, sanatsal kişiliğe ve kendilerine has bir dehaya sahip olduklarının görülüp onaylanması demekti. Zirvedeki bu sanatçılar artık yerlerinin bir başkasıyla doldurulabileceği zanaatkâr sınıfının birer üyesi muamelesi yerine, emsalsiz birer yıldız muamelesi görüyordu.

26. BÖLÜM

Milano'ya Dönüş

SER PIERO'NUN ÖLÜMÜ

Leonardo *Anghiari Savaşı*'yla uğraşırken babası öldü.

Karmaşık bir ilişkileri vardı. Piero da Vinci, Leonardo'yu asla nüfusuna geçirmedi, ancak bu duygusuzca bir davranış kadar, isteyerek ya da istemeden yapılmış bir iyilik olarak da görülebilir. Nüfusuna geçirseydi lonca yasalarının zorlaştırıcı şartlarına rağmen Leonardo'dan noter olması beklenebilirdi ve Piero bu mesleğin oğluna uygun olmadığını biliyordu. Piero oğlunun en az üç büyük sipariş almasına yardımcı olurken bir yandan da onu işi teslim etmeye zorlayacak biçimde hazırlanmış katı sözleşmeler kaleme aldı. Leonardo verilen siparişi teslim etmek konusunda başarısız olduğunda bu durum, muhtemelen aralarında gerginlik yaşanmasına sebep oluyordu.

Leonardo'nun annesiyle evlenmeyen Piero sonradan dört kez evlendi. Son iki karısı Leonardo'dan çok daha gençti ve Piero bu iki eşinden, çoğu Piero yetmişlerindeyken doğan dokuz erkek ve iki kız çocuk sahibi oldu. Leonardo'nun tüm üvey kardeşleri çocuğu olacak yaştaydı ve onu ailenin mirasçılarından biri olarak görmüyorlardı.

Piero'nun ölümüyle aile içi dinamiklerdeki gerginlik su yüzüne çıktı. Leonardo aile geleneğini takip eden bir noter edasıyla babasının ölümünü defterine kaydetti. Tuttuğu kayıt, bir noterin titizliğini sergilemekten uzaktır; Leonardo'nun telaşlı ve tedirgin olduğu izlenimini

verir. Temmuz 1504'te yaptığı harcamaların listesiyle doldurduğu bir sayfaya, örneğin, "evin ihtiyaçları için Salai'ye bir florin," gibi devam eden notlarla birlikte şöyle yazmıştır: "Çarşamba günü saat yedide Ser Piero da Vinci öldü, 9 Temmuz 1504'te."[1] Burada şöyle bir tuhaflık vardır: O yıl, 9 Temmuz, bir Salı günüydü.

Sonrasında Leonardo daha da alışılmadık bir şey yaptı. Hep yapageldiği çeşitli geometrik çizimlerin ve birkaç sütunluk toplama işlemlerinin yer aldığı başka bir sayfanın sağ üst köşesinde, aynı bilgiyi yaygın tarzda soldan sağa eğimli bir el yazısıyla tekrar yazdı. El yazısına dikkatli bakıldığında notun sayfanın geri kalanından farklı bir mürekkeple yazıldığı görülür. Normal doğrultuda özenli bir el yazısıyla yazılmış olması bu notu yardımcılarından birine dikte ettirmiş olabileceğini akla getiriyor. Not, "Çarşamba saat 7'de," diye başlıyor. Bundan sonra "öldü" kelimesinin gelmesi beklenirdi ama cümle burada kesilmiş ve üstü çizilmiş. Bir sonraki satırda metin baştan yazılmış: "9 Temmuz 1504 Çarşamba günü saat yedide, Palazzo del Popolo'da noterlik yapan babam Ser Piero da Vinci saat yedide öldü, seksen yaşındaydı, arkasında on oğul ve iki kız bıraktı." Günde yine yanlışlık vardır ve saati iki kez tekrarlamıştır. Ayrıca babasının yaşını da yanlış yazmış, fazladan iki yaş eklemiştir: Piero öldüğünde yetmiş sekiz yaşındaydı.[2]

Piero'nun on oğlu olduğunu söylerken Leonardo kendini de sayıyordu. Buna karşın babası ona mirasından hiçbir şey bırakmadı. İlerlemiş yaşına ve bir noter olmasına rağmen bir vasiyet hazırlamamıştı. Leonardo'yu mirastan mahrum bırakmak için özel bir çaba sarf etmemiş olduğunu varsaysak dahi vasiyet bırakmadan öldüğünde mirasının yalnızca meşru oğulları arasında bölüştürüleceğini biliyordu. Belki de zaten başarılı bir kariyer sahibi olduğundan Leonardo'ya para bırakması gerekmediğini düşünmüştü. Oysa Leonardo hiçbir zaman rahat bir yaşam sürecek kadar varlıklı olmamıştı. Belki de Piero mirastan pay aldığı takdirde oğlunun aldığı siparişleri tamamlama konusunda daha da umursamaz davranacağını düşünmüştü. Kuvvetle muhtemel sebepse Leonardo'nun onun yasal mirasçısı olmaması, ilişkilerinin gergin olması ve Piero'nun bunu değiştirmek için bir neden görememesiydi. Leonardo'yu bu dünyaya bir *illegitimo* olarak getirmiş, onu çocuğu olarak üstüne almamış ve ölümüyle onu tekrar gayrımeşrulaştırmıştı.[3]

FLORANSA'DAN AYRILIŞ

Leonardo 1482 yılında, Floransa'dan Milano'ya ilk taşınışı sırasında *Müneccim Kralların Tapınması* tablosunu yalnızca taslağı çizilmiş olarak yarım bırakmıştı. 1506'da, ikinci kez taşınmaya karar verdiğinde ise *Anghiari Savaşı* benzer şekilde, boyanmamış bir şaheser adayı olarak yarım kaldı. Leonardo yedi yıl boyunca Milano merkezli bir yaşam sürecek ve Floransa'ya yalnızca kısa süreli ziyaretlerde bulunacaktı.

Milano'ya gitmek için bu seferki mazereti, *Kayalıklar Bakiresi*'nin ikinci versiyonuna dair yaşanan ihtilafı çözmekti. Leonardo ve bu resimde işbirliği yaptığı Ambrogio de Predis paralarını alamamış ve meseleyi mahkemeye taşımışlardı. Meseleyi çözmesi için tayin edilen hakem Nisan 1506'da resmin *imperfetto* olduğuna hükmedip –yani resim hem "yeterince iyi değildi" hem de "tamamlanmamıştı"– ressamların aleyhine karar verdi. Kararda Leonardo'nun resme yeterince katkıda bulunmadığı özellikle belirtilerek ressamlara ödeme yapılabilmesi için onun gelip son rötuşları kendi eliyle yapması şart koşuldu.

Leonardo isteseydi *Kayalıklar Bakiresi* siparişinden kalan alacaklarından vazgeçerek Milano'ya dönmesi için yapılan çağrıya uymayabilirdi. Ne yapacağına karar verirken para asla belirleyici bir etken olmamıştı; ayrıca Floransa'da kalıp *Anghiari Savaşı*'nı bitirseydi de aynı parayı kazanacaktı. Milano'dan gelen çağrıyı dikkate almasının sebebi, oraya gitmek istemesiydi. Ne resmetmekte olduğu savaş sahnesiyle cebelleşmeye devam etmek ne bir heykeltıraş gibi resim yapan, kendisinden daha genç bir sanatçıyla rekabet etmek ne de üvey kardeşleriyle aynı şehirde yaşamak istiyordu.

Floransalı yetkililer kısmen diplomatik nedenlerden Mayıs 1506'da Leonardo'nun şehirden ayrılmasına gönülsüzce izin verdiler. Floransa'yı Borgia ve diğer potansiyel işgalcilere karşı koruyan güç, o sırada Milano'nun kontrolünü elinde bulunduran ve *Son Akşam Yemeği* ile ressamına büyük bir hayranlık duyan Fransa kralı XII. Louis'ydi. Floransalı yöneticiler Leonardo'nun, hiç olmazsa geçici bir süreliğine Milano'ya dönmesini arzuladığını beyan eden Louis'nin isteğini geri çevirmeye cüret edememişlerdi. Ama Milano'da kalıcı olmasını istemediklerinden Leonardo'ya üç ay içinde geri döneceğini taahhüt ettiği noter tasdikli bir belge imzalattılar. Belgeyi Leonardo'nun banka

müdürü de imzaladı ve Leonardo geri dönmediği takdirde ödenecek 150 florin'lik pera cezasının yükümlülüğü altına girdi. (Leonardo *Kayalıklar Bakiresi* için nihai ödemeyi aldığında eline sadece 35 florin geçecekti.)

Leonardo'nun üç ayı dolmak üzereyken, yakın bir gelecekte Floransa'ya dönmeyeceği belli olmuştu. Floransa'nın taleplerinden kurtulmak ya da para cezasına çarptırılmamak için Fransız hamilerine uzatmalı ve baş döndürücü bir diplomatik girişimler silsilesi başlattırdı. Ağustos 1506'da Fransa'nın Milano valisi Charles d'Amboise, biri nazik, diğeri daha sert bir dille kaleme alınmış iki resmi mektup gönderdi. Bu mektuplarda "önceki bütün taahhütlere rağmen" Leonardo'nun Floransa'dan ayrılığının uzatılması gerektiği çünkü kralın ondan istediği bütün projeleri henüz tamamlamadığı belirtiliyordu. Floransa yöneticileri Leonardo'nun Eylül sonunda geri döneceği düşüncesiyle bu talebe boyun eğdiler.

Bekleneceği üzere bu gerçekleşmedi ve ekim ayının başlarında Floransa *gonfalonieresi* Soderini'nin sonunda sabrı taştı. Milanolu yetkililere Leonardo'nun şerefine dil uzatan ve durumun iki şehir arasındaki ilişkilere zarar vereceği uyarısında bulunan bir mektup gönderdi. "Leonardo Cumhuriyet'e karşı olan yükümlülüklerini yerine getirmedi; bizden yüklü miktarda para aldı ama kendisine sipariş edilen görkemli esere başladıktan sonra hiçbir ilerleme göstermedi," diye yazdı. "Bu konuda bizden daha fazla talepte bulunulmasını istemiyoruz çünkü bu görkemli eser tüm vatandaşlarımızın yararınadır ve Leonardo'yu yükümlülüklerinden azat edersek görevimizi yerine getirmemiş oluruz."[4]

Fakat Leonardo Milano'da kaldı. Charles d'Amboise Floransalı yöneticilere tumturaklı ve tatlı-sert bir cevap göndererek, biraz da övgüyle Leonardo'nun Milano'da sevildiğini belirtti ve onun Floransa'da özellikle mühendislik yetenekleri itibarıyla kıymetinin yeterince bilinmediğini ima etti. "Biz onu tanışmadan önce de seviyorduk ama onunla tanıştıktan ve birlikte zaman geçirdikten, üstüne çeşitli alanlardaki hünerlerini bizzat gözlemledikten sonra açıkçası resim sanatında nam salmış adının, çok büyük başarılara imza attığı diğer ilim dallarında hak ettiği övgüyü toplamadığı kanaatindeyiz." Her ne kadar Leonardo'nun dilediği takdirde Floransa'ya geri dönmekte özgür olduğunu kabul etse de Floransalıların öz evlatlarına daha iyi davranmalarını

fütursuzca tavsiye ettiği suçlayıcı bir cümle de eklemişti: "Böylesine zengin yetenekleri olan bir insanı kendi yurttaşlarına tavsiye etmek yerinde olacaksa size onu canı gönülden tavsiye ediyoruz; onun servetini ve refahını ya da sahip olduğu şerefi artırmak için yapabileceğiniz her şeyin, ona olduğu kadar bize de en büyük mutluluğu vereceğini ve size bu konuda yardım edeceğimizi taahhüt ediyoruz."[5]

Bu noktada, Leonardo'yu hâlihazırda "resmi ressam ve mühendisi" (*nostre peintre et ingeneur ordinaire*) olarak atamış olan Kral Louis Blois'daki Fransız sarayından duruma bizzat el koydu. Floransa'nın elçisini huzuruna çağırarak, buyurgan bir dille kendisi Milano'ya gitmeden Leonardo'nun oradan ayrılmamasını talep etti. "Signoria'nız bana bu hizmeti sağlamak zorunda," diye ısrarla belirtti. "O birinci sınıf bir usta ve ben onun elinden çıkma çeşitli şeyler istiyorum; küçük Meryem resimleri ve hoşuma giden başka şeyler, belki de ondan bir portremi yapmasını isterim," dedi elçiye. Floransalı yetkililer askeri alandaki himayesine muhtaç oldukları kralın isteklerini yerine getirmekten başka şansları olmadığını gördüler. Signoria cevap verdi: "[Floransa] için kralın isteklerine boyun eğmekten daha büyük bir kıvanç olamaz... Salt adı geçen Leonardo değil, tüm Floransalılar kralın emirlerine amadedir."[6]

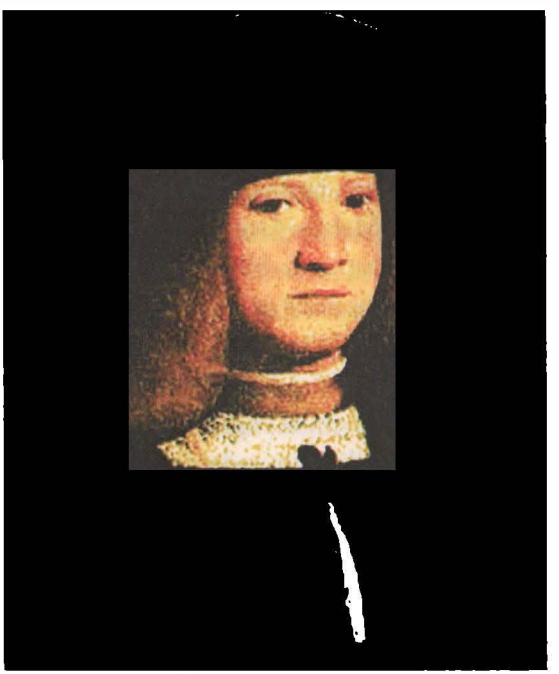
Dolayısıyla Louis Mayıs 1507'de, Milano'ya gelirken yol üstünde, Cenova'da çıkan bir isyanı bastırmasının ardından muzaffer bir edayla şehre ayak bastığında Leonardo hâlâ oradaydı. Geçit töreni üç yüz silahlı asker ve "Dört ana erdemle bir elinde bir ok, diğer elinde bir şeref ve zafer madalyası tutan Tanrı Mars'ı taşıyan atlı bir zafer arabası" ile yapıldı.[7]

Kralın gelişinin şerefine günlerce şenlik ve gösteriler düzenlendi, Leonardo, elbette bunların tasarlanmasında rol oynadı. Şehir meydanında bir turnuva yapıldı. Leonardo'ya portresini yaptırma arzusu hâlâ karşılanmamış olan Isabella d'Este de maskeli balodaydı.[8] Floransa Cumhuriyeti, Savonarola'dan sonra bu tür şenliklere olan düşkünlüğünü sınırlandırmıştı ama Milano hâlâ büyük bir zevkle bunların keyfini çıkarıyordu ki Leonardo'nun Milano'yu sevmesinin nedenlerinden biri de buydu.

FRANCESCO MELZI

Leonardo 1507'de, Milano'da on dört yaşındaki Francesco Melzi'yle tanıştı (res. 101). Francesco önde gelen bir asilzadenin oğluydu; Milano milis kuvvetlerinde yüzbaşı olan babası sonradan şehrin tahkimatının güçlendirilmesinde inşaat mühendisliği de yapmıştı ve bunlar, Leonardo'nun büyük ilgi duyduğu alanlardı. Melziler tepeden Milano'ya bakan bir nehrin kıyısındaki Vaprio kasabasının en büyük villasında yaşıyordu. Leonardo'nun sık sık gidip kaldığı bu villa onun adeta ikinci evi oldu.[9]

Leonardo o sırada elli beş yaşındaydı ve ne bir oğlu ne de bir varisi vardı. Genç Francesco umut vaat eden bir sanatçıydı, Salai'den biraz daha narin bir tatlılığa sahipti ve belli ölçüde yetenekliydi. Babasının izniyle ve gayrıresmi bir anlaşma ya da yasal bir sözleşme yoluyla Leonardo tarafından evlat edinildi; bu anlaşma, yankısını on yıl sonra,



Res. 101. Boltraffio'nun fırçasından Francesco Melzi.

Leonardo'nun mirasında bulacaktı. Leonardo genç Melzi'nin yasal koruyucusu, manevi babası, üvey babası, öğretmeni ve işvereni rollerini üstlendi. Günümüzden bakıldığında bu karar bize tuhaf gelebilir ama Melziler için bu, oğullarının dönemin en yaratıcı sanatçısı olan bir yakın aile dostlarının öğrencisi, mirasçısı ve yazmanı olması için bir fırsattı. Leonardo sonrasında Melzi ailesinin hepsiyle yakın ilişkisini sürdürdü, hatta aile villasının tadilatının tasarımında yardımcı oldu.

Hayatının geri kalanında Francesco Melzi hep Leonardo'nun yanında oldu. Kişisel asistanı ve yazmanı olarak çalıştı, mektuplarını yazdı, evraklarını takip etti ve Leonardo'nun ölümünden sonra bunları sakladı. Zarif, italik bir yazısı vardı; Leonardo'nun defterlerinde hep onun tuttuğu notlar yer alır. Ayrıca Leonardo'dan resim dersi alıyordu. Hiçbir zaman usta bir ressam olamasa da aralarında ünlü bir Leonardo portresinin de yer aldığı kimi kayda değer çizimler yapmış, Leonardo'nun pek çok yapıtının kopyasını çıkarmış iyi bir sanatçı ve teknik ressamdı. Yeteneği, verimliliği ve sebatkâr mizacıyla Leonardo'ya sadık ve Salai'ye kıyasla daha az karmaşık ve şeytansı bir yoldaş oldu.

Yıllar sonra Melzi'yle tanışan biyografist Vasari onun "çok güzel bir oğlan" [*bellissimo fanciullo*] olduğunu ve Leonardo tarafından çok sevildiğini [*molto amato da*] yazdı. Vasari, Salai için de benzer ifadeler kullanmıştır ama Melzi ile Leonardo arasındaki ilişkinin romantik ya da cinsel bir boyut taşıyıp taşımadığı belirsizdir. Ben taşımadığını düşünüyorum. Babasının Melzi'yi Leonardo'ya böyle bir ilişkiyi onaylayarak teslim etmiş olması uzak bir ihtimal. Ayrıca Leonardo'nun ölümünden sonra Melzi'nin önde gelen soylu bir kadınla evlendiğini ve sekiz çocuğu olduğunu da biliyoruz. Leonardo'nun yaşamında sıkça karşımıza çıkan sis perdesi, Melzi ile arasındaki ilişkinin gerçek mahiyetini de tam mânâsıyla bilmemizi engelliyor.

Açık olan, aralarındaki ilişkinin sadece yakın değil, ailevi olduğudur. Leonardo'nun 1508 başlarında yazdığı mektup, hem ona duyduğu düşkünlüğü hem de onun karşısındaki kırılganlığını yansır:

> İyi günler Üstat [*Messer*, soyluluğuna hürmeten bir hitap] Francesco,
>
> Tanrı aşkına, neden size yazdığım onca mektuptan bir tekine bile karşılık vermediniz? Bekleyin, hele bir oraya geleyim, Tanrı'nın izniyle size o kadar çok mektup yazdıracağım ki pişman olacaksınız.[10]

Bunu Melzi'ye yazılmış bir başka mektup taslağı izler, bu seferki biraz daha mesafeli bir dille kaleme alınmıştır. Kralın ödeme olarak Leonardo'ya bahşettiği su kullanım hakkıyla ilgili çözülmesi gereken bir problem ve Leonardo'nun beklediği bazı cevaplar vardır: "İdareciye ve size yazdım, sonra tekrar yazdım ama hiçbir cevap alamadım. Bu yüzden bir iyilik yapıp neler olup bittiğini bana bildirmenizi rica ediyorum."

Mektuptan anlaşıldığı kadarıyla Leonardo mesajları o sıralar yirmi yedi yaşında olan Salai vasıtasıyla gönderiyordu. Bu da Leonardo'nun uzatmalı yoldaşının bu daha genç, aristokrat ve ev halkının hayli kalburüstü yeni üyesi hakkında ne düşündüğünü insana sordurtuyor. Her ikisinin de sonraki on yıl boyunca Leonardo'nun yanında kaldığını ve Melzi'nin daha yüksek bir maaş aldığını biliyoruz. Leonardo'nun Salai ile arasını hoş tutmak için çaba göstermek zorunda kaldığına dair bir ipucu da mevcut. Tam o sıralar, 1508'de, daha önce bahsedilen dikte ettirdiği not defterlerinden birinde yer alıyor: "Salai, savaş istemiyorum, barış istiyorum. Artık savaşmak yok, teslim oluyorum."[11]

Melzi Leonardo'nun sevgilisi olsa da olmasa da Leonardo için bir sevgiliden daha önemli biri haline gelmişti. Sevecek bir oğula ihtiyaç duyan Leonardo onu oğlu gibi sevdi. Melzi'nin cazibeli ve hoş biri olması kuşkusuz Leonardo'nun onu maiyetine dâhil etmesinin nedenlerinden biriydi. Ama ayrıca sadık ve ilgisini eksik etmeyen bir yoldaştı ki Leonardo ona evraklarını, mal varlığını, bilgisini ve bilgeliğini devretti. Oğluymuş gibi onu yetiştirip şekillendirdi.

1508'de Leonardo için en önemli konu buydu. Ellilerini geride bırakırken, defterleri ölümlülüğüne dair farkındalığının ipuçlarını sergiler. Babası ölmüştü. Annesi ölmüştü. Üvey kardeşlerince dışlanmıştı. Francesco Melzi dışında bir ailesi yoktu.

FLORANSA FASILASI: MİRAS SAVAŞI

Leonardo'nun Ağustos 1507'de geçici bir süreliğine Floransa'ya dönme nedeni, Signoria'nın ısrarlı talepleri ya da *Anghiari Savaşı* resmine devam etme isteğinden çok, üvey kardeşleriyle yaşadığı miras kavgası oldu.

Leonardo babasının mirasından tek bir kuruş bile alamayınca, onu kardeşi ya da öz oğlu gibi gören sevgili amcası Franceso da Vinci bu durumu telafi etmeye karar verdi. Çocuğu yoktu. Müşfik ve hırssız bir toprak ağası olan Francesco Amca vasiyetini değiştirdi ve 1507 başlarında ölmeden önce mirasını Leonardo'ya bıraktı. Anlaşılan bu durum onun mal varlığının Piero'nun meşru çocuklarına gideceği kabulüne ters düşüyordu ve üvey kardeşleri Leonardo'yu mahkemeye verdi. Asıl yaygara Vinci'nin altı buçuk kilometre doğusundaki, üzerinde iki ev bulunan çiftlik arazisi yüzünden koptu.

Leonardo için mesele mal mülk meselesi olduğu kadar, prensip meselesiydi. Çiftlik evinin tadilatı için amcasına borç vermişti ve arada sırada çevredeki manzarayı çizmek ve deneyler yapmak için oraya giderdi. Sonuçta ortaya defterlerinde görmeye alıştığımız türden öfkeli mektup taslaklarından yeni bir tanesi çıktı. Üvey kardeşlerine hitaben yazılmış mektup kısmen üçüncü tekil şahısta kaleme alınmıştı; bunun sebebi, belki de mektubu kendi adına bir başkasına göndertmiş olmasıdır.

"Francesco'ya yapmadığınız kötülük kalmadı," diye yazdı. "Mirasçısının mülk için borç verdiği parayı ona geri ödemek istemiyorsunuz. Leonardo'ya kardeş yerine yabancı muamelesi yaptınız."[12]

Leonardo'nun imdadına Fransa kralı yetişti ve Milano'ya dönüşünü hızlandırmak için Signoria'ya hitaben şöyle yazdı: "Resmi ressam ve mühendisimiz, pek değerli ve sevgili Leonardo da Vinci'nin bir miras meselesi yüzünden Floransa'da kardeşleriyle ihtilaf yaşadığı ve bekleyen bir davası olduğunu öğrendik." Kral, Leonardo'nun "maiyetinde ve huzurunda" hazır bulunmasının önemini vurgulayarak Floransalı yetkililerden "söz konusu ihtilaf ve davanın bir çözüme kavuşturulması ve adaletin en kısa zamanda tecelli etmesinin sağlanması" talebinde bulundu ve talebinin yerine getirilmesinden "büyük bir memnuniyet" duyacağını belirtti.[13] Mektup kralın yanı sıra, muhtemelen mektubu düzenleyip kaleme alan kişi olan sekreteri Robertet –Leonardo *Çıkrıklı Meryem* tablosunu onun için yapmıştı– tarafından da imzalanmıştı.

Kralın mektubunun fazla bir etkisi olmadı. Eylül'de Leonardo'nun miras davası hâlâ sürmekteydi. O da işini başka bir kanaldan halletmeyi denemeye karar verdi. Kendisi adına Machiavelli'nin sekreteri Agostino Vespucci tarafından yazılan bir mektubu Isabella ve Beatrice'nin

ağabeyi Kardinal Ippolito d'Este'ye yolladı. Kardinal hâkimin dostuydu. Leonardo, "Sizden, gayet vakıf olduğunuz o mahir ve etkileyici üslubunuzla, Ser Rafaello'ya [hâkim] bir mektup yazmanızı, Zat-ı Âlilerinizin en sefil hizmetkârı olan Leonardo Vincio'yu ona takdim etmenizi, ondan bana adil davranmasını ve bunu mümkün en kısa sürede gerçekleştirmesini istemenizi istirham ediyorum," diye ricada bulundu.[14]

Leonardo nihayetinde üvey kardeşlerine yazdığı öfke dolu bir mektupta önerdiği bir anlaşma çerçevesinde kısmi bir zafer kazandı: "Ah, nasılsa bunlar sizin çocuklarınıza kalacak, niye bırakmıyorsunuz da o [Leonardo] sağken bu mülkün ve getirilerinin keyfini sürsün?" Muhtemelen istediği oldu. Mülk ve getirileri Leonardo'ya verildi ama o da öldüğünde bunları Melzi'ye değil, üvey kardeşlerine bıraktı.[15]

Dava sonuçlandığından Leonardo Milano'ya dönmeye hazırdı. Floransa'da geçirdiği son sekiz ayda yarım kalmış *Anghiari Savaşı* için fırçasını eline almamıştı, bu yönde hiçbir arzu da taşımıyordu. Bence, resim üzerinde kendisini tatmin edecek bir çalışma yolu bulamamıştı; bunu bırakıp çok çeşitli ilgi alanlarına daha uygun düşen bir şehre geri dönmek için yanıp tutuşuyordu.

Ancak Milano'nun Fransız yöneticilerinin gözünden düşmüş olduğu endişesi duymaktaydı. Şehirden, beklendiğinden daha uzun bir süre uzak kalmıştı; kralın ona bahşettiği bazı su kullanım haklarının güvenceye alınması talebinde işler sarpa sarmıştı ve kralın Milano valisi Charles d'Amboise'a gönderdiği mektuplardan bazılarına yanıt alamamıştı. Dolayısıyla durumu tartması ve Charles'a yeni bir mektup teslim etmesi için Salai'yi Milano'ya gönderdi. "Siz Ekselanslarından gördüğüm büyük iyiliklere karşı sunduğum pek az şeyin, bana bir ölçüde kızmanıza yol açmasından kaygı duyuyorum. Bu kaygımın nedeni, siz Ekselanslarına yazdığım birçok mektuba hiç cevap alamamış olmam," diye yazdı.[15t] "Kardeşlerimle aramdaki davanın bir sonuca bağlanmak üzere olduğunu Ekselanslarına iletmesi için şimdi Salai'yi yanınıza gönderiyorum ve bu Paskalya'da Milano'da olmayı umuyorum." Leonardo Milano'ya eli boş gitmeyecekti. "Yanımda Pek Hıristiyan Kralımıza ya da Lord Hazretlerinin uygun göreceği bir başka kişiye takdim edilmek üzere farklı boyutlarda iki Madonna resmi getireceğim."

Sonra biraz mahzunlaşır. Daha önce valilik sarayında kalmıştır ama şimdi kendine ait bir yer talep etmektedir. "Döndüğümde siz Ekselanslarına daha fazla rahatsızlık vermek istemediğim için nerede yaşayacağımı bildirmenizi istirham ederim." Ayrıca kraldan aldığı maaşın devam edip etmeyeceğini öğrenmek ister ve validen kral tarafından bahşedilen su kullanım hakkıyla ilgili yaşadığı pürüzlerin giderilmesi için kendisine yardımcı olmasını rica eder. 1482'de Milano'ya ilk geldiğinde şehrin önceki hükümdarına yazdığı meşhur mektupta yaptığı gibi, sadece bir ressam olmadığına işaret eder. "Geldiğimde Pek Hıristiyan Kralımızın çok hoşuna gidecek makineler ve başka şeyler yapmayı umuyorum."[16]

Her şey halloldu ve Leonardo Nisan 1508 sonunda Milano'ya döndü. Bir bölge kilisesinde kalacak yer ayarlandı, kraldan yeniden düzenli ödeme almaya başladı ve Ekim'de *Kayalıklar Bakiresi* için son bir ödeme aldı. Salai ve Melzi yanındaydı ve her şey yeniden yoluna girdi. Sonraki on yıl boyunca Floransa'ya kısa kişisel ziyaretler için döndü ama orada bir daha hiç çalışmadı. Kalbi ve evi bir kez daha Milano'daydı.

MİLANO'NUN SUNDUĞU GÜZELLİKLER

Leonardo'yu anlamak için Floransa'yı –bu sefer temelli olarak– neden terk ettiğini anlamak gerekir. Sebeplerden biri gayet basittir: Milano'yu daha çok seviyordu. Burada ne Michelangelo ne de kendisine dava açan üvey kardeşleri vardı ve babasının hayaleti etrafında dolanmıyordu. Cumhuriyetçiler yerine kraliyet hanedanı, beyhudelik ateşinden çıkan yanık kokusu yerine coşkulu gösteriler vardı. Yönetim komiteleri yerine üzerine titreyen hamiler vardı. En önemlisi, buradaki hamisi, tüm hamileri arasında Leonardo'yu en çok sevmiş olanı ve Floransalılara evlatlarının nasıl bir dehaya sahip olduğunu tumturaklı bir mektupla hatırlatan Fransız vali Charles d'Amboise idi.

Ancak Leonardo'nun taşınmasında Milano'daki hayatı daha çok sevmesinin ötesinde nedenler vardı. Buraya ilk gelişinde bir mühendis, bilim insanı ve mucit olarak kendine yeni bir kimlik yaratabilmişti. Şimdi, yirmi beş yıldan uzun bir süre sonra, sadece Floransa'dan değil, kamuya mal olmuş bir sanatçı hayatından, sırf resimleriyle tanımlanan

bir kimlikten de kaçıyordu. Isabella d'Este'nin ajanının rapor ettiği gibi, "Fırça görmeye katlanamaz" bir haldeydi.

Floransa İtalyan Rönesansı'nın sanatsal merkeziydi ancak Milano ve yakındaki üniversite kenti Pavia entelektüel olarak daha zengin yerlere dönüşmüştü. Charles d'Amboise, Sforzalarınki gibi içinde ressamlar, gösteri ve eğlence zanaatkârları, bilim insanları, matematikçiler ve mühendislerin boy gösterdiği bir saray yaratma peşindeydi. Bunların içinde en kıymetlisi Leonardo'ydu zira tüm bu uğraşları bünyesinde toplamıştı.

Miras kavgası için bir süreliğine Floransa'ya geri döndüğünde, resim siparişleri yerine bilimsel teşebbüslere odaklanmıştı. Yüz yaşında olduğunu iddia eden bir adamın kadavrasını kesti, uçan makinelerinden birinin deneme uçuşunu planladı, jeoloji ve su üzerine bir incelemeye başladı, akan suyun çözelti bırakma sürecini incelemek üzere bir cam tank tasarladı, bir balık kuyruğu ile kuş kanadının itme güçlerini karşılaştırmak üzere su altında yüzdü ve çıkarımlarını defterinde üvey kardeşlerine yazacağı öfkeli mektubun taslağını çıkardığı sayfanın yanına not düştü. Milano'nun heyecan verici ve teşvik edici entelektüel ortamında bu ilgi alanlarıyla daha yakından ilgilenebileceğini düşünüyordu.

Dönüşünden hemen sonra yeni bir defterin ilk sayfasına, "Bu deftere 12 Eylül 1508'de Milano'da başladım," diye yazdı.[17] Defter jeoloji, su, kuşlar, optik, astronomi ve mimari üzerine çalışmalarıyla doludur. Ayrıca şehrin kuşbakışı bir haritasını çizdi, Duomo için koro paravanları önerdi ve Venedik'e karşı kullanılabilecek askeri makineler tasarladı.

Milano, sunduğu entelektüel zenginliğin yanı sıra, o sırada Floransa cumhuriyetindekileri gölgede bırakacak denli göz kamaştırıcı gösteri ve şenliklere ev sahipliği yapıyordu. Kral Louis 1509'da şehre bir daha geldiğinde, tören alayında Fransa'nın yakınlarda fethettiği kentleri temsilen beş tane atlı savaş arabası ve takiben, tam Leonardo'nun tasarlamaya bayıldığı tarzda, kostümleriyle üç alegorik figürü, Zafer, Şöhret ve Mutluluğu temsil eden kişileri taşıyan atlı zafer arabası yer aldı. Kralın gelişinin müjdecisi olarak Leonardo mekanik bir aslan yaptırdı. Bir gözlemci, "Leonardo da Vinci, bizim Floransalı meşhur ressamımız şunu tasarladı: şehir giriş kapısının üstünde, uzanmış yatan ve

Kral şehre girdiğinde dört ayağının üstünde duran, pençesiyle göğsünü açıp sarı zambaklarla dolu mavi küreler çıkaran ve bunları etrafa fırlatan bir aslan üretti." Vasari tarafından da anlatılan aslan, Leonardo'nun koreografisini yaptığı ya da ondan esinlenen gelecekte yapılacak gösterilerin –buna I. François'nın 1515'te Lyon'a ve 1517'de Argentan'a girişi de dâhildi– standart bir unsuru haline gelecekti.[18]

Leonardo gösteriler ile mimariyi harmanlamanın keyfini bile çıkardı. Hamisi Charles d'Amboise'ın sarayı için maskeli balolar ile gösterilere daha iyi ev sahipliği yapabilmesi amacıyla kabul salonunun genişletilmesine yönelik planlar çizdi. "Festival salonu öyle düzenlenmeli ki önce lordun huzuruna çıkılsın, sonra misafirlerin," diye yazdı. "Diğer tarafta salonun girişi ve uygun, geniş bir merdiven bulunmalı ki buradan geçen insanlar maskeli baloculara çarpıp kostümlerine zarar vermesin."[19]

Leonardo saray için bir "güzellikler bahçesi" hayal ederken, su tutkusuna kendini kaptırarak, hem estetik bir unsur hem de bir serinletme yöntemi olarak bunu önerdi. "Yazın suyun masaların arasında taptaze kalmasını ve aralardan akmasını sağlamalıyım," diye yazıp masaların nasıl düzenleneceğini çizdi. Akan su hafif esinti yaratacak bir pervaneyi çevirecekti. "Pervane yoluyla istediğim zaman hava akımı yaratabilirim," diye öngörüde bulundu, "ev boyunca uzanan su kanalcıkları, çeşitli mekânlardaki pınarlar, yanından biri geçtiği zaman dört bir taraftan suların havaya püskürtülüp aşağı düşeceği bazı geçitler olacak, böylelikle oradan geçen kadınlara ya da diğerlerine bir su banyosu sunmak isteyen olursa ortam hazır olacak." Akan su büyük bir saati çalıştıracak, bakır tellerden bir ağ örgüsü, dev bir kuş kafesine çevirmek üzere bahçeyi kaplayacak ve "pervane çarkı sayesinde çok çeşitli çalgılardan hiç kesilmeyen sesler üreteceğim, pervane döndükçe bu sesler durmadan etrafa yayılacak."[20]

Ne villaya eklemeler yapılabildi ne de güzellikler bahçesi inşa edildi. Bu durum, Leonardo'nun mühendisliğe harcadığı zamanın bir ölçüde heba olduğuna dair yorumları pekiştirmektedir. Kenneth Clark ressamlık dışındaki tutkularını sayıp dökerken bunlara burun büker: "Bir gün Duomo'daki koro paravanlarının şekilleri üzerine kafa yorarken, bir başka gün Venedik'le süren savaşta askeri mühendis olarak boy gösterdi; sonra da XII. Louis'nin Milano'ya gelişinin onuruna

yapılacak gösterileri düzenliyordu." Clark üzülerek şöyle ekler, "Bu çok çeşitli görevler Leonardo'nun hoşuna gitse de sonraki kuşakları onun sanatından yoksun bıraktı."[21]

Belki de Clark haklıdır, sonuçta sanat birikimimizde bir *Anghiari Savaşı* ya da başka bir potansiyel başyapıt yer almıyor. Ancak sonraki kuşaklar, zamanını gösterilerden mimariye çeşitli tutkularını kovalayarak harcadığı için Leonardo'nun sanatından yoksun kalmışsa da bu tutkuların onun hayatını daha zengin kıldığı da bir gerçektir.

27. BÖLÜM

Anatomi, İkinci Dönem

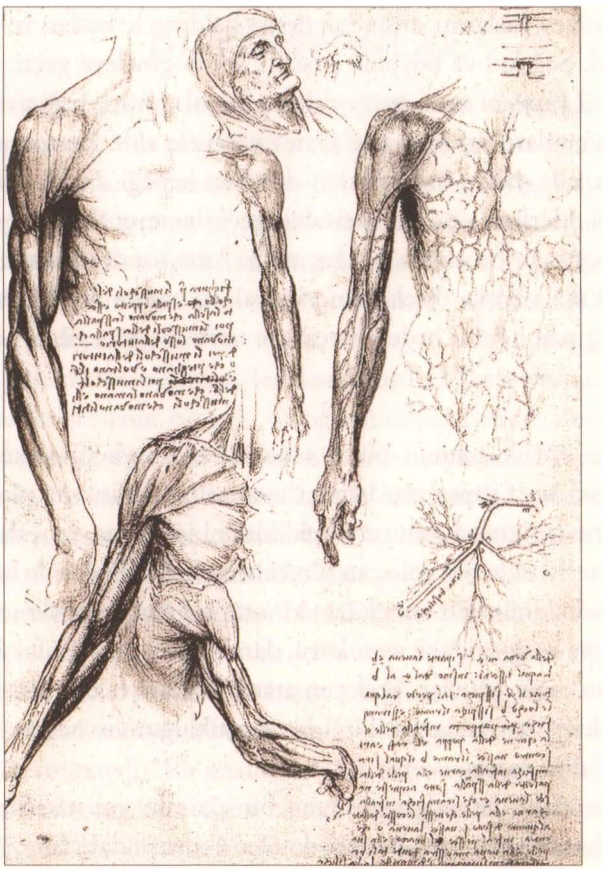
ASIRLIK ADAM

Leonardo 1508'de Floransa'dan ayrılmadan kısa bir süre önce, Santa Maria Nuova hastanesinde, yüz yaşından yaşlı olduğunu ve hiç hastalanmadığını söyleyen bir adamla sohbet etme fırsatı bulmuştu. Bundan birkaç saat sonra ihtiyar adam "hiçbir ıstırap belirtisi göstermeden, hiç kımıltısız" huzur içinde öldü.[1] Leonardo adamın vücudunu kesip açmaya girişti ve 1508'den 1513'e kadar sürecek olan ikinci dönem anatomi çalışmalarını başlattı.

Bir an durup ellilerinin ortasında, bohem kıyafetlerle dolaşan ve bir ressam olarak ününün doruğundaki Leonardo'yu, gecelerini mahallesindeki eski bir hastanede hastalarla sohbet ederken ve kadavraları parçalayıp incelerken hayal edelim. Bu, onun –artık alışmış olmasak bizi hayrete düşürecek– dur durak bilmeyen merakına dair bir diğer örnektir.

Bundan yirmi yıl önce, Milano'da yaşadığı sırada, defterlerini aralarında harika insan kafatası çizimlerinin de bulunduğu ilk dönem anatomi çizimleriyle doldurmuştu. Şimdi bu çalışmaları yeniden ele alıyordu; bir sayfaya, derisi kısmen yüzülmüş bir kadavranın kaslarını ve damarlarını çizdiği bir dizi çizimin üzerine, asırlık adamın ölümünden kısa bir süre sonraki gözleri kapalı, huzurlu yüzünün hürmetkâr, ufak bir çizimini ekledi (res. 102).[2] Sonraki otuz sayfa boyunca yaptığı diseksiyonun kaydını tuttu.

Leonardo hem kalemi hem de neşteri ustalıkla kullanıyordu. Keskin gözlem gücünün kuvvetli görsel hafızasıyla birleşmesi sayesinde geçmişteki tüm anatomi metinlerine eşlik eden çizimlerden çok daha



Res. 102. Asırlık adam ve kasları.

başarılı çizimler ortaya çıkardı. Bildiği tüm çizim tekniklerini bir araya getirerek, siyah tebeşirle ayrıntılı alt desenler yaptı, sonra bunları farklı renklerde mürekkep ve ince boya tabakalarıyla tamamladı. Sol elle yaptığı kavisli tarama çizgileri sayesinde kemik ve kas formlarına biçim ve hacim kazandırdı, hafif çizgilerle tendonları ve lifleri ekledi. Her bir kemik ve kası üç veya dört açıdan gösterdi, bazen, sanki bunlar parçalara ayırıp tasvir ettiği bir makine parçasıymışçasına katmanlı ya da patlak resimler kullandı. Elde ettiği sonuçlar, gerek bilim gerek sanat açısından çok büyük bir başarıdır.

Elindeki basit diseksiyon aletleriyle, herhangi bir muamele görmemiş bedenleri, çürürlerken bile katman katman ayrıştırdı. İlkin yaşlı

adamın yüzey kaslarını, ardından deriyi kaldırıp iç kasları ve damarları tasvir etti. Sağ kol ve boyunla başladı, sonra gövdeye geçti. Omurganın kavisli yapısını tarif etti, ardından karın duvarı, bağırsaklar, mide ve bütün bunları birbirine bağlayan zarları ele aldı. En sonunda "hem rengi hem de yapısı bakımından donmuş kepeği andıran" karaciğeri tasvir etti. Herhalde beden işlemden geçirilemeyecek kadar çürümeye yüz tuttuğu için bacaklara hiç geçmedi. Ama sonrasında muhtemelen yirmiden fazla başka diseksiyon yapacak ve anatomi çalışmalarını tamamladığında her bir beden parçası ve uzvunu gayet güzel betimlemiş olacaktı.

Leonardo asırlık adamın ölüm sebebini bulmaya çalışırken önemli bir bilimsel keşif yaptı: atardamar duvarlarının kalınlaşıp plak benzeri maddelerin birikmesi sonucu esnekliklerini yitirişine, yani damar sertliğine (arteriyoskleroz) yol açan süreci belgeledi. "Böylesine huzurlu bir ölümün sebebini tespit etmek için bir otopsi gerçekleştirdim ve bu ölüme kalbi ve aşağısındaki, aşırı kuru, daralmış ve pörsümüş olduklarını gördüğüm diğer uzuvları besleyen atardamarlar ve kan dolaşımındaki yetersizlikten kaynaklanan bir işlev bozukluğunun neden olduğunu gördüm," diye yazdı.

Sağ koldaki damarları gösteren bir çizimin yan tarafında asırlık adamın damarlarını aynı hastanede ölen iki yaşındaki bir oğlanın damarlarıyla karşılaştırdı. Oğlanın damarlarının, "ihtiyar adamınkilerin aksine," esnek ve daralmamış olduğunu fark etti. Analojik düşünme ve açıklama yeteneğini kullanarak, "İnsanda damar ağları, zamanı geçtikçe kabuğun sertleştiği ve meyve etinin giderek yok olduğu portakallar gibi hareket ediyor," sonucunu çıkardı.[3]

Kan akışındaki daralma, başka şeylerle de birlikte, asırlık adamın karaciğerini öyle kurutmuştu ki "en ufak bir sürtünmeye maruz kaldığında, ince talaş gibi ufalanarak dökülüyor, geriye damar ve arterler kalıyor"du. Bu durum ayrıca adamın etinin "derinin kendisini besleyecek maddelerden neredeyse tamamen yoksun kalmasından dolayı odun ya da kurumuş ceviz rengine" dönüşmeye başlamasına yol açmıştı. Ünlü tıp tarihçisi ve kardiyolog Kenneth Keele, Leonardo'nun analizinin "arteriyosklerozun zamanın bir işlevi olarak ilk tarif edilişi" olduğunu belirtir.[4]

DİSEKSİYONLAR

Leonardo'nun yaşadığı devirde, Kilise diseksiyon yapmakla ilgili kati yasağını yumuşatmıştı ama yine de bu konudaki tavrı muğlaktı ve yerel yetkililere bağlıydı. Rönesans biliminin ilerlemesiyle diseksiyonlar Roma'da değilse de Floransa ve Milano'da yaygın bir uygulamaya dönüşmüştü. Leonardo'dan dokuz yıl önce doğan Floransalı hekim Antonio Benivieni, otopsi uygulamasının öncülüğünü yaparak 150'den fazla otopsi gerçekleştirmişti. Pek dindar olmayan Leonardo, diseksiyon yapmayı günah sayan köktencilere karşı durdu. Diseksiyonun Tanrı'nın eserini takdir etmenin bir yolu olduğunu düşünüyordu. Boyun kasları ve kemiklerini çizdiği, mavi boyalı bir defter sayfasına, "Yaptığınız keşifleri başka bir insanın ölümüne borçlu olmanızdan rahatsızlık duymamalısınız; aksine, Yaratıcımızın bize bu kadar mükemmel bir gereç bahşetmiş olmasına sevinmelisiniz," diye yazdı.[5]

Geleneksel anatomi hocaları bir kürsüden yüksek sesle ellerindeki metinleri okurken, bir asistan bir kadavrayı kesip açar ve öğrencilerin görmesi için vücut parçalarını havaya kaldırırdı. Leonardo kendi çizimlerinin bir diseksiyona bizzat tanık olmaktan daha öğretici olduğu konusunda ısrarcıydı: "Bir anatomisti diseksiyon yaparken seyretmenin bu çizimlere bakmaktan daha faydalı olacağını düşünenleriniz haklı olabilirdi; tabii bu çizimlerde gösterilen tüm ayrıntıları orada da görmeniz mümkün olsaydı." Leonardo'ya göre, çizimlerde daha çok şey görülebilmesinin sebebi, çok sayıda diseksiyona dayanarak yapılmaları ve ayrıca işledikleri konuları çeşitli açılardan göstermeleriydi. "Ondan fazla insan bedenini kesip açtım," diye yazdı. Bu beyanın sonrasında başka diseksiyonlar da gerçekleştirecek ve kadavralar çürüyüp bozulana kadar her biri üzerinde olabildiğince uzun çalışacaktı. "Bir beden uzun süre dayanamadığından, eksiksiz bir bilgiye ulaşana kadar olabildiğince çok kadavra üzerinde adım adım çalışmam gerekti." Sonrasında insanlar arasındaki farklılıkları saptamak üzere başka diseksiyonlar gerçekleştirdi.[6]

Leonardo 1508'de anatomi çalışmalarının ikinci faslına başladığında, entelektüel araştırma tarihindeki en tuhaf ve en çarpıcı listelerden biri olarak görülebilecek bir "yapılacaklar" listesi hazırladı.[7] Sayfanın bir tarafında diseksiyon aletlerinin çeşitli çizimleri yer alır, diğer

tarafında da asırlık adamın beyninde gördüğü damarlar ve sinirlerin çeşitli ufak çizimleri bulunur. Bu çizimlerin etrafına sıkış tıkış notlar düşmüştür. On birinci yüzyılda yaşamış Pers hezarfenin bir kitabını kastederek, "İbni Sina'nın faydalı keşifler hakkındaki kitabını çevirttir," diye yazdı. Çeşitli cerrahi aletleri çizip ihtiyaç duyduğu araç-gereci not düştü: "Çerçeveli bir gözlük, çakmaktaşı, çatal, kıvrımlı bıçak, kömür, panolar, kâğıt yaprakları, beyaz tebeşir, balmumu, forseps, cam, ince dişli kemik testeresi, neşter, mürekkep hokkası, kalem sivriltme bıçağı ve bir kafatası bul."

Bunu, Leonardo'nun yaptığı tüm listeler içinde favorim olan madde takip eder: "Ağaçkakanın dilini betimle." Bu, öylesine yazılmış bir madde değildir. İnsan dilini çizip betimlediği ileriki bir sayfada ağaçkakanın diline yine değinir. "Ağaçkakanın hareketlerini göster," diye yazar. Ağaçkakan hakkında yazdığı cümleyi ilk okuduğumda, çoğu uzman gibi ben de onu Leonardo'nun sonu gelmez merakının acayip mahiyetinin kanıtı olan eğlendirici bir antikalık –deyim yerindeyse bir *amuse-bouche*– olarak görmüştüm. Zaten öyle de. Ama kendimi Leonardo'nun yerine daha fazla koymaya zorlayıp merak uyandıran rasgele unsurların derinliklerine indikçe, bu ifadede daha fazlasının söylendiğini fark ettim. Leonardo'yu büyüleyen şeyin dilin kasları olduğunu anladım. İncelediği diğer tüm kaslar, bir vücut parçasını itmek yerine çekme ilkesiyle çalışıyordu ama dil bir istisna gibi duruyordu. Bu durum hem insanlar hem diğer hayvanlar için de geçerliydi. Buna en dikkat çekici örnek de ağaçkakanın diliydi. Daha önce hiç kimse tarafından çizilmemiş ya da etraflıca kaleme alınmamıştı ama Leonardo, hareket halindeki nesneleri gözlemleme becerisinin keskinliği sayesinde, bundan öğreneceğimiz şeyler olduğunu fark etmişti.[8]

Aynı listede Leonardo kendisine "timsahın çenesini" betimleme talimatı veriyordu. Bir kez daha, onun merak duygusuna gülüp geçmek yerine bu merakının peşinden gidersek önemli bir konuya el attığını görebiliriz. Timsahların, memelilerin aksine, ikinci bir çene eklemi vardır ve ağzını hızla kapattığında bu eklem çenenin uyguladığı kuvveti yayar. Bu, timsahın tüm hayvanlar arasında en güçlü ısırığa sahip hayvan olmasını sağlar. Timsahın ısırığının uyguladığı basınç 260 kg/cm^2'yi bulabilir ki bu, insan ısırığının uyguladığı basıncın otuz katından fazladır.

Leonardo diseksiyon çalışmalarını gerçekleştirirken bozulmayı önleyici ve koruyucu maddeler henüz icat edilmemişti. Bu yüzden yapılacaklar listesinin yanına, bu işe kalkışacaklara yönelik bir uyarı ekledi. Bu aynı zamanda bir anatomist olarak yürüttüğü çalışmalara eşlik eden takıntılı merakının yanı sıra, sağlam bir mide, üstün çizim becerileri, perspektif bilgisi, mekanik biliminin altında yatan matematik ilkelerine dair bir kavrayışa sahip olma gibi sadece ona has özellik ve yeteneklere üstü kapalı bir övgü niteliği taşır:

> Belki de mideniz kaldırmadığı için bu işten vazgeçeceksiniz; eğer bu sizi durdurmazsa gece saatlerini dörde bölünmüş ve derisi yüzülmüş cesetlerle geçirmenin korkusu sizi vazgeçirebilir. Eğer bu da vazgeçmenize yetmezse belki de yapacağınız görsel tasvirlerin gerektirdiği seviyede iyi çizim becerilerinden yoksun olacaksınız; bu çizim becerisine sahip olsanız bile buna eşlik edecek bir perspektif bilgisine sahip olmayacaksınız; yeterli perspektif bilgisine de sahipsiniz diyelim, geometrik tasvir yöntemlerine sahip olmayabilir ya da kasların uyguladığı kuvvetleri hesaplama yöntemlerini bilmiyor olabilirsiniz; ya da belki de sebatkâr ve titiz bir çalışma ortaya koymaya sabrınız yetmeyecek.[9]

Bu paragrafta Leonardo'nun gençliğinde kendini bir mağaranın ağzında bulduğu anın yansıması görülebilir. O hikâyede olduğu gibi karanlık ve ürkütücü bir alana girme korkusunu yenmesi gerekiyordu. Zaman zaman tereddüte düşüp üstlendiği işlerden vazgeçmeye niyetlense de iş doğanın mucizelerini keşfetmeye gelince güçlü merak duygusu çoğunlukla her türlü tereddüte baskın çıkmaktaydı.

Leonardo'nun anatomik çalışmaları, tüm İtalya'da yayınevlerinin mantar gibi bitip yaygınlaşmasını sağlayan matbaanın etkisine bir diğer örnektir. Leonardo'nun sahip olduğu kitap sayısı 116'ya ulaşmıştı. Bunların arasında 1498'de Venedik'te yayımlanan Johannes de Ketham imzalı *Fasciculus Medicinae*; Bartolomeo Montagnana'nın 1487'de Padova'da yayımlanan *Tractatus de Urinarum*'u ve Leonardo'nun çağdaşı Alessandro Benedetti'nin 1502'de Venedik'te yayımlanan *Anatomice*'si de bulunuyordu. Bolognalı hekim Mondino de Luzzi tarafından 1316 dolaylarında yazılıp 1493'te İtalyancası basılan ve dönemin standart

diseksiyon rehberi olarak kabul edilen kitabın bir baskısına sahipti. Leonardo, Mondino'nun kitabını ilk dönem diseksiyonları için bir rehber olarak kullandı, hatta Mondino'nun karın kaslarından bazılarını tanımlarken yaptığı bir hatayı aynen tekrarladı.[10]

Ama bekleneceği gibi, Leonardo sırtını yerleşik bilgilere dayamak yerine deneyler yoluyla öğrenmeyi tercih etti. En önemli birinci elden deneyime dayalı araştırmalarını 1510-11 kışında, Pavia Üniversitesi'nden yirmi dokuz yaşındaki anatomi profesörü Marcantonio della Torre ile ortak çalışmalar yaptığı sırada gerçekleştirdi. Vasari bu işbirliği hakkında, "İkisi de birbirine çeşitli şekillerde yardım etti," diye yazdı. Genç profesör insan kadavraları temin etti –muhtemelen bunların yirmisi o kış kesip açıldı– ve öğrencileri kesme işlemini yapar ve Leonardo notlar tutup çizimler yaparken ders anlattı.[11]

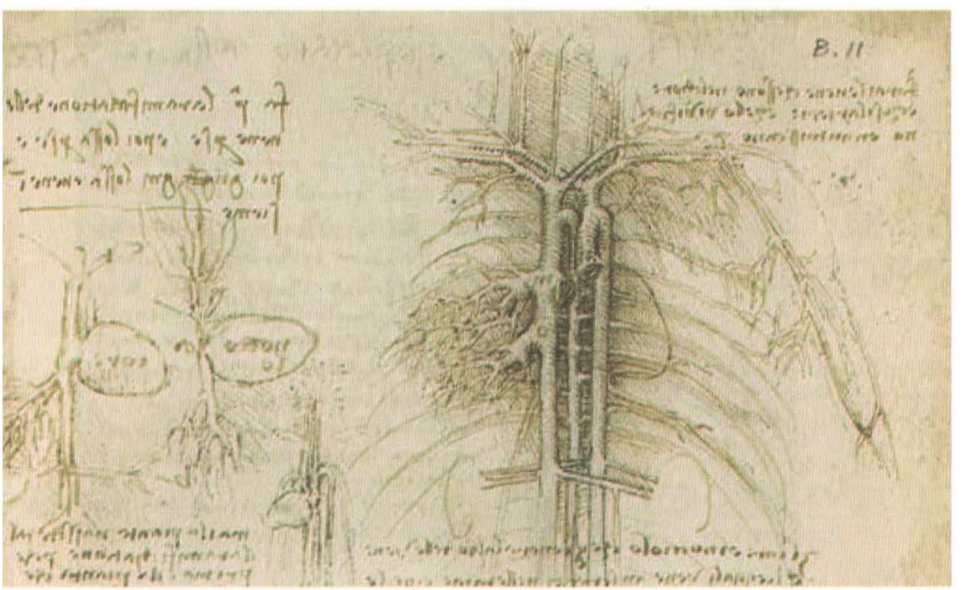
Yoğun anatomi çalışmalarına gömüldüğü bu dönemde Leonardo 240 çizim yaptı ve kaleme aldığı metinler on üç bin kelimeyi aştı. Bu çizimler ve metinlerde insan vücudundaki tüm kemikleri, kas gruplarını ve başlıca organları görselleştirip anlattı. Yayımlansaydı bu onun en büyük bilimsel zaferi olabilirdi. Leonardo bir erkeğin kaslı baldırını ve ayağındaki tendonları gösteren, alametifarikası kavisli çapraz tarama çizgileriyle biçimlendirilip gölgelendirilmiş zarif bir çizimin üstüne, "Bu kış, 1510'da, anatomi konusunu tamamen bitirmiş olacağımı düşünüyorum," diye yazdı.[12]

Düşündüğü gibi olmadı. Marcantonio 1511'de İtalya'yı o yıl kasıp kavuran vebadan öldü. Onun ve Leonardo'nun birlikte başarabileceklerini tasavvur etmek çok heyecan vericidir. Leonardo'nun kariyerine en çok fayda sağlayacak şeylerden biri, onun sağ kolu olacak ve mükemmel çalışmalarını yayımlatacak bir ortak olabilirdi. Marcantonio ile anatomi üzerine çığır açıcı tasvirli bir inceleme üreterek, hâlâ esasen ikinci yüzyıldan Yunan fizikçi Galen'in kavramlarına takılı kalmış uzmanların kontrolündeki bir alanı dönüştürebilirdi. Ama Leonardo'nun anatomi çalışmaları, geometrik oranlar üzerine yazdıkları Leonardo tarafından resimlenen Luca Pacioli gibi kılı kırk yaran, disiplinli çok az insanla çalışma fırsatı bulabilmenin getirdiği dezavantajın bir diğer örneği oldu. Marcantonio'nun ölümünden sonra Leonardo vebadan kaçmak üzere Francesco Melzi'nin ailesinin villasına sığındı.

ANALOJİLER

Leonardo doğayı incelediği çalışmalarının büyük çoğunluğunda kuramlarını analojiler üzerinden oluşturmuştur. Tüm sanatsal ve bilimsel disiplinleri kapsayan bilgi arayışı, örüntüleri fark etmesini kolaylaştırmıştır. Bu düşünüş tarzı zaman zaman onu yanlış yönlendirmiş ve bazı durumlarda derinlemesine bilimsel kuramlara ulaşmasını engellemiştir. Ancak bu disiplinlerarası düşünüş ve örüntü arayışı, örnek Rönesans adamı olarak onun alametifarikasıydı ve onu bilimsel hümanizmin öncülerinden biri haline getirdi.

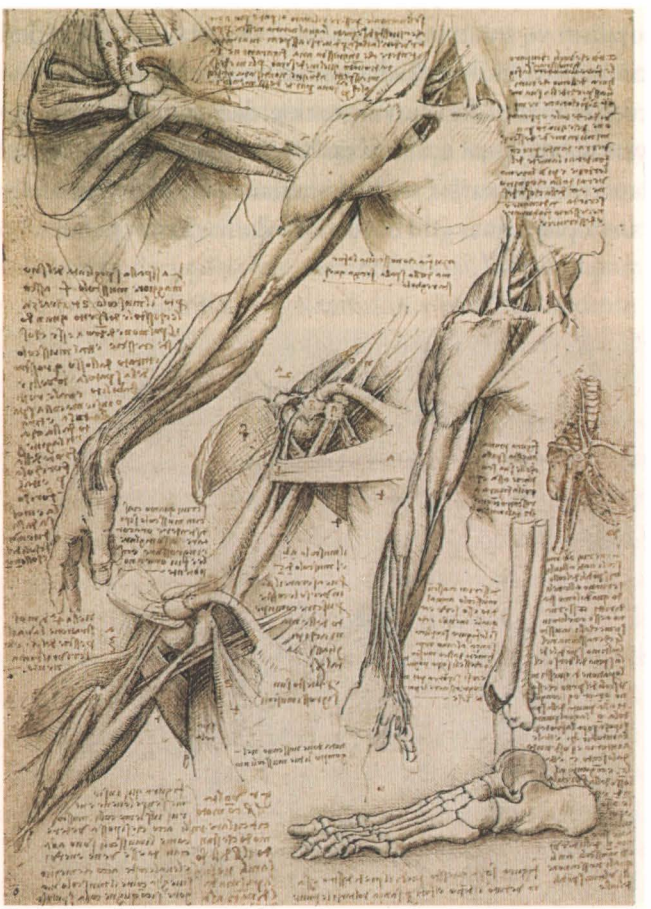
Örneğin, kesip açtığı atardamarlar ve toplardamarları incelediğinde, bunların dallanma biçimlerini ve kan akışı tarzını insanın sindirim, idrar, boşaltım ve solunum sistemleriyle karşılaştırdı. Nehirlerin akışı, hava akımları ve bitkilerdeki dallanmalar arasında analojiler kurdu. İnsan vücudunun kan dolaşımı sistemine dair asırlık adamın 1508'deki diseksiyonuna dayanan ayrıntılı tasvirlerinden birinde giderek küçülerek dallanan atardamarlar, toplardamarlar ve kılcal damarlara bağlanan aort ile anatoplardamar gibi büyük kalp damarlarını gösteren büyük bir



Res. 103. Filizlenen bir tohumla yan yana kalp ve atardamarlar.

çizim yaptı (res. 103). Ardından sol tarafa geçip kökleri toprağın altına ve dalları yukarı doğru uzanan, "kabuklu yemiş" olarak adlandırdığı bir tohumun daha ufak bir çizimini yaptı. Sayfaya, "Damarlardan oluşan ağacı yaratan şey, kalp konumundaki yemiştir," diye yazdı.[13]

Leonardo ayrıca insan vücudu ile makineler arasında bir analoji kurdu. Kasların ve bedenin hareketlerini mühendislik çalışmalarından öğrendiği mekanik ilkelerle karşılaştırdı. Makineler söz konusu olduğunda yaptığı gibi, vücut kısımlarını farklı açılardan, patlak resim ve katman katman kesit görünümler kullanarak görselleştirdi (şek. 104). Çeşitli kaslar ve kemiklerin hareketlerini, teller ve kaldıraçlar gibi

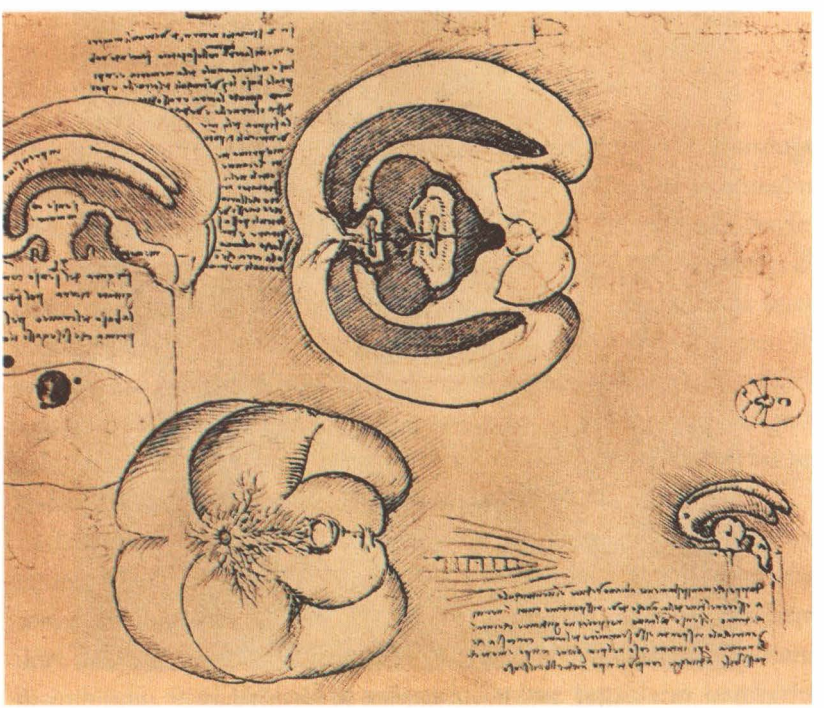


Res. 104. Katmanlar halinde kemik ve kaslar.

hareket ediyorlarmışçasına inceledi ve her bir eklemin mekaniğini göstermek üzere kasları kemiklerin üstüne katman katman yerleştirdi. "Kaslar her zaman birbirine bitişik kemiklerin birinde başlar ve diğerinde biter," diye açıkladı. "Asla tek ve aynı kemikte başlayıp bitmezler çünkü o durumda hiçbir şey hareket edemezdi." Bütün bunlar, hareketli parçaların usta işi mekanizmasına ekleniyordu: "Kemikler arasındaki eklemlere tendon hükmeder, tendona kas ve kasa sinir hükmeder."[14]

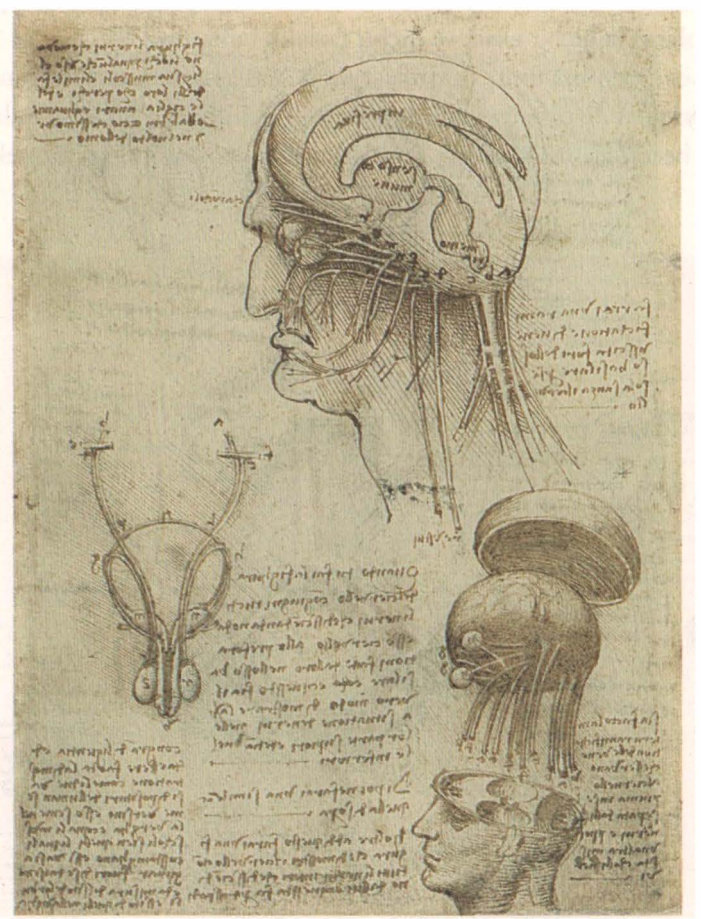
İnsan yapımı makineler ile doğanın yaratıları arasında yaptığı karşılaştırmalar doğaya derin bir saygı duymasını sağlar. "İnsan, becerisi sayesinde çok çeşitli icatlar yaratsa bile doğanın yaptıklarından daha güzel, daha basit, daha doğrudan bir icat tasarlayamaz çünkü doğanın yaratılarında hiçbir eksik ve hiçbir fazlalık bulunmaz."[15]

Leonardo anatomi çalışmalarından nasıl sanatında faydalandıysa bunun tersi de doğruydu: resim, heykel, çizim ve mühendislik alanındaki becerileri disiplinlerin sınırlarını aştı ve anatomi incelemelerine



Res. 105. Beyne balmumu dökme yöntemi.

yardımcı oldu. Çığır açıcı bir deneyde, insan beynindeki karıncık olarak bilinen boşlukların yerlerini saptamak üzere heykelcilik ve döküm tekniklerini kullandı. (res. 105). Leonardo Milano'daki dev at anıtının dökümünü nasıl yapacağına dair yaptığı çalışmalar sayesinde erimiş balmumunu beyne nasıl zerk edeceğini ve boşluklardaki hava ile sıvıların dışarı çıkması için havalandırma deliklerini nasıl açacağını biliyordu. "Daha büyük karıncıkların uçlarında iki havalandırma deliği aç, bellek karıncığında bir delik açıp erimiş balmumunu bir şırıngayla zerk et ve bu tarz bir deliği kullanarak beyindeki üç karıncığı doldur.



Res. 106. Beyin sinirleri ve karıncıkları.

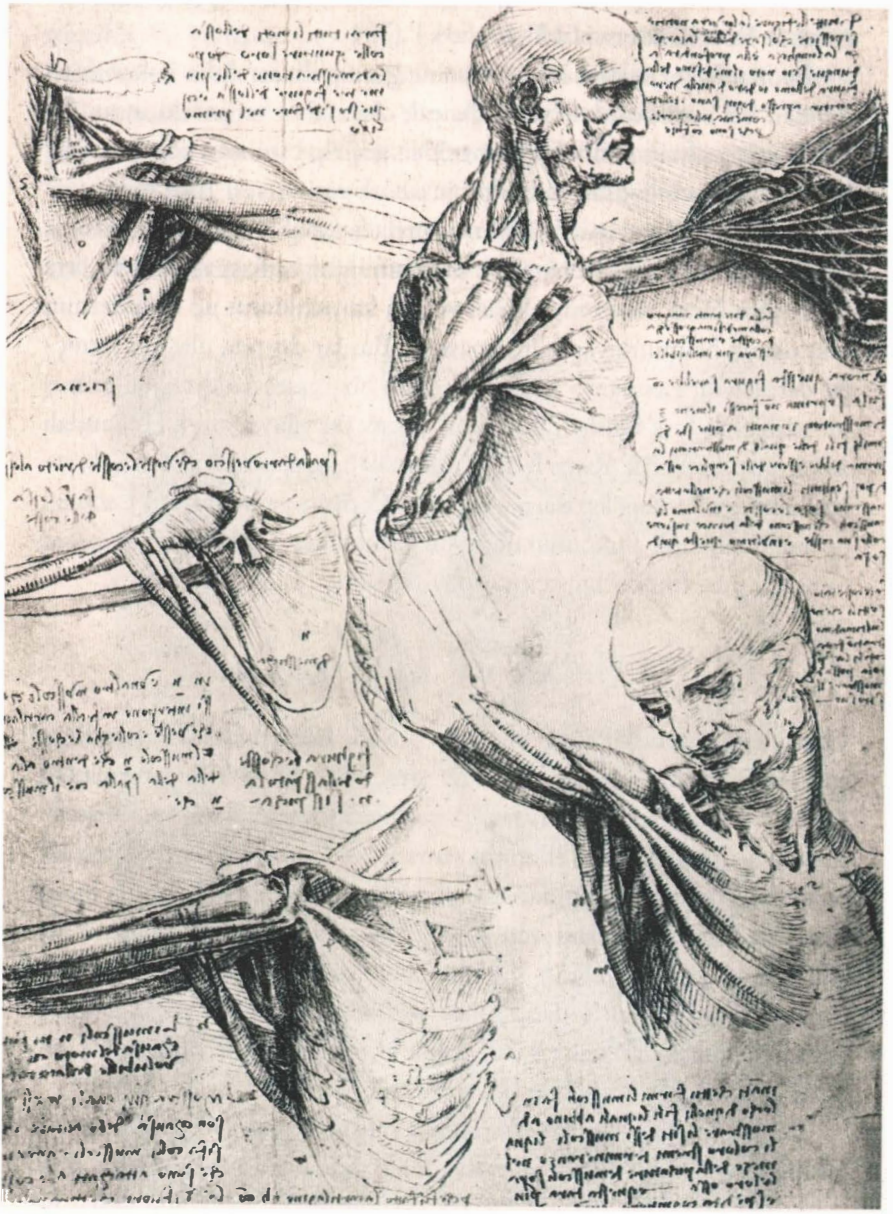
Ardından balmumu donduğunda beyni parçalara ayır; bu sayede karıncıkların şeklini tam olarak görebilirsin." Sayfanın sağ altındaki ufak çizimde bu teknik tasvir edilmiştir.[16]

Leonardo bu deneyi insan beynine göre bulması daha kolay olduğundan bir inek beyniyle yaptı. Ancak okumaları ve önceki insan diseksiyonları sayesinde, bulgularını elden geçirip bir insan beynine nasıl uyarlayacağını biliyordu ki bunu bir patlak resim (res. 106) formatında görselleştirdiği bir dizi çizim yoluyla etkileyici bir kusursuzlukla gerçekleştirdi.[17] Yegâne hataları, balmumunun baskısı nedeniyle orta karıncığın biraz büyümüş olması ve yan karıncıkların uç kısımlarının tam olarak balmumuyla dolmamasıydı. Bunlar dışında ulaştığı sonuçlar çarpıcıydı. Leonardo tarihte ilk defa bir insan kadavrasına erimiş bir malzeme zerk etmişti. Bu teknik ancak iki yüzyıl sonra Hollandalı anatomist Frederik Ruysch tarafından çalışmalarında aynen tekrarlanacaktı. Kalp kapakçıklarına dair keşiflerinin yanı sıra bu, Leonardo'nun en önemli anatomi buluşuydu ve bu buluş onun bir bilim insanı olmanın yanı sıra bir heykeltıraş olması sayesinde gerçekleşmişti.

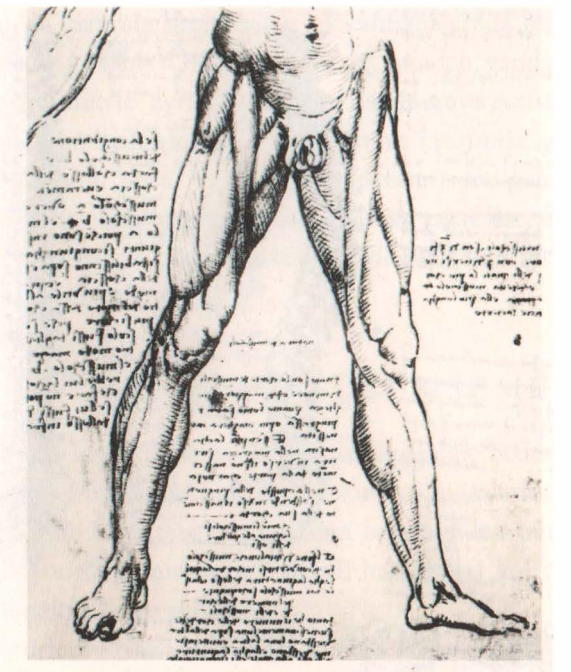
KASLAR VE KEMİKLER

Omuz kaslarını tasvir ettiği bir sayfada Leonardo'nun hem başvurduğu yöntemler hem de sanatı sergilenir (res. 107). "Kasları oluşturmadan önce, pozisyonlarını göstermek üzere lifleri yapın," diye yazdı. Sayfanın sağ üstündeki omuz liflerinin şematik eskizinde (sayfada yaptığı ilk çizim budur zira sol elini kullandığından, sağdan başlar) tam da bunu uyguladı. Lif eskizlerinin hemen solunda ve altında asırlık adamı iki ayrı pozda görürüz. Derisi sağ omzunun kaslarını gösterecek şekilde soyulmuştur. Leonardo daha sonra sayfanın sol üstüne geçti. Burada pektoralis majör, latismus dorsi, romboid ve diğer kasları doğru bir şekilde çizdi ve bunları harflerle işaretledi.[18]

Leonardo insan kasları üzerindeki çalışmalarına, bilimsel çalışmalarının çoğu gibi sanatına hizmet etmesi için başlamıştı ama bir süre sonra salt meraktan devam etti. İlk kategoride bir sağ kolun kaslarını dört ayrı açıdan gösteren bir çizim yer alır. Hareket ettikçe bunların biçimlerinin nasıl değiştiğini anlamak, "kol ve bacakların hareketinde rol oynamayan kaslara göre bu hareketi sağlayan kasları daha çok



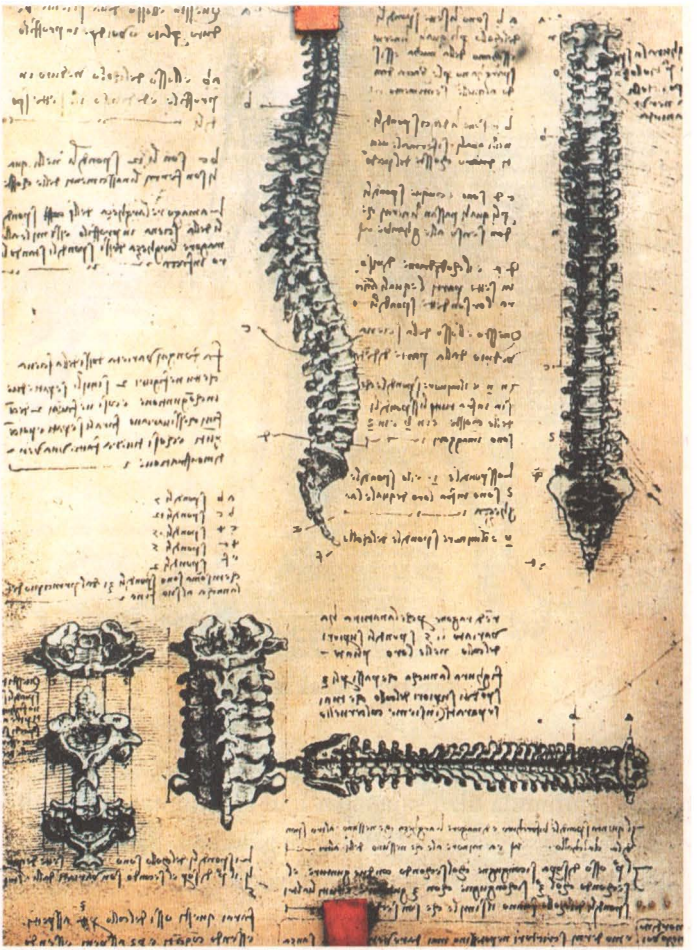
Res. 107. Omuz kasları.



Res. 108. Bacak kasları.

abartmak durumunda olan sanatçılar için bir avantaj sağlar" diye yazdı.[19] *Anghari Savaşı* taslağıyla ilişkili gibi gözüken diğer bir anatomi çizimi, bir erkek bacağı kaslarının önden verilmiş, güç fışkıran çizimidir ve zarif çapraz tarama vuruşlarıyla tam bir sanatkârlıkla tasarlanıp gölgelendirilmiştir (res. 108). "Kasların Yapısı" başlıklı bir notunda vücut yağlarının kaslı bir erkekte nasıl bir dağılım sergilediğini açıklar: "Bir erkek kas tendonlarının uzunluğu ya da kısalığına oranla daha şişman veya zayıf olacaktır."[20]

Leonardo insan omurgasını inceleyip çizme aşamasına geçtiğinde, salt resimlerine yönelik kullanışlı bilgi arayışından çok, merakının cazibesine ve araştırmanın hazzına kapılmıştı. Omurgayı farklı açılardan kusursuz çizdiği ve tek tek açıklamalar girdiği sayfa, gerek anatomi gerek ressamlık itibariyle bir başyapıttır (res. 109). Işık ve gölge kullanımlarıyla her bir omura üç boyutlu bir görünüm kazandırmış, sayfanın üst ortasındaki kıvrımlı omurgada bir bükülme hareketi duygusu aktarabilmişti. Karmaşıklık büyülü bir şekilde zamanının –ya da



Res. 109. Omurga, patlak resim.

bugünün– hiçbir anatomi çiziminde emsali bulunmayan bir zarafete dönüştürülmüştü.

Kusursuz çizilmiş beş omur seti harflerle adlandırılmış, bir tabloda listelenmiş ve düştüğü notlarla açıklanmıştı. Bu yaklaşım, çoğu insanın fark edemeyeceği ayrıntılara dair sorular sormasını sağladı. Kendisine, "Niçin doğa, boyundaki en üst beş omuru alabildiğine farklılaştırmış, açıkla," diye talimat verdi.

Bu sayfada yaptığı ve sayfanın sol altında bulunan son çizim, onun makineler için yaptıklarına benzer patlak resimlerinden biridir ve

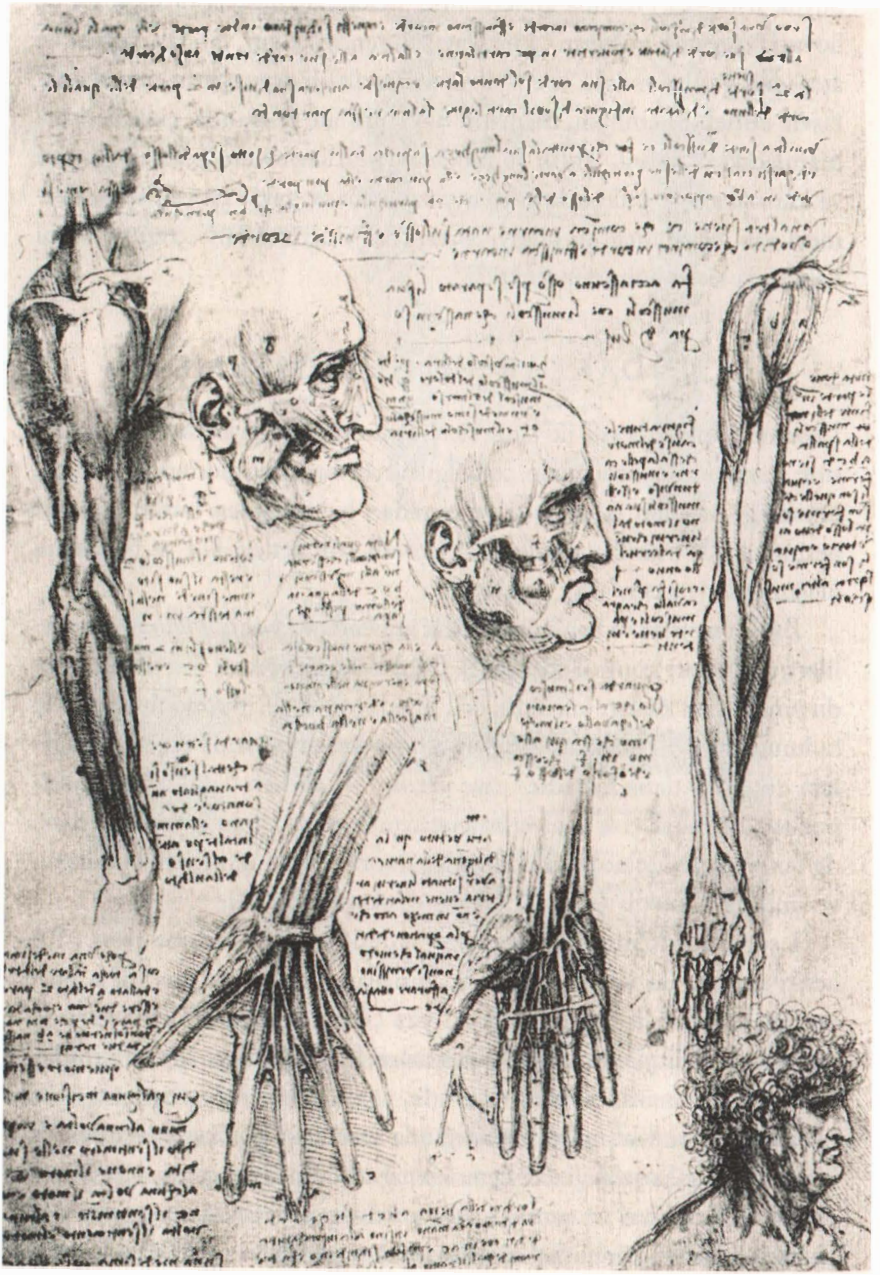
büyük ustalıkla çizilmiş kenetlenme mekanizmalarıyla birlikte ilk üç boyun omurunu gösterir. Omurgayı, önden, arkadan, yandan, üstten ve aşağıdan görünümüyle "ayrı ayrı ve sonra da bir araya getirilmiş olarak" tasvir etmek önemliydi, demiştir. Sayfanın alt kısmında, çizimleri tamamladıktan sonra, "antik ve modern yazarların sonu gelmez, yorucu ve karmakarışık miktarda yazılar yazmadan ve vakit harcamadan iletmeyi asla başaramadığı bilgiyi" ortaya koyduğunu ilan ettiği yöntemi hakkında biraz böbürlenecekti.[21]

DUDAKLAR VE GÜLÜMSEME

Leonardo insan beyni ile sinir sisteminin duyguları beden hareketlerine nasıl dönüştürdüğüyle çok ilgileniyordu. Çizimlerinden birinde, omuriliği ortadan ikiye kesti ve buradan beyne giden bütün sinirleri betimledi. "Omurilik sinirlerdeki istemli hareketleri kol ve bacaklara ulaştıran kaynaktır," diye açıkladı.[22]

Bütün sinirler ve bağlantılı kaslar arasında Leonardo için en önemlileri, dudakları kontrol edenlerdi. Bunları kesip açmak son derece zordu zira dudak kasları küçüktü, çok sayıdaydı ve derinin derinliklerinde bulunuyordu. "Dudakları hareket ettiren kaslar insanda diğer hayvanlara göre çok daha fazladır," diye yazdı. "Ne zaman bakılsa her dudak pozisyonu kadar çok kas ve bu pozisyonlardan çıkmaya yarayan daha da fazla başka kaslar görülecektir." Bu zorluklara rağmen yüz kaslarını ve sinirlerini kayda değer bir kusursuzlukta betimledi.

Leonardo doldurduğu anatomi yapraklarından birinde (res. 110) kesip açılmış iki kol ile eli çizdi, bunların arasına da profilden gösterdiği kısmen disekte edilmiş iki yüz çizimi yerleştirdi. Bu yüzlerde dudakları ve ifadenin diğer unsurlarını kontrol eden kas ve sinirler gösterilir. Leonardo soldaki çizimde, ağzın köşesini geriye çeken ve bir gülümseme oluşmaya başladığında yanakları düzleştiren üfürtücü kasını açığa çıkarmak üzere çene kemiğinin bir kısmını çıkardı. Burada, neşter kesikleri ve sonraki fırça vuruşları sayesinde, duyguları yüz ifadelerine dönüştüren faal mekanizmaları görebiliriz. Yüzlerin birinin yanına, "Yüzün deri, et ve kaslarında bulunan hareketlerin tüm nedenlerini betimle ve bu kasların, yapacakları hareketleri beyinden gelen sinirlerden alıp almadıklarına bak," diye yazdı.



Res. 110. Kol ve yüz diseksiyonları.

Çizdiği sol eldeki kaslardan birini "H" olarak etiketledi ve bunu "öfke kası" olarak adlandırdı. Bir diğerini "P" olarak etiketledi ve bunu üzüntü ya da acı kası olarak tayin etti. Bu kasların dudakları nasıl oynattığını göstermekle kalmayıp kaşların aşağı doğru hareketine nasıl hizmet ettiklerini ve aynı anda kırışıklıklara nasıl yol açtıklarını gösterdi.

Kesip açılmış yüz ve dudakların yer aldığı bu sayfada ayrıca Leonardo'nun, *Anghiari Savaşı* çizimleri için ihtiyaç duyduğu karşılaştırmalı anatominin peşinde olduğunu da görebiliriz; söz konusu çizimlerde insanların yüzlerindeki öfke, atların yüzlerindekiyle örtüşmekteydi. İnsan yüzündeki hareketlerin nedenlerini tasvir etmekle ilgili notunun ardından "ve bunu önce büyük kaslara sahip atlarla yap. Atın burun deliklerini yukarı kaldıran kasın insanda aynı bölgedeki kasla aynı olup olmadığına bak," diye ekledi.[23] İşte Leonardo'nun bir yüz ifadesini resmetmedeki emsalsiz yeteneğine dair bir başka sır: o muhtemelen tarihteki, insan dudaklarını hareket ettiren kasların atın burun deliklerini yukarı kaldıranınkiyle aynı kaslar olup olmadığını görmek üzere kendi elleriyle bir insan ve bir at yüzünü disekte eden yegâne sanatçıdır.

Son olarak, tıka basa dolu sayfanın altına geldiğinde, Leonardo'nun zihni, artık aşina olduğumuz bir konuya kaymaya başladı. Gözde karalaması olan kıvırcık saçlı, kartal burunlu ve çıkık çeneli bir adam çizmek üzere ara verdi. Bu çizim kendisinin daha genç hali ile Salai'nin daha yaşlı halini gösteren bir portre arasında gider gelir. Erkeğin dudakları kararlı ama biraz melankolik bir ifade taşır.

Leonardo karşılaştırmalı anatomiye bu kısa ziyaretinin ardından, güldükleri veya yüzlerini ekşittiklerinde insanda devreye giren mekanizmaları daha derinden incelemeye girişti (res. 111). Kaslara uyarı gönderen çeşitli sinirlerin rollerine odaklandı ve sanatında merkezi rol oynayan bir soruyu sordu: Kafatası sinirlerinin hangileri beyinde başlar, hangileri omurga sinirleridir?

Notlarının başında sanki öfkeli ifadelerle dolu bir savaş sahnesine odaklanmış gibidir: "Burnun yan taraflarında kırışıklıklara yol açacak şekilde burun deliklerini yukarı doğru kaldır; dudaklar üst dişleri açığa çıkaracak şekilde yay gibi kıvrılsın; dişler feryat figan etmek üzere aralanmış olsun." Ama ardından başka ifadeleri araştırmaya koyulur. Sol üstte dudaklar alabildiğine büzüşmüştür, bunun altına, "Ağzın



Res. 111. Ağız sinirleri ve kasları.

olabilecek en kısa hali en çok genişleyebilecek halinin yarısıdır ve burun deliklerinin en fazla genişleyebildiği ölçüye ve göz pınarları arasındaki mesafeye eşittir," diye yazmıştır. Her yanak kasının dudakları nasıl hareket ettirdiğini ve dudak kaslarının yanak duvarlarındaki kasları nasıl çektiğini hem kendi hem de kadavra üzerinde denedi. "Dudakları büzüştüren kas, alt dudağı biçimlendiren kasla aynıdır. Diğer kaslar arasında dudakları belli bir noktaya getirenler, dudakları iki yana açanlar, geriye doğru kıvıranlar, ileriye doğru uzatanlar, çaprazlamasına

bükenler ve ayrıca tüm bunları eski pozisyonlarına geri getiren kaslar yer alır." Sayfanın sağ üstünde dudakların eski pozisyonlarına geri gelmiş hali önden ve yandan, derileri soyulmamış halde çizilmiştir; sayfanın altında, dudakları çeken kasları göstermek üzere yüz derisini çıkardıktan sonra çizimleri yapmıştır. Bunlar insan gülümsemesinin bilimsel anatomisine dair bilinen ilk örneklerdir.[24]

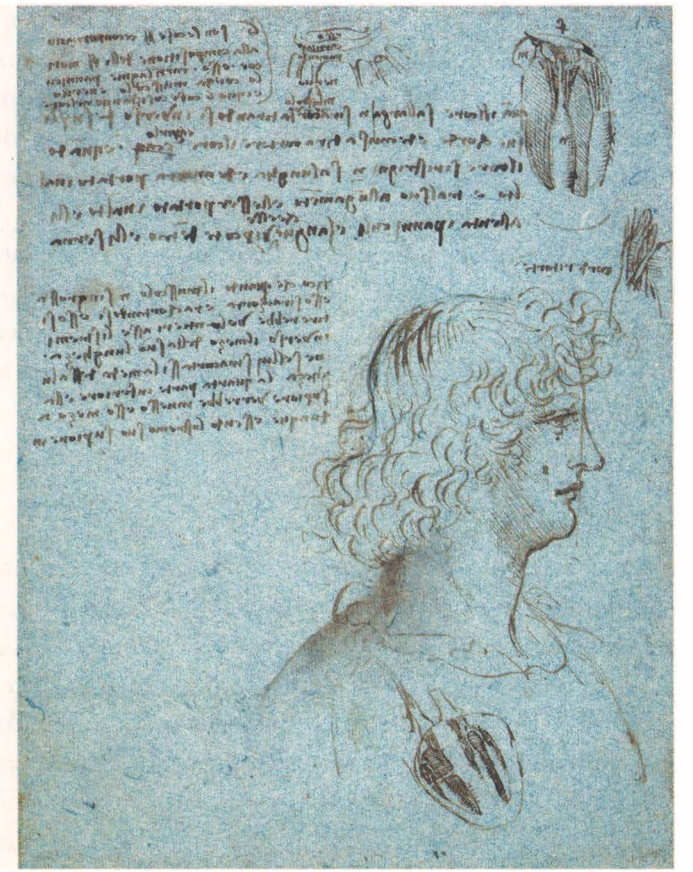
Sayfanın üst tarafındaki grotesk yüz ekşitmelerin üstünde anatomik kaygılardan ziyade sanatsal olarak çizilmiş soluk bir dizi dudak eskizi yer alır. Bu dudaklar –titreyen, akıldan çıkmayan ve baştan çıkarıcı– gizemli bir tebessüm imasıyla sayfadan dışarı doğrudan bize doğru bakar. Leonardo o sıralar *Mona Lisa* üzerinde çalışmaktadır.

KALP

Leonardo'nun insan kalbini tasvir ettiği, mavi kâğıt üzerine mürekkeple yapılmış çizimlerin bulunduğu sayfalardan biri (res. 112), onun anatomi çalışmalarının her köşesine sirayet eden insanilik teması için adeta bir andaç işlevi görür.[25] Üstte kalpteki papilar kasın bir çizimi ve kalp atışlarında nasıl kısalıp uzadığına dair açıklamalar yer alır. Ardından, fazla bilimselleştiğini düşünmüşçesine hülyalara dalar ve kalemi rasgele bir şeyler çizer. İşte karşımızda, aşk dolu bir profil olarak bir Salai çizimi duruyor: güzel bukleleri uzun boynundan aşağı süzülür, tasvirlerinde hep kullanılan basık çene ve etine dolgun boğaz, Leonardo'nun sol elle yaptığı tatlı taramalarla çizilmiştir. Göğsünde, üzerinde kasların eskiz halinde verildiği bir kalp kesiti bulunur. Bu çizim incelendiğinde kalbin önceden çizildiği anlaşılır. Sanki Leonardo bunu çizmiş, ardından etrafına Salai'yi eklemiştir.

Leonardo'nun kapsamlı anatomi ve diseksiyon çalışmalarının bir parçası olarak gerçekleştirdiği insan kalbine dair araştırmaları, bilimsel girişimlerinin en uzun süreli ve başarılısıdır.[26] Hidrolik mühendisliğine beslediği sevgi ve sıvıların akışlarına duyduğu hayranlığın etkisiyle yüzyıllarca tam anlamıyla takdir görmemiş çeşitli keşifler gerçekleştirmiştir.

1500'lerin başlarında Avrupa'daki kalp anlayışı, çalışmaları Rönesans sırasında yeniden canlandırılan Galen tarafından MÖ ikinci yüzyılda yapılan açıklamalardan pek farklı değildi. Galen kalbin yalnızca



Res. 112. Kalp ve Salai.

bir kas olmayıp ona hayati bir güç sağlayan özel bir maddeden oluştuğunu düşünüyordu. Kanın karaciğerde üretildiğini ve damarlar yoluyla dağıtıldığını düşünüyordu. Kalp tarafından üretilen yaşamsal ruhlar atardamarlar yoluyla dağıtılıyordu ve Galen ile takipçileri bunu ayrı bir sistem olarak görüyordu. Galen, ne kan ne de hayati ruhların dolaşıma girdiğini, bunların damarlarda ileri geri pompalandığını düşünüyordu.

Leonardo kan sisteminin merkezinde karaciğerin değil, kalbin bulunduğunu tam anlamıyla kavrayan ilk kişilerden biriydi. Bir tohumun dalları ve köklerini kalpten çıkan toplardamarlar ve atardamarlarla karşılaştırdığı çizimlerin yer aldığı sayfada, "Tüm toplardamarlar ve

atardamarlar kalpten çıkar," diye yazdı. Bunu ayrıntılı bir çizimle ve "en büyük toplardamarlar ve atardamarlar, birleştikleri yer olan kalpte bulunur; bunlar kalpten uzaklaştıkça çok ufak dallara bölünerek giderek incelirler," sözleriyle kanıtladı. Her bir bölünmede dallanmaların boyutlarının nasıl küçüldüğünü ilk inceleyenlerden biriydi; bunların izini neredeyse görünmezleşen en ufak kılcaldamarlara kadar sürdü. Ona karşı çıkarak damarların tıpkı bir bitkinin toprakta köklenmesi gibi karaciğerde köklendiğini söyleyenlere karşı, bir bitkinin kökleri ve dallarının –kalple analoji oluşturacak şekilde– bir ana tohumdan çıkmasına dikkat çekti.[27]

Leonardo, Galen'in aksine, kalbin özel bir hayati doku değil, sadece bir kas olduğunu ortaya koyabilmişti. Bütün kaslar gibi kalp de kendine ait bir kan akışına ve sinirlere sahipti. "Diğer kaslar gibi, bir atardamar ve toplardamarlarla beslenir"di.[28]

Ayrıca kalpte sadece iki karıncık bulunduğuna dair Galen kökenli inancı da düzeltti. Diseksiyonları iki üst ve iki alt karıncık bulunduğunu gösterir. Bunların ayrı işlevleri olması gerektiğini ileri sürdü çünkü kapakçıklar ve zarlarla birbirlerinden ayrılıyorlardı. "Bir ve aynı olsalardı bunları ayıran kapakçıklara gerek olmazdı." Leonardo karıncıkların nasıl çalıştıklarını anlamak üzere, kalbi hâlâ atmakta olan bir domuzun içini açtı. Üst ve alt karıncıkların farklı zamanlarda açıldığını bulguladı. "Kalpteki üst karıncıklar alt karıncıklara göre farklı işlevlere ve yapıya sahiptir ve bunlar kıkırdak ve çeşitli maddelerle ayrılırlar."[29]

Leonardo kalp tarafından ısıtıldığı için kanın sıcak olduğuna ilişkin Galen'e ait hatalı kuramı benimsemişti ve bunun nasıl gerçekleştiğine dair çok çeşitli kuramlarla cebelleşti. En nihayetinde bu ısının hareketli kalpteki sürtünmeden ve kalp duvarlarına çarpan kanın yarattığı sürtünmeden kaynaklandığı çıkarımında karar kıldı. "Farklı girdaplar halinde dönüp durması ve bunun duvarlarda yarattığı sürtünme ve girintilerdeki vuruşlar, kanın ısınmasının nedenleridir," sonucuna vardı. Genelde yaptığı gibi, kuramını analojiyle sınamak üzere, çalkalandığında sütün ısınıp ısınmadığını görmeyi tasarladı. Yapılacaklar listesine, "Tereyağ yapılırken dönüşünün sütü ısıtıp ısıtmadığına bak," diye ekledi.[30]

AORT KAPAĞI

Kalple ilgili çalışmalarında Leonardo'nun en büyük başarısı, aort kapağının nasıl çalıştığını keşfetmesiydi ki bu başarı, ancak modern çağlarda doğrulanabildi. Bu keşfi onun sarmal akışlara dair kavrayışından, daha doğrusu sevgisinden kaynaklandı. Leonardo kariyeri boyunca su burgaçlarının, rüzgâr akımlarının ve bir boyundan aşağı süzülen saç buklelerinin girdap gibi dönüşlerine hayranlık besledi. Bu bilgisini kanın sarmalsı akışının aorttaki Valsalva sinüsü olarak bilinen kısma girerek atmakta olan bir kalpteki kapakçığın kapanmasını sağlayan burgaçlar ve girdapları nasıl yarattığını saptamakta kullandı. İncelemesi, yirmi çizim ve yüzlerce kelimelik notlarla bezeli altı sayfayı kaplar.[31]

Bunların ilk sayfalarından birinin üst kısmında, Platon'un Akademi'sinin kapısının üstüne yazdırdığı düsturdan türettiği bir özdeyiş yazdı: "Matematikçi olmayan hiç kimse benim çalışmalarımı okumasın."[32] Bu onun kalbin kan akışı hakkındaki incelemesinin zorlu denklemler içerdiği anlamına gelmiyordu; girdapları ve kıvrımları açıklayan matematik çalışmaları, Fibonacci sayı dizilerine yönelik biraz amatörce kurcalamalardan öteye geçmiyordu. Buradaki uyarı, daha ziyade doğanın eylemlerinin fizik yasalarına ve matematiktekilere benzer kesinliklere uyduğuna dair inancının bir ifadesiydi.

Kalp kapakçığına dair keşifleri, borulardan bir tanka akan suyun nasıl girdaplar yarattığına dair bir inceleme de dâhil, onun 1510 dolaylarında akışkanlar dinamiğine ilişkin yoğun incelemelerinin bir sonucudur. Leonardo'nun ilgisini çeken olgulardan biri, sıvılardaki sürtünmeydi. Bir borudan, kanaldan ya da nehirden su akarken, akışın yan taraflara en yakın kısmının orta kısma kıyasla daha yavaş aktığını keşfetti. Bunun nedeni, yan taraflardaki suyun boru duvarlarına ya da nehir kenarlarına sürtünmesi ve bu sürtünmenin suyu yavaşlatmasıdır. Bunun hemen yanındaki su katmanı da biraz yavaşlayacaktır; borunun ya da nehrin ortasından akan su en az yavaşlayacak kısımdır. Su borudan bir tanka ya da nehirden bir havuza aktığında, hızlı akan ortadaki akış ile yanlardaki yavaş akış arasındaki hız farkı, girdap ve burgaçlara yol açar. "Yatay bir borudan dökülen sularda, ağzın merkezine daha yakın yerden çıkan su, borunun ağzından daha uzağa gider," diye yazdı. Ayrıca kıvrımlı yüzeylerden ya da genişleyen bir kanaldan geçen

sıvıların nasıl girdaplar ve burgaçlar oluşturduğunu tarif etti. Bunları nehir kenarlarındaki aşınmaya dair çalışmasına, sanat eserlerinde akan su tasvirlerine ve kanın kalpten nasıl dışarı pompalandığına dair incelemelerine uyarladı.[33]

Leonardo, özellikle üçgen biçimli bir açıklık yoluyla kalpten yukarı doğru pompalanıp kanı kalpten bedene taşıyan büyük damar olan aortun köküne dökülen kana odaklandı. "Üçgenden yukarı doğru fışkıran kanın orta kısmı, yan taraflardan çıkanlara göre çok daha fazla yükselir," diye beyan etti. Bunun, hâlihazırda aortun genişlemiş bölümünde bulunan kanın içine döküldüğünde nasıl sarmallaşan burgaçların oluşmasına yol açtığını açıklayarak devam etti. Söz konusu bölümler günümüzde, bunları 1700'lerin başlarında konu edinen İtalyan anatomist Antonio Valsalva'ya ithafen, Valsalva sinüsleri olarak bilinir. Hakkını vermek gerekirse bunların Leonardo sinüsleri olarak adlandırılması gerekirdi ki eğer Leonardo Valsalva'dan iki yüzyıl önceki keşiflerini yayımlatabilseydi muhtemelen bu şekilde anılırlardı.[34]

Kanın aorta pompalandıktan sonraki bu girdapsı hareketi, kalp ile aort arasındaki üçgen kapakçığın her bir parçasının genişlemesine ve bu açıklığı örtmesine neden olur. "Dönüp duran kan üç kapakçığın yan taraflarına çarpar ve bunları kapatır, böylece kan aşağı inemez." Leonardo'nun keşfini izah etmek üzere kurduğu analojiyle bu üçgen, bir yelkenin kenarlarından yayılan rüzgâr sarmallarını andırıyordu. Kan burgaçlarının kapakçıkların her bir parçasını nasıl iterek açtığını gösteren bir çiziminde, "İki yelkeni açıp kapayan iplere isimler tak," diye yazdı.

1960'lara kadar kalp uzmanlarının çoğu tarafından benimsenmiş yaygın görüşe göre, aorta yeterince kan dolar dolmaz, oluşan itmeyle kapakçık kapanır ve geriye doğru gider. Diğer tarz kapakçıkların çoğu bu şekilde çalışır; akış tersine döndüğünde salınarak kapanırlar. Dört yüzyıldan uzun bir süre boyunca kalp araştırmacıları Leonardo'nun kapakçığın üstten gelen basınç yoluyla düzgün şekilde kapanamayacağına dair varsayımını pek dikkate almadı. "Kalp kapakçıklarını kapatan şey, kalp yeniden açıldığında geriye dönen kan değildir. Bu olanaksızdır çünkü kan, buruşup kıvrıldıkları sırada kalp kapakçıklarına çarparsa üstten basınç uygulayan kan, aşağı doğru bastırır ve zarın katlanıp ezilmesine yol açar." Son altı sayfanın üst tarafında, geriye doğru akan kana

üstten basınç uyguladığında katlanmış kapakçığın nasıl ezileceğini çizdi (res. 113).[35]

Leonardo varsayımını analoji yoluyla oluşturmuştu: su ve hava girdaplarına dair bilgisini kullanarak, akışın aortta nasıl girdap gibi döneceğini kestirmişti. Ama sonra bu fikrini sınamak için ustaca bir yol buldu. Her yeri notlarla dolu olan sayfanın üst tarafında, kalbin camdan bir modelinin nasıl yapılacağını tarif etti ve çizdi. Cam suyla dolduğunda, aort kısmına geçtikten sonra kanın nasıl girdaplar oluşturacağını gözlemleyebilecekti. Model olarak bir öküz kalbini aldı, beyin



Res. 113. Aort kapağı.

modelini oluştururken heykeltıraş yöntemini kullanarak bunu balmumuyla doldurdu. Balmumu sertleştiğinde, kalp odacığı, kapakçık ve aortun bir cam modelini yapmak üzere bir kalıp hazırladı. Bir tutam çim tohumu serperek su akışının daha rahat görünmesini sağladı. "Bu testi camda yap, içine su ve *panicum* tohumu koy," diye kendine talimat verdi.[36]

Anatomistlerin Leonardo'nun haklı olduğunu anlaması 450 yıldan fazla sürdü. 1960'larda Oxford'da Brian Bellhouse liderliğinde bir tıbbi araştırma ekibi kan akışlarını gözlemlemek üzere boyalar ve radyografi yöntemlerinden yararlandı. Leonardo'nun yaptığı gibi, girdaplar ve akışları görmek üzere içi suyla dolmuş şeffaf bir aort modeli kullandılar. Yapılan deneyler kapakçığın, "üstündeki yaprak şeklindeki parçaların her birini aort duvarından uzaklaştıran bir akışkan dinamiği mekanizmasına ihtiyaç duyduğunu, böylece en ufak bir tersine akışın kapakçığı kapattığını" ortaya koydu. Araştırmacılar, bu mekanizmanın Leonardo'nun aort kökünde keşfettiği kanın girdapsı ya da sarmalsı akış olduğunu gördü. "Girdaplar hem kapakçıkta hem de sinüs duvarında bir basınç yaratıyor, kapakçık parçaları bu sayede düzenli ve senkronize şekilde kapanıyor," diye yazdılar. "Leonardo da Vinci kapakçık ile sinüs arasındaki girdap oluşumlarını doğru bir şekilde öngörmüş ve bunların kapakçığın kapanmasına yardım edeceğini kavramıştır." Cerrah Sherwin Nuland, "Leonardo'nun gelecek kuşaklara bıraktığı ve yüzyıllardır herkesi şaşırtan tüm o şeyler içinde bu keşfi, herhalde en olağanüstü olanıdır," dedi.

1991'de Carolina Kalp Enstitüsü'nden Francis Robicsek, Bellhouse deneylerinin Leonardo'nun defterlerinde tarif ettiklerine çok benzediğine işaret etti. 2014'te Oxford'tan bir başka ekip canlı bir insan üzerinde kan akışını inceleme imkânı bulduğunda, Leonardo'nun haklı olduğunu bir kez daha kanıtladı. Bunu gerçekleştirmek için canlı bir insanın aort kökündeki karmaşık akış örüntülerini gerçek zamanlı izlemek üzere manyetik rezonans teknikleri kullandılar. Ekip, "Leonardo'nun sistolik akış girdaplarına dair öngörüsünün hatasız olduğunu ve bu girdapları aort köküne orantılı olarak şaşırtıcı bir kusursuzlukta tarif ettiğini insanda *in vivo* olarak doğruluyoruz," sonucunu ilan etti.[37]

Leonardo'nun kalp kapakçıklarıyla ilgili büyük buluşlarını ne yazık ki bir başarısızlık izledi: kanın bedenin içinde dolaştığını keşfedemedi. Tek yönlü kapakçıklara dair kavrayışı onu, o sıralar evrensel kabul gören, kanın kalp tarafından nabız atışı yoluyla bir ileri bir geri hareket ettiğine dair Galen kaynaklı kuramın hatasını anlamasına sevk etmeliydi. Ancak kitabi bilgi biraz alışılmadık bir şekilde Leonardo'yu körleştirdi. Ödünç alınmış bilgiye bel bağlayanlara burun büken ve deneyden şaşmamayı şiar edinmiş bu "kitabi bilgiden yoksun" kişi, bu durumda bunu başaramadı. Onun dehası ve yaratıcılığı hep ön kabullere dayanmadan yol alması sayesinde ortaya çıkmıştı. Kan akışına dair çalışmalarıysa akademik metinler ve uzman akademisyenleri yeterli görüp farklı şekilde düşünmeyi başaramadığı nadir örneklerden birini oluşturdu. Kan dolaşımı sisteminin eksiksiz bir açıklaması ancak yüz yıl sonra, William Harvey tarafından yapılabilecekti.

FETÜS

Leonardo'nun anatomi çalışmaları zirve noktasına, yaşamın başlangıcını betimlemesiyle ulaştı. Karmakarışık notlarla dolu bir sayfada (res. 114), alta hafif şekilde döşediği kırmızı tebeşir üzerine mürekkeple ve büyük itinayla rahimdeki bir cenin imgesi çizdi ki bu ikonikleşmiştir. Bu çizim, Leonardo'nun sanat ile bilimi harmanlayışının simgesi olma itibariyle *Vitruvius Adamı*'yla rekabet halindedir.[38] Bir anatomi çalışması olarak başarılıdır ama bir sanat yapıtı olarak neredeyse kelime anlamıyla ilahidir. Zihinlerimizi bilgilendirmenin yanı sıra, gözlerimizi kamaştırmak üzere tasarlanmış kıvrımlı taramalar yoluyla büyük titizlikle çizilmiş eser, insan olmayı aynı anda hem elden ayaktan kestiren hem de yücelten bir ruhani güzellikle yakalar. Kendimizi yaratım mucizesinde cisimleşmiş olarak görürüz: masum, mucizevi, gizemli. Çizim genellikle bir anatomi çalışması olarak ayrıntılı şekilde incelenmişse de *Guardian*'ın sanat eleştirmeni Jonathan Jones, "Benim için dünyadaki en güzel sanat eseri," diye yazdığında yapıtın özüne yaklaşmıştır.[39]

Leonardo kesip açacak bir kadın kadavrası bulamadığından buradaki unsurların bazıları bir inek diseksiyonuna göre çizilmiştir. Bu yüzden rahim bir insanda olmayacak şekilde küreseldir. Yine de dönemin geleneksel bilgilerini genişletmişti. Zamanın dölyatağında üç hazne



Res. 114. Rahimdeki fetüs.

bulunduğuna dair inancına ters bir şekilde, dölyatağını doğru bir şekilde tek hazneli çizdi. Dölyatağı atardamarı, dölyolu dolaşım sistemi ve göbek bağındaki kan damarları tasvirleri çığır açıcıdır.

Leonardo, genelde yaptığı üzere, inceleme yöntemi olarak disiplinlerarası örüntülere baktı ve analojiler kullandı. Fetüs çizimini yaptığı sıralarda, bir yandan bitkiler üzerinde yeniden çalışmaya başlamıştı. Bitkilerin, nehirlerin ve damarların dallanmaları arasında bir analoji kuruşundaki gibi, bitki tohumları ile insan embriyosunun gelişimleri arasındaki benzerlikleri fark etti. Bitkilerin fonikül olarak bilinen, olgunlaşana dek tohumu tohumcuk duvarına bağlayan bir sapı bulunur; Leonardo bunun göbek bağı ile aynı işlevi gördüğünü fark etti. Bir insan ceninine dair anatomi çizimlerinin birine, "Bütün tohumlar, tohum olgunlaştığında kopan bir göbek bağına sahiptir," diye not düştü.[40]

Leonardo fetüs çiziminin diğer anatomi çalışmalarını aşan ruhani bir özellik taşıdığının ayırdındaydı. Birkaç yıl sonra, sayfanın alt kısmına bir paragraf eklemek üzere çizime geri döndü. Bu, diseksiyon notundan çok, deneme karakterindedir. Paragrafın başında bilimsel bir tavırla, sıvılarla çevrili olduğu için ceninin rahimde nefes almadığını ileri sürdü. "Nefes alsa boğulurdu; annenin canı ve gıdasıyla beslendiğinden nefes almasına gerek yoktur," diye açıklamada bulundu. Ardından, insanın hayatının gebelikle birlikte başladığına inanan Kilise'nin küfür olarak göreceği bazı düşünceleriyle devam etti. Cenin hâlâ annenin, elleri ve ayakları kadar bir parçasıdır. "İki bedeni de tek ve aynı ruh yönetir, her ikisini de tek ve aynı ruh besler," diye ekledi.

Leonardo'nun Kilise'nin ruhla ilgili öğretisini reddedişi herhangi bir drama veya çatışma çıkışlı değildi. Bilimsel hümanizme ve olgulara bakmaya eğilimliydi. Yaratımın muhteşemliğine, huşu vericiliğine inanmaktaydı ama onun için bu tür şeyler, Kilise'nin ileri sürdüğü dogmalarca değil, bilim ve sanatla takdir edilmeliydi.

KAYIP ETKİ

Leonardo anatomi çalışmalarına kendini, diğer girişimlerinde genelde eksik kalan bir kararlılık ve sebatkârlıkla verdi. 1508 ila 1513 arasındaki çılgınca çalışmaları esnasında, görünüşe bakılırsa bu süreçte hiç

yorulup bezmemiş, kadavraların ve çürüyen organlardan yayılan pis kokuların arasında gecelerini geçirme pahasına araştırmalarını giderek derinleştirmiştir.

Genelde motivasyonu, merakından kaynaklanıyordu. Bir yandan da kamunun bilgilenmesine bir katkı sağladığını düşünüyordu belki ama işler burada biraz karışıyor. Bulgularını yayımlatmaya niyetlendiğini yazdı ama iş notlarını elden geçirip düzenlemeye gelince bir kez daha sebatkârlığı yerini tembelliğe bıraktı. Bilgiyi yayımlamaktan çok, bilginin peşinde koşmakla ilgileniyordu. Hayatı ve yapıtlarında meslektaşlarıyla işbirliği kursa da keşiflerini paylaşmaya yönelik pek az çaba gösterdi.

Bu durum sadece anatomik incelemeleri değil, tüm çalışmaları için geçerlidir. Yayınlanmadan bıraktığı tüm o keşif hazinesi, onu motive eden şeyin sıra dışı özelliğinin bir kanıtıdır. Bir akademisyen olarak nam salmaktan ya da tarihsel ilerlemenin bir parçası olmaktan çok, sırf öğrenmek aşkına ve kişisel tatmini için bilgi edinmenin peşindeydi. Hatta kimileri keşiflerini meraklı gözlerden korumak üzere "ayna yazısı" kullanarak yazdığını bile söyledi. Bunun doğru olduğunu düşünmüyorum ama onun bilgi toplama tutkusunun bu bilgileri geniş kitlelere yayma arzusuyla uyuşmadığı su götürmezdir. Leonardo uzmanı Charles Hope'un işaret ettiği gibi, "Bilginin üst üste biriken ve işbirliğine dayalı bir süreçle büyümesine dair hiçbir anlayışa sahip değildi."[41] Her ne kadar zaman zaman ziyaretçilerin çalışmalarına bir göz atmasına izin verse de araştırmanın öneminin, yayılmasında yattığına dair bir anlayışa veya ilgiye sahip değilmiş gibi gözüküyordu.

Yıllar sonra, 1517'de Fransa'da yaşarken, ziyaretçilerden biri Leonardo'nun otuzdan fazla bedeni disekte ettiğini, "anatomi üzerine, uzuvları, kasları, sinirleri, damarları, eklemleri, bağırsakları gösteren ve erkek ile kadın bedeninde açıklanabilecek olan her şeyi şimdiye dek yapılmamış bir şekilde açıklayan bir inceleme yazdığını" bildirdi. Ayrıca Leonardo'nun "suyun yapısı üzerine yazdığını, makineler ve diğer konular üzerine ciltler dolusu incelemeler hazırladığını, tüm bunların halk diliyle yazıldığını, dolayısıyla yayınlandıklarında büyük gelir getirip keyif vereceğini," ekledi.[42] Ancak öldüğünde Leonardo Melzi'ye sadece elden geçirilmemiş defter sayfaları ve çizimlerinden oluşan tomarlar bırakacaktı

Dolayısıyla modern anatomi, Leonardo'nun ölümünden yirmi beş yıl sonra, Andreas Vesalius'un çığır açıcı ve güzel hazırlanmış *İnsan Bedeninin Yapısı Üzerine* adlı çalışmasının yayımlanmasıyla başladı. Bu Leonardo'nun –belki de vebadan gencecik yaşta ölmese Marcantino della Torre'yle işbirliği yaparak– daha önceden, hem de çok daha kapsamlı ve başarılı şekilde yapabileceği kitaptı. Oysa Leonardo'nun anatomi çalışmaları çok az bir etki yarattı. Yıllar, hatta yüzyıllar içinde keşiflerinin başkaları tarafından yeniden keşfedilmesi gerekecekti. Çalışmalarını yayımlamaması, bilim tarihindeki etkisinin yok olmasına yol açtı. Ama bu durum, dehasını küçültmedi.

28. BÖLÜM

Dünya ve Suları

MİKROKOZMOS VE MAKROKOZMOS

Leonardo insan bedenini ayrıntıyla incelediği dönemde bir yandan da dünyanın bedeni üzerinde çalışmaktaydı. Beklendiği üzere, bu ikisi arasında analojiler kurdu. Örüntülerin doğadaki yansımalarını saptamada yetenekliydi. Onun gerek sanatı gerekse biliminde, bu analojilerin en çok öne çıkanı ve en kapsamlısı, insan bedeni ile dünyanın bedeni arasında yaptığı karşılaştırmadır. "İnsan dünyanın modelidir," diye yazmıştır.[1]

Mikrokozmos-makrokozmos ilişkisi olarak bilinen bu karşılaştırmanın kökeni antik zamanlara dayanır. Leonardo bu analojiyi ilk kez defterlerinde 1490'ların başında yazdığı bir yazıda ele almıştır:

> Eskiler insanı "küçük dünya" diye anardı; bu ifade gayet yerindedir çünkü insan bedeni dünyaya benzer. Kemikler nasıl insan bedenini destekliyorsa kayalar da yeryüzüne destek olur. Nasıl ki insan, içinde nefes alıp verirken akciğerlerin kabarıp indiği bir kan havuzuna sahipse dünyanın bedeni de sanki nefes alıp veriyormuş gibi, benzer şekilde altı saatte bir yükselip alçalan okyanus gelgitine sahiptir. Nasıl ki kan damarları bu havuzdan çıkıp insan bedeninin her yerine yayılıyorsa benzer şekilde okyanus suyu sonsuz su pınarlarıyla birlikte dünya bedenini doldurur.[2]

Bu satırlar Platon'un, bedenin kanla beslenmesine benzer şekilde dünyanın kendini yenilemek için su çektiğini ileri sürdüğü *Timaios*'da

yazdıklarını andırıyordu. Leonardo ayrıca ortaçağ zamanlarının kuramcılarından, özellikle de on üçüncü yüzyıldan İtalyan rahip ve jeolog Restoro d'Arezzo'nun kısa bir metninden faydalandı.

Leonardo, doğadaki örüntülere hayranlık duyan bir ressam olarak, mikrokozmos-makrokozmos arasındaki bağlantıya salt bir analojiden daha büyük bir önem atfetti. Bu bağlantının onun için *Vitruvius Adamı* çiziminde de ifade ettiği gibi ruhani bir boyutu vardı. İnsanlarla dünya arasındaki bu gizemli bağ, görmüş olduğumuz üzere, *Ginevra de' Benci*'den *Azize Anna*'ya, *Çıkıklı Meryem*'e ve nihayetinde *Mona Lisa*'ya kadar çoğu başyapıtına yansımıştır. Bu, aynı zamanda onun bilimsel araştırmaları için düzenleyici bir ilke halini aldı. İnsan sindirim sistemi üzerine anatomi araştırmalarına giriştiğinde, kendisine, "Önce nehirlerdeki suyla, sonra da gıdanın girişiyle birlikte midede ortaya çıkan safrayla karşılaştırma yap," diye talimat verdi.[3]

1508 dolaylarında, Milano'da aynı anda hem anatomi hem de yerküre üzerine araştırmalar yapan Leonardo, göz alıcı defteri Leicester Kodeksi'nde* bu analojiye geri döndü. Diğer defterlerinin çoğuna kıyasla daha odaklı çalışılmış bu defter, jeoloji, astronomi ve su akış dinamiği hakkında uzun uzun yazılmış paragraflarla ve 360 çizimle dolu yetmiş iki sayfadan oluşur. Hedefi, en önemli temsilcisi olduğu Rönesans düşünürlerinin kendilerinden sonraki bilim ve aydınlanma çağlarına miras bıraktıkları ana meseleydi: kaslarımızın mekanizmasından gezegenlerin hareketine, damarlarımızdaki akıştan yerküredeki nehirlere, kozmosumuzu yöneten neden ve etkileri anlamak.[4] Ele aldığı sorular arasında şunlar vardı: Su pınarlarını dağlarda ortaya çıkaran şey nedir? Vadiler niye var? Ay niye parlar? Dağ başlarında fosillerin işi ne? Suyun ve havanın girdap şeklinde dönmesine ne yol açıyor? Ve en sembolik soru: Gökyüzü neden mavidir?

Leonardo Leicester Kodeksi'ne başladığında, çalışmasına çerçeve olarak yeniden mikrokozmos-makrokozmos analojisine yöneldi. Yaklaşık yirmi yıl önceki sözlerini tekrarlayarak, "Yerkürenin bedeni, hayvanların bedeni gibi, bu dünyanın ve üzerindeki yaratıkların beslenmesi

* Defter adını, onu 1717'de satın alan Leicester Kontu'ndan alır. 1980'de fabrikatör Armand Hammer tarafından satın alınıp adı Hammer Kodeksi olarak değiştirildi. 1994'te Bill Gates tarafından satın alındığında, Gates egosunu konuşturmadı ve defterin adını eski haline, Leicester Kodeksi'ne geri çevirdi.

ve hayat dolu kalması için bir araya gelerek şekillenmiş ve alabildiğine dallanan damarlarla örülmüştür," diye yazdı.[5] Bir sonraki sayfada, "[dünyanın] eti topraktır; kemikleri, dağları oluşturan kaya bağlantıları düzenlemeleridir; kıkırdakları, gözenekli kayalardır; kanı, su yataklarıdır; kalbe tamamen yayılmış kan gölü, okyanustur; nefesi ve nabızla kanın yükselip alçalması, denizdeki gelgitlerdir," diye ekledi.[6]

Bu analoji sayesinde yeryüzüne yenilikçi bir gözle bakmanın öncülüğünü üstlendi. Leonardo yeryüzünün yaratılışından itibaren sabit kaldığını varsaymak yerine, devingen bir tarihe sahip olduğunu, etkili güçler sayesinde yüzyıllar içinde değişip olgunlaştığını kavramıştı. "Dünya bitkisel bir ruha sahiptir diyebiliriz," diye ilan etti.[7] Dünyayı canlı bir organizma olarak kabul etmek, Leonardo'yu onun nasıl büyüdüğü ve evrimleştiğini araştırmaya sevk etti: dağların nasıl olup da denizden yükselen fosillerle kaplandığı, kayaların nasıl katmanlaştığı, nehirlerin nasıl vadileri yardığı, engebeli kayaç çıkıntılarının nasıl aşındığı gibi.[8]

Ancak Leonardo mikrokozmos-makrokozmos analojisini körü körüne benimsemedi. Bunu deney ve deneyimle sınadı, yeryüzünü kavrayışını biçimlendiren bu muhteşem diyaloğa kendini vakfetti. Leicester Kodeksi'ni bitirdiğinde, yeryüzü ile insan bedeni arasındaki karşılaştırmanın her zaman işe yaramadığını keşfedecekti. Bunun yerine, doğanın zaman zaman çatışmaya düşen iki özelliğe sahip olduğunu idrak edecekti: doğada, barındırdığı örüntüler ve analojilerde yankılanan bir birlik ama bir yandan da harikulade bir sonsuz çeşitlilik mevcuttu.

SU

Leicester Kodeksi'nin ana odağı, Leonardo'nun gezegendeki yaşamda ve vücudumuzdaki en temel güç olarak gördüğü konuydu: sıvıların, özellikle suyun rolü ve hareketleri. İnsan bedenini saymazsak onun bir sanatçı, bilim insanı ve mühendis olarak ilgisini en çok çeken konu, hidrodinamikti; bununla çeşitli düzeylerde, ayrıntılı gözlemler, uygulamaya yönelik buluşlar, devasa projeler, güzel resimler ve kozmik analojiler yoluyla uğraştı.[9] İlk çizimlerinden biri, çağlayan Arno Nehri'nin şekillendirdiği manzaraydı. Verrocchio'nun *İsa'nın Vaftizi*'nde Leonardo, İsa'nın ayaklarının üzerinden akan suları, hem çok güzel hem de o

zamana dek eşine rastlanmamış keskin gözleme dayalı bir gerçekçilikte resmetmişti. İlk defterlerinden birine, farklı seviyelerde suyu hareket ettirmek üzere tasarlanmış –tulumbalar, hidrolik tüpler, su vidaları ve kovalı çarklar gibi– bir dizi mekanik cihaz çizmişti. Ludovico Sforza'ya yazdığı iş başvuru mektubunda "hendeklerdeki suyu boşaltma" ve "suları bir yerden başka bir yere yönlendirme" becerilerinden övgüyle bahsetmişti. Milano'dayken, Como Gölü'ne açılan 1460'ta kazılmış büyük kanal da dâhil, şehrin kapsamlı kanal şebekesini ve başarıyla idare edilen suyolları, barajlar, kanal havuzları, çeşmeler ve sulama sistemlerini inceledi.[10] Farklı yüksekliklerde bulunan fıskiyelerden gelen suyun düşüş eğrisi ve basıncını incelemek üzere bir fıçıda delikler açtı.[11] Arno Nehri'nin yatağını değiştirmek ve bataklıkları kurutmak üzere gösterişli şemalar ve uygulamaya dönük aletler tasarladı. Bir borudan dökülen suyun nasıl su girdaplarına yol açacağına dair bilgisini kullanarak, insan kalbinin içindeki girdapları ve bunların bir kapakçığı nasıl kapatabileceğini tahayyül edebildi.

Leonardo su üzerine çalışmalarına uygulamaya dönük ve sanatsal amaçlarla başlamış, ancak anatomi ve uçuş üzerine çalışmalarında olduğu gibi, bilimin büyüsüne kapılmıştı. Su, Leonardo'nun derin ilgi beslediği biçimlerin hareket halindeyken geçirdikleri değişim olgusunun mükemmel bir tezahürüydü. Bir şeyin biçimi değişirken –bir kare daireye dönüşürken, bir gövde kıvrıldığı sırada küçülürken– alanı ve hacmi nasıl aynı kalır? Su bu sorulara yanıt verir. Leonardo kısa sürede suyun sıkıştırılamayacağını öğrendi: belirli miktardaki su, nehrin ya da kabın biçiminden bağımsız olarak her zaman aynı hacme sahipti. Yani akan su sürekli mükemmel geometrik değişimler geçirmekteydi. Leonardo'nun buna hayran kaldığını söylemeye gerek yok.

1490'larda Leonardo hidrolik üzerine, farklı derinliklerdeki nehir akışlarının hızları, nehir kenarlarındaki sürtünmenin yol açtığı girdaplar üzerine araştırmalar ve farklı akımların çarpışması sonucu oluşan türbülans hakkında notları içeren bir incelemeye başladı. Beklendiği gibi bunu da tamamlamadı ama 1508'de konuyu yeniden ele aldı. Leicester Kodeksi'nde, genelde yaptığı gibi, tasarladığı incelemenin ana hatlarını belirledi. Çalışma on beş bölümden oluşacak, "Kendi Hallerindeyken Sular" ile başlayacak, "Deniz Üzerine" ve "Yeraltı Nehirleri Üzerine" ile devam edecek, "Suları Yükseltmek Hakkında" ve "Suların

Tükettiği Şeyler Hakkında" bölümleriyle tamamlanacaktı. İncelemeyi planladığı konulardan biri, Arno Nehri'nin yatağını değiştirme projesinden doğmuştu: "Bir nehrin yatağı, akış hattı kavranabildiği takdirde birkaç taşla nasıl değiştirilebilir".[12]

İncelemeleri zaman zaman o denli ayrıntılara boğuluyordu ki bunlar suyun dinamiğinden çok, onun suyun dinamiğine dair tutkusunu ortaya koymaktadır. Su akışına saatlerce odaklandı; bazen sadece gözlemledi, bazense kuramlarını sınamak üzere müdahale etti. Leicester Kodeksi'nin bir bölümünde, sekiz sayfaya su hakkında 730 çıkarım sıkıştırmıştı; Martin Kemp bunun hakkında, "Adanmışlık ile takıntı arasındaki sınırın aşıldığını düşünmek mümkün," diye yorumda bulunur.[13] Diğer bir defterinde su akışıyla ilgili kavramları tarif etmek üzere kullanılabilecek farklı kelimelerin listesini çıkardı: "risaltazione, circolazione, revoluzione, ravvoltamento, raggiramento, sommergimento, surgimento, declinazione, elevazione, cavamento." Bu şekilde altmış yedi kelime listeledi.[14]

Sık sık kuramlarını uygulamaya dönük projelerle bağlantıya sokarak bilgiçlik taslayan biri olmaktan kurtuluyordu. Tipik bir defter notunda, "Suyun hareketlerine dair bilimi toparladığında, bu bilimin işlevsiz kalmaması için her bir varsayımının altına bunun nasıl uygulanacağını da ekle," diye kendine talimat verdi.[15]

Her zaman yaptığı gibi deneyim ile deneyi harmanladı; işin aslı, her ikisi için de aynı kelimeyi kullanıyordu: *esperienza.* Floransa'dayken Arno'da suyun altına dalarken kullanmak üzere bir çift gözlük tasarladı, böylece bir su bendinden geçerken suyu inceleyebilecekti. Suya yaş mazı ve şişe mantarı atıp nehrin merkezinde ve kenara yakın yerlerde yüzenlerin altmış metreyi ne kadar sürede geçtiğini ölçmek üzere "zaman vuruşlarını" saydı. Su akışının yüzeyde ve derinde nasıl değiştiğini görmek üzere farklı derinliklerde su yüzeyinde kalabilen şamandıralar yaptı. Bir nehrin aşağı doğru akış seyrini ölçmek üzere çeşitli aletler tasarladı, böylece "bir nehrin kilometre başına iniş hızını" saptayabilecekti.

Doğada gözlemlediği kavramları kontrollü bir ortamda sınamak üzere atölye deneyleri de tasarladı. Örneğin, dışardan müdahaleye uğradığında suyun nasıl tepki verdiğini görmek üzere farklı büyüklük ve şekillere sahip tekneler üretti. Özellikle doğada gördüğü girdapları

baştan yaratmak çok ilgisini çekiyordu, bu yüzden kendine bir cam tank inşa etti. Bunu aynı zamanda erozyonla ilgili kuramlarını sınamak için de kullandı. Bu deneyi "kutuya benzer bir kare cam haznede yap, buradaki suyun döngüsüne tanık olacaksın," diye yazdı.[16]

Suyun hareketlerini gözlemlemek için darı tohumları, yapraklar, ahşap çubuklar, boyalar ve renkli mürekkep kullandı.[17] "İçine birkaç gram *panicum* tanesi at çünkü bu tohumların hareketi, onları taşıyan suyun hareketini çabucak anlamaya olanak tanır. Bu deney sayesinde bir unsurun bir diğerine nüfuz etmesinin sonucu ortaya çıkan çeşitli güzel hareketleri inceleme fırsatı bulacaksın."[18] Bu *güzel* kelimesi üzerinde bir an duralım. Farklı su akışlarının birbiriyle karışma şeklinin bir güzellik barındırdığını kavrayışından dolayı Leonardo'yu takdir etmeliyiz. Başka bir örnekte, "Orada çarpan suyun içinde darı veya papirüs parçaları olsun ki böylece suyun seyrini daha rahat izleyebilesin," diye talimat verdi. Her seferde, bir çakıl taşı yatağı, sonra bir kum yatağı ya da yumuşak bir zemin gibi malzemeler kullanarak koşulları değiştirdi.

Tasarladığı bu testlerin bir kısmı hayalinde ya da kâğıt üzerinde gerçekleştirilecek düşünce deneylerinden ibaretti. Örneğin, sürtünme incelemelerinden birinde, "tasavvurumda artırıp azaltarak, doğa yasalarıyla neyin arzulandığını ortaya çıkaracak" bir deney yapma niyetini not düştü. Dünya ve içindeki suları ele alan aynı tarz düşünce deneyleri gerçekleştirdi. Bir mağaradaki hava tamamen emilerek dışarı atılsa yakındaki yeraltı nehirlerine ne olurdu, diye sordu.

Ancak kullandığı başlıca araç yalın gözlemdi. Yine de keskin görsel odaklanma becerisi, biz diğer insanların fark etmediği şeyleri görmesi anlamına geliyordu. Suyun bir bardağa dökülüşünü ya da bir nehirdeki suyun akışını izlerken, ortaya çıkan çok çeşitli hareketler ve girdaplardan Leonardo'nun büyülendiği tarzda pek etkilenmeyiz. Oysa o "akan suda sonsuz sayıda devinim" olduğunu görmüştü.[19]

"Sonsuz sayıda" mı? Leonardo için bu, bir mecazdan ibaret değildi. Doğadaki sonsuz çeşitlilikten, özellikle de akan su gibi bir fenomenden bahsettiğinde, analog sistemleri sayısal olanlara yeğleyişine dayalı bir ayrım yapmaktaydı. Bir analog sistemde sonsuz bir derecelenme söz konusudur. Bu onda hayranlık uyandıran pek çok şey için geçerliydi: *sfumato* gölgeler, renkler, hareket, dalgalar, zamanın akışı, sıvıların akışı gibi. İşte bu yüzden doğayı anlatmak için geometrinin aritmetikten

daha iyi olduğunu düşünüyordu; kalkülüs henüz icat edilmemişse de bu tarz bir sürekli nicelikler matematiğine gereksinim duymuş gibiydi.

YATAK DEĞİŞTİRMELER, BURGAÇLAR, GİRDAPLAR VE ANAFORLAR

Ürdün Nehri'nin İsa'nın bileklerinden hafifçe dalgalanarak akıp geçmesini nasıl tasvir edeceğine dair gösterdiği özenden Arno'nun yatağını değiştirmeye yönelik planlarına, bir su akışının önüne bir engel çıktığında neler olduğu Leonardo'nun son derece ilgisini çekmişti. Su dinamiği biliminin, harekete ilişkin, derinden benimsediği iki Newton-öncesi fikirle bağlantılı olduğunu anladı; bunlar "itici güç" ve "vuruş" idi.

Ortaçağ zamanlarında geliştirilmiş ve Leonardo'nun benimsediği bir kavram olan itici güç, harekete geçmiş bir nesnenin nasıl aynı doğrultuda kalma eğilimi gösterdiğini anlatır. Bu kavram atalet, ivme kavramlarının ve Newton'un ilk yasasının henüz olgunlaşmamış bir habercisidir. Vuruş, hareket halindeki bir nesne bir başka nesneye çarptığında ne olacağıyla ilgilidir; nesne hesaplanabilir bir açıda ve kuvvetle yön değiştirecektir. Leonardo'nun akışkanlar dinamiği kavrayışı, dönüşümlere dair araştırmalarından da beslenmişti; suyun yönü değiştiğinde yatak ve biçim değiştirir ama hep tamamen aynı hacimde kalır.

Leonardo Leicester Kodeksi'nin notlarla tıka basa dolu bir sayfasının kenarlarında, farklı engellerin su akışını nasıl etkilediğini on dört usta işi çizimle örneklendirdi.[20] Resimleri metinlerle harmanlayarak, bir nehir yatağının yönünün değiştirilmesinin nehir kenarlarında aşındırma yaratma ve çeşitli engellerin derinlerde nehir akışını etkileme biçimlerini inceledi. Araştırmaları gerek onun su akışını konu alan sanatsal betimlemelerine gerekse nehir yataklarını değiştirmeye yönelik büyük mühendislik hedeflerine bilgi sağladı. Ancak işin içine daha çok girdikçe, su akışıyla salt merak duygusundan ilgilenmeye başladı.

Bunun görsel bir örneği, şu an Windsor Kalesi'nde bulunan, nehir yatağı yönlendirmelerinin mürekkep ve kırmızı tebeşir çizimleriyle başlayıp bir şelalenin bir havuza dökülüşünü gösteren bir çizimle devam eden büyüleyici bir sayfada yer alır (res. 115). Bilimsel merakla sanatsal maharetin bu karışımı, bir su akışını engellemek üzere açılı

olarak yerleştirilmiş panellerin çizimleriyle başlar. Arno'nun yatağını değiştirme çalışmalarının ardından bu tarz çok sayıda çizim yapmıştır. Engelleri hızla geçerken suyun birbirine karışan kıvrımları, Leonardo'nun sarmallar ve kıvrımlar çizdiğinde hep sergilediği tutkuyla çizilmiştir. Su akışları rüzgârlı bir tören geçidinde birbirine karışan flamaları ya da dörtnala koşan bir atın yelelerini veya Leonardo'nun kadın yahut Salai resimlerinde çizmeye bayıldığı meleksi saç lülelerini andırır.

Genelde yaptığı gibi, bir analoji kurarak su burgaçları ortaya çıkaran kuvvetler ile bir saç lülesini oluşturan kuvvetleri karşılaştırır: "Su yüzeyindeki kıvrımlı hareket, biri saç telinin ağırlığına diğeri de dönüş



Res. 115. Engelleri aşıp bir havuza dökülen su.

yönüne bağlı iki harekete sahip olan suyun davranışına benzer. Hal böyleyken, su, kısmen ana akımın itişi, kısmen de bunun yol açtığı hareket ile dönüş akışı sonucunda burgaçlar ortaya çıkarır."[21] Bu kısa not Leonardo'yu motive eden şeyin özünü yakalar: iki şeyi –bu örnekte saç lüleleri ile su burgaçları– birbiriyle ilişkilendiren örüntüleri görmekten duyduğu haz.

Leonardo bir nehirdeki iki engeli çizdikten sonra, bir açıklıktan dışarı fışkıran ve tıpkı bir havuza düştüğündeki gibi karmaşık örüntüler oluşturan bir su akışını çizdi. Bu örüntüler sadece onun insan lülelerini değil, aynı zamanda göz okşayan Beytüllahim yıldızı çiçeği tasviri gibi pek çok bitki çizimlerini de andırır (res. 116).[22] Bir havuza dökülen su tasviri sadece bir anı yakalamakla kalmaz; onun başyapıtı resimlerinde olduğu gibi, hareketi de ifade eder.

Her zamanki gibi, Leonardo çoğumuzun dikkat etmediği ayrıntıları gözlemlemişti. Bir yüzeye çarpan su sütununun etkisini, bu etkinin ortaya çıkardığı dalgaları, havuzdaki su darbelerini, dökülen suyun havuz yüzeyinin altında oluşturduğu hava kabarcıklarının hareketi ve kabarcıkların yüzeye ulaştıklarında patlayarak gül çiçeği desenlerini andıran şekillere dönüşmesini çizip açıklamalarda bulundu. Hava kabarcıkları içeren burgaçların, kabarcıklar yukarı yükseldikçe burgaçlar dağıldıklarından kısa süreli olduklarını fark etti ama burgaçları hava kabarcıksız ve uzun çizgiler taşıyor olarak çizdi. "Yüzeyde başlayan burgaçlar havayla dolu," diye gözlemledi. "Suyun içinde başlayanlarsa suyla dolu; suyun içindeki su bir ağırlık taşımadığından bu burgaçlar daha uzun ömürlü."[23] Bir dahaki sefere bir havuz doldururken bütün bunları fark etmeyi bir deneyin isterseniz.

Leonardo özellikle akan bir su yatağından saptırıldığında ortaya çıkan burgaçlarla yakından ilgilendi. Çizimlerinin gösterdiği gibi, bir engeli akıp geçen su, bu engelin hemen arkasındaki –daha az su bulunan– alana doğru kıvrılarak bir anafor oluşturur. Bu olguyu kendi "itici güç" ve "vuruş" kavrayışına uyguladı; su aynı yönde hareket etmeye çalışacaktır, ancak bir engele çarpmadan kaynaklı vuruş kuvvetinden dolayı bu hareketi kıvrımlı ve sarmalımsı bir tarzda gerçekleştirecektir.[24]

Leonardo, hava akışı bir nesneyi aşıp geçerken ya da bir kanat çırpışı alçak hava basıncına sahip bir alan oluşturduğunda bu tarz anaforların oluştuğunu anladı. Bu su ya da hava girdapları, tıpkı saç lüleleri



Res. 116. Beytüllahim yıldızı çiçeği.

gibi matematik yasalarına uyan geometrik örüntüler –bir sarmal– oluşturur. Bu, kararlı bir şekilde doğada bir şeyi izleme, bunun örüntülerini keşfetme ve bunu doğanın başka boyutlarına uygulamanın bir diğer örneğidir. Sonuç o denli güzel ve güçlüydü ki sarmallaşan girdaplar, hayatının son yıllarında yaptığı son bir dizi çizimde en başarılı ifadelerine kavuşacak bir takıntıya dönüşecekti.

Su hareketlerine dair araştırmaları, Leonardo'nun dalga kavramını da anlamasını sağladı. Dalgaların aslında suyun ileri hareketiyle ilişkili olmadığını kavradı. Denizdeki dalgalar ve bir çakıl taşının bir su kütlesine düşmesiyle oluşan dalgalanmalar belli bir yönde ilerler ama onun tabiriyle bu "titreşimler", ilk baştaki yerine geri dönmesinden önce suyu sadece bir an için hareketlendirir. Leonardo bu dalgalanmaları, bir tahıl tarlasında bir esintinin neden olduğu dalgalarla karşılaştırır. Leicester Kodeksi'ni yazdığı sıralar ve aynı dönemde suyun hareketiyle ilgili yazdığı diğer defterlerinde Leonardo, dalgaların bir ortamda nasıl çoğaldıklarına dair derin bir kavrayışa sahipti ve ses ile ışığın dalgalar halinde yayıldığına dair doğru bir varsayım taşıyordu. Analoji kurma ve hareketi izleme becerisi onu duyguları dahi dalga

dalga yayılıyormuşçasına ele almaya yönlendirdi. *Son Akşam Yemeği* anlatısının merkezinde, İsa'nın sözlerinin yol açtığı rahatsızlıktan yayılan duygu dalgaları yer alır.

ANALOJİYİ GÖZDEN GEÇİRME

Parlak bir zihnin işaretlerinden biri, değişime açık olmasıdır. Bunu Leonardo'da görürüz. 1500'lerin başında dünya ve su araştırmalarıyla uğraşırken, mikrokozmos-makrokozmos analojisine duyduğu inancı gözden geçirmesine yol açan bulgularla karşılaştı. Leonardo formunun doruğundaydı ve Leicester Kodeksi'ni yazarken geçirdiği evrimi izleme şansına sahibiz. Burada kuram ile deneyim arasında bir diyalog oluşturmaya girişti ve bunlar çatıştığında yeni bir kuramı denemeye açıktı. Önyargılarından vazgeçebilmesi, yaratıcılığında kilit öğeydi.

Leonardo'nun mikrokozmos-makrokozmos analojisi hakkındaki fikirlerinin evrimi, kuramsal düzlemde yerkürenin yüzeyinde hareketsizleşmeye eğilimli olan suyun niçin pınarlardan ortaya çıkıp dağların zirvelerinden nehirlere aktığına dair duyduğu merakla başlar. Yerkürenin damarları "dağları canlı tutan kanı taşır," diye yazdı.[25] Benzer bir örüntüyü bitkilerde ve insanlarda da gözlemlemişti. Nasıl ki insan bedeninde kan kafaya kadar çıkıp yaralar ve burun kanamaları yoluyla dışarı akabiliyorsa bitki özsuyu da en üst yapraklar ve dallara kadar çıkıyordu. Bu örüntü hem mikrokozmosta hem de makrokozmosta bulunuyordu. "Denizlerin en derinlerinden dağların en üst noktalarına kesintisiz şekilde dolaşan sular ağır şeylerin tabiatına ayak uydurmuyor," diye yazdı. "Bu durumda, hayvanlardaki, kalp denizinden hareket geçip kafalarının tepe noktasına doğru akan kan gibi davranıyorlar; bu bölgede, burunda çatlayan bir damarda görüldüğü gibi, bir damar çatlarsa bütün kan aşağıdan yukarı çatlayan bu damarın seviyesine yükselir."[26]

Benzer etkilerin benzer sonuçlara yol açtığını varsayarak, sıvıları hangi kuvvetlerin yukarı doğru hareket ettirip dağlardaki pınarlara dönüştürdüğünü araştırmaya başladı. "Sıvıları yerçekiminin doğal güzergâhından ters yönde hareket ettiren neden, aynı zamanda suyu yerkürenin damarlarında dolaşmasını sağlar," diye öne sürdü. "Kanın aşağıdan yükselip alındaki çatlamış damarlardan dışarı dökülmesi ve asmanın alt

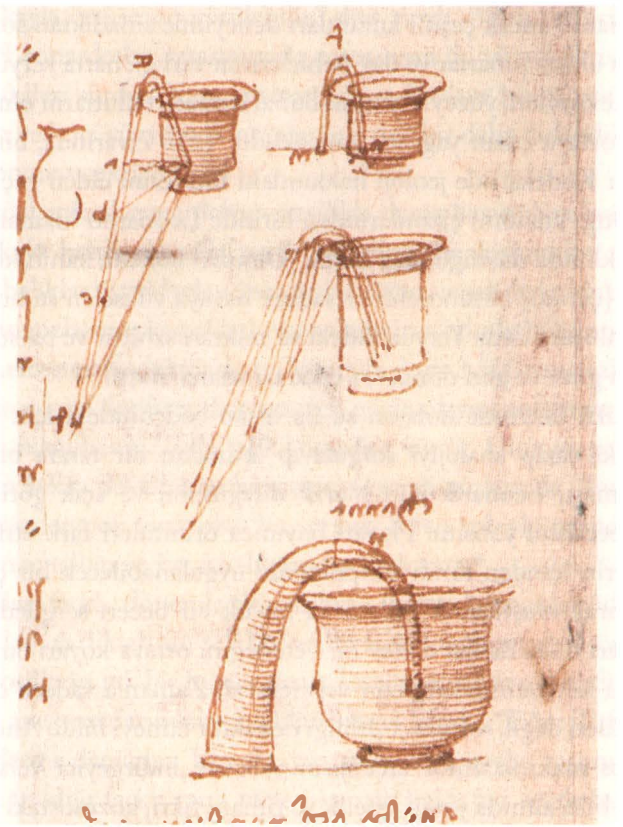
tarafından yükselen suyun kesilen dallardan dışarı akması gibi, su da denizin en derinlerinden dağların zirvelerine yükselir ve parçalanmış damarlara denk geldiğinde buradan dışarı, aşağıya dökülür."[27]

Bunu gerçekleştiren kuvvet neydi? Leonardo yıllar içinde çok çeşitli açıklamalar getirmeye çalıştı. İlk başta Güneş'in ısısının bu süreçte sıkışan buharlar ya da başka bir yöntemle suların dağlara doğru yükselmesine yol açtığını düşündü. "Nerede ısı varsa orada buhar hareketi vardır," diye not düştü ve ardından şu analojiyi kurdu:

> Nasıl damarlardaki doğal ısısı kanı insanın kafasında tutuyorsa – zira insan öldüğünde soğuk kan en alt kısımlara iner– güneş bir insanın başına vurduğunda kan o denli yükselir ki damarlara baskı uygulayarak baş ağrılarına neden olur; aynı şekilde yeryüzünün her yerini damarlar sarmıştır ve bunu tutan beden boyunca dağılan doğal ısı sayesinde, su damarlardan yükselerek dağların zirvelerine çıkar.[28]

Ayrıca suyun bir sifondaki gibi yukarı çekilip çekilmediği üzerinde de düşündü. Su yönetimi ve bataklık kurutmaya beslediği ilgi onu yıllar içinde farklı sifon çeşitleri ve distilasyon malzemeleriyle deneyler yapmaya sevk etti. İkiye katlanmış folyolardan oluşan Leicester Kodeksi'nin bir büyük yaprağında (res. 117) her bir olasılığı çizmiş ve yanına açıklamalar yazmıştı.[29] Çizimleri, düşünmesine yardım eden bir araç olarak kullandı. Örneğin, bu sayfada, sifonların suları dağların zirvesine çıkarmak üzere nasıl birbirine bağlanabileceğini hayal etmek üzere mürekkep ve kalemle on iki sifon çizimi yaptı, ancak bu konfigürasyonların hiçbiri işe yaramadı. Yapılamayacağı sonucuna vardı.

Leonardo zamanla, dünyadaki suların dağların zirvelerinde niçin dolaştığına ilişkin, bir zamanlar benimsediği kuramlar da dâhil, getirdiği bütün açıklamaları bir tarafa bıraktı. Özellikle de uzun süredir benimsediği, ısının tıpkı kanı yukarı, insanın kafasına doğru yükseltmesi gibi suları dağların içine yükselttiği düşüncesini terk etti. Çünkü dağlardaki su akıntılarının soğuk iklim ve aylarda, sıcak dönemlerdeki kadar yaygın olduklarını gördü. Leicester Kodeksi'nde, "Eğer güneşin sıcaklığı suyu dağların mağaralarından ta zirvelerine dek çıkardığını, böylelikle de göller ve denizlerden buhar formunda yukarı çekerek



Res. 117. Sifonları kullanarak yapılan düşünce deneyi.

bulutların oluşmasını sağladığını söylüyorsan soğuk bölgelere göre sıcaklığın çok daha yüksek olduğu yerlerde, çok daha büyük ve daha fazla su damarları bulunması gerekirdi ama tam tersine rastlıyoruz," diye yazdı. Ayrıca insan damarlarının yaşlandıkça daraldığını, ancak dünyadaki pınarlar ve nehirlerin sürekli olarak yataklarını genişlettiklerini ekledi.[30]

Diğer bir deyişle deney ve deneyim ona dünya makrokozmosu ile insan mikrokozmosu arasında kurduğu analojiye dayanan bilginin hatalı olduğunu gösterdi. Bu analoji onu jeoloji hakkında yanlış yönlendirmişti. Dolayısıyla iyi bir bilim insanı gibi, düşünme biçimini gözden geçirdi. Diğer defterlerinden birinde, "Okyanus toprağın altına geçmez, köklerden geçip dağ zirvelerine de çıkmaz," diye yazdı.[31]

Leonardo ancak çeşitli kuramları deneyimle sınadıktan sonra doğru yanıta ulaştı: pınarlar ve dağ nehirlerinin varlığı, hatta yeryüzündeki tüm su çevrimleri, yüzey suyunun buharlaşması, bulutların oluşması ve böylece ortaya çıkan yağmur kaynaklıdır. 1510 civarında, bir yandan Leicester Kodeksi'nde jeoloji hakkındaki fikirlerini elden geçirdiği sırada yaptığı anatomi çizimlerinden birinde Leonardo "damarların tabiatı" hakkında düştüğü kısa notta, "Denizin kökeni, kanın kökeninin zıddıdır [çünkü] bütün nehirler sadece havaya yükselen su buharı nedeniyle oluşur," dedi. Yeryüzündeki su miktarı sabittir ve bu su "sürekli dolaşıma girer ve geri dönüşür," çıkarsamasına ulaştı.[32]

Yeryüzü üzerinde dolaşan su ile insan bedenindeki kan dolaşımı arasındaki cazip analojiyi sorgulayıp ardından bir tarafa bırakmaya hazır olması, Leonardo'nun merak duygusunu ve açık görüşlü olabilme becerisini yansıtır. Hayatı boyunca örüntüleri fark etme ve bu örüntülerin içinden farklı disiplinlerde uygulanabilecek bir çerçeveyi soyutlayarak oluşturmak noktasına büyük bir beceri sergiledi. Jeoloji çalışmaları daha da üst düzey bir yeteneğini ortaya koyar: bu örüntülerin onu körleştirmesine izin vermemesi. Zamanla sadece doğadaki benzerlikleri değil, sonsuz çeşitliliği de takdir etmeyi bildi. Ancak mikrokozmos-makrokozmos analojisinin basite indirgeyici versiyonunu terk etse bile, altında yatan estetik ve ruhani fikri, kozmostaki uyumun yaşayan canlıların güzelliğine yansıdığı fikrini bırakmadı.

SELLER VE FOSİLLER

Leonardo'nun bir mühendis ve bir akan su hayranı olarak deneyimi, su akışlarının nehir yataklarından toprağı oyarak yerinden etmesinden kaynaklandığını fark ettiği erozyonu kavramasına yardımcı oldu. Bu bilgiyi vadilerin nasıl ortaya çıktığını saptamakta kullandı: "Bir yüzeyin en alçak kısmında derecikler oluşacak, bunlar ortamı oymaya başlayarak etraftaki diğer su kaynaklarının birikeceği hazneler oluşturacaktır. Bu şekilde, yatakların her kısmı giderek genişleyecek ve derinleşecektir."[33] Böylece nehirler nihayetinde yeryüzünü aşındırır ve vadiler yaratır.

Bulgularının bir kısmı keskin gözlemlere dayanıyordu. Bir vadinin bir tarafındaki kaya katmanının diğer yakadakiyle aynı sırada tortulaştığını fark etti. Leicester Kodeksi'nde, "Nehrin bir yakasındaki katmanın

diğer yakayla örtüştüğü görülebilir," diye yazdı. Bilim tarihçisi Fritjof Capra, "Leonardo bu varsayımıyla zamanının iki yüzyıl ilerisindeydi," görüşünü ileri sürdü. "Kaya katmanlarının üst üste binişi aynı ayrıntılılıkta on yedinci yüzyılın ikinci yarısına dek bir daha fark edilmeyecek ve incelenmeyecekti."[34]

Bu gözlemler Leonardo'yu –özellikle deniz hayvanları fosillerinin– yüksek kaya katmanlarında nasıl bulunduğunu düşünmeye sevk etti. "Büyük balıklar, istiridyeler, mercanlar, diğer çeşitli kabuklular ve deniz salyangozlarının kemikleri niçin dağ zirvelerinde bulunuyor?" diye sordu. Leicester Kodeksi'nde bu konuyla ilgili 3.500'den fazla kelime yazan Leonardo, fosillere dair ayrıntılı gözlemlerini anlattı ve İncil'deki Tufan hikâyesinin yanlış olduğunu öne sürdü. Dine ve geleneklere tamamen aykırı düşmekten hiç çekinmeyerek notlarında, "bu hayvanların denizden çok uzak olan bu yerlere Tufan yoluyla taşındığı iddia edenlerin aptallığı ve kıt zekâlılığından" bahsetti.[35]

Fosiller farklı dönemlerde birikmiş tortu katmanlarında ortaya çıktığından, varlıklarının tek bir sel ile açıklanamayacağını öne sürdü. Ayrıca fosillerin tek bir büyük deniz kabarmasından gelmediğine dair ayrıntılı araştırmalarından bulgular ortaya koydu. "Eğer Tufan deniz kabuklularını denizden beş-altı yüz kilometre uzağa taşımış olsaydı buralara taşıdığı farklı canlı türleri karışık halde bir arada bulunurdu. Oysa gördüğümüz, bu kadar uzak noktalarda, istiridyeler, kabuklular, mürekkep balıkları ve tüm diğer deniz kabuklularının bir araya toplanmış halde bulunduğudur.[36]

Leonardo, yeryüzünün kabuğunda muazzam kaymalar ve dalgalanmalar yaşandığı ve bunların dağların yükselmesine yol açtığı sonucunu çıkardı ki haklıydı. "Belli zamanlarda deniz tabanı yükseldi ve bu, kabukluların katmanlar halinde birikmesine neden oldu," diye açıkladı. Nehrin dağları aşındırdığı ve mavimtırak kil toprakta kabuklulardan oluşan katmanların ayan beyan görülebildiği Vinci'nin güneyinde, Arno Nehri'nin kıyısında uzanan Collegonzi Yolu'nda yürürken bu durumu kendi gözleriyle görmüştü.[37] Daha sonrasında, "Denizin antik tabanları dağ sırtlarına dönüşmüş," diye not düştü.[38]

Bahsettiği bulgular arasında günümüzde "iz fosil" olarak adlandırılan fosil türünü keşfi yer alır. Bunlar hayvan kalıntılarından değil, hayvanlar canlıyken tortullarda ayaklarıyla ve diğer şekillerde bıraktıkları

izler sayesinde oluşur. Leicester Kodeksi'nde, "Kaya katmanlarında, bunların arasında hareket eden toprak solucanlarının izleri hâlâ görülebilir," diye yazdı.[39] Leonardo, bunun deniz hayvanlarının bir tufanla ortamlarından uzağa taşınmadıklarını, katmanın oluştuğu sırada denizin tabanı olan yerde canlı olduklarını kanıtladığını söyledi. Böylece Leonardo tam olarak ortaya çıkması ancak üç yüz yıl sonra mümkün olacak, fosil izlerini araştıran "fosil iz biliminin" öncülerinden biri oldu.

Deniz kabuklularının fosillerini incelerken ne kadar zaman hayatta kaldıklarını saptayabileceği bir örüntü fark etti: "Tarak midyeleri ve salyangozların kabuklarında, öküz ve koyunların boynuzlarında ve ağaçların dallarında yapabildiğimiz gibi, ömürlerinin yıl ve aylarını sayabiliriz."[40] Bu, zamanının çok ötesinde bir keşifti. Capra, "Ağaç dallarındaki yaş halkalarını koyun boynuzlarındaki büyüme halkalarıyla ilişkilendirebilmesi yeterince kayda değer," diye yazdı. "Aynı analizi fosilleşmiş bir deniz kabuğunun ömrünü saptamak için kullanmasıysa olağanüstü."[41]

ASTRONOMİ

Il sole nó si muóve. Güneş hareket etmiyor.

Leonardo'nun bu sözleri geometrik çizimler, matematiksel dönüşümler, bir beyin kesiti, erkek idrar yolunun bir çizimi ve yaşlı savaşçısının karalamalarıyla dolu bir defter sayfasının sol üstünde, alışılmadık ölçüde büyük harflerle yazılmıştı.[42] Bu ifade acaba Kopernik ve Galileo'dan yıllar önce yapılmış zekice bir sıçrama ve Güneş'in Dünya'nın etrafında dönmediğinin anlaşılmasına mı karşılık geliyordu? Yoksa rastgele bir fikir, belki de bir gösteri ya da temsil için düşülen bir nottan mı ibaretti?

Leonardo bununla ilgili başka ayrıntı vermediğinden bizi karanlıkta bırakır. Ancak bu cümleyi 1510'larda yazdığı sırada, yaptığı jeoloji araştırmaları onu Dünya'nın kozmostaki yeri ve astronominin diğer gizemleri hakkında çeşitli sorulara yöneltmişti. Muhtemelen Güneş ile yıldızların hareketinin Dünya'nın dönüşünden kaynaklandığını keşfetmemişti (o sıralar genç Kopernik bu kuramı şekillendirmekle meşguldü)[43] ama Dünya'nın pek çok kozmik cisimden sadece biri olduğunu

ve merkezi bir konumda olmadığını kavramıştı. "Dünya ne Güneş'in yörüngesinin merkezindedir ne de evrenin merkezindedir; ona eşlik eden unsurların merkezindedir ve onlarla bağlantılıdır,"[44] diye yazdı. Denizlerin yeryüzünden "düşmemesini" yerçekiminin sağladığını da anlamıştı. "Dünya ne tarafa dönerse dönsün suların yüzeyi küre biçiminden asla çıkmayacak, yerkürenin merkezinden hep aynı mesafede kalacaktır."[45]

Daha da etkileyici olan, Ay'ın ışık yaymayıp Güneş ışığını yansıttığını ve Ay'da duran bir kişinin Dünya'nın da aynı şekilde bu ışığı yansıttığını göreceğini anlamasıydı. "Ay'da duran biri Dünya'yı, biz Ay'ı nasıl görüyorsak öyle görecektir; Ay nasıl bize ışık saçıyorsa Dünya da onu aydınlatacaktır." Yeni Ay'a soluk parlaklığını Dünya'dan yansıyan güneş ışığının kazandırdığını gördü. Resimlerindeki gölge düşmüş yerlerdeki yansımış ikinci el ışıklara muazzam dikkat kesilerek, Ay'ın karanlık yüzünü belli belirsiz seçebilmemizin, buradaki Güneş tarafından aydınlatılmayan kısımların Dünya'dan yansıyan ışığı yakalayabilmesinden kaynaklandığını yazdı. Ancak bu kuramı yıldızlara uygulayarak hataya düştü: onların da kendinden ışık yaymayıp sadece Güneş'in ışığını yansıttıklarını düşünmüştü. "Güneş tüm gök cisimlerine ışık sağlıyor," diye yazdı.[46]

Pek çok konu başlığında olduğu gibi, astronomi üzerine de bir inceleme yazmayı planladığını söyledi ama bunu hiç yapmadı. "Kitabımda, okyanuslar ve denizlerin Güneş sayesinde dünyamızı Ay suretiyle nasıl aydınlattığını ve uzak dünyalara bir yıldızmış gibi görünmesini sağladığını göstermeyi amaçlıyorum."[47] Bu bayağı iddialı bir proje olurdu. Düştüğü bir hatırlatma notunda, "Önce Güneş ile Dünya arasındaki uzaklığı hesaplamalı, ardından huzmelerinden birinin ufak bir delikten geçerek karanlık bir yere vurmasından yararlanarak Güneş'in gerçek büyüklüğünü ve Dünya'nın büyüklüğünü hesaplamalıyım,"[48] diye yazdı.

MAVİ GÖKYÜZÜ

Leonardo renklerin perspektifi ve sonra da jeoloji ile astronomi üzerine araştırmalarına devam ederken, alabildiğine sıradan ve basit göründüğü için çoğumuzda sekiz yaş civarından sonra büyüsünü yitiren bir soru

üzerinde sürekli düşündü. Bize sıradan gözükse de Aristoteles'den Leonardo'ya, Newton'dan Rayleigh ve Einstein'a en büyük dehalar buna kafa yormuştu: Gökyüzü neden mavidir?

Leonardo bu soruya çok çeşitli açıklamalar getirmeye çalıştı, en sonunda karar kıldığı açıklamayı –ki temelde doğruydu– Leicester Kodeksi'nde jeoloji ve astronomi notlarının arasında yazıya döktü: "Diyorum ki havada görülen gök mavisi, göğün kendi rengi değildir; buna, çok küçük ve görünmeyen atomlar halinde buharlaşan, peşi sıra güneş ışınlarının titreşimlerini yakalayan ve kendisini dev gölgelerin altında aydınlık kılan sıcak nem yol açar." Ya da daha kısa ve öz ifadesiyle "hava, gök mavisi rengini Güneş'in aydınlık veren ışınlarını yakalayan nem parçacıklarından alır."[49]

Benzer bir kuramı Aristoteles de ileri sürmüştü ancak Leonardo kişisel gözlemlerine dayanarak bunu geliştirdi. İtalya Alplerinde Monte Rosa'nın zirvesine çıktıktan sonra, baktığı göğün daha mavi olduğunu fark etti. "Yüksek bir dağın zirvesine çıkarsanız sizinle dış karanlık arasındaki atmosfer daha incelmiş olacağından tepenizdeki gök orantısal olarak daha koyu görülecektir; tırmanılan yükseklik arttıkça bu durum daha da belirginleşir ve sonuçta zifiri karanlığa ulaşılır."

Bu açıklamayı sınamak üzere deneyler de yaptı. İlkin, koyu bir fonun üstüne buğulu beyaz sürerek maviyi baştan oluşturdu. "Nihai kanıtları görmek isteyen çıkarsa ona bir yüzeyi çeşitli renklerle boyatın; bu renklerin arasında mutlaka güzeller güzeli siyah olmalıdır; hepsinin üstüne ince ve şeffaf beyaz kurşun sürsün, bu beyaz kurşunun parlaklığının güzel bir gök mavisi olarak kendini siyah renk haricinde hiç göstermediği görülecektir."[50] Bir başka deneyi de dumanla yapar. "Bir miktar kuru odunla duman yapın, güneş ışınları bu dumana vursun. Bu dumanın arka tarafına güneş görmeyecek şekilde bir parça siyah kadife yerleştirin, kadifenin koyuluğu arasında kalan bütün dumanın parlak mavi bir renge büründüğünü görürsünüz."[51] "Serpinti halinde püskürtülen bir suya ve siyah bir odaya şiddetli akan su verilmesi" fenomenini baştan üretti. Bir deneyci olarak titizliğini sergileyerek, içine çeşitli şeyler karışmış normal su ve sonra da katışıksız su kullandı. Bu işlemin "özellikle damıtılmış su kullanıldığında güneş ışınını mavileştirdiğini" keşfetti.[52]

Leonardo kendini bununla ilişkili bir soruda tıkanmış halde buldu: Bir gökkuşağı nasıl oluşur? Bunun yanıtı, beyaz ışığın su kaynaklı buğuya yansıyarak içerdiği dalga boylarına dayalı renklere nasıl dağıldığını açıklayacak olan Newton'dan gelecektir. Ayrıca Leonardo tayfın mavi tarafında bulunan daha kısa dalga boylarının ışığının daha uzun dalga boylarına göre daha çok ışık saçtığını da anlayamamıştı. Bu olgunun açıklaması da on dokuzuncu yüzyılın sonunda Lord Rayleigh'ten ve sonrasında da bu saçılmanın tam formülünü hesaplayacak olan Einstein'dan gelecekti.

29. BÖLÜM

Roma

VILLA MELZI

Fransızların İtalyan şehir-devletleriyle kurdukları, sık değişen ittifakların çatışmaları, çoğu zaman savaştan çok tantanalı gösterileri ve geçit törenlerini andırıyordu. Robert Payne, "Bir İtalyan şehrine düzenlenen askeri bir sefer şölenlere, gösterilere, havai fişeklere, mülklere el koymalara ve nadiren katliamlara vesile olurdu," diye yazar. "Fransız aristokrasisi, yeni unvanlar, yeni deneyimler, yeni metresler ve yeni hastalıklar *edinirdi*."[1]

1512 yılında Fransızlar, Dük Ludovico Sforza'yı sürgün ederek on üç yıl önce ele geçirdikleri Milano üzerindeki hâkimiyetlerini kaybediyorlardı. Dükün oğlu Massimiliano Sforza o yılın sonunda şehri geri alacak ve üç yıl boyunca hâkimiyeti elinde tutacaktı.

Leonardo bu tür siyasi çalkantılardan zararsız çıkmayı, genellikle şehri terk ederek başarıyordu. Öte yandan, rütbesi ne olursa olsun güç sahibi hamilerle buluşmasını sağlayacak fırsatları da yakalamaya çalışıyordu. Gençliğinde Floransa'da Medici ailesinin alt seviyede himayesine mazhar olmuş, Milano'ya yerleştikten sonra ise Sforzaların yanında saf tutmuştu. Sforza ailesi Fransızlar tarafından devrildikten sonra Leonardo taraf değiştirmiş, sonrasında Cesare Borgia'nın hizmetine girmiş ve nihayetinde aradığı sağlam ve güvenilir hamiyi Milano'nun Fransız valisi Charles d'Amboise'da bulmuştu. Ancak Charles 1511'de öldükten ve Sforzalar düklüğü geri aldıktan sonra Leonardo Milano'dan ayrılmaya karar verdi. Bir türlü tamamlamaya muvaffak olamadığı *Müneccim Kralların Tapınması* ve *Anghiari Savaşı*'nın onu

beklediği Floransa'ya geri dönmeye hiç istek duymayan Leonardo, yavaş yavaş mükemmelleştirmekle uğraştığı birkaç tablosunu da yanına alarak yollara düştü ve dört yıl sürecek yeni bir hami arayışına girişti.

1512 yılının büyük kısmını, o yıl yirmi bir yaşına giren, öğrencisi ve evlatlığı Francesco Melzi'nin ailesinin evinde, huzur içinde geçirdi. Alışılmışın dışında bir aile düzeni kurmuşlardı: Leonardo Francesco'nun vasiliğini üstlenmişti ve genç oğlanın biyolojik babası Girolamo Melzi ile birlikte yaşıyorlardı. Ayrıca, şimdi otuz iki yaşında olan ve Leonardo için hâlâ çok değerli olan Salai de yanlarındaydı. Kaldıkları ev, Milano'dan otuz kilometre uzaklıkta, Leonardo'yu süregelen jeopolitik çalkantılardan uzak tutmaya yetecek bir mesafede, Adda Nehri'ne tepeden bakan bir yamacın tepesinde konuşlanmış görkemli bir villaydı.

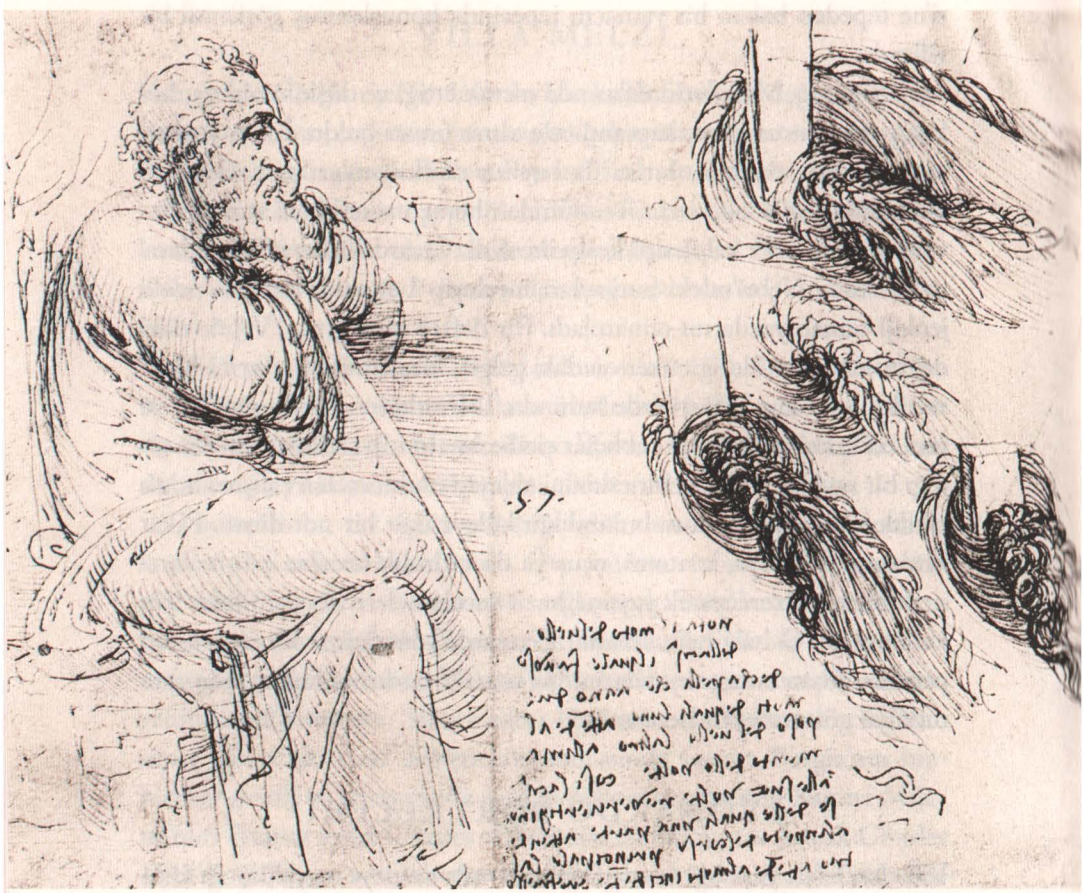
Leonardo, Melzilerin villasında merak ettiği ve düşkün olduğu her konuyu uzun uzadıya, kapsamlı ele alma fırsatı buldu. İnsan kadavralarına artık erişimi olmasa da hayvan diseksiyonları gerçekleştirdi; öküzlerin göğüs kafeslerini ve ölümden hemen sonra hâlâ atmaya devam eden domuz kalplerini kesip inceledi. Civardaki kaya oluşumlarını ve Adda Nehri'ndeki burgaçları inceleyip Leicester Kodeksi'ndeki jeoloji temalı yazılarını tamamladı. Bir defter yaprağına, "Vaprio'daki değirmende görüldüğü üzere sudaki gelgit," başlığını attı. Ayrıca Melzi ailesine mimari önerilerde bulundu. Defterlerine zemin planları ve inşa edilmesi muhtemel kubbeler çizdi. Anatomik çizimlerinin yer aldığı bir sayfaya, villanın bir eskizini ekleyip muhtemelen çalışma odası olarak kullandığı odanın bulunduğu kuleye dair bir not düştü. Fakat zamanını coğrafya, anatomi, uçuş ya da hidrolik üzerine çalışmalarını derleyip düzenleyerek yayıma hazır incelemelere dönüştürmek için kullanmadı. O hâlâ her zamanki Leonardo'ydu: daima bir merakının peşinde koşan ama çalışmalarını bir sonuca vardırma konusunda aynı tutkuyu göstermeyen Leonardo.[2]

LEONARDO PORTRELERİ

Villa Melzi'de yaşadığı sırada Leonardo aile demeye en yaklaştığı kişilerle çevrilmiş halde yaşarken altmış yaşına bastı. Nasıl görünüyordu? Güzel yüzü ve lüle lüle saçlarına yaşlanınca ne olmuştu? Leonardo'yu

tasvir eden ve ettiği düşünülen, bu dönemden günümüze kalmış birkaç portre vardır. Bunların ortak noktası, onu genellikle yaşlı –belki erken yaşlanmış – bir adam olarak tasvir etmeleri ve uzun sakallı, çatık kaşlı, saygıdeğer bir bilgelik ikonu olarak ele almalarıdır.

Bizzat Leonardo'nun elinden çıkma çok hoş bir çizim vardır (res. 118).[3] Tarama çizgileri sol elle yapılmış ve sayfadaki notlar ayna yazısıyla yazılmıştır. Sayfanın arka yüzündeki Villa Melzi'ye ait mimari çalışmalar sayesinde Leonardo'nun bu çizimi 1512 dolaylarında yaptığını anlıyoruz.



Res. 118. İhtiyar adam ve hareket halindeki su etütleri.

Çizimde bir kayaya oturmuş, bastonlu, ihtiyar bir adam tasvir edilir. Derin düşüncelere dalmışçasına ya da belki de melankolik bir ruh hali içinde sol elini başına dayamıştır. Kelleşen fakat hâlâ kıvırcık saçları başının tepesinde tel tel kalmıştır. Sakalı neredeyse göğsüne kadar iner. Gözü dikkatle bir şeye odaklanmış olmakla birlikte yorgunluk emareleri taşır. Dudakları aşağı doğru kıvrık –diğer muhtemel Leonardo portrelerinin çoğunda olduğu gibi– ve burnu, tıpkı sıkça karaladığı kartal burunlu adamınki gibi dikkat çekici ve kancadır.

Melankolik adam gözlerini yan sayfaya, Leonardo'nun bukleleri andıran şiddetli burgaçlar oluşturan fırıl fırıl dönen suları tasvir ettiği onlarca çizimden birine dikmiş gibidir. Zaten Leonardo da bu yaprağın alt kısmına burgaçlar ile saç buklelerini kıyasladığı bir not düşmüştür. Fakat bu dikkatle su girdaplarını izleyen yaşlanmış sanatçı imgesi gerçeği yansıtmıyor olabilir; sayfa katlanmıştır, belki de ihtiyar adam çizimi çalkantılı su çizimlerinden bağımsız olarak yapılmıştı. Söz konusu Leonardo olunca her zaman olduğu gibi işin bu kısmı da bir miktar gizem içeriyor. Kendisini akan suyu kederle izlerken mi hayal etmişti? Katlanmış kâğıdın iki tarafı arasındaki bağlantı bilinçaltı kaynaklı mı yoksa sadece bir rastlantı mıydı?

Acaba Leonardo, bilinçli olarak ya da olmayarak, kendini mi çizmişti? Çizimdeki adam altmışından daha yaşlı görünmektedir fakat belki de Leonardo altmış yaşındayken tam da böyle görünüyordu. Leonardo muhtemel portrelerinin çoğunda olduğundan yaşlı tasvir edilmiştir, bu yüzden zamanından önce sakallı bir bilge görünümüne bürünmüş olabilir. Belki de bizzat öyle göründüğünü düşünüyordu. Kenneth Clark'ın yazdığı gibi, "Bu çizim için tam anlamıyla bir oto-portre diyemesek de Leonardo'nun temel karakterinin yalın bir ifadesi anlamında bir oto-karikatür olduğunu söyleyebiliriz."[4]

Leonardo'nun derin düşüncelere dalmış adam çizimi, Leonardo'yu tasvir ettiğinden son derece emin olabileceğimiz profilden bir portreyle benzerlikler taşır: Genellikle Melzi'ye atfedilen, büyük harflerle "Leonardo Vinci" yazısını taşıyan ve muhtemelen 1512 ile 1518 yılları arasında bir tarihte, kırmızı tebeşirle çizilmiş bir portredir bu. (res. 119).[5] İki çizim arasında çarpıcı benzerlikler görülür: Melzi'nin portresi Leonardo'yu omuzlarına dökülen dalgalı saçları, neredeyse göğsüne inen gür sakalı ve belirgin hatlara sahip –bir kartal burun karikatürü



Res. 119. Melzi'nin Leonardo çizimi.

kadar olmasa da– kanca burnuyla hâlâ yakışıklı bir adam olarak tasvir eder. Çizimlerde alın ve göz benzer şekilde tasvir edilmiştir. En büyük benzerlik ise her iki çizimde de ön plana çıkan, omuzlarına dökülen saçları ve sakalıyla saygın ve ihtiyar bilge ikonografisidir.

Eğer hem Melzi'nin kırmızı tebeşir çizimi hem de Leonardo'nun defterindeki ihtiyar adam eskizi gerçekten de Leonardo'yu tasvir eden portrelerse usta ve çırağın onu farklı biçimlerde tasvir ettiğini söyleyebiliriz. Leonardo, belki de yaşlandığında dönüşeceği kişiyi öngörmeye çalışarak, öznesini daha yaşlı tasvir etmiştir. Öte yandan Melzi, öznesini daha genç, hâlâ hayat dolu ve neredeyse hiç kırışıksız, güçlü bir yüz ifadesine ve keskin bakışlara sahip ve muhtemelen onu hatırlamak istediği şekilde tasvir etmiştir.

Yıllar boyunca Leonardo, muhtemelen hem gerçeğe hem de mit oluşturmaya dayalı olarak sıkça ikonik bir sakallı filozof olarak tasvir edilmiştir. Bunun başlıca örneklerinden biri, Leonardo'nun genç takipçilerinden Raffaello'nun Vatikan'daki bir freskidir. Raffaello'nun, Leonardo'nun altmış yaşına girdiği sıralarda resmettiği *Atina Okulu*, ayakta tartışan antik filozofları tasvir eder. Tam ortada Platon yer alır, Aristoteles'in peşi sıra yürümektedir. (res. 120). Raffaello resimdeki filozofların çoğu için kendi çağdaşlarını model olarak kullanmıştır ve Platon sanki Leonardo'nun bir tasviri gibi durmaktadır. Leonardo'nun meşhur renkli tuniklerini akla getiren gül pembesi bir toga giymektedir. Hem Melzi'nin çizdiği hem de diğer Leonardo portrelerinde olduğu gibi kelleşmektedir; kıvırcık saçları başının tepesinde tel tel kalmış, bukleleri başının yanından dalga dalga omzuna dökülmektedir. Leonardo'nunki gibi göğsüne kadar inen kıvır kıvır sakalı da vardır ve



Res. 120. Raffaello'nun işaret eden Platon'u, muhtemelen Leonardo temel alınarak tasvir edilmiştir.

Leonardo'nun karakteristik el hareketini yapmaktadır: sağ işaret parmağı gökyüzüne işaret etmektedir.[6]

Leonardo'yu tasvir ediyor olması muhtemel bir diğer bir portre, Leonardo'nun defterinde at çizimleri yaptığı bir sayfa üzerine, muhtemelen bir öğrencisi tarafından silikçe çizilmiş bir portredir (res. 121).[7] Sol elle yapılmış tarama çizgileri ve güzelce biçimlendirilmiş olmalarından yola çıkarak sayfanın diğer tarafındaki at bacaklarının Leonardo tarafından çizilmiş olduklarını söyleyebiliriz. Fakat silik erkek eskizi sağ elle yapılmış taramalarla başka bir tarzda çizilmiştir. Sakalı dalga dalgadır ve başında bir başlık vardır. Hemen altında ise öğrencinin benzer bir başlık ve kıvırcık saçla muhtemelen kendini tasvir ettiği, diğerinden daha da silik çizilmiş, oldukça genç bir erkek portresi göze çarpar.

Leonardo'nun, ölümünden sonra, on altıncı yüzyılda resmedilmiş olan birçok portresinde başında bir başlık görülür. Örneğin 1560'lı yıllarda Vasari'nin kitabında kullanılan ahşap baskı (res. 122) bunlardan biridir. 2008'de keşfedilen ve Lukan portresi (res. 123) olarak bilinen



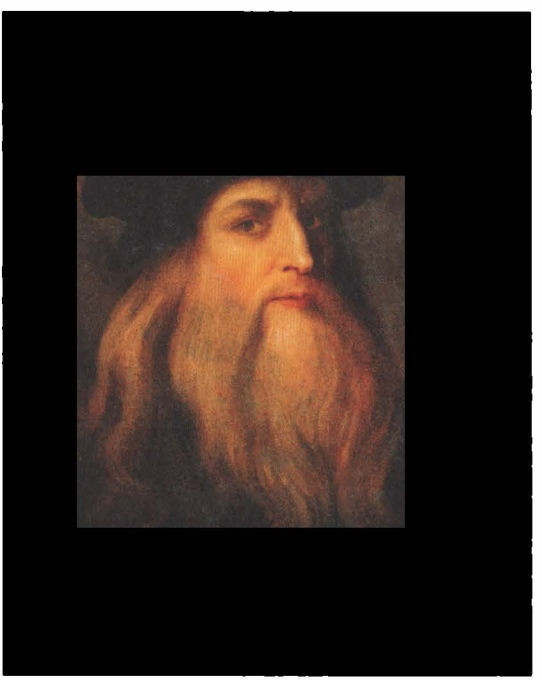
Res. 121. Muhtemelen Leonardo'yu tasvir eden bir öğrenci eskizi.



Res. 122. Vasari'nin kitabındaki Leonardo portresi.



Res. 123. Lukan portresi.



Res. 124. Uffizi'deki portre.

tartışmalı bir diğer örnek, özneyi dörtte üç profilden, Leonardo ile özdeşleşmiş kumaş bir şapkayla tasvir eder. Görünüşe göre bu portre, tıpkı bu kitabın kapağında da yer alan, Floransa'daki Uffizi Müzesi'ndeki meşhur portre (res. 124) gibi, genellikle Leonardo olduğu kabul edilen, şapkalı ve upuzun sakallı bir erkeği tasvir eden çok sayıda benzer resim ve gravüre modellik etmiş ya da onları temel almıştır.

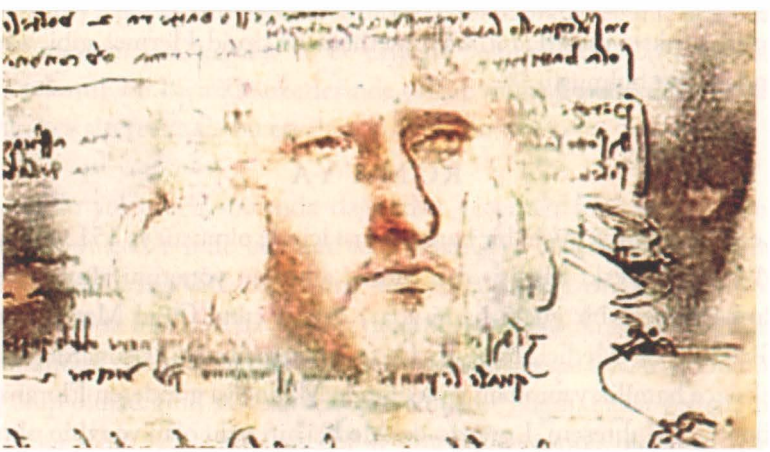
Tüm muhtemel Leonardo portreleri arasında bunlardan en görkemli ve meşhuru, solak taramalarıyla Leonardo'nun elinden çıkma



Res. 125. Torino portresi.

çarpıcı bir kırmızı tebeşir çizim olan Torino Portresi'dir (res. 125). Adını bulunduğu şehirden alan portrenin o kadar çok kopyası yapılmıştır ki gerçekten bir oto-portre olsun ya da olmasın zihnimizdeki Leonardo imajının karşılığı haline gelmiştir. Bu portre, sakalı dalgalı, omuzlarına dökülen bukleli saçlı ve gür kaşlı ihtiyar bir adamı tasvir eder. Kıvrımlı saç çizgileri yanakların *sfumato* yumuşaklığıyla iç içe geçer. Kıvrımlı ve düz tarama çizgileriyle hafif çe gölgelendirilip modellenmiş burun kancadır ama Leonardo'nun kartal burunlu adam karalamaları kadar vurgulanmamıştır. Leonardo'nun çoğu yapıtındaki gibi, yüz, her baktığınızda iç içe geçmiş farklı duyguları yansıtır: güç ve kırılganlık, teslimiyet ve sabırsızlık, kadercilik ve azim. Yorgun gözler derin düşüncelere dalmıştır; aşağı doğru kıvrılmış dudaklar melankoliktir.

Tuhaf bir şekilde, gözler bize değil, aşağı ve sola doğru bakar. Leonardo o dönemde aynalarla denemeler yapıyordu ve bir modern ecza dolabında bulunabilecek üç kanatlı aynalara benzeyen, belli açılarda birleştirilmiş çeşitli aynalar üretti. Hatta içinde bir insanın ayakta durabileceği sekiz taraftan aynalarla çevrili bir paravan bile tasarladı. Dolayısıyla belki de bu çizimi kendisini yandan görmek üzere atölyesinde kurduğu menteşeli aynalara bakarak yapmıştı. Yana dönük duruşuyla Torino portresi yakın zamanda keşfedilmiş soluk bir Leonardo çizimini hatırlatır; Kuşların Uçuşu Üzerine Kodeks'te yer alan ve etrafı büyük



Res. 126. Leonardo'nun defterinden muhtemel bir oto-portre.

ölçüde notlarla kaplı olan çizim, muhtemelen bir başka oto-portresiydi (res. 126).[8]

Fakat Torino portresi gerçekten bir oto-portre midir? Leonardo'nun defterindeki taşkın akan suyu izleyen yaşlı adam çiziminde olduğu gibi, Torino portresindeki adam da altmış yaşından daha yaşlı göstermektedir. Melzi'nin çizdiği portreye kıyasla saçları daha çok dökülmüş, bıyıkları daha seyrek ve kaşları daha gürdür. Leonardo o sırada gerçekten de olduğundan daha yaşlı mı görünüyordu? Öyle olduğuna dair kanıtlar var; onu daha sonra Fransa'da ziyaret eden bir gezgin, Leonardo'nun o sırada olduğundan on yaş daha yaşlı gösterdiğini yazmıştır. Yoksa Leonardo kendini yansıtırken gelecekte dönüşeceğini düşündüğü kişi olarak tasvir etme eğiliminde miydi? Belki de bu, onun kartal burunlu adam karalamaları ve grotesk çizimlerinin bir uzantısıydı. Belki de Leonardo Torino portresinde başka birini, mesela ikisi de seksenli yaşlara kadar yaşamış olan babası ya da amcasını çizmişti.[9]

Torino portresini, Raffaello ve Melzi tarafından çizilmiş olanlar dâhil, diğer muhtemel portre ve oto-portrelerle birlikte ele aldığımızda, gerçeğe yakın düşen belli bir şablon ortaya çıktığını görebiliriz. Tüm bu çizim ve resimler birlikte göz önüne alındığında ortaya şu Leonardo imgesi çıkar: ikonik sakallı deha ve saygın Rönesans kâşifi; odaklanmış ama bir yandan da dikkati dağınık, tutkulu ama aynı zamanda melankolik. Bu açıdan Leonardo, çağdaşı sayılabilecek, on altıncı yüzyıl İtalyan ressamı ve sanat yazarı Gian Paolo Lomazzo'nun tarifine uymaktadır: "Uzun saçları vardı, kirpikleri ve sakalları o kadar uzundu ki ilmin katıksız asaleti, antik Prometheus ve druid Hermes gibi, adeta onda vücut bulmuştu."[10]

ROMA'YA

Leonardo daima güçlü bir hami arayışı içinde olmuştu ve 1513 yılında, Milano hâlâ eski hamisi olan Sforza ailesinin yönetimi altındayken, Roma'da yeni bir güçlü hami adayı ortaya çıktı. O yıl Mart ayında, Giovanni de Medici, Papa X. Leo olarak seçilmişti. Leonardo'ya isteksizce hamilik yapıp onu gençliğinde Milano'ya gönderen Floransalı yönetici "Muhteşem" Lorenzo de' Medici'nin oğlu olan ve rahip olmayan en son papa olarak bilinen Giovanni, siyasi manevralarla papalık

makamını ele geçirmişti. Zamanının çoğunu Milano'yu yeniden ele geçirmeyi hedefleyip çeşitli İtalyan şehirleriyle antlaşmalar yapan Fransa ile Vatikan arasındaki ittifakı netleştirmek için harcadı. Yeni Papa, sonradan Martin Luther ve Reform hareketi tehdidi ile karşı karşıya kalacaktı. Fakat öncesinde 1513 yılında, savurgan bir sanat hamisi olarak tiyatro, müzik, şiir ve sanat tutkusunun keyfini doyasıya çıkarmayı bildi. "Madem Tanrı bize papalığı bahşetti, keyfini çıkaralım o zaman," deyip bunu büyük bir zevkle yerine getirdi.

Papa Leo'nun sanata verdiği cömert desteğe Floransa'dan Roma'ya taşınıp Vatikan sarayında entelektüel bir topluluk oluşturan kardeşi Giuliano da katkıda bulundu. Hem sanat hem bilime düşkün olan Giuliano, saraya davet edip maaş bağlamayı teklif ettiği Leonardo için ideal bir hamiydi. Geçimini sağlamak için aldığı siparişleri tamamlamak mecburiyetinden usanmış olan Leonardo, Giuliano'nun teklifini kabul etti. "Muhteşem" Lorenzo'nun oğulları, babalarının Leonardo'ya karşı sergilediği nispeten kayıtsız tavrı birkaç yıl boyunca telafi edecekti.[11]

Leonardo, yeni bir defterinin ilk sayfasına "24 Eylül 1513'te Milano'dan ayrılıp Roma'ya doğru yola çıktım, Giovan, Francesco de Melzi, Salai, Lorenzo ve Il Fanfoia ile birlikte," diye yazdı. O sırada Melzi yirmi iki; Salai otuz üç yaşındaydı. Kaydettiği bir diğer bilgiye göre, Leonardo yaklaşık iki yüz otuz kilo ağırlığındaki kişisel eşyalarının Milano'dan Roma'ya nakliyesi için ödeme yapmıştı. Bu eşyaların arasında yüzden fazla kitap, sayısı gittikçe artmasına rağmen hâlâ tasnif edilmemiş haldeki defterleri, anatomik çizimler, bilimsel araç gereçler, sanat malzemeleri, giysiler ve ev eşyaları bulunuyordu. En önemlisi, hâlâ takıntılı bir biçimde üzerlerinde çalışıp mükemmelleştirmeye çalıştığı beş altı resim de bu eşyalar arasındaydı.[12]

Leonardo yolculuğu sırasında dağlardan geçerken fosil aradı. "Apenin'lerin yükseklerinde bulunan kayalıklarda ve en çok da La Verna kayalığında birkaç kabuk buldum," diye yazdı.[13] Dağların diğer tarafına ulaştıklarında Floransa'da kısa bir mola verip birkaç akrabasına uğradı. Üvey annesi Albiera'nın erkek kardeşi "Rahip Alessandro Amadori'nin sağ olup olmadığını" sormak için not almıştı.[14] Sağdı. Fakat gençliğini geçirdiği şehir, yeniden Mediciler'in yönetimine girmiş olmasına rağmen, Leonardo'yu pek cezbetmiyordu. Geçmişin hayaletleriyle doluydu.

Roma onun için yeni bir şehirdi, orada hiç yaşamamıştı. Şehir, aralarında envaiçeşit yol ve binayı modernize etmekle meşgul arkadaşı Donato Bramante'nin de bulunduğu büyük mimarlarla kaynıyordu. Bramante diğer projelerinin yanı sıra, Vatikan ile Papa'nın zarif yazlık sarayı Villa Belvedere'yi birleştirecek, etrafı kemerli koridorlarla çevrili, taraçalı bir avlu inşa etmekteydi. İnşasının üzerinden henüz otuz yıl geçmemiş olan villa, Roma'ya tepeden bakan ve yaz esintilerini yakalayan bir konumdaydı. Leonardo'nun Floransa'dan yakından tanıdığı Antonio del Pollaiuolo tarafından tasarlanmıştı.

Leonardo, Papa Leo ve Giuliano'nun maiyetlerindeki gözdelerine ev sahipliği yapan bu villada yaşayacaktı. Burası tam ona göre bir yerdi.

Nispeten gözlerden uzakta, sessiz, sakin bir yaşam alanı sunmakla birlikte sanatçı ve bilim insanlarından oluşan seçkin bir topluluğa ev sahipliği yapan Belvedere ve çevresi, aralarında bir hayvanat bahçesi, bir botanik bahçesi, meyve bahçeleri, bir balık havuzu ve *Laocoön ve Oğulları* ve *Belvedere Apollonu* gibi önceki papalar tarafından toplanmış klasik heykellerin de bulunduğu birbirinden harika mimari ve doğal güzelliklerle doluydu.

Daha da güzeli, Papa mimarlarından birine Villa Belvedere'deki yaşam alanlarını "Üstat Leonardo da Vinci'nin odaları olacak şekilde" elden geçirme talimatı vermişti. Bu çalışma bir pencerenin genişletilmesi, ahşap bölmeler eklenmesi, renk öğütmek için bir kutu ve Leonardo'nun asistanlar ve öğrencilerden oluşan geniş bir hane halkından sorumlu olduğuna işaret eden dört yemek masası getirilmesi gibi işler içeriyordu.[15]

Belvedere bahçelerinde dünyanın çeşitli yerlerinden gelen nadir bitkileri barındıran bir doğa koruma alanı vardı. Leonardo burada, güneş ve yağmura daha fazla maruz kalmak için sarmal filotaksi adıyla bilinen sarmal bir dizilim içinde büyüyen geniş çeşitlilikteki yaprakları incelemiştir. Bahçeler aynı zamanda çok sevdiği şakalarını yaptığı bir sahneydi. Bir gün bir bağcı ona tuhaf görünümlü bir kertenkele gösterdi. "Leonardo diğer kertenkelelerin pullarından kanatlar yaptı ve onları kertenkelenin sırtına bir cıva karışımı ile kertenkele yürüdüğünde titreşecekleri şekilde yapıştırdı," diye yazar Vasari. "Kertenkele için gözler, boynuzlar ve bir sakal yapıp onu evcilleştirdi ve bir kutunun içinde tutmaya başladı, gösterdiği tüm arkadaşları korkup kaçıyordu."

Leonardo'nun Papa'nın hoşuna giden numaralarından biri de balmumundan hayvanlar yapıp içlerine hava üfleyerek uçmalarını sağlamaktı.

Leonardo'nun üvey kardeşleriyle ilişkileri ailedeki miras kavgaları sonuca bağlandığından beri iyileşmişti. Leonardo Roma'ya vardığında babasının en büyük meşru oğlu ve bekleneceği üzere bir noter olan Giuliano da Vinci'yi arayıp buldu. Giuliano'ya maaşlı papazlık makamı –bu atama Kilise tarafından yapılır– önerilmişti ama süreçte bir aksama olmuştu ve Leonardo araya girerek ricada bulunmayı teklif etti. Gidip kayıtları inceledi ve atamanın henüz işleme konulmadığını gördü. Bunun üzerine papazlık atamalarından sorumlu kilise yetkilisinden yardım istedi. Maliyetler ve zorluklarla ilgili, anlaşıldığı kadarıyla rüşvet talebi içeren bir tartışma yaşansa da mesele çözüme ulaştı; Giuliano'nun karısı görünüşe bakılırsa memnun kalmıştı. Kocasına yazdığı bir mektupta şu notu düştü: "Son derece mümtaz ve müstesna [*vuomo eccellentissimo e singhularissimo*] biri olan ağabeyin Leonardo'ya selamımı iletmeni söylemeyi unuttum."[16]. Giuliano mektubu Leonardo'ya verdi, o da bu mektubu hayatı boyunca evrakı arasında sakladı.

Leonardo'nun babalar, oğullar ve aile bağlarına dair çelişkili duyguları, üvey kardeşlerinden Domenico oğlunun doğumunu kutladığı sırada gönderdiği iğnelemeli mektupta görülür. Leonardo'nun yolladığı mektup, ironi ve anca yarı şaka sayılabilecek yapmacık taziyelerle doluydu. "Sevgili kardeşim," diye yazdı. "Kısa bir süre önce elime geçen mektubundan anladığım kadarıyla seni çok mutlu eden bir varisin olmuş. Önceleri sağduyulu biri olduğu kanaatindeydim, ama şimdi sağduyudan, benim kanaatimde yanıldığım ölçüde uzak olduğuna emin oldum. Zira görüyorum ki tüm gücüyle yalnızca senin ölümünle elde edebileceği özgürlüğüne kavuşmak için çabalayacak, tetikte bekleyen bir düşman yarattığın için kendini kutlamakla meşgulsün."[17]

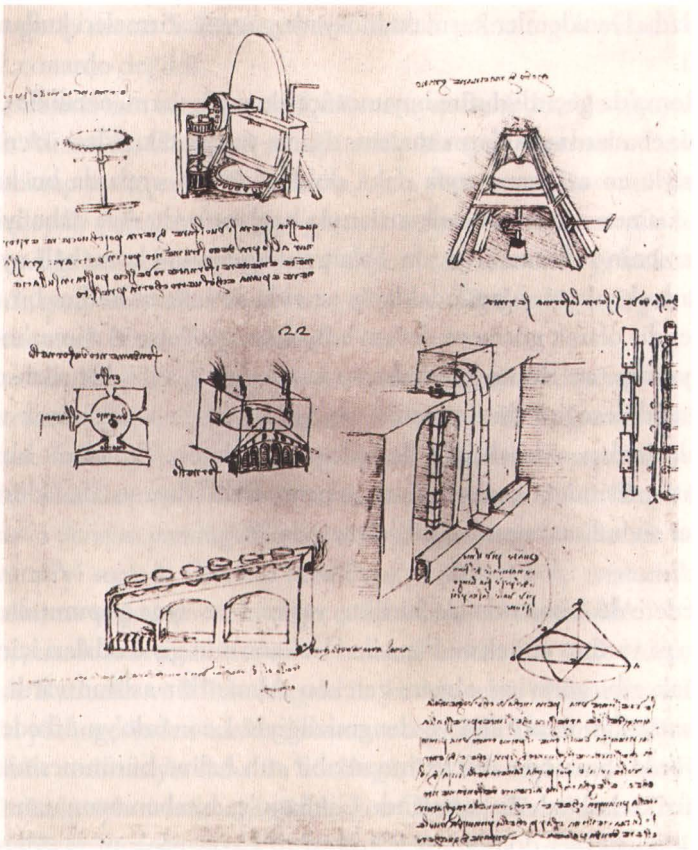
Papa ile kardeşi cömertçe sanat eseri sipariş ettiği halde –bu siparişlerin verildiği isimlere Raffaello ve Michelangelo da dâhildi– Leonardo ressamlık yapma arzusunu henüz geri kazanmamıştı. Sanata aç hamileri tarafından pohpohlanırken resim yapmaya mecbur bırakılmamaya dair sergilediği çarpıcı inadı ciddi sınanmış olmalı. Roma'da Leonardo'yla tanışmış bir yazar ve saray mensubu olan Baldassare Castiglione, onu şu

şekilde tarif etmiştir: "Dünyanın en iyi ressamlarından biri ama son derece nadir bir yeteneğe sahip olduğu sanatı hor görüyor ve kendini felsefe [fen bilimleri kastediliyor] öğrenmeye adamış."[18] Papadan bir resim siparişi almış fakat anlaşılan sonunu getirmemişti. Leonardo resim bittiğinde üzerine sürmeyi planladığı verniği damıtma süreci üzerine uzun uzun kafa yorarken, Papa "Heyhat, bu adam hiçbir iş başaramayacak çünkü daha başlamadan işin sonunu düşünüyor" diye söyleniyordu.[19]

Bunun dışında Leonardo görünüşe göre ne yeni bir sipariş almış ne de yeni bir yapıta başlamıştır. Fırça ile kurduğu tek ilişki, yavaş ve kılı kırk yaran bir biçimde uzun süredir üzerinde çalışmakta olduğu ve elinden bırakmaya direndiği tabloları mükemmelleştirmekten ibaretti.

Leonardo bilim ve mühendisliğe resimden daha çok ilgi göstermeye devam ediyordu. Kardeşi tarafından Roma'nın seksen kilometre güney doğusunda bulunan Pontine Bataklıkları'nı ıslah etmekle görevlendirilmiş olan Giuliano de Medici için bataklıkları kurutmanın yolunu bulma görevini kabul etti. Bölgeyi ziyaret edip zarifçe renklendirilmiş kuşbakışı haritalarından birini çizdi. Üzerindeki yazılar Melzi'nin elinden çıkma olan harita, dağlardan gelen kaynak sularının, bataklık alana erişmeden denize dökülmesini sağlayacak iki yeni kanalın inşa planlarını içeriyordu.[20] Leonardo ayrıca Giuliano için pürüzsüz kenarlı madeni para basmak için bir imalathane tasarladı.

Leonardo'nun Roma'dayken en yoğun ilgi gösterdiği teknolojik mesele, aynalardı. On dokuz yaşındayken Floransa katedralinin kubbesine bakır bir küre lehimleyen Verrocchio'nun ekibinde yer aldığı zamandan beri, güneş ışığını bir noktada toplayarak ısı üreten içbükey ayna yapımı yöntemlerine büyük ilgi göstermişti. Kariyeri boyunca, ışığı odaklama yöntemleri üzerine iki yüze yakın çizim yapmış ve bu amaçlı aynalar üretmiş, ışık huzmelerinin eğri yüzeylerden nasıl yansıdığını matematiksel olarak hesaplamış ve metallere şekil verip parlatmada kullanılan bileği taşı teknolojisi üzerine araştırmalar yapmıştır.[21] 1470'lerde Floransa'da yaptığı çizimlerden birinde (res. 127) bir fırın, kalıp yapımı için bir mekanizma, bir parça metali kalıpla şekillendirmek için bir pres ve bir koninin iç kısmının geometrik çizimleri yer alır.[22] Bir diğerindeyse büyük bir metal kâseyi döndürüp yükselterek eğimli bir bileği taşına presleyen bir makine gösterilir; yanında "ateş fırlatmak için içbükey bir küre nasıl yapılır" yazmaktadır.[23]



Res. 127. Ayna yapma makinesi.

Yıllar geçtikçe Leonardo'nun bir aynayı odaklamanın matematiğine olan ilgisi artarak devam etti. Farklı yönlerden gelen ışık huzmelerinin eğimli bir yüzeye çarpışını ve yansıdıkları açıları gösteren yüzlerce çizim yaptı. Batlamyus tarafından MS 150'de tanımlanmış problemle uğraştı ve belli bir kaynaktan gelen ışığın belirlenmiş bir noktaya yansıtılabilmesi için bir içbükey aynada belli bir noktanın saptanması (yuvarlak bir bilardo masasının kenarında, çarpıp hedefinizi vurması için bir bilardo topunu göndereceğiniz noktayı bulmaya benzer) ile ilgili olarak on birinci yüzyıldan Arap matematikçi İbni Heysem'i inceledi. Leonardo salt matematik yoluyla bu problemi çözemedi. Dolayısıyla yaptığı bir dizi çizimle problemi mekanik olarak çözecek bir alet

tasarladı. Denklemler kurmaktan ziyade görselleştirmeleri kullanmada iyiydi.

Roma'da geçirdiği süre boyunca içbükey aynaların, özellikle de çok büyük ebatlarda olanların matematiği ve yapım teknikleri üzerine fikirleriyle en az yirmi sayfa daha doldurdu.[24] O sıralarda bu konuya ilgisi kısmen astronomi çalışmalarıyla bağlantılıydı; Ay'ı daha iyi gözlemlemenin yollarını arıyordu. Fakat asıl ilgilendiği konu hâlâ aynaları kullanarak güneş ışığını odaklayıp ısı elde etmekti. Kendini bir askeri mühendis olarak görmeye devam ediyor ve aynaların Arşimet'in Siracusa'yı kuşatan Roma kalyonlarına karşı yaptığı gibi, bir silah olarak kullanılabileceğini düşünüyordu. Ayrıca metalleri lehimlemek ve devasa kazanları ısıtmak için de kullanılabilirlerdi. "Aynalarla bir boya imalathanesindeki kazanları ısıtmak mümkün" diye yazdı. "Her daim kaynar su bulunacağından bir havuzu da."[25]

Belvedere'de Leonardo ile birlikte yaşayan ve ayna yapımında Leonardo'ya yardım etmek ve Papa ile Giuliano'nun giysi odaları için ayna yapmak gibi görevleri olması gereken Alman bir asistan vardı. Ama sadakatsizliği, tembelliği ve dengesizliğiyle Leonardo'yu öfkeden çıldırtıyordu. Sonunda aksi ve huysuz bir ruh haline bürünmesinin yanı sıra, fiziksel olarak da hastalandı. Giuliano'ya hitaben uzun uzun kaleme aldığı şikâyet dolu üç mektup taslağı Leonardo'nun yaşadığı sinir bozukluğunun boyutlarını gözler önüne serer.

Bu, Leonardo'nun yaşadığı sıkıntı nöbetlerinin kontrolden çıktığı ilk sefer değildi. Milano'dayken, dük için bazı odaların dekorasyonunu yaptığı sırada işi yarım bırakmış, kızgın bir şikâyet mektubu taslağı hazırlamış, ardından mektubu ortadan ikiye yırtmıştı. Fakat Giuliano'ya yazdığı mektup taslakları çok daha ağırdı. Alman asistanla yaşadığı çatışmaları uzun uzun, paranoya derecesine varan birbirinden kopuk sert ithamlar ve konudan sapan bölük pörçük detaylar eşliğinde anlattığı mektubu okumuş olsa Giuliano muhtemelen şaşkına dönerdi. Leonardo "düzenbaz Alman'ın kötülüğü"nden bahsedip başka insanlardan iş alabilmek için kendi atölyesini açarak ona nasıl ihanet ettiğini yazmış ve oğlanı günlerini İsviçreli nöbetçilerle kuş avlayarak israf etmekle suçlamıştı. Bu, görmeye alışkın olduğumuz, genç yardımcılarına kol

kanat gerip muzır Salai'nin şeytanlıklarına şefkatle göz yuman mülayim Leonardo değildi.

Leonardo'nun bir diğer ezeli düşmanıysa Belvedere'de yaşayan başka bir Alman'dı; Giovanni adında rakip bir ayna yapımcısı. Leonardo bir mektup taslağında, "Şu Alman, ayna yapımcısı Giovanni her gün atölyedeydi; yaptığım her şeyi görmek istiyor, sonra da etrafta anlatıp anlamadığı her şeyi eleştiriyordu," diye yazdı. Giovanni'yi kıskançlıkla suçladı, genç asistanları nasıl onun aleyhine döndürdüğünü, pek tutarlı denemeyecek cümlelerle anlattı.[26]

Leonardo bir yandan da anatomi çalışmalarını sürdürerek Roma'da, muhtemelen Santo Spirito Hastanesi'nde en az üç kadavrayı kesip açtı ve insan kalbi çizimlerini iyice geliştirdi. Diseksiyon yapmak yasadışı değildi ama Leonardo diseksiyon yapmaktan men edildi. "Papa üç kadavranın derisini yüzdüğümü öğrenmiş," diye yazıp bu konuda kıskanç Giovanni'yi suçladı. "Bu kişi beni Papa'ya şikâyet edip anatomik araştırmalarıma ve hastanedeki diğer çalışmalarıma köstek oldu."[27]

Leonardo'nun asabi halleri ve sanatsal üretimden uzak kalışı, o dönemde Raffaello ve Michelangelo ile keskin tezat oluşturdu ve Medicilerin yörüngesinden uzaklaşmasına sebep oldu. Durum Giuliano'nun etkisinin azalmasıyla daha da kötüleşti; 1515'in başlarında bir Fransız dükünün kızıyla evlenmeye gönderilen Giuliano bir yıl sonra uzun süre mücadele ettiği vereme yenik düştü. Bir kez daha Leonardo için kendi yoluna gitme vakti gelmişti.

Floransa ve Bologna ziyaretleri için Papa Leo'nun maiyetine davet edilmesi, Leonardo için yeni bir fırsat yarattı. Medici soyundan gelen Papa, Kasım 1515'te memleketi Floransa'ya şaşaalı bir giriş yaptı. Bir gözlemcinin aktardığına göre, "Şehrin tüm ileri gelenleri onu karşılamaya geldi. Şehrin en zengin ve en önde gelen ailelerini temsilen elli kadar genç de yaya olarak karşılama alayındaydı; kürk yakalı, mor kumaştan özel üniformalar giymiş, gümüş kaplı küçük mızraklar taşıyorlardı. Olağanüstü bir görüntüydü." Leonardo defterine geçit töreni için geçici olarak inşa edilen takı çizdi. Papa kardinallerle yapacağı toplantı için Genel Kurul Salonu'na geldiğinde, Leonardo'nun tamamlanmamış *Anghiari Savaşı*'nın kalıntılarını hâlâ duvarda görmek mümkündü.

Papa Floransa'da düzenlediği bir diğer toplantıda şehirdeki en iyi sanatçı ve mimarları bir araya getirdi ve Bramante'nin Roma'da yaptığı gibi, Floransa'nın yenilenmesi konusu masaya yatırıldı. Leonardo, Medicilerin semtindeki meydanın sıfırdan tasarlanıp genişletilmesi, San Lorenzo kilisesinin önündeki evlerin yıkılması (ki bu, gençliğin geçtiği pek çok sokağın yok edilmesi demekti) yönündeki fikirlerini ve ayrıca Medici Sarayı'nı, yeni bir cepheyle meydana bakar konumda çizdi.[28]

Fakat Leonardo Floransa'da kalmadı ve papanın kafilesiyle birlikte Bologna'ya gitti. Papa burada Fransa'nın yirmi bir yaşına henüz basmış yeni kralı I. François ile gizli bir görüşme ayarlamıştı. François'nın Eylül 1515'de Milano'nun kontrolünü Sforzaların elinden alması, papayı onunla barış yapması gerektiğine inandırmıştı.

Görüşme, Fransız-İtalyan savaşlarını sonlandırmadı fakat nihayetinde Leonardo'nun yeni bir hami bulmasını sağladı. Papa ile Kral arasındaki görüşmelerde hazır bulunan Leonardo, bir oturumda kralın eğitmeni ve odabaşı Artus Gouffier'in kara kalem çizimini yaptı. Kralın, Fransa'ya gelmesi için Leonardo'nun aklını çelmeye ilk kez Bologna'da kalkışmış olması muhtemeldir.

30. BÖLÜM

Yolu İşaret Etme

SÖZ İNSAN OLUR

Tutkularının ve kendine bir hami bulmanın peşinde Milano ile Roma arasında gidip geldiği 1506-16 yılları arasında Leonardo, günlerinin sayılı olduğunu anlamışçasına ve önünde uzanan yola dair tefekküre dalmışçasına, melankolik ve ruhani niteliklere sahip üç resim üzerinde çalışmıştır. Bunların ikisi Vaftizci Yahya'nın, biri uzun yıllar sonra biri tarafından bir Baküs çizimine dönüştürülecek olan iki erotik resmi, üçüncüsüyse Müjdeci Melek'i konu alan ve sonrasında kaybolan resimdi. Bu resimlerde, bağlantılı diğer çizimlerde olduğu gibi, gizemli bir auraya sahip, tatlı bir androjenlik taşıyan, doğrudan izleyiciye bakan (hatta yan gözle bakan) ve bir parmağıyla işaret eden bir delikanlı yer alır. Leonardo bilime onca dalmışlığına karşın ya da tam da bu yüzden, kozmostaki yerimize dair engin ruhani gizeme git gide derinleşen bir ilgi duymaktaydı. Kenneth Clark'ın işaret ettiği gibi, "Leonardo için gizem, bir gölge, bir tebessüm ve karanlığa çevrilmiş bir işaret parmağıydı."[1]

Bu resimlerin ayırt edici özelliği dini bir tema içermeleri değildir; diğer bütün Rönesans ustaları gibi Leonardo da çoğu resminde bu temayı işlemişti. Bunlar Leonardo'nun parmakla işaret etme hareketini kullandığı yegâne eserler de değillerdi. Burlington House taslağında Azize Anna ve *Son Akşam Yemeği*'nde Aziz Tomas da yukarıyı işaret eder. Bu son dönem resim üçlemesini ayrıksı kılan, ruhani parmakla işaret etme hareketinin şahsen bize, izleyiciye yönelmesidir. Kariyerinin son dönemindeki bu Müjdeci Melek yorumunda melek, ilahi

mesajını bildirirken bizimle konuşmaktadır ve Bakire Meryem'e değil, bize bakar. Aynı şekilde, Yahya'yı resmettiği her iki resimde de Yahya tüm içtenliğiyle bize bakar ve kurtuluşumuza giden yolu işaret eder.

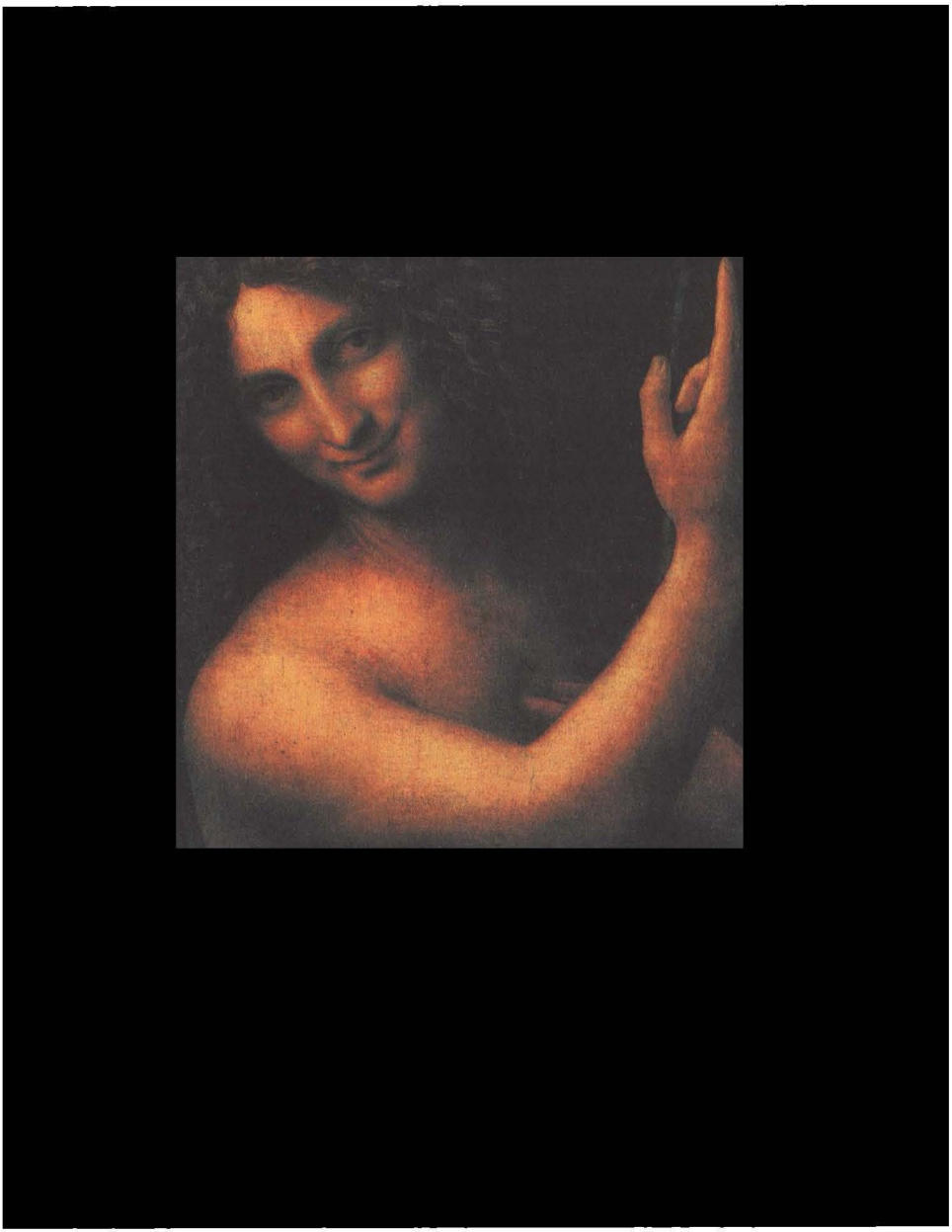
Asırlar boyunca çeşitli eleştirmenler Leonardo'nun erotik bir cazibe katarak bu eserlerin ruhani boyutunu –belki de kafirce ve bile isteye– mahvettiğini öne sürmüştür. Fransız kraliyet koleksiyonundan bir katalogcu 1625'te, Yahya resminin "memnun etmediği çünkü iman duyguları uyandırmadığı"ndan şikâyet etmiştir. Kenneth Clark da benzer şekilde, "Edep duygumuza meydan okur" diye yazmış ve Yahya tasvirinin, "İncil'de anlatılan kendini adamış çileciden neredeyse dine küfür edercesine farklı" olduğunu eklemiştir.[2]

Leonardo'nun bu resimleri dine küfretme ya da sapkınlık olarak gördüğünden kuşkuluyum ki zaten biz de öyle görmemeliyiz. Bu eserlerdeki baştan çıkarıcı ve erotik öğeler, Leonardo'nun bizlere aktarmak istediği çok içten ve güçlü ruhani bağlantıyı zayıflatmak yerine pekiştirir. Yahya karşımıza Vaftizci'den ziyade Baştan Çıkarıcı olarak çıkar ama Leonardo onu bu şekilde tasvir ederek ruhani olanı duyumsallıkla ilişkilendirir. Leonardo ruh ile beden arasındaki muğlaklığı öne çıkararak, "Söz insan olup aramızda yaşadı"[3] cümlesine kendi derin anlamını katmıştır.

VAFTİZCİ YAHYA

Defterlerindeki eskizlerden, Leonardo'nun Vaftizci Yahya portresi (res. 128) üzerinde 1509'da, henüz Milano'dayken çalıştığını biliyoruz.[4] Ama verilen bir siparişi tamamlamaktan ziyade kişisel tutkusunun dürtüsüyle başlarına oturduğu son dönem resimlerinin çoğu gibi, bu resmi gittiği yerlerde yanında taşıdı ve ömrünün sonuna dek ara ara başına oturarak ilerletti. Azizin gözleri, ağzı ve el hareketine odaklanmıştı. Karanlığın içinden ortaya çıkan bu yakın plan portre, bizimle olanca sertliğiyle yüzleşir. Dikkati dağıtabilecek hiçbir manzara ya da ışık yer almaz, süsleme olarak sadece Leonardo'ya has saç lüleleri bulunur.

Yahya, takdiri ilahiyi kabullenme ve onay ifadesiyle parmağıyla göğe işaret ederken, aynı zamanda kendisini aydınlatan ışık kaynağına da işaret eder, böylece ona İncil'de biçilen "Işığa şahitlik etme"[5] görevini de yerine getirir. Leonardo'nun koyu gölgeleri kontrast oluşturacak



Res. 128. *Vaftizci Yahya.*

şekilde çarpıcı ışıklarla yan yana kullandığı chiaroscuro tekniği, sahnenin gizem duygusunu pekiştirmekle kalmaz, Yahya'nın hakiki ışığa şahitlik etme rolünü de güçlü bir şekilde hissettirir.[6]

Yahya'nın dudaklarında Leonardo'nun imzası haline gelen gizemli bir tebessüm yer alır ama bunda Azize Anna ve *Mona Lisa*'nın tebessümlerinde bulunmayan davetkâr bir edepsizlik vardır. Gülümsemesi hem cinselliği ve baştan çıkarıcılığı hem de ruhaniliği çağrıştırır. Bu da resme, Yahya'nın androjen görünümüyle birlikte, erotik bir heyecan katar. Omuzları ve çenesi geniş ama kadınsıdır. Model olarak, narin yüzü ve lüle saçlarıyla Salai kullanılmış gibidir.

Leonardo'nun çok sayıda ince katman halinde yarı saydam vernik kullanımına dayalı yağlıboya tekniği, o sıralar çok daha zahmetli ve yavaş bir işlemdi. Hiçbir resmini hata yapacak kadar hızlı yapmazdı. *Vaftizci Yahya*'da bu yavaşlık onun *sfumato*sunu daha da zarif kılmıştır. Konturlar yumuşak, çizgiler bulanık, zor seçilen ışık ile gölge geçişleri alabildiğine ustalıklıdır.

Ancak bir istisna mevcuttur. Leonardo Yahya'nın elini, *Salvator Mundi*'de İsa'nın kutsayıcı elinde yaptığı gibi, çok daha keskin ve belirgin resmetmiştir. Yahya'nın işaret parmağını orta parmağından ayıran çizgi, Leonardo'nun resimlerindeki tüm çizgilere kıyasla adeta bir Michelangelo çizgisiymişçesine belirgindir. Bu, geçmişte yapılmış kusurlu bir restorasyondan kaynaklanıyor da olabilir. Ancak ben bunun Leonardo tarafından, özellikle de Baküs versiyonuna dönüşen resminde işaret parmağı için benzer belirginlikte bir çizim kullandığından dolayı kasıtlı yapıldığı kanaatindeyim. Kendi keskinlik perspektifi kuramından dolayı Leonardo bu tür belirginleştirmelerin elin daha yakın, sanki farklı bir düzlemde gibi görünmesine yol açacağını iyi biliyordu. Burada görsel bir kopukluk mevcuttur: el hafif çizgilerle verilmiş kolla aynı mesafede konumlanmıştır ama daha belirgin çizildiğinden bize doğru fırlamış gibidir ve daha fazla odaktadır.[7]

BAKÜS

Bu temanın Leonardo'nun atölyesinden çıkan –muhtemelen Leonardo'nun yaptığı bir çizime dayanan, kısmen Leonardo tarafından boyanmış ama atölyesindeki başka kişilerin de katkıda bulunduğu– bir

yorumunda, arkasında güneşli bir dağ manzarası, sağında bir nehir bulunan ve tam boy çizilmiş Aziz Yahya, koyu renkli bir kayalıkta oturmaktadır (res. 129). 1525'te Salai'nin mal varlığıyla ilgili yapılan bir dökümde bu resim, Yahya'nın büyük ölçekli bir resmi olarak kaydedilmiş, Fontainebleau'da bulunan Fransız kraliyet saray koleksiyonunda 1625'te yapılan dokümantasyonda da aynı şekilde tanımlanmıştı. Ancak aynı koleksiyonda daha sonra, 1695'te yapılan bir dökümde, Yahya adlandırması çıkarılmış, bunun yerine tabloya "Kırda Baküs" adı verilmişti. Bundan yola çıkarak, 1600'lerin sonlarında bir tarihte, belki



Res. 129. Bir Baküs'e dönüştürülen Aziz Yahya.

dini ve cinsel edeple ilgili gerekçelerle resmin değiştirilerek Aziz Yahya'nın Romalı şarap ve eğlence tanrısı Baküs'e dönüştürüldüğünü öne sürebiliriz.[8]

Bir zamanlar, Milano'nun kuzeyinde bulunan Varese kasabasının üstünde, bir dağın tepesinde bulunan bir ibadethanede yer alan ufacık bir müzede, Leonardo'nun bu resme hazırlık olarak yaptığı kırmızı tebeşir bir çizim bulunuyordu. Burada Yahya bir kaya çıkıntısına oturmuş, sol bacağını sağ bacağının üstüne çapraz atmıştı; bedeni kaslı ama Salai'ninki gibi biraz topluydu ve gözleri, gölgelerin arasından, derin bir yerden tüm yoğunluğuyla bize bakıyordu. Carlo Pedretti sırf bunu görmek üzere çıktığı yolculuğunun ardından 1970'lerin başında, "Özgün Leonardo'lar içinde böylesi teşhirci bir karaktere pek az rastladım," diye yazdı.[9] Çizim maalesef 1973'te bu küçük müzeden çalındı ve o tarihten beri ortaya çıkmadı. Leonardo bu çizimde Yahya'yı çırılçıplak resmetmiştir. Resmin orijinal halinde de aynı şekilde çıplak tasvir ettiğine dair kanıtlar mevcuttur. Ancak karakter bir Vaftizci'den bir Baküs'e dönüştürülürken, bacak arasına leopar derisi bir örtü yerleştirilmiş, başına sarmaşıktan bir taç takılmış ve asası ya da haçı, kozalak süslü bir değneğe çevrilmişti. Böylece Leonardo'daki ruh ile beden arasındaki tedirgin edici muğlaklık yerini, şehvet düşkünlüğü küfür sayılmayan bir pagan tanrının daha az sarsıcı tasvirine bırakmış oldu.[10]

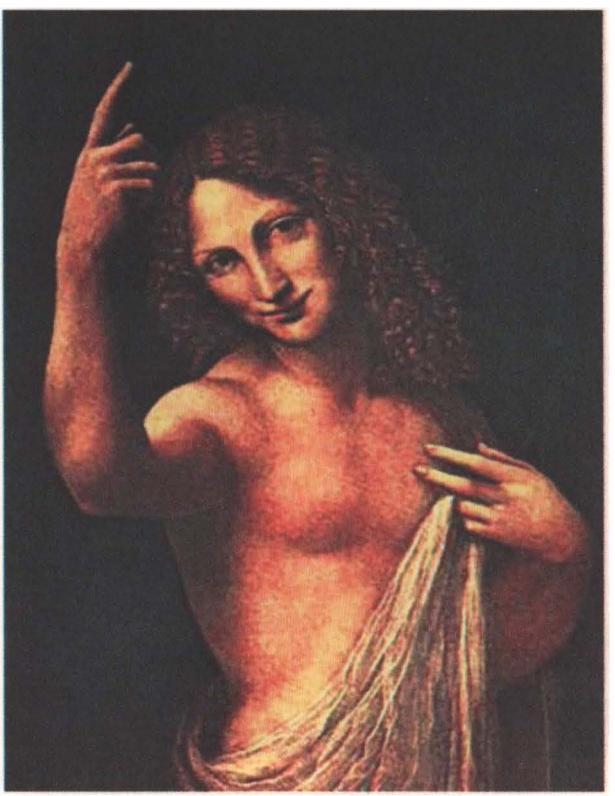
Leonardo'nun hem çiziminde hem de resminde en çarpıcı unsur, işaret eden el hareketidir. Leonardo'nun azizin daha yalın yorumunda olduğu gibi göğü işaret etmek yerine, karakter bu sefer resimdeki sahnenin dışına, solundaki karanlığa doğru işaret eder. *Son Yemek*'te olduğu gibi, izleyici neredeyse bu el hareketine eşlik eden sözleri işitir. Bu tabloda Yahya, "sandaletlerini bile taşımak için değersiz kaldığım, benden sonra gelen kişinin" gelişini müjdeler.[11]

Gülümsemesi o derece baştan çıkarıcı değildir. Bedeni Leonardo'nun diğer Yahya çalışmalarına göre daha kaslı ve erkeksidir ama yüzü aynı ölçüde androjendir ve saç lüleleri Salai'ninkilere benzer. Bir kez daha, işaret eden el ile sol bacak, resmin diğer kısımlarında alametifarikası *sfumato*nun daha net görülebildiği Leonardo'nun tipik tarzına kıyasla daha belirgin çizilmiştir. Bunun bacak ile elin sonradan elden geçirilmesinden mi yoksa buraların bir öğrencisi tarafından çizilmesinden mi kaynaklandığını ya da Leonardo'nun izleyiciye daha yakın

görünsünler diye mi bu çizgileri özellikle belirginleştirdiğini söylemek mümkün değildir. Ben son seçeneği daha gerçekçi buluyorum.

MÜJDECİ MELEK VE İNSAN ŞEKLİNE BÜRÜNMÜŞ MELEK

Leonardo o dönemde parmağıyla işaret eden bir başka figür çizmişti. *Vaftizci Yahya* resmindeki benzer bir el hareketi yapan bir Müjdeci melekti bu. Resim kayıptır ancak Leonardo'nun takipçileri tarafından yapılan kopyaları sayesinde –aralarından biri Bernardino Luini'ye aittir (res. 130)– bir fikrimiz var. Ayrıca resmin Leonardo'nun defterlerinden birine bir öğrencisi tarafından çizilmiş ve etrafında Leonardo'nun elinden çıkma atlar, erkekler ve geometrik şekiller bulunan bir karakalem



Res. 130. Kayıp *Müjdeci Melek* resminin kopyası

çizimi de mevcut (res. 131). Leonardo daha doğru bir perspektife oturtmak üzere, öğrencisinin eskizindeki işaret eden kolu sol el taramalarını kullanarak kısaltıp düzeltmişti.

Cebrail'in Bakire Meryem'e İsa'nın annesi olacağını bildirdiği Müjde sahnesi, Leonardo'nun 1470'lerin başlarında, Verrocchio'nun atölyesinde çalışırken büyük ölçüde kendi başına yaptığı ilk resmin konusuydu (res. 11). Ancak bu sefer meleğin muhatap alacağı bir Meryem ortada yoktur. Melek doğrudan bize bakar; yukarıya işaret eden eli sanki bize hitap etmektedir. Yahya gibi o da ruh ile bedenin mucizevi birleşimi olarak yakında insan formunda gelecek İsa Mesih'i müjdeler.

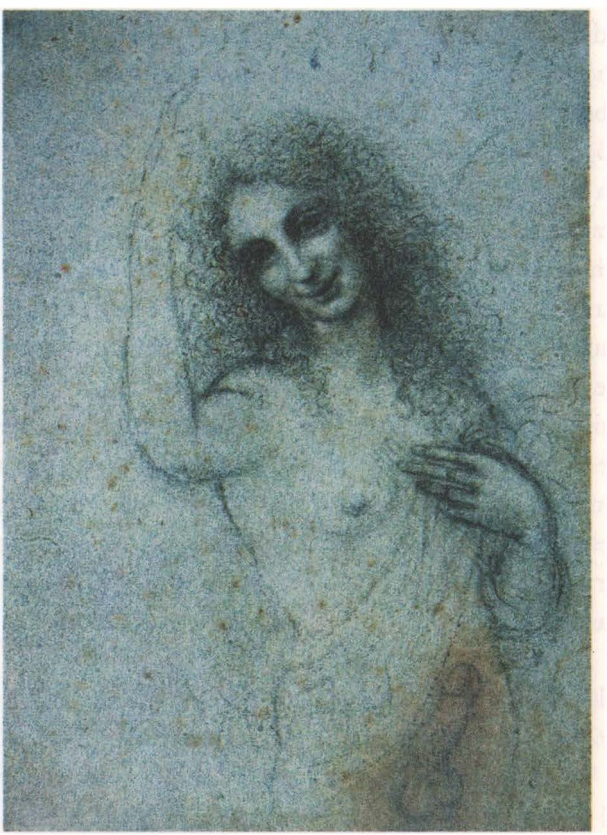
Melek ile Yahya tamamen aynı pozda çizilmiştir, aynı davetkâr bakışlara, gizemli gülüşe, aynı işveli baş hareketine ve kırılan gerdana, pırıl pırıl parlayan muhteşem lülelere sahiptirler. Burada sadece göğü işaret eden kol değişmiştir. Yahya sola dönüktür, dolayısıyla yukarı kalkmış



Res. 131. Bir öğrencinin, Leonardo tarafından düzeltilmiş *Müjdeci Melek* eskizi.

kol bedenin önündedir. Genel olarak Leonardo'nun oğlan melekleri androjen dedirtecek kadar kadınsıdır; bu, ilk Müjdeci resmi için de, *Kayalıklar Bakiresi*'ndeki melek için de geçerlidir. Bu yeni Müjde'de, androjenlik vurgusu en üst düzeydedir. Meleğin tomurcuklanmış memeleri vardır ve yüzü çok daha fazla kız yüzü gibidir.

Meleğin bir başka çizimi daha vardır; hayli büyüleyici ve hâlâ çok tartışılan bir çizimdir bu. 1513 dolaylarında, Leonardo Roma'dayken yapılan bu çizimde, kadın memeleri ve büyük, sertleşmiş penisiyle *Müjdeci Melek*'in edepsiz ve işveli bakışlı, cinsiyet değiştirmiş hali tasvir edilir (res. 132). *İnsan Şekline Bürünmüş Melek* ya da *Ete Bürünmüş Melek* olarak bilinen eser, Leonardo'nun beden ile ruh arasında ve dişil



Res. 132. *İnsan Şekline Bürünmüş Melek*, memeleri ve ereksiyonuyla.

ile eril arasında gördüğü muğlak sınırın etrafında tutturduğu danstaki en uç örnektir.

Eser Leonardo'nun anatomi çalışmalarının çoğu ve ayna çizimleri için kullandığı hafif mavi renkteki kâğıtlarından birinde yer alsa da büyük olasılıkla bu *İnsan Şekline Bürünmüş Melek*'in esas çizeri Leonardo değildir. İyi tasarlanmamıştır, çizgiler ve gölgelemeler beceriksizcedir ve Leonardo'nun kendine has sol elle yapılmış taramalarını içermez. Görünüşe bakılırsa bunun çizeri, *Müjdeci Melek*'in sonradan Leonardo'nun düzelteceği defter eskizini çizen öğrenciyle –muhtemelen Salai– aynı kişidir. Gülümseme, el hareketi, çöküк gözler, poz ve hatta havaya kalkmış kolun perspektif kusuru benzerdir. Leonardo'nun kâğıdına yapıldığına göre, muhtemelen onu eğlendirmek üzere çizilmişti ve belki de Leonardo, tıpkı *Müjdeci Melek* çizimini düzelttiği gibi, bunda da bazı düzeltmeler yapmıştı.

Sonuç, memnun etmek için can atan, bir buluşma için duyduğu arzuyu belli eden bir "oğlan"ı andırır. Meleğin kadın meme uçlarına sahip göğüsleri ve kızsı yüzü ile heybetli ereksiyonu ve sallanan hayalarının yan yanalığı, çizimi dalga geçen bir karikatürle hermafrodit pornografinin bir karışımı haline sokar. Çizim, Leonardo'nun Yahya çizimlerindeki temayı yineler: meleksiyi şeytaniyle birleştirir ve yoğun ruhani arzuyu, cinsel arzuyla ilişkilendirir. Bir noktada belli ki birisi penisi silmeye kalkışmış ancak kâğıdın mavi boyasını kaldırmakla kalmış ve geride çeşitli silme izleri bırakmıştır.[12]

Çizimin tarihi biraz muammadır ve muhtemelen nedeni, bir zamanlar eserin bulunduğu İngiliz kraliyet ailesinin bundan utanmasıydı. Anlatılan hikâyelerden birine göre, bir Alman bilim insanı bunu görmek üzere Kraliyet Kütüphanesi'ne gitmiş ve pelerininin altına saklayıp kaçırmıştı; doğruluğu ne olursa olsun eser 1990'da, aristokrat bir Alman ailesinin özel koleksiyonunda yeniden keşfedildi.[13]

İşaret eden androjen melekler ve azizlerin karşı ucundaysa *İşaret Eden Hanımefendi* (res. 133) olarak bilinen, önde gelen uzman Carlo Pedretti'nin "belki de Leonardo'nun yaptığı en güzel çizim"[14] diye andığı şiirsel ve hoş çizim yer alır. Buradaki kadın, erkek emsallerindeki gibi gizemli ve ayartıcı bir gülümsemeye sahiptir ve aynı şekilde doğrudan bize bakarak dikkatimizi görünmez bir gizeme çeker. Ancak

Leonardo'nun o dönemki çeşitli meleklerinden farklı şekilde, şeytani hiçbir özelliği yoktur.

Siyah tebeşir çizim sadedir ancak Leonardo'nun hayatı ve eserlerinin pek çok boyutunu, temsiller ve gösterilere düşkünlüğünü, fantezi duygusunu, gizemli tebessümler yaratmadaki ustalığını, kadınlara hayat katma ve vücudun kıvrılma hareketini yansıtma becerisini bünyesinde taşır. Eser Leonardo'nun bayıldığı kıvrımlar ve sarmallarla doludur: girdaplar oluşturan bir nehir ve şelalenin varlığı hissedilir; kıvrımları hanımefendinin yarı şeffaf elbisesi ve uçuşan saçlarını yankılayan çiçekler ve sazlar serpiştirilmiştir.



Res. 133. *İşaret Eden Hanımefendi.*

Dikkati en çok çeken, hanımefendinin işaret edişidir. Leonardo hayatının son döneminde, bize yol göstermek üzere gelen gizemli rehberin doğuşunun alametlerine işaret eden bu el hareketinin büyüsüne kapılmıştı. Çizim Dante'nin *Araf*'ında şaire bir ormandaki vaftiz ayinlerinde rehberlik eden güzel Matelda'yı görselleştirmek üzere ya da belki de bir kostümlü gösteri için yapılmış olabilir. Ancak başlangıç niyeti her ne idiyse daha büyük bir şeye dönüştü. Eser, yaşamının alacakaranlığına giren ve hâlâ bilimi ile sanatının ona rehberlik sunmadığı ve açıklayamadığı ebedi gizemlere dair rehberliği arayan bir adamın elinden çıkan, alabildiğine etkileyici ve şiirsel bir çizimdir.

31. BÖLÜM

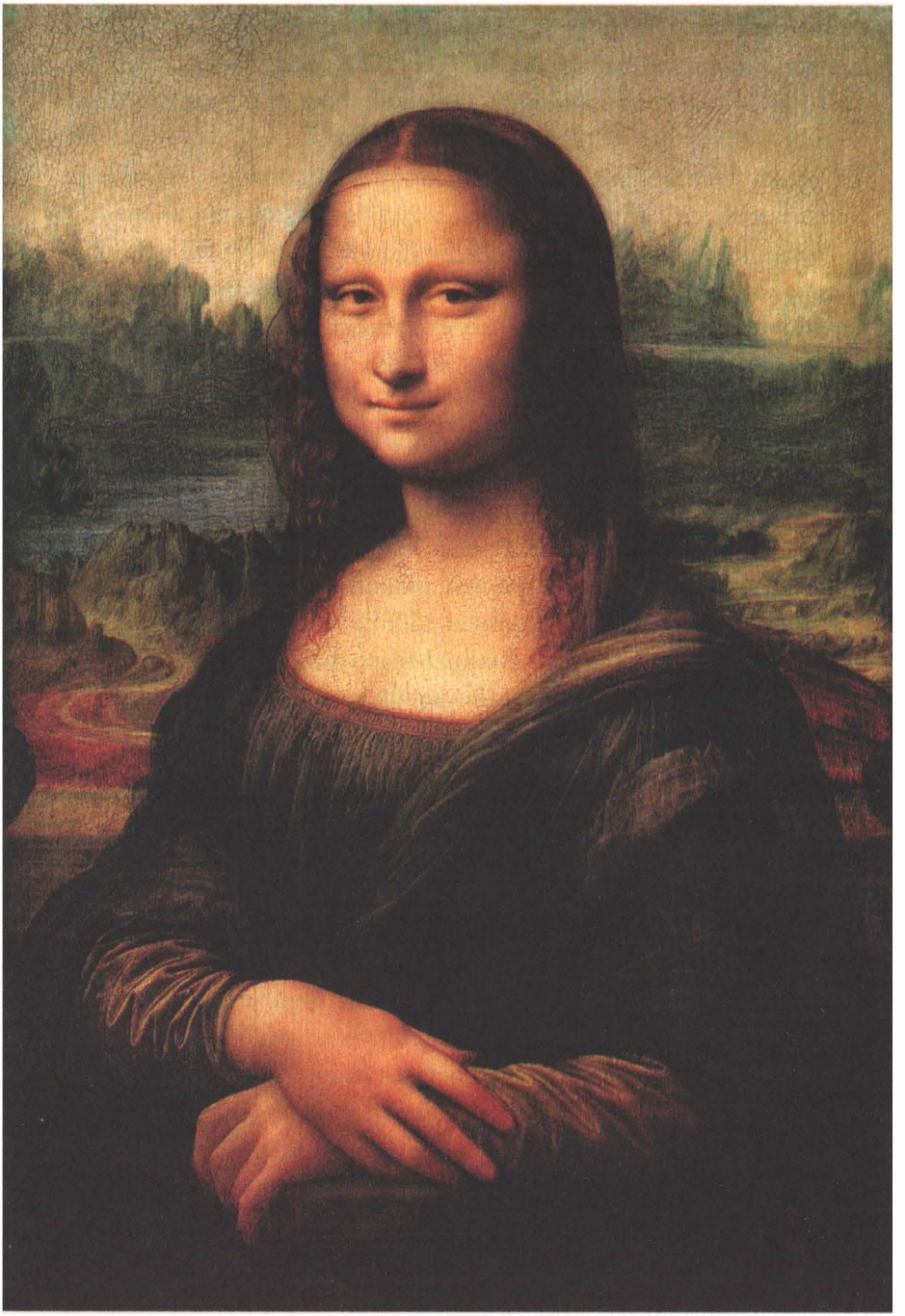
Mona Lisa

DORUK NOKTASI

Sıra *Mona Lisa*'da (res. 134). Leonardo'nun en önemli şaheseri bu kitapta daha önceki bölümlerde de ele alınabilirdi. Üzerinde çalışmaya Cesare Borgia'nın hizmetinden ayrılmasının ardından 1503'te Floransa'ya döndüğünde başlamıştı. Fakat 1506'da tekrar Milano'ya taşındığında hâlâ tamamlamamıştı. Resmi, Milano'daki ikinci döneminde ve Roma'da geçirdiği üç yıl boyunca yanında taşıdı ve üzerine çalışmaya devam etti. Hatta yaşamının son evresinde onu Fransa'ya götürecek ve 1517 yılı boyunca hafif fırça darbeleri ve ince katmanlar ekleyeceği resim, öldüğünde hâlâ atölyesinde duruyor olacaktı.

Dolayısıyla *Mona Lisa*'yı Leonardo'nun kariyerinin sonlarına doğru yaklaştığı dönem içinde düşünmek, sanat ve doğanın kesişme noktasında durma becerisini mükemmelleştirmeye çalışmakla geçen bir yaşamın doruk noktası olarak ele almak makuldür. Uzun yıllar boyunca üzerine defalarca ince yağlıboya katmanları uygulanan kavak pano, Leonardo'nun çok katmanlı dehasının bir yansımasıdır. Leonardo'nun bir ipek tüccarının genç karısının portresi olarak başladığı tablo, insan duygularının belli belirsiz bir tebessümün taşıdığı gizemler suretiyle zihinlerde yer eden karmaşıklığını resmetme ve insanın doğası ile içinde bulunduğumuz evren arasında bağ kurma arayışına dönüşmüştür. Mona Lisa'nın iç dünyası ile doğanın ruhu iç içe geçmiştir.

Mona Lisa üzerindeki son rötuşlarını tamamlamasından kırk yıl önce, henüz Floransa'da Verrocchio'nun atölyesinde çalıştığı sırada genç Leonardo'nun sipariş üzerine yaptığı başka bir kadın portresi daha vardı:



Res. 134. *Mona Lisa.*

Ginevra de' Benci (res. 14). İki resim arasında görünüşte bazı benzerlikler vardır. İki kadın da Floransalı iki kumaş tüccarının taze eşleridir ve ikisi de dörtte üç profilden, bir nehir manzarası önünde resmedilmiştir. Ama asıl çarpıcı olan iki resim arasındaki farklılıklardır ve Leonardo'nun resimsel becerilerinin gelişimini, daha da önemlisi, bir bilim insanı, filozof ve hümanist olarak nasıl olgunlaştığını gözler önüne sererler. *Ginevra de' Benci* dudak uçuklatan bir gözlem yeteneğine sahip genç bir ressamın elinden çıkmıştır. *Mona Lisa* ise sahip olduğu bu yeteneği yaşamını adadığı entelektüel tutkularının hizmetine sunmuş olan birinin eseridir. Defterlerinde binlerce sayfa boyunca kaydedilmiş inceleme ve araştırmalar –kavisli cisimlere çarpan ışık ışınları, insan yüzü diseksiyonları, yeni biçimlere dönüştürülen geometrik hacimler, çağlayarak akan sular, dünya ve insan bedeni arasında kurulan analojiler– Leonardo'nun hareketi ve duyguyu tasvir etmenin inceliklerini kavramasına yardımcı olmuştur. Kenneth Clark *Mona Lisa* hakkında, "Doyumsuz merakı ve sürekli bir konudan diğerine atlaması, tek bir yapıtta ahenk içinde bir araya gelmiştir," diye yazar. "Bilim, resim becerisi, doğaya takıntı, insan psikolojisine dair derin bir içgörü; hepsi bu resimde mevcuttur ve öyle mükemmel bir denge içindedirler ki onları neredeyse fark etmeyiz bile."[1]

SİPARİŞ

Vasari, Leonardo'nun ilk kez 1550'de yayımlanan yaşam öyküsünde *Mona Lisa*'nın canlı bir tasvirini sunar. Tarihsel gerçeklere bağlılık Vasari'nin en güvenilir özelliklerinden biri değildi, ayrıca resmi bizzat görmüş olması da pek olası değil (gerçi 1525'te yapılan kafa karıştırıcı mal varlığı dökümünün işaret ettiğine göre Salai resmi Leonardo'nun ölümünün ardından, Fransa kralına satılmadan önce Milano'ya geri getirdiyse Vasari'nin onu gerçekten görmüş olabileceği düşünülebilir). Akla daha yatkın olan, Vasari'nin en iyi ihtimalle resmin bir kopyasını görmüş olduğu ya da kendi tasvirini ikinci elden kaynaklara dayandırdığı ve bunu yaparken de yaratıcılığını konuşturmaktan geri durmadığıdır. Durum ne olursa olsun, ilerleyen dönemlerde elde edilen bulgular Vasari'nin aktardıklarını büyük ölçüde doğrular niteliktedir. Dolayısıyla *Mona Lisa* hakkında kaleme aldığı satırlar, bu şaheserin hikâyesi için iyi bir başlangıç noktası sağlamaktadır:

> Leonardo, Francesco del Giocondo için karısının portresini, Mona Lisa'yı yapmaya soyundu... Sanatın doğayı taklit ederken gerçeğe ne denli yaklaşabileceğini merak edenler, bunu bu portrede görebilirdi... Gerçekte olduğu gibi, parıltılı, nemli bir ışıltıya sahip gözler; çevrelerindeki pembemsi ve inci gibi parıldayan tonlar, kirpiklerle birlikte ancak büyük bir ustalık ve incelikle betimlenebilirdi... Burun, güzel bir biçim verilmiş pembe ve narin burun delikleriyle adeta canlı gibiydi. Açılışıyla ve kenarlarının yüzün ten rengi tonlarına dudaklardaki kırmızılıkla birleşmesiyle ağız, adeta renklerden yapılmamış, kanlı canlı birine aitti. Boğaz çukuruna yoğun bir dikkatle bakan biri, nabzın atışını görebilirdi.

Vasari, Lisa del Giocondo'dan bahsediyordu. 1479'da doğan Lisa, feodal dönemden bu yana toprak sahibi olan ama serveti o kadar uzun dayanmamış seçkin Gherardini ailesinin önemsiz bir koluna mensuptu. On beş yaşındayken, zenginliğini ipek ticaretinden elde etmiş varlıklı ama pek seçkin sayılamayacak Giocondo ailesine gelin gitmişti. Çok paraları olmadığından, babası çeyiz olarak çiftliklerinin birinden vermişti ama toprakları verimsizleşmiş soylular ve yükselen tüccar sınıfı arasında gerçekleşen bu evlilik, ilgili tüm taraflara fayda sağlamıştı.

Lisa'nın evlendiği Francesco del Giocondo sekiz ay önce ilk karısını kaybetmişti ve büyütmesi gereken iki yaşında bir oğlu vardı. Medicilerin ipek tedarikçisi olduktan sonra Avrupa'nın her yanından edindiği müşterilerle refah seviyesi giderek artıyordu ve evinde köle olarak çalışmaları için Kuzey Afrika'dan birkaç Mağripli kadın satın almıştı. Tüm göstergeler, Lisa'ya âşık olduğuna işaret ediyor ki aşk genellikle bu tür evliliklerin ayarlanmasında yaygın bir etken değildi. Francesco Lisa'nın ailesine destek oldu. 1503 yılına gelindiğinde Lisa'dan iki oğlu olmuştu. O zamana dek Francesco'nun ailesinin evinde oturmuşlardı ama kurdukları ailenin genişlemesi ve refah seviyelerinin artmasıyla Franceso kendileri için bir ev satın aldı ve aynı sıralarda Leonardo'ya yirmi dört yaşına basmak üzere olan karısının bir portresini sipariş etti.[2]

Leonardo bu siparişi neden kabul etti? O dönemde çok daha varlıklı ve çok daha seçkin bir sanat hamisi olan Isabella d'Este'in ısrarlı taleplerini savuşturup duruyordu ve kendini bilimsel çalışmalarına öyle

kaptırmıştı ki herkesin malumu olduğu üzere, fırçayı eline ancak zoraki alıyordu.

Leonardo'nun kabul etme nedenlerinden biri belki de ailevi dostluk ilişkileriydi. Babası uzun süre Francesco del Giocondo'nun noterliğini yapmış ve hukuki ihtilaflarda onu defalarca temsil etmişti. Aileleri, Santissima Annunziata kilisesiyle yakın bir ilişki içindeydi. Leonardo üç yıl önce Milano'dan Floransa'ya döndüğü zaman, maiyetiyle birlikte kilisenin manastır kısmına taşınmıştı. Leonardo'nun babası kilisenin noteriydi ve Francesco del Giocondo orada dua eder, kiliseye borç verirdi ve sonradan ailesi adına bir şapel yaptıracaktı. Kurnaz ve zaman zaman kavgacı bir tüccar olarak bilenen Giocondo ara sıra kiliseyle anlaşmazlığa düşer, Piero da Vinci durumu düzeltmek için araya girerdi. 1497'de Santissima Annunziata keşişlerinin Giocondo'nun kestiği bir faturaya itiraz etmesi üzerine yaşanan anlaşmazlıkta Piero, tarafların Giocondo'nun ipek atölyesinde uzlaşmalarını sağlamıştı.[3]

Dolayısıyla o sıralarda yetmiş altı yaşında olan Piero'nun, meşhur oğlunun bu siparişi kabul etmesinde parmağı olması muhtemeldir. Piero, bir aile dostu ve müşterisine iyilik yapmanın yanı sıra, muhtemelen oğluna da göz kulak oluyordu. Leonardo o dönemde artık herkesin takdir ettiği bir ressam ve mühendis olmasına rağmen, Milano'dan getirdiği birikimlerini yatırdığı banka hesabından düzenli olarak para çekmeye başlamıştı.

Ama ben Leonardo'nun, Lisa del Giocondo'nun portesini yapmaya karar vermesinin asıl sebebinin, onu resmetmek istemesi olduğunu düşünüyorum. Lisa pek göz önünde biri olmadığından –ne tanınmış bir soyluydu ne de onlardan birinin metresi– Leonardo onu istediği gibi resmedebilirdi. Güçlü bir haminin isteklerini karşılaması ya da onun tarafından yönlendirilmesi gerekmiyordu. En önemlisi, Lisa güzel ve cezbedici bir kadındı. Ve kışkırtıcı bir tebessüme sahipti.

AMA RESİMDEKİ KADIN GERÇEKTEN LISA MI?

Vasari ve aralarında on altıncı yüzyılda yaşamış olan Floransalı yazar Raffaello Borghini'nin de bulunduğu başka isimlerin, *Mona Lisa*'nın Lisa del Giocondo'nun portresi olduğuna dair iddiaları gayet net

görünmektedir. Vasari, Franceso ve Lisa'yı tanıyordu; 1527 ve 1536'da Floransa'ya yaptığı çeşitli ziyaretler sırasında hâlâ hayattaydılar. Vasari ayrıca çiftin çocuklarıyla da dostluk kurmuştu ve bazı bilgilerinin kaynağı da muhtemelen onlardı. 1550'de Vasari'nin kitabının ilk baskısı yayımlandığında çocuklar hâlâ hayattaydı ve Vasari, Santissima Annunziata kilisesinin çaprazında oturuyordu. Vasari Lisa'nın bu tablonun konusu olduğu hakkında hatalı olsaydı kitabın 1568 tarihli ikinci baskısı için bu hatasını düzeltebilecek pek çok aile mensubu ve dostu vardı. Kaldı ki kitabın ikinci baskısı için birçok başka düzeltme yapmasına rağmen *Mona Lisa*'nın hikâyesine dokunmadı.[4]

Ama söz konusu Leonardo olduğundan kaçınılmaz olarak bazı gizemli durumlar ve tartışmalar yaşandı. Leonardo daha tabloyu bitirmeden bazı soru işaretleri belirmeye başlamıştı bile. Kardinal Aragonlu Luigi'nin sekreteri Antonio de Beatis 1517 yılında, Leonardo'yu Fransa'daki atölyesinde ziyaret etti ve günlüğüne orada üç tablo gördüğünü kaydetti: *Vaftizci Yahya*, *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte* ve "Floransalı bir hanımefendi"nin portresi. Buraya kadar sorun yok. Belli ki de Beatis'e bunu söyleyen Leonardo'ydu; bu da tablonun de Beatis'in tanıyabileceği zengin bir markiz ya da tanınmış bir metresin değil, Lisa del Giocondo gibi adıyla anılacak kadar namı yürümemiş bir kişinin portresi olmasına uygun düşüyor.

Ama de Beatis'in anlatımı kafa karıştırıcı bir cümleyle devam eder. De Beatis tablonun, "müteveffa Giuliano de' Medici'nin teşvikiyle [*instantia*] canlı bir modele bakarak" yapıldığını bildirir. İşte burada işler karışıyor. Leonardo tabloya başladığında, Giuliano henüz Roma'ya taşınmamış ya da Leonardo'nun hamisi olmamıştı. 1503'te Floransa'nın cumhuriyetçi liderleri tarafından sürgün edilmişti ve Urbino ile Venedik'te yaşıyordu. Eğer tabloyu Giuliano "teşvik" ettiyse tablodaki kadın bazılarının ileri sürdüğü gibi metreslerinden biri olabilir miydi? Ama bilinen metreslerinden hiç biri "Floransalı bir hanımefendi" değildi, ayrıca hepsi, eğer içlerinden biri tablo için modellik yapmış olsaydı de Beatis'in tanıyabileceği kadar ünlü kişilerdi.

Yine de Guiliano'nun, Leonardo'yu Lisa del Giocondo'nun bir portresini yapması ya da başladığı portre üzerinde çalışmaya devam etmesi için şu veya bu şekilde teşvik etmiş olması hoş ve makul bir olasılık dâhilindedir. Giuliano ve Lisa aynı yılda, 1479'da doğmuşlardı ve

Floransa'nın elit tabakasının küçük dünyasında, aileleri arasında kurulmuş olan ilişkiler vasıtasıyla tanışıyorlardı. Diğer bağlantıların yanı sıra, Lisa'nın üvey annesi, Giuliano'nun kuzeniydi. Giuliano Floransa'dan ayrılmaya zorlandığında o da Lisa da on beş yaşındaydı ve birkaç ay sonra Lisa yaşlı bir dul olan Francesco ile evlendi. Giuliano ve Lisa belki de bir Shakespeare oyununda olduğu gibi, talihsiz bir aşkın kahramanlarıydılar. Belki Giuliano, Lisa'nın hasretle yanıp tutuşan gençlik aşkıydı ya da ona, Bernardo Bembo'nun Ginevra de' Benci'ye duyduğu gibi, özlem dolu platonik bir aşk besliyordu. Belki de Giuliano, 1500'de Venedik'ten geçtiği sırada Leonardo'dan, Floransa'ya vardığında güzel Lisa'nın nasıl olduğu ve şimdi nasıl göründüğü konusunda kendisini bilgilendirmesini istemişti. Hatta Leonardo'dan onun için Lisa'nın bir portresini yapmasını istemiş bile olabilir. Ya da Leonardo bitmemiş tablo ile Roma'ya vardığında, yeni hamisi Giuliano, tablo bittiğinde tasvir edeceği evrensel güzelliği fark etmiş ve Leonardo'yu onu tamamlamaya teşvik etmişti. Bu açıklamaların tabloyu sipariş edenin Francesco del Giocondo olduğu anlatının yerini almasına gerek yok. Tersine, bu hikâyeyi desteklediklerı, Leonardo'nun bu siparişi neden kabul ettiğine dair olası bir sebep daha sundukları ve hatta Leonardo'nun tabloyu Francesco'ya neden hiç teslim etmediğini açıklamaya yardımcı oldukları düşünülebilir.[5]

Hikâyemizdeki bir diğer karışıklık, "Madonna (Madam) Lisa"nın kısaltılmış hali olan ve Vasari'nin anlatımı doğrultusunda yaygın şekilde benimsenen *Mona Lisa* isminin, bu resim için kullanılan yegâne isim olmamasıdır. Resim ayrıca *La Gioconda* (Fransızca *La Joconde*) olarak da anılmıştı. Salai'nin 1525'teki mal varlığı dökümünde resim ya da bunun kopyası olan bir tablo bu şekilde belirtilmişti[6] ki bu durum, *Mona Lisa* ile *La Gioconda*'nın aynı resim olduğu savını pekiştirir. Bu isimlendirme, tam da Leonardo'nun yapacağı şekilde, kadının soyadına dayalı bir kelime oyunu gibi duruyor: Bu sözcük "neşeli" ya da "şakacı" anlamına gelir. Ama kimileri, 1580'lerde yazan Lomazzo'nun, iki ayrı resimden bahsediyormuş gibi "La Gioconda ve Mona Lisa portresi" ifadesini kullanmasına dayanarak, ortada iki ayrı resmin var olabileceğini ileri sürmüştür. Çeşitli kuramcılar bu şakacı kadın *Mona Lisa* değilse kim olabilirdi diye anlamak için akla gelebilecek tüm seçenekleri araştırdı. Ancak büyük olasılıkla ya Lomazzo yanılmıştı ya da

onun metninin erken dönem bir çevriyazısında "veya" ifadesi "ve" ile değiştirilmişti.[7]

2005 yılında keşfedilen ve bu kitapta *Azize Anna* kronolojisini ele alırken bahsettiğim bir kanıt, yani Agostino Vespucci'nin, Cicero'nun bir kitabını okurken Leonardo'nun o sırada üzerinde çalıştığı tablolardan birine atfen sayfa kenarına düştüğü "Lisa del Giocondo'nun başı" notu, tüm gizem ve kafa karışıklıklarına son vermektedir.[8] Bazen, söz konusu Leonardo olduğunda bile, gizemli görünen bir durum aslında hiçbir gizem taşımaz, basit bir açıklama yeterlidir. Bu durumda bunun böyle olduğuna eminim. *Mona Lisa*, Mona Lisa'dır. O, Lisa del Giocondo'dur.

Bununla birlikte tablo, bir ipek tüccarının karısının portresi ve öylesine bir sipariş olmanın ötesine geçti. Üzerinde çalışmaya başladıktan birkaç yıl sonra ya da belki de en başından beri, Leonardo tabloyu kendisi ve gelecek tüm kuşaklar için evrensel bir yapıt olarak resmediyordu.[9] Resmi hiç teslim etmedi ve banka kayıtlarına bakılırsa onun için hiç para almadı. Onu Floransa'da, Milano'da, Roma'da ve yapmaya başladıktan on altı yıl sonra Fransa'da ölümüne kadar hep yanında taşıdı. Bu süre boyunca hafif fırça darbeleriyle üst üste ince katmanlar ekleyerek mükemmelleştirdi, rötuşladı, insan ve doğa kavrayışında ulaştığı yeni derinlikler kazandırdı. Leonardo yeni bir idrak, yeni bir kavrayış, yeni bir ilham yakaladıkça fırçası kavak panoyla yeniden buluştu. Leonardo nasıl yolculuğunun her adımında katman katman yeni derinlikler kazandıysa *Mona Lisa*'da da öyle oldu.

TABLO

Mona Lisa'nın gizemli cazibesi, Leonardo'nun resmin ahşap panosu hazırlamasıyla başlar. Leonardo bir kavak gövdesinin ortasından kesilen, ince damarlı, eve asılacak alışılmış portre tablo ebatlarından daha büyük bir ahşap parçanın üstüne, yaygın kullanılan *gesso* [ana maddesi alçıtaşı olan bir astar malzemesi], tebeşir ve beyaz boya karışımı yerine, kalın bir kurşun beyazı astar katı atmıştı. Bu katmanın kullanacağı yarı saydam boya katmanlarından girecek olan ışığı daha iyi yansıtacağını, böylece derinlik, parlaklık ve hacim etkisini pekiştireceğini biliyordu.[10]

Sonuç olarak katmanlara nüfuz eden ışığın beyaz astara ulaşan kısmı, bu katmanlardan geçerek geri yansır. Yüzeydeki renklerden yansı-

yan ışık ışınlarıyla en alt katmanlara ulaşıp yansıyan ışınlar arasında bir etkileşime tanık oluruz. Bu etki modellemede dalgalanmalar ve incelikli oyunlar yaratır. Yanaklarındaki ve tebessümündeki konturlar yarı saydam yağlıboya katmanlarıyla örtülen yumuşak geçişler sayesinde yaratılmıştır ve odadaki ışık ile bakışımızın açısı farklılaştıkça değişiklik gösterirler. Tablo adeta canlanır.

Leonardo, Jan van Eyck ve diğer on beşinci yüzyıl Flaman ressamlar gibi, yağa çok ufak bir oranda pigmentin katıldığı şeffaf katmanlar kullandı. Lisa'nın yüzündeki gölgeler için kırmızı ombra renginde (yanık koyu kahverengi) ve yağda güzel emilebilen bir boya yaratmak üzere, bir demir ve manganez karışımını kullanmanın öncülüğünü yaptı. Bunu o kadar narin fırça vuruşlarıyla uyguladı ki ancak zaman içinde üst üste vurulan otuz ince katın ardından görünür hale geliyorlardı. 2010'da yayımlanan bir X-ışını flüoresans spektroskopisi çalışmasına göre, "*Mona Lisa*'nın yanaklarındaki pembe tabanın üstüne uygulanmış kahverengi tabakanın kalınlığı, kademe kademe iki ile beş mikrometreden en koyu gölgelerde yaklaşık otuz mikrometreye değişiklik gösteriyordu." Bu inceleme, deri yüzeyini daha canlı göstermek maksadıyla fırça vuruşlarının bilinçli olarak düzensiz uygulandığını ortaya koydu.[11]

Leonardo Lisa'yı sütunlarının tabanı kenarlarda zar zor seçilebilen bir terasta [*loggia*] oturur şekilde gösterir. Önünde kavuşturduğu elleri sandalyesinin kolçaklarına dayalıdır. Bedeni, özellikle elleri alışılmadık ölçüde bize yakın gözükürken, sarp dağ manzarası hayli geride, ırak ve sisli bir mesafededir. Alt desen üzerinde yapılan bir araştırma, Leonardo'nun Lisa'yı başta sanki kalkmak üzereymiş gibi sol eli sandalye kolçağını tutarken çizdiğini ortaya koyar ama sonra bundan vazgeçmiştir. Yine de Lisa hareket ediyormuş izlenimini verir. Sanki terasa çıkmışız ve tam o sırada o bizi fark etmiş gibi, onu dönmekteyken yakalarız. Başını doğrudan bize bakıp gülümsemek üzere döndürürken, gövdesi hafifçe bükülür.

Leonardo kariyeri boyunca ışık, gölge ve optik üzerine çalışmalara önemle eğilmişti. Bir defterinde, ışığın Lisa'nın yüzüne vurma biçimiyle son derece uyumlu bir analiz kaleme almıştı: "Bir portre çalışması yapacaksanız kapalı havada ya da akşam çökerken yapın. Akşam çökerken sokaklardaki erkeklerin ve kadınların yüzlerini dikkatle

gözlemleyin; hava kapalıyken o yüzlerin nasıl bir yumuşaklık ve zarafet kazandığına dikkat edin."[12]

Mona Lisa'da, ışık yukardan, hafifçe sol taraftan gelir. Leonardo bunu sağlamak üzere ufak bir hileye başvurmuştur ancak bunu o denli ustaca yapmıştır ki fark etmek için hayli dikkatli incelemek gerekir. Sütunları göz önüne aldığımızda Lisa'nın oturmakta olduğu terasın üstünün kapalı olduğu söylenebilir, dolayısıyla ışığın Lisa'nın arkasındaki açık alandan vurması gerekir. Oysa ışık Lisa'ya ön taraftan gelmektedir. Belki de terasın yan tarafının açık olduğunu düşünmemiz istenmiştir ama bu da toplamda yaratılan etkiyi açıklamaz. Bu, Leonardo'nun, ihtiyaç duyduğu konturlar ve modellemeyi yaratmak üzere ustası olduğu gölgelendirmeyi kullanmasına olanak tanıyan yapay bir düzenlemedir. Onun optik bilimi ve ışığın kavisli yüzeylere ne şekilde düştüğüne dair kavrayışı öyle derin, öyle güçlüdür ki *Mona Lisa*'da başvurduğu hile fark edilmez.[13]

Işığın Lisa'nın yüzüne vuruşunda bir başka tuhaflık daha bulunur. Leonardo optik hakkındaki yazılarında, daha çok ışığa maruz kalındığında göz bebeklerinin ne kadar sürede küçüldüğünü irdelemişti. *Müzisyen Portresi*'nde, gözler farklı büyüklüktedir, bu durum resme bir hareketlilik hissi kazandırır ve Leonardo'nun bu resimdeki parlak ışığı kullanma tarzıyla bağdaşır. *Mona Lisa*'da sağ gözbebeği birazcık daha büyüktür. Ancak bu göz, kadının sağından gelen ışık kaynağına daha doğrudan bakan gözüdür (bize doğru dönmeden önce de öyleydi), bu yüzden de gözbebeği daha küçük olmalıydı. Bu, *Salvator Mundi*'nin küresindeki ışık kırılmasının eksikliği gibi bir hata mıydı? Yoksa zekice bir numara mı? Leonardo, insanların yüzde 20'sinde rastlanan, bir gözbebeğinin diğerinden daha büyük olduğu bir anizokori vakasını fark edecek kadar dikkatli bir gözlemci miydi? Yoksa keyiflenmenin de gözlerin büyümesine yol açtığını bildiğinden bir göz bebeğini diğerinden büyük tasvir ederek Lisa'nın bizi görmekten memnuniyet duyduğunu mu ima etmekteydi?

Belki de yine çok ufak, bir önem taşımayan bir gözlem üzerinde aşırı bir takıntılılık sergiliyoruzdur. Buna Leonardo Etkisi diyebilirsiniz. Leonardo öyle keskin bir gözlem yetisine sahipti ki resimlerindeki, gözbebeklerinin büyüklüklerindeki bir farklılık gibi ufak bir anormallik bile, neyi fark etmiş ve düşünmüş olabileceğine dair, belki gereksiz

yere kılı kırk yarmamıza yol açıyor. Böyleyse de bu iyi bir şey. Leonardo'nun etrafındayken bir gözbebeğinin büyümesi gibi doğadaki ufak ayrıntılara dikkat kesilmeye özenir ve bunlar karşısında hayrete düşme hissimizi yeniden kazanırız. Her bir ayrıntıyı fark etme arzusunun verdiği esinle biz de aynısını yapmaya çalışırız.

Bir nebze kafa karıştırıcı olan bir diğer konu da Lisa'nın kaşları, daha doğrusu kaşlarının olmayışıdır. Vasari tabloya dair alabildiğine ayrıntılı tasvirinde *Mona Lisa*'nın kaşlarını cömertçe övmüştür: "Leonardo'nun kılların derinin gözeneklerinden çıkış biçimine uygun olarak kavislendirip yerine göre gür yerine göre seyrek resmettiği kaşlar daha doğal resmedilemezdi." Bu tasvir Vasari'nin coşkun anlatımının ve Leonardo'nun sanat, gözlem ve anatomiyi enfes bir biçimde birleştirme becerisinin bir diğer örneği olarak görülebilir. *Mona Lisa*'nın kaşlarının olmadığı fark edilene kadar. Hakikaten de tabloyu tasvir eden 1625 tarihli bir yazıda, "diğer her açıdan güzel bir kadın olan bu hanımın neredeyse hiç kaşı yok," ifadesiyle karşılaşırız. Bu ifade bugün Louvre'da sergilenen tablonun Vasari'nin gördüğünden farklı bir tablo olduğuna dair ayağı yere basmayan bazı teorilerin ortaya atılmasına yol açmıştır.

Buna Vasari'nin tabloyu hiç görmediği ve âdeti olduğu üzere anlatısının bazı kısımlarını süsleyip püslediği şeklinde bir açıklama getirilebilir. Ancak Vasari'nin tasviri öyle açık ve kesindir ki bu açıklama pek olası gözükmemektedir. Daha akla yatkın bir açıklama, kaşların olması gereken yerde bulunan silik ve boylamasına uzun iki karartı bulunuyor oluşundan yola çıkar; bu durum kaşların Vasari'nin tasvir ettiği şekilde resmedildiği, Leonardo'nun her bir kılı titizlikle çizdiği ama bu sürecin çok uzun bir zaman diliminde gerçekleşmesinden dolayı bunları tamamen kurumuş bir yağlıboya katmanı üzerine resmettiğini düşündürür. Bu da tablo ilk kez temizlendiğinde kaşların silinmiş olabileceği anlamına gelir. 2007'de Fransız sanat teknisyeni Pascal Cotte tarafından yapılan yüksek çözünürlüklü taramalar bu açıklamayı destekler nitelikte. Cotte kullandığı ışık filtreleri aracılığıyla tabloda ilk başta kaşların bulunduğuna dair silik izler bulmuştur.[14]

Lisa mücevherlerle bezenmiş ya da aristokrat statüsüne işaret eden şatafatlı bir giyim kuşam içinde olmamakla birlikte, sade giysileri çarpıcı bir titizlik ve bilimsel bir kusursuzlukla resmedilmiştir. Leonardo,

Verrocchio'nun atölyesinde dökümlü kumaş çizimi çalışmaları yapan bir çırak olduğu günlerden beri kumaşlardaki kıvrımları ve dökümleri dikkatle gözlemlemişti. Lisa'nın elbisesi hafifçe kabarır, ışık dikey kıvrım ve pilileri yakalar. Burada en dikkat çekici unsur, görseydi muhtemelen Verrocchio'yu hayrete düşürecek ipeksi bir ışıltıyla dalgalanıp parıldayan hardal-bakır rengi kol yenleridir.

Leonardo tabloyu, en azından teoride, en iyi kalite ipek satan bir tüccar için yaptığından, Lisa'nın giysi katmanlarına hoş detaylar eklemiş olması şaşırtıcı değildir. Leonardo'nun Lisa'nın giysilerine ne kadar büyük bir özen gösterdiğini anlamak için kitaplarda ve internette çok sayıda örneğini bulabileceğiniz büyütülmüş yüksek-çözünürlüklü reprodüksiyonlara göz atın[15] ve elbisenin yakasını inceleyin. Yaka Leonardo'nun doğada en sevdiği örüntülerden olan iki sıra iç içe örülmüş sarmalla başlar. Bunların arasında ışığı üç boyutlu bir rölyefmişçesine yakalayan iç içe geçmiş altın halkalar yer alır. Bir alt sırada Leonardo'nun defterlerinde çizmeye bayıldığı düğümlere benzeyen bir dizi ilmek bulunur. Bunlar, her biri iki altıgen büklüm tarafından birbirlerinden ayrılan haç şekli oluşturur. Ancak bir yerde, elbise yakasının ortasında, örüntü biraz bozulur ve bir sırada üç altıgen yer alır. Ancak yüksek çözünürlüklü ve kızılötesi görüntülerde yapılan çok detaylı incelemelerle Leonardo'nun bir hata yapmadığı ortaya çıkar; bilakis, göğüs dekoltesinin hemen altında, korsajdaki bir katı alabildiğine zarif resmetmiştir. Kızılötesi görüntüler benzer şekilde hayranlık uyandıran ama konu Leonardo olunca şaşırtmayan bir başka şeyi ortaya koyar: korsajda, sonrasında üstlerine bir başka elbise katmanı boyayacağı yerlerde bile nakışlı örüntüleri, göremesek bile varlıklarını belli belirsiz hissedebilmemiz için boyamıştı.[16]

Lisa'nın saçlarını yas tuttuğuna değil, erdemliliğine işaret eden incecik bir tül örter. Bu tül öyle şeffaftır ki Lisa'nın alnının tepesinde oluşturduğu çizgi olmasa neredeyse fark edilmeyecektir. Sağ kulağının yanından saçlarından aşağı nasıl gevşekçe döküldüğüne dikkatle bakın; Leonardo'nun önce arka plandaki manzarayı resmedip ardından tülü neredeyse saydam yağlıboya katmanları kullanarak arka planın üzerine çizecek kadar titiz çalıştığı barizdir. Ayrıca Lisa'nın alnının sağ tarafında saçlarının tülün altından çıktığı yere bakın. Tül neredeyse şeffaf olmasına karşın saçlar tülün altından dışarı taşıp sağ kulağını kapatan

saçlardan daha ince ve daha parlak görünecek şekilde resmedilmiştir. Örtüsüz saçlar her iki yandan göğsüne döküldüğündeyse Leonardo, bayıldığı sarmal bukleleri resmetmeye geri dönmüştür.

Leonardo tülleri betimlemede son derece mahirdi. Gerçekliğin muğlak yapısına ve algıdaki belirsizliklere dair doğal bir kavrayışa sahipti. Işığın retinada birden çok noktaya vurduğunu kavradığından, insanların gerçekliği bıçak gibi keskin çizgiler ve kenarlar olmaksızın algıladığını, tüm şeylerin kenarlarını *sfumato*vari bir yumuşaklıkta gördüğümüzü yazmıştı. Bu sadece sonsuzluğa doğru uzanan puslu manzara için değil, bize dokunabileceğimizi düşündürtecek kadar yakın gözüken Lisa'nın parmaklarının konturları için de geçerlidir. Leonardo her şeyi bir tülün ardından gördüğümüzü biliyordu.

Lisa'nın arkasındaki manzara tasviri başka göz hileleri de içerir. Manzarayı sanki bir kuşun gözünden bakıyormuşuz gibi yukarıdan görürüz. Yeryüzü şekilleri ve puslu dağlar, Leonardo'nun pek çok yapıtında olduğu gibi, bilim ile fantezinin bir karışımı halindedir. Arazinin çorak sarplığı tarih öncesi çağları çağrıştırır ama manzara, Lisa'nın sol omzunun hemen üstünde, nehrin iki yakasını birleştiren, zar zor seçilen kemerli bir köprüyle (muhtemelen Arno Nehri'nde Arezzo yakınlarındaki on üçüncü yüzyıl yapımı bir köprü olan Ponte Buriano'nun bir tasviridir)[17] şimdiye bağlanır.

Sağ taraftaki ufuk, soldakine göre daha yüksek ve daha uzak gibi görünür ve bu uyumsuzluk, resme bir dinamizm duygusu katar. Yeryüzü Lisa'nın gövdesi gibi bükülmüş gibidir, odağınızı sol ufuktan sağ ufka kaydırdığınızda Lisa'nın başı sanki birazcık yukarı kalkar.

Manzaranın Lisa'nın görüntüsüne doğru akışı Leonardo'nun dünya makrokozmosu ile insan bedeni mikrokozmosu arasındaki analojiyi derinden benimseyişinin en üstün ifadesidir. Manzara yeryüzünün canlı, nefes alan ve nabzı atan bedenini gösterir: nehirler damarları, yollar tendonları, kayalar kemikleridir. Yeryüzü, sırf Lisa'ya bir arka plan oluşturmanın ötesinde, ona doğru akar ve onun bir parçası haline gelir.

Gözlerinizle sağ tarafta köprünün altından geçen nehrin dolambaçlı güzergâhını takip edin: adeta Lisa'nın sol omzundan dökülen ipek eşarba doğru akmaktadır. Eşarbın katları Lisa'nın göğsüne dek

düz iner ve burada, Leonardo'nun su akışı çizimleriyle neredeyse tıpatıp aynı tarzda zarifçe kıvrılıp bükülmeye başlarlar. Resmin sol tarafındaki dolambaçlı yol Lisa'nın kalbine ulaşacakmışçasına kıvrılır. Elbisesi, yaka hattının hemen altından itibaren bir şelale misali dalgalanarak aşağı doğru akar. Arka planda ve Lisa'nın elbisesinde göze çarpan aynı tarz çizgisel parlaklıklar bir analojiden bir bütünleşmeye geçişi pekiştirir. Leonardo'nun felsefesinin kalbidir bu: kozmik olandan insana, doğanın örüntülerinin kendini tekrarlayışı ve aralarındaki bağlantılar.

Resim, bunun da ötesinde, bu birliği sadece doğa çapında değil, zamansallıkta da ifade eder. Manzara, yeryüzünün çok uzun zaman önce oluşmuş ırak dağlar ve vadilerden gelen, insanlık tarihi boyunca yaratılmış köprüler ve yollardan geçip genç Floransalı bir annenin nabız gibi atan boğazına ve bedenindeki akışlara karışan sular tarafından nasıl biçimlendirildiğini, yontulduğunu ve tazelendiğini gösterir. Böylece bu kadın ebedi bir ikona dönüşür. Walter Pater'ın 1893'te *Mona Lisa*'ya dair çoşkulu methiyesinde yazdığı gibi, "Onun [Lisa'nın] başında dünyanın tüm uçları on binlerce deneyimi önlerine katıp getirerek ebedi bir yaşama ulaşır."[18]

GÖZLER VE TEBESSÜM

Leonardo'nun daha erken tarihli *La Belle Ferronnière* tablosu dâhil, öznenin bakışlarının izleyiciyi yer değiştirdikçe takip ettiği izlenimi yaratan birçok portre vardır. Adı geçen tablonun ya da *Mona Lisa*'nın iyi bir reprodüksiyonu bile bu etkiyi yaratabilir. Resmin karşısına geçin, özne doğrudan size bakar; sağa sola hareket edin, bakışları hâlâ doğrudan size yönelmiş gibi görünecektir. Bir portredeki gözlerin sizi odada takip ettiği izlenimini yaratan ilk kişi Leonardo olmasa da bu etki onunla öylesine yakından ilişkilendirilmiştir ki "*Mona Lisa* etkisi" adıyla anılır olmuştur.

Birçok uzman *Mona Lisa*'yı inceleyip bu etkiyi yaratan bilimsel nedenleri saptamaya çalışmıştır. Nedenlerden biri, üç boyutlu gerçek dünyada, bakış noktası değiştikçe bir yüzdeki gölgeler ve ışığın değişmesidir ama iki boyutlu bir portrede böyle olmaz. Gene de bu nedenden dolayı, resmin tam karşısında durmasak bile, gözleri doğrudan

bize bakıyormuş gibi algılarız. Leonardo'nun gölgeler ve ışık kullanımındaki ustalığı, bu olgunun *Mona Lisa*'da daha da ön plana çıkmasını sağlar.[19]

Son olarak geldik *Mona Lisa*'nın en gizemli ve cezbedici unsuruna: tebessümüne. "Leonardo'nun bu yapıtında," diye yazar Vasari, "öyle hoş bir tebessüm vardı ki insaniden çok, ilahiydi." Vasari, Leonardo'nun portreyi resmederken gerçek Lisa'nın nasıl sürekli gülümsemesini sağladığını bile anlatır: "Leonardo, portresini yaparken onu neşeli tutmak, ressamların genellikle portrelerine yüklemeyi başardıkları melankoliyi dağıtmak için soytarılar tutmuş, şarkıcılar ve çalgıcılar görevlendirmişti."

Bu tebessümde bir gizem mevcuttur. Biz bakarken adeta titreşir. Ne düşünmektedir? Gözlerimizi bir nebze hareket ettiririz ve gülüşü sanki değişir. Gizem artar. Resme bakmayı bıraktığımızda bu tebessüm, insanlığın müşterek zihninde olduğu gibi, zihnimizde dolanıp durur. Leonardo'nun sanatının mihenk taşları olan hareket ve duygu ikilisi başka hiçbir resimde bu denli iç içe geçmemiştir.

Leonardo Lisa'nın tebessümünü mükemmelleştirmeye çalıştığı sıralarda gecelerini Santa Maria Nuova hastanesinin altındaki morgun derinliklerinde, kadavraların derilerini yüzüp kasları ve sinirleri açığa çıkararak geçiriyordu. Bir gülümsemenin adım adım oluşmasına hayranlık duymaya başlamıştı; kendine yüzün her bir kısmının olası tüm hareketlerini inceleme ve her bir yüz kasını kontrol eden her bir sinirin kökenini saptama talimatı verdi. Bir tebessümü resmetmek için hangi sinirlerin kafatasından, hangilerinin omurgadan çıktığını saptamak gerekli olmayabilirdi ama Leonardo, öğrenmeliydi.

Mona Lisa'nın tebessümü, ağız açılarak yapılmış bir yüz ekşitme hareketinin bir parçası olan ve sonra da büzülmüş olarak çizilmiş bir çift dudağı gösteren (res. 111), 1508 civarında yapılmış anatomi çizimlerinin yer aldığı dikkate şayan sayfayı bir kez daha bakmaya değer kılıyor (*bkz* 27. bölüm). Leonardo dudakları büzdüren kasın alt dudağa biçim verenle aynı kas olduğunu keşfetmişti. Alt dudağınızı büzerseniz bunun doğru olduğunu anlarsınız; alt dudak, üst dudak olsun ya da olmasın kendi kendini büzebilir, oysa üst dudağın tek başına büzülmesi olanaksızdır. Bu ufak bir keşifti ama aynı zamanda bir sanatçı olan, özellikle de *Mona Lisa*'yı resmetme sürecinin ortalarında olan bir

anatomist için dikkate değerdi. Dudakların başka hareketleri, "dudakları tek bir noktaya getirenler, onları ayıranlar, içeriye doğru kıvıranlar, ileri doğru uzatanlar, zıt yönlere doğru döndürenler ve ilk konumlarına geri getirenler" gibi farklı kasları devreye sokuyordu. Ardından deri tabakaları soyulmuş bir sıra dudak çizmiştir.[20] Aynı sayfanın üst kısmında hoş bir şey çizilidir: siyah tebeşirle silikçe çizilmiş, hafif bir tebessümün daha basit bir çizimi. Ağzın bitim yerlerindeki ince çizgiler neredeyse fark edilemese de dudaklar gülümsüyor izlenimini verir. Buradaki anatomi çizimlerinin arasında *Mona Lisa*'nın tebessümünün oluşum sürecini buluruz.

Tebessümün altında bir başka bilim dalı daha yatar. Leonardo optik çalışmalarında ışık ışınlarının gözde tek bir noktaya vurmayıp retinanın her yerine çarptığını anlamıştı. Retinanın fovea olarak bilinen orta kısmı renkleri görmede ve ufak ayrıntıları seçmede en üstün bölgedir; foveayı çevreleyen alan ise gölgeleri ve siyah beyaz karaltıları seçmede üstündür. Bir nesne, doğrudan baktığımızda daha belirgin gözükür. Aynı nesneye göz ucuyla bir anlığına baktığımızdaysa sanki bizden biraz uzaklaşmış gibi bir nebze bulanıklaşır.

Leonardo bu bilgiyi kullanarak yakalaması zor, ne kadar uğraşırsak o kadar uçup gidiveren bir tebessüm yaratabildi. Lisa'nın ağzının kenarlarındaki çok ince çizgiler, anatomi sayfasının üst kısmına konduruduğu ağızda olduğu gibi bir parça aşağı doğru kıvrılır. Doğrudan ağza bakarsanız retinanız kadını pek de gülümsemiyor gibi gösteren bu ufak detayları ve çizgileri yakalar. Ancak dikkatinizi gözlerine, yanaklarına ya da resmin başka bir yerine bakmak üzere yavaşça ağızdan uzaklaştırdığınızda, ağzını sadece genel hatlarıyla görürsünüz. Biraz bulanıklaşır. Ağzın kenarlarındaki küçük çizgiler artık seçilemez ancak oradaki gölgeleri yine de görürsünüz. Bu gölgeler ve ağzın kenarındaki yumuşak *sfumato*, kadının dudaklarını hafif bir tebessüm halini alacak şekilde yukarı kıvrılmış gibi gösterir. Sonuç ne kadar az ona odaklanırsanız o kadar parlak titreşen bir tebessümdür.

Bilim insanları yakınlarda bütün bunları açıklamanın teknik bir yolunu buldu. Harvard Tıp'dan nörobilimci Margaret Livingstone'a göre, "Daha net bir tebessüm, yüksek uzamsal frekansa sahip imgelere kıyasla düşük uzamsal frekanstaki [daha bulanık] imgelerde daha

belirgindir. Dolayısıyla resme bakarken dikkatiniz arka plana ya da Mona Lisa'nın ellerine kaydığında, ağzına dair algınızda düşük uzamsal frekanslar baskın hale gelir. Böylelikle doğrudan ağzına bakmanıza kıyasla daha neşeli görünür." Sheffield Hallam Üniversitesi'nde yapılan bir çalışma, Leonardo'nun aynı tekniği sadece *La Belle Ferronnière*'de değil, yakın tarihte keşfedilen *La Bella Principessa* adlı resimde de kullandığını ortaya koymuştur.[21]

Yani dünyanın en ünlü tebessümü, yapısı ve özü itibarıyla yakalaması zor bir tebessümdür ve Leonardo'nun insan doğasına dair nihai kavrayışı, burada yatar. O, duyguların tezahürlerini ifade etmede ustaydı. Ancak *Mona Lisa*'da daha önemli bir şey gösterir: gerçek duyguyu asla tezahürlerden yola çıkarak tam olarak bilemeyiz. Başka insanların duygularında hep bir *sfumato* niteliği olacak, bu duygular hep bir tülün ardında kalacaktır.

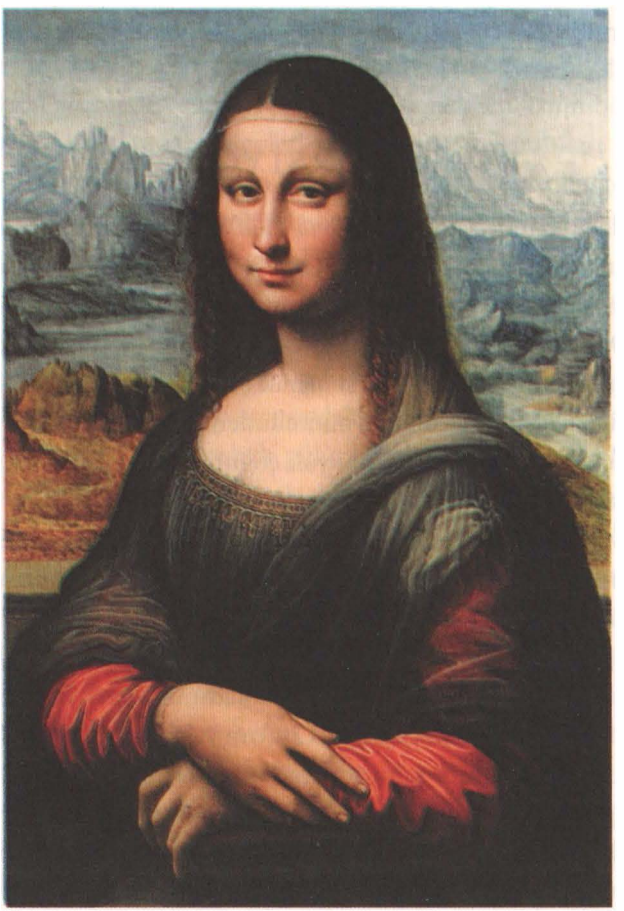
DİĞER VERSİYONLARI

Leonardo üzerinde çalışarak *Mona Lisa*'yı mükemmelleştirmeye devam ederken, takipçileri ve bazı öğrencileri –belki ara sıra bizzat ustadan da yardım görerek– tablonun kopyalarını yapmaya başlamıştı bile. Bu kopyalardan bazıları son derece başarılıdır. Hatta Vernon *Mona Lisa*'sı ve Isleworth *Mona Lisa*'sı olarak bilinen kopyaların baştan sona ya da büyük ölçüde Leonardo'nun elinden çıktığı bile iddia edilmiştir ama akademik uzmanların büyük çoğunluğu bu iddialara şüpheyle yaklaşmaktadır.

Kopyaların en güzeli, Madrid'deki Prado Müzesi'nde sergilenmektedir (res. 135). 2012 yılında temizlenip restore edilen tabloya baktığımızda, verniği sararıp çatlamadan önce orijinal halinin nasıl göründüğüne dair bir fikir edinebiliriz.[22] Bu kopya, Lisa'nın ince ve seyrek kaşlarının yanı sıra, elbisesinin kollarının parlak bakır tonlarını, mavi-puslu manzaradaki canlılığı, Lisa'nın yakasındaki altın işlemeleri, sol omzuna atılmış ince şalın şeffaflığını ve saç buklelerini aydınlatan parıltıyı gözler önüne serer.

Bu da, kimilerinin küfür saydığı şu soruyu, orijinal *Mona Lisa* – Louvre'un *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte* ve *Vaftizci Yahya* için yaptığı gibi– temizlenip restorasyondan geçmeli mi sorusunu

sordurtur. *Mona Lisa*'nın Louvre'daki ferasetli küratörü Vincent Delieuvin, tutulduğu camın arkasından ve çerçevesinden dikkatli bir incelemeden geçirilmek üzere, yılda bir gün çıkartıldığında resmin onda yarattığı izlenimleri anlatmıştı. Delieuvin'e göre cam ve çerçevesiz halinde resimdeki hareket duygusu daha da canlıdır. Delieuvin sırf verniğin çoğunu temizleyerek ve boyanın kendisine dokunmayarak, modern zamanlarda bile dikkat çekici ölçüde koyulaşan *Mona Lisa*'nın orijinal görkemine daha yakın şekilde görülebilmesinin mümkün olduğunu biliyor. Ancak resim öyle büyük bir ikon ve taşıdığı bu vernikli koyuluğuyla öyle seviliyor ki en hafif bir temizleme bile çok büyük tartışmalara



Res. 135. Prado kopyası.

yol açacaktır. Kaldı ki bundan çok daha azı yüzünden düşmüş Fransız hükümetleri var.

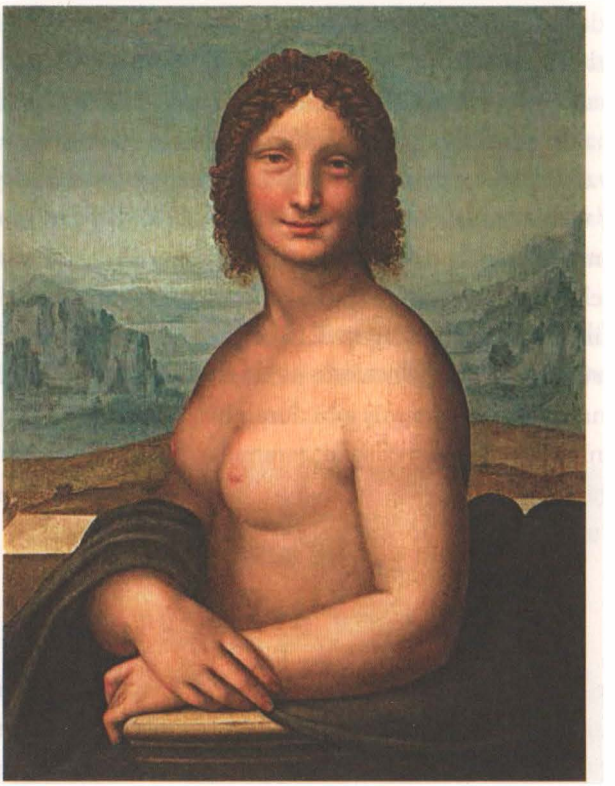
Leonardo'nun takipçileri tarafından yapılan *Mona Lisa* türevlerinden herhalde de en ilgi çekici olanlar, genellikle *Monna Vanna* ismiyle bilinen yarı çıplak çeşitlemelerdir. Bunlardan en az sekizi günümüze kalmıştır ve bir tanesi Salai'ye atfedilir (res. 136). Bu yarı çıplak versiyonlardan zamanında çok fazla sayıda yapılmış olması, Leonardo'nun muhtemelen bunları onayladığını, eğlenceli bulduğunu, hatta bir hazırlık çizimini ya da şu anda kayıp olan orijinal versiyonu bizzat yaptığını düşündürür. Chantilly Şatosu'nda bulunan ve bir resmin temeli olarak kullanılmak üzere iğnelenmiş gibi duran bir taslakta göze çarpan üstün sanatsal nitelikler ve yer yer solak taramalar, Leonardo'nun bir ihtimal bu taslağa katkı sağlamış olduğu, hatta belki de onu bizzat tasarladığı izlenimi uyandırır.[23]

ÖLÜMSÜZ BİR PORTRE

İngilizler II. Dünya Savaşı sırasında Fransız direnişindeki müttefikleriyle bağlantıya geçmek istediklerinde, bir kod kullanıyorlardı: *La Joconde garde un sourire. Mona Lisa* hâlâ gülümsüyor. Titreşiyor gibi gözükse de *Mona Lisa*'nın tebessümü, asırların değişmez bilgeliğini muhafaza etmektedir. Portresi, gerek iç dünyalarımızla gerekse evrenle kurduğumuz insani ilişkilerin derin bir ifadesidir.

Mona Lisa hakkında çok konuşulduğu için ve tesadüfen değil, izleyicilerin onunla duygusal bir ilişki kurabildiği için dünyanın en ünlü resmine dönüşmüştür. Kendisinde de var görünen bir dizi karmaşık psikolojik tepkiyi tetikler. En mucizevi olansa sanki hem bizim hem de kendisinin farkında –bilincinde– imiş gibi görünmesidir. *Mona Lisa*'yı canlıymış gibi gösteren, gelmiş geçmiş en canlı portre haline getiren ve ayrıca biricik yapan, insanlığın en üstün yaratımlarından biri kılan da budur. Vasari'nin dediği gibi, "Bu tablo kendine en güvenen ressamların bile dizlerini titretip cesaretini kıracak şekilde yapılmıştır."

Mona Lisa'nın önünde durduğunuzda resmin nasıl sipariş edildiğine dair tarihi tartışmalar aklınızdan uçup gider. Leonardo hayatının son on altı yılının büyük kısmında üzerinde çalıştığından, *Mona Lisa* artık belirli bir kişinin portresi olmanın ötesine geçmiştir. Evrensel bir



Res. 136. *Monna Vanna.*

yapıta, içsel yaşamlarımızın tezahürlerine ve Leonardo'nun bizimle yaşadığımız dünya arasındaki bağlantılara dair ulaştığı bilgeliğin özüne dönüşmüştür. Yeryüzü karesinin ve gökkubbe dairesinin içinde ayakta duran *Vitruvius Adamı* gibi, kadim jeolojik çağları çağrıştıran bir arka planın önünde, balkonunda oturan Lisa, Leonardo'nun insan olmanın ne anlama geldiğine dair en derin tefekkürüdür.

Peki, ya kuşaklar boyunca Leonardo'nun optik, anatomi ve kozmosun örüntülerine dair çalışmalara gömülerek zamanını boşa harcadığına hayıflanan tüm o uzman ve eleştirmenler?

Mona Lisa onları bir tebessümle yanıtlar.

32. BÖLÜM

Fransa

SON YOLCULUK

Leonardo kariyerinin çoğunu kendisine öz babasından nadiren gördüğü koşulsuz babacanlığı, desteği ve cömertliği gösterecek hamiler arayarak geçirmiştir. Piero da Vinci oğluna iyi bir çıraklık ayarlayıp siparişler almasına yardımcı olmuşsa da davranışları baştan sonra tutarsızdı: oğlunu nüfusuna geçirmeyi reddetmiş ve vasiyetinden çıkarmıştı. Oğluna bıraktığı en önemli miras, koşulsuz bir hamiye yönelik doyumsuz bir arzu olmuştu.

O zamana dek hamileri, Leonardo'nun beklentilerini karşılamaktan uzak kalmıştı. Floransa'da genç bir ressamken, şehir, tarihin en müthiş hamilerinden biri tarafından yönetiliyordu ama Lorenzo de' Medici ona hiç denecek kadar az sipariş vermiş ve eline bir lir tutuşturarak diplomatik bir armağan olarak şehirden göndermişti. Ludovico Sforza'ya gelince: Leonardo'nun dükün maiyetine katılmak üzere saraya davet edilmesi Milano'ya gelişinden uzun yıllar sonra gerçekleşmiş ve aldığı en önemli sipariş olan at anıtı, dük tarafından mahvedilmişti. Fransa 1499 yılında Milano'yu ele geçirdiğinde, Leonardo, Milano'nun Fransız valisi Charles d'Amboise, acımasız İtalyan savaşçı Cesare Borgia ve papanın bahtsız kardeşi Giuliano de' Medici gibi güç sahibi çeşitli adamların gözüne girmeye çalışmış ama bunlardan hiçbiriyle istediği uyumu yakalayamamıştı.

Leonardo 1515'in Aralık ayında Papa X. Leo ile birlikte çıktığı Bologna seyahatinde Fransa'nın yirmi bir yaşına yeni giren yeni kralı I.

François ile tanıştı (res. 137). François o senenin başında Leonardo'ya hayranlık besleyen, onun eserlerini toplayan ve onu resim yapmaya ikna edebilen çok az kişiden biri olan kayınpederi XII. Louis'nin yerine geçmişti. François, Bologna'da Leonardo ile tanışmasının hemen öncesinde, tıpkı 1499 yılında Louis'in yaptığı gibi, Milano'nun kontrolünü Sforzaların elinden almıştı.

Birlikte Bologna'da bulundukları sırada, François büyük olasılıkla Leonardo'yu Fransa'ya davet etmişti. Leonardo ise Fransa'ya gitmek yerine, kısa süreliğine de olsa, belki işlerini derleyip toparlamak için Roma'ya dönmüştü. Bu süre boyunca François ve maiyeti, François'nın annesi Louise de Savoie'nin de teşvikiyle sarayın hizmetine girmesi için Leonardo'yu ikna etme çabalarını sürdürdü. Bir saray mensubu Mart 1516'da Roma'daki elçilerine, "Yalvarırım Üstat Leonardo'yu Kralın huzuruna çıkmaya ikna edin," diye yazdı ve Leonardo'nun "hem



Res. 137. Leonardo'nun son hamisi, Fransa Kralı I. François.

Kral hem de annesi Hanımefendi tarafından en içten duygularla karşılanacağını" ekledi.[1]

Aynı ay Giuliano de' Medici öldü. Leonardo'nun kariyerinin Floransa'daki ilk döneminden beri Medici ailesi ile gergin bir ilişkisi olmuştu. Giuliano öldüğünde defterine gizemli "Mediciler beni var ettiler ve yok ettiler" cümlesini yazdı.[2] Ardından, Fransızların davetini kabul etti ve 1516 yazında, kar Alpler'i geçit vermez hale getirmeden Roma'dan ayrılıp en son ve üzerine en çok titreyen hamisi olacak olan kralın maiyetine katıldı.

Leonardo İtalya'nın dışına daha önce hiç çıkmamıştı. Altmış dört yaşındaydı ama daha yaşlı görünüyordu ve bunun muhtemelen son yolculuğu olacağını biliyordu. Maiyetine eşlik eden çok sayıda katır onun ev eşyalarını, giysi sandıklarını, elyazmalarını ve hâlâ saplantıyla mükemmelleştirmeye uğraştığı en az üç resmi taşıyordu: *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte*, *Vaftizci Yahya* ve *Mona Lisa.*

Kafile yolculuk sırasında Milano'da mola verdi. Salai, en azından bir süreliğine, orada kalmaya karar verdi. O sırada otuz altı yaşında, artık orta yaşlı denebilecek bir adamdı ve Leonardo'nun can yoldaşı tatlı oğlan rolünü oynamayı ve ilgisi için Leonardo'nun yanından ayrılmayan, henüz yirmi beş yaşındaki aristokrat Melzi ile rekabet etmeyi bırakmıştı. Salai, Leonardo'ya Ludovico Sforza tarafından verilen, Milano sınırındaki üzüm bağı ve eve yerleşecekti. Sonraki üç yıl boyunca, Leonardo'nun ölümüne dek, Leonardo'yu Fransa'da ziyaret edecek ama orada çok az zaman geçirecekti: Salai'ye sadece bir kez maaş ödemesi yapıldı: bu, Melzi'nin düzenli almaya devam ettiği toplam meblağın sekizde biriydi.

Belki de Salai'nin kafileden ayrılmasının bir diğer sebebi, Roma'dan Fransa'ya yaptığı yolculukta Leonardo'ya eşlik eden yeni bir uşağı olmasıydı. Battista de Vilanis adlı bu yeni uşak kısa sürede Leonardo'nun gönlünde Salai'nin yerini alacaktı. Salai'ye Milano'daki üzüm bağının mülkiyet ve kullanım haklarının yalnızca yarısı miras kalacak, diğer yarısını Battista alacaktı.[3]

I. FRANÇOIS

Bir seksen iki boyunda, geniş omuzlu bir adam olan Kral I. François, Leonardo'yu cezbeden türden bir karizma ve gözüpekliğe sahipti. Çarpışmalara ordusunun başında girmeyi severdi. Elinde sancağı, atını doğrudan cephe hattına sürerdi. Aynı zamanda, Borgia ve Leonardo'nun önceki hamilerinin aksine, medeni ve iyi biriydi. Milano'yu ele geçirdiğinde, şehrin dükü Massimiliano Sforza'yı, hapsetmek ya da öldürmek yerine, hayatta bırakıp Fransız sarayına almıştı.

Kültürlü bir insan olan annesi Louise de Savoie ve özverili, başarılı özel öğretmenlerinin çabaları François'ya İtalyan Rönesansı sevgisi aşılamıştı. İtalyan dükleri ve prenslerinin aksine Fransa kralları çok az resim topluyor, heykele ise neredeyse hiç ilgi göstermiyorlardı. Fransız sanatı ise büyük ölçüde İtalyan ve Flamanların gölgesinde kalmıştı. François bu durumu değiştirmeye koyuldu. İtalya'yı kasıp kavuran Rönesans'ı Fransa'da başlatmayı amaçlıyordu ve büyük ölçüde başardı.

Ayrıca kral, Leonardo'nunkiler kadar geniş yelpazeye yayılan ilgi alanlarına sahip, bilgiye son derece aç biriydi. Bilim ve matematiğe, coğrafya ve tarihe, şiir, müzik ve edebiyata düşkündü. İtalyanca, Latince, İspanyolca ve İbranice öğrenmişti. Dışa dönük, sosyallikten hoşlanan bir mizacı vardı ve şehvet düşkünüydü. Zarif bir dansçı, usta bir avcı ve güçlü bir güreşçi olarak atılgan ve kendine güvenli bir görünüm sergiliyordu. Her sabah birkaç saat devlet meseleleriyle uğraştıktan sonra antik Roma ve Yunan dönemlerinden büyük yazarların eserlerini okutup dinlerdi. Geceleri vaktini onun için düzenlenen temsiller ve gösterilerle geçirirdi. Leonardo, sarayında görevlendirmek için biçilmiş kaftandı.[4]

Keza François da Leonardo için mükemmel bir hami oldu: Leonardo'ya koşulsuz bir hayranlık besledi, üzerinde çalıştığı resimleri tamamlaması için başının etini yemedi, mühendislik ve mimarlık sevgisini yaşamasına imkân tanıdı, temsiller ve gösteriler sahnelemesi için teşvik etti, ona huzurlu bir ev sağladı ve düzenli maaş ödedi. Leonardo'ya, "Kralın Baş Ressamı, Mühendisi ve Mimarı" unvanı verildi ancak François için asıl değerli olan, Leonardo'nun üretimleri değil, zekâsıydı. François'nın bilgiye doyumsuz bir açlığı vardı ve deney kaynaklı bilgi için dünyada Leonardo'dan daha iyisi yoktu. Leonardo

krala, gözün çalışma ilkelerinden ayın neden parladığına kadar neredeyse her konuyu öğretebilirdi. Karşılığında Leonardo'nun da engin bilgi sahibi ve zarif, genç kraldan öğreneceği şeyler vardı. Bir zamanlar Büyük İskender ile akıl hocasına dair bir defterine yazdığı gibi: "İskender ve Aristoteles birbirinin öğretmeniydiler."[5]

Heykeltıraş Cellini'ye göre François, Leonardo'ya "meftundu". "Kral Leonardo'nun konuşmasını dinlemekten öyle büyük zevk alıyordu ki yılın pek az gününü ondan ayrı geçiriyordu, Leonardo'nun olağanüstü çalışmalarını devam ettirememesinin bir nedeni de buydu." Cellini daha sonra François'nın Leonardo hakkında söylediği sözleri aktarır: "Dünyaya Leonardo kadar bilgili birinin geldiğine inanmıyormuş ve bilgisi sadece heykel, resim ve mimariyle sınırlı değilmiş, aynı zamanda çok büyük bir filozofmuş."[6]

François, Leonardo'ya hep istediği şeyi verdi: resim yapması koşuluna bağlı olmayan dolgun bir maaş. Ayrıca Leonardo'ya, François'nın Loire Vadisi'nde, Amboise köyündeki şatosunun yanında, kumtaşı süslemeler ve hoş görünümlü sivri kulelerle bezeli, kırmızı tuğlalı küçük bir malikâne tahsis edildi. Leonardo'nun Château de Cloux olarak bilinen ve şimdi Clos Lucé adıyla anılan evi (res. 138), yaklaşık 12.000



Res. 138. Château de Cloux, şimdiki adıyla Clos Lucé.

m^2 büyüklüğündeki bahçeler ve üzüm bağlarıyla çevriliydi ve bir yeraltı tüneliyle kralın yaklaşık beş yüz metre uzaktaki sarayı Château d'Amboise'a bağlanıyordu.

Zemin kattaki geniş salon, soğuk ya da resmi bir hava taşımayan, ferah bir alan sunuyordu. Leonardo yemeklerini maiyeti ve ziyaretçileriyle birlikte burada yiyordu. Salonun hemen üstünde Leonardo'nun, kalın meşe kirişli ve taş şömineli, kralın şatosuna giden çimenlik bir bayır manzaralı geniş yatak odası (res. 139) bulunuyordu. Melzi muhtemelen ikinci kattaki diğer odada kalıyordu; odanın pencerelerinin birinden görünen manzaranın bir eskizini çizmiştir. Merakı doymak bilmeyen Leonardo'nun ondan tedarik etmesini istediği kitapların bir listesini tutmuştur. Bunların arasında, Paris'te henüz yayımlanmış, fetüsün rahimde oluşumu üzerine bir inceleme ve on üçüncü yüzyılda yaşamış, bilimsel deneyci kimliğiyle Leonardo'nun selefi olan, Oxford Üniversitesi'nden keşiş Roger Bacon tarafından yazılmış bir kitap da bulunmaktadır.

Leonardo önceki hamileri için yaptığı gibi, Kral François için de gösteriler tasarlayıp sahneledi. Örneğin, Mayıs 1518'de Amboise'da kralın oğlunun vaftizi ve yeğeninin evliliği kutlandı. Kutlamalar için



Res. 139. Leonardo'nun son yatak odası.

yapılan hazırlıklar esnasında üzerine Fransa ve İtalya arasındaki yakınlaşmayı temsilen bir semender ile bir ermin yerleştirilmiş bir kemer inşa edildi. Bir diplomatın raporuna göre, meydan temsili bir kaleye dönüştürüldü ve sahte toplardan "büyük bir gümbürtü ve duman efektleri eşliğinde içi hava dolu gülleler fırlatıldı. Meydana düşen bu top gülleleri yerde sekerek kimseye zarar vermeden dört bir yana dağıldı ve herkese eğlenceli anlar yaşattı." (Leonardo 1518 tarihli bir çiziminde gülle fırlatan mekanik bir alet tasvir etmiştir. Bu çizim genellikle onun askeri mühendislik çalışmalarına bir örnek olarak kabul edilse de bence, bu gösteriye yönelik yapılmıştı.)[7]

Ertesi ay Château de Cloux bahçelerinde kralın onuruna düzenlenen açık hava şöleni ve baloda Leonardo, Gian Galeazzo Sforza ile Aragonlu Isabella'nın düğünü için yaklaşık otuz yıl önce Milano'da sahneye koyduğu, şair Bernardo Bellincioni'nin *Paradiso* [*Cennet*] temsilinden bazı sahnelerin yeniden canlandırılmasına katkıda bulundu. Oyuncuların kostümleri bilinen yedi gezegeni temsil ediyor, yumurta şeklinde tasarlanmış, hayranlık uyandırıcı mekanik bir küre açılıp gök kubbeye dönüşüyordu. "Avlu gökyüzü gibi görünmesi için baştan aşağı,



Res. 140. Bir maskeli balo için yapılmış çizim.

altın rengi yıldızlarla bezeli gök mavisi çarşaflarla kaplanmıştı," diye yazdı bir elçi raporunda. "En az dört yüz adet iki kollu şamdan yanıyordu, ortalığı öyle aydınlatmışlardı ki sanki gece, gündüz olmuştu."[8] Temsiller ve maskeli balolar geçiciydi ama Leonardo'nun onlar için yaptığı çizimlerden bazıları günümüze kalmıştır. Bir defter yaprağındaki harika bir çizimde (res. 140) miğfer, kuş tüyleri ve kat kat giysiden oluşan gösterişli bir kostüm giymiş, elinde bir mızrak bulunan, at üstünde genç bir adam tasvir edilmiştir.

DE BEATIS'İN ZİYARETİ

Leonardo Amoboise'da yaşamaya başladıktan bir yıl sonra, Ekim 1517'de seçkin bir ziyaretçiyi kabul etti. Bu kişi kırktan fazla atlıdan oluşan maiyetiyle uzun bir Avrupa seyahetine çıkmış olan Kardinal Aragonlu Luigi'ydi. Leonardo ile kardinal, cömertçe ağırlandığı ve birlikte bir kız çocuğu sahibi olduğu güzeller güzeli metresi ile meşhur olduğu Roma'dan tanışıyordu. Leonardo'yu ziyaretinde kardinale papaz ve sekreteri Antonio de Beatis eşlik ediyordu; de Beatis'in günlüğü Leonardo'ya artık yaşlanmış ve güçten düşmüş bir adam olarak yakından son bir bakış atmamızı sağlar.[9]

De Beatis, Leonardo'dan, "zamanımızın en üstün ressamı" şeklinde bahseder ki bu, kesinlikle doğru olmakla birlikte, Leonardo'nun, *Mona Lisa*, *Azize Anna* ve *Vaftizci Yahya* yaygın biçimde görülmemiş; *Müneccim Kralların Tapınması*'ndan *Anghiari Savaşı*'na birçok siparişi tamamlamadan bırakmış olmasına rağmen çağdaşları tarafından da böyle görüldüğüne dair bir delil sağlar.

De Beatis o sırada altmış beş yaşında olan Leonardo'yu, "yetmişini geçmiş, aksakallı bir ihtiyar," şeklinde tarif eder. Bu nokta ilginçtir zira yaygın olarak bir oto-portre olarak kabul edilen, Torino'daki kırmızı tebeşir çizim de dâhil olmak üzere, muhtemel Leonardo portrelerinin çoğunda Leonardo'nun o sırada olduğundan daha yaşlı görünümlü bir figür tasvir edilmesi yüzünden bu portrelerde resmedilen kişinin Leonardo olduğu konusunda tereddütler vardır. Ancak belki Leonardo gerçekten de olduğundan yaşlı görünüyordu. Altmışlı yaşlarına geldiğinde, geçirdiği bunalımlar yüzünden erken çökmüş olabilir.

Sahneyi gözümüzde canlandırabiliriz. Malikânenin meşe kirişli geniş salonunda ağırlanan ziyaretçilere Leonardo'nun aşçısı Mathurine tarafından içecek servisi yapılır ve ardından Leonardo saygın sanat ve bilim ikonu rolüne bürünüp konuklarını üst kattaki atölyesine davet eder. Önce kardinal ile maiyetine, yolculukları boyunca yanında taşıdığı üç şövale resmini gösterir: "Biri Floransalı bir hanımefendinin, müteveffa Giuliano de' Medici'nin teşvikiyle canlı bir modele bakarak yapılmış portresi; diğeri bir genç Vaftizci Yahya resmi; üçüncüsü de Azize Anna'nın kucağında resmedilmiş Meryem ve Çocuk İsa. Bunların üçü de olağanüstü derecede kusursuzdu." Bir grup uzmanın de Beatis'in anlattıklarından yola çıkarak *Mona Lisa*'ya dair alternatif teoriler üretmesine yol açması dışında, gayet hoş ve tebessüm ettirici bir sahnedir bu. Leonardo, göz bebeği gibi sevdiği resimlerini büyük şömineli konforlu bir odada korumakta ve şahsi hazinesini konuklarına gururla sergilemektedir.

De Beatis ayrıca Leonardo'nun, mustarip olduğu rahatsızlıkların üstüne görünüşe göre bir de felç geçirmiş olduğunu aktarır: "Sağ elindeki felç yüzünden kimse artık ondan başka başyapıtlar beklememeli. İşini çok iyi yapan Milanolu bir çömez [Melzi] yetiştirmiş. Her ne kadar Üstat Leonardo artık eskisi gibi kendine has incelikli dokunuşlarıyla resim yapmaya muktedir değilse de çizmeye ve öğretmeye devam ediyor." Burada Leonardo'ya özgü bir gizem söz konusudur: Leonardo solaktır, bu yüzden belki de geçirdiği felç onu fazla etkilememiştir; Amboise'da yaşarken hâlâ çizim yaptığını ve *Azize Anna*'nın yüzü ve resmin sol tarafındaki dökümlü mavi giysiyi baştan ele aldığını biliyoruz.[10]

Leonardo'nun özenle sahnelediği tur, ziyaretçilerin defterlerine ve kaleme aldığı incelemelere göz atmasına da imkân verdi. "Bu beyefendi anatomi üzerine uzun uzun kalem oynatmış," diye yazmıştır de Beatis. "Bu yazılara eşlik eden ve kaslar, sinirler, damarlar ve bağırsak kıvrımları gibi çeşitli vücut kısımlarını tasvir eden birçok çizim sayesinde kadın ve erkek bedenlerini daha önce emsali olmayan bir biçimde anlamak mümkün. Tüm bunları kendi gözlerimizle gördük ve bize şimdiye kadar otuzdan fazla her yaştan kadın ve erkek kadavrasını kesip açtığını söyledi."

Anlaşılan Leonardo bilimsel ve mühendislik çalışmalarından da bahsetmiş ama onları konuklarına göstermemişti. "Kendi söylediğine göre, ayrıca suyun tabiatı, çeşitli makineler ve başka konular üzerine, hepsi yerel dilde, ciltler dolusu yazı kaleme almış; bunlar yayımlanmaları halinde faydalı ve enfes bir bilgi kaynağı olacaklardır." De Beatis kitapların İtalyanca ("yerel dilde") yazıldığını kaydetmiş ancak bunların ayna yazısıyla yazılmış olduğu gibi son derece kayda değer bir unsura değinmemiştir. Büyük olasılıkla anatomi çizimlerini görmüş ama asıl defter sayfaları ona gösterilmemişti. Bir konuda haklıdır: bu kitaplar yayımlansalardı, "faydalı ve enfes" kaynaklar olacaklardı. Ne yazık ki Leonardo Amboise'da geçirdiği son yıllarında onları yayıma hazırlamakla uğraşmamıştır.

ROMORANTIN

Kral, Leonardo'ya büyük ölçekli bir kamusal sanat eseri sipariş etmek yerine, kariyerinin zirvesi için ideal bir görev verdi: Fransa'nın ortasında, Sauldre Nehri'nin kenarında, Amboise'a yaklaşık seksen kilometre mesafede bulunan Romorantin köyünde, yeni bir kentin ve kral sarayı olarak kullanılacak bir saray yapısının tasarlanması. Bu proje gerçekleşseydi Leonardo'nun pek çok tutkusunun –mimari, şehir planlama, su işleri, mühendislik ve hatta temsiller ile gösteriler– ifade bulmasını sağlayacaktı.

Leonardo 1517 sonlarında kralla birlikte Romorantin'e gitti ve Ocak 1518'e kadar burada kaldılar. Leonardo, otuz yıl önce Milano'da yaşarken ideal bir şehir için geliştirdiği fikirler ve fantezilerin ışığında, defterinde sıfırdan yeni bir kent yaratmaya yönelik radikal ve ütopyacı tutkularının taslaklarını çizmeye başladı.

Leonardo müstahkem bir kale değil, pastoral bir saray planlıyordu. Askeri mühendislik ve tahkimata yönelik ilgisi geçmişti. Mevcut sokakların adımla ölçülüp kaydedilmesi işini Melzi üstlendi. Ardından Leonardo çeşitli tasarımlar çizdi. Bunlardan biri, nehre bakan kemerli yürüyüş yollarına sahip üç katlı bir sarayı merkezine almıştı. Diğerinde iki kale düşünülmüştü; birisi kralın annesinin olacak, aralarından nehir geçecekti. Bütün tasarımların ortak bir özelliği, çeşitli tarzlarda merdivenlerin bolca kullanımıydı: keskin açılı, üç dönüşlü merdivenler

ve çok çeşitli kıvrım ve dönüşlere sahip merdiven çeşitleri. Leonardo için merdivenler çok sevdiği karmaşık akışların ve dönüş hareketlerinin mekânıydı.[11]

Bütün bu planlar, muhteşem dış mekân düzenlemeleri ve su gösterileri düşünülerek tasarlanmıştı. Nehre bakan galeriler bütün Fransız saraylarına uygun şekilde sıra sıra seyir alanları olarak hizmet görebilecekti; su seviyesine doğru zarifçe inen geniş basamaklar mevcuttu. Çizimlerinde nehirde ve su manzarası seyrine yönelik insan yapımı göllerde gezen ufak tekneler görülür. Bunlardan birinin yanına, "Mızrak dövüşleri teknelerde yapılacak," diye yazar.

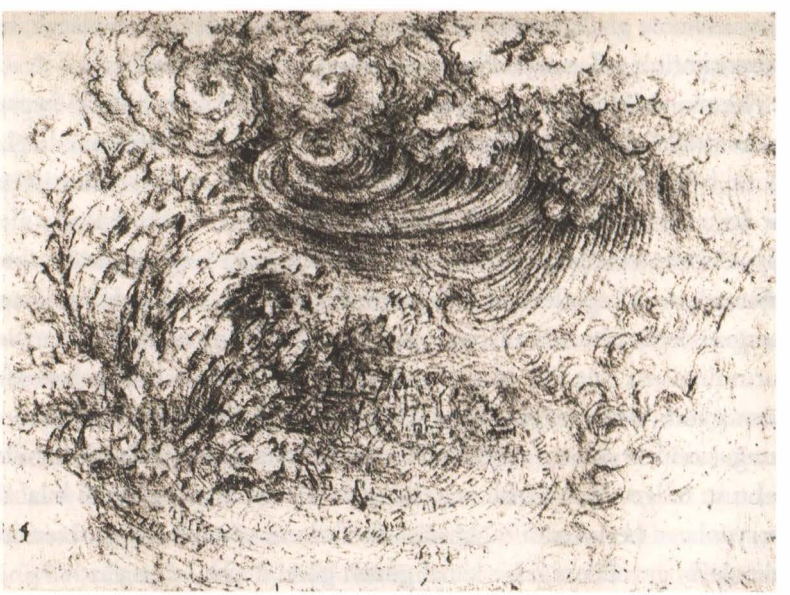
Leonardo'nun hayatı boyunca suya duyduğu hayranlık, hem uygulamaya dönük hem de dekoratif bir dizi su mühendisliği içeren Romorantin planlarının her tarafında görülebilir. Su yolları, yeryüzünde olduğu gibi, hem metaforik olarak hem de gerçeklikte saray kompleksinin damarları olarak hizmet görür. Leonardo bunların sulama, sokak temizliği, ahırların yıkanması, çöplerin uzaklaştırılmasında kullanılmasını tasarlamıştı; ayrıca harika birer seyirlik ve dekorasyon unsuru olacaklardı. "Her meydanda fıskiyeli çeşmeler olacak," diye belirtti. "Suyun kente girdiği yerde ve kent çıkışında dört değirmen olacak; bu, Romorantin'e gelen suyun bende alınmasıyla yapılabilir".[12]

Leonardo bir süre sonra suya dair hayallerini bütün bölgeyi kapsayacak şekilde genişletti. Sauldre'ü Loire'a ve Saône nehirlerine bağlayacak, bölgenin sulamasını ve bataklıklarının drenajını gerçekleştirecek bir kanallar sistemi tasarladı. Milano'nun sularını kontrol altına alan kapaklar ve kanallara yıllar öncesinden duyduğu hayranlığından beri suyun akışını dizginlemeyi denemişti. Floransa yakınlarında Arno'nun yatağını değiştirmeye ve Roma yakınlarındaki Pontine Bataklıkları'nın kurutulmasına yönelik planlarında başarısız olmuştu. Ama bu sefer Romorantin'de başarıya ulaşmayı umuyordu. "Loire Nehri'nin kolunun yatağı çamurlu sularıyla birlikte Romorantin nehrine yönlendirilebilirse bu su bölge topraklarını zenginleştirecek, arazileri bereketli kılacak, yaşayanların besinlerini sağlayacak ve ticarete yönelik olarak üzerinde teknelerin gezebileceği bir kanal görevi görebilecek," diye yazdı.[13]

Hayalleri gerçekleşmeyecekti. Proje 1519'da Leonardo'nun ölümüyle rafa kalktı. Kral bunun yerine Amboise ile Romorantin arasındaki Loire Vadisi'nde yer alan Chambord'da yeni bir şato inşa ettirmeye



Res. 141



Res. 142.

Tufan çizimleri.

karar verdi. Burada toprak daha az bataklıktı ve daha az kanal yapımına ihtiyaç vardı.

TUFAN ÇİZİMLERİ

Leonardo'nun hareketin sanatı ve bilimine, özellikle su ile rüzgârın akışı ve dönüşüne duyduğu ilgi, Fransa'daki son yıllarında yaptığı fırtınalı bir dizi çizimde zirve noktasına ulaştı.[14] Bunların on altısı günümüze kalmıştır ve on birini siyah tebeşir kullanıp bazen mürekkeple tamamlayarak bir seri halinde yapmıştır; bunlar günümüzde Windsor koleksiyonunun bir parçasıdır (örneğin, res. 141 ve 142).[15] Alabildiğine kişisel ama bir yandan da bazı kısımları soğuk bir analitikliğe sahip olan bu eserler, onun hayatının merkezindeki başlıca temaların –sanat ile bilimin harmanlanması, deneyim ile hayal gücü arasındaki çizginin bulanıklaşması ve doğanın ürkütücü gücü– vurucu ve karanlık birer ifadesidir.

Bu çizimler, bence, hayatının son günleri yaklaşırken, kısmen geçirdiği felç yüzünden zor hareket etmesinin doğurduğu duygusal çalkantıları yansıtıyor. Windsor küratörü Martin Clayton'a göre, "Bunlar son derece kişisel şeylerin dışarıya taşmalarıdır; endişelerinin daha güçlü ifade bulduğu bir dönemde bir çeşit kreşendodur".[16]

Leonardo hayatı boyunca suya ve su hareketlerine takıntılı bir ilgi besledi. Çizimlerinden biri, yirmi bir yaşındayken resmettiği Arno manzarası, bereketli toprakların ve sakin köylerin arasından usulca kıvrıla kıvrıla ilerleyen, durgun ve hayatı besleyen uysal bir nehir betimler. Nehirde birkaç hafif çırpıntı haricinde hiçbir çalkantı emaresi görülmez. Bir damar gibi yaşamı besler. Defterlerinde yeryüzünü besleyen damarları oluşturan bir yaşam kaynağı sıvı olarak defalarca sudan bahsetmiştir. "Su, çorak toprakların yaşamsal sıvısıdır [*vitale umore*]," diye yazar. "Kollara ayrılan damarlarda kesintisiz bir yoğunlukta akarak tüm kara parçalarını sürekli besler."[17] Leicester Kodeksi'nde, kendi sayımıyla "657 farklı su halini ve bunların derinliklerini" tarif eder.[18] Mekanik mühendisliği çalışmaları suyu hareket ettirmeye ve yatağını değiştirmeye yönelik yüze yakın alet içerir. Yıllar boyunca, Milano'nun kanal sisteminin geliştirilmesi, bir Türk istilasına karşı Venedik'in etrafındaki

ovalara su basılması, Floransa'dan denize doğrudan bir yatak açılması, Pisa civarında Arno Nehri'nin yatağının değiştirilmesi, Papa X. Leo için Pontine Bataklıları'nın kurutulması ve Kral François için Romorantin'de bir kanal sistemi kurulmasını kapsayan hidrodinamik içerikli çeşitli planlar tasarlamıştı. Ancak şimdi, hayatının sonuna doğru, su ve çalkantılarını durgun ya da ehlileştirilmiş değil, hiddetle akan azgın sular şeklinde tasvir ediyordu.

Leonardo'nun tufan çizimleri sanatsal açıdan çok çarpıcıdır. Sayfalar çerçeve oluşturan çizgiler içerir, hepsinin arka yüzü boştur ki bu da bu sayfaların sadece bir defterdeki bilimsel görseller olarak değil, sergilenmek için ya da belki de okunacak bir kıyamet öyküsüne eşlik etmek üzere çizildiklerine işaret eder. En canlı olanlarının bazıları tebeşirle çizilmiş, ardından üzerlerinden mürekkeple geçilmiş, sonra da hafifçe renklendirilmiştir. Özellikle –Leonardo gibi– buklelere, girdaplara, sarmallara düşkün olanlar için bu çizimler estetik açıdan çok güçlü sanatsal ifadelerdir. Bize onun yaklaşık kırk yıl önce yaptığı *Meryem'e Müjde* resmindeki meleğin sırtından aşağı süzülen saç buklelerini hatırlatırlar. Gerçekten de meleğin buklelerinin bir spektrograf incelemesinin ortaya çıkardığı alt desen, şaşırtıcı şekilde tufan çizimlerinin sarmallarına benzer.[19]

Hareketin dikkatli ve ayrıntılı gözlemi Leonardo'ya has özelliklerden biriydi; gözlemlerini hayal gücünün alanına taşımak da öyle. Onun tufan çizimleri bizzat gözlemlediği ve defterlerinde tarif ettiği fırtınalara dayanıyordu ama bunlar bir yandan da ateşli ve dolu dizgin bir hayal gücünün ürünleriydi. Çizgileri bulanıklaştırmada ustaydı; tufan çizimlerinde gerçeklik ile hayal gücü arasındaki çizgiyi de ustalıkla bulanıklaştırdı.

Leonardo fikirlerini hem sözcükler hem de çizimler aracılığıyla anlatmaktan hoşlanırdı. Bu durum tufan serisinde özellikle ön plana çıkar. Toplamda iki bini aşkın sözcükten oluşan üç çok uzun paragrafta "tufan ve bir resimde ne şekilde tasvir edileceği" hakkında yazdı. Bu metinlerin çoğu, planladığı resim üzerine incelemesi için yazılmıştı. Hem kendine hem de öğrencilerine talimat verircesine şunları yazdı:

> Farklı yönlerden esen, hortum halinde, sağanak yağmurla karışık rüzgârlar –ağaçlardan kopmuş ve sayısız güz yaprağıyla iç içe

> geçmiş sayısız dalı kâh buraya, kâh oraya taşıyan rüzgârlar– karanlık ve puslu havayı allak bullak etmeli. Rüzgârların şiddetiyle köklerinden sökülüp parçalanmış asırlık ağaçlar görülmeli. Irmakların yerinden ettiği dağ yıkıntılarının, bu ırmakların üstüne yıkılıp [onların aktığı] vadileri tıkadığı görülmeli, ta ki bu ırmaklar taşıp geniş topraklan orada yaşayanlarla birlikte sular altında bırakıncaya dek. Korkmuş, sonunda evcil hayvanlar gibi uysallaşmış birçok hayvanın, çocuklarıyla birlikte oraya kaçan erkekler ve kadınlarla, birçok dağın tepesinde bir araya geldiğini görebilirsin.

Leonardo'nun tasviri, defterinde izleyen iki sayfada devam eder. Burada metnin ortalarına doğru artık bir sahnenin nasıl tasvir edileceğini anlatmayı bırakır. Bunun yerine birden, kıyametimsi bir tufanın ve bitap düşmüş insanların duygularının çılgınca bir tasvirine girişir. Belki de bu kısımlar kral için yapılacak, resimlerin eşlik edeceği bir gösteriye yönelikti. Her ne amaçla yapıldılarsa bu tasvir, Leonardo'nun elinden çıkan hayali sahnelerin en karanlığına karşılık gelir:

> Bazıları, böyle bir acıya katlanmaktan umudu keserek, çaresiz, yaşamlarına son veriyorlar; bu kişilerden bazıları, yüksek kayalardan kendini aşağı atıyor, bazıları kendi elleriyle kendini boğuyor, bazıları kendi çocuklarını yakalayıp büyük bir şiddetle yere çalıyor, bazıları kendi silahlarıyla kendilerini yaralayıp öldürüyor, bazıları diz çöküp Tanrıya yakarıyor. Ah, ne çok anne, boğulmuş çocuklarını dizlerine yaslayarak onlar için gözyaşı döküyor, kollarını göğe açıp çığlık ve haykırışlarla tanrıların öfkesine isyan ediyor. Bazı anneler, parmaklarını kenetleyip birleştirdikleri ellerini ısırıp, kanlı ısırıklarla kemiriyor; yoğun, katlanılmaz acı yüzünden dizlerine kapaklanıyor.[20]

Bu kasvetli imgelemlerin arasında, yatağı değiştirilen su akışının nasıl girdaplar ve burgaçlar oluşturduğuna dair dikkatli gözlemler yer alıyordu: "Kabaran sular, fırıl fırıl dönen girdaplar halinde önlerine çıkan engellere çarpar." En karanlık paragraflarda bile spesifik bilimsel olgular yer alır. "Ve büyük tepelerin ya da öteki büyük binaların yıkılırken oluşturdukları dev yıkıntılar olanca ağırlıklarıyla büyük su kütlelerine çarparsa, o zaman büyük miktarda su havaya sıçrayacak ve hareketi,

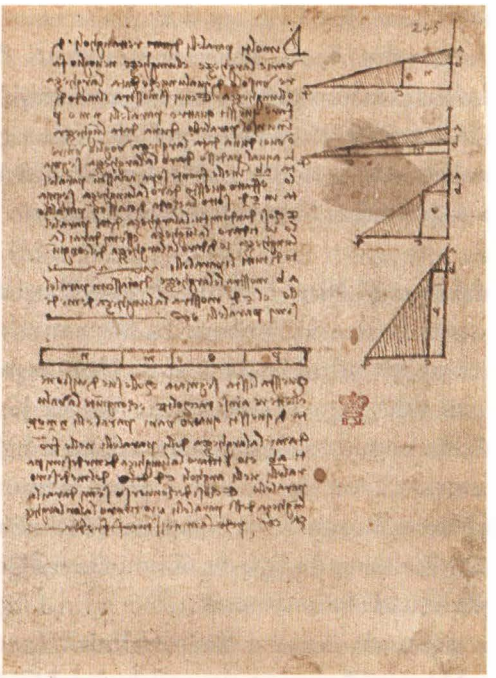
suya çarpan nesnenin hareketinin tersi yönünde olacaktır; başka bir deyişle, kırılma açısı, geliş açısına benzer olacaktır."[21]

Tufan çizimleri yıllar içinde Michelangelo ve birçok başka ressam tarafından ele alınan bir tema olan Yaratılış kitabındaki Tufan hikâyesini akla getirir. Fakat Leonardo Nuh'tan hiç bahsetmez. Bir İncil hikâyesinden daha fazlasını aktarmaktır. Bir noktada klasik Yunan ve Roma tanrılarını da yarattığı keşmekeşin içine çeker: "Suların ortasında üç dişli yabasıyla Neptün ve ağaçları köklerinden söküp dev dalgaların girdabına sürükleyen rüzgârlarıyla Aiolos görülecek."[22] Vergilius'un *Aeneis*'i, Ovidius'un *Metamorphoses / Dönüşümler*'i ve Lucretius'un *De Rerum Natura*'sının 6. kitabındaki şiddetli doğa olaylarından faydalanır. Tufan çizimleri ve ilgili metinler ayrıca 1490'larda Milano'da yazdığı ve "Suriye Defterdarı"na yazılmış mektuplar kisvesindeki öyküyü çağrıştırır. Ludovico Sforza ve maiyetinin huzurunda okuduğu o hikâyede Leonardo aniden bastıran bir yağmurun canlı bir tasvirini sunar: "Buna bir de ani bir yağmur, daha doğrusu, çeşitli ağaçların kök, gövde ve dal parçalarıyla karışık su, kum, çamur ve taş yüklü yıkıcı bir fırtına eklendi ve havadan tepemize bin bir çeşit şey yağdı."[23]

Leonardo tufan yazılarında ve çizimlerinde Tanrı'nın gazabına odaklanmadı, hatta bunu ima bile etmedi. Bunun yerine doğanın ham gücünde karmaşa ve yıkımın yer aldığını ifade etti. Bunun yarattığı psikolojik etki, Leonardo'nun salt öfkeli bir Tanrı'nın insanları cezalandırışından ibaret bir öyküyü tasvir etmesi halinde yaratacağı etkiden çok daha yürek parçalayıcıdır. Leonardo kendi duygularını açığa vurarak bizimkilere erişiyordu. Sanrılardan gelen hipnotize edici tufan çizimleriyle doğduğu köyün yakınlarında akan sakin Arno'nun bir eskiziyle başlayıp ömrü boyunca sürdürdüğü doğa çizimlerine endişe ve korku dolu bir nokta koyuyordu.

SON

Yazdığı belki de son defter sayfasında, Leonardo farklı taban uzunluklarına sahip dört adet dik üçgen çizdi (res. 143). Her birinin içine bir dikdörtgen oturttu, üçgenin kalan alanlarını da gölgelendirdi. Sayfanın ortasında, her bir dikdörtgenin harfiyle etiketlediği kutulardan oluşan bir liste hazırladı ve altına, ne yapmaya çalıştığını açıkladı. Yıllar



Res. 143. Dik üçgenlerin alanları üzerine çalışmalar, "çorba soğuyor," ifadesiyle bitiyor.

boyunca takıntıyla yaptığı gibi, şekillerin dönüşümünü kavramasına yardım etmesi için geometrinin görselleştirilmesinden yararlanıyordu. Bu örnekte de bir dik üçgende, iki bacağının uzunluklarını değiştirirken alanı sabit tutmanın formülünü çıkarmaya çalışıyordu. Öklid tarafından irdelenmiş bu problemle yıllar boyunca çeşitli kereler uğraşmıştı. Altmış yedi yaşını bitirdiği ve sağlığının giderek kötüleştiği bu dönemde, çözmesi gereksiz görünebilecek bir bilmeceydi bu. Leonardo hariç herkes için muhtemelen böyle görülürdü.

Sonra aniden, sayfanın takriben en sonunda, cümlesini bir "vesaire" ile keser. Ardından, incelemesinin önceki satırlarıyla aynı titizlikle yazılmış bir ayna yazısıyla niye kalemini bıraktığını açıklar. "Perché la minestra si fredda," diye yazar. Çünkü çorba soğuyor.[24]

Bunlar bildiğimiz kadarıyla Leonardo'nun kaleminden çıkan son sözcükler ve bu, onu çalışırken zihnimizde canlandırabileceğimiz son sahnedir. Onu malikânesinde, üst katta, kirişli tavanı, şöminesi

ve hamisi kralın ikametgâhı Château d'Amboise manzarasıyla, çalışma odasında hayal edin. Aşçısı Mathurine mutfakta. Melzi ve hane halkının geri kalanı çoktan yemek masasına kurulmuşlar. Onca yıldan sonra hâlâ büyük bir ciddiyetle dünyaya pek bir fayda sağlamasa da ona doğadaki örüntülere dair derin bir takdir duygusu bahşeden geometri problemleriyle boğuşmakta. Fakat şimdi, çorba soğuyor.

Son bir belge daha var. 23 Nisan 1519'da, altmış yedinci doğum gününden sekiz gün sonra Leonardo, Amboise'da noter ve şahitler huzurunda son arzusu ve vasiyetini yazdırıp imzaladı. Uzun zamandır hastaydı ve son günlerinin yaklaştığının farkındaydı. Vasiyet şöyle başlar: "Şu anki ve gelecekteki herkes tarafından bilinmelidir ki hâlihazırda Amboise yakınlarındaki Cloux olarak bilinen yerde ikamet etmekte olan kralın ressamı Messer Leonardo da Vinci, Kral Hazretleri'nin Amboise'daki sarayında bizlerin şahitliğinde, ölümün kesinliği ve zamanının belirsizliğini göz önünde bulundurarak..."

Leonardo vasiyetinde "ruhunu Kadiri Mutlak Tanrımıza ve aziz ve yüce Bakire Meryem'e" emanet etti ama bu, muhtemelen ebedi bir süslemeden ibaretti. Bilimsel incelemeleri onu, ana rahmindeki fetüsün kendine ait bir ruh taşımadığı, İncil'de yazan Tufan'ın hiç yaşanmadığı gibi küfür sayılacak pek çok fikri benimsemeye sevk etmişti. Yıllarca ateşli bir dindar olarak yaşamış Michelangelo'dan farklı olarak Leonardo, hayatı boyunca dini kendine pek az referans almıştı. "İnsan aklının alamayacağı ve doğanın olgularıyla kanıtlanamayacak şeyler hakkında yazmaya ya da bilgi vermeye" kalkışmayacağını ve bu tür konuları, "vahiy yoluyla sırlara sahip olan keşişlere, halkın papazlarına" havale ettiğini belirtmiştir.[25]

Leonardo'nun vasiyeti cenaze töreninin nasıl yapılacağını belirten maddelerle başlıyordu. Naaşı papazlar tarafından Amboise'daki kiliseye taşınacaktı. "Adı geçen Saint-Florentin kilisesinde diyakoz ve diyakoz yardımcısı tarafından müzikli üç büyük ayin düzenlenecek, ayrıca aynı gün içinde Saint-Grégoire kilisesinde otuz sade ayin gerçekleştirilecek," diye ayrıntılı şekilde belirtmişti. Bu ayinleri yakınlardaki Saint-Denis kilisesinde düzenlenecek üç ayin takip edecekti. Leonardo ayrıca "altmış yoksul tarafından altmış mum taşınsın ve bu yoksullara mumları taşımaları karşılığında para verilsin," isteğinde bulunmuştu.

Mathurine'e, çorbayı yapan aşçıya, kaliteli yünden, kürk astarlı siyah bir palto ve 2 duka miras bıraktı. Üvey kardeşlerine muhtemelen geçmişte yaşadıkları ihtilafın yasal uzlaşması olarak hatırı sayılır miktarda nakit para ve amcası Francesco'dan miras kalan mülkü bıraktı.

Francesco Melzi, Leonardo'nun de facto ve muhtemelen yasal evlatlığı ve varisi olarak vasiyetin uygulayıcısı tayin edildi ve mirasın büyük kısmı ona kaldı. Buna Leonardo'nun maaşı, tüm alacakları, kıyafetleri, kitapları, yazıları ve "sanatına ve ressamlık uğraşına ilişkin tüm araç gereç ve resimler" dâhildi. Leonardo, hane halkına en son katılan uşağı ve refâkatçisi Battista de Vilanis'e Milano'da kendisine bahşedilen su kullanım hakkını ve Ludovico Sforza tarafından kendisine verilen üzüm bağının yarısını bıraktı. Leonardo ayrıca "Cloux'daki evine ait tüm mobilya ve ev eşyası"nı da Battista'ya bıraktı.

Ve tabii bir de Salai vardı. Üzüm bağının diğer yarısı da ona ayrılmıştı. Zaten hâlihazırda orada yaşadığından ve arazinin bir kısmına bir ev yaptırdığından, bu mülkü başka şekilde değerlendirmek Leonardo'yu zor durumda bırakırdı. Ancak Salai'ye bırakılan miras, bundan ibaretti. Belli ki Melzi'nin öne çıkması ve Battista'nın gelişiyle Leonardo ile aralarına bir soğukluk girmişti. Leonardo vasiyetini hazırlarken Salai artık yanında değildi. Her şeye rağmen Salai, ne yapıp edip istediği şeyi ele geçirmeyi başaran küçük şeytan şöhretine yakışan bir yaşam sürdürdü. Beş yıl sonra bir arbaletle öldürüldüğünde, mal varlığının dökümü yapıldığında, herhalde Fransa'ya yaptığı bir yolculuk sırasında Leonardo'nun resimlerinin pek çok kopyasını ve muhtemelen *Mona Lisa* ve *Leda ile Kuğu* gibi bazı orijinal yapıtları bir şekilde edindiği ortaya çıktı. Hep bir sahtekâr olarak yaşadığından, mal varlığında belirtilen fiyatların gerçek ederler olup olmadığı belirsizdir ki bu da bu yapıtların hangilerinin kopya olduğunu bilmemizi zorlaştırır. Sonrasında kaybolan *Leda* haricinde, Salai'nin elinde olan ve muhtemelen önceden krala sattığı orijinal resimlerin hepsi Fransa'ya geri döndü ve nihayetinde son durakları Louvre oldu.[26]

"Nasıl iyi geçirilmiş bir gün mutlu bir uyku getiriyorsa iyi geçirilmiş bir yaşam da mutlu bir ölüm getirir," diye yazmıştı Leonardo otuz yıl önce.[27] Ölüm ona 2 Mayıs 1519'da geldi; altmış yedisine gireli daha üç hafta olmamıştı.

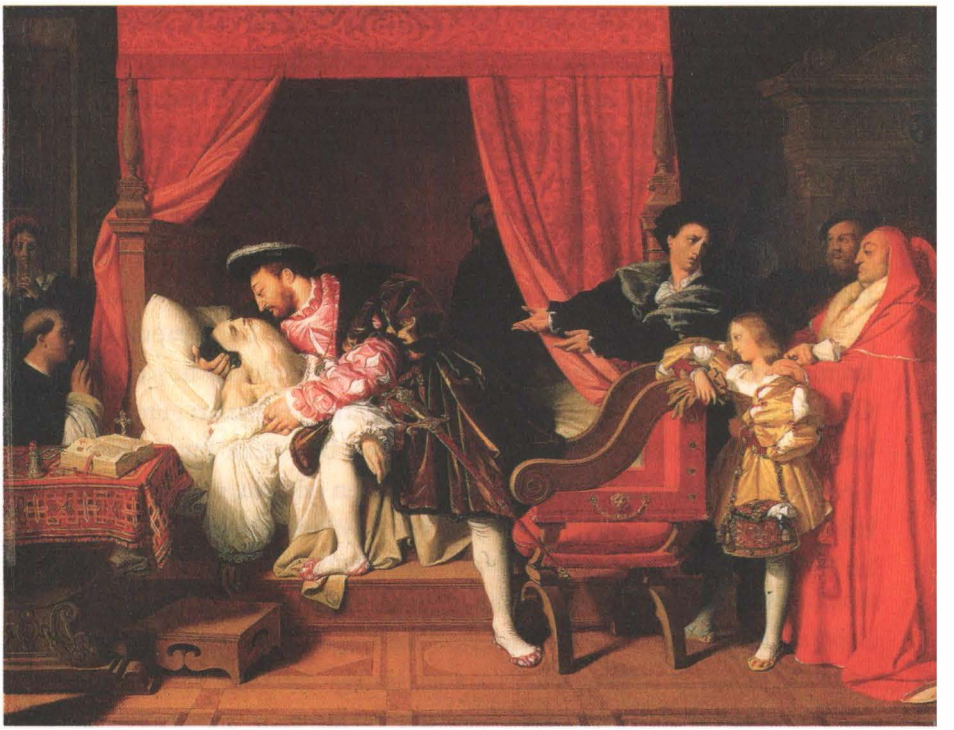
Leonardo üzerine yazdığı biyografik denemede Vasari, metinlerinde sık sık yaptığı üzere, muhtemelen gerçek ile gerçek olmasını arzu ettiği şeyin karışımından oluşan bir son sahne tasvir eder. Leonardo, diye yazar, "ölüme yakın olduğunu hissederek Katolik inancının öğretisi, doğru yol ve kutsal Hristiyanlık dini hakkında ayrıntılı şekilde bilgilendirilmeyi istedi; ardından iniltiler arasında günah çıkardı ve nedamet getirdi. Ayağa kalkmakta zorlanmasına rağmen kollarına giren dostları ve uşaklarından güç alarak, samimi bir inançla kutsal ekmekten yiyip kutsal şaraptan içmenin hazzını yaşadı."

Bu ölüm döşeğinde günah çıkarma sahnesini orada olmamasına rağmen kafasından uydurması ya da en azından süsleyip püsleyerek anlatması, Vasari'den beklenebilecek bir şey. Muhtemelen Vasari, Leonardo'nun imana gelmesi konusunda ondan daha hevesliydi. Vasari'nin de bildiği gibi Leonardo geleneksel anlamda dindar biri değildi. Vasari biyografisinin ilk baskısında Leonardo için "zihninde tamamen din dışı bir doktrin oluşturmuştu, muhtemelen bilimsel bilgiyi Hıristiyan inancından daha üstün tuttuğundan, bel bağladığı hiçbir dini inanç kalmamıştı," diye yazmıştı. Bu kısmı, büyük olasılıkla Leonardo'nun itibarını korumak için kitabın ikinci baskısından çıkarmıştır.

Vasari anlatısına şöyle devam eder: "Leonardo'ya sık sık sevgi dolu ziyaretlerde bulunmayı alışkanlık haline getiren" Kral François, son dualarını tamamlayan rahip odadan çıkarken Leonardo'nun yanına gelir. Leonardo tüm gücünü toplayıp yatakta doğrulur, hastalığını ve hastalığının semptomlarını anlatmaya başlar. Vasari'nin ölüm döşeğindeki Leonardo hakkında tüm anlattıkları arasında en inandırıcı olanı bu kısımdır. Leonardo'yu zeki ve meraklı genç krala zayıf düşmüş kalp ve kan damarlarına dair ayrıntılı açıklamalar yaparken hayal etmek hiç de zor değildir.

"Hemen ardından Leonardo, ölümün habercisi olan şiddetli bir nöbet geçirdi," diye devam eder Vasari. "Kral ayağa kalkıp, acısını hafifletir umuduyla ve yardım edip rahatlatmak için Leonardo'nun başını tuttu. Leonardo, ilahi ruhunun bundan daha büyük bir şerefe erişemeyeceğinin bilincinde olarak Kralın kollarında son nefesini verdi."

Bu muhteşem an, sonradan başta Jean-Auguste-Dominique Ingres (res. 144) olmak üzere Leonardo hayranı birçok ressam tarafından resmedilmiştir. Ve böylece Leonardo'nun ölümünden geriye ona yaraşan



Res. 144. *Leonardo da Vinci'nin Ölümü*, Jean-Auguste-Dominique Ingres.

ve nefis bir final sahnesi kalmıştır: Leonardo konforlu bir ev ortamında, etrafı en sevdiği resimleriyle çevrili, ölüm döşeğinde güçlü ve üzerine titreyen bir haminin kollarının arasındadır.

Ama Leonardo söz konusu ise hiçbir şey o kadar basit değildir. Onun kralın kollarında öldüğüne dair tahayyül bir diğer duygusal mit olabilir veya olmayabilir. Kral François'nın 3 Mayıs'ta, Amboise'dan iki günlük at sürüşü mesafesinde olan Saint-Germain-en-Laye'da halka yönelik resmi bir duyuru ilan ettiğini biliyoruz. Dolayısıyla muhtemelen aslında bir gün önce Leonardo'nun yanında olamazdı. Ama belki de yanındaydı. Resmi duyuru kral tarafından ilan edilmişti ama altında imzası yoktu. Şansölyesi tarafından imzalanmıştı ve konseydeki kayıtlarda kralın orada bulunduğundan bahsedilmiyordu. Dolayısıyla kralın ölmekte olan dâhisinin başını tutmak için Amboise'da kalması ihtimal dâhilindedir.[28]

Leonardo Amboise Şatosu kilisesinde gömüldü ama kemiklerinin şu anda nerede olduğu bir başka muammadır. Kilise on dokuzuncu

yüzyılın başında yıkıldı, altmış yıl sonra alan kazıldı ve Leonardo'ya ait olması muhtemel birtakım kemikler bulundu. Kemikler şatoya bitişik Saint-Hubert şapeline yeniden gömüldü ve mezarına burada onun "muhtemel kalıntılarının" (*restes présumés*) yattığını belirten bir mezar taşı dikildi.

Leonardo'da hep olduğu üzere, sanatında ve hayatında, doğum yerinde ve şimdi de ölümünde bile bir gizem perdesi mevcuttur. Onu katı, keskin çizgilerle tasvir edemiyoruz. Zaten tıpkı onun *Mona Lisa*'yı bu şekilde tasvir etmekten kaçınması gibi, biz de bunu yapmaktan kaçınmalıyız. İşin bir kısmının hayal gücümüze kalması hoş bir şey. Onun gayet iyi bildiği gibi, gerçekliğin dış hatları, tabiatları gereği bulanıktır ve geride benimsememiz gereken bir belirsizlik iması bırakır. Leonardo'nun hayatına yakından bakmanın en iyi yolu, onun dünyaya bakış tarzıdır: merak duygusuyla dolu ve dünyanın sonsuz mucizelerine hayranlık duyarak.

33. BÖLÜM

Sonuç

DEHA

Bu kitabın girişinde *deha* sözcüğünü göklerden bahşedilmiş, sıradan ölümlülerin aklının ermeyeceği insanüstü bir nitelikmişçesine ele almanın faydasız olduğunu ileri sürmüştüm. Leonardo, şimdiye kadar sizin de hemfikir olduğunuzu umuyorum, bir dehaydı. Tarihte böyle nitelenmeyi hak eden –ya da daha doğrusu hakkını tırnaklarıyla kazıyarak kazanan– parmakla gösterilecek kadar az sayıda insandan biriydi. Ama şu da bir gerçektir ki aynı zamanda sıradan bir ölümlüydü.

Leonardo'nun insanüstü bir varlıktan ziyade sıradan bir insan olduğunun en bariz kanıtı, tamamlamadan bıraktığı projeler silsilesidir.

Okçuların harap ettiği bir at modeli, yarım bırakılmış bir tapınma sahnesi ve savaş temalı bir duvar resmi, hiç uçmayan uçan makineler, gitmeyen tanklar, yatağı değiştirilemeyen bir nehir ve üst üste birikmiş, sayfalar dolusu hiç yayımlanmamış dâhiyane incelemeler bunlardan bazılarıdır. Birbiri ardına defterlerine tekrar tekrar hep aynı şeyi karalıyordu: "Söyle bana hiç tamamlanmış bir şey var mı? Söyle bana. Söyle bana. Söyle bana tek bir şey yapabildim mi? Söyle bana hiç yapılmış bir şey var mı?"[1]

Şüphesiz, tamamladığı çalışmaları dehasını kanıtlamaya yeterlidir. Tüm sanatsal başyapıtları ve anatomik çizimlerinin yanı sıra, tek başına *Mona Lisa* bile buna yeter. Öte yandan, bu kitabın yazımında sonlara doğru gelirken onun hayata geçirilmemiş tasarımları ve yarım bırakılmış başyapıtlarındaki dehayı bile takdir etmeye başladım. Uçan makineleri, su projeleri ve askeri araçlarıyla fantezinin sınırlarını zorlayarak

mucitlerin ancak asırlar sonra icat etmeyi başardıkları şeyleri çok önceden tasavvur etmişti. Ayrıca birbiri ardına mükemmelleştirilmemiş yapıtlar üretmeyi reddederek usta bir zanaatkârdan ziyade bir deha olarak itibarını pekiştirmişti. Bir fikri geliştirme aşamasındaki zorluklarla boğuşmak, o fikri tamama erdirme uğraşından daha çok hoşuna gidiyordu.

Bazı yapıtlarını bırakıp tamamlanmış ilan etmeye yanaşmamasının bir nedeni, sürekli değişen bir dünya içinde kalmaktan hoşlanmasıydı. Bedenin ve zihnin, makinelerin ve atların, nehirlerin ve bir akış içinde bulunan diğer her şeyin hareketlerini resmetme konusunda olağanüstü hünerliydi. Hiçbir an kendi içinde kapalı değildir, diye yazdı, tıpkı bir oyuncunun tiyatral bir gösterideki hiçbir hareketinin ya da akan bir sudaki herhangi bir damlanın kendi içinde kapalı olmadığı gibi. Her bir an, kendisinden hemen önce gelen ve hemen sonra gelecek anları içerir. Sanatını, mühendislik çalışmalarını ve çeşitli konular üzerinde kaleme aldığı incelemelerini de benzer bir biçimde dinamik bir süreç olarak ele aldı ve onları, yeni bir kavrayışı uygulamaya geçirecek şekilde geliştirmeye daima açık oldu. Anatomik incelemeleri sonucunda boyun kaslarına dair yeni şeyler öğrendiğinde *Aziz Jerome* üzerinde otuz yıl sonra düzeltmeler yaptı. Bir on yıl daha yaşasaydı muhtemelen o süre boyunca Mona Lisa'yı mükemmelleştirmeye devam ederdi. Bir resimden el çekmek, onu bitmiş ilan etmek, onun gelişimini dondurmak anlamına geliyordu. Leonardo bunu yapmaktan hoşlanmıyordu. Öğrenecek yeni şeyler, doğadan toplanan bilgilerle bir resmi kusursuzluğa yaklaştıracak fazladan bir fırça darbesi hep vardı.

Leonardo'yu bir deha yapan, onu salt olağanüstü derecede zeki insanlardan ayıran şey, yaratıcılığı, yani zihin gücüyle hayal gücünü birleştirme becerisiydi. Gözlem ile fanteziyi iç içe geçirmedeki hüneri, diğer yaratıcı dehalar gibi, gözle görülen şeyler ile görünmeyen şeyler arasında bağlantı kuran beklenmedik sıçrayışlar yapmasını sağladı. "Yetenek başkalarının vuramadığı hedefi vuran nişancı gibidir," diye yazar Alman filozof Schopenhauer. "Deha ise başkalarının göremediği bir hedefi vuran bir nişancı."[2] Yaratıcı dehalara "farklı düşündükleri" için zaman zaman uyumsuz yaftası yapıştırılır ama bir Apple reklamında kullanılan ve Steve Jobs'ın da katkıda bulunduğu sözcüklerle: "Başkaları onlara deli gözüyle bakabilir, biz deha görüyoruz. Çünkü dünyayı değiştirenler, değiştirebileceğini düşünecek kadar deli olanlardır."[3]

Leonardo'nun dehasının bir diğer ayırıcı özelliği, evrensel doğasıydı. Ondan daha derin ya da daha rasyonel, birçoğu ondan daha iş bitirici başka düşünürler de bu dünyadan gelip geçmiştir fakat hiçbiri onunki kadar çok çeşitli alanları kapsayan bir yaratıcılığa sahip değildi. Mozart'ın müzikte, Euler'in matematikte olduğu gibi, bazı insanların dehası tek bir alanla sınırlıdır. Fakat Leonardo'nun dehası birçok disiplini kapsıyordu ki bu da doğadaki örüntüler, eğilimler ve aykırılıklara dair derin bir kavrayış geliştirmesini sağladı. Merak duygusu onu dünyada bilinebilecek ne varsa hepsini öğrenmeye soyunan tarihteki bir avuç insandan biri olmaya yöneltti.

Kuşkusuz tarihte başka pek çok doyumsuz hezarfen de boy göstermiştir; hatta Rönesans bile başka Rönesans Adamları ortaya çıkarmıştır. Ama hiçbiri bir *Mona Lisa* resmetmedi ya da sayısız diseksiyona dayalı emsalsiz anatomi çizimleri üretmenin, nehirlerin yataklarını değiştirmeye yönelik planlar yapmanın, Dünya'dan Ay'a yansıyan ışığı açıklamanın, karıncıkların nasıl çalıştığını göstermek üzere hâlâ atmakta olan yeni kesilmiş bir domuzun kalbini açmanın, müzik aletleri tasarlamanın, gösteriler için koreografi hazırlamanın, İncil'deki tufan hikâyesini çürütmek üzere fosilleri kullanıp sonra da tufanı çizmenin yanına bile yaklaşamadı. Leonardo bir dehaydı ama daha da ötesinde, tüm varoluşu ve bizim içindeki yerimizi anlamanın arayışındaki biri olarak, evrensel zihnin somutlaşmış örneğiydi.

LEONARDO'DAN ÖĞRENMEK

Bir deha olmanın yanı sıra aynı zamanda nevi şahsına münhasır, saplantılı, oyunbaz ve kolayca dikkati dağılan biri olarak son derece insani özelliklere sahip olması Leonardo'yu bizler için daha ulaşılabilir kılar. Akıl sır erdiremeyeceğimiz türden bir deha bahşedilmemişti ona. Tersine, kendi kendini yetiştirmiş ve sahip olduğu dehaya, tırnaklarıyla kazıyarak ulaşmıştı. Yeteneklerimiz onunkilerle asla boy ölçüşemeyecek olsa bile ondan öğrenebilir ve biraz daha onun gibi olmaya çalışabiliriz. Onun yaşamından çıkarılacak pek çok ders vardır.

Merak edin, merakınız dur durak bilmesin. "Özel bir yeteneğim yok," diye yazmıştı Einstein bir arkadaşına. "Yalnızca tutkulu bir merakım var."[4] Doğrusu Leonardo, tıpkı Einstein gibi, özel yeteneklere sahipti

ama Leonardo'nun en ayırt edici ve en ilham verici özelliği, sahip olduğu sonsuz merak duygusuydu. İnsanların neden esnediğini, Flandra'da insanların buz üstünde nasıl yürüdüklerini, bir daireyi kareleştirmenin yöntemlerini, aort kapağının neden kapandığını, ışığın gözde nasıl işlendiğini ve bunun resimde perspektif için ne anlama geldiğini bilmek istiyordu. Dananın plasentası, timsahın çenesi, ağaçkakanın dili, yüzdeki kaslar, ay ışığı ve gölgelerin konturları hakkında bilgi edinmek için kendi kendine talimatlar verdi. Etrafımızda gördüğümüz her şeye dair dur durak bilmez ve rasgele bir merak duygusu geliştirmek, günün her saati, tıpkı Leonardo'nun yaptığı gibi, her birimizin kendimizi biraz zorlayarak yapabileceği bir şey.

Bilginin peşinden saf bilgi aşkıyla koşun. Her bilginin kullanışlı olması gerekmez. Bazen bilginin peşine sırf zevk için düşülmelidir. Leonardo'nun *Mona Lisa*'yı resmetmesi için kalp kapakçıklarının nasıl çalıştığını bilmesi ya da *Kayalıklar Bakiresi*'ni meydana getirmek için fosillerin dağların tepesine nasıl çıktığını anlaması gerekmiyordu. Saf merak duygusunun peşinden koşması ona bambaşka ufuklar açtı ve yaşadığı dönemde bağlantıları fark etme konusunda herkesi geride bıraktı.

Çocuksu hayret duygunuzu kaybetmeyin. Çoğumuz hayatın bir noktasında günlük fenomenler karşısında kafa patlatmayı bırakıyoruz. Masmavi gökyüzünün güzelliği bize zevk veriyor olabilir ama artık onun neden mavi olduğunu merak etme zahmetine girmiyoruz. Leonardo merak etmeyi bırakmadı. Bir başka arkadaşına, "Senle ben içine doğduğumuz bu büyük gizem karşısında daima meraklı çocuklar gibi durmaya devam ediyoruz," diye yazan Einstein da.[5] Büyüdükçe uzaklaştığımız merak ve hayret duygularımızı kaybetmemeye özen göstermeli ve çocuklarımız için de aynı çabayı göstermeliyiz.

Gözlemleyin. Leonardo'nun en büyük mahareti keskin gözlem gücüydü. Bu becerisi onun merak duygusunu, merak duygusu da bu becerisini güçlendirdi. Bu, ona bahşedilmiş sihirli bir yetenek değildi; bu yeteneğini kendi çabalarıyla geliştirdi. Sforza Kalesi'ni çevreleyen hendekleri ziyaret ettiğinde dört kanatlı yusufçukları gözlemledi ve kanat çiftlerinin nasıl farklı zamanlamayla hareket ettiğini fark etti. Sokaklarda dolaşırken insanların yüz ifadelerinin duygularıyla nasıl ilişkili olduğunu gözlemledi ve ışığın farklı yüzeylerden nasıl farklı şekillerde

yansıdığını fark etti. Hangi kuşların kanatlarını yukarı, hangilerinin aşağı doğru çırparken daha hızlı hareket ettirdiklerini gördü. Bunu da örnek alıp yapabiliriz. Bir tasa akan su mu gördünüz? Ona Leonardo'nun baktığı gibi bakın; tam olarak girdapların nasıl fırıl fırıl döndüğüne. Sonra da acaba neden diye merak edin.

Detaylardan başlayın. Leonardo defterlerinden birinde bir şeyi dikkatle gözlemlemek için adeta bir hile gibi bir yöntem paylaşır: her ayrıntıya dikkatlice ve ayrı ayrı bakın. Bir kitap sayfası bir bakışta anlaşılmaz, diye yazar, kelime kelime ilerlemeniz gerekir. Nesnelerin şekillerine dair doğru bilgi edinmek istiyorsanız detayları ile başlayın ve ilk adım hafızanıza kazınana kadar ikinci adıma geçmeyin.[6]

Görünmeyen şeyleri görün. Gelişim yıllarında Leonardo'nun başlıca meşgalesi gösteri, performans ve temsillerin teknik ve görsel tasarımlarını yapmaktı. Teatral maharetlerini hayal gücüyle harmanlamıştı. Bu ona birleştirici bir yaratıcılık kazandırdı. Kuşlar gibi melekleri de uçarken; aslanlar gibi ejderhaları da kükrerken görebiliyordu.

Tavşan deliklerine girin. Leonardo, defterlerinden birinin açılış sayfalarını daireyi kareleştirmeye yönelik 169 girişimle doldurmuştu. Leicester Kodeksi'nin sekiz sayfasında su akışıyla ilgili 730 bulgusunu kaydetti; bir başka defterinde, farklı su hareketlerini ifade etmek üzere kullanılan altmış yedi kelimeyi listeledi. İnsan bedeninin her bir parçasını ölçtü, birbirleriyle orantısal ilişkilerini hesapladı, aynısını bir atta da gerçekleştirdi. Salt entelektüel merak adına uzun ve kapsamlı araştırmalar yaptı.

Dikkatinizin dağılmasına izin verin. Leonardo'ya getirilen en sert eleştiri, tutkuyla bağlandığı uğraşların,örneğin elindeki işlere teğet bile geçmeyen matematik problemleriyle boğuşmasının üretkenliğini baltalamış olmasıdır. Kenneth Clark bu uğraşlar "sonraki kuşakları onun sanatından yoksun bıraktı," diye hayıflanır. Fakat esasen, dikkatini çeken tüm ışıltılı konuların peşine düşmeye hazır olması, Leonardo'nun zihnini zenginleştirmiş ve yepyeni bağlantılar kurmasını sağlamıştır.

Olgulara saygı duyun. Leonardo gözleme dayalı deneyler ve eleştirel düşünce çağının habercisiydi. Bir fikir öne sürdüğünde bunu sınamak üzere deneyler tasarladı. Yaptığı deneyler bir kuramın hatalı olduğunu ona gösterdiğinde –örneğin yeryüzündeki pınarların insandaki kan damarlarıyla aynı şekilde tekrar dolduğuna dair fikri– hemen kuramını

bir kenara bırakıp yenisinin peşine düştü. Bu uygulama bir yüzyıl sonra, Galileo ve Bacon'ın zamanında yaygınlaşacaktı. Günümüzdeyse biraz etkisini yitirmiş gözüküyor. Eğer Leonardo'ya daha fazla benzemek istiyorsak yeni bilgilerden yola çıkarak düşüncelerimizi değiştirmekten korkmamalıyız.

Ağırdan alın. Leonardo *Son Akşam Yemeği*'ni resmederken bazen gözlerini dikip bir saat boyunca resme bakar, en nihayetinde ufak bir fırça darbesi vurur ve ayrılırdı. Dük Ludovico'ya yaratıcılığın, fikirlerin demlenip olgunlaşmasına ve sezgilerin beslenmesine gereksinim duyduğunu söylemişti. "Büyük dehalar bazen en çok işi, en az çalıştıkları sırada yaparlar," diye açıklamıştı, "çünkü zihinleri, üzerinde uğraştıkları fikirler ve sonradan bir biçim kazandıracakları tasarılarını nasıl kusursuz hale getirecekleriyle meşguldür." Çoğumuzun elimizdeki işi erteleme konusunda nasihate ihtiyacı yok; bunu zaten kendiliğimizden yapıyoruz. Ama işi Leonardo'nun yaptığı gibi ertelemek çaba gerektirir: Onun yöntemi, olası tüm gerçekler ve fikirleri toplamayı ve ancak bunu yaptıktan sonra topladığı tüm verileri demlenmeye bırakmayı içerir.

Mükemmeliyet, iyinin düşmanı olsun. Leonardo *Anghiari Savaşı*'nda perspektifi ya da *Müneccim Kralların Tapınması*'nda karakterler arasındaki etkileşimi mükemmel oluşturamadığında, yeterince iyi bir yapıt üretmekle yetinmek yerine, bunlarla uğraşmayı bıraktı. *Azize Anna* ve *Mona Lisa* gibi başyapıtları, ekleyeceği yeni bir fırça darbesinin hep olacağını bildiğinden yıllarca yanında taşıdı. Benzer şekilde, Steve Jobs öyle mükemmeliyetçi biriydi ki hiç kimse görmeyecek olsa bile ekibi bilgisayarların içindeki devre kartlarını güzel görünür hale getirene dek ilk Macintosh'ların piyasaya sürülmesine izin vermemişti. Jobs da Leonardo da gerçek sanatçıların, görülmeyecek parçaların dahi güzelliğini önemsediğini biliyordu. Jobs daha sonrasında, henüz geliştirilecek yönleri olsa bile bazen bir ürünü teslim etmeniz gerektiği anlamına gelen "Gerçek sanatçılar siparişi teslim eder" ilkesini benimsedi. Bu yaklaşım gündelik yaşam için iyi bir kuraldır. Ancak bazen de Leonardo gibi davranıp bir şey mükemmel hale gelene dek üzerinde uğraşmayı yeğlemek gerekir.

Görsel düşünün. Leonardo, matematik denklemleri ya da soyutlamaları formüle edecek bir yeteneğe sahip değildi. Dolayısıyla bunları

görselleştirmek durumunda kaldı ve bunu, oranlama çalışmaları, ortaya koyduğu perspektif kuralları, içbükey aynalardaki yansımaları hesaplamak için geliştirdiği yöntem ve bir biçimi aynı büyüklükteki başka bir biçime dönüştürmede kullandığı yöntemler yoluyla gerçekleştirdi. Genellikle, bir formül ya da kural öğrendiğimizde –sayıları çarpmak ya da boya için bir rengi karıştırmakla ilgili basit bir yöntemde bile– nasıl işlediğini artık kafamızda canlandırmayız. Dolayısıyla da doğa yasalarının altında yatan güzelliği takdir edemez hale geliriz.

Sırça köşklerden kaçının. Jobs ürün sunumlarının çoğunun sonunda "Beşeri Bilimler" ile "Teknoloji" sokaklarının kesişimini gösteren bir sokak tabelasının yer aldığı bir slayt gösterirdi. Bu tür kesişimlerin yaratıcılığa gebe olduğunu biliyordu. Leonardo sanat, bilim, mühendislik ve beşeri bilimler disiplinlerinin tümü arasında keyifle gezinen, dizginlerden bağımsız bir zihne sahipti. Işığın retinaya nasıl vurduğuna ilişkin bilgisi, *Son Akşam Yemeği*'ndeki perspektifi kavramasına yardımcı oldu; dudaklara yaptığı diseksiyonu tasvir eden bir anatomi çizimleri sayfasında *Mona Lisa*'da karşımıza çıkacak tebessümü çizdi. Sanatın bir bilim ve bilimin bir sanat olduğunu biliyordu. İster ana rahmindeki bir fetüs, ister bir tufandaki girdapları çiziyor olsun ikisi arasındaki ayrımı bulanıklaştırdı.

Elinizin eremediğine uzanın. Tıpkı onun yaptığı gibi, insan gücüyle çalışan bir uçan makineyi nasıl yapacağınızı ya da bir nehrin yatağını nasıl değiştireceğinizi tasavvur edin. Ya da bir devridaim makinesi tasarlamayı veya sadece bir cetvel ve pergel marifetiyle bir daireyi kareleştirmeyi deneyin. Asla çözemeyeceğimiz bazı problemler var. Neden, öğrenin.

Hayal gücünüzü kısıtlamayın. Dev arbalet? Kaplumbağaya benzeyen tanklar? İdeal bir şehre yönelik planlar? Uçan bir makinenin kanat çırpmasını sağlayacak insan gücüyle çalışan mekanizmalar? Leonardo bilim ile sanat arasındaki çizgiyi nasıl bulanıklaştırdıysa gerçeklik ile hayal gücü arasındaki çizgiyi de aynı şekilde bulanıklaştırmıştır. Sonuçta uçan makineler yapamadı belki ama bu durum, hayal gücünün kanatlanmasını sağladı.

Sırf hamileriniz için değil, kendiniz için yaratın. Zengin ve güçlü markiz Isabella d'Este ne denli yalvardıysa da Leonardo onun portresini çizmedi. Ama bir ipek tüccarının Lisa adlı karısının portresini

yapmaya başladı. Çünkü yapmak istedi ve hiçbir zaman ipek tüccarına teslim etmeden yapıtı üzerinde hayatı boyunca çalıştı.

İşbirliği yapın. Deha genellikle tavan arasındaki odalarına çekilip üzerlerine yaratıcılık şimşeği düşen yalnız kişilere has bir durum olarak görülür. Pek çok mit gibi yalnız deha miti de belli bir doğruluk payı taşır. Ancak hikâye genellikle bu kadarla kalmaz. Verrocchio'nun atölyesinde üretilen Meryemler ve dökümlü kumaş çizimi alıştırmaları ve Leonardo'nun atölyesinde yapılan *Kayalıklar Bakiresi* ile *Çıkrıklı Meryem* ve diğer resimlerin çeşitli versiyonları o kadar işbirliğine dayalı şekilde üretilmişlerdir ki hangi fırça vuruşunun kimin elinden çıktığını söylemek zordur. *Vitruvius Adamı* dostlarıyla paylaştığı fikirler ve eskizlerin ardından ortaya çıkmıştı. Leonardo'nun en başarılı anatomi çalışmaları, Marcantonio della Torre'yle birlikte çalıştığı dönemde gerçekleşti. En eğlendirici yapıtları Sforza sarayında tiyatro prodüksiyonları ve akşam eğlenceleri için yapılan ortak çalışmaların ürünüydü. Deha bireysel zekâ parlaklığıyla başlar. Münferit bir vizyon gerektirir. Ancak genellikle başkalarıyla birlikte çalışılarak ete kemiğe bürünür. Yenilikçilik bir takım oyunudur. Yaratıcılık, işbirliğine dayalı bir çabadır.

Liste yapın. Ve bu listelere muhakkak tuhaf maddeler ekleyin. Leonardo'nun yapılacaklar listeleri saf merakın gelmiş geçmiş en görkemli ifadeleridir.

Kâğıda not alın. Beş yüz yıl geçtikten sonra bile Leonardo'nun defterleri varlıklarını sürdürüp hepimizi hayrete düşürmeye ve bize esin kaynağı olmaya devam ediyor. Bizim tutacağımız defterler de –hareket geçip yazmaya başlarsak– günümüzden elli yıl sonra, tweetlerimiz ve Facebook paylaşımlarımızın aksine, varlıklarını sürdürerek torunlarımızı hayrete düşürecek ve onlara esin kaynağı olacaktır.

Gizeme açık olun. Her şey keskin çizgilere sahip olmak zorunda değil.

KODA

Ağaçkakanın dilini betimle

Ağaçkakanın dili, gaga uzunluğundan üç kat daha fazla uzayabilir. Kullanılmadığı zaman kafatasına geri çekilir ve çenenin altından devam eden kıkırdaksı kısım, kafatasının üstünden geçerek burun deliğinin arkasına kadar kıvrılır. Uzun dil, ağaçtan kurtçukları çıkarmanın yanı sıra, ağaçkakanın beynini korur. Sürekli ağaç gagalayan kuşun kafası, bir insanı öldürecek büyüklükte bir kuvvetin on katına maruz kalır. Fakat olağandışı dil ve destekleyici süngerimsi yapı, beyni şoktan koruyan bir yastık görevi görür.[1]

Doğrusu bunları bilmenizi gerektiren hiçbir neden yok. Nasıl Leonardo'nun hiçbir işine yaramadıysa sizin de hayatınızda hiçbir işe yaramayacak bilgiler bunlar. Ama beklenmedik derecede ilham verici ve eklektik "yapılacaklar" listelerinden birine durup dururken, "Ağaçkakanın dilini betimle," maddesini ekleyen Leonardo gibi, belki size bu kitabı okuduktan sonra bilmek istersiniz. Sadece meraktan. Saf merak.

SIK ATIFTA BULUNULAN KAYNAKLARIN KISALTMALARI

Leonardo'nun Defterleri

Codex Arundel = Arundel Kodeksi (y. 1492–y. 1518), British Library, Londra. Leonardo'nun farklı defterlerinden alınmış 238 orijinal sayfa içerir, başlıca konular mimari ve makinelerdir.

Codex Ash. = Ashburnham Kodeksi, 1. Cilt (1486–90) ve 2. Cilt (1490–92), l'Institut de France, Paris, vaktiyle (ve şimdi yeniden) Paris Ms. (Paris Elyazmaları) A ve B parçalarından oluşur. Paris Ms. A'nın 81–114 numaralı folyolarıyla Paris Ms. B'nin 91–100 numaralı folyoları 1840'larda Kont Guglielmo Libri tarafından çalınıp 1875'te Lord Ashburnham'a satılmıştır. Ashburnham 1890'da elyazmalarını Paris'e iade etmiştir. J. P. Richter, defter derlemesinde Ashburnham Kodeksleri'ne, ileri tarihli kaynaklarsa genellikle iade edilen Paris Ms. A ve Ms. B folyo numaralarına atıfta bulunur. (Paris Elyazmaları üzerine aşağıya bkz.)

Codex Atl. = Atlantico Kodeksi [Codex Atlanticus] (1478–1518), Biblioteca Ambrosiana, Milano. Günümüzde on iki ciltte toplanmış en geniş Leonardo elyazmaları derlemesidir. 1970'lerin sonunda restorasyondan geçen folyolar baştan numaralandırılmıştır. Kitapta folyolara yapılan atıflar genellikle eski numara/yeni numara şeklinde gösterilmiştir.

Codex Atl./Pedretti = Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci Codex Atlanticus: A Catalogue of Its Newly Restored Sheets* (Giunti, 1978).

Codex Forster = Forster Kodeksi, 1–3 no'lu ciltler (1487–1505), Victoria and Albert Museum (Victoria ve Albert Müzesi), Londra. Ağırlıklı olarak

makineler, geometri ve biçimlerin değişimi üzerine beş cep defterini bir araya getiren üç ciltten oluşur.

Codex Leic. = Leicester Kodeksi (1508–12), Bill Gates'in evinde, Seattle yakınları, Washington. Başlıca konusu yeryüzü ve sularıdır, yetmiş iki sayfadır.

Codex Madrid = Madrid Kodeksi, 1. Cilt (1493–99) ve 2. Cilt (1493–1505), Biblioteca Nacional de España (İspanya Ulusal Kütüphanesi), Madrid. 1966'da yeniden bulunmuştur.

Codex on Flight = Kuşların Uçuşu Üzerine Kodeks [Codex on the Flight of Birds] (y. 1505), Biblioteca Reale, Torino. Aslen Paris Ms. B'nin bir parçasıdır. Bir tıpkıbasımı, İngilizce çevirisiyle birlikte, Smithsonian Ulusal Havacılık ve Uzay Müzesi'nin internet sitesinde görülebilir: https://airandspace.si.edu/exhibitions/codex.

Codex Triv. = Trivulzio Kodeksi [Codex Trivulzianus] (y. 1487–90), Sforza Sarayı, Milano. Leonardo'nun en eski elyazmalarından oluşur, günümüze elli beş sayfası kalmıştır.

Codex Urb. = Urbinas Kodeksi [Codex Urbinas Latinus], Vatikan Kütüphanesi. 1530 dolaylarında Francesco Melzi tarafından kopyalanıp derlenen çeşitli elyazmalarından bir seçki içerir. Kısaltılmış bir versiyonu *Trattato della Pittura* (*Resim Üzerine inceleme*) *adıyla* 1651'de Paris'te yayımlandı.

Leonardo on Painting = *Leonardo on Painting*, Martin Kemp ve Margaret Walker seçkisi ve çevirisiyle (Yale, 2001). Kısmen Urbinas Kodeksi'ne dayanan, Leonardo'nun *Resim Üzerine İnceleme* için yazdığı yazılardan oluşan bir antoloji.

Leonardo Treatise/Pedretti = Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, ed. Carlo Pedretti, Carlo Vecce'nin eleştirel çevriyazısıyla (Giunti, 1995). Urbinas Kodeksi'nin iki ciltlik, açıklamalı bir tıpkıbasım ve transkripsiyonu. Sayılar Pedretti tarafından yapılan numaralandırmaya atıfta bulunur

Leonardo Treatise/Rigaud = Leonardo da Vinci, *A Treatise on Painting*, çev. John Francis Rigaud (Dover, 2005; ilk kez 1651'de yayımlanmıştır). Urbinas Kodeksi'ne dayanır. Sayılar kitapta pasajlara verilen numaralara atıfta bulunur.

Notebooks/Irma Richter = *Leonardo da Vinci Notebooks* (Leonardo da Vinci'nin Defterleri), Irma A. Richter seçkisi, Thereza Wells tarafından düzenlenen yeni baskı, Martin Kemp'in önsözüyle (Oxford, 2008; ilk kez 1939'da yayımlanmıştır). Irma Richter, J. P. Richter'in kızıydı (aşağıya bkz.). Wells ve

Kemp'in açıklamalarıyla güncellenen bu edisyon Richter'in, babasının çalışmasından yaptığı bir seçki ve düzeltmeler içerir.

Notebooks/J. P. Richter = *The Notebooks of Leonardo da Vinci* (Leonardo da Vinci'nin Defterleri), derleyen ve düzenleyen Jean Paul Richter, 2 cilt. (Dover, 1970; ilk kez 1883'te yayımlanmıştır). İtalyanca çevriyazıyla İngilizce çevirisini yan yana veren bu ciltler, notlar ve açıklamalarla birlikte Leonardo'nun birçok çizimini içerir. Atıflar Richter'in kullandığı ve ufuk açıcı derlemesinin birçok farklı edisyonunda birbiriyle eşleşen pasaj numaralarınadır (1–1566). Çift dilli iki ciltlik Dover edisyonu ayrıca orijinal Leonardo defterinin adını ve folyo numarasını da verir.

Notebooks/MacCurdy = Edward MacCurdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci* (Cape, 1938). İnternette birçok farklı edisyonu mevcuttur. Sayılar, MacCurdy tarafından verilen pasaj numaralarını gösterir.

Paris Ms. = Paris Elyazmaları [Paris Manuscripts], L'Institut de France'da bulunan elyazmalarını içerir, A (yazıldığı tarih 1490–92), B (1486–90), C (1490–91), D (1508–9), E (1513–14), F (1508–13), G (1510–15), H (1493–94), I (1497–1505), K1, K2, K3 (1503–8), L (1497–1502), M (1495–1500)'den oluşur.

Windsor = Kraliyet Koleksiyonu, Windsor Sarayı. Kraliyet Koleksiyonu Envanter Numarası (RCIN) girdilerinde Leonardo için katalog numarasının önünde 9 sayısı bulunur.

Sık Atıfta Bulunulan Diğer Kaynaklar

Anonimo Gaddiano = Anonimo Gaddiano ya da Anonimo Magliabecchiano, "Life of Leonardo", çev. Kate Steinitz & Ebria Feinblatt içinde (Los Angeles County Museum, 1949), 37 ve Ludwig Goldscheider, *Leonardo da Vinci: Life and Work* içinde (Phaidon, 1959), 28.

Arasse = Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci* (Konecky, 1998).

Bambach *Master Draftsman* = Carmen C. Bambach, ed., *Leonardo da Vinci Master Draftsman* (Metropolitan Museum of New York, 2003).

Bramly = Serge Bramly, *Leonardo: The Artist and the Man* (HarperCollins, 1991).

Brown = David Alan Brown, *Leonardo da Vinci: Origins of a Genius* (Yale, 1998).

Capra *Learning* = Fritjof Capra, *Learning from Leonardo* (Berrett-Koehler, 2013).

Capra *Science* = Fritjof Capra, *The Science of Leonardo* (Doubleday, 2007).

Clark = Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci* (Penguin, 1939; Martin Kemp tarafından düzenlenen gözden geçirilmiş baskı, 1988).

Clayton = Martin Clayton, *Leonardo da Vinci: The Divine and the Grotesque* (Royal Collection, 2002).

Clayton & Philo = Martin Clayton & Ron Philo, *Leonardo da Vinci: Anatomist* (Royal Collection, 2012).

Delieuvin = Vincent Delieuvin, ed., *Saint Anne: Leonardo da Vinci's Ultimate Masterpiece* (Louvre, 2012). Louvre sergisi kataloğu, 2012.

Fiorani & Kim = Francesca Fiorani & Anna Marazeula Kim, "Leonardo da Vinci: Between Art and Science", University of Virginia, Mart 2014, http://faculty.virginia.edu/Fiorani/NEH-Institute/essays/.

Keele & Roberts = Kenneth Keele & Jane Roberts, *Leonardo da Vinci: Anatomical Drawings from the Royal Library, Windsor Castle* (Metropolitan Museum of New York, 2013).

Keele *Elements* = Kenneth Keele, *Leonardo da Vinci's Elements of the Science of Man* (Academic, 1983).

Kemp *Leonardo* = Martin Kemp, *Leonardo* (Oxford, 2004; 2011'de gözden geçirilmiştir).

Kemp *Marvellous* = Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (Harvard, 1981; gözden geçirilmiş baskı: Oxford, 2006).

King = Ross King, *Leonardo and the Last Supper* (Bloomsbury, 2013).

Laurenza = Domenico Laurenza, *Leonardo's Machines* (David and Charles, 2006).

Lester = Toby Lester, *Da Vinci's Ghost* (Simon and Schuster, 2012).

Marani = Pietro C. Marani, *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings* (Abrams, 2000).

Marani & Fiorio = Pietro C. Marani & Maria Teresa Fiorio, *Leonardo da Vinci: The Design of the World* (Skira, 2015). Palazzo Reale sergi kataloğu, Milano, 2015.

Moffatt & Taglialagamba = Constance Moffatt & Sara Taglialagamba, *Illuminating Leonardo: A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship* (Brill, 2016).

Nicholl = Charles Nicholl, *Leonardo da Vinci: Flights of the Mind* (Viking, 2004).

O'Malley = Charles D. O'Malley, ed., *Leonardo's Legacy* (University of California, 1969).

Payne = Robert Payne, *Leonardo* (Doubleday, 1978).

Pedretti *Chronology* = Carlo Pedretti, *Leonardo: A Study in Chronology and Style* (University of California, 1973).

Pedretti *Commentary* = Carlo Pedretti, *The Literary Works of Leonardo da Vinci: Commentary* (Phaidon, 1977). Leonardo'nun defterleri üzerine notlar ve yorumlarla J. P. Richter'in derlemesinden oluşan iki ciltlik bir set.

Reti *Unknown* = Ladislao Reti, ed., *The Unknown Leonardo* (McGraw-Hill, 1974).

Syson = Luke Syson, *Leonardo da Vinci, Painter at the Court of Milan* (National Gallery of London, 2011).

Vasari = Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects* [Türkçede Sanatçıların Hayat Hikâyeleri](ilk kez 1550'de yayımlanmıştır, 1568'de gözden geçirilmiştir). Birçok farklı basılı ve internet edisyonu mevcuttur. Margot Pritzker sayesinde düzeltilmiş orijinal nüshasına ve kitap üzerine başka kaynalara ulaştım.

Wells = Francis Wells, *The Heart of Leonardo* (Springer, 2013).

Zöllner = Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings and Drawings*, 2 cilt. (Taschen, 2015). 1. Cilt; resimler, 2. Cilt; çizimler.

NOTLAR

GİRİŞ

1 Codex Atl., 391r-a/1082r; Notebooks/J. P. Richter, 1340. Mektubun yazıldığı tarihe dair tartışmalar 4. bölümde ele alınıyor. Günümüze gönderdiği son hali değil, yalnızca defterine geçirdiği bir taslağı ulaşmıştır.

2 Kemp *Leonardo*, vii, 4; Kemp'in hem bu hem diğer çalışmalarında ele aldığı tema Leonardo'nun çok çeşitli alanlardaki uğraşlarının arkasındaki birleştirici motiflerdir.

3 Codex Urb., 133r-v; Leonardo Treatise/Rigaud, 178. pasaj; *Leonardo on Painting*, 15.

4 Yazarın Steve Jobs'la yaptığı söyleşi, 2010.

5 Vasari, 4. cilt.

6 Clark, 258; Kenneth Clark, *Civilization* (Harper & Row, 1969), 135.

7 Codex Atl., 222a/664a; Notebooks/J. P. Richter, 1448; Robert Krulwich, "Leonardo's To-Do List", *Krulwich Wonders*, NPR, 18 Kasım 2011. Portinari, Flandra'da bulunmuş olan Milanolu bir tüccardı.

8 Notebooks/Irma Richter, 91.

9 Windsor, RCIN 919070; Notebooks/J. P. Richter, 819.

10 Paris Ms. F, 0; Notebooks/J. P. Richter, 1421.

11 Adam Gopnik, "Renaissance Man", *New Yorker*, 17 Ocak 2005.

12 Codex Atl., 196b/586b; Notebooks/J. P. Richter, 490.

13 Kitabın ikinci edisyonunun orijinal baskısı ve kitaba dair beni aydınlattığı bazı noktalar için Margot Pritzker'e teşekkürlerimi sunarım. Vasari'nin kitabı internette birçok adreste bulunabilir.

14 Vasari ele aldığı temanın "sanatların [Antik Roma döneminde] ulaştığı kusursuzluk, ileriki dönemlerde yaşanan gerileme ve bunu takip eden restorasyon, daha doğrusu renaissance [yeniden doğuş] süreci" olduğunu beyan eder.

15 Anonimo Gaddiano.

16 Tanımlamalar ve standartlar doğrultusunda, farklı uzmanlar bu sayıyı en az on iki ve en fazla on sekiz olarak ifade etmekte. National Gallery Londra ve sonradan New York Metropolitan Sanat Müzesi küratörü Luke Syson'a göre: "Yaklaşık yarım yüzyıl süren bir kariyer boyunca muhtemelen en fazla 20 resme başlamıştı ve elimize ulaşan resimlerden sadece 15'inin tamamen onun elinden çıktığına dair şu an için bir uzlaşma mevcut ki bunların en az dördü belli ölçülerde tamamlanmamış durumda." Leonardo'nun elinden çıkma resimlerle ilgili farklı uzmanların katkıları ve fikir ayrılıklarına dair süregelen tartışmaya *Wikipedia*'da "Leonardo da Vinci Yapıtlarının Listesi" başlığından ulaşılabilir: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_Leonardo_da_Vinci.

17 Paris Ms. K, 2:1b; Notebooks/J. P. Richter, 1308.

1. ÇOCUKLUK

1 Alessandro Cecchi, "New Light on Leonardo's Florentine Patrons", Bambach *Master Draftsman* içinde, 123.

2 Nicholl, 20; Bramly, 37. Nicholl, 20; Bramly, 37. O tarihte Floransa'da gün batımı 18.40 sularında gerçekleşmiştir. "Gece saatleri" genellikle akşam duasından sonra çalan çanla birlikte başlıyordu.

3 Francesco Cianchi, *La Madre di Leonardo era una Schiava?* (Museo Ideale Leonardo da Vinci, 2008); Angelo Paratico, *Leonardo da Vinci: A Chinese Scholar Lost in Renaissance Italy* (Lascar, 2015); Anna Zamejc, "Was Leonardo da Vinci's Mother Azeri?", Radio Free Europe, 25 Kasım 2009.

4 Martin Kemp & Giuseppe Pallanti, *Mona Lisa* (Oxford, 2017), 87. Prof. Kemp'e bulgularını benimle paylaştığı; Pallanti'ye de onları benimle tartıştığı için müteşekkirim.

5 Anonimo Gaddiano.

6 Yazarın arşiv araştırmacısı Giuseppe Pallanti ile kişisel iletişimi, 2017; Alberto Malvolti, "In Search of Malvolto Piero: Notes on the Witnesses of the Baptism of Leonardo da Vinci", *Erba d'Arno*, no. 141 (2015), 37. Kemp ve Pallanti, *Mona Lisa* adlı kitaplarında, bir vergi beyannamesinde "içinde yaşanamaz" olarak bildirildiği için Leonardo'nun bu kulübede doğduğuna ihtimal vermezler. Öte yandan, çoğu zaman boş duran köhne bir kulübe için ödenecek vergileri en aza indirmek için böyle bir bildirim yapılmış da olabilir.

7 Kemp & Pallanti, *Mona Lisa*, 85.

8 Leonardo, "Weimar Yaprağı", ön yüz, Schloss-Museum, Weimar; Pedretti, *Commentary*, 2:110.

9 James Beck, "Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo", *Notes in the History of Art* 5.1 (Sonbahar 1985), 29.

10 Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (Dover, 2010; İngilizcesi ilk kez 1878'de, Almancası ilk kez 1860'da yayımlanmıştır), 51, 310.

11 Jane Fair Bestor, "Bastardy and Legitimacy in the Formation of a Regional State in Italy: The Estense Succession", *Comparative Studies in Society and History* 38.3 (Temmuz 1996), 549–85.

12 Thomas Kuehn, *Illegitimacy in Renaissance Florence* (University of Michigan, 2002), 80. Ayrıca *bkz.* Thomas Kuehn, "Reading between the Patrilines: Leon Battista Alberti's 'Della Famiglia' in Light of His Illegitimacy", *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 1 (1985), 161–87.

13 Kuehn, *Illegitimacy*, 7, ix.

14 Kuehn, *Illegitimacy*, 80. *Bkz.* Brown; Beck, "Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo", 32.

15 Charles Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe* (Cambridge, 2006), 5.

16 Codex Atl., 520r/191r-a; Notebooks/MacCurdy, 2:989.

17 Notebooks/J. P. Richter, 10–11; Notebooks/Irma Richter, 4; Codex Atl., 119v, 327v.

18 Paris Ms. E, 55r; Notebooks/Irma Richter, 8; Capra *Science*, 161, 169.

19 Paris Ms. L, 58v; Notebooks/Irma Richter, 95.

20 Orijinal kaynak: Codex Atl., 66v/199b; Notebooks/J. P. Richter, 1363; Notebooks/Irma Richter, 269.
Türkçe çeviri için: Charles Nicholl, *Aklın Uçuşları - Leonardo da Vinci*, çev. Sabri Gürses, Everest Yayınları, 2. baskı.

21 Almanca orijinal başlığı: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. 1916'da Abraham Brill tarafından çevrilmiştir ve internette farklı edisyonları mevcuttur.

22 *Sigmund Freud–Lou Andreas-Salomé Correspondence*, ed. Ernst Pfeiffer (Frankfurt: S. Fischer, 1966), 100.

23 Meyer Schapiro, "Leonardo and Freud", *Journal of the History of Ideas* 17.2 (April 1956), 147. Freud'u savunan açıklamalar ve *Kıskançlık* çiziminin çaylak ile olan bağlantısına dair bir irdeleme için *bkz.* Kurt Eissler, *Leonardo da Vinci: Psychoanalytic Notes on the Enigma* (International Universities, 1961) ve Alessandro Nova, "The Kite, Envy and a Memory of Leonardo da Vinci's Childhood", Lars Jones, ed., *Coming About* içinde (Harvard, 2001), 381.

24 Codex Atl., 358v; Notebooks/MacCurdy, 1:66; Sherwin Nuland, *Leonardo da Vinci* (Viking, 2000), 18.

25 Codex Arundel, 155r; Notebooks/J. P. Richter, 1339; Notebooks/Irma Richter, 247.

26 Orijinal kaynak: Codex Arundel, 156r; Notebooks/J. P. Richter, 1217; Notebooks/Irma Richter, 246.
Türkçe çeviri için: *Leonardo da Vinci, Yazılar Masallar, Kehanetler, Nükteler ve Diğerleri*, çev. Kemal Atakay, Yapı Kredi Yayınları, 2016.

27 Kay Etheridge, "Leonardo and the Whale", Fiorani & Kim içinde.

27t Türkçe çeviri için: *Leonardo da Vinci, Yazılar Masallar, Kehanetler, Nükteler ve Diğerleri*, çev. Kemal Atakay, Yapı Kredi Yayınları, 2016.

28 Codex Arundel, 155b; Notebooks/J. P. Richter, 1218, 1339n.

2. ÇIRAKLIK

1 Nicholl, 161. Leonardo'nun çıraklığa 1466 dolaylarında başladığını öne süren kaynaklardan bazıları şunlardır: Beck, "Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo", 29; Brown, 76. Piero da Vinci 1469 tarihli vergi beyannamesinde Leonardo'yu Vinci'de bakımı ile mükellef olduğu kişiler arasında gösterir ama bu, Leonardo'nun orada ikamet ettiğine dair kesin bir beyan değildir. Piero'nun kendisi de orada yaşamıyordu ve vergi müfettişleri onun bu beyanını geçerli kabul etmeyip Leonardo'nun adının üzerini çizmişlerdir.

2 Notebooks/Irma Richter, 227.

3 Nicholl, 47; Codex Urb., 12r; Notebooks/J. P. Richter, 494.

4 Codex Ash., 1:9a; Notebooks/Richter, 495. (Richter bu iki alıntının birbiriyle çelişmediğini öne sürer. Ona göre, ikinci alıntı öğrencilere atıfta bulunmaktadır ama bence burada birbiriyle çelişen duygular söz konusudur ve bunlardan ikincisi Leonardo'nun gerçeğine daha yakındır.)

5 Kuehn, *Illegitimacy*, 52; Robert Genestal, *Histoire de la legitimation des enfants naturels en droit canonique* (Paris: Leroux, 1905), 100.

6 Stefano Ugo Baldassarri and Arielle Saiber, *Images of Quattrocento Florence* (Yale, 2000), 84.

7 John M. Najemym, *A History of Florence 1200–1575* (Wiley, 2008), 315; Eric Weiner, *Geography of Genius* (Simon and Schuster, 2016), 97.

8 Lester, 71; Gene Brucker, *Living on the Edge in Leonardo's Florence* (University of California, 2005), 115; Nicholl, 65.

9 Francesco Guicciardini, *Opere Inedite: The Position of Florence at the Death of Lorenzo*, (Bianchi, 1857), 3:82.

10 Paul Robert Walker, *The Feud That Sparked the Renaissance: How Brunelleschi and Ghiberti Changed the Art World* (William Morrow, 2002); Ross King, *Brunelleschi's Dome: The Story of the Great Cathedral of Florence* (Penguin, 2001).

11 Antonio Manetti, *The Life of Brunelleschi*, çev. Catherine Enggass (Pennsylvania State, 1970; ilk kez 1480'larda yayımlanmıştır), 115; Martin Kemp, "Science, Non-science and Nonsense: The Interpretation of Brunelleschi's Perspective", *Art History* 1:2, Haziran 1978, 134.

12 Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance* (Harvard, 2002), 27, 21, 139. Ayrıca *bkz.* Franco Borsi, *Leon Battista Alberti* (Harper & Row, 1975), 7–11.

13 Samuel Y. Edgerton, *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe* (Cornell, 2009); Richard McLanathan, *Images of the Universe* (Doubleday, 1966), 72; Leon Rocco Sinisgalli, *Battista Alberti: On Painting. A New Translation and Critical Edition* (Cambridge, 2011), 3; Grafton, *Leon Battista Alberti*, 124. Sinisgalli'ye göre Alberti eserini İtalyanca günlük konuşma dilinde (Toscana lehçesi) yazmış ve Latince versiyonu bir yıl sonra basılmıştır.

14 Arasse, 38, 43. Arasse, "Trivulzio Kodeksi ve Elyazması B'de gördüğümüz üzere Leonardo, Luigi'nin Latince sözcükler derlemesinin neredeyse yarısını defterine kopyalamıştır," diye belirtir... Trivulzio Kodeksi'nde yer alan liste Valturio'nun De Re Militari kitabının 7-10 arasındaki sayfalarını neredeyse kelimesi kelimesine izler. Trivulzio Kodeksi 1487–90 dolaylarında yazılmıştır.

15 Carmen Bambach, "Leonardo: Left-Handed Draftsman and Writer", Bambach *Master Draftsman* içinde, 50.

16 Bambach, "Leonardo: Left-Handed Draftsman and Writer", 48; Thomas Micchelli, "The Most Beautiful Drawing in the World", *Hyperallergic*, 2 Kasım 2013.

17 Geoffrey Schott, "Some Neurological Observations on Leonardo da Vinci's Handwriting", *Journal of Neurological Science* 42.3 (Ağustos 1979), 321.

18 Cecchi, "New Light on Leonardo's Florentine Patrons", 121; Bramly, 62.

19 Evelyn Welch, *Art and Society in Italy 1300–1500* (Oxford, 1997), 86; Richard David Serros, "The Verrocchio Workshop: Techniques, Production, and Influences", Doktora tezi, University of California, Santa Barbara, 1999.

20 J. K. Cadogan, "Verrocchio's Drawings Reconsidered", *Zeitschrift fikr Kunstgeschichte* 46.1 (1983), 367; Kemp *Marvellous*, 18.

21 Floransalı Senyörlerin 1476 yılında Lorenzo de'Medici'ye heykel için 150 florin ödeme yaptığına dair bir kayıt mevcuttur ancak çoğu uzmana göre heykel aslında 1466 ila 1468 yılları arasında yapılmıştır. *Bkz.* Nicholl, 74; Brown, 8; Andrew Butterfield, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio* (Yale, 1997), 18.

22 Birçok uzman Davut için Leonardo'nun modellik yaptığını düşünmektedir. Buna şüpheyle yaklaşanlar da var ve onlardan biri, Martin Kemp. Kemp'in bana söyledikleri şöyle: "Bu bana romantik bir fantezi gibi geliyor ama elimde kanıt yok! Natüralist unsurlardan yararlandıkları doğru ama yaptıkları heykeller modellerinin "portreleri" olamaz."

22t Türkçe çevirisi için: Giorgio Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, çev. Elif Göktepe, Sel Yayıncılık, 2018.

23 Yuhanna 20:27; Clark, 44.

24 Kim Williams, "Verrocchio's Tombslab for Cosimo de' Medici: Designing with a Mathematical Vocabulary", *Nexus I* içinde (Floransa: Edizioni dell'Erba, 1996), 193.

25 Carlo Pedretti, *Leonardo: The Machines* (Giunti, 2000), 16; Bramly, 72.

26 Pedretti *Commentary*, 1:20; Pedretti, *The Machines*, 18; Paris Ms. G, 84v; Codex Atl., folyo 17v, 879r, 1103v; Sven Dupré, "Optic, Picture and Evidence: Leonardo's Drawings of Mirrors and Machinery", *Early Science and Medicine* 10.2 (2005), 211.

27 Bernard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance* (Putnam, 1909), section 8.

28 Leonardo Treatise/Rigaud, 353; Codex Ash. 1:6b; Notebooks/J. P. Richter, 585.

29 Brown, 82; Carmen Bambach, "Leonardo and Drapery Studies on 'Tela sottilissima di lino'", *Apollo*, 1 Ocak 2004; Jean K. Cadogan, "Linen Drapery Studies by Verrocchio, Leonardo and Ghirlandaio", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), 27–62; Francesca Fiorani, "The Genealogy of Leonardo's Shadows in a Drapery Study", Harvard Center

for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti, Seri No. 29 (Harvard, 2013), 267–73, 840–41; Françoise Viatte, "The Early Drapery Studies", Bambach *Master Draftsman* içinde, 111; Keith Christiansen, "Leonardo's Drapery Studies", *Burlington Magazine* 132.1049 (1990), 572–73; Martin Clayton, Bambach *Master Draftsman* kataloğu üzerine inceleme, *Master Drawings* 43.3 (Sonbahar 2005), 376.

30 Codex Urb., 133r-v; Leonardo Treatise/Rigaud, 178. pasaj; *Leonardo on Painting*, 15.

31 Ernst Gombrich, *The Story of Art* (Phaidon, 1950), 187.

32 Alexander Nagel, "Leonardo and Sfumato", *Anthropology and Aesthetics* 24 (Sonbahar 1993), 7; Leonardo Treatise/Rigaud, 181. pasaj.

33 "Visit of Galeazzo Maria Sforza and Bona of Savoy", *Mediateca Medicea*, http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/Scheda_1471_-_Visita_di_Galeazzo_Maria_Sforza_e_di_Bona_di_Savoia;Nicholl,92.

34 Niccolò Machiavelli, *History of Florence* (Floransa'nın Tarihi) (Dunne, 1901; aslen 1525'te yazılmıştır), 7. kitap, 5. bölüm.

35 Birçok uzman çizimi 1472 dolaylarına tarihlendirir, bence de bu doğrudur, ancak çizim koleksiyonunda bulunduğu British Museum tarafından 1475–80 dolaylarına tarihlendirilmiştir.

36 Martin Kemp & Juliana Barone, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia: Collezioni in Gran Bretagna* (Giunti, 2010), parça 6. Verrocchio'nun atölyesinde yapılan rölyeflerin pek çok versiyonu ve kopyası vardır. Washington, DC, Ulusal Sanat Galerisi'ndeki *Büyük İskender* şu adresten görülebilir: http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43513.html. Bu eserler üzerine bir tartışma için *bkz.* Brown, 72–74, 194nn103 ve 104. Ayrıca *bkz.* Butterfield, *The Sculptures of Andrea Del Verrocchio*, 231.

37 Gary Radke, Leonardo'nun *Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi* heykelinin yapılışına dâhil olduğunu öne sürer. *Bkz.* Gary Radke, ed., *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture* (Yale, 2009); Carol Vogel, "Indications of a Hidden Leonardo", *New York Times*, 23 Nisan 2009; Ann Landi, "Looking for Leonardo", *Smithsonian*, Ekim 2009. Leonardo'nun çizimi ve Verrocchio'nun heykellerinin tarihlendirilmesi ve 1470'li yılların sonunda kimin kimi etkilediğiyle ilgili olarak *bkz.* Brown, 68–72.

38 Javier Berzal de Dios, "Perspective in the Public Sphere", Renaissance Society of America conference, Montreal, 2011; George Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance* (University of Chicago, 1944), 177; Thomas Pallen, *Vasari on Theatre* (Southern Illinois University, 1999), 21.

39 Codex Atl., 75r-v.

40 Paris Ms. B, 83r; Laurenza, 42; Pedretti, *The Machines*, 9; Kemp *Marvellous*, 104.

41 Nicholl, 98.

42 "Io morando dant sono chontento," diye yazmıştı Leonardo. Serge Bramly "dant" sözcüğünün "d'Antonio"nun kısaltması olduğunu düşünenler arasında yer alıyor (84). Carlo Pedretti, Richter'in Leonardo'nun defterlerinin çevirisi üzerine eleştirisinde, bu cümleyi "Jo Morando dant sono contento" ("Ben, Morando d'Antonio, kabul ederim ki") şeklinde çevirip ona bambaşka bir yorum getirir ve bu cümlenin bir sözleşme taslağına ait olduğunu ileri sürer (*Commentary*, 314).

43 Uffizi, Baskılar ve Çizimler Bölümü, no. 8P. Miğferli savaşçı çizimi daha eski tarihli; 1472 dolaylarından olabilir; yukarıya *bkz.* 35 no.lu not.

44 Codex Urb., 5r; *Leonardo on Painting*, 32.

45 Ernst Gombrich, "Tobias and the Angel", *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance* içinde (Phaidon, 1972), 27; Trevor Hart, "Tobit in the Art of the Florentine Renaissance", Mark Bredin, ed., *Studies in the Book of Tobit* içinde (Bloomsbury, 2006), 72–89.

46 Brown, 47–52; Nicholl, 88.

47 Bu argümanın en güçlü David Alan Brown savunur (51). Karşıt bir fikir için *bkz.* Jill Dunkerton, "Leonardo in Verrocchio's Workshop: Re-examining the Technical Evidence", *National Gallery Technical Bulletin* 32 (2011), 4–31: Vaftizci'nin başının üstünde uçan parlak gözlü yırtıcı kuş, Verrocchio'nun keskin doğa gözlemi becerilerini heykellerinin yanı sıra, resimlerinde de konuşturduğunun bir göstergesidir.. Verrocchio'nun ressamlık becerilerini asla hafife almamak gerekir. Bir küratör olarak, *Tobias ve Melek* resmini bir süre himayesinde bulunduran Luke Syson bana, Verrocchio'nun esasen doğa tasvirinde çok iyi olduğunu, köpeği ve balığı onun resmetmiş olabileceğini söyledi.

48 Nicholl, 89.

49 Vasari, 1486. Verrocchio'ya akabinde Pistoia Katedrali için altar resmi sipariş edildi ama o, işin büyük kısmını Lorenzo di Credi'ye havale etti. Jill Dunkerton & Luke Syson, "In Search of Verrocchio the Painter", *National Gallery Technical Bulletin* 31 (2010), 4; Zöllner, 1:18; Brown, 151.

50 Deliller Verrocchio'nun resme 1460'larda başladığını, bir süre sonra üzerinde çalışmayı bıraktığını göstermektedir. 1470'lerin ortalarında resim üzerinde çalışmalar yeniden başladığında, Leonardo manzarayı baştan resmetmiş, İsa'nın bedenini resmetmeyi bitirmiş (peştamal Verrocchio tarafından önceden tamamlanmıştı) ve iki melekten birini çizmiştir. Dunkerton, "Leonardo in Verrocchio's Workshop", 21; Brown, 138, 92; Marani, 65.

51 Codex Ash., 1:5b; Notebooks/J. P. Richter, 595.

52 Clark, 51.

53 Codex Ash., 1:21a; Notebooks/J. P. Richter 236; Janis Bell, "Sfumato and Acuity Perspective", Claire Farago, ed., *Leonardo da Vinci and the Ethics of Style* içinde (Manchester Univ., 2008), 6. bölüm.

54 Codex Arundel, 169a; Notebooks/J. P. Richter, 305.

55 Örneğin *bkz.* Cecil Gould, *Leonardo* (Weidenfeld & Nicolson, 1975), 24. Farklı görüşlerin bir listesi için *bkz.* Brown, 195nn6, 7 ve 8.

56 Zöllner, 1:34; Brown, 64; Marani, 61.

57 Brown, 88. Ayrıca *bkz.* Leonardo'nun "Bir zambak eskizi" çizimi, Windsor, RCIN 912418.

58 Matt Ancell, "Leonardo's *Annunciation* in Perspective", Fiorani & Kim içinde; Lyle Massey, *Picturing Space, Displacing Bodies* (Pennsylvania State, 2007), 42–44.

59 Francesca Fiorani, "The Shadows of Leonardo's *Annunciation* and Their Lost Legacy", Roy Eriksen & Magne Malmanger, ed., *Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance* içinde (Pisa: Fabrizio Serra, 2009), 119; Francesca Fiorani, "The Colors of Leonardo's Shadows", *Leonardo* 41.3 (2008), 271.

60 Leonardo Treatise/Rigaud, 262. pasaj.

61 Jane Long, "Leonardo's Virgin of the Annunciation", Fiorani & Kim içinde.

62 Brown, 122.

63 Codex Ash., 1:7a; Notebooks/J. P. Richter, 367; Leonardo Treatise/Rigaud, 34.

64 Brown, 150.

65 Jennifer Fletcher, "Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra de'Benci", *Burlington Magazine*, no. 1041 (1989), 811; Mary Garrard, "Who Was Ginevra de' Benci? Leonardo's Portrait and Its Sitter Recontextualized", *Artibus et Historiae* 27.53 (2006), 23; John Walker, "Ginevra de'Benci", *Report and Studies in the History of Art* içinde (Washington National Gallery, 1967), 1:32; David Alan Brown, ed., *Virtue and Beauty* (Princeton, 2003); Brown, 101–21; Marani, 38–48.

66 Leonardo, "A Study of a Woman's Hands", Windsor, RCIN 912558; Butterfield, *The Sculptures of Andrea Del Verrocchio*, 90.

67 Andrea Kirsh & Rustin Levenson, *Seeing through Paintings: Physical Examination in Art Historical Studies* (Yale, 2002), 135; Leonardo da Vinci, *Ginevra de' Benci*, ahşap üzerine yağlıboya, National Gallery, Washington, DC, https://www.nga.gov/kids/ginevra.htm.
68 Notebooks/J. P. Richter, 132, 135; Paris Ms. A, 113v; Codex Ash., 1:3a.
69 Brown, 104.

3. KENDİ BAŞINA

1 Louis Crompton, *Homosexuality and Civilization* (Harvard, 2006), 265; Payne, 747.
2 Notebooks/Irma Richter, 271.
3 Notebooks/J. P. Richter, 1383. Jean Paul Richter'in parantez içinde belirttiği tahminine göre Leonardo cümleyi "bir kardeş gibidir," diyerek bitirecekti, Richter burada nezaket göstermiştir. Cümlenin sonunda onu tamamlayan bir sözcük yoktur.
4 Nicholl, 131.
5 Anonimo Gaddiano; Notebooks/Irma Richter, 258; Leonardo, "Sketches and Figures for a Last Supper and a Hydrometer", Louvre Env. No: 2258r.; Zöllner, parça 130, 2:335; Bambach *Master Draftsman*, 325.
6 Anthony Cummings, *The Maecenas and the Madrigalist* (American Philosophical Society, 2004), 86; Donald Sanders, *Music at the Gonzaga Court in Mantua* (Lexington, 2012), 25.
7 Orijinal kaynak: Pedretti *Commentary*, 112; Windsor, RCIN 919009r; Keele *Elements*, 350.
Türkçe çeviri için: Michael White, *Leonardo, İlk Bilgin*, çev. Ahmet Aybars Çağlayan, İnkilap Kitabevi, 2002.
8 Michael Rocke, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence* (Oxford, 1998), 4.
9 Paris Ms. H, 1:12a; Notebooks/J. P. Richter, 1192.
10 Clark, 107.
11 Windsor, RCIN 919030r; Kenneth Keele & Carlo Pedretti, *Corpus of the Anatomical Studies by Leonardo da Vinci: The Queen's Collection at Windsor Castle* (Johnson, 1978), 71v–72r; Keele *Elements*, 350; Notebooks/MacCurdy, 120. pasaj.
12 Patricia Simons, "Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture", *History Workshop* 25 (İlkbahar, 1988), 4.
13 Robert Kiely, *Blessed and Beautiful: Picturing the Saints* (Yale, 2010), 11; James Saslow, *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts* (Viking, 1999), 99.
14 *Saint Sebastian Tied to a Tree*, Hamburger Kunsthalle, Env. No: 21489; Bambach *Master Draftsman*, 342.
15 Scott Reyburn, "An Artistic Discovery Makes a Curator's Heart Pound", *New York Times*, 11 Aralık 2016.
16 Syson, 16. Konuya daha ihtiyatlı yaklaşan bir diğer görüş için *bkz.* Bambach *Master Draftsman*, 323.
17 Clark, 80.
18 Beck, "Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo", 29.
19 Nicholl, 169.
20 Zöllner, 1:60.
21 Leonardo Treatise/Rigaud, 35; Codex Urb., 32v; *Leonardo on Painting*, 200.
22 Leonardo Treatise/Rigaud, 93; Codex Urb., 33v; *Leonardo on Painting*, 36.
23 Michael Kwakkelstein, "Did Leonardo Always Practice What He Preached?", S. U. Baldassarri, ed., *Proxima Studia* içinde (Fabrizio Serra Editore, 2011), 107; Michael Kwakkelstein, "Leonardo da Vinci's Recurrent Use of Patterns of Individual Limbs, Stock Poses

and Facial Stereotypes", Ingrid Ciulisova, ed., *Artistic Innovations and Cultural Zones* içinde (Peter Lang, 2014), 45.

24 Carmen Bambach, "Figure Studies for the *Adoration of the Magi*", Bambach *Master Draftsman* içinde, 320; Bülent Atalay & Keith Wamsley, *Leonardo's Universe* (National Geographic, 2009), 85.

25 Clark, 74; Richard Turner, *Inventing Leonardo* (University of California, 1992), 27; Clark, 124.

26 Francesca Fiorani, "Why Did Leonardo Not Finish the *Adoration of the Magi*?", Moffatt & Taglialagamba içinde, 137; Zöllner, 1:22–35.

27 Melinda Henneberger, "The Leonardo Cover-Up", *New York Times*, 21 Nisan 2002; "Scientific Analysis of the *Adoration of the Magi*", Museo Galileo, http://brunelleschi.imss.fi.it/menteleonardo/emdl.asp?c=13419&k=1470&rif=14071&xsl=1.

28 Alexandra Korey'in Uffizi projesi üzerine sanat tarihçisi Cecilia Frosinini ile yaptığı söyleşi, Art Trav, http://www.arttrav.com/art-history-tools/leonardo-da-vinci-adoration/.

29 *Leonardo on Painting*, 222; Fiorani, "Why Did Leonardo Not Finish the *Adoration of the Magi*?"

30 Larry Feinberg, *The Young Leonardo* (Santa Barbara Museum, 2011), 177 ve Zöllner, 1:58, Meryem'in arkasındaki figürün Yusuf olduğu konusunda hemfikirdir. Kemp *Marvellous*, 46 ve Nicholl, 171, Yusuf'un nihai versiyonda tanımlanması zor olduğunu öne sürenler arasındadır. Nicholl şöyle yazmıştır: "Baba tanımlanmamış, periferide kaybolmuştur. Psikoanalitik bir çözümlemesine karşı çıkılabilir, ama bu göz ardı edilemeyecek kadar sık tekrarlanan bir motif: Leonardo Yusuf'u Kutsal Aile'den hep dışlamaktadır." (Türkçe çeviri için: Charles Nicholl, *Aklın Uçuşları - Leonardo da Vinci*.)

31 *Leonardo on Painting*, 220.

32 Bambach *Master Draftsman*, 54.

33 Codex Atl., 847r.

34 Fiorani, "Why Did Leonardo Not Finish the *Adoration of the Magi*?", 22. Ayrıca *bkz.* Francesca Fiorani & Alessandro Nova, ed., *Leonardo da Vinci and Optics: Theory and Pictorial Practice* (Marsilio Editore, 2013), 265.

35 Carlo Pedretti, "The Pointing Lady", *Burlington Magazine*, no. 795 (Haziran 1969), 338.

36 Kimi uzmanlar, *Kayalıklar Bakiresi*'ndeki pozla olan benzerliği, ceviz panel kullanımı ve kilisenin Milano'dayken yaptığı çizimlerle olan benzerliğinden yola çıkarak, 1480'lerin sonları gibi daha geç bir tarih öne sürmüştür. Ben (Juliana Barone, Martin Clayton, Frank Zöllner ve başka isimler gibi) çizimi 1480 dolaylarında yaptığını ve bunu yıllar içinde, örneğin Milano'dayken ve sonrasında 1510'da anatomi çalışmalarının ardından zaman zaman elden geçirdiğini düşünüyorum. *Bkz.* Syson (Scott Nethersole'un makalesi), 139; Juliana Barone, "Review of *Leonardo da Vinci, Painter at the Court of Milan*", *Renaissance Studies* 27.5 (2013), 28; Luke Syson & Rachel Billinge, "Leonardo da Vinci's Use of Underdrawing in the 'Virgin of the Rocks' in the National Gallery and 'St Jerome' in the Vatican", *Burlington Magazine*, no. 147 (2005), 450.

37 Paris Ms. L, 79r; Notebooks/J. P. Richter, 488; Notebooks/MacCurdy, 184.

38 Windsor, RCIN 919003.

39 Keele & Roberts, 28.

40 Martin Clayton, "Leonardo's Anatomical Drawings and His Artistic Practice", konuşma, 18 Eylül 2015, https://www.youtube.com/watch?v=KLwnN2g2Mqg.

41 Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, ed. Carlo Vecce & Carlo Pedretti (Giunti, 1995), 285b, 286a; Bambach *Master Draftsman*, 328.

42 Frank Zöllner, "The Motions of the Mind in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68 (2005), 23–40; İhtiyar Pliny, *Historia Naturalis*, 35. pasaj.

43 Leon Battista Alberti, *On Painting*, çev. John Spencer (Yale, 1966; aslen 1435'te yazılmıştır), 77; Paul Barolsky, "Leonardo's Epiphany", *Notes in the History of Art* 11.1 (Sonbahar 1991), 18.

44 Codex Urb., 60v; Pietro Marani, "Movements of the Soul", Marani & Fiorio içinde, 223; Pedretti *Commentary*, 2:263, 1:219; Paris Ms. A, 100; *Leonardo on Painting*, 144.

45 Codex Urb., 110r; *Leonardo on Painting*, 144.

46 Orijinal kaynak: Codex Atl., 42v; Kemp *Marvellous*, 66.
Türkçe çeviri için: Michael White, *Leonardo, İlk Bilgin*, çev. Ahmet Aybars Çağlayan, İnkilap Kitabevi, 2002.

47 Kemp *Marvellous*, 67.

48 Codex Atl., 252r; Notebooks/MacCurdy, 65.

49 Nicholl, 154. Söz konusu arkadaş o dönemin gözde şairlerinden olan ve "Il Pistoiese" olarak da bilinen Antonio Cammelli'dir.

50 Windsor, RCIN 912349; Notebooks/J. P. Richter, 1547; Notebooks/MacCurdy, 86.

51 Orijinal kaynak: Windsor, RCIN 912349; Dante, *Inferno* XXIV, çev. Dorothy L. Sayers (Penguin Classics, 1949), 46–51.
Türkçe çeviri için: Dante Alighieri, *İlahi Komedya*, çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yayınları.

52 Vasari, "Pietro Perugino", *Lives of the Most Eminent Painters* içinde.

4. MİLANO

1 Anonimo Gaddiano; Notebooks/Irma Richter, 258.

2 Felix Gilbert, "Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 12 (1949), 101.

3 Codex Atl., 888r; Kemp *Marvellous*, 22. Liste Milano Dükü'nün başını andıran bir çizimi içerdiğinden bu listeyi defterine Milano'ya geldikten sonra geçirdiğini düşünüyorum.

4 David Mateer, *Courts, Patrons, and Poets* (Yale, 2000), 26.

5 Mektup ve muhtemel tarihi hakkındaki tartışmalar için *bkz.* Notebooks/J. P. Richter, 1340; Kemp *Marvellous*, 57; Nicholl, 180; Kemp *Leonardo*, 442; Bramly, 174; Payne, 1349; Matt Landrus, *Leonardo da Vinci's Giant Crossbow* (Springer, 2010), 21; Richard Schofield, "Leonardo's Milanese Architecture", *Journal of Leonardo Studies* 4 (1991); Hannah Brooks-Motl, "Inventing Leonardo, Again", *New Republic*, 2 Mayıs 2012.

6 Codex Atl., 382a/1182a; Notebooks/J. P. Richter, 1340.

7 Ladislao Reti & Bern Dibner, *Leonardo da Vinci, Technologist* (Burndy, 1969); Bertrand Gille, *The Renaissance Engineers* (MIT, 1966).

8 Codex Atl., 139r/49v-b; Zöllner, 2:622.

9 Codex Atl., 89r/32v-a, 1084r/391v-a; Zöllner, 2:622.

10 Roger Bacon, *Letter on the Secret Workings of Art and Nature and on the Vanity of Magic*, 4. bölüm; Domenico Laurenza, *Leonardo on Flight* (Giunti, 2004), 24.

11 Roberto Valturio, *On the Military Arts*, folyo 146v–147r, Bodleian Library, Oxford University, http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~36082~121456?printerFriendly=1.

12 Zöllner, 2:636.

13 Biblioteca Reale, Torino, Env. No: 15583r; Zöllner, 2:638.

14 Codex Atl., 149b-r/53v-b; Zöllner, 2:632.

15 Landrus, *Leonardo da Vinci's Giant Crossbow*, 5 ve çeşitli yerlerde; Matthew Landrus, "The Proportional Consistency and Geometry of Leonardo's Giant Crossbow", *Leonardo* 41.1 (2008), 56; Kemp *Leonardo*, 48.

16 Dennis Simms, "Archimedes' Weapons of War and Leonardo", *British Journal for the History of Science* 21.2 (Haziran 1988), 195.

17 Codex Atl., 157r/56v-a.

18 Vernard Foley, "Leonardo da Vinci and the Invention of the Wheellock", *Scientific American*, Ocak 1998; Vernard Foley vd., "Leonardo, the Wheel Lock, and the Milling Process", *Technology and Culture* 24.3 (Temmuz 1983), 399. Giulio Tedesco Mart 1493'te Leonardo'nun yanında yaşamaya geldi ve Eylül 1494'te Leonardo'nun atölyesinin iki kilidini onardı. Codex Forster 2:88v; Paris Ms. H, 106v; Notebooks/J. P. Richter, 1459, 1460, 1462; *Leonardo on Painting*, 266–67.

19 Pascal Brioist, *Leonard de Vinci, l'homme de Guerre* (Alma, 2013).

20 Paris Ms. I, 32a, 34a; Codex Atl., 22r; Notebooks/J. P. Richter, 1017–18; Notebooks/MacCurdy, 1042.

21 Codex Atl., 64b/197b; Notebooks/J. P. Richter, 1203; Paris Ms. B, 15v, 16r, 36r.

22 Paris Ms. B, 15v, 37v; Notebooks/J. P. Richter, 741, 746, 742; Richard Schofield, "Reality and Utopia in Leonardo's Thinking about Architecture", Marani & Fiorio içinde, 325; Paolo Galluzzi, ed., *Leonardo da Vinci: Engineer and Architect* (Montreal Museum, 1987), 258.

5. LEONARDO'NUN DEFTERLERİ

1 Codex Ash., 1:8a, 2:27; Notebooks/J. P. Richter, 571; Notebooks/Irma Richter, 208.

2 Notebooks/Irma Richter, 301.

3 Lester, 120. Ayrıca *bkz.* Clark, 258; Charles Nicholl, *Traces Remain* (Penguin, 2012), 135.

4 Öğrencisi Francesco Melzi tarafından derlenen sanat üzerine kaleme alınmış yazıları bin paragraftan oluşuyordu; bunların sadece dörtte biri Leonardo'nun günümüze kalmış defter sayfalarından oluşur. Dolayısıyla müsveddelerinin kabaca dörtte üçünün kaybolduğunu varsayabiliriz. Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: Experience, Experiment, and Design*, catalogue for Victoria and Albert Collection (2006), 2.

5 Pedretti *Commentary*.

6 Clark, 110.

7 Windsor, RCIN 912283; Carlo Pedretti, *Studi di Natura* (Giunti Barbera, 1982), 24; Kenneth Clark & Carlo Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* (Phaidon, 1968), giriş; Kemp *Marvellous*, 3–19.

8 Francis Ames-Lewis, "Leonardo's Botanical Drawings", *Achademia Leonardo da Vinci* 10 (1997), 117.

6. SARAY EĞLENDİRİCİSİ

1 *Cennet* gösterisi ilk kez Ferrara'nın Milano'daki elçisi Jacopo Trotti'nin bir raporunda tasvir edilmiştir: "The Party of Leonardo da Vinci's *Paradise* and Bernardo Bellincore (13 Ocak 1490)", *Journal of the Historical Society of Lombard*, quarta series, 1 (1904), 75–89; Bernardo Bellincioni, "Chiamata Paradiso che fece Il Signor Ludovico", ACNR, http://www.nuovaricerca.org/leonardo_inf_e_par/BELLINCIONI.pdf; Kate Steinitz, "Leonardo Architetto Teatrale e Organizzatore di Feste", *Lettura Vinciana* 9 (15 Nisan 1969); Arasse, 227; Bramly, 221; Kemp *Marvellous*, 137, 152; Nicholl, 259.

2 Codex Arundel, 250a; Arasse, 235; Notebooks/J. P. Richter, 674.

3 Codex Atl., 996v; Leonardo da Vinci, "Design for a Stage Setting" (Bir Sahne Dekoru için Tasarım), New York Metropolitan Sanat Müzesi, Aksesyon #17.142.2v, Carmen Bambach'ın notlarıyla; Pedretti *Commentary*, 1:402; Carlo Vecce, "The Sculptor Says", Moffatt & Taglialagamba içinde, 229; Marie Herzfeld, *La Rappresentazione della "Danai" Organizzata da Leonardo* (Raccolta Vinciana XI, 1920), 226–28.

4 Codex Arundel, 231v, 224r; Notebooks/J. P. Richter, 678; Kemp *Marvellous*, 154. Pluton'un Cenneti çizimlerinin tarihlendirilmesi konusunda bir fikir birliği sağlanamamıştır.

5 Codex Atl., 228b/687b; Notebooks/J. P. Richter, 703.
6 Vasari; Anonimo Gaddiano; Emanuel Winternitz, *Leonardo da Vinci as a Musician* (Yale, 1982), 39; Emanuel Winternitz, "Musical Instruments in the Madrid Notebooks of Leonardo da Vinci", *Metropolitan Museum Journal* 2 (1969), 115; Emanuel Winternitz, "Leonardo and Music", Reti *Unknown* içinde, 110.
7 Codex Ash., 1:Cr; Winternitz, *Leonardo da Vinci as a Musician*, 40; Nicholl, 158, 178.
8 Codex Madrid, 2:folyo 75; Winternitz, "Musical Instruments in the Madrid Notebooks of Leonardo da Vinci", 115; Winternitz, "Leonardo and Music", 110; Michael Eisenberg, "Sonic Mapping in Leonardo's *Disegni*", Fiorani & Kim içinde.
9 Codex Arundel, 175r.
10 Codex Atl., 118r.
11 Codex Atl., 355r.
12 Codex Atl., 34r-b, 213v-a, 218r-c; Paris Ms. H, 28r, 28v, 45v, 46r, 104v; Paris Ms. B, 50v; Codex Madrid, 2:76r.
13 Stawomir Zubrzycki, *Viola Organista* internet sitesi, 2002, http://www.violaorganista.com.
14 Winternitz, "Leonardo and Music", 112.
15 Notebooks/J. P. Richter, 10. bölüme giriş yazısı; Zöllner, 2:94, 2:492; Christ Church, Oxford, Env. No: JBS 18r.
16 Christ Church, Oxford; Notebooks/J. P. Richter, 677.
17 Leonardo, "Two Allegories of Envy", 1490–94, Christ Church, Oxford, Env. No: JBS 17r; Zöllner, catalogue #394, 2:494.
18 Leonardo, "The Unmasking of Envy", y. 1494, Musee Bonnat, Bayonne; *Leonardo on Painting*, 241.
19 Windsor, RCIN 912490, 912491, 912492, 912493 ve Windsor'daki diğerleri; Carmen Bambach, "Laughing Man with Busy Hair", "Old Woman with Beetling Brow", Snub-Nosed Old Man", "Old Woman with Horned Dress", "Four Fragments with Grotesque Heads", "Old Man Standing to the Right", "Head of an Old Man or Woman in Profile", hepsi Bambach *Master Draftsman* içinde, 451–65, kopyalar için *bkz.* 678–722; Johannes Nathan, "Profile Studies, Character Heads, and Grotesques", Zöllner içinde, 2:366. Ayrıca *bkz.* Clark and Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 84; Katherine Roosevelt Reeve Losee, "Satire and Medicine in Renaissance Florence: Leonardo da Vinci's Grotesque Drawings", Yüksek lisans tezi, American University, 2015; Ernst Gombrich, "Leonardo da Vinci's Method of Analysis and Permutation: The Grotesque Heads", *The Heritage of Apelles* içinde (Cornell, 1976), 57–75; Michael Kwakkelstein, *Leonardo as a Physiognomist: Theory and Drawing Practice* (Primavera, 1994), 55; Michael Kwakkelstein, "Leonardo da Vinci's Grotesque Heads and the Breaking of the Physiognomic Mould", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54 (1991), 135; Varena Forcione, "Leonardo's Grotesques: Originals and Copies", Bambach *Master Draftsman* içinde, 203.
20 Codex Urb., 13; Notebooks/Irma Richter, 184; Jonathan Jones, "The Marvellous Ugly Mugs", *The Guardian*, 4 Aralık 2002; Clayton, 11; Turner, *Inventing Leonardo*, 158.
21 Notebooks/Irma Richter, 286.
22 Codex Ash., 1:8a; Notebooks/J. P. Richter, 571.
23 Carmen Bambach, Bambach *Master Draftsman* için giriş yazısı, 12; King.
24 Aristoteles, *Prior Analytics (Birinci Çözümlemeler)*, 2:27.
25 Codex Urb., 109v; *Leonardo on Painting*, 147.
26 Codex Urb., 108v–109r; Notebooks/J. P. Richter, 571–72; Notebooks/Irma Richter, 208.

27 Bu yorumlar Kemp *Marvellous*, 146; Nicholl, 263; Clayton, 96; Windsor, RCIN 912495 ile örtüşmektedir.
28 Codex Atl., 1033r/370r-a.
29 Filomena Calabrese, "Leonardo's Literary Writings: History, Genre, Philosophy", Doktora tezi, University of Toronto, 2011.
30 Notebooks/J. P. Richter, 1265, 1229.
31 Notebooks/J. P. Richter, 1237, 1239, 1234, 1241.
32 Notebooks/J. P. Richter, 1297–312.
33 Notebooks/J. P. Richter, 649.
34 Capra *Science*, 26.
35 Nicholl, 219.
36 Codex Atl., 265r, 852r; Notebooks/Irma Richter, 253; Kemp *Marvellous*, 145.
37 Bazı eleştirmenler -örneğin Edward MacCurdy (Notebooks/MacCurdy, 388) – Leonardo'nun 1480'li yıllarda Suriye'ye gerçekten gitmiş olabileceğini ileri sürmektedir ama bunu doğrulayan bir delil yoktur ve esasen bu pek mümkün görünmemektedir.
38 Codex Atl., 393v/145v-b; Notebooks/Irma Richter, 252; Notebooks/J. P. Richter, 1336.
39 Codex Atl., 96v/311r; Notebooks/MacCurdy, 265; Notebooks/J. P. Richter, 1354; Nicholl, 217.

7. ÖZEL HAYAT

1 Paolo Giovio, "A Life of Leonardo", y. 1527, Notebooks/J. P. Richter, gözden geçirilmiş 1939 baskısı içinde, 1:2.
2 Codex Atl., 119v-a/327v; Notebooks/J. P. Richter, 10.
3 Lester, 2014; Nicholl, 43.
4 Notebooks/J. P. Richter, 844; Notebooks/MacCurdy, 84.
5 Paris Ms. H, 60r; Notebooks/MacCurdy, 130.
6 Paris Ms. C, 15b; Notebooks/J. P. Richter, 1458.
7 Leonardo ondan Salai adıyla ilk kez 1494'te bahseder; Paris Ms. H, 2:16v. Bu tabir genellikle "küçük şeytan" olarak çevrilmiştir ancak bunun biraz uyanık, üçkâğıtçı, namussuz misali, biraz kirli ve art niyetli biri gibi bir yan anlamı da mevcuttur. Toscana lehçesine ait "şeytanın bacağı" anlamına gelen bir sözcükten türemiştir. Giacomo'nun ismi bazen Salaì olarak yazılır, bu vurguyla üçüncü bir hece ortaya çıkar ve böylece isim Sa-la-yi diye okunur. Bu isim Luigi Pulci'nin *Il Morgante* adlı -Leonardo'nun da sahip olduğu- bir epik şiirdeki bir iblisten gelir; şiirde bu iblisin ismi *i*'de vurgu olmadan Salai olarak geçer.
8 Pedretti, *Chronology*, 141.
9 Paris Ms. C, 15b; Notebooks/J. P. Richter, 1458; Notebooks/Irma Richter, 291.
10 Codex Atl., 663v/244r; Pedretti *Chronology*, 64; Notebooks/Irma Richter, 290, 291; Bramly, 223, 228; Nicholl, 276.
11 John Garton, "Leonardo's Early Grotesque Head of 1478", Fiorani & Kim içinde; Notebooks/Irma Richter, 289; *Leonardo on Painting*, 220; Codex Urb., 61r-v; Jens Thus, *The Florentine Years of Leonardo and Verrocchio* (Jenkins, 1913).
12 Clark, 121.
13 Uffizi, Floransa, Env. No: 446E; Notebooks/J. P. Richter, 1383.
14 Pedretti *Chronology*, 140.
15 Windsor, RCIN 912557, 912554, 912594, 912596.
16 Leonardo, "Alegorik Haz ve Elem Çizimi", y. 1480, Christ Church Resim Galerisi, Oxford; Notebooks/J. P. Richter, 676; Nicholl, 204.

8. *VITRUVIUS ADAMI*

1 Frances Ferguson, "Leonardo da Vinci and the Tiburio of the Milan Cathedral", Claire Farago, ed., *An Overview of Leonardo's Career and Projects until c. 1500* içinde (Taylor & Francis, 1999), 389; Richard Schofield, "Amadeo, Bramante, and Leonardo and the Tiburio of Milan Cathedral", *Journal of Leonardo Studies* 2 (1989), 68.

2 Ludwig Heydenreich, "Leonardo and Bramante: Genius in Architecture", O'Malley içinde, 125; King, 129; Notebooks/J. P. Richter, 1427; Carlo Pedretti, "Newly Discovered Evidence of Leonardo's Association with Bramante", *Journal of the Society of Architectural Historians* 32 (1973), 224. Nicholl, 309, şiirlere atfedilen farklı nitelikleri tartışır.

3 Bramante'nin yapıtı için birçok farklı tarihlendirme yapılmışsa da geçerli kabul edilen tarih, Milano'da 2015'te yapılan serginin kataloğunda verilen 1486-87 olmuştur (Milano kataloğu, 423).

4 Codex Atl., 270r/730r; Notebooks/Irma Richter, 282; Nicholl, 223.

5 Codex Arundel, 158a; Notebooks/J. P. Richter, 773.

6 Paris Ms. B, 27r; Notebooks/J. P. Richter, 788; Nicholl, 222.

7 Codex Atl., 310r-b/850r; Heydenreich, "Leonardo and Bramante", 139; Schofield, "Amadeo, Bramante, and Leonardo and the Tiburio of Milan Cathedral", 68; Schofield, "Leonardo's Milanese Architecture", 111; Jean Guillaume, "Léonard et Bramante L'emploi des ordres à Milan à la fin du XV e siècle", *Arte Lombarda* 86–87 (1988), 101; Carlo Pedretti, *Leonardo Architect* (Rizzoli, 1985), 42; Francesco P. Di Teodoro, "Leonardo da Vinci: The Proportions of the Drawings of Sacred Buildings in Ms. B", *Architectural Histories* 3.1 (2015), 1.

8 Allen Weller, *Francesco di Giorgio* (University of Chicago, 1943), 366; Pietro Marani, "Leonardo, Francesco di Giorgio e il tiburio del Duomo di Milano", *Arte Lombarda* 62.2 (1982), 81; Pari Rahi, *Ars et Ingenium: The Embodiment of Imagination in Francesco di Giorgio Martini's Drawings* (Routledge, 2015), 45.

9 Teodoro, "Leonardo da Vinci: The Proportions of the Drawings of Sacred Buildings in Ms. B", 9.

10 Lester, 2, 207; Heydenreich, "Leonardo and Bramante", 135.

11 Ludwig Heydenreich & Paul Davies, *Architecture in Italy, 1400–1500* (Yale, 1974), 110.

12 Lester, 11.

13 Indra Kagis McEwen, *Vitruvius: Writing the Body of Architecture* (MIT Press, 2004); Vitruvius, *The Ten Books on Architecture*, çev. Morris Hicky Morgan (Harvard, 1914).

14 Paris Ms. F, 0; Notebooks/J. P. Richter, 1471.

15 Elizabeth Mays Merrill, "The Trattato as Textbook", *Architectural Histories* 1 (2013); Lester, 290; Keele *Elements*, 22; Kemp *Leonardo*, 115; Feinberg, *The Young Leonardo*, 696; Walter Kruft, *History of Architectural Theory* (Princeton, 1994), 57.

16 Paris Ms. A, 55v; Notebooks/J. P. Richter, 929.

17 Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, 3. kitap, 1. paragraf; Morgan çevirisi, 96.

18 Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, 3. kitap, 3. paragraf; Morgan çevirisi, 97.

19 Lester, 201.

20 Paris Ms. C, 15b; Notebooks/J. P. Richter, 1458.

21 Paris Ms. K, 3:29b; Notebooks/J. P. Richter, 1501.

22 Claudio Sgarbi, "A Newly Discovered Corpus of Vitruvian Images", *Anthropology and Aesthetics*, no. 23 (İlkbahar 1993), 31–51; Claudio Sgarbi, "Il Vitruvio Ferrarese, alcuni dettagli quasi invisibili e un autore—Giacomo Andrea da Ferrara", Pierre Gros, ed., *Giovanni Giocondo* içinde (Marsilio, 2014), 121; Claudio Sgarbi, "All'origine dell'Uomo Ideale di Leonardo", *Disegnarecon*, no. 9 (Haziran 2012), 177; Richard Schofield, "Notes

on Leonardo and Vitruvius", Moffatt & Taglialagamba içinde, 129; Toby Lester, "The Other Vitruvian Man?", *Smithsonian*, Şubat 2012.
23 Lester, 208.
24 Codex Urb., 157r; *Leonardo da Vinci on Painting*, ed. Carlo Pedretti (University of California, 1964), 35.
25 Toby Lester röportajı, *Talk of the Nation*, NPR, 8 Mart 2012; Lester, xii, 214.
26 Edward MacCurdy, *The Mind of Leonardo da Vinci* (Dodd, Mead, 1928), 35.

9. AT HEYKELİ

1 Notebooks/Irma Richter, 286; Kemp *Marvellous*, 191.
2 Codex Atl., 328b/983b; Notebooks/J. P. Richter, 1345.
3 Codex Ash, 1:29a; Notebooks/J. P. Richter, 512.
4 Leonardo da Vinci, "The Leg Muscles and Bones of Man and Horse", Windsor, RCIN 912625.
5 Codex Atl., 96v; Codex Triv., 21; Paris Ms. B, 38v.
6 Windsor, RCIN 912285 - RCIN 91327.
7 Evelyn Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan* (Yale, 1995), 201; Andrea Gamberini, ed., *Companion to Late Medieval and Early Modern Milan* (Brill, 2014), 186.
8 Paris Ms. C, 15v; Notebooks/J. P. Richter, 720.
9 Codex Atl., 399r; Kemp *Marvellous*, 194.
10 Bramly, 232.
11 Kemp *Marvellous*, 194.
12 Codex Madrid, 2:157v.
13 Windsor, RCIN 912349.
14 Notebooks/J. P. Richter, 711.
15 Codex Madrid, 2:143, 149, 157; Notebooks/J. P. Richter, 710–11; Windsor, RCIN 912349; Bramly, 234; Kemp *Marvellous*, 194.
16 Codex Atl., 914ar/335v; Notebooks/J. P. Richter, 723.
17 Ercole d'Este'den Giovanni Valla'ya, 19 Eylül 1501.

10. BİLİM İNSANI

1 Codex Atl., 119v/327v; Notebooks/J. P. Richter, 10–11; Notebooks/Irma Richter, 4. Carlo Pedretti açıklamalarında (1:110) bu sayfayı 1490 dolaylarına tarihliyor.
2 Codex Atl., 196b/596b; Notebooks/J. P. Richter, 490.
3 Brian Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy* (Cambridge, 1999), 3; Lotte Hellinga, "The Introduction of Printing in Italy", yayımlanmamış taslak, University of Manchester Library (Manchester Üniversitesi Kütüphanesi), tarihsiz.
4 Konu hakkında daha ayrıntılı bilgi için *bkz.* Nicholl, 209 ve Kemp *Marvellous*, 240.
5 Notebooks/J. P. Richter, 1488, 1501, 1452, 1496, 1448. Vitolone Polonyalı bir bilimci tarafından kaleme alınan optik üzerine bir metindir.
6 Paris Ms. E, 55r; Notebooks/Irma Richter, 8; James Ackerman, "Science and Art in the Work of Leonardo", O'Malley içinde, 205.
7 Paris Ms. A, 47r; Capra *Science*, 156, 162.
8 Daha fazla bilgi için *bkz.* Leopold Infeld, "Leonardo da Vinci and the Fundamental Laws of Science", *Science & Society* 17.1 (Kış 1953), 26–41.
9 Codex Atl., 730r; *Leonardo on Painting*, 256.
10 Codex Atl., 200a/594a; Notebooks/J. P. Richter, 13.
11 Paris Ms. G, 8a; Codex Urb., 39v; Notebooks/J. P. Richter, 19; Pedretti *Commentary*, 114.

12 Capra *Learning*, 5.
13 James S. Ackerman, "Leonardo da Vinci: Art in Science", *Daedalus* 127.1 (Kış 1998), 207.
14 Gopnik, "Renaissance Man".
15 Paris Ms. I, 12b; Notebooks/J. P. Richter, 394.
16 Ryoko Minamino and Masakai Tateno, "Tree Branching: Leonardo da Vinci's Rule versus Biomechanical Models", *PLoS One* 9.4 (Nisan 2014).
17 Codex Atl., 126r-a; Winternitz, "Leonardo and Music", 116.
18 Paris Ms. E, 54r; Capra *Learning*, 277.
19 Windsor, RCIN 919059; Notebooks/J. P. Richter, 805.
20 Windsor, RCIN 919070; Notebooks/J. P. Richter, 818–19.
21 Codex Atl., 124a; Notebooks/J. P. Richter, 246.
22 Paris Ms. H, 1a; Notebooks/J. P. Richter, 232.
23 Codex Ash., 1:7b; Notebooks/J. P. Richter, 491.
24 Codex Ash., 1:9a; Notebooks/J. P. Richter, 507.
25 Codex Atl., 377v/1051v; Notebooks/Irma Richter, 98; Stefan Klein, *Leonardo's Legacy* (Da Capo, 2010), 26.
26 Codex Arundel, 176r.
27 Paris Ms. B, 1:176r, 131r; Codex Triv., 34v, 49v, Codex Arundel, 190v; Notebooks/Irma Richter, 62–63; Nuland, *Leonardo da Vinci*, 47; Keele *Elements*, 106.

II. KUŞLAR VE UÇUŞ

1 Codex Atl. 45r/124r, 178a/536a; Notebooks/J. P. Richter, 374.
2 Laurenza, 10.
3 Laurenza, 8–10; Pallen, *Vasari on Theater*, 15; Paul Kuritz, *The Making of Theater History* (Prentice Hall, 1988), 145; Alessandra Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439–1650: Italian Art and Theatre* (Ashgate, 2014), 31.
4 Codex Atl., 858r, 860r.
5 Uffizi Müzesi, Env. No: 447Ev.
6 Paris Ms. L, 58; Notebooks/Irma Richter, 95.
7 Windsor, RCIN 912657; Notebooks/Irma Richter, 84.
8 Codex on Flight, folyo 17v.
9 Paris Ms. E, 53r; Paris Ms. L, 58v; Notebooks/Irma Richter, 95, 89.
10 Biblioteca Reale (Kraliyet Kütüphanesi), Torino, İtalya. Bir tıpkıbasımı, İngilizce çevirisiyle birlikte, Smithsonian Ulusal Havacılık ve Uzay Müzesi'nin internet sitesinde görülebilir: https://airandspace.si.edu/exhibitions/codex/. Kodeksin yapısına dair bir tartışma için *bkz.* Martin Kemp & Juliana Barone, "What Is Leonardo's Codex on the Flight of Birds About?", Jeannine O'Grody, ed., *Leonardo da Vinci: Drawings from the Biblioteca Reale in Turin* içinde (Birmingham [Ala.] Museum of Fine Arts, 2008), 97.
11 Paris Ms. E, 54r; Notebooks/Irma Richter, 84.
12 Aristoteles, *Movement of Animals* (*Hayvanların Hareketleri Üzerine*), 2. bölüm.
13 Codex on Flight, folyo 1r-2r.
14 Codex Atl., 20r/64r; Notebooks/Irma Richter, 25.
15 Paris Ms. F, 87v; Notebooks/Irma Richter, 87.
16 Codex Atl., 381v/1051v; Notebooks/Irma Richter, 99.
17 Notebooks/Irma Richter, 86.
18 Codex Atl., 79r/215r.
19 Paris Ms. E, 45v; Richard Prum, "Leonardo and the Science of Bird Flight", in O'Grody, *Leonardo da Vinci: Drawings from the Biblioteca Reale in Turin*; Capra *Learning*, 266.

20 Codex Atl., 161/434r, 381v/1058v; Notebooks/Irma Richter, 99.
21 Paris Ms. B, 80r; Laurenza, 45.
22 Paris Ms. B, 88v; Laurenza, 41; Pedretti, *The Machines*, 8.
23 Martin Kemp, "Leonardo Lifts Off", *Nature* 421.792 (20 Şubat 2003).
24 Codex Atl., 1006v; Laurenza, 32.
25 Paris Ms. B, 74v.
26 Codex on Flight, folyo 18v ve arka kapak içi; Notebooks/J. P. Richter, 1428.
27 Codex Atl., 231av.

12. MEKANİK SANATLAR

1 Codex Atl., 8v/30v; Ladislao Reti, "Elements of Machines", Reti *Unknown* içinde, 264; Marco Cianchi, *Leonardo da Vinci's Machines* (Becocci, 1988), 69; Arasse, 11.
2 Codex Madrid, 1:45r.
3 Paris Ms. H, 43v, 44r; Lynn White Jr., *Medieval Technology and Social Change* (Oxford, 1962); Ladislao Reti, "Leonardo da Vinci the Technologist", O'Malley içinde, 67.
4 Paris Ms. A, 30v.
5 Codex Atl., 289r.
6 Paris Ms. H, 80v; Codex Leic., 28v; Reti, "Leonardo da Vinci the Technologist", 75.
7 Paris Ms. B, 33v–34r; Codex Atl., 207v-b, 209v-b; Codex Forster, 1:50v.
8 Codex Atl., 318v; Bern Dibner, "Leonardo: Prophet of Automation", O'Malley içinde, 104.
9 Codex on Flight, 12r.
10 Infeld, "Leonardo da Vinci and the Fundamental Laws of Science", 26.
11 Codex Forster, 1. cilt; Allan Mills, "Leonardo da Vinci and Perpetual Motion", *Leonardo* 41.1 (Şubat 2008), 39; Benjamin Olshin, "Leonardo da Vinci's Investigations of Perpetual Motion", *Icon* 15 (2009), 1. 11 - ... 1. Leonardo'nun içinde bilyeler bulunan en ilgi çekici çarkları Codex Forster, 2:91r ve Codex Atl., 1062r'de yer alır. Hilal şeklinde parçalar içeren çarkları Codex Arundel, 263; Codex Forster, 2:91v, 34v; Madrid, 1:176r'de yer alır. Kollarında ağırlık bulunan çarklar Codex Atl., 778r; Madrid, 1:147r, 148r'de yer alır. Arşimet burguları Codex Atl., 541v; Codex Forster, 1:42v'de yer alır.
12 Codex Atl., 7v-a/147v-a; Reti, "Leonardo da Vinci the Technologist", 87.
13 Codex Madrid, 1:önsöz; Ladislao Reti, "Leonardo on Bearings and Gears", *Scientific American*, Şubat 1971, 101.
14 Valentin Popov, *Contact Mechanics and Friction* (Springer, 2010), 3.
15 Codex Madrid, 1:122r, 176a; Codex Forster, 2:85v; Codex Forster, 3:72r; Codex Atl., 72r; Keele *Elements*, 123; Ian Hutchings, "Leonardo da Vinci's Studies of Friction", *Wear*, 15 Ağustos 2016, 51; Angela Pitenis, Duncan Dowson ve W. Gregory Sawyer, "Leonardo da Vinci's Friction Experiments", *Tribology Letters* 56.3 (Aralık 2014), 509.
16 Codex Madrid, 1:20v, 26r.
17 Ladislao Reti, "The Leonardo da Vinci Codices in the Biblioteca Nacional of Madrid", *Technology and Culture* 84 (Ekim 1967), 437.
18 Cianchi, *Leonardo da Vinci's Machines*, 16.

13. MATEMATİK

1 Paris Ms. G, 95b; Notebooks/J. P. Richter, 1158, 3; James McCabe, "Leonardo da Vinci's De Ludo Geometrico", Doktora tezi, UCLA, 1972.
2 Codex Madrid, 1:75r.
3 Codex Madrid, 2:62r; Keele *Elements*, 158.

4 Codex Atl., 183v-a.
5 Kemp *Leonardo*, 969.
6 Paris Ms. K, 49r.
7 Codex Atl., 228r/104r.
8 King, 164; Lucy McDonald, "And That's Renaissance Magic", *The Guardian*, 10 Nisan 2007; Tiago Wolfram Nunes dos Santos Hirth, "Luca Pacioli and His 1500 Book De Viribus Quantitatis", Doktora tezi, Lizbon Üniversitesi, 2015.
9 Codex Atl., 118a/366a; Notebooks/J. P. Richter, 1444.
10 McCabe, "Leonardo da Vinci's De Ludo Geometrico"; Nicholl, 304.
11 Dan Brown, *The Da Vinci Code* (Doubleday, 2003), 120–24; Gary Meisner, "Da Vinci and the Divine Proportion in Art Composition", *Golden Number*, 7 Temmuz 2014, internette.
12 Paris Ms. M, 66v; Codex Atl., 152v; Capra *Science*, 267; Keele *Elements*, 100.
13 Birçok başka örneğin yanı sıra Codex Arundel, 182v, Codex Atl., 252r, 264r, 471r.
14 McCabe, "Leonardo da Vinci's De Ludo Geometrico".
15 Codex Forster, 1:3r.
16 Windsor, RCIN 919145; Kemp *Marvellous*, 290.
17 Codex Atl., 471.
18 Codex Atl., 124v.
19 McCabe, "Leonardo da Vinci's De Ludo Geometrico", 45.
20 Daireyi bu şekilde kareleştirme bir küpü iki katına çıkarmaktan bile matematiksel olarak daha karmaşık bir iştir. Bunun mümkünatı 1882'ye dek kanıtlanamamıştı. Bunun nedeni pi'nin cebirsel bir irrasyonel sayı olmanın ötesinde bir asal sayı olmasıdır. Rasyonel katsayı içeren herhangi bir polinoma kaynaklık etmez ve bunun karekökünü bir cetvel ve pergelle oluşturmak olanaksızdır.
21 Kemp *Leonardo*, 247; Codex Madrid, 2:12r.
22 Kenneth Clark, "Leonardo's Notebooks", *New York Review of Books*, 12 Aralık 1974.

14. İNSANIN DOĞASI

1 Alberti, *On Painting*, 2. kitap.
2 Codex Urb., 118v; Notebooks/J. P. Richter, 488; *Leonardo on Painting*, 130.
3 Domenica Laurenza, *Art and Anatomy in Renaissance Italy* (Metropolitan Museum of New York, 2012), 8.
4 Laurenza, *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, 9.
5 Windsor, RCIN 919059v; Notebooks/J. P. Richter, 805.
6 Windsor, RCIN 919037v; Notebooks/J. P. Richter, 797.
7 Notebooks/J. P. Richter, 798.
8 Windsor, RCIN 919058v; Clayton & Philo, 58; Keele & Roberts, 47; Wells, 27.
9 Peter Gerrits & Jan Veening, "Leonardo da Vinci's 'A Skull Sectioned': Skull and Dental Formula Revisited", *Clinical Anatomy* 26 (2013), 430.
10 Windsor, RCIN 919057r; Frank Fehrenbach, "The Pathos of Function: Leonardo's Technical Drawings", Helmar Schramm, ed., *Instruments in Arts and Science* içinde (Theatrum Scientarum, 2008), 81; Carmen Bambach, "Studies of the Human Skull", Bambach *Master Draftsman* içinde; Clark, 129.
11 Notebooks/J. P. Richter, 838.
12 Martin Clayton, "Anatomy and the Soul", Marani & Fiorio içinde, 215; Jonathan Pevsner, "Leonardo da Vinci's Studies of the Brain and Soul", *Scientific American Mind* 16: (2005), 84.
13 Windsor, RCIN 912613; Clayton & Philo, 37; Kenneth Keele, "Leonardo da Vinci's 'Anatomia Naturale'", *Yale Journal of Biology and Medicine* 52 (1979), 369. Leonardo'nun

deneyi İskoç hekim Alexander Stuart 1739'da bunu yeniden yapana dek bir daha açıklamalı olarak yapılmadı ve görselleştirilmedi.

14 Martin Kemp, "'Il Concetto dell'Anima' in Leonardo's Early Skull Studies", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), 115.

15 Notebooks/J. P. Richter, 308–59; Zöllner, 2:108.

16 Notebooks/J. P. Richter, 348–59.

17 Notebooks/J. P. Richter, 7. bölüme giriş yazısı.

15. *KAYALIKLAR BAKİRESİ*

1 Leonardo Treatise/Rigaud, 165. pasaj.

2 Benim anlatım şu kaynaklarla uyuşmaktadır: Martin Kemp, "Beyond Compare", *Artforum International* 50.5 (Ocak 2012), 68; Zöllner, 1:223; W. S. Cannell, "The *Virgin of the Rocks*: A Reconsideration of the Documents and a New Interpretation", *Gazette des Beaux-Arts* 47 (1984), 99; Syson, 63, 161, 170; Larry Keith, Ashok Roy vd., "Leonardo da Vinci's *Virgin of the Rocks*: Treatment, Technique and Display", *National Gallery (Londra) Technical Bulletin* 32 (2011); Marani, 137; Louvre and National Gallery (Londra) internet sitesi içerikleri; Vincent Delieuvin ile yaptığım söyleşi. Önce Londra versiyonun yapıldığını öne süren karşıt bir görüş için *bkz.* Tamsyn Taylor, "A Different Opinion", *Leonardo da Vinci and "the Virgin of the Rocks"*, 8 Kasım 2011, http://leonardovirginoftherocks.blogspot.com/. Resimlerin yapılış tarihlerine dair farklı bir görüş için *bkz.* Charles Hope, "The Wrong Leonardo?", *New York Review of Books*, 9 Şubat, 2012. Sipariş ve yasal anlaşmazlıklar incelendiğinde, Hope'a göre, "Gerçek meselenin başka bir şey olduğu anlaşılır; işverenler resmin tamamlanmamış olduğunu söylediğinde kastettikleri, resmin sözleşme koşullarına uygun şekilde tamamlanmamasıydı. Leonardo talep edildiği gibi Meryem'i ve çocuk İsa'yı meleklerle birlikte tasvir etmek yerine, Meryem ile çocuğu bir melek ve Vaftizci Yahya ile birlikte betimlemişti." Hope, "Bu nedenle Paris resminin muhtemelen 1490'larda kiliseden çıkarıldığı ve Londra resminin bunun yerine kullanıldığı ileri sürülmüştür. Ancak belgeler bu olasılığı geçersiz kılar. Belgeler tartışmaya yer vermeyecek şekilde 1483'te sipariş edilen resmin 1508'de hâlâ kilisede olduğunu ortaya koyar. İşverenler bu tarihten önce bu resmi ortadan kaldırsaydı ressamların yeni bir versiyon teslim etmeye yönelik bir sözleşme yükümlülüğü bulunmazdı ve onlara resim için hiçbir ödeme yapılmadı. Aynı şekilde, belgelere göre işverenler resmi Leonardo'ya geri vermemişti. Leonardo ikinci versiyonu yapmak için ilk resme erişmek durumundaydı, bu ancak 1508'de mümkün oldu. Tüm bunlara göre, ilk resim, belli ki Louvre'da olan, 1483 ila 1490 arasında teslim edilmişti ve Londra versiyonunun 1508'den önce yapılmış olması mümkün değildir," diye öne sürer.

3 Regina Stefaniak, "On Looking into the Abyss: Leonardo's *Virgin of the Rocks*", *Journal of Art History* 66.1 (1997), 1.

4 Larry Keith, "In Pursuit of Perfection", Syson içinde, 64; Syson, 162n; Claire Farago, "A Conference on Leonardo da Vinci's Technical Practice", *Leonardo da Vinci Society Newsletter*, no. 38 (Mayıs 2012); Vincent Delieuvin vd., "The Paris *Virgin of the Rocks*: A New Approach Based on Scientific Analysis", Michel Menu, ed., *Leonardo da Vinci's Technical Practice* içinde (Hermann, 2014), 9. bölüm.

5 Michael Thomas Jahosky, "Some Marvelous Thing: Leonardo, Caterina, and the *Madonna of the Rocks*", Yüksek lisans tezi, University of South Florida, 2010; Julian Bell, "Leonardo in London", *Times Literary Supplement* (*Times Edebiyat Eki*), 23 Kasım 2011.

6 Bramly, 106; Capra *Science*, 46.

7 Kemp *Marvellous*, 75; Codex Urb., 67v; Edward J. Olszewski, "How Leonardo Invented Sfumato", *Notes in the History of Art* 31.1 (Sonbahar 2011), 4–9.

8 Ann Pizzorusso, "Leonardo's Geology: The Authenticity of the *Virgin of the Rocks*", *Leonardo* 29.3 (Sonbahar 1996). Ayrıca *bkz.* Ann Pizzorusso, *Tweeting Da Vinci* (Da Vinci Press, 2014); Bas den Hond, "Science Offers New Clues about Paintings by Munch and da Vinci", *Eos* 98 (Nisan 2017).
9 William Emboden, *Leonardo da Vinci on Plants and Gardens* (Timber Press, 1987), 1, 125.
10 Luke Syson ve Rachel Billinge, "Leonardo da Vinci's Use of Underdrawing in the 'Virgin of the Rocks' in the National Gallery and 'St. Jerome' in the Vatican", *Burlington Magazine* 147 (Temmuz 2005), 450; Keith vd., "Leonardo da Vinci's *Virgin of the Rocks*"; Francesca Fiorani, "Reflections on Leonardo da Vinci Exhibitions in London and Paris", *Studiolo revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome* içinde (Somogy, 2013); Larry Keith, "In Pursuit of Perfection", Syson içinde, 64; Kemp, "Beyond Compare", 68; "The Hidden Leonardo", National Gallery (Londra) internet sitesi, https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/learn-about-art/paintings-in-depth/the-hidden-leonardo.
11 John Shearman, "Leonardo's Colour and Chiaroscuro", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 25 (1962), 13.
12 Dalya Alberge, "The Daffodil Code: Doubts Revived over Leonardo's *Virgin of the Rocks* in London", *The Guardian*, 9 Aralık 2014.
13 Pizzorusso, "Leonardo's Geology", 197. National Gallery'nin resmi açıklamasının kopardığı fırtına için *bkz.* Michael Daley, "Could the Louvre's 'Virgin and St. Anne' Provide the Proof That the (London) National Gallery's 'Virgin of the Rocks' Is Not by Leonardo da Vinci?", *ArtWatch UK*, 12 Haziran 2012.
14 Syson, 36.
15 Clark, 204.
16 Kemp *Marvellous*, 274.
17 Keith, "In Pursuit of Perfection", Syson içinde, 64
18 Christine Lin, "Inside Leonardo da Vinci's Collaborative Workshop", *Epoch Times*, 31 Mart 2015; Luke Syson, "Leonardo da Vinci: Singular and Plural", konuşma, New York Metropolitan Sanat Müzesi, 6 Mart 2013; yazarın Syson'la yaptığı söyleşi.
19 Clark, 171; Fra Pietro da Novellara'dan Isabella d'Este'ye, 3 Nisan 1501.
20 Fiorani, "Reflections on Leonardo da Vinci Exhibitions in London and Paris"; Delieuvin.
21 Jonathan Jones, "The *Virgin of the Rocks*: Da Vinci decoded", *The Guardian*, 13 Temmuz 2010.
22 Andrew Graham-Dixon, "The Mystery of Leonardo's Two Madonnas", *The Telegraph* (Londra), October 23, 2011.
23 Çizim pek çok özelliği itibariyle resmedilmiş melekle neredeyse tıpa tıp aynıdır ve çoğu eleştirmene göre bir etüddür. Ancak *Bambach Master Draftsman*'deki bir yazıda (Carlo Pedretti, 96) çalışma bir etüd olarak adlandırılırken, bir diğerinde (Pietro Marani, 160) bunun bir etüt olmadığı ileri sürülür.
24 Clark, 94.

16. MİLANO PORTRELERİ

1 Zöllner, 2:225; Marani, 160; Syson, 86, 95.
2 Syson, 86.
3 Codex Ash., 1:2a; Notebooks/J. P. Richter, 516.
4 Codex Arundel, 64b; Notebooks/J. P. Richter, 830; Codex Forster, 3:158v.
5 Janice Shell ve Grazioso Sironi, "Cecilia Gallerani: Leonardo's *Lady with an Ermine*", *Artibus et Historiae* 13.25 (1992), 47–66; David Alan Brown, "Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book", *Artibus et Historiae* 11.22 (1990), 47–61; Syson, 11;

Nicholl, 229; Gregory Lubkin, *A Renaissance Court: Milan under Galleazzo Maria Sforza* (University of California, 1994), 50.

6 John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance* (Pantheon, 1963), 103; Brown, "Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book", 47.

7 Paris Ms. H, 1:48b, 12a; Notebooks/J. P. Richter, 1263, 1234; Syson, 111.

8 Kemp *Marvellous*, 188; Codex Atl., 87r, 88r.

9 Codex Ash., 1:14a; Notebooks/J. P. Richter, 552; Bell, "Sfumato and Acuity Perspective"; Marani, "Movements of the Soul", 230; Clayton, "Anatomy and the Soul", 216; Jackie Wullschlager, "Leonardo As You'll Never See Him Again", *Financial Times*, 11 Kasım 2011.

10 Bull, "Two Portraits by Leonardo", 67.

11 Shell ve Sironi, "Cecilia Gallerani", 47.

12 Uzmanların çoğu bu kişinin Lucrezia Crivelli olduğunda artık hemfikir ve bu durum, üç saray şairinin böyle bir resme methiyeler düzen soneleriyle de uyumlu gibi duruyor. Ancak, Leonardo'nun Milano resimlerini kapsayan Londra 2011 sergisini düzenleyen Luke Syson katalogta (105), resmin kadının diğer portreleriyle pek benzerlik taşımamasına ve böyle bir resme mutlaka eşlik edecek hiçbir methiye şiirinin olmamasına rağmen, resmedilen kişinin gerçekten de Beatrice d'Este olmasının "olanaksız olmadığını" öne sürer.

13 Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 213; Codex Ash., 2:14v.

14 Bernard Berenson, *North Italian Painters* (Putnam, 1907), 260; Clark, 101.

15 "Head of a Young Girl in Profile to the Left in Renaissance Dress, German School, Early 19th Century", Christie müzayedesi 8812, Lot no 402, 30 Ocak 1998, http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=473187.

16 Peter Silverman röportajı, "Mystery of a Masterpiece" içinde, NOVA/National Geographic/PBS, 25 Ocak 2012; Peter Silverman, *Leonardo's Lost Princess: One Man's Quest to Authenticate an Unknown Portrait by Leonardo da Vinci* (Wiley, 2012), 6. Açık artırmada satılması için resmi gönderen resmin sahibi "güvene dayalı görevin ihlali"nden dolayı Christie's'e dava açtı. Dava zaman aşımından dolayı düştü.

17 Silverman, *Leonardo's Lost Princess*, 8.

18 John Brewer, "Art and Science: A Da Vinci Detective Story", *Engineering & Science* 1.2 (2005); John Brewer, *The American Leonardo* (Oxford, 2009); Carol Vogel, "Not by Leonardo, but Sotheby's Sells a Work for $1.5 Million", *New York Times*, 28 Ocak 2010; Silverman, *Leonardo's Lost Princess*, 44.

19 Silverman, *Leonardo's Lost Princess*, 16.

20 Nicholas Turner, Martin Kemp & Pascal Cotte, *La Bella Principessa* (Hodder & Stoughton, 2010) için giriş yazısı, 16; Nicholas Turner, "Statement concerning the Portrait on Vellum", Lumiere Technology, Eylül 2008, http://www.lumiere-technology.com/images/Download/Nicholas_Turner_Statement.pdf; Silverman, *Leonardo's Lost Princess*, 19.

21 David Grann, "The Mark of a Masterpiece", *New Yorker*, 12 Temmuz 2010.

22 Elisabetta Povoledo, "Dealer Who Sold Portrait Joins Leonardo Debate", *New York Times*, 29 Ağustos 2008.

23 Pascal Cotte, "Further Comparisons with Cecilia Gallerani", Kemp ve Cotte, *La Bella Principessa* içinde, 176.

24 Silverman, *Leonardo's Lost Princess*, 64; "Mystery of a Masterpiece"; Lumiere Technology'nin *La Bella Principessa* resmi üzerinde yaptığı çalışmalar, http://www.lumiere-technology.com.

25 Christina Geddo, "The 'Pastel' Found: A New Portrait by Leonardo da Vinci?", *Artes*, no. 14 içinde (2009), 63; Christina Geddo, "Leonardo da Vinci: The Extraordinary Discovery

of the Last Portrait", konuşma, Société genevoise d'études italiennes Geneva, 2 Ekim 2012.

26 Carlo Pedretti, Alessandro Vezzosi'nin *Leonardo Infinito: La vita, l'opera completa, la modernità* kitabı için yazdığı giriş yazısının özeti, Lumiere Technology, 2008, http://www.lumiere-technology.com/images/Download/Abstract_Pr_Pedretti.pdf.

27 Windsor, RCIN 912505. Kraliyet Koleksiyonu çizimi 1490 dolaylarına tarihliyor.

28 *Bkz.* 21. bölüm.

29 Grann, "The Mark of a Masterpiece"; "Mystery of a Masterpiece"; yazarın Martin Kemp'le yaptığı söyleşi; Silverman, *Leonardo's Lost Princess*, 73.

30 Kemp and Cotte, *La Bella Principessa*, 24; Silverman, *Leonardo's Lost Princess*, 74; Grann, "The Mark of a Masterpiece".

31 Silverman, *Leonardo's Lost Princess*, 103.

32 Kemp ve Cotte, *La Bella Principessa*, 72; Pascal Cotte ve Martin Kemp, "*La Bella Principessa* and the Warsaw Sforziad, 2011", Lumiere Technology, http://www.lumiere-technology.com//news/Study_Bella_Principessa_and_Warsaw_Sforziad.pdf; Martin Kemp, *La Bella Principessa*, sergi kataloğu, Palazzo Ducale, Urbino, 2014; Silverman, *Leonardo's Lost Princess*, 75; Grann, "The Mark of a Masterpiece"; yazarın Kemp'le yaptığı söyleşi.

33 "Mystery of a Masterpiece".

34 Grann, "The Mark of a Masterpiece".

35 Peter Paul Biro, "Fingerprint Examination", Kemp ve Cotte, *La Bella Principessa* içinde, 148.

36 Jeff Israely, "How a 'New' da Vinci Was Discovered", *Time*, 15 Ekim 2009; Helen Pidd, "New Leonardo da Vinci Painting 'Discovered'", *The Guardian*, 13 Ekim 2009; "Fingerprint Unmasks Original da Vinci Painting", CNN, 13 Ekim 2009; "Finger Points to New da Vinci Art", BBC, 13 Ekim 2009; Simon Hewitt, "Fingerprint Points to $19,000 Portrait Being Revalued as £100m Work by Leonardo da Vinci", *Antiques Trade Gazette*, 12 Ekim 2009.

37 Grann, "The Mark of a Masterpiece".

38 Makale baştan sona okumaya değer: Grann, "The Mark of a Masterpiece", www.newyorker.com/magazine/2010/07/12/the-mark-of-a-masterpiece.

39 Barbara Leonard, "Art Critic Loses Libel Suit against the *New Yorker*", *Courthouse News Service*, 8 Aralık 2015.

40 "Mystery of a Masterpiece".

41 "New Leonardo da Vinci *Bella Principessa* Confirmed", Lumiere Technology internet sitesi, 28 Eylül 2011; Cotte ve Kemp, "*La Bella Principessa* and the Warsaw Sforziad"; "Mystery of a Masterpiece".

42 Cotte ve Kemp, "*La Bella Principessa* and the Warsaw Sforziad"; Simon Hewitt, "New Evidence Strengthens Leonardo Claim for Portrait", *Antiques Trade Gazette*, 3 Ekim 2011.

43 Scott Reyburn, "An Art World Mystery Worthy of Leonardo", *New York Times*, 4 Aralık 2015; Katarzyna Krzyzagórska-Pisarek, "*La Bella Principessa*: Arguments against the Attribution to Leonardo", *Artibus et Historiae* 36 (Haziran 2015), 61; Martin Kemp, "Errors, Misconceptions, and Allegations of Forgery", Lumiere Technology, 2015, http://www.lumiere-technology.com/A&HresponseMK.pdf; "Problems with La Bella Principessa, Part III: Dr. Pisarek Responds to Prof. Kemp", *ArtWatch UK*, 2016, artwatch.org.uk/problems-with-la-bella-principessa-part-iii-dr-pisarek-responds-to-prof-kemp/; Martin Kemp, "Attribution and Other Issues", *Martin Kemp's This and That*, 16 Mayıs

2015, martinkempsthisandthat.blogspot.com/; Josh Boswell ve Tim Rayment, "It's Not a da Vinci, It's Sally from the Co-op", *Sunday Times* (Londra), 29 Kasım 2015; Lorena Muñoz-Alonso, "Forger Claims Leonardo da Vinci's *La Bella Principessa* Is Actually His Painting of a Supermarket Cashier", *Artnet News*, 30 Ekim 2015; "Some of the Many Inconsistencies and Dubious Assertions in Greenhalgh's 'A Forger's Tale'", Lumiere Technology, http://www.lumiere-technology.com/Some%20of%20the%20Many%20Inconsistencies.pdf; Vincent Noce, "*La Bella Principessa*: Still an Enigma", *Art Newspaper*, Mayıs 2016, Sanat Eserlerinin Kimliğini Saptama Kongresi'nden, Louwman Müzesi, Lahey, 11 Mayıs 2016.

44 Jonathan Jones, "This Is a Leonardo da Vinci?", *The Guardian*, 30 Kasım 2015.

45 Cotte & Kemp, "*La Bella Principessa* and the Warsaw Sforziad"; yazarın Martin Kemp'le yaptığı söyleşi.

17. SANATIN BİLİMİ

1 Zöllner, 2:108; Monica Azzolini, "Anatomy of a Dispute: Leonardo, Pacioli and Scientific Courtly Entertainment in Renaissance Milan", *Early Science and Medicine* 9.2 (2004), 115.

2 Cennino d'Andrea Cennini, *Il Libro dell'Arte*, çev. Daniel V. Thompson Jr. (Dover, 1933).

3 Carlo Dionisotti, "Leonardo uomo di lettere", *Italia Medioevale e Umanistica* 5 (1962), 209.

4 Claire Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation* (Leiden: Brill Studies, 1992). Kullandığım alıntıların çoğu onun yeni çevirisinden alınmıştır. Leonardo'nun *paragone*si ve resim üzerine tasarladığı incelemesine dair temel kaynak, muhtemelen Melzi tarafından derlenen, Urbinas Kodeksi 1270 olarak bilinen ve Vatikan'da bulunan bir el yazmasıdır. *Paragone* bu incelemenin giriş kısmını oluşturur; özgün hali Paris Elyazması A'da bulunmaktaydı ve kayıp Libro A olarak bilinir, Carlo Pedretti tarafından Urbinas Kodeksi'nde yer alan bölümlere dayanılarak baştan kurgulanmıştır. *Bkz.* aşağıda 12 No'lu not.

5 Codex Ash., 2:19r-v.

6 Orijinal kaynak: Codex Ash., 2:20r; Notebooks/Irma Richter, 189; Notebooks/J. P. Richter, 654.
Türkçe çeviri için: *Leonardo da Vinci, Paragone - Sanatların Karşılaştırması*, çev. Kemal Atakay, Notos, 2015.

7 Codex Urb., 21v.

8 Orijinal kaynak: Codex Urb., 15v.
Türkçe çeviri için: *Leonardo da Vinci, Paragone - Sanatların Karşılaştırması.*

9 Codex Ash., 1:13a, 2:22v; Codex Urb., 66; Notebooks/J. P. Richter, 508; Notebooks/Irma Richter, 172. Ayrıca *bkz.* Kenneth Clark, "A Note on the Relationship of His Science and Art", *History Today*, 1 Mayıs 1952, 303; Kemp *Marvellous*, 145; Martin Kemp, "Analogy and Observation in the Codex Hammer", Mario Pedini, ed., *Studi Vinciani in Memoria di Nando di Toni* içinde (Brescia, 1986), 103.

10 Örnek için *bkz.* Windsor, RCIN 912371.

11 İncelemenin Ludovico Sforza'nın talimatı üzerine yazıldığı iddiasının kaynağı, erken dönem biyografisti Gian Paolo Lomazzo'dur. *Commentary*, 1:76; Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone*, 162.

12 El yazmalarının eksiksiz kronolojisi ve *Resim Üzerine İnceleme*'nin bir tarihçesi için Carlo Pedretti'nin, *İnceleme*'nin Urbinas Kodeksi 1270 olarak bilinen Melzi elyazması ve diğer kodekslerden (Pacioli alıntısı için *bkz.* s. 9) bir versiyonunu yeniden düzenleyen *Leonardo da Vinci on Painting* (University of California, 1964) adlı kitabına bakılabilir. Melzi yararlandığı on sekiz Leonardo el yazmasını listelemişti ancak bunların sadece yedisi günümüze

kalmıştır. El yazmalarının bir karşılaştırması için *Leonardo da Vinci and His "Treatise on Painting"* adlı web sayfasına bakınız, www.treatiseonpainting.org. Ayrıca *bkz.* Claire Farago, *Re-reading Leonardo: The Treatise on Painting across Europe, 1550–1900* (Ashgate, 2009), ve Martin Kemp ile Juliana Barone'nun, "What Might Leonardo's Own Trattato Have Looked Like?" adlı kitabında yer alan makalelere ve Claire Farago'nun "Who Abridged Leonardo da Vinci's Treatise on Painting?" adlı kitabına; Monica Azzolini, "In Praise of Art: Text and Context of Leonardo's 'Paragone' and Its Critique of the Arts and Sciences", *Renaissance Studies* 19.4 (Eylül 2005), 487; Fiorani, "The Shadows of Leonardo's *Annunciation* and Their Lost Legacy", 119; Fiorani, "The Colors of Leonardo's Shadows", 271. Claire Farago, editörün Melzi olup olmadığına dair sorular ortaya atmıştır.

13 Claire Farago, "A Short Note on Artisanal Epistemology in Leonardo's Treatise on Painting", Moffatt & Taglialagamba içinde, 51.

14 Codex Urb., 133r-v; Codex Atl., 246a/733a; Leonardo Treatise/Rigaud, 178. pasaj; *Leonardo on Painting*, 15; Notebooks/J. P. Richter, 111, 121.

15 Leonardo Treatise/Rigaud, 177. pasaj.

16 Notebooks/J. P. Richter 160, 111–18; Nagel, "Leonardo and Sfumato", 7; Janis Bell, "Aristotle as a Source for Leonardo's Theory of Colour Perspective after 1500", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 56 (1993), 100; Codex Atl., 676r; Codex Ash., 2:13v.

17 Jürgen Renn, ed., *Galileo in Context* (Cambridge, 2001), 202.

18 Notebooks/J. P. Richter, 121; Nagel, "Leonardo and Sfumato".

19 Leonardo Treatise/Pedretti, 443. pasaj, 694; Notebooks/J. P. Richter, 49, 47; Bell, "Sfumato and Acuity Perspective"; Carlo Vecce, "The Fading Evidence of Reality: Leonardo and the End", konuşma, University of Durham, 4 Kasım 2015.

20 Leonardo da Vinci, *A Treatise on Painting*, çev. A. Philip McMahon (Princeton, 1956), 1:806 (Urbinas Kodeksi'ne dayanarak); Martin Kemp, "Leonardo and the Visual Pyramid", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 40 (1977); James Ackerman, "Leonardo's Eye", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978).

21 Notebooks/MacCurdy, 224.

22 Leonardo da Vinci, "The Cranial Nerves", Windsor, RCIN 919052; Keele & Roberts, 54.

23 Notebooks/MacCurdy, 253; Rumy Hilloowalla, "Leonardo da Vinci, Visual Perspective and the Crystalline Sphere (Lens): If Only Leonardo Had Had a Freezer", *Vesalius* 10.5 (2004); Ackerman, "Leonardo's Eye", 108. Onun optik çalışmalarına dair daha az alkış tutan değerlendirmeler için *bkz.* David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-kindi to Kepler* (University of Chicago, 1981), 8. bölüm; Dominique Raynaud, "Leonardo, Optics, and Ophthalmology", Fiorani & Nova, *Leonardo da Vinci and Optics* içinde, 293.

24 Codex Atl., 200a/594a; Paris Ms. A, 3a; Notebooks/J. P. Richter, 50, 13.

25 Ackerman, "Leonardo's Eye"; Anthony Grafton, *Cardano's Cosmos* (Harvard, 1999), 57.

26 Codex Urb., 154v; Notebooks/J. P. Richter, 14–16.

27 Notebooks/J. P. Richter, 100, 91, 109.

28 Paris Ms. E., 79b; Notebooks/J. P. Richter, 225; Leonardo Treatise/Rigaud, 309 ve 315. pasajlar; Janis Bell, "Leonardo's prospettiva delle ombre", Fiorani & Nova içinde, *Leonardo da Vinci and Optics*, 79.

29 Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 305.

30 Bell, "Sfumato and Acuity Perspective"; Ackerman, "Leonardo da Vinci: Art in Science", 207; Paris Ms. G, 26v,

31 Leonardo Treatise/Rigaud, 306.

32 Leonardo Treatise/Rigaud, 283, 286; Notebooks/J. P. Richter, 296.

33 Codex Ash., 1:13a; Notebooks/J. P. Richter, 294.

34 Ackerman, "Leonardo's Eye"; Kemp, "Leonardo and the Visual Pyramid", 128.

18. *SON AKŞAM YEMEĞİ*

1 Matteo Bandello, *Tutte le Opere*, ed. Francesco Flora (Mondadori, 1934; ilk kez 1554'te yayımlanmıştır), 1:646; Norman Land, "Leonardo da Vinci in a Tale by Matteo Bandello", *Discoveries* 2006, 1; King, 145; Kemp *Marvellous*, 166.
2 Pinin Brambilla Barcilon & Pietro Marani, *Leonardo's* Last Supper (University of Chicago, 1999), 2.
3 Matthew 26:21.
4 Clark, 149, 153.
5 Matthew 26:22–23; John 13:22.
6 Codex Atl., 137a/415a; Notebooks/J. P. Richter, 593; Marani, "Movements of the Soul", 233.
7 Codex Atl., 383r; Notebooks/J. P. Richter, 593–94.
8 Codex Forster, 2:62v/1v-2r; Notebooks/J. P. Richter, 665–66.
9 Matthew 26:23, 26:25; Mark 22:21; Matthew Landrus, "The Proportions of Leonardo's *Last Supper*", *Raccolta Vinciana* 32 (Aralık 2007), 43.
10 Brown, *The Da Vinci Code*, 263; King, 189.
11 Matthew 26:26–28; Leonardo Steinberg, *Leonardo's Incessant* Last Supper (Zone, 2001), 38; Jack Wasserman, "Rethinking Leonardo da Vinci's *Last Supper*", *Artibus et Historiae* 28.55 (2007), 23; King, 216. Charles Hope "The Last 'Last Supper'" başlıklı yazısında (*New York Review of Books*, 9 Ağustos 2001), Leonardo'nun Komünyon (ekmek ve şarap) ayinini tasvir etmeyi amaçladığını savunan Steinberg'e ve diğer kişilere karşı çıkar: "Leonardo Komünyon ayininin ayrılmaz bir parçası olan ve bu ayinin tasvirlerinde sıkça yer alan şarap kadehini kullanmaktan kaçınmıştı. Masa meyveler, ekmek ve şarap bardaklarıyla doludur, İsa'nın elinin bunların yakınlarında olması beklenirdi; ancak Rönesans Hıristiyanlarının Komünyon ayinini yarısı içilmiş kulpsuz bir şarap bardağıyla ilişkilendireceğine inanmak zordur. Her hâlükârda, malum nedenlerle altar panolarında sıklıkla tasvir edilen ekmek ve şarap ayini teması, bir manastır yemekhanesi için uygun görülmemişti."
12 Notebooks/J. P. Richter, 55; King, 142.
13 Notebooks/J. P. Richter, 100, 91, 109.
14 Notebooks/J. P. Richter, 545.
15 Lillian F. Schwartz, "The Staging of Leonardo's *Last Supper*: A Computer-Based Exploration of Its Perspective", *Leonardo*, ek yayın, 1988, 89–96; Kemp *Leonardo*, 1761; Kemp *Marvellous*, 182.
16 Ernst Gombrich, "Paper Given on the Occasion of the Dedication of *The Last Supper* (after Leonardo)", Magdalen College, Oxford, 10 Mart 1993 (Goethe'den yaptığı çeviriyi içerir); Kemp, *Marvellous*, 186; John Varriano, "At Supper with Leonardo", *Gastronomica* 8.1 (2014).
17 Barcilon & Marani, *Leonardo's* Last Supper, 327; Claire J. Farago, "Leonardo's *Battle of Anghiari*: A Study in the Exchange between Theory and Practice", *Art Bulletin* 76.2 (Haziran 1994), 311; Pietro Marani, *The Genius and the Passions: Leonardo's Last Supper* (Skira, 2001).
18 Alessandra Stanley, "After a 20-Year Cleanup, a Brighter, Clearer 'Last Supper' Emerges", *New York Times*, 27 Mayıs 1999; Hope, "The Last 'Last Supper'".
19 Michael Daley, "The Perpetual Restoration of Leonardo's *Last Supper*", 2. bölüm, *ArtWatch UK*, 14 Mart 2012; Barcilon & Marani, *Leonardo's Last Supper*, 341.

19. KİŞİSEL ÇALKANTILAR

1 Codex Forster, 3:88r; Notebooks/J. P. Richter, 1384. Richter'in de aralarında bulunduğu bazı uzmanlar Caterina'nın bir hizmetçi olduğunu düşünüyorlar; yakın tarihli araştırmalar

onun Leonardo'nun annesi olduğuna dair, "Floransalı Caterina" adına düzenlenmiş hastane ölüm tutanağı gibi, kanıtlar sunuyor. *Bkz.* Angelo Paratico, *Beyond Thirty-Nine*, blog, 18 Mayıs 2015; Vanna Arrighi, Anna Bellinazzi & Edoardo Villata, *Leonardo da Vinci: La vera immagine. Documenti E Testimonianze Sulla Vita E Sull'opera* (Giunti, 2005), 79.

2 Codex Forster, 3:74v, 88v; Notebooks/J. P. Richter, 1517; Bramly, 242; Nicholl, 536.
3 Arrighi vd., *Leonardo da Vinci: La vera immagine.*
4 Codex Forster, 2:95a; Notebooks/J. P. Richter, 1522.
5 Notebooks/J. P. Richter, 1523.
6 Bramly, 243.
7 Patrizia Costa, "The Sala Delle Asse in the Sforza Castle", Yüksek lisans tezi, University of Pittsburgh, 2006. Renovasyonu yapılan odalar ziyaretçi ve araştırmacılara açıktır.
8 MacCurdy, *The Mind of Leonardo da Vinci*, 35.
9 Codex Atl., 335v; MacCurdy, *The Mind of Leonardo da Vinci*, 25; Notebooks/J. P. Richter, 1345.
10 Codex Atl., 866r/315v; Notebooks/J. P. Richter, 1345.
11 Codex Atl., 323v; Notebooks/Irma Richter, 302; Notebooks/J. P. Richter, 1346; Pedretti *Commentary*, 2:332.
12 Codex Atl., 243a/669r; *Leonardo on Painting*, 265; Notebooks/J. P. Richter, 1379.

20. YENİDEN FLORANSA

1 Codex Atl., 638bv; Bramly, 313.
2 Codex Leic., 22b.
3 Codex Madrid, 2:4b; Pedretti *Commentary*, 2:332.
4 Codex Arundel, 229b; Notebooks/J. P. Richter, 1425, 1423; Notebooks/Irma Richter, 325.
5 Codex Madrid, 2:4b; Codex Atl., 312b/949b.
6 Floransa'da Biblioteca Medicea Laurenziana'dadır.
7 Julia Cartwright, *Isabella d'Este* (Dutton, 1905), 15.
8 Cartwright, *Isabella d'Este*, 92, 150; Brown, "Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book", 47.
9 Brown, "Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book", 49; Shell & Sironi, "Cecilia Gallerani", 48.
10 Brown, "Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book", 50.
11 Tüm mektuplar, İtalyanca olarak ve İngilizce çevirileriyle birlikte Francis Ames-Lewis'in, *Isabella and Leonardo* (Yale, 2012), 223–40'da yer alır ve kitabın 4. ve 6. bölümlerinde irdelenmiştir. Mektuplar ve aynı hikâye ayrıca Cartwright, *Isabella d'Este*, 92; Nicholl, 326–36'da da yer alır. Nicholl mektupları baştan çevirmiştir ve hikâyenin tüm aşamalarını kapsamlı şekilde anlatır.
12 Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo*, 109. Titian Isabella'nın daha önden görünümlü iki portresini resmetti ancak bunlar 1529 ile 1534'te tamamlanabildi.
13 Isabella d'Este'den Pietro da Novellara'ya, Mart 1501.
14 Pietro da Novellara'dan Isabella d'Este'ye, 14 Nisan 1501.
15 Manfredo de' Manfredi'den Isabella d'Este'ye, 31 Temmuz 1501.
16 Isabella d'Este'den Leonardo'yla Angelo del Tovaglia'ya, 14 Mayıs 1504.
17 Aloisius Ciocca'dan Isabella d'Este'ye, 22 Ocak 1505.
18 Alessandro Amadori'den Isabella d'Este'ye, 3 Mayıs, 1506.
19 Pietro da Novellara'dan Isabella d'Este'ye, 14 Nisan 1501; Nicholl, 337; Cristina Acidini, Roberto Bellucci & Cecilia Frosinini, "New Hypotheses on the *Madonna of the Yarnwinders* Series", Michel Menu, ed., *Leonardo da Vinci's Technical Practice: Paintings, Drawings and Influence, Proceedings of the Charisma Conference* içinde (Paris: Hermann), 114–25.

İlk versiyonlardan ya da bilinen kopyalardan hiçbirinde İsa'nın ayaklarının dibinde iplik sepeti gösterilmemektedir.

20 Martin Kemp & Thereza Wells, *Leonardo da Vinci's* Madonna of the Yarnwinder (National Gallery of Scotland, 1992); Martin Kemp, "The *Madonna of the Yarn Winder* in the Buccleuch Collection Reconsidered in the Context of Leonardo's Studio Practice", Pietro Marani & Maria Teresa Fiorio, ed., *I Leonardeschi a Milano: Fortuna e collezionismo* içinde (Milano, 1991), 35–48; Acidini vd., "New Hypotheses on the *Madonna of the Yarnwinders* Series", 114.

21. AZİZE ANNA

1 Pietro da Novellara'dan Isabella d'Este'ye, 3 Nisan 1501; Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo*, 224; Nicholl, 333.

2 Delieuvin. Fransızca baskısında "l'ultime chef d'oeuvre" ifadesi yer alır, bu aynı zamanda "en büyük başyapıt" anlamına da gelir. Katalog Leonardo'nun çizimleri, resimleri ve bunlardan yapılan kopyaların tarih sırası için iyi bir rehberdir.

3 Burlington House kartonunun muhtemelen 1501 tarihli çizimden sonra yapılmış olduğunu düşünenler arasında olanlar: Arthur Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci* (Harcourt, 1945), 102; Arthur Popham & Philip Pouncey, *Italian Drawings in the British Museum* (British Museum, 1950); Clark, 164; Pedretti *Chronology*, 120; Nicholl, 334, 424; Eric Harding, Allan Braham, Martin Wyld & Aviva Burnstock, "The Restoration of the Leonardo Cartoon", *National Gallery Technical Bulletin* 13 (1989), 4. Ayrıca *bkz.* Virginia Budny, "The Sequence of Leonardo's Sketches for *The Virgin and Child with Saint Anne and Saint John the Baptist*", *Art Bulletin* 65.1 (Mart 1983), 34; Johannes Nathan, "Some Drawing Practices of Leonardo da Vinci: New Light on the St. Anne", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in* Florenz 36.1 (1992), 85.

4 Bu kenar notu ilk olarak Armin Schiechter tarafından Heidelberg Üniversitesi'nin Kütüphanesi'ndeki kitapları içeren bir serginin 2005 tarihli kataloğunda yayımlandı. *Bkz.* Jill Burke, "The Bureaucrat, the Mona Lisa, and Leaving Things Rough", Leonardo da Vinci Society Newsletter, Mayıs 2008.

5 Jack Wasserman, "The Dating and Patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon", *Art Bulletin* 53.3 (Eylül 1971), 312; Luke Syson, "The Rewards of Service", Syson içinde, 44.

6 Delieuvin, 49, 56; Louvre basın bülteni, 1 Aralık 2011; yazarın Delieuvin'le yaptığı söyleşi, 2016.

7 Fiorani, "Reflections on Leonardo da Vinci Exhibitions in London and Paris".

8 Kopya Resta-Esterházy Kartonu adıyla biliniyordu. II. Dünya Savaşı sırasında Budapeşte'de ortadan kayboldu. Günümüze ulaşan fotoğrafları ve kopyaları mevcuttur. Delieuvin, 108.

9 Sigmund Freud, *Leonardo da Vinci, and a Memory of His Childhood* (Norton, 1990), 72.

10 Codex Arundel, 138r.

11 Yazarın Delieuvin'le yaptığı söyleşi.

12 Clark, 217.

22. KAYBOLAN VE BULUNAN TABLOLAR

1 Barbara Hochstetler Meyer, "Leonardo's Hypothetical Painting of Leda and the Swan", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 34.3 (1990), 279.

2 Kemp *Marvellous*, 265; Zöllner, 1:188, 1:246; Nicholl, 397.

3 Martin Kemp, "Sight and Sound", *Nature* 479 (Kasım 2011), 174; Andrew Goldstein, "The Male *Mona Lisa*?", *Blouin Artinfo*, 17 Kasım 2011; Kemp *Leonardo*, 208; Milton Esterow, "A Long Lost Leonardo", *Art News*, 15 Ağustos 2011; Syson, 300; Scott Reyburn & Robert Simon, "Leonardo da Vinci Painting Discovered", PR Newswire, 7 Temmuz 2011.

4 Graham Bowley & William Rashbaum, "Sotheby's Tries to Block Suit over a Leonardo Sold and Resold at a Big Markup", *New York Times*, 8 Kasım, 2016; Sam Knight, "The Bouvier Affair", *New Yorker*, 8 Şubat 2016.

5 Paris Ms. D, 1507 dolaylarında yazılmıştır.

6 André J. Noest, "No Refraction in Leonardo's Orb"ve Martin Kemp'in yanıtı, *Nature* 480 (22 Aralık 2011), 457. Noest cüppe ve bedende biçimsel çarpıklık olmamasına doğru bir yaklaşımla işaret eder; ancak küreye dokunan avcun benzer bir çarpıklığa uğrayacağını söylerken yanıldığını düşünüyorum.

23. CESARE BORGIA

1 Rafael Sabatini, *The Life of Cesare Borgia* (Stanley Paul, 1912), 311; Machiavelli, *The Prince* (*Prens*), 7. bölüm.

2 Paul Strathern, *The Artist, the Philosopher, and the Warrior: The Intersecting Lives of Da Vinci, Machiavelli, and Borgia and the World They Shaped* (Random House, 2009), 83–90. (Kardinal Genç Ardicino Della Porta birkaç yıl öncesinde istifa etmeye yeltenmiş ama geri dönmüştür.)

3 Ladislao Reti, "Leonardo da Vinci and Cesare Borgia", *Viator*, Ocak 1973, 333; Strathern, *The Artist, the Philosopher, and the Warrior*, 1, 59; Nicholl, 343; Roger Masters, *Fortune Is a River* (Free Press, 1998), 79.

4 Paris Ms. L, 1b; Paris Ms. B, 81b; Notebooks/J. P. Richter, 1416, 1117.

5 Strathern, *The Artist, the Philosopher, and the Warrior*, 112.

6 Codex Arundel, 202b; Notebooks/J. P. Richter, 1420. Hayli tuhaf, merak uyandırıcı ve hatta manidar bir şekilde, Leonardo'nun defterlerinde başka hiçbir zaman Cesare Borgia'nın bahsi geçmez.

7 Bramly, 324.

8 Codex Atl., 121v/43v-b; Kemp *Marvellous*, 225; Strathern, *The Artist, the Philosopher, and the Warrior*, 138.

9 Strathern, *The Artist, the Philosopher, and the Warrior*, 138; Codex Atl., 43v, 48r.

10 Paris Ms. L, 78a; Notebooks/J. P. Richter, 1048.

11 Paris Ms. L, 66b; Notebooks/J. P. Richter, 1044, 1047; Codex Atl., 3, 4.

12 Paris Ms. L, 47a, 77a; Notebooks/J. P. Richter, 1043, 1047.

13 Paris Ms. L, 72r; Notebooks/J. P. Richter, 1046.

14 Nicholl, 348.

15 Codex Atl., 22a/69r; ayrıca *bkz.* 71v.

16 Klein, *Leonardo's Legacy*, 91; Nicholl, 349; Codex Atl., 133r/48r-b; Paris Ms. L, 29r.

17 Strathern, *The Artist, the Philosopher, and the Warrior*, 163.

18 Windsor, RCIN 912284.

19 Codex Atl., f.1.r.

20 Codex Atl., 1.1r; Laurenza, 231; Schofield, "Notes on Leonardo and Vitruvius", 129; Klein, *Leonardo's Legacy*, 91; Keele *Elements*, 134.

21 Machiavelli, *The Prince*, ch. 7.

22 Paris Ms. L, 33v; Notebooks/J. P. Richter, 1039; Notebooks/Irma Richter, 320.

23 Strathern, *The Artist, the Philosopher, and the Warrior*, 105.

24. HİDROLİK MÜHENDİSİ

1 Claudio Giorgione, "Leonardo da Vinci and Waterways in Lombardy", UCLA konuşması, 20 Mayıs 2016.
2 Carlo Zammattio, *Leonardo the Scientist* (Londra, 1961), 10.
3 Masters, *Fortune Is a River*, 102.
4 Şimdiki adı Rocca della Verruca, Pisa'nın kuzeyindeki Castello della Verrucola ile karıştırılmamalıdır. *Bkz.* Carlo Pedretti, "La Verruca", *Renaissance Quarterly* 25.4 (Kış 1972), 417.
5 Pier Francesco Tosinghi'den Floransa Cumhuriyetine, 21 Haziran 1503, Pedretti, "La Verruca" içinde, 418; Masters, *Fortune Is a River*, 95; Nicholl, 358.
6 Floransa meclisi Signoria'nın muhasebe defteri, 26 Temmuz 1503, Masters, *Fortune Is a River* içinde, 96.
7 Codex Leic., 13a; Notebooks/J. P. Richter, 1008.
8 Codex Atl., 4r/1v-b (makine çizimi) ve 562r/210r-b; Nicholl, 358; Strathern, *The Artist, the Philosopher, and the Warrior*, 318; Kemp *Marvellous*, 224; Masters, *Fortune Is a River*, 123; Codex Madrid, 2:22v.
9 Machiavelli'den Colombino'ya, 21 Eylül 1504; Strathern, *The Artist, the Philosopher, and the Warrior*, 320; Nicholl, 359; Masters, *Fortune Is a River*, 132.
10 Codex Atl., 127r/46r-b; Notebooks/J. P. Richter, 774, 1001.
11 Windsor, RCIN 912279. Ayrıca *bkz.* diğer haritalar: RCIN 912678, 912680, 912683.
12 Leonardo, "A Map of the Valdichiana", Windsor, RCIN 912278; Notebooks/J. P. Richter, 1001; Pedretti *Commentary*, 2:174.
13 Kemp *Marvellous*, 225; Codex Atl., 121v, 133r; Codex Madrid, 2:125r.
14 Paris Ms. F, 13 r-v, 15r–16r; Codex Arundel, 63v; Reti, "Leonardo da Vinci the Technologist", 90.
15 Codex Madrid, 2:125r.

25. MICHELANGELO VE KAYBEDİLEN *SAVAŞLAR*

1 Jonathan Jones, *The Lost Battles: Leonardo, Michelangelo, and the Artistic Duel That Defines the Renaissance* (Knopf, 2010); Michael Cole, *Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure* (Yale, 2104); Paula Rae Duncan, "Michelangelo and Leonardo: The Frescoes for the Palazzo Vecchio", Yüksek lisans tezi, University of Montana, 2004; Clark, 198.
2 Codex Atl., 74rb-vc/202r; Notebooks/J. P. Richter, 669.
3 Codex Ash., 30v–31r; Notebooks/J. P. Richter, 601.
4 Günther Neufeld, "Leonardo da Vinci's *Battle of Anghiari*: A Genetic Reconstruction", *Art Bulletin* 31.3 (Eylül 1949), 170–183; Farago, "Leonardo's *Battle of Anghiari*"; Claire J. Farago, "The *Battle of Anghiari*: A Speculative Reconstruction of Leonardo's Design Process", *Achademia Leonardi Vinci* 9 (1996), 73–86; Barbara Hochstetler Meyer, "Leonardo's *Battle of Anghiari*: Proposals for Some Sources and a Reflection", *Art Bulletin* 66.3 (Eylül 1984), 367–82; Cecil Gould, "Leonardo's Great Battlepiece: A Conjectural Reconstruction", *Art Bulletin* 36.2 (Haziran 1954), 117–29; Paul Joannides, "Leonardo da Vinci, Peter Paul Rubens, Pierre-Nolasque Bergeret and the Fight for the Standard", *Achademia Leonardo da Vinci* 1 (1988), 76–86; Kemp *Marvellous*, 225; Jones, *The Lost Battles*, 227.
5 Codex Ash., 2:30v; Kemp *Marvellous*, 235.
6 Codex Madrid, 2:2.
7 Jones, *The Lost Battles*, 138.
8 Windsor, RCIN 912326.
9 "Muhteşem ve Yüce Signoria, Özgürlüğün öncüleri ve Floransa Halkı'nın Sancaktarı" tarafından hazırlanan sözleşme, 4 Mayıs 1504.

10 Cole, *Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure*, 31.
11 Codex Madrid, 2:1r; Anna Maria Brizio, "The Madrid Notebooks", *The UNESCO Courier*, Ekim 1974, 36.
11t Türkçe çeviri için: Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*.
12 Aktaran Anonimo Gaddiano. Ayrıca *bkz.* Notebooks/Irma Richter, 356; Nicholl, 376, 380.
13 Martin Gayford, "Was Michelangelo a Better Artist Than Leonardo da Vinci?", *The Telegraph*, 16 Kasım 2013; Martin Gayford, *Michelangelo: His Epic Life* (Penguin, 2015), 252; Miles Unger, *Michelangelo: A Life in Six Masterpieces* (Simon & Schuster, 2014), 112.
14 Bramly, 343.
15 Toplantının notlarını baharat tüccarı ve vakanüvist Luca Landucci tutmuştur. Saul Levine, "The Location of Michelangelo's *David*: The Meeting of January 25, 1504", *Art Bulletin* 56.1 (Mart 1974), 31–49; Rona Goffen, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian* (Yale, 2002), 124; N. Randolph Parks, "The Placement of Michelangelo's *David*: A Review of the Documents", *Art Bulletin* 57.4 (Aralık 1975), 560–70; John Paoletti. *Michelangelo's* David (Cambridge, 2015), 345; Nicholl, 378; Bramly, 343.
16 Windsor, RCIN 912591; Jones, *The Lost Battles*, 82; Jonathan Jones, "Leonardo and the Battle of Michelangelo's Penis", *The Guardian*, 16 Kasım 2010; David M. Gunn, "Covering David", Monash University, Melbourne, Avustralya, Temmuz 2001, www.gunnzone.org/KingDavid/CoveringDavid.html. Leonardo'nun Windsor yaprağındaki eskizi (ve aynı yaprağın arkasında yaptığı çok benzer eskiz) Michelangelo'nun *Davut*'unun duruşunu yakinen andırır. Leonardo son derece belli belirsiz bir şekilde dizginlenmiş bir denizatına benzer bir şey çizmiştir, belki de bu figürü bir Neptün'e dönüştürmeyi düşünüyordu.
17 Windsor, RCIN 912594.
18 Bambach *Master Draftsman*, katalog kayıt no. 101v–r ve 102, 538–48; "Studies for Hercules Holding a Club Seen in Frontal and Rear View", New York Metropolitan Sanat Müzesi, Aksesyon #2000.328a,b.
19 Anton Gill, *Il Gigante: Michelangelo, Florence, and the* David (St. Martin's, 2004), 295; Victor Coonin, *From Marble to Flesh: The Biography of Michelangelo's* David (Florentine Press, 2014), 90–93; Jones, *The Lost Battles*, 82.
20 Goffen, *Renaissance Rivals*, 143.
21 Jones, *The Lost Battles*, 186.
22 Buna bir diğer önemli istisna Botticelli'dir.
23 Codex Madrid, 2:128r; Paris Ms. L, 79r; Notebooks/J. P. Richter, 488.
24 Paris Ms. G, 5b; Notebooks/J. P. Richter, 503; Clark, 200.
25 Codex Urbina, 61r.
26 Leonardo Treatise/Rigaud, 40. pasaj; Claire Farago, *Leonardo's Treatise on Painting: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas* (Brill, 1992), 273. Farago yeni bir çeviri ve eleştirel bir yorum sunar ve s. 403'te bu pasajın tarihlendirilişini ele alır. *Paragone*'nin 20. ve 41. bölümlerinde Leonardo'nun benzer açıklamaları mevcuttur.
27 Michelangelo, "To Giovanni Da Pistoia When the Author Was Painting the Vault of the Sistine Chapel" (1509), Andrew Graham-Dixon, *Michelangelo and the Sistine Chapel* içinde (Skyhorse, 2009), ii, 65; farklı bir çeviriyle Joel Agee, *New York Review of Books* içinde, 19 Haziran 2014; farklı bir çeviriyle Gail Mazur, Poetry Foundation içinde, http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/57328.
28 Gayford, *Michelangelo*, 251; Unger, *Michelangelo*, 117.
29 Cole, *Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure*, 17, 34, 77 ve çeşitli yerlerde.
30 John Addington Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti* (Nimmo, 1893), 129, 156.

31 Rab Hatfield, *Finding Leonardo* (Florentine Press, 2007); "Finding the Lost da Vinci", *National Geographic*, Mart 2012, nationalgeographic.com/explorers/projects/lost-da-vinci/.
32 Farago, "Leonardo's *Battle of Anghiari*", 312; Kemp *Marvellous*, 224; Bramly, 348.
33 Farago, "Leonardo's *Battle of Anghiari*", 329.
34 Clark, 198.
35 *The Life of Benvenuto Cellini, Otobiyografi*, internette pek çok versiyonu mevcuttur.
36 Jones, *The Lost Battles*, 256.

26. MİLANO'YA DÖNÜŞ

1 Codex Atl., 70b/208b; Notebooks/J. P. Richter, 1526, 1373.
2 Codex Arundel, 272r; Notebooks/J. P. Richter, 1372. Piero'nun yaşının belgelenişi için *bkz.* Richter'in dipnotu.
3 Beck, "Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo", 29; Bramly, 356.
4 Soderini letter, October 9, 1506, in Farago, "Leonardo's *Battle of Anghiari*", 329; Nicholl, 407.
5 Orijinal kaynak: Charles d'Amboise'ın mektubu, 16 Aralık 1506; Eugène Müntz, *Leonardo da Vinci* (Parkstone, 2012; Fransızca orijinal baskısı 1898), 2:197; Nicholl, 408. Türkçe çeviri için: Charles Nicholl, *Aklın Uçuşları - Leonardo da Vinci.*
6 Floransa elçisi Francesco Pandolfino, 7 Ocak 1507; Müntz, *Leonardo da Vinci*, 2:200; Kemp *Marvellous*, 209.
7 Kral 24 Mayıs 1507'de gelmiştir, bazı kaynaklarda belirtildiği üzere Nisan ayında değil. Nicholl, 409; Ella Noyes, *The Story of Milan* (Dent, 1908), 380; Arthur Tilley, *The Dawn of the French Renaissance* (Cambridge, 1918), 122.
8 Julia Cartright, "The Castello of Milan", *Monthly Review*, Ağustos 1901, 117.
9 Bu kısımda yararlanılan kaynaklar: Nicholl, 412ff.; Bramly, 368ff.; Payne, Kindle loc. 4500ff.; Marrion Wilcox, "Francesco Melzi, Disciple of Leonardo", *Art & Life* 11.6 (Aralık 1919).
10 Notebooks/J. P. Richter, 1350; Codex Atl., 1037v/372v-a.
11 Paris Ms. C; Notebooks/Irma Richter, 290, 291; Bramly, 223, 228; Codex Atl., 663v; Nicholl, 276.
12 Codex Atl., 571a-v/214r-a; Pedretti *Commentary*, 1:298. Carlo Pedretti tartışmalı mülkü "Il botro" olarak kayıt etmişti, ancak başkaları bu ifadeyi "senin mülkün" olarak yorumladı.
13 Fransa'nın Tanrı Kralı Louis'in lütfuyla, Ebedi Sancaktar'a ve Floransa'nın Signoria'sına, 26 Temmuz 1507; Müntz, 186; Payne, Kindle loc. 4280.
14 Leonardo'nun mektubu, 18 Eylül 1507, Notebooks/Irma Richter içinde, 336.
15 Melzi'nin 1 Haziran 1519'da Leonardo'nun üvey kardeşlerine yolladığı, onlara Leonardo'nun ölümünü bildirdiği mektupta, Fiesole'daki mülkten bahsedilir ama görünüşe bakılırsa bu aynı mülk değildir. Ancak, kuvvetle muhtemel Francesco da Vinci'nin ihtilaflı mülkü Leonardo tarafından kullanılmış, ardından üvey kardeşlerine devredilmiştir.
15t Türkçe çeviri için: *Leonardo da Vinci, Yazılar Masallar, Kehanetler, Nükteler ve Diğerleri.*
16 Codex Atl., 317r; Notebooks/J. P. Richter, 1349.
17 Paris Ms. F.
18 Jill Burke, "Meaning and Crisis in the Early Sixteenth Century: Interpreting Leonardo's Lion", *Oxford Art Journal* 29.1 (2006), 79–91.
19 Codex Atl., 214r-b; Notebooks/MacCurdy, 1036; Carlo Pedretti, *Chronology of Leonardo da Vinci's Architectural Studies after 1500* (Droz, 1962), 41; Sabine Frommel, "Leonardo and the Villa of Charles d'Amboise", Carlo Pedretti, ed., *Leonardo da Vinci and France* içinde (Amboise, 2019), 117.

20 Windsor, RCIN 912688, 912716; Sara Taglialagamba, "Leonardo da Vinci's Hydraulic Systems and Fountains for His French Patrons Louis XII, Charles d'Amboise, and Francis I", Moffatt & Taglialagamba içinde, 301.
21 Clark, 211.

27. ANATOMİ, İKİNCİ DÖNEM

1 Windsor, RCIN 919027v; Notebooks/Irma Richter, 325; Keele & Roberts, 69; Keele *Elements*, 37.
2 Windsor, RCIN 919005r.
3 Windsor, RCIN 919027v.
4 Windsor, RCIN 919027v; Bauth Boon, "Leonardo da Vinci on Atherosclerosis and the Function of the Sinuses of Valsalva", *Netherland Heart Journal*, Aralık 2009, 496; Keele, "Leonardo da Vinci's 'Anatomia Naturale'", 369. Ateroskleroz plaklar, yağlar, kolesterol ve başka maddelerin birikmesi yüzünden atardamar duvarının tıkanmasıdır. Arteriyoskleroz un özel bir biçimidir ama bu terimler zaman zaman birbirinin yerine kullanılmaktadır.
5 Windsor, RCIN 919075; Leonardo Treatise/Rigaud, 199; Keele & Roberts, 91.
6 Notebooks/J. P. Richter, 796; Clayton & Philo, 18.
7 Windsor, RCIN 919070; "Leonardo'nun defterlerinden daha önce sergilenmemiş bir yaprak, sanatçının "yapılacaklar" listesini içermektedir", Kraliyet Koleksiyonu basın bülteni, 5 Nisan 2012.
8 Windsor, RCIN 919070v, RCIN 919115r; Charles O'Malley & J. B. Saunders, *Leonardo on the Human Body* (Dover, 1983; ilk kez 1952'de yayımlanmıştır), 122; Notebooks/J. P. Richter, 819.
9 Windsor, RCIN 919070v; Notebooks/J. P. Richter, 796.
10 Keele *Elements*, 200; Windsor, RCIN 919031v.
11 Martin Clayton, "Leonardo's Anatomy Years", *Nature* 484 (Nisan 2012), 314; Nicholl, 443.
12 Windsor, RCIN 919016.
13 Windsor, RCIN 919028r; Wells, 191.
14 Keele *Elements*, 268; Windsor, RCIN 919035v, 919019r.
15 Windsor, RCIN 919115r.
16 Jonathan Pevsner, "Leonardo da Vinci's Contributions to Neuroscience", *Scientific American Mind* 16.1 (2005), 217; Clayton & Philo, 144; Keele & Roberts, 54; Windsor, RCIN 919127.
17 Leonardo, "Weimar Yaprağı".
18 Windsor, RCIN 919003v; Keele & Roberts, 101.
19 Windsor, RCIN 919005v.
20 Windsor, RCIN 919014r; Keele *Elements*, 344; O'Malley & Saunders, *Leonardo on the Human Body*, 164; Clayton & Philo, 188.
21 Windsor, RCIN 919007v; Keele & Roberts, 82; O'Malley & Saunders, *Leonardo on the Human Body*, 44.
22 Windsor, RCIN 919040r.
23 Windsor, RCIN 919012v; Keele & Roberts, 110; O'Malley & Saunders, *Leonardo on the Human Body*, 156.
24 Windsor, RCIN 919055v; Keele & Roberts, 66; Clayton & Philo, 188. Grace Glueck, "Anatomy Lessons by Leonardo", *New York Times*, 20 Ocak 1984; O'Malley & Saunders, *Leonardo on the Human Body*, 186, 414.
25 Windsor, RCIN 919093.

26 Windsor, RCIN 919093. Bu kısımda yararlanılan kaynaklar: Mohammadali Shoja, Paul Agutter vd., "Leonardo da Vinci's Studies of the Heart", *International Journal of Cardiology* 167 (2013), 1126; Morteza Gharib, David Kremers, Martin Kemp vd., "Leonardo's Vision of Flow Visualization", *Experiments in Fluids* 33 (Temmuz 2002), 219; Larry Zaroff, "Leonardo's Heart", *Hektoen International Journal*, İlkbahar 2013; Wells, Capra *Learning*, 288; Kenneth Keele, "Leonardo da Vinci and the Movement of the Heart", *Proceedings of the Royal Society of Medicine* 44 (1951), 209. David Linley ve Martin Clayton'a Windsor'daki bazı çizimleri bana gösterdikleri için minnettarım.

27 Windsor, RCIN 919028r.

28 Windsor, RCIN 919050v; Paris Ms. G, 1v; Keele, "Leonardo da Vinci's 'Anatomia Naturale'", 376; Nuland, *Leonardo da Vinci*, 142.

29 Windsor, RCIN 919062r; Keele, "Leonardo da Vinci's 'Anatomia Naturale'", 376; Wells, 202.

30 Windsor, RCIN 919063v, RCIN 919118; Wells, 83, 195; Nuland, *Leonardo da Vinci*, 143; Capra *Learning*, Kindle loc. 4574.

31 Windsor, RCIN 919082r ve ayrıca 919116r&v, 919117v, 919118r, 919083v. Bu kısımda yararlanılan kaynaklar: Wells, 229–36; Keele & Roberts, 124, 131; Keele *Elements*, 316; Capra *Learning*, 290.

32 Windsor, RCIN 919118r.

33 Windsor, RCIN 912666; Keele *Elements*, 315.

34 Windsor, RCIN 919116r.

35 Windsor, RCIN 919082r; Capra *Learning*, 290; O'Malley & Saunders, *Leonardo on the Human Body*, 269.

36 Windsor, RCIN 919082r, 919116v; Clayton & Philo, 242.

37 Brian Bellhouse vd., "Mechanism of the Closure of the Aortic Valve", *Nature*, 217 (6 Ocak 1968), 86; Francis Robicsek, "Leonardo da Vinci and the Sinuses of Valsalva", *Annals of Thoracic Surgery* 52.2 (Ağustos 1991), 328; Malenka Bissell, Erica Dall'Armellina & Robin Choudhury, "Flow Vortices in the Aortic Root", *European Heart Journal*, 3 Şubat 2014, 1344; Nuland, *Leonardo da Vinci*, 147. Bellhouse ile ekibinin bildirisi ilginçtir zira tek bir dipnot içeren çok nadir akademik çalışmalardan biridir, üstelik bu dipnot yaklaşık beş yüzyıl önce yazılmış bir metne referans vermektedir. Ayrıca *bkz.* Brian Bellhouse and L. Talbott, "The Fluid Mechanics of the Aortic Valve", *Journal of Fluid Mechanics* 35.4 (1969), 721; Wells, xxii.

38 Windsor, RCIN 919102.

39 Windsor, RCIN 919102r; Jonathan Jones, "The Ten Greatest Works of Art Ever", *The Guardian*, 21 Mart, 2014.

40 Windsor, RCIN 919103; Notebooks/Irma Richter, 166.

41 Hope, "The Last 'Last Supper'".

42 Antonio de Beatis, *The Travel Journal* (Hakluyt/Routledge, 1979, aslen 1518 dolaylarında yazılmıştır), 132–34.

28. DÜNYA VE SULARI

1 Codex Arundel, 156v; Notebooks/J. P. Richter, 1162.

2 Paris Ms. A, 55v; Notebooks/J. P. Richter, 929.

3 Windsor, RCIN 919102v.

4 Kemp, "Analogy and Observation in the Codex Hammer", 103; T. J. Fairbrother, C. Ishikawa vd., *Leonardo Lives: The Codex Leicester and Leonardo da Vinci's Legacy of Art and Science* (Seattle Art Museum, 1997); Claire Farago, ed., *Leonardo da Vinci: The Codex Leicester* (American Museum of Natural History, 1996); Claire Farago, "The Codex

Leicester", Bambach *Master Draftsman* içinde, 191. Leicester Kodeksi'ni bana gösterdiği ve benimle birlikte irdelediği, aşağıda bahsedilen yeni ve yayımlanmamış Martin Kemp ve Domenico Laurenza çevirisini kullanmamı sağladığı için Bill Gates'in küratörü Frederick Schroeder'e müteşekkirim.

5 Codex Leic., 33v; Notebooks/MacCurdy, 350. Bu bölümde Leicester Kodeksi'nden yapılan alıntılar, aksi belirtilmedikçe, 2018'de Oxford University Press tarafından yayımlanacak olan, Martin Kemp ve Domenico Laurenza tarafından hazırlanan yeni bir çeviriden yapılmıştır.

6 Codex Leic., 34r; Notebooks/J. P. Richter, 1000.

7 Codex Leic., 34r.

8 Domenico Laurenza, "Leonardo's Theory of the Earth", Fabio Frosini & Alessandro Nova, ed., *Leonardo on Nature* içinde (Marsilio, 2015), 257.

9 Irving Lavin, "Leonardo's Watery Chaos", makale sunumu, Institute for Advanced Study, 21 Nisan 1993; Leslie Geddes, "Infinite Slowness and Infinite Velocity: The Representation of Time and Motion in Leonardo's Studies of Geology and Water", Frosini & Nova, *Leonardo on Nature* içinde, 269.

10 Bramly, 335.

11 Codex Madrid, 1:134v.

12 Codex Leic., 15v, 27v; Kemp *Marvellous*, 302; Nicholl, 431.

13 Codex Leic., 26v; Kemp *Marvellous*, 305.

14 Paris Ms. I, 72r–71u.

15 Paris Ms. F, 2b; Notebooks/J. P. Richter, 2.

16 Codex Leic., 29v.

17 Codex Triv., 32r; Windsor, RCIN 919108v; Keele *Elements*, 135.

18 Paris Ms. F, 34v; Notebooks/MacCurdy, 2:681, 724.

19 Paris Ms. G, 93r; Kemp *Marvellous*, 304.

20 Codex Leic., 14r; Bambach *Master Draftsman*, 624.

21 Windsor, RCIN 912579; Notebooks/J. P. Richter, 389.

22 Windsor, RCIN 912424.

23 Codex Atl., 118a-r; Kemp *Marvellous*, 305.

24 E. H. Gombrich, "The Form of Movement in Water and Air", O'Malley içinde, 171.

25 Paris Ms. H, 77r; Kemp *Leonardo*, 155.

26 Codex Leic., 21v; Notebooks/J. P. Richter 963.

27 Codex Atl., folyo 468.

28 Paris Ms. A, folyo 56r; Notebooks/J. P. Richter, 941, 968.

29 Leicester Kodeksi'nin 3. yaprağı katlanarak folyolar halinde bükülmüştür, bunların en önemlisi sifonları ve suyu hareket ettirmeye yönelik diğer yolları gösteren 34v'dir. Ayrıca *bkz.* Bambach *Master Draftsman*, 619.

30 Codex Leic., 28r, 3v; Keele *Elements*, 81, 102; Kemp *Marvellous*, 313.

31 Paris Ms. G, 38r, 70r.

32 Windsor, RCIN 919003r.

33 Paris Ms. F, 11v.

34 Capra *Learning*, Kindle loc. 1201; Codex Leic., 10r. Capra bu tarz kaya katmanlaşmasının yeniden keşfinin on yedinci yüzyıldan Danimarkalı jeolog Nicolas Steno tarafından gerçekleştirildiğini belirtir.

35 Codex Leic., 10r; Notebooks/J. P. Richter, 990.

36 Codex Leic., 9v; Notebooks/Irma Richter, 28.

37 Codex Leic., 8b; Notebooks/J. P. Richter, 987.

38 Paris Ms. E, 4r; Notebooks/Irma Richter, 349.

39 Codex Leic., 10r; Notebooks/J. P. Richter, 990.
40 Codex Leic., 10r; Notebooks/J. P. Richter, 990. Burada, Domenico Laurenza ve Bill Gates ekibi tarafından hazırlanan çeviri yerine Richter çevirisini kullandım.
41 Paris Ms. E, 4r; Codex Leic., 10r; Notebooks/J. P. Richter, 990; Capra *Learning*, 70, 83; Stephen Jay Gould, *Leonardo's Mountain of Clams and the Diet of Worms* (Harmony, 1998), 17; Andrea Baucon, "Leonardo da Vinci, the Founding Father of Ichnology", *Palaios* 25 (2010), 361.
42 Windsor, RCIN 912669v; Notebooks/J. P. Richter, 886.
43 Kopernik 1510-14 tarihlerinde yazdığı *Commentariolus*'da, gök cisimlerinin gözle görünen hareketlerinin Dünya'nın hareketlerinden kaynaklandığına dair Güneş merkezli kuramını ilk kez öne sürmüştü.
44 Paris Ms. F, 41b; Notebooks/J. P. Richter, 858.
45 Paris Ms. F, 22b; Notebooks/J. P. Richter, 861.
46 Paris Ms. F, 41b; 4b; Notebooks/J. P. Richter, 858, 880.
47 Paris Ms. F, 94b; Notebooks/J. P. Richter, 874.
48 Codex Leic., 1a; Notebooks/J. P. Richter, 864.
49 Codex Leic., 4r; Notebooks/J. P. Richter, 300; Notebooks/MacCurdy, 128.
50 Codex Leic., 4r; Notebooks/J. P. Richter, 300; Notebooks/MacCurdy, 128.
51 Codex Leic., 36r.
52 Codex Leic., 36r; Notebooks/J. P. Richter, 300–301; Bell, "Aristotle as a Source for Leonardo's Theory of Colour Perspective after 1500", 100.

29. ROMA

1 Payne, Kindle loc. 3204.
2 Nicholl, 110; Clayton & Philo, 23.
3 Windsor, RCIN 912579.
4 Clark, 237.
5 Windsor, RCIN 912726. Uzmanların çoğu çizimi Melzi'ye atfetse de başka bir öğrenciye ait olması mümkündür.
6 Bramly, 6, n7.
7 Windsor, RCIN 912300v.
8 Nick Squires, "Leonardo da Vinci Self Portrait Discovered Hidden in Manuscript", *The Telegraph* (Londra), 28 Şubat, 2009.
9 Uzmanlar bu konuda ikiye bölünmüş durumdadır. Charles Nicholl, "Ben bunun hâlâ, hayatının son döneminde kendisini güçlü ve kararlı olarak gösterdiği bir oto-portre olduğu fikrindeyim," diye yazar (Nicholl, 493). Öte yandan, Martin Kemp "bu genellikle ve yanlış bir şekilde bir oto-portre olarak görülmektedir," der. Kimi şüpheciler ise çizimdeki tarzın Leonardo'nun 1500 yılından hemen sonraki dönemdeki yapıtlarını andırdığını, dolayısıyla çizim daha yaşlı bir adamı gösterdiğinden bunun bir oto-portre olmasının düşük bir ihtimal olduğunu dile getirmektedir.
10 Gian Paolo Lomazzo, *Idea of the Temple of Painting* (Pennsylvania State, 2013; ilk kez 1590'da yayımlanmıştır), 92.
11 Clark, 235; Carmen Bambach, "Leonardo and Raphael in Rome", Miguel Falomir, ed., *Late Raphael* içinde (Museo del Prado, 2013), 26.
12 Carmen Bambach, "Leonardo and Raphael, circa 1513–16", Prado Müzesi'nde konferans konuşması, Haziran 2011; Nicholl, 450-65.
13 Windsor, RCIN 919084r; Notebooks/Irma Richter, 349; Notebooks/J. P. Richter, 1064.
14 Codex Atl., 225r.

15 Nicholl, 459.
16 Alessandro da Vinci'den Giuliano da Vinci'ye, 14 Aralık 1514.
17 Notebooks/MacCurdy, 2:438.
18 Syson, "The Rewards of Service", 48.
19 Vasari, *Lives*; Notebooks/Irma Richter, 349.
20 Windsor, RCIN 912684.
21 Pedretti *Commentary*, 1:20; Pedretti, *The Machines*, 18; Paris Ms. G, 84v; Codex Atl., f. 17v; Dupré, "Optic, Picture and Evidence", 211.
22 Codex Atl., f. 87r.
23 Codex Atl., f. 17v.
24 Codex Atl., folyo 96r, 257r, 672r, 672v, 750r, 751a-v, 751b-r, 751b-v, 1017r, 1017v, 1036a-r, 1036a-v, 1036b-r, 1036b-v; Dupré, "Optic, Picture and Evidence", 221.
25 Codex Atl., 1036a-v; Pedretti *Commentary*, 1:19; Dupré, "Optic, Picture and Evidence", 223.
26 Codex Atl., 247r/671r; Notebooks/J. P. Richter, 1351; Notebooks/Irma Richter, 380.
27 Codex Atl., 182v-c/500; Keele *Elements*, 38.
28 Nicholl, 484.

30. YOLU İŞARET ETME

1 Clark, 248.
2 Clark, 250.
3 Yuhanna 1:14.
4 Mayıs 1509 tarihli Atlantico Kodeksi (Codex Atl.) yaprağı 179r-a'da bir öğrencinin işaret eden bir el eskizi yer alır. Atlantico Kodeksi yaprağını tarihlendiren Carlo Pedretti, aynı zamanda *Vaftizci Yahya*'ya takriben 1509'da başlandığını ve İtalya'da o tarihten itibaren girişilen kimi kopyalara ilham verdiğini düşünmektedir (*Chronology*, 166). Martin Kemp de aynı görüştedir (*Marvellous*, 336). Luke Syson esere Milano'da 1499'da başlanmış olabileceğini, bunun 1506'da Floransa'da gösterime sunulduğunu ve bu sayede orada bulunan bir altar panosuna ilham vermiş olabileceğini ileri sürer ("The Rewards of Service", 44). Kenneth Clark eseri 1514-15 olarak tarihlendirmiştir. Frank Zöllner ise 1513-16 tarihlerini vermiştir (2:248).
5 John 1:7.
6 Paul Barolsky, "The Mysterious Meaning of Leonardo's *Saint John the Baptist*", *Notes in the History of Art* 8.3 (İlkbahar 1989), 14.
7 Bunun aşırı gayretli bir restorasyon çalışmasının sonucu olduğu iddiası için *bkz.* Kemp *Marvellous*, 336.
8 Syson, 249; Janice Shell & Grazioso Sironi, "Salai and Leonardo's Legacy", *Burlington Magazine*, Şubat 1991, no. 104; Zöllner, 2:9.
9 Pedretti *Chronology*, 165. Sacro Monte Kutsal İbadethanesi'ndeki Baroffio Müzesi'nde bulunuyordu.
10 Clark, 251; Zöllner, 2:91.
11 Matthew 3:11.
12 Andre Green, *Revelations de l'inachevement* (Flammarion, 1992), 111; Carlo Pedretti, ed., *Angel in the Flesh* (Cartei & Bianchi, 2009).
13 Brian Sewell, *Sunday Telegraph*, 5 Nisan 1992, Nicholl, 562n26'dan alıntı. Sewell bir zamanlar Kraliyet Kütüphanesi'nde (Royal Library) çalışmıştı.
14 Pedretti, "The Pointing Lady", 339.

31. *MONA LISA*

1 Kenneth Clark, "Mona Lisa", *Burlington Magazine* 115.840 (Mart 1973), 144.

2 Kemp & Pallanti, *Mona Lisa*, 10; Giuseppe Pallanti, Mona Lisa *Revealed* (Skira, 2006); Dianne Hales, Mona Lisa: *A Life Discovered* (Simon & Schuster, 2014). Bazı yazarlar Francesco'nun daha önce iki kez evlendiğini öne sürse de buna dair bir kanıt yoktur.

3 Pallanti, Mona Lisa *Revealed*, 89–92.

4 Jack Greenstein, "Leonardo, *Mona Lisa*, and *La Gioconda*", *Artibus et Historiae* 25.50 (2004), 17; Pallanti, Mona Lisa *Revealed*, 75, 96; Kemp & Pallanti, *Mona Lisa*, 50; Zöllner, 1:241, 1:251.

5 Nicholl, 366; Kemp & Pallanti, *Mona Lisa*, 110; Kemp *Marvellous*, 261.

6 Shell & Sironi, "Salai and Leonardo's Legacy", 95.

7 Kemp & Pallanti, *Mona Lisa*, 118.

8 Jill Burke, "Agostino Vespucci's Marginal Note about Leonardo da Vinci in Heidelberg", *Leonardo da Vinci Society Newsletter* 30 (Mayıs 2008), 3; Martin Kemp, *Christ to Coke* (Oxford, 2011), 146.

9 Portrenin en baştan itibaren Francesco del Giocondo'dan ziyade Leonardo'nun inisiyatifiyle gerçekleşen bir proje olduğuna ve Lisa'nın sade giyimi ve görünümüne bakılırsa bunun sipariş edilmiş bir portre olmasının uzak bir ihtimal olduğuna dair bir argüman için *bkz.* Joanna Woods-Marsden, "Leonardo da Vinci's *Mona Lisa*: A Portrait without a Commissioner?", Moffatt & Taglialagamba içinde, 169.

10 Laurence de Viguerie, Philippe Walter vd., "Revealing the Sfumato Technique of Leonardo da Vinci by X-Ray Fluorescence Spectroscopy", *Angewandte Chemie* 49.35 (16 Ağustos 2010), 6125; Sandra Šustić, "Paint Handling in Leonardo's *Mona Lisa*", *CeROArt*, 13 Ocak 2014; Philip Ball, "Behind the *Mona Lisa*'s smile", *Nature*, 5 Ağustos 2010; Hales, Mona Lisa: *A Life Discovered*, 158; Alasdair Palmer, "How Leonardo Did It", *Spectator*, 16 Eylül 2006, Leonardo'nun kullandığı tekniği yeniden üretme üzerinde uğraşan Fransız sanatçı ve sanat tarihçisi Jacques Franck'ın çalışmalarını anlatır.

11 Elisabeth Martin, "The Painter's Palette", Jean-Pierre Mohen vd., ed., *The* Mona Lisa: *Inside the Painting* içinde (Abrams, 2006), 62. Bu kitap multispektral görüntüleme teknikleriyle elde edilen bulguları detaylandıran yüksek çözünürlüklü resimlerle birlikte yirmi beş makale içerir.

12 Codex Ash., 1:15a; Notebooks/J. P. Richter, 520.

13 Z. Zaremba Filipczak, "New Light on *Mona Lisa*: Leonardo's Optical Knowledge and His Choice of Lighting", *Art Bulletin* 59.4 (Aralık 1977), 518; Zöllner, 1:160; Klein, *Leonardo's Legacy*, 32.

14 Clark, "Mona Lisa", 144; Pascal Cotte, *Lumiere on the* Mona Lisa (Vinci Editions, 2015); "New Technology Sheds Light On Centuries-Old Debate about *Mona Lisa*", PR Newswire, 17 Ekim, 2007; "High Resolution Image Hints at 'Mona Lisa's' Eyebrows", CNN, 18 Ekim, 2007.

15 İyi kitaplardan bazıları: Mohen vd., *The* Mona Lisa; Cotte, *Lumiere on the* Mona Lisa; Zöllner. İnternetteki en iyi versiyonları için *bkz.* Parisli C2RMF araştırma şirketinin internet sitesi http://en.c2rmf.fr/ ve *Wikimedia Commons* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_natural_color.jpg.

16 Bruno Mottin, "Reading the Image", Mohen vd., *The* Mona Lisa içinde, 68.

17 Carlo Starnazzi, *Leonardo Cartografo* (Istituto geografico militare, 2003), 76.

18 Walter Pater, *The Renaissance* (University of California, 1980; ilk kez 1893'te yayımlanmıştır), 79.

19 Takao Sato & Kenchi Hosokawa, "*Mona Lisa* Effect of Eyes and Face", *i-Perception* 3.9 (Ekim 2012), 707; Sheena Rogers, Melanie Lunsford vd., "The *Mona Lisa* Effect: Perception of Gaze Direction in Real and Pictured Faces", Sheena Rogers & Judith Effken, ed., *Studies in Perception and Action VII* içinde (Lawrence Erlbaum, 2003), 19; Evgenia Boyarskaya, Alexandra Sebastian vd., "The *Mona Lisa* Effect: Neural Correlates of Centered and Off-centered Gaze", *Human Brain Mapping* 36.2 (Şubat 2015), 415.

20 Windsor, RCIN 919055v.

21 Margaret Livingstone, "Is It Warm? Is It Real? Or Just Low Spatial Frequency?", *Science* 290.5495 (17 Kasım 2000), 1299; Alessandro Soranzo & Michelle Newberry, "The Uncatchable Smile in Leonardo da Vinci's *La Bella Principessa* Portrait", *Vision Research*, 4 Haziran 2015, 78; Isabel Bohrn, Claus-Christian Carbon & Florian Hutzler, "*Mona Lisa*'s Smile: Perception or Deception?", *Psychological Science*, Mart 2010, 378.

22 Mark Brown, "The Real *Mona Lisa*? Prado Museum Finds Leonardo da Vinci Pupil's Take," *The Guardian*, 1 Şubat, 2012.

23 Kemp & Pallanti, *Mona Lisa*, 171.

32. FRANSA

1 Jan Sammer, "The Royal Invitation", Carlo Pedretti, ed., *Leonardo da Vinci in France* içinde (CB Edizioni, 2010), 32.

2 Codex Atl., 471r/172v-a; Notebooks/J. P. Richter, 1368A.

3 Nicholl, 486–93; Bramly, 397–99; Notebooks/J. P. Richter, 1566.

4 Robert Knecht, *Renaissance Warrior and Patron: The Reign of Francis I* (Cambridge, 1994), 427 ve çeşitli yerlerde; Robert Knecht, *The French Renaissance Court* (Yale, 2008).

5 Bramly, 401; Codex Madrid, 2:24a.

6 Notebooks/Irma Richter, 383.

7 Codex Atl., 106r-a/294v; Luca Garai, "The Staging of *The Besieged Fortress*", Pedretti, *Leonardo da Vinci in France* içinde, 141.

8 Pedretti, *Leonardo da Vinci in France*, 24, 154.

9 De Beatis, *The Travel Journal*, 132–34.

10 Yazarın Delieuvin'le yaptığı söyleşi.

11 Taglialagamba, "Leonardo da Vinci's Hydraulic Systems and Fountains for His French Patrons", 300; Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci: The Royal Palace at Romorantin* (Harvard, 1972); Pascal Brioist, "The Royal Palace in Romorantin" ve Pascal Brioist & Romano Nanni, "Leonardo's French Canal Projects", Pedretti, *Leonardo da Vinci in France* içinde, 83, 95; Pedretti, *A Chronology of Leonardo's Architectural Studies after 1500*, 140; Matthew Landrus, "Evidence of Leonardo's Systematic Design Process for Palaces and Canals in Romorantin", Moffatt & Taglialagamba içinde, 100; Ludwig Heydenreich, "Leonardo da Vinci, Architect of Francis I", *Burlington Magazine* 595.94 (Ekim 1952), 27; Jean Guillaume, "Leonardo and Architecture", *Leonardo da Vinci: Engineer and Architect* içinde (Montreal Museum, 1987), 278; Hidemichi Tanaka, "Leonardo da Vinci, Architect of Chambord?", *Artibus et Historiae* 13.25 (1992), 85.

12 Notebooks/J. P. Richter, 747.

13 Codex Atl., f. 76v-b/209r., 336v-b/920r; Codex Arundel, 270v.

14 Bu çizimlerin büyük çoğunluğu Windsor'da bulunmaktadır. Windsor'daki uzmanlar bu çizimleri Leonardo'nun Fransa'da geçirdiği dönemin içinde yer yer alan 1517-18 yıllarına tarihlendirmiştir. Bu tarihlendirme 2015 yılında Milano'da düzenlenen sergi kapsamında da kabul görmüştür. Başkaları, örneğin Carmen Bambach (*Master Draftsman* içinde, 630), 1515-17 gibi biraz daha erken bir tarihlendirme önermiştir. Leonardo bu çizimlere ne

zaman başlamış olursa olsun 1519'da Fransa'da öldüğünde bu çizimler onun yanındaydı ve Francesco Melzi'ye bıraktığı mirasın bir parçasıydı.

15 Windsor, RCIN 912377, 912378, 912380, 912382, 912383, 912384, 912385, 912386.

16 Margaret Mathews-Berenson, *Leonardo da Vinci and the "Deluge Drawings": Interviews with Carmen C. Bambach and Martin Clayton* (Drawing Society, 1998), 7.

17 Codex Atl., 171r-a; Notebooks/J. P. Richter, 965 (*vitale umore*nin "hayat dolu insan" olarak çevrilmesi hatalıdır).

18 Codex Leic., 12r ve 26v no'lu yapraklar.

19 Brown, 86.

20 Orijinal kaynak: Windsor, RCIN 912665; Notebooks/J. P. Richter, 608; Gombrich, "The Form of Movement in Water and Air", 171.
Türkçe çeviri için: *Leonardo da Vinci, Yazılar Masallar, Kehanetler, Nükteler ve Diğerleri.*

21 Orijinal kaynak: *Notebooks*/J. P. Richter, 609.
Türkçe çeviri için: *Leonardo da Vinci, Yazılar Masallar, Kehanetler, Nükteler ve Diğerleri.*

22 Paris Ms. G, 6b; Notebooks/J. P. Richter, 607.

23 Codex Atl., 393v/145v-b; Notebooks/Irma Richter, 252; Notebooks/J. P. Richter, 1336; Beth Stewart, "Interesting Weather Ahead: Thoughts on Leonardo's 'Deluge' Drawings", UCLA konuşması, 21 Mayıs 2016.

24 Codex Arundel, 245v; Pedretti *Commentary*, 2:325 ve yaprak no. 44; Carlo Pedretti, *Leonardo's Codex Arundel* (British Library/Giunti, 1998) için giriş yazısı; Nicholl, 1.

25 Windsor, RCIN 919084r, 919115r.

26 Shell & Sironi, "Salai and Leonardo's Legacy", 95; Laure Fagnart, "The French History of Leonardo da Vinci's Paintings", Pedretti, *Leonardo da Vinci in France*, 113; Bertrand Jestaz, "François I, Salai et les tableaux de Léonard", *Revue de l'art* 4 (1999), 68.

27 Notebooks/J. P. Richter, 1173.

28 Pedretti *Chronology*, 171; Arsène Houssaye, "The Death-Bed of Leonardo", Mrs. Charles Heaton, *Leonardo da Vinci and His Works* içinde (Macmillan, 1874), 192.

33. SONUÇ

1 Notebooks/J. P. Richter, 1360, 1365, 1366.

2 Arthur Schopenhauer, *The World as Representation* (1818), 1. cilt, 3. bölüm, 31. paragraf.

3 Steve Jobs, Rob Siltanen, Lee Clow vd., Apple'ın gazete, dergi ve televizyon reklamı, 1998.

4 Albert Einstein'dan Carl Seelig'e, 11 Mart 1952, Einstein Arşivi 39-013, internette.

5 Albert Einstein'dan Otto Juliusburger'a, 29 Eylül 1942, Einstein Arşivi 38-238, internette.

6 Codex Ash., 1:7b; Notebooks/J. P. Richter, 491.

KODA

1 Sang-Hee Yoon & Sungmin Park, "A Mechanical Analysis of Woodpecker Drumming", *Bioinspiration & Biomimetics* 6.1 (Mart 2011). Ağaçkakan dilini doğru gösteren ilk illüstrasyonlar 1575'te Hollandalı anatomist Volcher Coiter tarafından çizilmiştir.

GÖRSEL BİLGİLERİ

Zaman Çizelgesi tasarımı: Aspen Enstitüsü'nden Elizabeth Foley, Peter Kaplan, Jonathan Melgaard, Jamie Miller, Deborah Murphy ve Chloe Tabah ile birlikte Katie Kissane Viola

Royal Collection Trust/© Majesteleri Kraliçe II. Elizabeth 2017: Giriş bölümü girişi, 73, 96, 103, 111, 112, 113, 121
James L. Amos/Corbis Documentary/Getty Images: 1. Bölüm girişi
DEA PICTURE LIBRARY/De Agostini Picture Library/Getty Images: 2. Bölüm girişi, 10, 11, 82
DEA/G. NIMATALLAH/De Agostini Picture Library/Getty Images: 1, 7
DEA/A. DAGLI ORTI/De Agostini Picture Library/Getty Images: 2, 15
Musée du Louvre/©RMN-Grand Palais/Art Resource, NY: 3
Print Collector/Hulton Archive/Getty Images: 5, 28, 47, 85, 95
Claudio Divizia/Hemera/Getty Images Plus: 6
Leemage/Hulton Fine Art Collection/Getty Images: 8, 30
Leemage/Corbis Historical/Getty Images: 9, 17, 79, 92
PHAS/Universal Images Group/Getty Images: 12, 69, 108, 109
Heritage Images/Hulton Fine Art Collection/Getty Images: 13, 90, 100, 132, 144
Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC, ABD/Getty Images: 14
DEA/R. BARDAZZI/De Agostini Picture Library/Getty Images: 16
Print Collector/Hulton Fine Art Collection/Getty Images: 18, 19, 26, 33, 35, 38, 45, 68, 72, 93, 107, 110, 116
Fratelli Alinari IDEA S.p.A./Corbis Historical/Getty Images: 20, 22, 24, 27, 31, 32, 62, 87, 118, 131, 140
Science & Society Picture Library/SSPL/Getty Images: 21, 54, 89, 127
Time Life Pictures/The LIFE Picture Collection/Getty Images: 23
Biblioteca Nacional de España/Códices Madrid de la BNE: 25, 56
Alinari Archives/Hulton Archive/Getty Images: 29
Universal Images Group/Universal Images Group/Getty Images: 34, 48
Massimo Merlini/Getty Images: 36
DEA PICTURE LIBRARY/DeAgostini/Getty Images: 37, 46, 49, 65, 66, 77, 125
De Agostini/W. Buss/De Agostini Picture Library/Getty Images: 39
Trattati di architettura ingegneria e arte militare/Beinecke MS 491/ Beinecke Nadir Kitaplar ve El Yazmaları Kütüphanesi/Yale Üniversitesi Kütüphanesi: 40, 42
Biblioteca Ariostea, Ferrara: 43
Universal History Archive/Universal Images Group/Getty Images: 44, 50, 64, 91
DEA/VENERANDA BIBLIOTECA AMBROSIANA/Da Vinci Codex Atlanticus/Getty Images: 52, 55, 59, 86
Dennis Hallinan/Alamy Stock Photo: 53, 88
DEA/A. DAGLI ORTI/De Agostini/Getty Images: 57

DEA/VENERANDA BIBLIOTECA AMBROSIANA/De Agostini/Getty Images: 58
GraphicaArtis/Hulton Archive/Getty Images: 60, 61
Mondadori Portfolio/Getty Images: 63, 71, 74
Buyenlarge/Archive Photos/Getty Images: 67
Özel Koleksiyon/Getty Images: 70
Ted Spiegel/Corbis Historical/Getty Images: 76
Heritage Images/Hulton Archive/Getty Images: 80, 122
Thekla Clark/Corbis Historical/Getty Images: 81
Fine Art/Corbis Historical/Getty Images: 83, 94, 141
Sachit Chainani/EyeEm/Getty Images: 84
Apic/Contributor/Hulton Archive/Getty Images: 102, 114
GraphicaArtis/Archive Photos/Getty Images: 104, 115
De Agostini Picture Library/De Agostini/Getty Images: 105
Seth Joel/Corbis Historical/Getty Images: 117
DEA/G. CIGOLINI/VENERANDA BIBLIOTECA AMBROSIANA/De Agostini/ Getty Images: 119
Godong/Universal Images Group/Getty Images: 120
DEA/A. DAGLI ORTI/De Agostini/Getty Images: 124
DEA/J. E. BULLOZ/De Agostini/Getty Images: 128
Christophel Fine Art/Universal Images Group/Getty Images: 129
Print Collector/Hulton Archive/Getty Images: 133
Universal Images Group/Getty Images: 134, 142
AFP/Stringer/Getty Images: 135
DEA/C. SAPPA/De Agostini/Getty Images: 138
Xavier ROSSI/Gamma-Rapho/Getty Images: 139
Alinari Archives/Getty Images: 143
Kapak içi: Getty Images

DİZİN

İtalik yazılmış sayfa numaraları görselleri gösterir.

I. Charles, İngiltere Kralı, 328, 330
I. François, Fransa Kralı, 392, 461-462, *496*, 504, 505, 507, 512, 514-515
I. Maximilian, Kutsal Roma İmparatoru, 165, 229
II. Charles, İngiltere Kralı, 328-329
II. Dünya Savaşı, 290, 320, 492
II. Julius, Papa, 377, 379
II. Pius, Papa, 15
IV. Sixtus, Papa, 89
  ve Borgia, 337-338
VI. Alessandro, Papa, 15, 334-335
VIII. Charles, Fransa Kralı, 169
X. Leo, Papa (Giovanni de' Medici), 454-456, 457, 458, 460, 461-462, 507
XII. Louis, Fransa Kralı, 229, 296, 306, 308, 319, 335, 382, 384, 388, 391-392, 393, 496
XIV. Louis, Fransa Kralı, 325

abaküs okulları, 17, 31, 32, 37, 201
ABD Ulusal Coğrafi-İstihbarat Teşkilatı, 343
Accattabriga (Antonio di Piero del Vaccha), 13, 14-15, 23, 47, 292
  ölümü, 292
Ackerman, James, 274
Adda Nehri, 445
Aeneis (Vergilius), 509
ağaçkakan dili, 5, 178, 398, 525
akışkanlar dinamiği, 181, 184, 413, 416-417, 419
Alberti, Leon Battista, 16, 30-31, 34, 55, 77, 82, 84, 140, 176, 265, 280
  gayrimeşruluğu, 30
  Gutenberg hakkında, 171-172
  Leonardo üzerindeki etkileri, 30-31, 87-88
  mimarlık üzerine incelemesi, 145
  perspektif ve, 30, 31, 78, 272, 274, 275, 287
  Resim Üzerine, 30, 31, 87-88, 212, 260, 272
alegorik çizimler, 119-120
  Haz ve Elem çizimi, 136-139, *138*
Alhazen (İbni Heysem), 176, 269, 272, 458
Alice Harikalar Diyarında (Carroll), 120
Allori, Alessandro, 377
altın oran, 158, 205
Amadori, Alessandro, 307, 455
Amboise, 499, 502, 504, 505, 512
Amboise, Charles d', 383-384, 389-392, 444, 495
  sarayı için Leonardo'nun planları, 392
Amerikalar, 347
Amontons, Guillaume, 197
analog ve dijital sistemler, 201, 431
analojiler, 109, 176-178, 181, 201, 206, 400-405
  analojiyi gözden geçirme, 435-438; *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte* içinde, 321, 426
  arteriyoskleroz (damar sertliği) ve, 396

insan bedeni ve binalar, 140-141, 144, 149-150, *151*, 177
insan mikrokozmosu ye dünya makrokozmosu, 109, 110, 149, 158, 301, 321, 425-427; *Çıkıklı Meryem*'de, 310, 321, 426; *Ginevra de' Benci*'de, 63, 67, 321, 426; *Mona Lisa* içinde, 321, 426, 487
kalp ve atardamarlar, ve filizlenen tohum, 401, 415
makineler ve doğa, 199, 401-403
su burgaçları ve saç lüleleri, 433, 434, 447, 507-508
su ve hava, 178, 419
yeryüzündeki sular ve vücuttaki kan, 435-438
anamorfoz, 58
anatomi, 2, 61-62, 84-86, 88, 158, 212-221, 294, 299, 307, 343, 394-424, 494, 503
ve doğadaki analojik formlar, 109, 110, *401*, 415, 435-438; *ayrıca bkz.* analojiler
atlar üzerinde, 162, *163*
beyin, 263; balmumu kalıbı, 403-404, *403*, 419; sinirler ve karıncıklar, 404-405, *404*
dişler, 216; asırlık adam, 391, 394-396, 395, 397-398; atardamarlar ve toplardamarlar, 401; göz, 269, 270-271; kollar, 409-411, *410*; Leonardo'nun başkalarına yönelik uyarıları, 398-399; ve Kilise, 397; yüz, 409-411, *410*
dudaklar ve gülümseme, 409-413, *412*, 489
fetüs, 177, 215, 420-422, *421*, 500; tohumla benzerliği, 177, 422
göz, 269, 270-271
içindeki dallanma sistemleri, 109
incelemesi için taslak, 215
kadın beden üzerinde, 72*n*
kafatası, 216-219, *217*, 270-271, *271*
kalp, 174, 201, 401, 405, 413-416, *414*, 428, 461; aort kapağı, 416-420, *418*; atardamarlar ile, filizlenen tohumla benzerliği, 401, 415; camdan modeli, 419; karıncıklar, 415; ve kan, 415-420
karaciğer, 396, 414
karşılaştırmalı, 162, 219, 362, 411
kaslar, 213, 218, 219, 401-402, *402*, 405-409; ağızdaki, 409-413, *412*; bacaklardaki, 405-407, *407*; boyundaki, 84-86, *86*; omuzlardaki, 405, *406*
kemikler, *402*, 405-409
Leonardo'nun çalışmalarının kayıp etkisi, 423-424
omurga ve omurilik, 218, 407-409, *408*
oranlar, 219-221; *ayrıca bkz. Vitruvius Adamı*; yüzdeki, 219-221, *220*
ve arteriyoskleroz (damar sertliği), 396
ve tıp bilginleri, 213
ve Vesalius, 424
Anatomice (Benedetti), 399
Anchiano, 13-14
Andrea da Ferrara, Giacomo, 132, 152-153
ölümü, 152
Vitruvius Adamı çizimi, 152-153, *153*
Andrea del Sarto, 377
Anonimo Gaddiano, 7, 8, 91, 116, 130
Antiques Trade Gazette (*ATG*), 255
aort, 417
aort kapağı, 416-420, *418*
Apelles, 158, 317-319, 323
Apple, 518
Aragonlu Isabella, 113-114, 242, 501
Aragonlu Luigi, 480, 502
Arşimet, 101, 301, 344, 459-460
Arşimet burgusu, 196
Aristoteles, 18, 122, 174, 175, 176, 184, 267, 442
Raffaello'nun *Atina Okulu*'nda, *449*, 499
aritmetik, 3, 31-32, 110, 200-201, 431
Arno Nehri, 373, 428, 429, 440, 487
gücünden yararlanmak, 193
yatağını değiştirmek, 346-351, 352, 428, 429, 431, 432, 505, 507
Arno Vadisi, çizimi, 47-48, *48*, 55, 507, 510
Arte dei Giuduci e Notai, 16
Arte dei Medici e Speziali, 47
arteriyoskleroz (damar sertliği), 396, 562*n*4
Arundel Kodeksi, 107
asırlık adam, 391, 394-396, *395*, 397-398
askeri aletler, 4, 96-102
çarklı silah, 101-102
dev arbalet, 98-101, *99*
portatif merdivenleri itmeye yarayan, 96-97, *97*
tırpanlı savaş arabası, 98, *99*, 100
toplar, 101
Askerlik Üzerine (Valturio), 98, 101
aslan:
çizimi, 361-362, *362*
mekanik, 391-392
astronomi, 440-442, 459

Atina Okulu (Raffaello), 448-449, *449*, 454
at, 361
  ahırları, 162
  anatomisi, 162, 163, *163*
  Anghiari Savaşı çizimleri, 359-363, *360*, *362*
  heykelleri, 162, 165
  Leonardo'nun Sforza anıtı, 110, 160-169, 188, 222, 240, 294, 295, 361, 366, 495; dökümü için planlar, 166-169, *167*, *168*, 403; Fransız okçuları ve, 169, 296; kilden modeli, 165-166, 169, 296; tasarımı, 161-166, *164*
Atlantico Kodeksi, 107, 567*n*4
ay, 441, 459
  Güneş Sistemi içinde, 362
Aydınlanma, 3, 113
aynalar, 38, 453, 458-460
  ayna yapma makinesi, 458, *459*

Babbitt, Isaac, 199
Bach, Johann Sebastian, 322
Bacon, Francis, 17, 521
Bacon, Roger, 97-98, 176, 500, 521
balıklar, 196, 391
  balık fosilleri, 439
balina, fosili, 20
Bambach, Carmen, 73, 250-251, 330
Bandello, Matteo, 239
Bandinelli, Bartolommeo, 73
Baroncelli, Bernardo, asılışı, 89, *90*
Barone, Juliana, 44
Bartolomeo, Fra, 377
bataklıklar, 353, 428, 505
Battista de Vilanis, 497, 513
Bayeux İşlemesi, 356
BBC, 255
Bella Principessa, La: The Story of the New Masterpiece by Leonardo Da Vinci (Kemp & Cotte), 253-256
Bellhouse, Brian, 419, 564*n*37
Bellincioni, Bernardo, 11*n*, 113, 158, 243-244, 501
Bellini, Giovanni, 303
Belvedere Apollonu, 456
Bembo, Bernardo, 65, 66, 481
Benci, Ginevra de', 63-64, 83
  Leonardo tarafından yapılan portresi, 56, 63-67, *64*, 72, 86, 126-127, 240, 242, 254, 275-276, 305; içinde bakış, 66, 246; içinde dünyevi ve insani güçler arasındaki bağlantı, 63, 67, 321, 426; *Mona Lisa* karşılaştırması, 477
  ve Bembo, 65, 66, 481
Benci, Giovanni de', 64, 83, 87
Benedetti, Alessandro, 399
Benivieni, Antonio, 397
Berenson, Bernard, 233, 247, 249
Berneri, Giovanni Agostino, 148
Bernoulli, Daniel, 184
Bernoulli prensibi, 185
Beytüllahim yıldızı, 433, *434*
Biblioteca Ambrosiana, 107
bileşenleriyle birlikte gösterilen vinç, 190-191, *191*
bilim, 1-2, 17, 21, 31, 106, 107, 170-180, 199, 307, 391, 426, 463, 479, 503
  ayrıca bkz. doğa; *spesifik konular*
  Bilim Devrimi, 175
  bilimsel yöntem, 174, 176
  içinde görselleştirme ve çizim yapma, 174, 218
  içinde teori, 181, 200; ve deneyim, 173-176, 272, 435, 521
  İslam dünyasında, 175-176
  merak ve gözlem, 178-180, 200
  ve bir otodidakt olarak Leonardo, 170-173
  ve din, 174, 199
  ve matematik, 200
  ve sanat, 2, 47, 61-62, 78, 157, 203, 213, 215, 227, 238, 259-276, 332, 405, 507, 522-523; ve Leonardo'nun karşılaştırması (*paragone*), 259-262, 263, 264
Billi, Antonio, 8
bilmeceler, 127
bilye yatakları yerleştirilmiş vidalı kaldıraç, 197-199, *198*
binaların yapısal zayıflıkları, 144
Biro, Peter Paul, 254-256
bitkiler:
  Beytüllahim yıldızı çiçeği, 433, *434*
  cenin (embriyo) – tohum benzerliği, 177, 422
  ile kalp ve atardamarlar arasındaki benzerlik, *401*, 415
  Kayalıklar Bakiresi içinde, 110, 228, 230
  yaprakların sarmal dizilimi, 456
Boccaccio, Giovanni, 16, 127
Bologna, 461, 462, 496
Boltraffio, Giovanni Antonio, 237, 250, 330
  tarafından Melzi'nin portresi, *385*

Beyhudelik Ateşi, 299, 300, 390
Borgia, Cesare, 15-16, 300, 302, 334-345, 382, 498
  acımasızlığı ve gaddarlığı, 300, 302, 334-335, 344
  fetihleri, 335, 336, 339, 351
  Leonardo tarafından çizilen eskizleri, 337, *338*
  Leonardo'nun işvereni olarak, 16, 102, 299, 300, 336-345, 347, 351, 356, 444, 495
  ve Machiavelli, 16, 334, 335-336, 341, 342, 344, 345
Borgia, Lucrezia, 302, 335
Borgia, Rodrigo (Papa VI. Alexander), 15, 334-335
Borgia ailesi, 345
Botticelli, Sandro, 28, 34, 47, 50, 70, 71, 77, 89, 92, 369
  Leonardo'nun eleştirisi, 77
  Tapınma tabloları, 76, 77, 82, 83
  ve Medici ailesi, 77, 83, 89
Botticini, Francesco, 50
Bracciolini, Poggio, 149
beyin, 263
  balmumu kalıbı, 403-404, *403*, 419
  sinirleri ve karıncıkları, 404-405, *404*
  ve duygular, 409-411
  ve görme, 218-219, 260-261, 270
Bramante, Donato, 94, 129, 141, 455
  Herakleitos ve Demokritos freski, 142, *143*, 157
  ile Leonardo'nun işbirlikleri, 141-142
  kilise tasarımları, 142, 146, 148
  Milano Katedrali için *tiburio* projesinde, 140, 141, 144, 145
  Santa Maria delle Grazie ve, 142, 279
  Santa Maria presso San Satiro Kiliesi için apsis tasarımı, 142
  Sforza Sarayı'nda, 141, 142
  ve Pavia Katedrali projesi, 148
Brambilla Barcilon, Pinin, 291
Bramly, Serge, 367, 537*n*42
British Library, 107
British Museum, 250
Bronzino, Agnolo, 377
Brown, Dan, 205, 283
Brown, David Alan, 61, 62, 330, 537*n*47
Brötonlu Anna, 319
Brunelleschi, Filippo, 26, 29-30, 140, 182
  imzalı katedral kubbesi, 26, 29, 82, 145; tepesine yerleştirilen küre, 37-38, 41, 458
  Leonardo üzerindeki etkisi, 29
  perspektif ve, 29-30, 31, 78, 272, 275
Burckhardt, Jacob, 15
Büyük İskender, 43, 44, 260, 499
Byron, George Gordon, Lord, 3

Caesar, Julius, 260
camera obscura, 270
Capra, Fritjof, 176, 439, 440
Cardano, Fazio, 273
Carolina Kalp Enstitüsü, 419
Cascina Savaşı (Michelangelo), 373-374, *372*, 374, 376, 379
Castiglione, Baldassare, 457
cebir, 31-32, 110, 200, 201
Cellini, Benvenuto, 70, 273, 372-373, 379, 499
Cenevre Üniversitesi, 252
Cennet [*Paradiso*] (temsil), 501
Cennini, Cennino, 260
Cenova, 384
Cesena, 339-340, 341, 344
Cesenatico, 339
Champod, Christophe, 254
Château d'Amboise, 499, 500, 511, 515
Château de Cloux (şimdi Clos Lucé), 499-501, *499*, *500*, 513
Chiana Vadisi, 350, *350*
chiaroscuro, 40-41, 61, 227, 377, 466
Christie's, 247, 250
Cianchi, Marco, 199
Cicero, 149, 172, 317-319
Clark, Kenneth, 5, 37, 54, 71, 74, 134, 179, 210-211, 231, 233, 247, 249, 280, 317, 322, 379, 392-393, 447, 463, 464, 477, 521
Clayton, Martin, 2, 86, 124, 507
Compagnia di San Luca, 46-47
componimento inculto, 320
contrapposto, 242, 369
Corte Vecchia, 160-161, 188, 202, 219, 222, 294
Cotte, Pascal, 251-258, 485
Crivelli, Lucrezia, 244
  La Belle Ferronnière, 244-247, *245*, 253, 305, 488, 490; kopyası, 249

Çiçekli Kadın (Verrocchio), *65*
çizgiler:

çizgileri olmayan biçimler, 267-269
doğadaki, 268, 269, 280
resim sanatında, 79, 265-266, 377, 466, 486; ve Michelangelo, 374, 376, 466
Çocuk İsa ve Genç Yahya Meryem ile Birlikte (Luini), 313

daireyi kareleştirme, 109-110, 158, 209-210, 301, 362, 548*n*20
Daley, Michael, 291
dalga mekaniği, 177-178, 434-435
Dalış teçhizatı/su altında soluma aygıtı, 298-299, 353
Danae, La (Taccone), 115
Dante Alighieri, 71, 89, 366, 474
Darius, 43, 44
Davut (Michelangelo), 35, 367-372, *368*
Leonardo'nun eskizi, 371-372, *370*
Davut (Verrochio), 34-36, *35*, 135, 367-369, 536*n*21
için model olarak Leonardo, 35-36, *35*, 367-369, 536*n*22
da Vinci, Albiera (üvey annesi), 13, 15, 23, 307, 321, 455
da Vinci, Antonio (büyükbabası), 12-15, 23, 24, 47
da Vinci, Antonio (üvey kardeşi), 63
da Vinci, Domenico (üvey kardeşi), 457
da Vinci, Francesco (amcası), 15, 23, 24, 388, 512
da Vinci, Giuliano (üvey kardeşi), 63, 456-457
da Vinci, Leonardo, *bkz.* Leonardo da Vinci
da Vinci, Michele (büyük-büyük-büyük-büyükbabası), 11, 12
da Vinci, Piero (babası), 11*n*, 12-16, 32, 33, 72, 345, 380, 479, 495, 535*n*1
evlikleri ve çocukları, 13, 15, 25, 63, 68, 72, 380, 381
mal varlığı, 381, 388, 495
noter olarak, 12, 14, 16, 24-25, 33, 63-64, 74, 75, 316, 479
ölümü, 380-381, 387
ve boyalı kalkan, 38-39
ve Leonardo'nun almasını sağladığı siparişler, 63-64, 74, 75, 82, 380, 479, 495
ve Leonardo'nun gayrimeşruluğu, 24-25, 380, 381, 495
Da Vinci Code, The [Da Vinci Şifresi] (Brown), 205, 283
da Vinci kuralı, 177
de Beatis, Antonio, 480, 502-504
de Predis, Ambrogio, 222, 223, 229, 230, 231, 382
de Predis, Cristoforo, 222, 281-282
de Predis, Evangelista, 222
De Rerum Natura (Lucretius), 149, 509
Decameron (Boccaccio), 127
değişim oranları, 201
deha:
altın oran, 158, 205
defterlerindeki çalışmalar ve çizimler, 207-208, *209*, 210
geometri, 30, 37, 38, 110, 180, 203, 259, 268, 431, 511
hacmin korunumu, 206-207
Leonardo, 3, 260, 263, 312, 379, 420, 475, 517-519
şekiller, 203-205; daireyi kareleştirme, 109-110, 158, 209-210, 301, 548*n*20; şekillerin dönüşümü, 206-210, 362, 428-429, 431, 510
ve değişim oranları, 201
ve işbirliği, 523
ve Pacioli, *bkz.* Pacioli, Luca
ve perspektif, 31, 34, 175, 200, 201, 260, 273
Dei, Benedetto, 26, 127
Delieuvin, Vincent, 319, 492
Delfi kâhini, 208
del Vaccha, Antonio di Piero, *bkz.* Accattabriga
deniz hayvanları, 439-440
deniz kabukluları, 439-440
desegno lineamentum, 268
devinim, hareket, 508, 518
aracılığıyla duygu ve düşüncelerin tasviri, 50, 79, 83, 84, 87-88, 237, 240-242, 244, 280, 281; *Müneccim Kralların Tapınması*'nda, 80; *Son Akşam Yemeği*'nde, 80, 281
duyguların sonucu olarak, 212-213, 218, 219, 409-411, 435
hayvanlarda, 131
içeren yakalanmış anlar, 180; *Anghiari Savaşı*'nda, 361; nehir analojisi içinde, 180, 280; *Son Akşam Yemeği*'nde, 280-285
ile birlikte insan anatomisindeki değişimler, 221
kesintisiz, 194-196, *195*

makinelerde, 192
nakli, 190-191
tasviri, 37, 44, 48, 55, 73, 80-81, 165, 211
ve itici güç, 194, 431, 434
yasaları, 181, 185, 194, 431
di Credi, Lorenzo, 34
di Malvolto, Piero, 13-14
dik üçgenlerin alanları üzerine çalışmalar, "çorba soğuyor," ifadesiyle bitiyor, 510-511, *511*
dil, 398
ağaçkakan, 5, 178, 398, 525
din ve Kilise, 512
ve bilim, 174, 199
ve diseksiyon, 397
ve embriyo, 422
ve Vasari'nin anlatımıyla Leonardo'nun ölümü, 513-514
Diocletianus, 73
diseksiyonlar:
Benivieni'nin otopsileri, 397
Leonardo tarafından, 2, 162, 177, 213, 269, 270-271, 316, 397-400; asırlık adam, 391, 394-396, *395*, 397-398; atardamarlar ve toplardamarlar, 401; göz, 269, 270-271; kollar, 409-411, *410*; ve Kilise, 397; yüz, 409-411, *410*
Leonardo'nun başkalarına yönelik uyarıları, 398-399
dikkatinizin dağılmasına izin vermek, 521
dişler, 216
doğa, 2, 17, 18, 21, 507
içinde çeşitlilik, 427, 431, 438
içinde çizgiler, 268, 269, 280
içinde örüntüler, 176-178, 181, 400-405, 427, 433, 438, 487, 519; *ayrıca bkz.* analojiler; dallanma sistemleri, 109, 177, 422; karşılaştırmalı anatomi, 162, 219, 362; spiraller (sarmallar), *bkz.* spiraller (sarmallar)
metafiziksel tasvirleri, 230
ve matematik, 200, 416
Donatello, 28, 29, 36, 70, 272
Doni Tondo (Michelangelo), 374-376, *375*
dudaklar ve gülümseme:
anatomisi, 409-413, *412*, 489
Mona Lisa'da, 475, 488-490, 492, 494
Dunkerton, Jill, 537*n*47
duygular:
hareket aracılığıyla duyguların tasviri, 50, 79, 83, 84, 87-88, 237, 240-242, 244, 280, 281; *Müneccim Kralların Tapınması*'nda, 80; *Son Akşam Yemeği*'nde, 80, 281
ve beyin, 409-411
ve hareket, 212-213, 218, 219, 409-411, 435
ve sfumato, 490
ve yüz ifadeleri, 359-361
Düşler Kitabı (Lomazzo), 7
düşünce deneyleri, 430
sifon kullanarak yapılan, 436-437, *437*
dünya/yeryüzü:
canlı bir organizma olarak, 427
kozmostaki yeri, 362, 441
makrokozmosu, ve insan vücudu mikrokozmosu, 109, 110, 149, 158, 301, 310, 321, 425-427; analojiyi gözden geçirme, 435-438; *Çıkıklı Meryem*'de, 310, 321, 426; *Ginevra de' Benci*'de, 63, 67, 321, 426; *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte*'de, 321, 426; *Mona Lisa*'da, 321, 426, 487

Einstein, Albert, 3, 178, 442, 443, 519, 520
el arabaları, 340
el hareketleri, 222, 281-282
işaret etme, *bkz.* işaret eden figürler
elinizin eremediğine uzanmak, 523
Emboden, William, 228
embriyo ve fetüs, 177, 215, 420-422, *421*, 500
tohum benzerliği, 177, 422
ruhu, 422, 512
enerji, 192-193
Epifani Yortusu, 76
Ercole d'Este, Ferrara Dükü I. Ercole, 169, 239, 301
erminler, 242
Erminli Kadın, 238-244, *241*, 246, 247, 251, 252, 253, 267, 280, 303, 305
erozyon, 439-440
erteleme, ertelemekten kaçınmamak, 521-522
Este, Beatrice d', 114, 133, 239-240, 244, 298, 551*n*12
ölümü, 279, 303
Este, Ercole d', 169, 239, 301
Este, Ippolito d', 388-389
Este, Isabella d', 298, 301-302, 308, 312, 314, 316, 319, 332, 345, 384, 391, 479

Leonardo tarafından yapılan çizimi, 252, 298, 301, 303-305, *304*, 307
yapılmayan portresi, 298, 301-307, 314, 523
Este ailesi, 15, 301
eşcinsellik, 70-71
Leonardo, 8, 19, 68-72, 232, 367
Michelangelo, 69, 70, 367
ve Aziz Sebastian imgeleri, 73
ve Savonarola, 299
Euler, Leonhard, 519
Euripides, 208
Ezop, 125, 172, 301

Fasciculus Medicinae (Ketham), 399
Ferrara, 15
Ferrara, Dükü, Ercole d'Este, 169, 239, 301
fetüs, 177, 215, 420-422, *421*, 500
tohumla benzerliği, 177, 422
ruhu, 422, 512
Filelfo, Francesco, 93
Fiorani, Francesca, 82
fizyogonomi, 122
Floransa, 9, 11, 12, 14, 16, 18, *22*, 23, 25-28, 42, 90, 91-93, 347, 382, 391, 455, 461, 507
Floransa'da bankacılık ve muhasebe, 25, 27
Floransa'da eşcinsellik, 70-71
Floransa'daki iki sanat ekolü, 377
güç dengesi içinde, 92
Katerdalin kubbesi, 26, 29, 82, 145; tepesine yerleştirilen küre, 37-38, 41, 458
Leonardo Floransa'da, 23-24, 26-28, 30, 298-313, 444, 495; miras kavgası için, 387-390, 391
Leonardo'nun ayrılışları, 90, 91, 382-384, 390
Leonardo'nun dönüşleri, 296-297, 298-299, 316, 319, 475, 479
Michelangelo, 366, 367, 377
Milano karşısındaki zaferi, 355-356
Palazzo della Signoria, 27, 74, *357*; *Davut*, 369, 372; için savaş sahnesi siparişleri, 354-356, 363, 365, 371-379
Santissima Annunziata, 299, 316, 322, 479, 480
Savonarola, 299, 300, 356, *357*, 384
Vaftizhanesi, 44, 272
ve Borgia, 335-337
ve Pisa, 347-348
yenilenmesi için planlar, 461
fosiller, 20, 439-440, 455
balina, 20
iz fosil, 440
Fossombrone, 339, 351
Foucault, Michel, 177
Fra Angelico, 28
Francesco di Giorgio, 145-146, 165, 301
Milano Katedrali *tiburio* projesinde, 140, 145-146
mimari üzerine incelemesi, 145, 148
Pavia Katerdali projesinde, 146-148
ve Vitruvius, 149
Vitruvius Adamı çizimleri, 150-152, *151*, 153
Franklin, Benjamin, 3, 159
Fransa:
-'da Leonardo, 462, 475, 495-516
-'da Rönesans, 498
ve İtalya, 102, 152, 169, 294, 296, 306, 335, 444, 454, 461-462, 495, 496, 498, 500-501
Fransız İhtilali, 290
Freud, Sigmund, 19-20, 71, 300, 321, 345
Fry, Roger, 249

Gaffurio, Franchino, 237
Galansino, Arturo, 257
Galen, 400, 414, 415, 420
Galileo Galilei, 17, 175, 176, 184, 185, 441, 521
Gallerani, Cecilia, 238-239, 303
Erminli Kadın, 238-244, *241*, 246, 247, 251, 252, 253, 267, 280, 303, 305
ve Ludovico Sforza, 239-240, 242, 244
Galleria dell'Accademia (Floransa), 371
Gallerie dell'Accademia (Venedik), 153
Ganz, Kate, 247-251
Gates, Bill, 107, 426*n*
Gayford, Martin, 367, 376
gayrimeşruluk, 15-16, 30
Alberti'nin 30
Leonardo'nun, 11, 12, 15, 16, 17, 24-25, 72, 380, 381, 495
Geddo, Cristina, 252
geometrik çalışmalar, 207-208, *209*, 210
Getty Museum, 250
Gherardini ailesi, 478
Ghiberti, Lorenzo, 16, 272
Ghirlandaio, Domenico, 28, 40, 47, 366

Giocondo, Francesco del, 478-482
Giocondo, Lisa del, 478-480
  portresi olarak *Mona Lisa*, 479-482
  ve Giuliano de'Medici, 480-481
Giocondo ailesi, 478
Giotto, 272
Giovio, Paolo, 8, 116-117, 129, 166
Giraldi, Giovanni Battista, 105-106
gizem, 524
globus cruciger, 328
Gombrich, Ernst, 41
Gonzaga, Francesco, 301-302
Gopnik, Adam, 6, 177
Gouffier, Artus, 462
gökkuşakları, 443
gökyüzü, rengi, 2, 178, 321, 442-443
gölge, 165-168, 227, *266*, 268, 272, 275-276, 376
görme, *bkz.* gözler ve görme
görsel düşünme, 343, 522
gözlem gücünü geliştirmek, 520
gözler ve görme, 176, 218, 219, 260-261, 269-270, 275
  ayrıca bkz. ışık ve optik
  diseksiyonlar, 269, 270-271
  gözbebekleri, 238, 484
  retina, 269-270, 489-490
  ve "*Mona Lisa* efekti", 246, 488
  ve beyin, 218-219, 260-261, 270
  ve odaklanma, 331
Grafton, Anthony, 30
Grann, David, 254-256
Gregori, Mina, 250
Grimshaw, John, 230
Grosseteste, Robert, 176
groteskler, 120-124, *121*, *123*, 454
  beş baş, 123-124, *123*
Guardian, 255, 257
Guernica (Picasso), 356
Guicciardini, Francesco, 27, 334
Gutenberg, Johannes, 9, 18, 171-172
gülümseme (tebessüm):
  anatomisi, 409-413, *412*, 489
  Mona Lisa'daki, 475, 488-490, 492, 494
güneş, 436, 440-442
  güneş sistemi içinde, 362
güneş sistemi, 362

hacim, korunumu, 206-207
hamiler, için yaratmak, 523
Hammer, Armand, 426*n*
haritalar, 342-343
  Chiana Vadisi, 350, *350*
  İmola, 341-342, *342*, 343
Harvard Tıp, 490
Harvey, William, 420
hava, 196
  ve uçuş, 178, 185-186, 196
hayal gücünü kısıtlamamak, 523
hayret duygusu, 520
hayvannameler, 125
  içinde Tufan hikâyesi, 439, 509, 512
  Leonardo tarafından yazılan, 125-126, 242
Herakleitos ve Demokritos, Bramante'nin freski, 142, *143*, 157
heykel:
  at heykelleri, 162, 165
  Davut (Michelangelo), 35, 367-372, *368*; Leonardo eskizi, 371-372, *370*
  Davut (Verrochio), 34-36, *35*, 135, 367-369, 536*n*21; için model olarak Leonardo, 35-36, *35*, 367-369, 536*n*22
  Leonardo'nun Sforza anıtı, 110, 160-169, 188, 222, 240, 294, 295, 361, 366, 495; için döküm planları, 166-169, *167*, *168*, 403; kilden modeli, 165-166, 169, 296; tasarımı, 161-166, *164*; ve Fransız birlikleri, 169, 296
  üzerine Leonardo, 261, 373-374
Hıristiyanlık, 174
hilaller, 207-208
Hipokrat (Hippocrates), 207, 209, 210
hisarlar, 339, 341
Hollar, Wenceslaus, 120, 330
Hope, Charles, 423
Hoving, Thomas, 250
Huygens, Christiaan, 178
hümanizm, 20, 18, 70, 149, 157, 174, 401

Illegitimacy in Renaissance Florence (Kuehn), 16
Infeld, Leopold, 174
Inferno (Dante), 89
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 514, *515*
Isonzo Nehri, 298
ışık ve optik, 30, 58, 176, 177, 213, 227, 244, 260, 262, 269-272, 275-276, 284, 294, 494
  ayrıca bkz. gözler ve görme
  gökkuşakları, 443

gölgeler, 165-168, 227, *266*, 268, 272, 275-276, 376
renk, 275; gökyüzünün rengi, 2, 178, 321, 442-443; ve ışık, 80, 227, 265, 266-267; ve mesafe, 275
üzerine şemalar, 244
ve aynalar, 38, 458-460
ve *Mona Lisa*, 483-484
ve perspektif, 272
ve resim sanatı, 2, 80, 82, 229-230, 237-238, 242-243, 244-246
ITN, 188

İbn Sina, 398
icatlar, *bkz.* mühendislik ve mekanik sanatlar
iğne bileme makinesi, 193-194, *194*
İlahi Komedya (Dante), 71
İlahi Oran (Pacioli), 152, 203
İmola, 341, 348
haritası, 341-342, *342*, 343
İncil, 49, 84, 171, 201, 367
İnsan Bedeninin Yapısı Üzerine (Vesalius), 424
İsa ve Aziz Thomas (Verrocchio), 37, 54
İsa'nın Göğe Yükselişi (temsil), 182
İsa'nın Vaftizi (Leonardo'yla birlikte Verrocchio), 41, 48-49, 50, 52-56, *53*, 63, 232, 283, 428, 537*n*50
İslam dünyası, 175-176
işaret eden figürler, 463-474
İnsan Şekline Bürünmüş Melek, 471-472, *471*
Müjdeci Melek, 463, 464, 469-471, *469*; Luini kopyası, 469, *469*; öğrenci eskizi, 469-470, *470*, 472
Bir Baküs'e dönüştürülen Aziz Yahya, 463, 464, 466, 467-469, *467*
Çıkrıklı Meryem içinde, 308
İşaret Eden Hanımefendi, 472-474, *473*
Kayalıklar Bakiresi içinde, 224-227, 229
Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte içinde, 323
Vaftizci Yahya, 283, 284, 322, 463, 464-466, *465*, 480, 492, 497, 502, 503
işbirliği, ve deha, 523
işitme duyusu, 261
İtalya, 18, 345
para birimi, xiii
ve Fransa, 102, 152, 169, 294, 296, 306, 335, 444, 454, 461-462, 495, 496, 498, 500-501
ve güç dengesi, 92
ve Rönesans, *bkz.* Rönesans
veba salgınları, 26, 103, 400
itici güç, 194, 431, 434
iyiye karşı mükemmel, 522

jeoloji, 227-228, 230, 321, 391, 438, 441, 445
jestler, 222, 284
eller, 222, 281-282
işaret etme, *bkz.* işaret eden figürler
Jobs, Steve, 3, 106, 159, 518, 522
Johannes de Spira, 172
Jones, Jonathan, 257, 361, 373, 379

kabuklular, 20, 455
kafatası, 216-219, *217*, 270-271, *271*
kaleler, 339
kalkülüs, 210, 431
kalp, 174, 201, 401, 405, 413-416, *414*, 428, 461
camdan modeli, *419*
karıncıkları, 415
ve aort kapağı, 416-420, *418*
ve atardamarlar, filizlenen tohumla benzerliği, 401, *401*, 415
ve kan, 415-420
kan, 415-420, 425-426
dolaşımı, ve suyun yerküredeki dolaşımı, 435-438
kanallar, 339, 348-349, *349*, 458, 505
Milano'daki, 346-347, 428, 505, 507
karaciğer, 396, 414
Karanfilli Meryem (Luini), 312-313
Karanfilli Meryem (Raffaello), 312
kaslar:
anatomisi, 213, 218, 219, 401-402, *402*, 405-409; ağız, 409-413, *412*; bacak, 405-407, *407*; boyun, 84-86, *86*; omuz, 405, *406*; ve enerji, 192-193
kayalar, 321, 445
ve erozyon, 439-440
Keele, Kenneth, 396
Keith, Larry, 231
kelime oyunları, 126, 481
kemikler, 402, 405-409
Kemp, Martin, 12, 44, 201, 231, 311, 312, 330, 351, 429, 536*n*22, 566*n*9, 567*n*4
ve *La Bella Principessa*, 252-258, 328
Ketham, Johannes de, 399
kertenkeleler, 126, 456
kesintisiz devinim, 194-196, 195
keşifler, çağı, 9, 18, 347
kıvılcım patlaması şakası, 126

Kilise, *bkz.* din ve Kilise
kiliseler, 158, 222
  Bramante'nin tasarımları, 142, 146, 148
  Floranda Katedrali'nin kubbesi, 26, 29, 82, 145; tepesine yerleştirilen küre, 37-38, 41, 458
  Francesco'nun tasarımları, 146
  için çift kabuklu kubbe, 145
  Leonardo'nun kilise çizimleri, 142, *143*, 146, 148
  Milano Katedrali, 146-147, 160; için payandalar, 144; için *tiburio*, 140-148, *141*, 158, 174-175, 177, 188
  Pavia Katedrali, 146-148, *147*
  ve insan bedenindeki oranlar, 140-141, 149-150, *151*
King, Ross, 283
kol, diseksiyonları, 409-411, *410*
Kolomb, Kristof, 9, 18, 347
Kopernik, Nikola, 176, 441
koyunlar, 440
Kuehn, Thomas, 16
Konstantinopolis, 18
Kozmografya (Ptolemaios), 300-301
köprü, kendi başına ayakta duran, 340-341, *340*
Kriminoloji ve Ceza Hukuku Enstitüsü, 254
Kuğu Dağı, 188, 325
kuşlar ve uçuş, 4, 18-20, 178, 180, 181-189, 204-205, 213, 294, 307, 325, 391
  kuş gözlemleme, 183-186
  Kuşların Uçuşu Üzerine Kodeks, 184, 188, 453
  uçan makineler, 45, 98, 180, 181, 184, 186-189, *187*, 193, 325, 352, 353, 356, 391; gökyüzü vidası (helikopter), 45-46, *46*, 353; ile deneyler, 161, 188; planörler, 188; tiyatral amaçlı, 45-46, *46*, 115-116, 181-183, 186, 189
  ve hava, 178, 185-186, 196
Kuşların Uçuşu Üzerine Kodeks, 184, 188
küreler:
  cam ve kristal, *333*; *Salvator Mundi*'de, 332-333, 484
  globus cruciger, 328

Landino, Cristoforo, 65
Laocoön ve Oğulları, 456
Latince, 3, 11, 17, 32, 34, 172, 201
  Leonardo'nun Latince öğrenmeye çalışması, 170-171, *171*, 172
Latini, Brunetto, 71
Leda ve kuğu:
  Leda ve Kuğu, 72, 299, 324-328, 513; için hazırlık çizimi, 325-327, *327*; Melzi kopyası, 325, *326*, 328
  miti, 325, 328
Leibnitz, Gottfried, 210
Leicester Kodeksi, 107, 426-429, 431, 435-440, 442, 445, 507, 521
Lekesiz Gebelik, 223
Lekesiz Gebelik Kardeşliği, 222-223, 229, 231
Leonardo and the Last Supper (King), 283
Leonardo da Vinci:
  adı, 11*n*, 69*n*
  ailesi, 11-17, 23, 47
  ailesinin noterlik geleneği, 11-12, 14, 16-17, 25, 69, 456
  aldığı ilk sipariş, 74
  annesi, *bkz.* Lippi, Caterina
  atları, 130
  babası, *bkz.* da Vinci, Piero
  cenaze töreni, 512
  Château de Cloux'deki ikameti, 499-501, *499*, *500*, 513
  cinsel yaşamı ve ilişkileri, 8, 19, 68-72, 232, 367; *ayrıca bkz.* Salai, Andrea
  cinselliğe bakışı, 70, 71-72
  Corte Vecchia'daki atölyeleri, 160-161, 188, 202, 219, 222, 294
  cömertliği, 130
  çocukluğu, 11-21, 23, 321, 345
  defni, 515
  defterleri, *bkz.* Leonardo'nun defterleri
  deha olarak, 3, 260, 263, 312, 379, 420, 475, 517-519
  dikkatinin kolay dağılması ve işleri ertelemesi, 17, 31, 34, 82, 162, 164, 278, 279, 316, 363, 377, 519, 521, 521-522
  doğum yeri, 13
  doğumu, 11-14
  dostlukları, 129, 158, 159
  eğitimi, 3, 17, 24, 31-32, 37, 178, 261
  ellili yaşlarında yaşamı, 299-301, 328, 345, 385, 387, 394
  etkileri:; Alberti üzerinde, 30-31, 87-88; Brunelleschi üzerinde, 29; Pollaiuolo üzerinde, 38; Verrocchio üzerinde, 36-37, 43, 52, 56
  etkisi, 312-313, 423-424
  felç geçirmesi, 503, 507

fiziksel görünümü, 8, 36, 129, 130, 367
gayrimeşruluğu, 11, 12, 15, 16, 17, 24-25, 72, 380, 381, 495
giyimi ve tarzı, 7, 44, 129, 130, 299-300, 366, 367, 394, 449
hakkında biyografik anlatılar, 3, 7-8, 36; Anonimo Gaddiano içinde, 7, 8, 91, 116, 130; Lomazzo tarafından, 7-8, 70, 81, 121, 132, 263, 294, 325, 454, 481; Vasari tarafından, *bkz.* Vasari, Giorgio, Leonardo üzerine
hakkındaki sodomi suçlamaları, 68-70, 72-74
hayal gücü ve fantezileri, 3-4, 9, 19, 21, 39, 116, 262-263, 352-353, 507, 508, 517-518, 521, 523
hayvan sevgisi, 98, 126, 130
için zaman çizelgesi, xiv–xvii
ikonik imgesi, 454
karanlık ruh halleri, 8, 88-89, 160, 461
kariyer mücadeleleri, 294-297
karşılaştırması (paragone), 259-262, 263, 264
kendi atölyesini açması, 74
kişiliği, 8, 129
kişisel yaşamı, 129-139, 292-297
kitapları, 172-173, 174, 300-301, 399, 420, 500
kusurları ve tuhaflıkları, 8, 9
kuş anısı, 18-19, 325
Leonardo'dan öğrenebileceklerimiz, 3, 6-7, 9, 173, 179, 398, 484, 519-524
lir çalışı, 70, 116-117
mağara anısı, 20, 21, 223, 399
merakı ve gözlemciliği, 3, 5, 9, 18, 173, 178-180, 183, 262-263, 394,398, 405, 423, 430, 433, 477, 484, 500, 516, 518-520
mirası, 16, 381, 387-390, 391, 456
müzisyen olarak, 116-119
otodidakt olarak, 17, 170-173, 519
ölümü, 505, 513-515
portre ve tasvirleri, 157, 445-454, 502; bir öğrenci eskizi, 449-450, *450*; Bramante'nin Heraclitus ve Democritus freskinde, 142, *143*, 157; Lukan portresi, 450, *451*; Melzi tarafından, 447-448, *448*, 449, 453, 454; oto-portreleri, *35*, 36, 82, 157, 446-447, *446*, 452-454, *452*, 453, 502; Raffaello'nun *Atina Okulu*'nda, 448-449, *449*, 454; Torino portresi, 452-454, *452*, 502; Uffizi Müzesi'nde, 450, *451*; Vasari'nin kitabında, 450, *451*; Verrocchio'nun Davut'u, 35-36, *35*, 536*n*22
sağlının bozulması, 503, 510, 511-512, 514
sakalı, 130
sanatsal yapıtları, *bkz.* Leonardo'nun çizimleri; Leonardo'nun tabloları
Santissima Annunziata'daki ikameti, 299, 316, 322
savaşa bakışı, 356, 358
solaklığı, 32, 503; ve çizim, 32, 73, 192, 250, 252, 325, 395, 470, 503
tabloları, *bkz.* Leonardo'nun tabloları
tamamlanmamış projeleri, 8, 86-87, 517
tarafından boyanan kalkan, 39
tarafından yapılan çizimler, *bkz.* Leonardo'nun çizimleri
tiyatral çalışmaları, *bkz.* tiyatral prodüksiyonlar
üzüm bağı, 161, 183, 290, 497, 513
vaftizi, *10*, 14, 15
vasiyeti ve mal varlığı, 385, 389, 424, 511-513
ve güçlü erkekler, 345
ve hamileri, 83, 307, 345, 444, 454-455, 457, 462, 495-498, 523
ve işbirliği, 158-159, 231-232, 246, 247, 264, 308, 312, 320, 523
vejetaryenliği, 98, 126, 130-131, 289, 345
Villa Belvedere'deki ikameti, 455-456
Leonardo da Vinci'nin Bir Çocukluk Anısı (Freud), 19
Leonardo da Vinci on Plants and Gardens (Emboden), 228
Leonardo da Vinci'nin Ölümü, (Ingres), 514, *515*
"Leonardo's Geology" (Pizzorusso), 227
Leonardo'nun çizimleri, 8, 106
alegorik, 119-120; Haz ve Elem çizimi, 136-139, *138*
anatomik, *bkz.* anatomi
Anghiari Savaşı için at, 359-363, *360*, *362*
Anghiari Savaşı için, 275, 354, 356, 358, 359-363, *360*, *362*, 379, 405-407, 411
Arno Vadisi manzarası, 47-48, 48, 55, 507, 510
aslan, 361-362, *362*
atfedilenler, 39-40, 73, 258
atlı heykel etütleri, 163-164, *164*

Aziz Sebastian, 73-74
bilimsel kavramların görselleştirilmesi için, 174, 218
Bir Genç Kızın Başı, 232-234, *233*
Bir Genç Kızın Profilden Portresi, 252
Cesare Borgia, 337, *338*
Chiana Vadisi haritası, 350, *350*
dökümlü kumaş, 39-40, *40*, 41, 218, 265, 485
geometrik, Pacioli'nin *İlahi Oran'ı* için, 203-205, *204*, 251, 343
gölgeler, *266*
groteskler, 120-124, *121*, *123*, 454; beş baş, 123-124, *123*
ışık, *266*
içinde kullanılan teknikler, 122, 252
içinde solak taramalar, 32, 73, 192, 250, 252, 325, 395, 470
ihtiyar adam ve hareket halindeki su etütleri, *446*
ilk sanatsal çizimi, 47
İmola haritası, 341-342, *342*, 343
İnsan Şekline Bürünmüş Melek, 471-472, *471*
Isabella d'Este, 252, 298, 301, 303-305, *304*, 307
İşaret Eden Hanımefendi, 472-474, *473*
karga burunlu adam, 134, 171, *410*, 411, 447, 453, 454
kilise tasarımları, 142, *143*, 146, 148
La Bella Principessa (Rönesans Elbiseli Genç Kız Portresi), 247-258, *248*, 324, 328, 330, 490
Leda ve Kuğu için hazırlık çizimi, 325-327, *327*
makineler, 106, 190-196, *191*, *192*, *194*, *195*
maskeli bir balo için, *501*, 502
Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ve Vaftizci Yahya ile Birlikte (Burlington House taslağı), 317-319, *318*, 322-323, 374, 463
nü, 72, *137*, 371
Salai, 135-136, *135*, *137*, 371, *410*, 411, 413, *414*, 433
savaşçılar, 42-44, *43*, *121*, 359-361, *360*
Son Akşam Yemeği eskizi, *xv*
tufan, 2, 21, 128, 505-510, *506*
ve karakteristik yüz özellikleri, 123
ve yüz avcılığı, 121-122
Vitruvius Adamı, 37, 136, 140-141, 152, 153-157, *154*, 273; çizimi için ölçümler ve oranlar üzerine notlar, 155-156; otoportre olarak, 157; ve işbirliği, 158-159
yan yana getirilmiş yaşlı ve genç erkekler, 44, 133-139, *134*, *135*, *138*
Leonardo'nun defterleri, 2, 4-6, 8, 45, 58, 69, 72, 87-89, 91, 105-111, 114, 158, 324, 343, 386, 387, 499, 517, 521, 524
Arundel Kodeksi, 107
Atlantico Kodeksi, 107, 567*n*4
başkalarından alıntılar, 89
bazı sayfalar, 108-111, *109*
günümüze ulaşan sayfaların yüzdesi, 106
içinde ayna yazısı, 32, 296, 341, 423, 503
içinde Salai, 131-133
içinde yan yanalıklar, 107-108
içinde yazdığı son sözcükler, 510-511, *511*
ilginç olaylar, 105-106
konu yaprağı, 108-111, *109*, 133, 177
Kuşların Uçuşu Üzerine Kodeks, 184, 188, 453
Leicester Kodeksi, 107, 426-429, 431, 435-440, 442, 445, 507, 521
Madrid Kodeksi , 196, 197
Madrid Kodeksleri, 6, 199
ve bilim, 174, 176
ve Brunelleschi'nin kubbe projesi, 37-38
yeniden düzenlenip bir araya getirilen derlemeler, 106-107
Leonardo'nun muhtemel otoportresi, 453, *453*
Leonardo'nun tabloları:
Anghiari Savaşı, 8, 81, 324, 354-379, 382, 387, 389, 393, 445, 461, 502, 522; için çizimler, 275, 354, 356, 358, 359-363, *360*, *362*, 379, 405-407, 411; için sipariş, 354-356, 363, 365, 378-379; içinde perspektif, 378; kavramsal tasarımı, 357-358; Rubens kopyası, 354, *355*; ve duvar sıvası, 364-365, 377, 378; ve yağmur fırtınası, 364-365
atfedilmeler, 8, 57, 235, 247, 249, 324, 328, 330-331, 533*n*16
Aziz Jerome, 2; 8, 21, 83-87, *85*, 88, 112, 205, 254, 540*n*36
Baküs, 463, 464, 466, 467-469, *467*
Çıkıklı Meryem, 62, 306, 308-313, 321, 388, 426, 523; Buccleuch, 308, 310-311; içinde alt desenler, 311; Lansdowne, 308, *309*, 310-311
Erminli Kadın (Cecilia Gallerani),

238-244, *241*, 246, 247, 251, 252, 253, 267, 280, 303, 305
Ginevra de' Benci, 56, 63-67, *64*, 72, 86, 126-127, 240, 242, 254, 275-276, 305, 321, 426; içinde bakış, 66, 246; *Mona Lisa* karşılaştırması, 477
içinde "*Mona Lisa* efekti", 246, 488
içinde anatomi, 84-86, 518
içinde görsel cinaslar, 65, 126-127, 242
içinde işaret etme jestleri, *bkz.* işaret eden figürler
içinde kullanılan teknikler, 40-41, 51, 54-57, 59, 61, 66, 227, 231, 289, 364, 466; chiaroscuro, 40-41, 61, 227, 377, 466; parıltı, 66, 237; sfumato, 41, 55, 227, 257, 268-269, 280, 331, 374-377, 466, 468-469, 486-487, 490
içinde psikolojik etkileşim, 62, 67, 72, 84, 87, 304-305, 308-310, 312, 331, 493
içinde Yusuf'un nadiren tasvir edilişi, 80, 374, 539*n*30
İsa'nın Vaftizi (Verrocchio, Leonardo'yla), 41, 48-49, 50, 52-56, 53, 63, 232, 283, 428, 537*n*50
Karanfilli Meryem (Münih Meryemi), 56, 60-63, *60*
Kayalıklar Bakiresi, 222-234, 242, 267, 310, 321, 471, 520, 523, 540*n*36; *Bir Genç Kızın Başı*, 232-234, *233*; içinde bitkiler, 110, 228, 230; içinde kaya oluşumları, 227-228, 230; içinde melek, 224-227, 229-232, 234; ikinci versiyonu (Londra), 223, *226*, 229-231, 264, 284, 312, 330, 382; ilk versiyonu (Louvre), 110, 223-229, *225*, 234, 312, 321; restorasyonu, 230, 231; siparişi, 222-224, 228-229, 331; ve işbirliği, 230-231
kaybolan ve bulunan, 324-333
La Belle Ferronnière (Lucrezia Crivelli), 244-247, *245*, 253, 305, 488, 490; kopyası, 249
Leda ve Kuğu, 72, 299, 324-328, 513; için hazırlık çizimi, 325-327, *327*; Melzi'nin kopyası, 325, *326*, 328
Meryem ve Çiçekli Çocuk İsa (Benois Meryemi), 41, 60-63, *61*, 310, 312, 328
Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte, 62, 299, 305, 313, 314-323, *315*, 466, 480, 481, 492, 497, 502, 503, 522; için Burlington House taslağı, 317-319, *318*, 322-323, 374, 463; için sipariş, 314-316; içinde dünya ile insanlar arasındaki analoji, 321, 426; içinde gökyüzü, 321; içinde kayalar, 321; versiyonları, 316-320, *318*
Meryem'e Müjde, 56-60, *57*, 470, 471, 508
Milano portreleri, 235-258
Mona Lisa, 41, 55, 63, 67, 72, 86-88, 205, 240, 242, 246, 249, 268-269, 275-276, 280, 299, 305, 314, 319, 321, 322, 331, 337, 413, 426, 466, 475-494, *476*, 497, 502, 503, 513, 516, 517-520, 522, 523; *Ginevra de' Benci* karşılaştırması, 477; gözleri, 488; için sipariş, 477-479; içinde astar ve boya katmanları, 482-483; içinde giysiler, 485-486; içinde ışık, 483-484; içinde manzara, 487-488; içinde saç ve tül, 486; içinde tebessüm, 475, 488-490, 492, 494; ikon statüsü, 492-494; kaşları, 484-485; kopyaları, 491-492, *491*; *La Gioconda* olarak adlandırılışı, 481; Lisa del Giocondo olarak, 479-482; Prado kopyası, 491-492, *491*; temizlenmesi ve restorasyonu meselesi, 492; üzerine Vasari, 477-481, 484-485, 488, 493; ve dünya makrokozmosu ile insan mikrokozmosu, 321, 426, 487; yarı çıplak *Monna Vanna* versiyonları, 72*n*, 492, *493*
Müjdeci Melek, 463, 464, 469-471, *469*; Luini kopyası, 469; öğrenci eskizi, 469-470, *470*, 472
Müneccim Kralların Tapınması, 8, *35*, 36, 64, 74-83, *75*, 87, 88, 112, 224, 280, 323, 354, 382, 445, 502, 522; için hazırlık çizimleri, 77-80, *78*, 81, 272; içinde yorumcu, 35, *36*, 82-83
Müzisyen Portresi, 235-238, *236*, 242-243, 307, 484
Salvator Mundi, 328-333, *329*, 466; içinde küre, 332-333, 484
Son Akşam Yemeği, 2, 80, 142, 219, 224, *277*, 278-291, 294, 295, 335, 354, 364, 435, 463, 468, 521, 522; bozulması ve restorasyonu, 289-291, 364; hareketli bir an olarak, 280-285; için eskiz; için sipariş, 278-280, 290; içinde perspektif, 276, 280, 285-289, *285*, *286*, 378; ve Komünyon (ekmek ve şarap) ayini, 556*n*11; yemekhaneye yerleştirilişi, 286-289, *286*
tamamlanmamış, 8, 81, 86-87

Tobias ve Melek (Verrocchio, Leonardo'yla), 48-52, *49*
Vaftizci Yahya, 283, 284, 322, 463, 464-466, *465*, 480, 492, 497, 502, 503
Leonardo'nun yazıları, 24, 47, 54, 55, 59, 69
ağaçkakan dili üzerine, 5, 178, 398, 525
anatomi üzerine, 61-62
bilmeceler, 8-9, 126
cinsellik üzerine, 70, 71, 372
eğitim görmemiş olması üzerine, 17, 170
et yeme üzerine, 130-131
fabllar, 23-24, 125
fantastik novellalar, 127-128
gayrimeşru çocuklar üzerine, 14
gözlem üzerine, 179, 180, 183, 520
hareket üzerine, 180
hayvanname, 125-126, 242
heykel üzerine, 261, 373-374
iş başındaki sanatçı üzerine, 161
jest betimlemeleri, 282
kehanetler, 126, 130
kesintisiz devinim üzerine, 195
kırsal yaşam ve yalnızlık üzerine, 24
kitaplar üzerine, 172-173
lekeli duvarlara bakma üzerine, 262-263
Ligny ile buluşması üzerine, 296
maddiyat üzerine, 130
merakını cezbeden konular, 178-179, 213-214
mikrokozmos-makrokozmos ilişkisi üzerine, 425-426
resim sanatı ve sanatsal ilkeler üzerine, 39-41, 79-81, 84, 88, 121-122, 157, 227, 263-265, 373
Resim Üzerine İnceleme, 39, 88, 121-122, 227, 263-265, 508
savaş üzerine, 356
su üzerine, 429, 507
tufan üzerine, 20-21, 127-128, 365, 508-510
Leoni, Pompeo, 107
Lester, Toby, 157
Ligny, Louis de, 296
Lippi, Caterina (annesi), 12-15, 23, 47, 292, 321, 380, 556*n*1
cenaze masrafları, 293
ölümü, 292-293, 294, 387
Lippi, Filippino, 16, 47, 50, 83, 369
Müneccimlerin Tapınması, 83, 316
Lippi, Filippo, 16, 28, 83
liste, yapma, 523
Livingstone, Margaret, 490
Loire Nehri, 505
Lomazzo, Gian Paolo, 7-8, 70, 81, 121, 132, 263, 294, 325, 454, 481
Louise de Savoie, 496-497, 498
Louvre, 232, 314, 319, 492
Lovelace, Ada, 3
Lucretius, 149, 509
Luini, Bernardino, 312-313
tarafından yapılan *Müjdeci Melek* kopyası, 469
Lumiere Technology, 251-252
Luther, Martin, 454
lir, 70
lira da braccio, 91, 116

MacCurdy, Edward, 543*n*37
Machiavelli, Niccolò, 16, 42, 317, 363
ve Arno Nehri projesi, 348, 349
ve Borgia, 16, 334, 335-336, 341, 342, 344, 345
ve Piombino bataklıkları projesi, 351
Macpherson, Giuseppe, xii
madeni para
basımı, 458
Madrid Kodeksleri, 6
makrokozmos (yeryüzü) ve mikrokozmos (insan vücudu), 109, 110, 149, 158, 301, 310, 321, 425-427
analojiyi gözden geçirme, 435-438
Çıkrıklı Meryem'de, 310, 321, 426
Ginevra de' Benci'de, 63, 67, 321, 426
Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte içinde, 321, 426
Mona Lisa'da, 321, 426, 487
Maintenon, Madame de, 325
makineler, *bkz.* mühendislik ve mekanik sanatlar
Mantegna, Andrea, 302
Mantova, 70, 298
Marani, Pietro, 330
Marcantonio della Torre, 400, 424, 523
Piombino, 351-353, 364
Pontine, 458, 505, 507
Masaccio, 272
matbaa, 18, 97, 125, 171-172, 399
matematik, 8, 37, 200-211, 262, 299, 307, 459
aritmetik, 3, 31-32, 110, 200-201, 431
cebir, 31-32, 110, 200, 201
geometri, *bkz.* geometri

için abaküs okulları, 17, 31, 32, 37, 201
içinde noktalar, 268, 269
kalkülüs, 210, 431
kareköker ve küpköker, 208-209
optik matematiği, 2
ve bilim, 200
ve çizgiler, 267-268, 269
ve doğa, 200, 416
ve Pacioli, *bkz.* Pacioli, Luca
ve perspektif, 34, 175
Mathurine, 502, 511, 512
mekanik sanat(lar):
ayrıca bkz. mühendislik ve mekanik saraylar
olarak resim, 259, 261-262
vs. beşeri bilimler, 261-262
Medici, Cosimo de', 27-28, 77
lahti, 37
Medici, Giovanni de' (Cosimo'nun oğlu), 77
Medici, Giovanni de' (Lorenzo'nun oğlu), *bkz.* X. Leo, Papa
Medici, Giuliano de' (Lorenzo'nun oğlu), 455, 457, 458, 460, 461, 495, 503
ve *Mona Lisa*, 480-481
ölümü, 497
Medici, Giuliano de' (Piero'nun oğlu), 77, 89
Medici, "Muhteşem" Lorenzode', 7, 28, 41, 69, 77, 89, 91-92, 160, 454, 455, 495
tiyatral prodüksiyonları, 28, 29
ve at heykeli, 164
Medici, Piero de', 77
Medici ailesi, 12, 27, 68, 72, 83, 92, 336, 345, 455, 461, 478
düzenledikleri temsil ve gösteriler, 42, 44-46, 76
ve Botticelli, 77, 83, 89
ve Leonardo, 83, 89, 444, 497
ve Michelangelo, 366
ve Savonarola, 299
ve Verrocchio'nun atölyesi, 33
Melzi, Francesco, 7, 385-387, 389, 400, 424, 455, 458, 497, 500, 503, 504, 511, 512, 541*n*4
Boltraffio tarafından portresi, *385*
Leda ve Kuğu kopyası, 325, *326*, 328
Leonardo tarafından evlat edinilmesi, 328, 385-387, 445
Leonardo'nun Melzi'nin evindeki yaşamı, 445
tarafından Leonardo'nun portresi, 447-448, *448*, 449, 453, 454
ve Salai, 387, 497, 513
Melzi, Girolamo, 445
metal alaşımlar, 199
Metamorphoses (Ovidius), 509
Metropolitan Sanat Müzesi, 73, 119, 250, 330
merak, duygusunu geliştirmek, 519-520
merdivenler, 504
Meryem'e Müjde (tiyatro prodüksiyonu), 182
Michelangelo Buonarroti, 7, 28, 72, 158, 366-372, 457, 461, 509, 512
Cascina Savaşı, 373-374, *372*, 374-375, 376, 379
Davut, 35, 367-372, *368*; Leonardo'nun eskizi, 370-372, *370*
dış görünüşü, 367
Doni Tondo, 374-376, *375*
eşcinselliği, 69, 70, 367
Floransa'da, 366, 367, 377
Palazzo della Signoria'da Leonardo ile rekabeti, 355, 371-379
Pietà, 366
resimlerinde çizgiler, 373, 376, 466
Sistina Şapeli, 373, 374, 377
tablolarındaki çıplak figürler, *371*, 373, 374, *375*
ve Julius, 377, 379
ve Leonardo, 366-367, 373, 374-377
ve Medici, 366
ve Perugino, 367
ve Torrigiano, 366-367
mikrokozmos (insan vücudu) ve makrokozmos (dünya), 109, 110, 149, 158, 301, 310, 321, 425-427
analojiyi gözden geçirme, 435-438
Çıkrıklı Meryem içinde, 310, 321, 426
Ginevra de' Benci içinde, 63, 67, 321, 426
Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte içinde, 321, 426
Mona Lisa'da, 321, 426, 487
Migliorotti, Atalante, 69-70, 91-92, 116, 237
Milano, 92-93, 170, 391, 454, 461-462, 497
çingeneler, 124
Fransızlarla husumetler, 102, 152, 169, 294, 296, 306, 335, 454
güç dengesi içinde, 92
hükümdarlar, 92-93
için Leonardo'nun alternatif ütopik şehir planı, 102-104, 140
kanalları ve su sistemleri, 346-347, 428, 505, 507

karşısında Floransa'nın zaferi, 355-356
Katedrali, 146-147, 160; için payandalar, 144; için *tiburio*, 140-148, *141*, 158, 174-175, 177, 188
Leonardo, 24, 44, 74, 91-104, 213, 222, 382-393, 444, 475
Leonardo'nun ayrılışı, 296-297, 445, 479
Leonardo'nun dönüşleri, 382-383, 388-390, 475
Santa Maria presso San Satiro Kilisesi, 142
veba, 103
mimari, 30, 102-103
ayrıca bkz. kiliseler
içinde deney ve teori, 175
insan bedeniyle binalar arasındaki analoji, 140-141, 144, 149-150, *151*, 177
Leonardo'nun doktorlar ile mimarlar arasında kurduğu benzerlik, 144, 177
payandalar, 144-145
üzerine Alberti'nin incelemesi, 145
üzerine Francesco'nun incelemesi, 145, 148
üzerine Vitruvius'un incelemesi, 29, 148, 149
Mondino de Luzzi, 399
Montagnana, Bartolomeo, 399
Monte Ceceri, 188, 325
Morgante (Pulci), 172
Mozart, Wolfgang Amadeus, 3, 519
muhasebe, 25, 27, 201
mühendislik ve mekanik sanatlar, 180, 190-199, 299, 307, 340, 503
askeri, 4, 96-102, 335, 345, 356, 459-460; çarklı silah, 101-102; dev arbalet, 98-101, *99*; portatif merdivenleri itmeye yarayan makine, 96-97, *97*; tırpanlı savaş arabası, 98, 99, 100; toplar, 101
at ahırları için, 162
at heykelinin dökümü, 166-169, *167*, *168*, 403
hidrolik, 346-353, 413, 429; Arno Nehri'nin gücünden yararlanmak, 193; Arno Nehri'nin yatağını değiştirmek, 346-351, 352, 428, 429, 431, 505, 507; askeri kullanımları, 298; devridaim mekanizmaları, *195*, 196; Floransa ile Akdeniz arasında suyolu, 350; kanallar, 339, 348-349, *349*; Piombino bataklıklarının kurutulması, 351-353, 364
köprü, 340-341, *340*
makineler, 190-194, 343; bileşenleriyle birlikte gösterilen vinç, 190-191, *191*; bilye yatakları yerleştirilmiş vidalı kaldıraç, 197-199, *198*; çizimleri, 106, 190-196, *191*, *192*, *194*, *195*; devridaim, 194-196, *195*; el arabaları, 340; içinde hareketin nakli, 190-191; iğne bileme, 193-194, *194*; odometre, 91, 342, *343*; su gücü, 193; ve analojiler, 199, 401-403; ve enerji, 192-193; ve sürtünme, 196-199; yay kuvvetini sabitleştiren spiral dişli, 191-192, *192*
odometre, 91
tiyatral, 45; uçan makineler, 45-46, 46, 115-116, 181-183, 186, 189
uçan makineler, 45, 98, 180, 181, 184, 186-189, *187*, 193, 325, 352, 353, 356, 391; gökyüzü vidası (helikopter), 45-46, *46*, 353; inşa etme, 161; tiyatral amaçlı, 45-46, *46*, 115-116, 181-183, 186; 189
ve sanatçının atölyesi, 161
Müneccim Kralların Tapınması (Lippi), 83, 316
Müslüman bilim insanları, 175-176
müzik, 117-118, *118*, 177, 206
lir, 70; *lira da braccio*, 91, 116
tuşlarla çalınan çan, 117-118, *118*
viola organista, 118

Napoli, 296
National Gallery (Londra), 257, 330
National Geographic, 256
Naturalis Historiae (Plinius), 172
Naviglio Grande, 346
Naviglio Martesana, 346
Newton, Isaac, 3, 176, 184, 185, 194, 199, 210, 431, 442, 443
New Yorker, 6, 254-256
New York Times, 251
Niccolini, Luigi, 63
noktalar, 268, 269
noterler, 11, 16
Leonardo'nun ailesindeki, 11-12, 14, 16-17, 25, 69, 456; Leonardo'nun babası, 12, 14, 16, 24-25, 33, 63-64, 74, 75, 316, 479
not, almak, 524
Nuland, Sherwin, 419

odometre, 91, 342, *343*
üzerine Leonardo'nun çizimleri, 203-205, *204*, 251
omurga ve omurilik, 218, 407-409, *408*
optik, *bkz.* ışık ve optik
oran ve orantılar, 203, 205-206
altın oran, 158, 205
insan bedenindeki, 219-221, *220*; *ayrıca bkz. Vitruvius Adamı*
ve perspektif, 273
otopsiler, 397
Ovidius, 33, 172, 509
Oxford Üniversitesi, 419-420
Öklid, 18, 30, 172, 203, 205, 301, 510

Pacioli, Luca, 32, 129, 201-208, 259, 263, 264, 297, 340, 400
İlahi Oran, 152, 203; için Leonardo'nun çizimleri, 203-205, *204*, 251, 343
portresi, 202, *202*
salon oyunları, 202-203
Sforza sarayında, 201, 202-203, 205
Palazzo della Signoria (şimdi Palazzo Vecchio), 27, 74, *357*; için savaş sahnesi siparişleri, 354-356, 363, 365, 371-379; içinde *Davut*, 369, 371
Pallanti, Giuseppe, 12
para birimi, xiii
*paragone*ler, 259-260
Leonardo tarafından yapılan, 259-262, 263, 264
Paris Ms. B, 107
Pater, Walter, 249, 488
Pavia, 93, 152, 165, 338-339, 391
Katedrali, 146-148, *147*
Üniversitesi, 173, 213, 273, 400
payandalar, 144-145
Payne, Robert, 444
PBS, 256
Peckham, John, 273
Pedretti, Carlo, 107, 108, 252, 317, 468, 473, 537*n*42, 567*n*4
Penny, Nicholas, 330
perspektif, 26, 44-45, 262
çizgisel, 273-275
hava perspektifi, 48, 274-275
hızlandırılmış, 288
karmaşık, 273, 287
kesinlik perspektifi, 274, 310, 466
Leonardo'nun kullanımı, 2, 45, 48, 58, 59, 175, 204, 272-276, 310, 374, 466; *Anghiari Savaşı* içinde, 378; *Müneccim Kralların Tapınması* içinde, 78, 272; *Son Akşam Yemeği* içinde, 276, 280, 285-289, *285*, *286*, 378
ve Alberti, 30, 31, 78, 272, 274, 275, 287
ve Bramante, 142
ve Brunelleschi, 29-30, 31, 78, 272, 275
ve geometri, 31, 34, 175, 200, 201, 260, 273
ve gölgeler, 265
ve optik, 272
yapay, 273-274, 287
Perugino, Pietro, 47, 367, 369
Petrarca, 16, 33, 116, 172
Phidias, 132
Philadelphia, 159
Piacenza, 295
Piatti, Piattino, 129
ve at heykeli, 164-165
Picasso, Pablo, 356
Picknett, Lynn, 283
Piero di Cosimo, 69*n*
Pietà (Michelangelo), 366
Pietro da Novellara, Fra, 305-306, 308, 312, 314, 316, 317, 319, 320
Piombino, 337, 351, 352
bataklıkları, 351-353, 364
Pisa, 347-348
Arno Nehri'ni Pisa'nın dışından geçirmek, 346-351, 352, 428, 429, 431, 505, 507
Cascina Savaşı, 373
Pizzorusso, Ann, 227
Platon, 18, 70, 149, 284, 416, 426
Raffaello'nun *Atina Okulu*'nda, 449, *449*
Platon Akademisi, 27-28
Platonik cisimler, 203-205
Politecnico di Milano, 330
Pollaiuolo, Antonio del, 28, 38, 47, 54, 213, 455
Leonardo üzerindeki etkisi, 38
Tobias ve Melek, 50, *51*, 52
Pollock, Jackson, 254, 255-256
Polonya Ulusal Kütüphanesi, 256-257
Ponte Buriano, 487
Pontine bataklıkları, 458, 505, 507
Pope-Hennessy, John, 240
Popham, Arthur, 317
Portinari, Benedetto, 173
Pouncey, Philip, 317
Po Vadisi, 346
Prado Müzesi, 491-492, *491*

Prate, Thaddée, 73
Prens (Machiavelli), 16, 42, 334, 344
Prince, Clive, 283
Ptolemy, Claudius, 18, 300-301, 458
yayıncılık endüstrisi, 172, 399
  matbaa, 18, 97, 125, 171-172, 399
Pulci, Luigi, 172
  görsel, 65, 126-127, 138, 242
Purgatorio (Dante), 474
Puteolano, Francesco, 260

Radke, Gary, 537*n*37
Raffaello, 116, 284, 312, 377, 379, 457, 461
  Atina Okulu, 448-449, *449*, 454
Ramiro de Lorca, 344
Rayleigh, Lord, 442, 443
Reform, 454
renk, 275
  gökyüzü, 2, 178, 321, 442-443
  ve ışık, 80, 227, 265, 266-267
  ve uzaklık, 275
resim sanatı:
  meziyeti üzerine tartışmalar, 260-261; Leonardo'nun *paragone*si, 259-262, 263, 264
  mekanik sanat olarak, 259, 261-262
Resim Üzerine (Alberti), 30, 31, 87-88, 212, 260, 272
Restoro d'Arezzo, 426
Reti, Ladislao, 199
rombiküboktahedron, 203, *204*
Richter, Jean Paul, 538*n*3
Rimini, 339
Robertet, Florimond, 306, 308, 388
Robicsek, Francis, 419
Romagna, 335, 339, 340
Romalılar, antik, 34, 148-149, 509
  Leonardo, 24, 444-462, 475
  Michelangelo, 366
Roma, 29, 92, 496, 497
  Sistina Şapeli, 89; Michelangelo tarafından boyanışı, 373, 374, 377
  su kemerleri, 346
  tarafından yapılan atlı heykeller, 165
  Vatikan, 148, 337, 448, 454, 455
Romorantin, 504-505, 507
Rosselli, Cosimo, 69*n*
Rönesans, 2, 7, 18, 34, 37, 103, 260, 379, 391, 426, 498, 519
  döneminde gayrimeşruluk, 15
  dönüm noktası, 379
  Fransa'da, 498
  hümanizm, 20, 18, 70, 149, 157, 174, 401
  içinde disiplinlerin bir araya getirilmesi, 26, 140
  Platon kültü, 70
  Rönesans İnsanı arketipi, 170, 401, 519
  teknologları, 190
  ve klasik eserler, 149
  ve Savonarola, 299
Rubens, Peter Paul, Leonardo'nun *Anghiari* Savaşı kopyası, 354, *355*
Rucellai, Bernardo, 92
Ruysch, Frederik, 405

Sacchetti, Franco, 33
saç boyası tarifi, 111
saf bilgi aşkı, 520
San Pietro Bazilikası, 148
Sala delle Asse, 294-295
Salai, Andrea (Gian Giacomo Caprotti da Oreno), 70, 131-133, 135, 152, 292, 293, 296, 310, 367, 387, 389, 445, 455, 466, 468, 472, 492, 497
  adı, 70, 131, 544*n*7
  giyimi, 300, 324
  Leonardo'nun çizimleri, 135-136, *135*, *137*, 371, *410*, 411, 413, *414*, 433
  mal varlığı, 310, 328, 467, 477, 481, 513
  ölümü, 310, 475
  sahip olduğu Leonardo tabloları, 513
  üzerine Vasari, 70, 131, 386
  ve Isabella d'Este, 305-306, 307
  ve Leonardo'nun mirası, 513
  ve Melzi, 387, 497, 513
Saltarelli, Jacopo, 68-69, 73, 74
San Donato, Manastırı, 74-76, 83
sanat:
  boyutluluk, 2, 40-41, 262, 265, 272
  chiaroscuro, 40-41, 61, 227, 377, 466
  Floransa'nın iki okulu, 377
  içinde anamorfoz, 58
  içinde çizgiler, 79, 265-266, 377, 466, 486; ve Michelangelo, 374, 376, 466
  içinde ışık, 2, 80, 82, 229-230, 237-238, 242-243, 244-246
  içinde perspektif, *bkz.* perspektif
  içinde sfumato, 41, 55, 227, 257, 268-269, 280, 331, 374-377, 466, 468-469, 486-487, 490

manzaralar, 47-48
ve bilim, 2, 47, 61-62, 78, 157, 203, 213, 215, 227, 238, 259-276, 332, 405, 507, 522-523; ve Leonardo'nun *paragone*si, 259-262, 263, 264
yağlıboya, 54
Sanat Kitabı (Cennini), 260
sanatçılar:
farklı disiplinleri kucaklamaları, 26, 140
statüleri, 31, 34, 259-260, 379
Sanatçıların Hayat Hikâyeleri (Vasari), 7, 43, 480
ayrıca bkz. Vasari, Giorgio
içindeki Leonardo portresi, 450, 451
Sangallo, Bastiano da, 373
Sanseverino, Galeazzo, 162-163, 253
Santa Maria delle Grazie, 142, 279, 282
bozulması ve restorasyonu, 289-291, 364
hareketli bir an olarak, 280-285
için eskiz, xv
içinde perspektif, 276, 280, 285-289, *285*, *286*, 378
içinde *Son Akşam Yemeği*, 2, 80, 142, 219, 224, *277*, 278-291, 294, 295, 335, 354, 364, 435, 463, 468, 521, 522; için sipariş, 278-280, 290
ve Komünyon (ekmek ve şarap) ayini, 556*n*11
yemekhaneye yerleştirilişi, 286-289, 286
Santa Maria Novella Kilisesi, 356
Santa Maria Nuova, 213, 316, 345, 394, 489
Santa Maria presso San Satiro Kilisesi, 142
Santissima Annunziata, 299, 316, 322, 479, 480
Saône Nehri, 505
Sauldre Nehri, 504, 505
savaşçılar, 42-44, *43*, *121*, 359-361, *360*
Savonarola, Girolamo, 299, 300, 356, 357, 384
Schapiro, Meyer, 19
Schopenhauer, Arthur, 518
Sebastian, Aziz, 73
seller:
İncil'de, 439, 509, 512
tufan çizimleri, 2, 21, 128, 505-510, *506*
tufan metinleri, 20-21, 127-128, 365, 508-510
ve fosiller, 439-440
Seneca, 20
Senigallia, 344
senso commune, 218-219
Seracini, Maurizio, 79, 377
Sforza ailesi, 92, 93, 96, 256, 345, 391, 444-445, 454, 461-462, 496
Sforza, Bianca, 165, 229, 253, 256
Sforza, Bona, 256
Sforza, Francesco, 93
ve at heykeli, 160, 162
Sforza, Galeazzo Maria, 41-42, 119
Sforza, Gian Galeazzo, 113, 256
evliliği, 113-114, 242, 501
Sforza Kalesi, 161, 180, 240, 259
içinde *camerini*, 294-295
Sforza, Ludovico, 41-42, 93-94, 152, 158-159, 229, 263, 278-279, 307, 497, 510, 521
acımasızlığı, 334
Beatrice d'Este ile evliliği, 114, 133, 239-240, 244, 298, 303
Leonardo ile yaşadığı ihtilaflar, 294-295
Leonardo'nun başvuru mektubu, 4, 42, 94-96, 102, 160, 183, 297, 339, 346, 390, 428; metni, 94-96, 222
Leonardo'nun onun sarayında görevlendirilmesi, 160-161
Son Akşam Yemeği için siparişi, 278-280, 290
tarafından Leonardo'ya verilen üzüm bağı, 161, 183, 290, 497, 513
ve Beatrice'nin ölümü, 279
ve Bramante, 141, 142
ve Cecilia Gallerani, 239-240, 242, 244
ve Fransız istilası, 102, 169, 294, 296-297, 444
ve Isabella d'Este's portresi, 302, 303
ve *La Bella Principessa*, 253
ve Leonardo'nun askeri araçları, 94-96, 100-102
ve Lucrezia Crivelli, 244
ve Milano Katedrali, 146-147
ve Pacioli, 201, 202-203, 205
ve Sforza Kalesi'ndeki odacıklar, 294-295
Sforza, Ludovico için Leonardo tarafından yapılan çalışmalar, 112-128, 141-142, 180, 222, 240, 294, 336, 495
alegorik çizimler, 119-120
at heykeli, 110, 160-169, 188, 222, 240, 294, 295, 361, 366, 495; dökümü için planlar, 166-169, *167*, *168*, 403; kilden modeli, 165-166, 169, 296; tasarımı, 161-166, *164*
grotesk çizimler, 120-124, *121*, *123*

müzik, 91, 116-119
şakalar ve numaralar, 126
temsiller ve gösteriler, 4, 112-116, 117, 222, 288, 289, 294; "Pluton'un (Hades) Cenneti," 115; *Gezegenlerin Dansı*, 113-114; *La Danae*, 115
ve Fransız okçuları, 169, 296
yazınsal eğlenceler, 124-128; fabllar, 125
Sforza, Maximilian (Massimiliano), 171, 444, 498
sfumato, 41, 55, 227, 257, 268-269, 280, 331, 374-377, 466, 468-469, 486-487, 490
Sgarbi, Claudio, 153
Shearman, John, 230
Sheffield Hallam Üniversitesi, 490
sırça köşklerden kaçınmak, 522
Siena, 344
Silverman, Peter, 247-254
Simon, Robert, 330
sindirim sistemi, 426
sinir sistemi, 213, 218, 219, 409
sifonlar, 436-437, *437*
Sistina Şapeli, 89
Michelangelo tarafından boyanması, 373, 374, 377
Soderini, Francesco, 335-336
Soderini, Piero, 363, 372-373, 383
spiraller (sarmallar), 2, 36, 56, 433, 434, 486
su burgaçları ve saç lüleleri (bukleleri), 433, 434, 447, 507-508
ve kanın akışı, 416, 417
yapraklarda, 456
su, 177, 178, 184, 196, 391, 428-431, 445, 507
erozyonu, 439-440
hareket halindeki, çizimleri, *446*
hidrolik mühendisliği, 346-353, 413, 429; Arno Nehri'nin gücünden yararlanmak, 193; Arno Nehri'nin yatağını değiştirmek, 346-351, 352, 428, 429, 431, 432, 505, 507; askeri kullanımları, 298; devridaim mekanizmaları, *195*, 196; Floransa ile Akdeniz arasında suyolu, 350; kanallar, 339, 348-349, *349*; Piombino bataklıklarının kurutulması, 351-353, 364
kanalları, 339, 348-349, *349*, 458, 505; Milano'daki, 346-347, 428, 505, 507
seller; İncil'de geçen, 439, 509, 512; tufan çizimleri, 2, 21, 128, 505-510, *506*; tufan metinleri, 20-21, 127-128, 365, 508-510; ve fosiller, 439-440
sifonları kullanarak yapılan düşünce deneyi, 436-437, *437*
sualtı savunma teçhizatı, 298-299
üzerine atölye deneyleri, 430
ve akışkanlar dinamiği, 181, 184, 431
ve hacmin korunumu, 206
ve Romorantin için planlar, 504-505, 507
yatak değiştirmeler, burgaçlar, girdaplar ve anaforlar, 431-435, *432*, 447
yerküredeki dolaşımı ve kanın insan bedenindeki dolaşımı, 435-438
sualtıyla ilgili dalış takım ve teçhizatı, 298-299, 353
Suriye, 128, 510
sürtünme, 196-199, 430
ve sıvılar, 416
süt, 415-416
Syson, Luke, 230, 232, 319, 330, 533*n*16, 537*n*47, 551*n*12, 567*n*4

şehir planı, 102-104, 140
şekiller/biçimler, 203-205
çizgileri olmayan, 267-269
daireyi kareleştirme, 109-110, 158, 209-210, 301, 362, 548*n*20
şekillerin dönüşümü, 206-210, 362, 428-429, 431, 510
şiir, 261

Taccone, Baldassare, 115, 165
Tedesco, Giulio, 102
Templar Revelation, The [Tapınak Şövalyelerinin Gizli Tarihi] (Picknett ve Prince), 283
Tenniel, John, 120
tekstil endüstrileri, 193
tiyatral prodüksiyonlar, 4, 44-46, 87
için uçan makineler, 45-46, *46*, 115-116, 181-183, 186, 189
içinde hızlandırılmış perspektif, 288
temsiller ve gösteriler, 4, 112-116, 117, 222, 288, 289, 294; "Pluton'un (Hades) Cenneti," 115; *Gezegenlerin Dansı*, 113-114; Kral François için, 500-502; *La Danae*, 115
Thebesli Aristides, 87
Timaios (Plato), 426
Time, 255
timsah, 398
Titian, 327

Tobias ve Melek (Leonardo'yla birlikte Verrocchio), 48-52, *49*
tohum:
  embriyo ile benzerliği, 177, 422
  kalp ve atardamarlar ile benzerliği, 401, 415
top gülleleri, 339
topoloji, 206
Torrigiano, Pietro, 366-367
Tractatus de Urinarum (Montagnana), 399
tribometre, 197
trompe l'œil, 142, 286
Turner, J. M. W., 254
Turner, Nicholas, 250
Twain, Mark, 7

Uccello, Paolo, 272
uçuş, *bkz.* kuşlar ve uçuş
Uffizi Müzesi, 79
  Leonardo portresi, 450, *451*
Ulusal Sanat Galerisi (Washington DC), 43, 61, 66, 330
Unger, Miles, 367, 376
University of South Florida, 256
Urbino, 336, 337-338

Vaftizci Yahya, 223-224
Valsalva, Antonio, 417
Valturio (Valturius), Robert, 98, 101
van Eyck, Jan, 483
Vasari, Giorgio, 7, 45, 73, 90, 268, 366, 379, 480
  Leonardo üzerine, 7, 25, 110, 125, 162, 252, 324, 373, 392, 400; *Anghiari Savaşı*, 361, 364, 365, 373, 378; aritmetik, 31; ayna yazısı, 32; babası ve amcası, 15, 25; dehası, 3; fiziksel güzelliği, 36, 129; kalkan süslemesi, 39; kişiliği, 129, 130; *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte*, 316-317; *Mona Lisa*, 477-481, 484-485, 488, 493; müzik ve lir, 116, 117; ölüm döşeğinde günah çıkarışı, 513-514; portresi, 450, *451*; sfumato, 41; *Son Akşam Yemeği*, 279, 290; şakaları, 126, 456; tamamlanmamış yapıtları, 81; ve Verrocchio, 52
  Marcantonio üzerine, 400
  Melzi üzerine, 386
  Palazzo della Signoria duvar resmi, 377
  Pollaiuolo üzerine, 38, 213
  Salai üzerine, 70, 131, 386
  Verrocchio üzerine, 33, 34, 36, 43, 52
Vatikan, 148, 337, 448, 454, 455
veba, 26, 103, 104, 208, 400
Venedik, 92, 298, 507
  yayıncılık endüstrisi, 172
Vergilius, 509
Verino, Ugolino, 27
Verrocchio, Andrea del, 28, 33-44, 47, 50, 70, 77, 92, 134, 289-290, 308, 312, 523
  atlı heykel yapıtı, 162
  atölyesinde Leonardo, 33-44, 46, 48-57, 60, 66, 68, 70, 74,
  atölyesindeki dökümlü kumaş çizimi alıştırmaları, 33, 39-40, *40*, 41, 218, 265, 485
  Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi (Verrocchio), 44
  Çiçekli Kadın, 65
  Davut, 34-36, 35, 135, 367-369, 536*n*21; için model olarak Leonardo, 35-36, *35*, 367-369, 536*n*22
  doğa tasvirleri, 50-51, 55, 537*n*47
  Floransa katedrali küre projesi, 37-38, 41, 458
  İsa ve Aziz Thomas, 37, 54
  İsa'nın Vaftizi (Leonardo'yla), 41, 48-49, 50, 52-56, *53*, 63, 232, 283, 428, 537*n*50
  Leonardo üzerindeki etkileri, 36-37, 43, 52, 56, 112, 181, 213, 218, 231-232, 470, 477
  Mediciler için lahit levhası tasarımı, 37
  tarzı, 36
  Tobias ve Melek (Leonardo'yla), 48-52, *49*
  Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi, 44
Verruca, 347-348
Vesalius, Andreas, 424
Vespucci, Agostino, 172, 317-319, 322, 323, 347, 356, 388-389, 481-482
Vespucci, Amerigo, 18, 347
Villa Belvedere, 455-456
Villa Melzi, 445, 446
Vinci, *10*, 296
  Leonardo'nun çocukluğu, 11-21, 23
Visconti, Giovanni Stefano, 239
Visconti ailesi, 92, 93
Vitelli, Vitellozzo, 344
Vitruvius, 148-153, 208
  insan bedeninin oranları üzerine, *bkz.* *Vitruvius Adamı*
  mimari üzerine incelemesi, 29, 148, 149
Vitruvius Adamı, 149-150, 219, 220

Andrea'nın çizimi, 152-153, 153
Francesco di Giorgio'nun çizimleri, 150-152, *151*, 153
Leonardo'nun *Vitruvius Adamı* çizimi, 37, 136, 140-141, 152, 153-157, *154*, 273, 371, 426, 494; işbirliği ve, 158-159, 231, 301, 523; Leonardo'nun *Vitruvius Adamı* çizimindeki ölçümler ve oranlara dair notları, 155-156; oto-portre olarak, 157

Wells, Francis, 216
Wells, Thereza Crowe, 311
Windsor Sarayı, 2, 65, 84-86, 124, 163, 252, 432, 505
Winternitz, Emanuel, 119
Wright, David, 256

yapılacaklar listeleri, yapmak, 523
Yaşlı Plinius, 34, 87, 125, 172
yay kuvvetini sabitleştiren spiral dişli, 191-192, *192*
yazınsal eğlenceler, 124-128
yerçekimi, 184, 441
yıldızlar, 441
yusufçuklar, 156, 179-180
yuvarlak kale, 351, 352
yüz:
diseksiyonları, 409-411, *410*
dudaklar ve gülümseme, 409-413, *412*, 489
Mona Lisa'nın yüzü, 475, 488-490, 492, 494
oranları, 219-221, *220*
tarafından duyguların ifade edilişi, 359-361
yüzme kemeri, 337

Zeno, 180