

Pavel Florenski Tersten Perspektif

Zeynep Sayın'ın Sunuşuyla



metis

Ioarenski | Tersten Perspektif



Pavel Florenski

Tersten Perspektif

1882 Eflak doğumlu olan Florenski Moskova'da matematik, fizik, felsefe ve dinbilim okudu. Rus-Ortodoks kilisesi rahipliği yaptı, Rusya Elektrik Kurumu'nda çalıştı, Rusya'nın elektrikleştirilmesi projesine kabıldı. 1921-24 yıllarında Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat yapıtlarında mekân çözümlemesi konulu dersler verdi. Sibiry'a sürüldü, 30'lu yıllarda kayboldu; 1937'de Leningrad'da öldürüldüğü tahmin edilmektedir.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Metis Sanatlar ve İnsan
Tersten Perspektif
Pavel Florenski

Almanca Basımı: Die umgekehrte Perspektive
Matzhes & Seitz Verlag, 1989
© Metis Yayınları, 2001
Türkçe yayım hakları Metis Yayınları'na aittir

İlk Basım: Kasım 2001
İkinci Basım: Nisan 2007

Yayıma Hazırlayan: Semih Sökmen

Kapak ve Grafik Tasarım: Emine Bora, Semih Sökmen

Kapak Fotoğrafı: Thomas Struth,
Chicago Sanat Enstitüsü, 1990
(Duvardaki resim: Gustave Caillebotte,
Yağmurlu Bir Günde Paris Sokağı,
1877, 212x276 cm., Worcester Koleksiyonu)

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-305-2

Pavel Florenski

Tersten Perspektif

Sunuş:

Zeynep Sayın

Çeviren:

Yeşim Tükel



metis

YAYIMCININ NOTU

Kitapta s. 47-50 ve s. 71-74'te yer alan resimler, bu kitaba temel aldığımız Almanca edisyonda da bulunmaktadır. Diğer bütün görsel malzeme tarafımızdan eklenmiştir ve bunların kitaptaki kullanımına ilişkin tasarım bu Metis edisyonuna özgüdür.

Yazarın kendi notları dışındaki, Almanca edisyondan gelen bazı açıklayıcı notlar ile bizim eklediğimiz editör ve çevirmen notları arasında fark gözetilmemiş, tümü (ç.n) ile belirtilmiştir.

İÇİNDEKİLER

Sunuş Zeynep Sayın 7

Tersten Perspektif 37

Sunuş

Zeynep Sayın

I

"Perspektif eğitimi, ehlileştirmeden
başka bir şey değildir."

Pavel Florenski

Tersten Perspektif isimli metnini Florenski, 1920 Rusyası'nda yazar. Aynı yıl Breton Paris'te Philippe Soupault ile beraber hazırladığı *Manyetik Alanlar* isimli kitabını yayımlar: Gerçeküstücüler farkında değildir ama bu kitap, Doğu Kilisesi ikona geleneğinin *rasdelka* diye tanımladığı elektriksel ya da manyetik alandaki çekim kuvvetlerini göstermekte kullanılan eğrilere benzer görünmez ikona çizgilerini hatırlatmaktadır. İki kitap arasındaki benzerlik, görmeye ve okumaya dair alışkanlıkların kırılmasından kaynaklanır; nasıl merkezi perspektifin aksine tersten perspektif, resme bakan gözü tekil ve sabit bir odak noktası olmaktan kurtarıyorsa, okuru farklı özne pozisyonları almaya zorlayan ya da en azından bunu amaçlayan bir kitaptır *Manyetik Alanlar*. Florenski, gerçeküstü bir yenilik anlayışı yerine gerçekdışı bir eskinin savunusunu yapıyor olsa da Yeniçağ'ı belirleyen özne-merkezci anlayış, yirmili yıllarda yavaş yavaş kırılmaya başlamıştır. Yine aynı yıl Romen Tristan Tzara Zürih üzerinden Fransa'ya gelir ve Paris'te Dadacılığın öncüsü olurken yüzyılın dehası diye nitelenen Duchamp, yüzyılların retinayı hedefleyen anlayışını yıkmayı kendine görev bilir. Yine aynı yıllarda Freud'un, gözün

ardında yatan bilinçaltı katmanları araştırmaya girişmiş olması, ya da Roger Caillois'in potansiyel enerji çizgileri misali görünmeyen çizgilere –ya da bu çizgileri barındıran mekânın kendine– öykünmeye benzer bir kuram geliştirmiş olması da rastlantısal değildir. Bu arada Rusya'da Florenski'nin saygıdeğer matematik hocası Bugayev'in oğlu Boris'in, düzçizgisel tarih anlayışını mizaha aldığı romanı *Petersburg*'u yayımlamasının üzerinden henüz yalnızca birkaç yıl geçmiş, Florenski'nin yakın dostu olan yazar, Andrej Bely takma ismiyle dünya edebiyatına girmiştir. O dönemde Kıta Avrupasıyla, özellikle Fransa'yla yakın bir düşünsel ilişki içinde bulunan Rusya'da aynı yıl uzun bir sanat geleneğine, Doğu kilisesi ikonalarına ilişkin yayımlanan yazılar,¹ Tartu okulu göstergebiliminden (Yuriy Lotman, vb.) dilbilime (Roman Jacobsen), geniş olduğu denli dağınık bir etkileşim zincirine uç verecektir.

8 Kaldı ki *Tersten Perspektif*'in yazarı Florenski'nin kendisi, oldukça karmaşık bir etkileşim düğümüdür: 1882 senesinde yol mühendisi bir babanın oğlu olarak Eflak'ta doğan Florenski, Moskova'da matematik, fizik, felsefe ve dinbilim okur, hocaları Trubetskoy ve Lopatin'dir; ortodoks bir tanrı savunucusu ve aynı savununun ortodoks yazarıdır, Rus-Ortodoks kilisesi rahibi olur, düşüncelerinden devrim sonrasında da vazgeçmez, Sibirya'ya sürülür, Mandelstam ve diğerleri gibi otuzlu yıllarda izi kaybolur. 8 Aralık 1937 günü Leningrad'da vurulduğu tahmin edilmektedir. 1904 senesinde yazdığı doktora tezinin konusu "Süreklilik Kesintisi Mekânı Olarak Düz Eğrilerin Özellikleri Üzerine"dir ve 1920 yılında elektroteknik uzmanı olarak GOËLRO'da (Rusya Elektrik Kurumu) çalışmaya başlar. Işığa duyduğu ilgi ikonalarla ya da Plotinus'un sudûr öğretisiyle sınırlı kalmadığı için, Rusya'yı elektriğe kavuşturma projesine de katılır. 1921'den 1924'e Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat ya-

1. Geniş bir bibliyografya için bkz. Michael Silberer, "Die Trinitätsidee von Pavel Florenski", *Östliches Christentum* 36 içinde, Würzburg, 1984.

ptlarında mekân çözümlemesi konulu dersler verir, 1920 ile 1927 yılları arası "sanat yaşamdır" görüşünü savunan arkadaşlarıyla beraber *Màkovcy* isimli bir edebiyat-sanat dergisi çıkarır. Derginin yazarları arasında Pasternak, Aseev ve Çeblinkov gibi isimler bulunmaktadır ve Florenski bu dergide Derian'ın, Picasso'nun, Vlamink'in çalışmalarına yer verse de, Mondrian'ın ve Klee'nin işlerini yayımlamaktan ısrarla kaçınmıştır. Ona göre özellikle Mondrian, kötü bir sanatın taklitçisidir. 1972 tarihinde yayımlanan, ikonalar üzerine yazdığı ve ruhbilimden dilbilime, sanat kuramından matematiğe uzanan kitap, ortodoksteolojisi savunusuna adanmıştır: İkona yüzeyinde görünenle görünmeyenin birbirine dokunduğunu savladığı *İkonastasis*'tir kitabın adı.² Ama ikinci basımı Tartu'da, Lotman'ın göstergebilim dergisinde gerçekleşecek olan *Tersten Perspektif*'in etkisi Mandelstam'dan Vosolin'e uzanır – Maleviç yaptığı soyut resimlere çerçevelenmiş çıplak ikonalar adını verir; Tatlin ve Kandinski ise, adını koysalar da koymasalar da ikona geleneğini sürdürmeye yeltenir. Ebediyat adına Rus simgeçilerini ve herkesten önce Goethe'yi sever Florenski; Goethe gibi, goncada bitkinin tüm özelliğinin bulunduğunu düşünür, şiir yazar, karısını seven bir erkek ve beş çocuk babasıdır, Alexander Blok'un yakın arkadaşısıdır.

Düşünsel amacı, arı ya da saf sanat dediği şeyi, yani görünmeyenin görünür kılındığı ve görüldüğü an görünmezleşmesini betimlemek, onu göz-merkezcil bir iktidardan azade kılarak, payeyi yenden görünmeyenin kendine vermektir. Çünkü Florenski'ye göre Ortaçağ'ın bitiminden bu yana egemen olan anlayış, gözü dünyanın efendisi konumuna getiren ve ona dünyanın ve bu dünyanın ardında yatan görünmezliğin temsilini bahşeden görüştür: gözü bedenden, retinayı dokunmadan koparan bir dünya algısıdır bu; Florenski'nin arzusu, yanılsama ve yanıltmaca sayesinde dünyaya egemen olmak, onu *bir imgede ele geçirmek* (Benjamin) ve faydacı bir tem-

sile dönüştürmek yerine, imgeye hak ettiği çokmerkezliliği ve karmaşıklığı geri vermektir. Bu amacı, tümüyle ters bir yolla da olsa onu yirmili yılların Avrupası'na yakınlaştırır: görününe ve görünmeye dair bilginin sorunsallaştığı, görünmeyenin benzeşime dayalı imgeler sayesinde görünür kılındığı anın mercek altına alındığı yıllardır bunlar; Merleau-Ponty'nin daha sonra *Algının Fenemolojisi*'nin önsözünde başka bir bağlamda yazacağı gibi, eğer göz-merkezcilik eleştirisi Avrupa'ya yeni bir düşünce gibi değil de herkesin uzun zamandır beklediği ve hazırlıklı olduğu bir tavır gibi yayılıyorsa, bu, kimi beklentilerin artık uyanmış olmasından kaynaklanmıştır. Yeniçağ'a özgü görme ve düşünme biçimlerinin bir önceki yüzyılın ortalarından bu yana alttan alta sarsıldığı bir iklimdir bu. Ne var ki Yeniçağ'a özgü görme biçimi derken ilk aşamada kastedilen, kaçınılmaz olarak merkezi perspektiftir: resim mekânında neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen bu sanatsal yöntem, kartezyen egemenliğin uzantısıdır: onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir. Ehlileştirilen bu uzama, gözün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan "beden" de dahildir. Florenski'nin diyeceği gibi, "canlı bir dokunuşla" resmin "içinde yaşayarak ve hissederek" gerçekleşen bir ilişki değildir göz ile beden arasındaki ilişki; göz, resim mekânını onun karşısında duran bitmiş bir beden olarak algılamaktadır.

Florenski'ye göre yanılısama ve yanıltmaca üzerine kurulu Antik Yunan tiyatrosundan soluklanan ve "izleyiciyi ... tıpkı Platon cehennemindeki mahkûmlar gibi ... sıralara zincirleyen", onu "tek bir gözü varmış ve o da hareketsizmiş gibi" davranmaya zorlayan bir tavidir bu ... Uzun Ortaçağ yılları boyunca egemenliğinden feragat etmiş ve kartezyen felsefeyle, merkezi perspektifle ve önce *camera obscura*, sonra *stereoskop* ve *panopticum*'la yeniden dünyaya gelmiş bir tavidir. Florenski'nin metninde birkaç yerde bu aletlerden söz edilir ve göz-merkezci bakışla ilişkilendirilir.

Nitekim merkezi perspektifin yanı sıra Yeniçağ'a özgü görme eylemini ve gözlemci ile dış dünya arasındaki ilişkiyi *camera obscura* kadar net simgeleyen ve üstelik daha 1650 yılında taşınabilir hale gelen başka bir cihaz yoktur. Küçük bir delikten karanlık ve yalıtılmış, kutu gibi bir mekâna düşen ışığın, deliğin karşısında yer alan duvarda tersten görünen bir imge yarattığı ikibin yıldır bilinmektedir. Ama dışarıyı gözlemleyebilmek uğruna kişinin ancak on altıncı yüzyılın ortalarından itibaren küçük karanlık bir odada oturmaya ve dışarının imgelerini bir mercek yardımıyla düz olarak görmeye başlamış olması öylesine ilginç bir deneyimdir ki, örneğin Lacan *camera obscura*'nın çağdaşı Berkeley'in betimlediği imgeleri birer "özel mülk betimi"³ olarak tanımlamıştır. İmgelerin satılabilir ve satın alınabilir birer meta değeri taşımaya başlaması, merkezi perspektifin yeniden keşfi ve *camera obscura*'nın icadıyla koşut gitmektedir. Özneyi nesneden, içeriği dışarıdan ve gözü bedenden bu şekilde ayırıştıran ve aynı bağıntılar dizgesinde buluşturan bu alet, Descartes'a göre dış dünyanın *gerçek* yani perspektifsel varoluşunun kanıtıdır: "İnsanı tek bir delik hariç tümüyle kapatılmış bir odaya koyun ve deliğin önüne bir mercek yerleştirin. Ondan belirli bir mesafe uzaklığa ... ışığın yansyacağı ... boş beyaz bir perde gerin. Delik, gözbebeğine dönüşür ... ve ... dışarıda varolan nesnelerin doğaya uygun, yani perspektifsel olarak ... yeniden elde edildiğini görürsünüz."⁴ Dış dünyayı bir yandan özel mülke ve tabloya (Foucault) dönüştüren ve gözü onun maliki ilan eden *camera obscura*, diğer yandan akıl için olduğu gibi, gözün yolunun da bir olduğunu vurgulamaktadır: Farklı açılardan bakan ve devingen bir bakış değil, gözün öznellikten ve bedensellikten kurtulmuş genelliğidir önemli olan. Florenski bu nedenle Yeniçağ'a özgü bakışı –modernizmin kendi söyleminin tam aksine– öznellikten ve kişisellikten uzak bir bakış olarak tanımlar.

3. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Freiburg i. Br., 1980, s. 87.

4. René Descartes, *Dioptrik*, Meisenheim am Glan, 1954, s. 90.vd.

Aslında amaç görmek değil görmemek; kişisel bir bakışa sahip olmak değil, olmamaktır.

Aynı şekilde kullanımı on dokuzuncu yüzyılda doruğa ulaşan *stereoskop*, yine gözlemcinin hareket etmemesine ve bir mercekten dünyaya bakmasına dayanan bir alettir: Üç boyutlu imgeler oluşturmaya yarayan bu yöntem, cihazın penceresinden seyredilen dünyayı, düzenlenmiş bir "üçlü katmanlar bütünü" olarak algılamaya yarar. Zamanında pornografik malzemeyi yeniden üretmekte kullanılan, bugün çocuk oyuncağı olarak hâlâ rastlanabilen, üç boyutluluğu birbirinden ayrılmış üç ayrı katmanda görmeye yarayan *stereoskop* da Florenski'ye göre aynen *panopticum* gibi merkezi perspektifin sonuçlarından biridir. Jeremy Bentham'ın betimlediği *panopticum* ise Foucault'dan bu yana bir gözetim mekanizmasını ifade etmektedir. Yuvarlak bir bina ve merkezinde bulunan ve yuvarlağın içten kenarını gözleyen bir kule ya da şehircilik tasarımında her yerden görünen ve her yeri gören iktidar merkezine açılan mimari düzende olduğu gibi akıl hastanesi, hapisane gibi mekânları da tanımlayan *panopticum*, yuvarlağın kenarında yer alan ve küçük birer seyirlik mekâna –Foucault'ya göre küçük birer tiyatroya– dönüşen hücreleri gözetlemek amacıyla örgütlenmiştir: Denetim mekanizmalarının merkezi olan göz, aynı anda her yerdedir. Görünürlük, gözetim mekanizmalarına yakalanmak amacıyla tasarlanan bir tuzağa doğru evrim geçirmiştir.

İşte bu yüzdendir ki, bir önceki yüzyılın ortalarından bu yana Ruskin'le ve Bergson'la, Cézanne'la ve izlenimcilerle, göze masumiyetini ve vahşiliğini yeniden bahşetme, Ruskin'in deyimiyle, birden gözleri açılan bir kör gibi görme çabası, yirmili yılların kuramlarında ve manifestolarında belirgin bir biçimde kendini gösterir. Örneğin, gözü yeniden ilksel görme biçimlerine geri götürmek gerektiğini yazar Breton; *Sürrealizm ve Resim*'de dünyanın tansıklarına açık olan ve kendiyle bedenini birlikte algılayan bir tavra özlem duyar. Otomatizme bağlı algısal bir dönüşüm sayesinde görünür kılı-

nan, Breton'un ritmik bütünlük dediği şeyin yaşantısıdır; bu türden bir yaşantı, EKG ya da sismograf gibi, görünmeyenin ritmini resmeder. Bir anlamda Florenski de Freud'un okyanussal dalga dediği bu şey'in peşindedir: Ne var ki bunun ne olduğunu anlatmak, ancak ne olmadığını anlatmakla mümkün olabilmektedir.

Florenski'ye göre, eski Yunan'ın Avrupa'nın merkezi ilan edildiği –daha doğrusu, merkezi olarak Avrupa'ya mal edildiği– ve Yeni Çağ'ı belirlemiş olan Rönesans (Yeniden Doğuş) döneminde antik tiyatroya geri dönmüştür yeni insan: Tiyatronun başlıca görevi, dünyanın perspektifle gerçekleştirilen bir temsil sayesinde sahnelenmesidir. Görünmeyenin ritmiyle beraberce akmayı –diğer bir deyişle, varoluşun ritmine öykünmeyi– deneyeceğine, onu faydacılık ilkesine göre kendine çevirir Yeniçağ insanı. Üstelik bu türden bir temsilin –*theater*–, *theoria*'yla, salt görüyle ilgisi olduğunu, yani temsilin, kendi ötesinde olan şeyi temsil ettiğini düşünür. Bu yüzden gözün egemenliğini sarsacak türden bir bakışa –tersten perspektife– dayalı bir dünya görüşünü daha yolun başından yadsıyacak, onu kendi geçmişinde kalmış bir emekleme aşaması –çocukluk– olarak kabul edecektir.

İşte Florenski, bu *çocukluğun* üstüne yürür: Daha Mısır'dan başlayarak merkezi perspektifin bilindiğini öne sürerken, kültürlerin yüzyıllar boyunca merkezi perspektifi kullanmama nedeninin çocukluk ya da beceriksizlik değil, Yeniçağ'ından farklı bir varlıksal kaygı olduğunu vurgular: Amaç, görünmeyenle görüneni benzeştirerek onlar üzerinde hükümlanlık kurmak değil, bir çocuk saflığıyla görünmeyene hayran olmak ve teslimiyet duymak, onun benzeşim ilkesi sayesinde ele geçirilemeyeceğini teslim etmektir. Böyle bakınca içinde yetiştiği iklim, yirmili yılların Kıta Avrupası iklimiyle belirgin bir biçimde kesişir: Tersten perspektifi, tanrı savunusu olarak konumlandıran Florenski, yalnızca geçmişin savunusuna girişmemiş, Kıta Avrupası'nda yirmili yıllarda ortaya atılan sorularla gelecekteki algı biçimlerini de –örneğin Duchamp'ın *Büyük Cam*'ıyla

sonraları Merleau-Ponty'nin "ten" diye nitelediği şeyi de– sezgisel olarak kesiştirmiştir. Üstelik bunu, Ortaçağ'a ve Doğu kilisesine öz-ğü tamamen farklı bir varlıksal kaygıyla gerçekteştirmiştir.

"Dünyanın imge olması,
varoluş içinde insanın özne olmasıyla
aynı eylemdir."

Martin Heidegger

İsa'dan sonra beşinci ya da altıncı yüzyılda, artık aslında yaşamamış olduğu düşünülen ve kendini Paulus'un ardılı olarak niteleyen "sahte" Dionysius Aeropagita, özellikle dokuzuncu yüzyılın başlarından sonra, ikonalar konusundaki Ortaçağ tahayyülünü belirlemiştir. Ona göre imgelerden –*eikones*– söz ederken, –*éikô*, her ne kadar benzeşimi ifade ediyor olsa da–, iki tür imgeyi birbirinden ayırt etmemiz gerekir. Bunlardan ilki, temsil ettiği nesneyle benzeştiğini varsayarken, diğeri, imgenin kurmaca içeriğini –Dionysius Aeropagita buna *plattomenos* der; bu, inşa etmeye ve plastik sanatlarla ilişkin bir kurgudur– imkânsızlık ve saçmalık aşamasına değin tırmandırır. Bu ikinci türden imge söz konusu olduğunda *dissimiles, inconsequentes, inconvenientes, deformes, confusae* ya da *mixtae** gibi nitelikler kullanır Dionysius; bütün bu sıfatlar, *eikones*'i benzeşim ilkesinden kopararak benzeşmeyen bir benzeşimi dile getirir.

Bu türden benzeşmeyen bir imge, aslında şu demektir: madem ki insan gözü, tanrısal ışığı –ya da tanrısal görüntüyü– görmeye kadirdir olmasa bile tanrısal ışık evrene –Plotin'e uygun hiyerarşik bir düzenle– zuhur ve sudûr etmiştir, o zaman geleneksel ikona öğretisine göre tanrısal ışıkla insan gözü arasında yer alan kutsal figürler, kiliseyi temsil etmektedirler. Onlar, insan gözünün görebileceği, ama yine de tanrısal ışıktan nasiplenmiş olan, başka bir terminolojiyle söyleyecek olursak, gayble zuhuru kesiştiren figürlerdir. Kilise

* Lat. benzeşmeyen, tutarsız, uygunsuz, biçimsiz, karmaşık, karışmış.

bu öğretiyi şöyle dile getirir: *ecclesia in episcopo* – "kilise başpiskopostadır". Nitekim ikonada temsil edilen Meryem Ana'ya bakılınca Oğul'un, İsa'ya bakılınca Baba'nın ve Kutsal Ruh'un görülmesinin nedeni de adı geçen sudûr öğretisidir: İkona tanrısal ışıktan *pay almış* olduğu içindir ki, bizler, tanrısal ışığın çizdiği yolun tersine bir hareketle, ancak görüntüye bakma suretiyle onun ötesine uzanabiliriz, görüntünün ardında yatan aşkınlığa ancak onun yansısını seyrederek dahil olabiliriz. Tanrısal ışık, gözden çıkarak ikonaya değil, ikonadan çıkarak göze yönelir. Onun için aslında amaç, ikona ressamının tanrıyı nasıl gördüğünü göze getirmek değil, ikona önünde duran kişinin tanrısal ışığa görünür kılınmasını gerçekleştirmektir. Arzulanan, tanrının insana duhulü değil, insanın tanrıya duhul etmesidir. İkonalarda kullanılan perspektif, bu yüzden tersten bir perspektiftir: Manyetik alan çizgilerini anıştıran görünmez çizgiler, bakan öznenin gözünden resme açılacaklarına –ve resmi göze açılan bir pencereye dönüştüreceklerine–, sonsuzluktan bakan merciin gözüne doğru yansır; nitekim ikonanın karşısında duran kişi, figürlerin görünmeyen yanlarını da ancak bu şekilde görebilir. İkona, tanrısal ışığı retinada görünür kılacağına, ışığa bakan gözü ışığın içine alır, onu kendi içine çeker; kimi zaman tek değil, çoğul kaçış noktasına sahip olması da bu yüzdendir. İkonanın önünde hareket ettikçe değişen, gözü farklı konumlar almaya zorlayan noktalar bunlar; tanrısal arzu, tek bir noktada değil, her zaman her yeredir.

Ne var ki Dionysius Aeropagita'ya sorulacak olursa yine aynı nedenle tanrıyı kiliseyle, kiliseyi ise örneğin piskoposla simgelemek, yani benzeşen bir benzeşim oluşturmak yerine tanrısal ışığın sudûrunu örneğin bir solucanla benzeştirmek çok daha yerindedir. Akla tümüyle aykırı, biçimsiz ve canavarca bir imgedir bu; çünkü tanrısal ışık, bir yandan sudûr ederken diğer yandan her türlü benzeşimin ötesindedir. Ancak tanrısal aşkınlığa bire bir işaret edeceğine onu yalnızca ima eden figürler oluşturmak, tanrısal aşkınlığa hürmettir: "Akıldışı imgeler," diye yazar Dionysius, "nesnesine uygun

biçimde benzeşim gerçekleştiren imgelerden çok daha fazla yükseltir ruhu."⁵

Bu, imgenin tanrısal ışığı simgeleyeceğine –ya da onu ikame edeceğine– yalnızca onun imgesine uygun gerçekleşmesi, diğer bir deyişle onu *anıştırması* anlamına gelir. Bu türden bir anıştırma ise benzeşmeye değil, benzeşmemeye dayanır. Burada sözü edilen, ikonografinin artık ikonografiye meydan okuyan öteki yüzüdür: İkonaları savunmak uğruna, ikonaları yıkma sınırına gelinmiştir. Solucan imgesinin mantığı şudur: Ne ondan daha aşağı görülen bir hayvan vardır, ne de diğer anıştırmalar onun kadar bütünlüklü bir biçimsizlikten azadedir. Toprak altında, toz toprakla birlikte yaşayan bir hayvandır solucan, tozdur topraktır. Bu türden bir imge öneren kişi, tanrısal ışığın, figüratif biçimleri öteleyerek, figüratifin ardında aranmasını önermektedir. Bir bakıma görünenin ardında görünmeyenin, benzeşimin ardında benzeşmeyenin aranıdır bu; tanrısal ışığa kendini görünür kılmak isteyen insan bunu ancak aşkınlığı kendiyile benzeştirmedeği sürece gerçekleştirebilecektir.

17

Ne var ki Hristiyan teolojisinde ciddi bir çelişki egemendir: İnsan bedeni tanrısal surettir ve yine aynı insan bedeni (Meryem Ana), tanrısal aşkınlığı dünyaya getirmiştir. Dolayısıyla benzeşmeyen bir benzeşim nasıl gerçekleşecektir? Avrupa Ortaçağı ve Doğu Kilisesi, bu çelişkiyi dahiyane bir öneriyle çözmeyi dener: *inconsequentes, inconvenientes, deformes, confusae* ya da *mixtae* gibi sıfatları Dionysius Aeropagita'dan ödünç alan on üçüncü yüzyıl düşünürü Aquinolu Aziz Thomas şöyle yazacaktır: "Bütün varlıklarda tanrısal bir benzeşim gözlemlenebilecek olsa bile, diğer varlıklarda yalnızca tanrısal benzeşimin izi sürülebilirken –*similitudo per modum vestigii*– yalnızca akıl yetisine sahip olan insan imgesel bir benzeşim içerir –*similitudo per modum imaginis*– ... Temsil edilen şeyin iz-

5. Dionysius Areopagita, *Über die himmlische Hierarchie*, Stuttgart: Anton Hiersemann, 1986, s. 32.

deki ve imgedeki farklılığı göz önünde bulundurulursa, bunun nedeni anlaşılır. İmge, türsel bir benzeşime göre temsil eder. Oysa iz, nedenin yol açtığı sonucu öyle bir şekilde temsil eder ki, türsel bir benzeşime uzanamaz. İz, hayvanlara özgü hareketlerin bıraktığı izlenimlerdir –*impressions*–; külün, ateşin izi ya da harap olmuş bir toprak parçasının, düşman bir ordunun izi olduğu gibi.⁶

Yine de böyle bakınca insan bedeni gerek benzeşen bir benzeşim, gerekse benzeşmeyen bir benzeşimdir: Bir yandan tanrısal suret, diğer yandan tanrısal dokunuşun izini taşıyan bedendir. İsa, aynı anda hem tanrıdır hem değildir: Bir yandan yitmiş bir benzeşimin izini sürerken diğer yandan hâlâ tanrısallıkla benzeşmektedir. Bu yüzden İsa ikonu, kendi mekânında *imago* ile *vestigium*'u kesiştirir. Hristiyan Ortaçağı, imge –*imago*– kavramı ile *vestigium* kavramını ayırıştırma ihtiyacını bu nedenle hissetmiştir: İmgenin içinde ilksel benzeşimden geriye kalan tortudur *vestigium*; varlıksal aşkınlığın imgedeki izdüşümüdür; ontik bir atıktır; tanrısal bir *dokunuşa dayalı bir iz sayesinde* insan bedenini aşkınlılaştıran ve artık tanrıyla benzeşmeyen, yalnızca onun izini süren bir benzeşimdir.

Bu yüzden benzeşmeyen bir benzeşimi, Ortaçağ sonrası ve *Rönesans* denen zamanın yapmaya çalıştığı gibi benzeşen bir benzeşimle temsil etmeye çalışmak, aslında imgenin dokunuşa dayalı izini ondan alarak imgeyi gerek gözden ve bedenden, gerekse imgenin ardında yatan aşkınlıktan yoksun kılmak anlamına gelir. Ne var ki adı geçen yoksunluk, yalnızca tanrısal aşkınlığın temsili için değil, aynı zamanda varoluşun tümüne dair temsiller için de geçerlidir. Yeniçağ'ın *imago* temsiline dayanan pratiği, geçmişte kalmış bir dokunuşun izi olarak herhangi bir görüntüye öykünmek yerine, onu bir imgede ele geçirmeye çalışır. Florenski'nin tersten perspektif savunusu, buna karşı çıkan bir temel üzerinde şekillenir. Onun açtığı yolu sürdürerek şöyle diyebiliriz: İmgenin, benzeşmeyen bir benzeşimi

anıştırmak yerine benzeşimin kendi olduğunu iddia etmek, temsile dayalı bir büyüksenmedir ve sanki göz ile beden, dünya ile resim arasındaki geçirgenliği dokunuşa dayalı imgeler –*vestigium*– vasıtasıyla sağlamayı amaçlayacağına, onlar arasındaki ilişkiyi görmezden gelerek, tercihini insanın dış dünyadan yalıtılmış gözü ve onun egemenliği doğrultusunda kullanmaktadır.

Nitekim Florenski'nin de metninde alıntılıdığı ve sonraları modernist Akademi'nin –*Arti del Disegno*– kurucularından olan Vasari, benzeşmeyen bir benzeşimin izini süren bütün imgeleri sanatın kapsamı dışında bırakır: Ona göre artık özgür sanata –*artes liberales*– dahil edilemeyecek olan ve mekanik sanatın –*artes mechanicae*– izini süren imgelerdir bunlar; çünkü doğayı taklit etmeye dayalı bir yaratıcılık –*invenzione*– yerine doğanın sürdüğü ize dayanmaktadır. Çünkü malumdur: İz, belirli bir maddeselliğin anıştırması- nı taşır. Bu maddesellik, tanrısal bir dokunuşun maddeselliği bile olsa, amaç, maddeselliğin izini sürmek değil, maddeselliğin sadece biçimini temsil etmektir. Vasari'nin biçimi temsil etmeye verdiği örnek, Giotto'nun Dante Alighieri portresidir – bu yüzden *Tersten Perspektif*te Florenski'nin Vasari ile Giotto'yu konu alan tartışması rastlantısal değildir: Vasari'ye göre o güne değin benzeşmeyen benzeşimlere bağlı kalmış olan Giotto, yaptığı Dante portresi ile benzeşimin kendini gerçekleştirmiş, bu nedenle –sonraları *Kelimeler ve Şeyler*'de Foucault'nun betimleyeceği üzere– *moderno*'ya (Vasari) özgü ve benzeşime dayalı bir halkalar zincirinin öncülü olmuştur. Gerçekten de on altıncı yüzyılda *moderno* tasarısını dizgeleştiren ve onu yeni bir estetiğin ve yeni kurulan tarihsel bir disiplinin –sanat tarihinin– itici gücüne dönüştüren kişi Vasari'dir. Artık imge söz konusu olduğunda daha önce söz ettiğimiz *inconsequentes, inconvenientes, deformes, confusae* ya da *mixtae* değil, *analogia, aemulatio, convenientia, sympathia, simultud** geçerli olacak-

* Lat. analogi, duygusal karşılıklılık, uygunluk, uyumluluk, benzeşlik.

tır. Bunlar, bilindiği üzere bizi on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda yeniden doğuşu kutlanan Antik Yunan'a geri götürmektedir. Nitekim ilk sanat "tarihi" kitabını yazan Vasari, tarihsel bir "gelişim" zincirinde birini diğerine eklemlediği ve bir sonrakine bir öncekinden daha yetişkin bir değer bahsettiği sanatçılar listesinde, benzeşmeyen bir benzeşimi ve tersten perspektifi çocukluk olarak tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda kitabın "Giotto'nun Yaşamı" isimli bölümünü, sanatın altın kuralına dair ünlü cümlesiyle başlatır: Sanatın birincil görevi, *doğayı taklit etmektir*.⁷

20

Doğayı taklit etmek ise, kaçınılmaz olarak doğayı temsil etmek demektir. Ne var ki Yeniçağ'a özgü temsiliyet, Vasari'nin tanımladığı üzere *disegno*'ya özgü biçimle –maddenin ardında yatan– düşünceyi temsil etmek anlamına gelir. İmge, elin dokunuşuna bağlı bir benzeşimin izini süreceğine gözden aldığı komutları uygulayan elin çizdiği düşüncedir –*espressa con le mani*–; Vasari'ye göre doğayı taklit ve temsil edebilmesi, bu yüzdendir. Nitekim aynı nedenle sanatçı, doğanın ötesinde mekâna ve zamana bağlı olmayan doğal örneği yakaladığı zaman gerçek olgunluk düzeyine erişir. Vasari'ye soracak olursak, doğayı kusursuzca taklit ettiği için doğaya özgü biçimsel bir örnekleme getirmeye kadir üstün sanatçı, Michelangelo'dur ve doğanın retina sayesinde algılanışını gerçek bir *pictura*'ya dönüştürmeyi o gerçekleştirmiştir. Burada küçük parantezle Vasari'nin çağdaşı Kepler'in, *retina* ile *pictura* ilişkisi ve onların eşleştirilmesi üzerinde ısrarla duran ilk kişi olduğunu belirtmekte fayda var. Görmenin, resim yapmak olduğunu söyler Kepler –*ut pictura, ita visio*–; tümüyle edilgen bir göz, doğa imgesini retinada –*camera obscura* misali– bileştirip bütünleyebildiği için ele hükmedebilmektedir.

Yeniçağ'a özgü ve on dokuzuncu yüzyılda ismi natüralizm olarak konan buyruk, on altıncı yüzyılda modernist estetik kuramın te-

7. Giorgio Vasari, 1550-1568. *Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahr 1567*, Worms, 1983, cilt I, s. 134.

mel taşlarını koyan Vasari'den güç almıştır. İşte Vasari'yle başlayan ve doğayı ve doğanın ardında yatan biçimi "olduğu gibi" temsil ettiğini iddia eden bu natüralizme savaş bayrağı açar Florenski: Merkezi perspektif sayesinde benzeşen bir benzeşimi temsil etmek ve doğanın biçimini taklit etmek, ona göre yalnızca metafizik nedenlerden ötürü değil, aynı zamanda fiziksel ve matematiksel nedenlerden ötürü de olanaksızdır. Böyle bakınca Florenski'nin yapmaya çalıştığı, bir anlamda çiviye çiviyle sökmektir: Natüralizmin dayanağı olan matematiği ve fiziği, natüralizmin bir numaralı çürütücüsü haline getirir.

Florenski'nin hareket noktası şudur: Dördüncü boyut olarak zaman hiç göz önüne alınmasa bile, üç boyutlu bir gerçekliği iki boyutlu bir yüzeyde temsil etmek ne denli natüralisttir? Çünkü iki boyutlu bir temsil, aslında natüralizmin dayanağı olan uzam anlayışıyla çelişir. Çünkü natüralist sanat, dünya uzamının Öklid uzayı olduğu inancında olduğu için, dünyaya dair temsilin de bu uzayın biçimsel özelliklerini gösterdiğini, onun bir örnekleme olduğunu, bakan göz ile bakılan nesnenin biçimsel olarak örtüştüğünü savunmak zorundadır. Böyle bakıldığında Florenski'nin sorusunun, belirgin bir biçimde Duchamp'ın "dördüncü boyut" dediği şeyi anıştırdığı fark edilecektir: Aynı yıllarda biri Moskova'da, diğeri Buenos Aires, Paris ve New York'ta yaşayan, ama birbirinin ismini bile duymamış bu iki "düşünür"ün sorunsalı ortaktır: Vasari'den, Descartes'tan ve Kepler'den beri süregelen retina-merkezci ve modernist tavırdan ve bu tavrı belirleyen uzam anlayışından nasıl sıyrılır ve iki boyutlu bir yüzeyde –resim mekânında– üç boyutluluk nasıl sağlanır?

Duchamp, bu sorunun doğurduğu olasılıkları araştırmaya girerken, Florenski'nin yanıtı açıktır: Böyle bir olasılık mevcut değildir. Kendine karşı bile tarafsız kalan Duchamp'a kıyasla Florenski, elbette açık bir biçimde taraftır ve Öklid geometrisine ve uzayına karşı bir taraftır. O nedenle modern matematikten, Cantor'dan, Pao-
leo'dan ve Hilbert'ten hareketle (bkz. Bölüm XIII, XIV), bir cismin

herhangi bir düzlem üzerinde iki boyutlu temsil edilebileceğini, ancak bunu, temsil edilen nesnenin biçimini koruyarak yapmanın mümkün olmadığını kanıtlamaya girişir. Örneğin bir coğrafya haritası, atıfta bulunduğu mekânı tanımlasa bile, o mekânın biçimi değildir. Aynı şey, bir yumurtanın kâğıt ya da tuval üzerindeki temsili için de geçerlidir. Natüralizmin ya da temsili sanatın imkânsızlığı tam da bu noktadan kaynaklanır: Çünkü "temsili sanatta önemli olan yalnızca biçimdir", ya da natüralist sanatın amacı, temsil edilen biçimin temsil edilen şeyle örtüşmesidir.

22

Florenski bu imkânsızlıktan şu sonucu çıkarır: Benzeştirme sayesinde gerçekleşen herhangi bir imge mümkün değildir. Bu türden bir benzeşim, olsa olsa dört boyutlu bir gerçekliğin, üç boyutlu bir mekânda temsili sayesinde –belki– gerçekleşebilir. Bunun içinse Öklidci ve Kantçı uzay anlayışının "gerçek ve doğru uzay anlayışı" olduğu düşüncesinin kırılması lazımdır: Çünkü "bu, her türlü eğrilikten yoksun, her yerde aynı özellikleri gösteren, eştürden, sonsuz ve sınırsız, üç boyutlu bir uzaydır". Kaldı ki bu uzayda mutlak ve merkezi olan tek bir nokta mevcuttur ve burası, dünyanın merkezidir. Böyle bakınca natüralist ve merkezi perspektife dayalı bir resim, dünyayı kendi merkezi durma noktasından seyretmekle kalmamakta, kendini tek gözlü bir dev olarak ortaya koyarak varoluş bütünüünün hareketsiz ve tümüyle değişmez olduğunu varsaymakta; kendini arzın merkezi zannederken aslında kendi edilgenliğini savunmaktadır. Oysa belki çokmerkezli ve değişken bir –tersten– perspektifler bütünü, gözü bedenle ve insanı varoluşla barıştırmaya kadir olacak, onu dünyaya –ve içinde yer aldığı mekân– açabilecektir.

Florenski, bir anlamda genç bir kaos kuramcısı olarak ortodoks teolojiyi savunurken, aynı yıllarda Duchamp da benzer bir sorunsalla odaklanmıştı: Yaptığı bir konuşmada, "göze görünmeyen, dördüncü bir boyutun yansılama olasılığı hakkında düşündüm," der Duchamp, "nasıl güneş dünyada iki boyutlu yansılamalara yol açıyorsa, üç boyutlu bir nesnenin gölgesinin de iki boyutlu biçimler

oluşturduğunu gördüm. Benzeşim ilkesine dayanarak buradan çıkardığım sonuç, bizim böylesine kendiliğindenmişçesine baktığımız üç boyutlu nesnelerin bizim bilmediğimiz dört boyutlu biçimlerin yansımaları olabileceğidir.”⁸

Nitekim, nasıl *Büyük Cam*'daki bekârlar yalnızca iki boyutlu bir görüntü sergilerken, gelin, boyutu dörde katlanmış gibi gösterilmişse, yaptığı bütün işlerde –camın ardından bakar gibi farklı ortamlardan yansilandıkça, yansılan ortamın özellikleriyle beraber yansılan nesnenin de biçim değiştirmesinden ve benzeri deneyimlerden hareketle– bakmayı ve görmeyi sorunsallaştıran Duchamp, araştırdığı yeni olasılıklarla *moderno* öncesi olasılıkları Florenski misali kesiştirmiş olur. Bu türden Duchampvari bir kesişim, olası başka bir yazının konusu olsa da, vurgulamak istediğim, aynı yıllarda ve farklı koşullarda –Avrupa'da ve Rusya'da– benzer iklim koşullarının geçerli görünmesidir. Bu nedenle Florenski'nin düşünsel dağıncılığını belirleyen yeni-Platoncu gelenekler, Duchamp'ın bir bakıma yabancıysa olsa da, ortaya çıkardıkları soruların aynı yıllarda sorunsal halini almış olması kanımca rastlantı değildir. Örneğin Florenski'nin düşünsel yapılanımını şekillendiren Albertus Magnus, on üçüncü yüzyılda biçimleri, Öklid uzayında yer aldıklarından çok daha farklı bir anlayışla konumlandırmıştır. Ona göre biçimler bir mekânda yer almazlar, mekânın koşullarına göre şekillenirler. Bir diğer deyişle, biçimleri etkin bir şekilde üreten uzaydır mekân; onun sunduğu olanaklardan bağımsız bir biçim olamayacağı gibi, farklı mekânlarda yer alan ya da farklı mekânlara uyarlanan biçimlerin, kendilerine özgü biçimsel özelliklerini koruyarak aynı biçim olma hallerini –sabitliklerini ve hareketsizliklerini– sürdürmeleri, söz konusu bile değildir. Mekân, der Albertus Magnus, varlıksal tasarımda belirleyicidir: *locus igitur ad esse operatur*.⁹

8. Marcel Duchamp; Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp* içinde, Köln, 1967, s. 53.

9. Albertus Magnus, *Liber de natura locorum, Opera Omnia* içinde, Paris, 1890, I,

Böyle bakınca *moderno* öncesi mekân anlayışıyla, *moderno* sonrası mekân anlayışı, gerek Florenski'de, gerekse Duchamp'da keşişmektedir. Konuyu uzatmadan, *Tersten Perspektif* başlıklı metnin bugünün Türkiye coğrafyası ve bugünün Türkiye iklimi için, *Burada* ve *Şimdi*'de yaşayan bizler için neden anlamlı olduğunu ve ne anlama geldiğini tartışmadan önce son bir ayrıntıya daha değinmek isterim: Ortaçağ'ın *vestigium* ile *imago* arasında getirdiği ayırmadan ve dokunuşun izini süren imgelerden de hiç uzak değildir Duchamp; yaptığı ve dokunuşun izini süren bir dizi döküm işine şu başlığı verir: *Lütfen Dokunun!*

1, s. 529. Yaptığı önermede, elbette Aristoteles'in tanımından hareket eder Albertus Magnus: "Yer, yalnızca olan bir şey değil, aynı zamanda bir kuvvedir." Aristoteles, *Fizik*. IV, 1, 208b; Saffet Babür'ün çevirisinde, sözünü ettiğim cümle, şöyle geçiyor: "...yalnızca yer diye bir şeyin varolduğunu değil, yerin belli bir güç, olanak taşıdığını da gösteriyor." Bkz. *Fizik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 135.

III

"Öykünmenin, taklidin klasik düşüncesinden kopararak sarsıcı bir öykünmecilik ışığında yeniden düşünülmesi zorunludur."

Philippe Lacoue-Labarthe

Eğer *theater*, sahne sanatlarının Antik Yunan'dan devralınan temsili bir biçimini ve *theoria*, salt görüyü amaçlayan temsili düşünsel kuramları ifade ediyorsa, her ikisinin de bugün Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yer alan kültürel coğrafyada ne Avrupa'daki gibi bir Rönesans'a (Yeniden Doğuş) tabi kalmış, ne de bu coğrafyanın kültürel iklimini belirlemiş olduğu söylenebilir. Temsili sahneleme sanatı olarak tiyatronun –ve onun beraberinde getirdiği görme biçimlerinin– kültürel iklime eklemlenmesi, Cumhuriyet'in az öncesinde başlayacak denli yenidir ve varlığın (göz-merkezci) temsili bilgisini ne zaman ve nerede başlatmak –ya da başlatıp başlatmamak– gerektiği, oldukça uzun bir tartışma gerektirir.

25

Kaldı ki yüzyıllar boyu yalnızca Doğu kilisesinin en önemli temel taşının –Bizans'ın– izini sürmüş bir coğrafya değildir burası; aynı zamanda İslamî geleneklerin de izini sürmektedir. Malumdur; İslamî temsil biçimleri de bilinçli olarak merkezi perspektiften kaçınmıştır. Modernist anlamda perspektif kullanan ressamların tarihçesi de yine ancak Cumhuriyet'in az öncesine dayanacak denli yenidir. Ne var ki İslamî temsil biçimlerini tekeline aldığı düşünülen soyut ve geometrik tezyinin yanı sıra "doğal" nesnelerin ve varlıkların tasvirleri de mevcuttur gelenekte. Bir diğer deyişle, buraya özgün geleneksel tezyinî "sanatlar" bir yana, hiç de iddiâ edildiği gibi İslamî yasak nedeniyle, beden suretinden yoksun değildir Anadolu; tersine, özellikle on üçüncü yüzyıldan sonra gelişen Anadolu yazı-resimlerinden Osmanlı minyatürlerine, diğer üç boyutlu nesneler gibi be-

den de sürekli temsil edilmektedir. Üstelik, yüzü peçeli olmayan peygamber tasvirlerine oldukça ender rastlansa da, özellikle İran etkili ve Bektaşî kökenli kutsal figürler Anadolu temsil biçimlerini neredeyse belirlemiştir. Gerçi ikonalar gibi duvara çerçevelenmek üzere yapılan resimler değildir, örneğin Hazreti Ali'nin ya da Fazl-ı Hurufî'nin yüzleri; ama dikkatli bakıldığında, ikonalarla ortak bir özellik sergiledikleri görülmektedir: Resim yüzeyi, ona bakan gözü egemen kılacak şekilde, yakınlığın ve uzaklığın, küçüklüğün ve büyüklüğün örgütlendiği bir yüzey olmadığı için, merkezi perspektife özgü bir figür-arkaplan karşıtlığı söz konusu değildir. Tersine, yazı resimlerde de minyatürlerde de bedenlerin merkezi bir perspektifle görülemeyecek yerleri de göze gelir: yüzün yalnızca önü değil de arkası, yalnızca boynu değil de ensesi, yalnızca önden görülen saç perçemi değil de saçların ancak yukarıdan bakınca görünmesi gereken ayrığı. Ya da örneğin önden bakılan figürlerin burunları ancak tepeden bakınca görülecek denli uzundur ve gözü tek bir odakta sabitlemeyen bir çokmerkezlilik egemendir bütün bu resimlerde. Diğer bir deyişle, önden görünen görünmeyen bütün bedensel ayrıntılar aynı resimde yer alabilmektedir. İkonalar için söz konusu olduğu gibi göz, tek bir merkezden hareketle resme bakacağı yerde, çokmerkezli bir resim, göze doğru açılarak gözün bakış açısını sürekli dönüştürmektedir. Yazı resimlerin ve minyatürlerin ardında farklı yerlerde odaklanan merkezler, göze farklı bir etkenlik bahşetmiştir. Gerçi seçeneklerin sonsuz sayıda olduğu bir etkenlik değildir bu; ama sunulan seçenekler doğrultusunda göz, farklı perspektifler arasında gidip gelebilmektedir.

Avrupa Ortaçağı'ndan bir kavramı ödünç alarak yazı-resimlere ve minyatürlere uygulamak istersek, bu türden resimlerde söz konusu olan benzeşimin, benzeşmeyen bir benzeşim olduğu söylenebilir. Göze görünen resim üzerinde egemenlik –ve doğruluk ve haklılık– iddia edilmemektedir. Tersine resim, bilinçli olarak gözü şaşırtmakta, yanıltmakta, onu farklı konumlar almaya kışkırtmakta, gözün

imge üzerinde kuracağı cumhuriyete engel olmaktadır. Kaldı ki beden tasvirleri olsun olmasın bunlar, gerçek anlamda içinde yer aldıkları mekânın koşullarına göre şekillenen figürlerdir. Örneğin minyatürün biçimini, minyatürde tasvir edilen figürlerin içinde yer aldığı mekân belirler: kitap. Minyatürler, kitap gibi okunmak üzere örgütlenmişlerdir; duvarda bir çerçeveye asılacaklarına kitabın içinde yer alan figürlerle kendi çerçevelerini kendileri çizerler. Bedensel figürler ve resim, içinde yer aldıkları mekânla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmıştır; minyatür dışındaki dünyaya işaret ederek kitap ile dünyayı, okur ile gözü birbirine eklemlerler. Kanımca İslamî temsil biçimlerinde okumayla görmeyi bu şekilde eşitleyen tavır, minyatürlerin, ya da –zaten harften figüre dönüşmüş olan– yazı-resimlerin çok önemli iki varlıksal özelliğine işaret eder. İlk okuma ile görme aynı eylemdir ve aynı bedende gerçekleşir. Gözü bedenden, hikâyeyi dünyadan ayıran bir mekân yerine göz ile beden, kitap ile dünya kesintisiz bir ilişki içindedir. İkinci olarak aynı anda okunan ve görülen figürü oluşturan iz, –bire bir yazı-resim şeklinde gerçekleşmediğinde, yalnızca minyatür olarak kitap içinde yer aldığında bile– harfin dokunuşunu taşımaktadır. Yani harfin izi, kitap mekânında okunmaktadır. Harflerin tanrısal dokunuşa dayalı bir iz olarak kurgulanmasının nedeni, onların bir araya gelerek tanrının ismini yazmasıdır. Elifbenin yirmisekiz harfi, tanrının kudret kalemi ile insanın yüzüne yazdığı satırların izini sürdüğü içindir ki figüre dönüşen zülfikârlar, çifte vavlar ve arslanlar *huruf-i mukattaa*'da izi düşen dokunuşu imlerler. Bu türden bir dokunuşun, benzeşen bir benzeşimle göze gelemeyeceği aşikârdır. Böyle benzeşmeyen bir benzeşim, ancak onu oluşturan mekânın koşulları tarafından şekillenir. Çünkü bu, "her türlü eğrilikten yoksun, her yerde aynı özellikleri gösteren, eştürden, sonsuz ve sınırsız, üç boyutlu bir uzay" değil, göze geldiği zaman bile ele geçirilemeyen büyük bir *bilinmeyen*'dir. Her zaman her yerde istediği türden değişim gösterebilir. Kutsal gerilim hatları ve güç çizgileri, göze gelmeyen bir yasallıkla eylemektedir. O

nedenle içinde yer aldığı mekâna göre biçim değiştiren bir uzay anlayışı, farklı temsil biçimlerinde mekânla birlikte değişen farklılıklara ihtiyaç duyacaktır. Osmanlı'da –onlara bugün– gösteri "sanatı" denen çeşitli sanatsal mekânların –Karagöz'ün hayal perdesinin, şenliklerin düzeninin, vb.– gösteri sanatının mekânıyla birlikte değişen farklı okumalara yol açması da bu yüzdendir. Kullanılan malzemeyle beraber değişen biçim, sürekli farklılaşan, her an yeni baştan var olan bir uzay anlayışının göstergesidir; uzayın, içinde yer aldığı malzemeye –maddeye– göre eylemesinin nedeni, İslamî mekân anlayışının, *Yeniden Doğu* sonrası Avrupa'nın mekân anlayışından oldukça ayrı olmasından kaynaklanır: *çünkü mekân, aynı zamanda bir madde ve bir kuvvedir.*

Nitekim bu nedenle yalnızca Albertus Magnus ya da on dördüncü yüzyıl dinbilimcisi Giovanni di San Gimignano değil, on üçüncü yüzyılda Mağrip'ten Anadolu'ya gelen İbn-i Arabi de mekânın madde ve kuvve olma özelliğini; maddenin içinde yer aldığı mekâna göre geçirdiği biçimsel değişikliği dile getirir. Örneğin San Gimignano'ya soracak olursak, tanrı taşıkları şu nedenle sevmektedir: içinde yer aldıkları mekâna göre değişen, kimi zaman gazıllaşan kimi zaman yanan maddelerdir taşıklar; edilgendirler; kendilerini içinde bulundukları mekâna teslim ederler.¹⁰ Onun için Albertus Magnus da *imago confusa*, *mixta* ya da *inconveniens* dediği şeyin en iyi cansız madde ile dile getirilebileceğini düşünür: çok renkli, kurmaca bir mermerdir bu; Dionysius Aeropagita'nın benzeşmeyen benzeşim dediği ve dokunuşa dayalı bir iz bırakan ve o izi taşıyabildiği gibi dönüştürebilen şeydir. Kanımca on üçüncü yüzyıl sonrası Anadolu'da yapılan yazı-resimlerin düşünsel temelini oluşturan İbn-i Arabi de aynı görüştedir: "Cemâdâtta –cansız nesnelerden– yüce bir mahlûkât yoktur. Ondan sonra da kadir ve kıymet dereceleri iti-

10. Giovanni di San Gimignano, *Summa de exemplis et similitudinibus rerum*, Venedik: De Gregori, 1499.

bâriyle bitkiler gelir. Bitkilerden sonra gelenler de his sâhibi olanlardır – yani hayvanlardır."¹¹ Bunun nedeni, cansız nesnenin içinde yer aldığı mekâna göre biçim değiştirmesi, gaz olup diğer maddelerin içine geçebilmesi, buhar olup uçabilmesi ya da İbn-i Arabi terminolojisiyle söyleyecek olursak, içinde yer aldığı mekâna *öykünmesidir*. "Yıldızlar ve ağaçlar secde ederler" ayeti de bu bağlamda okunabilir. Nitekim İbn-i Arabi'nin "cemâdât" dediği cansız madde ile Giovanni di San Gimignano'nun "edilgen taşılilar" dediği şey, aslında her ikisinin de düşünsel kaynağını belirlemiş olan yeni-Platonculuktan soluk almaktadır. Çünkü cansız madde, Plotinus'a göre saf ve boş bir edilgenlik halinde olduğu ve kendine özgü bir biçime sahip olmadığından, içinde bulunduğu her mekânın biçimini alabilen *irre-el* nesnedir ve onun –tanrı sevgisi uğruna– kendine özgü bir dolgunluğa sahip olmasından kaçınmak gerekir.

Burada, Ortaçağ ve Doğu kilisesi ikonaları ile Anadolu'da ortaya çıkan yazı-resimlerin ve Osmanlı minyatürlerinin yöndeş bir kaygı taşıdıkları anlaşılır: ortak özellikleri, göze getirdikleri nesneyi temsil etmek değil, ona öykünerek onun içinde yitmek istemeleridir; o nedenle Vasari sonrası *moderno*'nun sanat olarak tanımlayacağı ve diğer alanlardan ayırıştıracağı eylemlerin her biri, aslında tanrısal aşkınlığa öykünme biçimleridir.¹² Bu nedenle ikonada olsun yazı-resimde olsun, perspektif, gözden çıkıp resme yöneleceğine resimden çıkıp göze yönelir. Amaç, resmedilen mekân içinde kendini yitirmek, mekânın koordinatlarını alarak onun kendine dönüşmektir.

29

11. İbn-i Arabi, *Füsüsü'l Hikem Tercüme ve Şerhi*, Ahmed Avni Kovuk / M. Tarhanlı, S. Eraydın, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı, 1989-1992, cilt II, s. 97, 99. Bu konuda bkz. Zeynep Sayın, *Noli me tangere: Beden yazısı II*, İstanbul: Kaknüs, 2000.

12. "Allah'a öykünmesi ... gerekir ki Allah onun işitmesi, görmesi ve diğer duyuları oluncaya kadar ... insan Allah'a itaat ve ibadet etsin ... ve ... Allah'ı ... yine Allah'la bilsin... Bizdeki öykünme, böyle bir öykünmedir. Hak Teâlâ bizim işitmemiz ve bizim görmemiz olana dek bizim ilimimiz o öykünme üzerine bina etmiştir. Dolayısıyla, biz eşyayı Allah'la bildik ve bu açıklamaları, bu bölünmeleri de Allah'la tanıdık." İbn-i Arabi, *Marîfet ve Hikmet, Fütûhâtü'l- Mekkiye'den Seçmeler*, İlimlerin Mertebeleri, İstanbul, 1997, s. 79 v.d. (Çeviride geçen "taklit" sözcüğü yerine "öykünme" kavramını kullanmayı tercih ettim.)

Ve yine aynı nedenle kutsal perspektif tekil değil, çoğul bir perspektiftir: tanrısal aşkınlık, her zaman her yerdedir. Bir yüzün önden, arkadan ve yandan görülebilmesi, Florenski'nin diyeceği gibi sanatın merkezi perspektif öncesi emekleme aşamasını değil, *imgenin sanat-öncesi halini* (Hans Belting) göze getirmektedir.

Burada ne Avrupa Ortaçağı ile Doğu kilisesinin varlık anlayışıyla İslami varlık anlayışını –ya da varlık anlayışlarını– eşitlemek, ne de birbirinden farklılık gösteren bu iki anlamsal uzamda imgenin sanat öncesi haliyle sanat sonrası konumunu ya da kanımca öykünmenin temsilden genel anlamıyla kesinlikle ayırt edilmesi gereken farkını tartışmak istiyorum. Bu kavramlar ne denli önemliyse, Avrupa Ortaçağı ile İslamî uzamların birbirlerine oranla farklılıkları kadar, kendi içlerindeki değişimler ve kesintiler de kuşkusuz bir o kadar belirleyici. İslamî varlık anlayışını açıklamak ve onu bu önsözün sınırlarını aşacak bir bağlamda tartışmak ve başka bir anlam dizgesiyle karşılaştırmak amacıyla değilim. Ne var ki Florenski'nin çok önemli bulduğum bu metni, başka bir kültürel bağlamdan hareket ederek, Türkiye sınırları çerçevesinde ıskalanan bir –ya da birçok– kör noktaya işaret ediyor. Benim bu önsözde tartışmaktan kaçınacağım, ancak Florenski'nin Türkçe yayımlanmasıyla tartışma açma olasılığını içinde barındıran noktalar bunlar. Çünkü Vasari'nin belirlediği sanat tarihi kanonuyla Hegel'in tarih anlayışını –ileriye ve geriye ve *Aufhebung*'u– harmanlayan göz-merkezcil bakış, *moderno* sonrası Avrupa tarihindekinden tümüyle farklı bir varlıksal kaygıdan kaynaklanan görsel –ve düşünsel– temsil biçimlerini, bugünün Türkiye'si'nde göz-merkezcil –ve oryantalist– bir gelenekten gelerek okuyor. Dolayısıyla merkezi perspektif yoksunluğunu imge yasağı görüşüne bağladığı sürece –sınırlım düşünsel ezberler, çoğu zaman bakmaya ve okumaya engel oluyor–, gerek geçmiş yüzyıllara ilişkin doğru bir okumayı, gerekse hâlâ geçmiş yüzyılların kimi izlerini taşımakla birlikte daha melezlenmiş yüzyılların görme –ve düşünme– biçimlerini temelden ıskalıyor. Bu yüzden Florenski'nin *Tersten*

Perspektif metni, farklı mecralardan akarak sorduğu ve sordurduğu sorularla bu türden bir ıskalamanın sorgulanmasına dair bir iklim yaratabilir ve kimi kavramın daha net tanımlanmasına, kimininse üretilmesine yol açabilir.

Çünkü *Tersten Perspektif* metnini okuduktan sonra, (kimbilir belki metnin mekânına öykünme sevdasıyla tersinden yaptığım bir okumayla) burada geçmişin izini süren kesişim alanlarının, bugünün Türkiye'si'ne uzanabileceğini ve yeni bir iklim yaratabileceğini umut ediyorum. Merleau-Ponty'nin yazmış olduğu gibi henüz doyurulmamış olsa da artık kimi beklentinin uyanmış olduğu bir iklimde yaşıyoruz. Yirmili yılların Fransı'sında öykünmeyi –*mimesis*–, ihtilaçlı bir tutkuya kapılarak, kişinin içinde yer aldığı mekâna dönüşmesi olarak tanımlamış Caillois. Bu nedenle kanımca egemen olmaya ve imgede ele geçirmeye dayalı bir temsil ile öykünmeyi birbirinden ayırtırmak ve öykünmeyi, "taklidin klasik düşüncesinden" kopararak, "sarsıcı bir öykünmecilik ışığında yeniden düşünmek"¹³ gerekiyor. Duchamp'la Florenski'yi, Albertus Magnus ile İbn-i Arabi'yi öykünmeyle temsil arasında bir yerde kesiştiren tam da bu değil mi?

13. Phillippe Lacoue-Labarthe, *Die Fiktion des Politischen*, Stuttgart, 1990, s. 123. Mimesis kavramını benim öykünmeyle karşıladığım alıntının özgün hali şöyle: "Mimetizmin, *imitatio*'nun klasik düşüncesinden koparılarak sarsıcı bir mimetoloji ışığında yeniden düşünülmesi gerekir."



Tahtta Oturan Meryem, Andreas Ritzos, 15. yüzyılın ikinci yarısı
Ahşap üzerine tempera, 164 x 90 cm.
Heraklion/Girit, Patmos, Aziz Teolog Johannes Manastırı.



Kutsal Başmelek Mikael, A. Rublyov, 15. yuzyılın ikinci onyılı
Ahşap uzerine tempera, 158 x 108 cm.
Moskova, Tretyakov Galerisi.

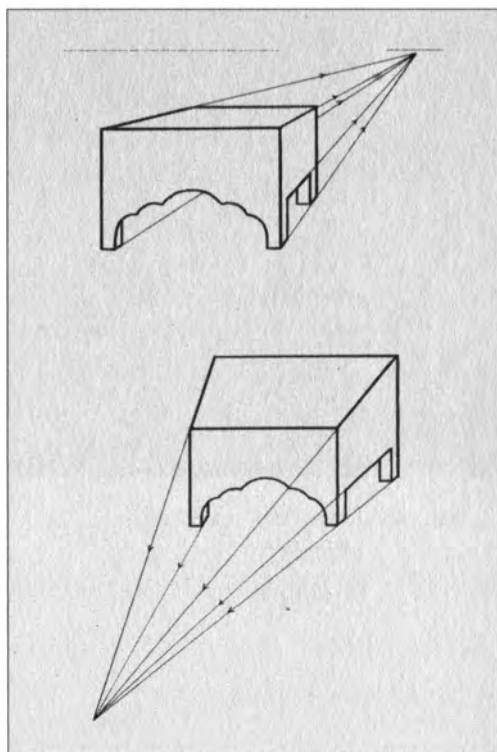
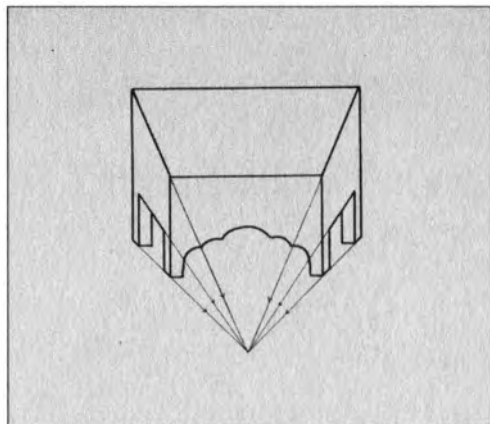


Donskaya Meryemi, Yunanlı Theofanes, 14. yüzyıl sonu,
Ahşap üzerine tempera, 86 x 68 cm.
Kolomna, Moskova, Tretyakov Galerisi.



Notre-Dame-de-Grace, Cambrai, yaklaşık 1340
Katedral, Siena.

TERSTEN PERSPEKTİF



TARİHSEL GÖZLEMLER

I

14., 15., kısmen de 16. yüzyıl Rus ikonlarına ilk kez dikkatlice bakan bir kişi, alışılmadık perspektif oranları karşısında normal olarak şaşkınlığa düşecektir. Temsil edilen nesneler, örneğin binalar, masalar ve tahtlar gibi düz yüzeylere ve düz çizgisel kenarlara sahipse, özellikle kitaplar, daha doğrusu Kurtarıcı ve azizlerle resmedilen İncil söz konusuysa, seyircinin şaşkınlığı daha da fazla olacaktır. Bu nesnelerdeki olağandışı perspektif oranları, doğrusal perspektif yasalarıyla son derece büyük bir karşıtlık içindedir ve yine doğrusal perspektif açısından bakıldığında bunlar olsa olsa kaba ve beceriksizce yapılmış çizimler olarak değerlendirilebilir.

Bu ikonlar daha dikkatli incelendiğinde, eğri yüzeylerle sınırlanan cisimlerin de kısaltmalarla temsil edildiğini fark etmek hiç de zor değildir; burada söz konusu kısaltmaların kullanılması perspektif yasaları açısından imkânsızdır aslında. İster eğri ister düz hatlara sahip olsunlar, cisimlerin normalde aynı anda görülemeyecek kısım ve yüzeylerinin gösterildiğine oldukça sık rastlanır ikonlarda. Oysa, temel perspektif kurallarının anlatıldığı bütün ders kitaplarında yazar bunların aynı anda görülmesinin mümkün olmadığı. Binalar, tam karşıdan yalnızca tek bir cephesine bakıldığı halde, her iki yan cephesiyle birlikte gösterilir. İncil'in aynı zamanda üç hatta dört yüzeyinin birden görüldüğüne bile rastlanır. Yüzler, önden bakıldığında saç çizgisi de görünecek şekilde, şakaklar ve kulaklar da öne doğru dönmüş, adeta düzlem üzerine yayılmış olarak çizilir. Burnun ise üstten ve uzunlamasına çizildiğine, yüzün görülmemesi gereken bölümlerinin gösterildiğine, ay-

rica, aslında önden görülmesi gerektiği halde tersine çevrilmiş yüzeylere de rastlanabilir. *Deesis** ikonlarında, kişilerin kambur, iki büklüm olması da ayırt edici özelliklerdendir. Aziz Prochor'un, (Aziz Johannes'in kılavuzluğunda İncil'i yazarken görüldüğü ikonlarda) aynı anda hem göğsü hem sırtı gösterilmiştir. Benzer şekilde, yüzün profilden ve önden görünüşünün, ön ve arka taraflarının, vb. farklı biçimlerde bir araya getirildiğine de rastlanabilir. Perspektif kuralları açısından görünmemesi gerektiği halde gösterilmiş bu kısımlarla bağlantılı olarak paralel ve ikon düzleminde ya da ikon düzlemine paralel bir düzlemde yer almayan çizgiler, perspektif yasaları açısından resmin ufkunda birleşmeleri gerekirken, ikonlarda tam aksine birbirinden ayrılarak başka yönlere gidecek şekilde çizilirler. Kısacası: İkonlarda resmedilen nesnelerin perspektif bütünlüğünün bu veya benzer şekilde bozulmuş olduğu o kadar bellidir ki, sözgelimi perspektif yasaları hakkında dolaylı olarak bilgi edinmiş ve öylesine bakan ortalama düzeyde bir öğrenci bile bunları kolaylıkla gösterebilecektir.

40

Ama ne tuhaftır ki, ikonlardaki "hemen fark edilebilen uyumsuzlukları" yakalamış olan –öyle görünüyor ki– herkeste büyük öfke uyandırması gereken bu "beceriksizce yapılmış" çizimler, tersine hiçbir şekilde öfkeye yol açmaz. Aksine bu uyumsuzlukların gerekli olduğu düşünülür, dahası bunlar insanların hoşuna bile gider. Üstelik bu kadarla da kalmaz: Aynı döneme ve aşağı yukarı aynı okula ait iki ya da üç ikon yan yana getirilecek olsa, izleyici perspektif kurallarının en fazla bozulmuş olduğu ikonları sanatsal açıdan daha üstün bulacak, "daha doğru" bir çizimle yapılmış ikonlarsa daha soğuk, daha cansız ve temsil ettikleri gerçeklikle kurulabilmesi muhtemel daha yakın bir bağlantıyı yitirmiş gibi görüneceklerdir. Tarafsız bir sanat görüşü açısından bakıldığında çok daha orijinal olduğu düşünülen ikonlarda her zaman perspektif hataları vardır. Buna karşılık, perspektif öğretisinin gerekleri-

* *Deesis* (Yun.), Yakarış duası; bu türden ikonlarda, tahtına oturmuş, sağ eliyle takdis eden ve sol elinde İncil tutan İsa'nın sağ yanında Meryem durur; buna karşılık sol tarafında Vaftizci Johannes yer alır. (ç.n.)

ni daha fazla karşılayan ikonlar sıkıcı ve ruhsuz bir etki bırakır. İnsan, yalnızca bir kereliğine kendine perspektifin biçimsel beklentilerini unutmaya iznini verse, tarafsız bir sanat sezgisiyle, perspektif yasalarının bozulmuş olduğu ikonların *üstünlüğünü* kabul etmeye sürüklenecektir.

Şimdi bunun bir temsil tarzı olarak görüldüğü için değil de, sanatsal naiflik ve sadelik taşıdığı, sanatsal beceri açısından değerlendirildiğinde çocuksu ve kaygısız görüldüğü için insanın hoşuna gittiği varsayımı ortaya atılabilir. İkonları çocuklara özgü sevimli saçmalıklar olarak göstermeye hazır ikon meraklıları vardır. Ama hayır, bu doğru değil: Sayıları belirgin biçimde fazla olan ikinci ve üçüncü düzeyden ressamın perspektif kurallarına daha az aykırı olan ikonlarıyla karşılaştırıldığında, o büyük ustaların elinden çıkmış olan ve kuralların fazlasıyla bozulduğu ikonların gücü, *ikonların naifliği yargısının kendinin naif olup olmadığı* düşüncesine götürmektedir insanı. Öte yandan perspektif yasalarının bu şekilde bozulmasına o kadar göze çarpıcı biçimde ve o kadar sık rastlanmaktadır, üstelik bunlar öylesine sistematik bir biçimde yapılmıştır ki, söz konusu düzensizliklerin raslantısal *olmadığı*, ikonlarda gerçekliğin *özel* bir temsil ve alımlama dizgesi içinde temsil edildiği düşüncesi neredeyse kendiliğinden ortaya çıkar.

Bu düşünce bir kez ortaya çıktığında, ikonları seyreden kişi, perspektife aykırı hareket etmenin ikon ressamlığında *bilinçli* olarak uygulanmış bir yöntem olduğuna ve ister iyi ister kötü uygulanmış olsun, tamamen amaçlı ve bilinçli olarak kullanıldığına ikna olmaya başlayacak ve bu inancı adım adım güçlenecektir.

Sözü edilen bu farklı kısaltmaların *öne çıkarılmasıyla*, –bunlara ilişkin özel renk kompozisyonlarının oluşturulmasıyla ya da ikon ressamlarının söylediği gibi *raskirişkalar*’la*–,

* *Raskiriška*: Açan, belirginleştiren (Yun. *anoigmata*, *anoigein* – açmak, açıklamak). *Raskirişkalar*, ikonografide asıl çizimi ya da ikon yazısını gösterir. Örneğin bir yüz çiziminde *raskirişkalar* ağız, göz ya da burun çizgilerinden meydana gelir. (ç.n.)

kuralların söz ettiğimiz şekilde bilinçli olarak bozulduğu izlenimi daha da güçlendirilir. Burada (örneğin, nötr renklerin ya da belli başlı efektlerin kullanıldığı durumun aksine), bu kısaltmaların gözden kaçması önlenmekle kalmaz, üstelik belirlenleştirilerek bunun tam tersi yapılmış olur! *Raskirişkalar* adeta çağrıda bulunarak, neredeyse çılgılık atarak renklerin genel arka planından öne çıkarlar. Böylelikle, örneğin binaların normalde görünmeyen kısımları hiçbir zaman gölgede gizlenmez; aksine, çoğunlukla parlak, üstelik öncepheden farklılık gösteren bir renkle resmedilir.

Burada, ikonun merkezini oluşturmak amacıyla öne doğru çıkan bir başka nesne daha gösterir kendini – Kutsal Kitap! Kitabın genelde zincifre kırmızıyla renklendirilen kenarı ikonun en parlak yeridir, böylelikle aslında görülmemeleri gerektiği halde eklenmiş yüzeyler de olağandışı bir şekilde vurgulanarak öne çıkarılmış olurlar. Öne çıkarma yöntemlerine dair söyleyeceklerimiz şimdilik bu kadar.

Bu yöntemlerin, nesnelerin bilinen şekilde renklendirilişiyle karşıtlık oluşturacak biçimde ve bilinçli olarak uygulandığı, bu nedenle sıradan gerçekliğin doğaya uygun biçimde yapılmış taklitleri olarak açıklanamayacağı da ortaya çıkıyor. Çünkü İncil'in kenarı normalde zincifre kırmızısı *değildir* ve binaların yan duvarları da ön cephelerden farklı bir renge *boyanmaz* – öyleyse ikonlarda uygulanan kendine özgü renklendirme tekniğinin, aslında görülmesi perspektif açısından mümkün olmayan yüzeyleri öne çıkarma ve bu yüzeylerin doğrusal perspektiften bağımsız olduğunu vurgulama çabası *taşımadığını* söylemek mümkün değildir.

Sözü edilen bu yöntemlerin ortak adı *tersten* ya da *tersine çevrilmiş* perspektiftir, kimi zaman *bozulmuş* ya da *hatalı* perspektif olarak da tanımlanır. Tersten perspektif kendine özgü çeşitli çizim teknikleriyle uğraşmaktan yorulmadığı gibi, ikonlardaki gölgelendirmelerde de belirleyicidir. Tersten perspektif yönteminin kullanılmasıyla ortaya çıkan en belirgin farklılık, temsillerin çokmerkezli olmasıdır. Çizim, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır. Örneğin binanın çeşitli kısımları bilinen doğrusal perspektif yasalarına aşağı yukarı uygun olarak çizilmiş olsa da, bu kısımlardan her birinin kendine özgü durma noktası, yani perspektifin bütünü içinde özel bir merkezi, kimi zaman da kendine özgü ufku vardır (buna karşılık diğer kısımların çiziminde tersten perspektif kullanılmıştır). Perspektif kısaltmalarıyla yapılan bu karmaşık düzenleme yalnızca binalarda değil, beden çizimlerinde de görülür. Ancak burada kısaltmalar çoğunlukla ısrarcı bir tavırla değil de, daha ölçülü ve dikkat çekmeyecek şekilde uygulandığı için bunların birer çizim "hatası" olduğu bile düşünülebilir. Oysa başka durumlarda, öğrenilmiş tüm kurallar öyle gözüpek bir tavırla bir kenara bırakılır ve kurallara aykırı davranıldığı öyle güçlü bir biçimde vurgulanır, buna karşılık sözü edilen ikonlar kendilerini, sanatsal niteliklerini ve dolaysız yaratmanın hazzını o kadar açık bir biçimde ortaya koyarlar ki, resmin "hatalı" ve birbiriyle çelişik görünen ayrıntılarının karmaşık bir sanatsal *plana* işaret ettiği konusunda hiç şüphe kalmaz; kaldı ki bu plan olsa olsa yürekli bir plan olarak tanımlanabilir, ama kesinlikle naif olarak değil! Sözgelimi Lavra Manastırı'nın hazine odasındaki Kurtarıcı'nın başı sağa dönük olmasına rağmen burnun sol tarafına eklemlenmiş bir alanın kendini belli ettiği, bu arada burnun sol tarafındaki kısaltmanın da sağdakinden daha az olduğu *İsa-Pantokrator** ikonu¹ ve buna benzer diğer

* *Pantokrator* (Yun.) Her şeye hükmeden, İsa ikonu. Başlangıçta yal-

örnekler hakkında ne demeli? İsa'nın burnu öylesine belirgin bir şekilde yana dönmüş, başın iki yarısı ve şakaklar birbirinden o kadar ayrı gösterilmiştir ki, kolaylıkla, bu türden ikonların beceriksizce yapılmış olduğu söylenerek hepsi bir kenara atılabilir; tabii tüm "hatalarına" rağmen şaşırtıcı bir yoğunlukları ve ifade güçleri olmasaydı. Edindiğimiz bu izlenim, yine Lavra Manastırı'nda bulunan, çizim, kullanılan oranlar, motifler ve renk açısından benzer görünen bir başka ikona² baktığımızda güçleniyor ve bir kesinlik halini alıyor. Bu son ikonda, perspektif yasalarından yukarıda bahsedilen türden sapmalar yoktur, aksine kurallara çok daha uygun olarak yapılmıştır.*

Bu son ikon, ilk ikonla karşılaştırıldığında anlamsız, ifadesiz, dümdüz ve cansız görünür; öyle ki, genel olarak değeriyle şaşırtıcı bir benzerliği olmasına rağmen, perspektif yasalarına aykırı davranmanın, ikon ressamının hoş görülebilir güçsüzlüğünü değil, ressamın içinde yatan pozitif gücü gösterdiği konusunda hiç şüphe kalmaz. Bakılan ikonlardan ilkinin ikincisinden –yani "hatalı olanı" "doğru olandan"– benzersiz bir şekilde daha değerli kılan tam da bu güçtür. Buradan ikon gölgelendirme tekniğine ve ışık-gölge kontrastı soruna geçecek olursak, ikonlarda gölgelerin kendine özgü bir dağılımı olduğunu görürüz. Bu, ikon resminin natüralist resmin talepleriyle uyum içinde olmadığını daha da çok vurgulayıp

nızca kilise kubbesindeki ikonlar için kullanılırdı; daha sonraları ise sol elinde İncil tutan ve sağ eliyle takdis ederken önden görülen genel İsa figürü için de kullanılmıştır. (ç.n.)

* Yazı: İncil metinleri ya da liturgik metinler gibi ikonlar da "yazılır", dolayısıyla ikonografi teknikleri de yazı ya da yazma teknikleridir. (Yun. *graphein*, Rus. *pisat* hem yazmak hem resmetmek anlamına geliyor.) (ç.n.)

1. 23/328 no.'lu ikon, XV.-XVI. yüzyıl, boyutlar: 32 cm x 25.5 cm, 1919 yılında aslına uygun olarak onarılmıştır. Nikita Dmitrovitç Veljaminsov's'un Olga Borisovna'ya armağanı, 1525. (Bkz: "Opis ikon Troize-Sergievoj Lavry", Sergiev Posad, 1920, Lavra'yı Koruma Komisyonu Yayınları, s. 89-90).

2. 58/328 no.'lu ikon, XV.-XVI. yüzyıl, boyutlar: 31.5 cm x 25.5 cm, Ivan Gregorjevitç Nagov'un armağanı, 1691 (Bkz. "Opis ikon ...", (2), s. 102-103).

öne çıkaran bir özelliktir. Sabitlenmiş bir odak noktasının olmayışı, ikonun farklı kısımlarındaki ışık dağılımının birbirine karşıtlık oluşturmaması, aslında karanlıkta bırakılması gereken cisim ve kısımları öne çıkarma çabası – bunların tümü ne rastlantıdır ne de yeteneksiz bir sanatçının yaptığı hatalardır; aksine, bilinçli olarak yapılmışlardır ve sanatsal yetkinliğin en üst düzeye ulaşmasını sağlarlar.

İkon resmindeki benzer yöntemlere *rasdelkalar*'ı* da eklemek gerekiyor. *Rasdelkalar*, *raskirişkalar*'ın olduğu yerde onlardan farklı bir renkle yapılan çizgilerdir. En sık kullanılan altın varaktır, çok nadiren de olsa gümüş varak ya da altın rengi de kullanılır. *Rasdelkalar*'ın bu şekilde öne çıkarılmasıyla, ressamın bunlar üzerine bilinçli olarak dikkat çektiğini, bu çizgilerin herhangi bir fiziksel gerçeklikle, örneğin kıyafetler ya da tahtlar üzerindeki çizgisel sistemlerin hiçbirisiyle ilişkisi olmadığı halde bunları özellikle vurguladığını söylemek istiyoruz. Çünkü bunlar, sırf potansiyel çizgilerden oluşan bir sistem oluşturur. Bu çizgiler, tıpkı elektrik enerjisi çizgileri ya da manyetik alandaki veya izoterm sistemlerindeki çizgiler ve benzer diğer sistemlerdeki eğri çizgiler gibi, söz konusu nesnelerin kuruluşuna ilişkin çizgilerdir. Öyleyse, nesneyi ve nesnenin dinamiğini nesnenin görünür çizgilerinden çok daha güçlü bir şekilde ifade edebilen, metafizik bir şema olan *rasdelkalar*, tümüyle görünmezdir. Bunları ikonlara sonradan ekleyen ikon ressamı, ikonu izleyen göze sunulmuş hareket çizgilerinin bütünlüğünü sağlamayı amaçlar. Bu çizgiler, izlenen nesnenin içsel kuruluş şemasını oluşturur ve dayandıkları fiziksel temelleri bulmak istersek, öncelikle kuvvetlerle ve gerilim alanlarıyla karşılaşırız. Başka bir deyişle, *rasdelkalar* bir gerilim sayesinde oluşmuş, daha doğrusu *zaten* görünür olan çizgilerden çok, sırf olabilirliklerden veya temsil edilendeki potansiyelden kaynaklanan çizgileri gösterir. Bunlar, örneğin giysileri katlayacak *olsaydık*, alacakları kıvrımlardır.

* *Rasdelka*: Ayırma (Yun. *Chrysokondylis*; fırçayla çekilmiş altın çizgiler). Bu teknikle ikon üzerine ince altın varak şeritler yapıştırılmaktadır. Çoğunlukla figürlerin giysilerinde kullanılır. (ç.n.)

İkonlarda perspektif açısından görülmemesi gereken, ama görünür kılınmış yüzeylere çizilen *rasdelkalar*, bu yüzeylerin yapısal özelliklerini açığa vurur ve yüzeylerin bütünle olan işlevsel ilişkisini kavramaya yönelik pasif bir izleyişle sınırlı kalınmamasını sağlar. Ayrıca *rasdelkalar*, özel bir vurguyla, benzer perspektif kısaltmalarının ve perspektifin taleplerinin boyunduruğu altında olunmadığının anlaşılmasına yardım eder.

Perspektif yasalarına tabi olunmadığını, dahası bu yasalara aykırı davranma bilinciyle hareket edildiğini vurgulamakta kullanılan diğer sayısız ve çok da önemli olmayan ikonografi yöntemlerinden bahsetmeyeceğiz burada. Yalnızca, çizimleri çerçevelendiren ve onların kendine özgü özelliklerinin altını olağandışı bir biçimde çizen kontür çizgilerine, açık renkli yerlere, figürlerin hareketlerini vurgulayan beyaz çizgilere ve çalışmanın son aşamasında eklenen, çıkıntılı yerleri öne çıkaran, dolayısıyla aslında görülmemesi gereken düzensiz yüzeylerin vb. vurgulanmasını sağlayan ince beyaz çizgilere dikkat çekmek istiyoruz. Diyebiliriz ki böylece, ikonları dikkatle incelemiş olan herkesin zaten sahip olduğu izlenimleri hatırlatmış ve ikonların paralel perspektife uygun düşmeyen yanlarının *raslantısal olmadığını* ve perspektif yasalarına bu şekilde aykırı davranılmasının estetik açıdan taşıdığı verimliliği gösterebilecek yeterince kanıt öne sürmüş oluyoruz.



Meryem ve Kutsal Başmelek Mikael, Deesis-ikonu detayı, Novgorod, 15. yüzyıl.



Tahtta İsa, Deesis-Ikonundan bir bölüm, Novgorod, 15. yüzyıl.



Aziz Kerametçi Nikola, Aziz Sergiy İkonu, 14. yüzyıl başı.



Andrey Rublyov'un Kutsal Teslis İkonu, 15. yüzyıl başı.

Bunları anımsadığımızı göre şimdi, perspektif yasalarına aykırı davranmanın anlamı ve haklılığı sorusuyla karşı karşıya kalıyoruz. Başka bir deyişle, konuyla yakından ilişkili olan bir başka sorunun, perspektifin (yani paralel ve merkezi perspektifin) nasıl bir anlam taşıdığı ve hangi sınırlar çerçevesinde uygulandığı sorusunun yanıtını aramamız gerekiyor. Perspektif, taraftarlarınca iddia edildiği üzere, gerçekten şeylerin doğasını mı ifade ediyor, ve bu yüzden her yerde ve her zaman sanatsal doğruluğun kesin bir önkoşulu olarak mı görülmesi gerekiyor? Yoksa yalnızca bir şema özelliği mi taşıyor, hatta kapsamlı bir dünya tasarımını *karşılamayan* birçok olası şemadan, belirli bir dünya görüşüne ve tanımlanmış bir algılaşma biçimine bağlı olarak ortaya çıkan pek çok dünya yorumundan biri mi sadece? Başka bir ifadeyle tekrarlırsak, perspektif, dünyanın perspektifle yapılan temsili, perspektifle yorumlanması, dünyanın kendi gerçekliğinden kaynaklanan asıl sureti, hatta asıl doğru ifadesi mi? Ya da sırf farklı bir imla*, ortaya çıktıkları çağlara özgü dünya görüşlerinde karakteristik olarak kabul edilen sayısız konstrüksiyondan biri mi söz konusu yalnızca? Söz konusu olan böyle bir konstrüksiyonun perspektif yoluyla, farklı dünya görüşleri ve farklı çağlara özgü tarzlarla ilgili imlaları ve çeşitli transkripsiyon sistemlerini de içine katarak kendi tarzını dile getirmesi mi?

Öte yandan burada gerçeklikle çok daha sıkı bir bağ içinde olan transkripsiyonların söz konusu olduğu ve bir azizin mektubundaki dilbilgisi hataları, aktardığı deneyimlerinin doğruluğunu ne kadar az bozuyorsa, perspektif kurallarına aykırı davranmanın da bir temsilin sanatsal doğruluğunu ancak o kadar bozduğu düşünülebilir mi?

Bu sorulara yanıt bulabilmek için öncelikle bazı tarihsel bilgilerin verilmesi gerekiyor. Gelin şimdi tarihsel açıdan in-

* İmla diye karşıladığımız kelime *ortografi*: imla, yazım; (Yun.) *orthos*: doğru / *graphein*: yazmak (resmetmek) anlamına geliyor. (ç.n.)

celeyerek görsel temsilin ve perspektifin birbirinden nereye kadar ayrılmaz olduğunu somut olarak görelim.

Babil ve Mısır'a özgü alçak kabartmalar perspektife ilişkin hiçbir iz taşımaz; üstelik bunlarda *tersten perspektifin* kullanıldığına dair bir belirti de yoktur. Bilindiği üzere Mısır temsillerinde çokmerkezlilik yaygın olarak görülür. Söz konusu olan, Mısır sanatının *kanonik* biçimlerinden biridir: Mısır kabartmaları ve fresklerinin en belirgin özelliği yüz ve ayaklar profilden gösterilirken omuzların ve göğsün cepheden verilmesidir. Yine de bunlarda tam anlamıyla perspektif kullanıldığını söylemek mümkün değildir.³ Oysa portrelerin ve gündelik yaşam sahnelerinin şaşırtıcı bir sahicilik taşıması Mısırlı sanatçıların olağanüstü gözlem yeteneğine işaret eder. Bu nedenle, taraftarlarının iddia ettiği gibi perspektif kurallarının gerçekten de dünyanın gerçekliğine özgü olduğunu doğru varsayarsak, böylesine keskin bir göze sahip Mısırlı ustaların niçin perspektifi fark etmediklerini anlamak ya da fark etmediklerini kabul etmek pek mümkün değildir. Öte yandan ünlü matematik tarih-

3. Yan yana durarak hiza oluşturmuş ve hiza çizgisine dikey doğrultuda ilerleyen asker ya da atların temsiline perspektifin başlangıcı olarak görülmesi gerektiğini düşünenler de vardır. Kuşkusuz burada askeri aksonometrik ya da başka türden bir projeksiyon söz konusudur ve bu, sonsuz genişlikteki bir merkezden yapılan bir projeksiyon olduğu için kendine özgü bir anlam taşır. Ancak bunu bir başlangıç aşaması olarak görmek, yani henüz tam olarak olgunlaşmamış bir perspektif anlayışı olduğunu düşünmek, bütün temsillerin doğaları gereği sonradan meydana getirilen karşılıklar olduğunu ve pek çok temsilin aslında projeksiyon niteliği taşıdığını, buna rağmen perspektifsel olmadığını unutmak anlamına gelir. Aynı şekilde bunlar ne perspektifin başlangıcı sayılabilir ne de tersten "perspektif"in veya benzerlerinin. Bu konularla uğraşanların sorunun matematiksel yanına yeterince dikkat etmediğini kabul etmek gerekiyor; çünkü temsillerde kullanılan tüm yöntemler –bunlar sayılamayacak kadar çoktur– matematiksel açıdan incelenerek doğru (yani perspektife uygun) ve yanlış (perspektife aykırı) olarak sınıflandırılıyor. Eğer temsilin doğruluğunu ya da yanlışlığını perspektif tekniğinin kullanılıp kullanılmadığına göre değerlendirebileceğimiz düşüncesini bir kenara bırakırsak, Mısır temsil geleneğinin özel bir dikkat gerektirdiğini görürüz, zira burada dokunma duyusu görsel olana ağır basar. Mısırlıların temsil edilen ile temsildeki noktalar arasında nasıl bir eşleme yaptığı yanıtlanması hayli zor bir sorudur ve bu güne değin buna tatmin edici bir yanıt bulunamamıştır.

çisi Moritz Cantor'un da belirttiği gibi Mısırlılar, perspektifin kullanıldığı temsiller için gerekli olan basit geometri kurallarını daha o zamanlarda biliyordu. Özellikle de geometrik oranların bilgisine sahiptiler, dolayısıyla gerektiğinde ölçüyü küçültüp büyütebilecek kadar ileri düzeydeydiler.

"Bu durumda Mısırlıların bir adım ileri gidip perspektifin penceresini aralamamış olması şaşırtıcı değil mi? Bilindiği üzere Mısır resminde perspektife dair hiçbir iz yoktur. Buna ilişkin hangi dinsel ya da başka nedenler öne sürülürse sürülsün, Mısırlıların resmin yapıldığı yüzeyi izleyicinin gözü ile temsil edilen nesne arasında konumlanmış olarak algılamak ve çizgiler sayesinde bu yüzeyin kesişim noktasını söz konusu nesneye yönelmiş görme ışınlarıyla birleştirmek için hiçbir yöneme başvurmadiği geometrik olarak kanıtlanmış bir gerçektir."⁴

Moritz Cantor sadece kısaca değinip geçmiş olsa da, Mısırlılara özgü temsillerde perspektif kullanılmamasının *dinsel* temelleri üzerinde özellikle ve büyük bir dikkatle durulması gerekiyor. Mısır sanatı gerçekten de katı bir kanonik biçim kazandı ve binlerce yıllık süreçte kendine sarsılmaz kanonik formüller geliştirdi. Bu formüller taşıdıkları içsel anlama uygun olarak, metafiziksel bir temsile yakın duran hiyerogliflere benziyordu. Dolayısıyla, Mısır sanatının yeniliklere neredeyse hiç ihtiyacı yoktu ve zamanla kendi içine kapandı. Perspektif oranlarının –bunların farkına varılmış olsa bile– Mısır sanatının kendi içine kapalı döngüsel kanonuna dahil edilmesi mümkün değildi. Mısırlılarda ve (farklı bir anlamda da olsa) Çinlilerde perspektifin olmayışı, onların çocuksu bir deneyimsizliğe sahip olmasından çok, son derece eski sanatlarında ulaştıkları erken bir olgunlaşma aşamasına, hatta üstün bir olgunluk aşamasına işaret ediyordu.

Perspektiften *bağımsızlaşma* ya da onun iktidarını –biraz sonra göreceğimiz gibi perspektifin böylesine bir iktidara sahip oluşu öznelciliğin ve illüzyonizmin ayırt edici özelliğidir–

ilksel olarak reddetme tavrı, *dinsel bir nesnellik ve kişilerüstü bir metafizik* uğruna gerçekleşir. Aksi halde, dünyayı kavrayıştaki dinsel kararlılık ve bir halkın genel bilincine özgü kutsal metafizik *tek tek kişilerin farklı bakış açılarına* göre gerçekleşen salt bireysel gözlemlere ayrışır, perspektife özgü parçalanmış, ahenksiz bilinçle karşı karşıya kalırız.

Ama burada üzerinde durulması gereken asıl nokta, perspektifin, özünde az ya da çok metafizik özellikler taşıyan arı sanatta değil de, aksine *gerçekliğin hakikati yerine görünüşün olabilirliğini* kendine görev edinen kullanmalık sanatta dekoratif bir öğe olarak ortaya çıkmış olmasıdır.

Vitruvius'un* vaktiyle yaşayan tanrılar olarak görülen ay ve güneşi soğumuş taşlar olarak açıklamakla uğraşan ve tanrının yarattığı bir evren tasarımının yerine, gökcisimlerinin oluşmasını sağlayan merkezkaç bir girdabı koyan kişinin Anaksagoras olduğunu söylemesi, perspektifin kâşifi olarak tam da Anaksagoras'ı göstermesi, üstelik bu keşfi eskiler tarafından *skenografi* denilen alanda, yani boyanmış sahne dekoru alanında yaptığına işaret etmesi kayda değer bir başka konudur. Vitruvius'un yazdıklarından⁵ yola çıkacak olursak, Aiskhylos yaklaşık İÖ 470'te Atina'da tragedyalarını sahnelediğinde ve ünlü Agatharcus onun için sahne dekoru yaptığında (ve bunlara ilişkin risalesi *Commentarius'u* yazdığında), Anaksagoras ve Demokrit tam da bu nedenle sahne dekorunu bilimsel olarak temellendirmek istemişlerdi.

Yanıt aradıkları soru, bir düzlem üzerindeki çizgilerin, (belli bir merkez alındığında) bunlardan göze doğru yönelen ışınlarla, tam da o noktada bulunan bir gözden çıkarak bina-

* Vitruvius, Pollio (İÖ 1. yüzyıl) Romalı mimar; Antikçağın (bugün elimizde olan) en önemli mimarlık kuramı kitabı *Mimarlık Üzerine On Kitap* adlı eseri yazmıştır. (ç.n.)

5. Vitruvius Pollio, *Mimarlık Üzerine On Kitap* (Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1990/1993, çev. Dr. Suna Güven), VII-11, s. 149. Ay-nısını Aiskhylos'un *Vita'sında* da görüyoruz. Ancak Aristoteles'in *Poetika'sında* c. 4'te belirttiğine göre skenografinin ortaya çıkmasını sağlayan ilk kişi Sophokles'tir. Yine de bu durum bir karşıtlık oluşturmuyor, çünkü Sophokles Aiskhylos'tan çok daha doğalcıydı ve bu nedenle sahne tasarımında yanıltıcı perspektif kullanmak için daha çok çaba harcamıştı belki de.

nın ilgili noktalarına yönelen ışınların örtüşebilmesi için nasıl konumlandırılacağıydı ki böylece –modern terimlerle ifade edersek–, asıl nesnenin ağtabakada oluşan sureti aynı nesneyi temsil eden dekorunkiyle aynı olmalıydı.

Belli ki perspektif arı sanat içinde ortaya çıkmadı ve başlıca amacına uygun olarak gerçekliğin canlı ve sanatsal kavranışını dile getirmedi. Aksine perspektif kullanmalık sanat çerçevesinde, tiyatro teknikleri alanında tasarlanmıştı; bu amacı gerçekleştirmek için resmi kendi hizmetinde kullanmış ve ondan kendi hedefleri doğrultusunda yararlanmıştı. Öyleyse bu durumda perspektifin ödevlerinin arı sanatın ödevleriyle örtüşmesi mümkün müdür? Bu soru elbette ki bir yanıt gerektirmiyor! Zira resmin görevi gerçekliği kopyalamak değil, gerçekliğin mimarisine ve materyaline, aynı şekilde anlamına ilişkin daha derin bir kavrayışı sağlamaktır daha çok. Gerçekliğin anlamının, materyalinin ve tüm yapısının sanatçının gözlemleyen gözü tarafından kavranması gerçekliğin kendisine *canlı bir dokunuşla*, bu gerçekliğin içinde yaşayarak ve hissederek gerçekleşir. Sahne tasarımında amaçlanan ise aksine, gerçeklikle yanılsamanın yerini mümkün olduğunca değiştirmektir.

Bu yanılsamanın estetiği, ilkörneğe, sanatsal yöntem ve teknikler yardımıyla gerçekleştirilmiş suretle simgesel olarak işaret edilmesinde değil, kendi öğelerinin içsel tutarlılığında temellenir. Dekorasyon, doğası gereği *yanıltmaca*'dır, ama güzel bir yanıltmacadır. Arı sanat ise yaşamın yerine geçen değil, ona tüm gerçekliği simgesel olarak işaret eden yaşamsal *hakikattir*, en azından böyle olması için çabalar. Oysa dekorasyon, gerçekliğin ışığını gizleyen bir paravan gibidir – bunun aksine arı resim ardına kadar gerçekliğe açılmış bir pencereye benzer. Anaksagoras ve Demokrit gibi düşünürlerin gerçekçi anlayışına göre gerçekliğin simgesi olarak bir temsili sanat mümkün olamazdı ve olması da gerekli değildi. Tıpkı bütün "Gezginlerin"* düşündüğü gibi –izninizle burada Rusla-

* Gezginler: P. Florenski burada 1870 yılında kurulmuş ve Petersburg akademisi mezunu 14 kişinin oluşturduğu grup tarafından gerçekleştirilmiş olan "Gezginler Topluluğu Sergileri"ne işaret ediyor; bu grup 1863 yılında

rın yaşamına ilişkin bu önemsiz görünüşten tarihsel bir kategori oluşturmak istiyorum—, onlar da bilginin elverdiği ölçüde yaşamsal hakikate ulaşmaya çalışmak yerine, dışsal bir benzerlik arayışı içindeydi. Bu benzerliği, yaşamın kendisinin yaratıcı temelleri için değil, yaşamsal etkinlikler açısından yararlı olabilecek şeyler bulabilmek için arıyorlardı. Onlar için önemli olan yaşamın dış yüzeyinin taklit edilmesi idi.

O döneme değin Yunan tiyatro sahnesinde "resimler ve tuvaler"⁶ kullanılmışsa da artık *yanılsamalar** yaratmanın gerekli olduğu hissediliyordu. İşe bakın ki, izleyicinin ya da sahne tasarımcısının tıpkı Platon'un cehennemindeki mahkûmlar gibi tiyatrodaki sıralara zincirlenmiş olduğu, gerçeklikle aracısız ve canlı bir ilişki kurabilecek durumda olmadığı (ve aslında kurmaması da gerektiği) varsayılıyor, sanki camdan bir vitrinle sahnenin dışında bırakılmış, tek bir gözü varmış ve o da hareketsizmiş gibi davranılıyor, kötürüm iradesiyle canlı yaşamın içine giremeyeceği düşünülüyor ve kutsallıktan arındırılmış bir tiyatronun sahneyi zaten, "hakiki olmayan" ve "irade-dışı" bir şey olarak izlemeyi gerektirdiğine inanılıyor. Tüm bu varsayımlardan yola çıkarak ben de, ilk perspektif kuramcılarının tiyatro izleyicilerini yanıltmacalarla karşı karşıya bırakmanın kurallarını belirlediğini iddia ediyorum.

Anaksagoras ve Demokrit yaşayan insanı adeta *curare*** ile zehirlenmiş izleyiciyle değiştirdi ve onların aldanmasını sağlayacak kurallar üretti. Buna karşı çıkmıyoruz, hatta hak verdiğimiz bile söyleyebiliriz, çünkü insana özgü genel niteliklerini kaybetmiş bu türden hasta bir izleyiciye görsel bir yanılsama yaşatabilmek için perspektif yöntemlerini kullanmak anlamlıydı elbette.

Çemişevski'nin düşüncesini izleyerek Rusya'da sanatı daha geniş bir kitleye sevdirmek amacıyla akademiden ayrılmıştı. Rus realizmi burada başlamıştır: Repin, Perow, Kramkoj, Makovskij, vd. (ç.n.)

* *Illusio*: oyuna girmek (ç.n.)

** *Curare*: bir tür zehirli kızılderili oku (aynı zamanda Pharmakon gibi iyileştirici etkisi de vardır). (ç.n.)

6. Gustav Öhmichen, *Das griechische und römische Theater*, çev. I. I. Semenov, Moskova 1894, s. 160-1.

Tüm bunlardan yola çıkarak Yunanistan'da perspektifin en geç İÖ 5. yüzyıldan itibaren biliniyor olduğunu söyleyebiliriz. Eğer perspektif şu ya da bu nedenle kullanılmamışsa, buradan, daha farklı ve daha derinlerde yatan nedenlerin, arı sanatın *en önemli* koşullarının etkili olduğu anlaşılıyor. Bu denli ileri bir matematiksel bilgi düzeyine erişmişken ve eski ustalar böylesine gelişmiş bir geometrik gözlem gücüne ve deneyimli bir göze sahipken, onların dünyanın güya sıradan görme edimine özgü perspektifliğini fark etmediğini ya da bu olguyu elementer geometrinin teoremlerine uygun düşecek şekilde kolayca kullanabilecek durumda olmadığını söylemek hem olanaksız hem de çok saçma olurdu. Bu durumda, perspektif kurallarını yalnızca *istemedikleri*, bunu *gereksiz* buldukları, sanatsal olmadığını düşündükleri için kullanmadıkları konusunda şüphe duymak pek mümkün görünmüyor.

Ptolemaios *Geographia*'sında⁷ (İÖ 2. yüzyıl) gökkürenin düzlem üzerine yapılacak kartografik bir projeksiyonunu kuramsal olarak tartışıyordu gerçekten de ve *Planisphaerium* adlı eserinde farklı projeksiyon olasılıklarını inceliyordu. Öncelikle ilgilendiği konu, bir kutuptan ekvator düzlemine projeksiyonun nasıl yapılabileceğiydi (bu, 1613'ten sonra tam da *stereografik* diye tanımlanan projeksiyondur)⁸. Bunun yanı sıra daha zor olan başka projeksiyon sorunlarında da çözümler bulunmuştu.

Bu kadar yüksek düzeyde bilgiye sahipken basit perspektif yöntemlerinin bilinmiyor olduğu düşünülebilir mi? Aksine, arı sanatla ilgili olan bir alanda *değil* de, dekoratif yanılsatmalarla tiyatro mekânının sanki daha genişmiş gibi gösterildiği ya da evin duvar yüzeyinin yukarıya doğru kalkmış gibi gösterildiği yerde aniden, bu amaç için uygulanan merkezi perspektifle karşılaşmıyor muyuz?

Özellikle, yaşamın kendi derin kaynaklarından uzaklaşarak derinliksiz bir Epikürizmin sığ sularına aktığı, "Yunan insancıklarına" (*graecolorum* – çağdaşları Romalılar alaycı bir tavırla onları böyle tanımlardı) özgü yüzeysel bir burjuvalık atmosferine büründüğü durumlarda rastlanır buna. Yunan dehasının derinlikli *nous*'unu yitirmiş ve Roma halkının ahlaksal-politik düşüncelerindeki eşsiz ve tüm dünyayı kapsayan coşkusuna erişme yeteneğine sahip olmayan bir insan topluluğudur bu. Pompei evlerindeki çekici ama ruhsuz resimler ve aynı şekilde Pompei villalarındaki arkitektonik dekorasyonlardan söz ediyoruz.⁹

7. Claudius Ptolemaios, *Einführung in die Geometrie*; bkz. M. Cantor, *Vorlesungen*, c. 1, s. 423.

8. N. A. Rynin, *Natsçertaleynaya geometriya* (Temsili Geometri), "Metodi isobarasçeniya", Petrograd 1916.

9. Birçok Yunan-Roma peyzaj mimarisi reproduksiyonu (fotoğraflar ve resimler), bu bölgelerde yapılmış tüm arkeolojik araştırmalarla birlikte M. Rostovzev'in ayrıntılı bilgiler içeren *Ellenistitsçesko-rimkiy arkitektur-*

Özellikle İskenderiye'den ve 1. ve 2. yüzyılın diğer Helenistik kültür merkezlerinden Roma'ya ithal edilen antikçağ baroku kendini salt yanılsamacı ödevlere adanmıştı ve az çok devinimsiz olarak tasarlanmış izleyicileri *yanıltmakla* uğraşıyordu. Bu tarza özgü arkitektonik resimler ve peyzajlar, gerçeklik çerçevesinde uygulanamaz oluşları açısından bakıldığında çok anlamsız gibi görünebilir;¹⁰ bunlarda da istenen, adeta izleyicileri aldatmak, izleyicilerle oynamak, alay etmektir. Kimi ayrıntılar o kadar doğalcı bir tavırla yapılmıştır ki,

ni peiasch, (St. Petersburg, 1908) adlı kitabında bulunabilir. Ama Rostovzev'in çalışması ne yazık ki kesinlikle sorunun tarihsel, sanatsal ve bilimsel kaynaklarına yönelik değil. Yunan-Roma peyzajındaki mekân sorunu da aynı şekilde çok az konu ediliyor. Bu durumda Rostovzev tarafından yapılan manzara reproduksiyonlarında (tam anlamıyla olmasa da) perspektif ve kısmen de aksonometri –sonsuz uzaklıkta bir noktadan projeksiyon– gibi perspektifle akraba diğer yöntemlerin uygulandığını belirtmek gerekiyor. Anlaşılabileceği üzere temsiller genel karakterleri açısından bakıldığında perspektifselliğe oldukça yakındır.

60

10. Üstelik, "Yunan-Roma arkitektonik peyzaj resmi ile bu resmin kaynakları ve tarihi, gerçekçi ya da fantastik oluşu bugüne değin bir kez bile ciddi bir çalışmayla ortaya konmamıştır. Bu konu beni uzun süreden beri, Pompei tarzıyla tanıştığım ilk günden beri kişisel olarak ilgilendiriyor. Pompei peyzaj resimlerindeki hayal gücünün çok kısıtlı olduğu ve bütününde yanılsamacı temsil çerçevesinde konumlandığı hemen anlaşılıyor... 'Fantastik mimari' kavramı da bana kendi içinde tümüyle anlaşılmaz geliyor: Süsleme niteliğindeki detaylar imgelemden kaynaklanıyor olabilir, motifler birbirine keyfi ve alışılmadık bir biçimde bağlanıyor da olabilir, ama motifler ve bunların genel karakteri açısından bakıldığında bir portre ya da rölyef anlamında olmasa da, fazlasıyla gerçekçidir bunlar... Arkitektonik duvar resmi denilen tarzda karşılaştığımız görünüşte tamamen fantastik olan mimari motifler incelendiğinde, birçok beklenmedik ve son derece önemli sonuçlar ortaya çıkacaktır – bu 'fantastik' mimari ile Yunan-Roma tiyatrosunun *mimarisini* arasındaki ilişki açıkça ortadadır. Ve gelecekte yapılacak ilgili araştırmalar başka benzerliklerin de ortaya konmasını sağlayacaktır; özellikle de şimdi, Küçük Asya'da gerçek Helenistik anıtlar birbiri ardından ortaya çıkarılırken. Bunlardan çıkacak sonuçlar, Pompei peyzaj resimlerinin mimarisine ilişkin araştırmalarımda ortaya koyduğum çıkarsamaları doğrulayacaktır. Zira buradaki her şey arkitektonik dekorasyonda olduğundan çok daha gerçektir ve gerçek Helenistik mimari *tiplerini* yeniden ortaya koyar. Anı bir imgelem gücü için burada Pompei duvarlarının mimarisinde olduğundan çok daha az yer vardır." (Rostovzev, dip. (10), sonsöz, s. XI-X.) Yazar peyzaj resmini Roma *villen'iyle* ve Mısır peyzaj resmiyle vs. ilişkilendiriyor.

gözlemci karşı karşıya kaldığı optik yanılsamanın ancak dokunma duyusuyla üstesinden gelebilir. Bu türden bir etki, odayı aydınlatan ışık kaynağına (pencere, tavandaki açıklıklar, kapılar) bağlı olarak ustalıkla uygulanan ışık-gölge tekniğiyle de desteklenmiştir.¹¹

Bu yanılsamacı peyzaj resmiyle Yunan-Roma *sahnesinin* mimarisi arasında da bir bağ olduğu gerçeğine özellikle dikkat çekmek gerekiyor. Perspektifin asıl kökeni tiyatrodadır. Bunun nedeni, teknik ve tarihsel bir olgu olarak perspektifi ilk kullananın tiyatro olması değildir yalnızca; temelinde çok daha derinlikli bir nedenin gücü yatar: Dünyanın perspektifle yapılan temsili teatraldır. Gerçeklik duygusu ve sorumluluk bilincini yitirmiş bir dünya görüşünün kaynağı da budur. Bu türden bir dünya görüşü açısından yaşam artık edim değil, sadece bir gösteridir. Dolayısıyla –Pompei'ye geri dönecek olursak– bu freskler arasında gerçek arı sanat eserleri bulmak oldukça zor olacaktır.

Bu türden ev dekorasyonlarında kullanılan teknik beceri dolayısıyla, bunların aslında "sırf usta zanaatçıların ürünleri olduğu ve bu ustaların kendi tinsellikleriyle hareket eden sanatçılar olmadığı"¹² özellikle de sanat tarihçilerinin gözünden kaçmamıştır. Aynı durum konulu resimlerin arka planında görülen, çok fazla zaman harcanmadan hızla ve "büyük bir kesinlikle" ve ustalıkla yapılmış peyzajlar için de geçerlidir. "Ünlü antik dönem resimlerinin arka planlarının da aynı şekilde yapıp yapılmadığı ise kuşku götürür!"¹³ Yani bu sonuncular, sanatçıların adeta deneyim kazandıkça üstesinden gelebildikleri perspektif sorunlarına aşağı yukarı çözümler bulabildiği için sorunluydu, diye düşünüyor örneğin Benois. Şu önemli soru hâlâ yanıtlanmayı bekliyor: Bu durum, Antik Yunan'da perspektif kurallarının gerçekten de bilinmediği anlamına mı geliyor? Benois şöyle soruyor: "Bir bilim olarak perspektif konusunda bugün yine aynı bilgisizlikle karşı kar-

11. Alexander Benois, *İstoriya Şçivopisiy* (Resim Tarihi), St. Petersburg, 1912, s. 41 vd.

12. A. Benois, *a.g.e.*, s. 45. 13. *A.g.e.*, s. 45-46.

şıya değil miyiz? Yine aynı sorunları ele alırken 'Bizansvari' saçmalıklarla karşılaştığımız ve geç antikçağ resim sanatında ki acemilik ve beceriksizlikleri geride bıraktığımız dönem hiç de uzak görünmüyor. Buradan yola çıkarak, kendimize örnek aldığımız sanatçıların perspektif yasalarına ilişkin bilgisini sorgulamamız gerekiyor belki de."¹⁴

Daha sonraki dönemde perspektif uygulamalarında yavaş yavaş eksiklikler ortaya çıktığı için perspektifin kırılmaya başladığı düşünülebilir; gerçekten de hemen ardından Ortaçağ'da hem doğuda hem de batıda bunun başladığı görülür. Yine de söz konusu perspektif yanlışları bana, yanılsamacı resmin dekoratif işleviyle arı sanatın sentezleyici görevleri arasında bir uzlaşım sağlıyormuş gibi görünüyor. Zira gerçek bir evin –henüz içinde kimse yaşamaya başlamamış olsa bile– her şeye rağmen bir tiyatro olmadığını, içinde yaşayanların da tiyatro izleyicileri gibi oturdukları yere bağlı kılınamayacağını unutmamak gerekir.

62

Eğer herhangi bir Case dei Vettii'deki duvar resimlerinde yanılsama yaratacak ve mekâna adeta oyunsu bir hava verecek perspektif kuralları en ince ayrıntısına kadar uygulanmak istenseydi, bu ancak izleyicinin duruyor olması, odanın içinde kesin olarak belirlenmiş bir konumda bulunması koşuluyla mümkün olurdu. Bunun aksi olduğundaysa, izleyicinin her hareketi, hatta sadece durma noktasını değiştirmesi bile yanılsamanın başarısız olmasına, hilelerin ortaya çıkmasına yol açacak ve insanın içinde kötü bir his uyanacaktı. Tam da yanılsamada bu türden bozulmaların ortaya çıkmasına engel olmak için dekoratör tek bir durma noktasında koşulsuz ve etkiyici bir yanılsama sağlamaktan vazgeçerek bir tür sentetik perspektif kullanıyordu. *Her bir durma noktası* açısından soruna *yaklaşık* bir çözüm bulabiliyor, buna karşılık mekânın *bütününde* istenilen etkiye ulaşmış oluyordu. İmgelerle konuşursak: Mekânı, amaçlanan kesinlik açısından tamamen yeterli olan ve akort edilebilen tuşlu bir müzik aletine dönüştürerek çözüyordu sorunu. Dolayısıyla dekoratör sırf taklide dayalı

sanattan bir bakıma vazgeçerken, dünyayı kısmen de olsa sanatsal olarak temsil etme yoluna gidiyordu. Yani dekoratör kendini, kısmen de olsa bir sanatçıya dönüştürmekteydi. Ama tekrarlıyorum: Onun bu sanatçılığı, perspektif kurallarına kısmen (ve aslında büyük oranda) bağlı kalmasından değil, aksine bu kurallardan uzaklaşmış olmasından ileri geliyordu.

İS 4. yüzyılın başlarından itibaren yanılısamacılık ortadan kalkar ve resim sanatında perspektife özgü mekânsallık anlayışı artık görülmez olur. Perspektif kurallarının gözetilmediği kendini açıkça belli eder artık. Tek tek nesnelerin birbiriyle orantılı bir ilişki içinde olmasına dikkat edilmez, hatta aynı orantısızlık tek tek şeylerin kendi içinde de kısmen görülür. Geç dönem antikçağ sanatında ve ona uygun olarak da perspektifçi sanatta yaşanan bu kırılma olağanüstü bir hızla ortaya çıkmış ve erken Rönesans'a kadar her geçen yüzyılda derinlik kazanmıştır. Ortaçağ ustalarının "çizgilerin belli bir noktada keştiğine ya da ufuk çizgisinin anlamına dair hiçbir fikri yoktu. Geç dönem Roma ve Bizans sanatçıları sanki binaları hiç *in natura* görmemiş, nesneleri sadece oyuncak benzeri dülemsel kesitler olarak algılamışlardı. Oranlar konusu da aynı şekilde pek ilgilendirmiyordu onları ve zamanla bu ilgi daha da azaldı! Figürler ile bu figürler için tasarlanmış binaların büyüklükleri arasında gerçeğe uygun düşen oranlar yoktu kesinlikle. Tüm bunlara eklenmesi gereken bir diğer nokta da, yüzyıllar geçtikçe ayrıntılarda bile gerçeklikten giderek uzaklaşmış olmasıdır. Öte yandan VI. ve VII. yüzyılın temsillerinde, hatta X. ve XI. yüzyıla kadar karşılaştığımız temsillerde gerçek mimari ile arkitektonik resim sanatı arasında çeşitli paralellikler kurulabilir. Ancak bu tarihten itibaren Bizans sanatında farklı bir 'bina ressamlığı' ortaya çıkmıştır, ki bu resim kendini keyfiliği ve uzlaşımıcılığıyla belli eder."¹⁵

Ortaçağ resminin karakteristik özelliklerine ilişkin bu bilgileri A. Benois'in *Resim Tarihi*'nden ediniyoruz. Ama bunun tek nedeni elimizin altında bu kitabın olmasıdır. Zira Benois'in bu serzenişleri arasında da Ortaçağ sanatına uzun süredir yapılmakta olan küçümsemeleri duymamak mümkün değil... Özellikle perspektifin görmezden gelinişine ilişkin serzenişleri zaten sanat kuramları üzerine yazılmış herhangi bir kitapta

okumak mümkündür; bu kitaplarda evlerin tıpkı çocukların yaptığı gibi "üç tarafının" aynı anda görülecek şekilde çizildiğine, renklendirmenin keyfiliğine, ufuk çizgisine doğru birbirinden uzaklaşan koşut çizgilere, oranların yokluğuna işaret edilir ve ne kadar büyük bir bilgisizliğin hüküm sürdüğünden söz edilir sıklıkla.

"Ortaçağ'ın karakteristik özelliklerine yönelik bu türden bir belirlemeyi tamamlayabilmek için, bu açıdan değerlendirildiğinde batıda durumun daha iyi değil, aksine çok daha kötü olduğunu da eklemek gerekiyor: Hatta yaklaşık X. yüzyılda Batı Avrupa'da ortaya çıkan durumla aynı tarihte Bizans'ta meydana gelenleri karşılaştırsak, Bizans bize diğerinin karşısında sanatsal iyileşmesinin ve zanaatsal ihtişamının doruk noktasındaymış gibi bile görünebilir."¹⁶ Bizans böyle anlaşıldığında Benois'in ve başka birçoğunun genel bakışı da kendiliğinden ortaya çıkıyor. Kültür tarihçilerinin "karanlık Ortaçağ" ilişkin insanın içine işleyen çığlıklarıyla birlikte öylesine sık tekrarlanmış ve öyle sıkıcı olmuştur ki tüm bunlar! "Bizans resim tarihinin tüm dalgalanmaları ve dönemsel yükselişleriyle birlikte, bir yıkılmanın, yozlaşmanın ve ölümün tarihi olduğunu açığa vuran bir anlayışın özetidir bu. Bizans temsilleri yaşamdan giderek daha çok uzaklaşmakta, kullandığı teknik giderek daha da kölece bir tavra bürünmekte, daha geleneksel ve daha zanaatkârca olmaya başlamaktadır."¹⁷

Sanat ve dünya tarihinin Aydınlanmacı şeması uzunca bir süre değişmeden kalmıştır (bilindiği üzere Rönesansla birlikte yükselişe geçmiş ve bugüne dek değişmeden korunmuştur); üstelik olağandışı bir kolaylığa da sahiptir. Bunun temelindeki neden, XIX. yüzyılın ikinci yarısında yüceltilerek adeta metafizik alana dahil edilen burjuva uygarlığının değerine, nihai kusursuzluğuna ve kanonuna duyulan sarsılmaz inançtır. Yani doğrudan Kant'tan alınmamış olsa bile, yine de Kantçı olan düşünce biçimidir söz konusu olan. Gerçekten de ne zaman ekonomik oluşum temelleri üzerine kurulmuş ideolojik bir üstyapıdan söz etmek gerekse, karşımıza çıkan hep XIX. yüz-

yılın kültür kaynaklarıdır, ki bu dönem ince bir burjuva tarzının mutlaklığına bilinçsizce inanç duyulan ve tüm dünya tarihi olgularının, XIX. yüzyılın ikinci yarısının olgularına benzer olup olmaması açısından değerlendirildiği bir dönemdir.

Sanat tarihi için de aynısı geçerlidir: Bu yüzyılın sanatına benzeyen ya da yakın olan her şey olumlanmış, dışında kalanlara ise çöküş, bilgisizlik ve barbarlık olarak bakılmıştır. Böyle bir değerlendirme çerçevesinde saygıdeğer tarihçilerin dudaklarından sıkça dökülen ve hayranlık duyulacak kadar güzel olan şu türden övgü dolu sözler de daha anlaşılır bir hale gelir: "Tamamıyla modern", "Eskiden de bundan daha iyisi yapılamazdı." Üstelik bu ifadelerde, söz konusu tarihçilerin yaşadığı döneme hiç de uzak olmayan rasgele bir tarihe işaret edilmektedir. Yaşadıkları çağa derinden bağlı olan bu kişiler çağdaşlarına gerçekten de sarsılmaz ve büyük bir güven duymaktadır; tıpkı kesin bir bilimsel doğruluğun temellerinin şu veya bu kitapta atılmış olduğuna derinden inanç duyan bilim taşralıları gibi (sanki bilimsel dogmaları tanımlayan bir dünya bilginler meclisi varmış gibi).

Antikçağ sanatında eskil çağların tapınç nesnelerinden güzele, sonra duyusala, sonunda da yanılsamacı olana geçişin bu tarihçiler tarafından niçin bir *ilerleme* olarak görüldüğü böylece anlaşılır hale geliyor. Ortaçağ ise yanılsamacı sorunlardan gerçekten de bilinçli olarak uzak kalmıştı ve amacı benzerlikler yaratmak yerine, gerçekliği simgesel olarak temsil etmenin yollarını aramaktı – bu nedenle de bir çöküntü dönemi olarak görüldü. Sonuç olarak, Rönesansla birlikte başlayan ve kararlı bir tavırla, simgeler yaratmanın yerine yanıltıcı taklitler oluşturmayı koyan Yeniçağ sanatı gizli bir anlaşmayla geniş ve ıssız bir düzlüğe çıkarılarak XIX. yüzyıla kadar getirildi. Tarihçilere göre sanat tartışmasız olarak kendini kutsursuzlaştırmaktaydı. Şimdi bunu daha açıkça ifade etmeye çalışırsak, "Tartışmasız bir içsel mantıkla bize, hatta bana kadar ulaşmışsa bu nasıl kötü bir şey olabilir ki?" diye düşünüyorduk tarihçilerimiz gizliden gizliye.

Böylesine basit bir bağlantı kurmakta da son derece haklıydılar; bu türden bir düşünce yalnızca dışsal-tarihsel değil,

aynı zamanda içsel ve mantıksal bir nitelik de taşıyordu. Rönesans'ın varsayımlarıyla yakın geçmişe ait yaşam anlayışı arasında kurulan aşkın ilişkiden söz ediyoruz. Böyle bir bağlantı kurmakta ne kadar haklıysalar, belirttiğimiz bu son dünya görüşüyle Ortaçağ insanının varsayımlarının birbiriyle hiç örtüşmediği konusunda da kesinlikle haklıydılar.

"Mekân kavrayışları yoktu!" Ortaçağ sanatına biçimsel açıdan yapılan eleştirilerin özünde yatan düşünce budur. Bu serzeniş sonuç olarak uzamsal bir bütünlüğün kesinlikle olmadığı anlamını içinde taşır. Öklid ve Kant'ın uzay şemaları görülmez orada; kaldı ki aslında resim sanatında yöntem olarak doğrusal perspektifin ve orantı hesaplarının kullanılmasına yol açan, bu şemaların ta kendisidir. Daha doğrusu, perspektif bütünlüğünün oluşmasına neden olmuştur, zira oranlar sorunu konunun sadece küçük bir ayrıntısıdır.

Öte yandan, sanki bir zamanlar birisi tarafından kanıtlanmış gibi, doğada, adeta kendilerine ait küçük dünyalarında yaşayan hiçbir biçimin var olamayacağı düşüncesi olağan karşılanır (işin en kötü yanı, böyle bir görüşün bilinçsizce kabul edilmesidir), çünkü kendi içinde kendi merkezini taşıyan, dolayısıyla *kendi* yasalarına tabi olan hiçbir gerçekliğin var olamayacağı düşünülür. Bu nedenle de görünür ve kavranabilir olan her şeyin sadece herhangi bir genel kategoriye doldurma ya yarayan materyalden başka bir şey olmadığı öne sürülür ve zaten bu kategorinin de söz konusu materyal üzerine kendi şematik düzenini yerleştirdiği varsayılır. Burada şematik düzenle kastedilen, Kant ve Öklid uzayının sunduğu düzendir. Bu düzene göre, doğadaki bütün biçimler temelde gerçek olmayan biçimlerdir; ve bunların üzerlerinin, öncelikle bilimsel bir düşünce şemasıyla örtülerek niteliksiz ve hiçbir farklılığı olmayan bir materyale zorla yerleştirilmeleri gerekir. Kısacası burada adeta kafese kapatılmış bir dünyayla, yaşamı bölümleyerek düzenlemek için kullanılan kareli bir sayfayla karşı karşıyayız, başka bir şeyle değil! Sonuçta geçerli olan ilk varsayım, mekânın niteliksel açıdan eşit, sonsuz ve sınırsız olması, aynı zamanda (deyim yerindeyse) biçimden yoksun ve bireysel olmayışıdır.

Her ne kadar adeta tarihi alaya alarak "*Hümanizm*" ve "*Natüralizm*"de kendilerine çareler arayıp, ardından da "insan hakları ve doğal hak" gibi biçimsel fikirleri ilan ederek doruk noktasına ulaşmış olsalar da, söz konusu varsayımların hem doğayı hem de insanı yadsıdığını görmek hiç de zor değildir.*

Şimdi Rönesans'ın tatlı kökleriyle Kant'ın acı meyvelerinin ilişkisini ortaya koymanın, dahası açıklamaya çalışmanın hiç sırası değil. Kendi *pathos*'una uygun olarak Kantçılık'ın, Rönesans'ın hümanist-materyalist dünya görüşünde bir derinleşmeyi ifade ettiği, kendi derinliği ve ölçütüne uygun biçimde kendini "yeni Avrupalılık ruhu" olarak ortaya koyan ve kısa bir süre öncesine gelene değin hükümrانlığıyla övünmekte hiç de haksız olmayan tarihsel arkaplanın özbilincini temsil ettiği yeterince biliniyor. Ancak yakın geçmişte biz bu aydınlanmanın kesinlik ve değiştirilemezliğinin yalnızca varsayımlar üzerine kurulu olduğunu öğrendik ve Ortaçağ konusunda dehşete düşmemize neden olan özellikle sanatla ilgili her şeyin bizzat bu tarihçiler tarafından tasarlanmış olduğunu hem tarihsel hem de bilimsel ve felsefi olarak anlamış olduk. Ve Ortaçağ'da derya gibi derinlikli ve zengin bir kültür birikiminin söz konusu olduğunu fark ettik.

Bu, *kendine özgü bilime, kendine özgü sanata, kendine özgü devlet düzenine ve bir kültürün gerektirdiği her şeye sahip olan bir kültürdü; ama hepsinden öte hakiki Antikite'ninkine benzer bir kendine özgülüğü vardı. Yeniçağ'ın dünya tasarımı sarsılmaz bir geçerliliğe sahip olan varsayımlar, tıpkı Antikçağ'da olduğu gibi (evet Antikçağ'da da böyleydi!) dokunulmaz olarak görülmüyor, dahası reddediliyorlardı. Üstelik bunun nedeni bilinçsizliğin hüküm sürmesi değil, aksine*

* Florenski'nin Kantçı-Öklidci uzay şeması ile insanın dünyadaki gerçek deneyimi arasındaki karşıtlığa dair *Die Absolutheit der Räumlichkeit*'ta söylediklerine bakılmalıdır: Florenski, Kant felsefesinin öğelerini de kapsayan, dönemin bilincine damgasını vurmuş olan soyut-geometrik mekân tasarımının adeta "hipnotik" bir etkisi olduğunu düşünmektedir; bu etki "katı bir sansürün" oluşmasına neden olmuş, bu sansür de "bırakın özgün yapısıyla birlikte doğrudan algılanan gerçeklik hakkında konuşmayı, onu bilinçaltının alacakaranlığından çıkarmayı bile" yasaklamıştır. (ç.n.)

asıl iradeye ulaşma çabasıydı.

Yeniçağ insanının *pathos*'u kendini tüm gerçeklikten sürekli olarak çekip almasında temellenir, böylelikle "ben istiyorum," tekrar yapılandırılan hayali bir gerçeklik üzerinde yasa koyucu bir tavırla yeniden hüküm sürmeye başlar, ama bunu ancak, gerçekliğin kafese kapatılmış olması koşuluyla yapabilir. Hem Antikçağ hem de Ortaçağ insanının *pathos*'u ise aksine her türlü gerçekliğin bir kurtuluş olduğunun teslim edilmesinden ve şükran duyarak rıza gösterilmesinden, minnettar bir tavırla kabul edilip onaylanmasından ileri gelir. Çünkü varoluş bir kurtuluş, kurtuluş da varoluştur. Ortaçağ insanının *pathos*'u gerçekliğin kendi içinde ve dışında onaylanmasıdır, dolayısıyla nesnelliktir. Yeniçağ insanının öznelciliğinin özelliği ise yanılsamacılıktır. Aksine "yanılsamacı imgeler" yaratmak, bunlar arasında yaşamak kadar uzak bir şey yoktur (köklerini Antikite'de bulduğumuz) Ortaçağ insanının niyeti ve düşüncesine. Yeniçağ insanı içinse gerçeklik –onun Marburg Okuluna özgü bir ifadeyle dile getirdiği samimi itiraflarına kulak verirsek– ancak bilim izin verdiği zaman ve sürece var olabilir ve varlığını ancak bilimin izin verdiği şekilde ve onun ölçütleri çerçevesinde koruyabilir. Bu izin kurumsal bir şema biçiminde ortaya konur ve söz konusu şema hukuksal bir kararı andırır; verili bir durum yaşamın önceden hazırlanmış koordinat dizgesine ancak bu karar üzerinden dahil edilebilecek, ona ancak bu yolla izin verilebilecektir. Gerçeklik üzerinde bir kullanma hakkı iddia etme anlamına gelir bu, ve bu hak Hermann Cohen'in* bürosundan idare edilir, onun damgası ve imzası olmadan gerçekliğini yitirir.

Marburgluların açıkça ilan ettiği şey Rönesans düşüncesi-nin ruhunu özetle ortaya koyuyor. Aslında tüm Aydınlanma tarihi büyük ölçüde yaşamın kendine karşı savaşmakla uğraşmış, onu kendi tasarımlar dizgesi içinde tümüyle yok etmek

* Hermann Cohen (1842-1918): Yeni Kantçı Marburg Okulu'nun kurucusudur ve yaşamının son dönemlerinde idealist konumundan yavaş yavaş uzaklaşmıştır (*Der Begriff der Religion im System der Philosophie*, Gießen, 1915). (ç.n.)

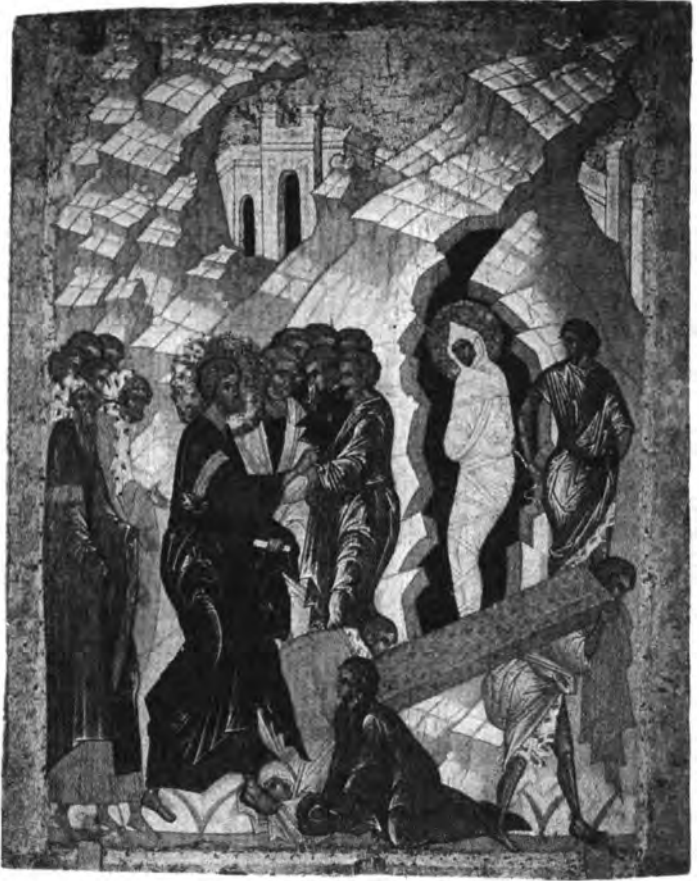
istemıştır. Yeniçağ insanının en doğal ve en insani düşünme ve hissetme biçiminin farklı bir kalıba sokulmasını ve ona zarar verilmesini, kendini nihilizm ruhuyla yeniden eğitmeyi sanki doğallığa dönüş ve insana vurulmuş zincirlerin kırılması gibi göstermek için bütün gücüyle çabalaması neredeyse gülünç bir durumdur. Üstelik bunu yaparken kendi insanlık ruhundan tarihin tüm işaretlerini kazımakla ve bu yolla kendi ruhunu delik deşik etmekle uğraşmaktadır.

Buna karşılık Antikçağ ve Ortaçağ insanı "istemek" için her şeyden önce *var olmanın*, yani fiilen orada olmanın, varoluşun dayandığı gerçeklikler içinde var olmanın zorunlu olduğunu biliyordu. Tüm içtenliğiyle realist bir insandı o ve iki ayağıyla birden tüm kesinliğiyle yeryüzüne basıyordu. Sadece kendi ihtiyaçları doğrultusunda hesaplar yapan ve en yakınındaki aracı bu ihtiyaçlarını gidermek ve tatmin etmek için kullanan modern insandan farklıydı. *Realist* bir yaşam anlayışına dair varsayımlar arasında niçin hep şu olguların sıralandığı ve sıralanmaya devam edileceği anlaşılır hale geliyor böylece:

Varoluşun merkezleri olarak gerçeklik merkezleri vardır; söz konusu gerçekliklerin kendi yasalarını koyarak, dolayısıyla kendisine ait bir biçim kazanarak yoğunlaştığı yerlerdir bunlar. Reel olarak var olanın içinde herhangi bir şemayı doldurmaya yarayacak, diğerlerinden farksız ve edilgin bir materyal olarak görülebilecek hiçbir şey yoktur. Bunların Öklid ve Kant uzayına dahil edilmesi daha da olanaksızdır. Bütün bu nedenlerle biçimler *kendi* canlılıklarına uygun olarak düşünülmeli ve bu bilgiye uygun olarak *kendi kendisiyle* temsil edilmelidir, sonradan iliştilenmiş perspektif kısaltmaları aracılığıyla değil. Ve sonuç olarak şu geçerli oluyor: Mekân ne tek-biçimli ve yapılanmamış bir mekândır ne de basit bir kategoridir. Aksine özgül, zaman içinde düzenlenmiş bir gerçekliktir ve bu gerçeklik her yerde farklılıklar gösterir, dahası içsel bir düzene ve içsel bir yapıya sahiptir.



Aziz Teolog Johannes ve Aziz Prochor, Novgorod İkonundan detay, 15. yüzyıl.



Lazarus'un Dirilişı, Novgorod İkonu, 15. yüzyıl.



73

İsa İkonu, "Efendinin Elle Boyanmamış İkonu"ndan esinle, Rusya, 16. yüzyıl.



Efendinin Nurlanışı, Yunanlı Theofanes. 15. yüzyıl başı.

Görüldüğü üzere "Perspektif kullanılmalı mı, kullanılmamalı mı?" sorusunu bütün bir çağın resim sanatı çerçevesinde düşündüğümüzde önemsiz görmemiz asla mümkün değildir. Konunun yapabilmek veya yapamamakla ilgili olmaması sorunun önemini daha da artırıyor. Bu sorunun çok daha derinlerde yatan ve bilincin yaratıcı güçlere her iki doğrultudan birini kazandıran köklerinden kaynaklanan nedenleri vardır. Benim tezim –bu teze sonra sık sık döneceğiz–, sanatsal yaratımda perspektifin kullanılmadığı tarihsel dönemlerde, temsili sanat yaratıcılarının perspektifi "becerememesinin" kesinlikle söz konusu olmadığı, aksine basitçe, bunu *kullanmak istemedikleridir*. Ya da daha açık bir ifadeyle, perspektifinkinden *farklı* temsil ilkeleri kullanmak istiyorlardı onlar. Bu ilkeleri kullanmak istemelerinin nedeni de, çağın anlayışına uygun olarak dünyayı, bu temsil yöntemlerine de içkin olan bir tarzda hissediyor ve anlıyor olmalarıydı.

Bununla tam bir karşıtlık içinde, perspektifin kullanılmadığı temsil tarzının anlam ve önemi diğer çağlarda unutuldu. Bu temsil yönteminden kopmanın nedeni, dönemin yaşam anlayışının tamamen değişmiş olmasıydı; yaşanan değişimle birlikte ortaya çıkan dünya görüşü, dünyayı perspektifle kavramaya sürükledi. Hem bu süreçte hem de diğerinde, bunların herbirine özgü bir içdüzenlilik ve zorlayıcı ama aslında son derece basit bir mantık vardır. Ancak bu mantık hemen ve hızla gücünün doruğuna erişmeyi başaramadıysa, bunun nedeni içsel bir karmaşıklığa sahip olması değil, dönemin ruhunun, birbirini sürekli olarak dışarda bırakmaya çalışan iki zihniyet arasında salınıyor olmasıdır.

Sonuç olarak dünyayı bilmenin sadece *iki* yolu vardır: İnsana özgü genel bilgi ve idealist-"bilimsel" olarak tanımlanan bilgi; tıpkı yaşamın kendisiyle kurulacak ilişkide de sadece iki olasılığın, biri *içsel*, diğeri *dışsal* diyebileceğimiz iki tür ilişkinin olması gibi; ya da aynı açıdan bakıldığında, iki kültür türünün, içe dönük-yaratıcı ve saldırgan-mekanik olmak üze-

re iki farklı tarzın bulunması gibi. Bütün sorun, bu iki yoldan hangisinin –kültürün Ortaçağ'a özgü gecelerinin mi, yoksa Aydınlanmaya özgü gündüzlerinin mi– seçileceğidir. Her ne kadar bu iki kültür biçimi tarihsel olarak birbirinin hemen ardından geliyorsa da, bunları bir defada birbirinden ayırmak mümkün değildir. Aksine bunlar, düşünsel çağlar içinde çoğunlukla belirlenemez bir durumda ve birbirleriyle iç içe var olmaya devam eder; birisi henüz gereksizleşmemişken diğeri ne geçmek mümkün değildir.

Artık kendimizi, "Perspektife aykırı davranılmasının anlamı nedir?" sorusuna kaptırmamaya çalışarak (daha sonra, daha büyük bir psikolojik ikna gücüyle sorunu incelemeye geri dönmek üzere), sözgelimi Ortaçağ resmindeki bir olguyu anımsayalım, yani merkezi perspektifin ilkelerine burada belli zamanlarda değil, farklı farklı yerlerde aykırı davranıldığını, ama aykırılıkların bile belli sistemlere tabi olduğunu düşünelim: Örneğin birbirinden uzaklaşan paralel doğrular ufuk çizgisine doğru ilerlerken *hep* farklı yönlere gider, üstelik bunlar tarafından sınırları çizilen nesne ne kadar çok öne çıkarılmak isteniyorsa, paraleller de birbirinden o kadar belirgin olarak uzaklaşır. Eğer Mısır rölyeflerinin kendine özgü niteliklerinin kesinlikle rastlantılardan kaynaklanmadığını, aksine bunların sanatsal yöntemler olduğunu kabul edersek –çünkü bunlar sadece bir iki yerde değil, binlerce, onbinlerce yerde görülür, yani bilerek ve istenerek kullanılmıştır–, o zaman bir benzerlik kurulabilir ve Ortaçağ sanatının bir özelliği olan perspektife aykırı davranma işleminin de aynı şekilde bir *yöntem* olduğunu söyleyebiliriz.

Doğrusu bu eşsiz ve olağanüstü insanların, ilksel bir kültürün yaratıcıları olan bu kişilerin böylesine basit, tartışmasız ve neredeyse kendiliğinden anlaşılabilir bir olguyu, paralel doğruların ufuk çizgisinde birleştiğini anlayabilecek aşamaya yüzyıllar boyunca erişemediğini düşünmek, psikolojik olarak bile mümkün değildir.

Ama bu kimilerine yeterince açık gelmiyorsa şunların da söylenmesi gerekiyor: Paralel perspektif kurallarını öğretmeye uğraşan pedagogların tüm çabalarına rağmen çocukların

yaptığı resimlerde perspektifin olmadığını hatırlayalım ve bunları tersten perspektif açısından ele alalım. Bu çizimler bize hemen Ortaçağ resmini anımsatacaktır. Çocuklar ancak, dünyayla kurdukları doğrudan ilişkiyi yitirmeleriyle birlikte kaybederler tersten perspektifi ve kendilerine zorla yüklenen şemayla uğraşmaya başlarlar. Birbirinden bağımsız olarak tüm çocuklar böyle davranır. Ve bu da, burada herhangi bir rastlantının, Bizans'a öykünen herhangi bir çocuğun başına buyruk hayallerinin değil, dünya algılarını özel bir biçimde sentezleyen bir temsil yönteminin söz konusu olduğu anlamına gelir...

Tıpkı çocuklara özgü düşünme biçiminin –ki burada söz konusu olan kesinlikle zayıf bir düşünme tarzı değil, aksine farklı bir düşünme biçimidir¹⁸– her türlü kusursuzluğa değin uzanabilmesi, dahası dâhice bir güce sahip olması gibi, dünyayı temsil biçimi olarak tersten perspektif de sadece becerilememiş, yanlış anlaşılmış ya da kötü uygulanmış bir doğrusal perspektif değildir kesinlikle. Aksine tersten perspektif, özel bir dünyayı kavrama biçimi, olgun ve kendine özgü bir temsil yöntemi olarak görülmelidir. Bu yöntem düşmanlık duyulup nefret edilebilir belki, ama hakkında asla acımayla dolu ve küçümseyici bir tavırla konuşulmaması gerekir.

14. yüzyıl Batı dünyasının yeni dünya görüşü gerçekten de yeni bir perspektif oranıyla nitelenir. Bilindiği üzere natüralizmin, hümanizmin ve Reformasyonun ilk belirtileri "Tanrı'nın masum kuzusu" Assisili Francesco'da ortaya çıkar; dokunulmazlık kazanabilsin diye kanona dahil edilmiştir Francesco. Ve aslında bunun tek nedeni, onu yakıp yok etme anının ıskalanmış olmasıdır. Fransisken rahipliğinin sanatta ilk belirlediği yer Giotto Okulu'dur.

Bugün Giotto'nun eseri çoğunlukla Ortaçağ düşüncesiyle birlikte anımsanıyor. Ne büyük haksızlık! Aksine Giotto farklı bir yöne doğru bakar. Onun "İtalyan tarzına uygun biçimde neşeli ve şen olan" yaratıcı ve hafif dehası, yaşamın ağırlığını artık üzerinden atmış olan Rönesans sonrası yüzeysel düşünme tarzına yakınlık duyuyordu. "Olağanüstü yaratıcı biriydi," diye yazıyor Vasari*, "ilişkilerinde çok uyumluydu ve çok keskin bir dili vardı, hatta onun sözleri şehirde bugün bile anımsanır." Ancak Giotto'nun bu konuşmaları, bugün de hâlâ sürdürüldüğü gibi kaba, düşüncesizce yapılmış ve tanrıya hakaretlerle dolu konuşmalardı. Kilise kisvesi altında gizlenmiş, alaycı, duyusal, pozitivist ve asketizme karşı düşmanca bir tavra bürünmüş dünyevi tini bulmak mümkündü onda. Aslında o, çağını önceleyen olgun bir geçmişten beslenerek çoktan farklı bir havayı solumaya başlamıştı bile. "Gerçi mistik bir çağda doğmuştu, ama kendisi bir mistik değildi, her ne kadar Dante'nin arkadaşı olsa da, ona hiç benzemiyordu"¹⁹: bunlar da onun hakkında Taine tarafından söylenmiş sözler. Dante kutsal bir öfkeyle çevresine saldırırken, Giotto alay edip eleştiriyordu; ama eleştirdiği ve alay ettiği şey idealin tahrip edilmesi değil, aksine, idealin kendisiydi. Aziz Francesco'nun *Yoksullukla İzdivacı*'nı resmetmiş olan Giotto, şairane sözle-

* Vasari, Georgio (1511-1574): İtalyan ressam, mimar ve yazar. (ç.n.)

19. Hippolyte Taine, *Putişçestvie v İtalyu* (İtalya Seyahati), cilt 2, Moskova, 1916, s. 87-88.

rinde yoksulluk idealinin kendisiyle alay ediyordu.

"Sözümona aranması ve yürekten dilenmesi gereken yoksulluğa gelince, tecrübelerimizden de çok iyi bildiğimiz gibi yoksulluk ya yaşanır ya yaşanmaz. Ama bunun nedeni onu yüceltmek değildir, çünkü ne keskin bir anlama yetisinin, ne bilginin, ne de sevgiye layık olmanın ya da erdemin yoksullukla ilgisi vardır. Bana öyle görünüyor ki, iyi niteliklerin ortaya çıkmasına engel olan bir yoksulluğu erdem olarak tanımlamak fazlasıyla utanç vericidir ve tüm akıllı insanlara mutluluk veren ve ne kadar çok keyfine varılırsa o kadar büyük değer verilen erdemlerin karşısında böyle bir şeye öncelik tanımak ahmaklıktır."²⁰

Dünyevi saygınlığın, asketik tavırdan açıkça daha öncelikli olduğunu ifade eden bu sözleri Dante'nin arkadaşının sarf ettiğine inanmak hayli zordur. Ancak durum aslında tam da böyle. Üstelik onun Dante'nin yanı sıra, örneğin Epikürosçular ve Ateistler gibi başka arkadaşları da vardı. Giotto kendine evrensel ve hümanist bir kültür ideali yaratmıştı ve tamamen Rönesans'ın anlayışına uygun bir yaşamın hayalini kuruyordu; yani insanın dünyevi mutluluğunu ve ilerleyişini kapsayan bir yaşamdı bu ve her şeyin temelinde yatan ve her şeyden daha önemli olan bir amaç taşıyordu. Bu amaç da, tüm doğal güçlerin tamamen ve kusursuz bir biçimde geliştirilmesiydi. Yararlı ve güzel olanın kâşifleri böylelikle baş köşeye yerleşecekti. Giotto da buraya yerleşmek için uğraşıyordu ve Leonardo çağının tipik dehasının habercisiydi.

"Bilmeye ve öğrenmeye büyük bir arzu duyuyordu," diye yazıyor Vasari, Giotto için: "Akıllı sürekli yeni sorularla meşgul olurdu; düşüncelere dalmış bir halde etrafta dolaşır, doğayla yakınlaşmaya çalışırdı, zaten herkesten çok onun doğanın oğlu olarak görülmesinin nedeni de buydu. Kayalıklar ve ağaçlıklarla dolu pek çok manzara resmi yapıyordu – bu onun döneminde bir yenilikti."²¹ Hâlâ Ortaçağ'ın soylu özleriyle beslenirken, ama henüz bir natüralist olmamışken, yine de natüralizmin ilk ışıltılarının farkına vardı ve böylece natüraliz-

min müjdecisi oldu. Modern peyzaj resminin atası olarak Giotto "yanılsamalı görüntüler yaratan" bir mimari temsil yöntemiyle sahneye çıktı. Ve o dönem açısından alışılmadık bir başarıyla, çözülmesi zor perspektif sorunlarının üstesinden gelebildi. Tarihçiler Giotto'nun perspektif kuralları konusunda bilgili olduğundan kuşku duyarlar. Eğer bu varsayım doğru olsaydı, o zaman içsel bir arayışla perspektife yönelmiş bir gözün, henüz tamamlanmış biçimiyle olmasa da, perspektifi neredeyse hemen ve kendiliğinden keşfedeceği kanıtlanmış olurdu.

Zira Giotto sadece ağır hatalar yapmamakla kalmıyor, aksine perspektifle adeta oyun oynuyordu. Kendi kendine zor sorunlar yaratıyor, sonra da bunları zekice ve kusursuz bir biçimde çözüyordu. Örneğin ufuk çizgisine doğru birbirinden uzaklaşarak ilerleyen doğrular onda bir noktada birleşir. Üstelik bu kadarla da kalmaz: Assisi Fransiskan Kilisesi'ndeki fresklerin gösterdiği üzere Giotto, duvar resmine "kendine özgü bir anlam kazandırmaya başlamış ve bunlar mimariye adeta rakip olmuştur." Oradaki freskler "artık yalnızca belirli bir konuyu işleyen duvar süslemeleri değil, tersine duvar sayesinde duvarın içinden belirli eylemlere bir bakıştır."²²

Giotto'nun kendi dönemi açısından bakıldığında çok cecurca olan bu yöntemi daha sonra nadiren kullanmış olması önemlidir. Bu dönemde (yani XV. yüzyılda) söz konusu mimari genel kural haline gelmiş olmasına rağmen 16. ve 17. yüzyılda mimari resmin yanılsamacı zenginleştirilmesi uğruna her türlü mimari süslemeden kaçınan düz ve yalın binalar yapılmıştır.²³

Dolayısıyla modern resmin atası daha sonra benzer yöntemlere başvurmadıysa, bunun nedeni, bilmiyor olması değil, artık güçlenmiş (yani arı sanat alanında kendinden emin) bir sanatsal dehanın yanılsamacı perspektiften uzaklaşmış ya da en azından ısrarcı bir tavırla kullanmaktan vazgeçmiş olmasıdır; tıpkı rasyonel hümanizme duyduğu inancın da daha sonra yumuşamış olması gibi.

Peki Giotto nereden yola çıkıyordu? Ya da başka bir deyişle, perspektifi kullanma yeteneğini nereden kazanmıştı? Tarihse benzerliklere veya bunların resim alanında taşıdığı içsel anlama baktığımızda sorunun zaten bildiğimiz yanıtı kendiliğinden ortaya çıkıyor. Koşulsuz bir tanrımerkezcilikten kuşku duyulmaya ve semavi müziğin yanı sıra, dünyevi müzik sesini duyurmaya başladığı anda ("dünyevi" derken insanın kendi "Ben"ini *ileri sürmesi* anlamında), zaman içinde bulanıklaşmış ve sislere bürünmüş gerçekliklerin yerine yanılmacı imgeleri koyma, *teurji*'nin* yerine yanılmacı sanatı, kutsal etkinliklerin yerine de tiyatroyu yerleştirme çabası çıktı ortaya.

Giotto'nun *tiyatro dekorları* ile oluşturulan perspektif yanılmasmalarından hoşlandığı ve bunlara yatkınlık duyduğu varsayımı anlaşılabilir hale geliyor. Vitruvius'un Aischylos tragedyalarının sahnelenişi ve Anaksagoras'ın da bunlara katkıları hakkında anlattıklarında da benzer bir örnek durum olduğunu görüyoruz. Antik Yunan'da —önce Aiskylos, sonra Sophokles, ardından da Euripides'in mistik, *misteria*'larla yüklü bir gerçeklikten giderek uzaklaşan tragedyaları sayesinde *teurji*'den dünyasal görmeye geçilmesi misali, Yeniçağ tiyatrosunda da Yeniçağ dramını yaratacak nitelikte *misteria* oyunları ortaya çıkmıştır, ki böylelikle *misteria* oyunları tarih sahnesinden silinmiştir. Sanat tarihçilerine göre Giotto'nun manzara resimlerinin, o dönemdeki ismiyle *misteria*'lardaki dekor tekniğinden kaynaklandığı neredeyse kanıtlanmış bir gerçektir. Buradan yola çıkarak biz de Giotto'nun yanılmacı sahne tasarımlarından, dolayısıyla perspektiften kendini uzak tutabilecek durumda olmadığını eklemek istiyoruz.

Hiçbir temele dayanmadan konuşuyormuşum izlenimi yaratmamak için gözlemlerimi düşünsel açıdan bana uzak bir

* Yun. *theos*: Tanrı, *ergon*: edim. (tamamlanmış yapıt) Tanrı'ya bakış. (ç.n.)

tarihçinin yargısına dayandırmak istiyorum: "Giotto'nun manzara resimlerinin sahne tasarımlarına ne tür bir bağımlılığı vardı?" diye soruyor Benois, soruyu kendisi yanıtlamak üzere: "Bazı yerlerde bu bağımlılık (evler, pavilyonlar, alçak kulis benzeri, sanki mukavvadan kesilmiş izlenimi veren kayalar gibi küçücük 'aksesuarlar' biçiminde) kendini o kadar güçlü bir şekilde ortaya koyuyordu ki, sahnelenen dinsel gösterilerin onun resminde etkili olduğuna dair hiçbir kuşku kalmıyor. Hatta bazı fresklerinde büyük olasılıkla doğrudan bu gösterilerden alınmış sahneler olduğunu görüyoruz. Ancak kesinlikle Giotto'ya ait olduğu düşünülen resimlerde bu bağımlılığın yıllar geçtikçe daha az ifade bulduğu, ifade bulduğunda da bunların, anıtsal resmin koşullarına uygun olarak yeniden şekillendirildiğini de söylemeliyiz."²⁴ Başka bir deyişle, olgunlaşarak bir arı sanat ustası olan Giotto da, bir atölye işi olan, tek bir yaratıcısı olmayan dekorasyondan düzenli olarak uzaklaştı. Giotto'nun getirdiği yenilik sonuç olarak doğrudan perspektifle ilgili değildi, söz konusu yöntemin resimde kullanılmasıydı. Tıpkı Petrarca ve Dante'nin halk dilini şiire taşıması gibi, bu yöntem de kullanmalık, dünyevi sanattan ödünç alınmıştı.

Sonuçta buradan, bu perspektif yöntemini –Albrecht Dürer'in dediği gibi– "perspektifin gizli bilimi"²⁵ anlamında kullanma bilgisinin ya da en azından yetisinin çok uzun zamandan beri var olduğu sonucu ortaya çıkıyor. Her ne kadar resim kendini şiddetle bu yöntemden uzakta tutmuşsa da, *misteria*'lar için sahne dekoru yapmış ressamaların bu yöntemleri büyük bir olasılıkla zaten *oldum olası* biliyor olduğu anlaşılıyor.

Perspektifi bilmiyor olmaları gerçekten de hiç mümkün değil midir? Öklid'in "Geometrinin Temelleri" o kadar erken bir dönemde biliniyorduyorsa bunu düşünmek pek mümkün değil. Dürer bile 1525'te çıkan ve perspektif üzerine dersler içe-

24. A. Benois, *a.g.e.*, s. 107-108.

25. Aleksej Mironov, *Albrecht Dürer – ego schisnj I chudoschestvennaja dejatel'nostj*, Moskova 1901, s. 375. (Utschenie Sapiski Imperatorskogo Moskovskogo Universita. Otdel istoriko-philologitscheskij Nr. 31.)

ren "Ölçüm Usullerine İlişkin Öğütler" başlıklı risalesinin ilk kitabına, temel geometriyle karşılaştırıldığında perspektif kuramının, kendi çağdaşları açısından ne denli az yenilik değeri taşıdığını söyleyerek başlar: "Büyük düşünür Öklid, geometrinin temellerini ortaya koymuştur," diye yazar Dürer, "ama bunu iyi bilenler açısından burada yazılanlar sıkıcı ve gereksiz olacaktır."²⁶

Dolayısıyla temel perspektif eskiden beri biliniyordu – biliniyordu ama yüksek sanatın ancak avlusunda dolaşmasına izin verilmişti. Ama Ortaçağ'ın dinsel dünya görüşü dünyevileştiği ölçüde, salt dinsel etkinlikler de yarı teatral *misteria*'lara, ikonlar ise, dinsel temanın insan bedenlerinin ya da manzaraların temsil edilmesi için giderek daha çok bahane olarak kullanıldığı dinsel yapıtlar haline geldi. Bu büyük dünyevileştirme dalgası Floransa'dan çıkarak yayılmaya başladı. Giotto okulu ressamı natüralist resmin temellerini Floransa'da atmış ve bunları sanatın ilkeleri olarak yaymaya başlamışlardı.

Giotto'nun kendisi, onun ardından Giovanni da Milano, ama özellikle de d'Avanzo gerçekleştirilmesi güç perspektif tasarımları yapmışlardır. Bu sanatsal deneyimlerin Öklid ve Vitruvius'un öğretilerinden aktarılan geleneğe dayandığına, perspektifin bütünlüklü ve çürütülemez bir şekilde ortaya konduğu kuramsal bir sistemi temel aldığına şüphe yoktur. Bir yüzyıl sonra "Leonardo ve Michelangelo'nun Sanatı"nın ortaya çıkmasını sağlayan bilimsel temeller Floransa'da ortaya atılmıştır.

Her ne kadar o dönemde yaşamış iki kuramcının, Paolo del Abacco (1366) ve ondan biraz daha eski olan Biacco da Parma'nın eserleri kaybolmuşsa da, bu ikisinin, XV. yüzyıl başlarında perspektif öğretisi üzerinde çalışmış en önemli kuramcılara, Filippo Brunelleschi (1376-1446) ve Paolo Uccello (1397-1475), sonra Leone Alberti ve Piero della Francesca'ya (1420-1492) ve son olarak da aralarında özellikle Donatello'yu (1386-1466) sayabileceğimiz birçok heykeltıraşa temel

26. "Ölçüm Usullerine İlişkin Öğütler" 1525'te Nürnberg'de basılmıştır.

hazırlamış olduğu kolaylıkla düşünülebilir.²⁷ Bu bilimcilerin güçlü bir etki yaratmış olmasının asıl nedeni, onların yalnızca kuramsal olarak perspektif kuralları üzerinde çalışmakla kalmayıp, bilgilerini yanılısamacı sanatta somutlaştırmış olmalarıdır. Birer anıt görünümündeki bu türden duvar resimlerinin ayırt edici özelliği, olağanüstü bir perspektif bilgisini açığa vurmalarıdır. Floransa Katedrali buna bir örnektir. Bu katedral 1435-36'da Uccello ve Castagno tarafından resimlenmiştir.

Andrea del Castagno'nun (1423-1457) Floransa'daki St. Apollino Kilisesi'nde yaptığı dekoratif freskler de bunlar arasında sayılabilir: Çok sayıda ve sıkça yapılmış süslemeler –satranç tahtası örneğine göre yapılmış yer döşemesi, çatının ortasına yapılmış kutu şeklindeki ı ışık boşlukları, duvarlardaki tahta kaplamalar ve pervazlar– rahatsız edici bir kesinlikle sadece tek bir amaç için kullanılmıştır, o da bütünlüklü bir derinlik etkisi (biz bugün buna "stereoskopi" diyoruz) yaratabilmektir. Ve bu etki o denli güçlü bir şekilde yaratılabilmıştır ki, donup kalmış bu sahnenin tümü, bir *panoptikum*'daki* herhangi bir grupta aynı etkiyi yaratır – kendiliğinden de anlaşılacağı üzere: "dahiyane bir *panoptikum* etkisi" ...²⁸ (Rönesans perspektifinin taraftarlarından biri istemeyerek de olsa iğneleyici bir tavırla böyle demiştir). Piero da ardında "De perspectiva pingendi" başlıklı bir perspektif kılavuzu bırakmıştır. Leone Battista Alberti (1404) üç ciltlik eseri "Resim Üzerine"de (1446'da kaleme alınmış, 1511'de Nürnberg'de basılmıştır) bu yeni bilimin temellerini geliştirerek bunun mimari resimlerdeki kullanımını çizimlerle göstermiştir.

Massacio (1401-1429) ve öğrencileri Benozzo Gozzoli (1420-1498) ve Fra Filippo Lippi (1406-1469) de yine bu bilimi resim sanatında kullanmaya çalışmıştır; ta ki sonunda Le-

* *Panoptik*: Kendi bakışını göstermeden bir iç gözlem yerinden tüm iç mekânların görülebildiği bir yapı. Yun. *pan*: her biri; *optikos*: görneye ait olan. (ç.n.)

27. Bu risalelerden bazıları, Allesch'in *Renaissance v. İtalya* (İtalya'da Rönesans) başlıklı kitabında Rusça olarak vardır, Moskova, 1916.

28. Benois, *a.g.e.*, s. 381.

onardo da Vinci (1452-1519) kuramsal ve pratik olarak bu sorunlarla ilgilenmeye başlayınca ve Raffaello Santi (1483-1520) ve Michelangelo Buonarotti (1475-1564) perspektif tekniğinin gelişimini bir sonuca ulaştırınca dek.

Bizden önceki tarihsel çağlarda perspektifin kuramsal olarak ve resim tekniği açısından geçirdiği gelişim aşamalarını tek tek ve daha uzun anlatmak istemiyorum. Perspektife dair bilimsel araştırmaların öncelikli olarak matematikçilerin eline geçtiği ve sanatla doğrudan ilgili konulara yabancılaştığı bir dönemde bunun hiç anlamı yok. Burada bunlara kısaca değinilmesinin amacı, herkes tarafından bilinen tarihsel olguları aktarmak *değil*. Söz konusu olan, biraz daha farklı bir şey, yani ilk olarak XVII. yüzyılda Lambert'le sona ermiş olan ve İtalya'da Loria, Ascierie ve Enrico'nun, Fransa'da Chaliat ve Poncele'nin, Almanya'da Staude, Friedler, Kupfer ve Burmeister'in ve son olarak da Amerika'da Wilson'un çalışmaları sayesinde temsili geometrinin bir dalı haline gelen, ardından da olağanüstü önem taşıyan ve geniş bir matematiksel disiplin olan *projeksiyon geometrisi* ile sonuçlanan bu gelişimin karmaşıklığını ve ne denli uzun bir süreye yayıldığını anımsatmaktır.²⁹

Buradan şu sonuç çıkıyor: Kendi özüne uygun olarak perspektife ne kadar büyük bir değer biçmemiz, ne denli büyük bir saygı duymamız gerekse de, onu basit, doğal ve insan gözünününe doğrudan benzeyen bir görme biçimi olarak düşünmeye kesinlikle hakkımız yoktur. Perspektif öğretisinin, birinci sınıf matematikçilerin de katılımıyla birkaç yüzyıl boyunca birçok büyük tin ve deneyimli ressam tarafından düzenlenip işlenmek zorunda kalmış olması –buna ek olarak da ancak dünyanın perspektifsel projeksiyonunun temel nitelikleri kabul edildikten *sonra* bilinç düzeyine çıkabilmiş olması– bizi, perspektifin tarih içinde düzenlenme sürecinin, insan psikofizyolojisinin içinde zaten var olan bir dünya anlayışının basit bir biçimde dizgeselleştirilmesiyle ilgili olmadığını, *aksine bu psikofizyolojinin yeni bir dünya anlayışının, üstelik de özünde*

29. Bu konuda daha geniş bir literatür için bkz. N. A. Rynin, *Natsçer-taleynaya geometriya*, s. 245-64.

sanatsal olmayan, sanatı, özellikle de temsili sanatı dışlayan bir dünya anlayışının soyut istemleri uyarınca katı bir biçimde yeniden düzenlendiğini düşünmeye zorunlu kılıyor.

Ama tıpkı Yeniçağ ruhu gibi Rönesans ruhu da genel olarak bakıldığında bütünlüklü değildi ve yarılmış, düşünme biçimine uygun olarak ikiye bölünmüş bir ruha benziyordu. Bu bağlamda sanat öncelikli bir konuma sahipti. Dinamik bir yaratıcılık ne olursa olsun –en azından kısmen– anlama yetisinin taleplerine boyun eğmiyordu. Ve aslında sanat, soyut bildirgelerde yüceltilerek ilkeselleştirilmiş yollarda ilerlemiyordu. Bu durumun dikkat çekici olduğu kadar, gülünesi bir yanı da vardır. Zira ressamın kendileri, yani perspektif kuramcıları dünyanın temsiliyi gerçekleştirirken ne zaman kendi kendilerine koydukları perspektif kurallarını izlemekten vazgeçecek olsalar, koşulsuz bir sanatsal hazza teslim oluyorlardı – bu kuralların sırlarını biliyor olsalar bile! Bu ressamlar kendi beklentileri açısından değerlendirildiğinde kaba olduğu söylenebilecek tüm "beceriksizlik" ve "yanlışlıkları" yapıyorlardı. Ne var ki söz konusu resimler üzerinde yapılan çalışmalar, bu resimlerin "güçleri"nin tam da bu "beceriksizlik" ve "yanlışlıklar"da yattığını gösteriyor. Bu durumda onlar hakkında, "ama herkese suyu vaaz ediyorlar,"* demek mümkün değil mi?

Burada ayrıntılı bir sanat eserleri incelemesi yapmaya gerek yok, dolayısıyla yukarıda ileri sürülen düşünceleri kanıtlayan birkaç örnekle yetinecek ve perspektif şemasına aykırı yönlerinin estetik açıdan taşıdığı anlamı bir kenara bırakarak bunları yüzeysel olarak açıklayacağız. Ancak konuya daha fazla açıklık kazandırabilmek için bu noktada (üstelik bize uzak sözleri de kullanarak) perspektif ödevlerinin ve şu tuhaf "perspektif bütünlüğün" nereden kaynaklandığını hatırlamamız gerekiyor. Perspektifin en çok yüceltildiği, ona en çok inanç duyulduğu o en parlak döneminde, XIX. yüzyılın yetmişli yıllarında, Guido Schreiber tarafından bir perspektif ders kitabı derlendi; bu kitap daha sonra Leipzig Sanat Aka-

* Heinrich Heine'in *Wintermärchen*'inden alıntı: "Biliyorum, gizlice şarap içiyor, ama herkese suyu vaaz ediyorlar." (ç.n.)



Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1498, fresk, 460 x 880 cm.
Santa Maria delle Grazie, Milano.

demisi'nde perspektif konusunda uzman bir mimar ve doçent olan I. F. Viehweger tarafından gözden geçirildi ve aynı bölümün yöneticisi olan Prof. Ludwig'in önsözüyle³⁰ birlikte ikinci baskısı yapıldı. Ne kadar da sağlam ve yetkin bir çalışma gibi görünüyor! Bu ders kitabının "Perspektif Bütünlük Üzerine" başlıklı bölümünde şunları okuyoruz:

"Herhangi bir perspektif etkisi yaratma iddiasında olan her türlü çizim, çizimi yapan veya bunu gözlemleyen kişinin bulunduğu sabit bir noktayı temel almalıdır. Yani çizimin yalnızca *tek bir* merkez noktası, *tek bir* ufuk çizgisi, *tek bir* ölçüsü olmalıdır. Her şeyden önce, resmin derinliğine doğru ilerleyen tüm yatay çizgilerin kaçışı bu *tek* merkez noktasına göre düzenlenmelidir. Diğer bütün yatay çizgilerin kaybolduğu noktalar da aynı şekilde var olan *tek* ufuk çizgisi üzerinde bulunmalıdır; resmin bütününde her şey birbiriyle doğru oranlarda bulunuyor olmalıdır. *Perspektif bütünlük*'ten anlamamız gereken işte budur. Eğer bir sahnenin çizimini doğaya uygun yapmak amaçlanıyorsa, bu cümlelere çok az dikkat etmek bile yeterli olacak ve her şey adeta kendiliğinden gerçekleşecektir."³¹ Bunun anlamı şudur: Durma noktasının birliğini, ölçünün birliğini ve ufuk çizgisinin birliğini bozmak, perspektifle yapılan temsilin bütünlüğünü bozmak anlamına gelir.

Ne var ki eğer gerçek bir perspektivistten söz edeceksek, bu kişi kesinlikle Leonardo olmalıdır; onun "Son Akşam Yemeği" Hristiyanlığın öte dünyasıyla içinde yaşadığımız *bu* dünya arasındaki uzamsal sınırı ortadan kaldırma ve İsa'nın farklı bir *gerçekliğe* değil, sadece farklı bir *anlama* sahip olduğunu gösterme görevini üstlenmiştir. Gerçi bu freskte neredeyse teatral bir sahneleme söz konusudur, ama bu, özel ya da sözgelimi bizim uzamımızla karşılaştırılabilecek bir sahne değildir. Bu sahne, odanın bir uzantısıdır. Bakışımız ve bakışımızla birlikte tüm varlığımız merkezdeki kişinin sağ gözünde toplanan perspektifin içine sürüklenir. Biz gerçekliğin kendi-

30. Guido Schreiber, *Lehrbuch der Perspektive mit einem Anfang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse*, 2. basım, Leipzig 1874.

31. G. Schreiber, *a.g.e.*, s. 51.



Raffael, Atina Felsefe Okulu, 1509-10, fresk, 770 cm. genişlik
Stanza della Segnatura, Palazzi Pointifici, Vatikan.

sini değil, sadece görsel bir fenomeni görürüz. Sanki bir aralıktan gizlice bakıyor gibiyizdir. Bırakın kendi yabancılaşmamızı yaşantılamayı, soğuk ve meraklı bir tavır takınır, ne saygı duyar ne de duygudaşlık kurarız. Bu sahnede Kant uzayının ve Newton mekaniğinin yasaları hüküm sürmektedir. Ama eğer *sadece ve sadece* bu yasalar hüküm sürüyor olsaydı, "Son Akşam Yemeği" asla mümkün olmazdı! Zaten bu nedenle Leonardo, bu olayın kendine özgü *anlamını, ölçüyü* bir yerde bozarak kutlar.

Basit bir örnek durumu açıklığa kavuşturacaktır. Bu yemek salonu sadece iki insan yüksekliğinde ve üç insan genişliğindedir; dolayısıyla mekân ne orada bulunan insanların sayısına ne de olayın anlamına uygun düşer. Yine de tavan aşağıya doğru basıkmış gibi görünmez, aksine mekânın küçük olması resme dramaturjik bir yoğunluk ve doluluk kazandırır. Kendinden emin bir tavırla usta ressam da, hiç fark edilmeyecek bir biçimde, ta Mısırlılar döneminden beri bilinen bir yöntemle, perspektife aykırı davranma yöntemine geri dönmüştür. Hareket eden kişileri ile mekânsal çevreyi biçimlendirirken, bunların her biri için farklı ölçüler kullanmıştır ve bir yandan mekânı küçültüp bunu her bir yönde farklı oranlarda yaparken, diğer yandan insanları büyütmüş ve bu mütevazı veda yemeğine evrensel, tarihsel bir olay anlamı bahşetmiş, dahası tarihin merkezine de yerleştirmiştir. Perspektif bütünlüğü parçalanmıştır ve burada Rönesans insanının bölünmüş ruhu kendini belli etmektedir. Ancak bu bölünmüşlük kendini ne kadar belli ederse, resmin estetik ikna gücü de o denli çok olacaktır.³²

Raffaell'in "Atina Felsefe Okulu"ndaki mimarının ne denli büyük bir etki yarattığını biliyoruz.³³ O kemerin yarattığı etkiyi canlandırmak istiyorsak gözümüzde, bunları olağanüstü büyük Moskova Kurtarıcı İsa Katedrali'yle karşılaştırmamız gerekiyor belki de. Duvarlar neredeyse kilisenin duvarları kadar yüksek görünür. Ama daha yakından incelendiğinde, çizilmiş sütunların ancak iki insan boyundan biraz daha yüksek olduğu anlaşılır, böylesine heybetli görünen bu bina gerçekten



Raffael, Ezekei'l'in Vizyonu, 1518, yağlıboya panel, 40 x 30 cm.
Palazzo Pitti, Floransa.

yapılacak olsa, çok ufak olacaktır. Burada sanatçının kullandığı yöntem yine benzer şekilde, olağanüstü basit bir yöntemdir. "İki farklı ufuk çizgisine doğru yönelen iki ayrı durma noktası kullanmıştır. Üstteki durma noktasından hareketle tabanın ve insan grubunun tümünün çizimi, buna karşılık alttakinden hareketle binanın tümü ve resmin üst kısmı yapılmıştır. Eğer insan figürleri tavandaki çizgilerle aynı kaçış noktasına sahip olsaydı, resmin derinliğinde bulunan insanların başları daha derine düşecek, daha önde duran insanlar onları kapatacak ve bu da şüphesiz resme zarar verecekti. Oysa tavandaki çizgilerin kaçış noktası sol elinde bir kitap tutan ve sağ eliyle yeri gösteren merkezi figürün (Aristoteles) sağ elindedir. Elini yukarı kaldırmış olan Platon'un sağ tarafındaki ilk figür olan Alexander'in başından bu noktaya bir çizgi çekersek, gruptaki son figürün ne kadar küçüldüğünü görmek hiç de zor olmayacaktır. Aynı şey, resmi izleyen kişiye göre sağ tarafta bulunan grup için de geçerlidir. Bu kusurlu perspektifi gizlemek için Raffael, hareket halindeki kişileri mekânın derinliğine yerleştirmiş, böylece ufuk çizgisine doğru ilerleyen taban çizgilerini gizlemiştir."³⁴

93

Raffael'in diğer resimleri arasında en azından "Ezekiel'in Vizyonu"na da değinebiliriz. Burada pek çok bakış noktası ve pek çok ufuk çizgisi vardır. Vizyon mekânı, dünyevi uzamla uyumlu değildir ve bu ikisini birbiriyle uyumlu hale getirmek imkânsızdır. Zira bu yapılacak olsa, *kerubi*'nin üzerindeki figür sıradan, üstelik bir de yerçekimi yasalarına aykırı olarak tuhaf bir biçimde resmin derinliğine doğru düşmeyen bir insan gibi görünecektir. Burada ve Raffael'in diğer birçok resminde, var olan iki ayrı dünyaya ve uzama uygun biçimde iki ilkeyle kurulan bir dengeye, aynı anda hem perspektife uygun hem de perspektife aykırı olma ilkelerinin oluşturduğu dengeye rastlıyoruz. Bunun sarsıcı olmaktan çok dokunaklı bir yanı vardır. Sanki karşımızda başka bir dünyaya sessizce bir perde açılıyormuş gibidir. Bizim dünyamızdan bir sahne, bir yanıl-

34. N. A. Rynin, *Natsçertateljnaya Geometria*, "Perspektiva", Petersburg, 1918, s. 72-73.



Tintoretto, Köleyi Özgür Bırakan Aziz Markus Mucizesi, 1548, yağlıboya, 415 x 541 cm.
Akademi Müzesi, Venedik.

sama değil de, her ne kadar *buraya* dek uzanmıyor olsa da, yabancı bir *gerçeklik* gözlerimizin önüne seriliyormuş gibi bir etki oluşur (Raffael, "Aziz Sixtus Madonnası"nda da bu türden bir mekân yapısına ve perdelerin açılmakta olduğuna işaret ediyor).

Bu açıdan bakıldığında "Ezekiel'in Vizyonu"ndakine tamamen karşıt bir tekniği Venedik Akademisi'ndeki bir başka resimde görüyoruz: Tintoretto'nun "Köleyi Özgür Bırakan Aziz Markus Mucizesi" adlı tablosunda. Aziz Markus'un tezahürü burada, diğer kişilerle aynı mekânda temsil edilmiştir. Tanrısal vizyon bir anda cisim kazanır ve bu mucizeye şahit olanların başına her an düşebilecekmiş gibi görünür (Ama tavana balmumundan küçük figürler asan ve bunu kısaltmaları tamamen doğalcı bir tavırla gösterebilmek için yapmış olan Tintoretto'nun natüralist yöntemlerini anımsamaktan alamıyor insan kendini). Çünkü söz ettiğimiz bu resimde tanrısal vizyon, tavana asılan balmumu bir dökümden pek farklı değildir; tıpkı Noel ağacına asılan melekler gibi. Farklı türden uzamları birbiriyle birleştirme denemesindeki sanatsal başarısızlıklar hakkında bu kadar konuşmak yeterli olacaktır.

Perspektifsel olan ve perspektifsel olmayan iki mekân düzenleme tarzının eşzamanlı kullanıldığına rastlamak mümkündür. Üstelik buna, özellikle de vizyonların ve olağanüstü tezahürlerin temsilinde hayli sık başvurulur. Her ne kadar çeşitli kısımları açısından düşünüldüğünde perspektife kayıtsız şartsız uygun oldukları söylenemese de Rembrandt'ın bazı çalışmaları da bu türdendir.

Bu yöntemin en karakteristik temsilcisi El Greco olarak tanınan Domenico Theotokopuli'dir. "II. Philipp'in Düşü", "Orgaz Kontu'nun Cenaze Töreni", "Kutsal Ruh'un İnişi", "Toledo'dan Manzara" veya diğer resimlerinin her biri en azından farklı iki –hatta daha çok– uzama bölünür ve bunlarda, tinsel gerçeklik uzamı duyuşal gerçeklik uzamından kesin olarak ayrılır. El Greco'nun resimlerine kendine özgü ikna gücünü kazandıran da budur.

Ama yalnızca mistik konuların perspektife aykırı davranmayı gerektirdiğini düşünmek de bir yanılgı olacaktır. Örne-



El Greco, Il. Philip'in Düşü, 1578-9, yağlıboya, 190 x 140 cm.
San Lorenzo Manastırı, El Escorial.

ğin Rubens'in "Flaman Manzarası"nı düşünelim. Bu resmin orta bölümü perspektife görece uygun düzenlenmiştir ve mekân gözlemciyi adeta içine çeker. Aynı zamanda resmin dış kısımları tersten perspektif kullanılarak çizilmiştir ve buradaki mekânlar izleyen bakışı kendinden uzaklaştırır. Sonuç olarak sıradan bir konuyu olağanüstü bir biçimde işleyen iki tane güçlü optik girdap oluşur.

İki farklı mekânsallık ilkesiyle kurulan denge, Michelangelo'nun "Aziz Paulus'un Din Değiştirmesi" isimli resminde de görülür. Aynı sanatçının "Son Hüküm" adlı resmi ise tamamen farklı bir mekânsallığa sahiptir. Freskte belli bir eğim olduğu gözlenir (Bir resimde bir nokta ne kadar yüksekse, gözlemcinin gözünden o kadar uzaktadır. Gözün doğasına uygun olarak figürler, perspektif kısaltmaları sayesinde giderek küçülüyormuş gibi görünecektir. Bilindiği üzere bu, alttaki figürlerin yukarıda olanları kapatmasından da anlaşılabilir). Figürlerin büyüklüklerine gelince; bu freskte yükseklik, yani gözlemciye olan uzaklık arttıkça figürlerin büyüklükleri de artar. Oysa bunlar tinsel uzamın özellikleridir. Bir şey ne kadar uzaktaysa o kadar büyük, ne kadar yakında bulunuyorsa o kadar küçüktür. Burada söz konusu olan, *tersten perspektiftir*. Freske dikkatle baktığımızda, freskin uzamıyla tamamen karşılaştırılamaz olduğumuzu hissetmeye başlarız. Biz bu uzam tarafından çekilmeyiz. Aksine tıpkı bir cıva denizinin bedenimizi iterek uzaklaştıracağı gibi, bu mekân da bizi iterek kendinden uzaklaştırır. Mekânı izleyebilecek durumda olsak bile, Kant'ın ve Öklid'in kavramlarıyla konuşursak, bu bize aşkın bir uzaydır. Michelangelo Barok dönemde yaşamış olsa da, kısmen geçmiş kısmen de gelecekteki bir Ortaçağ'da bulunuyordu. O hem çağdaşydı Leonardo'nun hem de kesinlikle değildi.



Michelangelo, Son Hüküm, 1537-41, fresk, 1370 x 1220 cm.
Sistina Şapeli, Vatikan.

Perspektif kurallarından sapmalarla ilk kez karşılaşan biri, perspektif bütünlüğünü bozan bu tür sapmaların sanatçının raslantısal olarak yaptığı hatalardan kaynaklanıyor olduğunu zannedebilir. Ancak sadece biraz daha dikkatli bakmamız bile, bu türden kusurların neredeyse *her* sanat eserinde olduğunu, üstelik bu eserlerin perspektife uygun olmayışının patolojik bir durum değil, temsili sanata içkin bir fizyoloji olduğunu görmemize yetecektir.

Burada kaçınılmaz olarak, temsili sanatın perspektifi değiştirmeden de yeterli sayılıp sayılamayacağını sormak gerekiyor. Zira temsili sanatın görevi bütünlüğü olan belli bir mekân-sallık, farklı, kendi içine kapalı bir dünya sunmaktır. Bu mekanik değil, içsel güçler sayesinde çerçevenin sınırları içinde tutulması gereken bir dünya olmalıdır. Buna karşılık, doğal uzamdan alınan bir kesit, –bir mekân parçası olarak– fotoğraf bile özüne uygun olarak kendi sınırlarının çerçevesinin ötesine taşmaktan başka bir şey yapamaz. Çünkü fotoğrafın kendisi mekânın bir *parçası*, bütünün mekanik olarak ayrılmış kısımlarından biridir. Dolayısıyla sanatçının yerine getirmesi gereken birincil ödev, malzeme olarak ayırdığı bir mekân kesitini kendi içine kapalı bir bütüne dönüştürmektir. Ancak bu, Kantçı anlamda bütünsel bir deneyime işaret eden perspektifsel bağıntısallığı ortadan kaldırmak anlamına gelir ki bu aynı zamanda bir deneyimden diğer deneyime geçiş sağlamaktadır ve yalnızca kendine gönderme yapan bir alanın imkânsızlığından feragat etme zorunluluğunu beraberinde getirir. Öyleyse yaşanan deneyimde perspektif diye bir şey genel olarak var mıdır, sorusu başka bir sorudur ve burada yanıtlanmayacaktır. Ama perspektifin yaşanan deneyimde var olduğu kabul edildiği anda, kullanım alanı da açıkça belirlenmiş olur ve resim sanatı biraz olsun farklı amaçlara hizmet etmeye başladığı ve içinde hiçbir hakikatin olmadığı duyusal deneyimi sürdürür görünen yanılsamalara, "yanılsamacı imgelere" tutsak düştüğü anda bu türden bir kullanım tarzı resmin özüne temelden aykırı hale gelir.



Veronese, Kana'da Düğün, 1563, yağlıboya, 666 x 990 cm.
Louvre Müzesi, Paris.

Bunları söyledikten sonra Paolo Veronese'in "Levi'nin Evinde Şölen"inde iki bakış noktası ve iki ufuk çizgisi bulduğumuzda artık şaşkınlığa düşmüyoruz. Horace Vernet'nin "Smahla Abd-el Kader'in Fethi"nde bir ufuk çizgisi boyunca pek çok bakış noktası bulmak, hatta Schwanenfeldt'in manzara resimlerinde perspektife aykırı pek çok özellik olduğunu görmek ve bunlara Rubens'in resimlerinden birinde ya da daha pek çok resimde rastlamak da şaşırtmıyor. Akıllıca hazırlanmış perspektif kitaplarında niçin perspektif bütünlüğünün insanın (belli ki yine perspektif bütünlüğünü savunanların) gözüne batmayacak şekilde nasıl bozulabileceğine dair önerilerde bulunulduğunu ve hangi durumlarda bu türden bir "yasa ya aykırı olma" durumunun kaçınılmaz olduğunun söylendiğini de anlayabiliyoruz.³⁵ Ayrıca resim düzlemine dikey doğrultuda ilerleyen çizgilerin kaçış noktalarının, örneğin bir doğrunun eğrileştirilerek eliptik hale getirilmesi yoluyla, yay şeklinde bir çizgi üzerine yerleştirilmesi de önerilmektedir.³⁶ Görüldüğü üzere, hakiki ve doğru sanatın gerektirdiği ödevlere uzak olan sanatçıların kendileri de perspektif bütünlüğünü söz edildiği şekliyle çok uzun zamandan beri bozuyordu zaten; Paulo Veronese'in Louvre'daki resmi "Kana'da Düğün"de yaptığı gibi örneğin. Uzmanlar bu resimde *yedi* bakış noktasının ve *beş* ufuk çizgisinin bulunduğunu ortaya çıkarmıştır.³⁷ Bousset bu resmin mimarisinin düzeltilmiş bir taslağını yapmaya çalışmış, yani katı bir perspektif tekniği uygulamak istemiş, ve yaptığı bu taslağın resmin orijinaliyle aslında aynı düzene sahip olduğunu ve en az onun kadar güzel olduğunu keşfetmiştir.³⁸ Kolaylıkla "düzeltilebilir" düşüncesiyle birinci sınıf sanat eserlerine karşı alınan bu tavır ne kadar tuhaf! Kendi estetik tavrını sorgulaması ve bunu tarihi değeri olan gerçek sanat eserlerini ölçüt olarak değerlendirmesi daha doğru

35. N. A. Rynin, *a.g.e.* s. 70-82, 89; Guido Schreiber, *a.g.e.*, s. 57.

36. N. A. Rynin, *a.g.e.*, s. 75, çizim 144.

37. Friedrich Schilling, *Über die Anwendung der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie*, Leipzig/Berlin 1904, s. 152 vd.; N. A. Rynin, *a.g.e.*

38. F. Schilling, *a.g.e.*, s. 153, dipnot 1.



Dürer, Dört Aziz, 1526, yağlıboya ikili panel, her panel 215 x 76 mm. ebatta,
Alte Pinakothek, Münih.

olmaz mıydı aslında? Perspektifin kullanılmadığı bir resme perspektif kurallarını katı bir biçimde uygulamanın aslında resmin güzelliğini genel olarak bozmuyor olması, sonuçta perspektifin varlığının da yokluğu gibi perspektif taraftarlarının inandığı kadar önemli olmadığı anlamına gelmiyor mu?

Şu örneği anımsayalım sözgelimi; Albrecht Dürer 1506 yılının sonlarında "Gizli Perspektif Sanatı"nı keşfetmek üzere Floransa'dan Bolonya'ya gitmiştir. Ama perspektifin gizemleri kışkanç bir tavırla ondan gizlenmiş ve Dürer Bolonyalıların fazla konuşkan olmadığına ikna olduktan ve sonuçta pek az şey öğrenebildikten sonra geri dönmek zorunda kalmıştır. Ardından aynı yöntem üzerinde kendi başına çalışmaya ve bunun hakkında bir risale yazmaya başlamıştır (ama bu bile onun "perspektifsel günahlar" işlemesine engel olmamıştır).

Dürer'in eserini bir bütün olarak incelemeyen onun tek bir eserini ele alan Franz Kugler, yaptığı çözümlemede (Dürer uzmanlarından biri bu çözümlemenin söz konusu eseri en kutsuz ve en uygun biçimde açıklayan çözümleme olduğunu söylemiştir³⁹) şöyle söylüyor: "Bu türden bir eseri tamamlamış bir sanatçı artık dünyadan ayrılabilir, çünkü sanatta amacına ulaşmıştır: bu eser sayesinde o, sanat tarihinde övgüler almayı hak eden en büyük ustaların arasına tartışmasız olarak katılmıştır."⁴⁰ Burada sözü edilen, "Ölçüm Usullerine İlişkin Öğütler" ortaya çıktıktan sonra, Dürer'in 1528'deki ölümünden yaklaşık iki yıl önce, yani 1526'da yaptığı ünlü iki paneli "Dört Aziz"dir.

Bu resimde arkada duran iki figürün başı önde duranlarınkinden daha *büyüktür*; öte yandan figürlerin kendisi bu düzlem üzerine yerleştirilmemiş olsa da, Yunan rölyeflerine özgü temel resim düzlemi korunmuştur. Bir sanat tarihçisinin haklı olarak belirttiği gibi, arkada yer alan nesneler ötekilerden daha büyük yapılmış olduğu için burada "tersten perspektif" denilen teknikle karşı karşıya olduğumuz açıktır.⁴¹

39. Mironov, *Al'brecht Djurer*, s. 347.

40. Franz Kugler, *Rukovodstvo k istoriy şčivopisij so vremeni Konstantina Velikogo* (Sanat Tarihi Elkitabı), 3. basım, Moskova 1874, s. 584.

"Dört Aziz"deki tersten perspektifin gözden kaçmış küçük bir hata olmadığı, aksine tüm rasyonel kuramları, bütününde kesin bir yanılmacılığı talep eden kendi kuramlarını bile sezgisel olarak kenara bırakan bir dehanın yürekli bir çabasının ifadesi olduğu kendiliğinden anlaşılıyor. Buna bağlı olarak, onun gölge tekniğine ilişkin şu sözlerle başlayan kısa ifadesinden daha açık bir anlatım olabilir mi?: "Eğer bir resmi, gözü bile yanıltacak denli etkileyici bir biçimde yapmak istiyorsan....!"⁴² Böyleydi işte onun yanılmacı kuramı, öte yandan yarattığı eser kesinlikle yanılmacı özellikler taşımıyordu. Ancak kuram ve uygulama arasındaki bu çelişki (ki bu çelişki iki çağ arasındaki geçiş döneminde yaşayan insanların ayırt edici özelliği idi), düşünce tarzı yeni bir biçim kazanmaya başlamışken, Dürer'in Ortaçağ tarzına ve Ortaçağ ruhuna eğilim duyduğunu açığa vuruyordu.

41. A. A. Sidorov, "'Tschsetyre apostola' Albrechta Dürera i svjasanye s nimi spomye voprosi", Petersburg, 1915, (Albrecht Dürer'in "Dört Havari"si ve Bununla İlgili Tartışma Konuları), *Sapisok Klassitsçeskogo Otdelenija Imperatorskogo Russkogo Archeologitsçeskogo Obsçestva* içinde, s. 15.

42. Dürer'in bir elyazması (British Museum); sanatçının gelecekteki yayınları için yazdığı taslaklardan birindedir. Önce A. von Zahn tarafından 1868'de, ardından W. M. Conwey tarafından 1889'da, son olarak da K. Lange ve F. Fuchs tarafından yayımlanmıştır; *Dürers schriftlicher Nachlass aufgrund der Original Handschriften und teilweise neu entdeckter alter Abschriften*, Halle 1893, s. 326.

Hangi açıdan ele alırsak alalım, perspektif kuramcılarının kendileri bile temsildeki "perspektif bütünlüğünü" ne gerekli buluyor ne de bunu gerçekten gözetiyordu. Tüm bunların ardından dünyanın perspektifle yapılan temsilinin "doğal bir niteliğe" sahip olduğundan söz etmek hâlâ nasıl mümkün olabilir? Üstelik bu nasıl bir doğallıktır ki, insan öğrendiği kurallar karşısında hata yapmamak için bütün gücünü ve bütün dikkatini vererek bu doğallığı sürekli gözlemlemesi gerekmektedir? Bu kurallar, doğal bir dünya algılayışına karşı kuramsal kavramlar adı altında düzenlenen gizli bir planı, bir komployu, hümanist bir dünya görüşüne uygun bir biçimde izlenmesi *zorunlu olan* kurmaca bir dünya imgesini anımsatmıyor mu? Ve bu dünya imgesi tersine insan gözünün –gözü ehlileştirmeye yönelik bütün çabaların katkısını saymazsak– *asla göremeyeceği* bir dünya imgesi değil midir? Az önce tamamlamış olduğu geometrik konstrüksiyondan hızla ayrılıp gerçekten algıladığı şeye yöneldiğinde sanatçı bu biçimde görmediğini kendiliğinden itiraf etmez mi?

Perspektifin kullanıldığı çizimlerin kolayca anlaşılacak bir şey olmadığı (aksine bunun sadece pek çok zor sanatsal koşulun ürünü olduğu), Albrecht Dürer'in kendi konstrüksiyonlarında, onun "Ölçüm Usullerine İlişkin Öğütler"indeki olağanüstü güzel ahşap baskılarında şaşırtıcı bir biçimde görülebiliyor. Bunlar kendi içine kapalı ve yoğun mekânlarıyla birlikte ne kadar güzel olursa olsun, ortaya koydukları öğretilerin içeriği sanatsal olmaktan hayli uzaktır.

Bu konstrüksiyonların amacı, çizim yapacak en beceriksiz kişiye bile herhangi bir nesneyi yeniden aktarabilme olanağını kazandırabilmektir; ama bunu salt mekanik tarzda yapmayı olanaklı kılarlar, yani herhangi bir görsel sentez yapmadan, hatta kimi zaman gözlere bile *gerek kalmadan*! Dürer tüm samimiyetiyle hiçbir dolambaçlı yola sapmadan, doğrudan doğruya kendi yaptığı konstrüksiyonlarıyla, perspektifin kesinlikle görmekle ilgili olmadığını kanıtlıyor.



Albrecht Dürer, Oturmuş birini çizen adam, 13 x 14.8 cm.,
İlk basım: 1525, Hieronymus Andreae, Nuremberg.



Albrecht Dürer, Uzanmış bir kadını çizen adam, 7.6 x 10.6 cm.,
İlk basım: 1525, Hieronymus Andreae, Nuremberg.

Bu konstrüksiyonlardan biri şöyle görünüyor: Uzun, dikdörtgen biçimindeki bir masanın kenarına, yine dikdörtgen biçiminde, camlı bir çerçeve, masanın yüzeyine dik duracak şekilde yerleştirilmiştir. Masanın karşı taraftaki kısa kenarı boyunca dört köşeli bir ağaç kütüğü çerçeveye paralel olacak şekilde sabitlenmiştir; kütüğün ortası oyuktur ve burada uzun bir vida vardır. Bu vidanın yardımıyla, masanın yüzeyine dik olarak duran bir çubuğu hareket ettirmek mümkündür. Ve bu çubukla birlikte, yine aynı çubuğa tutturulmuş ve dişliler sayesinde farklı yüksekliklerde sabitlenebilen bir tahta parçası da hareket eder. Tahta parçasının üst ucunda, minik bir açıklığı olan küçük bir levha vardır. Olay basit ve açıktır: Bu mekanizmayla, levhadaki açıklıktan camın üzerine düşürülecek bir perspektif projeksiyonun modeli (şu çok iyi bildiğimiz projeksiyon modeli) yapılmıştır. Bu açıklıktan bakıldığında camın üzerine istenilen nesnenin projeksiyonunu yapmak mümkün olacaktır.

Bir başka konstrüksiyonda özel bir ayaklık yardımıyla bakış noktası sabit olarak belirlenir. Buna karşılık projeksiyon düzlemine bir ızgara yerleştirilir; bu ızgara, iplerin birbiriyle dik açı oluşturacak şekilde örülmesiyle yapılmıştır. Çizim, ayaklık ve masaya dik duran ızgara arasında sabitlenmiş ve dikdörtgenlerle döşenmiş bir sayfaya yapılıdır. Şimdi dörtgenlerin yardımıyla projeksiyon noktalarının koordinatları belirlendiğinde, çizimin yapıldığı sayfa üzerinde de bunlara karşılık düşen noktalar bulunacaktır.

Dürer'in üçüncü konstrüksiyonunun ise görme ediminin kendisiyle hiçbir ilgisi yoktur artık. Burada projeksiyonun merkezi (yapay olarak hareketsiz kılınmış da olsa) gözden değil, duvardaki herhangi bir noktadan çıkarak belirlenir. Duvardaki bu noktaya ucuna uzun bir sicim bağlanmış bir halka tutturulmuştur. Halkaya bağlı sicim yaklaşık olarak, masaya dikey biçimde yerleştirilmiş cam çerçeveye kadar uzanmaktadır. Sicim çekilerek gerilir ve buna iki ucu açık, silindirik şeklinde bir boru bağlanır; bu boru, "görüş çizgisi"ni ipin sabitlendiği noktadan projeksiyonu yapılacak olan nesnedeki noktaya yönlendirecektir. Bu aşamadan sonra söz konusu projek-



Albrecht Dürer, Sürahi çizen adam, 7.6 x 21.2 cm.,
İlk basım: 1525, Hieronymus Andreae, Nuremberg.



Albrecht Dürer, Lut çizen adam, 13 x 18.2 cm.,
İlk basım: 1525, Hieronymus Andreae, Nuremberg.

siyon noktasını camın üzerine işaretlemek hiç de zor olmayacaktır. Dolayısıyla çizimi yapan kişi temsil edilen nesnenin çeşitli noktalarını hedef alarak, camın üzerine nesnenin projeksiyonunu yukarıda tarif edildiği şekilde yapabilir. Ancak bunu bakış açısından ya da sabit bir duruş noktasından değil, yukarıda tarif edilen duvardaki noktadan yapar; görme edimi burada yalnızca yardımcı bir işlev yerine getirmektedir.

Dördüncü ve sonuncu çizim konstrüksiyonunda görme ediminden *tümüyle* vazgeçilebilir, çünkü burada sadece dokunma duyusu yeterli olacaktır. Bu konstrüksiyonun yapısı şöyledir: İçinde herhangi bir nesnenin çizileceği odanın duvarına, geniş bir halkası olan uzun bir iğne çakılmıştır. Halkanın içinden uzun, sağlam bir sicim geçirilir ve bu sicimin ucuna küçük bir ağırlık bağlanır. Duvarın karşısında yine üzerine dikey olarak yerleştirilmiş çerçevesiyle birlikte bir masa durmaktadır. Çerçevenin dış yüzeyine açılıp kapanabilir bir tür menteşeli kapak sabitlenmiştir. Çerçeve boşluğuna ise birbirini dikey olarak kesen ipler gerilmiştir. Çizimi yapılacak nesne masanın üzerine, çerçevenin karşısına konur. Ardından da sicim çerçevenin içinden geçirilerek ucuna bir iğne bağlanır. Konstrüksiyon bu kadardır.

Bu mekanizma şu şekilde işler: Konstrüksiyona yardım edecek bir kişi iğneyi elinde tutar; bu kişi uzun sicimi istenildiğinde gergin hale gelecek şekilde çekecek ve iğnenin ucuyla, temsil edilecek nesnenin tüm önemli noktalarına dokunacaktır. Bunun üzerine "sanatçı" da çerçevenin iplerini uzun sicimle birleşinceye kadar kaydıracak ve ardından balmumuyla bu kesişim noktasını işaretleyecektir. Son olarak da yardım eden kişi sicimi tekrar gevşetecek ve "sanatçı" menteşeli kapığı kapatarak kapağın üzerine iplerin kesiştiği yeri işaretleyecektir. Bu yeterince çok nokta için tekrarlandığında tarif edilen kapağın üzerinde, gerekli projeksiyonun en önemli noktaları işaretlenebilecektir.

Dünyanın perspektifle yapılan temsiline kesinlikle doğal algı biçimi olmadığı konusunda bu konstrüksiyonlardan başka kanıt ortaya koymaya gerek var mı? Gözler ve ellerin, perspektife alışabilmeleri için beş yüz yıldan daha uzun süre-

ye yayılmış bir sosyal eğitimden geçmesi gerekmiştir; yine de –tıpkı yetişkinlerde olduğu gibi– düzenli alıştırma dersleri almadıkları sürece çocukların ne elleri ne de gözleri perspektif kurallarına boyun eğebilir; çizim yaparken perspektif bütünlüğünün kuralları akıllarına bile gelmez. Özel eğitim almış insanlar bile, yardımcı geometrik çizimler olmadığında ve görme yetilerine, gözlerinin vicdanına güvenmek zorunda kaldıklarında çok büyük hatalar yaparlar. Ve sonuçta bütün bu sanatçılar perspektife mutlak olarak bağımlı olma zorunluluğuna başkaldırılarını dile getirirler.

Beş yüz yıllık bir tarih boyunca başarısızlığa uğramış bu deneyimin ardından şunu itiraf etmekten başka çaremiz yokmuş gibi görünüyor: *Dünyanın perspektifle oluşturulmuş imgesi bir algı durumu değil, olabildiğince güçlü ve fazlasıyla soyut düşüncelerin taleplerinin bir sonucudur.*

Ruhsal-fizyolojik nedenleri düşünecek olursak, sanatçının, dünyayı perspektif şeması içinde temsil etmek için hem *hiçbir nedeni* yoktur, hem de, eğer doğal algısına sadık kalmak istiyorsa bunu yapmaması gerekir.

KURAMSAL TEMELLER

XIII

Şu ana kadar yaptığımız açıklamalarda pek çok tarihsel olgu birbiriyle karşılaştırıldı. Her ne kadar temsili sanatta mekân çözümlemesiyle bağlantılı olarak ortaya çıkan benzer sorunların bir başka araştırmada incelenmesi gerekiyorsa da, şimdi artık sonuç çıkarma ve sorunun kendisine dönme zamanı gelmiş gibi görünüyor.

Hem resim tarihçileri hem de temsili sanat kuramcıları kendilerini dinleyenleri, merkezi perspektifin *tek doğru* olduğuna, sadece *tek bir* doğru algı biçiminin varlığına, onun da perspektifsel olduğuna, çünkü doğal algının zaten perspektifle özdeş olduğuna ikna etmeye uğraşmaktadır ya da en azından eskiden bunun için uğraşıyorlardı. Bu varsayımlara uygun olarak perspektif bütünlüğünden sapmalar da hakiki algıya ihanet, gerçekliğin bozulması olarak değerlendirilerek küçümsendi. Bu türden sapmalar, sanatçının çizim konusundaki beceriksizliği ve çizimdeki süsleme ve dekoratif öğelerin fazlaca vurgulanması, sonuç olarak da kompozisyon sorunlarındaki belirsizlikler olarak açıklandı. İster bu şekilde olsun ister başka şekilde, doğrusal perspektifle oluşturulan bütünlükten sapmaların, yukarıda söz edilen değerlendirmeler doğrultusunda salt bir irrealizmi açığa vurduğu düşünülüyordu.

Oysa hem *gerçeklik* sözcüğü hem de bu sözcüğün anlamı, bunu müttefikleri olarak gören ya da düşman haline getiren o veya bu dünya görüşünün taraftarlarınca önemsiz bulunabilse de, son derece önemli gibi görünüyor. Her ne kadar taviz vermenin kaçınılmaz olduğu açıkça ortadaysa da, bunu yapmadan önce, bu konuda epey düşünmek gerektiği açıktır. Aynı

durum, yine aynı şekilde pek çok görece anlamla yüklü *doğal* sözcüğü için de geçerlidir. Kim *kendisine ait olanın* gerçekçi ve doğal olduğunu, yani katışıksız bir gerçekliğin kendisinden kaynaklandığını düşünmekten hoşlanmaz ki? Rönesansa özgü resim anlayışının taraftarları, Platonizm'den ve onun Ortaçağlı varislerinden çaldıkları ve böylesine güven duydukları bu kavramlara sıkıca tutunuyorlar.

Ancak bu durum, bizim dili kötüye kullanan şu veya bu kişiye serbestlik tanımamıza neden olmamalı. Gerçeklik ve doğallık şeylerin kendisinde gösterilmeli ve bunlara ilişkin boş iddialarda bulunulmamalı. Bu durumda bizim görevimiz, bu kategorileri meşru takipçilerine yeniden bahşetmek olacaktır.

Daha önce de değindiğimiz gibi, "doğal", yani perspektife uygun çizmeyi veya resim yapabilmeyi istiyorsak, bunun *eğitimi almak* kaçınılmazdır. Bu, bütün halklar ve kültürler için geçerliydi, aynı şekilde her zaman tek tek insanlar için de geçerlidir. Bir çocuk doğrusal perspektife uygun resim yapmaz. Belirli şablonlara göre bir eğitim almadığı sürece, eline ilk kez kalem alan bir yetişkin de resmini perspektif kullanarak yapmaz. Hatta bu şablonları öğrenmiş ve bunun üzerinde çok çalışmış biri bile, o eski günahların tuzağına düşebilecektir. Daha açık bir ifadeyle, samimiyet ve doğrudanlık perspektif bütünlüğünün katı kullanım kurallarına her zaman her yerde üstün gelecektir. Her ne kadar perspektif projeksiyon öyle gerektiriyor olsa da,⁴³ örneğin bir kürenin çevre çizgisini kimse bir elips şeklinde çizmeyecek ya da resim düzlemine paralel kolonların resmini giderek genişleyen sütunlar biçiminde yapmayacaktır.

Üstelik büyük sanatçıların kendileri de yeterince sıkça perspektif hataları yapmakla suçlanmıyor mu? Özellikle de zor kompozisyonlara sahip çizimlerde bu türden kusurlar olduğunu görmek her zaman mümkün. Aslına bakılırsa bunlardan ancak, üzerinde yardımcı çizgilerin olduğu bir teknik çi-

43. N. A. Rynin, *a.g.e.*, "Perspektiva", s. 75-78 ve "Metodi isobrasçeniya", s. 113-17.

zim kâğıdı resmin altına konulduğunda kaçınılabilirdi. O zaman çizimi yapan kişi dış dünyada veya kendi içinde –hayali, ama aynı zamanda somut ve soyut olarak düşünülmemiş biçimler– gördüğünü değil, geometrik konstrüksiyon ölçümleri neyi gerektiriyorsa onu çizecekti. Üstelik bu türden ölçümler aslında çok sınırlı ve *tek* doğru olarak kabul edilen bir geometri bilgisine dayanır. Sözü edilen geometriye uygun biçimde gözlerini ve dünya görüşlerini yıllarca eğitmiş olan kişilerin bile geometrik-çizimsel destekler almadan beceremedikleri temsil yöntemlerine *doğal* denebilir mi? Ve perspektif hataları bir sanatçının zayıflığından çok onun, sosyal etkileşimlerin karmaşıklığını kırabilecek kadar güçlü ve özgün bir algıya sahip olduğunu göstermiyor mu aslında? Perspektif eğitimi ehlileştirmeden başka bir şey değildir! İyi niyetli bir acemi ilk çizimlerinde doğrusal perspektif kurallarını gözetmeye başladığında bile bu, onun perspektifin anlamını anladığı, yani somut olarak ifade edecek olursak, perspektif gerekliklerinin taşıdığı sanatsal-temsili anlamı kavradığı sonucunu doğurmayacaktır yine de. Çocukluk dönemlerini anımsayarak, doğrusal perspektifle yapılmış çizimlerin kendilerine o dönemde ne kadar anlaşılmaz geldiğini düşünenlerin sayısı hiç de az değildir. Perspektifi zorlayıcı bir uzlaşım, bir *usus tyrannis** olarak anımsamaktadırlar; itaat edilmesinin nedeni perspektifin doğruluk gücü değil, herkesin böyle yapıyor olmasıdır.

113

Anlaşılmaz, saçma bir uzlaşım gibi görünür perspektif bir çocuğun kavrayış biçimi açısından. "Bir resme perspektifini keşfetmek için bakmaktan keyif alıyor gibi görünüyorlar," diye yazıyor Ernst Mach. "Üstelik insanlığın bu eğlenceye alışabilmesi için binlerce yıl geçmesi gerekmiştir. Bilindiği üzere kimileri de eğitimle bunu öğrenebilmişlerdir. Çok iyi anımsıyorum," diye devam ediyor Ernst Mach, "aşağı yukarı üç yaşlarındaydım, perspektifin kullanıldığı bütün resimler bana,

* Bu ifadenin ("gelenek, alışkanlık bir tirandır") kaynağı tam olarak bilinmiyor. Horatius'ta buna yakın anlamlı bir ifade vardır (*De arte poetica*, 71).

bunlarda temsil edilen nesneyi çirkinleştiriyor, bozuyor gibi görünüyordu. Ressamın masanın bir tarafını bu kadar geniş çizerken diğer tarafını niçin böylesine dar çizdiğini kavrayamıyordum. Gözüm gerekli ölçümleri benim yardımım olmadan zaten yapabildiği için, gerçek bir masanın en yakın olan tarafı, karşımda duran diğer tarafıyla aynı genişliğe sahipmiş gibi görünüyordu bana. Bir masanın düzlem üzerine yapılan çiziminin renklerle bezenmiş bir yüzey olarak değil de, masayla özdeş ve sanki derinlere doğru devam ediyormuş gibi düşünülmesi – işte bu benim hiç anlayamadığım bir eğlenceydi. Diğer bütün halkların da bunu anlamadığını düşünmek beni avutuyordu."⁴⁴ Bana öyle geliyor ki, gerçek bir pozitivistin böyle bir sonuca varması onun "mistik" bir tarafı tuttuğu konusunda hiç şüphe bırakmıyor.

Bir nesnenin resminin, nesnenin kendisi değil de, bir kopması olduğu ve dünyadan alınan bir kesiti ikiye katlamak yerine, orijinale onun simgesi olarak *gönderme yaptığı* bu yolla açığa çıkıyor. Bu durumda natüralizm, yüzeysel bir hakikat sevdası anlamında salt bir gerçeklik taklidinden, tüm şeylerin bir ikincisinin üretilmesinden farklı bir şey. Âşık bir köpek, bir köpek resmine ne kadar az ihtiyaç duyuyorsa (Goethe), natüralizm de yaşamı o denli az gereksiniyor, dahası imkânsız olan bir hayalet benziyor. Perspektife özgü *hakikilik* –bu var olabildiği ve genel olarak hakikatle bir bağıntısı olabildiği kadarıyla– asla dışsal bir özdeşlikten değil, aksine simgesel olduğu için "doğal olan"dan sapmaktan, içsel anlamından kaynaklanır. Üstelik bir masanın birbirine paralel olan kenarlarının ilerleyerek birleşen çizgilerle veya dik köşelerin dar ve geniş açılarla, aynı kesitlerin ve bunların kenarlarının farklı büyüklüklerde çizildiği hemen ortaya çıkıyorsa, bu masa ile onun perspektif kullanılarak yapılan temsili arasında ne tür bir özdeşlikten söz edilebilir ki?

Temsil her zaman bir göstergedir ve aslında ister perspektifle yapılmış olsun ister olmasın, her türlü temsil böyledir.

44. Ernst Mach, *Dlyd tsçego tsçeloveka dva glasa – Populyarno-natsçnie otsçerki*, "Obrasovanie" içinde, 1909, s. 64.

Nasıl düzenlenmiş olurlarsa olsunlar, temsili sanat eserleri simgesel olup olmayışları veya güya natüralist olmalarıyla değil, natüralist *olmamalarıyla*, şeylerin *farklı* yönlerinin, *farklı* dünya görüşlerinin ve *farklı* sentez düzlemlerinin simgeleri olmalarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Farklılıkları simgesel düzlemde ortaya çıkar. Bazıları daha kusursuz, bazıları daha az kusursuzdur. Bazıları daha az, diğerleri ise daha çok genel insanlığa özgüdür. Ama doğaları gereği tümü simgeseldir. Ka-ba natüralizmin inandığı gibi temsillerin *perspektifliği* asla şeylerin bir özelliği değil, aksine sadece simgesel ifade gücünü gösteren bir yöntem, sanatsal değeri farklı bir değerlendirmenin konusu olan pek çok olası simgesel tarzdan biridir. Tam da bu nedenle, hakikiliğinden, patentli bir "realizm" iddiasından söz etmek anlamsızdır.

Sonuç olarak eğer (ister doğrusal olsun, ister tersten, ister tek ya da çok merkezli) perspektif sorunlarını araştırmak istiyorsak, öne sürülmüş tüm bu nedenlerden ötürü her zaman resmin ve diğer temsili sanatların *simgesel* ödevlerinden hareket edilmeli ve diğer çizim yöntemleri arasında perspektifin nerede konumlandığı, tam olarak neyi temsil ettiği ve hangi tinsel değerlere uzandığı bu yolla açıklanmalıdır. Zira perspektifin görevi diğer sanatsal araçlara benzer şekilde, zaten bilinen, dikkatleri gerçekliğe çekmeye yönelik *tinsel* bir itici güç olabilir sadece. Diğer bir deyişle, eğer herhangi bir değeri olduğunu kabul ediyorsak perspektif de bir *dil* ve gerçekliğin tanığı olmak zorundadır, bu gereklidir.

Peki resim sanatının simgesel ödevleri yine resim sanatının *geometrik* temelleriyle nasıl bir ilişki içindedir? Zira resim sanatı da diğer temsili sanatlar gibi uzamsal biçimler ve uzamsal simgelerle ilgili olduğu sürece geometriyle zorunlu bir bağımlılık ilişkisi içindedir. Öyleyse buradaki asıl sorun, doğrusal perspektife ilişkin olarak basit bir tasım yardımıyla şunların söylenip söylenemeyeceği değildir yine:

büyük öncül

Eğer geometri güvenilir ve hakiki ise,
o zaman doğrusal perspektif tartışmasıdır

küçük öncül
Geometri hakiki ve güvenilirdir
çıkarmı sonucu
Sonuç olarak doğrusal perspektif tartışmasızdır

Öte yandan her iki varsayım için de milyonlarca itirazın yapılması mümkündür! Eğer bu kuralların, temsilde kullanılan şu veya bu yöntemin ya da aracın içsel bağlantısının veya kullanım sınırlarının sağlam bir temel kazanmasını ya da en azından belli bir bağlama yerleşmesini istiyorsak, perspektifin kullanım sınırlarını ve etkilerini açıklayabilmek için resmin geometrik temellerini kesin olarak belirlemek gerekmiyor mu?

Daha derin bir incelemeyi daha özel bir kitaba ertelememiz gerekiyor olsa da, resmin geometrik temellerine ilişkin olarak şunları *şimdi* söyleyebiliriz: Resim sanatında ve buna ilişkin düzenlemelerde –ister ahşap olsun, ister bir duvar, ister bir kâğıt, vb.–, *bir düzlem üzerindeki belli bir kesit* söz konusudur ve buna ek olarak da renkler, yani söz konusu dış yüzeylerdeki farklı noktalara farklı türde bir renklilik kazandırma olasılığı vardır. Renklilik denildiğinde duysal bir *anlam* düşünülmemeli, soyut olarak anlaşılmalıdır. Örneğin bir gravürdeki baskı mürekkebini siyah renk olarak değil, gravür ustasının enerjisinin ya da orada olmayışının bir *göstergesi* olarak algılamamız gerekir. Ruhsal-fizyolojik olarak, yani estetik algı *temelinde* düşündüğümüzde, bu bir *renktir*. Kolayca kavrayabilmek için sadece bir rengin, siyah ya da kurşuni rengin olduğu varsayabiliriz. Bu durumda ressamın görevi, bu düzlem üzerinde o rengi kullanarak kendisi tarafından algılanan ya da algılanmış gibi görünen bir gerçekliği resmetmektir.

Peki geometri açısından düşünüldüğünde bir *gerçekliği temsil etmek* ne demektir?

Bunun anlamı, algılanan bir uzamdaki noktaları herhangi farklı bir uzamın noktalarıyla, buradaki durumda bir düzlemin noktalarıyla örtüştürmektir. Ancak gerçeklik en azından üç boyutludur, üstelik buna zaman da dördüncü boyut olarak eklenir (bu boyut olmadan sanat da var olamazdı); bir düzlemin-

se sadece iki boyutu vardır. Bu durumda böyle bir eşleme yapmak genel olarak mümkün müdür? Dört boyutlu, ya da basit olsun diye şöyle söyleyelim, üç boyutlu bir gerçekliği iki boyutlu bir düzlem üzerinde temsil etmek genel olarak mümkün müdür? Bu sonuncusundaki noktalar birincisi açısından ele alındığında yeterli olur mu? Ya da matematiksel olarak konuşsak: Üç boyutlu gerçeklik kümesi iki boyutlu olanla karşılaştırılabilir midir? Bunun aklımızda kendiliğinden beliren doğal yanıtı şudur: "Elbette ki karşılaştırılamaz."

"Elbette ki karşılaştırılamazdır, çünkü üç boyutlu bir ilk-örmekte sonsuz sayıda iki boyutlu kesit vardır ve buna ek olarak ilkörneğin noktalar kümesi de her bir kesitin noktalar kümesinden sonsuz kez daha büyüktür." Ancak kümeler kuramı çerçevesinde ele alındığında sorunun ilk bakışta görüldüğü kadar kolay yanıtlanamayacağı ortaya çıkıyor. Üstelik verilen ve ilk bakışta tutarlıymış gibi görünen yanıtın da doğru olarak kabul edilemeyeceği hemen anlaşılıyor. Kesin olarak ifade edersek: Üç, hatta daha çok boyutlu bir ilkörneğin kapsamı, herhangi bir iki ya da üç boyutlu resmin kapsamıyla tam olarak aynıdır. Dolayısıyla dört ya da üç boyutlu bir gerçekliği bir düzlem üzerinde temsil etmek mümkündür. Dahası bu sadece bir düzlem üzerinde değil, herhangi bir doğru ya da eğri çizginin kesiti üzerinde de yapılabilir. Bu şekilde ister aritmetik, ister analitik, ister geometrik, sonsuz sayıda eşleme yapılarak suretler oluşturulabilir. Bunlardan birincisine örnek olarak Georg Cantor'un*, diğerlerine ise Peano'nun ya da Hilbert'in eğrileri gösterilebilir.⁴⁵

Bu araştırmanın özünü şaşırtıcı sonuçlarıyla birlikte mümkün olduğunca basit bir biçimde ortaya koyabilmek için

* Cantor, Georg (1842-1918): St. Petersburg'da doğmuş bir matematikçidir. "Grundlagen einer Mannigfaltigkeitslehre" (1883) başlıklı çalışmasıyla modern kümeler kuramının kurucusu ve 20. yüzyıl felsefe ve bilgi kuramının yol göstericisi olmuştur. (ç.n.)

45. Kümeler kuramına ilişkin olarak burada kullanılan kavramların açıklamaları –küme, eşleşim, kuvvet, upuygunluk, benzerlik ya da özdeşlik– Florenski, "O simvolaç beskonetsçnosti" (Sonsuzluk Simgeleri Üzerine), *Novy Puty* içinde, 1904/XI, s. 173-235.

kendimizi sadece belli bir durumla, 1:1 ölçülerindeki bir karenin kendi kenarlarından birinin üzerine yapılacak temsiliyle sınırlayalım. Diğer bütün durumlar bu paradigmaya uygun olarak incelenebilir. Georg Cantor analitik bir yöntem geliştirdi ve bu yöntem yardımıyla karenin her bir noktası ile bir kenarının her bir noktası arasında bire bir eşleme yapmak mümkündür. Bunun anlamı şudur: İki koordinatın (x ve y koordinatlarının) yardımıyla karedeki herhangi bir noktanın yerini belirlemişsek, bütünlüklü bir yöntem yardımıyla, karenin kenarında belli bir noktayı işaretleyecek olan (z) koordinatını, yani karenin söz konusu noktasının bir görüntüsünü bulabiliriz. Bunun tam tersi de geçerlidir: Bu kesit üzerinde (karenin suretlerinden biri olarak) bir nokta işaretlenmişse, karenin bu nokta tarafından temsil edilen noktası da kendiliğinden ortaya çıkar. Bu şekilde karenin sureti çıkarılamayacak hiçbir noktası yoktur, resimdeki hiçbir nokta eksik ve karşılıksız kalmaz. *Bir kare kendi kenarlarından biri üzerinde yeniden oluşturulabilir.*

118

Aynı karenin kendisi üzerinde bir küpün, hiperküpün ya da kare biçimli herhangi bir geometrik figürün (bir çokyüzlünün, prizmanın, vb.) istenilen herhangi bir büyüklükte, herhangi bir boyutta sonsuz sayıda temsili yapılabilir. Genelleştirerek söylersek: Geometride her kesintisiz şeklin, her şey üzerinde sureti çıkarılabilir.

Öte yandan farklı geometrik eğriler, eğrinin, kare üzerinde tesadüfen seçilmiş bir noktadan geçmesi sağlanacak şekilde kurulabilir. Verdiğimiz ilk örneğe geri dönecek olursak, bu yolla karenin noktalarıyla eğrinin noktaları arasında –adeta bunlar özdeş mekânlarmış gibi– geometrik olarak örtüşme sağlanmış olur. Eğrinin noktaları ile tek boyutlu uzamları olan karenin kenarının noktalarını örtüştürmek artık kolaydır, böylelikle karenin noktaları kendi kenarı üzerine kopyalanır. Peano ve Hilbert'in eğrilerinin* diğer pek çok eğriden farklı olan

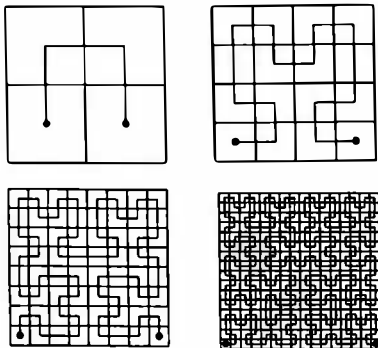
* Öklid geometrisinde nokta sıfır boyutludur; yalnızca uzunluğa sahip bir şekil ise tek boyuta sahiptir. Bir alan iki boyutlu, bir hacim üç boyutludur. İtalyan matematikçi ve mantıkçı Guiseppe Peano 1890'da, bir karenin

ortak bir özellikleri vardır: Bunlar sayesinde iki ve tek boyutlu görüntülerin noktaları arasında eşleme yapılırken, karşılık gelen nokta kolayca bulunabilir. Buna karşılık diğer eğrilerle aynı işlem yapılırken hangi noktanın hangi noktaya karşılık düştüğünü bulmak son derece zordur; çünkü burada böyle bir eşleme yapmak sadece ilkesel olarak saptanmıştır. Peano ve Hilbert'in çizgilerinin teknik özelliklerine ayrıntılarıyla değinmeden açıklayacak olursak, karenin tüm yüzeyini dolduran çok kıvrımlı bir eğri sayesinde eğrinin kıvrımları zorunlu olarak karenin tüm noktalarından geçmiş olur. Bu türden bir eğri, sistematik olarak –yani belli bir yöntemle uygun düşecek şekilde– toplanmış herhangi bir sonlu sayıda kıvrımın olması gerekir. Benzer işlemler herhangi bir şeyin herhangi bir

her noktasından geçebilecek bir eğri tanımlamış, daha sonra Peano eğrisinin çizilişi Alman matematikçi David Hilbert tarafından yalınlaştırılmıştır.

Bir kare dört alt kareye bölünür; alt karelerin merkezleri kırk bir çizgiyle birleştirilir. Sonra her alt kare tekrar dörder "alt-alt" kareye bölünür; her alt-alt karenin merkezi yine kırk bir çizgiyle birleştirilir.

119



Böylece her seferinde, elde edilen kare tekrar dört alt kareye bölünerek, merkezlerinden kırk bir çizgi geçirilir. Birim karenin, *sonsuz* kadar her defasında alt karelere bölünmesi ve yeni oluşan karelerin merkezlerini birleştiren kesintisiz açık bir çizgi çekilmesiyle, kırk çizginin, kare düzleminin her noktasından geçen bir eğri haline geldiği bir aşamaya ulaşınız. Bu eğri bir fraktal olmamakla birlikte, ilginç boyutsal özellikler göstermektedir. Matematiksel limit olarak bir düzlemin her noktasını taradığı düşünülmürse, Peano eğrisinin, Öklid geometrisinde bir çizgiden bekleneneği gibi tek boyutlu değil, *iki boyutlu* olduğu ileri sürülebilir. (ç.n.)

şey üzerine yapılacak temsillerinde de kullanılabilir.

Bu nedenle kesintisiz kümeler birbiriyle eşkuvvetlidir. Ancak eşkuvvetli olsalar bile, bunlarda Cantor'un anladığı anlamda aynı "rasyonel" ya da "ideal" sayılar yoktur. Bu da kümelerin kendi aralarında benzer olmadığı anlamına gelir. Başka bir şekilde ifade edersek: Yapılarını bozmadan bunları birbiri üzerine taşımak mümkün değildir. Bı türden bir eşleme yapılırken, ya temsil edilen figürün kesintisizliği korunamayacak (bu, temsil edilen ve temsil eden arasında kurulacak kesin bir karşılıklı denklik korunmak istendiğinde meydana gelir) ya da temsil edilenin kesintisizliği korunmaya çalışıldığında birinin bütünlüğüne zarar verilecektir.

Cantor'un yönteminde, ilkörnek herhangi bir noktası suretin sadece tek bir *noktasına* karşılık gelecek şekilde kopyalanır ve bu işlem tek tek tüm noktalar için yapılır. Bu açıdan baktığında Cantor'un yaptığı bire bir eşlemenin, bir suretin özüne ilişkin hazır tasarımı karşıladığı söylenebilir. Ancak bir başka özelliğiyle de bu türden bir karaktere sahip olmaktan çok uzaktır. Cantor'un bire bir örten uygulaması da, ele aldığımız alandaki diğer bire bir eşlemeler gibi noktaların birbirleriyle olan ilişki ve oranlarını koruyabilecek durumda değildir. Ne bunların düzenleniş biçimlerini ne de birbirlerine olan orantılarını verebilir: yani asla kesintisiz değildir. Karenin içinde yapacağımız en ufak bir hareket bile, bu yöntemi kullanarak gerçekleştirdiğimiz temsilin kesintisizliğini korumaya artık yetemeyecek ve temsil edilen nokta temsil alanının bütününden dışarı fırlayacaktır. Bir kare ve onun kenarları arasında bire bir ve *aynı zamanda* kesintisiz bir eşleme yapmanın imkânsızlığı, Cantor dışında Tomé, Netto ve Lüroth'un (1878) itirazları temelinde J. Jørgensen tarafından da kanıtlanmıştır.

J. Jørgensen "ara değer" ilkesinden destek alıyor: "Eğer bir karenin N noktası ve bir düzçizgisel kesitin N' noktası birbirine karşılık düşüyorsa, o zaman karenin N noktasını içeren belli bir AB çizgisine, düzçizgisel kesitin N' noktasını içeren kısmının karşılık düşmesi gerekir. Karenin P 'nin çevresindeki diğer noktalarıyla yapılacak eşleme işleminin bire bir olma koşulunu anımsarsak, bu noktalara P 'nin, P' noktasının yakı-

nındaki çizgi üzerindeki hiçbir noktada karşılık bulunamayacağı sonucunu çıkarırız. Böylelikle de çizgideki ve karedeki noktalar arasında aynı zamanda hem bire bir hem de kesintisiz olacak bir temsili ve bir eşleme işleminin yapılamayacağı ortaya çıkar." J. Jørgensen'in kanıtı budur. Dolayısıyla çizgi üzerindeki nokta karenin yalnızca tek bir noktasına karşılık düşmüyorsa, Peano, Hilbert ve diğerlerinin eşleme uygulamaları bire bir olmaktan uzak kalacaktır. Diğerlerinin yanı sıra Lüroth ve J. Jørgensen'in de kanıtladığı gibi bu eşleme uygulamaları tamamen kesintisiz olmayacaktır. Gerçi bir karenin çizgi üzerine ya da hacimli bir cismin bir dışyüzey üzerine temsili yapıldığında *tüm* noktalar yeniden verilmiş olur. Ancak bu türden bir temsil, temsil edilenin biçimini bir bütün olarak koruyacak, onu nesnenin içsel yapısına denk düşecek şekilde yeniden oluşturacak durumda değildir. *Burada yeniden oluşturulan, mekânın içeriğidir, ama onun içsel düzeni değil.*

Bir uzamı *tüm* noktasal içeriğiyle yeniden oluşturmak için, metaforik anlamda konuşacak olursak, onu parçalayıp ince toz tanecikleri haline getirerek özenle karıştırır, ardından da kendi orijinal düzenini hiç anımsatmayacak şekilde bir temsil düzlemine *serpiştirebiliriz*. Ya da ilk biçimden hiç iz kalmayacak biçimde pek çok katmana ayırırız; ardından da bu katmanları —eski biçime özgü şu veya bu ögenin belli *tekrarlarıyla*— (bunlar karşılıklı olarak birbiriyle *iç içe* geçecek şekilde) dağıtırız; sonuç olarak eski biçime ait kimi öğeler resmin o veya bu noktasında yeniden cisimlenmiş olur. Yukarıda belirtilen matematiksel serimlemelerin ardında radikal sanat akımlarından bağımsız olarak matematik tarafından bulunan bölümleyici ve bütünleyici doğa "ilkeleri"nin olduğunu ve bunların yardımıyla söz konusu sanatsal akımların mekânların biçim ve iç düzenlerini zedeleyerek bunları sonsuzluk ve kütle uğruna feda ettiğini görmek hiç de zor değildir.

Toparlayacak olursak bütün bunların anlamı şudur: *Gerçi bir cisim bir düzlem üzerinde temsil edilebilir, ama bunu aynı zamanda temsil edilen nesnenin biçimini de koruyarak yapmak mümkün değildir.* Oysa temsili sanatta önemli olan yalnızca biçimdir. Ve sonuçta (gerçekliğin yanılısamacı bir imge-

sini yaratma iddiasını taşıdıkları sürece) resim sanatı ve tüm güzel sanatlar için genel olarak şu yargıya varılması gerekiyor: *Natüralizm asla ve asla mümkün değildir!*

Böylelikle hemen, simgesel-göstergesel olan bir yolda ilerlemeye başlamış oluyoruz ve üç boyuta yayılan noktasal içerikleri, deyim yerindeyse gerçeklik biçimlerinin içini doldurma çabasını bir kenara bırakıyoruz. Nesnelerin mekâna bağlı yazgılarını da elimizin tersiyle itiyoruz ve –gerçekliğin noktalar kullanılarak yeniden oluşturulması söz konusu olduğu sürece– bunların sadece dış yüzeylerine odaklanıyoruz.

Artık nesnelerden onların kendilerini değil, cismin kapladığı alanı sınırlayan *dış yüzeyleri* anlıyoruz. Natüralist bir değerlendirme çerçevesinde düşünüldüğünde bu elbette, hakikat parolasına doğrudan ihanet anlamına gelir. Burada gerçekliğin yerine onun kabuğunu, derisini geçiririz; bu kabuğun yalnızca simgesel bir anlamı vardır ve mekâna yalnızca işaret eder, ama onu tüm noktalarıyla asla yeniden oluşturamaz. Bu durumda bu "şeyleri", daha doğrusu şeylerin yüzeyini bir düzlem üzerinde temsil etmek mümkün müdür?

Bunu kabul ya da reddetmeye yönelik bir yanıt *temsil etmek*'ten ne anladığımıza bağlı olacaktır. İlkörneğin ve onun suretinin noktaları arasında, bunların kesintisizliği genel olarak korunacak şekilde bire bir eşleme yapılabilir mi? En azından "genel olarak", yani noktaların "büyük çoğunluğunda" kesintisizlik sağlanacak şekilde? Böyle bir eşleme yapılsa bile, bu eşleme işleminde kimi noktalarda bazı çatlak ve kırıkların olması kaçınılmaz olacak ve bu da kesintisiz olmayan farklı görüntülerin ortaya çıkmasına yol açacaktır.

Farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse: İlkörnekteki pek çok noktanın sıralanışı ve bunların birbiriyle karşılıklı bağımlılık ilişkisi suret üzerinde de korunmuş olacaktır. Ama bu durumda ilkörneğin değiştirilemez özelliklerinin *tümü* korunmuş olmaz, sözgelimi bire bir eşleme yapılarak bir düzlem üzerine taşındığında, orijinalin sadece geometrik özellikleri korunur. Her iki uzamın da –hem temsil edilenin hem de temsil edenin– iki boyutlu, ve bu açıdan düşünüldüğünde, benzer olduğu doğrudur. Ama bunların eğrilikleri birbirinden farklı

dir; temsil edilecek nesnede bunlar düzensizdir ve çeşitli noktalarda farklılıklar gösterir. Bir uzamı diğerinin üzerine yerleştirmek imkânsızdır; sadece birinin biçimini bozmak gerekse bile, bu türden bir taşıma işlemi dış yüzeylerden birinde kırılma ve kıvrılmalara neden olacaktır. Bir yumurtanın sadece bir parçasını bile bir mermer masanın yüzeyine tam olarak yerleştirmek mümkün değildir – bunun için deforme edilmesi ve en küçük parçasına kadar ayrılması gerekir. Yine aynı nedenden dolayı yumurtayı bir kâğıt ya da tuval üzerinde gerçek anlamda *temsil etmek* de mümkün değildir.

Farklı eğrilikleri olan mekânlardaki noktalar arasında bire bir eşleme yapmak, temsil edilenin belli özelliklerini kaçınılmaz olarak feda etmeyi gerektirir. Elbette burada sadece geometrik özelliklerden ve bunların herhangi bir suret üzerine taşınması uğruna feda edilmesinden söz ediyoruz: Bir temsilde, temsil edilendeki geometrik özelliklerin bütünüyle kullanılması *hiçbir koşulda* mümkün değildir. Resim orijinaliyle benzerlikler taşısa da, zorunlu olarak ondan pek çok noktada farklılıklar gösterecektir. Bir resim orijinaline benzemekten çok benzememektedir.

En basit örnek olan bir kürenin düzlem üzerindeki temsili, yani geometrik kartografi şeması bile olağanüstü zorluklar içerir ve düzinelerce farklı temsil yönteminin keşfedilmesini gerektirir. Bir yandan sadece tek bir noktadan çıkan düzçizgisel ışınların yardımıyla projeksiyon yöntemleri geliştirildiği gibi, karmaşık konstrüksiyonlarla gerçekleştirilen ve matematiksel hesaplara dayanan, projeksiyon tekniğini kullanmayan yöntemler de geliştirilmiştir. Ancak belli bir alanın belli bir özelliğini coğrafi nesnelerin genel çerçevesini çizerek harita üzerinde yeniden aktarmakla uğraşan tüm bu yöntemler diğer pek çok sorunu göz önünde bulundurmamış, hatta bunları farklı kalıplara sokmuştur. Her yöntem net bir biçimde ortaya konmuş bir amaç açısından iyidir. Ama yeni amaçlar ortaya çıktığında bunlar yetersiz kalacaktır. Farklı bir şekilde söylersek: Bir coğrafya haritası bir yandan *resimdir*, öte yandan da *değildir*. Geometrik soyutlama biçiminde de olsa, bir harita yeryüzünün gerçek biçiminin yerine bir başkasını koymaz,

aksine yalnızca onun belli özelliklerine işaret etmeye yarar. Temsil, biz bu temsil yoluyla ve onun aracılığıyla ilkörneğe tinsel olarak yöneldiğimizde bir resim olarak görülebilir. Ve bizi *kendi sınırlarının ardına taşıyamadığında*, aksine sözcğeli mi sadece gerçekliğin benzerleriyle uğraştığında ve sahte bir gerçekliğe takılıp kaldığında bir *resim* olmaktan çıkar. Yani harita kendine yeterli olma iddiasında bulunduğunda bir resim olarak görülemez.

Şu ana kadar basit örnekler hakkında konuştuk. Ama bir küreden çok daha karmaşık yapılara sahip gerçeklik biçimleri de vardır. Bu biçimlerin her biri için kullanılacak yöntemler de aynı şekilde çok çeşitli olabilir. Gerçek dünyadaki şu veya bu uzamın düzenlenişindeki karmaşıklığı ve çokbiçimliliği göz önünde bulundurduğumuzda, bu alanları temsil yoluyla yeniden oluşturma konusundaki bu kadar sonsuz olasılık karşısında kolaylıkla kavrama yetimizi yitiririz. *Kavrama yetimizi kendi özgürlüğümüzün sonsuz uçurumunda kaybederiz.*

124

Dünyanın temsilini yapmakta kullanılan yöntemleri matematiksel yollarla standartlaştırmaya çalışmak anlamsız ve cüretkâr bir tavidir. Zira matematiksel olarak kanıtlanabilir olma iddiasını taşımak, üstelik bütünlük ve istisnasızlık iddiasında bulunmak zorunda olan bu türden bir standartlaştırma, sonuç olarak daha fazla incelemeye gerek duymadan bir parçanın sadece bir parçasını, sözcğeli mi bire bir eşleme uygulamasının tek bir durumunu yerine getiriyorsa, bunun bizi eğlendirmekten başka bir işe yarayıp yaramayacağını sormamız gerekiyor.

Çünkü dünyanın perspektifle yapılan temsili, bir teknik çizim yönteminden başka bir şey değildir. Eğer biri kompozisyona ilişkin nedenler ya da farklı estetik kaygılar yüzünden perspektifi savunmak isteseydi, bu farklı bir tartışmanın konusu olurdu. Ama perspektifi özellikle bu açıdan savunma denemelerinin sonuçsuz kalacağını da eklemek gerekiyor. Öte yandan böyle bir savunmayı geometrik ya da psikofizyolojik argümanlara dayandırmanın anlamı yoktur; bu bizi yine perspektifin *yanlışığını* kanıtlamaktan başka bir yere götürmeyecektir.

Temsil edilen ve temsil eden arasındaki eşleme hangi ilkelerden yararlanılarak yapılmış olursa olsun, bir temsil, zorunlu olarak sadece *işaret ederek gösterebilir* ya da *ima ederek anlatılabilir*. Bu türden bir resim izleyiciye orijinale ilişkin bir tasarım hazırlasa da, bu ne bir kopya ne de bir model olacaktır. Gerçeklik ve resim arasında benzerlik anlamında bir köprü yoktur. Burada, önce sanatçının yaratıcı ruhu, ardından da yine resmin yaratıcı sürecine eşlik ederek onu yeniden üreten ruh tarafından aşılın bir yarık vardır sadece.

Tekrarlamak istiyorum ki resim, gerçekliği kendi dolgusu içinde ikiye katlayamaz, aynı zamanda nesnelerin dış yüzeylerinin geometrik bir yanıltıcı imgesini de oluşturamaz. Eğer nesnelerin yüzeyleri de onların imgelerinden sadece biriyse, o zaman suret de *bir simgenin simgesidir*. Seyirci görüntüden şeylerin dış yüzeylerine ve buradan da şeylerin kendisine geçer. Bu şekilde resim sanatında ilkesel olarak sonsuz bir olasılıklar alanı açılır. Bu olasılıkların çeşitliliği, dış yüzeylerdeki noktalarla tuval üzerindeki noktalar arasında çok farklı temellerden yola çıkarak eşlemeler yapılırken ne denli özgür olunduğuna bağlıdır. Diyelim ki yalnızca geometri açısından bile upuygun olan bir imgenin temsilini olanaklı kılan sadece tek bir eşleme ilkesi yoktur. Dolayısıyla bunların hiçbirisi içkin ve bütünlüklü bir upuygunluk sağlama konusunda tek başına bir önceliğe sahip değildir; her biri tüm avantaj ve dezavantajlarıyla birlikte kendi tarzında kullanılabilir. Ruhun içsel ihtiyaçları ve sanat eserinin amaçlarıyla uygunluk içinde olarak (ve asla zorlayıcı bir dışsal baskı altında kalmadan) çeşitli çağlarda, hatta aynı kişinin farklı çalışmalarında bu eşleme uygulamasına ilişkin potansiyel yöntemlerden biri seçilmiştir.

Daha sonra yöntemin iyi ve kötü özellikleri kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Özelliklerin tümü birbirinin üzerine eklenerek birincil özelliği meydana getirir ve biz bunu sanatta *tarz* ya da *üslup* olarak tanımlarız. Bire bir eşleme uygulamasına yönelik belli ilkelerin bu şekilde seçilmesiyle birlikte, ya-

ratıcı sanatçı ile dünya arasındaki ilişkiyi, buna uygun olarak onun yaşama karşı tavrının ve dünya görüşünün derinliğini belirleyen ilksel karakter ifadesini bulmuş olur.

Öyleyse dünyanın perspektifle yapılan temsili, işaretleyerek ekleme yapmayı sağlayan *sonsuz sayıda* olası yöntemden biridir. Öte yandan perspektif yöntemi, olasılıklarını ve kullanım sınırlarını kesin olarak belirleyen pek çok sınırlayıcı koşul tarafından kuşatılmış kısıtlı ve dar kapsamlı bir yöntemdir. Güzel sanatlarda doğrusal perspektifin ortaya çıkmasına neden olan yaşamsal koşulları anlayabilmek için öncelikle, sanatçı-perspektivistin kalemini her oynatışında gizliden gizliye belirleyici olan kuramsal temelleri düzenleyip sıralamamız gerekiyor.

Bunlardan *ilki*, reel dünya uzayının Öklid uzayı olduğu inancıdır. Bu, izotrop, eştürden, sonsuz ve sınırsız, eğriliği sıfır olan üç boyutlu bir uzaydır. Gelişigüzel herhangi bir noktadan herhangi bir doğru çizgiye paralellerin (ve aslında tek bir paralelin) çizilebileceği düşünülür. Sanatçı-perspektivist çocukluğunda öğrendiği ve sonrasında büyük bir başarıyla unuttuğu biçimiyle bütün geometrik konstrüksiyonların doğası gereği soyut bir şema olmadığına, üstelik reel olarak var olduğuna, hatta somut olarak kavranabilir olduğuna ikna olmuştur. İncelediğimiz bu düşünsel eğilime dahil olan bir sanatçı, bir demet halinde çıkarak nesnelerin konturlarına yönelen ışınların var olduğuna ve bunların doğrusallığına inanır. Öte yandan da eski anlayışa uygun olarak ışığın nesneden çıkarak göze değil de, gözden çıkarak nesneye yöneldiğini düşünür. Buna ek olarak, bir yerden bir başka yere taşındığında, ya da bir yönden başka bir yöne çevrildiğinde nesnenin ölçütünün değişmez olduğuna inanır. Kısaca söylemek gerekirse: Dünyanın Öklidci anlamda bir yapısı olduğuna ve onun Kantçı anlayışla kavranabileceğine inanır. Bunlar kuramsal temellerin ilkinde ilişkindi.

İkinci olarak, sanatçı-perspektivist (artık Öklid'e ve mantığa karşıt olarak, ama aşkın bir öznenin öznelciliğin yanıltıcı dünyası üzerinde baskıcı bir tavırla egemenlik kurduğu Kantçılık ruhuyla uyumlu olarak) içinde noktaların Öklid tarafın-

dan mutlak olarak hâlâ eşit düzeyde konumlandırıldığı sonsuz uzayda *olağandışı*, *biricik* ve özel bir değer yüklenmiş bir noktanın var olduğunu düşünür. Bu, mutlak bir noktadır ve tek seçkin özelliği, sanatçının durduğu yeri, yani onun sağ gözü-nü, sağ gözünün optik merkezini belirlemekte olmasıdır.

Mekânın her yeri bu türden bir düşünce çerçevesinde do-ğası gereği niteliksiz ve aynı şekilde renksiz olarak kabul edi-lir – mutlak bir egemenliğe sahip bu tek nokta haricinde her yer böyledir. Bu noktanın şanslı olmasının nedeni, sanatçının sağ gözündeki optik merkezde konumlanmasıdır. Böylelikle burası dünyanın merkezi olarak ilan edilir. Bu nokta, sanatçı-nın Kant'a özgü düşünce biçimi açısından taşıdığı bilgikuram-sal-mutlak anlamın temsilcisi olma iddiasındadır. Gerçekten de sanatçı, yaşamı kendi "durma noktası"ndan seyretmekte-dir; konumun başka herhangi bir orijinalliği yoktur. Zira mut-lak olarak ilan edilen bu nokta, gerçekte mekânın diğer tüm noktalarından farklı değildir. Bu noktalardan birinin diğer tüm noktalara tercih edilmesi hem gerekçesizdir, hem de bu terci-hi, ele aldığımız dünya görüşünün özüne uygun düşecek şekil-de gerekçelendirmek mümkün değildir.

127

Üçüncü olarak, kendi "durma noktasında" konumlanmış olan bu hükümran ve yasakoyucu, kendini tek gözlü bir dev olarak ortaya koyar, çünkü birincisiyle rekabet edecek ikinci bir göz, bütünlüğü ve durma noktasının mutlaklığını bozacak-tır. Bu da perspektifle yapılmış bir resmin hilesinin ortaya çık-masına neden olacaktır. Genel olarak söyleyecek olursak, sa-natçının dünyasının bütünü artık gözlemleyen sanatçıyla de-ğil, sadece onun sağ gözüyle ilgilidir, üstelik bunun temsilci-si de yukarıda değinildiği üzere tek bir nokta, sanatçının gö-zündeki optik merkezdir. Dünyaya yasalar koyan sadece bu merkezdir.

Dördüncü olarak, yukarıda sözü edilen yasakoyucunun, tahtına sonsuza değin sabitlenmiş olduğu düşünülür. Mutlak olarak konumlandığı yerden ayrılacak veya sadece hareket edecek bile olsa, perspektifle oluşturulan tüm bütünlük hemen dağılacaktır. Diğer bir ifadeyle, bu anlayış doğrultusunda, iz-leyen göz dünyada yaşayan ve etkide bulunan canlı bir varlı-

ğin organı değil, bir *camera obscura*'nın* camdan merceğidir.

Beşinci olarak, bütün dünya tamamen *hareketsiz* ve bütününde *değişmez* olarak tasarlanmıştır. Perspektifle yapılan surete yenik düşen bu dünyada ne tarih, ne değişimler veya devinimler, ne yaşamöyküleri, ne dramatik olaylarla meydana gelen gelişimler, ne de duygusal oyunlar yer alabilir. Aksi halde resimdeki perspektif bütünlüğü yine bozulacaktır. Bu dünyada sadece ölü ya da sonsuz bir uykuda gibi değil, aynı zamanda her zaman aynı ve kendi devinimsizliği içinde donmuş bir resimdir.

Altıncı olarak, tüm psiko-fizyolojik görme süreçleri görmezden gelinir. Göz hareketsiz bakmaktadır ve tıpkı optik bir mercek gibi duygudan yoksundur. O hareket etmez, edemez, zaten hareket etmeye hakkı da yoktur. Bu tasarım temel görme koşullarına, görsel etkinliğe, gerçekliğin canlı bir varlığın etkinliği olarak görme edimi sayesinde oluşturulan etkin ve bir araya getirici konstrüksiyonuna tamamen aykırıdır. Öte yandan görme işlemine ne anılar, ne tinsel uğraşlar, ne de bilme süreçleri eşlik eder. Bu "görme" dışsal-mekanik bir süreç, en iyi ihtimalle kimyasal-fiziksel bir süreç olarak kalır; ama asla "görmek" olarak tanımlanan şeyle ilgili değildir; çünkü görmeye ait ruhsal, hatta psikolojik öğelerin hiçbiri bilinçli olarak hesaba katılmamıştır.

Ancak söz edilen bu altı kuramsal temel yerine getirilirse, *ancak ve ancak bu yapıldığında*, dünyadaki dış yüzeylerin noktalarıyla, perspektife uygun bir resim olması gereken suretin noktaları arasında bir eşleme yapmak *mümkün olabilir*. Bu koşullardan sadece biri bile bütünüyle yerine getirilmezse, bu türden bir eşleme yapmak olanaksız hale gelecek ve perspektif büyük ölçüde bozulmuş olacaktır. Bir resim ancak yukarıda belirtilen koşulları sağlayabildiği kadarıyla ve o ölçüde perspektife yaklaşabilir. Demek ki bunlardan birinin bile faz-

* *Camera obscura* (Lat. Karanlık oda). Mercek yerine geçen küçük bir deliği olan oda. Küçük delikten karanlık ve kapalı odaya düşen ışık, deliğin karşısındaki duvarda, delik ile karşı duvar arasında yer alan bir cismin ayna görüntüsünü oluşturur. (ç.n.)

lasıyla küçük bir ayrıntısı yerine getirilmese ve kurallara kismen de olsa aykırı davranmaya izin verilse, perspektif, sanatçının üzerinde tehditkâr bir tavırla dolanan koşulsuz bir gereklilik olmaktan çıkacaktır. Bu durumda perspektif, gerçekliğe sadece yaklaşabilen bir yeniden aktarım olacak; bir eserde kullanılabilme derecesi ve kullanıldığında üstlendiği rol, eserde yerine getirmesi gereken özel görevler ve konumlandığı güncel yer tarafından belirlenecek ve perspektif bu türden çok sayıda yöntemden biri olarak kalacaktır. Ne var ki böyle bir yöntemin, bu türden tüm temsiller için, üstelik de her tür koşul altında geçerli olması kesinlikle söz konusu değildir.

Ama bir kez olsun böyle olduğunu düşünelim: diyelim ki perspektifin gerektirdiği tüm koşullar sağlandı, ayrıca resmin içinde perspektif bütünlük kesin olarak korundu. Bu koşullar altında dünyayı temsil eden bir görüntü, ışığa duyarlı bir plaka ile gerçeklik arasındaki her ansal ilişkiyi tek tek sabitleyen bir fotoğraftan farklı olmayacaktır. Mekânın özelliklerine ve psikofiziksel süreçlere ilişkin sorunları bir kenara bırakacak olursak, bu enstantanenin gerçek yaşama yönelik gerçek bir izleme edimine oranla ancak bir *diferansiyel*'e benzediğini, üstelik bunun daha yüksek, diyelim ki ikinci derece bir diferansiyel olduğunu söyleyebiliriz. Şimdi bunun sayesinde dünyanın hakiki bir resmini elde etmek istiyorsak, resmi farklı zamanlara uygun olarak (gerçekliğin değişimleri de zaten buna bağlıdır) pek çok kez tümlememiz (yani cebirsel toplamını almamız) gerekirdi. Ve aynı şey, değişken kütleler vb. gibi diğer değişkeler için de yapılmalıydı. Tüm bunlar gerçekleştikten sonra elde ettiğimiz bu tümleşik resim, salt sanatsal özellikler taşıyan resimle elbette örtüşmeyecektir, çünkü burada önceden varsayılmış olan mekân anlayışı ile –bu anlayış mekânı kendi içine kapalı bir bütünlük olarak temsil etmeyi gerektirdiği içindir ki– sanatsal temsildeki mekân anlayışı arasında örtüşme yoktur.

Bu türden bir perspektif taraftarı sanatçıda *edilgen* ya da mutlak edilgenliğe mahkûm bir düşüncenin cisimleştiğini görmek hiç de zor değildir; yani adeta şimşek hızıyla, bir hırsız ya da haydut misali dünyayı kendi öznel sınırlarının aralı-

ğından izleyen cansız ve hareket etme yetisinden yoksun bir düşüncedir bu; tek bir devinimi bile yakalayacak durumda olmayan, tam da kendi bulunduğu yerin ve kendi kısa gözleminin tanrısal mutlaklığını ilan etmek için tüm gücüyle çabala-yan birinin düşüncesidir. Dünyaya kendisinden hiçbir şey katmayan bu gözlemci, dünyayla canlı bir ilişki kuramadığı, onun içinde yaşamadığı ve kişisel gerçekliğini kabul etmediği içindir ki, yalıtlanmış duygularını bir araya getirebilecek durumda da değildir. Kendi mağrur münzevi halini bir tür son merci olarak düşünse ve bu saldırgan deneyimine uygun olarak nesnellik bahanesi altında tüm gerçekliği gözlemlediği bir diferansiyele tıkıştırabileceğine inansa da o, biz biliyoruz ki bu olanaksızdır.

Leonardo'nun, Descartes'ın ve Kant'ın dünya görüşleri de Rönesans'ın bu temelleri üzerinde yükselir, ve bu dünya görüşüne upuygun olan sanatsal temsil yöntemi, yani merkezi ya da paralel perspektif de aynı şekilde ortaya çıkmıştır.

Bu yöntem tüm dünya tasarımlarını birleştirme olanağı sunduğu ve dünyayı Kantçı ve Öklidci ilişkilerle örülen bütünlüklü, çözülemez, içine girilemez bir ağ olarak tasarladığı ve dünyanın merkezini gözlemcinin Ben'inde konumlandırdığı, dolayısıyla Ben'in kendisi edilgen ve yansıtıcı olduğu, dünyanın bir tür hayali odağı olduğu içindir ki, sanatsal simgeler de perspektifsel olmak zorundadır.

Bir başka ifadeyle: *Perspektif bir yöntemdir ve bu yöntem, şeylere ilişkin yarı reel tasarımların temelinde aslında hiçbir gerçekliği olmayan belli bir öznellik görme zorunluluğundan hareket eder.* Merkezi perspektif meonizmin* ve gayri şahsiyetçiliğin ifadesidir. Ortaçağ realizminin ve tanrı-merkezciliğinin son dönemlerinde ortaya çıkan bu düşünce tarzı, tam da "hümanizm" ve "natüralizm" diye tanımlanan düşünce tarzıdır.

* Meonizm (Yun. *mè ón*: olmamak): Bu kavram Rus felsefecisi Nikolai Minski'ye (1885-1937) dayanıyor. (ç.n.)

Yukarıda perspektife ilişkin olarak ortaya konan böylesine inandırıcı kuramsal temellerin ardından perspektiften nereye kadar kuşku duyulabilir? Perspektifin kullanıldığı temsil tarzı –diyelim ki dünyayı temsil etmekte kullanılan, soyut olarak var olan pek çok yöntemden biridir, buna karşı çıkmıyorum–, yani perspektif, bu konuya ilişkin olası tek yöntem midir? Ve doğrudan yaşanan gerçeklikte mi temellenmektedir? Başka bir şekilde sorarsak: Kantçı Rönesans düşüncesi yaşanan gerçekliğe uygun düşüyor mu? Eğer yaşanan gerçek deneyimde perspektife ilişkin söz konusu kuramsal temellere aykırı davranıldığı ortaya çıkarsa, bu görüşler de önemini yitirmiş olacaktır. Gelin şimdi bu altı kuramsal temeli –adım adım– tekrar inceleyelim.

*İlkin*e ilişkin olarak uzam sorunu hakkında, bu kavramın kendiliğinden beliren ve birbiriyle kesinlikle özdeş olmayan üç görünümü hakkında konuşmamız gerekiyor; bunlar *soyut* uzam, *geometrik* uzam ve *fizyolojik* uzamdır*, ki bu sonuncusu görmenin, koku ve tat almanın, genel organik duyumsamanın ve sayısız daha ayrıntılı alt katmanın uzamı olarak bölümlere ayrılabilir. İster genel ister ayrıntılı bir biçimde olsun, bölümlere ayrılmış uzamlar hakkında çok farklı düşünceler üretilebilir. Bu olağanüstü zor sorunlar silsilesinin, üç boyutlu Öklid uzayındaki cisimlerle benzerliğe ilişkin geometri kuramına başvurularak kolayca ortadan kaldırılabileceği varsayımı, bu sorunlardaki zorluğun bile henüz farkına varılmamış

* *Die Absolutheit der Räumlichkeit*'ta [Mekânsallığın Mutlaklığı] Florenski başka ayrımlar da ortaya koyuyor: "Mekân kavramını üç farklı düzlemde düşünebiliriz: Geometrik, fiziksel ve psikofizyolojik uzam; bunlar somut uzama yani bizim canlı deneyimimize giderek yakınlaşmaktadır. Ancak farklı oranlarda da olsa hepsi, estetik uzam kavramından, sanatçının ve sanat eserinin izleyicisinin deneyiminin kristalleştiği estetik uzam kavramından farklıdır. Estetik uzam kavramı, genel uzam kavramı içindeki bağımsız bir düzlemdir; estetik uzam kavramına en yakın duran, psikofizyolojik uzam, en uzak duransa geometrik uzamdır ve fiziği temel alan kavram bu ikisinin arasında durmaktadır." (ç.n.)

olduğu anlamına gelir. Ama her şeyden önce, farklı açılardan ele alınan uzam sorunlarına verilecek yanıtların da aynı şekilde çok çeşitli olabileceğini belirtmemiz gerekiyor. Soyut-geometrik açıdan ele alındığında Öklid uzayı çok farklı, çok çeşitli uzam durumlarından biridir sadece ve bu uzamlar, temel geometri çerçevesinde en beklenmedik özelliklerle donatılmıştır, ama bunların çoğu dünyayla kurulacak doğrudan bir ilişki temelinde pek çok şeyi açıklığa kavuşturabilir. Öklid geometrisi sonsuz sayıda geometriden biridir ve fiziksel uzamın, fiziksel süreçler uzamının Öklid uzayına karşılık düştüğünü iddia etmek için *hiçbir temelimiz yoktur*. Burada söz konusu olan sırf bir postulat, dünya hakkında tek ve aynı biçimde düşünme ve tüm diğer tasarımları bu düşünme biçimiyle uyumlu hale getirme talebidir. Bu talebin kendisi de, belli bir düşünme biçimine ait fiziksel-matematiksel bir doğa bilimine yönelik önceden ortaya konmuş bir inançtan kaynaklanır. Bu doğa biliminin temelinde kesintisizlik ilkesi, mutlak zaman ilkesi ve mutlak olarak sabit cisimler ilkesi yatar.

132

Bir an için fiziksel gerçekliğin Öklid geometrisiyle örtüşüğünü düşünelim; buradan örneğin sıradan bir gözlemcinin dünyayı *bu biçimde* gördüğü sonucunu çıkaramayız. Herhangi biri içinde yaşadığı fiziksel dünya hakkında ne düşünürse düşünsün, onu ne denli gerekli bulursa bulsun ve bütün tasarımlarını dış dünyanın Öklidci kuruluşuna kayıtsız şartsız uydurmak için fizyolojik uzamı Öklid şemasının altına yerleştirerek ne denli çaba gösterirse gösterebilir, yukarıda söz ettiğimiz uzamların Öklid geometrisinde yeri yoktur! Koku ve tat almanın, sesleri duymanın, dokunma ya da ısıyı algılamamanın uzamları ise söz konusu bile değildir, üstelik bunların Öklid uzayıyla zaten uzaktan yakından hiçbir ilgisi yoktur, dolayısıyla bunlar üzerinde yapılacak incelemelerin de hiçbir yararı olmayacaktır. Sonuç olarak şu gerçeği de görmezden gelmememiz gerekir: Öklid uzayına en az yakın duran görmenin uzamının da, daha dikkatlice incelendiğinde ondan büyük ölçüde ayrıldığı görülür. Öte yandan bu uzam, çeşitli durumlarda farklı türden fizyolojik uzamların altına yerleşebilse de, resim ve grafik sanatlarının temelinde yer alan uzamdır – bu durumda

resim görsel olmayan algıların bir aktarımına dönüşür.

"Bu noktada fizyolojik uzamla geometrik uzay arasında neyin ortak olduğunu soracak olursak, bulacağımız ortaklıkların sayısı çok az olacaktır," diye yazıyor Mach. Her iki uzam da üç boyutludur. Geometri uzayındaki her bir A, B, C, D noktasının, fiziksel uzamda A', B', C', D' noktaları olarak karşılıkları vardır. C, B ve D arasındaysa, o zaman C' de B' ve D' arasındadır. Bunu şu şekilde de ifade edebiliriz: Geometrik uzaydaki herhangi bir noktanın kesintisiz hareketi, fizyolojik uzamdaki bir noktanın kesintisiz hareketine karşılık düşer. Rahatlık olsun diye uydurulmuş bu *kesintisizliğin* hem bu hem de *diğer* uzamda koşulsuz biçimde reel ve tartışmasız olmadığını bir başka yerde zaten kanıtlamıştık. Fizyolojik uzamın bizde doğuştan olduğunu varsaysak bile, bu uzamın geometri uzayıyla, (Kantçı anlamda) *a priori* olarak geliştirilmiş bir geometri için yeterli sayıda temel bulamayacağımız kadar az benzerliği vardır. Bu geometri uzayını temel alarak –en iyi ihtimalle– bir topoloji kurmak mümkün olabilir.⁴⁶

133

"Eğer fizyolojik uzanın ve geometri uzayının birbirine benzer olmayışı bu konuyla özel olarak ilgilenmeyenlerin gözüne çarpmıyorsa, yani geometri uzayı çirkin bir canavar, bir sahtekârlık gibi görünmüyorsa, bu, söz konusu insanların yaşam koşulları ve gelişimleri daha yakından incelendiğinde açıklanabilir."⁴⁷ Ancak "fizyolojik uzamla Öklid uzayının birbirine en yakın olduğu durumlarda bile, bunlardan birincisinin diğerinden farkı hiç de az değildir. Bu, fizikte de kendini belli eder. Naif insan fazla güçlük çekmeden sağ ve sol, ön ve arka arasındaki farkların üstesinden gelebilir; ama aşağısı ve yukarısı arasındaki farkın üstesinden gelmek ona olağanüstü zor gelecek, çünkü kendi jeotropizmi* bu iki yön arasında düzenli bir değişime karşı koyacağı için zorluklar yaşayacaktır."⁴⁸

Aynı yazar bir başka metinde bu farklılıkların bazı özel-

* Jeotropizm: yereyönlenim (ç.n.)

46. Ernst Mach, *Erkenntnis und Irrtum*, Skizzen zur Psychologie der Farschung, Leipzig 1905, s. 337 vd.

47. E. Mach, *a.g.e.*, s. 341. 48. E. Mach, *a.g.e.*, s. 345 vd.

liklerini sıralıyor: "Bizim uzamsal duyular dizgemizin, bir başka deyişle fizyolojik uzanın geometrik ortamdan (Öklid uzayından söz ediyoruz) ne denli farklı olduğuna pek çok yerde işaret edilmiştir. Geometrik uzay her yerde ve her açıdan eşturdendir. Sınırsız ve sonsuzdur. Ama görmenin uzamı sınırlı ve sonludur. Dahası bu uzam, 'gök cisimlerinin' yassı halde algılanmasından da anlaşılacağı üzere, tüm yayılım doğrultuları açısından düşünüldüğünde eştürden değildir. Uzaklık arttıkça cisimlerin küçülmesi, yakınlık arttıkça da büyümesi görme uzamını Öklid uzayından çok, farklı meta geometrilere yaklaştırır. 'Yukarı' ve 'aşağı', 'ön' ve 'arka', ya da 'sağ' ve 'sol' arasındaki farklar dokunmanın uzamını görsel uzamdan ayırır. Ama geometri uzayı açısından bu türden farklılıklar yoktur."⁴⁹ Fizyolojik uzam eştürden değildir ve her yerde aynı fiziksel özellikleri göstermez – bu, ufuk çizgisine olan farklı uzaklıklarda açılarının farklı şekillerde algılanmasından, uzaklıklara göre algının değişmesinden anlaşılabilir; bölüm-lenmiş ya da bölümlenmemiş mesafeler farklı değerlendirilebilir, ağ tabakasının farklı kısımlarında algının kesinliği de farklılıklar gösterir, vb.

Bu durumda bizim dünyamızın Öklid uzayıyla örtüştüğünden kuşku duyulabilir ve duyulması da gerekir. Ve bu haklı bir kuşkuysa, Kant'ın ya da Öklid'in uzayını görebilmemiz ya da algılayabilmemiz akla yakın görünmüyor. Biz yalnızca, bir kuramı temel alarak bunu görülebilir bir şey olarak değerlendiriyoruz. Üstelik sanatçının işi risale yazmak değil, resim yapmak, yani *gerçekten* gördüğü şeyin temsilini yapmaktır. Onun görüşü, görme organının hakiki doğasına bağlıdır, Kant'ın tarif ettiği bir dünyaya değil, ve ayrıca, Öklid geometrisinin yasalarına kesinlikle tabi olmayan bir gerçekliği çizmek zorundadır.

İkinciye ilişkin olarak, tüm tinsel güçleriyle hareket eden hiçbir insan kendi durma noktasının var olan tek nokta olduğunu öne sürmez; aksine tüm durma noktalarını kabul eder ve

49. E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhalten des Physischen*, Jena, 6. basım, 1911, s. 148 vd.

durulan her yer dünyanın farklı bir görünümünü içinde barındırdığı için bunlara önem verir; öte yandan diğer görünümmler dışarda bırakılmaz, tersine bunların onaylanması gerektiği düşünülür. Bazı durma noktaları daha çok içerikle yüklüdür ve diğerlerinden daha karakteristiktir, bu hangi açıdan bakıldığına göre değişir; ancak bunların hiçbirinin varlığı mutlak değildir. Ayrıca sanatçı temsil edilecek nesneyi farklı durma noktalarından izlemeye çalışır. Gerçekliğin bu yeni görünümmlerine aynı şekilde önem vererek algısını zenginleştirmiş olur.

Üçüncüye ilişkin olarak, sanatçının ikinci bir gözü daha olduğu için, en azından iki durma ve bakış noktasına sahiptir, dolayısıyla yanılsamacılığa karşı sürekli kullanabileceği bir düzeltim malzemesi vardır. Çünkü bu ikinci göz, sürekli olarak perspektifliğin bir yanıltmaca, üstelik de başarısız bir yanıltmaca olduğuna işaret eder. Ayrıca sanatçı iki gözüyle, bir gözüyle gördüğünden daha fazlasını görebilir. Bundan fazlası da vardır: her bir gözüyle farklı şekilde görmektedir; böylelikle, baktığı görsel biçim, sanatçının bilincinde, iki gözle birden görüldüğü için sentetik olarak bir araya gelir. Sonuç olarak bir tür ruhsal sentez söz konusudur ve bu sentez, tek bir gözle algılanmış, ağtabakada oluşmuş salt-nesnel bir fotoğrafa asla benzemez. Helmholtz'un görme kuramının taraftarları ya da perspektifi savunanlar da gözlerden biri ve diğeri ile verilen iki resim arasındaki farkın önemsiz olduğunu söyleyemezler. Onların kuramları açısından tam da bu fark görüş derinliği oluşturmaya yeterlidir ve bu fark olmazsa söz konusu derinlik oluşmayacaktır. Sağ ve sol gözde oluşan resimlerin arasındaki farkı dengeleyip düzleştirdiklerinde, uzayın üç boyutlu algılanmasını sağlayan nedeni ortadan kaldırmış olurlar.

Öte yandan bu hiç de ilk bakışta görüldüğü kadar küçük bir fark da değildir. Sözelimi şöyle bir hesaplamayı düşünelim: Çapı 20 cm. olan bir top, merkezi göz hizasında olacak şekilde tutularak buna yarım metre uzaklıktan bakıldığında ve iki gözbebeği arasındaki mesafenin 6 cm. olduğu varsayıldığında, sol gözün görebildiği ekvator yayı sağ gözün görebildiği yaydan üçte bir oranında daha uzun olacaktır. Top daha yakına getirildiğindeyse bu fark üçte birden daha fazla olacak-

tır. Bir insan yüzüne bakıldığında olduğu gibi, alışlagelmiş görme koşullarıyla ilgili olan bu hesaplamalar, biraz olsun kesinlik iddiası taşıyorsak, gözardı edemeyeceğimiz bir konudur. Genel olarak söylemek gerekirse, göz mesafesini s , topun yarıçapını r ve topun merkezinden iki göz arasındaki mesafenin orta noktasına olan uzaklığı da l ile tanımlarsak, o zaman X sol göz tarafından sağ gözünkine eklemlenen ekvator kesiti olacaktır. Aşağıdaki eşitlik bu farkı daha net bir biçimde ortaya koymaktadır:

$$X = \frac{s}{2 l \arccos r/l}$$

Dördüncüye ilişkin olarak, bir sanatçı oturuyor bile olsa sürekli devinim halindedir. Gözleriyle, başıyla, tüm vücuduyla birlikte hareket etmektedir ve bu nedenle bakış noktası da devamlı hareket eder. Görsel-sanatsal bir temsil, *farklı* durma noktalarındaki sonsuz sayıda görsel algının ruhsal bir sentezidir. Öte yandan iki göz olduğu için *ikiye katlanmış* bir algı, *ikiye katlanmış* sonsuz sayıda imgenin tümlenmesi söz konusudur. Bunlardan salt fiziksel görünüşler olarak söz etmek, görme eylemine ilişkin süreçlerden hiç anlamamak, mekanik olanı tinsel olanla, dörtgenle yuvarlağı karıştırmak gibi karıştırmak anlamına gelir. Resimlerin tinsel-sentetik doğasına ilişkin aksiyomları henüz benimsememiş biri, sanatsal görmeyi kavramak bir yana, görme kuramını bile anlayamamış demektir.

Diğer yandan, bunu da *beşinciye* ilişkin olarak söylüyorum, şeylerin kendileri de değişir ve hareket eder. Seyirciye kendilerini farklı yönlerden gösterir, büyür ve küçülürler. Söz konusu olan donup kalmış bir hareketsizlik değil, yaşayan bir dünyadır. Sanatçı burada da yaratıcı ruhuyla sentez yapmak, gerçekliğin kısmi görünümünün ve onun zaman koordinatındaki anlık kesitlerinin tümlenişini temsil etmek zorundadır. Bir sanatçı şeylerin sadece kendisini değil, şeylere ilişkin etkilenimlerine uygun olarak, bunların canlılığını da temsil

eder. Öncelikle hareketsiz olma, ikinci olarak da hareketsiz şeyleri temsil etme zorunluluğu, bu nedenle büyük bir önyargıdır. Çünkü söz konusu olan sorun, şu ya da bu durumda hangi algının –bir hapisane duvarındaki açıklıktan mı, yoksa hareket halindeki bir taşıttan mı– temsil edilmesi gerektiğidir. Gerçeklikle kurulacak bağıntı hiçbir zaman tek bir biçimde olamaz.

Algı, gerçeklikle kurulacak canlı ilişkiyle belirlenir ve bir sanatçı kendisinin ve şeylerin hareketi sırasında gerçekleştiren algının resmini yapıyorsa, o zaman bu etkilenimleri bir araya getirmelidir. Öte yandan burada söz konusu olan, algının en bilinen ve en canlı biçimidir. Özellikle bu algı biçimi, en kapsamlı gerçeklik bilgisini içerir. Sanatçının asıl görevi, böyle bir bilginin resim sanatı çerçevesinde yeniden aktarılmasında yatmaktadır. Peki bu görev yerine getirilebilir bir görev midir?

İster dört nala giden bir atın, ister bir yüzdeki mimiklerin çiziminde, hep gelişen bir olaylar dizisinin temsil edildiğini biliyoruz. Ayrıca bu türden hareketli gerçeklik algılarının temsil edilemeyeceğini varsaymak için hiçbir neden yoktur. Çoğu durumda hareket halindeki nesneler temsil edilirken, sanatçı görece daha az hareket eder. Aksine tam da sanatçının deviniminin önemli sayıldığı durumlarda, gerçeklik yaklaşık olarak ya da tümüyle dinginlik içindeymiş gibi düşünülebilir. Binaların üç hatta dört cephesiyle birlikte gösterildiği temsillerin, aslında görünmemesi gereken ama yüzlere eklenmiş kısımların ve eski ikonografiden bildiğimiz pek çok görünümün ortaya çıkmasının nedeni budur. Gerçekliğin bu türden bir temsiline sabit bir ontolojinin içinde yaşayan ve çalışan, bilme yetisine sahip bir tinin eşzamanlı etkinliği eşlik edecek, temsil dünyanın sabit bir anıtsallığı ve ontolojik yoğunluğuyla uyum içinde olacaktır.

Çocuklar da bir insan yüzünün anlık görünümünü bir bütün olarak algılamaz, gözleri, ağzı, burnu ve diğer ayrıntıları birbirinden ayırır, kâğıt üzerine aktarırken bunları birbiriyle uyumlu hale getirmezler. Perspektivist sanatçı ise farklı nedenlerden dolayı duyularını bir araya getirebilecek durumda

değildir ve bir âna ait duyumlarını eskiz defterinin farklı sayfalarına birbiriyle bağlantısız olarak dağıtır. Her ikisi de düşüncenin edilgenliğinin, bu düşüncelerin parçalanarak temel duyumlara ayrıştığının ve herhangi bir karmaşık algıyı bütünlüklü bir algı edimi, dolayısıyla *bütünlüklü* bir biçim olarak kavrayabilecek durumda olmadığını kanıtıdır. Algının anlara ayrıştığının göstergesidir. Oysa bu türden bir sentezin kaçınılmaz olduğu durumlar vardır; o zaman en tutkulu perspektivistin bile bulunduğu konumdan ayrılması gerekecektir. Kendi etrafında dönen bir topacı, bir tren ya da arabanın arka tekerleğini, bir şelaleyi ya da fıskıyeli bir havuzu hiçbir natüralist sanatçı kendi bilimsel temellerine uygun düşecek şekilde kâğıda aktaramaz. Çünkü bu birbirinin içine karışan, birbiriyle birleşen izlenimlerden bütünleştirici bir algı oluşturması gerekir. Öte yandan bu süreçlerin, süreçlerden birini aydınlatan bir ışığın yardımıyla algılanması ya da çıkarılan bir enstantane, sanatçının temsil ettiğinden tamamen farklı bir dünyayı gösterecektir. Bu durumda, tikel-görsel bir enstantenin, devinim sürecinin diferansiyelini alarak ve genel algı diferansiyellerini birleştirerek süreci durdurduğu da ortaya çıkmış oluyor. Peki bu tür bir birleştirmenin meşruluğunu herkes kabul ediyorsa, o zaman sürecin daha yavaş ilerlediği diğer durumlarda, aynı anlama gelecek bir birleştirmeye niçin engel olunmaktadır?

Ve son olarak *altıncısı* için: Perspektifi savunanlar sanatsal algılamanın, işlenmemiş psikolojik etkilenimlerin eşlik ettiği pek çok ruhsal öğeyle karışan çok karmaşık bir süreç olduğunu unutuyor. Yavaş yavaş gelişen anılar ve içsel devinimlere verilen duygusal tepkiler, zihnimizde oluşan imgede toparlanır. Ve sanatçının kişiliğinin ruhsal içerikleri de bu taneciklerde hissedilir derecede kristalleşir. Bu küçük tanecikler gelişip kendine özgü ritmini kazanarak, sanatçının, temsil ettiği gerçeklik karşısındaki tepkisinin ifadesi olurlar.

Bir nesneyi sadece seyretmeyip onu görebilmek ve bilebilmek için, onun ağtabakadaki görüntüsünün her bir kesitinin ilgili duyu sınırlarına *çevrilmesi* kaçınılmazdır. Bu, görsel imgenin bilince kesinlikle çok basit bir biçimde aktarılmadığı

anlamına gelir. Üzerinde çalışmadan ve çaba harcamadan elde edilmesi mümkün değildir; aksine, teker teker bir araya getirilmiş parçalardan meydana gelir ve her parça az ya da çok kendine özgü bir durma noktasından algılanır. Ayrıca bir yüzey bir diğerine, bunlar bir araya gelecek şekilde eklenir ve bu özel bir ruhsal edimle yapılır. Sonuç olarak bir görsel imge sadece bu biçimde, ardışık bir düzenlemeyle oluşabilir, tamamlanmış bitmiş olarak ortaya konmaz. İnsan bilincinde herhangi bir imge sadece tek bir durma noktasından algılanmaz, aksine burada, görme ediminin doğasına uygun olarak çok merkezli bir perspektif söz konusudur.

Bunların yanı sıra, diğer gözün, örneğin sağ gözün gördüğü yüzeylere ek yüzeyler, yani sol gözün algıladığı yüzeylerin de eklendiğini düşünürsek, bu şekilde biçimlendirilmiş bir temsilin ikonalarda görülen binalarla benzer olduğunu kabul etmemiz gerekir.

Şu andan itibaren tartışmaya ancak, böyle bir çokmerkezlilikte ulaşılmak istenen derecenin ölçüsü ya da istenilen güce ulaşıp ulaşılmadığını sorgulayarak devam edebiliriz; ama kesinlikle bunun ilkesel haklılığını sorgulayarak değil. Öt yandan ya giderek yoğunlaşan bir sentetiklik uğruna gözün daha çok hareket etmesi beklenir ya da ayrıştırıcı bir görme edimi isteniyorsa, gözü mümkün olduğunca sabitlemek gerekebilir. Bu görsel analiz sırasında perspektifle karşılaşılacaktır. Ancak insan yaşadığı sürece bir perspektif şemasına asla tam olarak dahil olamayacaktır. Çünkü (sol gözü bir an için unuttuğum) hareketsiz-sabitlenmiş bir gözle gerçekleştirilen görme edimi ruhsal olarak bile mümkün değildir.

Buna şu şekilde karşı çıkılabilir: "Ama bir evin üç yanını eşzamanlı olarak görmek mümkün değildir ki!" Eğer bu haykırış doğru olsaydı, o zaman üzerinde düşünmek gerekirdi. Zaten bir evin sadece üç değil, iki duvarını, hatta tek bir duvarını bile eşzamanlı görmek mümkün değildir. *Eşzamanlı olarak* duvarın sadece küçük bir parçasığını görebiliriz ve bunu da aslında tek bir defada yapamayız. *Gerçekte eşzamanlı olarak gördüğümüz hiçbir şey yoktur*, aksine eşzamanlı değil, art arda görürüz ve dört ya da üç duvarlı bir ev görüntüsünü

hemen bunun ardından elde ederiz, biz bir evi zaten bu biçimde tasarlarız. Canlı bir tasarımda, gelişme, iç içe geçme, değişme ve çatışmalardan meydana gelen kesintisiz bir süreç gerçekleşir. Bu türden bir tasarım yetisi, kesintisiz bir oyun gibidir; alevlenip nabızı atmaya başlar – ama şeylere ilişkin ölü bir şema olarak asla duraksamaz. Ve yaşıntıladığımız ev, zihnimizde bu türden bir içsel nabız vuruşu, parıldama ve oyunla içeriğini kazanır.

Sanatçı eve ilişkin olarak yalnızca kendi algılarını temsil etmelidir ve zaten sadece bunu temsil edebilir; ama evin kendisini düzlem üzerine taşımaya kesinlikle çalışmamalıdır. (İster bir eve ister bir insan yüzüne ilişkin olsun) kendi algılarının canlılığını, algılarının farklı kısımlarının en açık, en anlam yüklü olanlarını bizim için ayırarak yakalayabilir ve sürekli tekrarlanan parıltılı ruhsal patlamalar yerine, fazlasıyla dikkat çeken tek tek anlardan oluşan devinimsiz bir mozaik sunar. Böyle bir resmi *izlerken*, gözlemcinin gözü bu ayırt edici özelliklerde *ardışık olarak* gezinir, diğer yandan da oyunsu ve nabızı atan bir tasarımın zaman içinde biçim kazanmış imgesi zihninde yeniden oluşur. Ama burada söz konusu olan, nesnenin kendi imgesinden çok daha yoğun, daha bir araya toplayıcı bir imgedir; çünkü burada eşzamanlı olarak algılanmamış anlar saf biçimlerindedir, artık yoğunlaşmışlardır ve sahip olunan tüm ruhsal güçlerle iç içe geçmiş parçaları ayrıştırma zorunluluğundan bağımsızdırlar.

Net ve keskin bir görsel algının iğnesi tıpkı bir plağın çalınan yüzünün üzerindeymişçesine, resmin yüzeyi üzerinde kayar. Onun kendine ait olan çeşitli "derinlikleri" boyunca ve bunların her birinde, seyircide titreşimler oluşur. Sanatsal yaratımın asıl *hedefi* de, zaten bu türden titreşimler yaratmaktır.

İşte natüralizmden ikonaların perspektif özelliklerine geçmek üzere yapılan ilk düşünsel yolculuk. Ruhsal etkinliğin özsel emirlerinden çıkan sanat kavrayışı, belki de natüralizmde olduğundan çok daha farklıdır; yaratıcının (*auteur*) kişiliği ikincisine daha yakındır. Böyle bir anlayış temelinde perspektif

söz konusu bile değildir. Tıpkı teknik çizimin diğer tür ve yöntemleri gibi perspektif de yaratıcı bilince çok uzaktır. Burada natüralizmin sınırlılığını içeriden göstermeyi, özgürleşme ve tinselliğe doğru, nasıl *fata volentem ducunt, nolentem trahunt*⁵⁰ olduğunu hatırlatmayı denedik.

Moskova, 1920

50. "İster onaylansın ister reddedilsin, sakın kader yönetiyor, ters yöne sürüklüyor" – ünlü Yunan filozofu Kleanf'tan Latince çeviri, Seneca'nın *Lucillia'ya Ahlaksal Mektuplar*'ında geçmektedir, CVII. Mektup. Bkz. Lutatius Anne ... Seneca. "Lucillia'ya Ahlaksal Mektuplar," Moskova, "Hayka 'Nauka'", 1977, s. 270-101.

Fotoğraf:
Thomas Struth,
Akademi Müzesi,
Venedik, 1992.

Karşı duvardaki resim:
Veronesse,
Levi'nin Evinde Şölen,
1573, yağlıboya,
555 x 1280 cm.





Pavel Florenski

Tersten Perspektif

Bir an için gözlerinizi yumun, sonra açın. Gözleriniz sizi merkeze koyan bir tablo serer önünüze: Uzaktaki şeyler küçülür, öndeki nesneler arkadakileri kapatır, uzaklaşan yatay çizgiler birbirine yaklaşır. Alışılmış bir algıdır bu. Her insanın böyle gördüğünü kendiliğimizden kabul ederiz. Sanat yapıtından da bu algımızı taklit etmesi beklenir. Pek çok resim bu algımızı bir yasa haline sokarak, nesneleri ve mekânı perspektife uygun olarak temsil eder. Güzel resimde, perspektife uyulmuş mu diye bakarız, ya da çocuklardan daha güzel resim yapmalarını beklerken perspektife uygunluk ararız.

Florenski'nin 1920 tarihli metninin sorguladığı tam da budur. Perspektif ilk anda varsaydığımız kadar "doğal" mı? Bizans ikonalarını ya da Mısır kabartmalarını yapanlar gerçekten perspektifi bilmiyor ya da yapmayı beceremiyorlar mıydı? Perspektif, bir görme biçimi olarak ne zaman, niçin ve nasıl bir yasa haline geldi?

Yirminci yüzyılın başına ait bu metnin anlamı nedir? Burada, bugün, bizler için ne anlam taşıyabilir? Zeynep Sayın'ın bunu irdeleyen Sunuş'uyla yayımlıyoruz Tersten Perspektif'i.

Sanatlar ve İnsan

ISBN-13: 978-975-342-305-2



Metis Yayınları
www.metiskitap.com