

DK
DOĞAN
KİTAP

özelbil

GÜZELLİĞİN TARİHİ

Hazırlayan

UMBERTO
ECO



GÜZELLİĞİN TARİHİ

GÜZELLİĞİN TARİHİ

Hazırlayan

UMBERTO
ECO

Çeviren:

Ali Cevat Akkoyunlu

Alıntı metin çevirileri:

Ali Cevat Akkoyunlu

Sait Maden

Seynan Levent

Kadriye Göksel

Gülseren Devrim

Tankut Gökçe

Halil Beytaş

Ülkem Özge Sevgilier

İÇİNDEKİLER

Giriş		8
Karşılaştırmalı tablolar	Çıplak Venüs	16
	Çıplak Adonis	18
	Giyinik Venüs	20
	Giyinik Adonis	22
	Venüs portreleri	24
	Adonis portreleri	26
	Meryem	28
	İsa	30
	Krallar	32
	Kraliçeler	34
	Oranlar	34
Bölüm I	1. Musalar Korosu	37
Eski Yunan'da estetik ideali	2. Sanatçılara göre Güzellik	42
	3. Filozoflara göre Güzellik	48
Bölüm II	1. Delfoi tanrıları	53
Apollon ve Dionisos	2. Yunanlılardan Nietzsche'ye	57
Bölüm III	1. Sayı ve müzik	61
Oran ve uyum olarak Güzellik	2. Mimarî oran	64
	3. İnsan vücudu	72
	4. Kozmos ve doğa	82
	5. Diğer sanatlar	86
	6. Amaca uygunluk	88
	7. Tarih boyunca oran	90
Bölüm IV	1. Işık ve renkler	99
Ortaçağ'da ışık ve renkler	2. Işık ve Tanrı	102
	3. Işık, zenginlik ve yoksulluk	105
	4. Süsleme	111
	5. Şiirde ve mistisizmde renkler	114
	6. Gündelik hayatta renkler	118
	7. Renklerin sembolizmi	121
	8. Teologlar ve filozoflar	125
Bölüm V	1. Çirkinliğin güzel gösterisi	131
Canavarların güzelliği	2. Efsanevî ve "harika" yaratıklar	138
	3. Evrensel sembolizmde Çirkinlik	143
	4. Güzelliğin gereği olarak Çirkinlik	148
	5. Doğal acayiplik olarak Çirkinlik	152

Bölüm VI	1. Kutsal ve Profan Aşk	154
Pastoralden	2. Soylu hanımlar ve trubadurlar	161
<i>donna angelicata</i> 'ya	3. Soylu hanımlar ve şövalyeler	164
	4. Ozanlar ve umutsuz aşklar	167
Bölüm VII	1. Doğanın keşfi ve taklidi	176
XV. ve XVI. yüzyıllarda	arasında Güzellik	
büyüleyici Güzellik	2. Taklit	180
	3. Duyumlarüstü Güzellik	184
	4. Venüsler	188
Bölüm VIII	1. Soylu hanımlar...	193
Soylu hanımlar ve	2. ... ve kahramanlar	200
kahramanlar	3. Kullanışlı Güzellik...	206
	4. ... ve şehvî Güzellik	209
Bölüm IX	1. Öznel ve değişik bir	214
Zarafetten tedirgin	Güzelliğe doğru	
Güzelliğe	2. Maniyerizm	218
	3. Bilgi buhranı	225
	4. Melankoli	226
	5. <i>Agudeza, Wit, concettismo...</i>	229
	6. Mutlak olana yönelim	233
Bölüm X	1. Güzelliğin diyalektiği	237
Akıl ve Güzellik	2. Katılık ve kurtuluş	241
	3. Saraylar ve bahçeler	242
	4. Klasikçilik ve yeniklasikçilik	244
	5. Kahramanlar, gövdeler, harabeler	249
	6. Yeni fikirler, yeni konular	252
	7. Kadınlar ve tutkular	259
	8. Güzelliğin özgür oyunu	264
	9. Acımasız ve karanlık Güzellik	269
Bölüm XI	1. Yeni bir Güzellik kavramı	275
Yücelik	2. Yücelik ulu bir ruhun	278
	yansımasıdır	
	3. Doğada Yücelik	281
	4. Harabelerin şiirselliği	285
	5. Edebiyatta gotik üslup	288
	6. Edmund Burke	290
	7. Kant'a göre Yücelik	294
Bölüm XII	1. Romantik Güzellik	299
Romantik Güzellik	2. Romantik Güzellik ve romanesk	304
	Güzellik	
	3. Muğlak "nedir bilmem" Güzelliği	310

	4. Romantizm ve başkaldırı	313
	5. Gerçek, mitos ve ironi	315
	6. Kasvetli, grotesk, melankolik	321
	7. Lirik romantizm	325
Bölüm XIII		
Din olarak	1. Estetik din	329
Güzellik	2. Züppelik	333
	3. İnsan teni, ölüm ve Şeytan	336
	4. Sanat için sanat	338
	5. <i>Tersine</i>	341
	6. Sembolizm	346
	7. Estetik mistisizm	351
	8. Nesnelerdeki coşku	353
	9. İzlenim	356
Bölüm XIV		
Yeni nesne	1. Victoria Dönemi'nin kullanışlı güzelliği	361
	2. Demir ve cam: yeni Güzellik	364
	3. Art nouveau'dan art deco'ya	368
	4. Organik Güzellik	374
	5. Kullanılagelen nesnelere: eleştiri, ticarileşme, seri üretim	376
Bölüm XV		
Makinelerin Güzelliği	1. <i>Güzel</i> makine mi?	381
	2. Ortaçağ makineleri	385
	3. XV. yüzyıldan barok döneme	388
	4. XVIII. ve XIX. yüzyıllar	392
	5. XX. yüzyıl	394
Bölüm XVI		
Soyut biçimlerden malzemenin derinliklerine	1. "Taşlardaki heykelleri ara"	401
	2. Malzemenin çağdaş değerlendirmesi	402
	3. Ready-made	406
	4. Yeniden üretilen malzemedeki sanayi malzemesine, malzemenin derinliklerine	407
Bölüm XVII		
Medyanın Güzelliği	1. Kışkırtıcı Güzellik mi tüketici Güzellik mi?	413
	2. Avangard ya da kışkırtıcı Güzellik	415
	3. Tüketim Güzelliği	418
Alıntılar kaynakçası		431
Alıntı yapılan yazarlar dizini		433
Sanatçılar dizini		435

Giriş

Kadın büstü,
MÖ II. yüzyıl.
Lucera,
Belediye Müzesi

"Zarif", "hoş" ya da "enfes", "harika", "muhteşem" ve benzeri ifadelerle birlikte, "güzel" sözcüğü de genellikle beğendiğimiz bir şeyi belirtmek için kullandığımız bir sıfattır. Bu bakımdan güzel olan, aynı zamanda iyi olanla da eştir, gerçekten de çeşitli tarihi dönemlerde Güzel ile iyi arasında sıkı bir bağ görülür.

Oysa gündelik tecrübelerimiz ışığında değerlendirmeye kalkarsak, güzeli sadece sevdiğimiz olarak değil, aynı zamanda da kendimiz için isteyeceğimiz bir şey olarak tanımlama eğilimi gösteririz. İyi olarak değerlendirdiğimiz sonsuz miktarda şey vardır, karşılıklı bir aşk, dürüstçe kazanılmış bir servet, incelikli bir tat; bütün bu durumlarda sözünü ettiğimiz bu özelliklere sahip olmak isteriz. İyi olan, arzumuzu tahrik edendir. Erdemli bir davranış iyi olarak değerlendirsek de, bu davranış bizzat kendimiz yapmış olmak ister ya da iyi olduğuna karar verdiğimiz bu örneğin etkisiyle, en az o kadar övgüye layık bir davranışta bulunma kararlılığı gösteririz. Bazen de iyi olarak tanımladığımız, ideal bir ilkeye uymakla birlikte, bir kahramanın muzaffer ölümü, cüzamlıların tedavi eden kişilerin fedakârlığı ya da çocuklarını kurtarmak için kendi hayatlarını feda eden anne baba gibi, acıya mal olan bir şeydir. Böylesi durumlarda, yapılanın iyi olduğunu kabul etmekle birlikte, bencillik ya da korku yüzünden, kendimizi aynı durumda bulmak istemeyiz. Bu eylemleri iyilik, ama başkalarının iyiliği olarak görür, belirli bir heyecana rağmen, arzunun mahmuzlarını hissetmeden, bir çeşit yansızlıkla uzaktan bakarız. Yapmaktan çok hayranlık duymayı yeğlediğimiz eylemleri genellikle erdemli olarak tanımlar, yapılacak olanlardan da "güzel" diye söz ederiz. İsteğimizi tahrik etmeyen bir şeyi güzel olarak tanımlamamıza izin veren yansız yaklaşımımız üzerinde düşünecek olursak, sahibi olup



olmadığımızı bakmadan, o şeyden keyif alıyorsak, Güzel'den bahsettiğimizin farkına varırız. Pastacının vitrinindeki iyi yapılmış düğün pastasına hayran kalıyorsak, sağlık ya da iştahsızlık yüzünden arzulanan bir şey gibi algılamadığımız o pasta da güzel bir şey olarak dikkatimizi çeker. Sahip olduğumuzda bizi mutlu edecek güzel şey başkalarına ait olduğunda bile güzel kalacaktır. Tabii burada, karşılaşıldığında, her gün seyredilme isteği ya da yüksek maddî değeri yüzünden sahip olma arzusu uyandıran, ünlü bir sanatçının elinden çıkma bir tablodan söz etmiyoruz. Böylesi bir tutkunun, kıskançlık, sahip olma arzusu, gıpta ve hırs duymanın Güzel'le hiçbir ilgisi yoktur.

Bir kaynak bulduğunda, su içmeye koşan susamış kişi, o kaynağın Güzel olup olmadığına bakmaz, bu ancak susuzluğunu giderdikten sonra aklına gelir. Bu örnek, Güzel kavramının arzudan nerede ayrıldığını açıklar. Bazı insanları, onlara karşı cinsel bir arzu duymasak veya asla bizim olmayacaklarını bilsek bile, çok güzel bulabiliriz. Oysa bir insanı (aynı zamanda çok çirkin olsa bile) arzular ve onunla istediğimiz ilişkiyi kuramadığımızda acı çekeriz.

Yüzyıllar boyu Güzel kavramı üzerinde yapacağımız bu incelemede, duyduğumuz arzudan bağımsız, seyredilmesi keyif verici bazı şeyler olabileceğini de kabul eden kültürleri ya da tarih dönemlerini öne çıkarmaya çalışacağız.

Bu nedenle, yola, önceden belirlenmiş bir Güzel kavramıyla çıkmayacak, insanların binlerce yıldan beri güzel olarak tanımladıklarını gözden geçireceğiz.

Bize yol gösterecek diğer bir ölçüt de, modern çağda Güzellik ile Sanat arasındaki sıkı ilişkinin sandığımız kadar belirgin olmayışıdır. Bazı çağdaş estetik kuramları sadece sanatın Güzel olduğunu kabul edip, böylelikle doğanın Güzelliğini küçümserken, tarihin başka dönemlerinde bunun tam tersi söz konusuydu: Güzellik sadece doğal şeylerin (ay ışığı, zarif bir meyve, harika bir renk) sahip olabileceği bir özellik, sanatın görevi de yarattığı şeyleri *iyi* yapmak, böylelikle hedeflenen işlevi yerine getirmektir sadece: o kadar ki, sanat, ressamların, heykeltıraşların, mimarların gibi gemi yapımcılarının, marangozların ve berberlerin işlerinde de ayırım gösterilmeden kullanılan bir terimdi. Ressamlığı, heykeltıraşlığı ve mimariyi bugün zanaat olarak adlandırdığımız becerilerden ayırmak için, Güzel Sanatlar kavramının yaratılması çok daha sonradır.

Ancak doğanın Güzelliği yeğlendiği, betimlenen doğa tehlikeli ya da iğrenç olduğunda bile sanatın onu güzel bir biçimde betimleyebileceği kabul edildiğinden Güzel ile Sanat arasındaki ilişkinin çoğu kez anlaşılmasız olduğunu göreceğiz.

Bu araştırma, sanatın (ya da edebiyatın ya da müziğin) değil, Güzel'in tarihçesi olsa da sanat üzerine belirtilmiş tek tük düşünceye, yalnız ve yalnız Sanat ve Güzel arasındaki ilişkiye değindiğinde yer verilecektir.

Agnolo Bronzino
Venüs, Cupido,
Ahmaklık ve Zaman,
ayrıntı,
1545
Londra,
Ulusal Galeri



Şu soru sorulabilir: öyleyse Güzel'in tarihi neden sadece sanat eserleriyle belgelenir? Yüzyıllardır bize güzelden söz edenler ve bize bunlardan örnekler bırakanlar, sanatçılar, ozanlar ve romancılar olduğundan. Köylüler, duvarcılar, fırıncılar ya da terziler de muhtemelen güzel olarak gördükleri şeyleri yapmıştır, ama bu yaptıkları ürünlerden (vazolar, çiftlik hayvanlarının barınacakları yapılar, bazı giysiler) geriye kalan oldukça azdır. Her şeyden önce böylesi ürünleri güzel bulmalarının nedenini, hatta doğal Güzelliğin onlar için taşıdığı anlamı anlayacağımız hiçbir şey yazmamışlardır. Bizler ancak sanatçılar, samanlıkları, aletleri ya da giyimli insanları resmettiklerinde, bize o dönem zanaatkârlarının Güzellik idealleriyle ilgili bir şeyler söylediklerini tahmin eder, ama yine de tümüyle emin olamayız. Kimi zaman, sanatçılar çağdaşlarını Kitabı Mukaddes'teki ya da Homeros şiirindeki modayla ilgili bildiklerinden esinlenerek betimlerken; kimi zaman da tersine, Kitabı Mukaddes'teki kişileri ya da Homeros dönemi insanlarını o günün modasının etkisinde kalarak resmetmişlerdir. Düşüncelerimizi dayandırdığımız belgelerden emin olamasak da dikkat ve ihtiyatla davranarak, kesin sonuçlar çıkarmaya yeltenebiliriz. Eski sanatçıların ya da zanaatkârların ürünlerini incelerken sık sık o dönemin edebî ya da felsefî metinlerinden yararlanırız. Örneğin, Romanesk üsluptaki kiliselerin sütunlarına ya da sütun başlıklarına canavarlar yontanların, yontularını güzel olarak tanımladıklarını söyleyemesek de elimizde (böylesi betimlemeleri ne iyi, ne de yararlı gören) Aziz Bernard'ın bu yontuları seyretmekten zevk duyduğunun belirtildiği inananlara ait bir metin vardır. Zaten Aziz Bernard da yontuları kınarken, çekiciliklerinden etkilendiğini itiraf etmektedir. Ve bu noktada, kuşku duyulamayacak bir kaynaktan gelen tanıklık için şükran duyarken, XII. yüzyıl mistisizmi ışığında, canavar betimlemelerinin (ahlakî açıdan eleştirilir olmakla birlikte) güzel olduğunu söyleyebiliriz. Bu kitabın sadece Batı kültüründeki Güzel kavramıyla ilgilenmesinin nedeni de budur. İlkel denilen kavimler konusuna gelince, elimizde mask, duvar yazısı ve yontu gibi sanat ürünleri olsa da, bu ürünlerin dinî amaçla düşünceye dalmak için mi, ya da sadece günlük kullanım için mi yapıldıklarını anlatacak teorik metinlerden yoksunuz. Büyük bir şiirsel ve felsefî metin varlığına sahip olan Hint ve Çin gibi diğer kültürlerdeki bazı kavramları, gelenek bizi "güzel" veya "doğru" gibi Batılı terimlerle tercüme etmeye zorlarsa da, bizimkilerle nereye kadar özdeşleştirilebileceğini kestirmek çoğu kez güçtür. Ama her halükârda, bu konuyla ilgili herhangi bir tartışma, bu kitabın kapsamının dışındadır. Çoğunlukla sanat dünyasından belgeler kullanacağımıza değinmiştik. Ama, özellikle de modern çağlara doğru yaklaştığımızda, ticarî sinema, televizyon ve reklamcılık alanlarını kapsayan ve eğlence, tanıtım ya da erotik dürtülerin tatmininden başka sanatsal hedefi olmayan belgelerden yararlanma imkânı da bulacağız. İlke olarak, belirli bir dönemdeki Güzel kavramını anlamamıza yardımcı olmaları koşuluyla,

Paul Gauguin,
Ne, Kışkandı mı?
ayrıntı,
1892
Moskova,
Puşkin Müzesi



büyük sanat eserlerinin yanı sıra estetik değer açısından yetersiz belgelere de aynı önemi vereceğiz. Bu saptamalardan sonra, Güzel, tarihin farklı dönemlerine ve kültürlere bağlıdır demek istiyormuşuz gibi anlaşılabilir ve kitabımız görelilikle suçlanabilir. Oysa bizim söylemek istemediğimiz, tam da budur işte. Sokrates öncesi filozoflarından Kolofonlu Ksenofanes ünlü bir metninde, "Ama sığırların ya da aslanların elleri olsaydı ya da bu ellerle bir işi insanlar gibi yapabilselerdi, hayvanlar tanrıların benzerini çizebilselerdi, atlar tanrıların at, öküzler öküz gibi çizilmesini, vücutlarının kendi vücutları gibi olmasını isterlerdi" (Clemente Alessandrino, *Stromata*, V, 110) diye yazar.

Bütün çağlarda herkes için geçerli bazı basit kurallar olması –farklı güzellik anlayışlarının dışında– mümkündür. Bu kitapta, ne pahasına olursa olsun bu kuralları arayıp bulmaya çalışmayacağız. Dahası, farklılıkların altını çizmeye gayret edeceğiz. Bu farklılıkların temelindeki birliği arayıp bulmak, okurun işi olacak.

Bu kitap Güzel'in hiçbir zaman mutlak ya da değişmez olmadığı, aksine tarihsel çağına ve ülkesine bağlı olarak, çeşitli biçimlere büründüğü ilkesinden hareket ediyor: ve bu ilke sadece fiziksel Güzellik (kadın, erkek, manzara) için değil, Tanrı'nın veya azizlerin, hatta fikirlerin Güzelliği için de geçerli...

Bu açıdan, okura fazlasıyla saygı göstereceğiz. Aynı dönemin ressamlarının ya da heykeltıraşlarının elinden çıkma betimlemeler (insanlar, doğa ya da fikirlerle ilgili) mutlak bir Güzellik modelini yüceltiyor görünmese de edebiyatın başka bir modeli yücelttiğini açıklayacağız. Antik Yunan'daki bazı lirik ozanlar ancak daha sonraki bir dönemin ressamları ve heykeltıraşları tarafından gerçekleştirilebilen kadına özgü zarafeti yüceltmış olabilirler. Öte yandan, bir Picasso tablosuyla aynı dönemi paylaşan bir aşk hikâyesindeki güzel kadının tanımıyla karşılaşacak gelecek binyıl Marslısının ne denli şaşıracağını düşünmek yerinde olur. Marslı, iki Güzellik anlayışı arasında nasıl bir ilişki bulunduğunu anlayamayacaktır. İşte bu yüzden arada bir de olsa bir çaba sarf etmeli ve farklı Güzellik modellerinin aynı dönemde nasıl yan yana, birlikte var olabildiklerini farklı çağlardan başka modellerin de birbirlerine nasıl bağlanabildiklerini görmeliyiz.

Bu çalışmanın tadı hakkında meraklı okurun bir fikir edinebilmesi için bu kitabın düzeni ve ilhamı en başta belirtilmektedir; ve okura çeşitli Güzellik ideallerinin farklı dönemlerde bazen birbirlerinden çok uzaklardaki filozofların, yazarların ve sanatçıların eserlerinde nasıl yeniden gözden geçirilip geliştiğinin (ve muhtemelen çeşit çeşit) hemen görülmesini sağlayacak on bir karşılaştırmalı tablo sunulmaktadır. Temel bir estetik modelin görüldüğü her çağ için, sonradan metnin yanına söz konusu sorunla ilgili görüntü ve alıntılar eklenmekte, bazı durumlarda da bu ekler metinle altı çizili olarak ilişkilendirilmektedir.

Allen Jones
ve Philip Castle
Pirelli Takvimi,
1973



Karşılaştırmalı tablolar



MÖ XXV. binyıl

MÖ IV.-III. binyıl

MÖ IV. yüzyıl

MÖ III. yüzyıl

MÖ II. yüzyıl

MÖ II.-I. yüzyıl

Willendorf Venüsü
Viyana,
Sanat Tarih Müzesi

Antinea
Jabaren, Tassili

Knidos Venüsü
Praksiteles
yontusunun
Roma kopyası
Roma,
Roma Sanat Müzesi

Çömelmiş Venüs
Paris,
Louvre Müzesi

Milo Venüsü
Paris,
Louvre Müzesi

Tanrıça Lakshmi'nin
Pompei'de bulunan
fildişi heykeli
Napoli,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi



Yklş. 1482

1506

1509

Sandro Botticelli,
Venus'ün Doğuşu
Floransa,
Uffizi Galerisi

Lucas Cranach,
Venus ve Bal Çalan
Cupido
Roma,
Borghese Galerisi

Giorgione,
Uyuyan Venus
Dresden,
Resim Galerisi



1797-1800

1804-1808

Francisco Goya y Lucientes,
Çıplak Maya
Madrid,
Prado Müzesi

Antonio Canova,
Zafer Kazanmış Venüs
Roma,
Borghese Galerisi

ÇIPLAK VENÜS



MÖ t. yüzyıl

Mars ve Venüs,
Pompei'deki Mars ve
Venüs Evi'ndeki fresk
Napoli,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi



IV.-V. yüzyıl

Denizden yükselen
Venüs'ü gösterir ayrıntı
Kahire,
Kipti Müzesi



yklş. 1360

San Martino Üstadı,
Altı Efsanevi Âşığın
Venüs'e Tapınması,
Floransa tabağı
Paris,
Louvre Müzesi



XIV. yüzyıl

Mahşer Fahişesi'nin
Düşü,
Mahşer temalı duvar
halısı
Angers,
Kral René Şatosu



1470-1480

Aşağı Ren'den
Anonim ressam,
Aşkın Büyüsü
Leipzig,
Güzel Sanatlar
Müzesi



1538

Tiziano,
Urbino Venüsü
Floransa,
Uffizi Galerisi



1545

Agnolo Bronzino,
Venüs, Cupido,
Ahmaklık ve Zaman
Londra,
Ulusal Galerisi



1630

Peter Paul Rubens,
Hélène Fourment,
Afrodite
Viyana,
Sanat Tarihi
Müzesi



1650

Diego Velásquez,
Aynalı Venüs
Londra,
Ulusal Galerisi



1814

Jean-Auguste-Dominique
Ingres,
Odalık
Paris,
Louvre Müzesi



1833

Francesco Hayez,
Tövbekâr Mevdelli Meryem
Milano,
Modern Sanat Galerisi



1863

Édouard Manet,
Olympia
Paris,
Orsay Müzesi

Karşılaştırmalı tablolar



1892

Paul Gauguin,
Ne, kışkandın mı?
Moskova,
Puşkin Müzesi



1908

Pablo Picasso,
Driad
Sen Petersburg,
Ermitaj Müzesi



1909

Gustav Klimt,
Salome
Venedik,
Modern Sanat
Galerisi



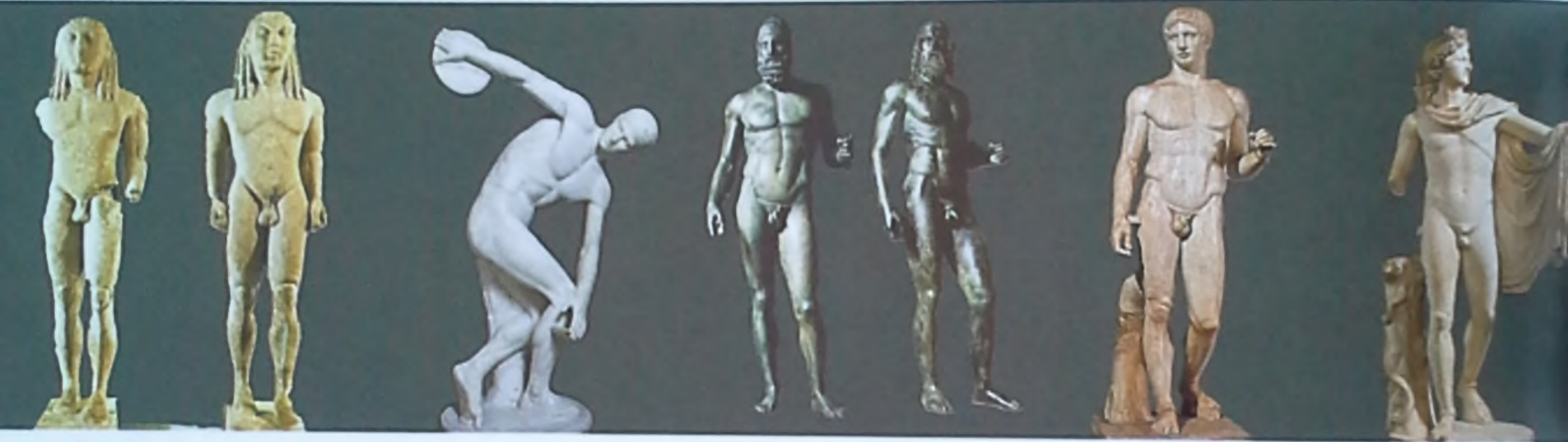
yıkış. 1920

Josephine
Baker



yıkış. 1950

Marilyn Monroe



MÖ VI. yüzyıl

Kuros,
Atina,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi

MÖ 460-450

Miron,
Diskobolos
Roma,
Roma Ulusal Müzesi

MÖ 470-400

Olimpia Üstadı,
Raice Bronzları
Reggio Calabria,
Ulusal Müze

MÖ 440

Polikleitos,
Doriforos
Napoli,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi

I. yüzyıl

Belvedere
Apollonu
Roma,
Vatikan Müzesi



1842

Francesco Hayez,
Samson
Floransa,
Modern Sanat
Galerisi



1906

Pablo Picasso,
Yetişkinler
Paris,
Orangerie Müzesi



1907

Henri Matisse,
"Müzik" İçin Skeç
New York,
Modern Sanat Müzesi



1923

Frederick
Cayley-Robinson,
Gençlik
Özel koleksiyon

ÇIPLAK VENÜS



yklş. 1965

1997

Brigitte Bardot

Monica Bellucci
Pirelli Takvimi

ÇIPLAK ADONİS



yklş. 1190

1474

1602

1615-30

1792

Âdem,
Paris,
Notre-
Dame
Katedrali

Antonello
da Messina,
Aziz Sebastian
Dresden,
Resim Galerisi

Caravaggio,
Vaftizci Yahya
Roma,
Capitolino Resim Galerisi

Guido Reni,
Atalanta ve
Hippomenes
Napoli,
Capodimonte Ulusal
Müzesi ve Galerisi

Anne-Louise-Girodet-
Trioson,
Endimion'un Uykusu
Paris,
Louvre Müzesi



1933

1952

1985

Johnny
Weissmuller,
Tarzan

Marlon Brando,
Jül Sezar

Arnold Schwarzenegger,
Komando

Karşılaştırmalı tablolar



MÖ VII. yüzyıl

Auxerre'li Kadın,
Girit kaynaklı
Paris,
Louvre Müzesi



MÖ VII. yüzyıl

Flora,
Stabia'dan Arianna
Evi'nden fresk
Napoli,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi



MÖ VI. yüzyıl

Kore,
Atina,
Ulusal Arkeoloji Müzesi



MÖ 470

Sapo ve Alkaios,
Kırmızı figürlü Attike
krateri
Münih,
Eyalet
Antika Koleksiyonu



Yklş. 1340

Şapkayla Oyun,
Paris'te yapılmış
işlemeli bir çantadan
Hamburg,
Sanat ve Zanaat
Müzesi



Yklş. 1540

Tiziano,
La bella
Floransa,
Palatina Galerisi



1606-1607

Peter Paul Rubens,
Veronica Spinola
Doria,
Karlsruhe,
Staatliche
Kunsthalle



1650

Michel Gatine,
Madame de Sevigne
Unlü Kadınlar Fransız
Galerisi'nden
(Paris, 1827)



1740

Jean Etienne Liotard,
Türk Başlıklı Fransız
Kadın
Cenevre,
Sanat ve Tarih Müzesi



1756

François Boucher,
Madame de
Pompadour'un
Portresi
Münih,
Eski Pinakotek



1899

Paul Gauguin,
Te avae no Maria
Sen Petersburg,
Ermitaj Müzesi



1902

Gustav Klimt,
Beethoven Frizi,
Cennet Melekleri
Korusu
Viyana,
Avusturya Galerisi



1910

Ferdinand Hodler,
Yürüyen Kadın
Thomas
Schmidheiny
Koleksiyonu



1917

Egon Schiele,
Dizini Bükmüş Oturan
Kadın
Prag,
Narodni Galerisi



Yklş. 1920

Colette

GİYİNİK VENÜS



1456

Paolo Uccello,
*Aziz Georgios
ile Ejderha
ile*
Londra,
Ulusal Galeri



1469

Francesco del Cossa,
*Nisan
Aylar Salonu*
Ferrara,
Schifanoia Sarayı



1503-1506

Leonardo da Vinci,
Mona Lisa
Paris,
Louvre Müzesi



yklş. 1514

Raffaello,
La Velata
Floransa,
Pitti Sarayı



1530-1535

Parmigianino,
Antea
Napoli,
Capodimonte Ulusal
Müzesi ve Galerisi



1760

Thomas
Gainsborough,
Bayan Graham
Edinburgh,
İskoçya Ulusal
Galerisi



1800

Jacques-Louis David,
*Madam
Récamier'in
Portresi*
Paris,
Louvre Müzesi



1866

Edward Burne-Jones,
*Ağaca Zincirlenmiş
Prenses*
New York,
Forbes Koleksiyonu



1867

Charles-Auguste Mangin,
Safo
Manchester Sanat
Galerisi



1927

Coco
Chanel'den
Model



1946

Rita Hayworth



1960

Anita Ekberg,
Tatlı Hayat



MÖ 2000

Gümüş erkek heykeltciği
Halep,
Ulusal Müze



MÖ 1300

Sennecem'i betimleyen
Mısır duvar resmi
Deyrû'l-Medine
Nekropolü



MÖ 470-450

Niobe Resamı
Volütü krater
Napoli,
Ulusal Arkeoloji Müzesi



I. yüzyıl

Lar
Napoli,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi



XIV. yüzyıl

Anjou Sarayı süslemesi,
Boethius'un *De
Arythmetica,
de Musica*'sından, *Müzik ve Meraklıları*
Napoli,
Ulusal Kütüphane



1593-1594

Caravaggio,
*Meyve Sepeti Tutan
Çocuk*
Roma,
Borghese Galerisi



1609-1610

Peter Paul Rubens,
*Karısı Isabella
Brandt ile Rubens'in
Portresi*
Münih,
Eski Pinakotek



1634

Rembrandt,
*Marten
Soolmans'ın
Portresi*
Paris,
özel koleksiyon



yklş. 1660

Jan Cossiers,
Falçı
Sen Petersburg,
Ermitaj Müzesi



yklş. 1668

Jan Vermeer,
Coğrafyacı
Frankfurt,
Stadel Sanat Enstitüsü



1844

Émile Deroy,
*Baudelaire'in
Portresi*
Versailles,
Ulusal Şato Müzesi



1897

Giovanni Boldini,
*Kont Robert de
Montesquiou-
Fézensac*
Paris,
Orsay Müzesi



1901

Aubrey Beardsley,
Et in Arcadia Ego
*The Latest Works of Aubrey
Beardsley'den*
(Londra-New York, 1901)
Milano,
Braidense Ulusal Kütüphanesi



yklş. 1947

Humphrey Bogart



1954

Marlon Brando,
Rihtimlar Üzerinde



yklış. 1360

Guariento di Arpo,
Zirhlı ve Silahlı Melek Safları
Padova,
Belediye Müzesi



1410-1411

Limburg Kardeşler,
Nisan
Très riches heures du duc de Berry'den
Chantilly,
Condé Müzesi



1433

Jan van Eyck,
Türbanlı Adam
Londra,
Ulusal Galerisi



1500

Albrecht Dürer,
Kürk Paltolu Otoportre
Münih,
Eski Pinakotek



1573

Paolo Veronese,
Levilerin Evinde Şenlik
Sol bölümden ayrıntı
Venedik,
Akademi Galerisi



1720

Fra Galgario,
Bir Soylunun Portresi
Milano,
Brera Resim Galerisi



1787

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein,
Goethe Roma Kirlarında
Frankfurt,
Städel Sanat Enstitüsü



1800

Jacques-Louis David,
Napolyon St. Bernard Dağı'nda
Paris,
Malmaison Müzesi



1818

Joseph Severn,
Caracalla Hamamı'nda Shelley
Roma,
Keats ve Shelley Evi



1954

James Dean



1975

David Bowie



1989

Mick Jagger



2002

David Beckham



2002

George Clooney



MÖ 2700-2300

Keros Adası'ndan kadın başı
Paris,
Louvre Müzesi



MÖ 2500

Hafacı'den kadın başı
Kansas,
Atkins Güzel Sanatlar
Müzesi



MÖ 1391-1353

Tuya heykeli
Paris,
Louvre Müzesi



MÖ V. yüzyıl

Kadın başı
şeklinde antefiks
Paris,
Louvre Müzesi



MÖ II. yüzyıl

Kadın Portresi
(Antinoe?)
Paris,
Louvre Müzesi



MÖ I. yüzyıl

Flavius Dönemi
Kadını
Napoli,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi



1540

Agnolo Bronzino,
*Lucrezia
Panciatichi'nin
Portresi*
Floransa,
Uffizi Galerisi



yklş. 1540

Tiziano,
Mecdelli Meryem
Floransa,
Palatina Galerisi



1703

Nicolas de Largilliere,
Strasbourg'lu Güzel
Strasbourg,
Güzel Sanatlar
Müzesi



1770

Joshua Reynolds,
Waldegarde Hanımları
Edinburgh,
İskoçya Ulusal Portre
Galerisi



yklş. 1782

George Romney,
*Lady Hamilton'ın Kirke
Olarak Portresi*
Londra,
Tate



1926

Louise Brooks



1929

Tamara de Lempicka,
Sankt Moritz
Orléans,
Güzel Sanatlar Müzesi



1931

Greta Garbo



1932

Greta Garbo,
Mata Hari



yklş. 1949

Rita Hayworth

VENÜS PORTRELERİ



10 t. yüzyıl

Pompei'den "Şair" olarak anılan (Safö?) bir genç kız portresi Napoli, Ulusal Arkeoloji Müzesi



MS I. yüzyıl

"Theodora" olarak anılan baş Milano, Sforzesco Şatosu Müzesi



yklş. 1300

Konrad von Altstetten, Hem Avcı hem Av Heidelberg, Üniversite Kütüphanesi



XV. yüzyıl

Portre üstadı Baroncelli, Maria Bonciani'nin Portresi Floransa, Uffizi Galerisi



1480

Piero di Cosimo, Simonetta Vespucci Chantilly, Condé Müzesi



1485-1490

Leonardo da Vinci, Erminli Kadın Kraków, Ulusal Müzesi



1800

Marie Guillelmine Benoist, Siyahî Kadın Portresi Paris, Louvre Müzesi



1820

Giuseppe Tominz, Moskonova, Ljubljana, Narodni Galerisi



1860-65

Felix Nadar, Sarah Bernhardt



1867

Dante Gabriel Rossetti, Lady Lilit New York, Metropolitan Sanat Müzesi



1922

Rina de Liguoro, Messalina



1954

Audrey Hepburn



yklş. 1960

Brigitte Bardot



yklş. 1970

Twiggy

Karşılaştırmalı tablolar



MÖ 2500-2000

Akad'dan Şarrukin'in bronz başı
Bağdat,
Arkeoloji Müzesi

MÖ VII. yüzyıl

Til Barsip Sarayı'ndan duvar resmi
Halep,
Ulusal Müze

MÖ VI. -VII. yüzyıl

Delfoi Apollonu
Delfoi,
Ulusal Müze

MÖ 550

Rampin Süvarisi
Paris,
Louvre Müzesi

MÖ V. yüzyıl

Atlet başı,
Napoli,
Ulusal Arkeoloji Müzesi,
Astarita Koleksiyonu



yklş. 1645

Anton van Dyck,
İki İngiliz Soylusunun Portresi
Londra,
Ulusal Galeri

1720

Fra Galgario,
Uç Köşeli Şapkalı Soylu Portresi
Milano,
Poldi Pezzoli Müzesi

yklş. 1815

Thomas Lawrence,
Lord Byron'ın Portresi
Milano,
özel koleksiyon

yklş. 1923

Rudolph Valentino

1932

John Barrymore,
Mata Hari



1975

John Travolta,
Cumartesi Gecesi Ateşi

yklş. 1998

Dennis Rodman

ADONİS PORTRELERİ



MÖ V. yüzyıl

Antinoüs,
Napoli,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi



1255-65

Ekkehard ve Uta
Naumburg
Katedrali'nin Batı
Korusu'ndan



XIV. yüzyıl

Napoli minyatürü,
Anjou Sarayı Şövalyesi,
Ad Robertum Siciliae
Regem'den
Floransa,
Ulusal Kütüphane



1498

Albrecht Dürer,
Eldivenli Otoportre
Madrid,
Prado Müzesi



XVI. yüzyıl

Bartolomeo Veneto,
Bir Soylunun Portresi
Roma,
Eski Sanat Ulusal
Galerisi



yklş. 1934

Tyrone
Power



1951

Marlon Brando



yklş. 1954

James Dean



yklş. 1968

Jim Morrison



yklş. 1968

Jimi Hendrix



1132-1140

İsa'nın Doğumu,
Saray
Capellasi'ndan
mozaik,
Palermo



XII. yüzyıl

Yakaran
Bakire'nin mermer
ikonası
Messina,
Bölge Müzesi



XII. yüzyıl

Bakire ve İki Melek
Sant'Angelo in Formis
Bazilikası Tonozu



XII. yüzyıl

Floransa Okulu,
Bakire ve Çocuk
İsa
Floransa,
Uffizi Galerisi



1285

Duccio di
Buoninsegna,
Rucellai Madonnası
Floransa,
Uffizi Galerisi



1441-1447

Fra Filippo Lippi,
Meryem'in Taç
Giymesi
Floransa,
Uffizi Galerisi



1450

Jean Fouquet,
Bakire ve Çocuk İsa
Anvers,
Kraliyet Güzel Sanatlar
Müzesi



yklş. 1460

Jacopo Bellini,
Bakire ve Çocuk İsa
Floransa,
Uffizi Galerisi



yklş. 1470

Hans Memling,
Meryem Çocuk İsa'yla Tahtta
Floransa,
Uffizi Galerisi



1509

Quentin Metsys,
Azize Anna'nın Soyu
Triptiği
Brüksel,
Kraliyet Güzel Sanatlar
Müzesi



1524-1526

Tiziano,
Pesaro Madonnası
Venedik,
Santa Maria dei Frari



yklş. 1526

Albrecht Dürer,
Madonna, Çocuk İsa
ve Bir Armut
Floransa,
Uffizi Galerisi



1532

Parmigianino,
Uzun Boyunlu
Madonna
Floransa,
Pitti Sarayı



1310

Giotto,
*Ognisanti
Madonnası*
Floransa,
Uffizi Galerisi



1330

Simone Martini,
Meryem'e Müjde
Floransa,
Uffizi Galerisi



1410-1411

Limburg Kardeşler,
Ziyaret
*Très riches heures du
duc de Berry'den*
Chantilly,
Condé Müzesi



1425-1430

Masolino,
*Alçakgönüllülük
Madonnası*
Floransa,
Uffizi Galerisi



yklş. 1478

Hugo van der Goes,
Portinari Altar Panosu
Floransa,
Uffizi Galerisi



1487

Sandro Botticelli,
Narlı Madonna
Floransa,
Uffizi Galerisi



1501-1505

Michelangelo,
Tondo Doni (Kutsal Aile)
Floransa,
Uffizi Galerisi



1504-1508

Raffaello,
Madonna
Floransa,
Uffizi Galerisi



yklş. 1604

Caravaggio,
*Madonna Hacilarla
Birlikte*
Roma,
Sant'Agostino



yklş. 1686

Luca Giordano,
*Tespikli ya da Baldakenli
Madonna*
Napoli,
Capodimonte Müzesi



1849-1850

Dante Gabriel
Rossetti,
*Ecce Ancilla
Domini*
Londra,
Tate Galerisi



1894-1895

Edvard Munch,
Madonna
Oslo,
Ulusal Galeri

1991

Madonna (Louise
Veronica Ciccone)

Karşılaştırmalı tablolar



IX.- X. yüzyıl

İncil cildi
Caputa,
Katedral hazinesi



1145-1150

Krallar Taçkapısı
Notre-Dame Katedrali,
Chartres



1170

Çarmıha Geriliş
Floreffe İncili
Londra,
British Museum



1180-1194

İsa'nın Vaftiz Edilmesi
Mozaik
Santa Maria Assunta
Katedrali,
Monreale



1475-1476

Antonello da Messina,
Çarmıha Geriliş
Anvers,
Kraliyet Güzel Sanatlar
Müzesi



1475

Antonello da Messina,
Salvator Mundi
(Dünyanın Kurtarıcısı)
Londra,
Ulusal Galeri



1480-1490

Hans Memling,
Çarmıhtan İndiriliş
Granada,
Kraliyet Şapeli



yklş. 1480

Andrea Mantegna,
Ölü İsa'ya Yas
Milano,
Brera Resim Galerisi



1550

Agnolo Bronzino,
Çarmıhtan İndiriliş
Floransa,
Uffizi Galerisi



1625

Battistello Caracciolo,
Sütündeki İsa
Napoli,
Capodimonte Müzesi



1780

Francisco Goya y
Lucientes,
Çarmıhtaki İsa
Madrid,
Prado Müzesi



1973

Ted Neely,
Jesus-Christ
Superstar

2003

James Caviezel,
İsa'nın Çilesi



yklş. 1350

Lucca Okulu,
İsa'nın
Çektikleri'nden
sahneler, Çarmıha
Geriliş
Floransa,
Uffizi Galerisi



XIV. yüzyıl

Giottino,
Pietà
Floransa,
Uffizi Galerisi



1410-1411

Limburg Kardeşler,
İsa'nın Vaftiz Edilmesi
Très riches heures du
duc de Berry'den
Chantilly,
Condé Müzesi



1450

Piero della Francesca,
İsa'nın Vaftiz Edilmesi
Londra,
Ulusal Galeri



yklş. 1500

Gian Francesco
Manieri,
Çarmıh Taşıyan İsa
Floransa,
Uffizi Galerisi



1508

Lorenzo Lotto,
Pietà,
Recanati Poliptiği
Recanati Şehir Müzesi



yklş. 1510

Cima da Conegliano,
Dikenli Taçlı İsa
Londra,
Ulusal Galeri



yklş. 1515

Raffaello,
İsa'nın Nura Bürünüşü
Roma,
Vatikan Müzeleri



MÖ XIV. yüzyıl

Ahenaton'un dev
büstü,
Yeni Krallık
Kahire,
Mısır Müzesi



MÖ III. yüzyıl

Büyük İskender'in İssos
Çarpışması Mozaği
Napoli,
Ulusal Arkeoloji Müzesi



IX-X. yüzyıl

İmparator
Iustinianos
Miyetiyle
Ravenna,
San Vitale
Bazilikası



yklş. 1000

III. Otto, Çevresinde
Dini ve Sivil Erkânla
Münih,
Bavyera Eyalet Kütüphanesi



1317

Simone Martini,
Toulouse'lu Aziz
Napoli,
Capodimonte Müzesi



1540

Hans Holbein (Genç),
VIII. Henry'nin Portresi
Roma,
Eski Sanat Ulusal Galerisi



1542

Dosso Dossi,
Este Dükü I. Alfonso
Modena,
Estense Galerisi ve
Müzesi



1636

Anton van Dyck,
I. Charles At Üstünde
Londra,
Ulusal Galerisi



1637

Anton van Dyck,
I. Charles Avda
Paris,
Louvre Müzesi



yklş. 1845

Orléans Dükü Louis-
Philippe'in Portresi
Versailles,
Şato Müzesi



1938

İtalya Kralı III. Vittorio
Emanuele,
oğlu Umberto ve
torunu Vittorio'yla



1961

John Fitzgerald
Kennedy



1974

Giovanni Agnelli



1373

Niccolò da Bologna,
Sezar Ordugâhında
De Bello Pharsolico'dan
Milano,
Trivulziana Kütüphanesi



1519

Albrecht Dürer,
İmparator I. Maximilian
Viyana,
Sanat Tarihi Müzesi



yklş. 1530

Jean Clouet,
I. François'nın
Portresi
Paris,
Louvre Müzesi



1532-1533

Tiziano,
V. Karl Mühlberg'de
Madrid,
Prado Müzesi



1641

Anton van Dyck
Oranje Prensi,
Nassau Kontu II.
Willem
Amsterdam,
Devlet Müzesi



yklş. 1670

Pierre Mignard,
Ünle taçlandırılmış XIV. Louis
Torino,
Sabauda Galerisi



yklş. 1780

Kral III. George'un
Portresi
Versailles,
Şato Müzesi



1806

Jean-Auguste-
Dominique Ingres,
Napolyon Tahtta
Paris,
Ordu Müzesi, Hôtel
des Invalides



1841-1845

Edwin Landseer,
Modern Çağlarda
Windsor Kalesi
Windsor Kalesi,
Kraliyet Koleksiyonu

Karşılaştırmalı tablolar



MÖ XIV. yüzyıl

IX. - X. yüzyıl

1255-1265

1503-1504

1536

Nefertiti,
Berlin,
Mısır Müzesi

İmparatoriçe Teodora ve
Maiyeti
Ravenna,
San Vitale Bazilikası

Uta,
Naumburg Katedrali
Korusu'ndaki heykel

Michel Sittow,
Aragonlu
Catherine
Viyana,
Sanat Tarihi
Müzesi

Hans Holbein (Genç)
Jane Seymour'un Po
Lahey,
Mauritshuis



yklş. 1500

yklş. 1955

1963

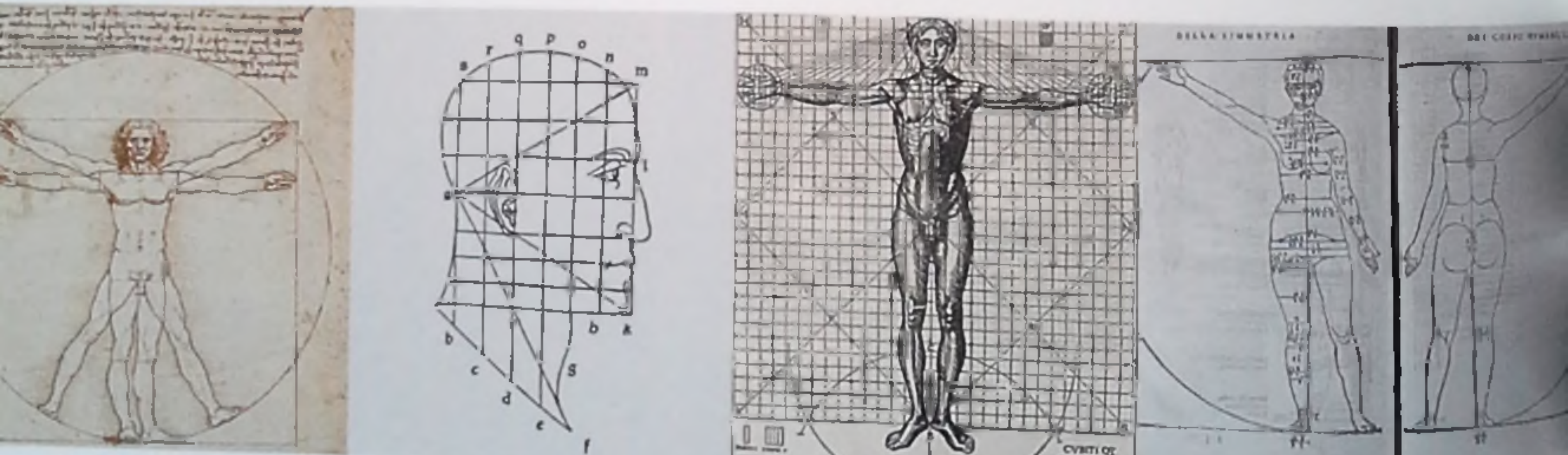
1980

Gentile Bellini,
Kıbrıs Kraliçesi
Caterina Cornaro
Budapeşte,
Güzel Sanatlar
Müzesi

Grace Kelly

Liz Taylor,
Kleopatra

Lady Diana



yklş. 1490

1509

1521

1528

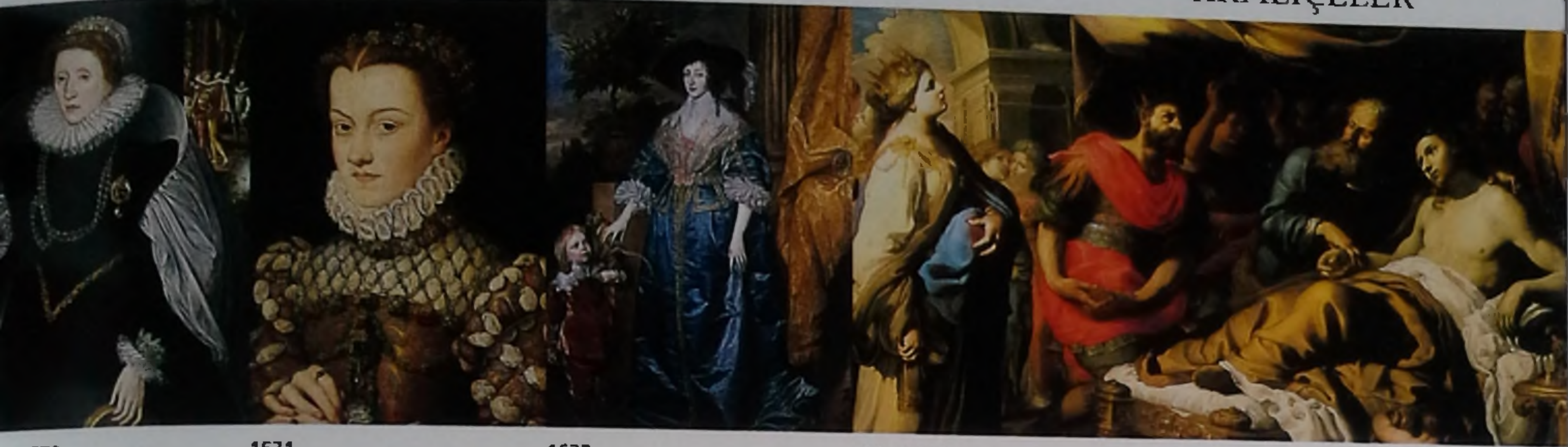
Leonardo da Vinci,
İnsan Vücudunun
Oranlarının Şeması
Venedik,
Akademi Galerisi

Luca Pacioli,
Geometrik bir kafese
yerleştirilmiş baş,
De Divinia
Proportione'den
Venedik

Vitruvius figürü
C. Cesariano'nun Di Lucio
Vitruvio Pollione:
de architectura'sından
Milano,
Braidense Ulusal Kütüphanesi

Albrecht Dürer,
Antropometri tablosu
Della simmetria dei corpi umani'den

KRALIÇELER



1570

1571

1633

yıkış. 1650

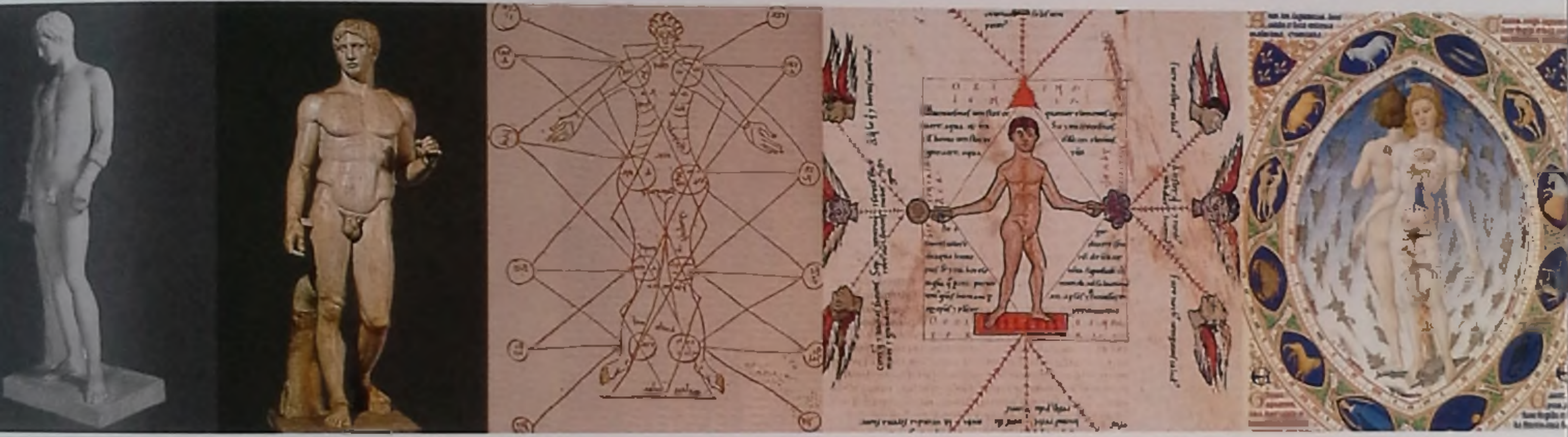
İngiltere Kraliçesi Elizabeth'in Portresi
Siena,
Pinakotek

Francis Clouet,
Élisabeth d'Autriche'in Portresi
Paris,
Louvre Müzesi

Anton van Dyck,
Kraliçe Henrietta Maria
Washington,
Ulusal Galeri

Bernardino Mei,
Antiohos ve Stratonike
Siena,
Monte dei Paschi Koleksiyonu

ORANLAR



MÖ IV. yüzyıl

MÖ 440

XI. yüzyıl

XII. yüzyıl

XII. yüzyıl

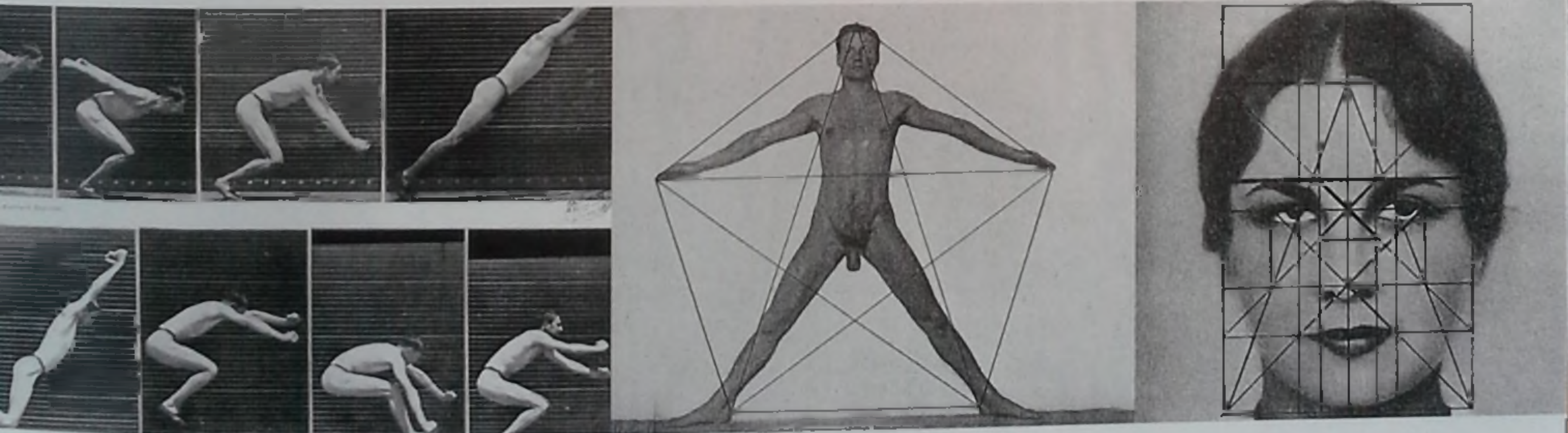
Polikleitos
Okulu,
Boksör Heykeli
Roma,
özel koleksiyon,
BNL

Doriforos,
Polikleitos'un
heykelinin Roma
kopyası
Napoli,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi

İnsanın Burçlar Kuşağı'na Göre Bedensel Mizaçları ve Temel Özellikleri,
İspanya,
Burgo de Osma

Rüzgârlar,
Elementler,
Mizaçlar,
Manoscritto astronomico'dan
Bavyera

Limburg Kardeşler,
Homo Zodiacus, Très riches heures du duc de Berry'den
Chantilly,
Condé Müzesi



1887

1931

1931

Edward Muybridge,
Hareket halinde insan vücudu

Matila C. Ghyka,
Mikrokozmos
Le nombre d'or'dan

Matila C. Ghyka,
Bir yüzün uyum incelemesi
Le nombre d'or'dan



Eski Yunan'da estetik ideali

1. Musalar Korosu



Hesiodos'a göre, Kadmos ve Harmonia'nın Tebai'deki düğünlerinde Musalar damat ile gelinin onuruna birkaç dize, törene katılan tanrılarca hemen benimsenen bir nakarat söylerler: "Güzel olan sevilir, güzel olmayan sevilmez." Teognis ve Euripides gibi sonraki dönem ozanlarının şiirlerinde sıkça tekrarlanacak olan bu ünlü dizeler Eski Yunan'daki Güzellik kavramına bakışın genel ifadesidir. Gerçekten de Eski Yunan'da Güzellik özgün, bağımsız bir konuma sahip değildir; en azından, Yunanlıların Perikles dönemine kadar gerçek bir estetikten ve Güzellik kuramından yoksun olduğunu söyleyebiliriz.

Hemen her seferinde Güzelliği başka niteliklerle bağdaştırılmış olarak görmemiz rastlantı değildir. Örneğin, Güzeli değerlendirme konusunda kullanılacak ölçütle ilgili bir soruya, Delfoi Kâhini şu cevabı verir: "En güzel, en adil olandır." Yunan sanatının altın çağlarında bile, Güzel hep "ılımlılık", "uyum" ve "simetri" gibi değerlerle bağdaştırılmıştır. Yunanlıların şiire karşı, Platon'la iyice açığa çıkacak gizli kuşkuları vardır: sanat ve şiir (bunun sonucunda da Güzellik) göze ya da zihne hoş gelebilir, ama gerçeğe doğrudan bağlı değildir. Öte yandan, Güzellik temasının Troya Savaşı'yla bu denli sık bağdaştırılması da bir rastlantı değildir.

Homeros'ta Güzelliğin tarifine rastlanmaz; buna rağmen, *Ilyada*'nın efsanevi yazarı, Sofist Gorgias'ın kepaze eseri *Helena'ya Methiye*'yi sanki önceden tahmin etmiş gibi, Troya Savaşı için dolaylı yoldan da olsa, haklı bir neden bulur: Helena'nın dayanılmaz Güzelliği sebep olduğu bütün acıları affettirir. Troya saldırısının sonunda ele geçince, Menelaos sadakatsiz karısını öldürmeye davranırsa da, gözü kadının

Helena'nın dayanılmaz Güzelliği

Homeros (MÖ VIII.-VII. yüzyıllar)

Ilyada, III

"Troyalılarla Akhalıların, böyle bir kadın için

yıllardır acı çekmeleri hiç de ayıp değil.

Yüzüne bakan ölümsüz tanrıçalara

benzetir onu.

Ama gene de binse gemiye keşke gitse,

gitse de, bizi, çocuklarımızı belaya

sokmasa."

Böyle dediler. Priamos seslendi, çağırdı

Helena'yı;

"Buraya, yanıma gel kızım, otur şöyle,

gör bak işte, eski kocan, hısım akraban,

dostların.

Bence suçlu sen değilsin, tanrılar asıl,

onlar yığıdı başıma kan ağlatan savaşı..."

Sanat ve gerçek

Platon (MÖ V.-IV. yüzyıllar)

Devlet, X

O halde, taklit hakikatten çok uzaktır;

bütün nesnelere meydana getirebiliyorsa,

bu, her nesnenin ancak küçük bir parçasına

ulaşması yüzündendir, bu parça da zaten

bir gölgedir. Örneğin bir ressam,

sanatlarından anlamasa da, bize bir

kunduracı, doğramacı ya da başka bir usta

resmi yapar; iyi bir ressam, çizdiği

doğramacı resmine uzaktan gerçek bir

doğramacı görünüşünü vermiştir.[...] İşte

resmin ve genellikle her türlü taklidin,

eserini hakikatten uzak olarak meydana

getirdiğini, bilgelikten uzak bir tarafımızla

alışverişte olduğunu, bu alışveriş ve

dostlukta da sağlam ve doğru hiçbir amaca

yönelmediğini söylediğim zaman, sizi bu

düşünceye getirmek istiyordum.[...]

Böylece taklit, aşağı bir eşle birleşen aşağı

bir nesne olarak aşağı bir ürün doğurabilir

ancak.

Klasikçilik

Johann Joachim Winckelmann

Gedanken über die Nachahmung der

griechischen Werke in der Malerei und

Bildhauerkunst, 1755

Tıpkı insanlar gibi, güzel sanatların da

gençlik dönemi vardır ve bu sanatların ilk

günleri ancak görkemli ve güzel olana

değer veren bütün sanatçıların ilk

dönemlerine benzer. [...] İlk Yunan

ressamları belki de ilk büyük trajedi

ozanlarının üslubunu andırır bir stille

çizdi. İnsanların ilk çabalarında göze önce

acelecilik ve hata çarpar; peşinden

özgüven ve kusursuzluk gelir ve bunlara

hayran olmayı öğrenmek zaman alır.

Böylesi yetenekler sadece büyük ustaların

özelliğiymişken şiddetli tutkular çıraklar için

avantaj bile olabilir. Yunan yontusunun

soylu sadeliği ve dingin ululuğu en

gelişmiş Yunan yazınının, başka bir

anlatımla, Sokrates ekolünün gerçek

belirleyici işaretidir ve aynı özellikler

Raffaello'nun Eskileri taklit ederek ulaştığı

yüceliğe de katkı sağlamıştır. Modern

çağda, Eskilerin gerçek özelliklerini

hissedip ortaya çıkaran ilk kişi olmak için,

güzel bir vücutta Raffaello'nunki kadar

güzel bir ruhun var olması gerekirdi ve

onun bu başarıya basit ve kusurlu ruhların

gerçek ululuğa hâlâ kayıtsız oldukları bir

yaşta ulaşması, Raffaello'nun ne denli

talihli olduğunun kanıtıdır.

Capitolino Afroditesi
Roma kopyası,
MÖ 300,
Roma,
Capitolino Müzesi



çıplak göğüslerinin güzelliğine takılınca, kılıcını havaya kaldıran kolu hareketsiz kalır.

İster kadın olsun ister erkek bunun gibi başka vücutların da Güzelliğine değinilmesine rağmen, Homeros metinlerinde bilinçli bir Güzellik anlayışıyla karşılaştığımızı iddia edemeyiz. Aynı gözlem –önemli bir istisnanın, Safo'nun dışında– eserlerinde Güzellik temasına pek önem vermeyen sonraki lirik şairler için de geçerlidir. Değişik dönemlerde güzelliğin "klasik" sunumu otantik ve orijinal olarak değerlendirilmiş olsa da güzelliğe günümüzün bakışıyla bakarak bu orijinal perspektifi anladığımız söylenemez; geçmişin projeksiyonuyla üretilmiş Güzellik aslında, modern dünyanın gözüyle kurgusaldır. (örneğin Winckelmann'ın klasisizmi)

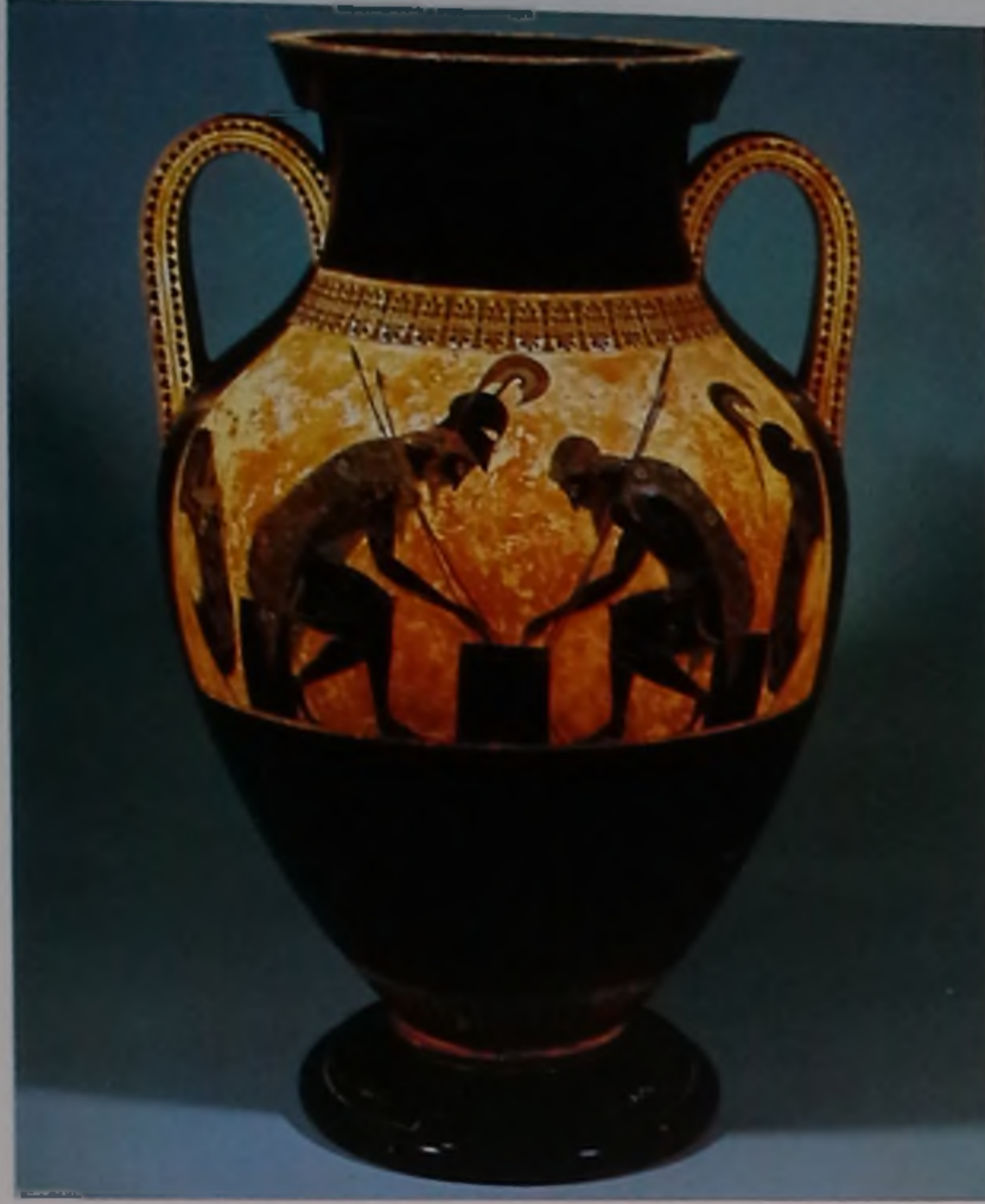
Kalón hoşa giden her şeydir
Megaralı Teognis (MÖ VI. -V. yüzyıllar)
Elejiler, I, dize 17-18
Kadmos'un düğününde bir gün,
Musalar ve Zeus'un kızları Haritler
Zarif bir türkü söylediler:
*Güzel olan sevilir;
güzel olmayan sevilmez."*

Adil olan bir o kadar değerlidir
Euripides (MÖ V. yüzyıl)
Bakmalar, III
Hüner nedir?
Tanrıların hangi bağışı
düşmanımın kellesi pençemde
duygusundan daha tatlı?
Güzel olan hep sevilir.



Aşık oynayan Ahilleus
ile Aias
Siyah figürlü amfora
MÖ 540,
Roma
Vatikan Müzesi

karşı sayfa
Eos, oğlu Memnon'un
cesediyle
Kırmızı figürlü Attika
kupası
MÖ 490-480,
Paris,
Louvre Müzesi



“Güzel” olarak tercüme edilmesi pek doğru olmayan *Kalón* sözcüğü bile bizleri dikkatli olmaya yöneltmeye yeter. *Kalón* hoş giden her şeydir, hayran bırakan, çekici olan’dır. Güzel nesne, en başta görme ve işitme olmak üzere, duyuları biçimiyle okşayan bir şeydir. Ancak duyularla algılanan bu özellikler, tek başına bir nesnenin Güzelliğini ifadeye yetmez: insan vücudunda, gözden çok, zihin gözüyle algılanabilir nitelikler, ruhun ve kişiliğin niteliği önemli bir rol oynar. Buradan hareketle, Güzelliğin ilk kavramından söz edebiliriz; ne var ki bu Güzellik kendine özgü ve bağımsız olmayan, onu sergileyen çeşitli sanatlarla bağlantılı bir Güzelliktir: ilahiler, kozmosun ahengiyle, şiirler insanları keyiflendiren sihirle, heykeller parçalarının uygun ölçü ve simetrisiyle ve güzel konuşma doğru ritimle Güzelliği ifade eder.

Çekici olan
Platon (MÖ V.-IV. yüzyıllar)
Symposion (Şölen),
211 e bölümü
Bir düşünelim hele, güzelin kendisini,
sade, saf, katıksız,
insan teninin, renklerin
ve daha bir sürü müzahrefatın
kirine bulaşmamış güzeli,
kendi olduğu gibi görebilen,
tanrısal güzelliği kendi olduğu gibi,

formunun biricikliği içinde temaşa
edebilen bir insan neler duyar acaba?
İşte, Phaidros ve beni dinleyen bütün sizler,
Diotima bunları söyledi bana.
Ve de beni ikna etti.
O beni ikna ettiği için; şimdi ben de
başkalarını ikna etmeye çalışıyor
ve diyorum ki;
insan doğasını bu nimete kavuşturabilmek
için Aşk’tan daha iyi bir yardımcı zor
bulunur.

2. Sanatçılara göre Güzellik



Atina'nın askerî, iktisadî ve kültürel açıdan büyük bir güç olduğu dönemlerde, estetik kavramı kesinleşmeye başladı. Perslere karşı kazandığı savaşlarla gücünün doruğuna ulaşan Perikles dönemi, başta resim ve heykel olmak üzere sanatta önemli gelişmeler kaydedilen bir çağ oldu. Yeniden inşa edilen Perslerin tahrip ettiği tapınaklar, gururla sergilenen Atina'nın gücü ve Perikles'in sanatçılara gösterdiği yakınlık bu gelişmenin kanıtıdır.

Bu dışsal nedenlere bir de Eski Yunan'da figüratif sanatların özellikle teknik alanda kaydettiği gelişmeyi eklemek gerekir. Mısır sanatına kıyasla Yunan resmi ve heykeli bir anlamda sanat ile sağduyu arasında kurulan ilişki sayesinde, dev adımlar atmıştır.

Mısırlılar mimarîde ve resimsel tasvirlerinde, mutlaka uyulması gereken soyut dinsel yasaların baskısıyla, perspektifi göz önünde tutmamışlardır. Oysa Yunan sanatında sübjektif perspektif büyük önem taşır. Yunan

Kentaurlar ile
Lapitlerin savaşı
Delfoi Tapınağı
alınlığındaki
heykeller,
MÖ IV. yüzyıl,
Delfoi,
Arkeoloji Müzesi

karşı sayfa
Auriga,
MÖ V. yüzyıl,
Delfoi,
Arkeoloji Müzesi







karşı sayfa
Miron,
Diskobolos
MÖ 460-450
Roma,
Ulusal Müze

ressamlar güzel şekillerin objektif doğruluğuna titizlik gösterilmeyen bir bakış noktası keşfettiler: kalkanın kusursuz yuvarlaklığı, o kalkanı yassılaştırılmış perspektifle gören izleyicinin görüşüne uyarlanabiliyordu.

Aynı şekilde heykelde de ana hedefin vücudun yaşayan Güzelliği olduğu ampirik araştırmalardan söz edebiliriz. Aralarında eserlerinden çoğunu ancak daha sonra yapılan kopyaları sayesinde tanıdığımız Fidias ve Miron gibilerinin de bulunduğu kuşak ile onu izleyen Praksiteles kuşağı Güzelliğin –organik şekillerin Güzelliği inorganik varlıkların Güzelliğine yeğlendiğinden, özellikle insan figürlerinin – gerçekçi tasviri ile müzik kompozisyonlarındaki kurala (*nómos*) benzer dinî bir yasaya (*kanon*) uymak arasında bir çeşit denge kurmuşlardır.

Daha sonra oluşturulacak inancın aksine, Yunan heykeltçiliği soyut bir vücudu idealleştirmemiş, canlı vücutların sentezinden yola çıkarak, vücut ile ruh arasında, başka bir deyişle, biçimsel Güzellik ile ruhsal iyiliğin ahenk oluşturduğu psikofizik bir Güzellik ifadesinin aracını, ideal Güzelliği aramıştır: işte bu, en soylu ifadesinin Safo'nun dizeleri ile Praksiteles'in heykellerinde bulan *Kalokagatia*'nın belirleyici amacıdır. Bu Güzellik en kusursuz ifadesini hareketli bir parçanın dengeye ve ahenge kavuştuğu, anlatım sadeliğinin ayrıntı zenginliğine yeğlendiği durağan biçimlerde bulur. Yine de, buna rağmen, en önemli Yunan heykellerinden biri, bu kuralı kökünden bozar. Helen döneminden kalma *Laokoon*'da, sahne dinamik, anlatım dramatiktir ve sanatçı sadelikten olabildiğince uzaktır. Gerçekten de, heykel 1506'da bulunduğu büyük bir şaşkınlığa yol açmış ve heyecan uyandırmıştır.

Fidias,
Partenon rölyefleri,
Londra,
British Museum

izleyen sayfalar,
üstte, solda
Knidos Afrodites'i
Praksiteles'in
heykelinin
Roma kopyası,
MÖ 375-330,
Roma,
Ulusal Müze

üstte, sağda
Hermes ve Çocuk
Dionisos,
Praksiteles'in
heykelinin
Roma kopyası,
MÖ 375-330,
Roma,
Ulusal Müze



karşı sayfa
Laokoon,
MÖ 1. yüzyıl
Roma,
Vatikan Müzesi





Kalokagatia

Safo (MÖ VII.-VI. yüzyıllar)

... Kimi der, en güzel şey
kara toprağın üstünde
görmekli bir ordu;
Kimi der: yelkenleri
rüzgârla dolmuş gemilerden bir
filo.

Ben derim ki, gönül verdiğidir
insanın en güzel şey.
Çok kolay anlatmak
bunu dünya âleme.
Herkes yapar kendi seçimini
Ve giderken peşinden sevdiğinin
göze alır her şeyi.
Güzeller güzeli Helena
terk edip soylu kocasını
yelken açtıydı Troya'ya
ne çocukları ne de anne babası
umrunda.
Kıbrıslı tanrıça çıkarmıştı yoldan
onu aşk uğruna.
O güzelim yürüyüşünün sessiz

gürültüsünü,
isterdim işitmek onu;
Ay gibi parlak güzel yüzünü
Lidya arabalarından da
tepeden tırnağa silah donanmış
askerlerden de
görmek isterdim onu çok...

Laokoon

Johann Joachim Winckelmann
Monumenti antichi inediti, I, 1767
Sonuçta Yunan başyapıtlarının
genel ve temel özelliği hem duruşta
hem de ifadede soylu bir sadelik ve
sakin bir yücelik taşımasıdır. Yüzeyi
ne kadar dalgalı olsa da denizin
derinlikleri nasıl her zaman
hareketsizse, içlerindeki tutkular ne
denli güçlü olursa olsun, Yunan
yontularının ifadeleri hep sakin ve
dengeli bir ruh gösterir. En korkunç
azaplara rağmen, bu ruh sadece
Laokoon'un yüzünde görülmez.

Vücudunun her kas ve tendonunun
gösterdiği, yüzüne ya da diğer
yanlarına değil, salt kasılmış
karnına bakmakla görülebilen
ıstırapı, sanki acıyı biz çekiyormuşuz
hissini doğurur. Ve ben, bu acının
hiç de yüzünde ya da duruşundaki
bir nefretle ifade edilmediği
kanısındayım. Bu Laokoon
Vergilius'un bir şiiri gibi korkunç
çığlıklar atmıyor: ağzının duruşu
böyle bir çığlığa imkân vermez;
buradan çıkabilecek tek ses,
Sadoletto'nun dediği gibi, ıstıraplı
ve sıkışmış bir soluktur.
Sanki birbirlerini dengede tutar
gibi çekilen acı ve ruhun yüceliği
vücuda eşit ölçüde dağıtılmış.
Laokoon acı çekiyor, ama Sofokles
ve Filoktetes gibi ıstırapı
yüreğimizi dağılıyor ve acıyı bu
büyük adamın çektiği gibi çekmek
istiyoruz.

3. Filozoflara göre Güzellik



Güzellik konusu Sokrates ve Platon tarafından biraz daha geliştirilmiştir. Yazarının yanlı duruşuna bakılınca bugün gerçekliğinden kuşku duyulan Ksenofon'un, *Memorabilia*'sına göre Sokrates, görünürde en azından üç estetik kategori belirleyerek sanatsal uygulamayı kavramsal alanda yasalaştırmak istemiştir. Bu üç kategori; doğayı, parçalarının bir araya getirilmesiyle ifade eden *İdeal Güzellik*; daha gerçekçi olmaları için gözleri boyayan Praksiteles'in heykellerinde, olduğu gibi, ruhu göz aracılığıyla anlatan *Ruhsal Güzellik* ve *Yararlı ya da İşlevsel Güzellik*'tir.

Platon'un duruşu daha karmaşıktır ve yüzyıllar boyunca geliştirilmiş en önemli iki Güzellik kavramını doğurmuştur: Pitagoras'tan esinlenerek, parçalar arasındaki uyum ve oran olarak Güzellik ile *Phaedrus*'ta dile getirilen ve yeniplatoncu düşünceyi etkileyen görkem olarak Güzellik.

Memorabilia

Ksenofon (MÖ V.-VI. yüzyıl)

Memorabilia, III

Aristippos ona yeni bir soru yönelterek, üç beş güzel şey bilip bilmediğini sorduğunda, o şöyle cevap verdi: –Evet, biliyorum, hatta üç beşten de fazla. –Peki, dedi Aristippos, birbirlerine benziyorlar mı? –Hayır, hele bazıları hiç benzemiyor. –Peki ama, diye yineledi Aristippos, nasıl oluyor da güzele hiç benzemeyen de güzel olabiliyor? –Şöyle ki, diye cevap verdi Sokrates, yakışıklı bir güreşçi, yakışıklı bir koşucuya benzemiyordur; bedeni koruyan kalkan çok güzeldir, büyük bir güçle ve hızla fırlatılan bir cirit de çok güzeldir, ama birbirlerinden farklıdır. – Sana iyi bir şeyler biliyor musun, diye sorduğumda da aynı cevabı verdin, dedi Aristippos.

– Sen öyle mi sanıyorsun, Zeus aşkına, dedi Sokrates, iyilik başka şey, güzellik başka şeydir, öyle mi? Varlıkların, aynı şeye kıyasla hem güzel hem iyi olduğunu bilmiyor musun? Mesela, erdem, bazı şeylere kıyasla, göreceli olarak iyi değildir, ama bazı şeylere kıyasla güzeldir. Güzel ve

iyi diye anılan insanlar aynı şekilde bazı şeylere kıyasla, göreceli olarak güzel ve iyidirler. Ve bedenlerimiz aynı şeylere kıyasla, göreceli olarak güzel ve iyi görünür ve insanın kullandığı her şey, hep aynı şekilde, bazı şeylere kıyasla, göreceli olarak iyi ve güzel kabul edilir; yani, gerekli ve faydalı olmayan şeylere kıyasla göreceli olarak iyi ve güzeldir. –O halde, dedi Aristippos, bir çöp sepeti güzel bir şey, öyle mi?

– Evet, Zeus aşkına, diye cevap verdi Sokrates, bir kalkan ise çirkindir, tabii sepet, göreceği işe uygunsa ve kalkan da kötü yapılmışsa! –Yani, sen demek istiyorsun ki, aynı şey, aynı zamanda hem güzel hem çirkindir. –Evet, Zeus aşkına ve aynı zamanda hem iyi hem kötüdür. Çoğu kez, açlığımıza iyi gelen şey, mide ağrımıza için kötüdür, mide ağrımıza iyi gelen şey açlığımızı bastırmaz; çok defa, güreş için güzel ve iyi olan şey, koşu için kötüdür; çünkü her şey hedeflenen amaca uygunsa, göreceli olarak güzel ve iyidir, ancak amaca yeterince uygun değilse, kötü ve çirkindir. (...)

Bazen, sanatlarıyla hayatlarını kazanan

sanatçılarla sohbet ediyordu ve herkese olduğu gibi onlara da faydalı oluyordu. Böylece bir gün ressam Parrhasios'a uğradı ve aralarında şöyle bir konuşma geçti: –Söyle bana, Parrhasios, resim görülebilir şeylerin betimlenmesi değil midir? Sonuçta, renklerin yardımıyla çukurları ve kabartıları, gölgeyi ve ışığı, sert ve yumuşağı, kabalığı ve nezaketi, gençliği ve ihtiyarlığı taklit ediyor ve onlara yeniden hayat veriyorsunuz. –Doğru, dedi ressam. –Ve güzel bir beden çizmek istediğinizde, her şeyiyle kusursuz güzellikte bir model bulamayacağımız için, birkaç model kullanıyor ve onlardaki en güzel çizgileri bir araya getirerek bize çok güzel bir beden sunuyorsunuz. –Evet, gerçekten öyle yapıyoruz, dedi Parrhasios. –Ama... diye devam etti Sokrates, en gizemli olanı, en çekici olanı, en içten ve en değerli olanı, ruhun güzelliğini çizebiliyor musunuz, yoksa onu çizgilerle betimlemek mümkün değil mi? –Yani, dedi ressam, ne boyutları ne de rengi olan, az önce sözünü ettiğim niteliklerin hiçbirine sahip olmayan, hatta asla göremediğimiz bir şeyi çizmek, öyle mi? –Ama, dedi Sokrates, bir insanın öbür insanlara nefretle ya da sevgiyle baktığı olmaz mı? –Sanırım, olur! –Peki, o duyguyu gözlerde canlandırmak mümkün değil mi? –Herhalde mümkündür, dedi ressam. –Mesela, bir dostun felaketi veya büyük bir mutluluğu karşısında, bundan duygulanan ya da hiç etkilenmeyen iki kişinin yüzleri aynı olabilir mi? –Hayır, tabii olmaz, dedi ressam; çünkü bir dostun mutluluğu gözlerimizi sevinçle parlatır, felaketi yüzümüzü gölgeler. –O halde, dedi Sokrates, bu duyguları da çizgiye dökmek mümkündür. – Kuşkusuz! – O halde, yücelik ve onur, değersizlik ve alçaklık, itidal ve zekâ, sertlik ve kabalık, bütün bunlar bir insan yüzüne ve hareketlerine akseder, diyebilir miyiz? – Evet, doğru! – Şu halde bu ruh hallerini de

betimleyebilirsiniz? – Kuşkusuz! – O zaman, dedi Sokrates, hangi insanı görmekle mutlu oluruz? Çizgileri dürüst, sevgi dolu, güzel bir karakteri ifade eden bir insanı mı, yoksa utanılacak, sapık ve iğrenç eğilimleri yüzünden okunan birini mi? – Zeus aşkına, dedi ressam, arada çok fark var, Sokrates! Sokrates, heykeltıraş Kleiton'a uğradığı bir gün aralarında şöyle bir konuşma geçti: –Yaptığın koşucular, güreşçiler, boksörler ve pankraşçılar çok güzel, görüyor ve biliyorum, dedi filozof; bakan için olağanüstü bir çekiciliği olan bu yaşama gücü izlenimini nasıl yaratıyorsun? Kleiton cevap vermekte gecikince şöyle devam etti: –Eserlerini yaparken canlı varlıkları model aldığı için mi heykellerin bu kadar canlı görünüyor? – Evet, öyle, dedi. – Bedenin çeşitli bölümlerini, doğrulan ya da eğilen, kasılan ya da gevşeyen, gerilen ya da kendini koyuveren kasları taklit ederek mi heykellerinin yaşayan insanlara daha çok benzemesini sağlıyorsun? – Evet, kesinlikle! – Hareket halindeki bir bedenin aldığı biçimleri seyretmek, heykellerine bakan insanlarda değişik bazı duygular, özel bir zevk uyandırabilir mi? – Öyle bir şey olabilir, dedi Kleiton. – Peki, bunun yanı sıra, savaşıncıların yüzlerinde korkutucu bir ifade, kazananlarda zafer sevinci olmamalı mı? – Kuşkusuz olmalı, dedi heykeltıraş – O halde, dedi Sokrates, heykeltıraşın eserlerinde ruhsal halleri de aksettirmesi gerekir.



Leonardo da Vinci,
Ycocedron abscisus
solidus ve
Septuaginta duarum
basium vacuum
Luca Pacioli,
De Divina
proportione'den
Platon sert cisimleri,
Milano,
Ambrosiana
Kütüphanesi

Platon'un gözünde Güzelliğin, onu rastlantı sonucu ifade eden fizikî araçtan farklı, bağımsız bir varlığı vardır; bu yüzden özellikle belirli ve algılanabilir bir şeye bağlı olmadan, her yerde parıldar. Güzellik, gördüğümüzle ilintili değildir: Sokrates'in çirkinliği dillere destan olmasına rağmen, iç Güzelliği yüzünden parıldadığı söylenirdi. Platon'a göre vücut, ruhu hapseden karanlık bir mağara olduğuna göre, duyularca görülenin aklın gördüğü tarafından örtülmesi gerekir, ki bu da diyalektik sanatlardan birini yani felsefe bilmeyi gerektirir. Bu nedenle herkes gerçek Güzelliği kavrayamaz. Buna karşılık, kelimenin gerçek anlamıyla sanat, gerçek Güzelliğin sahte bir kopyası olup, ahlaki açıdan gençliğin eğitimi için zararlıdır: bu nedenle okullarda yasaklanması ve yerine evrenin matematiksel öğretisine dayandırılan Geometrik şekillerin Güzelliği'nin konması daha doğrudur.

Uyum ve oran

Platon (MÖ V.-IV. yüzyıl)

Timaios, 56c-56d

Bu şekilleri o kadar küçük tasarlamalıyız ki, her türden ayrı ayrı ele alındığı zaman hiçbiri küçüklüğünden ötürü gözle görülemez, ancak çok sayıda biraraya geldikleri zaman yığın halinde görülebilirler. Bundan başka onların sayı, hareket ve öteki özellikler bakımından orantılarına gelince tanrının, zorunluluk özünün isteyerek kabul ettiği oranda, onları her yandan doğru olarak gerçekleştirdiğini, böylece her şeyi ahenkli bir orantı içinde düzenlediğini düşünmeliyiz.

Görkem

Platon (MÖ V.-VI. yüzyıl)

Phaidros, XXX

Bilgeliğin yanı sıra, ruha iyi gelen her tür şeyin, hayal edilen bir şey olarak algılandığında görkemini kaybetmesi, bir kesinlik olduğu kadar, adalettir de. İnsanların çok azının hiç de zorlanmadan bu gerçekliğin imgeleriyle düşünebilmesinin nedeni budur. Çünkü onlar şeylerin sarıh bir betimlemesini yapamayan organlarla yaşamlarını sürdürürler. Bir zamanlar bütün mutlu insanlar aydınlıkta parlayan bir güzellik görmüşlerdi; Zeus'un izinden giden bizim gibi filozoflar ve başka tanrıların takipçisi diğerleri; bizde kabul gören görüşle ve kimilerinin kutsanmışlık olarak tanımlayacağı, bütün masumiyetimizle tadını çıkarmaya çalıştığımız bir tür gizemin içinde bulduk kendimizi, o zaman kötülüklerin gelip bizi bulacağından habersizdik, hayalet imgelerin alanına girdiğimizde masum ve sade ve sakin ve mutluyduk, parlayan ışığın ortasında durduk, orada arındık ve taşıdığımız canlı mabede koyulduk, şimdi kendi bedenimize kapatıldık, kabuğuna hapsolmuş bir istiridye gibi.

Geometrik şekillerin Güzelliği

Platon (MÖ V.-IV. yüzyıl)

Timaios, 55e-56c

Fakat biz bunu bırakıp düşünüşle meydana çıkardığımız türleri ateş, toprak, su ve hava olarak ayıralım. Toprağa küp şeklini verelim; çünkü toprak bu dört türden en güç harekete getirileni, cisimlerin en dayanıklısıdır. Bu nitelikler de en sağlam tabanlara sahip olan cisimlerin nitelikleridir. Aslında, bizim tasarladığımız üçgenlerin eşit kenarlarla meydana gelen tabanı pek tabii olarak eşitsiz kenara meydana gelen tabandan daha sağlamdır. İki üçgenden meydana gelen iki düzlem şeklinden eşit kenarlı dörtgen de gerek bölümleri, gerek bütünü bakımından eşit kenarlı üçgenden daha sağlam bir tabandır. Böylece, bu şekli toprağa vermekle akla yakın bir iş görmüş oluruz. Tıpkı suya, kalan şekillerden en hareketsizini, ateşe en hareketlisini, havaya aradaki şekli; sonra yine ateşe en küçük cismi, buna karşılık suya en büyüğünü, havaya da aradaki cismi; yine ateşe en sivri, bu bakımdan havaya ikinci, suya da üçüncü derecede sivri cismi verdiğimiz zaman yaptığımız gibi. Bütün bu şekillerden en az sayıda tabanı olan elbette en hareketli öze sahip olur; bu bütün şekillerden en keskinini, en sivrisini, aynı parçaların en küçük sayılarından meydana gelmiş olduğu için de en hafifidir. İkincisi, bu nitelikler bakımından ikinci yeri, üçüncüsü de üçüncü yeri tutar. Bunun için en doğru ve akla yakın düşünüşle piramit şeklini alan katının ateşin ögesi ve tohumu, ikinci olarak meydana getirdiğimiz şeklin havanın, üçüncüsünün de suyun ögesi olduğunu söyleyebiliriz. Bu şekilleri o kadar küçük tasarlamalıyız ki, her türden ayrı ayrı ele alındığı zaman hiçbiri küçüklüğünden ötürü gözle görülemez, ancak çok sayıda bir araya geldikleri zaman yığın halinde görülebilirler. Bundan başka onların sayı, hareket ve öteki özellikler bakımından oranlarına gelince, Tanrı'nın zorunluluk özünün isteyerek kabul ettiği oranda, onları her yandan doğru olarak gerçekleştirdiğini, böylece her şeyi uyumlu bir oran içinde düzenlediğini düşünmeliyiz.



Apollon ve Dionisos

1. Delfoi tanrıları



Mitolojiye göre, Zeus bütün varlıklara uygun bir ölçü ve adil bir sınır verir. Böylelikle dünya, ifadesini Delfoi Tapınağı'nın duvarlarına kazılı dört özdeyişte bulan değerli ve ölçülebilir bir uyumla yönetilir: "En güzel, en adil olandır", "Sınırı aşma", "Kibir'den (küstahlıktan) kaçın" ve "Aşırılığa izin verme". Düzeni ve uyumu, Hesiodos'tan hareketle, çenelerinin arasından dünyanın fırladığı "ağzı kocaman açık Kaos'a" bir sınır getirme olarak yorumlayan dünya görüşüne uygun bir biçimde herkesçe paylaşılan Yunan Güzellik kavramının dayandığı temel, bu dört kuraldır. Bu, gerçekte Delfoi Tapınağı'nın batı cephesinde Musalar arasında gösterilen Apollon'un korumasına teslim edilen bir fikirdir. Oysa aynı tapınağın karşı tarafında, doğu cephesinde, tüm kuralları

Apollon ve Musalar
kırmızı figürlü vazo,
MÖ 500.
Sen Petersburg,
Ermitaj Müzesi

karşı sayfa
Belvedere Apollonu
MÖ IV. yüzyıldan bir
heykelin
I. yüzyıl Roma
kopyası,
Roma
Vatikan Müzesi





karşı sayfa
Lisippos,
Iskender'in Avlanması
heykeltciği
MÖ 300-250
Roma,
Villa Giulia Müzesi

ölçüsüzce çiğneyen Kaos tanrısı Dionisos'un (MÖ IV. yüzyıla ait) bir tasviri vardır. Bu durum yakın zamanlara, Nietzsche'nin konuyla ilgilendiği döneme kadar pek araştırılmamış olsa da, iki zıt tanrının varlığı bir rastlantı değildir. Bu birliktelik, bir gerçeği, belirli dönemlerde tekrarlanan bir olasılığı, Kaos'un uyumlu güzelliği istila edebilirliğini ifade eder. Bir başka deyişle de, Apollon ile Dionisos'un bu yan yanılığı, Klasik geleneğin önerdiği sadelikten çok daha karmaşık ve kesinlikten uzak Yunan Güzellik kavramında çözümlenememiş bazı önemli antitezlerin varlığını gösterir.

Bu antitezlerden birincisi Güzellik ile duyarlı algı arasındadır. Aslında Güzellik algılanabilir olsa da, eksiksiz değildir, çünkü her şey duyarlı

Apollon
Friedrich Wilhelm Nietzsche
Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu, I
Schopenhauer, ilgi çekici bir anlamda,
Apollon'dan söz açar, Maja'nın örtüsü
içinde yakalanan insan diye niteler (*Welt
als Wille und Vorstellung* / İstenç ve

Tasarım Olarak Dünya, c. 1 s. 416). "Uçsuz
bucaksız, ölgün bir denizde dağlar yükselir
sudan, sonra batar, uğuldar, bir kişi oturur
kayıkta, yükselip alçalan güvenle bağlanan
bu kara yolculuğa. İşte böyle durur acılar
evreninin ortasında sessiz kişi de, güvenmiş,
dayanmış birey olmanın ilkesine."

Kleofrades Ressamı
*Dionisos, Mainad ve
Satirler*
kırmızı figürlü
amfora.
MÖ 500-495,
Münih,
Devlet Eski Yapıtlar
Koleksiyonu





Barnerini Faunusu
MÖ 220,
Münih,
Devlet Eski Yapıtlar
Koleksiyonu

biçimler halinde ifade edilmediğinden görüntü ile Güzellik arasında tehlikeli bir uçurum oluşur: sanatçıların kapatmaya çalıştıkları, ama filozof Herakleitos'un dünyanın uyumlu Güzelliğinin kendini rastlantısal olarak ifade ettiğini söyleyerek, sonuna kadar açmaya çalıştığı bir uçurum.

İkinci antitez, muhtemelen, koku ve tat almanın tersine, ölçüler ve sayısal değerler olarak ifade edilebildikleri için Yunanlıların yeğlediği iki duyunun, ses ile görüntünün arasındadır: müziğin ruhu ifade etmek gibi bir ayrıcalığa sahip olduğunun kabul edilmesine rağmen, sadece görünebilir biçimler, "hoşa giden ve çekici gelen" anlamında güzel (*Kalón*) tanımı içinde ele alınırlar. Böylelikle, düzensizlik ve müzik, uyumlu ve görünür Apollon Güzelliği'nin bir çeşit karanlık yanını oluşturur; bu özelliğiyle de Tanrı Dionisos'un ilgi alanına girer. Müziğin tutkuları tahrik edecek bir şey olarak görüldüğü dönemde, eğer bir heykelin bir "düşünce"yi (ve dingin bir temaşa duygusunu) temsil etmesi gerektiğine inanırsak, bu farklılık anlaşılır hale gelir.

Görünebilir biçimler
Friedrich Wilhelm Nietzsche
Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu, I
Bütün biçimlendirici (görsel) Sanatların
Tanrısı olan Apollon bilgelikler öğretici

bilici bir Tanrı'dır. Kökü, bütün "görünen olaylara" değin inen Apollon bir Işık Tanrısı'dır, tasarımlar evreninin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğu altındadır.

2. Yunanlılardan Nietzsche'ye



Apollon-Dionisos antitezinin son evresi, uzaklık-yakınlıkla ilgilidir. Bazı Doğulu biçimlerin aksine, Yunan sanatı ve genel olarak Batı sanatı doğrudan temasa geçmedikleri eserden saygılı bir uzaklıkta durur: buna karşılık bir Japon heykeli dokunulmak için yontulurken, bir Tibet mandalası (evrenin dinî simgesi olan daire) etkileşim gerektirir. Ne var ki, Yunanlılar için Güzellik eser ile izleyici arasında bir mesafe bulunmasına imkân tanıyan duyularla, yani dokunmadan, tat ve koku almadan çok, görme ve işitmeyeyle ifade edilir. Oysa müzik gibi, işitilebilen formlar dinleyicinin ruhunu da işe karıştırdıklarından, kuşku doğurur. Müziğin ritmi, (sınırdan yoksun ve uyumsuz) bitmek bilmez iniş çıkışlardır.

Meidias Ressamı,
Hidra.
Dioskurlar Tarafından
Leukippos'un
Kızlarının Kaçırılışı
MÖ ykış. 410,
Floransa,
Arkeoloji Müzesi



Gerçekte, yazarın da kabullendiği gençlik naifliği ve filologların haklı olarak altını çizdikleri maceracı tahminleri bir kenara bırakılırsa, Nietzsche'nin Apollonculuk ve Dionisosçuluk arasındaki antitezleri incelemesi bu şekilde özetlenebilir. Nietzsche'ye göre, düzen ve ölçü olarak anlaşılan dingin ahenk, Apolloncu Güzellik'tir.

Ne var ki bu Güzellik, aynı zamanda, görünenin ötesinde olsa da belirgin biçimlerde betimlenmeyen, huzursuzluk uyandıran Dionisosçu Güzelliği gözlerden saklamaya çabalayan bir perdedir. Bu, sağduyudan uzak, çoğu kez delilik ve çılgınlıkla tanımlanan, hem neşeli, hem de tehlikeli bir Güzelliktir: bu güzellik ılımlı Attika göğünün Eleusis misterionları, Dionisos ritüelleri gibi karanlık kurban törenleri ve kabul gizemleriyle dolu gece görüntüsüdür. Huzursuz edici gece Güzelliğinin modern çağlara (bkz. XIII. bölüm) kadar saklı kalması gerekecek, bu dönemden sonra da çağdaş Güzellik ifadelerinin gizli ve yaşamsal kaynağı biçiminde ortaya çıkıp, Klasik dünyanın harika uyumundan öcünü alacaktır.

Silenos ile İki Satir
Dionisos misterionu
frizi
MÖ I. yüzyıl,
Pompei,
Villa dei Misteri

Apolloncu Güzellik
Friedrich Wilhelm Nietzsche
Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu, III
Homerosça olan 'özlülük', Apolloncu sanatının kavranması yolunda yüce bir başarıdır. Bu böyle bir sanıdır ki doğayı kendi düşüncelerinin ereğine göre durmadan değiştirir, gerçek erek bir kuruntuyla örtülür. Biz, bundan sonra ellerimizi uzatırız, bu kuruntu bizim yanılmamızla doğaya ulaşır. Grekler'de 'istenç' sanat evreninde, üstün usun açıklanmasında kendi kendine bakmak istedi. Ululananlar için onun yaratmalarını, kendiliğinden ululanmaya değer olarak, sezme gerekliliği vardı. Onlar, daha yüksek bir alanda yeniden görünmeliydiler, bu yetkin görünüş evreni olmaksızın, buyrultu ya da tasarı niteliğinde etkisini gösteriyordu. Bu alanlar, güzelliğin alanlarıdır, burada güzellikler kendi yansıyan görüntülerini, Olympos'ca olanları gördüler. Bu güzellik yansımasıyla Helen 'istenç'i öykünmeden doğan acıya, acının bilgeliğine, yapmacıktan doğan

bağlantılı yetiye karşı savaştı: işte, onun, bir başarısı olarak salt sanatçı Homeros karşımızda durmaktadır."

Dionisosçu Güzellik
Friedrich Wilhelm Nietzsche
Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu, XVI
Tragedya, "Biz ölümsüz yaşama inanıyoruz" diyor, müzik bu yaşamın dolaysız örneğiye de görsel sanatçının sanatı, tümünden ayrı bir erek taşır: Burada Apollon, *görünüşün ölümsüzlüğüyle* bağlantılı ve ışıklandırıcı görkemliliği dolayısıyla bireyin tutkularını yenilgiye uğratmaktadır. Güzellik içten doğan tutkuya üstün gelmiş, üzüntü kesin bir anlamda doğanın olayları dışına kaydırılmıştır. Dionysosca sanatta, onun trajik simgesinde, yine bu doğa, gerçek ve değiştirilmeyen sesiyle, bize şöyle seslenmektedir: "Benim gibi olun! Olayların sonu gelmez değişimi altında sonsuzca yaratıcı, sonsuz varoluşa doğru gitmede direnici, bu olay değişimi içinde sonsuzca sevilen bir ana kaynak olun."



UT ARS EST CURUX
STRUCI FULXI
UMANNUCI ADUITA
COLUENAFIXITOT
ERSERADYSSS
TAVLMSPONSI
PAGANONALBONX
UNDO QVOD TUSITIFOE
MNA TVMULNCATPLFT
TQ: TLMORVIR: AC PAL
UXDOMINI + PIFUNDA
ESTOTOUEP NANNTIFL
CEDROPARITOEITPRIT
VNGLISINFERMOTRA
HARUVS
ITITNFVN
VOTCORANSC
TVMENCNTI
TULAMI
FORASSS
IMVSSCA
ZNDIT

Oran ve uyum olarak Güzellik

1. Sayı ve müzik

Ortak kanı uyarınca, doğru oranlanmış bir şeyi güzel olarak değerlendiririz. Yunan ve Roma dünyasının ortak Güzellik tanımında oranın her zaman renklerin (ve ışık) cazibesıyla bağlantılı olduğunu unutmamak gerekir, ayrıca bu gerçek, Antikçağ'dan beri Güzelliğin neden daima oranla özdeşleştirildiğini de anlatır. Eski Yunan'ın MÖ VII. ve VI. yüzyılları arasında yaşamış Tales, Anaksimandros ve Anaksimenes gibi Sokrates öncesi düşünürleri her şeyin kaynağının ne olduğunu tartışmaya (gerçeğin başlangıç noktasının, sonsuzluktan ve havadan kaynaklandığını ileri sürüyorlardı) başladıklarında amaçları, dünyayı tek bir yasanın yönettiği düzenli bir bütün olarak tanımlamaktı. Bu, dünyayı bir biçim olarak tahayyül etmeyi de içerdiğinden, Yunanlılar Biçim ve Güzellik özdeşliğini adamakıllı hissediyorlardı. Ne var ki, MÖ VI. yüzyılda kozmolojiyi, matematiği, doğa bilimlerini ve estetiği aynı şemsiye altında toplayarak bu ilişkiyi açık bir biçimde ilk ortaya koyan, Pitagoras ve okulu oldu.

Seyahatleri sırasında şüphesiz Mısır matematiğiyle karşılaşmış olan Pitagoras, her şeyin başlangıcının sayı olduğunu ilk iddia eden kişiydi. Pitagorasçılar sonsuzluktan ve bir sınıra indirgenemeyecek her şeyden dehşetli bir ürküntü duyduklarından, gerçeği sınırlayabilecek, ona düzen ve anlaşılabilirlik verecek bir kural bulmak için sayılara baktılar. Pitagoras'la birlikte evrene estetik-matematik bakış doğdu: evrendeki her şey düzenli olduğu için vardır; düzenlidir çünkü başlı başına varlığın ve Güzelliğin en temel koşulu olan matematik yasalarının gerçekleşmesini ifade eder.

Müzikal sesleri yöneten matematiksel oranları, yani duraklamaların



Rabanus Maurus
Dört element, dört
mevsim, dünyanın
dört bölgesi,
Dünyanın dört yönü
... İstavroz şeklinde
yerleştirilmiş
olup, böylelikle
kutsanır,
Laudibus Sanctae
Crucis'ten alıntı,
Ms. 223 F fol. 10,
ayrıntı,
IX. yüzyıl,
Amiens,
Belediye Kütüphanesi

temelde dayandıkları oranları, bir telin uzunluğu ile bir notanın yüksekliği arasındaki ilişkiyi ilk inceleyenler, Pitagorasçılar olmuştur. Müzikal oran fikri Güzelin yaratılması için gerekli tüm kurallarla sıkı sıkıya bağlantılı görülüyordu. Antikçağ boyunca geçerli olan bu oran görüşü MS IV. ve V. yüzyıllarda Boethius tarafından yazılmış eserlerle Ortaçağ'a taşınmıştır. Boethius bize Pitagoras'ın bir sabah bir demircinin çalışmasını izlerken örse inen her çekiç darbesinden farklı bir ses çıktığını nasıl belirlediğini, böylelikle elde edilen skaladaki seslerin çekiç ağırlıklarıyla orantılı olduğunu nasıl saptadığını anlatır. Boethius bununla da kalmaz, Pitagorasçılarının çeşitli müzik modları'nın kişilerin psikolojileri üzerinde farklı etki yarattığını bildiklerini, gençlerin eğitimine uygun sert ve ılımlı ritimlerin yanı sıra dingin, şehvetli ritimlerden de söz ettiklerini aktarır. Pitagoras'ın ayyaş bir gence (Frigya modu çocuğu gereğinden fazla heyecanlandırdığından) spondeios tarzı Hipofrigya modunda bir melodi dinleterek, kendini kontrol etmeyi yeniden öğrettiği söylenir. Pitagorasçılar, günlük endişelerini uykuda unutan bu tür kişileri tekdüze melodilerle uyutuyorlardı; uyandıklarında da bir müzik modundan diğerine geçerek, uyuşukluktan kurtuluyorlardı.

Franchino Gaffurio,
Sesler arasındaki
ilişkiyle ilgili
Pitagoras'ın deneyleri
Theorica Musicae'den
alıntı,
1492.
Milano,
Braidense Ulusal
Kütüphanesi



2. Mimari oran



Pitagoras tetraktisinin yapısı Merkez noktası dörtyüzlünün eşkenar üçgenini oluşturan noktalardan eşit uzaklıktadır. Her noktadaki dizileri genişleterek, üzerinde sonsuz sayıda eşkenar üçgenin yerleşebileceği sonsuz bir kafese ulaşmak mümkündür.

Yunan tapınaklarına hâkim olan oranlar, sütunlar arasındaki uzaklıklar veya cephenin çeşitli bölümleri arasındaki oran, müzikteki aralıkları belirleyen oranlarla örtüşür. Gerçekten de, sayının aritmetik kavramından çeşitli noktalar arasındaki uzay geometrisi kavramına geçiş, Pitagorasçı bir yaklaşımdır.

Tetraktis Pitagorasçıların üzerinde anlaştıkları sembolik bir figürdür ve sayısalın uzaya ve aritmetiğin geometriye indirgenmesinin kusursuz bir örneğini oluşturur. Bu üçgenin her yanı dört noktadan oluşur ve üçgenin merkezinde diğer bütün sayıların üretildiği tek bir nokta, yani birim bulunur. Dört sayısı böylelikle gücün, adaletin ve dayanışmanın eşanlamlısı olur; dört sayılı üç diziden oluşan üçgen kusursuz eşitliğin sembolüdür ve sonsuza dek de sembolü kalacaktır. Üçgeni oluşturan noktalar toplandığında on sayısına ulaşılır ve bu ilk on rakamla olabilecek bütün sayıları ifade etmek mümkündür. Eğer sayı evrenin özüyse, o zaman *tetraktis* (onluk) evrenin tüm bilgeliğinin, bütün sayılarının ve mümkün olan tüm sayısal işlemlerin de özü demektir. Eğer *tetraktis* modeline uyan sayılar oluşturmayı sürdürüp, üçgenin temelini genişletirsek, içinde çift sayılar (noktalardan oluşmuş bir çizgiyi iki eşit parçaya bölecek bir nokta bulunamayacağına göre, sonsuzluk sembolü) ile tek sayıların (çizginin üzerindeki noktaları iki eşit bölüme ayıracak bir nokta her zaman bulunacağından, sonlu) birbirini izlediği sayısal diziler elde ederiz. Ne var ki bu aritmetik uyumlar, geometrik uyumlara da tekabül ettiğinden, göz sürekli olarak bu noktaları birbirleriyle birleştirip, birbirlerine bağlı, kusursuz eşkenar üçgenlerden

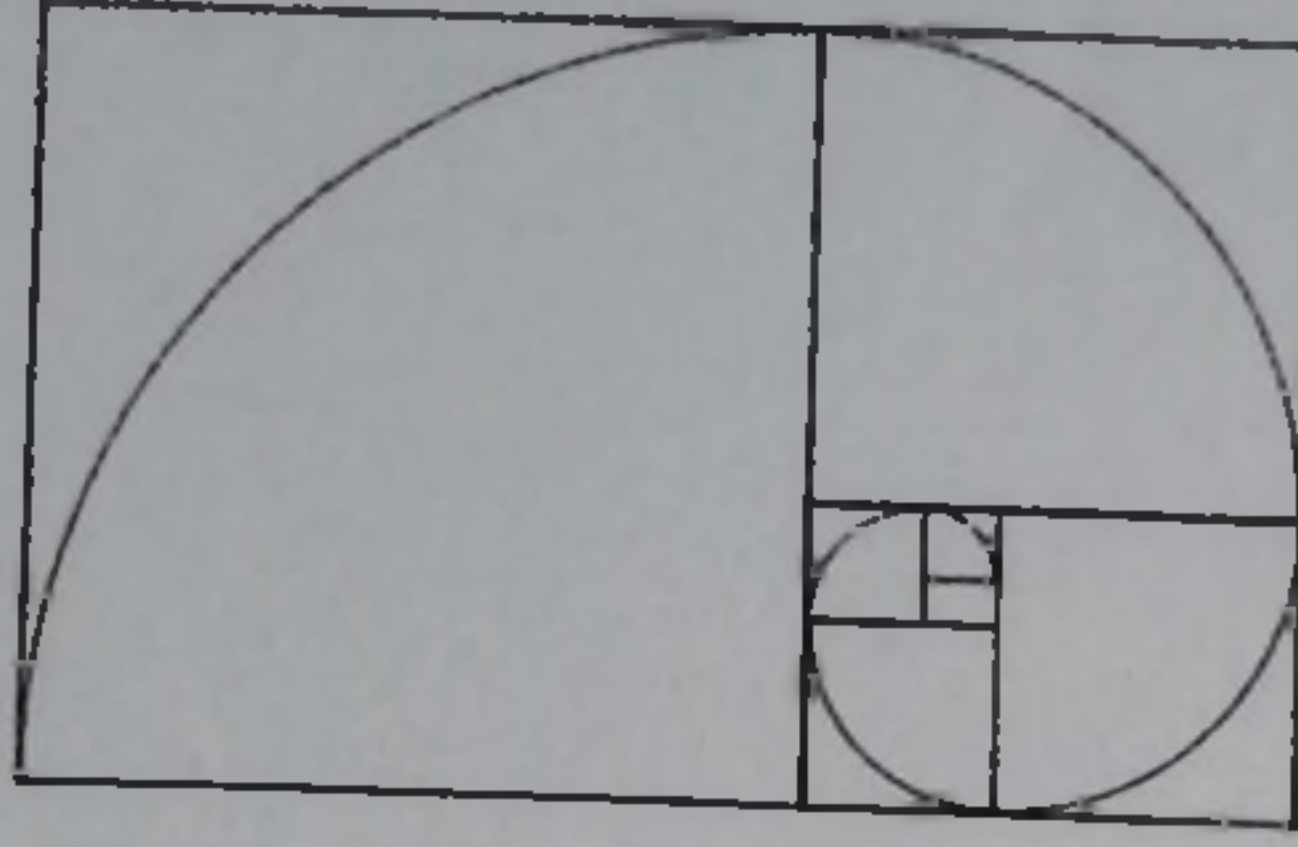




Jacopo de Barbari,
Fra Luca Pacioli ve
Meçhul Genç Portresi,
yklş. 1495, Napoli,
Capodimonte Müzesi

oluşmuş sonsuz diziler kurabilir. Dünyanın matematiksel kavramı daha sonra Platon'da özellikle de *Timaios* adlı eserinde görülecektir. Hümanizm ile Rönesans arasında, yeniplatonculuk dönüşüne tanıklık eden bu çağlarda standart Platoncu çalışmalar incelenmiş; Leonardo tarafından, *De perspectiva pingendi*'de Piero della Francesca tarafından, *De divina proporzione*'de Luca Pacioli tarafından ve *Della simmetria dei corpi umani*'de Dürer tarafından ideal modeller olarak gösterilmiştir. Pacioli'nin ileri sürdüğü "ilahî oran" altın sayıdır; diğer bir deyişle, bir AB diliminde – bir bölüm noktası olarak C belirlendikten sonra – AB'nin AC'ye ve AC'nin CB'ye olan oranıdır. Vitruvius'un *De architectura* adlı eseri (MÖ I. yy) en uygun optimum mimari oranların gerçekleşmesi için hem Ortaçağ'a, hem de Rönesans'a bilgi aktarma görevi üstlenecektir. Matbaanın keşfinden sonra

Uyumlu dikdörtgenin prensibi olarak altın kesit. Bu ilişkinin bazı organizmaların gelişme ilkesini de oluşturduğu ve birçok mimarî ve sanatsal kompozisyonun temelini teşkil ettiği de belirlenmiştir. Sonsuza dek yinelenmesi mümkün olduğu için, altın kesit "kusursuz" olarak tanımlanır.



Matematiksel kavram

Platon (MÖ V.-IV. yüzyıllar)

Timaios

Şimdi, birbirlerine benzemeyen, ama içlerinden bazıları çözümlenince birbirini meydana getirebilen en güzel dört cismin nasıl meydana gelebildiklerini anlatmalıyız. Bunu başarırız toprakla ateşin ve bunların arasında ara işini gören cisimlerin başlangıcı hakkında en doğru bilgiyi edinmiş oluruz. Çünkü hiç kimsenin, her biri başlı başına bir tür teşkil eden bu cisimlerden daha güzel bir cisim görebilmesini kabul etmeyeceğiz, o halde, özünü iyice anladığımızı söyleyebilmek için, bu üstün güzellikteki dört çeşit cisimden bir dizi kurmaya çalışalım. İki üçgenimizden, iki kenarı eşit olanın ancak bir şekli; kenarları eşitsiz olanın da sayısız şekilleri olur. İşimize doğru yoldan

başlamak istersek, bu sayısız şekillerden de en güzelini seçmemiz lazımdır. Şimdi bu cisimleri meydana getirmek için daha güzel bir şekil seçip gösterebilen olursa, mükafatı ona bırakırım, kendisini de düşman değil, dost sayarım. Bu kenarları eşitsiz olan sayısız üçgenlerden biri, ötekileri bir yana bırakırsak, bizce en güzelidir; bu üçüncü üçgen, kenarları eşit olan üçgendir. [...]

Şimdi ateşle öteki cisimlerin meydana getirildiği, biri iki kenarı eşit, öbürü büyük kenar karesi küçük kenar karesinin üç misli olan iki üçgen seçelim. [...]

Bundan sonra anlatılması gereken ilk şey, her birinin aldığı şekil ile kendisini meydana getiren sayı birleşimidir. Önce en küçük öğelerden meydana gelmiş olan ilk türü anlatacağım. Ögesi, dik açı karşısındaki kenarı, en küçük kenardan iki misli uzun olan bir üçgendir. Bu üçgenlerden ikisi köşegenle birleştirilir ve bu hareket, köşegenlerle küçük kenarlar merkez olarak bir tek noktada toplanacak şekilde, üç kere tekrarlanırsa, altı tane olan bu üçgenler eşit kenarlı bir tek üçgen meydana getirirler. Bu eşit kenarlı üçgenlerden dördü üç düzlem açıya göre birleşerek, düzlem açıların en açığından hemen sonra gelen bir tek katı açı vücuda getirirler. Bu şekilde, dört tane katı açı vücuda getirilirse, içine girdiği küreyi birbirine benzer ve eşit parçalara ayıran, katının ilk şekli elde edilir. İkinci şekil aynı üçgenlerden meydana gelmiştir. Eşit kenarlı sekiz üçgen vücuda getirmek üzere birleştirildikleri zaman da dört düzlem açıdan yapılmış bir tek katı açı teşkil ederler. Bu katı açılardan altı tanesi böylece kurulunca ikinci cisim bitmiş olur. Üçüncüsü yüz yirmi küçük üçgenden, yani her biri eşit kenarlı beş düzlem üçgenin içine girmiş on iki katı açıdan meydana gelmiştir ve eşit kenarlı üçgen halinde yirmi tabanı vardır. Küçük üçgenlerden biri bu katıları meydana getirdikten sonra işini bitirmiş olur, dördüncü cismin özünü meydana getiren de iki kenarı eşit olan üçgendir. Bu iki kenarı eşit üçgenler dörder dörder birleşip, dik açıları ile merkezde birbirlerine rastlayarak kenarları eşit olan bir tek dörtgen vücuda getirmişlerdir. Bu dörtgenlerden altısı birbirine yapışarak, sekiz katı açı meydana getirmişlerdir. Bu katı açılardan her biri üç düzlem açıdan birleşmiştir. Böylece meydana gelen şekil, tabanı eşit kenarlı altı dörtgenden ibaret bir küptür. Geriye bir beşinci birleşme kalmıştır. Onu da Tanrı evrene son şekli verirken kullandı.

Leonardo da Vinci, *Vigintisex basium elevatus vacuus*, Luca Pacioli'nin *De divina proportione*'sinden, 1509
Milano, Ambrosiana Kütüphanesi.





Piero della Francesca,
Madonna, Çocuk İsa
ve Azizlerle Birlikte
1472-1474
Milano, Brera Resim
Galerisi

Andrea Palladio,
Vicenza'da Rotonda
Villası
yklş. 1550



sayfa 70
Paris'te Notre-Dame
Katedrali,
yklş. 1163-1197

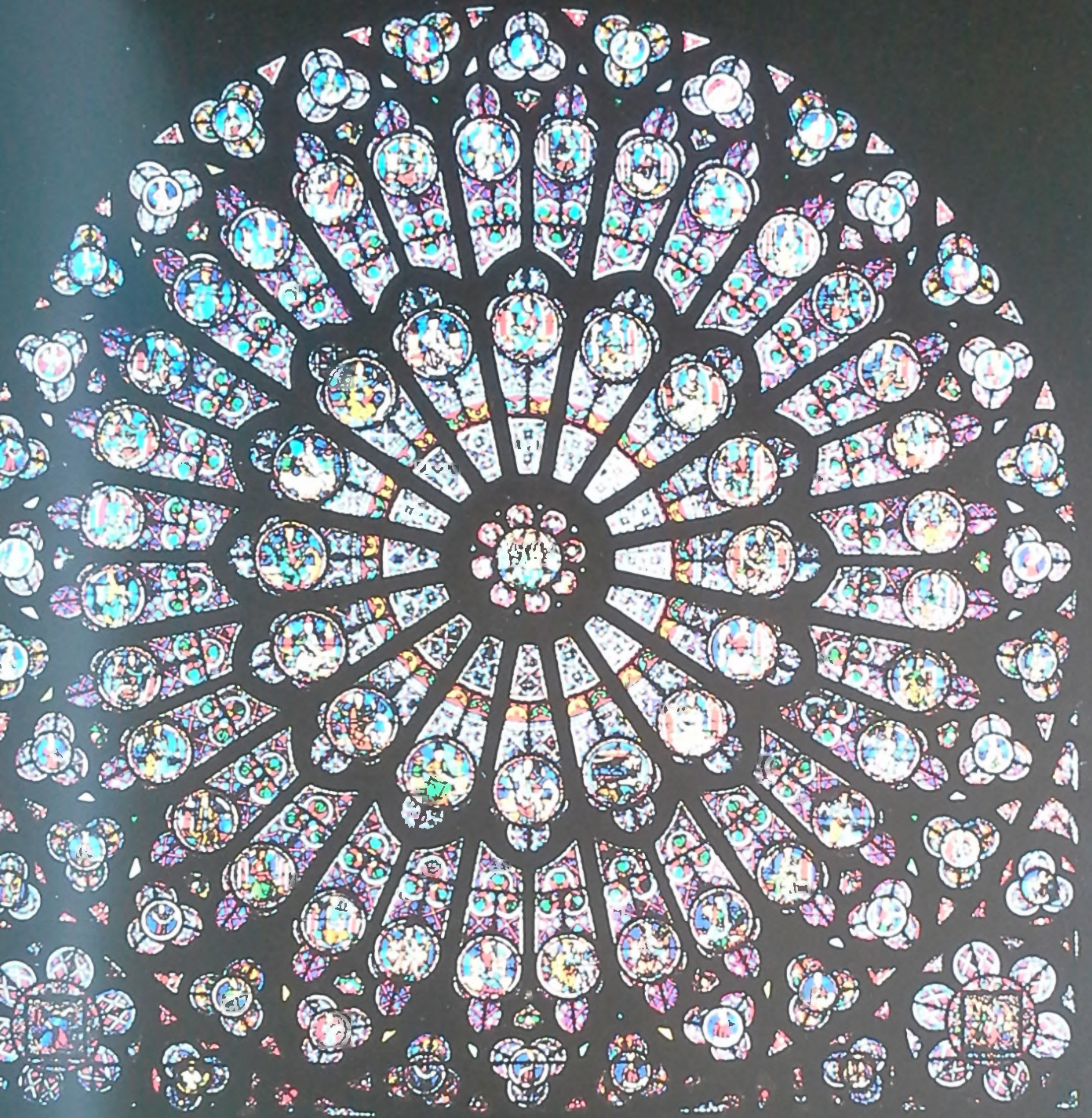
sayfa 71
Paris'te Notre-Dame
Katedrali,
yklş. 1163-1197
Kuzey gülpencere,
Eski Ahit'ten
öykülerle

Vitruvius'un eseri gitgide daha doğru diyagram ve çizimlerle, çok sayıda baskıya ulaşır.

Vitruvius'un eseri, Leon Battista Alberti'nin *De re aedificatoria*'sından Piero della Francesca'ya, Pacioli'den Palladio'nun *Quattro libri dell'architettura*'sına kadar Rönesans'ın belli başlı mimarî kuramlarını etkiler.

Mimarî uygulamalarda oran ilkesinin yeniden ortaya çıkışı sembolik ve anıtsırmalar şeklinde de görülür. Gotik sanattaki beşgen yapıları, özellikle de katedrallerdeki gülbezek süsleri belki de böyle yorumlamamız doğru olur. Duvarcı ustalarının imzalarına, diğer bir anlatımla her katedral ustasının kilittası gibi, inşaatındaki en önemli taşlara kazıdığı kişisel şifrelerine de bu gözle bakmamız gerekir. Bunlar belirli diyagramlara ya da "kafeslere" oturtulmuş geometrik desenlerdir.





3. İnsan vücudu



İlk Pitagorasçılar için, uyum sadece tek-çift arasındaki zıtlıktan değil, aynı zamanda sonlu-sonsuz, teklik-çokluk, sağ-sol, dişi-erkek, doğru-eğri vb arasındaki zıtlıktan da kaynaklanıyordu, ama Pitagoras ve tilmizleri için iki zıtlığın karşıtlığında içlerinden sadece biri kusursuzluğu temsil ediyordu: tek sayı, doğru ve kare iyiyi ve güzeli; onlara zıt konumdaki gerçeklikler ise yanlış, kötüyü ve uyumsuzluğu temsil ediyordu.

Herakleitos farklı bir çözüm önerir: eğer evren zıtlıkları, teklik ve çokluk, sevgi ve nefret, savaş ve barış, sükûnet ve hareket gibi birbirleriyle uyumsuz görünen unsurları içeriyorsa, bunlar arasındaki uyum içlerinden birini yok ederek değil, her ikisini de sürekli gerginlik durumunda bırakarak sağlanır. Uyum zıtlardan birinin yokluğu değil, zıtlar arasındaki dengedir.

MÖ V. ve IV. yüzyıllar arasında yaşayan Filolaos ve Arhitas gibi daha sonraki dönem Pitagorasçıları bu önermeleri kabul edip, temel öğretilerinin arasına katmışlardır.

Böylece birbirini etkisizleştiren iki zıt varlık arasından denge fikri, sadece birbirlerine zıt oldukları için uyumlu hale gelen iki karşıtlıktan da kutuplaşma doğar ve bu özellikler görünür ilişkilere taşındığında, ortaya çıkan sonuç simetri dir. Bu nedenle Pitagorasçı tahlil, Yunan sanatında baştan beri etkili olan ve Klasik Yunan'ın en gelişmiş yasalarından birine dönüşecek simetri ihtiyacını dile getirir.

MÖ VI. yüzyıl sanatçıları tarafından yapılmış genç kız heykellerine bir göz atalım. Bunlar Anakreon ve Safo'nun başlarını döndüren kızlar mıdır, onların gülümseyişlerinde, bakışlarında, yürüyüşlerinde, saç

Uyum

Filolaos (MÖ V. yüzyıl)
Sokrates Öncesinin Parçaları, D 44B6
 Doğa ve ahenk açısından konunun durumu şudur: nesnelere ebedî olan maddeleri ile doğanın kendisi, insanca değil de tanrısal bir bilgi gerektirir; bunun dışındaki tek gerçek, kozmosu oluşturan –sınırlı ve sınırsız– maddeler ne var olan nesnelere ne de bildiklerimizin yaşama geçebilecekleridir.

Şimdi, ilkeler ne eşit ne de aynı cinsten olduklarına göre, ahenk olmadan – (ahenk nasıl eklenirse eklensin) – kozmosta düzenli olarak yerleştirilmeleri de mümkün değildir. İlkeler eşit ve aynı cinsten olsalar, bu sefer ahenge gerek olmayacaktı. Ne var ki birbirlerine benzemeyen ve ayrı cinslerden ve farklı düzende olan unsurların bir kozmos içinde sıkıca birlikte durabilmeleri için ahenkle kuşatılmış olmaları gerekir.

Kore,
MÖ VI. yüzyıl,
Atina,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi



örgülerinde buldukları güzellik nedir? Herhalde Pitagorasçılar kızların güzelliklerini, mizaçlarındaki dengenin çekici bir ten oluşturmasına, kollarının ve bacaklarının gezegenler arasındaki uzaklıklar ölçüsünde net kurallara uyan doğru ve uyumlu bir bağla birleşmesinde bulurlardı. MÖ VI. yüzyıl sanatçısı, ozanların yücelttiği, kendisinin de bir ilkbahar sabahı sevgilisinin yüzüne bakarken gördüğü ölçsüz Güzelliği yaratmak zorunda hisseder kendini; ne var ki bu Güzelliği taştan yontması, kızın görüntüsünü bir biçimde somutlaştırması gerekir. İyi biçim için gerekli şeylerin ilki işte bu doğru oran ve simetri koşuluydu. Bu yüzden sanatçı gözleri eşit yontmuş, saç örgülerini eşit dağıtmış, göğüsleri aynı büyüklükte göstermiş, kollara ve bacaklara eşit doğruluğu vermiştir. Aynı zamanda da genç kızın elbisesinin kat

Solda,
Polikleitos, *Doriforos*,
MÖ 450
Napoli,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi

sağda,
Polikleitos,
Diadumenos,
MÖ 430
Atina,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi



yerlerini eşit ve simetrik yontarken, aynı kuralı o dönem heykellerinin tipik özelliği olan belli belirsiz tebessümle kıvrılan dudakların uçlarına da uygulamıştır.

O tebessümün çekiciliğinin sadece simetriye bağlanamayacağı bir gerçekse de, hâlâ oran kavramına sıkı sıkıya bağlı kalındığını görüyoruz. İki yüzyıl sonra, MÖ IV. yüzyılda, Polikleitos parçalar arasında doğru oran'la ilgili tüm kurallara uyduğu için sonradan Kanon olarak anılacak bir heykel yaptıysa da, Kanon'u destekleyen ana ilkenin temeli iki eşit öge arasındaki denge değildir. Vücudun tüm bölümleri geometrik anlamda oran ölçülerine karşılıklı olarak uymak zorundadır: A'nın B'ye oranı, B'nin C'ye oranı gibidir. Daha sonra Vitruvius doğru vücut oranlarını figürün parçalarıyla ifade eder: yüz, toplam boyun 1/10'u, kafa 1/8'i, göğüs uzunluğu 1/4'ü vb olmalıdır.

Yunan oran yasası, Mısırlıların yasasından farklıydı. Mısırlılar, sabit nicel ölçüler öneren eşit boyda karelerden oluşmuş boşluklardan bir kafes kullanıyordu. Örneğin, eğer bir insan figürü on sekiz birim büyüklüğünde belirtilmişse, ayağın büyüklüğünün kendiliğinden üç, kolun uzunluğunun beş birim, vb olması gerekiyordu.

Oysa Polikleitos'un Kanonu artık sabit ölçüler önermiyordu: kafanın vücuda oranı, vücudun bacaklara olan oranı vb gibi. Ölçüt organikti,

bölümlerin oranları vücudun hareketlerine, perspektifteki değişimlere ve figürün bakan kişinin duruşuna uyarlanmasına göre belirleniyordu. Platon'un *Sofist*'inden bir pasaj heykeltıraşların oranlara matematik açıdan uymadıklarını, daha çok bu oranları görüntüye, eserin bakıldığı bakış noktasına göre uyarladıklarını anlamamızı sağlar. Vitruvius, simetri ilkesinin teknik uygulaması olan oran ile yukarıdaki Platon alıntısının doğrultusunda, oranların görüntünün gereklerine uyarlanması olan euritmik (*venusta species commodusque aspectus*) arasında ayırım yapar.

Görüldüğü kadarıyla, Ortaçağ sanatçısı insan vücudunun ifadesini değerlendirirken, oranlar matematiğinden yararlanmamıştır. İnsan bu

Simetri

Vitruvius (MÖ I. yüzyıl)

De architectura, III,1

Dini yapıların vazgeçilmez düzeni "simetri" temelinde kurulmuştur; mimarlar bu kurala titiz bir dikkatle uymak zorundadır. Bu kural, "oran" prensibine dayanır. "Oran" bir yapının bütün bölümlerinde, birleşenlerin aynı ölçüyle ölçülebilmesine bağlıdır ve yapının bütününde, modüller arasındaki uyumu sağlayan belli bir birim kullanılarak elde edilir. Bir mabet, tıpkı insanın organları gibi, "simetrisiz" ve "oransız" yani bileşenleri arasında gerekli ilişkinin kurulamadığı bir düzenle ayakta kalamaz.

Kanon

Yaşlı Plinius (I. yüzyıl)

Naturalis historia, XXXIV, 55

Hageladas'ın öğrencisi Polikleitos, onu kazandığı büyük ödülle ünlü yapan kadınsı görünümlü genç erkek heykeli *Diadumenos*'u ve erken erişmiş genç bir çocuk figürü olan *Doriforos*'u yaptı.

O, sanatçıların Kanon (yasa) diye andığı ve ileride, sanatlarının kurallarını bir çeşit yasa kitabıymış gibi çizgilerinde arayacakları heykeller yaptı: bütün insanlar arasında, Polikleitos, sanatı bir sanat eserinde yeniden dünyaya getiren kişi olarak anılır.

Parçalar arasında doğru oran

Klaudios Galenos (II. yüzyıl)

Placita Hippocratis et Platonis, V, 3

Hrisippos [...] Polikleitos'un *Kanon*'unda belirtildiği gibi, Güzellik tek tek unsurlarda değil, birinin diğerine göre, yani ele göre parmakların tümünün, bileğe göre elin, bütün kola göre önkolun, nihayet parçaların hepsinin diğerlerine göre ahenkli orantısında olmalıdır.

Euritmik

Platon (MÖ V.-IV. yüzyıl)

Sofist

YABANCI: Taklit sanatı içinde ayırdığım birinci sanat, kopya sanatıdır. Ama, yapılan taklidi kusursuz hale getirmek için modelin uzunluk, genişlik ve derinlik oranlarını aynen alan ve üstelik her kısmı modelinkine uygun renkte boyayan kopya değil. THEAITETOS: Ya ne? Bütün taklit edenler, böyle yapmaya çalışmazlar mı?

YABANCI: Hayır, hiç değilse, büyük çapta bir eseri modeline uyduracak ya da resmedecek olanlar değil. Çünkü, bu gibi güzellikleri hakiki oranlarıyla kopya edecek olurlarsa, bildiğin gibi, üst kısımlar bize daha küçük, alt kısımlar ise çok büyük görünürdü; çünkü biz, bazı kısımları yakından, bazılarını da uzaktan görürüz.

THEAITETOS: Çok doğru.

YABANCI: Acaba sanatçılar, gerçeği böyle boş vermekle, aslında, figürlerinde doğru oranları feda edip, bunların yerine galat görüntüler yaratan orantılar koymuş olmuyorlar mı?

THEAITETOS: Tamamen öyle. [...]

YABANCI: Öyleyse, bu ürünlerden birincisine, objeyi sadık bir şekilde kopyaladığı için, kopya demek doğru olmaz mı?

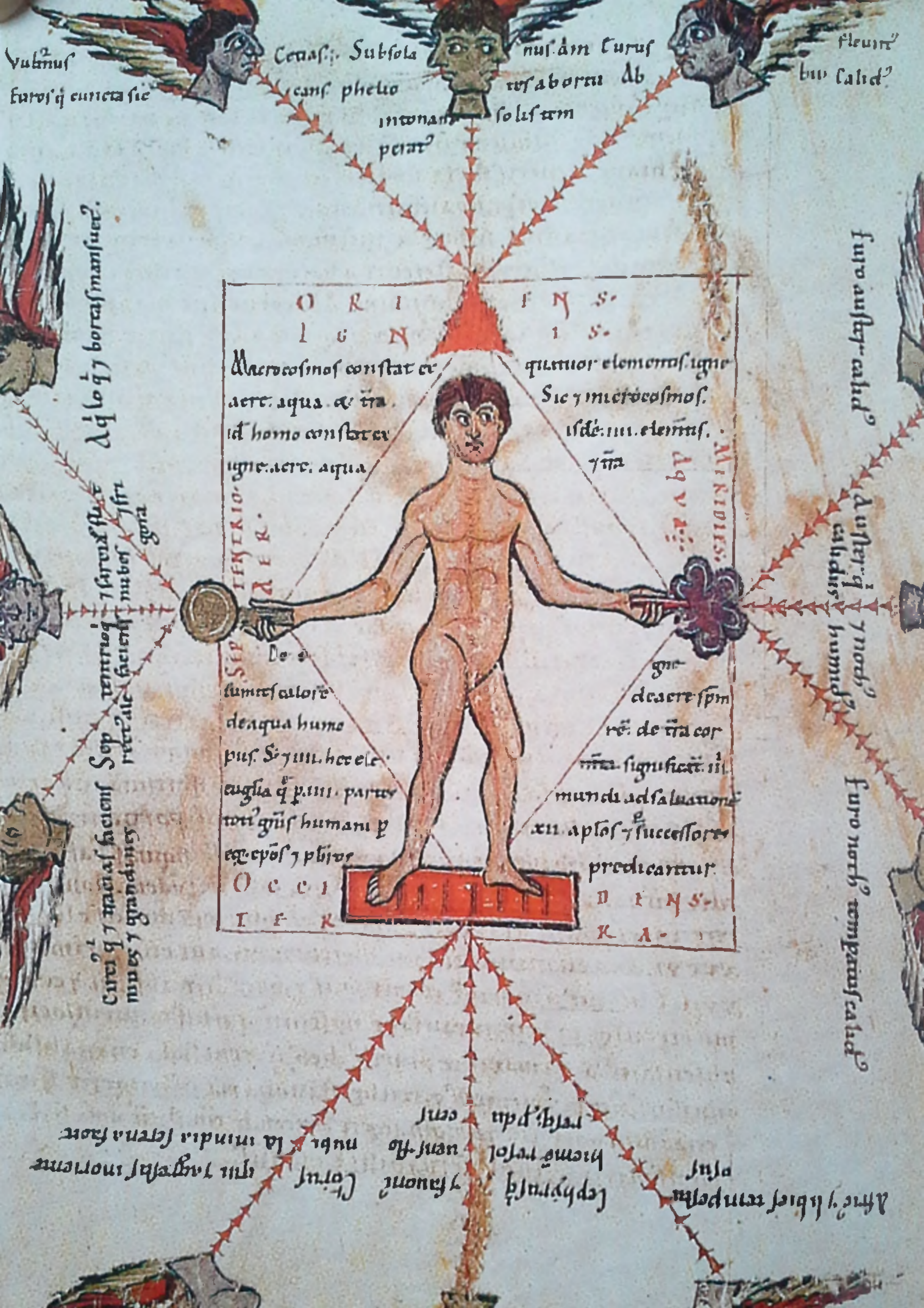
THEAITETOS: Olur. [...]

YABANCI: Ve de, taklit sanatının bu kısmına, az önce vermiş olduğumuz adı, yani kopya sanatı adını vermemiz gerekmez mi? [...]

YABANCI: Ya peki, uygun olmayan bir yerden bakan seyircilere güzelin kopyası gibi görünen, ama çok geniş orantıları tümüyle kucaklayabilen bakışlar için bu sözde sadık kopya olma özelliğini kaybeden şeye ne diyeceğiz? Böyle, kopyaymış gibi görünen, ama hiç de kopya olmayan şey, bir simülasyon değil midir? [...]

YABANCI: Peki, gerek resmin, gerekse bütünüyle taklidin çok büyük bir kısmı böyle değil midir? THEAITETOS: Kesinlikle böyledir.

YABANCI: Peki, kopya yerine simülasyon üreten sanata, simülasyon sanatı demek çok doğru olmaz mı?



Vulturnus
Euroi q cuncta sic

Cecias: Subsola
canis phelio
intona
peiat

nus am curus
ros abortu
solis tem

fleurit
bu calid

Ad lo q 7 boras mansuet.

O R I E N S
L G N I S

Macrocosmos constat ex
aere aqua et tra
id homo constat ex
igne aere aqua

quatuor elementis igne
Sic et microcosmos
isdem. iii. elementis
7 tra

MIRIDIS

Austrius q
calidus
7 nobis
humidus

Furo austrius calidus

Furo northus temperatus calidus

Afric' y libiet temperatu

Lephyrus q
7 fauoni
hiems refol
uentus flo

Litus
qui ragesit in oriente
nubila in india eterna faor

suo imp'ia
refq; pdu
cent

De e
lumines calore
de aqua humo
pus. Si 7 iii. hec ele
auglia q p. iii. partes
toti qnis humani p
eq; epōs 7 plures

O c c i
I e r

D e n s
K a

Sop
7 Sarcid flate
7 Sarcid flate
nubes 7 Sarcid
faciens 7 Sarcid
gona

Circi q 7 tracia faciens
nubes 7 grandines

Furo austrius calidus

Austrius q
calidus
7 nobis
humidus

Furo northus temperatus calidus

Afric' y libiet temperatu

Lephyrus q
7 fauoni
hiems refol
uentus flo

Litus
qui ragesit in oriente
nubila in india eterna faor

suo imp'ia
refq; pdu
cent

Rüzgârlar, Elementler,
Mizaçlar,
XII. yüzyıl.

ilgisizliğin nedenlerinden birinin ruh Güzelliği karşısında bedenselliğin değersizliği olduğunu düşünebilir. Elbette ki Ortaçağ dünyasının son dönemi, Aquino'lu Aziz Tommaso'nun insan vücudunun bir Yaratılış harikası olduğu değerlendirmesiyle henüz tanışmamıştı. Yine de çoğu durumda, *homo quadratus* sembolizminde olduğu gibi, ahlakî Güzelliği belirlemek için Pitagorasçı oran kullanılmıştır.

Ortaçağ kültürü, Yahudi mistik geleneğinde de gelişmeye başlayan, dünyanın dev bir hayvan ve böylelikle de insan olarak görüldüğü, insanın dünyaya başka bir deyişle kozmosun büyük bir insana, insanın da küçük bir kozmosa benzetildiği Platon düşüncesinden hareket etmiştir. Bu benzetme *homo quadratus* adı verilen ve evrenin temeli olan sayının, estetik uyumu da içeren sayısal uyuma dayalı sembolik anlamlar yüklendiği bir kuramın doğuşuna neden olmuştur.

Eskiler şu mantığı yürütmüşlerdi: doğada nasılsa, sanatta da öyle olmalıdır; oysa çoğu durumda doğa dört parçaya bölünmüştür. Dört o halde temel sayıdır. Dört sayısı ana yönlerin, ana rüzgârların, ayın safhalarının, mevsimlerin sayısıdır; dört Timaios'un ateş tetrahedronunu oluşturan sayıdır ve Âdem adı dört harfle yazılır. Öyleyse, kollarını açan bir adamın genişliği yüksekliğine eşit olduğundan; böylelikle tabanı ve yüksekliğiyle ideal kareyi meydana getirdiğinden, Vitruvius'un da düşündüğü gibi, insanın temel sayısı da dört olmalıdır.

Bazı dillerde "dörtgen" sözcüğünün ahlakından kuşku duyulamayacak bir insanın sembolü olarak kullanılması gibi, dört sayısı da ahlakî kusursuzluğun sayısı olmalıydı. Oysa, beş sayısı da gizli bağlantılarla yüklü bir sayı olduğundan ve beşli küme mistik ve estetik kusursuzluğu simgelediğinden, *homo quadratus* beşli de olmaktadır.

Beş, çarpıldığında durmaksızın dönüp kendine ulaşan dairesel bir sayıdır

Dört sayısı

Adsız Chartreuse keşişi (XII. yüzyıl)

Tractatus de musica plana

Eskiler doğada nasılsa sanatta da öyle olması gerektiğini düşünürlerdi.

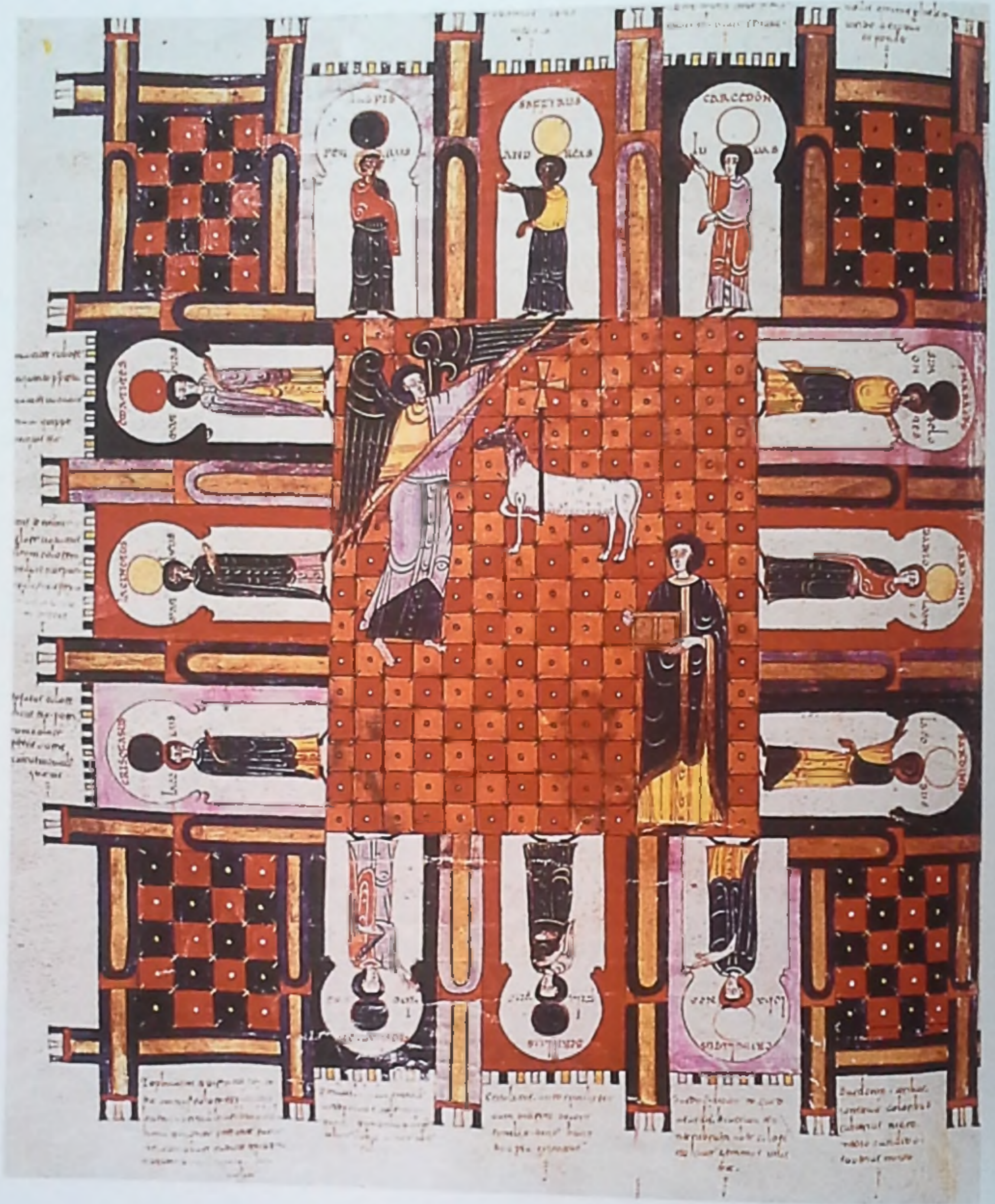
Doğadaki çoğu şeyin dört parçadan oluştuğunu görüyoruz: dünya dört bölgeden oluşur. Dört element vardır. Dört temel fizik kuralı, dört temel rüzgâr, dört objektif değer ve ruhun dört niteliği olduğu gibi.

Mevsimler

Boethius (480-526)

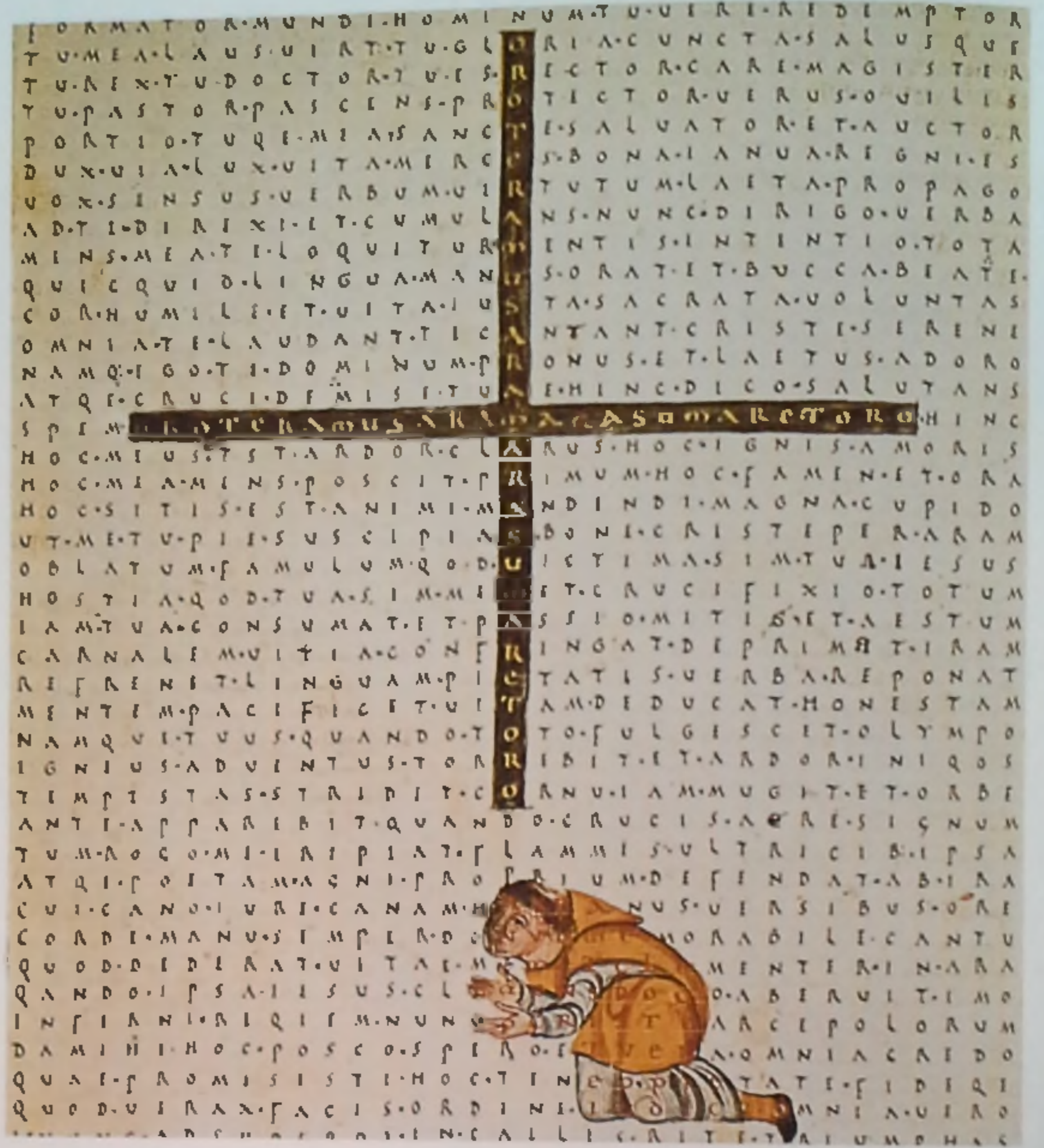
De arithmetica, 1,2

Doğa tarafından başlangıçta yaratılmış her şey, sayılar sistemine göre yapılmış görünür. Çünkü yaratıcının aklındaki ilk model buydu. Bu sistem, dört elementin çoğulculuğunun, çağların birbirini izleyişinin, gök cisimlerinin hareketlerinin ve havanın periyodik değişimlerinin çıkış noktasıdır.



Beato de Liébana'nın
İsrail'in on iki
kavminin önderleri,
Miniature del Beato
Fernando I y Sancha,
Kod B.N.,
VIII. yüzyıl

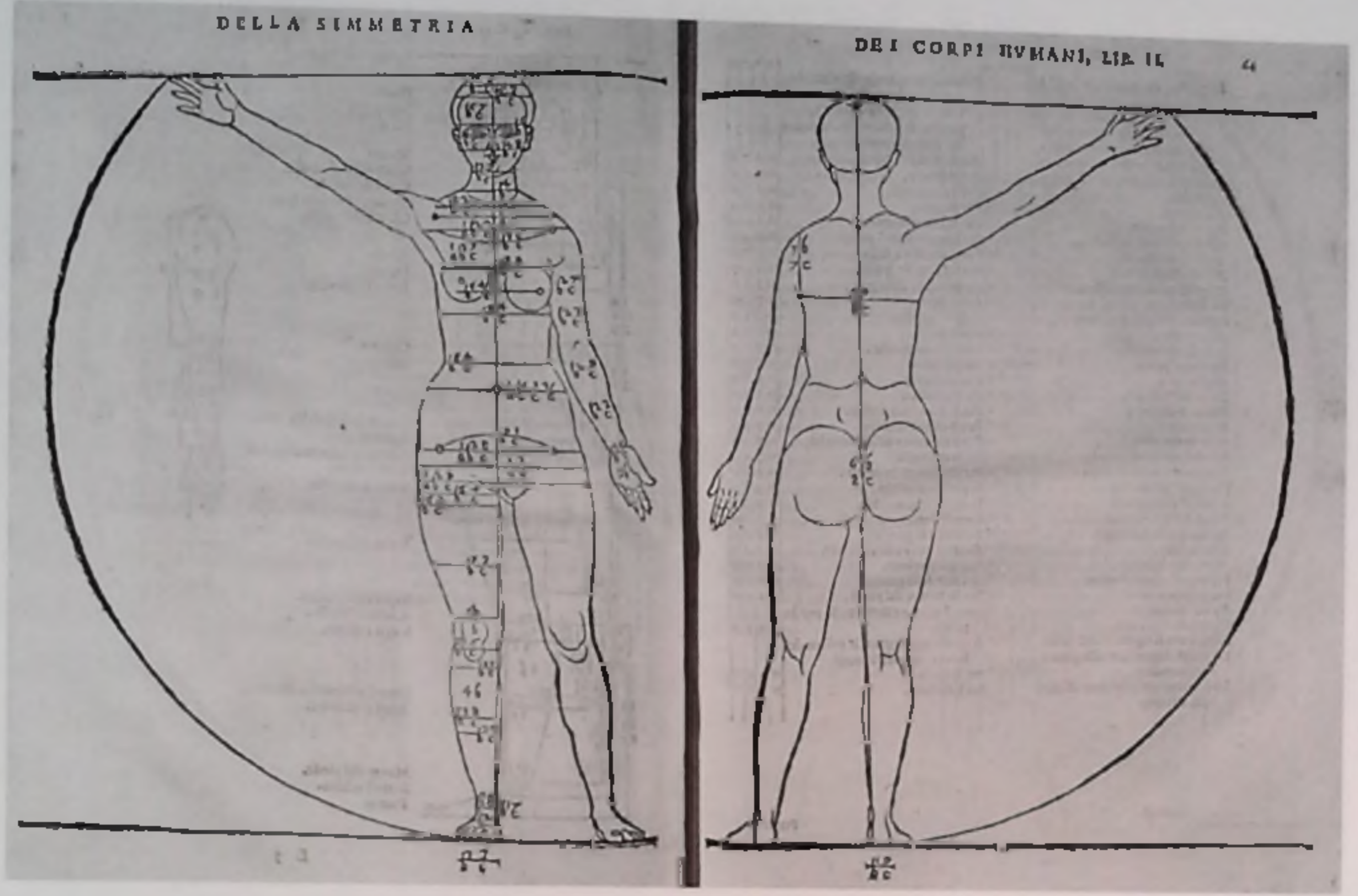
Rabanus Maurus,
*De laudibus sanctae
 crucis*,
 ms. 652, f. 33v
 IX. yüzyıl
 Viyana, Avusturya
 Ulusal Kütüphanesi



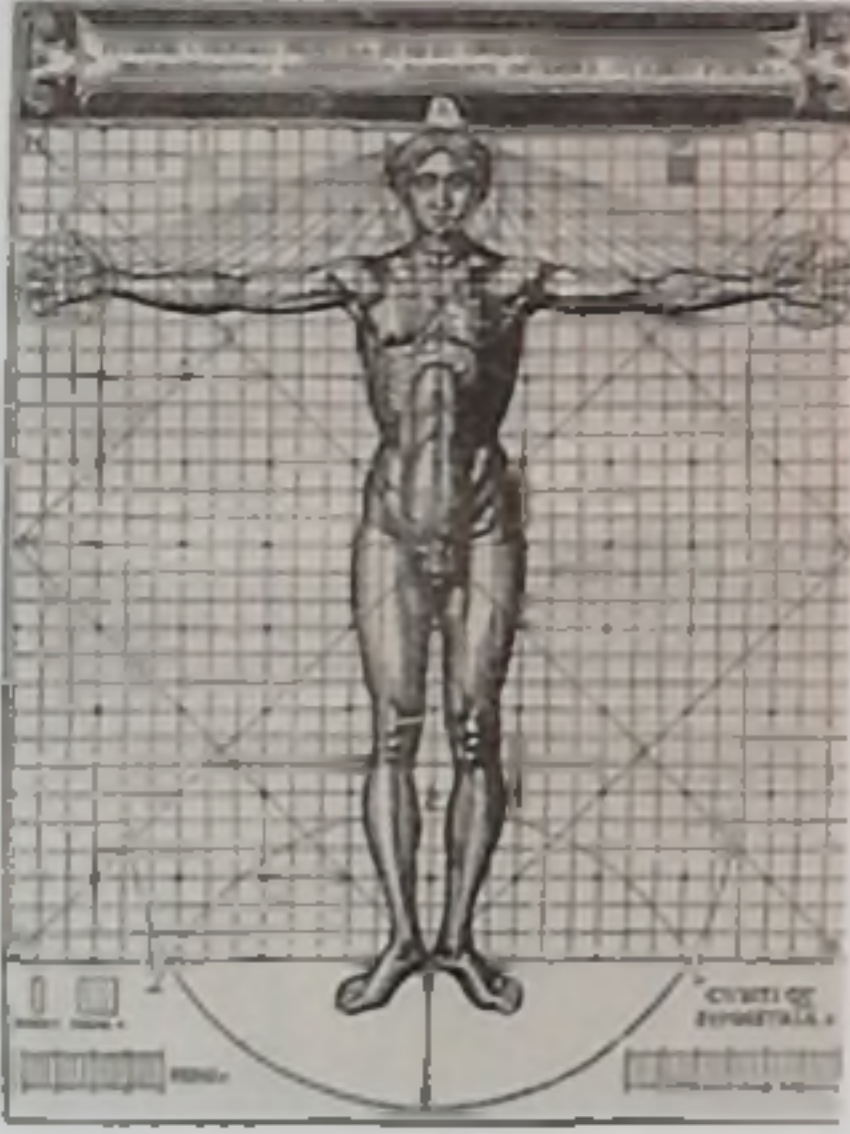
($5 \times 5 = 25 \times 5 = 125 \times 5 = 625$, vb). Varlıkların özü, temel bölgelerin, canlı türlerinin (kuşlar, balıklar, bitkiler, hayvanlar, insanlar) sayısı beşti; beşli Tanrı'nın matrisidir ve Kutsal Yazılarda da bulunur (Pentateuhos ve beş Kutsal Yara); her şeyden önce de insanda, merkezini göbek deliğinin oluşturduğu aynı beş sayısı, çevresini çeşitli uzuvları birleştiren doğruların meydana getirdiği beşgenin içinde mevcuttur. Azize Hildegard'ın (ve *anima symphonizans* kavramının) mistisizminin temelinde oranların sembolü ile beşlinin gizemli çekiciliği yatar. XII. yüzyılda, Saint-Victor'lu Hugh vücudun ve ruhun Tanrısal Güzelliği yansıttığını belirtmiş, bunlardan vücudun kusurlu istikrarsız çift sayıya dayandığını, ruhun ise kendine temel olarak kararlı ve kusursuz tek sayıyı aldığını ileri sürmüştü, manevî hayatın ise matematik diyalektik üzerine kurulduğunu, bu diyalektiğin temelinde de onluğun kusursuzluğunun yattığını iddia etmişti. Yine de yapmamız gereken tek şey, Villard de Honnecourt gibi Ortaçağ sanatçılarının eserlerindeki insan vücudu oranlarının etütlerini Leonardo ve Dürer gibilerinin çalışmalarıyla karşılaştırmaktır; o zaman hümanizm ve Rönesans kuramcılarının düşüncelerinin olgunluğunun önemini kavrayabiliriz. Dürer'in eserinde vücut oranları katı matematik

modüllere dayanır. İnsanların hem Villard'ın, hem de Dürer'in çağında oranı tartıştıkları doğrudur, ama hesap yöntemlerinin kesinliğindeki değişikliklerle Rönesans sanatçılarının ideal modelinden çok, Polikleitos'un Kanonu'nun Ortaçağ felsefesinin oran kavramına daha uygun olduğu açıktır.

Albrecht Dürer,
Della simmetria dei
corpi umani'den
Antropometri
tablosu, 1591



Soldan sağa
C. Cesariano'dan
Vitruviusçu figür,
Di Lucio Vitruvio
Pollione: de
architettura, 1521
Milano Braidense
Ulusal Kütüphanesi



İnsanın Burçlar
Kuşağı'na Göre
Bedensel Mizaçları ve
Temel Özellikleri,
XI. yüzyıl,
Burgo de Osma,
İspanya



Leonardo da Vinci,
İnsan Vücudunun
Oranlarının Şeması,
yklş. 1530
Venedik,
Akademi Galerisi

4. Kozmos ve doğa



Boethius tarafından Ortaçağ'a taşınan Pitagoras geleneğinin gözünde, insanın ruhu ve vücudu müziği denetleyen kurallara boyun eğer; ve bu oranlar kozmik uyum'da karşımıza öylesine kapsamlı çıkar ki, hem mikro hem de makro kozmoslar (hem içinde yaşadığımız dünya, hem de tüm evren) aynı zamanda matematik de, estetik de olabilen tek bir kuralla birbirlerine bağlı görünürler. Bu kural kendini dünyanın müziğinde de gösterir: Pitagoras'a göre, bu müzik gamı, her biri, hareketsiz dünyanın çevresinde dönerken sesi dünyaya olan uzaklığından ve böylelikle dönüş hızından etkilenen gezegenlerce yaratılmıştır. Bu sistemden doğan ve duyularımızın yetersizliği nedeniyle işitemediğimiz müzik, müziklerin en tatlısıdır.

Ortaçağ insanı dünyanın bu müzik Güzelliği teması üzerinde sonsuz sayıda çeşitleme geliştirecektir. IX. yüzyılda John Scotus Erigena tek tek

Kozmik uyum

Plutarhos (I.-II. yüzyıl)

Kâhinlerin Yok Oluşu hakkında, XXII

Petronius şöyle diyordu: dünyalar sonsuz sayıda değildir, ne bir, ne beş... yüz seksen üç dünya var. Her kenarda altmış dünyanın yer aldığı bir üçgen biçiminde dizilmiş; geri kalan üç dünyanın her biri bir açının içinde yer alır. Komşu dünyalar, dönüş hareketleri sırasında hafifçe birbirlerine dokunurlar, dans eder gibi. (...) Plutarhos'un maskesini düşüren, dünyalar için verdiği ve Mısır'dan ya da Hindistan'dan değil, Sicilyalı Dorlardan, Sicilya'nın Himera'da doğmuş olan Petronius'tan aldığı yüz seksen üç sayısıdır. Bu yazarın kitabını okumadım ve günümüzde hâlâ bulunabiliyor mu, bilemem, ama Eresoslu Faniyas, Petronius'un teorisine uygun olarak birbirine bazı "parçalarıyla" degen yüz seksen üç dünyadan söz ediyor, ama parçaların neler olduğunu açıklamıyor.

Düzen ve ölçü

Bagnoregio'lu Aziz Bonaventura (1221-1274)

Comento alle sentenze, I, 43,1

Tanrı, sadece, emrettiği düzene göre kendi

kendini oluşturacak varlıkları yaratır; ilahî düzen için nicelik gereklidir, nicelik ölçüyü gerektirir; ancak sayılabilirlik olduğunda düzen olur ve ancak olup bitmiş şeyler sayılabilir; Tanrı'nın sayı, uyum ve ölçüyü gözeterek varlıkları yaratması gerekir.

Kozmos

Conches'lu Guillaume (XII. yüzyıl)

Glosae super Platonem

Dünyanın Güzelliği, gökteki yıldızlar, havadaki kuşlar, sudaki balıklar ve yeryüzündeki insanlar gibi ayrıntılarda görülenlerin tümüdür.

Kozmos

Sevillalı Aziz Isidoro (560-636)

Etymologiae, XIII

Gerçekte Yunanlılar dünyayı, süslemeden, unsurlarının çeşitliliğinden ve yıldızların Güzelliğinden esinlenerek adlandırdı. Gerçekten de dünya demek için süs anlamına gelen *kozmos* sözcüğünü kullanırlar. Çünkü başka hiçbir şey tenin gözlerine dünyadan daha güzel görünemez.

dinlendiklerinde seslerin bir anlam ifade etmediği, ancak bir konserde birleştikleri vakit doğal tatlılık yarattığından, bir armoni oluşturmak için benzer ve benzemez ses düzenlerinin eşzamanlı olarak çalındığına inandığı bir Yaratılış Güzelliğinden söz etmiştir. Autunlu Honorius'un (XII. yüzyıl) *Liber duodecim quastionum* adlı eserinde, kozmosun, çeşitli tel tiplerinin bir arada uyumla çalındığı, bir lir gibi düzenlenmiş olduğunu açıklayan bir bölüm vardır.

XII. yüzyılda, Conches'lu Guillaume, Chartres'lı Thierry, Bernard Silvestre ve Alanus ab Insulis'in oluşturduğu Chartres Okulu, Platon'un *Timaios*'undaki görüşlerle birlikte, Tanrı'nın her şeyi bir düzen ve ölçü çerçevesinde yarattığını ileri süren ve kaynağını Kitabı Mukaddes'ten alan Augustinusçu düşünceyi yeniden incelemeye başladı. Bu insanlara göre, kozmos varlıklar arasında karşılıklı uyumla oluşan, ruh, inayet ve kaderin meydana getirdiği ilahî ilkeden güç alan sürekli bir birlikti. Gerçekten de Tanrı'nın eseri, bütün her şeyin düzeni olan ve başlangıçtaki kaosa karşı duran Kozmos'tur. Conches'lu Guillaume'un *Dragmaticon*'da belirttiği gibi, bu eserin arbulucusu, varlıkların yaratılışında da var olan, benzer varlıklardan benzer varlıklar yaratan Doğa'dır ve dünyanın süsü, yani Güzellik, Doğa'nın organik bir nedenler bileşkesi sayesinde, yaratılışından sonra dünyaya bahşettiği çabaların tamamlanmasıdır.



Tanrı, Ruh, Erdem,
Günah ve Yazgı
fikrinin geometrik
betimlemesi, *Ars
demonstrativa*'dan,
XIII. yüzyıl,
Bergamo,
Belediye Kütüphanesi.



Güzelliğin bu dünyada belirebilmesi için, yaratılan varlığın ağırlık ve sayı bakımından farklılaşması, çevresini oluşturan çizginin budanması, biçim alıp renge bulanması gerekir; başka bir anlatımla, Güzellik varlıkların yaratılış sürecinde alabilecekleri biçimlere bağlıdır. Chartres Okulu'nun sanatçıları matematik açısından değişmez bir düzenden değil, Yaradan'a geri dönerek gelişmesi her an yeniden yorumlanabilecek organik bir süreçten söz ederler. Bu dünyayı taşıyan sayı değil, Doğa'dır.

Oran ve zıtlık sayesinde, çirkin varlıklar bile dünyanın uyumunun birer parçasıdır. Güzellik (bu görüş tüm Ortaçağ felsefesinin ortak kanısı olacaktır) karşıtların zıtlığından da doğar, bu yüzden Yaratılış kavramında canavarların bile bir nedeni ve bir onuru vardır; aynı şekilde, kötünden iyinin doğacağı ve kötünün yanındayken iyinin daha çok parlayacak olması nedeniyle düzenin içindeki kötü de iyi ve güzel olur (bkz. V. Bölüm).

Ishak'ın Kurban Edilmesi sütunu,
XI.-XII. yüzyıl,
Souillac, Sainte Marie Katedrali

karşı sayfa
Öğüt verici resimlerle süslü Kitabı Mukaddes'ten *Pergelle Dünyayı Ölçen Tanrı*, ykış. 1250



Karşıtların zıtlığı

John Scotus Erigena (IX. yüzyıl)

De divisione naturae, V

Kendinde biçimsizlik barındıran bütünün bir parçası, sadece kurulu düzende yeri olduğu için güzel değildir, ayrıca genel Güzelliğin nedenlerinden biridir: bilgelik, yavanlığın karşıtlığıyla pırıldar; bilgi, cehaletin karşıtı olarak değerlidir; ışık, karanlığın karşısında güzeldir ve övgüye layık her şey, ötekilerin değersizliğiyle değer kazanır.

Özetle, bütün erdemler, karşıt erdemsizlikler sayesinde yücelir, belki böyle bir karşılaştırma olmasa övgüyü hak edemezler.

[...]

Gerçek aklın hemen kabul edeceği gibi, evrenin bir bölümünde kötü, onursuz, değersiz, sefil görülen ve dünyaya evrensel bir gözle bakamayanlar için suç sayılan şeylerin hiçbiri –güzellik için olduğu gibi– ne suçtur ne alçaklıktır, ne de onursuz ve kötüdür; çünkü İlahî İrade'nin buyruğuyla biçimlenmiş her şey iyidir, güzeldir, doğrudur.

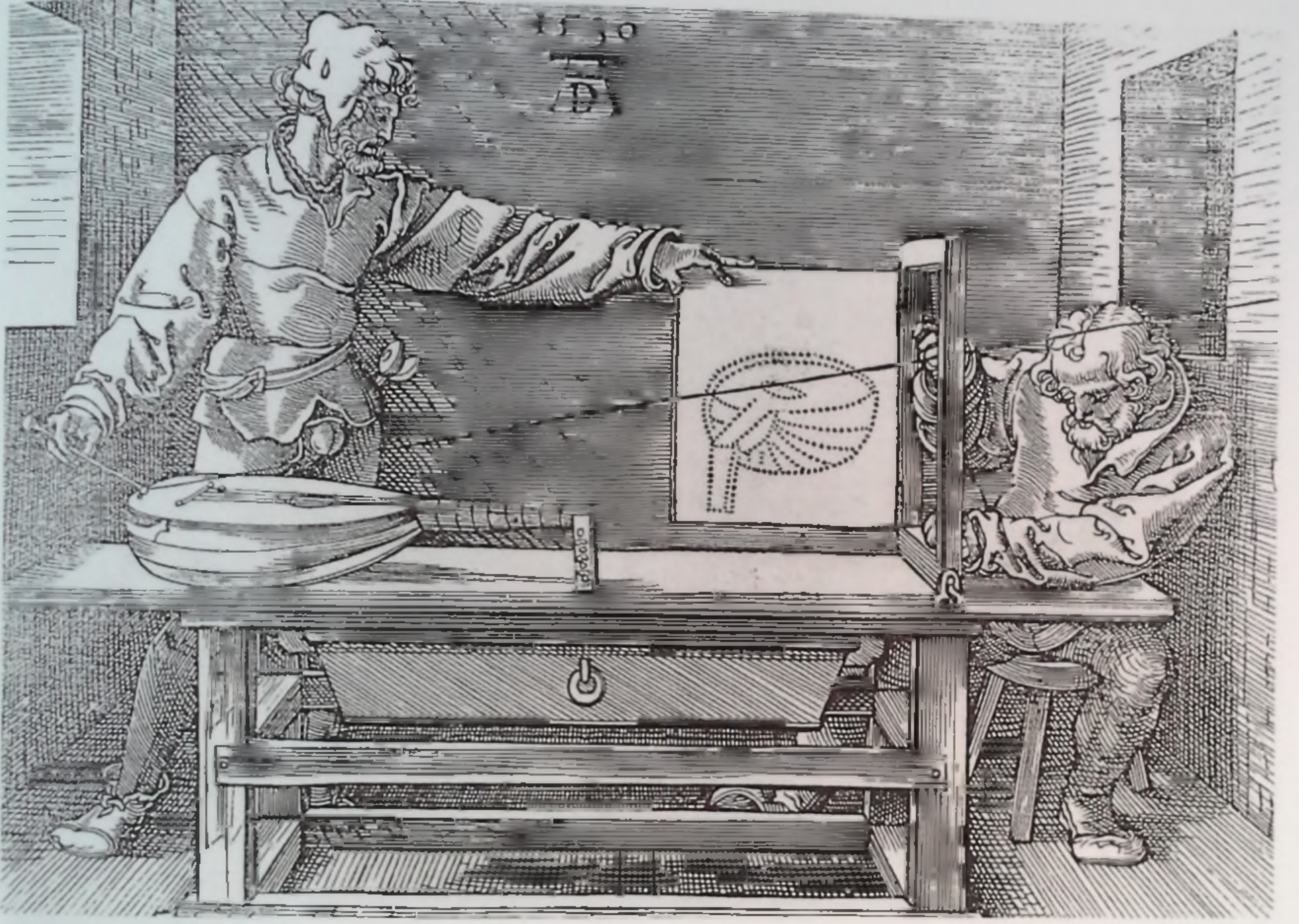
5. Diğer sanatlar



Oran estetiği kavramının giderek daha da karmaşık hale gelen çeşitli biçimler alması resim sanatında da görülür. Aynaroz Dağı keşiflerinden Cennini'nin *Trattato*'suna (XV. yüzyıl) kadar figüratif sanatlar konusunda yapılan bütün çalışmalar, plastik sanatları müzik ve matematikle aynı seviyeye çıkarma uğraşındadır. Bu anlamda, göz atmakta yarar olan Villard de Honnecourt'un (XIII. yüzyıl) *Album* ya da *Livre de Portraiture*'nde her figür geometrik koordinatlarla belirlenmiştir.

Villard de Honnecourt,
Çizimler: baş, insan,
at... çalışmaları,
Livre de Portraiture'den,
XIII. yüzyıl





Albrecht Dürer,
Portula Optica,
1525.

Matematiksel incelemeler doruk noktasına Rönesans döneminin perspektif kuramıyla ve bu kuramın uygulanmasıyla ulaştı. Perspektif ifade kendi başına teknik bir sorun olmakla birlikte, Rönesans sanatçıları perspektif ifadeyi doğru ve gerçekçi bulmanın dışında güzel ve göze hoş göründükleri için de kullandılar; bu nedenle bu kavram bize ilginç gelir. Rönesans dönemi perspektif kuramının ve bu kuramın uygulamasının etkisi öylesine güçlüydü ki, bu kurallara göre yapılmayan diğer kültürlerden ya da diğer yüzyıllardan temsilcilerin eserleri yıllarca ilkel, beceriksiz, hatta çirkin olarak tanımlanmıştır.



6. Amaca uygunluk

Ortaçağ düşüncesinin en olgun döneminde Aquino'lu Aziz Tommaso Güzelliğin var olabilmesi için, oran dışında parlak renkler güzel sayıldığından ışıklı olması ve bütünlük taşıması (tüm varlıkların, oluştukları parçaların tümüne sahip olması gerektiğinden eksik bir gövde çirkin addedilir) gerektiğini ileri sürdü. Aslında Tommaso için oran, varlığın doğru düzenlenmesi olmakla kalmaz, insanlığın ideallerine göre bir insan gövdesinin oranlandığı, anlamlandırılmış ve biçimlendirilmiş bir malzemenin kusursuz uygulanmasıdır da. Tommaso orana ahlakî açıdan bakmıştır: bu anlamda erdemli davranışlar sağduyu kurallarına uygun, doğru oranlı sözcükler ve eylemler doğuracağından, Ahlakî Güzellik'ten de (veya ahlakî kötülükten) söz etmemiz gerekir. Bu görüş, varlıkların amaca uygunluk ilkesidir ve bu ilkeye göre, Aquino'lu Aziz Tommaso'nun yapıldığı malzemenin yüzeysel Güzelliğe rağmen aletin gerçek işleviyle örtüşmeyeceğinden kristal bir çekici çirkin olarak değerlendirmekten çekinmeyeceği de açıktır. Güzellik, varlıklar arasındaki karşılıklı işbirliği'dir; böylelikle, birbirlerini taşıyarak ve birbirlerini destekleyerek sağlam temelli bir yapı oluşturan taşların karşılıklı işlevini "güzel" olarak tanımlayabiliriz. Aklın algıladığı, akıl ile nesne arasındaki doğru ilişkidir. Diğer bir deyimle oran, kozmosun birliğini ifade eden fizikötesi bir ilkeye dönüşmüştür.

Oran

Aquino'lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl)
Summa Theologiae, I, 5,4
 Güzellik doğru orandan oluşur, zira duyular orantılı şeylerden keyif alır.

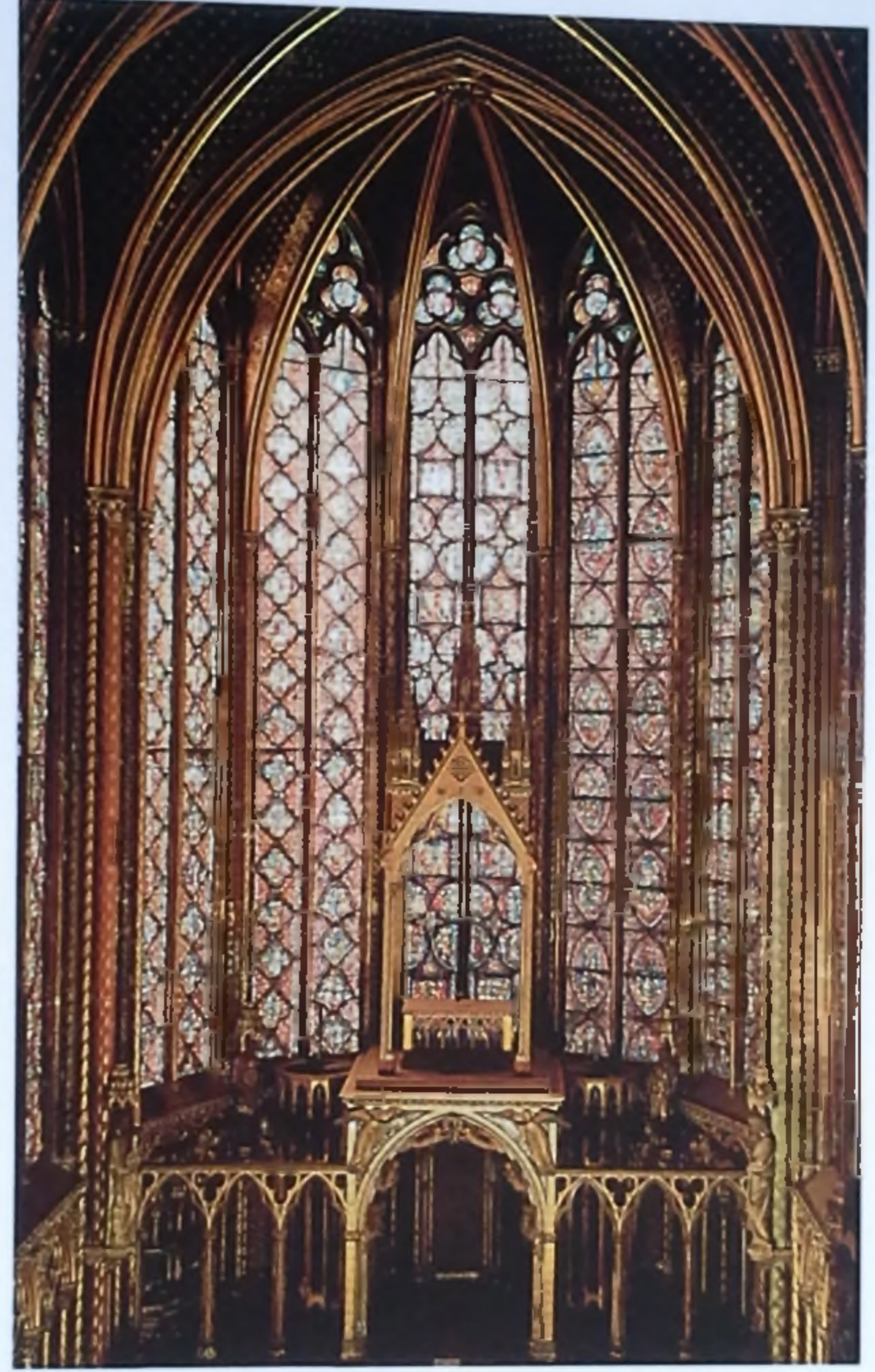
Görkem

Aquino'lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl)
Summa Theologiae, I, 39,8
 Güzellik için üç özellik gerekir. Birincisi bütünlük ya da kusursuzluktur. Bütünlüğü olmayan şeyler eksik olduğu için

biçimsizdir. İkincisi parçalar arasında olması gereken ahenktir. Son olarak da renkleri açık ve parlak olan şeyleri güzel diye nitelendirdiğimiz için berraklık ya da görkem olması gerekmektedir.

Biçim

Aquino'lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl)
Summa contra gentiles, II, 81
 Madde ile biçim daima birbirleriyle orantılı olmalıdır ki özgün biçim özgün maddenin içinde doğal olarak uyumlu olsun.



solda
Laon'da Notre-Dame
Katedrali,
XII. yüzyıl

sağda
Paris'te Sainte-
Chapelle,
XIII. yüzyıl

Ahlakî güzellik

Aquino'lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl)
Summa Theologiae, II-II, 145, 2
[...] ahlakî güzelliği bir insanın davranışı ile yaptıklarının mantığının ışığında güzel orantılı olmasından doğar.

Amaca uygunluk

Aquino'lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl)
Summa Theologiae, I, 91, 3
Her sanatkar, mutlak anlamda değil, mükemmelle ulaşabilmek için eserine en iyi emeği vermeye çalışır.

Karşılıklı işbirliği

Aquino'lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl)
Summa contra gentiles, IV, 1
Nasil ki birçok taş birbirine uyum sağlıyor ve bundan bir ev doğuyorsa... aynı nedenle sadece Güzelliğin kendi kalmak için her şeye ihtiyaç duymadığı bütün her şeyin de kendi özelliklerine göre karşılıklı bir alışveriş kurdukları söylenir.

7. Tarih boyunca oran

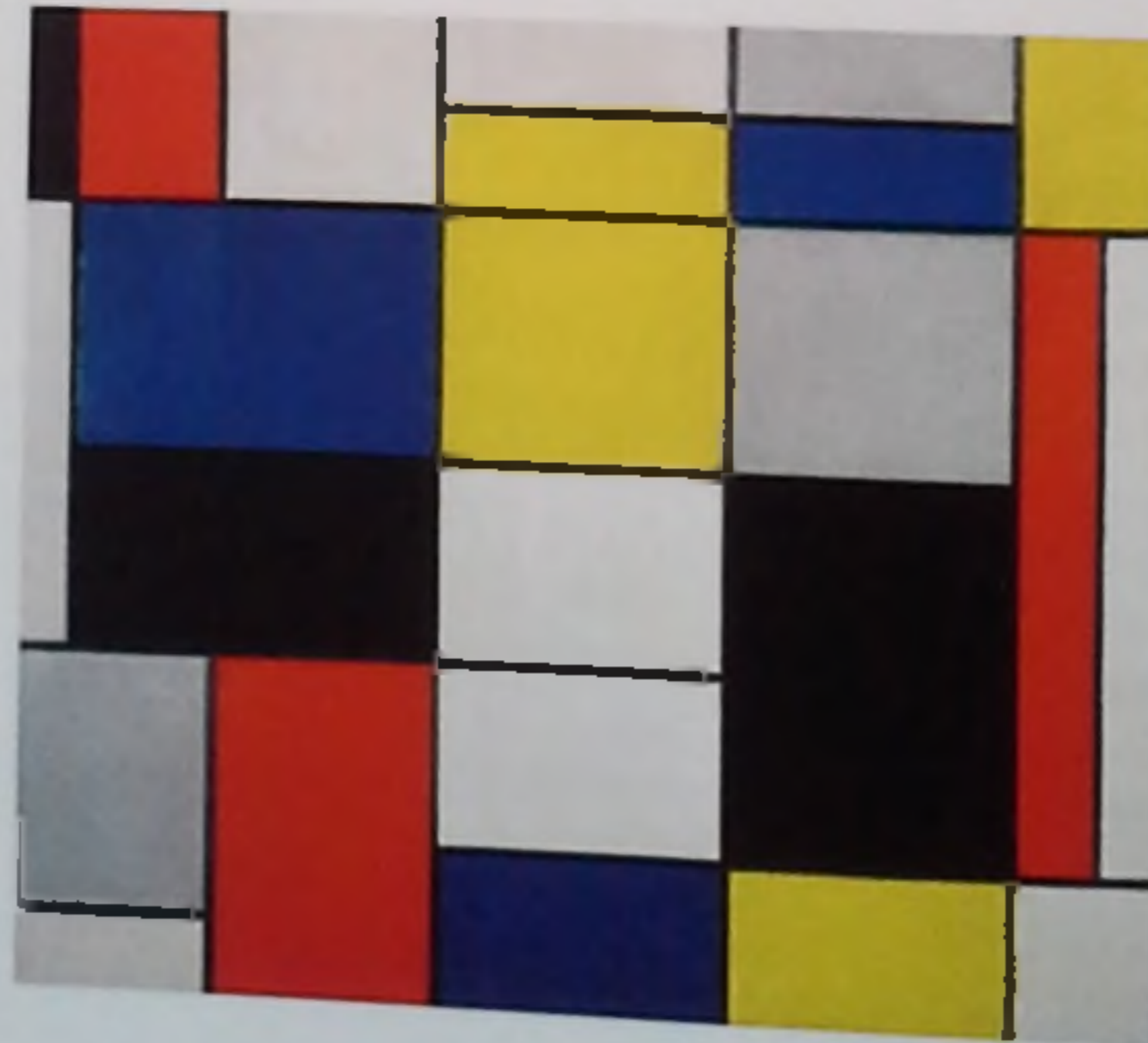


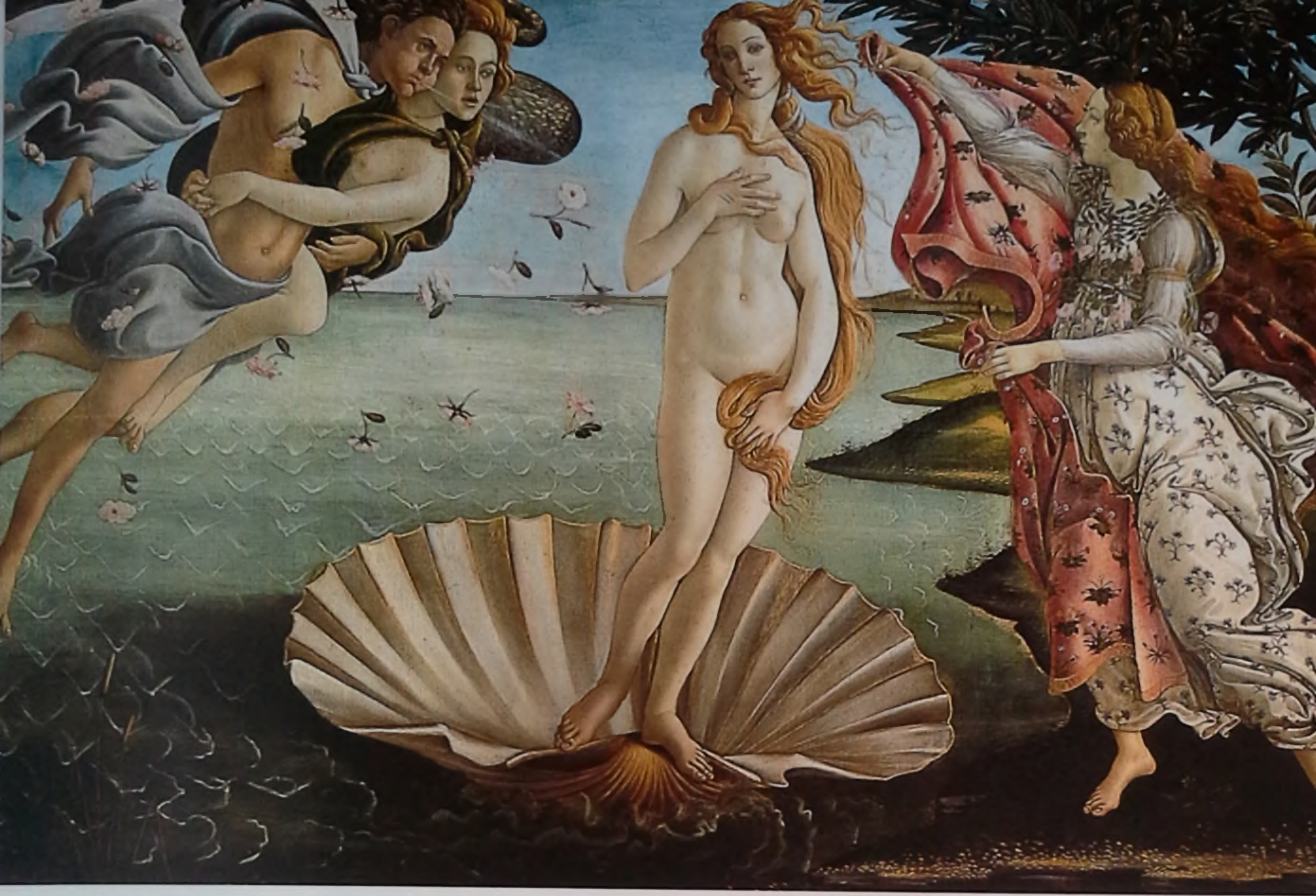
Ortaçağ sanatının ifade biçimlerinden birçoğunu Yunan sanatının modelleriyle karşılaştırdığımızda Rönesans'tan sonra barbarca ve oransız olarak nitelendirilen heykelleri ya da mimarî yapıları oran kriterlerine uygun bulmak ilk bakışta güçtür.

Gerçekte oran kuramının başlangıçtan beri, gerçeğin modeli olarak düşünce dışında bir şeye yüz vermeyen, gerçek varlıkları sadece soluk ve kusurlu taklitler olarak gören, Platon damgalı bir felsefeyle bağlantılı addedilir. Platon'un insan konusunda düşünürken, figürlerini mi, yoksa daha önceki dönemlerin figüratif sanatlarını mı düşündüğünü kestirmek güç olsa da, Yunan uygarlığı bir heykele ya da resme bu fikri yerleştirmek için elinden gelenin en iyisini yapmıştır. Platon sanatı Doğa'nın kusurlu bir taklidi olarak görmüş, Doğa'yı da ideal dünyanın özürlü bir kopyası olarak değerlendirmişti. Her halükârda, sanatsal ifadeyi Platoncu Güzellik anlayışına uygun kılmak için gösterilen bu çaba, Rönesans sanatçılarının ortak gayretiydi. Yine de, ideal dünya ile gerçek dünya arasındaki uçurumun daha radikal olduğu dönemler de vardı.

Örneğin Boethius, oranın ön plana çıktığı somut müzik olgularıyla ilgilenmemiş, onun yerine somut gerçekten tümüyle ayrılmış ana örnek oluşturan kurallarla meşgul olmuştu. Boethius'a göre besteci, ses dünyasını yöneten kuralları bilen kişiydi, onun yanında da icracı çoğu

Piet Mondrian,
Kompozisyon A,
1919
Roma, Ulusal Çağdaş
Sanat Galerisi





Sandro Botticelli,
Venüs'ün Doğuşu,
yklş. 1482
Floransa,
Uffizi Galerisi

kez her türlü kuramsal bilgiden yoksun, basit bir köle, sadece kuramın gözler önüne serilebileceği bütün o kutsal güzelliklerden habersiz, içgüdüleriyle hareket eden bir kişiydi. Boethius müziği incelemeye giriştiğinde "işitsel algı değerlendirmesini bir kenara bırakan" Pitagoras'ı kutlamak üzereydi. Sesin fizikî dünyasına ve "işitsel olgunun değerlendirmesine" karşı bu ilgisizlik dünya müziği kavramında da karşımıza çıkar. Gerçekten de, eğer her gezegen müzik skalasında bir ses üretirse, tüm gezegenler bir arada oldukça sevimsiz bir uyumsuzluk oluştururlar. Ne var ki, sayısal ilişkinin kusursuzluğuna sonuna dek inanmış Ortaçağ kuramcıları bu uyuşmazlıktan telaşa kapılmamışlardı.

Tümüyle ideal bu uyum kavramına sınıksız sarılmak, vücutlara, duyularla ve fizikle ilgili her şeye kuşkuyla bakılan, sadece bazı değişmez ve ebedî bilgilere sığınılıp teselli aranılan ilk yüzyıllarında sıkça büyük buhranlarla sarsılan Ortaçağ için oldukça tipikti. Ortaçağ insanı, ahlaki nedenlerle dünya güzelliklerinin geçici olduğunu düşünür ve, *De consolatione philosophiae*'de Boethius'un da vurguladığı gibi, dış Güzelliğin "ilkbahar çiçekleri kadar geçici" olduğuna inanırdı. Bütün bunlara karşın, bu kuramcıların seslerin ya da gözle görünür biçimlerin fizikî uyumuna aldırmadıklarını, evrenin matematik Güzelliği hakkındaki spekülasyonlarla barışık olmadıklarını veya dünyevi Güzelliğe karşı son derecede üstün bir zevk geliştirmediklerini sanmak yanlış olur. Buna kanıt olarak aynı sanatçıların ışığın ve rengin Güzelliği (bkz. IV. Bölüm) karşısındaki heyecanları gösterilebilir. Yine de,



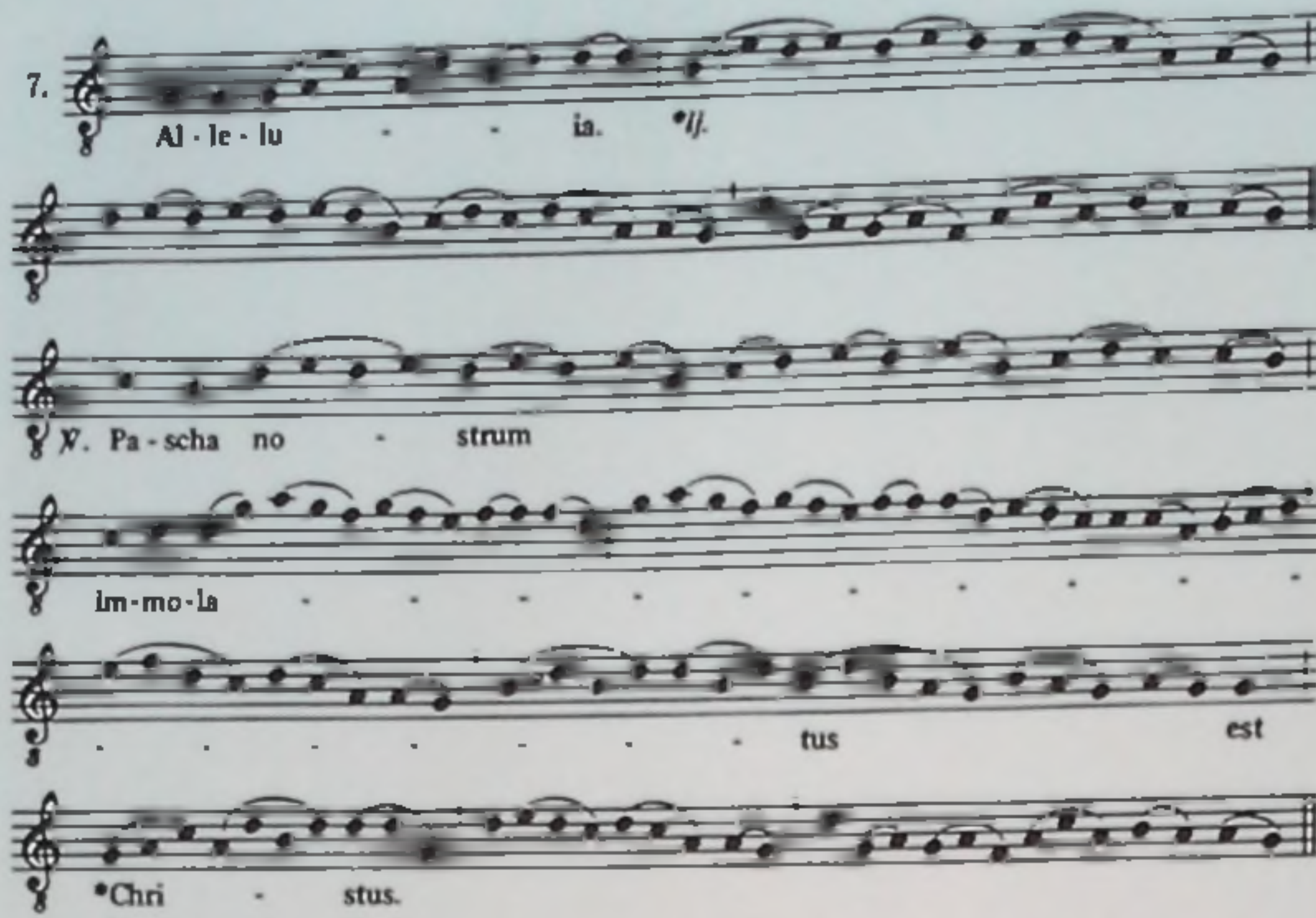
Jacopo Palma (Baba),
Kırda Bir Nimfa,
1518-1520,
Dresden,
Resim Galerisi

karşı sayfa
Lucas Cranach,
Venüs ve Bal Çalan
Cupido
1506,
Roma,
Borghese Galerisi

Ortaçağ'da oran ideali ile oransallık olarak ifade edilen ya da yapılan şeyler arasında belirgin bir farklılık görülür. Bütün bu düşünceler sadece Ortaçağ için geçerli değildir. Oranı bir matematik kuralı gibi ele alan Rönesans çalışmalarını incelersek, kuram ile gerçek arasındaki ilişki sadece mimarî ve resim alanlarında tatmin edici görünür. Resim yoluyla Rönesans'ın insanî Güzellik kavramını anlamaya çalıştığımızda, kuramın kusursuzluğu ile zevklerdeki farklılıklar arasında bir uçurum belirir. Çeşitli sanatçılarca güzel bulunan bir dizi erkek ve kadını kapsayan ortak oran kriteri hangisidir? Botticelli'nin ve Lucas Cranach'ın ya da Giorgione'nin Venüslerinde aynı oran kurallarını bulabilir miyiz?

Ünlü insanların portrelerini çizen sanatçılar, herhangi bir oran yasasına uymaktan çok, güçlü fizikî ve manevî kuvvetlerle, yüz ifadesinin iletmediği irade gücüyle ilgilenmiş olsalar da bu sanatçıların pek çoğu fizikî bir görkem idealini temsil ederler ve gerçekte onlarda çağın kahramanlarının ortak oran kriterinin ne olduğu görülmez. Bunun sonucu olarak, yüzyıllar boyunca oranın Güzelliğinden söz edildiği, ama çeşitli çağların egemen aritmetik ve geometrik ilkelerine rağmen, bu oran duygusunun değiştiği görülmektedir. Parmakların





Aleluia jubilus
IX.-X. yüzyıl

Tu patris sempiternus,
yklş. 900

uzunluğu ile elin, bütün bunlar ile vücudun geri kalanı arasında doğru bir oran olması gerektiğini iddia etmek önemlidir; ama bu doğru oran, yüzyıllar geçtikçe değişen zevkin konusu olmuştur.

Aslında çağlar boyunca birbirinden farklı birçok oran ideali yaratıldı. İlk Yunan heykeltıraşlarının kabul ettikleri oranlar, Polikleitos'un uyguladığı oran kurallarından farklıydı; Ortaçağ insanının keyifli bulduğu müzik farklı olduğundan, Pitagoras'ın ilgisini çeken müzikal oranlar, Ortaçağ dönemindeki oranların aynısı değildi. Birinci binyıl sonu bestecileri bir metindeki heceleri "Aleluia jubilus" olarak bilinen bir vokale uydurmaya çalıştıklarında, kendilerini sözler ile melodiler arasındaki oranla ilgili bir sorunla karşı karşıya buldular. İki sesli düzenin bir ağızdan söylenmesi bırakılıp, bütünün uygunluğu yitirilmeden, her sesin kendi melodisinin çizgisini izlemeye başladığı IX. yüzyılda, bir kez daha yeni bir oran kuralı bulma gereği doğdu. İki sesli düzenden discantusa, bu müzikten XII. yüzyılın çoksesli müziğine geçildiğinde, sorun daha da karmaşıklaştı.

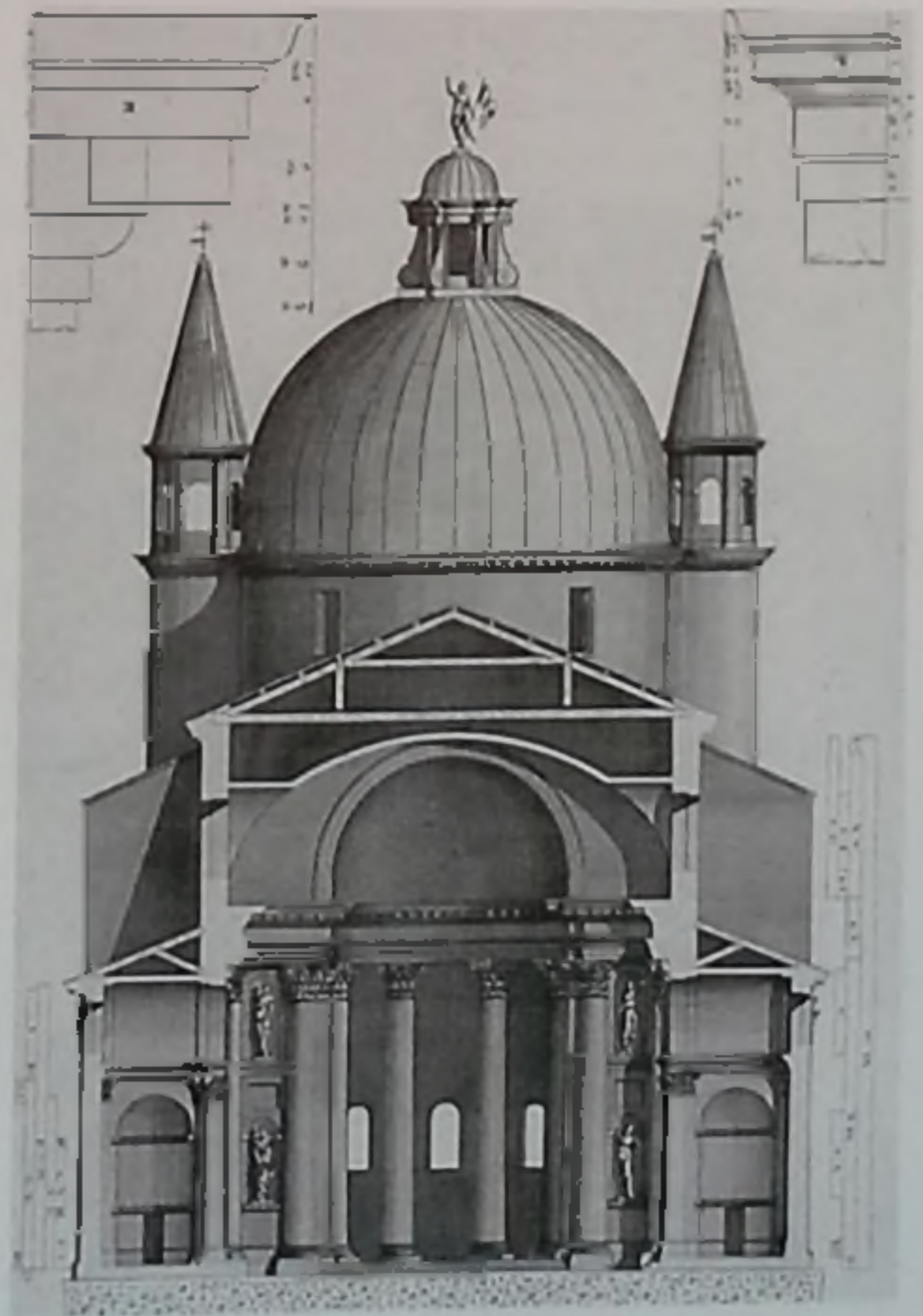
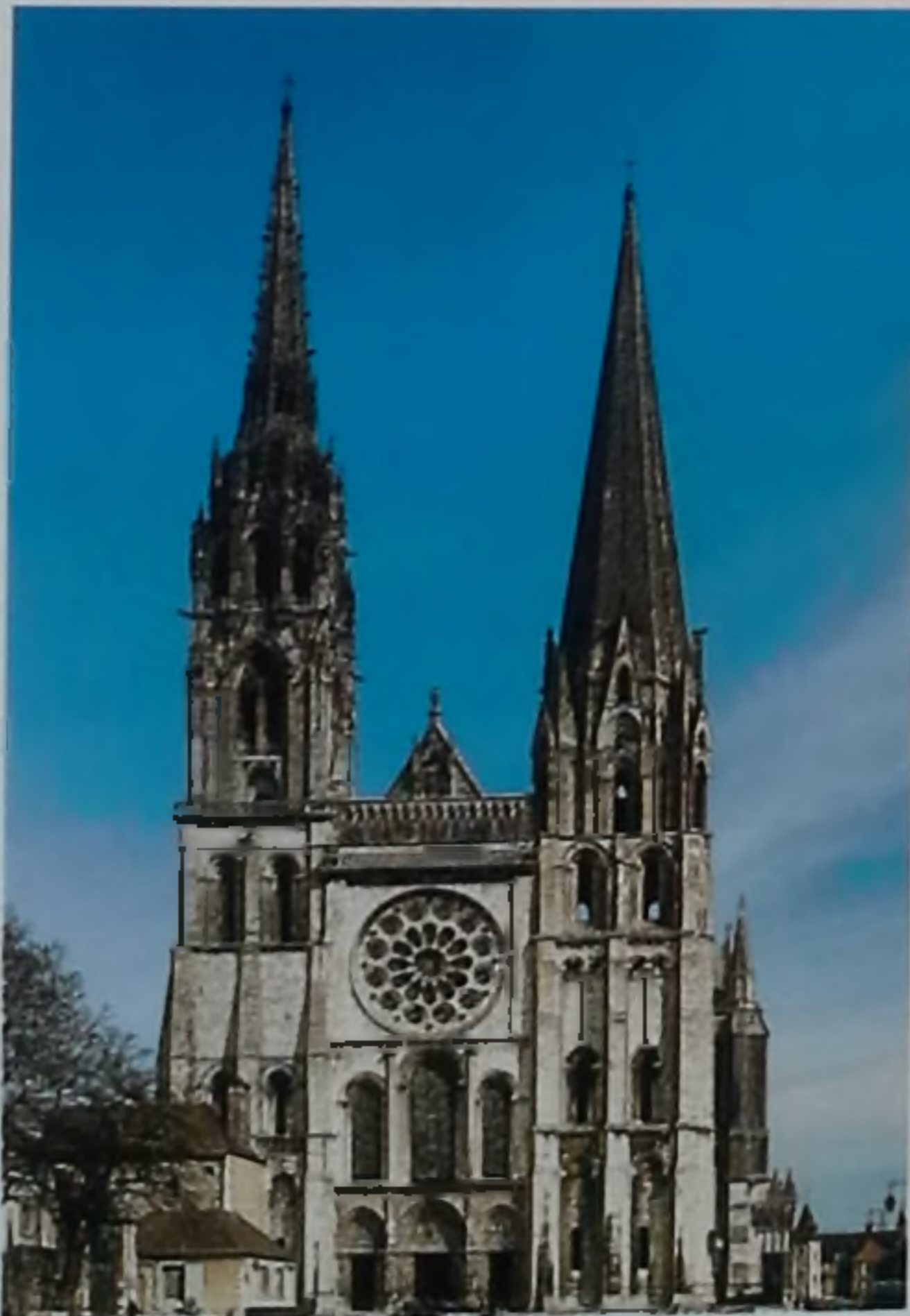
Pérotin'in *organum* örneğinde, ana notadan doğan tamamen gotik öğelere sahip bir kontrpuanın karmaşık hareketiyle katedralin doruklarına tırmanan bir ses çeşitliliği yaratmak için üç ya da dört sesin aynı pedal tonunda altmış uygun ölçü tutturmasıyla, geleneksel metinlere dönen Ortaçağ müzikçisi Boethius, Platon'un soyutlamalarında gördüğü kategorilere gerçekten somut bir anlam yüklemiştir. Müzik tarihinin sayfaları bir bir çevrilirken, işler böyle ilerledi. IX. yüzyılda hâlâ kusurlu uyum olarak görülen beşinci (do-sol) aralık ancak XII. yüzyılda kabul gördü, tıpkı VIII. yüzyılın üçüncü aralığı (do-mi) gibi.

Edebiyatta, VIII. yüzyılda Bede *De arte metrica*'da metre ile ritim yani iki şiirsel üsluba özgü oranı göstererek, Latin nicel metre ile daha sonra onun yerini alacak hece metresi arasında bir ayırım yapmıştı. *Poetria Nova*'da (1210'a doğru) Geoffroy de Vinsauf orandan uygunluk olarak söz edince, altın için *fulvum*, süt için *nitidum*, gül için *praerubicunda* ve bal için *dulcifluum* gibi sıfatlar kullanmak daha doğru oldu. Her üslubun konuya uygun olması gerekiyordu. Burada artık orandan matematik bir nicelik olarak değil, bir özellik olarak söz ettiğimiz açıktır. Aynı durum daha sonra kelime sırası, tasvirler ve savların koordinasyonu ve anlatım kompozisyonu için de geçerli olacaktır. Katedral ustaları, Palladio'nun kriterlerinden farklı olarak, kendi oran kriterlerini kullandılar. Buna rağmen, söz konusu sanatçılar ilgili matematik kurallarından habersiz olsa da, birçok çağdaş bilimadamı, altın sayının oluşturulması da dahil, ideal oran ilkelerinin tüm yüzyılların eserlerini nasıl etkilediğini kanıtlamaya çalıştılar. Oran katı bir kural olarak görüldüğünde, doğada bu haliyle var olmadığı sanılır ve tıpkı oranın bir Güzellik kriteri olduğunu reddeden Burke (XVII. yüzyıl) gibi düşünülmesi gerekir.

Rönesans uygarlığının güneşi batarken, önemli bir fikir yerleşmeye başladı: Güzellik sanıldığı gibi dengeli orandan değil, bir çeşit bükülmeden, fizikî dünyaya egemen matematik kurallarının ötesindeki bir şeye merak dolu bir yönelimden doğuyordu. Böylelikle Rönesans dengesinin yerini Maniyerizm döneminin tedirginliği aldı. Ne var ki bu değişikliğin sanatta ve doğal Güzellik kavramında da gerçekleşmesi için, dünyanın bu kadar düzenli ve geometrik açıdan bu kadar belirgin

Chartres
Notre-Dame
Katedrali,
XII. yüzyıl ortaları

Andrea Palladio,
Il Redentore Kilisesi,
Vincenzo
Scamozzi'nin
editörlüğünde
*I quattro libri
dell'architettura*'dan,
yklş. 1615

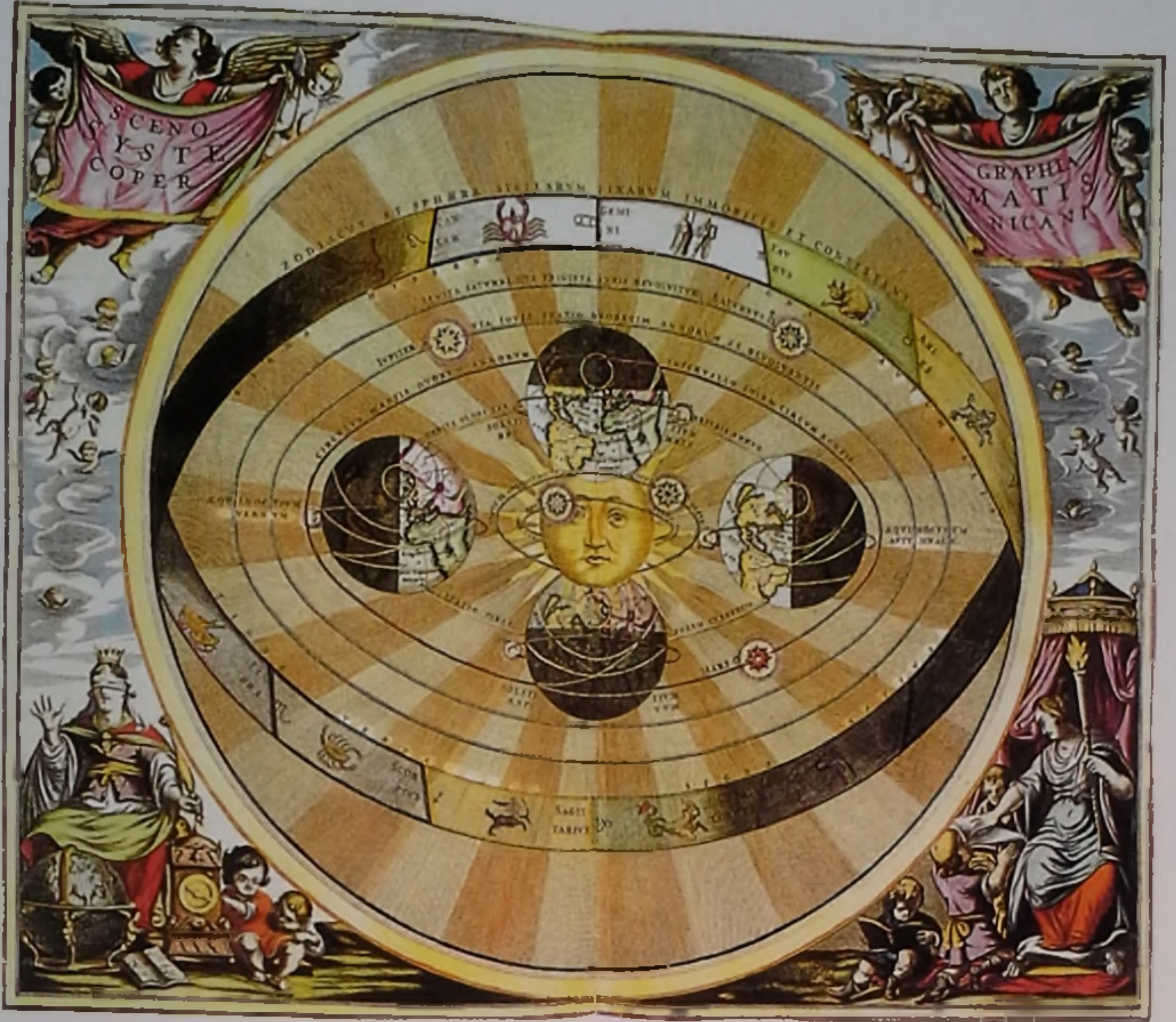




Andreas Cellarius,
*Harmonia
 Macrocosmica*
 1660,
 Amsterdam

görülmemesi gerekiyordu. Ptolemaios'un dairenin kusursuzluğu üzerine bina edilmiş Evren modeli, klasik oran ideallerini de içeriyordu. Dünyayı evrenin merkezi olmaktan kurtarıp Güneş'in etrafında döndüren Galileo modeli bile kürelerin kusursuzluğuyla ilgili çok eski görüşü sarsmaktan epey uzaktı. Ne var ki, dünyanın, merkezlerinden birinin Güneş olduğu elips biçimli bir yörüngede döndüğünü ileri süren Kepler'in gezegenler modeli, bu küresel kusursuzluk görüntüsünü gündeme getiriverdi. Bunun nedeni, Kepler modelinin matematik kurallarına uymamasından çok, Kepler'in Kozmos Modeli'nin –görsel anlamda– "Pitagorasçı" eşmerkezli sistemin kusursuzluğundan artık uzaklaşmasıdır.

Dahası, XVI. yüzyılın sonuna doğru, Giordano Bruno'nun sonsuz bir kozmos ve bir dünya çokluğundan söz etmeye başladığını düşünürsek, kozmik uyum görüşünün yeni bir yola sapmak zorunda olduğu açıkça anlaşılır.



Andreas Cellarius,
Harmonia
Macrocosmica
1660,
Amsterdam

Orana karşı

Edmund Burke

*A Philosophical Inquiry into the Origin of
Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, III,
4, 1756

Kendi adıma, oranların pek çok çeşidini defalarca inceledim ve yalnızca birbirlerinden çok farklı olmakla kalmayıp, kimisi çok güzel kimisi güzellikten çok uzak olan öznelerin oranları bakımından birbirine çok benzediklerini ya da aynı özelliklere sahip olduklarını tespit ettim. Orantılı görünen uzuvlar, bazı durumlarda yerleri, doğaları ve görevleri itibariyle birbirlerine öyle uzaklar ki nasıl karşılaştırılabiliyorlar ya da orantılı olmaları sayesinde insan üzerinde nasıl etki yaratabiliyorlar anlayamıyorum.

Dediklerine göre, güzel bir bedende boyun, baldırla ölçülmeliymiş; aynı şekilde boyun kalınlığı, bilek kalınlığının iki katı olmalıymiş. Ama baldır ile boyun arasında ya da her iki uzuv ile bilek arasında nasıl bir bağlantı kurulabilir? Bunlar güzel bir bedende bulunması gereken oranlardır. Doğruluğunu sınamak isteyenler de, aynı biçimde çirkin bedenlerde de bu oranlarla karşılanacaklardır.

Hatta çok güzel bulunan bedenler mükemmel oranlara sahip olmayabilir. İnsan bedeninin farklı her bölgesine istediğiniz oranı yakıştırabilirsiniz; ve bir ressam bu bölgeleri büyük bir dikkatle incelenmiş olsa bile, bu beden parçalarından çok çirkin bir figür yaratabilir.



ADAM ET EVA
IN PARADISO

Ortaçağ'da ışık ve renkler

1. Işık ve renkler

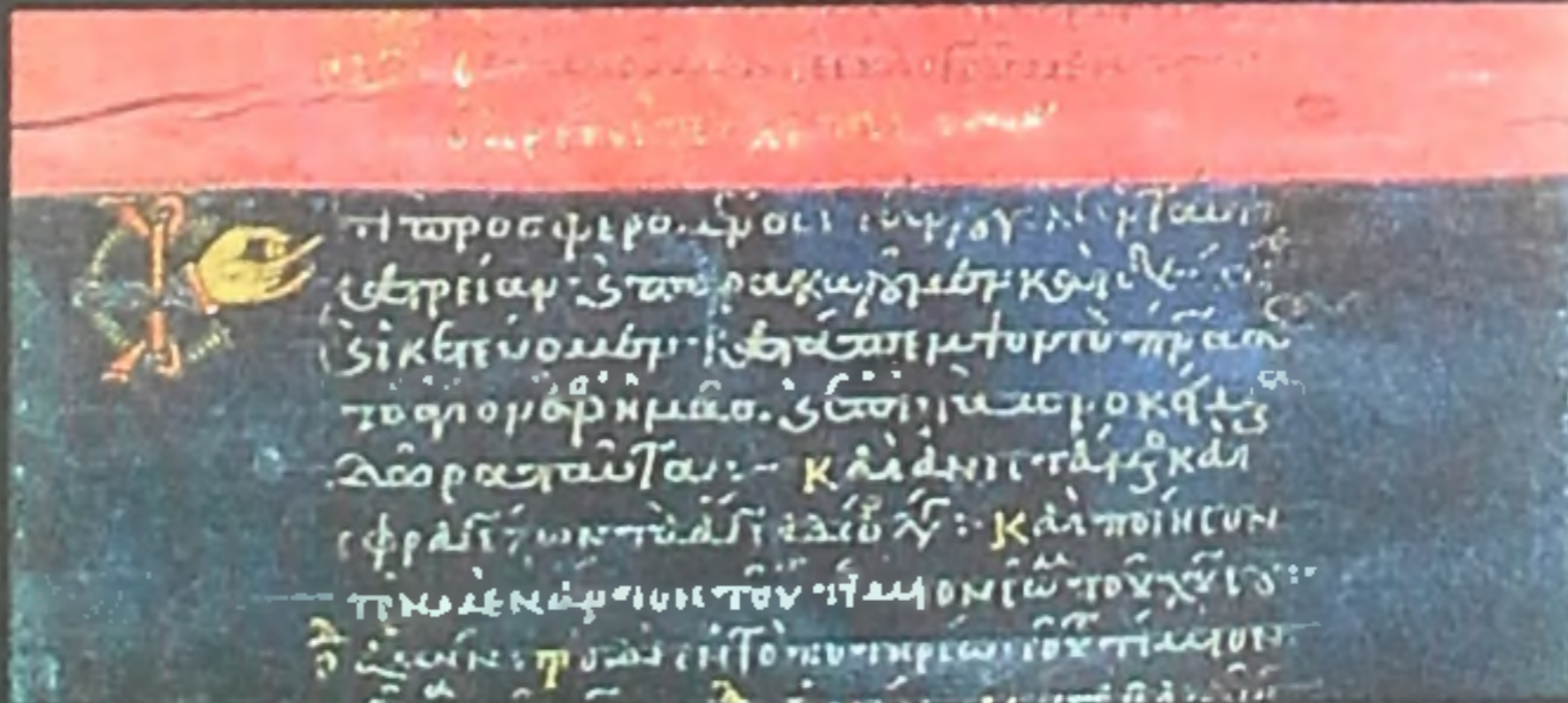


Alışlagelmiş "karanlık çağlar" görüntüsünün kurbanı olan birçok insan, renkler söz konusu olduğunda bile Ortaçağ'ı hâlâ "karanlık" bir dönem olarak düşünür. O çağlarda, akşam karanlığı çöktüğünde, insanlar oldukça zayıf aydınlatılmış ortamlarda yaşıyordu: olabilecek en iyi koşullardan söz etmek gerekirse, ocaktaki ateşin aydınlattığı kulübelerde; meşalelerin yandığı dev şatoların odalarında; ya da zayıf bir lambayla aydınlatılmaya çalışılan manastır hücrelerinde. Kent ve kasaba sokakları zifirî karanlık, aynı zamanda da korku doluydu. Ne var ki bu durum Rönesans'ın, Barok çağının, elektriğin bulunmasına kadar geçen bütün dönemlerin ortak özelliğidir.

Oysa Ortaçağ insanları kendilerini son derecede aydınlık ortamlarda yaşıyor olarak görürlerdi (en azından şiirde ve resimde kendilerini böyle hissederdiler.) Süslü Ortaçağ minyatürlerinin en çarpıcı özelliği, sadece tek bir pencereden sızan ışıkla aydınlatılan bir ortamda

Aziz İoannes
Hrisostomos'un ayin
düzeniyle Vatikan
elyazması parçası,
X.-XI. yüzyıl,
Roma
Vatikan Papalık
Kütüphanesi

karşı sayfa
Beato de Liébana'nın
Dipsiz kuyunun açılışı ve
çekirgelerin çıkışı,
Miniature del Beato
Fernando I y Sancha,
kod B.N., Madrid,
VIII. yüzyıl



gerçekleştirilmiş olmalarına rağmen, ışık dolu olmaları, hatta ana renklere (gölge oyunlarından uzak kırmızı, mavi, altın, gümüş ve yeşil gibi) yaklaşan bir ışıkla parlamalarıydı.

Ortaçağ sanatçıları temel renklerle, ince ayrıntılara karşı iyice belirgin kromatik bölgelerle ve bütünün genel uyumu sayesinde ışık etkisi yaratan renk tonlarıyla çalışır, ışığı gölge oyunları ile kuşatmazlar, rengi figürün sınırlarının ötesine taşımazlardı.

Barok resimde ise, objeler ışıkla yıkanır ve hacim oyunları aydınlık ve karanlık bölgeler doğururdu (mesela Caravaggio'daki ya da De La Tour'daki ışığa bakın). Oysa Ortaçağ minyatürlerinde ışık sanki objelerden yayılıyormuş gibi görünür. Her biri kendi başlarına birer ışıktır. Bu durum sadece Felemenk ve Bourgogne minyatürleri (*Très riches heures du duc de Berry*'yi düşünün) için değil, sarı, kırmızı ve mavi arasında şiddetli renk zıtlıklarının olduğu Mustarib ve hatta, altın rengini ortaya çıkarmak için leylak, mavi-yeşil, kum sarısı ya da mavimtırak beyaz gibi soğuk ve açık tonların kullanıldığı Osmanlı minyatürleri gibi, Ortaçağ'ın son dönemlerine ait eserler için de geçerlidir. Ortaçağ'ın son dönemlerinde, kendisinden önce de ortalıkta dolaşan fikirleri yeniden ele almak isteyen Aquino'lu Aziz Tommaso güzelliğin üç koşulu olduğunu belirtmişti: oran, bütünlük ve claritas, yani aydınlık ve ışıltı.

Solda
Limburg Kardeşler,
Ziyaret
*Très riches heures du
duc de Berry*'den
1410-1411,
Chantilly,
Condé Müzesi



Sağda
Georges de La Tour,
*Mecdelli Meryem'in
Tövbesi*,
1630-1635,
Washington,
Ulusal Galeri

Claritas

Aquino'lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl)
Summa Theologiae, II-II, 145, 2
Dionisos'un sözlerinden anlaşılacağı gibi,
Güzellik hem görkemi hem de uygun
orantıları kapsar: Ve Dionisos Tanrı'nın
"her şeyin görkeminin ve ahenginin
nedeni olarak" güzel olduğunu belirtir.
Böylece vücudun güzelliği doğru oranda
uzuvlara ve uygun rengin parlaklığına
bağlıdır.



Beato de Liébana'nın
Beşinci suru üfleyen melek,
ayrıntı,
Miniature del Beato
Fernando I y Sancha,
Kod B.N.
VIII. yüzyıl

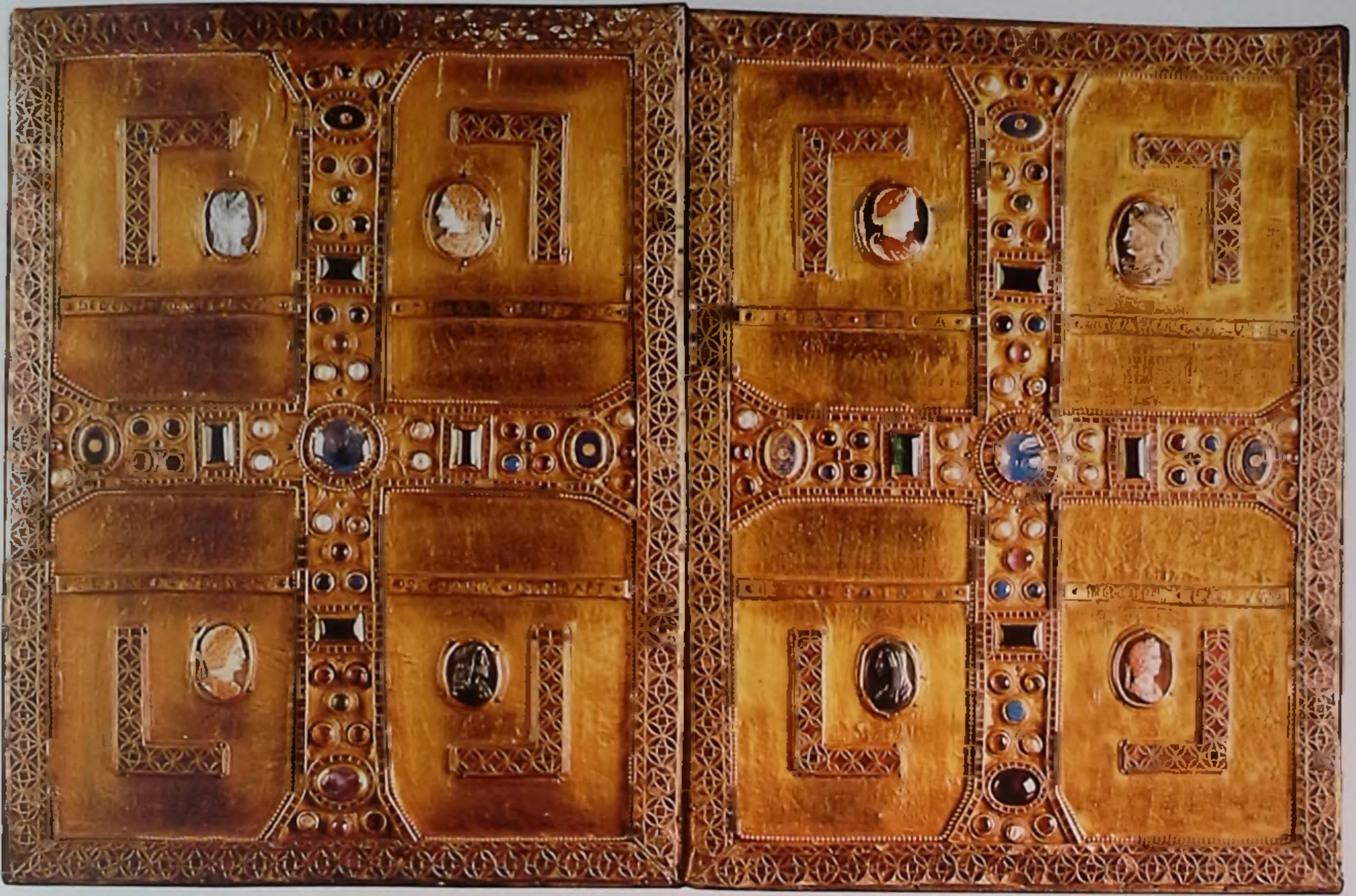
2. Işık ve Tanrı



Claritas estetiğinin çıkış noktalarından biri de birçok kültürde Tanrı'nın ışıkla özdeşleştirilmesidir: Sami Tanrısı Baal, Mısır Tanrısı Ra ve Pers Tanrısı Ahura Mazda güneşi ya da ışığın yararlı etkisini temsil ederler; bu özdeşleşme doğal olarak Platon'da düşüncelerin güneşi anlamında iyi kavramını geliştirmiş, bu görüntüler yeniplatonculuk tarafından da Hıristiyan geleneğiyle buluşturulmuştur.

Plotinos, Güzellik kavramının her şeyden önce orandan meydana geldiği görüşünü Yunan geleneğinden devralır (bkz. III. Bölüm). Yunan geleneği, Güzelliğin sadece *simmetria* değil, aynı zamanda da *kroma*, yani renk olduğunu belirttiğinden, Plotinos bugün "nitel" "tek amaca yönelik" olarak adlandırdığımız basit bir renk duygusuyla kendini ortaya koyan bir Güzelliğin varlığını sorgular. Plotinos *Ennead*'da (1,6) basit olup güzellikleri parçaların simetrisinden kaynaklanmayan renkleri güneşi ışığını ya da geceleyin yıldızların görkemini neden güzel bulduğumuzu anlamaya çalışır. Ve "bir rengin basit güzelliği"ni veren malzemenin bilinmezliğini alt eden bir biçim, akıl ve fikirden başka bir şey olmayan madde dışı bir ışığın varlığıdır" cevabına ulaşır. Örneğin, bir düşünce gibi parlayan ateşin güzelliği. Ancak bu gözlem maddeyi, erişilmez ve üstün bir varlıktan "yayıma" yoluyla inişin son (değerini kaybetmiş) aşaması olarak gören yeniplatoncu felsefe bağlamında anlam kazanır. Böylelikle, madde üzerinde parlayan ışık, ancak kaynaklandığı Varlığın yansımasıyla açıklanabilir. Bunun sonucunda Tanrı tüm evrene yayılan bir çeşit ışıklı akım'ın görkemiyle özdeşleştirilmiş olur.

Bu düşünceleri yeniden ele alan, muhtemelen MS V. yüzyılda yaşamış, ancak Ortaçağ kaynaklarına göre Atina Areopagos Meclisi'nde Aziz Paulus tarafından doğru yola getirilen ve IX. yüzyılda yaşamış Aziz Denis'le karıştırılan yazar, Sahte Diyonisios Areopagites'tir. Sahte Areopagites *Peri tes uranias hierarhias ve Periteion onomaton* adlı eserlerinde Tanrı'yı "ışık" gibi, "ateş" ve "ışık çeşmesi" gibi betimler. Yeniplatonculuğun en ünlü savunucusu John Scotus Erigena'da da aynı benzetmelere rastlıyoruz. Daha sonra gelecek skolastik hareketin bütününü, çevrelerine ışık saçan maddeler, görkemli güzellikler dağıtan Arap felsefesinden ve şiirinden etkilenirken, El-Kindi yıldız ışınları'na dayanan karmaşık bir kozmoloji düzeni açıklamıştır.



Dua kitabı cildi, ayrıntı,
VIII. yüzyıl.
Monza,
Katedral Hazinesi

Bir rengin basit güzelliği

Plotinos (III. yüzyıl)

Ennead, I, 6

Basit renge güzelliğini, maddenin karanlığına hükmeden bir biçim ve maddesiz bir ışık olan akıl ve düşünce verir. Bundan çıkacak sonuç şu ki, bütün maddeler içinde ateş, kendi özünde güzelliği; elementler arasında düşünce katında olan yalnız odur; konumuyla sıranın en üstündedir ve bütün cisimlerin en hafifidir, çünkü maddesizliğe en yakın olanıdır; yalnızdır ve ötekileri içine kabul etmez, çünkü onlar ısınabilir; ötekiler onunla birleşirken ısınabilirler, oysa o soğuyamaz. Başlangıçtaki renklere sahip olan odur ve bütün varlıklar rengi ve biçimi ondan alırlar. O aydınlatır ve ışıltır. Onun göz kamaştırıcı ışığında solan, silikleşen, onun yüceliğine erişememiş maddeler güzel olamaz, çünkü renkler düşünseline katılamamışlardır. [...]

Duyulabilen armonileri yaratan, duyularımızla algılayamadığımız müzikal armonilerdir; ruh, onlar sayesinde, onların kendilerinden farklı şeylere verdiği değişik varoluş biçimleri sayesinde güzelliği algılayabilme yeteneğini kazanır. [...]

Algılanabilir güzelliklerden, sanki bir şeylerden kaçarak maddeye gelen ve ona hükmeden, bazen bizi korkutan hayallerden ve gölgelerden yeterince söz ettim.

Ateşin güzelliği

Sahte Diyonisios Areopagites (V.-VI. yüzyıl)

Peri tes uranias hierarhias

Öyle sanıyorum ki göksel zekâların Tanrı'ya yakınlaştıkları durumu en iyi açıklayan şey, aslında, ateş imgesidir. Bu yüzden din ermişleri bu her türlü somutlanıştan kaçan özlerüstü Öz'ü, bu tanrısal özellik denebilecek şeyden birçok belirgin görüntü üreten yapıyı sık sık akkora dönüşmüş bir yapı olarak betimlerler. Denebilir ki, her yerde var olan algılanabilir ateş, hiçbir şeye karışmadan, bütün bütüne ayrı kalarak her şeyi aydınlatır. Tümünden bir parıltıyla ışırtır, aynı zamanda da saklı kalır; çünkü kendine özgü işlemi ortaya çıkaran özdeğin dışında, niteliği gereği, saklı kalır. Dayanılmaz onun parıltısına, karşıdan seyredilemez, ama gücü her yana yayılır ve doğduğu her yerde, öz eylemini egemen kılarak, her şeyi kendine çeker.

Işıklı akım

Sahte Dionisios Areopagites (V.-VI. yüzyıl)

Periteion onomaton

Tuhaftır, güneşin ışıyıp yükselmesine ne övgüler düzülmedi ki! Ondan gelen ışık lyilik'tir gerçekte ve lyilik imgesinin tam kendisidir. Bu yüzden, Işık adı altında yüceltilir lyilik, imge aracılığıyla kendini gösteren örnektir o. Bunun gibi, bütünüyle yüce Tanrısallığa özgü lyilik, gerçekte, en yükseklerden ve en eskilerden sonunculara değin, her özün içine işler; gene de özlerin ötesinde hep kendisi kalır, çünkü ne en yüksekler onun yüceliğine ulaşabilir ne de en aşağılar onun yurtluğundan kaçıp kurtulabilir, öyle ki ışığın kavradığı her şeyi aydınlatır, ona biçim ve yaşam verir, onu korur ve yetkinleştirir; her varlığın ölçüsüdür o, süresi, sayısı, yayılımı, nedeni ve sonudur, bu yüzden o aynı zamanda tanrısal lyiliğin kendini gösterdiği imgedendir, bütünü ışık olan, parıltısı hiç bitmeyen o büyük güneştir, çünkü lyi'nin zayıf bir yankısıdır o, belki de aydınlanmış olabilen her şeyi aydınlatandır o, taşkın bir ışığı olan ve görünür dünyanın tümü üzerine, yukarıdan aşağı bütün aşamalara kendi ışıldaşının parıltısını boşaltandır o. Ve şunun ya da bunun bu ışıldaşıya katılmadığı olursa, ışıklı yayılımın niteliksel ve niceliksel yetersizliğine değil, bu ışıktan pay alamayacak kadar yoksul olanın algı güçsüzlüğüne yükleyelim bunun suçunu. Elbette çoktur onlar, arkadan gelenleri aydınlatmak için parlak ışınları aşan bu türden nesnelere ve güneşin, kendi öz parıltısındaki o büyük aşım geçme gücüyle ulaşmadığı göz görür evrende başka şey yoktur.

Tanrı "ışık" gibi

John Scotus Erigena (IX. yüzyıl)

Commentary on The Celestial Hierarchy, I

O diyor ki, dünyanın bu evrensel yapısı pek çok bölümden, pek çok ışıktan oluşmuştur, algılanabilen şeylerin en saf türlerini ayırt etmek, inanmış bilginlerin yüreklerine ilham veren tanrısal esinin ve tabii aklın rehberliğiyle onları görebilmek için. İşte ilahiyatçılar bu nedenle Tanrımıza ışıkların babası der, çünkü O'nun tecelli ettiği ve O'nu ifade eden her şey O'ndan gelir ve O, Yüceliğinin ışığı içinde yaratır ve birleştirir.

Yıldız ışınları

El-Kindi (IX. yüzyıl)

Işıklar Üzerine, II

Her yıldız, her yere ışık gönderir; böylece ışınların çeşitliliği, bir şekilde bir araya gelerek, her yerdeki her şeyin görünümünü değiştirir, çünkü yıldızların genel uyumundan saparak gelen ışınların dünyadaki akışı birbirinden farklıdır. Ayrıca, yıldızların genel uyumu da gezegenlerin ve öteki yıldızların devamlı hareketi nedeniyle devamlı değişir; dünyadaki her şey de –insan algılarına göre değişmez görünse de– yıldızlar âleminin o andaki etkilerine boyun eğerek aynı başkalaşımı yaşar. [...] Şu halde gerçek şu ki, bütün farklı yerler ve farklı zamanlar, dünyamızda kendilerine özgü şeyler oluştururlar. Gökkubbedeki büyük uyum, sürekli değişerek gönderdiği ışınlar vasıtasıyla bu izlenimi yaratır. [...] Maddeler dünyasında her zaman görülen çeşitlilik iki nedenle oluşur: maddelerin çeşitliliği ve yıldız ışınlarının değişken etkileri. Bu arada, maddeler arasındaki benzemezlik, bazen oldukça önemli, bazı hallerde de az önemli olabilir; birbirinden az çok farklı şeyler, farklı ortamlarda ve farklı zamanlarda oluşmuştur. Sonuç olarak, bazı maddeler türleriyle değişiktir, bazıları tarzlarıyla, bazıları da sayılarıyla farklıdır.

3. Işık, zenginlik ve yoksulluk



Claritas kavramının temelinde sadece felsefî nedenler yoktur. Ortaçağ toplumu varlıklılar ve güçlüler ile yoksullar ve güçsüzlerden oluşuyordu. Bu durum sadece Ortaçağ toplumuna özgü olmamakla birlikte, Antikçağ ve özellikle Ortaçağ toplumlarında varlıklılar ile yoksullar arasındaki uçurum çağdaş Batılı ve demokratik toplumlardakinden çok daha belirgindi, ayrıca zaman zaman salgın hastalıklar ve açlıkla karşı karşıya kalan, kaynakları kıt, ticareti trampaya dayanan toplumlarda güç kendini silahlarda, zırhlarda ve görkemli giysilerde gösterirdi. Ortaçağ soyluları güçlerini göstermek için altın ve mücevher takarlar ve erguvan kırmızısı gibi değerli renklere boyanmış giysiler'e

Limburg Kardeşler,
Mayıs,
*Très riches heures du
duc de Berry*'den
1410-1411,
Chantilly,
Condé Müzesi



bürünürlerdi. Minerallerden ya da bitkilerden elde edilen sunî renkler böylelikle zenginlik gösterisi olurken, yoksullar sadece donuk ve mütevazı renk-lerde bezler giyerdi. Bir köylünün kaba doğal kumaştan yapılmış, boyasız, havı dökülmüş, hemen her zaman kirli elbiseler giymesi olağandı. Mavi ya da yeşil bir cüppe, altından ya da akikten ya da oniksten bugün genellikle sert taşlar olarak adlandırılan değerli taşlar'dan yapılmış bir takı ender olarak kullanılan ve hayranlık uyandıran şeylerdi. Renkler'in zenginliği ve mücevherler'in görkemi güç göstergesi olarak bilinir, hayranlık ve gıpta yaratırdı. Romantizm ve Disneylandvari değişiklikler sayesinde bugün artık kulelerle dolu masal ürünü şeyler olarak baktığımız o dönem şatoları bile aslında bir dış surun ortasında –bazen ahşaptan– kaba müstahkem mevkilerken, ozanlar ve gezginler mermerden ve mücevherlerden yapılmış muhteşem şato düşleri görürdü. Aziz Brendan veya Mandeville, seyahatleri sırasında böyle şatolar canlandırdılar, bazen de şatoları gerçek biçimleriyle görmelerine rağmen, tıpkı Marco Polo örneğinde olduğu gibi, güzel görünmeleri için nasıl olmaları gerekiyorsa, öyle anlattılar. Boyalarının ne denli pahalı olduğunu anlayabilmek için, Theophilus'un *Schedula diversarum artium*'unda ve XIV. yüzyılın

Giyisiler

Jean de Meung ve Guillaume de Lorris
(XIII. yüzyıl)

Roman de la Rose, cilt 1

Zenginlik mor ve altın rengi giyer. Böylesi bir kıyafet bir servet eder. Ben dalkavuk değilim, bu yüzden yalan söyleyip masal anlatamam. Aslında bütün yalancıları karıştırırım ama tüm ömrümce böyle bir kıyafet görmedim. Her tarafı saçaklı, altın ve parıltılı taşlardan sahnelerle, dük ve hükümdar öyküleriyle süslenmiş kırmızı giysi. Boynu süslemek için de, görüyorum ki altın kakmalı, mine ve savat işlemeli gösterişli bir yaka kullanılmış. Böylece güçlendirilen kumaş parıldıyor. Olağanüstü şeyler, inanın bana: değerli taşlar, inciler, yakutlar, kehrîbarlar, elmaslar. İnsanın başını döndürecek ışıltılar. Hepsi de zarif ve nadide elişleri. Beli sarmak için de gösterişli ve gerçekten çok görkemli bir kemer kullanılmış. Kemerin tokasına bakıyorum: ustalıkla kesilip tıraşlanmış bir taş. Bu taş sadece değerli değil, aynı zamanda tesirli de. Evet, demem o ki, bu taşın sahibi bir gün zehirlenme korkusu duymadan, huzur içinde yaşayabilir: prens de olsa imparator da olsa güvende. Bu çok değerli taş, güçlüler için Roma'nın bütün altınlarından daha kıymetli. Dış ağrısını geçiren keskin taşlara birkaç dakika bakarsanız eksik olan dişleriniz yeniden çıkmaya başlar. O kocaman ve ağır

kabaralar altından yapılmış ve her biri bir Bizans sikkesi değerinde olmalı. Bükülmüş altından güzel bir çembercik saçları tutuyor. Size Hanımın Zenginliği, altın ve ihtişamı tanıttım.

Erguvan kırmızısı

Chrétien de Troyes (XII. yüzyıl)

Erec et Enide

Ondan buyruk alan hanım

üstlüğü getirdi,

bir de kol ağızlarına varıncaya dek

beyaz kakumla kaplı pelerinini;

yenlere ve yakaya dek,

saklı kalmasın, göze görünsün diye,

dövme altın vardı yüz gramdan çok

ve değerli taşlar, pek görülmemiş,

mor ve yeşil, sarı ve mavi

ve bunlar altınla çevriliydiler.

[...]

bir ons altın vardı kordon uçlarında

bir yanında sümbültaşı

öbür yanında yakut

bir şamdanın alevinden

daha da parlak.

Beyaz kakum kürkündendi

astarı:

hiçbir zaman görülmemiştir

öyle güzeli, incesi.

Kumaşına gelince, bin çeşit

haç biçimi nakışlarla süslenmişti ustaca,

mor, kırmızı, tirşe rengi,

beyaz, siyah, mavi ve sarı.



Limburg Kardeşler,
Eylül,
*Très riches heures du
duc de Berry*'den
1410-1411,
Chantilly,
Condé Müzesi

anonim bir sanatçısı tarafından yazılan *De arti illuminandi*'de aktarıldığı gibi, süslü metinlerin, canlı, parlak renklerin yaratılması için ne çapta bir çalışma gerektiğini bir düşünün. Diğer tarafta, kaderleri çok daha sert, çok daha acımasız, yine de bugünkünden daha sağlıklı doğal bir çevrede yaşamak olan yoksulların tek eğlencesi doğanın, gökyüzünün, güneş ve ay ışığının ve çiçeklerin gösterisini izlemekten ibaretti. Bu yüzden yoksulların içgüdüsel Güzellik kavramının doğanın sunduğu renk çeşitliliğiyle sıkı sıkıya bağlı olması gayet tabiidir.

Değerli taşlar

Anonim (XIV. yüzyıl)

Lapidario estense

Değerli taşların vazoların, aletleri ve giysileri süslediğini ve çok zor bir durumda kalındığında taşıyanların işine yaradığını bu yüzden pek kârlı olduğunu söyleyelim. Bundan dolayı soylular ve varlıklılar değerli taşların peşinde koşar ve her ne kadar umdukları kadar işlerine yaramasa bile takarlar. Ve her derde deva olmasalar da işe yarar, taşıyan kişiye şeref verir, bu kişi kabul görür, yaramasa da bazı etkileri oldu ve kesinlikle bu nedenle bu kişiler şerefendirilir, kabul edilir received ve takdir edilir. Fakat değerli taşlar kimi zaman sahip olduğuna inanılan gücü taşımayabilir, değerli taş sahiplerinin çevrelerindeki kişiler, bu gücü neden istediklerini bilseler de kötü yürekliliklerinden bunu onlara söylemezler. Taşlar ve taşlarla ilgili söylenen sözler ancak sahip olanları etkiler.

Renkler

Giovanni Boccaccio (1313-1375)

Il Filocolo, IV, 74

Bir ışık indi tepeden ve o da ışığa baktı, orada bir kadın gördü: güzel ve zarif, o ışıkla giyinik, elinde küçük bir altın şişe; şişenin içinde değerli bir su vardı ve o da yüzünün bu suyla yıkandığını sandı ve sonra kadın aniden kayboldu; ve hemen ardından gözlerinin daha iyi gördüğünü, dünyevi ve ilahî bilgilerin öncekinden daha iyi, kötü şeylerin bitmeye mahkûm olduğunu düşündü. Bu olaydan çok etkilendi ve kendini daha önce hiç tanımadığı üç kadının arasında buluverdi; onlarlayken Bianciflore'sinin ona gülümsediğini düşündü, bu da ona büyük bir mutluluk bahsetti: içlerinden birinin giysisinin kırmızısı o kadar yoğundu ki, kadın ona hararetli göründü, ikincisi zümrütü kiskandıracak bir yeşil giymişti, üçüncü kadının giysisi, karı gölgede bırakacak kadar beyazdı.

Mücevherler

Giacomo da Lentini (XIII. yüzyıl)

"Ne pırlanta, ne zümrüt ne de safir..."

Ne pırlanta, ne zümrüt ne de safir

Ya da başka bir değerli taş;

Topaz ya da yemen taşı veya yakut,

Ya da kantaşı, ki onun erdemi

diğerlerinden fazladır;

Ne ametist ne de açık yakut,

En şaşıklı şey bile,

Sevgilimin güzelliği yanında sönük kalır.

Tatlı aşkı ile,

Erdemiyle bırakır her şeyi geride

Ve ihtişamıyla bir yıldızı andırır

Herhangi bir gül ya da çiçekten daha güzel,

Yüce İsa ona ömür ve neşe ver,

İzin ver artsın saygınlığı ve onuru.

Büyük Kağan'ın Sarayı

Marco Polo (XIII. yüzyıl)

Marco Polo'nun Geziler Kitabı, LXXI

Bu duvarlarla çevrili dairenin ortasında Büyük Kağan'ın, size anlatacağım gibi kurulmuş sarayı yükselmektedir. Bugüne kadar gördüklerimin en büyüğüdür. Kuzey yönünde söz ettiğim duvarlara kadar uzanmaktadır, fakat güney tarafında boş bir alan vardır, burada işadamları ve askerler dolaşır. Üst kat yoktur, fakat bodrum kendisini çevreleyen zeminden on sütun yüksektedir, çatı da son derece yüksektir. Koridorların iç duvarları ve odalar tümüyle altın ve gümüş kaplıdır, bunların üzerlerine güzel kadınlar, şövalye, ejderha ve hayvan resimleri ve başka resimler de yapılmıştır. [...] Büyük salon o kadar muazzam ve geniştir ki içinde altı bin adama ziyafet verilebilir. İnanılması mümkün olamayacak kadar çok oda vardır. Bu saray o kadar güzeldir, o kadar büyüktür ki bu dünya üzerinde gerekli beceriye sahip hiç kimse daha iyisini planlayamaz ya da yapamaz. Çatı al, yeşil, mavi, sarı ve diğer bütün renklerle boyalı ve öylesine güzel ve ustalıklı boyanmış ki kristal gibi parlıyor ve parıltısı çok uzaktan görülüyor. Ve çatının çok uzun yıllar dayanacak kadar sağlam ve dayanıklı yapılmış olduğunu bilmelisiniz. Bundan başka, sarayın arkasında büyük evler ve salonlar ve odalar vardır, burada kağanın özel eşyaları, yani bütün hazinesi –altın, gümüş, değerli taşlar ve inciler ve altın ve gümüş tabaklar– saklanır; burada kağanın kadınları ve cariyeleri yaşar; ve buralarda ayrıca onun kişisel rahatı için yapılmış her şey vardır. Bu saraya hiç kimse giremez. İki duvarın arasındaki boşluk, insanların geçtiği yollar dışında küçük hayvanlarla doludur.

Minyatür

Anonim (XIV. yüzyıl)

De arte illuminandi, I

Her şeyden önce bir iddiam olmasa da dostça ve basitçe kitaplarda hem kalem hem de fırçayla çizilmiş minyatürler hakkında bazı şeyler anlatma niyetindeyim; her ne kadar bu konu daha önce pek çok yazar tarafından yazılmış olsa da

uzmanların kendi düşüncelerindeki doğruluğu görebilmeleri ve daha önemli şeyleri incelemeye devam etmeleri, uzman olmayan fakat bu sanatı öğrenmeye can atanların da kolayca ve açık bir biçimde bunu başarmaları ve uygulamaları için, üzerinde çalışılmış ve denenmiş, dolayısıyla iyi olduğu kabul edilmiş renklerin ve renk karıştırma yöntemlerinin az ve öz bir açıklamasını yapacağım. Plinius'a göre üç temel renk vardır: siyah, beyaz ve kırmızı; böylece diğer bütün renkler fizikçilerin vb kitaplarında tanımlandığı gibi, bu üç rengin ara tonlarıdır. Minyatürde gereklidir. siyah, beyaz, kırmızı, sarı, açık mavi, mor, pembe ve yeşil. Bunların bazıları doğal bazıları da yapaydır. Doğal renkler, lacivert taşından, elde edilmiş mavi ve Prusya mavisidir. Siyah bir tür siyah toprak ya da doğal taş; kırmızı da bir tür kırmızı toprak; yeşil ya da mavi-yeşil toprak; sarı, sarı toprak ya da opriment, saf altın ya da safrandır. Diğer bütün renkler yapaydır: asmanın ya da başka bir ağacın kömüründen, ya da mum ve kandil dumanının cam bir kaptay ya da kasede toplanmasıyla ya da mürekkepbalığından elde edilen siyah. Sülfürden ve civadan elde edilen ve "stoppio" olarak bilinen sülyen gibi kırmızılar; kurşundan yani üstübeçten ya da yakılan hayvan leşlerinden çıkarılan beyaz [...] Altını parşömene sabitlemek için kullanılan zemini elde etmenin çeşitli yolları vardır. Fakat ben burada yapılan uygulamalarda mükemmel sonuç vermiş bir kaçına değineceğim. Ressamların varacağı tuale tutturmak için kullandıkları, dörtte biri en iyisinden kil olan o fırınlanmış ve saflaştırılmış, yani bulunabilecek en ince alçıyı alın; volkanik bir taş üzerinde, temiz bir suyla iyice eritir; bir süre burada kurumaya bıraktıktan sonra, gerektiği kadarını alın, kalanını muhafaza edin; bunu ressam tutkalı ve koyun derisinden elde edilmiş sıvı yapıştırıcıyla karıştırın ve gerektiği kadar tatlandıracağına emin olduğunuz miktarda bal ekleyin, az ya da çok koymamaya dikkat edin, bu harçtan bir parça ağzınıza aldığınızda, belli belirsiz bir tatlılık hissedilmesi lazım. Ressamların kullandığı türden küçük bir kap için; gerekli miktarın, yağlı boya fırçasının sapıyla alabileceğiniz kadardı, buna dikkat edin, aksi takdirde malzeme işe yaramaz. Karışım iyice çökünce, dikkatlice küçük cam bir kaba aktarın sona da üst kısmını koyun, bu kısımdan üzerini örtecek kadar

koyarak, yeniden çözünmesine engel olun; böylece, madde kurduğunda kabarıklık ve çatlakların oluşmayacağı bir kıvamda olacaktır. Sonradan, kullanmak istediğinizde, üzerindeki suyu, birbirlerine karıştırmadan alın; zemini, üzerinde çalışacağınız parşömenin belli yerlerine sürmeden önce, benzer bir parşömende kıvam tutturulmuş mu diye kontrol edin. Kuruyunca üzerine biraz varak sürün ve parlamayı elde edebilmişmişiniz bakın. Bal ya da tutkal çok gelmişse, kaseye, karıştırmadan normal su koyarak alacalandırın: bir süre böyle tutulursa uygun dozajlara yakalanabilir; sonra sarsmadan suyu alın. Tutkalı kuvvetlendirmeniz gerekirse, gerektiği kadar ve kabının boyutuna göre yapıştırıcı, yani eritilmiş şeker ya da bal ekleyin. Bu işte pratik teovidan çok daha fazla bildiğim herşeyi inceden inceye açıklamam boş bir çaba olacaktır: çünkü anlayana sivrisinek saz gelir.

Doğanın güzelliği

Dante Alighieri (1265-1321)

İlahi Komedya, II, Âraf

İnişler çıkışlar arasında

kıvrıla kıvrıla giden bir patika

yamacın yarıya alçalan yakasına varıyordu.

Bu vadideki otların çiçeklerin yanında

altın da, beyaz da, cilalı pırıl pırıl tahta da,

çivit mavisıyla ince gümüş de,

yeni parçalanmış zümrüt de

sönük kalırdı, artının ekşiye

üstün gelmesi gibi.

Doğa burayı rengârenk kılmakla

kalmamıştı, bin bir koku da katmıştı,

bilinmedik, görülmedik bir bütün

yaratmıştı.

Ak geyik

Francesco Petrarca (1335-1374)

Canzoniere, CXC

Yeşil çimen üzerinde ak bir geyik

belirdi önümde iki altın boynuzuyla,

iki nehir arasında, gölgesinde bir defnenin,

güneş yükselirken yeni mevsimde.

Bakışı öyle tatlı ve kibirliydi ki,

her uğraşı bıraktım onu izlemek için,

cimri gibi, hazineyi aradığı sırada

zevkle çabasını acı olmaktan çıkararak.

"Kimse dokunmasın bana"yı taşıyordu

boynunda, elmas ve topazlarla yazılmış.

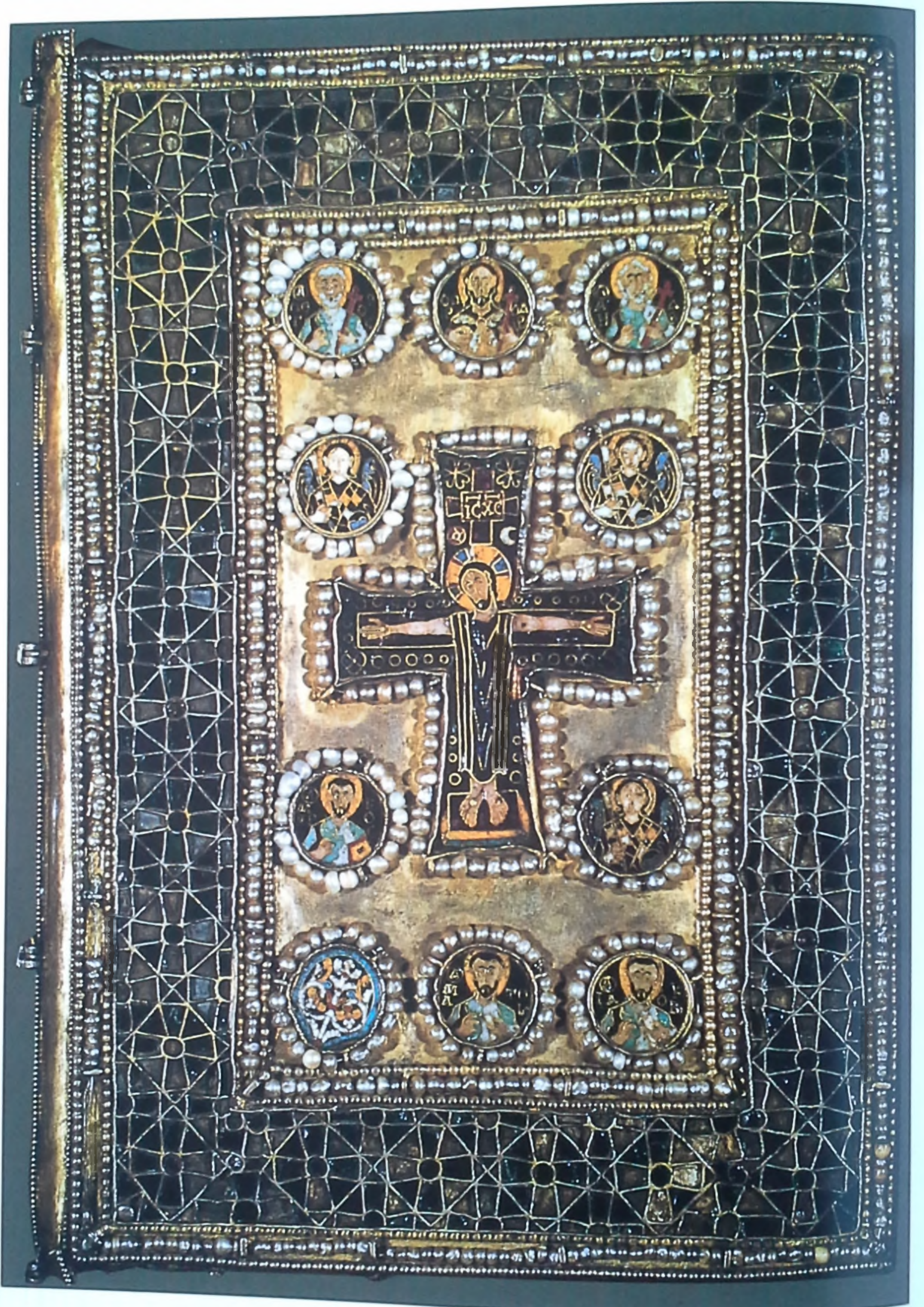
"Sezar"ım öyle istedi, özgür yarattı beni."

Ve güneş çoktan dönmüştü gün ortasına;

bakmaktan yorgun, ama doymamıştı

gözlerim,

suya düştüğümde ve o yok olduğunda.



4. Süsleme



Ortaçağ'daki renk yaklaşımını ele alan ilk belgelerden birini görmek için, VII. yüzyılda yazılmış olan, daha sonraki uygarlıklar üzerinde dikkat çekici bir etki bırakan bir çalışmaya, Sevilalı Aziz Isidorus'un *Etymologiae* adlı eserine bakmamız yerinde olacaktır. Isidorus'a göre, insan vücudu'nda bazı bölümlerin amacı yararlılık ise, diğer bölümlerin hedefi *decus*, yani süsleme, güzellik ve keyiftir. Örneğin Aquino'lu Aziz Tommaso gibi daha sonraki dönem düşünürleri bir şeyin güzel olması için, işlevine uygun olması gerektiğini ileri sürüyor, mesela yaralı –ya da son derecede küçük– bir vücudun veya işlevini doğru bir biçimde yerine getiremeyen bir nesnenin, değerli malzemedен yapılmış (örneğin, kristal bir çekiç gibi) olsa bile, çirkin olarak değerlendirileceğini iddia ediyordu. Biz yine de Isidorus'un yararlı ve güzel ayrımını kabul edelim: tıpkı bir cephe süsünün binalara, güzel konuşmanın söyleve Güzellik katması gibi, insan vücudu

karşı sayfa
Dua kitabı cildi,
ön kapak,
kod.marc.Lat. 1, 101,
IX. yüzyıl,
Venedik, Ulusal
Marciana
Kütüphanesi

San Calmin Sandığı,
XI.-XII. yüzyıl,
Mozac, Riom,
Saint Pierre Kilisesi



İnsan vücudu

Sevilalı Aziz Isidorus (560-636)

Etymologiae XI, 25

Vücudumuzdaki bazı organlar (bağırsak gibi) sadece faydalı oldukları için vardır. Yüz ve ayaklar gibi organlar ise hem yararlı hem de güzeldirler. Ve eller, son derece yararlı, fazlasıyla alımlı görünen

eller. Diğerleriyse, erkeklerin göğüs uçları ve her iki cinsin göbek delikleri gibi, sadece vücudun süsüdür. Erkeklerin üreme organları, gür sakalları ve geniş göğüsleri ile kadınların zarif dişetleri, küçük göğüsleri, çocuk taşımaya elverişli kalçalarıysa onları birbirlerinden ayırt etmek içindir.





karşı sayfa
Gentile da Fabriano,
Müneccim Kralların
Tapınması,
1423,
Floransa,
Uffizi Galerisi

Anjou Sarayı'nın
minyatürü
Boethius, *De
Arithmetica de
Musica*'dan Müzik ve
Meraklıları,
XIV. yüzyıl,
Napolî, Ulusal
Kütüphane.

da üzerindeki doğal (göbek deliği, diş etleri, göğüsler) ve yapay (giysi ve mücevherler) süsler sayesinde güzel görünür. Süslemeler içinde temel olarak görülenler, genellikle ışığa ve renge yenik düşmeyenlerdir: mermerin güzelliği beyazlığından, metallerin de yansıttığı ışıktandır. Hava kendi başına güzeldir, çünkü İsidorus'un son derece tartışmalı etimolojik yöntemine göre *aes-aeris* (Latince hava) adını, altının Latince'sinden, *aurum* sözcüğünden alır. Değerli taşlar renkleri yüzünden güzeldir ve renkler sadece yakalanmış güneş ışığı ve saflaştırılmış maddedir. Gözler, eğer parlaksa güzeldir ve gözlerin en güzeli yeşil-mavi renkte olanlardır. Güzeli bir vücudun olmazsa olmaz özelliklerinden biri pembe tendir ve etimolog İsidorus'a göre, *venustus* yani "fizikî Güzellik" sözcüğü *venis*'ten, yani "kan"dan; "güzeli" anlamına gelen *formosus*, kanı harekete geçiren ısı olan *formo*'dan; soluk değil de, sağlıklı bir pembe olan tenler için kullanılan *sanus* da, "kan"dan gelir. Dahası, İsidorus bir insanın görünüşünü tarif etmekte kullanıldığında *delicatus* (zarif) deyiminin *deli-ciae*, yani güzel bir yemeğin sonunda sunulan tatlılardan geldiğini iddia etmekle kalmaz, aynı zamanda yine zorlama etimolojiler kullanarak, yaşam ve beslenme biçimlerine göre bazı insanların karakterini sınıflandırmaya bile kalkar. Böylelikle derilerinin beyazlığı yüzünden adlarını "süt" anlamına gelen Yunanca *gala* sözcüğünden alan Galyalılar, yaşadıkları iklim koşulları nedeniyle acımasız insanlardır.

5. Şiirde ve mistisizmde renkler



Bingenli Hildegard,
Revelationes'ten
Evren ve Kozmik
İnsan ile Yaratılış,
yklş. 1230,
Lucca, Vilayet
Kütüphanesi.

Canlı renkler şiirde her zaman var olmuştur: çimenler yeşildir, kan kırmızı, süt de saf beyazdır. Her renge özel üstünlük dereceleri (örneğin, güller için *praerubicunda*) olduğu gibi, tek bir rengin çeşitli tonları da vardır, buna karşılık hiçbir renk, karanlık bir bölgeye girip kaybolmaz. Bu anlamda Dante'de Doğu safiri'nin tatlı renginden, Guinizelli'de "karmen kırmızısına kesmiş kar beyazı"ndan, *Chanson de Roland*'da güneşin altında ("aydınlık ve beyaz") parılayan kılıç Durandal'den söz edebiliriz. Dante'nin *Cennet*'inde "bir kıvılcımın ilk güçsüzlüğünden doğabilecek muhteşem yalımlar" gibi ışılı görümler'den ya da "İşte o zaman, onlar ağlarken / gelen akşam karanlığı gibi / başta soluk, yeni bir parlaklıktan" bahsedebiliriz.

Doğu safiri

Dante Alighieri (1265-1321)
İlahi Komedyası II, Araf
Duru havada ilk daireye bile
yayılan doğu kökenli güzelim yakut rengi,
gözlerimle yüreğimi
karartan ölü havadan çıkınca,
yeniden yaşama
sevinci doldurdu bakışlarıma.
Sevdayı körükleyen güzel gezegen
gülümsetiyordu doğuyu bir baştan bir başa,
kendine eşlik eden Balıkları gizlerken.
Sağ yana dönüp de öbür kutba bakınca
dört yıldız gördüm, kimse görmemişti
bunları ilk insanlar dışında.

İşıltılı görümler

Dante Alighieri (1265-1321)
İlahi Komedyası, III, Cennet
Ve birden ağaran bir ufuk benzeri,
çepeçevre tekdüze bir ışık belirdi,
var olan aydınlığın üstünde.
Akşam karanlığı çökerken, gökyüzünde
varlıkları belli belirsiz
yeni yıldızların seçilmesi gibi,
var olan iki halkanın çevresinde
dönen yeni nesnelere görmeye
başladığım sanısına kapıldım ben de.
Ey Kutsal Ruh'un gerçek parıltısı!

Aniden akkor kesilmesi,
yenik düşürdü, bakamaz kıldı gözlerimi!
Ama öyle güzel, öyle gülümserdi ki
Beatrice, belleğimin getiremediği
görüntülere eklendi bu görüntü de.
Daha sonra gözlerimi açma gücü buldum
kendimde; daha yüce sevinçlere
götürüldüğümü gördüm, kadınımla birlikte.
Her zamankinden daha kırmızı görünen
yıldızın alev alev gülümsemesinden,
yükselmiş olduğumu anlamıştım.
Olanca içtenliğimle ve herkese ortak dille,
kurban yerine kendimi sundum Tanrı'ya,
bu yeni onurlandırma nedeniyle.

Parılayan Alev

Bingenli Hildegard (1098-1179)
Scivias, II, vision 2
Sonra parlak bir ışıkta hafifçe parlayan bir
ateşte yanmakta olan safir rengi bir adam
imgesi gördüm. Ve o parlak ışık, parlayan
bütün ateşi kapladı; parlayan ateş de
parlak ışığı; ve parlak ışık ile parlayan ateş
insan figürünü kapladı; biricik gücü, biricik
ışığı oluşturdu. Ve bu kıpır kıpır ışığın bana
şunları söylediğini işittim: "Bu Tanrı'nın
sırlarının anlamıdır; doğuşu asla
görülemeden kaynaklarındaki etkileyciliği
hiç eksilmeyen bu bütünlüğün ne





Yesse Ağacı,
Krallar Taçkapısı'nın
sağındaki vitraylı
pencere,
XII. yüzyıl,
Chartres, Notre-Dame
Katedrali

Bingenli Hildegard'ın mistik sayfaları çok parlak bir ışığın görüntüleriyle doludur. Birinci meleğin güzelliğini anlatırken, Hildegard yıldızlı gökyüzü gibi parıldayan takılar takmış bir sonbahar öncesi Lucifer'inden (düşmeden önce) söz eder, böylelikle bütün bu süslerin görkeminden yayılan sayısız parıltının dünyayı aydınlığa boğduğunu (*Liber divinatorum operum*) anlatır.

Gerçekten de, basit rengin canlılığı ile o renge nüfuz eden ışığın canlılığının en iyi kullanıldığı figüratif yöntemleri bulacağımız dönem, Ortaçağ'dır: gotik kiliselerin vitrayları. Kurşun çerçevelerle tutturulan vitraylar, pencerelerden bıçak gibi girip gotik kiliseleri dolduran ışık demetlerini süzer. Vitrayların Roman kiliselerinde de görüldüğü doğrudur, ancak gotik üslubun doğuşuyla duvarlar yükselmiş, kemerli kubbeleşmeye başlamıştır.

Böylelikle pencereler ve vitraylar için gerekli alan artırılınca, pencere boşluklarının açıldığı duvarlar, payanda ayakları ve eğik kemerlerle taşınmaya başlandı. Katedral, çeşitli süslemeler arasından süzülen ışığın etkilerini daha da yoğunlaştırmak üzere inşa edildi.

İnancı daha da muzaffer kılmak ve Fransız krallarının ününe ün katmak için Saint Denis Manastırı'nın (başlangıçta Roman üslubu) tasarımını gerçekleştiren Başpiskopos Suger bu manzaranın Ortaçağ erkek ve kadınlarını nasıl vecde getirdiğini anlatır. Hem içindeki hazinelerden kaynaklanan hem de pencerelerden dolan ışık oyunlarından heyecana kapılan Suger, kilisesini son derecede duygusal ifadelerle tasvir eder.

olduğunun açıkça algılandığı ve anlaşıldığı. Çünkü eğer Tanrı kendi enerjisinden yoksun olsaydı işleri ne olacaktı? Kuşkusuz, anlamsız kalacaktı. O zamandan beri zanaatkârlığın görüldüğü eserleri tamı tamına budur. O nedenle yanılmanın, güçsüzlüğün, aldatmacanın izine rastlanmadan göz kamaştırıcı bir ışık görürsünüz; ve bu ışıkta, hiçbir kusur ya da inatçılık, kıskançlık ya da kötülük olmadan Oğul'u gösteren, zaman başlamadan önce İlahilikte Baba tarafından vücuda getirilen ve sonra zaman içinde İnsanlıkta insan şeklinde cisimlendirilen ve hafif parlayan bir ateş ile yanmakta olan, herhangi bir kusur ya da kuruluk/cansızlık, ölümlülük ya da karanlık olmadan Kutsal Ruh'u gösteren, Onunla yalnızca Tanrı'nın cisimlendirdiği olarak algılanan ve zaman içinde Bakire'den doğmuş olan ve gerçek ışığı dünyaya yayılan safir renginde bir adam imgesi gördüm. Ve o parlak ışık, bütün parlayan ateşi kaplar parlayan ateş de parlak ışığı yıkar; ve parlak ışık ve parlayan ateş insan figürünün üzerine yağar; böylece biricik gücü, biricik ışığı

oluşturur. Bu demektir ki Adalet, Baba Oğul ya da Kutsal Ruh olmadan olmaz; ve inananların yüreğini tutuşturan Kutsal Ruh Baba ya da Oğul olmadan olmaz; ve gerçekleşmenin bütünlüğü olan Oğul Baba ya da Kutsal Ruh olmadan olmaz: bunlar İlahî Majeste içinde ayrılmazlar. [...] Alevin üç niteliği olduğuna göre üç kişinin içinde bir Tanrı vardır. Nasıl? Alev parlak ışıktan ve kızıl güçten ve kızgın ateşten oluşur. Parlak ışığı vardır ki ışık saçabilir ve kızıl gücü vardır ki dayanabilir ve kızgın ateşi vardır ki yakabilir. Parlak ışıkla Baba anlar ki baba sevgisiyle parlaklığı inananlarına açar; alevin içindeki kızıl güç ile Oğul anlar ki bir İlahî mucizelerinin gösterilmiş olduğu Bakire'den doğmuş bir beden edinmiştir; kızgın ateş ile Kutsal Ruh anlar ki inananların kafalarında şevkle yanarlar. Fakat parlak ışığın, kızıl gücün ya da kızgın ateşin olmadığı yerde alev görünmez; dolayısıyla Baba'nın ya da Oğul'un ya da Kutsal Ruh'un da olmadığı bir yerde Tanrı'ya gerektiği gibi tapılmaz. Bu yüzden alevde üç niteliğin bulunması gibi, İlahiliğin Birliği içinde üç kişi de anlaşılmalıdır.

6. Gündelik hayatta renkler



Renk tutkusu gündelik alışkanlıklar, giyim, süsleme ve silahlar gibi, sanat dışı alanlarda da kendini gösteriyordu. *Herfsttij der middeleeuwen* adlı Ortaçağ'ın son dönemlerinin renk zevkiyle ilgili hayranlık uyandırıcı incelemesinde Huizinga, Vakanüvis Froissart'ın rüzgârda dalgalanan bayraklarıyla ve flamalarıyla gemilerin, güneşte parıldayan armaların, şövalyelerin miğferleri, zırhları, mızrak uçları, sorguçları, sancakları üzerindeki güneşin ışık oyunlarının duyurduğu heyecandan söz eder. Ayrıca renk tercihlerinin sıralandığı *Blason des Couleurs*'de yazar soluk sarı ile gök mavisinin, portakal rengi ile beyazın, portakal rengi ile pembenin, pembe ile beyazın ve beyaz ile siyahın bileşimlerine övgüyle değinir; La Marche da kızıl ipekler giyip, üzerine yeşil ipekten harmaniler geçirmiş üç erkeğin çektiği, açık mavi ipekle örtülmüş bir katıra binen, mor ipeklilere bürünmüş soylu bir genç kızı anlatır.

Limburg Kardeşler,
Ocak,
*Très riches heures du
duc de Berry*'den,
1410-1411,
Chantilly,
Condé Müzesi

karşı sayfa
Limburg Kardeşler,
Nisan,
*Très riches heures du
duc de Berry*'den,
1410-1411,
Chantilly,
Condé Müzesi







7. Renklerin sembolizmi



Ortaçağ insanı evrendeki her şeyin doğaüstü bir anlamı olduğuna, dünyanın da Tanrı'nın parmağıyla yazılmış bir kitaba benzediğine inanırdı. Her taşın ve bitkinin olduğu gibi, her hayvanın da ahlakî ya da mistik bir anlamı vardı ve bu anlam bütün hayvan öykülerinde, taş oymacılığında, şifalı bitkiler kitaplarında tekrarlanırdı. Bu yüzden, bilginler belirli bir rengin önemi konusunda bazen anlaşmazlığa düşse de, renklere olumlu ya da olumsuz anlamlar yükleme eğilimi vardı. Bunun iki sebebi olabilir: birincisi, Ortaçağ sembolizminde içinde bulunduğu bağlama göre bir şeyin birbirine zıt iki anlamı olabilirdi, böylelikle aslan bazen Hz. İsa'yı, bazen de Şeytan'ı temsil edebilirdi; ikinci nedense Ortaçağ'ın neredeyse on yüzyıl sürmesiydi, böylesine uzun bir süre, renklerin anlamı konusunda zevklerin ve kanıların değişmesi için yeterliydi. Yeşille birlikte mavinin fazla itibar görmeyişinin en akla yakın nedeni canlı ve parlak mavi tonların elde edilemeyişi yüzünden mavi kumaşların kaba ve soluk görünmesiydi.

Lombardiya minyatürlü
bir sayfa
Historia Plantarum'dan
XIV. yüzyıl,
Roma, Casanatenese
Kütüphanesi

karşı sayfa
Alev püskürten *Aslan
Başlı Atlara Binmiş
Süvariler*,
Beato de Liébana'nın
*Miniature del Beato
Fernando I y sancha*,
Kod B.N., Madrid,
VIII. yüzyıl





*Mahşer Fahişesi'nin
Düşü, (Apokalipsis 17)
Mahşer temalı duvar
halısı
XIV. yüzyıl,
Angers, Kral René
Şatosu*



*karşı sayfa
Yabani Adam, Ayı
veya Rençper, Roman
d'Alexandre'dan XIV.
yüzyıl, Oxford,
Bodleian Kütüphanesi*

XII. yüzyıldan başlayarak, mavi değer verilen bir renk oldu: bunu anlayabilmek için, katedrallerin vitraylarında kullanılan ve öne çıkarak, ışığın "kutsal" bir biçimde içeri nüfuz etmesine katkıda bulunan mavi rengin mistik anlamını ve estetik görkemini düşünmek yeterli olur. Bazı dönemlerde ve bölgelerde, siyah kralların rengi olarak yorumlanırken, başka yerlerde kimliklerini saklayan gizemli şövalyelerle özdeşleştirilirdi. *Arthur ve Yuvarlak Masa Şövalyeleri*'nde kızıl saçlı şövalyeler acımasız, hain ve dolandırıcı olarak görülürken, bundan birkaç yüzyıl önce Sevillalı Aziz Isidorus için sarı ve kızıl en zarif saç rengiydi. Kırmızı, cellatlar ile fahişelerin rengi olarak bilinmesine rağmen, kızıl harmaniler ve koşumlar aynı zamanda da cesaret ve soyluluk ifade ediyordu. Korkaklığın rengi olarak görülen sarı, paryaların, toplumdan dışlanmışların yanı sıra, delilerle, Müslümanlarla ve Yahudilerle bağdaştırılır, öte yandan da madenlerin en parlağı ve en değerlisi olarak görülen altının rengi olarak yüceltilirdi.



8. Teologlar ve filozoflar



Guariento di Arpo,
Zırhlı ve Silahlı Melek
Safları,
yklş. 1360,
Padova, Belediye Müzesi

Böylesi göndermeler, **Güzelliğin kaynağı** olarak renk konusundaki kuramsal gözlemlerin, dönemin zevkine etkisini anlamak için gereklidir. Eğer bu yaygın zevkler akılda tutulmazsa, güzelliğin parlak renkli şeylerle bağlantılı olduğunu ileri süren Aquino'lu Aziz Tommaso (*Summa Theologiae* I, 39, 8) gibilerin yaptıkları yorumlar, yüzeysel görünme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. Oysa kuramcılar ortak duyarlılıklardan tam da böyle durumlarda etkilenmiştir. Örnek olarak, Saint Victor'lu Hugues (*De tribus Diebus*) yeşil rengi hepsinin en güzeli, ilkbaharın sembolü, gelecekteki yenedendoğumun (mistik göndermenin duyusal tatmini yok etmediği) görüntüsü olarak överken aynı belirgin tercih, yeşilin, gözü büyüten beyaz ile küçülten siyah arasında tam orta noktada olduğunu iddia ederek savlarını psikolojik temellere dayanan önermelerle destekleyen Auvergne'li Guillaume'da da görülmekteydi. Artık Roger Bacon'ın optiği tüm dertlere derman olacak yeni bir bilim olarak gösterdiği bir yüzyıldayız. Işık konusunda bilimsel görüşün Ortaçağ'a ulaşması, Arap İbnü'l-Heysem'in X. ve XI. yüzyıllarda *Kitabü'l Menazır* adıyla yazdığı, XII. yüzyılda da Vitellione tarafından *De perspectiva* adıyla yeniden ele alınan çalışması sayesinde gerçekleştirilmiştir. Skolastik düşüncenin ilerici dalının bilimsel bir tezi olan *Roman de la Rose*'da Doğa'nın ağızından konuşan Jean de Meung gökkuşağının harikalarını ve devler ile cücelerin kendilerini tam tersi

Güzelliğin kaynağı olarak renk
Saint Victor'lu Hugues (XII. yüzyıl)
Eruditio didascalica
Rengin güzelliği hakkında uzun
uzun söz etmeye gerek yok, çünkü
bin bir tonuyla doğanın görkemine
nasıl güzellik kattığı her an
gözlerimizin önünde. Ve ışık; kendi
rengi olmadığı halde aksettiği her
şeyi aydınlığıyla renklendiren
ışktan daha güzel ne olabilir?
Huzurlu ve duru olduğunda bir
safir gibi parlayan ve hayat veren
berraklığıyla gözü okşayan
gökyüzünden daha mutluluk verici
ne olabilir?
Güneş, altın bir top gibi ışık saçıyor

ve ay, kimi ateşten ışıklar
gönderen, kimi yaldızlı bir
aydınlıkla ışıldayan, bazısı pembe,
yeşilimsi, beyaz parıltılar saçan
yıldızların arasındaki bir mücevher
gibi parlıyor.

Yeşil renk
Saint Victor'lu Hugues (XII. yüzyıl)
Eruditio didascalica
Mücevherin, incilerin, çok faydalı
özelliklerinin dışında görünüşleriyle
de bizi büyüleyen taşların
güzelliğine ne demeli? Ve işte
çiçeklerle bezenmiş toprak: ne göz
alıcı bir manzara! Bakan gözler için
ne büyük mutluluk! Ne kadar

heyecan verici! Alev kırmızısı
güllere, bembeyaz, masum
zambaklara, mor menekşelere
bakıyor ve sadece güzelliklerine
değil, bu inanılmaz güzelliğin
kaynağına da hayran oluyoruz:
Tanrı'nın eli nasıl oluyor da
toprağın tozundan böylesine renkli
bir güzelliği çıkarabiliyor! Her şeyin
ötesinde, her yeni ilkbaharda
tohumların yeni bir hayata can
verdiği ve gencecik filizleri göğe
aydınlıklara doğru yükselttiği
–insanın ölümden sonraki yeneden
doğuşu gibi– her yeni ilkbaharda
seyreden ruhunu okşayarak onu
büyüleyen, “yeşil” değil midir?

boyda, vücutlarını çarpık çurpuk ve üstelik baş aşağı gördükleri dışbükey aynalar'ın mucizesini uzun uzadıya anlatır. Ortaçağ insanı nitel Güzellik kavramının, oranlı tanımıyla bağdaşmadığının bilincindeydi. Hoşa giden renklerin iddialı olunmadan beğenildiği, mistik söylem ya da belirsiz kozmolojiler kapsamında metaforlar yapıldığı sürece, böylesi belirgin bir çelişki dikkat çekemeyebilirdi. Ancak XIII. yüzyıl skolastik düşüncesi bu soruna da eğilecekti.

Bu aşamada, Robert Grosseteste tarafından önerilen ışık kozmolojisi'ne bir göz atmamız gerekir. Grosseteste, *Hexaméron* yorumunda nicel ve nitel ilkeler arasındaki çelişkiyi çözümlenmeye kalkar, ışığı oranların en büyük yani kendi niteliğine uygunluk olarak tanımlar. Bu anlamda sadelik, en mükemmel oran haline gelir ve Yaratan'ın ışık kaynağı olarak paylaşılmaz Güzelliğini kanıtlar, çünkü sonsuz bir sadeliğe sahip olan Tanrı en büyük uyumdur ve bu uyum bir tek onda vardır.

Yeniplatoncu yaklaşım Grosseteste'i bir zamanlar Güzellik ve Varlığın kaynağı olan ışıklı tek bir enerji akımıyla kurulmuş bir evren anlayışına itmiştir. Durmadan ilerleyen bir seyreltme ve yoğunlaştırma süreci sayesinde, göksel varlıklar ve elementlerin doğal bölümü bu tek ışıktan doğar. Öyleyse dünyanın oranı, maddenin dayattığı farklı dirençlere göre elle tutulur nitelik kazanan ışığın yaratıcı yayılımındaki matematik düzenden başka bir şey değildir. (bkz. III. Bölüm). Bütününe bakıldığında yaratılış kavramı karşımıza hem oranlarıyla hem de ışığın etkisiyle, bir Güzellik kavramı olarak çıkar.

Aynalar

Jean de Meung ve Guillaume de Lorris
(XIII. yüzyıl)

Roman de la Rose cilt 1

Aynalara geri dönelim: Fransa ile Sardinya arasındaki dağ bile olsa, bazıları büyük ve yakın nesnelere küçük ve uzak gösterirler. O dağa bir ayna tutarsanız, birden o kadar küçülür ki, dikkatle baksanız bile görmekte zorlanırsınız. Diğer aynalar nesnelere gerçek boyutlarını gösterir. Normal bir aynaya baktığınızda, nesnelere oldukları gerçek biçimleriyle görürsünüz. Nesnelere yakan aynalar da bilirim, ama alev çıkarmaları için aynayı tam güneş ışınlarının yansıdığı yere tutup aynı noktaya toplamanız gerekir. O zaman her şey alev almış gibi görünür. Bazı aynalar birbirlerinden çok farklı, sayısız biçimler yaratır: tek ya da çift, bazen dördü, baş aşağı, sırtüstü, kısalmış, uzamış. Biri yüz yaparlar.

Işık kozmolojisi

Robert Grosseteste (XII.-XIII. yüzyıl)

Commentary on the Divine Names, VII
Zarafet ve Güzellik için olduğu gibi, tek

başına iyi de kutsal ilahiyatçılarınca yüceltilir. [...]

Güzellik, bütün parçaların tek başına, daha sonra diğer parçalarla ve en sonunda hepsinin her şeye uyumlu olmasıdır. Şimdi, en mükemmel olan Tanrı, sadece her şeye uyumlu değil, her şey için var olarak en ufak bir uyumsuzluk ve tutarsızlık bulunmaksızın, en büyük ahenk ve orantıdır.

Çünkü, iyilik ile uyumsuz olan kötülük, hiçtir.

Böylece Tanrı Kendi İçinde Zarafet ve Güzelliktir.

Kendi niteliğine uygunluk

Robert Grosseteste (XII.-XIII. yüzyıl)

Commentary on the Hexaëmeron

Aziz Damashenos der ki: "Işığı çekersen, her şey gölgelerin içinde bilinmez olarak kalır, zira kendi Güzelliklerini gösteremezler." Kısacası, ışık, "tüm görünür yaratıkların Güzelliği ve düzenidir".

Ve, Aziz Basileisos'un dediği gibi, "Bu doğa öyle bir şekilde yaratılmıştır ki, onun tadını çıkaran ölümlüler için daha hoş bir



Fra Angelico
Meryem'in Taç Giymesi,
1435.
Floransa, Uffizi Galerisi

şey olamaz. Tanrı doğayı ışıktan yarattı ve karanlıkla kederi dağıttı, o anda bütün türleri mutlu ve neşeli kıldı." Işık kendi başına güzeldir, çünkü "doğaldır ve her şeyi kendinde birleştirir". Böylelikle her şeyden önce, benzerlik nedeniyle olabildiğince uyumlu bir şekilde kendiyile orantılıdır; ama orantıların uyumu da Güzelliği oluşturur. Böylelikle, cismanî biçimlerin uyumlu oranı olmasa da, ışık güzeldir ve göze olabildiğince hoş görünür.

Bu nedenle, ışığın altın Güzelliği parıltılı aydınlığı yüzünden güzeldir ve parçaların oluşumundan ya da şeklin orantılarından gelen bir Güzellik görmeyip, sadece ışığın görkeminden doğan Güzelliği görsek de, yıldızlar göze çok güzel görünür. Çünkü, Aziz Ambrosius'un dediği gibi: "Işığın doğası öyledir ki, zarafeti diğer nesnelere olduğu gibi sayıdan, ölçüden ya da ağırlıktan değil, görünüşünden oluşur. Dünyanın öteki parçalarını övgüye layık kılan ışığın kendisidir."



Bagnoregio'lu Aziz Bonaventura Aristotelesçi bir yaklaşımla ışığın metafiziği'nden söz eder. Onun görüşüne göre, ışık vücutların öz biçimi'dir. Bu anlamda, ışık her türlü Güzelliğin temelidir. Işık *maxime delectabilis*, yani azamî keyiftir, çünkü hem dünyadaki, hem de cennetteki renk ve ışık çeşitliliğini ışığa borçluyuz. Işığa üç değişik açıdan bakılabilir. *Lux* olarak kendi başına ele alındığında, yaratıcı bir gücün arı bir biçimde yayılması ve her türlü hareketin kaynağı olarak görülür; bu açıdan dünyanın içlerine kadar ulaşır ve burada minerallerle hayat tohumları oluşturur, taşlara ve minerallere yıldızlara özgü erdemleri aktarır. *Lumen* olarak aydınlık bir varlığa sahiptir ve uzayda şeffaf araçlarca taşınır. Çarptığı ışığı geçirmeyen gövdeden yansıyarak renk ve ihtişam biçiminde görünür. Görülebilir renkler, temelde iki ışık buluştuğunda, başka bir deyişle yarı saydam boşlukta yayılan ışık opak gövdede hapsolunan ışığı hayata döndürdüğünde meydana çıkar. Bonaventura ışık estetiğinin kozmik ve coşturucu yanlarının altını çizme eğilimindedir. Güzellik hakkında yazdığı en zarif sayfalar, mutluluk verici düşü ve göklerin zaferini anlattığı bölümlerdir: etin yeniden doğmasıyla yaratılmış kişinin vücudunda, ışık dört temel özelliğiyle, aydınlatan *claritas*'la asla yozlaştırılmayacak metanetiyle, çevikliğiyle ve yarısaydam gövdelerden bozmadan geçmesini sağlayan nüfuz etme gücüyle parlayacaktır. Aquino'lu Aziz Tommaso'ya göre ışık, güneşin özdeksel biçiminden doğan, almaya ve iletmeye elverişli yarısaydam bir gövdede bulunan etkin bir niteliğe indirgenir. Bu *affectus lucis in diaphano*'ya *lumen* adı verilir. Kısacası ışık Bonaventura için fizikötesi bir gerçekken, Tommaso aynı ışığı fizik bir gerçek olarak görmüştür. Sadece bu felsefî önermeler üzerinde düşünmek bile, Dante'nin *Cennet*'inin önemini kavramaya yeter.

Limburg Kardeşler,
Isa'nın Vaftizi,
Très riches heures du
duc de Berry'den
1410-1411,
Chantilly, Condé
Müzesi

Işığın metafiziği

Bagnoregio'lu Aziz Bonaventura,
(1217-1274)

Sermoni, VI

Ölümsüz güneşin ışıkları sevinç içindeki ruhları aydınlattığı zaman ne görkem olacaktır... Olağanüstü bir sevinç, eğer haz içinde ya da düğün bayram içinde patlıyorsa ve cennetin krallığı kendilerine gelecek olanlar için şarkı söylüyorsa gizlenemez.

Öz biçim

Bagnoregio'lu Aziz Bonaventura,
(1217-1274)

Commento alle sentenze II, 12, 1; II, 13, 2

Işık, ister semavî, ister fani olsun bütün bedenlerde bulunan ortak bir yapıdır [...] Işık bedeninin çok

zengin bir biçimdir ve bedenler onu içine aldığı sürece varoluşa sahip olacaktır.

Dante ve ışık

Dante Alighieri (1265-1321)

İlahi Komedyası, III, *Cennet*

Ey, izniyle gerçek krallığın yüce utkusuna

tanık olduğum yüce güç,

gördüklerimi

olduğu gibi anlatabilme gücü ver bana!

Yukarıdaki bir ışık, yaratıcısını gösteriyordu

yaratılana, yaratılan ise

yaratıcısını görünce erince eriyordu.

Işık daire biçiminde ve

öyle genişti ki, bol gelirdi güneşe bile

kemer yapıp dolsalar çevresine.

Yaşam ve güç verdiği

ilk devindiricinin tepesinde kırılan ışınlar sağlıyordu ışığın görünmesini.

Çiçeklerle çimenlerle bezeli

bir bayırın, eteğinde akan suda bir ayna gibi kendine bakması

örneği,

bizden bu yukarılara dönenlerin de,

binden çok basamağın üstünde,

o ışıkta kendilerine baktıklarını gördüm.

Böyle büyük bir ışık içerdiğine göre en alt basamağı, çok geniş

olmalıydı

bu gülün uç yaprakları!

Gözlerim gülün eninde,

yüksekliğinde

oyalanmıyordu, bu sevincin

niteliğini

niceliğini kucaklıyordu.



Canavarların Güzelliği

1. Çirkinliğin güzel gösterisi



Arkeolojik buluntular söz konusu olduğunda, gün ışığına çıkarılan bir şekil, gerçekten de çirkin mi değil mi, belirlemenin güç görünmesine rağmen, her kültür kendi Güzellik kavramını hep kendi Çirkinlik görüşüyle birlikte ele almıştır: farklı kültürlerin bazı fetiş ve maskları Batılı gözüyle korkunç ya da şekilsiz yaratıkları ifade ederken, aynı parçalar yerliler için olumlu değerleri sembolize eder ya da etmiş olabilir. Yunan mitolojisinde, Polikleitos ya da Praksiteles'in koleksiyonlarında belirtilen Güzellik kurallarına göre korkunç ya da yabancı olarak nitelendirilebilecek Faunuslar, Kikloplar Himelralar ve Minotauros lar ya da Priapos gibi tanrıların sayısı epey fazla da olsa bu

Santa Maria Capua
Vetere'den Gorgo başlı
antefiks,
MÖ IV. yüzyıl,
Napoli, Ulusal Arkeoloji
Müzesi

karşı sayfa
Hieronymus Bosch,
Zevk Bahçesi triptiği
"Cehennem"
yklş. 1506,
Madrid, Prado Müzesi





Beato de Liébana
Ejderha, Kadın, Oğlu,
Mikail ve meleklerin
mücadelesi,
Miniature
del Fernando I y Sancha,
kod B.N.
Madrid,
VIII. yüzyıl

Silenoslara benzeyen Sokrates
Platon (MÖ V.-IV. yüzyıl)

Symposion (Şölen)

Ben, Sokrates'i, her şeyden önce tıpkı heykeltarihi atelyelerinde teşhir edilen Silenoslar'a benzetiyorum; hani şu, sanatçıların, elinde bir kaval ya da flavta tutar halde tasvir ettikleri ve ortadan ikiye ayrıldıkları zaman içlerinden tanrı heykelleri çıkan silenoslar'a. Sonra, onda satyros Marsyas'a benzer bir taraf olduğunu söylüyorum. Şurası kesin, Sokrates: sen tıpkı onlara benziyorsun: inkâr edemezsin bunu. [...]

Belki senin için, flavta çalmıyor ama o, denecek. Hayır, çalıyor! hem de Marsyas'tan çok daha iyi çalıyor. Marsyas çalgısını çaldığı zaman, nefesinin gücüyle büyülüyordu insanları. Nitekim, şimdi de flavtada onun havaları çalındığında olan budur. Olympos bile, sence, ustası Marsyas'ın havalarını çalıyordu. Onun havaları, ister iyi bir sanatçı, ister kötü bir flavtacı tarafından çalınsın, bizi derinden etkileyen ve tanrılara, dinin sırlarına erişmek

ihtiyacında olanları meydana çıkartabilen biricik havalardır, çünkü tanrısal havalardır onlar. Sen yalnız bir noktada Marsyas'tan ayrılıyorsun. Senin çalgıya ihtiyacın yok, aynı etkileri hasıl etmek için sadece sözler sana yetiyor. Kesin olan bir şey var: ne kadar yetenekli olursa olsun, herhangi bir başka hatibi dinlediğimizde, onun sözlerinin neredeyse hiç kimseyi ilgilendirmediğini görüyoruz. Ama, seni dinlediğimizde, ya da başka biri senin sözlerini naklettiğinde, bu kimse ne kadar yeteneksiz olursa olsun, bu sözleri duyan bir adam veya bir kadın veya bir yeniyetme kalbinden vurulmuşa döner, içini hayranlıkla karışık bir şaşkınlık kaplar. [...]

Çünkü, çok iyi biliyorum ki, ona karşı gelmek, onun buyurduğu bir şeyi yapmayacağımı söylemek benim için imkânsız. Ama, onun yanından ayrılır ayrılmaz, kalabalıkların bana bol keseden verdiği şan ve şerefine cazibesine kapılıveriyorum. İşte o zaman, tıpkı kurtuluş arayan bir köle gibi kaçıyorum ondan ve gördüğüm zaman da vermiş

yaratıklar karşısında duyulan, sadece iğrenme değildi. Platon *Diyaloglar*'ında sık sık Güzellik ve Çirkinliğe değinir, ama Sokrates'in ahlakî ululuğuyla karşı karşıya kaldığında, onun görünüşüne gülümsemeden edemezdi. Antikçağ'dan Ortaçağ'a kadar çeşit çeşit estetik kuramları, Çirkinliği Güzelliğin antitezi, fizikî ve ruhsal Güzelliğin temel alındığı oran kurallarını bozan bir uyumsuzluk, herhangi bir yaratığın doğal olarak sahip olması gerekenin bir eksikliği olarak görür (bkz. III. Bölüm). Ne olursa olsun, neredeyse evrensel olarak kabul edilmiş bir ilke vardır: çirkin varlıklar ve yaratıklar var olmasına rağmen, sanat bunları güzel olarak ifade edebilme gücüne sahiptir ve Çirkinliği kabul edilebilir kılan da, bu taklidin güzelliğidir. Aristoteles'ten Kant'a, bu kavramla ilgili birçok kanıt vardır. Bu düşüncelerden ileri gitmezsek, o zaman soru basit olur: bizi iğrendiren Çirkinlik doğada mevcuttur, ama Çirkinliğin çirkinliği ancak fizikî ve ruhsal anlamda "güzel" gösterilen ve ifade edilen sanatta kabul edilebilir, hatta keyif bile verir. Peki, Çirkinliğin ifadesi o çirkinliğe hayran olunacak özellik sağlayabilir mi? Daha Ortaçağ'da Şeytan'ın güzel bir tasviriyle sorun gündeme gelmiş ve romantizm çağında da bütün gücüyle etkisini sürdürmüştü. Klasik çağın son dönemlerinde ve özellikle de Hıristiyanlıkta Çirkinlik sorununun karmaşıklaşması rastlantı değildir. Hegel Hıristiyan duyarlılığı ve bu duyarlılığı aktaran sanatla birlikte, özellikle Hz. İsa ve onun işkencecileriyle ilgili konularda esas önemin, hem kurbanların, hem de işkencecilerin çektikleri acıya, ıstıraba, işkenceye, Cehennem'e ve vücut sakatlıklarına verildiğini anlatırken, bunu çok iyi tanımlamaktadır.

olduğum sözlerden utanıyorum! Çok defa, onu bir daha bu dünyada görmemeyi dilediğim bile oldu.

[...]

Sokrates'in güzel delikanlılara âşık olmak gibi bir iptilâsı vardır; onların çevresinde dolanır durur, onları gördü mü akli başından gider. Öte yandan, o, her şeyin cahilidir, hiçbir şey bilmez –hiç değilse, kendine öyle bir hava verir. Bir silenos da tıpkı böyle değil midir? Evet, tıpatıp böyledir, çünkü yontma silenos da dıştan bakıldığında aynen böyle görünür. Ama, içine gelince?! Silenos ikiye ayrılıp da içi açıldı mı, ey benim içkici dostlarım, onun tıkabasa dolu olduğu bilgileri bir düşünabiliyor musunuz?

Yoksunluk

Guillaume d'Auvergne (XIII. yüzyıl)

Tractatus de bono et malo

Üç gözlü ya da tek gözlü bir insanın fiziksel olarak kötü görüneceğini söyleyip dururuz, ilkinde uygunsuz bir şey bulunduğu için, ikincisindeyse uygun ve doğru olan şey bulunmadığı için...

Şeytanın Güzelliği

Bagnoregio'lu Bonaventure (1217-1274)

Commento alle Sentenze, I, 31, 2

İmgenin ya da resmin güzelliği, örneğine, Aziz Nicholas'ın imgesini kutsal sayılmasında olduğu gibi, özünde büyük saygı göstermeye değmeyen bir anlamda bakar; fakat Güzellik örneğe, yalnızca onun temsil ettiği özünde değil imgede de bulunacak şekilde bakar. Böylece, her ne kadar imgenin yalnızca bir öznesi bulunsa da imgede güzelliğin iki örneği de bulunabilir.

Çünkü açıktır ki imgeye iyi resmedildiği zaman güzel denir ve ayrıca imgesi olan insanın iyi bir betimlemesi olduğu zaman da güzel denir.

Ve Güzelliğin başka bir nedeni olan bu, diğerinin [Güzelliğin üslubu] yokluğunda birinin bulunabilmesinden kaynaklanır: bu kesin olarak, Şeytanın alçaklığını iyi temsil ettiği zaman ve bu yönünün bir sonucu olarak [imge] aynı zamanda çirkin olduğu zaman Şeytanın imgesi güzeldir diyebilmemizin nedenidir.



Çirkinliğin ifadesi

Immanuel Kant

Kritik der Urteilskraft, I, 2, 48, 1790

Doğal güzellik *güzel bir şeydir*; sanatsal güzellik, bir şeyin *güzel bir betimlemesidir*. Doğanın bir güzelliğine değer biçmek için aslında ne tür bir nesne olmayı amaçladığı hakkında önceden tanımlanmış bir kavram gerekmez, yani maddesel sonucunu (amacını) bilmek zorunda değilim, çünkü kendi başına bizim hoşumuza giden -amaçla ilgili bilgi değil- biçimin kendisidir. Bununla birlikte eğer nesne bir sanat ürünü olarak sunuluyorsa ve aslında güzel olarak tanımlanıyorsa, sanatın daima nedende (nedensellikte) bir amaç varsaydığı dikkate alındığında, önce şey ile neyin olması amaçlandığı kavramı hakkındaki görüşümüzü şekillendirmeliyiz. Ve bir şeyin içinde bir amaç olarak içinde barındırdığı aynı pek çok görüş o şeyin kusursuzluğunu oluşturduğu için, sanatın güzelliğine değer biçilirken o şeyin mükemmelliği de -aslında doğanın güzelliğini değerlendirirken yapıldığı gibi tamamen konudışı bir özellik- dikkate alınmalıdır. Bu özellikle doğanın, güzellikleri hakkında bir yargıya varmak için genellikle nesnel kesinliğin dikkate alındığı, sözgelimi at ya da insan gibi canlı varlıklara değer biçerken doğrudur; fakat bu tür yargılar artık yalnızca estetik, yani yalnızca zevkin yargıları değildir. Doğa artık bir sanat gibi görüldüğü için yargılanmaz, bir tür insanüstü olsa da gerçekten sanat olduğu için yargılanır ve erekbilimsel yargı temel ve estetik [yargı] koşulu görevi yapar ki bu ikincisi dikkate alınmalıdır. Böyle bir durumda, sözgelimi "Güzel bir kadın var" dediğimiz zaman aslında şöyle düşünürüz: doğa onu öylesine yapmıştır ki biçimi dışı figüründe bulunan amaçların mükemmel bir betimlemesidir. Çünkü eğer varlığın mantıksal olarak koşullandırılmış estetik bir yargı yoluyla düşünülmesine olanak tanıyacaksak yalnızca biçimin ötesinde bir kavrama bakmalıyız.

Güzel sanat, doğada çirkin olan ya da hoş gitmeyen şeylerin güzel tanımlarını sunarak üstünlüğünü gösterir. Her ne kadar *Furiolar* hastalıklar, savaşların yıkımları, vb, çok kötü olsa da çok güzel tanımlanabilir, hatta resimlerde betimlenebilir. Yalnızca bir tür çirkinlik, bütün estetik zevki, dolayısıyla sanatsal güzelliği yok etmeksizin doğaya uygun olarak betimlenebilir: bu da iğrenme duygusu uyandıran çirkinliktir. Zira

yalnızca hayal gücüne dayanan bu nadir duyguda varlık, biz her ne kadar bunu şiddetle reddetsek de sanki -deyim yerindeyse- ondan hoşlanmak zorundaymışız gibi betimlenir; böylece duygumuza göre varlığın yapay betimlemesi artık varlığın kendi yapısından ayrılamayabilir, bu nedenle belki güzel sayılmayabilir.

Çilenin ifadesiGeorg Wilhelm Friedrich Hegel
Ästhetik, III, 1, c. 1798-1800

Tanrı'nın verdiği bu hayatta gerçekten eleştirilmesi gereken nokta yarattığı bireysel varlığı bu insan olarak bir başına bırakmış olmasıdır. Tutku, çarmıhta çile, ruhun çektiği kahr, ölüm eziyeti. Şimdi, fiziksel varlığı içinde gizli bulunan, dış görünüş, bir birey olarak yeryüzündeki varlığı kendi olumsuzluğunun acısı olarak ortaya çıkmıştır; bu sayede ruhu kendi doğrusunu bulabilecektir ve hassas olanın cennetine kurban edilmiştir ve öznel tekilliği, temsil alanında herhangi bir biçimden, klasik sanatsal idealden çok daha ayırık durmaktadır. Aslında, bir taraftan dünyevî beden ve kırılğan insan doğası genel olarak yüceltilmekte ve yükseltilmektedir, aslında onlarda görünen Tanrı'nın kendisidir; bir taraftan da her ne kadar bu insanlık ve bedenen var oluş olumsuz fonde çileyle bir tutulsa da, klasik idealde bu uhrevî ve bozulmamış bedensel uyumunu kaybetmez. Yunan Güzelliğinin biçimleri kırbaçlanan, dikenden tacıyla çarmıhını işkence göreceği yere taşıyan, gördüğü işkenceler sonunda şehit düşeceği uzun çarmıha gerilme yoluna çıkan İsa'yı anlatamaz. Bu hallerin üstünlüğü mukaddesatından geliyor, en mahrem olanın yüceliğinden, ruhun çektiği çilenin ebedî bir an olarak sonsuzluğundan ve nihayet ilahî sükûnetinden ve teslimiyetinden. Bu figürün etrafında dost ve düşmanlardan oluşan bir çember vardır. Dostlar idealize edilmemiştir, ama bu düşünceye göre aralarından bazıları ruhunun tesirinde İsa'ya dönük durur. Tanrı karşıtları; onu bu cezaya mahkûm eden, alay eden, şehit düşüren ve çarmıha gerenler ise içten kötü görünürler ve içlerinde besledikleri Tanrı'ya karşı düşmanlıkları, çirkinlik, bayağılık, barbarlık, hiddet, ve şekilsizlik olarak dış görünüşlerine yansıtılır. Bunlar ışığında, güzel olmayan burada gerekli bir aşama gibi kullanılmıştır ve bu da klasik Güzellik kavramıyla örtüşmez.

Giovanni da Modena,
Cehennem Freski,
yklş. 1410
Bologna, San Petronio
Kilisesi

Limburg Kardeşler,
Cehennem,
*Très riches heures du
duc de Berry*'den
1410-1411,
Chantilly, Condé
Müzesi

Estetik cehennem

Karl Rosenkranz

Ästhetik der Hässlichen, 1852

İnsan yüreğini bilenler korkunç ve dipsiz kuyuların içine atılmış, bu karanlıkta karşılaştıkları korkutucu figürleri anlatmıştır. Dante gibi büyük ozanlar bu figürleri daha da vurgulamıştır; Orcagna, Michelangelo, Rubens ve Cornelius gibi ressamalar bunları gözlerimizin önüne sermiştir, Spohr gibi müzisyenlerse içinde ruhunun uyumsuzluğunu uluyan şeytanın iğrenç seslerini bize duyurmuştur.

Cehennem yalnızca etik ve dinsel değildir, aynı zamanda estetikdir. Kötülüğe, günaha ve aynı zamanda çirkinliğe batırılırız.

Çirkinliğin biçimsizliğin, bayağılığın ve iğrençliğin dehşeti, pigmelerden devasa çirkinliklere kadar sayısız figürlerle bizi kuşatır ve oradan dişlerini gıcırdatarak bizi gözler. İnlemek istediğimiz işte bu Güzelliğin cehenneminin içidir. Ve aynı zamanda kötülüğün cehenneminin içine yani gerçek cehennemine içine girmeksizin bunu yapmak mümkün değildir, çünkü en çirkin çirkinlik doğada bizi eğlendiren varlıklar değildir: bataklıklar, biçimsiz ağaçlar, semenderler ve kurbağalar, patlak gözlerle bize dikkatle bakan deniz canavarları, iriyarı gergedanlar, fareler ve maymunlar. Hain ve önemsiz eylemlerde, tutkunun kırışik çizgilerinde, sert bakışlarda ve günahlarda budalalığını açıkça gösteren bencilliktir.

[...]

Çirkinlik göreceli bir kavram olduğu için yalnızca başka bir kavramla bağıntılı olarak algılanabileceğini anlamak zor değildir. Bu diğer kavram Güzelliktir: çirkinlik yalnızca güzellik nedeniyle vardır ve bu onun olumlu terimidir. Eğer Güzellik olmasaydı çirkinlik de olmayacaktı, çünkü çirkinlik yalnızca güzelliğin karşılığıdır. Güzellik ilk ilahî düşüncedir ve bir inkâr olarak çirkinlik yalnızca ikincil bir varoluştur. Bu güzel, güzel olduğu için aynı zamanda çirkin olabilir anlamında değil, Güzelliğin gereksinimini oluşturan aynı özellikler tersine çevrilebilir anlamındadır.



2. Efsanevî ve "harika" yaratıklar



Çirkinliğin sahip olduğu başka bir çekim kaynağı daha vardır. Helen döneminde uzak topraklarla temaslar yoğunlaştı, bu temasların yanı sıra bazen açıkça efsanevî tanımlamalar, bazen de bilimsel kesinlik iddiasında olan ifadeler arttı. Bunlardan efsanevî tanımlamalara ilk örnek olarak, Büyük İskender'in yolculuğunun hayalî bir öyküsünü anlatan, MS XI. yüzyıldan itibaren Hıristiyan dünyasında yaygın bir üne kavuşan, bazıları tarafından ilk metinlerin Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında ortaya çıktığı iddia edilse de, izleri Kallistenes'e, Aristoteles'e ve Aisopos'a kadar uzanan, *Roman d'Alexandre*'ı gösterebiliriz.

Dünya Haritası (tarafa ıssız topraklardaki Sciapode), Beato di Burgos Osmo, Kod. 1, Katedra VIII. yüzyıl, Madrid, Ulusal Kütüphane



Cronica di Norimberga
ayrıntı,
XV. yüzyıl,
Milano, özel
koleksiyon.



İkinci örnek olarak da döneminin bütün bilgeliğini içinde barındıran dev ansiklopediyi, Yaşlı Plinius'un *Naturalis Historia*'sını düşünmek yeterlidir. Helen metinlerindeki ve Ortaçağ'a ansiklopedilerindeki (başta MS II. ve V. yüzyıllar arasında yazılan ünlü *Physiologus* olmak üzere, hayvan öykülerini dolduracak, hatta daha sonraki gezginlerin güncelerine alınacak canavarımsı insanlar ve hayvanlar ilk kez bu metinlerde boy göstermiştir. Böylece Faunus'larla, gözleri omuzlarında, ağız ve burun yerine göğüslerinde iki delik bulunan Akefalelerle, tek kadın göğsünün yanı sıra hem erkek, hem kadın cinsel organı taşıyan Androjenler'le; koyun gibi yüzükoyun dolaşan Etiyopyalı Artabanlarla, ağzının yerine küçük bir deliği bulunan ve ancak kamışla beslenebilen Astomateler'le tümüyle ağızsız olduklarından, ancak kokuyla beslenen

Faunus

Anonim (VIII. yüzyıl)

Liber monstrorum

Dünyanın şafağında, Faunuslar eski çobanların yanında doğup Roma'nın kurulacağı topraklarda çoğaldılar. Ozanlar bu tanrıları yazıp söyledi.

Bugün, Faunuslar ağacın gövdesi ile kabuğu arasında oluşan solucanlardan doğar, oradan yere inip kanatlanmaya başlar, sonra da bu kanatları düşer.

Ardından vahşi insanlara dönüşürler: ve ozanların bunca dize yazdıkları da bu yaratıklardır. [...] Böylece, orman sakinlerinden olan bu tanrılara Faunus denmesinin nedeni *fantur*, yani geleceği görme yetenekleridir. Kafalarından göbek deliklerine kadar insan vücuduna sahip olmalarına rağmen, burnun tepesine kadar kıvrılan, böylelikle başlarını gizleyen

boynuzları vardır. Ayaklarına kadar uzuvlarının keçiye benzediği söylenir. Yunan geleneğinden esinlenen ozan Lucan, dizelerinde Faunusların, sayısız başka yaban yaratıklarla birlikte, Orfeus'un lirin sesine kapıldıklarını yazar. Orman sakinlerinden olan bu tanrılara geleceği görme meteneklerinden (*fontur*) dolayı faunus denmektedir.

Androjenler

Anonim (VIII. yüzyıl)

Liber monstrorum

Bu inanılmaz şeyler arasında, iki cinsiyeti olan bir ırk da vardır. Bunların çalışırken rahatsızlık vermemesi için sağ tarafında erkek memesi, çocuklarını emzirmesi için sol tarafında da kadın memesi bulunur. Kâh bir yanlarıyla kâh diğer yanlarıyla cinsel ilişkiye girerek çoluk çocuk sahibi olurlar.

Astomoriler'le, Bikefalelerle, kafaları olmayan, gözleri ve ağızları göğüslerinin üzerinde bulunan Blemmalarla, Kentauroslarla, Tekboynuzlularla, aslan başlı, ejderha kuyruklu ve keçi gövdeli üç biçimli Himairalarla, Kikloplarla, Cynocephallus'larla yaban domuzu dişli, uzun saçlı, inek kuyruklu kadınlarla, kafası ve göğsü kartala, arka ayakları aslana benzeyen Grifonlarla at toynakları olan, penisleri göğüslerinde, dizesiz bacakları dümdüz Ponciolarla, alt dudakları uyuduklarında başlarını öretecek kadar büyük yaratıklarla, gövdesi eşeğe, arka ayakları geyiğe, göğsü ve kalçaları aslana benzeyen, at toynaklı, çatal boynuzlu, ağzı bir kulaktan diğerine kadar uzanan, sesi insan sesini andıran, diş yerine ağzında tek bir kemik bulunan Leukrokoklarla, üç sıra dişli, aslan gövdeli akrep kuyruklu, mavi gözlü, teni kan kırmızısı olan yılan gibi tıslayan Mantikorlarla, uzun kulakları dizlerine kadar inen Panozolarla, son derece uzun boyunlu, büyük ayaklı ve testere kollu Phytalarla, üç karış boyunda olan en fazla yedi yıl yaşayan, altı aylıkken evlenip yavruları olan, ezelden beri turnalara düşman Pigmeler'le, kanca burunlu, boynuzlu, arka ayakları keçiye benzeyen Satirlerle, ayakları üzerinde yürüyen, hep açık olan ağızlarından durmadan zehir damlatan Taçlı Yılanlarla, tazi büyüklüğünde olup, kediler korktuğundan sadece köpeklerin yakalayabildiği sıçanlarla, her ayağında sekizer parmak bulunan ve dizlerinin üzerinde yürüyen insanlarla; hem önde, hem de arkada ikişer gözü olan yaratıklarla, yumurtalıkları dizlerine kadar sarkan erkeklerle ve nihayet üzerinde gerçekten çok hızlı koştukları, uyurken ayağın gölgesinden yararlanmak için havaya kaldırdıkları tek bacağı ve tek ayağı olan Sciapode'lerle karşılaşırız.

*Cronica di
Norimberga'dan bir
Sciapode betimlemesi,
XV. yüzyıl,
Milano, özel
koleksiyon.*



Astomateler

Anonim (VIII. yüzyıl)

Liber monstrorum

Yunanlıların belgeleri, diğerlerinden farklı olarak ağzı olmayan, bu yüzden hiçbir şey yiyemeyen insanlardan [Hindistan'da] söz eder; dahası, bu kaynaklara göre, bu yaratıklar sadece burun deliklerinden hava soluyarak hayatta kalırlar.

Cynocephalluslar

Anonim (VIII. yüzyıl)

Liber monstrorum

Hindistan'da ayrıca Cynocephalluslar da havlamadan tek bir kelime bile söyleyemeyen, böylece havlamayla konuşmayı karıştıran başları köpek başına benzeyen yaratıklardır. Ve, insanı değil, çığ et yiyerek hayvanları taklit ederler.



İnsan Yutan Canavar
Chauvigny'de
Saint-Pierre
Kilisesi'nin
orta sütun aralığı,
XII. yüzyıl

Pigmeler

Anonim (VIII. yüzyıl)

Liber monstorum

Bir de hiç kimsenin görmediği bazı insan ırklarından da söz edilir. Bunlar dağlardaki mağaralarda ve oyuklarda yaşarlar.

Kaynaklar, sadece birkaç dirsek boyundaki bu yaratıkları hasat zamanı ürünlerin yağmalanmasını önlemek için turnalarla amansız bir savaş verdiklerini belirtiyor.

Yunanlılar bu yaratıklara, [kendi dillerinde] dirsek boyu anlamına gelen Pigmeler derler.

Sciapodeler

Anonim (VIII. yüzyıl)

Liber monstorum

Ayrıca Yunanlıların Sciapode dedikleri bir insan ırkı daha vardır, bunlar sırtüstü yatıp uyurken yakıcı güneşten korunmak için havaya kaldırdıkları ayaklarının gölgesinden yararlanırlar. Tek bacağı ve tek ayağı olan bu yaratıklar gerçekten çok hızlıdır: eklemi sert olan dizlerinin bükülmesi imkânsızdır.



Boucicaud'un Ustası
Livre des Merveilles
 Marco Polo'nun seyahatlerinin raporu,
 yklş. 1410.
 Paris, Fransa Ulusal
 Kütüphanesi.

İşte süslü elyazmalarında resimlerini, Roman manastırlarının kapılarında ve sütunlarında heykellerini gördüğümüz daha sonraki eserlerde ve baskılarda da yer alan, hepsi son derece şekilsiz, efsanevî yaratıklar kalabalığı budur. Ortaçağ kültürü bu canavarlar "güzel" mi değil mi, sorgulamamıştır. Ortaçağ insanları Harika olarak adlandırılan, daha sonraki yüzyıllarda Egzotik olarak tanımlanacak bir üsluptan başka bir şey olmayan bu tarza hayrandı. Bir bakıma bu Harikaların cazibesine kapılan birçok gezgin yeni topraklar, ülkeler keşfetmek için yollara düştü, hatta bulamadıkları Harikaları kendileri yaratmaya kalktı. Örneğin *Marco Polo'nun Geziler Kitabı*'nda Marco Polo Avrupalıların daha önce hiç görmedikleri bir hayvan olan gergedanı tekboynuz'la bağdaştırmıştır (hem de tekboynuzun, beyaz ve zarif, gergedanına hantal, iri ve koyu renkli olduğu gerçeğine hiç aldırmadan.)

Tekboynuz

Marco Polo (XIII. yüzyıl)

Marco Polo'nun Geziler Kitabı CXLIII

Bu krallıktan ayrıldığınız zaman Basman krallığına gelirsiniz. Özel bir dilin konuşulduğu bağımsız bir ülke. Sakinleri hayvanlar gibi yaşarlar. Büyük Kağan'ın hükümdarlığını tanırlar fakat ona vergi vermezler çünkü Kağan'ın adamlarının ulaşamayacağı kadar uzak bir yerde yaşarlar. Fakat buna rağmen bütün ada sakinleri onun hükümdarlığını tanırlar ve arada sırada buralardan geçen gezginlerle Kağan'a güzel ve garip şeyler –özellikle belirli bir türde siyah atmaca– gönderirler. Çok sayıda vahşi filleri ve fillerden çok daha küçük tekboynuzlu atları vardır.

Derisi bizon derisine benzer; toynakları filinki gibidir. Alnının tam ortasında büyük siyah bir boynuz vardır. Bu boynuzu saldırmak için kullanmazlar, bunun için dillerini ve dizlerini kullanırlar. Dillerinin üzerinde uzun ve keskin dikenler vardır ve saldırmak istedikleri zaman kurbanlarını dizleriyle çiğnerler ve ezerler, sonra dilleriyle yaralarlar. Başları yabandomuzununkine benzer ve yere doğru eğik tutarlar; çamur içinde yüzmekten hoşlanırlar. Tarif edilemeyecek kadar çirkin hayvandır ve hiç bizim anlattığımız gibi değildir: ülkemizdeki yaygın bir inanca göre tekboynuzlu atlar bakireler tarafından tutsak edilmeye izin verirler. Fakat aslında hiç öyle değildir.

3. Evrensel sembolizmde çirkinlik



Dönemin mistik ve teolojik düşüncesi, bu canavarların varlığına haklı bir neden bulmak zorunluluğuyla karşı karşıya kaldığında, çıkışı iki yolda buldu. Bir yandan bu canavarları evrensel sembolizm adlı ulu geleneğin içine kattı. *In aenigmatate*'de, imalı ve sembolik biçimde doğaüstü şeyler gördüğümüzü ileri süren Aziz Paulus'un özdeyişinden yola çıkarak hayvan olsun, bitki ya da mineral olsun, bu dünyada bulunan her şeyin (bize erdem ve günahları öğrettiği için) ahlakî bir anlam'a, kendi biçimi ya da parçaları aracılığıyla doğaüstü gerçekleri betimlediği sürece de alegorik bir öneme sahip olduğu sonucuna ulaşırız. Daha önce sözünü

Evrensel sembolizm

Saint Victor'lu Hugues (XII. yüzyıl)

Sur les Saintes - Écritures

Ama harflerin, doğrudan harf olarak ya da istiare yoluyla simge olarak, iki anlamı olabileceği söylenir.

Tarih sayfalarında, aslan, bir hayvandır, istiare yoluyla anlamı İsa'dır. Şu halde "aslan" sözcüğü İsa'yı ifade eder. Burada, senden, aslanın neden İsa anlamına geldiğini açıklamamı istiyorum.

Belki bana, her zaman yapıldığı gibi, bu yakıştırmanın, kabul görmüş bir benzerlikten kaynaklandığını söyleyeceksin: aslan gözleri açık uyur ya da buna benzer bir şey ve aslan İsa'yı ifade eder, çünkü o da gözleri açık uyurdu. Böyle söyleyeceksen, hazırladığın bu açıklamadan vazgeç, aklında sıralanmış cümleleri unut!

Gerçekten, ya "aslan" sözcüğünün İsa'yı ifade ettiği düşüncesi yanlış ya da bunu izah için yaptığın benzetme: aslan İsa'dır, çünkü gözleri açık uyur! Yanlış, çünkü gözleri açık uyuyan o sözcük değil, o hayvan.

Böylece senin de anlayacağın gibi, aslan İsa'yı ifade ediyor denildiğinde, söz konusu olan, aslanın adı değil, hayvanın kendisidir.

Ve sen de harf bilmediğin halde, Yazılar'ı

anladığını söyleyerek övünme.

Harfi bilmemek, onun ne ifade ettiğini bilmemektir, onda gizli olan anlamı.

[...]

Bu durumda, sana henüz öğretilmemiş olsa da, harflerle ifade edilen şeyler ilahî aklın işaretleri değil midir?

Uçuruma yuvarlanmak istemiyorsan atlamaktan vazgeç! En uygun yürüyüşle yol alan, en doğru yolu bulur.

[...]

Bizim istediğimiz, bu ilk anlamlara takılmaması için okuru uyarmaktır. Aynı zamanda, Kutsal yazıların, harfin ilk anlamlarıyla bize sunduğu söylemleri kötü algılamayın, çünkü onlar, Kutsal Ruh'un, görünmeyen şeyleri göremeyenleri, beden algıları ve görünen şeylerin aracılığıyla göremediklerine ulaştırmak için kullandığı simgelerdir: onlar seçilmiş simgelerle sunulmuştur, ruh ve anlakla çözümlenmelidir.

Eğer doğrudan ruh ve anlaka seslenilmiş olsaydı, Kutsal Ruh, ruhun kutsallığa yönelişine yardımcı olacak simgeleri ilahî dile katmazdı. Çünkü, Havarî de aynı şeyi söylüyor: *Önce yaşayan beden görünür, sonra ruh.*

Ve, Tanrı, yaşaşan bedende tecelli etmeseydi, gözleri perdelenmiş bir ruh asla O'na yönelemez ve O'nu anlayamazdı.



ettiğimiz *Physiologus*'tan başlayarak, (*Liber de monstrorum diversi generibus* gibi) harika ve olağandışı olanı tutkuyla ele alan Hayvan Öyküleri'ne koşturularak sadece bilinen hayvanların tümünün değil, efsanevi canavarların her birinin mistik ve ahlakî öğrenimin parçası olduğu "erdemli" hayvanlar'ın ortaya çıktığı görülür.

Canavarlar böylece Tanrı'nın mucizevî tasarımına dahil edilmiş ve Lille'li Alain'in belirttiği gibi, kitapta olsun, resimde olsun yeryüzündeki bütün yaratıkların, hayata ve ölüme çevrilmiş bir ayna gibi, bugünkü durumumuz ile gelecekteki kaderimizi gösterdiklerine inanılmıştı. Peki ama eğer Tanrı bu yaratıklarını planına dahil etmişse, o zaman canavarlar nasıl "korkunç" olurdu, ve birer rahatsızlık ve uyumsuzluk kaynağı olarak yaratılışın ahengine nasıl sızabilirdi? Aziz Augustinus bu soruna *De Civitate Dei*'de bir paragrafla değinir: Canavarlar bile ilahî yaratıklardır; bir şekilde onlar da doğanın mucizevî düzeninin birer parçasıdır.

Gropina'da, San
Pietro Kilisesi
ambonu,
XII. yüzyıl

Ahlakî bir anlam

Anonim (XII. yüzyıl)

The Cambridge Bestiary

Vatanı Nil Nehri olan timsah, adını "sarımsı" sözcüğünden almıştır:

(krokodil=krokeus). Hem karada hem suda yaşayan dört ayaklı bir hayvandır.

Uzunluğu genelde yirmi kudedir, pençeleri ve sivri dişleri vardır, derisi o kadar kalındır ki, büyük bir güçle atılan taş bile bir sıyrık oluşturmaz. Gündüzleri toprak üzerinde gezer, gece suya girer. Dişi ve erkek, kıyıda, kuma gömülmüş yumurtaların üzerinde nöbetleşe yatarlar. Derisi sert pullu ve keskin dişli bazı cins balıklar, timsahı yumuşak karnından ısırarak öldürebilir. Timsah bütün hayvanlar arasında, ayakları üzerinde kımıldamadan durarak bedeninin üst kısmını hareket ettirebilen tek hayvandır. Timsahın dışkı yaşlı ve yüzü buruşmuş fahişeler tarafından kırışıkları düzeltici merhem olarak kullanılır; yüzlerini bu sözde merhemle sıvar ve böylece, ter bu maskeyi akıncaya kadar süren bir güzellik kazanmış olurlar. Timsah, aynı zamanda ikiyüzlülüğün, şehvet düşkünlüğünün ve cimrilik simgesidir ama kendini beğenmişliğin doruklarına ulaştığı, kösnüllük çamurundan çıkmadığı ve cimrilik hastalığının pençesinde olduğu halde yasalara saygılı dürüst biri gibi görünür insanlara. Toprağa yapışarak kımiltısız yatışı veya su yüzeyinin hemen altında saklanması, boğazına kadar günahkâr

bir hayat yaşadığı halde, tertemiz ve dürüst bir hayat yaşadığı izlenimini veren ikiyüzlüye benzer. Çirkin riyakârlığının bilincinde olan ikiyüzlü, alışkanlıkları onu gene de kötülüğe sürükleyecek olduğu halde! "mea culpa" diye bağırarak göğsünü yumruklar. Ve timsahın üstçenesini oynatabilme özelliği, ikiyüzlülerin, kalabalığın karşısında kutsal metinleri okuyabilme cüretini hatırlatır, çünkü kendilerinde o sözlerin ifade ettiği niteliklerin izi bile yoktur.

Erdemli hayvanlar

Anonim (II. yüzyıl)

Physiologus

"Boynuzum tekboynuzlunun gibi dimdik olacak" der *Mezmurlar*'da. Fizyolojist böylece tekboynuzlunun özelliklerini anlatıyor: oğlağı hatırlatan küçük bir hayvan, ama çok vahşi ve saldırgan, alnında tek bir boynuzu var. Olağanüstü gücünden dolayı avcılar ona yaklaşmıyor. O zaman nasıl avlanabilir? Önüne el değmemiş bir bakire getiriyorlar; hayvan bakirenin memesine doğru atılıyor, bakire onu emziriyor ve kralın sarayına götürüyor. Tekboynuzlu, Kurtarıcı'nın simgelerinden biridir, çünkü "Oğlu Davud'un sarayına bir boynuz getirdi" ve o bizim için kurtuluşun nefiri oldu. Ne melekler ne de öteki güçler O'na sözünü geçirebildi; gerçek ve el değmemiş Bakire Meryem'in rahmine yerleşti "ve Söz, ete kemiğe büründü, aramızda yaşamaya geldi."



Carlo Crivelli,
Meleklerin Efendisi
Mikâil
Ascoli Katedrali San
Domenico Poliptigi,
1476,
Londra, Ulusal Galeri



Mahşer: Yedi Başlı
Ejderha Cehennem'in
Dibine Gönderiliyor,
yklş. 1320.
Cambridge,
Trinity College.

Resimdeki tonlar ve gölge oyunları gibi, sadece zıtlıkları aracılığıyla da olsa, canavarların kozmik uyum denilen büyük senfoni konserinde genel anlamda Güzelliğe nasıl katkı sağladıklarını göstermek, Ortaçağ mistiklerinin, teologlarının ve filozoflarının göreviydi. Rabanus Maurus canavarların ilahî iradeden doğduklarını, bu yüzden doğaya karşı gelemeceklerini ileri sürmüştü. Kısacası, canavarlar doğaya değil, bizim alıştığımız doğaya karşıydı. Birçok *portenta* –mucize– (daha üstün bir şeyleri ifade etmek amacıyla doğan) altı parmaklı çocuklar gibi ilahî buyruğa sadakatsizlikten çok, malzeme eksikliği yüzünden oluşan küçük ve tesadüfî değişimlerin aracı olan *portentosa*'lardan –olgulardan– farklıdır.

4. Güzelliğin gereği olarak Çirkinlik



Halesli Alexander'a atfedilen *Summa*'da, evren, bir bütün olarak değerlendirilmesi gereken, gölgelerin ışığın daha da parlak gözükmesini sağladığı; kendi başına çirkin olarak tanımlanacak bir şeyin bile genel Düzen çerçevesinde güzel görüldüğü bir bütünlüktür. Güzel olan, tamamıyla bu düzendir, ama bu açıdan bakınca, düzenin dengesine katkıda bulunduğu için, korkunçluk bile günahlarından arınmış gözükür. Auvergne'li Guillaume çeşitliliğin evrenin Güzelliğini artırdığını, canavarlar da dahil olmak üzere, çirkinlikleriyle gözümüze batan şeylerin dahi bu evrensel düzen için gerekli olduğunu söylemiştir. Sanatçıların canavar betimleme eğilimlerinden yakınan en radikal muhafazakârlar bile böylesi betimlemelerin çekiciliği karşısında direnememişlerdir. Kiliselerin aşırı süslenmesine karşı çıkan ve kiliselerdeki canavar resimlerinin çokluğuyla mücadele eden Aziz Bernard'ın ünlü metni bunun bir kanıtıdır. Aziz Bernard'ın sözleri, lanetlemek isterken, kötülüğü tarif etmede kullandığı ifadelerle hayranlık uyandırmıştır. İşte sevmekle birlikte korkulan, uzak tutulmalarına rağmen önlerinde kapılar açılan canavarların, Dante'nin cehennem tasvirlerinden Bosch'un tablolarına, edebiyatta ve resimde giderek önemli bir yer almaya başlamalarının nedeni budur. Korkunçluğun çekiciliğinin, Şeytan'ın Güzelliğinin hiçbir ikiyüzlülük gösterilmeden kabullenilmesi için birkaç yüzyıl daha sabretmek, romantizmi ve dekadans dönemini beklemek gerekecektir.

Beato de Liébana'nın,
Şeytan'ı Uçuruma
Zincirleyen Melek,
Miniature del Beato
Fernando I y Sancha.
Kod. B.N., Madrid,
VIII. yüzyıl





Hieronymus Bosch
Zevk Bahçesi triptiği
Cennet,
yklş. 1506,
Madrid Prado Müzesi

karşı sayfa
Hieronymus Bosch
Zevk Bahçesi triptiği
Cehennem,
yklş. 1506,
Madrid Prado Müzesi



5. Doğal acayıplık olarak Çirkinlik



Ortaçağ'dan modern çağa geçişte, canavarlara karşı tutum değişti. XVI. ve XVII. yüzyıllarda, Ambroise Paré gibi hekimler, Ulisse Aldrovandi ve John Johnston gibi doğabilimciler, Athanasius Kircher ve Caspar Schott gibi koleksiyoncular kendilerini bazı geleneksel inançlardan kurtaramayıp, çalışmalarındaki yürek yaralayıcı kusurların yanı sıra, deniz kızları ve ejderhaları gerçek birer canavar olarak gösterdiler. Bütün bunlara rağmen, canavarlar sembolik güçlerini yitirip, doğal acayıplıklar olarak görülmeye başlandı.

Sorun artık bu canavarların güzel yada çirkin görünmeleri değil, biçimlerini, bazen de anatomilerini incelemektir. Hâlâ çekiciliklerini korurken kriter "bilimsel" bir nitelik kazanmış, ilgi mistik alandan doğabilime kaymıştı. Yeni harikaların oluşturduğu koleksiyonları dolduran ve bugün bize fantezi eseri olarak görünen canavarlar hâlâ yeterince araştırılmamış doğal bir dünyanın gizemlerinin görünen hali olarak o dönem insanlarını büyüliyordu.

Ulisse Aldrovandi,
*Monstrorum
Historia'dan
Animal africanum
deforme*
1642,
Bologna.



Athanasius Kircher,
*Ejderha
Mundus
Subterraneus'tan*
1665,
Amsterdam.





Paolo Ucello,
*Aziz Georgios ile
Ejderha*,
1456,
Londra,
Ulusal Galeri

Jacopo Ligozzi,
*Boynuzlu Engerek ve
İbni Sina Engereği*,
1590,
Floransa, Gabinetto
dei Disegni e delle
Stampe



Pastoralden *donna angelicata*'ya

1. Kutsal ve profan aşk



Güzellikle ilgilenen Ortaçağ filozoflarının, teologlarının ve mistiklerinin hepsi dinadamıydı ve Ortaçağ ahlakı onları tinsel hazlara kuşkuyla bakmaya ittiğinden, kadın güzelliğiyle ilgilenmeleri için pek az nedenleri vardı. Buna rağmen, Kitabı Mukaddes'teki metinleri kabul etmeme cüretini göze alamadıklarından, *Neşideler Neşidesi* gibi –kelime anlamıyla yorumlanırsa– Sevdiği Kadının gözle görülür çekiciliğini yücelten Eş'in türküsündeki alegorik anlamı yorumlamak zorunda kaldılar. Böylece doktrin metinlerinde, tümüyle susturulmamış bir duyarlılığı ortaya koyan ve kadın Güzelliğine atıfta bulunan göndermeler yer aldı. Bu göndermelerden bir örnek görmek için, Hugo Folietinus'un (aslında *Neşideler Neşidesi* hakkındaki bir vaazda) bir kadının göğüslerinin nasıl olması gerektiğini söylediği bölüme bakmak yeterli: "Güzel olanlar biraz fırlak, ama ölçülü dolgunlukta görünenlerdir (...) sınırlanmış, ama bastırılmamış, zıplamalarını önlemek için, nazikçe

Bir Şapka ile Oyun,
Paris'te yapılmış, altın
ve gümüş iplikte
iglenmiş keten bir
kesenin ayrıntısı,
yılı. 1340,
Hamburg, Güzel
Sanatlar ve El
Sanatları Müzesi

karşı sayfa
Hans Memling,
Hazreti Davud ve
Batıba,
yılı. 1485-1490,
Stuttgart, Eyalet
Galerisi





Kitabı Mukaddes

Neşideler Neşidesi 4

Bap 4

Ah, ne güzelsin, sevgilim,

Ah, sen ne güzelsin.

Peçen arkasından gözlerin güvercinler.

Gilead Dağı'nın yamaçlarında yatan

Keçi sürüsü gibidir saçın.

Kırkılmış, yıkanmaktan çıkmış,

Koyun sürüsü gibidir dişlerin;

O koyunların hep ikizleri var,

Ve aralarında yavrusuz olan yok.

Dudakların kızıl kaytan gibi,

Ağzın da ne güzel.

Peçen arkasından yanakların,

Sanki nar parçası.

Boynun Davud'un kulesine benziyor,

O kule ki, silah evi olarak yapılmıştır,

Üzerine bin büyük kalkan,

Hep yiğit kalkanları asılmıştır.

İki memen, sanki bir çift geyik yavrusu,

Zambaklar arasında otlayan,

İkiz ceylan yavrusu.

"Gün serinlenince ve gölgeler uzanınca,

Mür Dağı'na,

Ve günnük tepesine gideceğim.

Hep güzelsin, sevgilim;

Ve sende hiç kusur yoktur.

Benimle Libnan'dan, ey yavuklum!

Benimle gel Libnan'dan;

Amana Tepesi'nden,

Senir ve Hermon tepelerinden,

Aslanların inlerinden,

Kapanların dağlarından bak.

Kaptın gönlümü, kız kardeşim, yavuklum!

Gözlerinin bir bakışı ile,

Gerdanının tek zinciri ile gönlümü kaptın.

Okşamaların ne güzel, kız kardeşim,

yavuklum!

Şaraptan ne kadar hoştur okşamaların,

İtrinin güzel kokusu da her çeşit

baharattan!

Ey yavuklum, bal damlatır dudakların;

Balla süt senin dilinin altındadır;

Esvabının kokusu da, sanki Libnan kokusu.

Kız kardeşim, yavuklum, kapalı bir

bahçedir;

Kapalı bir kaynaktır, mühürlenmiş pınardır.

Senin fidanların bir nar cennetidir, güzel

meyvelerle;

Kına ve nardin fidanları ile,

Nardin ve safranla,

Kokulu kamış ve tarçınla, her çeşit günnük

ağacı ile;

Mür ve öd ağaçları ile, baş baharatın her

çeşidi ile.

Sen bahçelerin pınarısın,

Diri suların kuyusu,

Ve Libnan'dan akan seller.

Bap 6

Sevgilim, sen Tirtsa gibi güzelsin,

Yeruşalim gibi sevimlisin,

Sancak açmış ordu gibi korkunçsun.

Gözlerini benden çevir,

Beni onlar yendiler.

Gilead Dağı'nın yamaçlarında yatan,

Keçi sürüsü gibidir saçın,

Yıkanmaktan çıkmış,

Koyun sürüsü gibidir dişlerin.

O koyunların hep ikizleri var,

Ve aralarında yavrusuz olan yoktur.

Peçen arkasından yanakların,

Sanki nar parçası.

Orada altmış kraliçe ile seksen cariye var,

Ere varmamış kızlar da sayısız.

Birdir benim eşsiz güvercinim;

Biricik yavrusudur anasının;

Onu doğuran kadının güzidesi.

Kızlar onu gördüler ve ona ne mutludur,

dediler;

Kraliçelerle cariyeler de görüp onu

övdüler:

Bakışı seher gibi,

Ay gibi güzel,

Güneş gibi temiz,

Sancak açmış ordu gibi korkunç, bu kadın

kimdir?

Bap 7

Çarıklar içinde ayakların ne güzel, ey emir kızı!

Toplu kalçaların sanki mücevherler,

Üstat ellerinin işi.

Göbeğin yuvarlak bir tas,

Onda karışık şarap eksik değil;

Karnın buğday yığını,

Zambaklarla kuşanmış.

İki memen sanki bir çift geyik yavrusu,

İkiz ceylan yavrusu.

Fildişi Kulesi gibidir boynun senin;

Bat-rabbim kapısı yanındaki

Heşbon havuzlarıdır gözlerin;

Şam'a doğru bakan

Libnan Kulesi gibidir burnun senin.

Başın, senin üzerinde Karmel gibi,

Başının saçı da sanki erguvanî;

Kral senin kâküllerine esir oldu.

Zevkler içinde, ey sevgilim,

Sen ne güzelsin ve ne şirinsin.

Bu senin boyun hurma ağacına,

Memelerin de salkımlara benziyor.

Hurma ağacına çıkayım,

Dallarını tutayım, dedim;

Memelerin üzüm salkımları gibi olsun,

Soluğunun kokusu da elma gibi,

Ve ağzın en iyi şarap gibi,

O şarap ki, uyumakta olanların

dudaklarından kayıp,

Sevgilim için dümdüz akar.

Madonna ve Çocuk
İsa,
XIV. yüzyıl,
Paris, Cluny Müzesi



Minyatür,
Große Heidelberger
Liederhandschrift
(Codex Manesse)
XIV. yüzyıl,
Heidelberg, Üniversite
Kütüphanesi

bağlanmış." Bu Güzellik ile şövalye aşklarında betimlenen kadın görünüşünü, hatta Çocuk İsa'yı kucağında tutan, o dönem hanımlarının giyim kurallarında belirtildiği gibi, sımsıkı korsajıyla göğüslerini belli belirsiz destekleyen Kutsal Bakire'nin sayısız heykelini bağdaştırmak fazla uzun sürmez. Doktrin ortamının dışında, öğrenci şarkılarında (*Carmina Burana*'lar gibi) ve bir öğrencinin ya da bir şövalyenin karşılaşma şansına eriştiği güzel kadın çobanların aklını çelip çekiciliklerinden yararlanmalarını anlatan ve "pastoral" olarak tanımlanan şiirsel kompozisyonlarda kadın güzelliğine değin çok hoş tasvirlerle karşılaşırız. Ne var ki, sözünü ettiğimiz dönem Ortaçağ'dır, halk arasında yumuşak başlılık öne çıkarılırken, halkın önünde acımasızlığın sergilendiği aşırı katı ahlakî eserlerin yanı sıra, Boccaccio'nun öyküleriyle sınırlı kalmayan samimî şehvet sahneleri sunan bir Ortaçağ.

Ortaçağ şehveti

Anonim (XII.-XIII. yüzyıl)

Carmina Burana

Hiçbir soğuk aşkı donduramaz. En mahrem sıcaklığın kaynağıdır o ve canlandırabilir uykuyla gelen kışın hissizleştirdiklerini. Büyük acılar içindeyim ve kazandığım savaşın yarasıyla gelen ölümün elindeyim. Ah, ne olurdu yüreğimi oklarıyla pare pare yapan o kadın beni iyileştirirse bir öpücükle.

Neşeli ve sevimli gülümsemesi bütün bakışları üzerine çeker. Dudakları yumuşak, hassas ve masum; beni bal dudaklarıyla öptüğünde, yavaşça kendimden geçerim, o anlarda sanki Tanrı olurum!

Çehresi huzurlu ve kar gibi beyazdır, gözlerindeki parlak ışık, saçlarındaki altın ışıklar, zambaklardan beyaz ellerini düşündükçe derinden iç çekerim.

[...]

Küçükhanımı görebiliyorum, onunla konuşabiliyorum, onu sevebiliyorum ve nihayet öpebiliyorum; ama aşkın en son ve en tatlı hedefi hep eksik kalıyor.

Eğer onu elde edemezsem, bana uzaktan bile olsa layık gördüğü bu güzellikler, tutuşan bu arzuma yeni yeni alevler eklemekle kalacak.

Hedefime yaklaşıyorum ama bekâretine açılan kapıları tatlı gözyaşlarıyla sıkı sıkı kapatırken daha çok istiyorum onu. Ağlıyor, ben de içiyorum o tatlı

gözyaşlarını; ve daha da mest oluyorum, tutkudan daha çok yanıyorum.

Gözyaşlarıyla ıslanan öpücüklerin tadı bir başka oluyor ve zihnimi daha mahrem dokunuşlara sürüklüyor.

Tutkuyla heyecanlanıyor, arzunun ateşiyle yanıyorum. Coronide bu arada, çektiği acılar yüzünden hıçkırığa hıçkırığa ağlıyor ve özür dilemem bile onu yatıştırmıyor.

Rica üstüne rica ekliyorum; öpücüklerle öpücük ekliyorum; o ise gözyaşlarına gözyaşları ekliyor, benimle tartışıyor ve ayıplıyor beni, bazen bana düşman gözlerle bakıyor ve bazen neredeyse dizlerimin üzerine çöküp ona yalvardığımda ve onu okşadığımda isteklerimi duymazdan geliyor.

Ben daha sert davranmaya başlıyorum ve zor kullanıyorum.

Tırnaklarını tenime geçiriyor, saçımı çekiyor ve bütün kudretiyle beni hezimete uğrattıyor; bana kapılarını açmamak için eğiliyor ve bacaklarını sıkı sıkı kapatıyor. Başarılı olmak için daha çok savaşmam gerekiyor.

Onu kendime çekiyorum, kollarını hareket edemez hale getiriyorum, bileklerini yakalıyorum ve tutkuyla öpüyorum onu; ve nihayet Venüs'ün kapısı bana aralanıyor.

İkimizi de mutlu etti. Sevgilim artık sakinleşti, beni uzak tutmaya çalışmıyor, onun yerine dudağıma baldan tatlı öpücükler konduruyor.



Güzel Masetto

Giovanni Boccaccio (1313-1375)

Decameron

Son olarak, hiçbir şeyden haberi olmayan başrahibe, çok sıcak bir günde tek başına bahçede dolaşırken Masetto'yu gördü. Gece durmadan binicilik yaptığı için, yorgun düşmüş, bir badem ağacının gölgesine uzanmış dinleniyordu. Rüzgâr, üstündekileri sıyırdığı için her tarafı ortadaydı. Gördüğü şey, yapayalnız olmasının da etkisiyle, başrahibede, rahibelerin duydukları isteği uyandırdı. Masetto'yu kaldırıp odasına götürdü, günlerce salmadı. Bu arada, bahçıvanın bahçe sulamaya gelmemesi rahibelerin söylenmelerine yol açtı. Başrahibe ise, başkaları yaptığında kınadığı zevk almak işlemini, denedi de denedi. Sonunda Masetto'nun kendi odasına dönmesine izin verdi. Ama sık sık yanına çağırıyor, üstelik elinden gelenden fazlasını istiyordu ondan.

Bunca kadına yetişemez olan Masetto, dilsiz görünmeyi sürdürürse, işin sonunun kötüye varacağını anlamıştı. Bir gece başrahibenin odasında, birden konuşmaya başladı:

"Bir horozun on tavuğa yettiğini, ama on erkeğin bir kadını doyurmaya yetmediğini, ya da zar zor doyurabildiğini demişlerdi bana. Benim dokuz kadının gönlünü etmem gerekiyor. Dünyada, sürdüremem bu işi. Gösterdiğim çaba tüketti beni. Ya izin verin gideyim buradan ya da bu işe bir çare bulun."

Dilsiz sandığı Masetto'nun konuştuğunu gören kadın şaşırılmıştı. Sordu:

"Ne biçim şey bu? Dilsiz değil misin sen?"

"Madonna, anadan doğma dilsiz değilim.

Bir hastalıktan sonra dilim tutulmuştu.

Tanrı'ya şükürler olsun, bu gece çözüldü" dedi Masetto.

Kadın bu sözlere inandı ve "dokuz kadının gönlünü etmenin" ne demek olduğunu sordu. Masetto her şeyi anlattı. Bunun üzerine başrahibe hiçbir rahibenin kendisinden geri kalmamış olduğunu anladı. Masetto'nun gitmesine karşı çıktı, rahibelerle birlikte manastırın saygınlığına gölge düşürmeyecek bir çözüm aramaya karar verdi. O günlerde manastırın kâhyası ölmüştü. Rahibeler bir araya geldiler. Önce herkes yaptıklarını anlattı. Sonra Masetto'yu çok sevindiren bir kararı açıklayarak onu kâhyalığa getirdiler. Yöre halkına da, manastırın koruyucusu ermişin de katkısıyla dualarının kabul edilerek, uzun süredir dili tutulmuş olan

Masetto'nun dilinin çözüldüğünü duyurdular; halk da inandı buna. Masetto, yorulmadan çalışabilmek olanağına kavuşmuş oldu böylece. Bu arada rahibeler bir sürü çocuk doğurdular. Ama, her şeyi öyle gizli tuttular ki, kimsenin haberi olmadı hiçbir şeyden. Ancak başrahibe öldükten sonra olup bitenin kokusu çıktı. Masetto ise yaşlanmıştı artık. Tek isteği parasını pulunu alıp memleketine dönmekti. Kirli çamaşırlar ortaya dökülünce, rahibeler Masetto'nun gitmesine ses çıkarmadılar. Yaşlanan, çocuk babası olan, ama çocuklarını yedirip içirmek, giydirip kuşandırmak için on para harcamayan Masetto, böylece omzunda baltayla ayrıldığı memleketine cepleri para dolu olarak döndü. Başına konan talih kuşunu ise, İsa'nın kendisini boynuzlayanlara sağladığı desteğe bağladı hep.

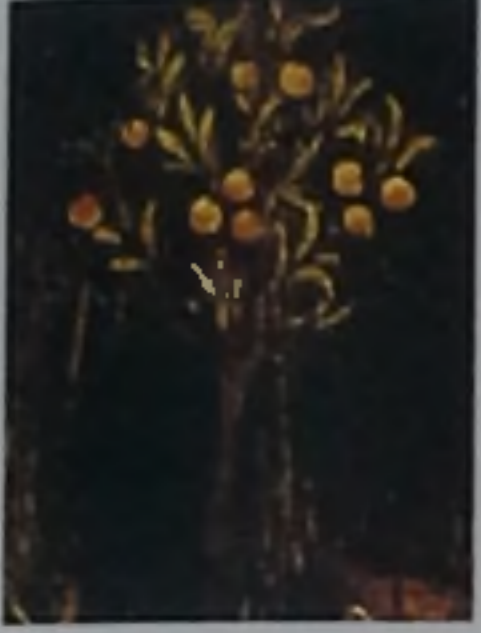
Soylu ve güzel kadın

Giovanni Boccaccio, (1313-1375)

Rimes

Doğulu ve müjdeli, inci saflığında
Canlı ve parlak yakutlar gibi
Meleklerle özgü bir gülümsemeye
Kapkara iki kaşın altında parıldar.
Aynı anda hem Venüs'tür, hem Jüpiter,
Ve sanki teni beyaz bir zambaktır
Lal renkli güllerle birlikte
Asla kaybetmeden asalet sanatını
Bir hale gibi çevreler, altın renkli,
kıvırcık saçları
Aşktan büyülenmiş neşeli alnını;
Ve diğer kısımları vücudunun
Ki hepsi eşit oranlarıyla
Benzer meleklerle.

2. Soylu hanımlar ve trubadurlar



Provence bölgesi trubadurlarının şiirleri ilk defa XI. yüzyılda ortaya çıktı, bunları şövalyelerin aşk maceralarının anlatıldığı Breton edebiyatı ve İtalyan *stilnovo* şiir ekolü izledi. Bütün bu metinlerde karşımıza çıkan kadın görüntüsü, el değmemiş ve arındırılmış, arzulanan ve erişilmez, çoğu kez erişilmez olduğu için de arzulanan bir aşk objesidir. Özellikle trubadurların dizelerinin ilk yorumunda, bu bakış aslında feodal bir sadakattir: o dönemde kendini Haçlı Seferleri macerasına kaptıran senyör şatoda değildir ve trubadurun (daima bir şövalye), hayranlıkla birlikte saygı dolu itaati, ozanın hizmetkârı ve kulu olmak istediği, dizeleriyle platonik anlamda ilgisini çektiği soylu hanıma kayar. Böylelikle hanım senyöre ayrılmış rolü üstlenir, ama senyöre duyulan bağlılık, soylu hanıma dokunulmamasını gerektirir. Bir başka yoruma göre de trubadurlar ilhamlarını Katharosçu

Arzulanan ve erişilmez
Jaufre Rudel (XII. yüzyıl)
"Şarkı söylemeyi bilmez o,
Ses çıkmaz ağzından..."

Ne bir dize bulur ne tek söz söyler,
Uyak nasıl yapılır, hiç anlamaz
İçindeki duyguyu kavrayamayan o kişi
Ama benim şarkım böyle başlıyor,
Daha değerlenir siz dinledikçe.

Kimse hayret etmesin bana
Seversem beni hiç görmeyecek olanı,
Gönlümde olmasın bir aşk sevinci
Görmediğim kızın aşkından başka,
Hiçbir sevinç beni sevindirmesin,
Bilmeyeyim ondan gelecek iyiliği.

Bir sevinç seli kaplıyor içimi
Ve bedenimi iğne ipliğe döndürecek,
Aşk acısı hiç böylesine sert
inmemişti yüreğime
Ve hiçbir vuruş sürüp gitmemişti bunca;
Böylesi ne görülmüş ne duyulmuştur.

Hiç bu denli güzel uyku çekmedim,
Aklım hemen oradaydı hep,
Gönlüm nice bir üzüntüden
Olamadı hemen burada
Ve sabahleyin uyandım mı ben
Uçup gitti bu tatlı bilgi.

Bilirim ki ne ben sevindim onunla
Ne de o benim yüzümden sevindi,
Ne beni dost olarak bildi
Ne de umut verdiği oldu;
Ne doğru söyledi ne yalan bana,
Bilmem günün birinde yapar mı bunu.

Güzeldir bu şiir, değerden düşmez,
Yerli yerindedir ondaki her şey;
Onu benden öğrenecek olansa
Sakınsın bozup da berbat etmekten;
Onu elde edecekler Quercy'de
Sir Bertrand ile Toulouse kontu.

Güzeldir bu şiir, onlar orada
Bir şarkıya dönüştürürler elbet.



*Alti Efsanevi Aşığın
Venüs'e Tapınması,
San Martino Üstadı'na
mal edilen Floransa
tabağı,
yklş. 1360,
Paris,
Louvre Müzesi*



Minyatür
Große Heidelberger
Liederhandschrift
(Codex Manesse)
XIV. yüzyıl.
Heidelberg, Üniversite
Kütüphanesi

sapkınlıktan alır, onların teni küçümsemesinden etkilenir; başka bir düşünce akımı ise bu ozanların Arap mistik şiirinin etkisinde kaldığını ileri sürer, bir diğeri de saray aşkını terennüm eden dizeleri, daha önce acımasızlığı ve şiddetiyle tanınan şövalye ve feodal senyör sınıfının yumuşama sürecinin belirtisi olarak görür.

Kadının hem arzulandığı, hem de anneliği temsil ettiği için reddedildiği ya da bir şövalyenin kendi görüntüsünü yansıttığını düşündüğü soylu bir hanıma karşı narsisist bir sevgi beslediği saray aşklarının iç çelişkileri konusunda, XX. yüzyılda bir sürü psikanalitik çalışma yapılmıştır.

Ozanın hizmetkârı ve kulu
Bernart von Ventadorn (XII. yüzyıl)
"Şarkı söylememe şaşacak ne var..."

Başka şarkıcıdan çok daha iyi
Şarkı söylüyorsam şaşırmanın hiç
Gönlüm beni aşka doğru çektiğçe
Baş eğerim onun buyruklarına [...]

Ölüdür duymamış olan gönlünde
Aşkın o güzelim tadını bir kez
Ve aşksız yaşamak demek, çevreye
Sıkıntı vermektan başka nedir ki.

Hep iyinietle, yalansız nesiz
Severim en iyiyle en güzeli
Gönlümde ah, gözlerimde yaş
Severim ben onu ne kadar acı
Verirse o kadar eğer aşk beni

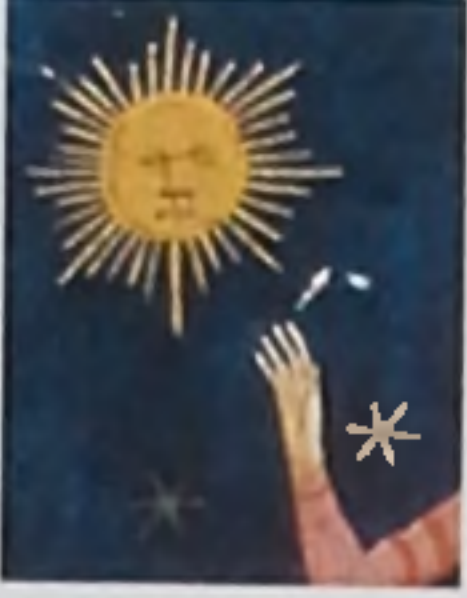
Çıkarırsa kapattığı zindandan
Acımadır açacak tek anahtar
Ama bunu görmüyorum ben onda [...]

Bütün altınını ve gümüşünü
Verirdim dünyanın elimde olsa
Sevdiceğim bilsin diye sadece
Onu nasıl sevdiğimi yürekten.

Onu gördüğümde apaçık vurur
Gözlerime yüzüm ve rengim hemen
Öyle titriyorum korkudan çünkü
Titreyen bir yaprak gibi rüzgârda [...]

Sevdiceğim bir şey istemem sizden
Beni köleniz bilin yeter bana
Bir bey gibi hizmet ederim size
Karşılığında ne olursa olsun
Soylu uysal incelikli ve şen can [...]

3. Soylu hanımlar ve şövalyeler



Ancak burada, daha önce geniş çapta irdelenmiş tarihî bir tartışmaya girmeye gerek yok. Bizi asıl ilgilendiren, kadın Güzelliği ile arzunun yasakla bir kat daha arttığı saray aşkı kavramının gelişme sürecidir: soylu kadın şövalyenin ruhunda, şövalyenin severek kabullendiği sürekli bir ıstırap hali yaratır. Bu ıstırap şövalyeyi, kadın ne kadar erişilmez görünürse, yarattığı arzunun daha da kabarttığı, Güzelliğinin biçim değiştirdiği, sürekli olarak ertelenmiş sahip olma fantezileri kurmaya iter. Saray aşkının bu "yorumu" trubadur'un feragatin eşiğinde sanıldığı kadar sık duraklamadığı ve Isolde'a olan aşkının şiddetine dayanamayarak Kral Mark'a ihanet eden Tristan örneğinde de görüldüğü gibi, gezgin şövalyenin her zaman zinadan kurtulamadığı gerçeğini göz önünde bulundurmaz. Yine de bütün bunlara rağmen, bu tutku öyküleri, aşkın büyüleyiciliğinin de ötesinde,



Trubadur

Anonim (XIII. yüzyıl)

Raimbaut de Vaqueiras'ı duymuşsunuzdur ve yüksek mevkilere nasıl geldiğini ve bunu kime borçlu olduğunu. Monferrato Markisi'nin onu nasıl şövalye ilan ettiğini, Marki'nin ve Saluzzolu Lady Alazais'in kardeşi Lady Beatrice'e nasıl âşık olduğunu anlatacağım şimdi size.

Lady'yi çok sevdi, onunla olmayı çok istedi, ne onun ne de başkalarının bunu farketmemesi için büyük çaba sarfetti; değerini ve unvanını yüceltti ve ona uzak ya da yakın olan kadın erkek pek çok arkadaş buldu. Lady de onun onuruna bir davet verdi bu da onu gururlandırdı. Aşk ve tutkuyla kavruluyordu ama Lady'ye hislerini açıklayamadı ve ona nasıl âşık olduğunu gösteremedi.

Derken bir gün, aşk eziyetiyle kıvranan bir adam olarak Lady'nin karşısında durdu, çok asil ve kıymetli bir genç kadına tutkuyla âşık olduğunu anlattı ona ve genç kadınla birlikte olmak istediğini belirtti ama onun yüceliğın, anlayışın, asaletin en büyüğüne sahip olduğundan korkarak ne ona karşı duyduğu sevgiyi göstermeye ne aşkını ilan etmeye cüret edemedi. Tanrı adına ona yalvararak kendisine yardım etmesini, akıl vermesini

istedi; ona yüreğini açmalı, ona olan aşkını açıklamalı kendisiyle beraber olmasını istemeli miydi yoksa bu korku ve aşkla, kendi sessizliğinde ölmeyi mi tercih etmeliydi?

Soylu Lady Beatrice Raimbaut'nun sözlerini işitince, kendisinin aşka ne denli tutkuyla bağlı olduğunu da bilerek ve nicedir kendisi için aşk ve tutkuyla yandığını bilerek, sevgi ve iyilikle ona dedi ki "Raimbaut, eğer bir dostumuz soylu bir kadına âşık olmuşsa aşkını ilan etmek için onun saygısından ve korkusundan yararlınsın; kendisine tavsiyem, ölmeden önce aşkını açıklaması ve bu soylu kadının sadık bir hizmetkârı ve dostu olacağını ona söylemesi, kendisini ve aşkını kabul etmesini istemesidir. Sizi temin ederim ki akıllı ve görgülü bir kadın bunu kötüye yormayacak ve kendini aşağılanmış hissetmeyecek, aksine onu daha çok sevecek ve ona daha büyük bir tutkuyla sarılacaktır.

Benim size tavsiyem, yüreğinizi âşık olduğunuz kadına açmanız ve onu ne kadar istediğiniz açıkça göstermenizdir, sizi sadık bir hizmetkârı ve erkeği olarak kabul etmesi için yalvarın ona. Siz de bu vasıflara sahip onurlu bir erkek olduğunuz için bütün kadınlar sizi sadık hizmetkârları

Yüreğın adanışı ve sevgilisine gümüş sunan bir âşık,
Roman d'Alexandre'dan, Brugge'de, Jean de Grise'in gözetiminde gerçekleştirilmiş, 1344, Oxford, Bodleian Kütüphanesi



mutsuzluk ve pişmanlık kavramlarını da içerir. Bunun sonucunda, daha sonraki yüzyıllarda saray aşklarının yorumlarında, ahlakî zaaf (ve erotik başarı) anları, kadının âşığı üzerinde kurduğu hâkimiyetin altında hissedilen mazoşist görüntüler eşliğinde, tutkunun aşağılandıkça daha da arttığı, bitmek bilmez umut kırıklığı ve arzu döngülerine kıyasla ikinci planda kalır.

olarak yanlarında görmekten mutluluk duyacaklardır. Aynı şekilde Saluzzo Kontesi Lady Alazais'in Pierre Vidal'i kabul ettiğini gördüm, Burlatz Kontesi ile Arnaut de Maroill, Lady Maria ve Gaucelm Faidit, Marsilya Lady'si ve Marsilyalı Folquet gibi. Ve size de aynısını tavsiye ediyorum, size verdiğim yetki ve sözlerimin verdiği güçle bunu yapınız.

Mutsuzluk ve pişmanlık

Guido Covalcanti (1250-1300)

"Asla düşünmemiştim yüreğimin böyle derin acılar çekebileceğini..."

Asla düşünmemiştim yüreğimin böyle derin acılar çekebileceğini, ruhumun şikâyet edebileceğini bir başkasının bakışlarından, gözlerinden. Ne huzur buldum ne dinlenebildim, Kadınıma ve Aşka rastladığımdan beri "Gidemezsin onun peşinden Çünkü çok büyük onun gücü" dedi yüreğim.

Beni terk eden melekelerim üzüntü veriyor Soylu kadına karşı mücadeleden Yalnız bıraktığım yüreğim: Onun gözlerinde gördüğüm Aşk kadar ulu bir güç Uzaklaştırıyor düşüncelerimi benden.

Anlatılamaz aşk bu soylu kadına, Geliyor çünkü ıslı ıslı güzellikler arasından Ruhum ki ona direnç gösteremiyor, Akıl gözüm onu göremiyor, O denli asil ki, düşündüğümde onu Yüreğimin, ruhumun hissediyorum titremesini, Çünkü koruyamaz kendini

Gösterdiği sebata rağmen İhtişamı gözlerinden belli, Onlar ki görüyor beni, "Bu zavallı varlığa bakma sakın, benziyor bir ölüye Aman mı diliyor, yoksa?" diyor ona. Ama kadını değil farkında.

Düşünceler geldiğinde aklıma Asil yüreklere haykırmak için aşkı, Hissediyorum yetersiz kendimi Direnmek için yok cesaretim bu fikre. Aşk, sen ki gördün onun güzelliklerini, Yüreğim gibi ürkütüyorsun beni İşittiğimde bana yaklaştığını. "Aldım bütün cesaretini Çünkü hafif bir gülümsemesi onu cezbedti Sivri bir ok, Deldi yüreğini ve parçaladı benimkini. Tutulduğunda ona, biliyorsun söylediğimi Onu gördükten sonra Mutlaka gerekiyor ölmeniz" diyor bana Aşk çekerek içini.

Ey şanson, hani şu Aşk kitaplarındaki Gördüğümde kadını taklit ediyorum seni: Ediyorum kabul sana olan meylimi Ve git ona, seni dinleyene kadar ta ki; Yalvarıyorum sana ona götür diye beni Yüreğimden kopuyor düşünceler, Aşkın gücü artık bana fazla Harap olmuş, uzaklaşmış olmasa da; Gidiyorlar yalnız, yoldaşsız, Ve yürekleri korku dolu. Götür onları güvenli bir yoldan Ve sonra söyle ona: "Bu ölümden korkan bir adamın tasviri."

4. Ozanlar ve umutsuz aşklar



Umutsuz aşk kavramının Ortaçağ'ın bir ürününden çok, Ortaçağ'ın romantik yorumunun bir sonucu olduğunu ve sonsuza dek tatmin edilmeyecek bir tutkunun ve tatlı bir mutsuzluğun kaynağı olarak anlaşılması gereken aşkın, bu dönemde doğduğunu, şiirden romana, lirik operaya kadar çağdaş sanata böylelikle yayıldığını söyleyebiliriz. Şimdi Jaufré Rudel'in öyküsüne bir göz atalım. XII. yüzyılda Blaye senyörü olan Rudel, İkinci Haçlı Seferi'ne katılır.

Aşkınin objesi olduğu tahmin edilen soylu kadını, Suriye Kontesi Odierna'yı ya da onun kızı Melisena'yı Haçlı Seferi'nde mi tanıdı, kestirmek güç. Gerçek cevap ne olursa olsun, hiç karşılaşmadığı bu "uzaktaki prenses"e duyduğu aşkla mecnun olmuş Rudel'in sevdiği kadını bulma çabaları efsaneleşerek kısa zamanda ağızdan ağıza yayılır. Rudel, artık denetimden çıkmış aşkınin kaynağına ulaşacağı yolculuğu sırasında hastalanır.

Acı çeken âşığının varlığından ancak o ölüm döşegindeyken haberdar

*Küçük ölüm.
Jaufré Rudel'in
Trablus Kontesinin
kollarında ölüşü,
Kuzey İtalya
şansonundan
XIII. yüzyıl,
Paris, Fransız Ulusal
Kütüphanesi*



Jaufré Rudel
Anonim (XII. yüzyıl)
Jaufré Rudel

Blaye prensi Jaufré Rudel çok soylu bir kişi oldu ve Trablus Kontesi'ne gönül verdi; onunla ilgili olarak Antakya'dan gelen hacılardan duyduğu büyük mal varlığını bilmeden. Onun üzerine birçok şarkı düzdü, güzel ezgiler ve zavallı sözcüklerle. Ve onu görmek isteğiyle Haçlı Seferleri'ne katıldı ve denize açıldı. Ve gemide hastalandı ve Trablus'taki bir manastıra götürüldü bir ölü gibi. Ve bu durum kontese bildirildi ve o onun başucuna geldi ve onu kolları arasına aldı; o da onun kontes olduğunu anladı ve çabucak kendine geldi ve Tanrı'ya şükretti, onu görmek için yeterince hayatta tuttuğundan ve böylece onun kolları arasında can verdi. Ve o onu Tapınak Şövalyeleri evinde büyük bir saygıyla gömdürdü ve aynı gün onun ölümünden duyduğu acı yüzünden manastıra kapandı.

Uzaktaki prenses
Jaufre Rudel (XII. yüzyıl)
Şanson

Günler uzayınca mayıs ayında
Ne hoştur uzak kuş sesleri,
Ve oradan ayrıldığı zaman
Uzak bir aşkı anımsarım;
Üzgün, düşünceli giderken
Ne kuş sesi ne akdiken çiçeği
Buzlu kıştır sevdiğim artık.

Gerçek soylu benim diyorum
Uzaktaki aşkı gören ben;
Ama bana düşen bu kazançtan
İki sıkıntım var, bana çok uzak.
Ah, oraya hacca gitseydim
Asamı da, üstlüğümü de
Görebilirdi güzel gözleriyle.

Sevinirim onu ararken, uzak
Konuğu karşılarken Tanrı aşkıyla,
Hoşlanırsa konuk olurum
Onun yanında, ben uzak yolcu,
Ne güzel görüşmeler olur
Uzak konuk bunca yakinken
Dinlendirir onu hoş söyleşiler.

Ordan ayrılıyorum üzgün, şen,
Bir gün görürüm ya uzak aşkla
Ne zaman görürüm bilmem ki,
Nice yollar vardır burdan oraya;
Kâhin olmadan da bilinir bu
Ordan çok uzaktır uzak ülkemiz:
Yeter ki Tanrı'ya hoş gelsin.

Aşktan hiç mutluluk duymam ben
Duymazsam eğer bu uzak aşktan,
Ondan soylu, ondan iyi yok bence
Hiçbir yerde, ha uzak ha yakın;
Çok daha yüksektir gerçek değeri
Kâfirler ülkesindeki değerden,
Ah onun tutsağı deseler bana!

Bütün bu gelip giden her şeyi
Ve bu uzak aşkı var eden Tanrı
Güç veriyor bana bu uzak
Aşkı görebileyim diye,
Ama gerçekte böyle bir yuva
Odasıyla ve bahçesiyle
Bir saray olsun bana her zaman.

Doğru söylüyor bana açgözlü
Uzak aşka gönül vermiş diyen,
Çünkü hiçbir sevinç açmaz gönlümü
Uzak aşkın sevinci kadar.

Ama istediğim bana ters düştü,
Çünkü buydu vaftiz babamın
Öğüdü, seveyim sevilmesem de.

Ama istediğim bana ters düştü,
Kahrolsun benim vaftiz babam;
Beni seilmeyeyim diye kutsadı.

Uzak ülkeler sevdası
Jaufre Rudel (XII. yy)
Şanson

İşiyınca pınarın suyu
Onun gibi, yabangülünün
çiçeği görününce,
Dalda bülbül o güzel
Ötüşüne başlayıp
Daha bir süsleyince,
Benim şarkım başlamalı.

Uzak ülkenin sevdası,
Gönlüm öyle üzgün seninle,
İlaç bulamam onun için
Şu senin çağrın olmasa,
Aşkın tatlı büyüyle
Ha bağda ha yorgan altında
Özlem çekilen yoldaşla.

Hep böyle güçsüzüm işte,
Tutuşup gitsem ne çıkar
Çünkü ne soylu Hıristiyan
Oldum ne Yahudi ne Müslüman,
Tanrı da istemedi bunu.
Onun aşkını birazcık tadan
İksirle dolup taşar her zaman.

Hiç bitmiyor gitme isteğim
O en sevdiğime doğru,
Kıskançlık onu benden alırsa
Gönlüm beni aldatıyor demektir;
Dikenden daha çok acıtan
Üzüncün iyileştirdiği sevinç
Benden yakınsın istemem.

Kısacası bu şiiri ben
Yazarak gönderiyorum
Şu bildiğimiz Roman dilinde
Hugues le Brun Bey'e Filhol'la;
Dilerim hoş gelir Patoua'lılara,
Berri'lilere, Guyenne'lilere,
Bretagne'lılara bu şiir.

olan prenses, Rudel'e yetişir; ölmeden önce ona öpücüklerin en iffetlisini verir.

Efsanenin, Rudel'in gerçek yaşamının bazı yönleriyle yetinmeyip hiç karşılaşmadığı, ama düşünde gördüğü Güzel'e olan tutkusunu anlatan şansonlardan da esinlendiği açıktır.

Rudel'in öyküsünde, umutsuz olmakla birlikte umutsuzluğun yüceltiği bir aşkla karşılaşırız; Rudel'in daha sonraki yüzyıllarda romantik düşlere diğer ozanlardan çok daha fazla esin kaynağı olmasının nedeni de budur.

Bu yüzden, bu trubadurun eserlerinin yanı sıra, orijinal şansonları da XIX. yüzyılda yeniden ele alarak, neredeyse kelime kelime tekrarlayan, böylelikle Rudel'den romantik bir efsane yaratan Heine, Carducci ve Rostand'ın eserlerini okumak önemlidir.

Heinrich Heine
Romanzero, 1851

Blaye Şatosu duvarları
Goblenlerle örtülüdür
Usta bir elde dokunmuş
Trablus Kontesi'nin elinde

Onlara yüreğini örmüş
Aşkın gözyaşlarını da
Tılsımlar bağlamış düğümlere
Acıarla dolu bu sahnede:

Bir ipliğinde Rudel'in öldüğü
Kontes bir ileri bir geri örerken
Biliyordu yüzünü
O'nun her ıstıraplı düşünün

Ve Rudel ilk kez bu kadar kesin
Ve son kez gördü
Rüyalarında kendisine sahip
Olan kadını.

Kontes üzerine eğildi
Aşkla sarıldı bedenine
Öptü o solgun dudakları
Kendini övgüye boğan.

Ama o öpücük dönüverdi
Bir veda busesine
O ki acılar hokkası
Zevklerden süzülüp gelen

Gece, Blaye Şatosu'nda
Duvar halılarındaki figürler
Hareketlenir, fısıldaşır
Ve canlanırlar ansızın

Soylu kadın ve ozan

Hayalî uzuvlarıyla uyanır
Salonlarda gezinmeye
İnerler duvarlardan.

Neşeli latifeler, fısıldaşmalar
Halsiz bir mahremiyet
Ve bir zamanlar ozanlara aşına
Ölümlere saygıyla.

'Ah Jaufré! Sözcüklerinin ısıttığı
Bir ölü yürek
Geçkin bir ateşin korunda
Alev çıtırtıları duyuyorum.'

'Melisenda! Ey kut ve tazelik!
Gözledindir döndüren hayata
Şimdi ölüyor acılarım
Ve ıstırapı bedenimin.'

'Ah Jaufré! Tatlı ay ışığı
Ne kadar hoş
Bense yakıcı mayıs güneşine
Müebbet mahkûm.

'Melisenda! Güzelliğine müptela
Sen güneşsin, sen ışıksın
Bahar yürür geçtiğin yere
İnsan ve aşk doğar orada yeniden.'

Kırılgan hayaletler
Sözge gezinirler
Ay ışığı, kemerler arasından
Kulak verir süzülürken.

Nihayet şafak gelir
Kırılgan hayaletleri sürmeye
Ve korkuyla dönerler
Groblendeki yerlerine.

Giosue Carducci
Jaufré Rudel, 1888
 Lübnan sularında titreyip
 Kızarıyor tanyeri:
 Hızla Kıbrıs'tan geliyor
 Latin savaş gemisi.
 Pupada Blaye prensi
 Rudel, sabırsız, evcen,
 Yüksek kalesini arıyor
 Trablus'un tez bakışlarla.

Asya kıyısı görününce
 Ünlü şarkı yankılanıyor:
 "Uzak ülkenin sevdası
 Gönlüm yasta senin için"
 Boz bir yalıçapkını uçarken
 O güzel sızlanış başlıyor gene,
 Ve saf örtünün üstünde
 Bulutlarla kapanıyor güneş.

Yelken boşaltıyor gemi
 Sessiz limana yanaşıp. Bertrand
 Tek başına, düşünceli, iniyor.
 Atılıyor tepedeki yola.
 Elinde Blaye kalkanı
 Kara bir şeritle sarılı.
 Şatoya koşuyor: Nerede
 Mélisandre, Trablus Kontesi?

Geliyorum ben aşk ulağı,
 Geliyorum ben ölüm ulağı:
 Blaye beyinin ulağıym ben
 Jaufré Rudel'in ulağı.
 Sizden ona haberler geldi,
 Sevdi sizi, övdü hiç görmeden,
 Madam, sadık âşığınız geliyor.

Hanım yiğite baktı
 Uzun uzun, düşünceli;
 Sonra kalktı, kara bir örtüyle
 Örttü yüzünü,
 Yiğit, dedi hemen, gidelim,
 Nerede Jaufré'nin ölüsü?
 İlk ve son sevda sözünü
 İsterim o sadık âşıktan.

Güzel bir kulübede yatardı
 Jaufré, denize karşı:
 şarkısının soylu ezgileri
 Göklere çıkarırdı yüce arzusunu.
 Bu uzak aşkı benim için

-Var etmek isteyen Tanrı,
 Yardım et, onun güzel elinde
 Vereyim son soluğumu.-

O sırada, sadık Bertrand'la
 Çıkageldi yâd edilen hanım;
 Ve son ezgiyi dinleyince

Durdu eşikte, acıyla dolu:
 Ama birden, titrek bir elle
 Atıp örtüsünü, açtı
 Yüzünü; ve o mutsuz âşığa
 -Jaufré, dedi, burdayım işte.-

Geri döndü, kaldırdı göğsünü
 Kalın halılardan Jaufré Bey,
 Ve gözünü ayırmadan baktı
 O güzel yüze, iç çekerek uzun uzun.
 Düşüncemde bir gün sevdanın bana
 Söz verdiği gözler mi bu gözler?
 Bu tatlı alın mı, ki güzel düşüm
 Uçup yükseldi ona doğru?

Nasıl mayıs gecesinde ay
 Sıyrılıp bulutların içinden
 Yayarsa beyaz ışınını
 Mis kokulu bitki âlemine,
 Bu duru güzellik de, tıpkı
 Öyle göründü hayran âşığa,
 Bir yüce, tanrısal tatlılık
 Ölümçül yüreğine işlerken.

- Kontes, ne demektir yaşam?
 Geçici bir düşün gölgesi.
 Kısa masal bitiyor burda,
 Yalnız sevdalar ölümsüz.
 Açın dert çekene kollarınızı.
 Sizi bekliyorum, Mélisandre,
 Yeni sürgün yerimde şimdi,
 Bir öpücük göçen canıma.
 Ölecek gibi, selamlıyor sizi-

Hanım solgun âşığa doğru,
 Göğsüne doğru eğildi,
 Üç kez öpücük kondurdu
 Onun titreyen dudağına.
 Ve güneş duru gökyüzünden
 Düşerken gülerek sulara
 Işıldattı ölü ozanın
 Üstüne yayılmış sarı saçları.

Edmond Rostand
La Princesse lointaine, 1895
 Alışlagelmiş şey
 Yanıp yakılmak
 Sarışın, esmer, kumral
 Bir sevgili için,
 Esmer, kumral, sarışın
 Kolayca onun oldu mu
 -Uzak prenestir
 Benim sevdiğim!

Güzel şey değil
 Uzun süre bağlı kalmak,
 Opülebildiği zaman
 Eteği,

Sıkıştırılınca kimi kez
 Sarkan bir el...
 -Uzak prenestir
 Benim sevdiğim.

Yüce bir şeydir çünkü
 Sevilmeden sevmek,
 Her şeye karşın sevmek,
 Boyuna sevmek
 Anlamsız olmaktan daha soylu
 Kararsız bir aşkla...
 -Uzak prenestir
 Benim sevdiğim!

Tanrısal bir şeydir çünkü
 Anlayınca sevmek,
 Düşleyince, bıkınca, yaratınca
 Sevmek hemen...
 Önemlidir tek bir düş,
 Nedir düşsüz yaşamak?
 -Uzak prenestir
 Benim sevdiğim!

Donna angelicata
 Lapo Gianni (XIII. yüzyıl)
Angelica figura
 Meleğimsi yüz az önce
 Geldi gökten selamını yaymaya,
 Yerleştirdi yüce aşk tanrısı
 Onun gönlüne bütün erdemini.
 Bir düşünce geçti içinden,
 Gözlerinden çıkıp beni buldu,
 Senin sevdalı yüzüne baktım;
 O hızlı ve acımasız bir yol açtı
 benim yüzümde
 Gönlümü de, ruhumu da yerinden
 edip,
 Bu da, öteki de uyudu korku içinde;
 Ve sezince onun geldiğini
 öyle kibirli
 Ve yaman baskınını birden
 Ödleri koptu, bu durumda
 Ölüm'ün sınırı aşmasından.

Ama ruh kendine gelince
 Seslendi yüreğe, bağırarak:
 "Ölü müsün nesin,
 Seni duymuyorum artık yerinde?"
 Azıcık ömrü kalan yürek dedi ki
 (Tek başına, başıboş, güvensiz,
 Tir tir titreyerek, konuşmadan):
 "Ruhum, yardım et doğrulmama,
 Beni düşüncenin şatosuna götür!"

Böylece, gittiler hep birden
 Onun dışarı atıldığı yere.
 Ve yüzüm, çok yazık,
 görüldüğünden

Dante Beatrice'yle
Cennet'te,
Kod. Marc. It. IX, 276,
XIV. yüzyıl,
Venedik Marcianca
Ulusal Kütüphanesi

izleyen sayfalar
Dante Gabriel
Rossetti,
Dante'nin Düşü,
1871,
Liverpool, Walker
Sanat Galerisi



Trubadurlardan esinlendikleri kesin olan *stilnovo* akımının İtalyan ozanları, erişilmez kadın efsanesini yeniden canlandırıp, bastırılmış cinsel arzuyu mistik bir ruh haline dönüştürdüler. Bu dönüşüm, *stilnovo* ozanlarının ideal *donna angelicata* yorumu, sapkın *Fedeli d'Amore* mezhebinden oldukları, savunuculuğunu yaptıkları ve kadınsı ideallerinin, karmaşık felsefi ve mistik kavramları örten alegorik bir şal olduğu gibi, birçok tepkiye yol açtı. Yine de, Dante'nin eserinde *donna angelicata*'nın bastırılmış ya da sonsuza dek ertelenmiş arzunun hedefi olmadığını; tam tersine, bir

Çok daha ölümcül oldu o zaman
Yaralı yüreğimin öldüğünü sezip;
Sık sık diyordum ki kendime:
"Aşk, çok yazık, hiç düşünmezdim
Bana böyle zalim olacağını!"

Ah! Hangi dayanılmaz acı, büyük günah
Beni candan bir köle etti sana?
Sağol diye boşuna bağıriyorum çünkü
Ettiğin işkenceye her saat başı!

Beatrice
Dante Alighieri (1265 - 1321)
Yeni Hayat, II
Neden bu adı taşıdığı birçokları için
muamma olan, Beatrice adlı,
düşüncelerimin muzaffer kadını,
gözlerimin önünde ilk kez belirdiğinde,
durmadan harmanlanan ışıklı gökyüzü,
benim doğumumdan sonra dokuzuncu kez

neredeyse aynı noktaya geri dönmüştü. O, bana görüldüğünde dokuz yaşına doğru adım atar gibi, yıldızlı gökyüzünün bir derecenin onda biri kadar doğuya doğru hareketlendiği zaman kadar bu dünyadaydı.

O, sade, onurlu, genç yaşına uygun takı ve üzerinde kan kırmızısı soylu bir renk giysiyle ortaya çıktı.

O anda, kalbin gizli köşelerindeki yaşamın ruhunun, en ince damarlarda dahi dehşetle hissedilen kuvvetli bir titremeye tutulduğunu söyledim; ve titreyerek şu sözler döküldü ağızdan: "Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi."

O anda, algıları açık bütün duyarlı ruhların tuttuğu üst odadaki hayvansı ruh öylesi bir büyüye kapıldı ki, özellikle bu görüntünün ruhuna seslenerek şöyle dedi: "Apparuit

secret
sola
Civitas





kurtuluş yolu, Tanrı'ya ulaşma aracı olarak düşünülüğünü; artık bir hata, günah ya da ihanet fırsatı değil, daha yüce bir ruhsallığa geçişin anahtarı olduğunu anlamak için bu yorumu açık serüvenleri izlemek gerekmez. Dante'nin *Yeni Hayat*'ındaki, iffetli sınıftan olmakla birlikte sevgi dolu bir tutkunun hedefi olmayı sürdüren, ölümüyle ozan olunmaz bir yasa boğan Beatrice'nin değişimini de bu gözle izlememiz gerekir. Ne var ki *İlahî Komedyâ*'da Beatrice, Dante'nin Tanrı'yı vecit içinde düşünmesine izin veren tek kadın olacaktır. Tabii Dante, Beatrice'in Güzelliğini övmekten geri kalmaz, ancak bu aşamada tümüyle *tinselleşmiş* olan bu Güzellik giderek cennetimsi bir tınıya bürünür ve melekler kalabalığının Güzelliği arasına karışır.

Bütün bunlara rağmen, *stil novo* ozanlarının *donna angelicata* idealleri, dekadan hareketinin (bkz. XIII. bölüm) arifesinde, mistik açıdan cinsel ve cinsel açıdan mistik, belirsiz bir dinsellik atmosferinde, Raffaello öncesi okul tarafından yeniden ele alınır.

Bu akım, âşığın sıkıcı, kasvetli, erotik tutkusundan göksel görkem ya da ölüm sayesinde kurtulan Dante'nin yarısaydam ve tinselleşmiş yaratıklarını iğrenç bir şehvete bulamış, cinsel anlamda daha arzulanır tasvir etmiştir.

jam beatitudo vestra."

O anda, kanın besin olduğu yanımıza yerleşmiş doğal ruh ağlamaya başladı ve ağlayarak şöyle dedi: "*Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!*"

O andan itibaren Sevgi ruhumun efendisi oldu.

[...]

Bana pek çok kez bu genç meleği aramamı ve seyretmemi emretti; böylece çocukluğumda çoğu zaman onu aradım ve gördüm ki o kadar soylu ve davranışları o kadar övgüye değerdi ki Homeros'un sözleri gerçekten onun için söylenebilirdi: "Ölümlü bir adamın değil, bir tanrının kızı gibi görünüyordu."

Ve daima benimle olan imgesi beni yöneten Sevginin bir hilesi olsa da bu oylesine soylu bir erdemdi ki asla Sevgiyi beni yönetmesi için bırakmadı.

Ne zarif

Dante Alighieri, (1265-1321)

Yeni Hayat, XXVI

Ne zarif ve ince görünüyor
Kadınım verirken tatlı selamını
Tüm sesler kesiliyor, titrek,
ve gözler bakamıyor ona, cesaretsiz.
Gidiyor, işitmeden iltifatları
alçakgönüllü ve yumuşak
sanki gökten yere inmiş

bir mucize gördükleri.

Ne hoş görüntüsü

Gözlerden yüreklere ulaşan bir cazibe
Görmüyor onları, duymuyor sevdiceğim.

dudaklarından havalanıyor sanki
aşkla dolu bir ruh

"Şimdilik, bir iç çekiş" diyor.

Tinselleşmiş Güzellik

Dante Alighieri (1265-1321)

İlahî Komedyâ, III, Cennet

Sevgili yavrularının yuvasında,
sevdiği yapraklar arasında, her şeyi
gizleyen

gece boyunca dinledikten sonra,
yavrularının özlediği yüzlerini görmek için,

tatlı yorgunluklar pahasına

onlara yiyecek bulmak için

yüksek bir dalda sabahın olmasını,

güneşin doğmasını

büyük bir istekle bekleyen bir kuş gibi;

kadınım da yanı başımda duruyordu,

güneşin en az acele ettiği kesimi

dikkatle gözlüyordu:

onun heyecanla beklediğini görünce,

elde etmek istediği şeye

kavuştuğunu sanan biri gibi yatışmıştım

ben de.

Ama ikisi arasında, demem, beklemekle

göğün ağarması arasında

çok zaman geçmedi;



Fontainebleau Okulu,
Gabrielle d'Estrées Kız
Kardeşlerinden
Biriyle,
yklş. 1595,
Paris, Louvre Müzesi

Beatrice dedi ki:
"İşte İsa'nın şanlı ordusu ve döner
yuvaların ürünleri!"
Yüzü alev saçıyordu sanki,
gözleri öyle sevinçliydi ki,
bir şey demeden geçmem en iyisi.
Ay ışığında göğün her köşesini
donatan ölümsüz periler arasında
nasıl ışırsa Trivia,
binlerce meşalenin tepesinde,
bizimkinin üsttekileri aydınlatması gibi,
hepsini ışıtan bir güneş seçtim,
ve parlak ışığın arasından görülen
ışıklı töz, öyle parlaktı ki,
bakmaya dayanamadı gözlerim
Ey Beatrice, sevgili tatlı rehberim!
O dedi ki: "Gözünü körelten
güce hiçbir şey dayanamaz."

Raffaello öncesi

Dante Gabriel Rossetti
Sybilla Palmifera, yklş. 1860
Aşk ve Ölüm, Korku ve Gizem
görüyorum onları Yaşam takının altında
Güzellik tahtında; içiyorum bakışlarını
vakur,
kendi soluğum gibi. Açılıyor gözleri
gökyüzüne,
denize, sanki denizin veya kadının
veya gökyüzünün etkisiyle kendini ona
adamış bir mahkûm gibi
O güzel Kadın, sallıyor elini erdemle ve
sesi-tanıyorsun onu, dalgalı saçlarını,
ayaklarınla ve yüreğinle arıyorsun onu
çılgınca ve tutkuyla;
arzuyla katedilecek o kadar yol,
harcanacak o kadar zaman var ki!

XV. ve XVI. yüzyıllarda büyüleyici Güzellik

1. Doğanın keşfi ve taklidi arasında Güzellik



İtalya'da perspektifin keşfi, Flandre'da yeni boya tekniklerinin yayılması, yeniplatonculuğun ars liberalis üzerindeki etkisi, Savonarola'nın desteklediği mistisizm ortamı gibi birbirinden farklı, ama benzeri etkenlerin sonucunda Güzellik, XV. yüzyılda, bugün bize, biz modernlere çelişkili görünen, ama dönemin insanların tutarlı buldukları çifte yönelimle değerlendiriliyordu. O dönemin insanları Güzelliği, hem bilimsel kurallar uyarınca doğanın taklidi hem de bu fani dünyada tam olarak fark edilemediği için gözle algılanamayan doğaüstü bir kusursuzluğun görüntüsü olarak yorumluyordu. Görünen dünya hakkındaki bilgi, mantıksal

Sandro Botticelli,
Magnificat
Madonnası,
ykl. 1482,
Floransa, Uffizi
Galerisi

karşı sayfa
Bartolomeo Veneto,
Flora,
ykl. 1505-1510,
Frankfurt, Städtische
Sanat Enstitüsü







Francesco Melzi,
Flora,
1493-1570,
Sen Petersburg,
Ermitaj Müzesi

karşı sayfa
Leonardo da Vinci,
Kayalıklar Madonnası,
yklş. 1482,
Paris,
Louvre Müzesi

kurallarla yönetilen duyularla algılanamayan bir dünyanın bilgisine açılan yola dönüşmüştü. Böylelikle sanatçı –hiçbir çelişki sezmeden– hem yeniliğin *yaratıcısı*, hem de doğanın *taklitçisi* oldu. Leonardo da Vinci'nin açıkça belirttiği gibi, taklit hem inceleme ve tek tek figürlerin doğal öğelerle yeniden kurulduğu doğaya sadakatten ibaret bir yaratıcılık; hem de biçimlerin pasif bir tekrarı olmayan, teknik yeniliğe gereksinim duyulan bir faaliyetti. (Leonardo'nun kadınların yüzündeki Güzelliğe gizemli bir hava kazandıran ünlü *sfumato* yöntemi gibi.)

Ressamın gücü

Leonardo da Vinci

Trattato di pittura, VI, 1498

Resim her şeyin ve türün bir araya geldiği bir sanattır. Ressam, ona aşkı esinleyebilecek çapta güzellikler vermek istiyorsa, onları yeniden yaratacak yeteneğe sahipse ve ona korku veren ya da komik gelen, dahası, onu merhamete getiren garip şeyler görmek isterse, tüm bunların ustası ve tanrısıdır.

Manzaralar, çöller, sıcak bir gündeki gölgeli ve esintili yerler yaratmak isterse, onları tuvaline aktarır; aynı şekilde, berbat

bir havada soğuğun hükmettiği yerleri de. Vadiler, yüksek zirveli dağlar isterse ve etkisinde kaldığı, denizdeki ufuk çizgisini görmek isterse.

Bir dağın zirvesini vadinin tabanından ya da bir vadi tabanını veya eteklerini bir dağın zirvesinden görmek isterse, bu esasen, evrende, kurgusal ya da gerçek öncelikle ressamın ruhunda, sonra da ellerinde mevcuttur.

Ve böylesi bir erdeme sahip olanlar, günü geldiğinde, tıpkı gerçeklik gibi, bakışı tarafından çarpıtılmış oranların armonisini yaratırlar.



2. Taklit



Gerçek, basit bir yansıması haline gelmeden doğayı taklit eder ve (Vasari'nin *ex ungue leonem*, "aslanı pençelerinden tanırsın" dediği gibi) ayrıntıda bütünün Güzelliğini tekrarlar.

Taklidin böylesine yüceltilmesinin başlıca nedeni, resimde ve mimarî tekniklerde görülen, perspektif sunumun Brunelleschi tarafından kusursuz hale getirilmesi ve Flamanlarda yağlıboya resmin yaygınlaşması gibi temel gelişmelerdi. Resimde perspektifin kullanılması beraberinde yaratıcılığın ve taklitçiliğin çakışmasını getirir: gerçek kesin olarak tekrarlanır, ama aynı zamanda, konunun kesinliğine bir bakıma "ilavede" bulunan gözlemcinin sübjektif

Domenico Ghirlandaio,
*Genç Bir Kadının
Portresi*,
yklş. 1485.
Lizbon, Gülbenkyan
Müzesi

Yaratıcılık ve taklitçilik

Leon Battista Alberti

Della pittura, 1435

Resim sanatına yeni başlayanların, yazmayı öğrenirken dikkatimi çeken bazı noktalar üzerine düşünmelerini isterdim. Öncelikle harflerin tümünü öğretirler ve hemen ardından hece yapmayı, sonunda da bunlardan anlamlı ifadeler oluşturmayı. Bizim acemiler de bu yolu izler, Öncelikle, resmin bir parçası olan yüzeyin sınırlarını fark ederler, sonra bu yüzeydeki bağıntı ve birleşme noktalarını ve sonunda da uzuvların tümünün şekillerini.

Bu sürecin her aşaması kendi içinde önemlidir. Bazılarının burnu kemerli, bir başkasının ki basık, kalkık ya da yayvan olacaktır; bazıları aldırmaz ifadeli bir ağız çizerken, bir başkasının yaptığı ağız, dudakların zarafetinden gelen bir güzelliğe sahip olacaktır; her uzuv, nihayetinde, kendine özgü ve ayırt edici özellikler taşır. Çocukken bu uzuvları olduklarından daha büyük görürüz, âdeta her biri alıp başını gitmiştir, son derece hafiftirler; fakat ileri yaşlarda kabalaşır ve köşelenirler. Resim üzerinde çalışsan biri, tüm bunları doğada gözlemleyebilir ve ortaya çıkan şekilleri titizlikle kendi

üzerinde de araştırabilir, gözler ve ruh bu kesintisiz arayışı inatla sürdürür. Oturan birinin bacaklarının hafifçe nasıl kıvrıldığını fark eder; ayakta duranın figüründeki bütünlüğü görür. Yunanlıların dediği gibi, mesleğe ve simetriye dair bilinmedik tek bir nokta dahi kalmayacaktır. Sanatçı her parçada yalnızca gerçeğe benzerlik değil, aynı zamanda bir güzellik de yaratmaya yönelir, çünkü resimde güzellik, arandığı kusursuzluk kadar önemlidir. Antikçağ ressamı Demetrios'un yeterince ünlenmemesinin nedeni, benzerliği güzellikten çok daha fazla önemsemesiydi. İnsan vücudunda, övgüye değer her parçanın en güzellerini seçmek de gereklidir. Bütün araştırma ve uygulamalarda yapılması gereken de budur: güzellikle karşılaşma, onu yakalama ve sanatın diline tercüme etme. Bu varılabilecek en güç noktadır, çünkü güzelliğin tüm unsurları bir arada değildir, aksine ender ve dağınıktırlar. Bu yüzden tüm çaba, onları aramaya ve yakalamaya yönelmelidir. Çünkü nesneyi yakalamayı öğrenmiş olmak zaten yeterince zordur ve zamanla, farkına varılmadan, sanatçının hazzının bir parçasına dönüşür.







Cosimo Tura,
İlkbahar,
1463,
Londra, Ulusal Galeri

karşı sayfa
Jan van Eyck,
Şansölye Rolin'li
Meryem,
yklş. 1435,
Paris, Louvre Müzesi

bakışına uygun olarak, Güzellik anlam kazanır. Alberti'ye göre resim, perspektif boşluğun düzlem sayısını artırdığı açık bir penceredir: uzay artık ampirik olarak düzenlenmez, derinlik duygusu uyandıran ışıkla ve renkle, dikkatle bütünleştirilmiş bir dizi "derin" düzlemdir. Aynı dönemde, yağlıboya resim yöntemleri (Ortaçağ'dan beri biliniyordu) Flandre'da yaygınlaşmış, Jan van Eyck'le zirvesine ulaşmıştı. Eyck'in resimleri şekillere sihirli bir etki kazandırarak, onları neredeyse doğaüstü bir parlaklıkta gösterir; aynı özellik, farklı amaçlarla da olsa Ferrara Okulu'nun kurucusu, Cosimo Tura'nın tablolarında da görülür.

3. Duyumlarüstü Güzellik



Sandro Botticelli,
İlkbahar Alegorisi,
ayrıntı,
yklş. 1478,
Floransa,
Uffizi Galerisi

Güzellik kavramını, Platon tarafından lanetlenen haline, yani doğanın taklidi olarak eski saygınlığına döndürme sürecinde, Floransa'da Marsilio Ficino'nun başını çektiği yeniplatoncu hareketin çok önemli bir etkisi vardır. Ficino ahenkli ve derecelendirilmiş küreler halinde düzenlenmiş Bütün denilen belli belirsiz mistik bir kavram çerçevesinde, kendine üç görev belirler: eski bilgeliği yayıp çağdaşlaştırmak; görünürde uyumsuz birçok özelliği tutarlı ve anlaşılır sembolik bir sistemin çevresinde toplamak; ve bu sistemin Hıristiyan sembolizmiyle uyumlu olduğunu göstermek. Böylelikle, oran ve uyum olarak tanımlanan Güzellik, sembolik anlamda yüksek bir değer kazanır. Parçaların Güzelliği daha üstün olsa da, Güzelliğin gerçek doğasını temsil eden duyarlı Güzellikte görülen parçaların Güzelliği değil, **duyumlarüstü Güzellik**'tir. Tanrısal Güzellik sadece insanoğlu aracılığıyla değil, doğa sayesinde de yayılır. Pico della Mirandola ve Giordano Bruno gibi filozofların eserlerinde ve

Duyumlarüstü Güzellik

Plotinos (III. yüzyıl)

Ennead, V, 8

[...] evet, bir insanda görülen bilgelik kadar güzel bir şey yoktur; yüzünün, ki çirkin olabilir, hiç önemi olmaksızın sevilir; bütün dış görünüşü dışarıda bırakıp iç güzelliği ararız.

Eğer onun güzel olduğunu söyleyemiyorsanız, kendinize baktığınızda güzel olduğunuzu da söyleyemezsiniz; bu durumda, güzelliği aramak boşunadır: çünkü onu çirkinlikte ve kirlenmişlikte arıyorsunuz, demektir!

Demek ki bu konudaki sözlerimiz, bütün insanlara hitap etmiyor: kendinize baktığınızda gördüğünüzü güzel buluyorsanız bunu hatırlayın!

İlahi Yüceliğin görkemi

Marsilio Ficino

Platonica theologia, XIV, I, 1482

[...] Yüce Yaratıcı'nın görkemi her varlıkta en güzel biçimde parıldar; o ışığı gören

göz için ne büyük mutluluktur, sonsuz saygı uyandırır, yaklaşanı hayran bırakır ve büyüler, bu görkemli ışık karşısında o ilahî bir varlıkmiş gibi diz çöker ve bu ilahî varlıkla bir olmak için kendi ilk benliğinden sıyrılır.

İspatı şu ki, sevilen varlığı görmekle ve ona dokunmakla yetinemez, çoğu kez şöyle haykırır:

"Bu insanda, beni büyüleyen bilmediğim bir şey var ve neyi arzu ettiğimi anlayamıyorum."

Demek ki ruh, bir aynadaki akis gibi güzel bir insanda parıldayan ışığa, oltanın ucundaki yem misali, yakalanmıştır ve Tanrı'yla bir olacakmış gibi yükselmektedir.

Ama Tanrı bize asla başaramayacağımız bir şeyi emretseydi, acımasız bir zorba olurdu.

Oysa o, bir insanda Tanrı özlemini tutuşturacak olan kıvılcımları yarattığında bizden kendisini aramamızı ister.





Francesco del Cossa
Nisan,
Aylar Salonu
1469,
Ferrara,
Schifanoia Sarayı

Ferrara Okulu resimlerinde doğal Güzelliğin üstlendiği sihirli özellik de buradan kaynaklanır. Bu sanatçıların eserlerinde hermetik simya gibi fizyognomonin de, Makrokozmos ve Mikrokozmos arasında, daha genel bir ilişki içinde, doğanın anlaşılmasının anahtarları olarak, az ya da çok açık bir şekilde var olması da rastlantı değildir. Tüm bunlar, aşk konusunda yazılan, Güzelliğin iyiye ve bilgeliğe eşit bir onur ve bağımsızlık olarak tanındığı birçok araştırmanın kaynağı oldu. Bu çalışmalar sonunda, giderek artan siparişler sayesinde loncaların belirlediği katı kurallardan, özellikle de doğanın taklit edilemeyeceğini belirten yasaklardan kurtulmayı başarmış birçok sanatçının atölyesine ulaştı ve doğayı taklit etmek hoş görülür oldu. Edebiyat alanında, bu çalışmaların yayılmasının gerisinde özellikle Bembo ve Castiglione vardı ve böylesi yazıların genel eğilimi klasik sembolizmin daha özgürce kullanımına dönüktü. Bütün bunların temelinde Marsilio Ficino'nun tipik Kitabı Mukaddes tefsir yasalarını, (Pico della Mirandola'ya göre eserleri somut biçimlerinden çok, bütünsel üslupları nedeniyle taklit edilmesi gereken) Eskilerin görece bağımsız otoriteleriyle birlikte Antikçağ mitolojisine uyarlama niyeti yatıyordu. Şehvî görüntülerle – *Hypnerotomachia Poliphili*'de ya da Tiziano'nun veya Giorgione'nin Venedik ikonografisine özgü Venüslerinde olduğu gibi– somutlaşan dönem kültüründeki yüce sembolik karmaşa buna dayanır.



Petrus Christus,
Genç Bir Kadının
Portresi,
1460-1470,
Berlin,
Resim Galerisi

İlahî güzelliğin portresi

Francesco Colonna

Hypnerotomachia poliphili, XII, 1499

"Ey Jüpiter, işte bu soylu kadının portresinde senin cisimleşmiş kutsallığın! Zeuksis Venüs'ü canlandırıldığı zaman, onu görseydi sanırım, Agrigentum'un bütün bakire kızlarını bırakıp bu güzelliği model alırdı, onun kâinattaki bütün güzelliklerin en mükemmelinin simgesi olduğunu görerek." Onu seyrederken, bütün duyguları, akli, anlayış ve bilgiyi kaybettim: ve ona kalbimi açarak sunmaktan başka bir şey yapamadım ve o, o kalbi bir bağış gibi kabul etti, keyfince hükmetti, orayı sürekli yaşadığı mekân yaptı; o andan beri kalbim, Cupido'nun

oklarının tirkeşi ve onları imal ettiği dökümhane oldu. Kalbimin, sessiz bir trampet gibi aralıksız göğüs kafesimi dövdüğünü hissediyorum. Buna karşın, gizemli bakışlarıyla sanki Polia'ydı onca arzuladığım kadın ama garip giysisi mi ya da bana yabancı olan mekân mı etkiliyordu bilmem uzun süre şüphede kaldım. Sol eli göğsünün üstündeydi, öbür elinde, başından biraz yukarıda tuttuğu bir meş'ale vardı: ve yanıma geldiğinde, zambaktan daha beyaz olan elini bana uzattı -damarları beyaz bir kâğıda çizilmiş incecik çizgilere benziyordu; ve sağ eliyle sol elimi tutarak bana şöyle diyecikti: "Poliphili, yoldaşım, arkadaşım, şimdi benimle gel ve hiç zorluk çıkarma."

4. Venüsler



Yeniplatoncu sembolizm Ficino'nun mitolojiyi yeniden yorumlamasından kaynaklanan Venüs ifadesine özel bir önem verdi. Yapmamız gereken tek şey, *Convivio*'nun, eşit ölçüde "saygın ve övgüye layık" iki ayrı sevgi derecesini ifade eden "İkiz Venüsleri"ni incelemektir. Tiziano *Kutsal ve Profan Aşk* tablosunda, tek bir Güzellik idealinin iki farklı görüntüsü olan (ve Pico della Mirandola'nın aralarına, tam ortalarına ikinci bir tanrısal Venüs eklediği) Tanrısal Venüs ile Dünyevî Venüs'ü betimlemek için İkiz Venüslere özellikle bir göndermede bulunur.

Öte yandan, (Güzelliği parçaların oranı olarak değil de, ilahî Güzelliğe yaklaştıkça parlayan bir nitelik biçiminde ele alan) Savonarola'ya ruhen daha yakın duran Botticelli, *Venus Genitrix*'i, *İlkbahar* ve *Venüs'ün Doğuşu* adlı çifte alegorinin merkezine yerleştirir.

Giovanni Bellini,
Tuvalet Yapan Genç Kız,
1478,
Floransa,
Uffizi Galerisi

karşı sayfa
Giorgione,
Uyuyan Venüs,
1509,
Dresden, Devlet Sanat
Koleksiyonu

Tiziano,
Urbino Venüsü,
1538,
Floransa,
Uffizi Galerisi







Tiziano,
Kutsal ve Profan Aşk,
1514,
Roma,
Borghese Galerisi





Soylu hanımlar ve kahramanlar

Bir ressam için, bir vücudun Güzelliğini tasvir etmek birtakım teorik – Güzellik nedir ve hangi koşullarda güzeldir – ve pratik – bir vücudun “güzel” olarak nitelendirilmesini sağlayan yasalar, zevkler ve toplumsal değerler nelerdir? – zorunluluklara uyma anlamı taşır. Güzellik anlayışı zaman içinde nasıl değişir ve bu değişim erkeğe ve kadına göre nasıl gerçekleşir? Bütün bunları açıklamak için, bazı görüntüleri karşılaştıralım.

1. Soylu hanımlar...

Değişik Venüsleri birbirleriyle karşılaştırsak, çıplak kadın vücudunun çevresinde oldukça karmaşık bir söylemin var olduğunu görürüz. Baldung-Grien’in çekici beyaz teni arka planın koyuluğuyla daha da belirginleşen Venüs’ü, biçimindeki (klasik kanonlar kriterine göre) bazı kusurlar sayesinde daha da gerçek görünen elle tutulur bir fiziksel Güzelliğe gönderme yapmaktadır. Sırtında Ölüm pusuya yatmış olsa da, bu Venüs, vücuduna nasıl bakması gerektiğini bilen, onu göstermekten utanmayan Rönesans kadınının doğuşunun işaret eder.

Leonardo da Vinci’nin kadın yüzleri özellikle anlaşılmaz, özellikle gizemlidir: *Erminli Kadın portresinde* bunu, kadının hayvanı okşayan olağanüstü uzun parmaklarının ifadesinde bilerek karmaşık kılınmış sembolizmi açıkça görürüz. Öte yandan, Leonardo’nun bu portrede hayvanı çizerken oran özgürlüğünü ve gerçekçiliği seçmesi de rastlantı değildir; kadın doğasının “zarafet” kavramıyla ifade edilmiş ele geçirilmezliği ve gizemi de yine maniyerist resme özgü (ama sadece onunla sınırlı olmayan) kuramsal bir sorunla ve boşlukta bir görüntü oluşturmanın koşullarıyla ilgilidir.



Leonardo da Vinci,
Erminli Kadın
(“Cecilia Gallerani”)
1485-1490,
Kraków,
Ulusal Müze



Hans Baldung-Grien,
Kadının Üç Çağı ve Ölüm,
1510,
Viyana,
Sanat Tarihi Müzesi

karşı sayfa
Tiziano,
Flora, 1515-1517,
Floransa,
Uffizi Galerisi





Correggio,
Danae, 1530-1531,
Roma,
Borghese Galerisi

Rönesans kadını kozmetik ürünler kullanır ve (özellikle bu Venedik'te gelişmiş bir sanata dönüşmüştür) saçına özel bir önem verirken, saçlarını genellikle kızıl çalan bir sarıya boyardı. Vücut hatlarını daha da belirginleştirmek için, uyum, oran ve süsleme kanonlarına uygun olarak üretilmiş mücevherler kullanırdı. Rönesans, saraya has moda eğilimleri yaratan ve gösteriş zevkine uyan, ama bu arada zihinlerini geliştirmeyi unutmayıp, güzel sanatlarda önemli roller oynayan, hitabette, polemikte ve felsefede beceri gösteren kadınlar için bir tür teşebbüsler ve faaliyetler çağıydı.

Domenichino,
Diana'nın Avi,
1616-1617,
Roma,
Borghese Galerisi

karşı sayfa
Giorgione,
Firtına,
1507,
Venedik,
Akademi Galerisi







Diego Velázquez,
Aynalı Venüs,
1650,
Londra,
Ulusal Galerisi

Daha sonra, sere serpe uzanmış çıplak kadın vücuduna karşılık olarak, Tiziano'nun *Urbino Venüsü*'nde ya da Giorgioni'nin *Fırtına*'sında olduğu gibi, kadınların yüzünde beliren o mahrem, yoğun, yarı bencil ifade psikolojik bakımdan çözümlenmesi güç ve bazen bilerek gizemliydi. Velázquez'in Venüsü sadece arkadan görüldüğünden, yüzünün aynadaki aksiyle yetinmek gerekir. Boşluğun bu yapaylığı daha sonraki yüzyıllarda kadın Güzelliğinin akıp giden özelliğiyle bir araya gelecek, Fragonard'ın kadınlarındaki düşsü Güzellik, çağdaş resimdeki özgürlüğün habercisi olacaktır: eğer Güzelliğin ifadesinde objektif sınırlamalar yoksa, o zaman çimenler üzerinde, güzel bir çıplakla birlikte neden bir yemeğin resmi yapılmasın?

Jean-Honoré
Fragonard,
Çıkarılan Gömlek,
1760,
Paris,
Louvre Müzesi

karşı sayfa
Edouard Manet,
Kırda Yemek,
1863,
Paris,
Orsay Müzesi





2. ... ve kahramanlar



Benzer sorunlar erkek vücudu için de geçerli olduğundan, vücudun gösteriliş biçimi, bu gerçeğin kanıtıdır. Rönesans erkeği kendini dünyanın merkezine koyar, belirli bir katılıktan sıyrılmadan, olanca kendini beğenmişliğiyle gücünün gösterilmesinden hoşlanırdı: Piero della Francesca, Federico da Montefeltro'nun yüzüne ne istediğini kesinlikle bilen bir erkek ifadesi vermişti. Vücudunun biçimi ne gücünü ne de keyfin etkilerini gizlemekteydi: güçlü erkek, eğer kaslı değilse tıknaz ve şişmandır, avucunda tuttuğu güçle gösteriş yapar. O dönemin kadınlarının arzularının hedefi Alessandro Borgia, Lorenzo il Magnifico, Lodovico il Moro ve İngiltere Kralı VIII. Henry kesinlikle ince hatlı erkekler değildi. Jean Clouet'nin portresinde Fransa Kralı I. François zayıflığını bol elbiseler altında gizlerken, metresi Güzel Ferronière de, Leonardo tarafından yapılan portresiyle ele geçirilemez ve gizemli kadınlar galerisini zenginleştirmiştir. Estetik teorisi vücudun oran ve simetri kurallarıyla boğuşurken,

Hans Holbein (Genç)
VIII. Henry,
1540,
Roma, Eski Sanatlar
Ulusal Galerisi

Agnolo Bronzino,
Lorenzo de Medici,
Floransa,
Uffizi Galerisi

karşı sayfa
Piero della Francesca,
Federico da
Montefeltro'nun
Portresi,
1465,
Floransa,
Uffizi Galerisi









karşı sayfa
Jean Clouet,
I. François'nın Portresi,
1525-1530,
Paris, Louvre Müzesi

Leonardo da Vinci,
Güzel Ferronière,
1490-1495,
Paris,
Louvre Müzesi



Andrea del Verrocchio,
Bartolomeo Colleoni
Anıtı,
1479-1488,
Venedik, SS. Giovanni
ve Paolo Meydanı



Caravaggio,
Aziz Paulus'un
Hıristiyan Oluşu,
1601,
Roma, Santa Maria
del Popolo Kilisesi



karşı sayfa
Pieter Bruegel,
Düğün Şöleni,
ayrıntı,
1568,
Gent,
Güzel Sanatlar Müzesi

dönemin güçlü erkekleri, aynı kuralların canlı birer ihlali gibiydi: erkek vücudu da sanatçının klasik kanonlardan özgürleşmesinde üzerine düşen rolü oynadı.

Verrocchio'nun, Bartolomeo Colleoni heykeline bakalım: *condottiere*, etkileyici fiziği, soğuk ve kendine güvenli ifadesiyle bacaklarını iki yana açarak atına kurulmuş, bu oturuşta klasik ikonografiye duyulan saygı da unutulmamış; bu ikonografiye göre erkekler atların, köpeklerin ya da şahinlerin (veya Aziz Hieronymus'un sayısız portresinde olduğu gibi, aslanların) efendisi olarak çizilirken; kadınlarla birlikte gösterilen, (Tiziano'nun *Tavşanlı Madonna*'sındaki tavşandan ermene, saka kuşundan Velázquez'in *Nedimeler*'indeki köpeğe kadar) sayıca çok ve çeşitli olan hayvanlar bazen kadınların yumuşak başlılığına, bazen de gizemli derinliklerine göndermelerde bulunur.

Yine de, resim sanatı klasik üsluba ve ikonografiye saygı göstermekten kurtulduğunda, erkekler attan inmiş veya yerde yuvarlanırken gösterilirken, Caravaggio'nun *Aziz Paulus'un Hıristiyan Oluşu* tablosunda olduğu gibi, daha gerçekçi, hatta daha popüler bir görünüme de bürünebiliyorlardı. Nihayet, günlük hayatın altında kalıp ezilmiş Güzelliğiyle zavallı köylünün vücudunu çizen başka bir büyük ressamın, Bruegel'in eserlerinde, hayvanlar her türlü mistik anlamdan arınıp, Flaman köylerinde ağızdan ağıza dolaşan atasözlerdeki kahramanların görüntüsündeydi.

3. Kullanışlı Güzellik...



Bu geçişin gerisinde Reform'un karmaşasıyla, daha genel anlamda, XVI. ve XVII. yüzyıllarda toplumsal törelerdeki değişikliklerin yattığına kuşku yoktur. Kadın görüntüsü aşamalı bir değişime uğradı: kadınlar bir kez daha giydirildi, ev kadını, mürebbiye ya da kâhya kadın oldu. Örneğin, Anne Boleyn'in şehvî Güzelliğinden, VIII. Henry'nin üçüncü eşi Jane Seymour'un katılığına geçeriz: Dürer kadınlarının çoğunda olduğu gibi, portreleri Seymour'u hiçbir duygu ifadesi olmayan, ince dudaklı, işinde becerikli bir ev sahibesi olarak gösterir.

Johannes Vermeer,
Süt Boşaltan Kadın,
1658-1660,
Amsterdam,
Devlet Müzesi

karşı sayfa
Hans Holbein (Genç)
Jane Seymour'un
Portresi,
1536,
Lahey, Mauritshuis







Jan Steen,
Çocukların Yemeği,
yılı. 1660,
Berlin,
Eyalet Müzeleri

Buna karşın, Kalvenci ahlak kurallarının katılığı ve özgürleşmiş, laik burjuva âdetleri arasındaki zıtlıktan kaynaklanan gerilimin ortasında kalan Hollanda Flandre'ı Güzelliğin yararlı ve pratik olanla bağdaştırıldığı yeni insan tiplerinin doğuşuna tanıklık ediyordu. Hatta, halk dilinde *Schoon*, hem Güzellik (bir manzaranın veya yıldızlı bir gökyüzünün) hem de somut "temizlik" anlamında kullanılıyordu. Jacob Cats'ın çok kullanışlı ve ayağı yere basan simge kitaplarında, ya da Steen'in evlerin içini tavernalarınkinden farksız çizdiği tablolarının kompozisyonlarında, "bolluk mahrumiyetine" yönelmiş bir kültür, şehvî baştan çıkarıcılar olarak ifade ettiği kadınları, faal ev kadınları olarak da gösterişini açık bir biçimde anlıyor, aynı zamanda da erkek giyimindeki sadeliği, örneğin birden delinen bir baraj duvarı onarmaya koşulduğunda ayağa dolaşabilecek gereksiz farbaları reddedişi görüyoruz..

4. ... ve Őhevi Güzellik



Kısacası, Hollanda üslubunda Güzellik, olanca özgürlüğüyle kullanışlıyken, Rubens'in Güneş Kral'ın sarayında ifade ettiği Güzellik tüm özgürlüğüyle Őheviydi. Rubens'in yüzyılın dramatik olaylarının ve Reform karşıtlığının ahlakî dayatmalarının etkisinde kalmadan (Otuz Yıl Savaşları sırasında da resim yapıyordu) çizdiği kadınlar (örneğin son derecede genç olan ikinci eşi H lene Fourment) hayatta olmanın ve kendini gösterebilmenin mutluluğuyla, çapraşık anlamlardan arındırılmış bir Güzellik tasvir eder. Öte yanda, *Otoportre*'sinde, Tiziano'nun *Genç*

Raffaello, *Genç Bir Kadının Portresi, La Fornarina*, 1540-1545, Roma, Eski Sanatlar Ulusal Galerisi

izleyen sayfalar
Peter Paul Rubens,
Hel ne Fourment
Afrodite,
1630,
Viyana,
Sanat Tarihi Müzesi

Peter Paul Rubens,
Karısı Isabella Brandt
ile Rubens'in Portresi,
1609-1610,
ayrıntı,
Münih,
Eski Pinakotek







İngiliz Centilmeni gibi ünlü portrelerden esinlendiğini inkâr etmeyen bir duruş sergileyen Rubens, ifadesinde kendinden başka hiçbir şeyi iletmek istemez görünen Rembrandt'ın çizdiği bazı figürlerin yoğun ruhsallığından ve Tiziano'nun portrelerindeki keskin ve delici bakışlardan arınmış bir dinginlikle kendini modelinden uzakta tutar. Böylelikle, saray hayatı bir sonraki yüzyılda görülecek haşmetli danslara hazır hale gelmiş gibidir; klasik Güzellik maniyerizmin ve baroğun biçemlerinde yani Caravaggio'nun veya Flamanların gerçekçiliğinde kaybolmaya yüz tutmuşken, Güzelliği ifade etmek için başka ifade biçimleri (düş, şaşkınlık, tedirginlik) ortaya çıkmaya başlar.

Caravaggio,
Mecdelli Meryem,
1606,
Roma,
özel koleksiyon

Güzelliğin kabul edilebilir süsleri
Baldassare Castiglione
Il cortegiano, IV, 59 (1513-1518)
(Bunu da anlatmalı) bir erkek olarak tat alma duyusuyla işitemez, ya da kulaklarıyla koku alamaz, dokunarak ne güzelliğin tadına varılır ne de arzu uyanır, tatmin etmez ruhunu, ama nesnenin mutlak güzelliği bunları sağlamaya yeter – görme kabiliyeti dedikleri şey. Bu nedenle duyuların köreltici yargılarını bir kenara bırakmalı ve güzelliği, geçirgenliği, sevme gayreti, gülüşü, tavırları ve kadının diğer kabul edilebilir süslerini sever. Benzer biçimde, bırak kulakları, kadının tatlı sesini, biçimlenen sözcüklerini, bir müzisyense çaldığı enstrümanı dinlesin. Bu şekilde, cismani şeylerle pek bağı olmayan ve aklın hizmetkârı bu iki duyu organı aracılığıyla ruhunu o en lezzetli gıdayla besleyemez ve arzunun bedeninden yükselmesine izin vermez.

İnsanüstü Güzellik
Miguel de Cervantes Saavedra
Don Quijote, I, bölüm XIII, (1605-1615)
[...] Tatlı düşmanımın, kendisine hizmet ettiğimin bilinmesinden hoşlanıp hoşlanmayacağını kestiremiyorum diye karşılık verdi Don Quijote, uzun uzun iç çekerek. Yalnız bu çelebice sorunuza cevap olsun diye şunu söyleyebilirim ki adı Dulcinea'dır, Mancha ilinin Toboso kentinde yaşamaktadır, kendisi bir prenestir, düşlerimin kadınıdır, güzelliğiye insanüstüdür, ozanların sevgililerine yakıştırdıkları bütün o temelsiz ve akıl almaz sıfatları kendisine toplamıştır. Saçları altın gibidir, alnı, cenneti andırır, kaşları yay, gözleri güneş, yanakları gül, dudakları mercan, dişleri inci, boynu kaymak gibidir, göğsü mermer, elleri fildişi, teni de kar gibi aktır, terbiye gereği insanlardan sakladığı şeylerse kanımca, eşsiz benzersizdir.



Zarafetten, tedirgin Güzelliğe

1. Öznel ve değişik bir Güzelliğe doğru



Rönesans döneminde, Güzelliğin oluştuğu parçaların oranına bağlı olduğunu ileri süren sözde "Büyük Kuram" yüksek bir mükemmeliyet seviyesine erişti. Oysa bir yandan da, Rönesans kültür ve anlayışı merkezkaç güçleri tedirgin, ve şaşırtıcı bir Güzelliğe doğru itiyordu. Bu, kiasikçilik, maniyerizm, barok veya rokoko gibi akademik sınıflandırmalara indirgenebilecek dinamik bir hareketti. Burada altı çizilmesi gereken, sanata olduğu kadar topluma da sızan, sadece kısa süreler için ve genellikle salt görünürde belirgin, sınırları çizilmiş figürler halinde billurlaşan kültür sürecinin akışkanlığıdır. Rönesans "tavrının" taşıp maniyerizme dönüşmesinin; Rönesans sırasında Büyük Kuram'ı yeniden canlandırmak için yararlanılan matematik ve bağlı bilimlerdeki ilerlemenin tahmin edilenden çok daha karmaşık ve çok daha sarsıcı uyumlara yol açmasının; bilgiye bağlılığın ruhun

Caravaggio,
Medusa Kafası,
yılı. 1581,
Floransa,
Uffizi Galerisi

kayı sayfa
Agnolo Bronzino,
Lucrezia Panciatichi
Portresi,
yılı. 1540,
Floransa,
Uffizi Galerisi







Hans Holbein (Genç),
Büyükelçiler,
altta ortada
anamorfoz tekniğiyle
yapılmış kafatası,
1533,
Londra,
Ulusal Galeri

sükûnetiyle değil, sıkıntılı ve melankolik yanlarıyla ifade edilmesinin; bilginin gelişmesinin insanı dünyanın merkezinden uzaklaştırıp, Yaratılış'ın çevre noktalarından birine savurmasının ardında yatan neden, bu akışkanlıkla açıklanabilir. Bunlarda bizi şaşırtan bir yan yok. Toplumsal açıdan, Rönesans'ın kırılğan ve geçici olmayan bir dengeye oturamadığı görüüyordu: ideal kentin, yeni Atina'nın görüntüsü, ekonomik ve malî iflasın yanı sıra, İtalya'nın siyasal felaketine yol açacak etkenlerce içten kemirilmişti. Bu süreçte ne sanatçının figüründe ne de toplumsal yapıda bir değişim vardı, her iki kesim de ister maddî ister manevî, hayatın tüm alanlarında endişe girdabına sürüklenmişti. Aynı endişe duygusu felsefeye ve güzel sanatlara da yayılmıştı. Güzellik kavramıyla yakından ilişkili olan Zarafet teması, –Bembo “Güzellik, şeylerin oranından, uyum ve ahenginden doğmuş zarafetten başka bir şey değildir” der– Güzelliğe öznel ve bağımsız yaklaşımın yolunu açtı.

Görülmemiş zarafet

Pietro Bembo

Rime, V, 1522

Lüle lüle altın saçlar

amber kokulu ve saf

Savruluyor karın üstünde

dalgalanıyor rüzgârda,

Güzel gözler, ışıklı

ve güneşten daha parlak

Karanlık geceye saçıyor

mutluluk

O gülümseme ki, gideriyor

bütün üzüntüleri, sıkıntıları

Birer yakut ve inci sanki sözleri

Hepsi çok hoş, ruhlara veriyor umut

Fildişi beyazlığında eller okşuyor gönülleri

ve alıp götürüyor insanı,

Kutsal bir armoni sanki ezgiler

Ya bu genç yaştaki olgunluk

Asla görülmemiş zarafet

Muhteşem güzellik, yüce erdem,

Giriyor ruhumun ateşine

Ve uyandırıyor sizde

lütüflerin en ulusunu.

Zarafet

Agnolo Firenzuola (XVI. yüzyıl)

Delle bellezze delle donne

Ve, yukarıda da değindiğimiz gibi, herkesin kabul ettiği güzellik ölçüsüne uygun kısımları bulunmasa da söz ettiğimiz zarafetin görkemini taşıyan yüzleri sık sık görürüz (yukarıda verilen örnekteki gibi geniş ve orantılı olmasa da herkesin hayran olduğu olağanüstü güzel küçük bir yüze sahip Modestina misali); bunun tersine, yüz hatları orantılı ve herkesin haklı olarak güzel kabul ettiği bir kadın gördüğümüzde, Lady Ancilia'nın kardeşi gibi, bu yüz bize sevimli gelmeyebilir; bu nedenle mecburen bu görkemin, gizli orantıdan ve kitaplarımızda var olmayan, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz, hatta hayal bile edemediğimiz ve anlatamadığımız şeyler için söylediğimiz gibi bir "nedendir bilmem" olan ölçüden kaynaklandığına inanmak zorundayız. Bunun [gizli orantı] sevgi ışığı ya da diğer özler olduğunu söyleyebilirsek de ne kadar ince ve ustaca olursa olsun gene de gerçeklik testine dayanamayacaktır. Işık, içinde parladığı ve bu gizli oranı taşıyan kişiyi sevgili yaptığı için buna zarafet denir; fayda için derlenen minnettarlık, bunu sunan insanları bize yakın kılar. Şu anda bu konuyu ancak bu kadar ele alabilirim ya da alabileceğim, fakat eğer zarafeti biliyorsanız, bunu onun gözlerinde arayınız, bu gözlerde ışığın ihtişamı parlar.

Gerçek kadınsı güzellik

Baldassarre Castiglione

El Cortegiano, I, 40, (1513-1518)

Bir kadın makyaj yaptığında ve bu makyaj çevresindekiler tarafından anlaşılacak gibi yapılmışsa, o kadının güzelliği tartışılmaz. Oysa bazıları öylesine boyanıyorlar ki, sanki yüzlerine maske takmışlar da, çatlamasından korktukları için gülemiyorlarmış gibi duruyorlar. Böyle kadınlar, sabah giyinmelerinin dışında, hiç renk değiştirmiyor ve bütün günlerini hareketsiz tahta figürler gibi geçirmek zorunda kalıyor, kendilerini sadece meşalelerin ışığında ya da becerikli tüccarların kumaş satarken yaptıkları gibi, loş yerlerde gösteriyorlar.

Yüzünde ne bir beyazlık ne de bir kırmızılık, hiçbir şey olmadığı, sadece bazen soluk, bazen de mahcubiyet ya da benzeri nedenlerle hafifçe kızarık kendi doğal rengini taşıdığı belli olan, saçları biraz karışık, hareketleri güzel olmaya

çabalamaksızın doğal ve sade bir kadını, güzel bir kadını kuşkusuz, görmekten daha hoş ne olabilir? Bu, insan gözünü ve ruhunu okşayan, ama önemsenmeyen ve daima sanatın hilelerinden uzak duran duruluktur.

Bir kadında beyaz dişler görmek güzeldir; çünkü bir yüz gibi göz önünde olmadığından, genellikle gizli kaldığından, kadının yüzüne ayırdığı zamandan çok daha azını dişlerini beyazlatmaya harcadığını düşünüyor insan. Yine de, sebepsiz yere, sadece dişlerini göstermek için gülen bir kadın hakkında, dişleri gerçekten güzel olsa da, herkes onun Catullus'taki Egatius gibi, çok dengesiz biri olduğunu düşünecektir. Aynı şey eller için de geçerlidir, zarif ve güzel olduklarında ve övünmek için değil, sadece gerektiğinde gösterildiklerinde, gerçekten arzulanır olurlar. Özellikle de kullanıldıktan sonra yeniden eldivenle korunduklarında, çünkü kadın böyle yaparak ellerinin görünüp görünmediğine aldırmadığını ve bakımla değil, doğal olarak güzel olduklarını gösterir.

Ya sokakta, bir kiliseye ya da başka bir yere giderken, sırf oyun olsun diye veya başka bir sebeple eteğini kaldırıp, ayağını ve bacağının birazını gösteren kadın görmediniz mi? Orada, ayağına tam oturan kadife iskarpinleri ve tertemiz çoraplarıyla size olabildiğince güzel ve kadınsı görünmez mi? Böyle bir görüntüden kesinlikle hoşlandığım gibi, hepinizin bana katıldığından da eminim, çünkü bütün erkekler çok nadir görünen böyle mahrem bir yerdeki temizliğin ve uygunluğun o kadının bir alışkanlığı olduğunu ve kadının herhangi bir takdir peşinde olmadığını bir göstergesi olduğunu kabul edecektir.

Umursamazlık

Baldassarre Castiglione

El Cortegiano I, 26, (1513-1518)

Göklerin bir lütfü olduğuna inananların dışında, bu zarafetin nereden geldiğini birçok kez merak ettikten sonra, bana kalırsa her şeyden önce insanların söyleyip yaptıklarına uyan, evrensel bir kural buldum: bu da, insanın tehlikeli kayalıklardan sakınacağı gibi, yapmacıklıktan olabildiğince kaçınmak, aynı zamanda da –cümleyi böyle kurmama izin verilirse– sahteciliği gizleyen ve insanın yapıp söylediklerinin hiçbir çaba sarf etmeden ve neredeyse düşünmeden gerçekleştiğini gösterecek derecede umursamaz davranmaktır.

2. Maniyerizm



Maniyeristler ile klasikçilikarasındaki tartışmalı ilişkide de aynı dinamikler etkiliydi: bir önceki kuşağın sanat mirasını reddetmenin imkânsızlığı ile Rönesans dünyasına yabancılaşmanın arasında sıkışmanın huzursuzluğu, sanatçıları, "klasik" kurallara zorlukla oturtulmuş üslupların içini boşaltmaya itti; böylelikle bu kurallar tıpkı çatlayan bir dalganın tepesindeki köpükler gibi binlerce farklı yöne dağıldı. Bu iddianın kanıtını, yani kanonların çoktan ihlal edildiği gerçeğini klasik dönemin en önemli sanatçılardan birinin, Raffaello'nun

Giorgione,
Çifte Portre,
1508,
Roma,
Venedik Sarayı

karşı sayfa
Albrecht Dürer,
Kürk Paltolu
Otoportre
1500,
Münih,
Eski Pinakotek



500
A

Alberus Dux Noricus
ipsum sic propriis sic effm.
gebam coloribus ætatis.
anno 1578.





Parmigianino,
Sanatçının İçbükey Bir
Aynanın İçindeki
Otoportresi,
yklş. 1522,
Viyana,
Sanat Tarihi Müzesi

eserlerinde görüyoruz. Aynı gerçek, Dürer ve Parmigianino gibi ressamın otoportrelerinde, tedirgin yüzlerinde de belirgindir. Manieristler klasik Güzellik modellerini taklit eder görünürken dönemin kurallarını yıktı. Klasik Güzellik artık içi boş, ruhsuz görölüyordu. Manieristler bunun karşısına, boşluktan kaçınmak uğruna fantastiğe kaçan bir ruhsallık çıkardılar: bu sanatçıların figürleri, mantık ürünü olmayan bir uzayda hareket ediyor, düşsel ya da çağdaş deyimle "gerçeküstü" olarak değerlendirilebilecek bir boyut yaratıyordu. Güzelliği orana indirgeyen kuramlara karşı –Rönesans yeniplatonculuğuna, özellikle de Michelangelo'ya– yöneltilen eleştiriler daha sonra intikamlarını Leonardo ya da Piero della Francesca'nın zorlukla saptadığı harika oranlarla aldı: manieristler başta S gibi, dairelerle ya da dörtgenlerle ifade edilemeyen, ama insana daha çok alevin dilini hatırlatan yılanımsı hareket olmak üzere, akıcı figürleri tercih etti. Geriye dönüp bakıldığında, matematik karşısındaki bu tutum değişikliğinin, köklerini Dürer'in *Melankoli*'sinde bulması ayrıca önemliydi. Hesaplanabilirlik ve ölçülebilirlik objektifliğin ölçütleri olmaktan çıkıp, uzayı resmetmek için giderek karmaşıklaşan ve oran düzenini askıya almaya götüren yöntemleri (perspektif değişiklikleri, anamorfozlar) yaratmada basit birer araç oldular; manierizmin gerçek değerinin modern çağlara kadar tam anlamıyla anlaşılabilmesi bir rastlantı değildir, Güzelliğin ölçü, düzen ve oran kriterlerinden yoksun bırakıldığında, belirsiz ve kişisel bir değerlendirmeye tabi olması kaçınılmazdır. Bu akımın simgesel bir örneği, İtalya'da sıradan ve marjinal bir sanatçı olarak görülen, buna karşılık Habsburg sarayında üne ve saygınlığa kavuşan Arcimboldo'dur. Sanatçının şaşırtıcı kompozisyonları, yüzleri eşyalardan, meyvelerden, sebzelerden, vb'den oluşan portreleri, izleyenleri eğlendirir, hoşlarına gider. Arcimboldo'da Güzel, klasik dönemin tüm görüntülerinden arınır, sürprizlerle ve zekâ kıvraklığıyla ifade edilir. Arcimboldo bir havucun bile güzel olabileceğini gösterir: ama objektif kurallara göre değil, sadece halkın



Giuseppe Arcimboldo,
Yaz,
1585,
Paris,
Louvre Müzesi

ortak kararıyla, yani saray erkânının oluşturduğu "kamuoyuyla" güzel olduğuna karar verilen bir Güzellik yaratır. Tıpkı oran ile oransızlık arasındaki fark gibi, biçim ile biçimsizlik, görünür ile görünmez arasındaki ayırım da artık geçerli değildi: biçimsizin, görünmezin ve belirsizin ifadesi güzel ile çirkinin, doğru ile yanlışın arasındaki zıtlığı aşmıştı. Güzelin ifadesi karmaşıklaştı, sanatçılar akıldan çok hayal gücüne başvurdu, yeni kurallar koydu. Maniyerist Güzellik ruhtaki çelişki'yi ince bir tülle örtülmüş gibi ifade eder; barok popülerleşir, duygusallaşırken bu Güzellik de, tıpkı değerini bilen ve eser ismarlayan soylu sınıf gibi, gelişmiş, kültürlü ve kozmopolittir. Maniyerizm Rönesans'ın katı kurallarına karşı gelmekle kalmamış, barok biçimlerin sınırsız dinamizmini de reddetmiştir; maniyerizm yüzeysel görünse de bunu anatomi incelemesi ve Antikçağ'la ilişkilerin derinleştirilmesiyle geliştirir, Rönesans'ın benzer

çabalarının çok ötesine geçerek yapar; kısacası Rönesans'ı hem arındırır, hem de derinleştirir.

Maniyerizm uzunca bir süre Rönesans ile barok arasında kısa bir ara döneme sıkıştırılmaya çalışıldı; oysa bugün Rönesans'ın, Raffaello'nun 1520'deki ölümünden, hatta belki de daha önceden beri maniyerist olduğu kabul edilir. Bir yüzyıldan daha uzun bir süre sonra, Madam de la Fayette o dönemin duygularını Clèves Prensesi'nin hikâyesinde yeniden canlandırdı.

Marcantonio
Raimondi,
Büyücülük,
1518-1520,
Floransa, Gabinetto
dei disegni e delle
stampe



Ruhtaki çelişki

Madame de La Fayette

Prenses de Clèves, I-IV, 1678

Fransa'da görkem ve kibarlık hiç II. Henri döneminin son yıllarındaki kadar parlak olmamıştı. Bu kral kibardı, yakışıklıydı ve aşk için yaratılmıştı: Valentinois Düşesi Diane de Poitiers'ye olan tutkusu yaklaşık yirmi yıl önce başlamış olsa da, bu sürede hiç sönmemiş, bu aşkın belirtileri de hiç azalmamıştı. Kral tüm sporlarda yetenekli olduğundan, sporu başlıca faaliyetlerinden biri yapmıştı: her gün av partileri, tenis maçları, top oyunları, koşular ve benzeri eğlenceler düzenleniyordu. Madame de Valentinois'nın renkleri ve amblemleri her yerde görünüyor, Düşes de torununa, henüz evlenmemiş olan Mademoiselle de la Marck'a yaraşacak süslere gark olup ortaya çıkıyordu. Ne var ki, böylesine görünmesine izin veren, kraliçenin varlığıydı. Kraliçe artık hayatının baharında olmasa da güzeldi; lüksü, ihtişamı ve keyfi seviyordu. Kral onunla henüz Orléans Dükü ve Toumon'da ölen ağabeyi veliaht olduğu dönemde evlenmişti ancak doğuştan bir prensti ve parlak özellikleri sayesinde babası I. François'nın yerini dolduracak vârise benziyordu. [...] Mademoiselle de Chartres gelişinin ertesi günü herkesle mücevher ticareti yapan bir İtalyan'dan bazı takılar almaya gitti. Bu adam Kraliçe'yle birlikte Floransa'dan gelmiş ve öylesine zengin

olmuştu ki, evi bir tüccarinkinden çok, soylu bir beyefendinin sarayını andırıyordu. Genç kadın oradayken, Clèves Prensi geldi. Karşısındakinin güzelliğine öylesine hayran oldu ki, şaşkınlığını gizleyemedi; Mademoiselle de Chartres da Prens'in şaşkınlığını görünce yüzünün kızarmasını engelleyemedi. Ne var ki, Prens'e soyluluğunun ve nezaket kurallarının gerektirdiğinden fazla ilgi göstermeyerek kendini topladı. Clèves Prensi hayranlıkla ona bakmayı sürdürdü, tanımadığı için de bu harika varlığın kim olduğunu anlayamadı. Yine de, havasından ve yanındaki hizmetkârlardan soylu biri olduğunu tahmin etti. De Chartres'ın gençliğine bakıp, hâlâ bekâr olduğunu sandı; ama yanında annesinin bulunmadığını görüp, genç kadını tanımayan İtalyan'ın ona Madam diye hitap ettiğini duyunca, ne düşüneceğini bilemeden, hayranlıkla bakmayı sürdürdü. Başkaları tarafından güzelliğinin fark edilmesinden hoşlanan diğer genç hanımların aksine, bakışlarıyla onu rahatsız ettiğini anladı. Genç kadının gitmek için acele etmesine neden olduğunu bile düşündü; gerçekten de Mademoiselle de Chartres kısa süre sonra ayrıldı. Onu gözden yitirince Clèves Prensi kim olduğunu öğrenmek umuduyla teselli buldu, ama kimsenin genç kadını tanımadığını görünce çok şaşırıldı. De Chartres'ın güzelliğinden ve

Correggio, *Io*,
1530,
Viyana,
Sanat Tarihi Müzesi



tevazuundan öyle sarsılmıştı ki, o andan sonra ona karşı olağanüstü bir tutku duyduğunu söylemek doğru olur. O akşam Madam'ı, yani kralın kız kardeşini ziyarete gitti. [...]

Böylesi bir görev için çok uygun olan centilmen, ödevini büyük bir ciddiyetle yerine getirdi. Nemours Dükü'nü Coulommiers'nin yarım fersah ötesindeki bir köye kadar izlerken, berikinin durduğunu görünce, orada geceyi geçireceği sonucunu çıkardı. Kalıp beklemenin doğru olmayacağını düşünerek, köyde durmadı ve ormana, Nemours Dükü'nün geçeceğini tahmin ettiği yere gitti. Varsayımında haklı çıkacaktı. Gece olur olmaz ayak sesleri durdu ve karanlığa rağmen Nemours Dükü'nü kolayca tanıdı. Berikinin sanki çevrede birisi var mı diye dinleyerek bahçenin çevresini dolandığını ve içeri girmek için uygun yer aradığını gördü. Parmaklıklar insanların girmesini önlemek için çok yüksekti ve arkalarında başka parmaklıklar da vardı. Nemours Dükü yine de içeri girmeyi başardı. Bahçeye girer girmez, Madame de Clèves'in nerede olduğunu bulmakta zorlanmadı. Malikânesinin ışıklarını gördü, ayrıca bütün pencereler de açıktı; böylece, parmaklıklar boyunca süzülerek, kolaylıkla tahmin edeceğimiz bir heyecanla yaklaştı. Aralık bırakılmış bir pencerelerin sızdığında, Madame de Clèves'in ne yaptığını görebildi. Kadın yalnızdı ama öylesine güzeldi ki, onu görme coşkusunun güçlülükle gemleyebildi. Hava sıcaktı ve güzel kadın çıplaktı, üzerinde başından ve boynundan aşağı dökülen saçlarından başka bir şey yoktu. Üzerinde uzandığı kanapenin yanındaki küçük masada, içi kurdelelerle dolu birçok sepet vardı; içlerinden bazılarını aldı, Nemours Dükü turnuvada kendisinin taşıdığı renkleri seçtiğini gördü. Madame de Clèves bir zamanlar Nemours Dükü'ne ait olup da kız kardeşine verdiği alışılmadık bir Hint bastonuna düğümler atıyordu. Oysa Madame de Clèves bastonu Nemours Dükü'ne ait olduğunu bilmeden, dükün kız kardeşinden almıştı. İşini zarafetle ve yüreğinde taşıdığı duygulardan kaynaklanan tatlı bir bakışla tamamladığında, mumu alıp, Metz Kuşatması'nı gösteren ve içinde Nemours Dükü'nün portresinin de bulunduğu tablonun karşısındaki geniş masaya doğru yürüdü. Oturdu ve sadece tutkunun neden olabileceği dalgın bir dikkatle portreye bakmaya koyuldu. Nemours Dükü'nün o anda neler hissettiğini ifade etmek

imkânsız. Gecenin kalbinde, dünyadaki en güzel yerde ona hayran olan kadını görmek; kadın onun orada olduğunu bilmiyorken ona bakmak; Nemours Dükü'yle ve ona duyduğu aşkla ilgili bir şeylere daldığını görmek, bu hiçbir âşığın düşleyip keyfini sürebileceği bir şey değildi. Dük o denli vecde kapılmıştı ki, değerli dakikaların geçmekte olduğunu unuttu, hareketsiz kalıp Madame de Clèves'i izledi. Az da olsa kendine geldiğinde –eğer onunla konuşacaksa– kadının bahçeye çıkmasını beklemek zorunda olduğunu düşündü. Madame de Clèves hizmetkârlarından uzakta olacağı için, böylesi çok daha güvenli olurdu. Ancak güzel kadının malikânede oyalandığını görünce, içeri girmeye karar verdi. Bu karar, kuşkusuz kadını öfkeliendireceğinden korkuya kapıldı ve heyecanlandı. Böylesine tatlı bir yüzün öfke korku ve ciddiyetle kasılmasından ve değişmesinden endişe duyuyordu! [...]

Madame de Clèves başını çevirdi, aklı prensle meşgul olduğundan mı, yoksa Dük ışığın onu tanıması için yeterli olmadığı bir yerde durduğundan mı bilinmez, hiç tereddüt etmeden ve ondan tarafa bakmadan, hizmetkârlarının bulunduğu odaya geçti. Heyecanı öylesine derindi ki, odaya girdiğinde, bu heyecanı gizlemek için kendini iyi hissetmediğini söylemek zorunda kaldı. Bu yalanı hizmetkârlarını yanında tutmak, böylelikle Dük'e çekilme fırsatı vermek için de söylemişti. İyice düşününce, kendini kandırıldığına ve Nemours Dükü'nü görmesinin bir hayal ürünü olduğuna karar verdi. Dük'ün Chambord'da olduğunu biliyordu; onun böylesine bir tehlikeye atılması imkânsız geliyordu. Birkaç kez odaya dönmek ve orada olup olmadığını görmek için bahçeye bakmaya yeltendi. Nemours Dükü'nü orada bulmaktan hem korktu hem de heyecanlandı, sonunda mantık ve ihtiyat tüm öteki duygulara üstün geldi ve gerçeği öğrenmektense, kuşkuda kalmayı yeğledi. Dük'ün belki de hâlâ yakınlarında olduğu bir yerden ayrılmak çok uzun sürdü; şatoya döndüğünde neredeyse gün ağarıyordu. [...]

Aşk hiç bir zaman Dük'ün yüreğinde hissettiği kadar tatlı ve yakıcı olmamıştı. Söğüt ağaçlarının altına gitti, saklandığı evin arkasında akan küçük dere boyunca yürüdü. Kimsenin onu görüp duymaması için, olabildiğince uzaklaştı, ama yüreği öylesine sarsılmıştı ki, kendini ağlamaktan alamadı. Oysa bunlar sadece ıstırap yaşları değildi: bu yaşlar, bir tatlılık ile sadece aşkta bulunabilecek bir büyünlük karışımıydı.

3. Bilgi buhranı



Bu endişe, bu huzursuzluk, yenilik peşindeki bu sürekli arayış nereden geliyor? Dönemin bilgisine bir göz atacak olursak, bu sorunun genel cevabını Kopernik devrimi ile fizikte ve astronomide bu devrimi izleyen gelişmelerin hümanist egoda açtığı "narsisist yarada" görürüz. Artık evrenin merkezi olmadığını anlayınca insanın yaşadığı umutsuzluk, barışçıl ve uyumlu bir dünya yaratmanın mümkün olduğunu iddia eden hümanizm ve Rönesans ütopyalarının gerilemesiyle eşzamanlıydı. Siyasî krizler, ekonomik devrimler, "çelik yüzyıl" savaşları, vebanın dönüşü; her şey, evrenin özellikle insanlık için tasarlanmadığı, insanın evrenin ne eseri ne de efendisi olduğu anlayışını güçlendirmek ister gibiydi. Asıl çelişki, bu bilgi buhranını yaratanın, bizzat bilgide atılan dev adımlar olmasıydı: giderek daha da karmaşık bir Güzellik anlayışı, örneğin, Kepler'in göksel yasaların basit klasik uyumu izlemediği, tam tersine, durmadan artan bir giriftliğe dayandığını bulmasıyla at başı gidiyordu.

Andrea Cellarius,
*Harmonia
Macrocosmica*,
1660,
Amsterdam



4. Melankoli



Dürer'in melankoliyi geometriyle bağdaştırdığı *Melankoli'si*, hiç kuşkusuz döneminin simgesidir. Bu betimlemeyi *Atina Okulu* geometricisi Eukleides'in uyumlu ve dingin ifadesinden ayıran, sanki bütün bir çağdır; Rönesans dönemi insanı evreni uygulamalı sanatlara özgü araçlarla sorgularken, burada önceden gösterilen barok dönem insanı kitapları ve kütüphaneleri araştırmakta, melankoliye gömülüp, araç ve gereçlerini bırakmakta ya da dalgınca elinde tutmaktaydı. Melankoliyi çalışkan insanın kaderi görme yaklaşımı bir yenilik değildi; farklı yollardan olsa da, bu tema Marsilio Ficino ve Agrippa von Nettesheim tarafından kullanılmıştı. Asıl ilginç olan, *ars geometrica* (geometri sanatı) ile *homo melancholicus*'un (melankolik insan) bağdaştırılmasıydı. Bu bağdaştırmada geometri bir ruha, melankoli de eksiksiz, entelektüel bir boyuta kavuşur; tıpkı bir girdaptaki gibi,

Raffaello,
Atina Okulu,
ayrıntı,
1510,
Roma, Vatikan
Segnatura Odası

karşı sayfa
Albrecht Dürer,
Melankoli I,
1514,
Floransa, Gabinetto
dei disegni e delle
Stampe







Francesco Borromini,
Sant'Ivo alla Sapienza
Kilisesi kubbesinin
içten görünüşü,
Roma,
1642-1662

Guarino Guarini,
Torino
Katedrali'ndeki Santa
Sindone Şapeli
kubbesinin içten
görünüşü,
1666-1681



Rönesans'a özgü ruhsal huzursuzluğu çeken ve barok çağın insan tipi olan melankolik Güzelliği yaratan, işte bu çifte kazançtır. Maniyerizmden baroğa geçiş, Güzelliğin yeni betimleme (şaşırtıcı, görünüşte oransız) arayışlarıyla yakından ilgili ve hayatın dramatikleştirilmiş anlatımının yer bulduğu ekoller arasında büyük bir değişime yol açmadı. Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza Kilisesi'nde, Palazzo della Sapienza'nın iç avlusunda beceriyle gizlenmiş bir yapı tasarlayarak çağdaşlarını hayrete düşürdü. Şaşırtma etkisi iç kubbeyi gözlerden saklayan, birbirine zıt içbükey ve dışbükey yapı oyunları ile gerçekleştirilmiş, tepelerine de cesur tasarımlı, sarmal bir ışık bacası yerleştirilmişti. Kısa bir süre sonra Guarini, Torino'daki Santa Sindone Şapeli'ni çizerken, kubbenin üst üste bindirilmiş altıgenlerden oluşan yapısıyla açılan on iki köşeli bir yıldız betimlemesi tasarlamıştı.

5. *Agudeza*, Wit, concettismo...



Özenli bir hayal gücü ile şaşırtıcı etkinin karışımı, barok anlayışın karakteristik özelliklerinden biriydi. Çeşitli adlar – *agudeza*, *concettismo*, *Wit*, Marinoculuk – alan bu karışım en kusursuz ifadesini Gracián'da buldu. Bu yeni söylem tarzı Trento Konsili'nden hemen sonra, Cizvitler tarafından hazırlanan okul müfredatıyla da desteklendi: 1586'da hazırlanan ve 1599 yılında yenilenen *Ratio studiorum* beş yıllık üniversite öncesi dönemin sonunda, öğrencinin sadece yararlı bir şey olmasını hedeflemenin ötesinde, ifade güzelliğini de amaçlayan, iki yıllık bir belagat dersi almasını da gerektiriyordu. Kendilerine özgü bir biçimleri olmayan kavramların, dinleyicinin ruhuna nüfuz edebilmesi, onu şaşırtabilmesi için bir inceliğe ya da keskin bir zekâya sahip olması gerekirdi. Zekâ, ortalama gözün göremeyeceği bağlantıları idrak sayesinde fark edebilecek çevik ve yaratıcı bir akli zorunlu kılırdı. Kavramların Güzelliği böylelikle tümüyle yepyeni algısal alanlar açarken, duyarlı Güzellik de anlamlı ve belirsiz Güzellik ifadelerine giderek yakınlaştı. Şiirde *agudeza*, (İspanya'da şair Luis de Góngora'nın adından Gongoracılık, İtalya'da şair Giambattista Marino'nun adından

Wit

Baltasar Gracian

Agudeza y Arte del Ingenio, 1, 2
(1642-1648)

Aklın özünü sadece genel hatlarıyla biliyoruz: tanıma değil algıya dayalı bir kavram; ve böyle belirsiz bir kavramın bütün tanımları kabul edilebilir; çünkü Güzellik göze, armoni kulağa yöneliktir, kibir de zekâya.

Zekâ

Emanuele Tesauro

Il canocchiale aristotelico, (1654-1670)

Doğal akıl, zekânın muhteşem gücüdür ve iki temel yetenekten oluşmaktadır: keskin zekâ ve çokyönlülük. Keskin zekâ, öznenin biçim, tür, rastlantı, iyelik, nedenler, sonuçlar, eğilimler, benzerlikler ve farklılıklar, eşitlik, üstünlük, aşağılık, işaretler, doğru adlar ve yanlış anlamalar

gibi çeşitli durumlarına işaret eder; bütün bunlar her öznenin içinde birbirine geçmiş ve gizlenmiştir, biz de bu noktadan hareket etmeliyiz.

Idrak

Emanuele Tesauro

Il canocchiale aristotelico, (1654-1670)

Zekânın ilahî ürünleri kökenlerinden çok görünüşleriyle tanınır. Yüzyıllar boyu mucizevi bir biçimde okunduğunda ya da beyan edildiğinde hayranlık uyandırır, bunu bilmeyenler tarafından büyük sevinç ve tezahüratla karşılanırdı.

Bu akıl, bütün ustaca kendini beğenmişliklerin anasıdır; belagatin net ışığı şairane hitabetle parlar; cansız sayfaların yüce ruhudur; arkadaş sohbetlerinin en hoş lezzetidir; zekânın en üst çabasıdır; ilahî gücün, insan ruhundaki izidir.





Pietro da Cortona,
İlahî Takdir Alegorisi,
1633-1639,
Roma, Barberini Sarayı

Marinoculuk, en güzel ifadesini üslubun şaşırtıcı doğasının ve keskin, özlü yaratıcılığının, içeriği gölgede bıraktığı usta işi şiirlerde bulur. Böylesi şiirlerde en büyük amaç, bir ben ya da saç teli gibi önemsiz de olsa, bir kadının Güzelliğinin sayısız çağrışımlarını aktarabilmektir; okurun içine düşeceği biçim ve ayrıntılardan örülmüş bir ağdır bu.

Boğazında bir düğüm

Giambattista Marino

L'Adone, 1623

Bir yatağın kenarında, orada, fark ettim

Şehvet düşkünü, yılışık bir satır sımsıkı kollarında

Çok güzel bir peri

Topluyor çiçekten bütün yasak zevkleri.

Güzel ve körpe bedenden alıyor keyif

Bir eliyle dokunurken fildişi

beyazlığa

diğeri, gizli bir faaliyet hazırlığında,

Daha yumuşak ve daha mahrem bir yere yönelmekte.

Ve güçlü kuvvetli

kucaklamalarıyla

İriyari aşığının, inliyor genç kız,

Uysal ve bitkin gözleri

mağrur ve küçümseyici.

Kaçırıyor yüzünü

İsrarlı ve açgözlü öpücüklerden,

Kaçıyor tatlılıkla, sıyrılıyor ustaca,

yakalanıyor yeniden sonra;

Ederken mücadele, huysuzluk

yapıyor,

Kaçarken geri geri, cevap veriyor

öpücüklerle.

Ayak diriyor talihine ve sakınımlı

şaşkın,

Bazen savmak için onu

çeviriyor türlü dolaplar sanki

Ve sonunda, daha

Sarmalanıyor, kucaklanıyor,

Bugüne dek asla kucaklanmadığı

gibi

Karışıyor coşku coşkuya

Mıhlıyor adamı yerine, söndürüyor

ateşini.

Bilmiyorum Flora, bilmiyorum

Frine veya Tais

Bu denli edepsizce davranışa

kaldılar mı maruz.

Yaşanan edepsizliğin büyük zevki

Düğümleirken güzel ve diri

boğazına

Bu zorba ve sihirbaz Aşk'ın gücüne

Dayanamaz hiçbir kırılğan kalp;

Tam tersine, bu tatlı görüntünün

cazibesiyile

Arzu ateşlenir büyük bir güçle

Ne var şaşıracak bunda

frenleyemez hiçbir şey onu.

Ve tanrıçası, aşkla bağlı olduğu

Sıkışıyor yüreği, takip etmeye

çalışıyor erkeği

Nükteli sözlerle

ve zekice yöntemlerle

Alay ederek onunla, iğneliyor

ve acı veriyor ona:

- Tadını çıkar (diyor), çıkar tadını

meyvenin

Tatlı iç çekişlerinin, mutlu çiftin.

İyice çek içini, doya doya ağla,

Mutlu aşklar ve daha da mutlu

âşıklar!

Ben

Giambattista Marino

La lira, 1608

Ey ben ne kadar güzelsin,

Nazik gölgen sanki altın iplikten

Sevdalı yanağında,

Küçük bir Aşk ormanı gizli sanki.

Eğer toplamayı istiyorsan

zambakları veya gülleri

Orada zalimlik gizli

Orada sadece tuzaklar ve yaylar var

Yaralar ve yakalar ruhları.

Saç teli

Francesco/Federico della Valle,

(XVII. yüzyıl)

"Ey o sarı saçlar"

Ey o sarı saçlar,

o geniş ve temiz alın,

Ey ışıltılı kapkara gözler,

onlar ki iki yıldızdan daha parlak,

Ey kırmızı ve kar beyazı yanaklar
ve körpe ve güzel,

Ey o alçakgönüllü ve cana yakın
tavır,

Ey mücevherlerle dolu, yakut renkli
ağız,

Ey o gülümseme, ey o tatlı sözler,

Ey süt beyazı eller, ey ince ve güzel
kollar, bacaklar

Ey yeryüzünün güzellik abidesi,

Ey o asil ve olağanüstü duruş,

Ey o becerikli eda, ey o yüce onur,

Ey o canlılık,

Ey tanrısal denebilecek o yürüyüş,

Ey o tatlı isim, önünde eğildiğim

o tanrıça,

Sizin için daha ne söyleyebilirim?

Susuyorum ve size tapıyorum.

Göğüs

Giambattista Pucci (XVII. yüzyıl)

"Onun tatlı göğsünde

memelerin arasında"

Onun tatlı göğsünde

memelerin arasında

Madam yüreğine uzattı

beyaz elini,

ve ışıltılı gözlerindeki

parlak canlılığı yöneltti

Tek bir noktaya.

Güzel gözlerinin ve göğsünün

ateşi ve kararlılığı

Beyazlatır, parlatır karı

ve alevi

Bir ışık ve saflık karışımı sanki

Göğsünün beyazlığında parlayan

Yıldızlar gibi.

Anneler ve göğüs, sanki saflığıyla

Rakip süte, birleştirir aydınlığa

ışıltılı gözler parlatır onu.

Bir bir yanar sırayla.

ışık ve saflık karışımı sanki

Benzer bir güzel gözlere

bir göğüse.

6. Mutlak olana yönelim



Doğal, bağlayıcı ve objektif modellerin yerini, yaratılan ve her seferinde yeniden yaratılacak olan, ilişkilerin ve biçimlerin oluşturduğu bir ağ aldı, deyim yerindeyse, Güzellik iyinin ve kötünün ötesinde ifade ediliyordu. Bu model Güzelliğin çirkinlik, gerçeğin yalan ve hayatın ölüm sayesinde ifade edilmesini sağlar. Dahası, ölüm teması barok anlayışta inatla, her zaman belirgindir. Bu tema, Shakespeare gibi barok olmayan bir yazarda görülse de sonraki yüzyılda Napoli'deki San Severo Şapeli'nin tüyler ürpertici ve sarsıcı figürlerinde yeniden belirir.

Giuseppe Sanmartino,
Örtülü İsa,
1753,
Napoli,
San Severo Şapeli



Güzellik iyinin ve kötünün ötesinde
William Shakespeare
Romeo ve Juliet, III, 2
Ey, çiçeklenen yüz ardında saklı yılan
yüreği!
Hangi ejder korumuştur böyle değerli bir
mağarayı?
Güzel zorba! Melek yüzlü şeytan!
Güvercin tüylü kuzgun! Kurt iştahlı kuzu!
Tanrısal görünüşün maskeleyiği günahkâr!

Gerçek görünüşünün tam tersi olan:
Cehennemlik ermiş, saygıdeğer düzenbaz!
Ey yaratıcı doğa, böyle tatlı bir tenin
ölümlü cennetine
Bir şeytanın ruhunu verdikten sonra
Ne işin vardı cehennemde?
Bu kadar kötü yazıyla dolu bir kitap
Nasıl güzel ciltlenebilir böyle?
Yalan nasıl barınabilir
Göz kamaştırıcı bir sarayda?



Jean-Antoine
Watteau,
*Kitira Adası'na Doğru
Yola Çıkış*,
1718,
Berlin,
Charlottenburg
Şatosu

karşı sayfa
Gian Lorenzo Bernini,
*Azize Teresa'nın
Vecdi*,
1652,
Roma, Santa Maria
della Vittoria

Ne var ki tüm bunlar barok Güzelliğin ahlak ötesi ya da ahlak dışı olduğu anlamına gelmez, tam tersine: bu Güzelliğin son derecede erdemli doğası barok çağının dini ve siyasi otoritelerinin katı kanonlarına uyumdan değil, sanatsal yaratıcılığın bütününden kaynaklanır. Kopernik ve Kepler tarafından yeniden çizilmiş gökkubbedeki ilahî figürlerin birbirlerine daha da karmaşık ilişkilerle bağlı olmaları gibi, barok dünyanın her ayrıntısı da kozmosun yoğunlaşmış ve genişlemiş görüntüsünü içinde taşır. Gözü hâlâ henüz erişilmemiş bir "öteye" taşımayan tek bir satır, gerginlik yüklenmemiş tek bir çizgi yoktur. Klasik modelin durağan ve hareketsiz biçiminin yerini dramatik yoğunlukta bir Güzellik almıştır. Görünürde birbirine oldukça uzak iki eseri, Bernini'nin *Azize Teresa'nın Vecdi* ile Watteau'nun *Kitira Adası'na Doğru Yola Çıkış*'ini karşılaştırırsak, birinci örnekte ıstıraplı bir yüzdən elbisenin kıvrımlarına uzanan gerginlik çizgileri, ikinci eserdeyse en dıştaki melekten başlayıp koldan elbiseye ve bacadan bastona atlayan ve sonunda rondo oynayan meleklerle kadar uzanan diyagonal bir çizgi görürüz. Birinci örnekte dramatik, acı dolu bir Güzellik, ikincisindeyse melankolik, düşsel bir Güzellik vardır. Her iki eserde de bütüne ve ayrıntıya karşılıklı göndermeyle, merkez ile çevre arasındaki hiyerarşiye saygılı, hem elbisenin etek kenarında hem de yüz ifadesinde gerçeğin ve hayalin Güzelliğini betimleyen bir bağlantı göze çarpar.





Akıl ve Güzellik

1. Güzelliğin diyalektiği



XVIII. yüzyıl genellikle mantıklı, tutarlı, biraz soğuk ve ilgisiz bir dönem olarak gösterilir ama, çağdaş zevklerin o dönemin resmini ve müziğini değerlendirilme tarzıyla bağlantılı olan bu görüş, doğru değildir. Stanley Kubrick *Barry Lyndon* adlı filmde, Aydınlanma Çağı'nın mesafeli ve donuk cilasının altında, erkekler ile kadınların hem kibar hem de acımasız göründükleri o dünyada, gem vurulmamış tutkuların oluşturduğu gümbürtülü bir nehrin aktığını zekice göstermiştir. Kubrick baba ile oğul arasında, görülmemiş şiddetteki bir düello sahnesi için mekân olarak klasik Paladyen bir yapının ahırını seçer: XVIII. yüzyıla yani Rousseau'nun, Kant'ın ve Sade'ın yüzyılına, dinginlik ile giyotinin damgasını vurduğu, Leporello'nun ve Don Juan'ın yaşadığı

Johann Zoffany,
Charles Townley ve
Dostları Townley
Galerisi'nde,
1781-1783,
Burnley, Lancashire,
Townley Hall Sanat
Galerisi ve Müzesi

Eylem olarak Güzellik

Jean-Jacques Rousseau

Julie, ou la Nouvelle Héloïse, 1761

Bana göre iyilik, güzellekle birdir, aralarında ortaklık vardır, doğadaki kaynakları aynıdır. Bu düşünceden hareketle zevkin bilgelikle aynı araçları kullanarak mükemmelleştiğini söyleyebiliriz ve erdemden baştan çıkarıcılığına kapılarını aralamış bir ruh her çeşit Güzelliğe de aynı şekilde duyarlı olmalıdır. Biz görmek ve hissetmek üzere eğitildik, güzel bir manzaranın hassas bir histen farkı yoktur. Güzel bir resme sahip bir ressam esrikleşebilir, ancak bunu elinde bulunduran zevkleri yontulmamış biri bu güzelliğin farkına bile varmayabilir.

Algılayabildiğimiz her şeyi duyularımıza borçluyuz ve bu hiç de mantıklı değil! Bunlardan sadece kişinin sahip olduğu zevkle değerlendirilebilenler kendini bize sürekli görünür kılar: "nedir bilmem!" Zevk yargının mikroskobudur, öncekinden sonrakine ancak küçük parçalar kalabilir, onun görevi başladığında yargının son bulur. Zevki geliştirmek için ne yapmak gerek? Duygularımızla karar verdiğimiz için nasıl hissettiğimizi anlamamızın bir yolunu mu bulmalıyız, Güzelliği derinlemesine incelemeli miyiz? Hayır, Julie'yi ilk kez görmenin verdiği heyecanın bütün yüreklere tanınmış bir hak olmadığı konusunda ısrarlıyım.



bu yüzyıla, sona eren barok Güzelliğin, rokoko'nun ve yeniklasikçiliğin yüzyılına nasıl yaklaşılabileceğinin ya da nasıl yansıtılabileceğinin cevabı da buradadır. XVIII. yüzyıldan söz ederken, yeniklasik akımın yalın katılığına, yükselmekte olan burjuvazinin mantık, disiplin ve hesaplanabilirlik tutkusuna uygun barok Güzelliğin bu yüzyılda da direnmesini haklı kılan nedenler arasında soylu sınıfının kendini *dolce vita*'ya kaptırmasını da saymamız gerekir. Ancak dikkatli bir göz, saray çevresinin yaşlı asiller sınıfının yanı sıra, *Encyclopédie*'yi okuyan ve edebî salonlarda tartışan, daha genç ve daha girişimci bir aristokrat sınıfını seçebilir. Oysa aynı dikkatli göz, tüccarların, noterlerin ve avukatların, yazarların, gazetecilerin ve memurların oluşturduğu sayısız toplumsal katmanda gelişen ve bir yüzyıl sonra burjuva sınıfını belirleyecek çizgileri görmekte zorlanır. Bu karmaşık toplumsal katmanlar ve sınıflar diyalektiğiyle at başı giden karmaşık bir zevk diyalektiği de vardır; rokoko döneminin renkli Güzelliğinin karşısında tek bir klasisizm değil, bazen birbirleriyle çelişkili bir sürü talebi cevaplayan, birçok klasisizm vardı. Aydınlanma Çağı filozofu cehaletin karanlığından kurtulma çağrısı yapmış, ama mutlak monarşiyi ve otoriter yönetimleri hiç tereddütsüz desteklemiştir; Aydınlanma Çağı'nın aydınlık tarafında Kant'ın dehası, rahatsız edici karanlık tarafında da Sade'in acımasız tiyatrosu vardı; yeniklasik dönemin Güzelliği hem *Ancien Régime* zevki karşısında ferahlatıcı bir tepki, hem de kesin, kesin olduğu için de katı ve bağlayıcı bir kural arayışıydı.

Maurice-Quentin de La
Tour,
Madame de
Pompadour'un Portresi,
1775,
Paris,
Louvre Müzesi

karşı sayfa
Jean-Honoré
Fragonard,
Salıncak,
1770,
Londra,
Wallace Koleksiyonu





Jean-Baptiste-Siméon
Chardin,
Topaçlı Çocuk,
1738,
Paris,
Louvre Müzesi

Aklın aydınlık yanı
Immanuel Kant
*Beobachtungen über das Gefühl des
Schönen und Erhabenen*, II, 1764
Iyimser insanda yaygın bir güzellik
duygusu vardır: sevinçleri memnuniyet
vericidir ve yaşam doludur, neşeli olmadığı
zaman hoşnutsuzdur ve sessizliğin zevkini
bilir fakat çok az. Değişiklik güzeldir ve
değişimi sever. Kendi içinde ve çevresinde
sevinç arar, başkalarını neşelendirir ve
yakın bir arkadaştır. Güçlü bir manevî
duygudaşlığı vardır. Başkalarının
mutluluğu onu sevindirir, kederleri onun
merhametini uyandırır. Çok güzel manevî
duygulara sahiptir, fakat ilkelere
yoksundur ve daima doğrudan doğruya
gerçeğin onun içinde uyandırdığı
izlenimlere bağlıdır. Herkesin dostudur ya
da –ki bu da aynı kapıya çıkar– daima içten
ve yardımsever olduğu halde asla gerçek
bir dost değildir. Rol yapamaz; bugün sizi
dostça ve nazikçe ağırlar, yarın eğer hasta
ya da sıkıntıdaysanız size içtenlikle ve
gerçekten merhamet duyacaktır, fakat
sorun iyiye doğru gitmeye başlayınca
kendini yavaş yavaş unutturacak.

... ve karanlık yanı
Marquis de Sade,
Justine, Erdemle Kırbaçlanan Kadın,
bölüm I, 1791
"Ben tatmin olduğum sürece, ne fark
eder?" Ve bana savurduğu altı ya da yedi
darbeyi ellerimle durdurabildiğim için
talihliyim. Ardından ellerimi arkadan
bağladı; merhamet dilenmek için sadece
bakışlarım ve gözyaşlarım kalmıştı, çünkü
konuşmam kesinlikle yasaklanmıştı.
Yüreğini yumuşatmaya çalıştım... Boşuna,
korumasız göğsüme inen on iki kırbaç
darbesi anında kan çıkardı; acıdan
gözlerimden süzülen yaşlar o kudurmuş
canavarın bıraktığı izlere karışarak,
dediğine göre, onları bin kat daha çekici
kıldı... O bu izleri öptü, ısırıldı, arada bir
ağızma, gözlerimden taşan yaşlara döndü,
onları şehvetle yaladı. Bu kez sıra
Amanda'ya gelmişti; elleri bağlanmış,
mermer gibi bembeyaz göğüsler tatlılıkla
yuvarlanmıştı. Clément kadını öper gibi
yaptı, ama aslında ısırıyordu... Sonunda
sopaları eline aldı ve kısa zamanda o zarif,
beyaz ve yumuşak ten işkencecisinin
gözlerinin önünde bir çürük ve yara bere
yığınınına döndü. "Bir dakika" dedi keşif
öfkeli bir tutkuyla, "hem kıçların en
güzelini, hem de memelerin en dolgununu
kırbaçlamak istiyorum."

2. Katılık ve kurtuluş



Klasikçiliğin yenilikçi özelliğinin daha fazla katılık ihtiyacından doğmuş olması ihtimal dahilidir. Hâlâ barok dönemde olup, böylesi bir eğilimi göstermeye başlayan XVII. yüzyıl tiyatrosu zaman, mekân ve hareket birimleriyle ilgili kurallara tepki olarak klasik trajediyi kullandı. Bütün bunlar, gerçeğe daha yakınlık adına yapılıyordu; yoksa yıllar süren bir olay birkaç saate nasıl sıkıştırılır ya da bir olay ile diğeri arasında geçen onca yıl iki perde arasındaki dinlenme süresine nasıl sığdırabilir miydi? Böylelikle daha katı bir natüralizm, zamanın sıkıştırılıp mekânın ufaltılmasına, sahne görünüşüne ayrılan hacmin büyümesine ve aslında sahne saati ile izleyicinin saatini eşleştirmekle görevli aksiyonun ciddi biçimde azaltılmasına yol açtı. Pléiade dönemi tiyatrosundaki Güzelliğin yerini, insanı dramın tam ortasına yerleştiren, böylelikle sahne süslemelerine yer bırakmayan, stilize edilmiş, şiddetle değiştirilmiş bir gerçeğe sığdırılan Güzellik aldı. Racine'in eserleri, hem klasikçiliğin hem de karşıklasikçiliğin, yaygın, coşkun ve görkemli bir Güzellikle stilize edilmiş, yoğunlaştırılmış ve kelimenin Yunanca anlamıyla *trajik* Güzelliğinin eşzamanlı varlığını çok güzel ifade eder.

Jean-Honoré
Fragonard,
Koresos ve Kallirhoe,
1760,
Paris,
Louvre Müzesi



3. Saraylar ve bahçeler



Burlington Kontu
Richard Boyle,
Chiswick House,
1729,
Chiswick-İngiltere



karşı sayfa
Villa Chigi
Centinale, Siena

Barok mimarî aşırılıklarıyla, gereksiz bolluğu ve özenli hatlarıyla insanı şaşırtıp hayranlık uyandırdığı için güzeldir. Oysa bu Güzellik XVIII. yüzyılın mantıklı gözüne saçma ve uydurma görünüyor ve barok bahçeler de bu yargıdan kurtulamıyordu: Versailles bahçeleri kötü örnek olarak gösterilirken, İngiliz bahçesi hiçbir şeyi yeniden yaratmadı, tam tersine, doğanın güzelliğini yansıttı; İngiliz bahçesinin çekiciliği aşırılıklarından değil, mekânın uyumlu kompozisyonundan geliyordu.



4. Klasikçilik ve yeniklasikçilik



Burjuva anlayışının ifadesi olan iki farklı, ama aynı noktaya yönelik talep, yeniklasikçilikte bir araya gelir; bu iki talep bireyci katılık ve arkeolojiye olan tutkudur. Çağdaş insanın tipik özelliği olan bireyciliğin ifadesi olarak, özel hayata ve eve gösterilen özen, somut biçimini son derecede katı normların aranmasında ve uygulanmasında buldu. Örnek olarak, Amerikan Devrimi'nin mimarlarından biri, Amerika Birleşik Devletleri'nin üçüncü başkanı Thomas Jefferson'ın bizzat tasarladığı ev gösterilebilir. Yeniklasikçilik akımı "gerçekten" klasik bir Güzelliğin kanonu olarak, Yeni Atina'nın en gerçek klasik Yunan kenti olarak adlandırılmasıyla ve yakın geçmişe doğru alıp götürülen Akıl Tanrıçası Atena'da yeniden vücut bulmasıyla ön plana çıktı. Bu olgu "arkeolojik yeniklasikçilik" olarak adlandırılan ve XVIII. yüzyılda giderek artan arkeoloji merakını ifade eden akımla el ele yürüdü.

Arkeolojik araştırmalar gerçekten de XVIII. yüzyılın ikinci yarısında çok revaçtaydı; bunun sonucunda insanlar Avrupalı modellerin ötesinde, egzotik güzellikler peşinde, bir hevesle uzak topraklara gittiler. Ne var ki araştırmalar, kazılar ve bulunan kalıntılar bu heyecanı tek başına açıklayamaz; bunun en güzel örneği, Antikçağ'la ve geçmişe karşı gerçek bir çılgınlığın başlangıç noktası olan Pompei kazılarında (1748) sadece on yıl önce, Herculaneum kazılarının (1738) halk arasında gördüğü ilgisizliktir.

Avrupa zevki bu iki kazının arasında, derin bir değişim geçirdi. Bu değişimin başlıca etkeni Rönesans'ın klasik dünya hakkındaki görüşünün aslında bir dekadın çağı ürünü olduğunun anlaşılmasıydı; böylelikle insanlar klasik Güzelliğin aslında hümanistlerce yaratılmış bir deformasyon olduğunu görünce, "gerçek" Antikçağ'ı aramaya koyuldular.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yenilikçi Güzellik kuramları böyle doğdu: orijinal üslubu aramak geleneksel üsluptan –ansiklopedicilerin seçmeciliğinde olduğu gibi– hem kuramsal açıdan, hem de içerik alanında kopmayı gerektirirken, geleneksel konular ve tavırlar daha geniş ifade özgürlüğü için reddedildi.

Kanonlar karşısında daha geniş özgürlük isteyen sadece sanatçılar değildi: Hume'a göre, eleştirmenlerin beğeni kuralları'nı belirleyebilmesi için dıştan gelecek ve değerlendirmelerini etkileyecek



Johann Heinrich
Wilhelm Tischbein,
Goethe, Roma
Kırlarında
1787,
Frankfurt,
Stadel Enstitüsü

Begeni kuralları

David Hume

"Zevk Standardı Üzerine", 1745

Güzelliği uygulamak, onu anlatmaktan daha avantajlıdır, çünkü önemli bir iş için bir yargıya varana kadar her bireysel girişim tarafımızdan dikkatle incelenir, farklı açılardan ihtiyatla tetkik edilir. Akli karıştıran gerçek güzellik duygusunu değerlendiren düşüncede telaş ya da çırpınış vardır.

Uzuvlar arası ilişkilerin ayırdına varılmamıştır: tarzı ortaya çıkaran özellikler belirgin değildir. Muhtelif kusursuzluklar ve kusurlar bir tür kargaşayla sarılmıştır ve kendilerini hayal gücünün ellerine bırakırlar.

Bilindiği gibi öyle bir güzellik türü vardır ki, gösterişli ve yüzeyseldir, başta zevk

verse de herhangi bir mantıklı ya da tutkulu ifadeyle anlatılamaz, kısa süre sonra zevk vermez olur, küçümsenerek reddedilir ya da en azından daha düşük bir seviyede değerlendirilir.

Güzelliğin herhangi bir biçimi düşünülürken sürekli değerlendirmeler yapılır, mükemmellik derecelerine göre farklı türler karşılaştırılır ve oranları tahmin edilir.

Güzelliğin farklı türlerini inceleme fırsatı bulamamış kişi kendisine sunulan herhangi bir özne hakkında fikir yürütme de başarısız olacaktır.

Yalnızca karşılaştırma yapmak bile, yüceltme ya da kusurlu bulma kriterlerini belirler ve her ikisinin de hangi ölçüler arasında geçerli olacağını yerleştirici bir etkisi vardır.



Antonio Canova,
Üç Güzeller,
1812-1816,
Sen Petersburg,
Ermitaj Müzesi

âdetlerden ve önyargılardan mutlaka arınmaları, hükümlerini sağduyu, tarafsızlık, yöntem, incelik ve tecrübe gibi içsel nitelikler üstüne kurmaları gerekir. Böylesi bir eleştiri, kamuoyunda var olan fikirlerin tartışma ve aynı zamanda da –neden olmasın?– piyasa konusu olduğundan hareket eder. Ayrıca eleştirmenin faaliyeti beğenisinin klasik kuralların uzağında geliştiğini varsayar; nihayet, maniyerizmde ilk ifadesini bulan ve Hume'un kuşkuculuğa yakın bir estetik öznelciliğe (Hume bu tanımlamayı felsefesiyle olumlu yönde bağdaştırmakta hiç tereddüt etmemişti) vardığı bir harekettir bu. Bu bağlamda, temel önerme Güzelliğin şeylerin içinde var olmadığı, eleştirinin, dış etkenlerden arınmış izleyicinin kafasında yaratıldığıydı. XVIII. yüzyıldaki bu buluş, en az Galileo'nun vücut özelliklerinin (sıcak, soğuk, vs) öznelliğini keşfetmesi kadar önemlidir. "Vücutsal tadın" öznelliği –bir yiyeceğin acı ya da tatlı olmasının doğasına değil de tadanın tat organlarına bağlı olduğu gerçeği– "manevî tat"la eş öznelliğe sahiptir; tarafsız ve içsel değerlendirme ölçütü hiç olmadığına göre, aynı şey bir insana güzel, bir diğeryineyse çirkin görünebilir.



Giovanni Paolo
Pannini,
Eski Roma
Görüntülerinden
Galeri,
1758,
Paris,
Louvre Müzesi

Öznelcilik

David Hume

"Zevk Standardı Üzerine", 1745

Güzellik şeylerin için özelliği değildir, sadece onun üzerine kafa yoran zihinde vardır ve her zihin güzelliği farklı biçimde algılar. Birinin çirkinlik olarak algıladığı bir şeyde, bir başkası farklı bir güzellik bulabilir. Ve her birey, diğerlerininkini düzene sokmaya yeltenmeden, duygularıyla uyum içinde olmalıdır. Gerçek

güzelliği ya da çirkinliği aramak, gerçek tatlıyı ya da gerçek acıyı aramak kadar boştur. Organların durumuna bağlı olarak bir şey aynı zamanda hem tatlı hem de acı olabilir, atasözünün dediği gibi zevkler ve renkler tartışılmaz. Bu sözün içerdiği fikir, fiziksel olduğu kadar zihinsel zevk için de geçerli, dahası gereklidir. Bu yüzden ki, kuşkucu felsefeyle bir türlü iyi geçinemeyen sağduyu, hiç değilse bu örnekte, onunla aynı fikirdedir.



21 June 1793
Monsieur Charlier
Gardez au (royen
Marché
A l'heure de jeun
des Hôpitaux
vous savez tout
de ce moment

À MARAT,

DAVID.

5. Kahramanlar, gövdeler ve harabeler



XVIII. yüzyılın ikinci yarısında gelişen harabeler estetiği yeniklasik Güzellik konusundaki kararsızlığın bir ifadesidir. Tarihi kalıntıların güzel olarak algılanabileceği düşüncesi, nedenlerini geleneksel objeler karşısında bir sabırsızlıkta ve bunun sonucunda kanon üsluplarının ötesinde yeni temalar aramakta bulan bir yeniliktir.

Diderot ya da Winckelman'ın eski bir yapının kalıntıları karşısında hem akılcı hem de melankolik bakışları, cinayete kurban giden ve bir önceki kuşak ressamının banyo teknesi içinde hançerlenerek öldürülen Marat'ın cesedini David'in resmedişiyle karşılaştırmak hiç de zorlama bir gayret değildir. David'in *Marat*'ında duyulan tarihi gerçeğe en ufak ayrıntısına kadar saygı gösterme gereği, doğanın donmuş bir röprodüksiyonundan çok çelişkili duyguların karışımı olduğu anlamına gelir; katledilmiş devrimcinin stoacı erdemi, Akla ve Devrime olan

Jakob Phillipp
Hackert,
Roma'da Colosseum'u
Gezen Goethe,
1786,
Roma,
Goethe Müzesi

karşı sayfa
Jacques Louis David,
Katledilmiş Marat
1793,
Brüksel,
Güzel Sanatlar Müzesi





Johann Heinrich
Füssli, *Harabelerin
Görkemi Karşısında
Sanatçının
Umutsuzluğu*,
1778-1780,
Zürich,
Sanatevi

inancının teyidi için uzuvlarının Güzelliği, birer araca dönüştürülse de cansız gövde, hayatın faniliğine zamanın ve ölümün yuttuklarının geri kazanılmazlığına tutulan yası gösterir. Diderot ve Winckelmann'ın harabeler karşısındaki duygularını anlatışlarında aynı kararsızlığı görürüz. Eski anıtların Güzelliği, zamanın yıkımının ve uluslar üzerinde hüküm süren sessizliğin hiç unutulmaması uyarısı olmakla birlikte, bir zamanlar sonsuza dek kaybolmuş sanılan, böylelikle de doğal Güzellik yönünde hatalı bir seçime götüren köklerin gerçeğe tümüyle sadık canlandırmasının yapılabileceği inancını da kuvvetlendirir. Winckelmann'ın özleminde açıklık ve sadelik, çizgisel saflık tutkusunda derin bir nostalji vardır; Rousseau aynı özlemi doğal insanın saflığı karşısında duymuştur. Bunların yanı sıra, rokoko üslubu binalarda en hafif deyimle yapay, en ağır deyimle de doğa düşmanı boşluk fazlalıklarına karşı bir isyan duygusu göze çarpar.

Eski anıtların güzelliği

Johann Joachim Winckelmann
Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunsts, 1755

Yunan doğasının büyük Güzelliği ile Yunan figürlerinin ideal Güzelliğine meydan okuyanlardan birinin de ünlü Bernini olduğu bilinen bir gerçektir. Bernini aynı zamanda doğanın kendi bütün parçalarına onlara uygun Güzelliği bağışladığına inananlardandı: Bernini'nin görüşüne göre sanat, bu Güzelliğin nasıl bulunacağını bilmesidir. Bernini'nin övüldüğü nokta, Medici Venüsü'nün Güzelliğinden kaynaklanan önyargıdan kendini kurtarmış olmasıydı. Ne var ki bir zamanlar yolunu belirlemesine izin verdiği bu eğilim, zahmetli ve ısrarlı bir doğa incelemesinden sonra, eğilimin içindeki tutarsızlığı gördüğünde dağılmıştı. Kısacası, Venüs ona, başlangıçta sadece Venüs'te bulacağını, o olmasa doğada aramayı aklından bile geçirmeyeceği Güzelliği doğada bulmayı öğretmişti. Bundan Yunan heykellerinin Güzelliğinin doğa Güzelliğinden önce görülebileceği ve bu Güzelliğin doğa Güzelliği kadar dağınık olmadığı, tersine, daha yoğun olduğu için bizi daha fazla etkilediği anlamı çıkarılmaz mı? Böylelikle, kusursuz Güzellik hakkında bilgiye ulaşmak isteyenler için, doğanın incelenmesi Antikçağ eserlerinin incelenmesinden daha uzundur ve daha çok çalışma gerektirir; zaten Bernini de sanat öğrencilerine doğanın Güzelliğini üstün Güzellikle özdeşleştirmenin kestirme yolunu göstermez. Doğal Güzelliğin taklidi ya tek bir modele uygunlukla ya da tek bir konu için bir araya getirilmiş çeşitli modelleri incelemekle gerçekleştirilir. Bunlardan birincisinde, elimizde bir kopya, bir portre olur: işte Hollanda ekolünün biçemlerine ve figürlerine götüren yöntem, budur. Ne var ki ikinci örnekte, evrensel Güzellik ve bu Güzelliğin ideal görüntüleri yoluna yönelmiş oluruz ki, bu da Yunanlıların izlediği yoldur. Oysa Yunanlılarla aramızdaki fark şudur: Yunanlılar bu görüntüleri, doğanın Güzelliğini izlemek için karşılaştıkları sayısız fırsat sayesinde, güzel vücutlardan esinlenmiş olmasalar da, yaratmakta başarılı oldular; oysa bu fırsat bizim karşımıza her gün çıkmaz, çıktığı zaman da, sanatçının yeğleyeceği bir biçimde gerçekleşmez.

Çizgisel saflık

Johann Joachim Winckelmann
Geschichte der Kunst des Altertum I, 1754

Yunan sanatçıları, şu ya da bu tanrının adını verdikleri görüntülerde mükemmel insan Güzelliğini betimlemek istediler. Bu amaçla, bu tanrıların çehreleri ile duruşlarını, filozofların böylesi tanrıların doğasına yakışmayacağını düşündükleri herhangi bir sabırsızlık ya da heyecan izinden tümüyle arındırılmış bir sükunetle ifade etmeye çalıştılar. Böylesi bir dinginlik damgasıyla canlandırılan figürler kusursuz bir duruş anlayışı sergiledi ve bu sayede, Borghese Villası'ndaki Deha'nın Güzelliği'ni çizmek mümkün oldu. Oysa sanat mutlak bir aldırmaçlık [ruhuyla] yapılmadığına ve sanat tanrıları insanca duygular ve eğilimlerle ifade etmekten sakınamayacağına göre, eserde betimlenen tanrının göstereceği Güzellikle yetinmesi gerekiyordu. Bu ifade ne denli belirgin olursa olsun, böylesine dengeli olmasının nedeni farklıdır. Zira Güzellik, tıpkı bir orkestrada daha birincil görünmelerine rağmen bütün enstrümanlara önderlik eden klavsen gibi, ötekilerden baskındır. Bu görüş Vatikan'da, aynı zamanda hem oklarıyla öldürdüğü ejderha Python karşısındaki öfkesini, hem de bu zaferi küçümsemesini ifade etmeyi amaçlayan Apollo heykelinde çok belirgindir. Tanrıların en yakışıklısını model almak isteyen usta sanatçı bu küçümsemeyi ima etmek için, şairlerin duygularının kaynağı olarak gösterdikleri organı seçer: başka bir deyimle, deliklerini kabarttığı burnu; öte yandan öfke altdudağın kabarmasında ve kaldırılan çenede belirgindir. Şimdi, bu iki duygu Güzelliği lekelemez mi? Hayır: çünkü bu Apollo'nun bakışı sakin ve alnı bütünüyle dingindir.

6. Yeni fikirler, yeni konular



Rönesans'la ve XVII. yüzyılla kıyaslandığında, XVIII. yüzyıldaki estetik tartışmaları, güçlü bir yaratıcılığa sahipti ve bu, dönemin farklılığını ve çağdaşlığını vurguluyordu: aydınlar ile halk arasındaki ilişki, kadın salonlarının kazandığı başarıda kadınların rolü, yeni sanatsal konuların doğuşu.

XVIII. yüzyılda aydınlar ve sanatçılar sanata destek verenlere ve kendilerini himaye edenlere karşı bu aşağılayıcı bağlılıktan kurtulmaya başladılar ve baskı sanayinin yayılması sayesinde belirli bir ekonomik bağımsızlığa ulaştılar. Daha önceleri, Defoe *Robinson Crusoe*'nun haklarını sadece 10 sterline satarken, artık Hume *İngiltere Tarihi*'yle üç bin sterlinden daha fazla kazanabiliyordu. Böylesine bir başarıyı yakalayamayan yazarlar ise önemli felsefî ve siyasî temaları özetleyip halka yayan, örneğin Fransa'da gezgici pazarında satılan kitapların

Jean-Étienne Liotard,
Güzel Çikolatacı
1745,
Dresden,
Resim Galerisi

karşı sayfa
François Boucher,
Kahvaltı,
1739,
Paris,
Louvre Müzesi





derlemesiyle ilgileniyor, böylelikle, halkının yarısından fazlası okuyar yazar olan bu ülkede, kitaplar taşranın uzak köşelerine kadar yayılıyordu. Bütün bu değişiklikler Devrim'in yolunu açtı, rokoko Güzelliği nefret edilen ve kokuşmuş *Ancien Régime*'le bağdaştırılırken, yeniklasikçi Güzelliğin Fransız Devrimi'nin ve onu izleyen Napolyon İmparatorluğu'nun simgesi olmasına şaşmamak gerekir. Filozof giderek eleştirmen ve kamuoyu yaratan kişi kimliğine bürünürken, ünlü Edebiyat Cumhuriyeti aydınlarının dar çevresinden çok daha geniş bir halk kitlesi oluştu, fikirlerin yayılma araçları, halk arasında giderek daha fazla önem kazandı. Dönemin en ünlü eleştirmenleri Addison ve Diderot'ydu. Bunlardan Addison hayal gücünü hem sanatsal hem de doğal Güzelliğe ulaşma, o Güzelliği anlayabilme olarak değerlendirirken, Diderot da her zamanki seçmeciliğiyle Güzelliği, çeşitli ve şaşırtıcı ilişkiler kalabalığı içinden, duyarlı insan ile doğa arasındaki etkileşim olarak ele aldı; Diderot'ya göre, Güzellik hakkında herhangi bir kanıya varılması bu etkileşimin algılanmasına bağlıydı. Her iki durumda da, böylesi görüşlerin paylaşılması için basının yaygınlaşması gerekiyordu; bundan Addison

Jacques Louis David,
Lavoisier ve Eşinin
Portresi,
1788,
New York,
Metropolitan Sanat
Müzesi





Diderot ve
D'Alembert'in
Encyclopédie'si,
kapak resmi, 1751.

İmgelemin zevki

Joseph Addison

"İmgelemin Zevkleri",

The Spectator, 1726

Pek çok doğa ve sanat ürününde bulduğumuz, imgelemden özel türlerimizde görünen güzellik kadar coşkunluk ve heyecan uyandırmayan, fakat içimizde gizli bir haz uyandıran ikinci bir tür güzellik vardır. Bu, renklerin şenliğine ya da çeşitliliğine; parçaların simetrisine, orantısına, düzenlenmesine ve yerleştirilmesine ya da yalnızca hepsinin karışarak uyuşmasına bağlıdır. Göz, bu çok çeşitli güzellikler arasında renk bakımından en hoş olanı algılar. Doğada, kendisini farklı durumdaki bulutların arasından gösteren tamamen değişik ışıklarla boyanmış güneşin doğuşunda ve batışında görünenden daha harikulade bir gösteriyle hiçbir yerde karşılaşmayız.

Çeşitli ve şaşırtıcı ilişkiler

Denis Diderot

Traité sur le Beau, 1772

Bu konuda bir yargı belirtmek farklı görüşler nedeniyle biraz zor olsa da, ilişkileri algılama biçiminden ibaret olan gerçek Güzellik türü bir Himaira'dır; bu prensip sonsuz çeşitlilikle uygulanabilir ve tesadüfi değişiklikler yazınsal anlaşmazlıklara ve karşıtlıklara neden olabilir: ama temel ilke yine de sabit kalacaktır. Yeryüzünde bir nesneyi aynı şekilde güzel gören ve o nesneyi aynı ilişkiyi kurabilecek iki insan yoktur; ama her çeşit ilişkiye karşı duyarsızlığını muhafaza eden bir insan hayvanî diye nitelendirilebilirdi; ve eğer yalnızca birkaç alanda duyarsızlık gösterseydi bu fenomen kendi içinde bir hayvanî tutum takınma ihtiyacı doğurabilirdi; ve geri kalan türlerin genel hali bizi kuşkuculuktan uzak tutmaya yeterdi. Güzellik her zaman zekâ ürünü bir nedene dayanmaz. Hareket, insanın yalnızlığıyla kabul edilmesinde ya da farklı varlıkları birbirleriyle kıyaslarken şaşırtıcı ilişkilerin şaşırtıcı çoğunluğunun belirleyicisidir. Doğa tarihi koleksiyonları bunun sayısız örneğiyle doludur. Bize göre ilişkiler, rastlantısal kombinasyonların bir sonucudur. Doğanın sanat yapıtını taklit ettiği yüzlerce örnek gösterebiliriz ve –filozofların gördükleri geometrik şekiller karşısında fırtınayla bilmedikleri bir adaya sürüklenmiş gibi yapmalarının doğru olup olmadığını tartışmıyorum: "Dostlarım müsterih olun, işte insanlığın izleri." – çok sayıda seçme ilişkinin nasıl olup da bir sanatçının elinden çıkmış gibi durduğunu merak edebiliriz; bu gibi ilişkilerde simetrinin akışı ilişkilerin tamamından daha fazlasını ispatlayacaktır, rastlantısal nedenin zamanlaması ile bunun sonucu olan ilişkinin oranı; istisnai olarak Tanrı'nın elinden çıkıp çıkmadığı, bazı durumlarda ilişkilerin sayısı onlarla ilgili varsayımlarla telafi edilebilir.



William Hogarth,
Hogarth'ın
Hizmetkârları,
1750-1755,
Londra,
Tate Galerisi

Spectator, Diderot da *Encyclopédie*'yle yararlanıyordu. Doğal olarak, yayın piyasası da yeni tepki ve öfke biçimleri doğurdu. Britanya aristokrasisinin yabancı sanatçılara düşkünlüğü sonucunda piyasadan çekilmek ve yaşamını kazanmak için basılı kitaplara resimler çizmek zorunda kalan Hogarth'ın durumu da böyleydi. Hogarth'ın resimleri ile estetik kuramları Britanya aristokrasinin yeğlediği klasikçilikle açık açık çelişen bir Güzelliği savunuyordu. Hogarth içinden çıkılması güç kompozisyona, katı çizgilere karşı çıkıyor (güzel saçlı bir başı zekâ dolu bir sözcük kadar etkiliydi), dolambaçlı ve akıcı çizgilere yatkınlığıyla Güzellik ve oran arasındaki klasik ilişkiyi reddediyor, bu anlamda yurttaşı Burke gibi davranıyordu. Hogarth'ın resimleri öğretici ve anlattıcıdır, kendi başına da örnek oluşturur; ve romanın ya da kısa hikâyenin öyküsünden sökülüp alınamayacak bir bütünlük oluşturan Güzelliği ifade eder. Anlatı çerçevesinin içine oturtulduğunda, Güzellik tüm ideal yanlarını yitirir ve artık hiçbir kusursuzluğa bağlı olmadığından, kendini yeni konular aracılığıyla ifade eder; örneğin, diğer yazarların ve sanatçıların da ortak konusu olan hizmetkârlarla. Mozart'ın klasik dönemin sonunu ve modern çağın başlangıcını işaretleyen *Don Giovanni* operasında bin bir cinsel zaferinin içinde ideal Güzelliği boşuna arayan çapkın kahramanın maceraları alaycılıkla uzaktan izlenirken, hizmetkârı Leporello'nun efendisinin aşklarını özenle sınıflandırması rastlantı değildir.

Saç

William Hogarth

The Analysis of Beauty, V, 1753

Saçlar bize karmaşıklığın ortaya çıkardığı hoş etkinin çok belirgin bir başka örneğini sağlıyor. Biliyoruz ki başın bu doğal süsü, doğal olarak aldığı ya da sanatın ona verdiği duruma göre, onu az ya da çok süsler. Gözün en çok hoşlandığı şey dalgalanan saç lüleleridir; bir de onların dalgalanışları, hele hafif bir meltemle usul usul sallanınca, iç içe geçişlerindeki karmaşık oyunlardır. Şair onun tatlılığını ressam kadar bilir, rüzgârda dalgalanan çözümlü saç lülelerini bize betimleyen odur. Ama karmaşıklıkta aşırılıklardan kaçınmanın, bütün başka ilkelerde olduğu gibi, ne kadar çok gerektiğine inanmak için, dalgalanan lüleleri gördüğümüz zaman öylesine zevk aldığımız aynı saçın, kıvrır kıvrır ve taraz taraz olduğunda bize nasıl sevimsiz geldiğini düşünürüz ister istemez, çünkü bu durumda, göz artık ayırt etmez olur ve değişik yönlerde savrulan onca saç telinin karmakarışık görünümünü izler. Bununla birlikte, hanımlarımızın bugünkü modası, saçlarının bir bölümünü, başın arkasından, en yoğun oldukları yerden başlayıp, ucunu da başın üstünde, en zayıf oldukları yerde, geri kalan bölümünü sararak örmeleri, açıkçası, olağanüstü çekicidir. Bu yöntem, saçları değişik bölümlere dağıtma yöntemi, baş düzenlemede, güzelliği sağlamak için gereken bütün karmaşıklığı koruma yoludur.

Mükemmellik güzelliğin yaratıcı nedeni değildir

Edmund Burke

A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, III, 9, 1756

Bugünlerde geçerli olan ve eskisine çok benzeyen bir görüş var; o da Mükemmelliğin, güzelliğin yaratıcı nedeni olduğudur. Bu görüş, akla uygun görülebilecek objelerin daha ötesini bile kapsayacak bir hale getirildi. Ama onlar güzelliğin kaliteden geldiğini söylediler ki, mükemmellikten çok uzak olmakla birlikte yine de bu şekilde nitelendirildiler, en uç noktasında kadınlar vardı, ki onlar her zaman zayıflık ve kusur düşüncesini içlerinde taşırlar. Kadınlar bu konuda çok hassastır; bu nedenle konuşmalarına pelteklik, yürüyüşlerine sendeleme katarlar, amaçları zayıflığı ve hatta

hastalığı taklit etmektir. Bu konuda doğa onları yönlendirir. Elemlî güzellik, güzellikler içinde en etkileyici olanıdır. Yanakların kızarması ve genel anlamda kusurlu olmanın sözlere dökülmeyen ifadesi kabul edilen alçakgönüllük, sevimli bir nitelik olarak tanımlanır, böyleleri üzerinde yüceltici güce sahiptir.

Kadınlar etek giydikçe

Lorenzo da Ponte

Don Giovanni, 1, 5, 1787

Sevgilim, işte listesi
Efendimin keşiflerinin;
Çizdim kendi ellerimle:
Bak ve oku benimle.

İtalya'da altı yüz kırk,
Almanya'da iki yüz otuz bir
Fransa'da yüz, Türkiye'de doksan bir
Ama İtalya'da şimdiden bin üç olmuş.

Bunlar arasında köylü kızları,
Hizmetçiler ve şehirden kadınlar,
Kontesler ve baronesler,
Markiler ve prensesler,
Her seviyeden kadınla,
Bütün biçim, beden ve yaşlardan.

Sarışınları tercih eder genelde
Onlara itibar eder;
Esmerlerin sadakati;
Kır saçlı kadınların tatlılığı.

Kışın etli butlu sever
Yazın zayıfları ister
İri olanlar haşmetli,
Küçük olanlar etkileyici.

Yaşlı kadınlara kur yapar
Listesine eklemeye
Ama asıl merakı
Toy ve körpe olanlar.

Umursamaz, kadın zengin mi fakir mi
Ya da güzel mi çirkin mi diye;
Yalnızca etek giysin yeter
İşte onu bulacağınız yer.



7. Kadınlar ve tutkular



Don Giovanni zampanının varoluş satrancında mat oluşunu gösterirken, yeni bir kadın görüntüsü sunar. Aynı şey, bir kadın eliyle gerçekleştirilen tarihî bir olayı belgeleyen *Katledilmiş Marat* için de söylenebilir; kadının toplumsal hayata karıştığı bir yüzyılda, bunun aksi zaten beklenemezdi. Bu değişiklik, daha az şehvetli, ama eylemlerinde daha özgür, soluk kesici korselerin ve karmaşık saç biçimlerinin prangasından kurtulmuş kadınların, barok kadının yerini aldığı resimlerde de görülür. XVIII. yüzyılın sonunda, göğüsleri gizlememek, hatta onları destekleyip belin inceliğini ortaya çıkaran bir şeridin üzerinden açıkça göstermek modaydı. Parisli hanımlar salonlar düzenleyip, bu salonlarda yürütülen tartışmalarda hiç de ikinci sınıf olmayan roller oynadılar, böylelikle Devrim Kulüpleri'nin habercisi olmanın yanı sıra, daha önceki yüzyılda, salonlarda aşkın doğası hakkındaki sohbetlerle başlamış bir modayı izlediler. Watteau'nun *Kitira Adası'na Doğru Yola Çıkış* tablosunun, XVII. yüzyıl sohbetlerinde, bir çeşit yürek haritası olan *Carte du Tendre*'in hayalî bir tutkular coğrafyasından doğduğunu söylemek yerinde olur. Gerçekten de, XVII. yüzyılın sonuna doğru, böylesi konuşmalar aşk hakkındaki ilk

Jean-Étienne Liotard,
Türk Giysileriyle
Marie-Adélaïde de
France,
1753,
Floransa,
Uffizi Galerisi



karşı sayfa
Angelica Kauffmann,
Otoportre'si,
yklş. 1770,
Floransa,
Uffizi Galerisi



romanlardan birinin, Madame de la Fayette'in *Prences de Clèves*'in yazılmasına ön ayak oldu. Bu romanı XVIII. yüzyılda Daniel Defoe'nun *Moll Flanders* (1722), Samuel Richardson'ın *Pamela* (1742) ve Jean-Jacques Rousseau'nun *Julie yahut Yeni Héloïse* (1761) kitapları izledi. XVIII. yüzyıl aşk romanlarında Güzellik, tutkuların iç gözüyle, özellikle de mahrem bir günlük gibi görülmüştür; ama romantizmin ilk işaretlerini barındıran edebî bir biçimdir her şeyden önce. Ama her şeyin üstünde, bu tartışmalar boyunca, –işte kadınların çağdaş felsefeye yaptıkları katkı da budur– duyguların sadece aklın basit bir sarsıntısı olmadığı inancının güçlendiğini aklın ve duyarlılığın yanı sıra insanlığın üçüncü bir yeteneğini ifade ettiğini söylemek gerekir. Böylelikle duygular, zevkler ve tutkular mantıksızlığın olumsuz haresinden kurtuldu ve yeniden aklın egemenliğine girerken bizzat aklın diktatörlüğüne karşı verilen savaşta öncü bir rol oynadı. Duygu, Rousseau'nun yapay ve çürümüş çağdaş Güzelliğe karşı başkaldırmak için kullandığı bir rezervdi ve bu başkaldırının sonunda göz ve yürek için amaçlanan, doğanın lekelenmemiş ilk Güzelliğine dalmak, bu arada da insanın içinde bir zamanlar var olan, ama Rousseau'nun döneminde yerinde yeller esen "iyi yürekli ilkel insan" ile doğal çocuğa karşı bir özlem duyabilmektir.

Yürek Haritası,
sevgi ve aşklar
haritası,
XVII. yüzyıl,
Paris, Fransız Ulusal
Kütüphanesi

izleyen sayfalar
Jacques Louis David,
Madam Récamier'nin
Portresi,
1800,
Paris, Louvre Müzesi

Yürek haritası

Madame de Scudéry

Clélie, 1654

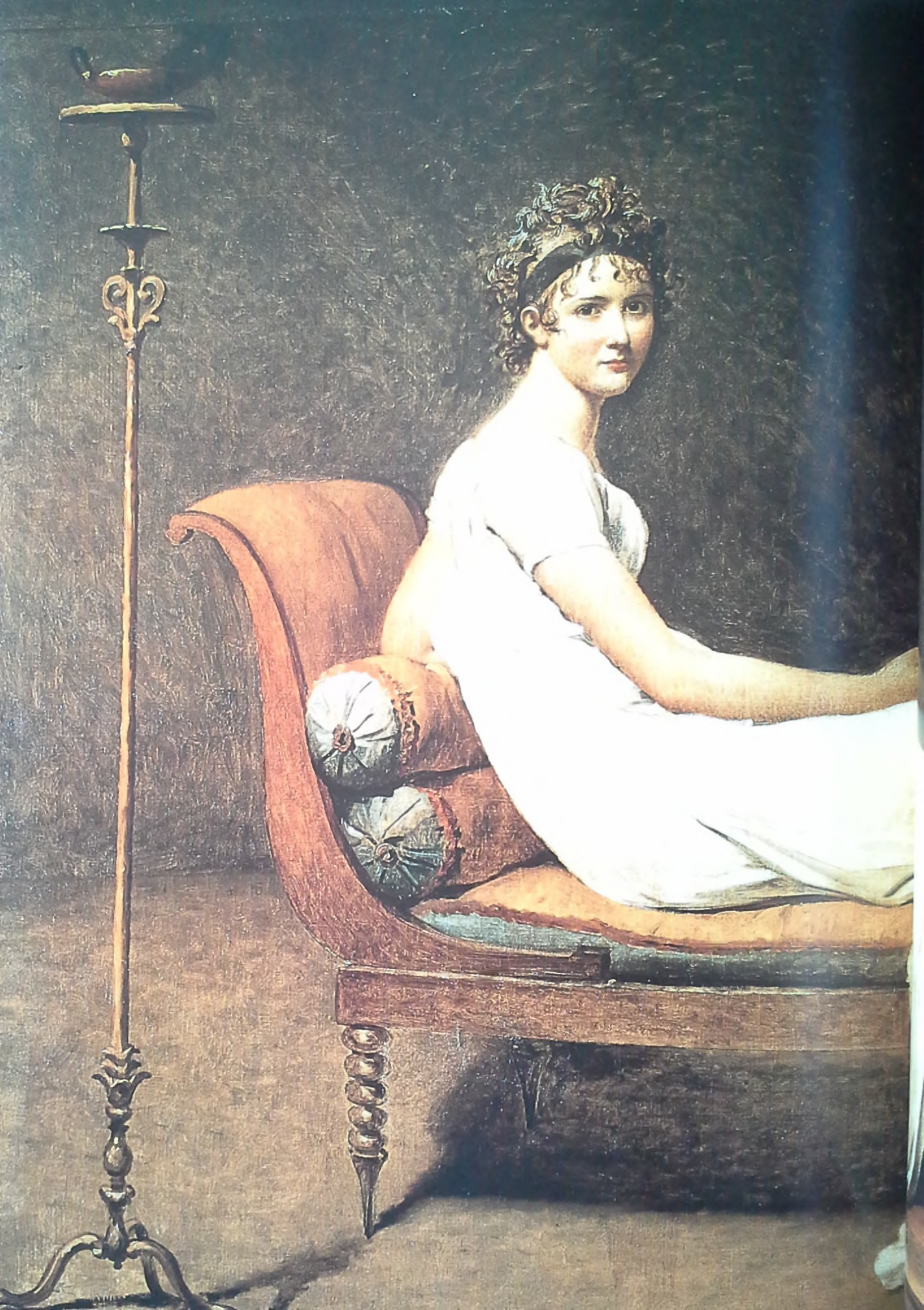
Ama Madam, insanın şaşırmayacağı yol olmadığından, Clélie, sizin de görebildiğiniz gibi, "Yeni Dostluk" a bağlı olanların azıcık sağa, azıcık sola yönelmeleri ya da büsbütün yol şaşımaları gibi davrandı; çünkü Büyük Ruh'a yönelirken "Savsaklığa gidildi". Sizin de bu haritada gördüğünüz gibi, bu şaşırma sürdürdükten sonra, "Değer"deki "Sevgi"ye değil de "Eşitsizlik", "İlliklik", "Hafiflik" ve "Unutma"ya gidilir ki, sizin de bu haritada dikkat ettiğiniz gibi, hiç kuşkusuz, durgun sularıyla bu yörenin de adı olan söz konusu yere, "İlgisizlik" gölüne ulaşıldı. Öte yandan, "Yeni Dostluk"tan yola çıkıldı mı, "Kin" yerine değil de, epeyce sola yönelip, "Ölçsüzlük", "Alçaklık", "Böbürlenme", "Dedikoduculuk" yerine, bütün gemilerin batmış olduğu ve dalgalarının çırpıntısından, kuşkusuz pek uygun olarak, Clélie'nin betimlemek istediği bu coşkun tutkuyla çok iyi örtüşen yere gidildi. Böylece o, bu değişik yollarla göstermek istedi ki, sevecen bir dostluk elde etmek için çok iyi bin bir nitelik donanmış olmak gerekir; kötü niteliklerse ancak onun kinine ya da ilgisizliğine ortak olabilirler. Ayrıca aşk nedir hiç tatmamış, gönlü yalnız sevecenlikle dolu o bilge kız, "Eğilim" ırmağının bu harita üzerinde "Tehlikeli Deniz'e" dökülmesini istedi; çünkü bu denizin biraz ötesine gitmek bir kadın için çok tehlikelidir, oraya "*Bilinmedik Ülkeler*" deriz, gerçekte ne olduğunu bilmeyiz de ondan, ayrıca hiç kimsenin "Herkül"den daha bir uzağa gitmiş olabileceğine inanmayız.

Meziyet

Daniel Defoe

Moll Flanders, 1722

Böylece, demin de belirttiğim gibi, evlerinde kaldığım bayanların eğitim imkânlarının tümüne sahip olabilmıştim; üstelik bazı konularda benden yüksek sınıftan olan bu bayanlardan daha şanslı durumdaydım; tüm servetlerini dökseler de ulaşamayacakları, doğuştan gelen meziyetlere sahiptim. Öncelikle hepsinden güzel olduğum açıkça ortadaydı, ikincisi, onlardan daha endamlıydım, üçüncü olarak da sesim daha güzel olduğu için hepsinden daha iyi şarkı söyleyebiliyordum. Bütün bunları kibirimden söylemediğimi, aileyi tanıyan herkesin aynı görüşü paylaştığını belirtmeliyim. Tüm bunlar sayesinde, yani son derece hoş bulunduğumun, hatta söylemeden edemeyeceğim, çok güzel olduğumun yeterince farkında olarak, cinsiyetime özgü o bildik kibiri taşımaktaydım; ben de kendimle ilgili, beni gören herkesin aklından geçebilecek son derece olumlu düşüncelere sahiptim, özellikle birilerinin güzelliğimden bahsettiğini işitmek çok hoşuma gidiyor, zaman zaman karşılaştığım bu durum bana müthiş bir doyum veriyordu. [...] Fakat sahip olduğum için beni aşırı kibirli yapan şey mahvıma sebep oldu; daha doğrusu asıl suç kendimi beğenmişliğim-deydi. Evinde kaldığım hanımın gelecek vaat eden yeteneklere ve fevkalade soylu bir terbiyeye sahip iki oğlu vardı; benim talihsizliğim, onlar bana çok daha farklı bir gözle bakarken ikisine karşı fazlasıyla iyi olmamdan kaynaklanıyordu. [...] Bu olay alışık olmadığım şekilde aklımı karıştırdı, doğruyu söylemek gerekirse kendimden geçmiş gibiydim. Böyle bir beyefendinin bana âşık olduğunu, beni büyüleyici bulduğunu söylemesi, bütün bunlar bana inanılmaz geliyor, ne düşüneceğimi bilemiyordum, kendimi beğenmişliğim de had safhaya yükselmişti. Kibirle dolup taşıdığım doğruydu, ama yaşamdaki kötülükler hakkında hiçbir şey bilmediğim de gerçektir; bunun kendi menfaatlerine ya da onuruma zarar verebileceğini aklımın ucundan bile geçirmiyordum. Öyle ki genç efendim bana ilk seferinde teklif etmiş olsaydı, benim için düşündüğü şeyi kolaylıkla gerçekleştirebilecekti; fakat şimdilik şanslıydım, henüz böyle bir avantaja sahip olduğunun farkında değildi.





8. Güzelliğin özgür oyunu



XVIII. yüzyılın estetik kuralları zevkin öznel ve önceden kestirilmez yanlarına büyük önem veriyordu. *Kritik der Urteilskraft* adlı kitabında Immanuel Kant'ın estetik deneyin temelinde Güzelin temaşasının yarattığı yansız keyfin yattığı iddiası bu eğilimin zirvesinde yer alır. Güzellik, herhangi bir kavramdan doğmadan, böyle bir kavramla bağlantısı olmadan, nesnel açıdan keyif verendir: böylelikle zevk de bir eşya (ya da bir sunum) hakkında, keyif ve keyifsizlik yoluyla yansız bir yargıda bulunma yeteneğidir; bu keyfin konusu, güzel olarak tanımladığımız şeydir.

Buna rağmen, bir şeyin güzel olduğuna karar verirken, yargımızın evrensel bir değeri olması gerektiğini ve herkesin kanımızı paylaşmak zorunda olduğunu iddia ederiz. Oysa, zevk yargılarının evrenselliği uyulacak bir kavramın varlığını gerektirmediğinden, Güzelliğin evrenselliği de kişiseldir: bu, yargıya varanlar için haklı bir istek olmakla birlikte, tanınırlık açısından evrensel bir anlam kazanması imkânsızdır. Watteau'nun bir aşk sahnesini betimlediği bir resmin dikdörtgen olduğunu akıl yoluyla "hissetmek" ya da güç durumda kalmış bir hanımefendiye yardım etmenin her centilmenin görevi olduğunu mantık sayesinde "hissetmek" söz konusu resmin güzel olduğunu "hissetmek"le aynı şey değildir: gerçekte, bu durumda, hem akıl hem de mantık, idrak ve ahlak alanındaki üstünlüğünden vazgeçmekte ve hayal gücü sayesinde özgür bir oyuna girerken, oyunu bu yeteneğin belirlediği kurallara göre oynamaktadır. Rousseau'da ve tutkular üzerine yapılan tartışmalarda olduğu gibi,

Güzelliğin yansız hazzı

Immanuel Kant

Kritik der Urteilskraft, I, 1, II, 1790

Güzelliğin bu tanımı, herhangi bir çıkardan başka bir haz nesnesi olarak ifade edilen bundan önceki tanımından türetilebilir. Çünkü, haz duygumuzun herhangi bir çıkardan bağımsız olduğu bilincinin yaratılması ancak bu şekilde

değerlendirilebilir. Herkesin haz duyması için gerekçeler içermelidir. Çünkü, haz kişinin heveslerine (ya da önceden tasarlanmış diğer bir ilgiye) dayanmadığından ve yargılayan kişi nesnenin değerinin artması açısından kendisini tamamen özgür hissettiğinden, hazzını kişisel koşullara dayalı olarak açıklayamaz.

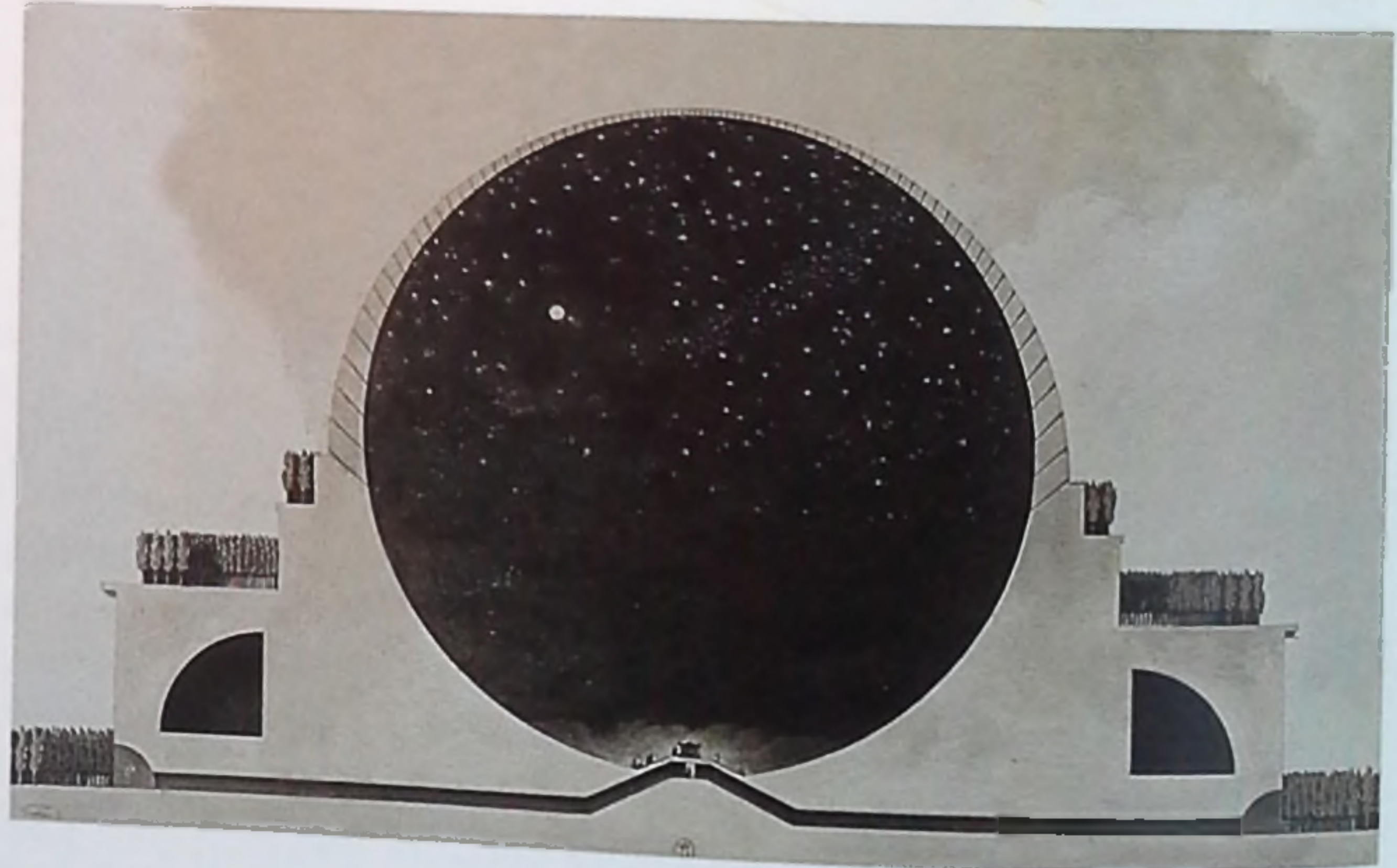


George Romney,
Lady Hamilton'ın
Kirke Olarak Portresi,
yılı. 1782,
Londra,
Tate Galerisi

Kant'ta da mantıktan uzaklaşmaya tanık oluyoruz. Buna rağmen, mantığın denetleyemedikleri karşısında atılan bu adım, hâlâ mantığın kurallarıyla gerçekleşmekteyken, bu zıtlığın Aydınlanma Çağı'nda yönetimini ele alabilecek en uygun kişi, yine Kant'tır. Ne var ki, bu sistemin içinde mantıkdışı olaylar olduğunu bizzat Kant bile kabul eder. "Yapışık Güzelliğin" yanı sıra, bu mantıksızlıklardan birisi de "muğlak Güzelliğin", arabeskin ve soyutun tanımlanamaz doğasının yasallaşmasıdır. Romantikler muğlak Güzelliğe sınırsız bir alan tanımışlar, sonunda onu Güzellikle eşit kılmışlardı. Ama, yine de, Kant Yücelikte (bkz. XI. Bölüm) biçimsiz ve sınırsız Doğa'nın gücünü tanımak zorunda kaldı; dik ve görkemli tepeler, fırtına bulutları, yanardağlar, hortumlar, okyanus ve doğanın sonsuzluğunu kanıtlayan diğer bütün olaylardı Doğa'nın sınırsızlığının kanıtı. Kant'ta hâlâ doğanın olumluluğuna, amaçlarına ve uyumuna karşı geçerliliği kanıtlanamamış bir iman vardır. XVIII. yüzyıla özgü, bu "ilahî estetik" kötülüğün ve

John Russell,
Ay,
yklş. 1795,
Birmingham,
Belediye Meclisi

Étienne-Louis Boullée,
Newton Kenotafı,
ayrıntı,
1784,
Paris, Fransız Ulusal
Kütüphanesi



çirkinliğin doğadaki varlığının yaratılışın olumlu ve özünde iyi olan düzeniyle çelişkili olmadığına inanan Hutcheson'da ve Shaftesbury'de de görülür. Bütün bunlara rağmen, eğer doğa artık bir İngiliz bahçesi değil de, hayatın soluksuz kalmasına neden olabilecek, tarif edilemeyecek güçte bir şeyse, bu kargaşayı düzenli ve evrensel uyumla bağdaştırmak zor olacaktır. Gerçekten de, Yücelik deneyiminin *rasyonel* sonucu, her türlü hassas ölçünün ötesine gidebilecek akli melekenin keşfi sayesinde, insan mantığının doğadan bağımsızlığını kabul etmek olmuştur.

Muğlak güzellik

Giacomo Leopardi

"Anılar", *Şarkılar*, 1824

Büyükayı'nın sevimli yıldızları,
bir daha döneceğimi sanmıyordum,
günlük yaşamın uğraşı içinde, baba evinin
bahçesine;
izlemek için uzaktan ışıl ışıl yanan sizleri;
ve konuşmak için sizlerle çocukluk yıllarımı
geçirdiğim; coşkularımın son bulduğu bu
evin
penceresinden. Ne çok imge, ne kadar çok
masal uydurdum kafamdan, baktıkça
yüzünüze
ve etrafınızda yanan kor ateşe! Oturmuş
bahçedeki çimlerin üzerine, suskun,
geçiriyordum akşamlarımın büyük
bölümünü,
bakarak gökkubbeye, dinliyordum uzaktan
gelen kurbağa seslerini. Ateşböceği
dolaşıyordu tarhların üzerinde, çitlerde;
hışırdıyordu rüzgârda yol boyu kokulu
ağaçlar
ve ormandaki selviler. Sesler dönüşümlü
geliyordu kulağıma baba evinin çatısı
altından; hizmetçilerin her zamanki
gürültüsü
mutfaktan: ne sınırsız düşünceler,
ne tatlı düşler çağırıyor bana
uzaktaki
o deniz ve gökmavisi dağlar buradan
bakıp ayrımına vardığım; bir gün aşmayı
düşündüğüm; görkemli dünyalar, sonsuz
mutluluklar tasarlayarak kafamdan yaşamla
ilgili! Habersiz kara talihimden ve kim bilir
kaç kez istedim, seve seve dönüştürmeyi
ölüme bu bomboş, ıstıraplı günlerimi.

Güzellik arzusu

Francis Hutcheson

*Inquiry into the Original of Our Ideas of
Beauty and Virtue* 1, 15, 1725

Şurası açıktır ki, kimi nesnelere hemen
Güzelin uyandırdığı hazza neden olurlar,

onu algılayacak uygun sezgilerimiz vardır
ve olası yarardan elde edilen keyiften
farklıdır bu haz. Güzelliğin elde edilmesi
uğruna uygunluk ve yararın ihmal
edildiğini genellikle görmezden gelmez
miyiz? Güzellik başka hiçbir yarar
sağlamaksızın, güzelin biçiminde güzelin
yarattığı memnuniyet verici düşünceler
değil midir? Bu da gösteriyor ki, Güzelliğin
hazzını elde etmek uğruna, bencilliğimize
karşın, her ne kadar güzel nesnelere
peşinde olsak da mimarîde, bahçecilikte ve
birçok başka şeyde olduğu gibi sağlanacak
olası yarardan, eninde sonunda Güzellik
duygusu öncelikli olmalıdır. Hangi
anlamda bu nesnelere çok yararlı
olmayacaklar ya da onları yararlı kılacak
haz duygusunu içermeyecektir?
Nesnelere iyi, doğru olarak algılamamızı
sağlayan Güzellik duygumuz ve bizim bu
nesnelere yönelik meylimiz böyle oluştuysa
birbirinden çok farklıdır. Güzelliğe olan
arzumuz ödülleri ya da tehditlerle
dengelenebilir ancak hiçbir zaman bu
gerçek Güzellik duygumuz olamaz. Tıpkı
ölüm korkumuzun ve yaşama tutkumuzun
bizi acı ilaç seçmeye ya da istemeye
yönelmesi gibi. Ya da bize haz veren
gıdaları, haz duygumuz istese de olası yarar
sağlamadığı ya da zarar vereceği
korkusuyla reddetmemiz gibi. Ancak hiçbir
olası yarar veya zarar görme korkusu, acı
ilacı tatlı, haz veren gıdaları acı yapamaz.
Güzellik duygusu ve uyuma gelince de bu
aynen geçerlidir: böylesi nesnelere
aranması olası yarar prensibiyle
örtüşmediği için ve kerhen gösterilen çaba
gibi nedenlerle engellenemez. Çıkarıcı bir
nedenin oluşturduğu seçim, Güzellik
duygumuzu değil, olsa olsa ona sahip olma
arzumuzun daha güçlü başka bir arzuyla
dengelendiğini gösterir. Altının gümüşten
daha önemli olmasının gümüşü önemsiz
kılmayacağı gibi.



9. Acımasız ve karanlık Güzellik



Francisco Goya y
Lucientes,
Aklın Uykusu
Canavarlar Yaratır,
1797-1798,
Hamburg,
Sanat Galerisi

izleyen sayfalar
Pietro Longhi,
Fuaye,
1750,
Venedik,
Ca'Rezzonico

Mantığın karanlık yüzü Kant'ın yargılarında da görülür; mantığın doğadan bağımsız oluşunun ve doğaya nedensiz iman gereği. İnsan mantığı, herhangi bir tanınabilir şeyi bedenden ayırma, bir kavram biçiminde, kendi egemenliği altına alma, başka bir deyimle bağımsızlaşma gücüne sahiptir. Buna rağmen, eğer bu doğruysa, sadece şeylerin değil, aynı zamanda insanların da yönlendirilebilecek, sömürülecek ya da değiştirilecek eşya seviyesine indirgenmesini hangi sınırlama önleyebilir? Kim kötülüğün rasyonel planlaması'nı ve başkalarının yüreklerinin tahrip edilmesini engelleyebilir?

Laclos'nun bize *Tehlikeli İlişkiler*'deki karakterlerle gösterdiği de budur; burada Güzellik, ardında insanın karanlık yüzünün, özellikle de kendi cinsinin yüzyıllar boyunca göğüs germek zorunda kaldığı baskının öcünü almak için acımasızca silahlarını kuşanmaya kararlı bir kadının intikam açlığının saklandığı bir maskedir.

Mantığın acımasızca ve korkusuzca kullanılması doğanın, özü itibariyle iyi ya da güzel olup olmadığından kuşku duymamıza sebep olur. Öyleyse, tıpkı Marquis de Sade örneği, doğayı ete ve kana susamış acımasız bir canavar gibi görmekten bizi kim alıkoyacaktır? İnsanlık tarihi bize bu konuda yeterli kanıt sağlamıyor mu? Demek zalimlik insan doğasıyla el ele yürümekte, ve kâbuslarla dolu sınırsız aklın güçlü ışığıyla aydınlanmış bir evrendeki tek amaç olan zevke ulaşmak acı çekmekten geçiyor. Bedenlerin Güzelliği artık hiçbir ruhsal yananlam taşımaz, ifade ettiği tek şey işkencecinin zalim zevki ya da her türlü ahlakî yaldızdan arınmış kurbanın ıstıraplarıdır: bu da dünya üzerindeki kötülük krallığının zaferidir.





Kötülüğün rasyonel planlaması

Choderlos de Laclos

Tehlikeli İlişkiler

Aman dikkat edin: Bizim delikanlının mektubunda ağzından kaçırdığı sözlerden Bn. de Volanges kuşkulanmasın. Bunu önlemek size düşer. Manastır tehlikesinden kurtarın bizi. Sonra ne yapıp yapın da kızının mektuplarını geri istemekten vazgeçirtin. Bir kere Danceny onları hiç geri vermez, böyle bir niyeti yok, bence de vermemeli. Bu işte aklın dediğiyle aşkın dediği birbirine uyuyor. O mektupları ben de okudum, katlandım o sıkıntıya. İşimize yarıyabilir onlar. Anlatayım. Biz ne denli ihtiyatlı olsak bir gün bu iş patlak verir, kızın evlendirilmesi işini bozabilir. O zaman Gercourt için tüm tasarladıklarımız suya düşebilir, öyle değil mi? Ama benim de Bn. de Volanges'dan alınacak hıncım var. İşler bozulursa ben de bu mektuplarla kızı lekelerim. İyice okunup bazı parçalar seçilecek, ötekiler ortaya dökülmeyecek olursa ilk adımı küçük Volanges atmış, Danceny'ye o balta olmuş gibi gösterilebilir pekâlâ. Kimi mektuplar anneye bile söz getirebilir hatta: "Bağışlanmaz bir aldırmaçlık göstermiş" dedirterek onu da lekeleyebilir.

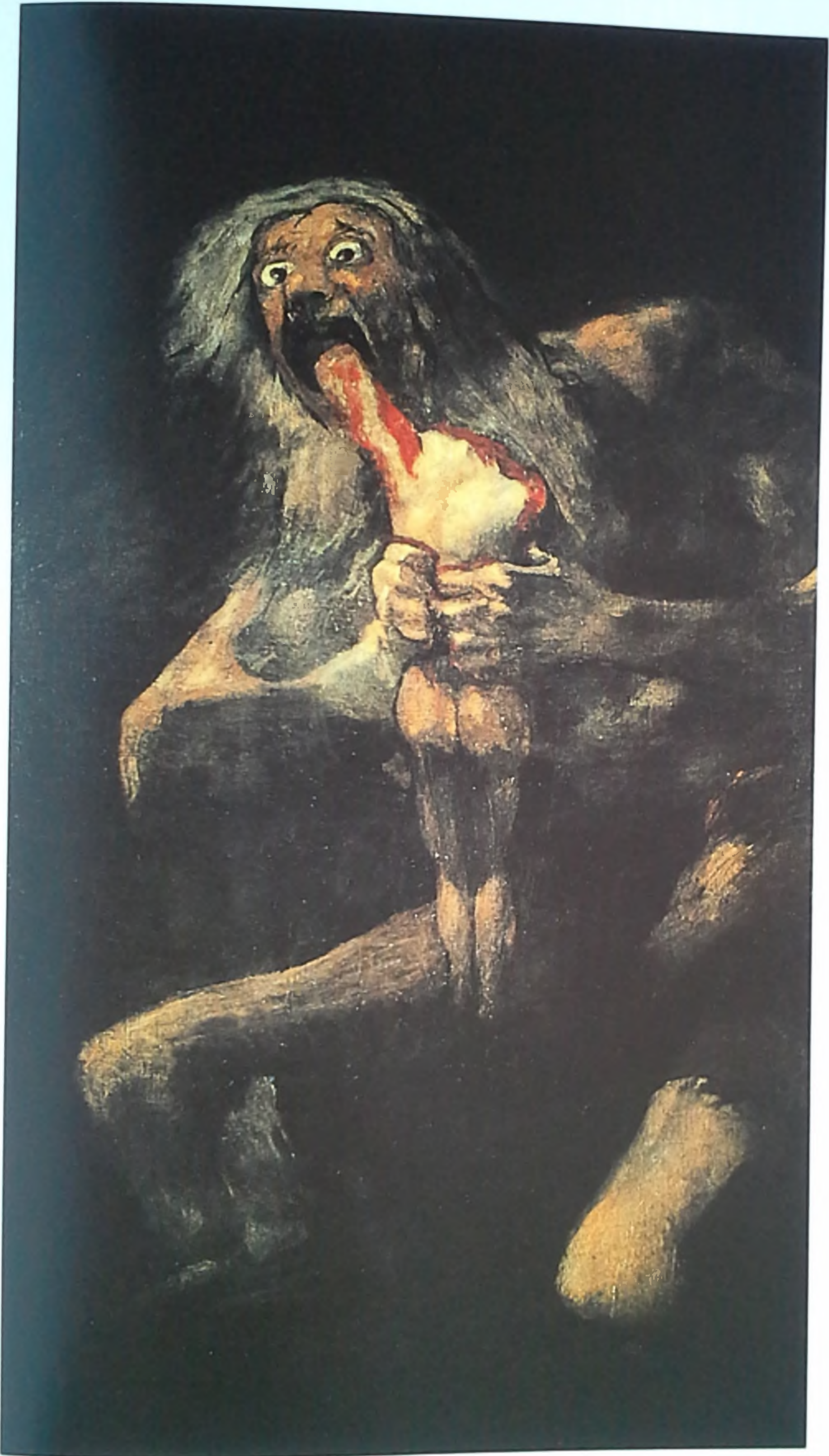
Francisco Goya
y Lucientes,
Satürn,
1821-1823,
Madrid,
Prado Müzesi

Sınırsız akıl

Mary Shelley

Frankenstein

Bitmeyen bir şevkle işimi yaparken, bu düşünceler ruhumu canlandırdı. Çalışmaktan yanaklarım solmuş, bir deri bir kemik kalmıştım. Bazen mutlak başarının eşliğindeyken başarısızlığa uğradım; yine de sonraki gün ya da saatte gerçekleşebilir umuduna sarıldım. Yalnızca benim sahip olduğum bir sır, kendimi adadığım bir umuttu ve durup dinlenmeden, soluk soluğa bir heyecanla doğayı saklandığı yerlerde ararken, ay ışığı geceyarısı yaptıklarına bakıyordu. Mezarların kutsal olmayan rutubeti arasında uğraşırken ya da cansız çamura hayat vermek için yaşayan hayvanlara işkence ederken yaptığım gizli işimin dehşetini kim kavrayabilir? Şimdi bacaklarım titriyor ve anısı gözlerimde canlanıyor; ama o zaman karşı konamaz ve neredeyse delicesine bir itki devam etmeye zorluyordu beni; yalnızca bu tek hedef için bütün ruhumu ve duyumu yitirmiş gibiydim. Gerçekten de, zamanla etkisini yitiren bu yapay itki, eski alışkanlıklarına döner dönmez, bana yalnızca yenilenmiş bir hassasiyet hissettiren geçici bir kendinden geçmeden başka bir şey değildi. Kilise bahçesindeki mezarlardan kemikler topladım ve kâfir ellerle insan bedeninin müthiş sırlarını taciz ettim. Diğer dairelerden koridor ve merdivenle ayrılan, evin üst katındaki bir göz odada, daha doğrusu hücrede saklıyordum iğrenç yaratım atölyemi: Gözlerim işimin detaylarına bakarken yuvalarından fırlıyordu. Parçalama odası ve mezbaha araç gereçlerimle doluydu; işimi bir sonuca vardırmaya yaklaşıırken, insan tabiatım, bir yandan sürekli artan bir hevesle beni teşvik ederken, sık sık nefretle uğraşımdan uzaklaşıyordu.

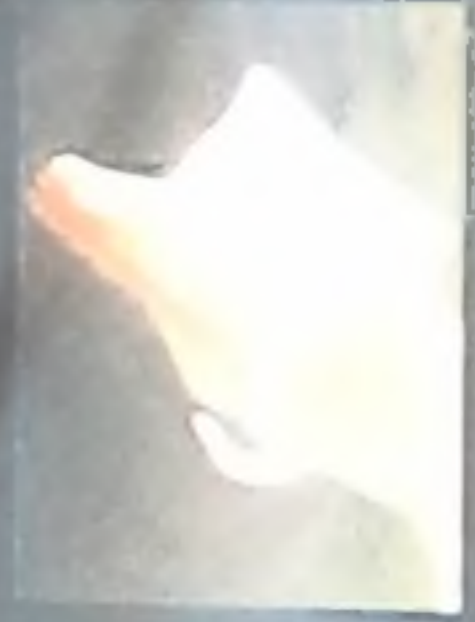




Yücelik

1. Yeni bir Güzellik kavramı

Daha önceki dönemlerde de görüldüğü gibi, yeniklasik anlayış Güzelliği güzel olarak algıladığımız bir şeyin sahip olduğu bir özellik olarak görmüş, bu yüzden de "çeşitlilikte birlik" ya da "oran" ve "uyum" gibi klasik tanımlamalara takılıp kalmıştır. Örneğin, Hegarth'a göre, bir "Güzellik çizgisi" ile bir "zarafet çizgisi" vardı, bu da güzellik koşullarının o şeyin içinde var olduğunu belirtmenin başka bir yolu idi. XVIII. yüzyılda, "deha", "zevk", "hayal gücü" ve "duygu" gibi yeni bir Güzellik kavramının doğmak üzere olduğunu belirten sözcükler yaygınlaştı. "Deha" ve "hayal gücü"nin güzel bir şey keşfeden ya da yaratan kişileri ima ettiği kesinken, "zevk" gibi tanımların bu güzelliği değerlendirme yeteneğine sahip olanları kastettiği açıktır. Buna rağmen, bütün bu terimlerin o şeyin özelliklerinden çok (hem yaratıcıda hem de onu değerlendireninde), konunun nitelikleri, yeterlikleri ve durumuyla ilgili olduğuna kuşku yoktur. Ve daha önceki yüzyıllarda konunun estetik kaygılarıyla ilgili (örneğin, *Ingegno*, *Wit agudeza* ve "ruh" gibi) terimler yokken, Güzellik deneyimi bunlarla XVIII. yüzyılda eksiksiz tanımlandı.



Caspar David
Friedrich,
Rügen Kaynakları,
1818,
Winterthur, Reinhart
am Römerholz
Koleksiyonu

Jean-Baptiste-Siméon
Chardin,
Sabun Köpüğü,
yılı. 1739,
New York,
Metropolitan Sanat
Müzesi



Yargılamadaki zevkin özneliği

David Hume

"Zevk Standartları Üzerine" c. 1745

Pek çoğunun güzelliğin farkına doğru dürüst varamamasının kaynağında hayal gücünün hassasiyetle istedikleri yatar, onlar ki daha derin duyguların hissedilmesi için vazgeçilmez koşullardır. Herkesin sahipmiş gibi göstermeye çalıştığı bu hassasiyet: herkesin üzerine konuştuğu ve her türlü zevk ya da duyguyu o standarda göre ayarladığı şeydir.

Nesnel özellikler

David Hume

"Zevk Standartları Üzerine" c., 1745.

Kesin olan bir şey var ki, tatlı ve acıdan bile öte güzellik ve çirkinlik öznelinin sahip oldukları niteliklerle değil içsel ya da dışsal duygularla ilgilidir. Kabul edilmesi gereken husus, bazı öznelinde bu gibi duyguların yaşanmasına neden olabilecek, doğanın kendilerine bahsettiği özellikler

bulunabileceğidir. Bu nitelikler bir öznedeki az bulunabilir ya da başka niteliklerle bir arada ve birbirlerine karışmış olabilirler ki bu sıkça rastlanan bir durumdur; bu durumda anlık karşılaşmalar zevk vermez ya da bazı tatlar belirgin bir biçimde öne çıkmaz, sunulduğu biçimde karmaşık olarak algılanırlar. Duyu organları öyle hassastır ki her şeyi algırlar ve aynı biçimde, bir bütünlük içindeki maddeleri tek tek ayıracak kadar da etkindirler. Biz bunu zevkin inceliği diye adlandırırız ve sözlü ya da mecazi olarak ifade edebiliriz. Burada güzelliğin temel kurallarının uygulandığını görüyoruz, kabul edilmiş modellerden ve zevk veren ya da vermeyenlerin tespitinden ayrı olarak, tek başına ve yoğun bir biçimde uygulandığında. Eğer aynı nitelikler devamlılık arz ediyorsa bu yalnızca bizim duyu organlarımızı etkilemekle kalmaz, insan hassasiyetinin neden olduğu bütün iddialardan ayıran bir etki yaratır.

Jean-Honoré
Fragonard,
Okuyan Genç Kız,
1776,
Washington,
Ulusal Sanat Galerisi



Güzel bir şey, bir zevk yargısında bulunan kişinin tepkisini inceleyerek, o şeyi nasıl kavradığımızla tanımlanır. Hume, *Of the Standard of Taste* adlı eserinde, yargılamadaki zevkin öznelliği ile güzel olarak bilinen bir şeyin bazı nesnel özelliklerle görülmesi deneyimini bağdaştırmaya çalışsa da, Güzellik üzerine tartışma, oluşturulmasına veya tanınmasına yarayan kurallardan yarattığı etkiye kaydı. Güzelliğin algılayıcıya güzel görünmesinin, duylara ve bir zevke bağlı olduğu fikri, felsefi çevrelere hâkimdi. Farklı felsefi çevrelerde ise Yücelik fikri taraftar kazanıyordu.

2. Yücelik, ulu bir ruhun yansımasıdır



Yücelik'ten söz eden ilk kişi, MS I. yüzyılda yaşadığı sanılan Sahte Longinus adlı bir yazardı ve tamamladığı ünlü incelemesi XVII. yüzyılda John Hall tarafından İngilizce'ye, Boileau tarafından da Fransızca'ya çevrilmiş olmasına karşın, bu kavramın taraftar kazanması için XVIII. yüzyıl ortalarını beklemek gerekti.

Sahte Longinus'un görüşüne göre, Yücelik deyimi (Homeros'un şiirlerinde ve klasik trajedilerde dile getirilen), hem yaratıcının hem de sanat eserini algılayanın duygusal katılımını tetikleyen ulu ve soylu tutkuları ifade eder. Sanatçı yaratıcılığı süreci söz konusu olduğunda, Longinus en büyük önemi heyecan anına verir; onun görüşüne göre, Yücelik şiirsel söylemi içten harekete geçiren, böylelikle de dinleyiciyi ya da okuru coşkuya sürükleyen bir şeydir. Longinus bu etkiyi yaratan söylev ve üslup yöntemlerine büyük dikkat gösterip, Yüceliğe sanat sayesinde erişilebileceği sonucuna varır.

Böylece, Longinus için Yücelik bir sanat etkisidir ve doğal bir olay değildir, gerçekleşmesi için bazı kuralların bir araya gelmesi gerekir ve keyif verme amacı taşır. XVII. yüzyılda Sahte Longinus'tan esinlenen ilk yorumlar hâlâ bir "Yüce üsluptan" söz eder ve böylelikle soylu duyguları harekete geçirebilecek bir söylemle ifade edilen, kahramanlık konularına uygun bir stile göndermede bulunur.

Yücelik

Sahte Longinus (I. yüzyıl)

Peri hysus, I

Yüce, izleyicileri inandırmaktansa onları benliklerinin dışına çıkarır. Her zaman, şaşkınlık yaratır, bizi büyüler ve yalnızca ikna edici ve hoş olandan daha üstündür.

Duygusal katılım

Sahte Longinus (I. yüzyıl)

Peri hysus,

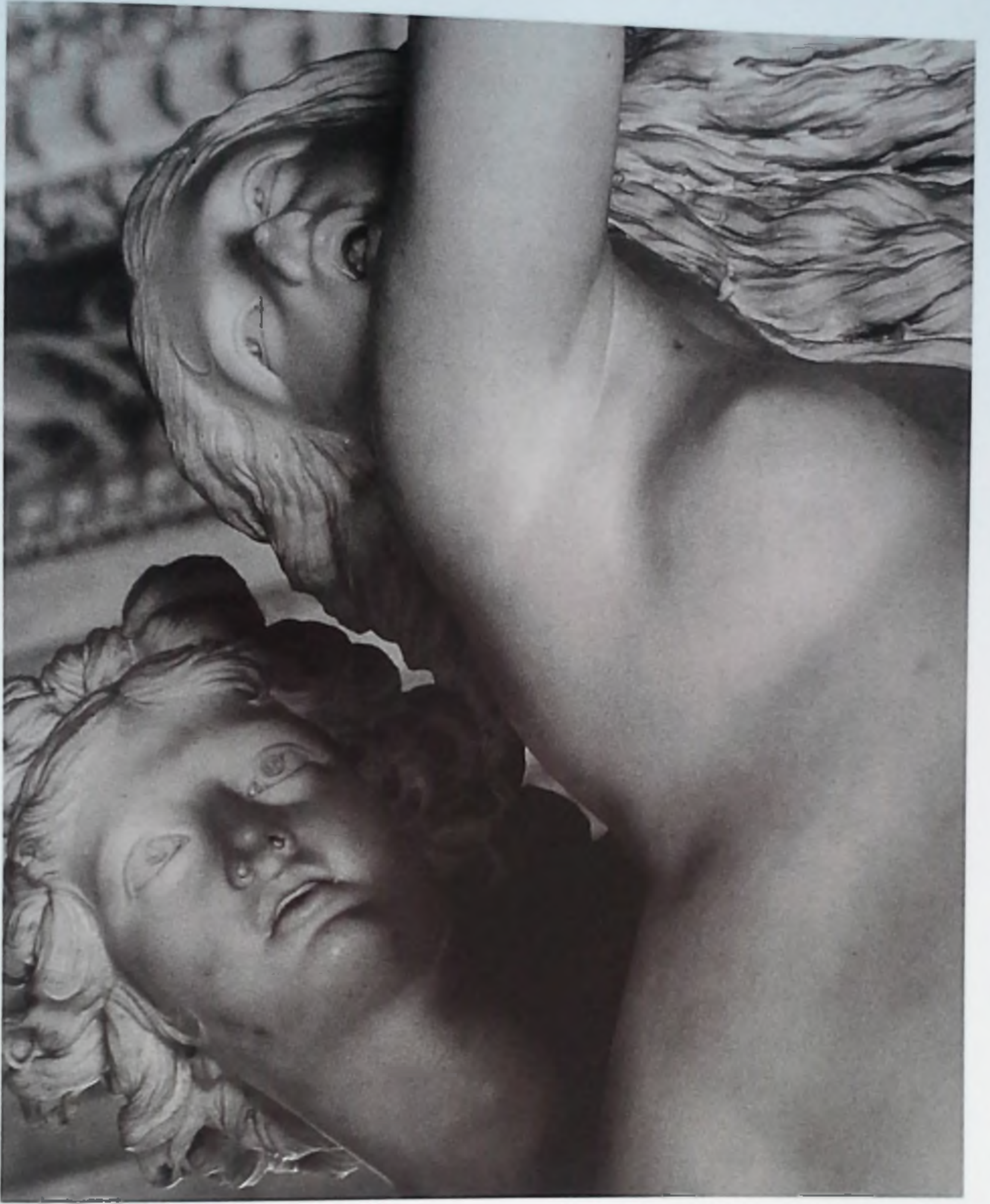
Yaradılış itibarıyla, ruhumuz gerçekten Yüce olanın önünde ayaklanır ve gururlu bir sevince kapılarak, sanki hissettiklerinden kendisi sorumluymuş gibi

kibirli bir neşeyle dolar.

Bir şeyi birkaç kez dinleyince ya da okuyunca, kültürlü ve uzman bir okuyucu, içinde büyük bir şey hissetmediği, konuşmanın gerçek algısından daha zengin bir yansıma hissetmediği, fakat tersine –okuyunca ve tekrar okuyunca– çalışmanın anlamının azaldığını fark ettiğinde, gerçek Yücenin huzurunda değildir, fakat okuma ve dinleme için gerekli süreyi devam ettiren bir şeyin huzurundadır.

Çünkü gerçek büyüklük, düşünceleri zenginleştiren bir şeydir, inkârı zor olan hatta mümkün olmayan bir şeydir, kalıcı

Gian Lorenzo Bernini,
Appollon ve Dafne,
ayrıntı,
1625,
Roma,
Villa Borghese



bir anı bırakan bir şeydir. Kısacası, gerçek Yüce güzellik her zaman herkesi hoşnut eden bir şeydir.

Yücelik bir sanat etkisidir

Sahte Longinus (I. yüzyıl)

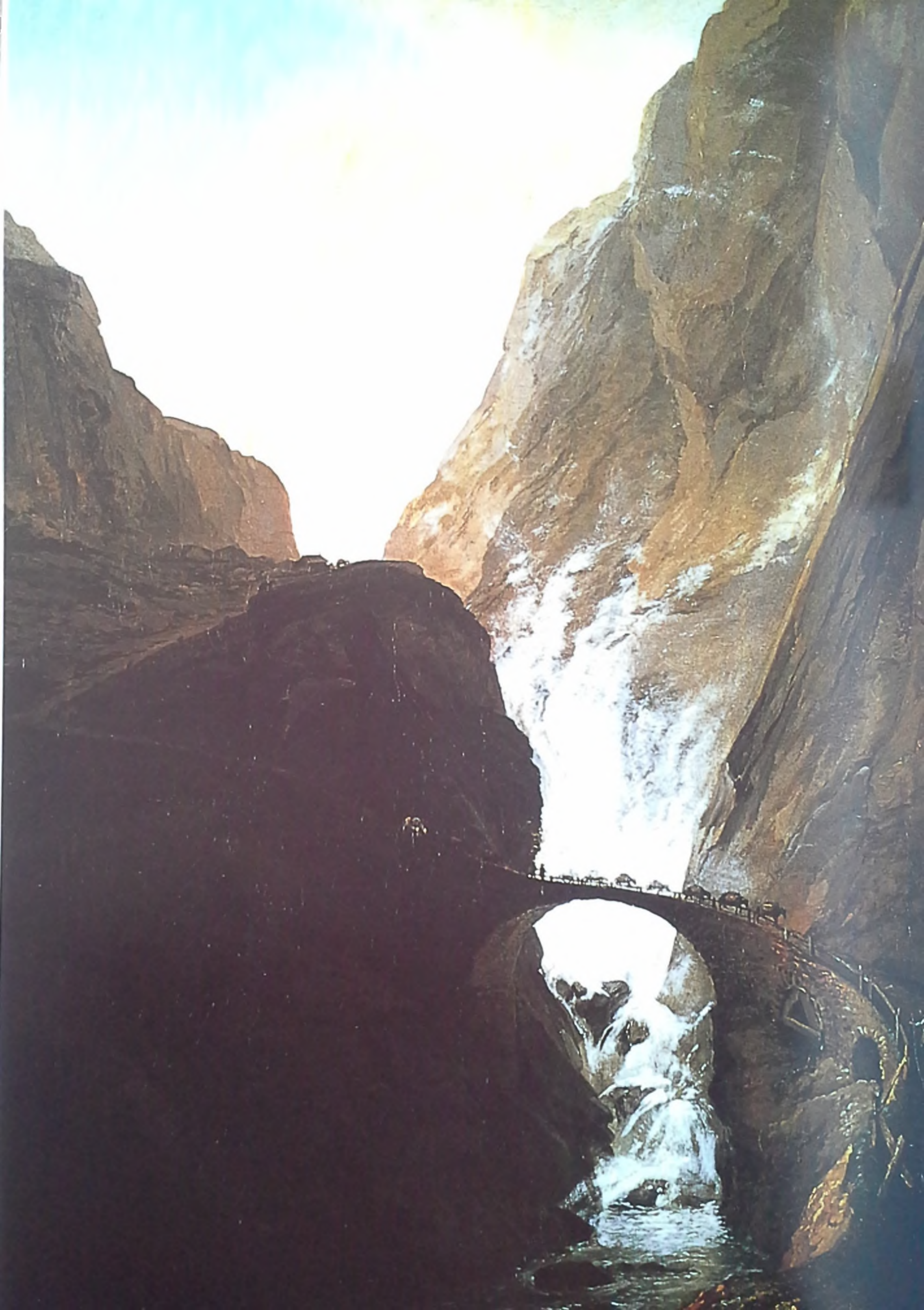
Peri hipsus, VII

Kimilerine göre edebiyatta Yücenin beş temel kaynağı vardır, ortak çalışma zemini bu beş kaynağın doğal ifade tarzı olduğu fikrinde birleşir ve onlar olmadan hiçbir şey yapılamaz.

Birincisi ve aralarında en güçlü olanı güçlü fikirlere dir -Ksenofon üzerine yazdığım kitabımda da bunu açıklamıştım- şiddetli

duyguların ifade edilmesidir. İkincisiyse şiddet duygusundan esinlenmektir. Yüceyi oluşturan bu iki özellik çoğunlukla doğuştan gelir.

Öte yandan diğer üç kaynak sanattan gelir ve biçimlerin doğru biçimde bir araya getirilmesinden ibarettir -bunun da iki türü vardır ve düşünce biçimleri ile ifade biçimleri- bütün bunların üzerinde söz söyleme sanatıdır ve yine sözcük seçimi ve mecaz kullanımıyla sözcüklerin özenli birleşiminden oluşur. Büyüklüğün beşinci nedeni ise daha önce bahsedilen bütün özellikleri içerir; itibar ve yükselişin genel etkisiyle ilgilidir.



3. Doğada Yücelik



XVIII. yüzyılın bu döneminde, Yücelik kavramı ilk adımda doğadan çok sanatla ilgili bir deneyimle bağdaştırılmaktadır ve böylesi bir deneyim, biçimden arınmışlığa, ıstıraba ve korkuya karşı bir önyargı içerir. Yüzyıllar boyunca, güzel ve keyif verici şeyler gibi, korkunç, ürkütücü, acı verici şeylerin veya olayların olduğu da kabul edilmiştir; çirkinliğin, biçimsizliğin ya da dehşetin, canavarların ya da Şeytan'ın, ölümün ya da bir fırtınanın güzel betimlemelerini ya da taklitlerini ürettiği için sanat, sıkça övülmüştür. Aristoteles *Poetika*'da korkunç olayları ifade ederken bir trajedinin izleyicinin ruhunda korku ve acıma'yı nasıl uyandırması gerektiğini anlatır. Ne var ki asıl vurgulanan, izleyicilerin kendilerini, içlerinde hiçbir keyif uyandırmayan böylesi tutkularından kurtardıkları bir arındırma (katarsis) yöntemi oluşudur. XVII. yüzyılda bazı ressamlar çirkin, sakat, kötü ve yaralı karakterleri ya da bulutlu ve fırtınalı gökleri betimlemedeki başarıları için övgüler alırken, kimse bir fırtınanın ya da kabarmış bir denizin ya da biçimsiz, tehditkâr şeylerin güzel olduğunu ileri sürmemişti.

Bu dönemde, estetik beğeni dünyası ikiye ayrıldı: Güzellik ve Yücelik.

Caspar Wolf,
Şeytan Köprüsü,
1777,
Aarau,
Aargauer Kusthaus

Korku ve acıma

Aristoteles (MÖ IV. yüzyıl)

Poetika, XIV

Korku ve acıma, ya sahne dekorasyonu aracılığıyla uyandırılır, ya da onlar olayların örgüsünden, kendiliğinden doğarlar. Bu ikincisi daha üstün olup iyi ozanların işidir. Öykünün örgüsü o şekilde olmalıdır ki, onu sahnede oynanırken görmeden de, öyküde geçen olayların sırf dinlemekle ve bu olaylar nedeniyle korku ve acıma uyanabilmelidir. *Oidipus* öyküsünü dinleyenlerde olduğu gibi. Yalnız, sahne dekorasyonu aracılığıyla böyle bir etkiye ulaşmanın sanat değeri pek yoktur. Çünkü böyle bir etkiye ulaşmak için, öyküye ilişkin olmayan tiyatro araçları kullanılır. Ancak, sahne dekorasyonu aracılığıyla korku ve acıma değil de, sırf *olağanüstü olan'ı* göstermek isteyen yapıtların da tragedya ile hiçbir

ortak yanı yoktur. Çünkü, *tragedyadan her çeşit zevk vermesi istenemez*. Ondan beklenen zevk, tragedyanın (özüne) ilişkin zevktir. O halde ozanın, ortaya koyduğu taklit yapıtlarıyla uyandırdığı korku ve acımadan doğan zevk duygusunu hazırlaması gerektiğine göre, bu zevk duygusunu uyandıracak etkiyi öykünün kendi içinde saklaması gerektiği açıktır.

Katarsis

Aristoteles (MÖ IV. yüzyıl)

Poetika, VI

O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanılır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü (mitos) değildir.



Caspar David Friedrich,
Buzda Gemi Enkazi,
1824,
Hamburg,
Sanat Salonu

karşı sayfa
Caspar David Friedrich,
Bulutların Üzerinde
Yolculuk,
1818,
Hamburg,
Sanat Salonu

Daha önce Güzellik ile Gerçek, İyi ile Güzel, Güzellik ile Yararlılık, hatta Güzellik ile Çirkinlik arasındaki farklılıkların tersine, birbirlerinden tümüyle ayrı olmamalarına karşın, bu bölünmenin temelinde, Yücelik deneyinin daha önce Güzellik deneyine atfedilmiş pek çok özelliği kazanması yatıyordu.

XVIII. yüzyıl yeni manzaralarla ve yeni âdetlerle karşılaşmaya can atan gezginlerin çağıydı; bu tutkunun nedeni, daha önceki yüzyıllarda olduğu gibi fetih değil, yeni keyifler ve yeni heyecanlar tatmaktı. Bu merak egzotik, ilginç, tuhaf, farklı ve şaşırtıcı olandan alınan zevkin gelişmesine yol açtı. Bu dönem, "dağların şiirselliği" olarak adlandırabileceğimiz bir akımı doğurdu: Alp Dağları'nı aşacak kadar cesur gezgin, aşılmaz zirvelerin, sonsuz buzulların, dipsiz yarların ve sınırsız topraklar'ın karşısında hayranlığa düşüyordu.

Daha XVII. yüzyıl sona ermeden, Thomas Burnet *Telluris Theoria Sacra*'da dağların deneyimi'nde insanın ruhunu Tanrı katına yükselten bir sonsuzluk iması, büyük düşünceler ile tutkular yaratabilecek bir şey gördü. XVII. yüzyılda, Shaftesbury Kontu *Moral Essays* adlı eserinde yalçın kayalıkların, nemli mağaraların, yarların ve çavlanların, vahşi hayatın zarafetini taşıdıkları, gerçekten, doğayı ifade ettikleri için, hayranlık uyandırdıklarını, krallara layık bahçelerin "gülünç sahtelikler" olarak tanımladığı güzelliğinden daha ihtişamlı olduklarını anlatır.



Şaşırtıcı

Edgar Allan Poe

Arthur Gordon Pym'in Öyküsü, 1938

21 mart - Kasvetli bir karanlık üzerimize çullandı, ama okyanusun süt beyazı derinliklerinden parlak bir ışık belirdi ve sandalın küpeştesi boyunca ilerleyip yok oldu. Suyu düşer düşmez eriyen, ama kanonun ve bizim üzerimizde biriken beyaz kül sağanağının altında neredeyse boğulmuştuk. Çağlayanın doruğu, belirsiz bir uzaklıkta tamamen gözden yitmişti. Ama, korkunç bir hızla oraya yaklaşıyor olmalıydık. Zaman zaman, buharda bir anlığına kocaman bir gedik açılıyor, karmakarışık bir halde oradan oraya uçuşan belli belirsiz imgelerle dolu bu gedikten, tutuşmuş okyanusu yırtan güçlü, ama sessiz bir rüzgâr çıkıyordu.

Sınırsız topraklar

Ugo Foscolo

Jacopo Ortis'in Son Mektupları, 13 mayıs 1798

Keşke ressam olsaydım. Fırçam için ne bol malzemem olurdu! Güzelliğin hoş fikrine aklını takmış ressam tüm diğer tutkulara gözlerini kapatır ya da en azından bu tutkulara... Fakat eğer ressam olsaydım... Ressamlarda ve şairlerde, güzelliği, ulu, uçsuz bucaksız, eşsiz bir üstünlüğe bürünmüş halde doğayı buldum. Homeros, Dante ve Shakespeare, üç usta, üç insanüstü aydın zihnimi ele geçirdiler, yüreğimi tutuşturdular. Dizelerini ılık gözyaşlarıyla yıkadım ve sanki evrenin en yüksek semalarına oturduklarını ve ebediyetin hâkimleriymişçesine ilahî gölgelerine tapındım. Görebildiğim asılları da ruhumun bütün gücünü ellerine aldı ve eğer Michelangelo, onların yalnızca taslaklarını çizmek için içime sokulmuş olsaydı bile buna cesaret edemezdim Lorenzo, cesaret edemezdim. Ey Tanrım! Bir bahar akşamına baktığınızda eserinizden hoşnut oluyor musunuz? Beni rahatlatmak için bana çoğu zaman kayıtsızlıkla bakıp durduğum bitmez tükenmez bir sevinç kaynağı bağışlamıştınız. Batmakta olan güneşin yumuşak ışıkları ile yaldızlanan dağın doruğunda, kendimi üzerinde ekinlerin hafif hafif dalgalandığı, zeytin ağaçları ve karaağaçlarla demet demet süslenmiş bir dağ silsilesiyle çevrilmiş gördüm. Sarp kayalıklar ve dağ arka arkaya kabarık çizgiler oluşturuyor. Altımda, dağın yamaçlarında, her zaman gözükten akşam

gölgelerinin karardığı kıraç boğazlar başlıyor. Karanlık, korkutucu derinlikler, dipsiz bir kuyunun ağzına benziyor. Güneydeki ormanın üzerine doğru sarkmış ve sürülerin soğuk gölgede otladığı ve yolunu şaşırmış keçilerin bayırlarda dolandığı görülen vadiyi karartmış. Kuşlar sanki veda eden güne ağıyormuşçasına güçsüzce şarkı söylüyor, düveler böğürüyor ve rüzgârın yaprakların mırıltısından zevk aldığı anlaşılıyor. Fakat kuzeyde tepeler ayrılıyor ve önümde bitmez tükenmez bir düzlük açılıyor. Yakındaki tarlalarda öküzlerin eve geldiği görülebiliyor. Üçüncü çiftçi değneğine dayanarak onları izliyor; anneler ve eşler yorgun aileleri için akşam yemeği hazırlarken uzak köşklere ve dağınık kulübelere dumanlar yükseliyor. Çobanlar hayvanlarını sağıyorlar, ağılın girişinde yün eğiren yaşlı kadın tosunu ve annelerinin çevresinde meleyip duran küçük kuzuları sevip okşamak için işini bırakıyor. Bu arada manzara alabildiğine uzanıyor, uzanıyor ve uzun ağaç sıralarından ve tarlalardan sonra her şeyin giderek küçüldüğü ve bulanıklaştığı ufukta sona eriyor. Güneş son ışığını doğaya bir veda gibi gönderiyor ve bulutlar kızarıyor, donuklaşıyor ve sonra kararıyor. Böylece düzlük gözden kayboluyor ve gölgeler toprağın yüzüne yayılıyor. Ve ben, okyanusun ortasındaymışçasına o tarafta gökyüzünden başka bir şey göremiyorum.

Dağların deneyimi

Thomas Burnet

Telluris Theoria Sacra, IX, 1681

Bana öyle geliyor ki doğanın en büyük nesnelere, gözlemlenmesi en hoş olanlardır; cennetin derinliğinin ve içinde yıldızların var olduğu o sınırsız boşluğun yanında dünyanın denizleri ve dağlarından daha keyifle seyrettiğim başka bir şey yoktur. Bunlarda büyük düşünceler ve tutkular ilham eden yüce, çok saygın ve görkemli bir şey vardır: doğal olarak böyle durumlarda Tanrı'yı ve O'nun büyüklüğünü ve sahip olduğumuz şeyleri düşünürüz fakat bilindiği gibi SONSUZUN gölgesi ve görünüşü kavrayamayacağımız kadar büyüktür, büyüklüğüyle belleğimizi doldurur, bizi bunaltır ve tatlı bir uyuşukluğa ve hayranlığa iter.

4. Harabelerin şiirselliği



XVIII. yüzyılın ikinci yarısı, yeniklasikçi ölçülerle kıyaslandığında oransız ve düzensiz görüleceği kesin olan gotik mimarînin elde ettiği başarıya tanık oldu. Harabeler konusunda yeni bir değerlendirmeye yol açan, bizzat bu düzensizlik ve biçimsizlik zevkiydi. Rönesans, sayesinde orijinal eserlerin biçimlerini eksiksiz meydana çıkarabildiği Eski Yunan'ın harabelerine karşı tutkulu bir heyecan besliyordu; yeniklasik akım bu biçimleri yeniden yaratmayı denedi (bkz. Canova ve Winckelmann). Oysa XVIII. yüzyılda harabeler asıl bitirilmemişlikleri, amansız zamanın üzerlerinde bıraktığı izler, üzerlerini kaplayan yabancı otlar, çatlaklar ve yosunlar yüzünden beğeniliyordu.

Karl Friedrich Schinkel,
Nehir Kıyısında Ortaçağ Kenti,
1815,
Berlin,
Ulusal Galeri

izleyen sayfalar
Caspar David Friedrich,
Meşe Ormanında Manastır,
1809-1810,
Berlin,
Ulusal Galeri



Harabeler
Percy Bysshe Shelly
Adonais, XLIX, 1821
Siz Roma'ya gidiniz, - bir çırpıda Cennet bahçesi,
Kabir, şehir ve kır;
Ve harabeleri darmadağın
dağ zirveleri gibi,

Ve çiçeklenen yabancı otlar ve mis kokulu korular
Kemikleri Yoksulluk viranlığının
İllerleyin ki ruhu bu yerin kılavuzu olsun
Ayak izlerinizin, yeşil geçitlerine bayırın
Orada, bir çocuk gülüşü gibi, ölüm üzre
Nuru gülen çiçeklerin, çayırlar boyunca
açmış alabildiğine [...].





5. Edebiyatta "gotik" üslup



Harabelerle ve gotikle ilgili bu eğilim sadece görsel evrene özgü kalmadı, edebiyata da yayıldı; ve gerçekten de yüzyılın ikinci yarısı, gece görüntülerine, karanlık cinayetlere ve hayaletlere uygun, yarı yıkılmış şatolarla, manastırlarla ve insanı tedirgin eden mahzenlerle dolu "gotik" romanın yükselişine tanık oldu.

Aynı döneme ait mezarlık şiirine, yani cenaze ağıtlarına paralel olarak gerçek marazîlik zirvesine XIX. yüzyıl sonu Dekadan ekolüyle erişecek olan (daha önce, Tasso'nun *Clorinda'nın Ölümü*'yle XVII. yüzyıl şiirinde görülen) bir morg erotizmi gelişti. Böylelikle, kimileri kasvetli manzaralar, hortlaklar ve tüyler ürpertici durumlar tasvir ederken, kimileri de o zamana kadar zevk ve keyif kavramının Güzellikle bağdaştırılmış olduğundan hareketle dehşet duygusunun nasıl olup da hoşla gittiğini merak ediyordu.

Mezarlık şiiri

Percy Bysshe Shelley

Münevver Güzelliğe İlahi, V, 1815–16

Henüz daha çocukken aradım hortlakları
ve koştum

Uçtan uca gözledim odaları, mağara ve
örenleri

Ve karanlık ormanlarda, ürkek adımlarla

Peşinde ümidin konuşmaya onlarla

Haykırdım deli kanımızı besleyen zehirli
adlarını;

Duyulmadım –görmedim ben onları–

Hayatın kaderinde düşünceye dalmışken

O latif anda rüzgârlar kur yaparken

Yaşam canlanmışken getirmek için haber

Kuşlardan, çiçeklerden,

Apansız gölgeniz düştü üstüme;

Feryat ettim, vecitle ellerimi kavuşturdum!

Clorinda'nın ölümü

Torquato Tasso

Gerusalemme liberata, XII, 1593

Mor menekşeler zambaklar arasında, saf

insanın serpiştirdiği,

Doğal beyazlığıyla solgun;

Dosdoğru Tanrıya bakışını, gözlerini
düşündüm.

Merhametle eğilmiş Tanrı ve güneş,
Şövalyeye uzanan çıplak eli, gösterdi
Aşk ve huzuru; şöyle bitirdi sözlerini,
Kız sonsuz bir uykuya dalarken,-
Ağla sevgilim aşk, güzellik, erdem
senindir!

Tatlı ruhun gitmişti gördüğümde,

Erkekçe yürekliliğini yitirirken

Acılı, kederli, elemli, hüznü, bedbaht,

Bağımsız bir imparatorluk ona paye verdi

Yüreğindeki hayat söndü

Duyularında ve bakışında koşturdu ölüm:

Ölen sevgilisi gibi, ölü Tancred göründü,

Damarlarındaki kan soluk, hareketsiz
yaralarında.

Morg erotizmi

Percy Bysshe Shelley

Dolunay Küçülürken, *Posthumous Poems*,
1820

Ve ölmeye yatan bir kadın gibi, zayıf ve
solmuş,

Yalpalayarak ilerleyen,



Johann Heinrich
Füssli,
Kâbus,
1781,
Detroit,
Sanat Enstitüsü

tül duvakla bürünmüş,
Odasından dışarı, izinde çılgınlığın
Ve dermansız yorulan zihninin,
Ay yükseliyor kasvetli Doğudan,
Bir beyaz ve biçimsiz kütle.

Dehşet

Friedrich von Schiller

Über die trägische Kunst, 1792

Üzücü, korkunç ve hatta dehşetli şeylerin bize çok çekici gelmesi, kederin ve terörün aynı güçle bizi itmesi ve çekmesi doğamızın genel bir olgusudur. İnsanlar, beklenti içinde cinayet öyküsü anlatan birinin çevresinde toplanacaktır; maceralı hayalet öykülerini hevesle ve bir solukta okuruz ve tüylerimizi ne kadar çok ürpertirse istegimiz o kadar çok artar. Ruhun bu itici gücü, bir gerçekle yüz yüze geldiğimizde gözle görülür bir hal alır. Kıydan baktığımız zaman, bütün donanmanın batmasına neden olan fırtına, yüreğimizin duygularını heyecanlandığı aynı güçle imgelemimizi de sevindirir. Sezdığımız

tehlikenin kendi güvenliğimizle karşılaştırılmasından duyduğumuz doğal hazza inanmak Lucretia'daki gibi zordur. Ve bir suçlu idam sehпасına giderken ona ne kadar büyük bir kalabalık eşlik eder! Ne yerine getirilen bir adalet duygusunun yarattığı haz ne de bastırılan karşı konulmaz intikamın soysuz zevki bu olguyu açıklayabilir.

Bahtsız bir biçare de izleyicilerin yüreğinde affedilebilir, en içten merhamet onun kurtuluşuyla ilgilenebilir. Eger ince duyguları olan eğitilmiş bir kişi buna bir istisna ise bunun nedeni onun bu içgüdüye sahip olmaması değil, merhametin güçlü acısıyla baş etmesi ya da kurallara uygun davranmak zorunda olmasıdır.

Doganın, herhangi bir insani incelik duygusunu engelleyememiş kaba oğlu, utanç duymaksızın kendini bu kuvvetli itici güce kaptırır. O halde bunun temeli insani hayvanın doğal mizacında olmalıdır ve genel bir psikolojik kuralla açıklanmalıdır.

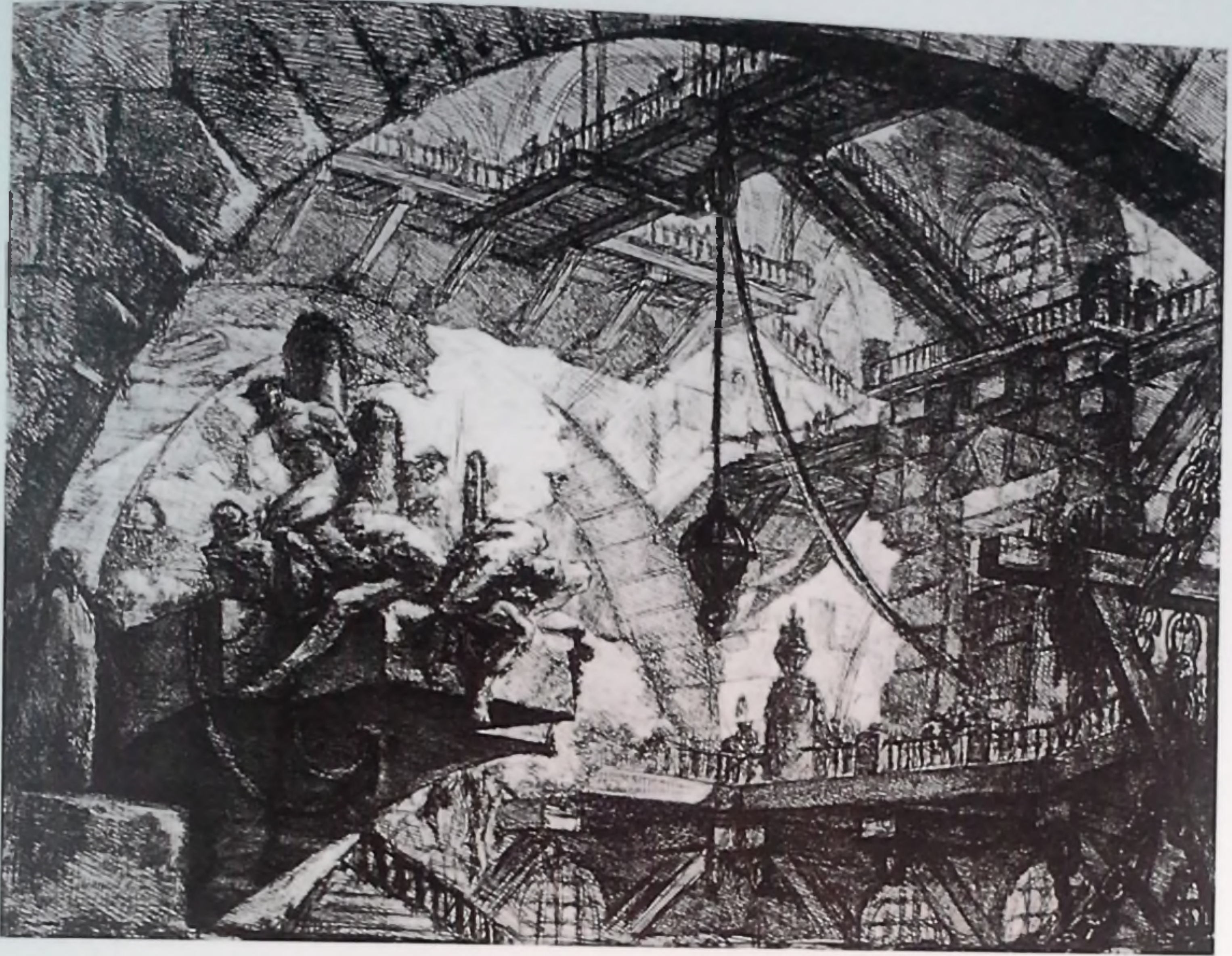


6. Edmund Burke

Yücelik temasının yayılmasına hiçbir eser, Edmund Burke'ün ilk baskısı 1756'da yapılan, daha sonra 1758'de yeniden basılan *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* adlı eseri kadar katkıda bulunamamıştır: "Acı ve tehlike düşüncesini oluşturmak için gereken neyse, başka bir deyimle, hangi yöntemle gerçekleşirse gerçekleşsin, korkunç olan ya da korkunç şeylerle bağlantısı bulunan veya dehşete eş etki yapan ne varsa, işte o Yüceliğin kaynağıdır; yani aklın hissedebileceği en güçlü duyguları yaratır." Burke Güzelliği Yüceliğin karşısına yerleştirir. Burke için, Güzellik her şeyden önce vücutların, insan ruhuna duyular aracılığıyla etki eden ve vücuda karşı sevgi yaratan nesnel özellikleridir. Burke Güzelliğin orandan ve uyumdan oluştuğu düşüncesine karşıdır ve bu anlamda yüzlerce yıllık estetik kültürüyle çelişir; ona göre Güzel olanın tipik özellikleri çeşitlilik, küçüklük, pürüzsüzlük, aşamalı değişim, duyarlılık, duruluk ve açık renklilik, ayrıca –bir ölçüye kadar– zarafet ve inceliklerdir. Burke'ün bu tercihleri, geniş boyutları, yalçınlığı ve özensizliği, sağlamlığı, dayanıklılığı ve karanlığı çağrıştıran Yücelikle ilgili görüşüyle çelişkili olduğu için ilginçtir. Yücelik dehşet gibi duyguların dizginlerinden boşanmasıyla hayata geçer, karanlıkta gelişir, gücü doğurur ve boşlukla, yalnızlık'la ve sessizlik'le tanımlanan yoksunluğu çağrıştıır. Yüceliğin egemen özelliği sınırı olmayan unsurlar, güçlük ve daima, daha büyük özlemidir.

Bu özellikler içinde birleştirici bir düşünce bulmak güçtür; bunun bir nedeni de Burke'ün, sınıfının zevklerinden büyük çapta etkilenmesidir: (kuşlar güzeldir, ama boyunları vücutlarının geri kalan kısmından daha uzun olduğu, kuyrukları da çok kısa kaldığı için oransızdır; Burke'ün ihtişam örnekleri içinde yıldızlı bir gökyüzünün tek benzeri havaî fişek gösterileridir.)

İncelemesinde ilginç görünen bir husus da, XVIII. ve XIX. yüzyıllar arasında Yücelik betimlenmek ya da tanımlanmak istendiğinde bir şekilde ortaya çıkan, bir bakıma uyumsuz, ama kesinlikle bir arada olmayan özellikler dizisidir; böylelikle, özellikle dışarıdaki ışıktan içerideki loşluğa geçişin daha da belirgin olduğu, karanlık ve kasvetli yapılarla, güneşli bir göğe tercih edilen bulutlarla, gündüzden çok geceyle, acı ve kötü kokularla bir kez daha karşılaşırız.



Giovanni Battista
Piranesi,
*Asılı Platformda
Tutsaklar (Hayali
Hapishaneler'den
bir gravür),*
1745

Burke sesin Yüceliği konusunda, çağlayanlardan, korkunç fırtınalardan, gök gürültüsünden, top gümbürtüsünden veya hayvanların çığlıklarından, söz ettiğinde örnekleri oldukça sert bulunabilir; ama Burke hatırı sayılır yoğunlukta bir gürültünün yarattığı ani heyecandan söz ederken, "İnsan dikkat kesilir (...) ve duyuları, sanki tetikteymiş gibidir" deyip, "belirli güçteki kısa süreli tek sesin, aralıklarla yinelendiğinde büyük etkisi" olduğunu ileri sürdüğünde, Beethoven'ın *Beşinci Senfonisi*'nin uvertürünü düşünmeden edemeyiz.

Burke'ün Yüceliğin ve Güzelliğin etkilerindeki gerçek nedenleri açıklama yeteneğine sahip olmadığını itiraf etmesine rağmen, "Dehşet nasıl keyif verici olabilir?" sorusunu sorar. Buna verdiği cevap da, "Çok yakın hissetmediğimiz sürece" olur. Bu önermeye yakından bakalım. Burke'ün cevabı korkunun nedenlerinden uzaklaşma anlamına gelmekte, bu bakımdan korkuya karşı bir çeşit aldırma iması etmektedir. Acı ve dehşet, zararlı olmadıkları sürece Yücelik nedenleridir. Bu aldırma, daha önceki yüzyıllarda Güzellikle çok yakından bağlantılı olan yaklaşımın bir eşidir. Güzellik hoş giden şeyi mutlaka tüketme ya da ona sahip olma arzusundan bağımsız zevk veren bir şeydir; aynı şekilde, Yücelik'le ilgili dehşet, bize hükmedemeyen ve zarar veremeyen bir dehşettir. İşte Güzellik ve Yücelik arasındaki derin ilişki de bu benzerlikten kaynaklanır.

Duyular

Edmund Burke

A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, I, 10, 1756

Adına aşk dediğimiz bu karmaşık tutkunun nesnesi, cinselliğin güzelliğidir. Erkekler genelde cinselliğe yalnızca cinsellik olduğu için ve doğanın genel kuralı gereği yönelirler; özelde ise kişisel güzelliğe bağlanırlar.

Güzelliği bir tür sosyal nitelik olarak görüyorum; orada kadınlar ve erkekler sadece kendileri değildir, bir tek onlar değil bazı hayvanlara bakmak da bize mutluluk ve zevk verebilir (böyle olmasının başka nedenleri de vardır) yumuşaklıkları ve sevgileriyle ilham verirler, tersi için bir neden yoksa bize hep yakın olsunlar isteriz.

Küçüklük

Edmund Burke

A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, III, 13, 1756

Kendi türümüz dışında, hayvanlar arasında sevmeye yatkın olduklarımız küçük olanlardır; küçük kuşlar ve bazı küçük hayvanlar. Güzel büyük şey, pek kullanılmayan bir ifadedir; öte yandan büyük çirkin şey demek daha yaygındır. Hayranlık ve aşk arasında büyük fark vardır. Yücelik her zaman büyük ve korkunç nesnelere üzerinde etkilidir, öncekinin de nedeni budur, sonradan gelenler küçüktür ve mutluluk getirirler; hayranlık duyduğumuza teslim oluruz ama bize teslim olana bağlanırsınız; birinde zorlanmışsınız, diğerinde gururumuz okşanmıştır. Yücelik ve güzellik düşünceleri farklı temeller üzerinde yükselir ve aynı özne üzerinde birinin ya da diğerinin tutkular üzerindeki etkilerini azaltmadan buluşmaları zordur hatta bence imkânsızdır. Bu nedenle, niceliklerine baktığımızda, güzel nesnelere nispeten küçüktür.

Pürüzsüzlük

Edmund Burke

A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, III, 14, 1756

Benzer nesnelere bir bakışta tespit

edilebilen bir başka nitelik de pürüzsüzlüktür. Bu özellik güzellik için gereklidir, öyle ki şimdi aklıma güzel olup da pürüzsüz olmayan herhangi bir şey gelmiyor.

Ağaç ve çiçeklerde yapraklar daha güzeldir; bahçelerdeki yumuşak yükselteler; manzaradaki yumuşak iniş çıkışlar; kuşların ve hayvanların yumuşak tüyleri ve hayvanların güzelliği; bakımlı kadınlardaki pürüzsüz ten; yüzeyi pürüzsüz ve cilalı pürüzsüz mobilyalar. Güzellik, yarattığı etkinin önemli bir bölümünü kaliteye borçludur; bu da en anlaşılır nedendir. Herhangi güzel bir nesneyi alın, eğer bir tarafı kırık ve yüzeyi yıpranmışsa diğer açılardan ne kadar iyi bir biçime sahip olursa olsun artık zevk vermeyecektir.

Aynı şekilde, akla gelmeyen başka özelliklere de sahip olsun, eğer buna sahip değilse diğerlerinin hiçbir değeri yoktur. Benim farkına vardığım ve bir nesnenin güzelliğini tanımlarken kimsenin değinmemesini yadırgadığım konu, nesneyi eline alan kişinin onun pürüzsüzlük kalitesiyle ilgili hiçbir yorum yapmamasıdır.

Çünkü yüzeydeki herhangi bir kusur, beklenmedik herhangi bir pürüz, sivri bir köşe güzellik düşüncesine ters düşen özelliklerdir.

Aşamalı değişim

Edmund Burke

A Philosophical Inquiry into the of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, III, 15, 1756

Bu tanımda, gözümün önünde güzellik koşullarının çoğuna sahip olduğu için bir güvercin var; tüylü ve pürüzsüz, bütün uzuvları birbirinin içinde erimiş gibi, bütünlüğü bozan herhangi bir keskin çıkıntıyla karşılaşmıyorsunuz ve bütünü de sürekli değişiyor.

Güzel bir kadını inceleyin, çok güzel bir kadın olabilir bu; boynu, göğüsleri; pürüzsüz ve yumuşak; belli belirsiz, yumuşak salınması; bütün yüzey biçimlerindeki çeşitlilik; gözlerini bir noktaya odaklayamayan bakışları huzursuzca dolanan hileli bir labirent. Bu da sürekli ve algılanamayan, güzelliğin öğelerinden biri olan yüzeyde beklenmedik değişiklik değildir de nedir?

Açık renklilik

Edmund Burke

A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, III, 17, 1756

Öncelikle, güzel bedenlerin rengi mat ve lekeli değil, temiz ve açık olmalıdır. İkincisi, çok baskın bir renge sahip olmamalıdır. Güzelliğe en çok yakıştırılanlar açık renklerdir; açık yeşiller, açık maviler, soluk beyazlar, pembe kırmızılar ve lilalar. Üçüncü olarak, eğer bir renk baskın ve canlıysa tonları bulunmalı ve nesne hiçbir zaman tek ve yoğun bir renge sahip olmamalıdır; onlarda her zaman birden fazla renk bulunur, öyle ki her bir rengin gücü ve parlaklığı iyi bir karışımla belirgin bir biçimde azaltılır; çeşitlilik yalnızca renklendirme biçiminde değil renklerde de vardır: ne kırmızı ne de beyaz, güçlü ve parlaktır. Bir yandan da öyle iç içe geçmiş, karışmışlardır ki bu tonlamalarla hangisi nerede başlar anlaşılır. Aynı prensipten hareketle, tavuskuşlarının boyun ve kuyruklarındaki, erkek ördeklerin başlarındaki belirsiz renkler kabul edilebilir niteliktedir.

Zarafet

Edmund Burke

A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, III, 22, 1756

Zarafet güzellikten çok da farklı olmayan bir düşüncedir; içeriği aşağı yukarı aynıdır. Zarafet, duruş ve harekete bağlıdır. Her ikisi de mevcutsa zorlukla yapılabildiği yapılmadığına dikkat edilir. Beden hafif bir hareketle bükülmelidir, ama bu sırada bütün uzuvlar bir bütün olarak harekete katılmalıdır, hiçbiri bir diğerine engel olmamalı, kesintisiz bir devinim yaratılmalı, keskin ve ani açılarla karşılaşılmalıdır. Zarafetin büyüğü, kendiliğinden hareket, yumuşaklık ve zarif davranıştan gelmektedir ve *je ne sais quoi* buradan gelir; Medici Venüsü'nü, Antinoos'u ya da herhangi bir heykeli en üst zarafet noktasında gören her göz bunu fark eder.

Yalnızlık ve sessizlik

Ugo Foscolo

Alla sera, Sonetti, I, 1803

Belki de sen imgesinin

Yârim olan fani durgunlukların

Akşam, gel artık! Ve yazın

Bulutları ve tatlı rüzgârları

Arar neşeli aşkını

Ve yaşadığın dünyanın

Karlı havasından

Uzayınca gölgeler sükûnetsiz

Sen her zaman usulca uzattın elini

Yüreğime ve gizli yollarına.

Düşüncemde gezmeye zorladın

Beni ebediyete götüren yolda hükümsüz

Bu acımasız zamandır onu da ürküten

Tüketti bizi orada;

Huzur içinde sana bakıyorum

İçindeki hareketsiz savaşçı ruha.

Daima daha büyük

Caspar David Friedrich

"Bir resim koleksiyonu üzerine düşünceler," 1830.

Bu büyük bir resim, ama öznenin boşlukta kapladığı alana bağlı anlaşılır teleplerden dolayı, kimileri bunun daha büyük bir resim olmasını isteyebilir. Yani, bir resmin kendinden daha büyük bir boyutta olmasını istemek onu yüceltmenin yollarından biridir.

Korkunun nedenlerinden uzaklaşma

Edmund Burke

A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, IV, 7, 1756

Sıradan işlerden daha büyük olanı yapmak acı vericidir, çünkü asıl dehşete yol açan sistemin küçük parçalarıdır; bu acı verici durum göz ya da kulakta meydana geldiyse, ki onlar organlar içinde en hassas olanlarıdır, bu zihni daha kısa sürede etkileyecektir. Bütün bu durumlarda, acı ve dehşet, zarar vermeyecek biçim dönüştürülmüştür; acı şiddete dönüşmez, dehşetin insanın mevcut yok oluşunu bir etkilemez, bu duygular büyük küçük bütün parçaları tehlikeli ve sorunlu bir yükümlülüğe karşı netleştirir, artık güzellikler yaratacak düzeye erişilmiştir; zevk değil ama tatlı bir korku, dehşetle renklendirilmiş sükûnettir; ki bu da insanı kendini korumaya, saklamaya yönlendirir, bu da tutkuların en büyüğüdür. Nesnesi yüce olmuştur. En uç biçimine hayranlık diyorum; alt kademeleri ise çekinme, ihtiram ve saygıdır, ki bu sözcüklerin etimolojik anlamları, dayandıkları kaynaklar ve zevkten farklılıklarına açıklık getirir.



7. Kant'a göre Yücelik

Güzellik ile Yücelik arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları büyük bir titizlikle tanımlayan kişi, *Kritik der Urteilskraft* (1790) adlı eseriyle Immanuel Kant olmuştur. Kant için Güzelliğin özellikleri amaçsız ereklilik, kavramı olmayan evrensellik ve yasası olmayan düzendir. Kant'ın bu tanımlarla söylemeyi hedeflediği, güzel bir şeyden ona mutlaka sahip olmak istemeden de haz alabileceğimiz, sanki belirli bir amaç için düzenlenmiş gibi görünse de, gerçekte o biçimin arzuladığı tek amacın kendi varlığı olduğu ve o güzel şey kendi başına bir kuralken, ondan sanki bir kuralın kusursuz örneğiymiş gibi haz aldığımızdır. Bu anlamda, çiçek güzel bir şey için en uygun örnektir ve tam da bu bağlamda kavramı olmayan evrenselliğin neden Güzelliğin bir parçası olduğunu anlarız: estetik hükmün anlamı bütün çiçeklerin güzel olduğunu söylemek değil, özellikle bu çiçeğin güzel olduğunu ileri sürmekken, "bu çiçek güzel" demeye yol açan istek, ilkelere dayalı muhakemeden çok, duygularımızdan kaynaklanır. Bu deneyim, hayal gücümüz ile zihnimizin "özgür oyunu"dur.

Yücelik deneyimi farklıdır. Kant iki Yücelik arasında, matematik Yücelik ile dinamik Yücelik arasında ayırım yapar. Matematik Yüceliğin tipik bir örneği yıldızlı gökyüzü manzarasıdır. Burada, gördüklerimiz algılayabildiğimiz çok daha ötesine gider ve gördüğümüzden fazlasını düşlemeye zorlanırız, çünkü Tanrı, dünya veya özgürlük gibi aklımızın kanıtlayamadığı düşünceleri oluşturmamıza izin veren mantığımız bizi sadece duyularımızın ötesinde olmayan, algılayamadıklarını dizginleyip tek bir sezgide toplayamayan hayal gücümüzün erimini de aşan bir sonsuzluk varsayımına yöneltir. Hayal gücü ile aklın arasında "özgür oyun" imkânının yıkılmasıyla, ortaya öznelliğimizin boyutlarını kavramamıza yardım eden ve sahip olamayacağımızı elde etme isteği duyuran, rahatsız edici, olumsuz bir haz çıkar.

Dinamik Yücelik için en tipik örnek, fırtına görüntüsüdür. Burada aklımızı sarsan sonsuz genişlik değil, sonsuz güç izlenimidir; bu örnekte de duyarlı doğamız kendini aşağılanmış bulur ve bu da, bir kez daha, bir rahatsızlık duygusu doğurur; bu rahatsızlık duygusunu dengeleyen, karşısında doğanın güçleri'nin umarsız kaldığı, ahlakî yücelik duygumuzdur.



William Bradford,
Semitsialik
Buzulu'nun
Görünüşü,
yklş. 1870.
New Bedford,
Massachusetts, Old
Dartmouth Tarih
Derneği, New
Bradford Balinacılık
Müzesi

Fırtına

Immanuel Kant

Kritik der Urteilskraft, I, 2, 28, 1790

Belirgin, gökyüzünde asılı ve taşları tehdit eder biçimde, toplandı fırtına bulutları tanrının kubbesine, şimşekler gökgürültüleriyle geldiler, volkanlar yok edici şiddetleriyle, hortumlar güzergâhlarından şaşılar, sınırları bilinmeyen okyanus asi bir güçle yükselirken, büyük bir nehrin devasa şelalesi ve kudretiyle direnç gücümüzü bir anlık kıldı. Ama halihazırda duruşumuz: güvenlidir, onlarınki ırkötücülüğüyle çekici; ve biz bu nesnelere baştan yüce demeye hazırız, çünkü paylaştığımız vahşi ortamın güçlerini harekete geçirme yetisine sahipler ve içimizde, cesaretimizi doğanın sınırsız gücüyle sinayabileceğimiz başka türlü bir direnç noktası bulmamızı sağlıyorlar.

Doğanın güçleri

Samuel Taylor Coleridge

"İhtiyar Denizcinin Şiiri", 1789

Patladı BÜYÜK FIRTINA,
Zalim ve güçlüydü:
Esir alan kanatlarıyla çarptı
Ve güneye doğru kovaladı.
Eğilen direkler ve batan pruva ile
Çıglık ve darbe ile takip eden
Yürüyen düşmanının gölgesini
Öne doğru eger başını,
Ve hızlanır gemi, fırtına üzerinde
kükreerken,
Ve güneye doğru kaybolduk.
Şimdi sis ve kar aldı sırayı,
Devasa buluttan büyüyen:
Ve direk boyu buz, yüzüyordu,
Zümrüt kadar yeşildi.
Karlı yamaçlar sürükleniyordu
Kasvetle parladı;
Ne bir insan ne bir canlı bir biz-
Ortamızda buz.



Caspar David Friedrich,
 Ayın Denizin
 Üzerinden Doğuşu,
 1822,
 Berlin,
 Eyalet Müzeleri

Romantik duyarlılığı besleyecek olan bu fikirler daha sonra, XVIII. yüzyıl boyunca çeşitli yazarlarca ele alınıp, farklı yönlerde geliştirildi. Schiller için Yücelik, tıpkı mantıklı doğamızın kendini tüm kısıtlamalardan bağımsız ve hepsinin üzerinde hissettiği gibi, fizikî doğamızın da kendi sınırlarının farkına vardığı bir simgenin varlığıdır (*Über das Erhabene*). Hegel içinse Yücelik, olgular alanında kendini böylesi bir ifade için uygun görececek bir unsur bulunmaksızın, sonsuzluğu betimleme girişimidir (*Estetik II, 2*).

Daha önce belirttiğimiz gibi, Yücelik kavramı, sanat hakkında değil de, doğa hakkında hissettiğimiz bir deneyimle ilgili olduğundan, tümüyle yeni bir yoldan yerleşir. Bir dizi sanatçının Yücelik kavramını sanatlara uygulamaya çalışmasına rağmen, romantik duyarlılık kendini bir sorunla karşı karşıya buldu: Doğanın gösterilerine tanık olurken duyduğumuz yücelik izlenimini nasıl ifade etmeli? Sanatçılar bu sorunu çeşitli yönlerden çözmeye çabaladı, fırtınalar, uçsuz bucaksız büyüklükler, görkemli buzullar ya da ölçsüz tutkular hakkında yazılar yazıp, resimler çizdiler, hatta besteler bile yaptılar.

Mesela Friedrich tarafından yapılmış ve insanları Yüceliği hayranlıkla izlerken gösteren resimler vardır. Burada insanlar, onlara değil de onlardan bakmamızı, kendimizi onların yerine koymamızı, gördüklerini görüp doğanın görkemli manzarasında kendimizi onlar gibi önemsiz hissetmemizi sağlayacak şekilde, sırtlarından çizilmiştir. Bütün bu resimlerde sanatçı, bir Yücelik anında doğayı çizmekten çok, (bizim de katkımızla) Yücelik karşısındaki deneyim'i ifade etmeye çalışmıştır.

Güzellik ve yücelik

Friedrich von Schiller

Über das Erhabene, 1801

Doğa bize, bu fani dünyadaki hayatımızda iki olağanüstü yol arkadaşı sunar. Biri güler yüzlü ve güzel huylu, gözlerindeki neşeli pırıltılarla yolculuğun acılarını hafifletir; zorunlulukların zincirlerini daha kolay taşımamızı sağlar; gülüşler ve mutluluklar arasında, sadece saf bir ruh gibi davranmamız ve beden olarak neyimiz varsa soyunmamız gereken, gerçeği öğreneceğimiz ve görevimizi yerine getireceğimiz korkutucu yerlere kadar bize eşlik eder. Oraya ulaştığımızda bizi terk eder, çünkü onun görevi bitmiştir, maddeler dünyasına ait olan kanatları onu ötelerdeki âleme taşıyamaz. Ama o anda sessiz ve ağırbaşlı öteki yol arkadaşı yanımıza gelir ve güçlü kollarıyla bizi, o korkutucu, gizemli uçurumun ötesindeki âleme götürür. Bu iki ilahî yol arkadaşının ilkinde, güzellik duygusunu öğreniriz; ötekinde yüceliği. Kuşkusuz güzellik, kendiliğinden, özgürlüğün de ifadesidir: bizi doğanın gücünden de ötelere götüren ve bedene ait bütün hazlardan kurtaran özgürlük değildir bu, insan olarak, doğanın sınırları dışına çıkmadan yaşadığımız ruh halidir. Güzellik karşısında kendimizi özgür hissedimiz, çünkü duyarlı içgüdülerimizin, aklın emirlerine karşı çıkacak gücü yoktur, çünkü o sırada sadece mutlak akıl bize hükmetmektedir, sanki kendininkinden başka hiçbir yasa yokmuş gibi.

Yücelik, karmaşık bir duygudur. Bir yanılla *acı çekme* halidir, doruk noktasına vardığında titremelerle kendini gösterir. Aynı anda, insanın kendinden geçmesine bile neden olabilen bir *sevinç* halidir ve gerçek bir haz olmamakla birlikte, duyarlı ruhlar tarafından bütün öteki hazlara tercih edilir. Aynı nedenin bizde birbirine tamamen zıt iki tepki yaratması, bizim ruh yapımızın seçimidir.

Böyle bir neden iki şekilde algılanır. Ya bilincimizle değerlendiririz ve boş bir çabayla ona bir görünüm veya bir anlam vermeyi deneriz; ya da onun yaşam gücümüz karşısındaki büyük gücüne teslim oluruz.

Yücelik karşısındaki deneyim

Achim von Arnim-Clemens Brentano

*Verschiedene Emptindungen vor einer**Seelandschaft von Friedrich*, 1811

Sahilde, puslu bir göğün altında uzanan uçsuz bucaksız bir su çölünü seyretmek ne olağanüstü bir şey!

Bu duyguya; orada bulunma gerçeği, geri dönme mecburiyeti, o suyu aşip geçme arzusu, bunu yapamama çaresizliği, hiçbir hayat belirtisi bulunmadığını fark etme, buna karşın dalgaların sesinde, rüzgârın uğultusunda, bulutların uyumlu göçünde, kuşların uzak çığlıklarında hayatın kendisini görme heyecanı ekleniyor. Bütün bunlarda yüreğin arzularından ve doğanın hâkimiyetinden kurtulma isteği de var. Ama bu tablo karşısında buna imkân yok ve tabloda bulmam gereken şeyi, kendimle tablo arasında buldum, yani o tablo için yüreğimde oluşan arzu ve tablonun bende yarattığı küskün uzaklık duygusunu; ve böylece ben bir Kapuçin oldum, o tablo bir kumul oldu, özlem dolu bakışlarımın aradığı şeyin yani denizin tamamen yok olması pahasına! "Dünyada hiçbir şey bu durum kadar hazin ve can yakıcı olamaz: ölümün sonsuz hükümdarlığında bir tek hayat kıvılcımı, o yapayalnız çemberde yapayalnız bir nokta."

İki üç gizemli nesnesiyle o tablo mezada yazıyor.



Romantik Güzellik

1. Romantik Güzellik

"Romantizm" tarihin bir dönemini ya da belirli bir sanat hareketini, en önemli farklılıklarını doğalarından ve bilhassa da kendi aralarındaki ilişkilerden alan bir özellikler, yaklaşımlar ve duygular dizisi olarak tanımlamaya çalışan bir terim değildir. Öncülerini ve habercilerini bulmak güç olmasa da, romantik Güzellik kavramının Medusa'nın korkunç, kasvetli, melankolik, şekilsiz Güzelliği gibi bazı yanları gerçekten de orijinaldir. Ne var ki, asıl orijinal olan farklı şekilleri birbirlerine bağlayan mantık dışında duyguların ve mantığın dayattığı ilişkidir. Bu ilişkilerin amacı zıtlıkları ayıklamak ya da antitezleri (sonlu/sonsuz, bütün/parça, yaşam/ölüm, akıl/yürek) çözümlenmek değil, bütün bunları bir araya getirmektir: romantizmin gerçek yeniliği de bu çabadan doğar.

Foscolo'nun portresi romantik dönem insanlarının kendilerini nasıl betimlemek istediklerinin iyi bir örneğidir: Güzellik ve melankoli, yansı ve mantık, düşünme ve dürtü birbirine karşı. Yine de Foscolo'nun yaşadığı dönem –Devrim'den Restorasyon'a, yeniklikten gerçekçiliğe– romantik Güzelliğin ifade edildiği çağ olarak gösterilmesinde dikkatli olmamız gerekir.

Gerçekten de, bir deri bir kemik kalmış, arkasından yarı gizlenmiş Ölüm'ün baktığı bir yüzde görülebilecek bu Güzellik, daha önceleri Tasso'da belirgin bir biçimde vardı ve etkisi D'Annunzio'nun *Mona Lisa* hakkında yaptığı iç karartıcı yorumla XIX. yüzyıla kadar tapındı. romantik Güzellik, temalara bağlı olarak Tasso ve Shakespeare'le başlayan, Baudelaire ve D'Annunzio'da süren, gerçeküstü sanatçıların düşsü Güzelliği, modern ve postmodern kitsch'in iç karartıcı zevkine



Charles-Auguste
Mangin,
Safra,
1867,
Manchester,
Manchester Sanat
Galerisi



François Xavier Fabre,
Ugo Foscolo'nun
Portresi,
Floransa,
Uffizi Galerisi



Flaman Okulu
(önceleri Leonardo da Vinci'ye atfedilirdi),
Medusa Kafası,
yılış. 1640,
Floransa,
Uffizi Galerisi

Güzelliğin ışıltısı

William Shakespeare,

Romeo ve Juliet, II, 2

Romeo: Dur, şu pencereden süzülen ışık da ne?

Evet, orası doğu, Juliet de güneşi!
Yüksel ey güzel güneş, öldür şu kiskanç ayı,
Bak nasıl da sararıp soluvermiş Tanrıça kederden

Sen ondan çok daha güzelsin diye.
Kiskandığı için vazgeç ona bağlılıktan,
Sayrılı ve toydur bakirelik giysisi.

Soytarılar giyer bunları ancak
Sen çıkar bu giysileri, at üzerinden.

Kadınım benim, ah benim sevgilim bu!
Ne olur ah, bilseydi sevgilim olduğunu!

Konuşuyor, ama bir şey de demiyor;
Ne çıkar anlatıyor ya gözleriyle

Karşılık vereceğim ben de!
Amma da yüzüzüm, konuştuğu ben

değilim ki.
Tüm göklerin en güzel yıldızlarından ikisi,

Yalvarıyorlar onun gözlerine işleri
olduğundan: Biz dönünceye dek siz

parıldayın, diye.
Gözleri gökte olsaydı, yıldızlar da onun

yüzünde;
Utandırırıldı yıldızları yanaklarının

parlaklığı,
Gün ışığının kandili utandırdığı gibi tıpkı.

Oyle parlak bir ışık çağlayanı olurdu ki
gözleri gökte,

Gece bitti sanarak kuşlar cıvıldaşırdı.
Bak, nasıl da dayamış yanağını eline!
Ah, eline giydiği eldiven olaydım da
Dokunaydım yanağına.

Güzellik ve melankoli

Ugo Foscolo,

"Kırış kırıştır alnım, dikkatli ve göçmüş gözlerim...", 1802

Kırış kırıştır alnım, dikkatli ve göçmüş gözlerim,
Koyu kumral saçlar, avurtlar bir deri bir kemik, cüretkâr bir hava,
Dolgun kırmızı dudaklar ve bembeyaz dişler,

Eğri kafa, ince gerdan, derin bir göğüs;
Sağlam kollar bacaklar, biçimli, sade giyimli;

Fikri, adımı, işi, sözü çevik
Sessiz, müşfik, vefalı ve açık yürekli

Dünyaya karşı, olaylar bana karşıyken,
Sözü cesur, eli cesur çoğu kez

Ziyadesiyle yalnız, kederli ve daima endişeli;

Öfkesi burnunda, tetikte, huzursuz ve azimli;

Hem kötü hem iyi ahlaktan yana zengin,
şükürler olsun

Giderim yine de peşinden
yüreğimin

Çünkü sadece ölüm bağışlar bana şan ve dirlik.



Ilaç ve büyü

Charles Baudelaire
"Cins bir at", 1869

Çok çirkin, ama yine de enfes!
Zaman ve Aşk ona pençeleriyle damga
vurmuş ve her dakikanın, her öpücüğün
gençlikten, tazelikten bir şeyler
götürdüğünü acımasızca öğretmiş.
Gerçekten de çok çirkin; karınca o,
örümcek o, iskelet de diyebilirsiniz; ama
ayrıca şurup, iksir, büyü! Kısacası enfes!
Zaman ne yürüyüşünün ışıltısını
bozabilmiş ne de yapısının yıkılmaz
inceliğini. Aşk onun çocukça
soluğundaki tatlılığı değiştirememiş; ve
zaman onun gür yelesinden, Güney
Fransa'nın Nîmes, Aix, Arles, Avignon,
Narbonne, Toulouse gibi güneşle
kutsanmış, sevdalı ve gönül okşayıcı
kentlerinin bütün şeytansı canlılığının
vahşi kokular halinde yayıldığı

yelesinden hiçbir şey koparamamış!
Zaman ve Aşk onu boşu boşuna
hırpalamış; oğlansı göğsünün o güç
sezilir, ama sonsuz çekiciliğinden hiçbir
şey eksiltememiş. Yıpranmış belki, ama
yorulmamış ve yığıt; cins atları
düşündürür, gösterişli bir kira arabasına
ya da ağır bir yük arabasına koşulmuş
olsa bile, gerçek meraklının bir bakışta
tanıdığı çok cins atları. Ve öyle coşkulu,
öyle tatlıdır ki! Bir de güzün sevenler
gibi sever; yaklaşan kış gönlünde yeni
bir ateş tutuşturmuş gibi ve
sevecenliğindeki köle ruhlulukta yorucu
bir şey bulunmaz.

Medusa

Gabriele D'Annunzio
Isotta Guttadauro ed altre poesie,
Yüzünde tapındığım
O kasvetli solgunluk [...]

Dudaklarında görkemli
Ve zalim tebessüm
Şu ilahi Leonardo'nun
Tuvalinde peşine düştüğü.
Yazık, şu gülüş
Cenk etmiş tatlılığıyla
Badem gözlerin
Odunç almaya insanüstülüğün
Katmak için dişi büstlerin güzel
Ki büyük da Vinci'nin tutulduğu
Ağzı elemli bir çiçektir. [...]

Ölüm ve güzellik

Victor Hugo,
"Ave, Dea", 1888
Ölüm ve güzellik, aynı bilmece
gizeme sahip,
Korkunç ve doğurgan iki kız ka
benzeyecek kadar mavi,
Bir o kadar da siyah içeren
İki derin şeydir. [...]



Eugène Delacroix,
Sardanapalus'un
Ölümü,
1827,
Paris,
Louvre Müzesi

Francesco Hayez,
Tövbekâr Mevdelli
Meryem,
1833,
Milano,
Modern Sanat Galerisi

dönüştürmek için biçimleri geliştirdiği bir ruh halini ifade eder. Romantik zevkin giderek oluşmasını *romantic*, "*romanesque*" ve *romantisch* gibi terimlerin geçirdiği semantik değişimler üzerinden izlemek ilginç olur. XVII. yüzyılın ortalarına doğru, *romantik* sözcüğü İtalyanca "*romanzesco*" (*like the old romances*) terimiyle (olumsuz bakımdan) eşanlamlıydı; yaklaşık bir yüzyıl sonra daha çok "düşsel" (*romanesque*) ya da pitoresk anlamlarını kazanmaya başladı; Rousseau da bu pitoresk üsluba önemli bir öznel tanım ekledi: Belirsiz ve sınırsız bir "nedir bilmem (*je ne sais quoi*)."

Nihayet, ilk Alman romantikleri "*romantisch*" teriminin içerdiği belirsizin ve sınırsızın kapsamını genişleterek bu kavramın hüznü, mantıksız ve ölümcül de dahil, uzak, büyülü ve bilinmez olan her şeyi içermesini sağladılar. Her şeyden önce, romantik olan, bütün bu saydıklarımız dışında özellikle özlem (*Sehnsucht*) olarak tanımlandı. Özlem tarihî anlamda sınıflandırılmayacağına (tanımlanamayacağına) göre, romantizm böylesi bir özlemi ifade eden herhangi bir sanata yapıştırılacak etiket olur ya da her sanat, sadece bu özlemi ifade ettiği sürece romantik olarak nitelendirilir. Güzel bir biçim olmaktan çıkar ve Güzellik biçimsizlik ve kargaşa anlamına gelir.

2. Romantik Güzellik ve romanesk Güzellik



Francesco Hayez,
Öpüş,
1859,
Milano,
Brera Resim Galerisi

“Eski romanslar gibi”: XVII. yüzyılın ortalarına doğru bu gönderme, ana temasını, kahramanlıklarla dolu düşsel hayatın aksine, günlük hayattan alan, yeni duygusal romana karşılık olarak Ortaçağ şövalyelerinin aşk öykülerini işaret ediyordu.

Paris salonlarında doğan yeni roman, Romantik Güzellik kavramını, bu Güzelliğin bir tutku ve duygu karışımına dönüşen algılanışını derinden etkiledi: yazarının kaderine de bakınca, bunun kusursuz bir örneği, genç Napolyon’un yazdığı ve bir yenilik olarak, XVII. yüzyıl tutkusundan farklı, Romantik bir sevgi içeren *Clisson et Eugénie* adlı romandır.

Madame de la Fayette’in karakterlerinin aksine, –en tanınmışlarını saymak gerekirse, Werther’den Jacopo Ortis’e kadar– romantik kahramanlar, tutkuların gücüne direnemez. Âşık Güzellik, kahramanların karşısında umarsız ve savunmasız kaldıkları trajik bir

Güzelliğin göreceliği

Pierre Choderlos de Laclos (XVIII. yüzyıl)
Des femmes et de leur éducation, XI
Öte yandan, eğer biri Güzelliğin, bizi sadece zevk düşüncesini çağrıştırdığı için harekete geçirdiğine ve bizim için Güzelliğin en çok görmeye alışkın olduğumuz bir özellikler dizisini ifade ettiğine inandırırsa, yapmamız gereken tek şey ülke değiştirmek olacaktır; örneğin, bir Fransız’ı Gine’ye götürün: başlangıçta, ona yabancı gelen özellikleri nedeniyle, siyahî kadınların görüntüsü ona itici gelecek, hiçbir arzu uyandırmayacaktır, ama onlara alışmaya başladıkça, iğrenme duygusu kaybolacak ve onların arasından Avrupa Güzellik kanonlarına en yakın olanları seçmekle birlikte, her yerde Güzellik belirtisi olan körpelik, boy ve sağlık zevkini yeniden keşfedecektir; dahası, Gineli kadınlara giderek alışırken, gördüğü estetik özellikleri, artık sadece sabit birer anıya dönüşmüş yeğleyecek, böylelikle geniş bir burnu, çok dolgun dudakları vb tercih etmeye başlayacaktır; Güzelliğin sayısız yorumuyla insanların zevklerindeki belirgin çelişkiler işte böyle doğar.

Eskiler ve Güzellik

Friedrich Schlegel
Lyceum, fragment 91, 1795
Eskiler şiirin ne Yahudileri, ne Hıristiyanları, ne de İngilizleridir. Onlar Tanrı tarafından seçilmiş, korunan bir sanatçılar topluluğu da değildir, ne Güzellik inancının tek sahibi, ne de şiirsellik tekeli elinde tutan kişilerdir.

Savunmasız

Ugo Foscolo
Jacopo Ortis’in Son Mektupları, 12 Mayıs 1798
Cesaret edemedim, hayır cesaret edemedim. Onu kucaklayabilirdim, onu buraya, bu yüreğe perçinleyebilirdim. Onu uyurken gördüm: uyku bu iri ve kara gözleri kapalı tutuyordu, buğulu yanaklarına yayılan güller her zamankinden daha parlaktı. Alımlı bedenini kanepeye öylece bırakıvermişti. Bir koluna başını dayamıştı, diğer koluysa aşağı doğru gelişigüzel sarkıyordu. Onu pek çok kez gezinirken ve dans ederken gördüm; ruhumun derinliklerinde arpını ve



sesini duydum; sanki cennetten geldiğini görmüşüm gibi, korku ve hayranlıkla karışık bir saygı duygusu içinde ona taptım; ki onu asla bugünkü kadar güzel görmemiştim, asla. Giysisi, onun melek gibi kıvrımlarına bir an gözümün takılmasına sebep oldu ve ruhum onu hayal etti. Daha başka ne söyleyebilirim? Aşkın bütün tutkuları ve esrikliği beni tutuşturdu ve kendimden geçirdi. Müptelası gibi giysilerine saçlarına ve göğsündeki menekşe demetine dokundum; evet, evet, elimin altında atan kalbi elimi kutsallaştırıyordu. Aralanmış dudakları arasından nefesini içime çektim; kendinden geçmiş bu ilahî dudakları emmek üzereydim! Ve uzun zamandır onun için içmekte olduğum gözyaşlarını kutsayabilirdim; fakat o sırada uykusunda iç çekişini duydum: geri çekildim, âdeta ilahî bir el tarafından itildim.

Lucia Mondella

Alessandra Manzoni

Nişanlılar, II, 1827

Bu sırada, annesiyle sarmaş dolaş olan Lucia dışarı çıkıyordu. Arkadaşları gelini bekliyor ve onu görmeye çalışıyorlardı. Lucia ise bir köylü sadeliği ile dirseğini yüzüne siper etmiş, gövdesinin üst kısmıyla eğilmiş, uzun siyah kaşlarını çatmış; fakat bu arada ağzını gülümsemek üzere açmış, kendini bu kalabalıktan koruyordu. Beyaz ve ince bir yivle alınının üzerinden geriye doğru taranıp ikiye ayrılmış olan siyah ve çocuksu saçlarını arkada topuz yapmış ve topuzu tutturmak için Milano köylülerinin kullandıkları, bir aylanın ışınları şeklinde dizilen, uzun, gümüşten iğneler takmıştı. Boynunda, aralarına altından tellerle süslü boncuklar serpiştirilmiş olan lal taşından bir kolye vardı. Kollarına güzel kurdeleler bağlanmış olan çiçekli bir yelek, sık ve ince pileli, ipekli dokumadan kısa bir etek, bir çift kırmızı çorap ve ipekten, nakışlı ayakkabılar giymişti. Düğün gününün tüm bu özel süslerinden başka Lucia'nın yüzünde, günün heyecanına bağlı olarak şimdi daha da artmış olan o her zamanki sade güzelliği vardı. Hafif bir heyecanın gölgelediği bir neşe; gelinliklerin kimi zaman içinde kimi zaman da yüzünde kendini gösteren o dinginlik, Lucia'nın güzelliğini bozmaksızın ona ayrı bir hava veriyordu. Küçük Bettina kalabalığın arasına girdi, Lucia'ya yaklaştı, onunla konuşacağı bir şey olduğunu zekice belli etti ve söyleyeceklerini kulağına fısıldadı.

Güçlü bir tutkuyu alevlendirmek

Napoleon Bonaparte

Clisson et Eugénie, 1795

Doğuştan kuşkucu Clisson, melankoliye kapılıverdi. İçinde, hayal mantığının yerini almıştı. Yapacak, korkacak, umutlanacak hiçbir şeyi yoktu. Kişiliği için alabildiğince yeni olan bu sükûnet, onu hiç uyarmaksızın uyuşukluğa götürecekti. Tan sökümlü, onu her zamanki düşüncelerinin kışkacında, kırlarda gezinir buldu. Evinden bir fersah ötedeki Alles kaplıcalarına sık sık gitmeye başlamıştı. Orada bütün bir öğleden önceyi insanları inceleyip ormanda gezinerek ya da iyi bir yazarın eserlerini okuyarak geçiriyordu. Her zamankinin aksine, çok sayıda insan olduğu bir gün, yürürken çok eğleniyorlarmış gibi görünen iki güzel hanımla karşılaştı. Oradan, 16 yaşın bütün ve neşesiyle, yalnız başlarına dönüyorlardı. 17 yaşındaki Amélie harika bir vücuda, harika gözlere, harika saçlara ve harika bir tene sahipti. Bir yaş küçük olan Eugénie onun kadar güzel değildi.

Amélie sanki bakışlarıyla, beni seviyorsun, der gibiydi, seviyorsun ama yalnız değilsin, daha bir sürü başka kadın da var; bu yüzden, eğer seni beğenmemi istiyorsan, beni pohpohlamalısın, iltifatlardan hoşlanırım ve tumturaklı söyleyişleri severim. Eugénie bir erkeğin gözlerinin içine asla bakmazdı. İnsanın hayal edebileceği en güzel dişleri göstermek için, tatlılıkla gülümsedi. Eğer ona elinizi uzatırsanız, mahcupça tutar, sonra hemen çekerdi. Siz tam onun kışkırtıcı olduğunu söylemeye hazırlanırken, damarlarının mavisinin cildinin beyazlığını bastıracağı, daha önce hiçbir gözün göremediği kadar güzel elini fark ederdimiz. Amélie, herkesin akorlarını kolaylıkla takip edebildiği, ahengini herkesin anladığı zevkle dinlenen bir Fransız şansonu gibiydi. Eugénie bir bülbül şakıması ya da sadece duyarlı ruhların keyfine varacakları bir Paisiello bestesi gibiydi, çoğu insanın şöyle böyle bulduğu, oysa nağmeleri yoğunlukla hissedilen o ruhları etkileyebilecek bir melodi. Amélie genç erkeklerden çoğunu köleleştiriyor, sevgi bekliyordu. Oysa Eugénie sadece laf olsun diye ya da kibarlıktan değil, derin bir heyecanın tutkusuyla seven, ateşli bir erkeğin hoşuna gidebilirdi. Aşkını güzelliğiyle fethediyordu. Eugénie ise sadece bir erkeğin yüreğinde ... kahramanlara layık, güçlü bir tutkuyu alevlendirmek zorundaydı.



John Everett Millais,
Ophelia,
 1851-1852,
 Londra,
 Tate Galerisi

Güzelliktir. Aslında, daha sonra göreceğimiz gibi, romantik insan için mezarlık krallığının elinden kurtarılan ölüm bile çekicidir ve güzel olabilir: Napolyon bile imparator olduğunda, kendi yarattığı roman karakteri Clisson'a yaptığı gibi, aşk için intiharı yasaklayan bir kararname çıkarmıştır, bu da XIX. yüzyılın başlarında romantik düşüncenin gençler arasında ne denli yaygın olduğunun bir kanıtıdır. Duygusal romandan tutkunun gerçekliğini miras alan romantik Güzellik, bir tür kahramanın kaderle olan ilişkisinin sınanmasıdır. Ne var ki bu miras, romantik Güzellik kavramının köklerinin tarihin derinliklerine uzandığı gerçeğini geçersiz kılmaz. Gerçekten de, romantikler için tarih saygıların en büyüğüne layık bir konudur, tapınmaya değil; klasik dönem, modern çağın taklit etmek zorunda kaldığı mutlak kanonlar içermez.

İdeal bileşeninden yoksun kalan Güzellik kavramı derinden değişir. En başta, bazı XVIII. yüzyıl yazarlarının varmış oldukları Güzelliğin göreceliği, kaynaklarda yapılacak gerçek bir tarihî araştırmayla, tarihin içindeki yerini bulacaktır. Manzoni'nin Lucia Mondella'sında görülen basit, kaba (ama ahmakça olmayan) Güzelliğin, bir ideali –modern çağ öncesi İtalya'nın, XVII. yüzyılda Lombardiya köylerinde idealize edilmiş değerlerinin dolaysızlığı– betimlediği açıktır, ama bu ideal



Eugène Delacroix,
*Cezayirli Kadınlar
Evlerinde,*
1834,
Paris,
Louvre Müzesi

karşı sayfa
Jean-Auguste-
Dominique Ingres,
Hanssonville Kontesi,
1845,
New York,
Frick Koleksiyonu

soyutlamadan arındırılmış, tarihi, diğer bir deyişle gerçekçi terimlerle anlatılmış bir idealdir. Aynı şekilde, Manzoni'nin *Nişanlılar*'ında, kaçış bölümünde anlatılan Alp manzarasının Güzelliği, henüz çağdaşlık ve gelişmişlik değerleriyle kirletilmemiş içten ve saf bir Güzellik duygusunu dile getirir; gerçekçi ve mantıklı Manzoni bu çağdaşlık ve gelişmişliğin ulusal bağımsızlığın ve liberal dönemin bir sonucu olduğunu bilse de, Jansenci Manzoni bu görüşü reddeder. Öte yandan klasik kanon ile romantik zevk arasındaki çatışmada, klasikçiliğin ikinci plana atmakta direndiği, ancak seyahat modasının egzotizmle ve Doğu kültürüyle birlikte yeniden canlandığı bir görüşü, tarihin şaşırtıcı ve olağandışı görüntüler deposu olduğu düşüncesini ortaya çıkardı; hiçbir şey bu uçurumu, Ingres'in, çağdaşlarının bazen dayanılmaz bulunduğu bir kusursuzluk duygusu veren olağanüstü tekniği ile Delacroix'nın şaşırtıcı, egzotik, şiddetli bir Güzellik özlemi ifade eden, nispeten belirsiz üslubu arasındaki karşılaştırma kadar ifade edemez.

Klasik kanon

Johann Wolfgang von Goethe
Italienische Reise, 1828

Lord Hamilton

[...] doğadan ve sanattan alınabilecek zevklerin doruğunu güzel bir kızda buldu. Yirmili yaşlarda gerçekten çok güzel ve biçimli bir İngiliz kıza; onunla aynı evde yaşıyor. Onun için bedenine mükemmelen uyan bir Eski Yunan kostümü diktirdi: kız onu giydiğinde saçlarını serbest bırakıyor,

üzerine iki üç şal alıyor ve üzerindeki giysilere göre poz veriyor, jestleri, ifadeleri ona göre şekilleniyor; kendini rüyada zannediyorsun. Pek çok sanatçının anlatmaya can atacağı türden ifadeler onunla bir bütün oluyor, hayat dolu ve şaşırtıcı bir çeşitlilik sunuyor [...] Yaşlı Lord ise onda Antikçağ heykellerini, Sicilya sikkelerindeki bütün güzel profilleri ve hatta Belvedere Apollonu'nu buluyor.



3. Muğlak “nedir bilmem” Güzelliği

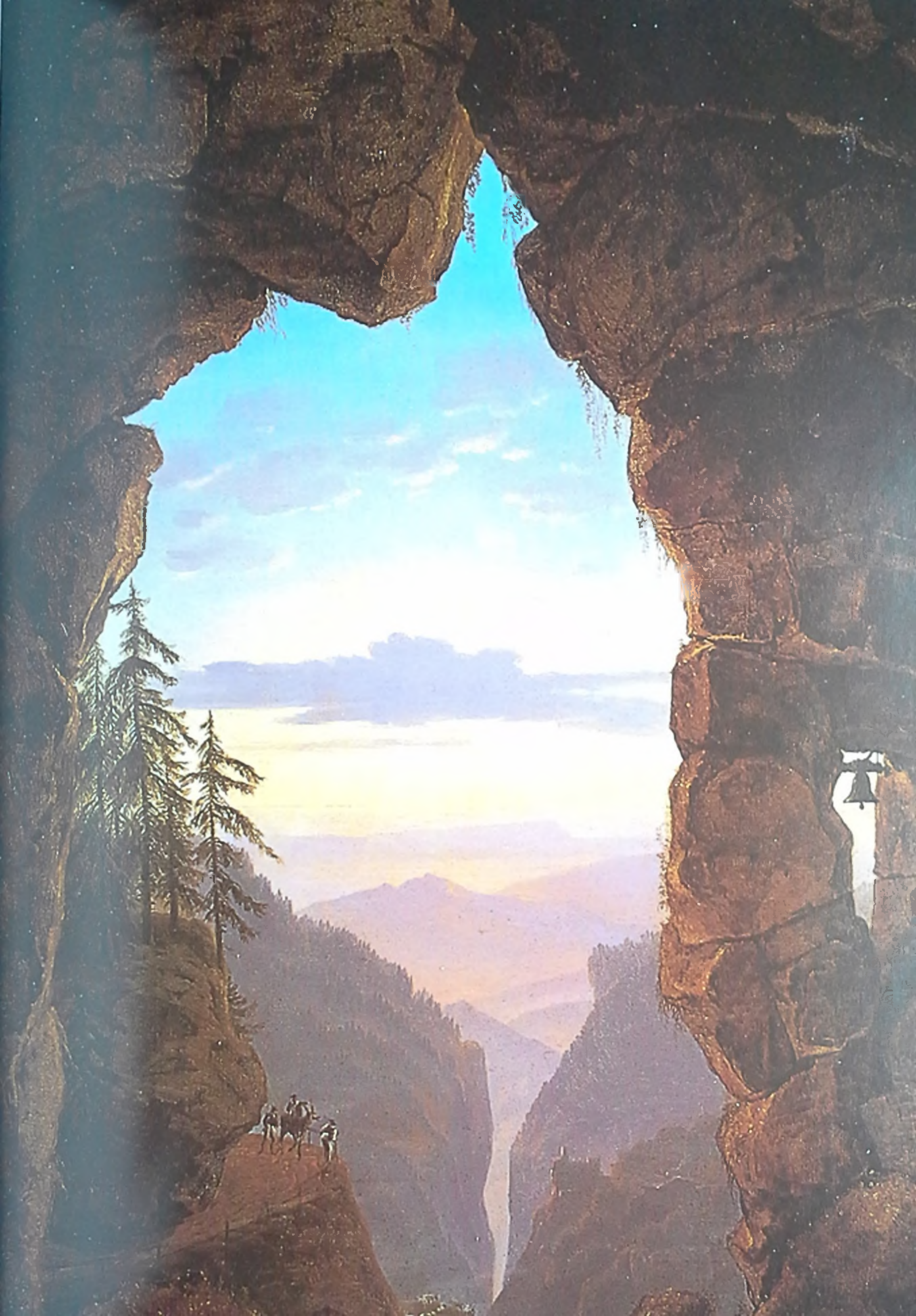


Sözlü tanımlamaya meydan okuyan bir Güzellikle ilgili, özellikle de insanda uyandırdığı duyguyla ilgili kullanılan “nedir bilmem” deyiminin fikir babası Rousseau değildir, çünkü daha önceleri Montaigne, onun ardından da *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*'de İtalyanların ünlü *non so che* diyerek her şeyi gizemli kılmaya çalışmalarını eleştiren Peder Bouhours tarafından kullanılmıştır. Deyim orijinal de değildir, çünkü daha önceleri Agnolo Firenzuola'nın *Bellezza delle donne* adlı eserinde ve her şeyden önemlisi, *non so che*'yi Güzelliği artık zarafetten çok, insanda uyanan duygusal dürtü anlamında kullanan Tasso'da görülür. Rousseau da “nedir bilmem”

Jean-Baptiste-Camille
Corot,
*Kitap Okuyan,
Çiçek Taçlı Kadın,*
1845,
Paris,
Louvre Müzesi

karşı sayfa
Karl Friedrich
Schinkel,
Kayalık Geçit,
1818,
Berlin,
Ulusal Galeri





terimini bu anlamda kullanır. Böylelikle Tasso'yu "romantikleştirir". Ne var ki, her şeyden önce, Rousseau'nun bu anlamlı belirsizliği, saray çevresinin klasik sahte Güzelliğinin aldatıcılığına karşı daha etkili bir saldırı çerçevesinde kullandığı açıktır ve Rousseau bu saldırıyı Aydınlanmacı ve yeniklasikçilik çağdaşlarına göre çok daha radikal araçlarla yürütür. Eğer modern insan, başlangıçtaki saflığın gelişmesinin değil, çürümesinin bir ürünüyse, o zaman uygarlık karşısında verilen savaşın aynı çürümenin ürünü olan mantık fabrikasından alınmayacak yeni silahlarla sürdürülmesi gerekir; bu silahlar duygu, doğa ve içtenliktir. Rousseau'nun üzerlerinde derin ve kalıcı bir etki bıraktığı romantiklerin gözünde, Kant'ın Yücelik eleştirisiyle de dikkatle araladığı yeni bir ufuk açılmıştır. Tarihin yapmacıklığının tersine, doğa karanlık, şekilsiz ve gizemli görünür; doğa kendini çizgileri belli, kesin biçimlerle yakalamalarına izin vermez, ama izleyiciyi yüce ve görkemli görüntülerle büyüler. Romantiklerin doğanın Güzelliğini tanımlamak yerine içine girerek doğrudan hissetmek istemelerinin nedeni de budur. Gece melankoli'si bu her tarafı kaplayan doğanın içine girmeyi en iyi ifade eden duygu olduğundan, romantikler gece yürüyüşlerine ve ay ışığında kaygılı gezintiler'e meraklıydı.

Melankoli

Immanuel Kant

Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, II, 1764

Melankolik eğilimleri olan kişi bu şekilde tanımlanmaz, çünkü, yaşamın sevincinden yoksun, hüzünlü melankoli içinde eriyip solar, duyuları –belirli bir derecenin ötesinde yayıldıkları ya da hatalı bir yol izledikleri zaman- ruhtaki keder diğer ruh hallerinden daha kolay oluşur.

Melankoliğin egemen özelliği Yücenin ruhudur. İnsanın aynı şekilde hassas olduğu Güzel bile yalnızca onun merakını çekme eğiliminde değildir, onun beğenisini uyandırarak onu etkileme eğilimindedir. Onun içinde, sevincin zevki aynı yoğunlukta yeni oluşmuştur; fakat Yücenin uyandırdığı duygular ona Güzelin bütün ilginç cazibelerinden daha çekici gelir.

Kaygılı gezintiler

Percy Bysshe Shelley

"Entelektüel Güzellik İlahisi" 1815-1816

GÜZELLİK ruhu, tanrıya adanmış
Bütün tonlarıyla üzerinde parladığın
İnsan fikrine ya da biçimine –neredesin?
Neden gittin bırakıp bir başıma
Bu uçsuz bucaksız gözyaşları vadisi
İssiz mi?

Sorsan neden ebedî değil gün ışığı

Dağdan süzülen akarsu üzerindeki tayf,
Neden bir varken bir yok oluyor,
Neden korkulur ve düşünür ölüm ve doğum

Yeryüzüne vur gün ışığını
Oylesine bunalır –neden insan aşk ve nefret için
Umutsuzluk ve umut için

Gizemli gece

Novalis

Geceye Kasideler, I, 1797

Yoksa sen de bizden hoşlandın mı,
karanlık gece?

Mantonun altında gizlediğin nedir ki,
görmediğim halde gücünü ta içimde
duyuyorum?

Elindeki haşhaş demetinden, cana can
katan şifalı damlalar süzülmekte. Ruhun
çöken kenarlarını, sen, yeniden
dikleştiriyor, yüceltiyorsun. İçimizde
belirsiz ve anlatılmaz bir heyecanın
kımıldanışlarını duyuyoruz .

Ciddi bir yüzün, usulca, secdeye
kapanırcasına üzerime eğilmiş, kıvrım
kıvrım bukleler içindeki çocuk yüzünü
anneye gösterir gibi yaptığını görüyorum,
sevinçle irkiliyorum. Ne kadar yoksul, ne
kadar çocuksu geliyor şimdi bana ışık;
günün ayrılığı ise ne denli ferah, ne denli
huzur verici.

4. Romantizm ve başkaldırı



Rousseau sadece sanatçı ve aydınları değil, burjuva sınıfını da etkileyen yaygın rahatsızlığı istemeden de olsa dile getirmiştir. Çoğu kez birbirlerinden oldukça farklı olan ve ancak çok sonraları benzer zevkleri, tavırları ve ideolojiyi paylaşan homojen bir sosyal sınıfta insanları birleştiren ortak payda, klasik kuralları ve yüceltilmiş Güzellik kavramıyla aristokrasinin soğuk ve dar görüşlü bir topluluk olduğu duygusuydu. Bu bakış, bireyin giderek artan önemiyle güçlendi, kamuoyunun takdirini kazanmak için yazarlar ile sanatçıların serbest piyasada birbirleriyle rekabet etmek zorunda kalışıyla yaygınlaştı.

Bu başkaldırı, tıpkı Rousseau'da olduğu gibi, duygusallık, daha da heyecan verici duyguların kovalanması ve şaşırtıcı etkilerin işlenmesi yoluyla ifade edildi. Bu akımların en hızlı ifade buldukları ülke, Almanya'ydı. Bu, hem ahlak hem de fikir alanlarında saray aristokrasisinden ayrılıp gelişen bir aydın sınıfına hakkı olan yeri vermediği için, Aydınlanma Çağı hükümdarlarının despotça mantıklarına karşı çıkan *Sturm und Drang* hareketidir. Romantizm öncesi akımın yandaşları, çağın çekiciliği azalmış Güzelliğinin karşısına

Charles Giraud,
Roma Kızlarında
Ateşler İçindeki
Adam,
yklş. 1815,
Clermont-Ferrand,
Güzel Sanatlar Müzesi





Eugène Delacroix,
*Halka Yol Gösteren
Özgürlük*,
1830,
Paris,
Louvre Müzesi

açıklanamaz ve kestirilemez bir dünya kavramıyla çıktılar. Tümünü içedönük bir başkaldırı duygusunu beslemek için, gücünü dışadönük kısıtlamalardan alan, Goethe'nin deyişiyle, bir "edebî sansculottisme." Ne var ki bu içedönüklük, mantık kurallarını reddedişi yüzünden aynı zamanda hem özgür, hem de despot görünüyordu: romantikler hayatı bir romandaymış gibi yaşıyor, direnemedikleri duyguların gücü'ne kapılıp gidiyordu. Romantik kahramanın kaynağı bu melankoliydi.

Hegel'in, romantizmi Shakespeare'le, özellikle de romantiklerin usta olarak tanıyacakları adamın yüzyıllar önce yarattığı üzgün ve solgun kahraman prototipi Hamlet'le başlatması bir rastlantı değildir.

Duyguların gücü

Ugo Foscolo

"Paola Costa"ya, 1796

Mademki bütün kederli düşüncelerimi
karartan gölgeler bir an için dağıtıldı ve
mademki üzgün kalbim biraz huzur buldu
ve hayal gücüm öldürücü tonlarıyla her
şeyi boyamıyor, dostluğu düşünüyorum,
zarif bir karasevda kisvesi altında Ossian ve
Yeremya'nın dokunaklı dizelerini

mırıldanmaktan, Canova'nın,
Raffaello'nun ve Dante'nin imgelerini
düşünmekten zevk alıyorum ve nihayet
-büyük heyecanların en tatlısına kapılmış
olarak- kadınların en güzelinin
görüntüsünde kayboluyorum. Doga'nın
dokunuşunu kutsuyorum. Yücelik ve
güzellik tasvirlerine tapıyorum ve
tutkuların fırtınalı görünüşünden ve
dinmeyen hazzından zevk alıyorum.

5. Gerçek, mitos ve ironi



Hegel yıllar boyunca bütün romantik harekete çarpıtılmış gözlerle bakılmasına neden olan estetik kategorileri bizzat belirleyerek, romantik fevriliği normalleştirmede bilinçli bir rol oynamıştır. Hegel'de sonsuzluk özlemi, gerçek dünyayla her türlü ahlakî ilişkiyi reddeden içsel boyuta sığınmak için yapılan aldatıcı girişimleri aktarmada kullanılan "Güzel Ruh" düşüncesiyle bağdaşır.

Güzel Ruh'un saflığıyla alay ederken, romantiklerin Güzellik kavramına getirdiği yeniliği kavrayamadığı için bu yargı son derecede haksızdır. Romantikler, özellikle *Athenäum* dergisini yayımlayan Novalis, Friedrich Schlegel ile Hölderlin, durağan ve uyumlu değil, gelişme sürecinde, dinamik, Shakespeare ile maniyeristlerin Güzelliğin çirkinlikten, biçimin biçimsizlikten kaynaklandığı sezgisi doğrultusunda, uyumsuz bir Güzellik peşindeydi.

Kısacası, asıl sorun, dinamik bir bağlamda yeniden işleyebilmek amacıyla, düşünce konusundaki klasik antitezlerin nasıl düzenlenmesi gerektiği idi: amaç sonlu ile sonsuz, birey ile toplum arasındaki uçurum hakkında daha radikal bir tartışmaya varabilmek için –roman bu duyguyu oluşturmada temel rol oynuyordu– kişi ile konu arasındaki

Güzel Ruh

Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Tinin Görüngübilimi, 1807

İç varlığının görkeminin eylem ve belirli-
varlık ile kirleneceği endişesi içinde yaşar;
ve yüreğinin arılığını koruyabilmek için
edemselliğin ona dokunmasından kaçır,
dikbaşlı güçsüzlüğünde direterek en son
soyutlamaya indirgenmiş 'kendi'sini
yadsıyarak kendine tözsellik vermez ya da
düşüncesini varlığa dönüştürmez ve
kendini (varlık ve düşünce arasındaki)
saltık ayrıma teslim etmez. Kendi için
üretmiş olduğu kof nesneyi böylece buna
göre yalnızca boşluğun bilinci ile doldurur;
etkinliği bir özlemdir ki bilincin özsüz
nesne olması sürecinde kendini yalnızca
yitirir ve bu yitiş üzerine yükselip kendi
üzerine düşerek kendini ancak yitirmiş
olarak bulur, –kapılarının bu saydam

arılığında mutsuz bir *güzel ruh* ki, ışığı
kendi içinde sönüp gider ve göğe dağılan
şekilsiz bir duman gibi yiter.

Güzel gerçekliktir

John Keats

Ode on a Grecian Urn, V, 1820

Ey ince biçim! Adil tavır! Kaynağı olan
Mermer kızlar ve erkeklerden işlemeli,
Orman dalları ve biçimli otlar yabancı;
Sen, yalan formunla düşüncelerimizden
sıyrır sonsuzluk gibi;

Soğuk Pastoral!

Yaşlandığında kayıp bir kuşak olmadan
Bütün elemelerin orta yerinde kalabilmelisin
Bizimkinden yeğ, dediğin gibi bir adamın
dostu olarak

"Güzel Gerçeklik'tir, Gerçeklik Güzel",
yeryüzünde

Tek bildiğin budur ve tek bilmen gereken.



Theodore Chassériau,
İki Kız Kardeş,
1843,
Paris,
Louvre Müzesi

mesafeyi kısaltmaktı. Güzellik, geleneksel bir hendiadis tarafından yeniden ele alındığında Gerçek'in eşanlamlısı olarak ortaya çıkıyordu. Eski Yunan düşüncesine (ve onu izleyen diğer bütün gelenekçi düşüncelere göre, bu bakış açısına "klasik görüş" denilebilir) göre Güzelliği yaratan Gerçek olduğundan, Güzellik ile Gerçek bir yerde aynıydı; buna karşılık romantikler için gerçeği yaratan Güzellik'ti. Alman romantiklerinin umudu, bu Güzelliğin, Eskilerin "fablları"nın yerini alacak, ancak Yunan mitoslarının dolaysız açık yürekliliğinin yanı sıra çağdaş içerikli bir söylemi de olan yeni bir mitoloji üretmesiydi. Friedrich Schlegel'in dışında Hölderlin, Schelling ve Hegel gibi gençler de bu düşünce çevresinde ayrı ayrı çabaladı. Bu üç gençten geriye, Hegel tarafından yazılan, amacı belirsiz bir belge kalmıştır; (bu Hegel'in Hölderlin ve Schlegel arasındaki bir tartışma sırasında tuttuğu notlar mıdır, yoksa Hölderlin'in Schlegel'e anlatıp, diğerinin açıklamalar koymadan ve düzeltmeler yapmadan Hegel'e ilettiği bir belge midir bilinmiyor); amacı ne olursa olsun, olgunluk çağındaki Hegel bu belgede ifade edilen Güzellik, mitoloji ve özgürlük arasındaki radikal bağa dokunmadan geçemez.

Bu mantık mitolojisi, evrensel iletişimi, insan ruhunun eksiksiz özgürlüğünü bir an önce gerçekleştirmek gibi daha önce hiç görülmemiş politik bir öneme sahiptir.

Sanat eserinin Mutlak olana doğru açılabilmesi ve aynı zamanda sanat eserinin ötesine, mutlak sanat eserine, sanatın tümüyle romantikleşmiş ifadesine doğru yol alabilmesi için, bu Güzellik kendi özel içeriğini geçersiz kılma gücüne sahiptir.

Başta Schlegel olmak üzere, romantikler "ironi" kavramını bu Güzellikle bağdaştırmaya başladı.

Romantik ironi, (bazı aleyhtarların da, ki aralarında Hegel'de vardı, daha sonra ifade edeceği gibi) basit keyfiliğe dönüşüncüye kadar tüm nesnel içeriği geçersiz kılacak güce sahip öznel bir hareket değildi. Tam tersine. Romantik ironinin kökeninde Sokrates'in diyalog yöntemi

Yeni mitoloji

Friedrich von Schlegel

Gespräch über die poesie, 1800

Yeni bir mitolojinin olabilirliği konusunda inanmazlığı bir yana atmanızı isterim.

Nedeni de, kuşkuları, ne yapıda ve ne anlamda olurlarsa olsunlar, kolayca benimserim: araştırmamız böylece daha verimli ve özgür olacak. Ve şimdi, varsayımlarımı dikkatle dinleyin! Çünkü, olguların bugünkü durumunda, size varsayımlardan daha iyi bir şey sunamıyorum. Ama, sizden aldığım güvenle, inanıyorum ki onlar gerçekleşecektir.

Aslında bunlar, isterseniz, bir deneyim için önerilerdir, olsa olsa. Düşüncenin içsel tek derinliğinden, sanki kendi kendine, yeni bir

mitoloji sağlanabilirse, çağın en büyük olayında, ülkücülükte, aradığımız şey için en güzel onayı, en parlak göstergiyi elde ederiz! Ülkücülük kesin olarak bu yoldan, bir bakıma hiçlikten belirdi ve şimdi, tinsel dünyada, sağlam bir bağlantı noktası oluştu; insan gücü ondan yola çıkıp, gitgide büyüyen bir gelişmeye uygun olarak, hem kendini hiç yitirmeden, hem de dönüş yolunu hiç şaşırmadan, her yöne yayılabilir. Büyük devrim bütün bilimlere ve bütün sanatlara egemen olacak. Bunun sonucunu daha şimdiden fizik alanında görüyorsunuz; doğrusunu söylemek gerekirse ülkücülük daha şimdiden, felsefe ona sihirli değneğiyle dokunmadan önce, kendiliğinden ortaya çıkıverdi.



Francesco Hayez,
Kaplanlar ve
Aslanlarla Otoportre,
1831,
Milano,
Poldi Pezzoli Müzesi

vardır; ağır ve çaba gerektiren içeriklerin bile varlığında hafif bir dokunuş, herhangi bir önyargı ya da tarafgirlik olmadan, ironi iki zıt görüşün ya da düşüncenin aynı anda açıklanmasına izin verir. Bu yüzden ironi felsefî bir yöntem, belki de felsefî yöntemin kendisidir. Ayrıca ironi, değinilen konu karşısında kişinin, yaklaşma ve uzaklaşmadan ibaret ikili yaklaşımına fırsat verir: ironi hem konuyu etkisizleştirerek temasın doğurduğu coşkuyu, hem de konunun uzağında oluşun yaratacağı kuşkuculuğu frenleyen bir çeşit panzehirdir. Böylelikle, kişi konuyla yakınlaşırken konunun kölesi olmadan öznelliğini korur. Bu kişi-konu yakınlaşması, gerçeğin dar kalıplarının dışına taşmanın, bir romantik kahramanın yaşamına, yani romanesk bir yaşama duyulan öznel özlemin sonucudur.

Estetik sanat

Georg Wilhelm Friedrich Hegel
*Das älteste Systemprogramm des
deutschen Idealismus*, 1821

Düşüncelerin tamamını içeren üst akıl fiili,
doğruluk ve iyilik bir arada sadece
Güzellik içinde yer alır.

[...]

Şimdi benim vâkıf olduğum ve herkesi
etkileyecek bir görüşü açıklamak
istiyorum: yeni bir mitolojiye ihtiyacımız
var, ama bu yeni mitoloji fikrin hizmetine
girmeli, aklın mitolojisi olmalı.
Mitoloji felsefi olursa, o zaman insanlar
daha da akılcı olabilirler, felsefe de
mitolojik olmalı, çünkü ancak o zaman
filozoflar anlaşılır olabilir.
Eğer fikirlere estetik, mitolojik bir biçim

vermezsek insanların ilgisini çekemeyiz.
[...]

Sonuçta aydınlananlar ve
aydınlanmayanlar bir araya gelecektir. O
zaman ne tahkir eden bakışlar, ne de akıllı
insanlardan ve üst kademedeki
dinadamlarından çekinenler kalacaktır.
Artık kimsenin yaratıcılık kapasitesi baskı
altında tutulamayacaktır: sonuçta genel
özgürlüğün ve birbirine eşit akılların sözü
gececektir!

Bu, insanoğlunun en soylu ve en
mükemmel çalışması olacaktır.



John Heinrich Füssli,
Bottom'u Öpen
Titania,
1792-1793,
Zürich,
Sanatevi

Jacopo Ortis
Ugo Foscolo
Jacopo Ortis'in Son Mektupları, 25 mart
1798
Seni sevdim, bu yüzden sevdim ve seni
sadece benim akıl erdirebileceğim bir aşkla
hâlâ seviyorum. Ah melegim, Ölüm ufak bir
bedel, senin onu sevdiğini söylediğini
duyan ve tüm ruhu senin busenin
coşkusuyla kendinden geçen, seninle
ağlayan biri için.
Bir ayağım çukurda; ama burada bile,
tutkunun olarak, bu gözler ölürken sana
çakılacaklar; Güzelliğinin kutsal ışığında
parlayan sana. Ve zaman tükeniyor!
Her şey hazır; gece şimdiden sona
ermekte –elveda– çok geçmeden
hiçlikte ya da anlaşılmaz sonsuzlukta ayrı

düşeceğiz. Hiçlik? Evet. Evet, evet;
sensizlikte, her şeye kadir Tanrıma
yakaracağım, seninle sonsuza dek
birleşebileceğim bir yer ayırmaz mı bize,
ruhumun derinliklerinden yakaracağım,
beni hiçliğin biricikliğine bırakacağı,
ölümün bu korkunç saatinde.
Ama lekesiz ölüyorum, kendimin efendisi
ve dopdolu seninle, gözyaşların malum!
Affet beni Teresa, bir gün –ah avut kendini
ve sefil ailenin mutluluğu için yaşa– ölümün
küllerimin üstünde gazap olacaktır.
Eğer biri seni benim talihsiz ölümümle
suçlarsa, mahcup et onları vakur yeminimle,
söylediğim gibi, kendimi hiddetle atarken
ölümün gecesine.
Teresa masumdur. Hadi parçalarını toplu
ruhum.



Eugène Delacroix,
Lara'nın Ölümü,
1820,
Los Angeles,
Paul Getty Müzesi

Werther

Johann Wolfgang von Goethe
Genç Werther'in Acıları

Komşulardan biri barutun alevini görmüş, tabancanın sesini işitmişti. Fakat arkadan başka bir ses çıkmadığı için gerisini araştırmamıştı. Sabahleyin saat altıda uşak elinde fenerle içeri girdi. Efendisi yerde yatıyordu. Yanı başında tabanca vardı ve kanlar içindeydi. Bağırды, onu sarstı, hiçbir cevap alamadı. Sadece Werther'in boğazından bir hırıltı geliyordu. Hemen doktora, sonra da Albert'e koştu. Lotte kapının çingırağını duyunca bütün vücudu titremeye başladı. Kocasını uyandırdı. Kalktılar. Uşak hıçkırarak olup bitenleri anlattı. Lotte, Albert'in önünde düşüp bayıldı. Doktor geldiği zaman zavallı Werther'i yerde ümitsiz bir halde buldu. Nabzı atıyordu. Fakat bütün organları felce uğramıştı. Sağ gözünün üstünden başına ateş etmiş, beyni dışarı akmıştı. Boş yere kolundan kan aldılar. Kan

akıyor, o hâlâ soluyordu. Koltuğunun arkalığındaki kan lekelerinden, yazı masasının önünde otururken kendini vurduğu anlaşılıyordu. Sonra yere yığılmış, can havliyle çabalarken koltuğun etrafında yuvarlanmıştı. Sonunda bitkin bir halde pencerenin yanında sırtüstü yatıp kalmıştı. Iyice giyinikti, çizmeleri ayakındaydı. [...] Sonra komşular, bütün şehir ayaklandı. Albert koştu geldi. Werther'i yatağa yatırmışlar, alnına bir sargı bağlamışlardı. Yüzü, bir ölününki gibi sapsarıydı. Hiçbir yeri kıpırdamıyordu. Yalnız ciğerleri, bazen zayıf, bazen kuvvetlice, korkunç bir şekilde hırıldıyordu. Artık son nefesine gelmişti. [...] Geceleyin saat on bire doğru vasiyet ettiği yere onu gömdüler. Cenazenin arkasından ihtiyar yargıçla oğulları gittiler. Albert bunu yapamazdı. Lotte'nin durumundan endişe ediliyordu. Cenazeyi gündelikçiler taşıdı. Hiçbir din adamı cenazenin yanında bulunmadı.

6. Kasvetli, grotesk ve melankolik



Sanatçının gözüyle bakıldığında, Rousseau'nun uygarlığa başkaldırışı, klasik kurallara ve kandırmacılara, özellikle de kusursuz bir klasikçi olan Raffaello'ya karşı bir başkaldırıdır. Constable'dan Delacroix'ya (Rubens ve Venedik ekolünü yeğleyen), Raffaello öncesine kadar uzanan bir başkaldırı.

Kasvetliye ve ölümlüye olan eğilimiyle Raffaello öncesi akımın bu karmaşık, ahlakçı ve erotik Güzelliği, Güzelliğin klasik kanonlardan kurtuluşunun sonuçlarından biriydi.

Güzellik artık zıtlıkların yani Çirkinliğin yadsınmasıyla değil, çirkinliğin Güzeliğin diğer yüzü oluşuyla kendini ifade edecekti.

Friedrich Schlegel, klasikçilerin idealize edilmiş, kişilikten arındırılmış Güzelliğine karşı gelerek Güzelliğin ilginç ve kendine özgü olması gerektiğini iddia etmiş ve ortaya bir Çirkinlik estetiği sorunu atmıştır. Saf bir Güzellik tasvir eden Sofokles'inkiyle karşılaştırıldığında, Shakespeare'in gücü, Güzelliğin çoğu kez groteskle (örneğin, Falstaff), Çirkinlik'le birlikte var olmasına dayanır.

Theodore Géricault,
Medusa'nın Sali,
1819,
Paris,
Louvre Müzesi





Gerçeğin başka ele alınış biçimleriyle de iğrenç, savurgan ve korkunç olana varırız.

Masum gençlerin sevgi dolu Güzelliğinden nefret ediyormuş gibi görünen kambur Quasimodo'dan *L'Homme qui rit*'ye, yoksulluktan ve hayatın acımasızlığından yıkılmış kadınlara kadar bize itici ve tuhaf gelen karakterlerden oluşan unutulmaz bir galeri sunan Hugo, romantik sanatta Yüceliğin antitezi groteskin kuramcısıdır.

Daha önce de gördüğümüz gibi, Mutlak olana duyulan coşku ve kadere boyun eğiş bir kahramanın ölümünü kuşkusuz trajik hale getirir, ama her şeyden önce güzelleştirir de: aynı biçim, özgürlük ve dünyaya haşkaldırı gibi içeriklerden arındırılarak XX. yüzyılın faşist hareketlerinin (çoğu kez kelimelerle) yücelteceği "güzel ölüm"ün kitsch ambalajını oluşturacaktır.



Jean Delville,
Platon'un Okulu,
1898,
Paris,
Louvre Müzesi

Gece olsun olmasın, mezarlar bile güzeldir: Shelley'e göre, dostu Keats'in yattığı Roma'daki küçük mezarlık kalınmaya layık bir yerdir. Satanizm ve vampirlikle ilgili temaların yaygınlaşmasında önemli bir rol üstlenen Shelley, yanlışlıkla Leonardo'ya atfedilen, dehşet ile Güzelliğin bir arada görüldüğü Medusa imajı karşısında büyülenmiştir. Bu bağlamda da romantizm daha önceki fikirleri revize etmiş, böylelikle bir gelenek yaratmıştır; "güzel ölüm"ün ardında pusuya yatan, *Kudüs Kurtuldu*'da Olindo ve Clorinda'nın ölümleridir; doğru ya da yanlış, Şeytan'ın insanlaştırılması olan satanizmin gerisinde *La strage degli innocenti*'de Marino'nun karanlıklar prensi'ne atfettiği hüznü bakış göze çarpar; her şeyden de önemlisi, Milton tarafından yaratılan ve romantik edebiyatın büyük çoğunlugunca yüceltilen Şeytan başarısızlığına rağmen, pırıltılı Güzelliğinden hiçbir şey yitirmez.

Şeytan'ın insanlaştırılması

Torquato Tasso

Gerusalemme liberata IV, syf.56-64, 1575

Zalim zorba hiddetle baktı yüksek hücrelerinden,

Ve bakışlarıyla titretti bütün ucubeleri,

Gazap ve zehir yüklü gözleri

İki fener gibi, silahlara yöneltti,

Zincirli prangaları göğsüne düşmüş

Sarp dağlarda yaban gülleri, dikenler gibi

Dipsiz ağzı pıhtı kan köpürmüş

Engin cehennem ırmağı girdabı gibi.

Karanlıklar prensi

Giambattista Marino

La strage degli innocenti, 1632

Şeytanın ve ölümün barınağı gözlerinde

Kasvetli kızıl ışık parıldar

Aykırı dik bakışı ve sapkın gözbebekleri

Kuyruklu yıldızlar misali fanustur alnında.

Burun delikleri ve kanı çekilmiş

dudaklarından

Kurum ve iğrenç kokular kusar;

Hiddetli, Mağrur ve Çaresiz,

Gök gürlemesidir iç çekişleri,

Ve şimşekler nefesi.

Şeytan

John Milton

Paradise Lost, 1667

Ölümlülerin ulaşamayacağı yiğitlikteki

Bütün bu melekler saygı duyuyorlardı

yine de

Korkunç önderlerine; o, gerzekten

Boyu bosu, davranışı, gururlu ve üstün

Bir kale gibi yükseliyordu. Görünüşü

Yitirmemişti hâlâ ilk görkemini.

Gizli bir görkemle çoğalmış

Düşük bir Başmelek gibiydi görünüşü; nasıl

Güneş ufuktan yükselince sisli havada

Biçilmiş görürse ışınlarını, ya da ay

Koyu bir karanlıkta salarsa nasıl

Uğursuz bir alacakaranlık

Ulusların yazgısı üstüne,

Ve değişim korkusu

Kralları üzerse nasıl, tıpkı öyle;

Aynı karanlıkla parlardı

Onların üzerinde Başmelek; ama yüzünde

Yıldırımın keskin bıçakları oyulmuştu

Ve kaygı yerleşmişti solgun yüzüne

Ama kaşın altında

Korkusuz bir gözü peklik hesaplı bir gurur

Oç saatini bekliyor.

Medusa

Percy Bysshe Shelley

Posthumous Poems, 1819

Dirençle gözünü dikip geceyarısı semaya

Zirvesinde bulutlu dağların sırtüstü yatmış

Aşağıda, ıraklar görölüyor titrerken;

Dehşeti ve güzelliği ilahî.

Dudaklarının ve gözkapaklarının üstüne

sanki

Sıcaklık gölge gibi uzanmış, parıldıyor,

Hummalı ve dehşetli, boğuşuyor altında,

Can çekişmeleri elemin ve ölümün.

Yine de dehşettense zarafet

Bakanın ruhunu taş a döndüren;

Üstüne şu ölü yüzün çizgileri

Kazınmış, vasıfları gömülü

Ve tasavvur artık bulamıyor izini;

O ahenkli rengidir savrulmuş güzelliğin

Aykırı karanlığa ve parıltısına acının,

Ki insanlaştıran nesli ve düzeni sağlayan.

İlkelin şiiri

Eugène Delacroix

Des variations du beau, 1857

Dünyanın bütün yığıntısını dar bakışımızla

değerlendiriyoruz: küçük

alışkanlıklarımızdan çıkmıyoruz,

hayranlıklarımız da çoğu kez

küçümsemelerimiz gibi çılgınca. Sanat

yapıtlarını da aynı kasıntıyla yargılıyoruz.

Bir Londralı ile bir Parisli, uygarlığın

araştırmalarından hiçbir şey anlamayan

bölgelerde yerleşik insana göre, katıksız

bir güzellik bilinci taşıma konusunda,

birbirlerinden uzaktır belki de.

Güzelliği şairler ile ressamların düş

gücünün arasından görüyoruz;

ilkel adamsa başıboş yaşamındaki her

adımda karşılaşıyor onunla.

Elbette öyle bir adamın şiirsel izlenimlere

ayıracağı zaman çok azdır,

onun en sürekli uğraşının,

açlıktan ölmek için çabalamak

olduğunu bilirsek,

kolayca kabul ederim bunu.

O, hiç durmaksızın, yaman bir doğayla

boğuşur, zavallı yaşamını ondan

kurtarmaya çalışır.

Yine de hayranlık duygusu, ara sıra, çok

görmeli görünüşler karşısında etkilenen

ya da ulaşabilecekleri bir yerdeki şiirimsi

bir şeye kapılan gönüllerde uyanabilir.

7. Lirik romantizm



Güzelliğin romantik betimlemelerinden opera da uzak kalmaz. Verdi'de Güzellik çoğunlukla karanlığın, şeytanımsı olanın ve korkutucunun sınırlarında dolaşır; *Rigoletto*'da genç ve güzel Gilda'yı biçimsiz Rigoletto'yla ve en karanlık gecelerden daha karanlık Sparafucile'yle birlikte bir düşünün. Rigoletto acımasız ironiden alçaklığa geçerken Gilda da kadın Güzelliğinin üç farklı görüntüsünü temsil eder. Saf, kötülük bilmeyen on yedi yaşındaki bakire, "*Caro nome*"yle, meleklerle özgü, hemen hiç cinsellik taşımayan bu şarkıyla, aşkının yüceliğini ifade eder; ancak kirletilen, hakarete uğrayan ve babasının kollarında can veren bu genç kadının Güzelliği trajiktir, ölümcül bir epilog, dokunaklı bir Güzelliktir bu. Aşkın, kıskançlık ve kan davasıyla buluştuğu vahşi tutkular girdabı, *Il Travatore*'de daha da belirgindir. Burada Güzellik ateş imajıyla ifade bulur: Leonora'nın Manrico'ya duyduğu aşk "tehlikeli alev" kontun kıskançlığı "korkunç yalım" olur; cadıların yakıldığı kazık, güzel Çingene kızı Azucena'nın hem geçmişinin hem de geleceğinin bir görüntüsüdür. Verdi'nin ustalığı, bir volkan gibi patlayan, merkezkaç etkisi oluşturan bu görüntüleri, hâlâ geleneksel olan sağlam bir müzik yapısında yansıtabilmesinde gizlidir. Güzellik ile ölüm arasındaki karamsar bağ Wagner'de, daha da güçlenir. Başta *Tristan ve Isolde*'de olmak üzere, müzikal çokseslilik, büyüleyici erotizmi ve trajik kaderi birleştirir. Güzelliğin yazgısı, tutku değildir, aşk için ölmektir. Güzellik dünyanın ışığından uzaklaşır, ölerek, gecenin kollarına bırakır kendini.

izleyen sayfalar
John Singer Sargent,
Lady Macbeth Rolünde
Ellen Terry,
ayrıntı,
1899,
Londra,
Tate Galerisi

Francesco Hayez,
Juliet ve Romeo'nun Son
Veda,
1833,
Milano,
özel koleksiyon

Azucena
Salvatore Cammarano
Il Travatore, II, 1, 1858
Ateş çatırdar!
Ve boyun eğmez yığınlar
Koşarlar ateşe
Mutlu yüzlerle;
Sevinç avazları
Etrafta yankılanır;
Kiralık haydutlarla kuşatılmış
Bir kadın bir adım atar!
Zalim ateş
Fırlatır uğursuz, göz kamaştırıcı alevini
O korkunç yüzlerine

Taa cennetlere ulaşır!
Yalaz çatırdar!
Kurban gelir,
Karalara bürünmüş,
Pejmürde, yalınayak!
Avaz kudurmuş
Çünkü dirilmiş ölüm.
Yankı gönderir onu
Çınlatır sarp kayalardan kayalara!
Zalim ateş
Fırlatır uğursuz göz kamaştırıcı alevini
O korkunç yüzlerine
Taa göklere ulaşır!
Çingeneler: hüzdür şarkınız!







Din olarak Güzellik

1. Estetik din



Charles Dickens, *Zor Günler* adlı romanında tipik bir İngiliz sanayi kentini üzüntünün, tekdüzeliğin, kasvetin ve çirkinliğin ülkesi olarak tanımlar. Roman XIX. yüzyılın ikinci yarısında yazılmıştı, yani aynı yüzyılın ilk yıllarındaki heyecanların ve hayal kırıklıklarının yerini, (İngiltere'de Victoria Dönemi, Fransa'da da İkinci İmparatorluk hüküm sürerken) sağlam burjuva erdemlerinin ve yayılmakta olan kapitalizmin prensiplerinin ağır bastığı, mütevazı ama etkili ideallere bıraktığı bir dönemde. İşçi sınıfı durumunun kötülüğünün bilincindeydi: *Komünist Manifesto* 1848'de yayımlanmıştı. Sanayinin baskısıyla ve isimsiz, dev kalabalıkların kaynaştığı metropollerde estetiği vazgeçilmez olarak görmeyen yeni sınıfların doğuşuyla karşı karşıya kalan, saf işlevselliğin öne çıktığı, yeni malzemeler, yeni makinelerle hakarete uğrayan sanatçılar ideallerini tehdit altında hissettiler, gelişen demokrasi düşüncesini düşman olarak gördüler ve "farklı" olmayı kararlaştırdılar.

Sanayi kenti
Charles Dickens
Zor Günler

[...] Coketown bir gerçekler fatihiydi; içerisinde Mrs. Gradgrind'dan daha büyük bir düş lekese barındırmazdı. Ezgimizi sürdürmeden önce anahtar notayı, Coketown'ı çıkartalım. Kırmızı tuğlaların ya da isler küller izin verse kırmızı kalabilecek tuğlaların bir kasabasıydı orası; ama, özdeğin karşıda durduğu kadarıyla bir ilkelin boyalı yüzü benzeri doğadı

kırmızı, kara bir kasabaydı. İçlerinden yok edilemez duman sürüngenlerin sonsuza dek art arda çıkıp asla dağılmadıkları, uzun bacaların, makinelerin kasabasıydı. [...] Benzer birçok geniş cadde, aynı işi yapmak için, aynı saatlerde, aynı kaldırımlardaki aynı seslerle gelip geçen, kendileri için her günün dünle yarının aynısı olduğu, her yılın öncekiyle sonrasının sureti olduğu, eşitçe birbirinin benzeri insanlarca oturulan, daha da çok birbirine benzer pek çok dar caddeler içerirdi.



Gustave Doré,
Londra'nın Yoksul
Mahalleleri,
Blanchard, Londra,
Pilgrimage'den
1872,
Venedik,
Modern Sanat Galerisi

karşı sayfa
Thomas Couture,
Dekadan Dönemi
Romalıları,
1847,
Paris,
Orsay Müzesi

Bu karar gerçek bir estetik inancın oluşmasına yol açarken, Sanat için Sanat şiarıyla, Güzelliğin ne pahasına olursa olsun gerçekleştirilmesi gereken birincil değer olduğu düşüncesi öylesine yerleşti ki, birçok sanatçı bizzat hayatın bir sanat eseri gibi yaşanması gerektiğine inanmaya başladı. Ve Sanat kendini ahlaktan ve pratik gereklerden soyutlarken, daha önceden, romantizm döneminde de var olan ve hastalık, hiçe sayma, ölüm, karanlık, delilik ve dehşet gibi hayatın en rahatsız edici yanlarını sanat dünyası adına fethetmek olarak özetlenebilecek bir dürtü gelişti. Asıl fark, sanatın artık belgelemek ve yargıya varmak için betimleme iddiasında olmamasıydı. Sanat bütün bu görünüşleri Güzelliğin ışığında özgürlüğüne kavuşturmak ve yaşam modeli olarak büyüleyici kılmak amacındaydı.

Bu görüş, romantik duyarlılığı en uçlara taşıyan, abartan ve bir çürüme noktasına vardırıran bir Güzelliğe körü körüne bağlanmış bir kuşağın ortaya çıkmasına yol açtı. Söz konusu çürüme noktasının yandaşları öylesine bilinçliydi ki, kendi kaderleri ile eski ve büyük uygarlıkların, yani barbar istilalarının sonrasında çöküşe geçen Roma uygarlığının ve bin yıllık Bizans İmparatorluğu'nun alın yazıları arasında bir paralellik kuruyorlardı.

Dekadan dönemlerine duyulan bu özlem, genellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla XX. yüzyılın ilk yirmi-otuz yılını kapsayan kültür döneminin, dekadan terimiyle anılmasında etkili oldu.



Farklı

Charles Baudelaire

"Güzel sanatlara uyarlanmış çağdaş gelişme düşüncesi üzerine", 1868
Güzel her zaman gariptir. Onun istemli bir biçimde, soğuk bir biçimde garip olmasını istemiyorum, çünkü bu durumda yaşamın raylarından çıkmış bir canavar olurdu. Güzellik her zaman bir parça gariplik taşır diyorum; kendiliginden, bilinçdışı bir gariplik ve onu özellikle Güzel kılan da bu garipliktir işte.

Hastalık

Jules Barbey d'Aurevilly

Léa, 1832

Yoo, hayır! Hayır! Canım Léa, güzelsin sen, varlıkların en güzelsin!

Kimselele değişmem seni, mor halkalı gözlerini, yüzünün solgunluğunu, hasta bedenini; kimselere değişmem, gökteki meleklerle bile!

[...]

Giysisine dokunduğu şu can çekişen güzel kadınların en ateşlisi kadar yakıyordu onu.

Ganj kıyılarında Hint rakkasesi yoktu, İstanbul hamamlarında da odalık; hiçbir Bakha rahibesi kaynatamazdı kemigindeki iliği şu elin, nemi üzerindeki

eldivenden bile duyumsanan, ateşler içinde yanan incelikli elin şöyle usulca dokunuşu kadar.

Ölüm

Renée Vivien

"Sevilen Kadına", 1903

Kutsal uçuk renkli uzun saplı zambaklar
Bitmiş mumlar gibi ölür ellerinde.
Parmakların hoş kokular saçar
Bitkin elemin tükenmiş nefesinden
Beyaz giysilerinden
Usulca silinir gider
Aşk ve kahr

Dekadan

Paul Verlaine

"Bitkinlik", 1883

Çöküntüden sonraki imparatorlugum ben.
Büyük, beyaz barbarların geçişine bakan.
Duygusuz akrostişler uydurup düzenlerken
Ölgün güneşin altın bir biçemle dans ettiği.
İstememek orada,
ölememek orada azıcık!
Ah! Her şey içildi! Gülmen bitti mi
Bathyllus?
Her şey içilip yenildi,
söylenecek şey yok artık!



Gustave Courbet,
*Sen Irmağı Kıyısında
Uyuyan Genç Kızlar*,
1857,
Paris,
Petit Palais

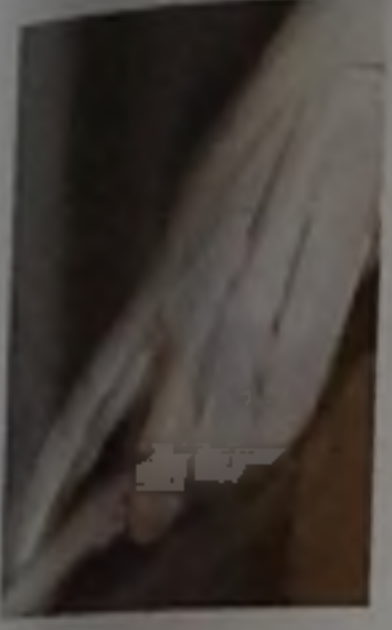
Üçlü formlar düşkünü

Gabriele D'Annunzio
Piacere, 1889

Üçlü formlar düşkünü, değişik tarzlarda hepsi zarif: bir kadın, bir kupa ve bir tazi, suluboya ressamı en gözde şekillerle bir kompozisyon yaratmış. Kadın, çıplak, havuzda ayakta duruyor. Bir eliyle mitolojik yaratık Himaira'nın kamburundan diğeriyle Bellerofontes'ten destek alıyor. Öne doğru eğilmiş ve tıpkı saldırmaya hazır bir kedi gibi, ön pençeleri aşağıda arka pençeleri yukarıda, gövdesini bir kemer gibi kıvrımış, mızrak ucu gibi uzun ve ince burun ve ağzını ona doğru uzatan bir köpekle eğleniyor.

Himaira vücudunun ön tarafı aslan, orta kısmı keçi ve bir yılan kuyruğundan oluşmuş mitolojik yaratıktır. Ağzından alev üfler ve sonunda Bellerofontes tarafından öldürülür. Öldürdüğü yerin Olimpos yöresinde "Yanartaş" olduğu rivayet edilir. Bellerofontes Himaira'yı öldürme görevi verilen Bellerofontes, Tanrıça Atena'nın yardımıyla uçan at Pegasos'u yakalar. Kurşun uçlu bir mızrakla Himaira'yı ağzından vurur. Kurşun, Himaira'nın alevler saçan ağzında erir ve canavarı öldürür ve Bellerofontes süper kahramana dönüşür. Ancak bunu hazmedemeyecek ve ölümle cezalandırılacaktır.

2. Züppelik



Olağanüstülük kültürünün ilk belirtileri Züppeliğin doğuşuyla birlikte görüldü. Züppe Rejans döneminde, İngiliz toplumunda, XIX. yüzyılın başlarında, George Brummel'le ortaya çıktı. Brummel ne bir sanatçıydı ne de sanat ve güzellikle ilgilenen bir filozof; onun örneğinde, Güzellik ve olağanüstülük tutkusu, giyinme ve yaşama sanatında boy gösterdi. Brummel'in (bazen tuhaflığa varacak kadar abartılı) sadelikle bağdaştırdığı Zarafet, çelişkili nokteler ve kışkırtıcı davranışlarla el ele gidiyordu. Soylulara özgü can sıkıntısına ve ortak duygulara karşı beslenen küçümsemeye örnek olarak, uşağıyla birlikte tepelerde at gezintisi yaparken bir zirveden iki göl birden gören Brummel'in uşağına dönüp, "Bu ikisinden hangisini beğeniyorum?" diye sorduğu söylenir. Villiers de L'Isle Adam'ın daha sonra belirteceği gibi, "Yaşamak mı? Hizmetkârlarımız bunu bizim yerimize yapar." Restorasyon Dönemi boyunca, Louis Philippe'in hükümdarlığı sırasında (Anglomania dalgasının giderek artmasıyla) Fransa'ya girdi, dünya vatandaşı insanların, başarılı ozanların ve yazarların kalplerini kazanıp kendine

Oscar Wilde,
1880



Charles Baudelaire ve Jules-Amédée-Barbeyd'Aurevilly gibi teorisyenler buldu. Yüzyılın sonlarına doğru, Züppelik İngiltere'ye benzersiz bir dönüş yaptı –Fransız modasının bir taklidi olarak– Oscar Wilde ve ressam Aubrey Beardsley tarafından uygulandı. İtalya'da, ozan Gabriele D'Annunzio'nun davranışlarında züppelik belirtileri vardı.

Öte yandan, XIX. yüzyıl sanatçılarından bazıları Sanat için Sanat idealini bir eserde Güzeli yaratmak için insanın hayatını feda etmesine degecek, olmazsa olmaz, sanatkârane, sabır isteyen, gerçek bir kült olarak görürken, züppeler ve kendilerini züppe olarak gören sanatçılar bu ideali alenî hayatlarının kültü olarak değerlendirdi, bu hayatın görkemli bir Güzelliğe dönüştürülmesi için bir sanat eseri gibi "işlenip" değiştirilmesi gerektiğine inandı. Hayat sanata feda edilmeyecek, sanat hayata uygulanacaktı. Sanat olarak Hayat.

Toplumsal bir gerçek olduğundan, züppelik beraberinde bazı çelişkiler de getirdi. Marjinalliğin ötesine hiç geçemediğinden, devrimci değil, soylu olduğundan, estetik güzelleştirme olarak görüldüğünden, Züppelik burjuva topluma ve onun para ve teknoloji kültü değerlerine karşı bir başkaldırı değildi.

Züppelik bazen kendini dönemin önyargı ve törelerine karşı muhalefet olarak gördü; bazı züppelerin o dönemde tümüyle kabul edilemez görünen ve ağır suç sayılan (Oscar Wilde'ın acımasız mahkemesi çok bilinen bir örnektir) eşcinselliğe yatkın olmaları bu nedenle önemlidir.

Kusursuz züppe

Charles Baudelaire

Le Peintre de la Vie Moderne, 1869

Güzellikten edindiği fikir, insanın bütün giysilerine damgasını vurur, giysisini buruşturur ya da çekiştirir, jestlerine abartı ya da yapmacıklık verir, dahası, zaman geçtikçe yüzünün çizgilerine bile işler. Böylece, olmak istediğine benzer sonunda. [...]

Zengin, aylak, her şeyi kanıksamış, mutluluk peşinde koşmaktan başka bir işi olmayan adam; varlık içinde yetişmiş ve gençliğinden beri başka insanların boyun eğmesine alışmış adam; kısacası incelikten, şıklıktan başka bir uğraşı olmayan adam, bütün çağlarda, herkesten ayrı, bambaşka bir dış görünüm sergilemenin tadını çıkaracaktır hep. Züppelik anlaşılmaz, tuhaf bir müessesese, belirsiz bir kurum; tıpkı duello gibi. [...]

Bu kişilerin bütün işleri varlıklarındaki güzel kavramını geliştirmek, isteklerini

tatmin etmek, duyup düşünmektir. [...]

Ama züppe aşkı özel bir amaç gibi görmez. [...]

züppe parayı bir zorunluluk olarak görmez; belirsiz bir kullanım olanağı yeter ona; sıradan ölümlülere bırakır bu kaba tutkuyu. Züppelik, ince elemeyen kimselerin sandıkları gibi, aşırı bir üst baş bakımı, giyim kuşam düşkünlüğü değildir. Gerçek züppe için olsa olsa soylu iç dünyasının simgesidir bunlar. Bir de, *aykırı olma*, kesin bir yalınlığa dayanan giyim kuşam kusursuzluğu her şeyden önce gelir onun gözünde. [...]

Her şeyden önce görgü kurallarının sınırlarında tutulmuş derin bir gereksinim, başkalarına benzememe gereksinimi. Başkasında, örneğin bir kadında bulunabilecek mutluluğu aramakla, dahası düşler, kuruntularla varlığını sürdürebilecek bir tür kendine tapma biçimi. Şaşırtma zevki, hiçbir zaman şaşırmamış olmaktan gelen kibirli doyum.



Giovanni Boldini, *Kont Robert de Montesquiou-Fezensac*, 1897, Paris, Orsay Müzesi

Giyisi olarak Güzellik

Oscar Wilde

Dorian Gray'in Portresi

Evet, çocuk zamanından önce gelişmişti. Hasadını baharda kaldırıyor. Gençliğin yaşam hızı ve ateşiyle doluydu ya, kendi kendinin bilincine de varmaya başlıyordu. Büyük zevkti onu gözlemlemek. O güzel yüzü, güzel ruhuyla delikanlı

insanı inanmazlığa sürükleyen bir şeydi, doğrusu. Sonun nasıl geleceğinden, alınca neler yazılmış olduğundan kime ne? Bir sahne oyunundaki, bir karnavaldaki kişileri andırıyordu. Hani sevinçleri bizden uzakmış gibi gelir de acıları güzellik duyumuzu uyandırır ve yaraları kırmızı güller gibi kanar.

3. İnsan teni, ölüm ve şeytan



Züppelik D'Annunzio'yla kahramanca biçimlere büründü (cesur bir eylem olarak Güzellik), başka sanatçılarda, özellikle de Fransız dekadantizminde çağdaş dünyaya karşı bir başkaldırı göstergesi olup, gelenekçi ve tutucu bir Katoliklik halini aldı. Ne var ki, dinin ilk kaynağına bu geri dönüş, ahlak değerlerinin ve felsefe ilkelerinin canlandırılmasından çok, eski ve görkemli ayinlerin büyüsüne, son dönem Latin şiirinin çürümüş ve heyecan verici tadına, Bizans Hıristiyanlığı'nın ihtişamına ve Ortaçağ'ın ilk yüzyıllarına ait barbarların olağanüstü mücevherine duyulan özlem olarak ortaya çıkar. Din olgusuna gelince, dinî dekadan sadece işin ritüel yanıyla, özellikle karmaşık olanıyla ilgilenirken, mistik gelenek hakkındaki yorumu hastalıklı denecek kadar şehvetli oldu.

Dekadanların sapkın "bağnazlığı" bu kez yeni bir yöne, satanizme saptı. Artık doğaüstü olaylara karşı duyulan merak, sihirli ve gizemli geleneklerin yeniden keşfi, gerçek Yahudi geleneğiyle hiçbir bağı

İğrençlik zevki

Charles Baudelaire

Choix de maximes consolantes sur l'amour,
1860-1868

Çok meraklı ve çok bıkkın kimi kafalar için, çirkinlikten alınan tat, hâlâ gizemli bir duygudan gelir, bilinmeze duyulan susuzluktur bu, iğrençlikten alınan zevktir. Herkesin az ya da çok gelişmiş filizini içinde taşıdığı bu duygudur kimi şairleri tiyatrolara ve kliniklere atan, kadınları da toplu infazlara.

Ahlaki gevşeklik

Arthur Rimbaud

Cehennemde Bir Mevsim-Uyanışlar

Şair bütün anlamların uzun süre, sonsuzca ve düşünülmüş bir şekilde düzensizleşmesiyle kendini görünmezi gören, bilinmezi bilen kılar. Aşkın, acının, ıstırapın, çılgınlığın bütün şekillerini

yaşayarak; bizzat kendini arar, bütün zehirleri kendinde tüketir, bunu da onların sadece özlerini saklamak için yapar.

Kelimelerle anlatılamaz bir işkencedir bu, ki bunda şair bütün bir imana, insanüstü büyük bir güce ihtiyaç duyar, ayrıca bunda şair daha pek çok şey arasında büyük hasta, büyük cani, büyük lanetli –ve en yüksek Bilgin– olur. Çünkü şair böylece bilinmeze ulaşır! Çünkü ruhunu işlemiştir, herkesten daha çok zengindir! Şair bilinmeze ulaşır ve çılgına dönmüş bir halde, görmeleriyle / vizyonlarıyla sonunda aklını kaybedebilir de, o onları gördü bir kere!

Kötülüğün estetiği

Oscar Wilde

Dorian Gray'in Portresi

Kutsal bir gerçeğin açıklanması gibi, kendi güzelliğinin bilincine varmıştı.



Gustave Moreau,
Hayal,
1874-1876,
Paris,
Louvre Müzesi

olmayan bir Kabalacılık, sanatta ve hayatta şeytanların varlığına (Huysmans'ın *Lá-bas* adlı eseri, bu anlamda örnektir) gösterilen fanatik bir ilgi olmakla kalmıyor, gerçek büyü seanslarına katılmaya ve şeytan çağırmaya, sadistlikten mazoşistliğe her türlü ahlaki gevşekliğin yüceltilmesine, korkunç olandan tat almaya, ahlaksızlık çağrısına, sapıklığın, kaygı uyandırıcı ya da acımasız figürlerin çekici bulunmasına vardırılıyordu; kısacası gelişen kötülüğün estetiği'ydi.

Cinsel zevkin, nekrofilinin, her türlü ahlak kuralına meydan okuyanlara gösterilen ilginin, hastalığa, günaha ve acının zevkine karşı eğilimin öğelerini tanımlamak için, Mario Praz en ünlü kitaplarından birine *La Carne, Morte e il Diavolo* adını vermişti.

4. Sanat için sanat



XIX. yüzyıl sonunun farklı yanlarını, tek bir dekadan akımın şemsiyesi altında toplamaya çalışmak güçtür. Ne William Morris'in estetik ideal ve sosyalizmi bir araya getirişini unutabilir, ne de 1897'de, estetikçiliğin zirvesinde olduğu dönemde Lev Tolstoy'un *Çto takoye, iskusstvo?* (Sanat nedir?) adlı kitabında Sanat ve Ahlak, Güzellik ve Gerçek arasındaki derin bağları teyit ettiğini göz ardı edebiliriz. Bu noktada, bir kitabın ahlaksız olup olmadığı sorusu karşısında, "Ahlaksızlıktan da öte. Çok kötü yazılmış" cevabını veren Oscar Wilde'dan çok uzakta olduğumuz kesindir.

Dekadan duyarlılık geliştikçe, Courbet ve Millet gibi ressamlar romantik manzarayı demokratikleştirerek, emeği, tarlayı, köylülerin ve halkın mütevazı varlığını resmederek, insana ve doğaya gerçekçi bir yorum getirdi. Daha sonraları empresyonistlerin eserlerinde belli belirsiz bir

Jean-François Millet,
Angelus,
1858-1859,
Paris,
Orsay Müzesi





Edouard Manet,
Olympia,
1863,
Paris,
Orsay Müzesi

Güzellik hayali, görsel dünyanın derinlerine inme amacıyla ışığın ve rengin daha özenli, neredeyse bilimsel kullanılışı görülür. Ibsen gibi dramaturglar iktidar mücadelesi, kuşaklar arası çekişme, kadın hakları, ahlakî sorumluluk ve aşk hakları gibi dönemin önemli toplumsal çekişmelerini sahnelemeye çalışıyordu.

Ayrıca estetik dininin son dönem züppelerin doğallığıyla ya da şeytanın etkisi altında kalmış kişilerin, sözlü olmaktan çok ahlakî nefrete dayanan, şiddet dolu aşırılıklarıyla bağdaştırılması gerektiğini düşünmek yanlış olur. Sanat için Sanat şiarında sanatçı dürüstlüğüne ne denli yoğun olduğunu, zevkten nasıl uzak kaldığını göstermek için tek başına Flaubert figürü bile yeterlidir. Flaubert'de göze batan temel özellik, sayfaya estetik bakımından olmazsa olmaz uyumu kazandıracak olan sözcüğün, "doğru sözcüğün" kültürüdür. İster dönemin ahlaksızlığını veya günlük hayatın tekdüzeliğini, titizlikle insafsızca izliyor olsun (örneğin, *Madame Bovary*), ister (*Salambo*'da olduğu gibi) şehvetin ve barbarlığın gebe bıraktığı, egzotik ve şatafatlı bir dünyadan söz etsin, ister Kötü'nün Güzellik gibi yüceltildiği şeytanımsı görüntülere eğilsin (*Ermiş Antonius ve Şeytan*), hangi konuyu ele alırsa alsın, Flaubert'in ideali hep salt üslubunun gücüyle güzelleştireceği, kişisellikten arınmış, kesin ve doğru bir dil olmuştur.

"İşte bu nedenle ne güzel ne de kötü vardır, saf Sanat açısından bu ikisinin olmaması, üslubun tek başına şeyleri algılamanın mutlak yolu olması bir aksiyom olarak kabul görebilir."

Öte yandan 1849'dan, itibaren Amerikalı olmasına rağmen, (büyük ölçüde Baudelaire sayesinde Avrupa'daki dekadan akım üzerinde büyük etkisi olacak olan) Edgar Allan Poe *Şiirsel Prensipler* adlı denemesinde Şiirin, Gerçeğin aynası olmak gibi bir işlevi olmadığını ve Gerçeği yaymakla ilgilenmemesi gerektiğini yazıyordu: "(...) Sadece bir şiir olan ve yazmak için yazılan şiirden daha eksiksiz, daha vakur, daha soylu bir eser yoktur ve asla olamayacaktır." Akıl Gerçekle ve Ahlak Anlayışı Ödevle meşgulken, Zevk bize Güzelliği öğretir; Zevk kendi yasalarına sahip bağımsız bir niteliktir ve bizi, sadece biçiminin bozulduğu, ölçüye ve Güzelliğe karşı çıkıldığı oranda, Kötülüğü küçümsemeye zorlaması gerekir.

Sanat ve Güzellik arasında, bugün bizim için alenî olan bu ilişki, geçmiş dönemlerde anlaşılması güç görünse de, Güzellik ve Sanat'ın ayrılmaz bir çift olmaları doğaya karşı küçümseyici hoşgörüsüzlüğünün hissedilmeye başlandığı bu dönemde gerçekleşir. Yapay bir çalışma olmadan Güzellik gerçekleşmezdi; sadece yapay olan Güzel olabilirdi. Whistler, "Doğa genellikle yanılıyor" demiş, Wilde da, "Sanatı inceledikçe, doğaya daha az değer veriyoruz" diye eklemiştir. Biçimsiz doğa Güzellik üretmezdi; tesadüfî bir düzensizliğin hüküm sürdüğü yerlerde, gerekli ve değişmez bir organizmanın yaratılması için, sanatın elinin değmesi gerekiyordu. Sanatın yaratıcı gücüne duyulan bu derin inanç sadece dekadan döneme özgü değildir, tecrübe yapay oldukça değerli olacağı sonucuna varanlar, Güzelliğin ancak sanatçının uzun, zahmetli ve sevgi dolu çabasının ürünü olabileceği söyleminden hareket eden dekadan akımı sanatçılarıydı. Sanatın ikinci bir doğa yarattığı düşüncesinden, doğanın olabildiğince tuhaf ve alabildiğine hastalıklı ihlalinin sanat olduğu görüşüne geçmiş bulunuyoruz.

Doğaya requiem

Joris-Karl Huysmans

Tersine, 1884

Söylediği gibi, doğa gününü doldurmuştu artık; görünüşlerinin ve göklerinin tiksindirici tekbiçimliliği nedeniyle incelmış kişilerin dikkatli sabrını kesinlikle tüketmişti.

Doğaya aldırmazlık

Oscar Wilde

The Decay of Lying, 1889

Gözlemlerime göre

Sanatı ne kadar irdelersek

Doğayı o denli umursamıyoruz.

Sanatın bize gerçekte gösterdiği

doğanın tasarımsızlığı,

acayip kabalığı,

olağanüstü monotonluğu, kesinlikle

tamamlanmamış durumu.

Şiir her şeydir

Gabrielle D'Annunzio

Isottee, 1890

Şair, kutsal Sözdür:

Saf güzellikte cennetin yeri

Tüm neşemiz: şiir her şeyimiz.

5. Tersine



Floressas des Esseintes, Joris-Karl Huysmans'ın 1884'te yayımladığı *Tersine (À rebours)* adlı romanın kahramanıdır. *À rebours* "tersine, geri, akıntıya, ters yönde" anlamına gelir ve kitap dekadanların elkitabı olarak dikkatimizi çeker. Des Esseintes doğadan ve hayattan kaçmak için, kendini, Doğu kumaşlarıyla, ağır döşemelerle, manastır soğukluğunu yansıtan, ama görkemli malzemedan yapılmış perdelerle ve ahşap süslemelerle dekore edilmiş bir villanın içine, kelimenin tam anlamıyla hapseder.

Sadece yapaya benzeyen, ancak gerçek olan çiçekler yetiştirir, olağandışı aşklar yaşar, hayal gücünü ateşlemek için ilaçlar kullanır, hayali yolculukları gerçeklerine yeğler, tükenmiş ve cafcıflı bir Latince'yle yazılmış geç Ortaçağ metinlerinden keyif alır, likör ve parfüm senfonileri besteleyerek işitme duyusunu tat ve koku alma duyularına taşır; diğer bir anlatımla, doğanın, sanat eserlerinde olduğu gibi yeniden yaratılması yerine, aynı zamanda hem taklit edildiği, hem de yadsındığı, en baştan işlendiği, sıkıcı, huzursuz edici ve hasta, yapay

Edgar Degas,
Absent,
1877,
Paris,
Orsay Müzesi



bir çevrede, aynı derecede yapay duygulardan oluşan bir hayat yaşar... Göze hoş gelen, usta bir heykeltıraşın yeniden canlandığı kaplumbağa, gerçek bir kaplumbağanın sahip olamayacağı sembolik bir güce sahiptir; bu gerçek Yunan heykeltıraşları tarafından da bilinmekteydi. Oysa dekadanlar için, süreç tümüyle farklıydı. Des Esseintes açık renkli bir halının üzerine bir kaplumbağa yerleştirerek, örgünün altın ve gümüş iplikleriyle hayvanın kabuğunun çığ boz tonları arasında bir zıtlık yakalamak ister. Ne var ki, gördüğü kompozisyondan memnun kalmayınca, kaplumbağanın sırtına çeşitli renklerden değerli taşlar mihlatır, böylelikle ışığı "parlak pullarla kaplı ve bir barbar ustanın elinden çıkma küçük bir Vizigot kalkanı" gibi yansıtan, baş döndürücü bir arabesk yaratır. Des Esseintes doğaya aykırı hareket ederek Güzeli yaratmıştır, çünkü "doğanın günü geçmiş manzaralarının ve gökyüzü görüntülerinin hasta edici yeknesaklığı sonunda gelişmiş mizaçların sabrını taşırıştır."

Dekadan duyarlılığın ana temaları, doğal güçlerin değiştirilmesinden doğacak bir Güzellik kavramının etrafında toplanır. Swinburne'den Pater'a İngiliz estetikçiler ile onların Fransız artçıları ve hâlâ acımasız ve hastalıklı hayal kırıklarının rezervi olarak görülen Rönesans'ı yeniden keşfetmeye başladılar: Botticelli veya Leonardo tarzı yüzler'de hafifçe androjen, anlatılamaz ve doğadışı Güzellik ifadesi aradılar. Kadın, muzaffer Kötülük, İblis'in ete kemiğe bürünmüş hali, sevgi ve doğallıktan uzak olduğu için doyumsuz, yozluğun izleriyle güzel, günahkâr olduğu için arzulanabilir görülmüyorsa; düşlendiğinde sevilen, kadınlığın değiştirilmiş doğasıdır: o, Baudelaire'in düşlerindeki mücevherli kadın, mücevher kadın veya çiçek kadın'dır, sadece yapay bir modelle, bir tabloda, kitapta ya da efsanede ideal atasıyla karşılaştırıldığında tüm çekiciliğiyle ortaya çıkan D'Annunzio'nun kadınıdır.

Bu zevk döneminden hayatta kalarak ve zaferle çıkmayı becerebilen tek doğa ürünü, yeni bir üslubun art nouveau'nun doğmasını sağlayacak çiçektir. Dekadan akımı çiçeklere tutkun'dur: ne var ki, çiçeklerdeki çekiciliğin doğal mücevhercilikteki sahte yapaylıklardan, biçimlendirilmeye, süs, takı, arabesk olmaya yatkınlıklarından, hayattan ölüme geçişin çok kısa sürdüğü bitkiler krallığına egemen olan kırılğanlığı ve çürümeyi temsil etmelerinden kaynaklandığını anlamaları uzun sürmez.



Dante Gabriel
Rossetti,
Lady Lilit,
1867,
New York,
Metropolitan Sanat
Müzesi

Leonardo tarzı yüzler

Algernon Charles Swinburne
(1837-1909)

Essay on Leonardo, 1864

Leonardo'dan pek az sayıda örnek seçildi; inceliğin yabanılığın doruğundaki yapıtından o tanımsız, o yaman gizemin izleri, belirsizlikle, hafif bir köçümsemeyle dolu ve karanlık bir yazgının gölgesinin sindiği kadın yüzleri, güzel ve tuhaf yüzler. Hem sıkıntılı ve yorgun, sabırla ve tutkuyla solgun, hem de ateşli, erkeklerin gözlerinden ve düşüncelerinden aşkın ve esrik.

Botticelli tarzı yüzler

Jean Lorrain

Rome, 1895-1904

Ah, Botticelli'nin ağızları, meyveler gibi sıkı, tensel ağızlar, alaycı ve acılı, ince kemiklerini gizemli, saflıklar yüzünden mi, bayağılıklar yüzünden mi sustukları bilinmeyen o güzel ağızlar!

Androjen

Joris-Karl Huysmans
Certains, 1889

Peki ne düşünmeli bu çizgilerini karşı konmaz bir acıyla örtülü tapılası baş için? Ne düşünmeli bu parlak, ama yitik mavinin bir balçık gibi gizlediği gözler için? Üzüntülü gözler değildir bunlar artık, saf gözler, Aziz Benedictus'un suyu kaynaktan gelen soğuk, duru, saf gözleri, artık sona eren şeytansı tutkularla tutuşmuş gözler, dalgalanan suyun, durulduktan sonra, kızıl sarı güz göklerini yansıtan gözbebekleri; bunlar, işlenmiş bir suçun cezasından sonra iyi kötü uysallaşmış kavgacı gözbebekleri. Ve kutsal düşün görünüşü. Bu kalçaları biraz gelişmiş oğlansı kız biçimleri, bu mürver özü kadar beyaz tenli kız boynu, bu soyguncu dudaklı ağız, bu tığ gibi boy, bu bir silah üzerindeki dalgın, meraklı parmaklar, bu memelerin yerinde kabaran ve goğsün apaçık düşüşünü önleyen zırhın şişkinliği, zırh omuzluğu ile zırh boyunluğu arasında açık kalmış koltukaltından

görünen bu çamaşır, çenenin altına bağlı bu mavi, belirgin, küçük kız kurdelesini. Bütün bu Sodom çılgınlığının bu androjenle benzerliğini gösteriyor; onun etkileyici ve şimdiden açık güzelliğiyle, bir Tanrı'nın usul usul yaklaşmasıyla daha da çoğalmış gibi, şimdiden ortaya dökülüyor dupduru.

Doğadışı Güzellik

Théophile Gautier

"Contralto", 1852

Bir delikanlı mı o?

Bir kadın mı,

Bir tanrıça ya da bir tanrı mı?

Aşk, korkarak rezil olmaktan,

Duraksıyor, söylemiyor ne

düşündüğünü. [...]

Armağanını getirdi kadın ve erkek

Yaratmak için ilençli güzelliğini. [...]

Sanatın ve zevkin

En yüce çabası, yaman düş,

Sevimli canavar, ah nasıl seviyorum

Seni güzelliklerinle! [...]

Sen şairin ve sanatçının düşü,

Çok geceler tutsağın oldum,

Ve süregelen tutkum benim

İnanmıyor yanıldığına.



Sanatın en üstün insan türü

Josephin Péladan

Amphithéâtre des sciences mortes, 1892 - 1911

Leonardo, Polikleitos'un Androjen denilen kuralını buldu...

Androjen sanatın en üstün insan türü, kadın ve erkek olarak her iki türü de birbirine karıştırıp dengeliyor.

Mona Lisa'da üstün erkeğin beyinsel gücü, incelikli kadının zevkiyle birleşiyor; tinsel androjenliktir bu.

Cinselliğin bir bilmeceye dönüştüğü

Vaftizci Yahya'da öyledir biçimlerin karışımı...**Mücevherli kadın**

Charles Baudelaire

"Mücevherler"

Sevgilim çıplaktı ve isteğime uyararak,
Çınlayan mücevherleriyle kalmıştı yalnız,
Faslı cariyelerin mutlu günlerindeki
Dik başı veriyordu bu zengin süsler ona.
Bu taşın ve metalin ışıltılı dünyası
Raks ederek salınca alaycı,
keskin bir ses
Ölür biterim zevkten, delicesine severim
Sesin ışığa karıştığı her türlü şeyi.

Çiçek kadın

Émile Zola

La Faute de l'abbé Mouret, 1875

Aşağıda, gülhatmi dizileri kırmızı, sarı,
mor, beyaz çiçeklerden oluşmuş bir
parmaklığın giriş yerini tıkamışa
benziyordu; saplarıysa tunç yeşili, usul usul
zehir kusan dev boyutlu ısırğanların içinde
boğuluyordu.

Sonrası, bir iki sıçrayışta varılan eşsiz bir
çoşkuydu: tatlı çiçekleriyle yıldızlanmış
yaseminler; körpe dantel yapraklı
morsalkımlar; cilalı sacdan kesilmişe
benzeyen kalın sarmaşıklar; soluk mercan
dallarıyla delik deşik hanımeliiler; kollarını
uzatmış, beyaz sorguçlarla süslü
filbaharlar.

Öteki daha narin bitkilerse bunları daha
bir sarmalıyor, bağlıyor, kokulu bir örgüyle
dokuyorlardı. Bir çiçek yağmuruna
yakalanmış bir saçın her yandan taşan
uzantıları çılgıncasına, taraz taraz
dağılırken, uzakta yanüstü bayılakalmış
dev gibi bir kızı andırıyordu, başını bir
tutku kasılmasıyla yana devirmiş, bir koku
denizi gibi yayılmış ve seller gibi boşanan
görmeli yeşeller içindeki bir kızı.

Mücevher kadın

Joris-Karl Huysman

Tersine, 1884

Laciverttaşının eşkenar dörtgeninden
başlarsak, çiçekli ve yapraklı süslemeler
dolanır kubbecikler boyunca, parıldayan
alkımlar ve berrak parıltılar kayıp gider
sedef kakma boyunca... Neredeyse
çıplaktır; dansın sıcaklığında yaşmağı
çözölmüş, brokar kaftanı kayıp gitmiştir;
şimdi sadece mücevherat ve parıldayan
değerli taşlarla örtülüdür; bluzu korse gibi
sarı gövdesini ve muhteşem bir toka gibi,
harika bir takı parıldar göğsünün
arasından; daha aşağıda, baldırlarını enli
bir kemer sarar, örter kalçalarını ve onlara
değecek biçimde devasa bir pandantif
sallanmaktadır, yakut ve zümrütlerden bir
şelale gibi. Nihayet bluz ile kuşak
arasındaki çıplak tende, göbeği kavış
yapar, gamzeli göbek çukuru kabarır,
işaret eder pembemsi süt beyazı oniks
mührü. Habercinin başının etrafındaki
pırıltılardan, değerli taşlar ışık saçır
arzuyla; hayat bulurlar, yayılan kor gibi
enerjiyle kadının gövdesini resimleyerek;
boynu, bacakları ve kolları keskin ışık
noktalarıyla parıldar, şimdi kırmızıdır
közlenmiş korlar gibi, şimdi mordur gaz
yalazı gibi, şimdi mavidir yanan alkol gibi,
şimdi beyazdır yıldız ışığı gibi.

Çiçeklere tutkun

Oscar Wilde

Dorian Gray'in Portresi

Stüdyo güllerin baygın kokusuyla doluydu;
hafif yaz esintisi bahçedeki ağaçların
arasında kıpırdadığı zaman açık kapıdan
leylakların ağır kokusu geliyordu ya da
pembe çiçek açmış diken ağaçlarının daha
ince parfümü.

İran heybeleriyle döşenmiş divanın
köşesinde uzanmış, huyu olduğu üzere
durmadan art arda sigara tütürmekte
olan Lord Henry Wotton bulunduğu
yerden sarı salkım ağacının bal renginde,
bal tatlısı çiçeklerini seçebiliyordu. Ağacın
titrek dalları, boylesi aleve benzer bir
güzelliğin yükünü taşımakta güçlük çeker
gibiydi.

Kırılganlık ve çürüme

Paul Valéry

Narkissos, 1889-1890

Kardeşler, kederli zambaklar,
Zayıf düştüm Güzellikten...

Aubrey Beardsley,
*Vaftizci Yahya ve
Salome*,
*The Latest Works of
Aubrey Beardsley* den
Londra-New York,
1901

6. Sembolizm



Dekadanların Güzelliği çürümüşlük, yozlaşma, tükenme ve bitkinlik duygularıyla yoğurulmuştur; ayrıca "Bitkinlik" Verlaine'in tüm dekadan macerasının manifestosu (ya da tanıklığı) olarak algılanabilecek bir şiirin adıdır. Şair, gereğinden uzun ve sarsıcı olan Roma'nın çöküşü ile Bizans İmparatorluğu'nun çöküş sürecinin hısımlığının farkındadır; her şey çoktan söylenmiş, tüm zevkler tadılmış ve posası çıkıncaya kadar sömürülmüştür, ufukta hasta bir uygarlığın durdurmayı başaramayacağı Barbar orduları vardır; geriye gereğinden fazla heyecan vermiş, gereğinden fazla heyecan verebilecek bir hayal gücünün şehvî zevklerine dalmaktan, sanat hazinelerini dizmekten ve geçmiş kuşaklarca biriktirilmiş mücevherler'i bitkin ellerle okşamaktan başka yapacak bir şey kalmamıştır. Altın kubbeleriyle parıldayan Bizans kenti, Güzelliğin, Ölümün ve Günahın kavşak noktasındadır.

Dekadan akımının doğurduğu en önemli edebiyat ve sanat hareketi, şiirleriyle hem bir sanat, hem de bir dünya görüşü oluşturan sembolizmdir. Sembolizmin kökenini Charles Baudelaire'in eserleri oluşturur. Şair, artık kimsenin kendi kendinin sahibi olmadığı, maneviyata dönmek için duyulan her hevesin kırıldığı, sanayileşmiş, mekanikleşmiş bir ticaret kentinde yaşamaktadır; (daha önce Balzac'ın da bir çürümüşlük örneği, fikir ve zevklerin çarpıtılmasının nedeni olarak gösterdiği) gazeteler kişisel deneyimi ele alıp, genel kalıplara dökmekte; o günlerin muzaffer sanatı fotoğraf ise doğayı zalimce dondurmakta, insan yüzünü merceğe yöneltilmiş şaşkın bir bakışa kilitlemekte, ifadeleri elle tutulabilir herhangi bir gölgeden arındırmakta ve – o dönem insanının çoğunun gözünde – tüm hayal imkânlarını öldürmektedir. Daha yoğun deneyim imkânları nasıl yaratılmalı, bu imkânlar nasıl daha derin ve daha elle tutulmaz kılınmalı?

Poe'nun *Şiirsel Prensipler* adlı eseri Güzelliği onu kavramak için daima bizim ve çabalarımızın dışında bir gerçek olarak kuramlaştırır. Ve gizli bir dünya fikri de bu Güzellik Platonculuğunun temeli üzerinde şekillenir; bu, doğal gerçeğin genellikle sakladığı, sadece şairin gözüne görünen gizemli benzeşimlerden oluşan bir dünyadır. "Doğa bir tapınaktır" der Baudelaire'in ünlü sonesi "Correspondances" ("Karşılıklılıklar"), "Kimi kez ağızlarından karmaşık sözcükler kaçırın / insanların yaşadığı"; doğa bir semboller ormanı'dır. Renkler ve sesler,

Gustav Klimt, *Salome*,
1909,
Venedik,
Çağdaş Sanat Galerisi



Mücevher

Oscar Wilde

Dorian Gray'ın Portresi

Çok zaman bütün bir günü, toplamış olduğu değerli taşları kutularından alıp koyarak geçiriyordu: Lamba ışığında kızıla dönen zeytin yeşili krisoberiller, içindeki tel gibi gümüş çizgisiyle sifomenler, fıstık renginde peridolar, güi pembesi, şarap sarısı topazlar, dört ışınlı titrek yıldızlarıyla ateş gibi kızıl laller, alev kırmızısı tarçın taşları, turuncu ve eflatun laller, dönüşümlü yakut ve safir tabakalarından oluşmuş ametistler. Dorian yıldıztaşlarının içindeki kırık gokuşaklarına, aytaşının sedefimsi beyazına bayılıyordu.

Semboller ormanı

Charles Baudelaire

Kötülük Çiçekleri

Bir tapınaktır Doga, garip sesler duyulur,
Karışık sesler, canlı direklerinden akan;
Ve kişi, tanıdık gözleriyle ona bakan
Simge ormanlarından geçip yola koyulur.
Gece gibi, aydınlık gibi derin ve geniş
Karanlık bir birlikte renkler, sesler, kokular
Birbirine seslenir, birbirini yanıtlar,
Uzun yankılar gibi, boguk, iç içe geçmiş,
Kokular vardır körpe, çocuk tenleri gibi,
Çayırar kadar yeşil, obua kadar tatlı,
Kokular da var, bozuk ama zengin,
görkemli.
Sonsuz nesnelere gibi kaplar bütün mekânı,
Amber, misk ve günnüğü, asalbent'i
andırır,
Ruhun ve duyuların şakır.



Henri Fantin-Latour,
Bir Sofra Koşesi,
soldan: Verlaine,
Rimbaud, Elzéar,
Blémont, Valade,
Alcard, D'Hervilly,
Pelleta,
1872,
Paris, Orsay Müzesi

Açıklama

Baudelaire
"Fusées XI"

Ruhun doğaüstü denebilecek kimi durumlarında, ne denli sıradan olursa olsun göz önüne serilmiş bir görünümün içinden, yaşamın derinliği bütün bütün ortaya çıkar. Bu görünüm onun simgesi olur.

Şiir sanatı

Verlaine

"Şiir Sanatı" 1874

Musiki, her şeyden önce musiki;
Onun için tekli mısradan şaşma.
Kıvrak olur, erir havada sanki;
Ağır aksak söyleyişe sanki,
Ağır aksak söyleyişe yanaşma.
[...]

Ara rengin peşindeyiz çünkü biz;
Rengin değil, ara rengin sadece.
Ancak böyle sarmaş dolaş ederiz
Kavalı boruyla rüyayı düşle.
[...]

Hep musiki, biraz daha musiki;
Havalanan bir şey olmalı mısra

Deli bir gönülden kalkıp gitmeli
Başka göklere, başka sevdalara.

Dağılıp tozu sabah rüzgarına
Mısraların alsın başını gitsin
Kekik, nane kokaraktan, dört yana...
Üst tarafı edebiyat bu işin.

Telkin etmek

Stéphane Mallarmé

Enquête sur l'évolution littéraire, 1891
[...] Parnasçılar olayı bütününü ele alarak gösteriyorlar; burası gizemden yoksun oldukları yer; yaratılarına inanmanın bu büyük zevkini çıkarıyorlar düşüncelerden. Bir nesneyi *adlandırmak*, şiiri azar azar elde etmekten alınan zevkin büyük bir bölümünü silip atmak demektir; *esinlemek*, budur işte düşlenen. Budur işte simgeyi oluşturan bu gizemin en güzel kullanımı: ruhsal bir durumu göstermek için bir nesneyi ufak ufak akla getirmek ya da tersine, bir nesne seçip, bir dizi çözümlemeyle, ondaki bir ruhsal durumu ortaya çıkarmak.

görüntüler ve nesnelere hepsi birbirine bağlıdır, gizemli benzerlikler ve uyum arz eder. Şair evrenin bu gizli dilinin şifresini çözmeye koyulur ve gün ışığına çıkaracağı gizli Gerçek de Güzelliktir; ve her şey böyle bir açıklama gücüne sahip olduğunda, daha önce kötülük ve sefahat uçurumlarında hep tabu olarak algılanan, en şiddetli ve en verimli benzerlikleri doğurabilecek sanrıların diğerlerinden daha açıklayıcı olduğunun pekiştirilmesi gerektiğini anlarız. Baudelaire "Correspondences" da "gölgeli ve derin bir uyumdan" söz eder ve bize nesnelere içinde bir çeşit gizli ruhun varlığını gösteren, insanlık ile dünya arasında bir çeşit sihirli benzerliğe, gerçeklerin evreninin ötesinde bir evrene göndermede bulunur. Başka bir deyişle, şairin çabası, şiir sayesinde nesnelere daha önce sahip olmadıkları bir değer kazandırmaya yöneliktir.

Eğer Güzellik gündelik olayların içinden çıkacaksa, bu olaylar ister Güzelliği gizlesin, ister kendilerinin ötesindeki bir Güzelliğe göndermede bulunsun, asıl sorun dilin nasıl kusursuz ve kinayeli bir



Edouard Manet,
Stéphane
Mallarmé'nin Portresi,
1876,
Paris,
Orsay Müzesi

mekanizmaya dönüştürüleceğidir. Paul Verlaine'in "Şiir Sanatı" simbolist hareketin en açık olanıdır; dilin müzikelleştirilmesiyle anlaşılabilirlik ve telmih dozunun ayarlanmasıyla uyum sağlanır ve ilişkiler açık hale gelir. Ne var ki, şiirsel yaratının gerçek metafiziğini üreten, Verlaine'den çok, Mallarmé'dir. Rastlantının egemen olduğu bir evrende, kafiyenin değişmez ölçüsü (uzun bir sabrın ve kahramanca bir çabanın ürünü) sayesinde sadece şiirsel Sözcük, mutlak olanı gerçekleştirebilir. Mallarmé *Le Livre* adlı eserini (bütün ömrünü vakfettiği) "Dünyanın orfist açıklamasını, şairin tek görevi ve kusursuz edebiyat oyunu" olarak düşünmüştü. Mallarmé'nin *Divagations*'da belirttiği gibi, söz konusu olan, nesnelere oldukları gibi, klasik şiirin açıklığı ve katılığıyla göstermek değildi: "Bir nesnenin adını belirtmek, şiirin vereceği zevkin dörtte üçünü yok eder; nesnenin adı yavaş yavaş

tahmin edilmelidir. Bu adı telkin etmek, işte gerçek düş budur. Bu, sembolü oluşturan gizemi kusursuzca kullanmak, nesneyi adım adım çağrıştırmaktır (...) Belirgin görüntüler arasında bir ilişki kurmak, böylelikle onların arasından çekip alınacak eriyebilir ve belirgin, üçüncü bir görüntünün ayrılmasını sağlamak ... Ben, çiçek diyorum! Ve sesim hiçbir sınır içermediğinden bilinen çiçek çanaklarından farklı bir şey olarak, müzik kadar uyumlu, düşüncenin kendisi gibi akıcı ve yumuşak, hiçbir bukette bulunmayan bir çiçek olarak yükselir. Bir belirsizlik tekniği, beyaz boşluklar arası bir çağrışım, suskunluk, yokluğun şiirselliği: "Le Livre" Güzelliğin sürüp giden dantelasını ancak böyle açıklayabilirdi. Burada da Platoncu bir yönelim, aynı zamanda da şiirin sihirli bir eylem, tahmine dayalı bir teknik olduğu bilinci yatar. Rimbaud'daysa, tahmine dayalı teknik bizzat yazarın hayatıyla kuşatılmıştır; anlamın karmaşıklığı gaipten haber vermenin en tercih edilen yolu olur. Rimbaud'yla dekadan estetik din (her şeyin nazik ve hoş olduğu varsayıldığında) züppenin ayrıkması olmasını gerektirmez. Anlamın karmaşıklığı acıyı da beraberinde getirir, estetik idealin bir bedeli vardır. Rimbaud gençliğini mutlak şiirsel tanrıyı aramakla tüketir. Daha uzağa gidemeyeceğini fark ettiğinde, edebî hayalinin imkânsızlığına karşı hayattan bir telafi talep etmez. Daha yirmi yaşına bile gelmeden, kültür sahnesinden çekilip gittiği Afrika'da, otuz yedi yaşında ölür.

Dizlerimin üzerindeki Güzellik
Arthur Rimbaud
Cehennemde Bir Mevsim-Aydınlanışlar
Bir akşam, Güzelliği dizlerimin üstüne
oturttum. –Ve onu çok acı buldum.– Ve
sövdüm ona.
Adaletle karşı önlem aldım.
Kaçtım uzaklara.
Ey büyücüler, ey sefillik,
ey kin, hazinem size emanet!
Kafamdaki tüm insanî umutları yok etmeyi
başardım.
Her sevincin üstüne sıçradım
bir vahşi hayvan gibi boğmak için.
Yanıma cellatlar çağırdım, ölürken,
tüfeklerinin dipçiklerini ısırayım diye.
Belalar çağırdım, kumla, kanla beni
boğsunlar diye.
Mutsuzluk ilahım oldu. Çamurda uzandım
boylu boyunca.
Cinayet havasıyla kurulandım.
Ve nice oyunlar oynadım delicesine.

Büyüye inanmak
Arthur Rimbaud
Cehennemde Bir Mevsim-Aydınlanışlar
Uzun zamandır doğanın tüm
görüntülerine sahip olmakla
övünüyordum, resmin ve modern şiirin
ünlü kişilerini gülünç buluyordum.
Saçma sapan resimleri seviyordum, kapı
üstlerini, dekorları, cambaz perdelerini,
dükkân tabelalarını, halk tezhip
sanatlarını; modası geçmiş edebiyatı, kilise
Latincesini, çalاکalem yazılmış imlası bozuk
aşk kitaplarını, atalarımızın romanlarını,
peri masallarını, çocukluğa ait küçük
kitapları, eski operaları, aptal nakaratları,
naif ritimleri.
Haçlı Seferleri, hiç ilgimiz olmayan ülkelere
keşif yolculukları, tarihsiz cumhuriyetler,
örtbas edilmiş din savaşları, geleneklerin
devrimlerini, ırkların ve kıtaların
yer değişimlerini düşlüyordum: tüm
büyülere inanıyordum.

7. Estetik mistisizm



Baudelaire "Correspondances"ı yazarken (1856), John Ruskin, İngiliz sanayi toplumunun şiirden yoksunluğuna tepki –değişmez tema– gösteriyordu ve Ortaçağ ile XV. yüzyılın sevgi dolu, sabırlı zanaatkâr dünyasına dönüş çağrısı yapıyordu; ne var ki Ruskin'in bizi asıl ilgilendiren özelliği, Güzellik düşüncesindeki dikkat çekici ateşli mistisizm ve dinselliktir. Güzellik sevgisi, doğanın mucizesiyle ve bu mucizeyi gerçekleştirecek tanrısal izle beslenen saygılı aşktır; doğa, bize, her gün rastlanan şeylerdeki derin mesellerin, tanrısallıkla benzerliğini açıklar. Her şey tapınmadır, bununla birlikte "Biraz anlaşılmazlık olmazsa, en yüce kusursuzluğa ulaşamaz". Aşkın Güzelliğe doğru "Platoncu" yönelim, gizem duygusu, Ortaçağ sanatının ve Raffaello öncesi sanatın anımsanması: Ruskin'in o dönem İngiliz şairlerine ve ressamlarına, özellikle de Dante Gabriel Rossetti'nin 1848 yılında kurduğu Raffaello öncesi kardeşliğinin himayesinde birleşenlere ilham vermek için tasarladığı öğretilerdi. Ruskin'in, Edward Burne-Jones'un, William Holman Hunt'ın ve John Everett Millais'nin eserlerinde, cinsellik yüklü zarif mistisizmini ifade etmek için, Rönesans öncesi resminin –yüzyılın başında Roma'da çalışmalar yapan Alman "Nazarenleri" hayran bırakmış– temaları ve tekniği kullanılıyordu.

Rossetti'nin öğüdü şuydu: "Sadece istediğini çiz ve basit çiz; Tanrı her şeydedir, Tanrı Aşk'tır". Oysa Rossetti'nin kadınlarının, Beatrixlerinin ve Venüslerinin dudakları dolgundur, gözleri arzuyla parlar. Ortaçağ'ın *donna angelicata*'larından çok, İngiliz dekadan şiirinin ustası Swinburne'ün yoldan çıkmış kadınlarını anımsatırlar.

John Everett Millais,
Amâ Kız,
ayrıntı,
1856,
Birmingham,
Kent Müzesi ve
Sanat Galerisi





8. Nesnelerdeki coşku



Tüm Avrupa edebiyat dünyasını etkileyen simbolizm akımının bugün bile artçıları vardır. Ancak simbolizm, gerçeği kavramanın farklı bir biçimini doğurmuştur; nesnelere dışavurum kaynağıdır. Bu, XIX. yüzyılın ilk yirmi yılı sırasında, genç James Joyce (*Stephen Hero* ve *Dedalus*) tarafından teorik düzeyde tanımlanan, ancak dönemin birçok büyük romancısında da rastlanan şiirsel bir tekniktir. Bu eğilimin kökeni Walter Pater'a kadar uzanır.

Pater'ın en önemli çalışmalarında dekadandan duyuruluğunun bütün temalarını görürüz: bir geçiş döneminde yaşama duygusu (kahramanı Epikürosçu Marius bir estet Roma İmparatorluğu'nun son döneminden kalma bir züppedir), bir kültürün sonbaharının gevşek sevimliliği (tümüyle zarif renkler, harika gölgeler ve kırılmalı, ince duygular); Rönesans dünyasına hayranlık (Leonardo hakkındaki denemeleri ünlüdür); diğer bütün değerlerin Güzellik karşısında ikinci planda kalması (söylentiye göre, biri ona "Neden iyi olmamız gerekiyor?" sorusunu sorduğunda, "O kadar güzel ki" cevabını vermiştir). Ne var ki Pater, *Marius the Epicurean*'ın bazı sayfalarıyla *The Renaissance* (1873) adlı denemesinin sonuç bölümünde, epifanya tezahürü ile belirgin bir estetiği bağdaştırır. Aslında "epifanya" sözcüğünü kullanmamıştır (bu kelime daha sonra Joyce tarafından, "ortaya çıkma" anlamında kullanılır), ama ima edilen kavram bellidir. Günün bir saati, birden dikkatimizi bir nesneye çeken beklenmedik bir olay gibi belirli duygusal durumlarda, nesnelere bize yeni bir ışık altında görünür. Bizde kendileri dışında bir Güzellik çağrıştırmaları, hiçbir

Edward Burne-Jones,
Ağaca Zincirlenmiş
Prences,
1866.
New York, Forbes
Koleksiyonu

Epifanya tezahürü

Walter Pater

Studies in the History of the Renaissance, 1873

El ve yüz her an farklı biçimlere bürünür; yüksek tepelerde kulağımıza çalınan bir müzik de, deniz de ilgi çekicidir; bazı ruh halleri, tutkular, kavrayışlar ya da entelektüel heyecanlar, sadece o an için bile olsa bize karşı konulmaz bir çekiciliği varmış ve geri kalan her

şeyden daha gerçekmiş gibi gelebilir. Deneyim, sonunda elde edilen sonuçlar değildir, deneyimin kendisi bir sonuçtur. [...] Hayatta başarı, bu taşkın heyecanı sürdürülebilmek ve mücevheri yoğun ateşle yanmaya devam edebilmektir. Bir bakıma, insanların en büyük hatasının alışkanlıklar edinmek olduğu söylenebilir; ne de olsa alışkanlık klişeleştirilmiş bir dünyayı ifade eder ve ancak insanın

kabaca bakışında herhangi iki insan, iki şey, iki durum birbirine benzer algılanabilir. Her şey ayaklarımızın altında eriyip giderken, herhangi bir tutkuya ya da insanın ufkunu genişleterek, ruhunu bir an için bile olsa özgürleştirebilecek bir bilgiye ya da birbirine karın duyularla, tuhaf boyalara, değişik renklere ve garip kokulara, ya da bir sanatçının ellerine veya bir dostun simasına tutunabilmeliyiz.



Berenice Abbott,
James Joyce'un
Portresi,
1928

"ilişkiye" de göndermede bulunmasalar da. Sadece, daha önce farkında olmadığımız bir yoğunlukta, anlam dolu görünürler, böylelikle eksiksiz deneyimi sadece o an yaşadığımızı ve hayatın sadece böylesi anları biriktirmek için yaşamaya değer olduğunu anlamamızı sağlarlar. Tezahür bir coşkidur, ama Tanrı'yı içermeyen bir coşku; bir üstünlük değil, ama bu dünyaya ait şeylerin ruhu, yani, daha önce de söylendiği gibi, materyalist bir coşku. Joyce'un gençlik dönemine ait romanlarının kahramanı Stephen, arada bir şarkı söyleyen bir kadının sesine, çürümüş lahana kokusuna, gecenin içinde yükselen bir sokak saatine yani görünüşte önemsiz şeylere takılır: "Stephen, ölü bir dilin kalıntılarıyla dolu bir sokakta ilerlerken her dükkân tabelası sihirli birer sözcük gibi aklına ve ruhuna girene dek, rasgele aklına gelen kelimeleri birbiri ardına düşünür ve şaşkınlığa düşer."

Kuş kız

James Joyce

A Portrait of the Artist as a Young Man,
1917

Akıntının ortasında bir kız durdu yanında, yalnız ve hareketsiz, öylece denize bakıyordu. Sanki bir büyüyle, daha önce görülmemiş ama çok güzel bir deniz kuşuna dönüşmüş gibiydi. Uzun, ince çıplak bacakları bir turnaninkine kadar narindi ve yosunların zümrüt izleri teninin üzerinde bir işaret gibi duruyordu. Fildişi rengi dolgu ve yumuşak kalçaları yukarı kadar çıplaktı, beyaz çamaşırının püskülleri ile kuşun ince beyaz tüylerini andırıyordu. Mavi-gri eteğinin beline kadar iri pilileri vardı ve arkası kuğu kuyruğu modelinde geçmeliydi. Sinesi bir kuşunki gibi yumuşak ve küçüktü, bir koyu

güvercininki gibi küçük ve yumuşak. Ama kızlara özgü uzun açık renk saçları vardı; yüzündeki ölümlü güzelliğin büyüüne kapılmışlardı.

Yalnızdı ve hâlâ denize bakıyordu ve onun varlığı hissettiğinde gözleri, bakışlarından duyduğu rahatsızlıkla ona baktı. Bakışlarında ne utanç vardı ne de umarsızlık [...]

Stephen'in ruhu, mutluluğunu dışa vurarak Yüce Tanrım! diye inledi. [...]

Ona vahşi bir melek görünmüştü, fani gençliğin ve güzelliğin meleği, bir elçi gibi yaşamın görkemli bahçelerinin kapılarını aralıyordu. Bir anlık esriklik duygusuyla yıkım ve zaferlere açılan kapıda duruyordu. Her an yeniden, bir daha, yeniden!



Jacques-Émile
Blanche, *Marcel
Proust'un Portresi*,
yılı. 1900,
Paris,
Orsay Müzesi

Ayrıca Joyce'un epifanyası hâlâ estetik mistisizm atmosferiyle bağlantılıdır ve deniz kıyısında yalnız başına yürüyen genç bir kız, onu bir manto gibi saran Güzelliğin görünür ruhuyla şaire destansı bir kuş gibi görünebilir. Örneğin Proust gibi başka yazarlarda bu tezahür, bir bellek oyunuyla gerçekleşir: Belirli bir görüntünün ya da dokunuşun üzerine başka bir anda hissedilmiş başka görüntü düşer ve, "istemdişi bellekteki" bir kısa devre sayesinde belleğin bir arada tuttuğu olaylar arasında hisimlik oluşur. Ama burada da, hayata anlamını veren, Güzelliğin kovalanmasının yanı sıra bu anların ayrıcalıklı tadıdır ve bu anlar sadece çevremizdeki nesnelere yüreklerine coşkuyla girmeyi öğrendikçe gerçekleşir.

Şüphesiz bu yazarlarda görüntü olarak epifanyanın, yaratılış olarak epifanyayla bağdaştırılması doğaldır; eğer içimizde epifanya büyüyle ilgili en ufak bir tecrübe yaşayabilirsek, bu tecrübeyi başkalarına aktarabilmek sadece bir sanattır. Gerçekten de çoğu zaman sanat, bu tecrübenin hiçlikten ortaya çıkmasını sağlar, bu da tecrübelerimize anlam kazandırır.

Joyce'un Stephen için söylediği gibi, "görüntünün ince ruhunu koşulları olabildiğince kesin belirlemek için dokusundan ayıran ve onun için en uygun olarak tanımlanan sanatsal koşullarda yeniden yaşatan sanatçı, en yüce sanatçıdır." Bu da, bizi bir kez daha bütün bu akımların kaynağı olan Baudelaire'e götürüyor: "Görünür tüm evren hayal gücünün bir yer ve göreceli bir değer biçtiği görüntülerin, işaretlerin bir deposudur sadece; hayal gücünün hazmetmek ve değişime uğratmak zorunda olduğu bir tür gıdadır."

9. İzlenim



Epifanyayla birlikte, yazarlar görsel bir teknik geliştirdiler ve bazı durumlarda da ressamın yerini almak istiyorlarmış gibi göründüler; oysa epifanya tekniği açıkça edebî bir teknikti ve görsel sanat teorileri içinde hiçbir karşılığı yoktu.

Proust'un, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*'de sanatında empresyonistlerle benzerlikler bulacağımız hayalî bir ressamın, Elstir'in resimlerini anlatmaya bu kadar zaman ayırması rastlantı değildir. Elstir nesnelere ilk anda, zekâmızın henüz o nesnelere ne olduğunu açıklamak için bize bir plan sunmadığı, o nesnelere bizde yarattığı izlenim ile onlar hakkında sahip olduğumuz kavramları örtüştürmediğimiz tek gerçek anda görüldükleri gibi çizer. Elstir nesnelere ansız izlenimlere indirger ve sonra da bir "değişim"e tabi tutar.

Gerçek bir şey yoktur, ne görüyorsanız hemen çizin ve insan bir manzara, bir liman ya da bir yüz çizmez, insan bir manzaranın, bir limanın ya da bir yüzün günün belirli bir saatindeki *izlenimini* çizer, diyen Manet; renklerin titreşimi sayesinde ebedî bir şey çizmek isteyen Van Gogh; resimlerinden birine *İzlenim* adını veren (böylelikle, farkında olmadan bütün bir akıma isim babalığı yapan) Monet; ve bir elmayı çizerken o elmanın ruhunu temsil eden şeyi, yani elma oluşunu

Claude Monet,
Rouen Katedrali,
1892-1894,
Paris,
Orsay Müzesi

karşı sayfa
Auguste Renoir,
Yıkılan Sarışın,
1882,
Torino,
Giovanni Agnelli
Pinakoteği









Paul Cézanne,
Elmalar ve Bisküviler,
1890-1895,
Paris,
Orangerie Müzesi

karşı sayfa
Vincent van Gogh,
Yıldızlı Gece,
ayrıntı,
1889,
New York,
Çağdaş Sanat Müzesi

açıya vurmak istediğini belirten Cézanne. Bütün bu sanatçılar "epifanya" olarak adlandırılabilir bu geç dönem Sembolizm akımıyla entelektüel bir hısmınlıkları olduğunu göstermişlerdi. İzlenimciler, aşkın güzellikler yaratma eğiliminde olmadılar. Zaman ve bilinç için yeni boyutlar bulmak isteyen Proust ya da psikolojik çağrışım mekanizmaları üzerinde derin araştırmalar yapmaya kararlı Joyce gibi, onlar da resim tekniğinin sorunlarını çözmek, yeni bir mekân, yeni algılayış imkânları icat etmek istiyorlardı. Sembolizm gerçekte teması geçmek için yeni yolları yüceltirken, Güzellik arayışı Tanrı'yı terk etti ve sanatçının konunun yaşayan bölümüne yoğunlaşmasını sağladı. Bu yöntem giderek gelişirken, sanatçı kendisine rehberlik eden ideal Güzelliği bile unuttu, sanatı estetik coşkunun nedeni ve kaydı olarak görmekten vazgeçip, ona bir bilgi aracı olarak yaklaştı.



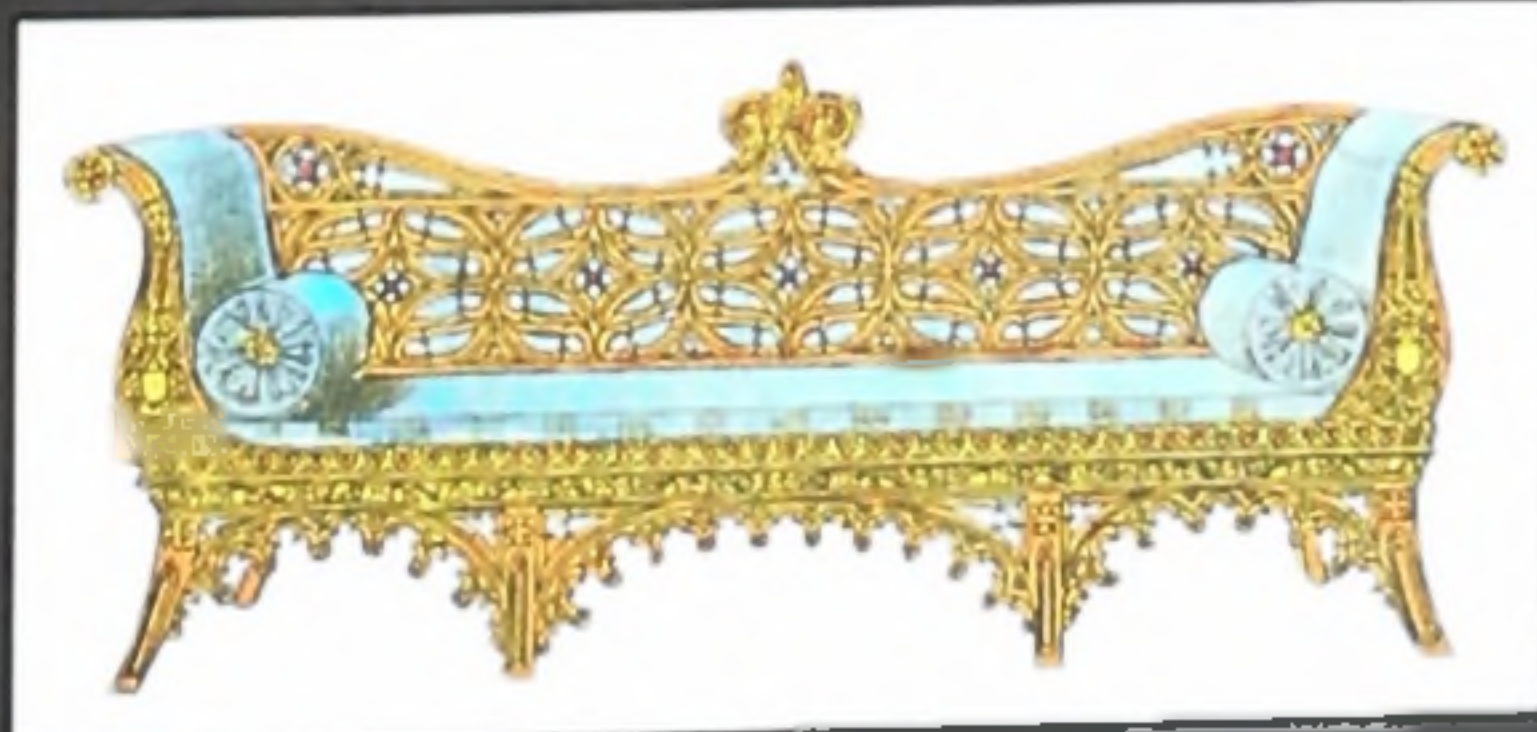
METROPOLITAIN

Yeni nesne

1. Victoria Dönemi'nin kullanışlı Güzelliği



Güzellik fikri sadece tarihin farklı çağlarına bağlı olarak değişmez. Aynı dönemde, hatta aynı ülkede bile farklı estetik idealler görülebilir. Böylelikle, dekadan estetik ideali doğup gelişirken, "Victoria Dönemi'ne ait" olarak tanımlayacağımız bir Güzellik ideali de ortaya çıkmaktaydı. 1848 yılı ayaklanmalarından yüzyılın sonundaki ekonomik krize kadar olan süre, tarihçiler tarafından genellikle "burjuvazi çağı" olarak tanımlanır. Bu dönemde öne çıkan, orta sınıfın kendi değerlerini temsil yeteneklerini sadece ticaret ve sömürgeler alanında değil, günlük hayatta da göstermesidir; ahlakî bakış açısı, estetik ve mimarî kurallar, sağduyu ve giyim, kalabalıkta davranış biçimi ve ev döşemesi tümüyle burjuvaydı ya da daha kesin belirtmek gerekirse, Britanya burjuvazisinin egemenliği nedeniyle, "Victoria" tarzıydı. Burjuvazi,



karşı sayfa
Hector Guimard,
Paris'te Metro
İstasyonu,
1912

Augustus Welby
Pugin,
Gotik Sedir,
yklş.1845

kendi askerî (emperyalizm) ve ekonomik (kapitalizm) gücü sayesinde, pratiklik, sağlamlık ve dayanıklılık gibi burjuva yaklaşımını, aristokrasinin bakış açısından ayıran özelliklerin karışımından oluşan, Güzellik kavramıyla övünüyordu.

Victoria Dönemi (özellikle de burjuva dünyası), temel çizgileri hayatın ve hayat tecrübesinin tamamen pratik anlamda basitleştirilmesine dayanan bir dünyaydı; bir şey doğru ya da yanlıştı, güzel ya da çirkindi, karmaşık karakterler ve belirsizlik gibi yararsız şeyler revaçta değildi. Burjuva bencillik ve özgecilik arasındaki ikileme sıkışıp kalmamıştı; dış dünyada (borsada, serbest piyasada, sömürgelerde) bencildi; evinin dört duvarı arasındaysa iyi bir baba, eğitimci ve hayırsever bir insan. Burjuvanın ahlakî ikilemleri de yoktu; evdeyken ahlakçı ve bağınaz; evin dışında, çalışan genç kadınlarla birlikteyken ikiyüzlü ve çapkındı. Bu pratik basitleştirme bir belirsizlik olarak görülmüyordu; tam tersine, aynı sadelik ifadesini burjuva evi'nin tasarımında, hem sağlam hem de kullanışlı olması gereken bir Güzelliği ifade eden mobilyaların ve eşyaların biçimlerinde buluyordu. Victoria Dönemi Güzelliği lüks ile işlevsel, gibi görünmek ile olmak, ruh ile madde arasındaki ayırmadan rahatsız olmuyordu. Tabloların oyma çerçevelerinin sağlamlığından,

Burjuva evi

Eric Hobsbawm

Sermaye Çağı

Ev, burjuva dünyasının simgesel özüydü; çünkü bir burjuva, ancak burada toplumun sorunlarını ve çelişkilerini untabiliyor ya da yapay olarak bertaraf edebiliyordu. Burjuva, hatta küçük burjuva aile, onu olanaklı kılan ve varlığını tanımlayan maddi eşyalarla kuşatılmış uyumlu, hiyerarşik mutluluk yanılsamasını; nihai ifadesini, bu amaçla sistemli biçimde geliştirilmiş ev içi ayinlerinde, özellikle Yılbaşı kutlamasında bulan hayali bir yaşamı ancak ve ancak burada sürdürebiliyordu. Dickens'in kutsadığı Yılbaşı yemeği, (Almanya'da icat edilmiş, ama kraliyet himayesinde İngiltere'de de hızla tutmuş) Yılbaşı ağacı, –en iyisi Almanca “Stille Nacht” olan– Yılbaşı şarkısı, aynı anda hem dışarıdaki dünyanın soğukluğunu, hem de içerideki aile ortamının sıcaklığını ve bu ikisi arasındaki karşıtlığı simgelemektedir. Yüzyıl ortasında burjuva evinin yarattığı en dolaysız izlenim, tıkkışıklık ve gizlenmedir;

çoğu zaman perdelerle, minderlerle, giysilerle, duvar kâğıtlarıyla gizlenmiş ve ne türden olursa olsun her zaman ince ince işlenmiş bir nesnelere yığını. Yaldızsız, işlenmiş, nakışsız, hatta kadife kaplamasız hiçbir resim, yüz geçirilmemiş ya da üstü örtülmemiş hiçbir koltuk, püskülsüz hiçbir kumaş, cilalanmamış hiçbir ahşap, giydirilmemiş hiçbir yüzey yoktur. Bunun, zenginlik ve statünün bir göstergesi olduğuna kuşku yoktu. [...] Eşyalar, maliyetleri konusunda bir fikir vermektedir; çoğu ev eşyasının hâlâ büyük ölçüde el emeğiyle yapıldığı bir dönemde incelik, pahalı malzemelerle birlikte bir maliyet kalemiydi. Para, aynı zamanda rahatlığı da satın almaktaydı; o nedenle rahatlık, yaşantılanan bir şey olmanın yanında gözle görülür bir şeydi de. Ancak, eşyalar salt yararlı veya statü ve başarı simgesi olmakla kalmıyordu. Burjuva yaşamının gerek tasarısı gerekse gerçekliği olarak, hatta insanın dönüştürücüleri olarak, birer kişilik ifadesi olarak da kendi başlarına değerleri vardı.

kızların eğitimi için gerekli piyanoya kadar hiçbir şey rastlantıya bırakılmamıştı; maliyetini ve yıllar boyunca, tıpkı Britanya gambotlarının ve bankalarının dünyanın dört bir yanına yaydıkları "Britanya hayat tarzı" gibi dayanıklı olma arzusunu ifade etmeyen tek bir eşya, tek bir yüzey ya da tek bir süs yoktu. Kısacası, Victoria Dönemi estetiği pratik işlevselliğin Güzellik dünyasına girmesinden kaynaklanan temel bir ikiliğin ifadesiydi. Her zamanki işlevinin ötesinde, her eşyanın mala dönüştüğü bir dünyada, değişim değerinin (nesnenin herhangi bir para tutarı olarak ederi) yararlılık değerlerinden (o nesnenin pratik ya da estetik amacı) üstün tutulduğu bir dünyada, güzel bir şeyin estetik keyfi bile ticarî değerinin teşhirine dönüşüyordu. Sonunda Güzellik işlevsizlikten çıkıp, değer olmaya başladı; bir zamanlar belirsizin, sınırı çizilmemişin kapladığı alanı, artık nesnenin pratik işlevi dolduruyordu. Nesnelerde bunu izleyen gelişim, biçim ile işlev arasındaki ayrımın giderek bulanıklaşması tümüyle bu ikilikle damgalandı.

Çay Partisi, Londra,
Ulusal Tarihi
Fotoğraf Arşivi,
yklş. 1880



2. Demir ve cam: yeni Güzellik



Başka bir ikilik de içerisi (ev, ahlak, aile) ve dışarı (piyasa, sömürgeler, savaş) arasındaydı. Burjuvaların "kendine yardım et" ilkesini açık ve öğretici bir üslupla ifade etme yeteneğiyle ünlenen Samuel Smiles'in düsturu "Her şey için bir yer ve her şey yerli yerinde"ydi. Ne var ki bu ayırım yüzyılın sonlarına doğru (1873-1896) ortaya çıkan, halkın "görünmeyen bir el tarafından" yönetilen dünya piyasasındaki sınırsız ilerlemeye, hatta ekonomik süreçlerin rasyonelliğine ve düzenlenebilirliğine olan inancını yıkan uzun ekonomik krizle birlikte geçerliliğini yitirdi. Öte yandan, binaların mimarî Güzelliğini yaratmak için kullanılan yeni malzemeler de Victoria Dönemi biçimlerinde bir buhrana yol açarken, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında yeni biçimlerin ortaya çıkmasına katkıda bulundu. Ancak, mimarîde demirin ve dökme demirin birlikte kullanılması temeline dayanan bu gerçek devrimin başlangıcı çok daha gerilere, XIX. yüzyılın ortalarında, Saint-Simon'un insanlığın kendi tarihinde zirveye, yani organik aşamaya ulaşmak üzere olduğuna inanan yandaşlarının ütopyacı pozitivismine dayanıyordu. Yeniliğin ilk belirtileri tam da XIX. yüzyılın ortasında, Henri Labrouste tarafından tasarlanan kamu binalarında, ortaya çıkmasıyla "Yeniyunan hareketi"nin başlangıcını oluşturan Sainte-Geneviève Kütüphanesi ile Ulusal Kütüphane'de görüldü. 1828'deki dikkatli araştırmasından sonra, Labrouste, Paestum tapınaklarının kamu yapısı olduğunu kanıtlayarak olay yarattı. Binaların -bilerek reddettiği- ideal Güzelliği değil, o binayı kullanacak





Üstte ve karşı sayfada
Henri Labrouste,
Fransa Ulusal
Kütüphanesi,
1875-1880,
Paris

Yeniyunan üslubu

A. E. Richardson

Architectural Review, 1911

[...] Gerçek Yeniyunan üslubu uzun bir planlama sürecinin sentezidir. Konusu hakkında topladığı birçok düşüncüyü kendi hayal gücünün potansiyelinde eriten ve dövme

metal bütün ihtişamıyla parlayıncaya kadar saflaştıran tasarımcının yorulmak bilmez zihniyetini yansıtır.

Her malzeme bu amaca hizmet edecektir. Bu araçlar ve yalnızca bütün bunlar sayesinde ki başlangıç projesi mümkün olur.



Gustave Eiffel,
Paris,
Eiffel Kulesi,
1889

Joseph Paxton,
Kristal Saray,
1851,
Londra, Ulusal Bilim
ve Sanayi Müzesi

insanların toplumsal beklentilerini yansıtmaya gerektiği kanısındaydı. Labrouste'un görkemli Paris kütüphanelerini biçimlendiren dökme demir sütunları ile cüretkâr aydınlatma sistemleri, toplumsal, işlevsel ve ilerici bir düşüncenin hâkim olduğu bir Güzellik modelinin doğuşunu ilan eder.

Sanatsal Güzellik böylece yapının tek tek öğeleri tarafından ifade edilir; çivisine ya da civatasına kadar, yeni yaratım bir sanat eşyası sayılmayacak malzeme yoktur.

XIX. yüzyıl İngilteresi'nde yeni Güzelliğin bilimin, ticaretin ve sanayinin güçleriyle ifade edilmesi gerektiği, bu Güzelliğin gününü doldurmuş olan ahlâkî ve dinî değerlerin yerini alacağı konusunda, giderek taraftar kazanan bir inanış hâkimdi: daha sonra John Paxton tarafından gerçekleştirilecek olan Kristal Saray'ın mimarı Owen Jones da bu görüşteydi. İngiltere'de cam ve çelikten yapılmış binalarla ifade edilen Güzellik, Ortaçağ'a dönüşü destekleyenler (Pugin, Carlyle) ile yenigotik özlemi duyanların (Ruskin, Morris) içten tepkisiyle karşılaştı, bu tepkiler Central Scholl of Arts and Crafts'ın kurulmasıyla zirveye ulaştı. Doğanın



Augustus Welby
Pugin,
Yenigotik Ev İçi

Güzelliğine dönüş gibi gerilemekte olan bir ütopyaya ve makinelerin uygarlığında yeni bir Güzellik görememe kararlılığına dayanan bu nefret, Güzelliğin toplumsal bir işlevi olması gerektiği düşüncesine (Wilde'ın yaptığı gibi) karşı çıkılmasına dayanır; bina cephelerinin yansıtması gereken işlevin *ne olduğu* tartışılıyordu.

Ruskin'e göre mimarlığın amacı, bina ile çevreyi uyum içinde birleştirerek, doğal bir Güzelliğin gerçekleştirilmesi olmalıydı; ahşap ve taşın doğallığı adına yeni malzemeyi reddeden bu rustik Güzellik, insanların yaşayan ruhunun yegâne temsilcisiydi. Bu, elle tutulabilen, cepheye ve binanın yapımında kullanılan malzemeye fizikî temasla ifade edilen, yapımcılarının geçmişlerini, tutkularını ve mizaçlarını dışavuran somut bir Güzellikti. Oysa güzel bir ev ancak "iyi mimarînin" gerisinde sanayi uygarlığına düşman olmayan mutlu insanlar varsa gerçekleştirilebilirdi. Morris'in ütopyacı sosyalizmi, metropollere, demirin soğuk ve yapay Güzelliğine ve seri üretimin yeknesaklığına karşı sav oluşturma işini Ortaçağ'ın toplumsal formlarına, kırsal alanlara ve loncalara dönmeyi düşlemeye kadar vardırırdı.

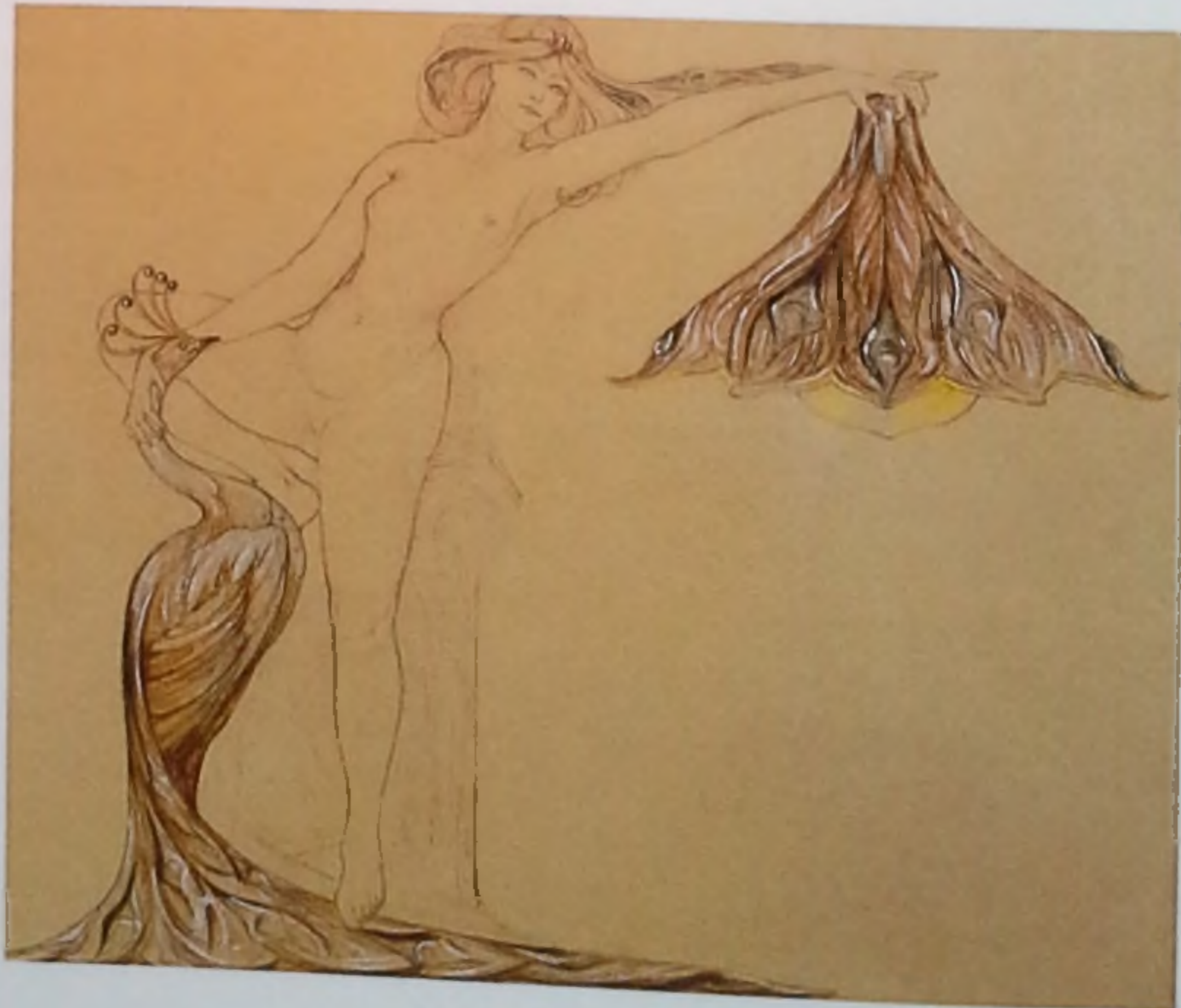
3. Art nouveau'dan art deco'ya



Zanaatçı Güzelliğini yücelten ve el emeğine dönmenin savunuculuğunu yapan Central School of Arts and Crafts sanayi ile doğa arasındaki her türlü kirlenmeye karşıydı. Sanat alanında, hareketin en dolaysız amaçlarından biri de, iki yüzyıla köprü görevi görmüş yıllarda, özellikle dekorasyonda, düşsel ürünlerin tasarlanıp gelişmesinde, hızla yayılan art nouveau oldu.

Barok gibi, maniyerizm gibi *a posteriori* tanımlanan sanat akımlarının tersine, art nouveau sıfırdan başlayıp biçimlenen doğaçlama bir akımdı ve geldiği her ülkede farklı adlar aldı: Almanya'da *Jugendstil* Avusturya'da *Sezession* ve İtalya'da da ünlü bir Londra mağazalar zincirinin sahibinden ötürü, *Liberty*. Art Nouveau ilk adımlarını kitap süsleme sanatıyla attı: tezyinler, çerçeveler ve başharfler, kitabı geleneksel işleviyle işbirliği içinde olduğu nesnelere dönüştürdü. Böylesine yaygın ve sıradan bir nesne-mal üzerindeki süslemelerin gelişmesi, yapısal biçimleri yeni ve dalgalı çizgilerle güzelleştirmeye duyulan karşı konulmaz bir dürtünün belirtisiydi; bu Güzellik demir pencere çerçevelerine, Paris'teki metro girişlerine, binalara ve

Philippe Wolfers,
Fée Paon'dan
Elektrik Lambası,
yklş. 1901



mobilyalara egemen olmakta çok gecikmedi. Burada narsisist bir Güzellikten bile söz edebilir: sudaki aksine bakan Narkissos'un görüntüsünü dışa yansıtması gibi, art nouveau'nun iç Güzelliği de kendini yansıttığı dışarıyı, çizgileriyle sararak egemen oldu. Jugendstil Güzellik, fizikî ve duygusai boyutu küçümsemeyen çizgilerin Güzelliğidir; bu sanatçıların çok geçmeden farkına varacakları gibi insan bedeni –özellikle de kadın bedeni– bile bir çeşit şehvet girdabına yol açacak şekilde, yumuşak çizgiler ve asimetric eğrilerle sarmalanabilir. Biçimlerin stilize edilmeleri sadece dekoratif bir çalışma değildir. Rüzgârda uçuşan eşarplarıyla Jugendstil giyimi sadece dış değil, her şeyin üstünde bir iç stil konusudur; Raffaello öncesi akımın sarsıcı gotik güzellerinin timsali olarak görülebilecek soluk yeşil tüllere bürünmüş dans kraliçesi Isabella Duncan, salınarak yürüyüşüyle o dönem için gerçek bir ikon haline gelmişti. Jugendstil kadını korseleri reddeden, kozmetik ürünlere bayılan, erotik

Jugendstil

Dolf Sternberger

A Panorama des Jugendstils, V, 1976.

Jugendstil bir dönemi temsil eden değil onu tam olarak tanımlayan bir kavramdır, ama asıl tanımladığı o dönemi yaratan fenomendir. Coğrafi düzlemde aşağı yukarı Batı'nın tamamına yayılmış; İngiltere, Belçika, Hollanda, Fransa, Almanya, Avusturya, İsviçre, İskandinavya ve Amerika Birleşik Devletleri'ni etkisi altına almış, ufak tefek motifleri ve bazı sınırlı özellikleri İspanya, İtalya ve hatta Rusya'da bile görülmüştür. Bu ülkelerde aynı zamanda çok farklı, ama en az o kadar önemli başka akımlar da mevcuttu, ama Jugendstil yeniliğin tescilli, devrim yaratan yeni fikirler ve yenilenme arayışları da Jugendstil'in damgası oldu. Karakteristik iddialı her türlü artistik buluş, şöhret, pazar ve tarihte yer almak vazgeçilmez bir gerekliliğe dönüştü. Bu alışılmadık durum kısa zamanda büyük ilgi gördü ve Almanya hariç bütün Batı dünyasında *art nouveau* adıyla yayıldı. Okullar, çalışma grupları ve bireyler bir yana belli bazı merkezler de bir fark yaratmalıydı: Londra, Glasgow, Brüksel, Paris, Nancy, Münih, Darmstadt ya da Viyana'da başka bir şifre kullanılmaya başlandı: Sezession. (...)

"Sembolizm" ve Jugendstil arasına belirgin bir çizgi çekmek istemiyorum, bu biraz zorlama bir çözümlenme olur. Bunun yerine karakterler ve çalışmalar arasındaki farklılıkları ortaya çıkarmayı tercih ederim. Burada sözünü ettigimiz, tek ve bütün,

sürekli ve birbirinin içine geçmiş, olumlu ve olumsuz yaklaşımları kendi içinde barındıran bir evrendir. Gençlik, bahar, ışık, sağlık gibi motifler, düş, özlem, masal, anlaşılabilirlik ve sapkınlıkla bir kontrast içinde kullanılmaktadır. Organik bezemeler prensibi en basit haliyle doğanın insanlaşmasını ve insanın doğallıktan uzaklaşmasını temsil eder. Kontrast yaratan karşıtlıkları birbirinden ayırmak ve onları farklı eğilimlere ya da gelişim aşamalarına yakıştırmakla Jugendstil'in bize hem çekici hem de itici gelen benzersiz ve doğurgan belirsizliğini gözardı etmiş oluyoruz. Öyle bir belirsizlik ki Jugendstil onsuz olmaz. Van de Velde'nin "akılcılığı" ile Antonio Gaudi'nin Barcelona'daki muzipliği, Glasgow'da Mackintosh'un sadeliği ve Paris'te Hector Guimard'ın zenginliği arasında büyük çelişkiler vardır. Oscar Wilde'ın zarif maskaralığı ile şiirinde bir çiftin merhamet uyandıran hallerini idealize eden German Richard Dehmel arasındaki şairane karşıtlıklar, Maurice Meeterlink'in görsel önsözleri ile Frank Wedekind'in iğneleyici güzellikleri arasındaki çelişkiler! Resimde Gustav Klimt'in şehvetli lüksü ile Edvard Munch'un eserlerindeki derin çaresizlik (ki burada katman, stature ve enerji konularını burada tartışmak istemiyorum). Öte yandan bütün hepsini bir araya getiren bir şey var; bu ressamın, şairlerin, mimarların ve tasarımcıların sahip oldukları ortak özellikleri üzerimizde yarattıkları etkiyle Jugendstil olarak tanımlıyoruz.



anlamda özgür, şehvetli bir kadındı. Art nouveau kitap ve afiş güzelliğinden kısa zamanda vücut güzelliğine geçti. Art nouveau ne Raffaello öncesi akımının ne dekadın döneminin Güzelliklerinin nostaljik melankolisi ile ölüm kokusunu ne de öncülüğünü dadacıların çektiği, ticarileşmeye karşı başkaldırıyı içerir; bu sanatçıların asıl peşinde oldukları, bizzat itiraf ettikleri bağımsız olamamaktan onları kurtaracak bir üsluptu. Buna rağmen, Jugendstil güzelliğinde, malzemeye gösterilen özenle, nesnelerin gelişmiş birlikteliğiyle, gereksizlikten ve cömertlikten arınmış biçimlerin sadeliğiyle ve iç dekorasyona verilen önemle kanıtlanmış işlevsel özellikler göze çarpar. Bütün bunlarda Arts and Crafts hareketinden gelme unsurların katkısı olduğu kuşku götürmese de, bu katkı bile sanayi toplumuyla girilen açık uzlaşma sonucunda hafifletilmiştir. Bunu ileri sürmekle birlikte, başlangıçta Jugendstil, yerleşik düzeni devirmekten çok, skandal yaratma –burjuvaları hayrete düşürme– isteğinden kaynaklanan bir tür burjuva muhalifi bir eğilimdi. Ancak Victoria Dönemi Güzelliğinin cılkı çıkmış klişelerinin kaybolmasıyla birlikte, Beardsley'nin gravürlerinde, Wedekind'in oyunlarında ve Toulouse-Lautrec'in afişlerinde dikkati çeken bu eğilim hızla etkisini yitirdi. 1910 yılından itibaren art nouveau'nun belirgin bir işlevselliğe doğru ilerleyen biçimsel öğeleri, soyutlama, çarpıtma ve sadeleştirme özelliklerini ondan miras alan deco üslubunca geliştirildi. Art deco (bu terim 1960'lı yıllara kadar kullanılmaz) Jugendstil'in ikonografik motiflerini –stilize edilmiş çiçek demetleri, genç ve zarif kadın figürleri, geometrik desenler, yılankavi çizgiler ve zikzaklar– korudu ve hep

karşı sayfa
Louise Brooks

Henry van de Velde,
Havana mağazası,
Brüksel





Marcello Dudovich,
508 model Balilla'nın
reklamı için taslak,
1934,
Torino,
FIAT Arşivi

karşı sayfa
Janine Aghion,
Günün Modasının
Özü,
1920,
Susan J. Park
Koleksiyonu

biçimi işlevselliğin emrine vererek, bu motifleri kübist, konstrüktif, fütürist öğelerle geliştirdi. Art nouveau'nun rengârenk coşkunu yerini artık estetik değil de işlevsel olan bir Güzelliğe, kalite ile seri üretimin hassas sentezine bıraktı. Bu güzelliğin kendine özgü özelliği sanat ile sanayinin uzlaşmasıdır; bu uzlaşma, Faşizm kadını Güzelliğinin resmî kanonlarının deco ürünü ince ve zarif "kriz kadını"na kesinlikle karşı olduğu İtalya'da bile, deco stili nesnelere yirmili ve otuzlu yıllarda kazandığı olağanüstü popülerliği, kısmen de olsa açıklamaya yeter. Süs öğelerini ikinci plana atan art deco, XX. yüzyıl başı Avrupa *design*'ına egemen olan eğilimin parçası haline geldi. Bu işlevsel Güzellik, metal ve cam malzemeyi benimsemenin yanı sıra, geometrik çizgiselliğe ve (XIX. yüzyıl sonu Viyana *Sezession* akımı kökenli) rasyonelliğe abartılı bir boyun eğişi. Peter Behrens tasarımı (dikiş makinesi ve çaydanlık gibi) gündelik eşyalardan Münih *Werkbund* (1907'de kuruldu) ürünlerine, Bauhaus'tan (Nazilerce kapatıldı) Scheerbart'ın habercisi olduğu cam evlere, Loos'un yapılarına kadar *Jugendstil* (teoriye tehlike olarak algılamayan, bu yüzden teoriye uzlaşmaya hazır olan) teknik öğelerin dekoratif amaçlı üsluplaştırılmasına tepki olan bir Güzelliğin gelişmesine katkıda bulundu. Bu dekoratif öğeye –Walter Benjamin'in deyimiyle, "ejderha süsüne"– karşı verilen mücadele, bu Güzelliğin en belirgin siyasî özelliği idi.

Faşizm kadını
Başkanlık Konseyi Basın Bürosu,
Disegni e fotografie di mode femminile,
1931
Duce'nin hâkimlere verdiği unutulmaz
söylevinde belirttiği "hayat kuralları"

uyarınca faşizm kadınının sağlıklı çocuklara
annelik edebilmesi için, fizikî açıdan
sıhhatli olması gerekir. Bu nedenle, yoz
Batı kültürünün temsilcisi, yapay olarak
zayıflatılmış ve erkekleştirilmiş kadın
çizimleri kesinlikle ortadan kaldırılmalıdır.



4. Organik Güzellik



Dönemin diğer kültürel olaylarının (Nietzsche'nin ve Bergson'un felsefeleri, Joyce'un ve Virginia Woolf'un eserleri ve Freud'un psikanalizi) yanı sıra *Liberty* sanatı Victoria Dönemi'nden kalma bir kanonun yıkılmasına katkı sağladı; bu kural iç mekân ile dış mekân arasındaki açık ve güven verici farklılıktı. Bu eğilim en yetkin ifadesini XX. yüzyıl mimarisinde, özellikle de Frank Lloyd Wright'ın çalışmalarında buldu. Bireyselliğe ve doğayla ilişkinin yeniden kurulmasına dayanan, aynı zamanda da gerici ütopyalardan uzak bu "yeni demokrasi" ideali, ifadesini Wright'ın *Prairie House*'larının organik mimarisinde, iç mekânın dışarıya yayılıp dış mekânla örtüşmesinde yakalar; aynı şekilde, Delaunay'nin boyadığı "Eiffel Kulesi" de çevresiyle uyumludur. Amerikalılar da Wright'ın güven verici cam ve demir "kulübelerinde" doğal ortamı insan eseriyle

Antonio Gaudi i
Cornet, Milà
Apartmanı'nın
spiralleri,
ayrıntı,
1906-1910,
Barcelona

karşı sayfa
Frank Lloyd Wright,
Kaufmann Evi,
1936,
Bear Run





bütünleştirerek doğal mekân kavramını yeniden oluşturarak hem mimarî hem de doğal olan Güzelliğe katkıda bulundular. Bu dingin Güzellik, çizgisel strüktürlerin yerine olağanüstü labirentler kullanan, cam ile demirin ciddiyetini somut dilsel ya da ifade sentezinden arınmış dalgaları plastik malzemeyle değiştiren Antonio Gaudi'nin tasarladığı yapıların sarsıcı ve şaşırtıcı Güzelliğinin tam tersidir. Gaudi yapılarının, korkunç kolajları andıran cepheleri işlevsellik ile dekorasyon arasındaki ilişkiyi tersyüz edip, böylelikle mimarî nesne ile gerçek arasındaki bağlantıyı kökten yok eder: Gaudi yapıları görünür yararsızlıkları ve sınıflandırmaya karşı gösterdikleri dirençle makinelerin soğuk Güzelliğinin hayatı sömürgeleştirmesine karşı iç Güzelliğin başkaldırısını ifade eder.

5. Kullanılagelen nesnelere: eleştiri, ticarileşme, seri üretim



XX. yüzyıl sanatının tipik özelliklerinden biri de, hayatın ve nesnelerin ticarileştirildiği bir dönemde günlük hayatta kullanılan eşyaya gösterilen sürekli dikkattir. Bütün her şeyin mal düzeyine indirilmesi, sadece değişim değerine göre yönetilen bir dünyada, kullanım değerinin giderek kaybolması gündelik eşyanın doğasını kökten değiştirdi; kullanılan eşyanın yararlı, pratik, nispeten ucuz, standart zevk ürünü olması ve seri üretilmesi gerekiyordu. Bunun anlamı, kullanılan eşya çerçevesinde, Güzelliğin nitel özelliklerinin giderek artan bir sıklıkla nicel özelliklere taşıdığıydı. Bir eşyanın popüler olup olmadığını belirleyen pratiklikti; pratiklik ve popülerlik temel modele dayanılarak üretilen nesnelerin sayısıyla orantılı olarak genişliyor,

Stüdyo Boggeri'den
Xanti Schawinsky,
Olivetti,
takvim için fotomontaj,
1934

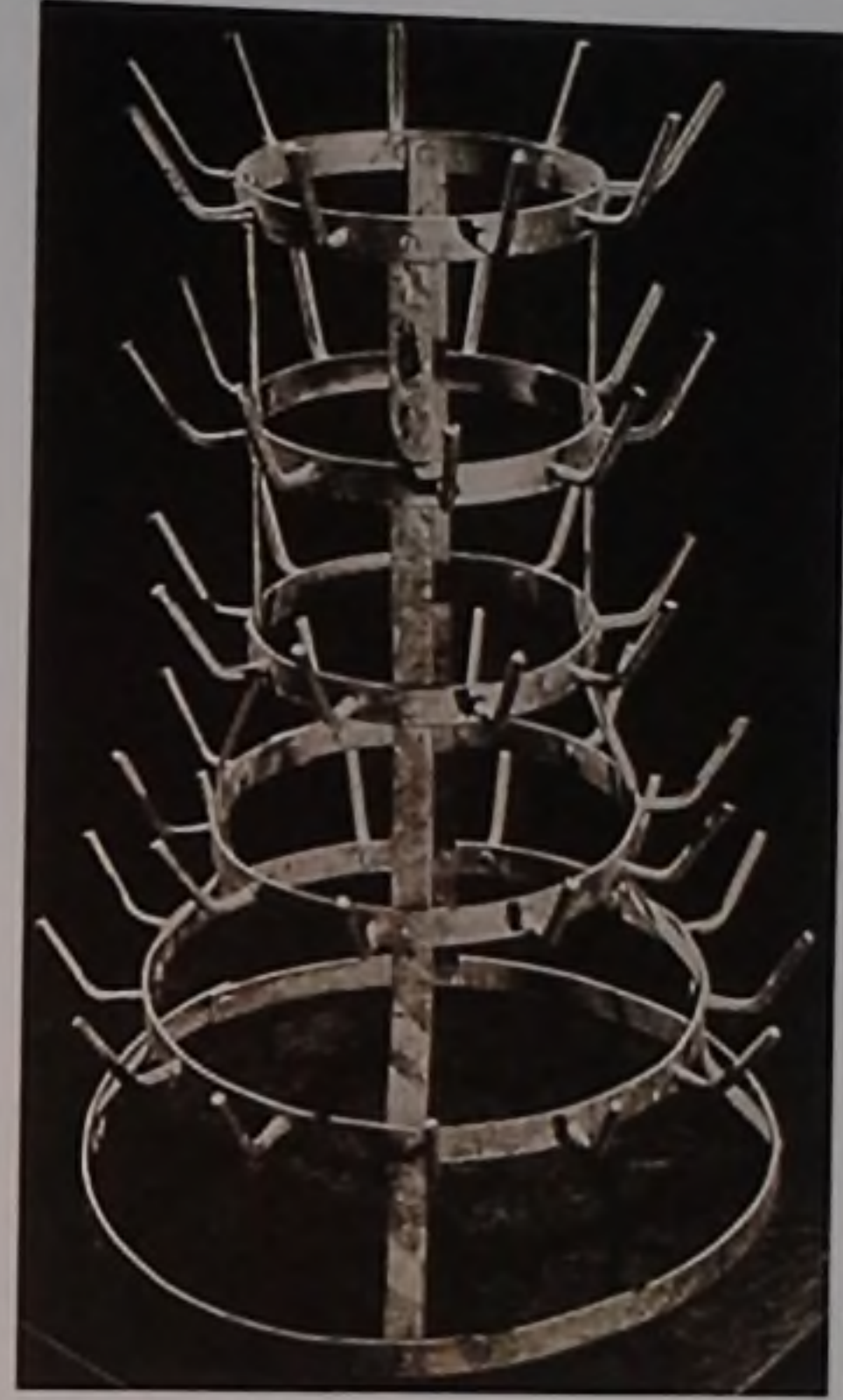


başka bir anlatımla, nesnelere, Güzelliklerini ve önemlerini belirleyen bazı tekil özelliklerden kazandıkları "saygınlığı" yitiriyordu. Yeni Güzellik yinelenebilirdi, ama aynı zamanda da geçici ve faniydi; tüketiciyi ister yıpranma, ister yabancılaşma nedeniyle hızla değiştirme gereğine inandırması gerekiyor, böylelikle üretim, dağıtım ve tüketimden oluşan devrenin geometrik büyümesi aksamamış oluyordu. New York'taki MoMa veya Paris'teki Dekoratif Sanatlar Müzesi gibi bazı büyük müzelerde mobilya ve aksesuar gibi gündelik eşyalara yer

Marcel Duchamp,
Bisiklet Tekerleği,
1913,
Philadelphia,
Sanat Müzesi



Marcel Duchamp,
Şişe Sehpası,
1914,
Stockholm,
Modern Müze



ayrılmış olması yeterince açıklayıcıdır. Dadaistler buna, özellikle de gündelik eşyaya, ama her şeyden önce bu tür eşyaların en mantıklı taraftarı Marcel Duchamp ile onun *ready-mades* adlı eserlerine alaycı bir eleştiriyle cevap verdiler. Duchamp bir bisiklet tekerleği ve (Çeşme adını koyduğu) bir pisuvar göstererek eşyanın işleve tutsaklığının çelişkili bir eleştirisini sunmuştu; eğer nesnelere Güzelliği ticarileşme yönteminin bir sonucuysa, o zaman her eşya gündelik işlevinden arındırılabilir ve bir sanat eseri olarak yeni bir işlev kazandırılabilirdi. Duchamp'ın eseri hâlâ var olan durumu eleştirmeyi ve iş dünyasına karşı bir başkaldırıyı amaçlasa da, pop art hareketinin gündelik eşyaya yaklaşımı ütopyalardan ve umutlardan yoksundu. Pop art sanatçıları, bazen itiraf edilmiş bir eleştiriyle bağdaşan açık ve soğuk bir gözle, sanatçının görüntüler, estetik yaratım ve Güzellik üzerindeki tekeli yitirdiğini kabul ediyordu.

İş dünyası toplumsal statüleri ne olursa olsun, halkın algılamasını görüntüleriyle doyurmakta yadsınamaz bir kapasiteye erişti. Böylelikle, sanatçı ile sokaktaki insan arasındaki farklılık daha da belirsizleşti. Artık eleştiriye yer yoktu ve sanatın görevi, insanlar ya da eşyalar



Giorgio Morandi,
Natürmort,
1948,
Torino,
Belediye Galerisi

arasında herhangi bir ayırım yapmadan –Marilyn Monroe’dan fasulye konservesi kutusuna, resimli roman görüntülerinden otobüs durağında bekleyen kalabalığın ifadesiz varlığına kadar– herhangi bir nesnenin kendi varlığıyla değil, sunulma biçimini belirleyen toplumsal koordinatlarla Güzelliğe sahip olduğunu ya da yitirdiğini belirlemektir; zamanının en ilerici orkestralarından *Velvet Underground*’un (prodüktörlüğünü Andy Warhol’un yaptığı) yeni albümünün kapağını süslemek için, “temsil ettiği” eşyayla görünürde herhangi bir ilişkisi olmayan sarı ve basit bir muz seçilmişti. Lichtenstein’in dizi karikatürlerinden Segal’ın yontularına, Andy Warhol’un sanat ürünlerine kadar, sahnede artık seri üretilmiş Güzellik vardı. Nesnelere üretim sürecinden tasarlanabiliyor ya da bir başka üretim sürecine eklenebiliyordu.

Sanatın teknik olarak yinelenemediği çağda Güzelliğin kaderi bu seri üretim mi olacaktı? Herkes böyle düşünmüyordu. Morandi sadece alelade şişe grupları çizdi. Yine de –pop art sinikliğine yabancı bir dokunaklılıkla– durmadan seri üretim sınırlarının ötesine geçti. Morandi yorulmak bilmeden gündelik eşyanın Güzelliğinin boşluktaki yerini bulmaya çalıştı, o noktayı belirlerken, aynı harekette, boşluğun eşyanın yerini belirlediğini anladı. Eşyanın şişe, teneke kutu ya da eski kartonlar olması önemli değildi. Ya da belki Morandi’nin öldüğü güne kadar cevabını aradığı sır, buydu: Gündelik eşyayı kaplayan gri cilanın, beklenmedik bir anda öne çıkmasıydı.



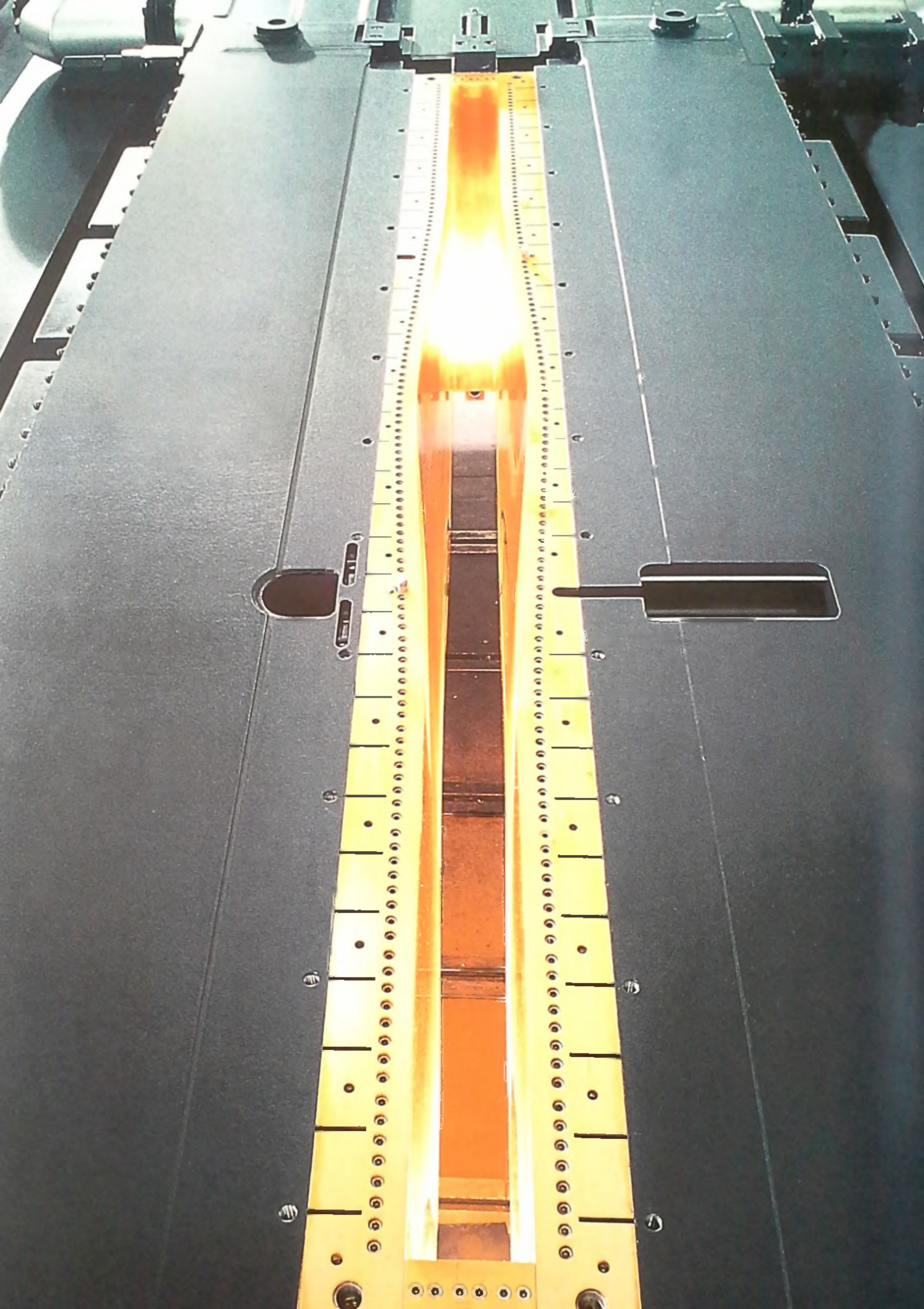
Claes Oldenburg,
Kaşıkköprü ve Vişne,
1988,
Minneapolis,
Walker Sanat Merkezi

Andy Warhol,
Turkuvaz Marilyn,
1962,
Stefan T. Ellis
Koleksiyonu



Andy Warhol,
Mao,
1973,
özel koleksiyon





Makinelerin Güzelliği

1. Güzel makine mi?



Bugün, otomobil olsun, bilgisayar olsun, güzel makinelerden söz etmeye alışkınsınız. Ne var ki güzel makine fikri oldukça yeni bir kavramdır ve gerçek bir makine estetiği yaklaşık bir buçuk yüzyıl önce şekillenmeye başlamışken, bu kavramı XVII. yüzyılda fark ettiğimizi söylemek gerekir. Buna rağmen, ilk mekanik tezgâhların ortaya çıktığı andan itibaren, birçok şair makineler karşısında dehşet duyduğunu belirtmişti. Genel anlamda bakıldığında, yontulmuş ilk çakmaktaşlarından kaldıraca, bastona, çekice, kılıca, tekerleğe, meşaleye, gözlüğe ve teleskopa, tirbuşondan limon sıkacağına kadar makine bir protez ya da vücudumuzun uzantısı olan ve yeteneklerini çoğaltan yapay herhangi bir yapıdır. Protez sözcüğü bu anlamda iskemleleri ya da yatakları, hatta hayvanların postlarının ya da tüylerinin yerini alan, yapay

Altın ve gümüşten
yapılmış Fenike tören
baltası,
MÖ XVIII. yüzyıl

karşı sayfa
Külçe kalıbı,
2000



korunma yöntemi giysiyi ve mobilyayı da kapsar. Vücudumuzla dolaysız temas halinde oldukları, neredeyse doğal uzantıları haline geldikleri ve tıpkı vücudumuz gibi, onlara özen gösterip süslediğimiz için, insanlık bu "basit" makinelerle özdeşleşir oldu. Böylelikle kabzaları süslü kılıçlarla pahalı tutamaklı bastonlar, görkemli yataklar, süslü savaş arabaları üretip, giyimimizi geliştirdik. Vücutla doğrudan teması olmayan, kolun, yumruğun ya da bacağın hareketlerini taklit etmeyen tek makine tekerlek'ti. Ne var ki tekerlek de güneşin ve ayın biçiminin bir taklidiydi, dairenin mutlak kusursuzluğuna sahipti; bu nedenle tekerleğe hep dinsel bir anlam yüklendi.

Oysa insan daha ilk andan itibaren "karmaşık makineler" de icat etti; vücudumuzla doğrudan temas içinde olmayan, yel değirmeni, kovalı taşıyıcılar ya da Arhimeses burgusu. Böylesi makinelerin mekanizması gizliydi, makinenin içinde bir yerdeydi ve bir kez harekete geçirilince, kendi başlarına çalışmayı sürdürüyorlardı. Bu makineler insan uzuvlarının gücünü artırıp, iktidarını genişlettiği, içlerinde saklı dişliler çalışmalarını tehlikeli kıldığı (elini karmaşık bir makinenin dişlileri

Aslan Avı,
Asurbanipal'in
Ninive'deki
sarayından rölyef,
MÖ 650,
Londra,
British Museum



Tekerlek

William Blake

"Dört Hayvan", 1795-1804

Ve bütün yaşam sanatları birer ölüm sanatına dönüştü

Kum saati, ucuz basit işçiliğiyle küçümsenir

Tıpkı rençper ve su değirmeni işçiliği gibi

Yanık, kırık sarnıçlara suyu ulaştıran

Çünkü onun işçiliği rençper işçiliği gibidir

Ve o karmakarışık çarklar icat etmiştir

Çarksız çarkları

Giderlere karışan gençlik yeni doğumlara bağlı

Gündüz ve gecenin yaratacağı sürüyle

sonsuzluk için

Ve pirinçle demiri parlatır her saat başı

arasına sokan herkes yaralanır), ve neredeyse canlı gibi hareket ettiği –yel değirmeninin kocaman kollarına, saat çarklarının dişlilerine ya da gece, lokomotifin iki kırmızı gözüne bakıp canlı olmadıklarını düşünmek olanaksızdır– için, makineler insanları dehşete düşürdü. Makineler böylece yarı insan ya da yarı hayvan görüldüğünden, asıl korkunçluk bu “yarıda” saklıydı. Bu makineler yararlıydı, ama aynı zamanda insanı da huzursuz ediyorlardı; insanlar bu makinelerin ürettiklerini kullanıyor, ama onları şeytan işi, yani Güzellik’ten nasibini almamış şeyler olarak görüyorlardı.

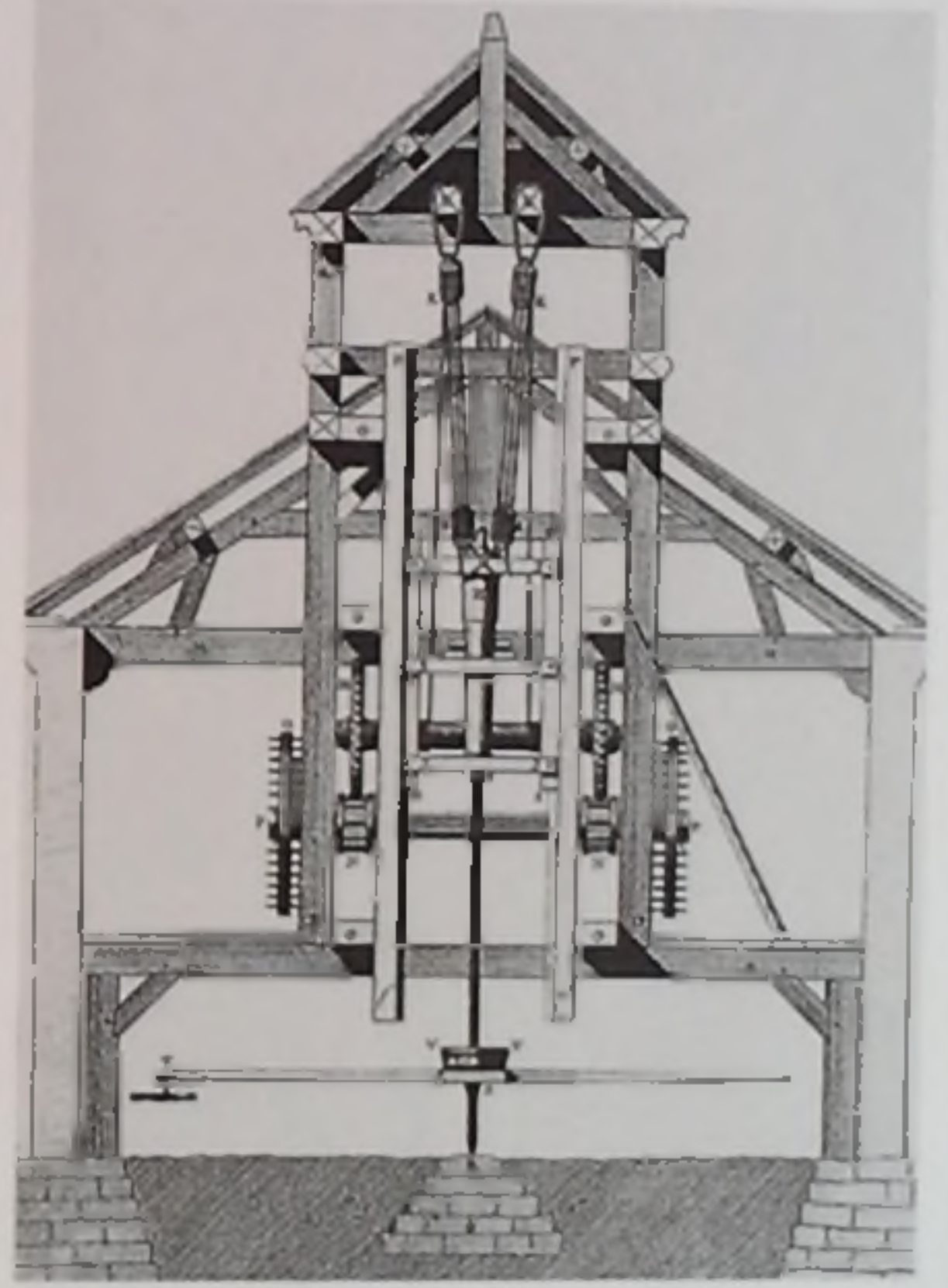
Yunan uygarlığı basit makinelerin tümüyle, su değirmeni gibi karmaşık makinelerin de çoğuyla tanışmıştı; Yunanlıların belirli bir gelişmişliğe erişmiş araçlardan yararlandıklarının kanıtı, *deus ex machina* olarak bilinen tiyatro aygıtıdır.

Ne var ki eski Yunanlılar bu makinelerden söz etmez. O dönemde, makinelere esirlere gösterilen ilgiden fazlası gösterilmezdi.

Onları fiziksel bir işlevdi ve aşağılık, bu yüzden de üzerinde düşünülmeğe değmezdi.

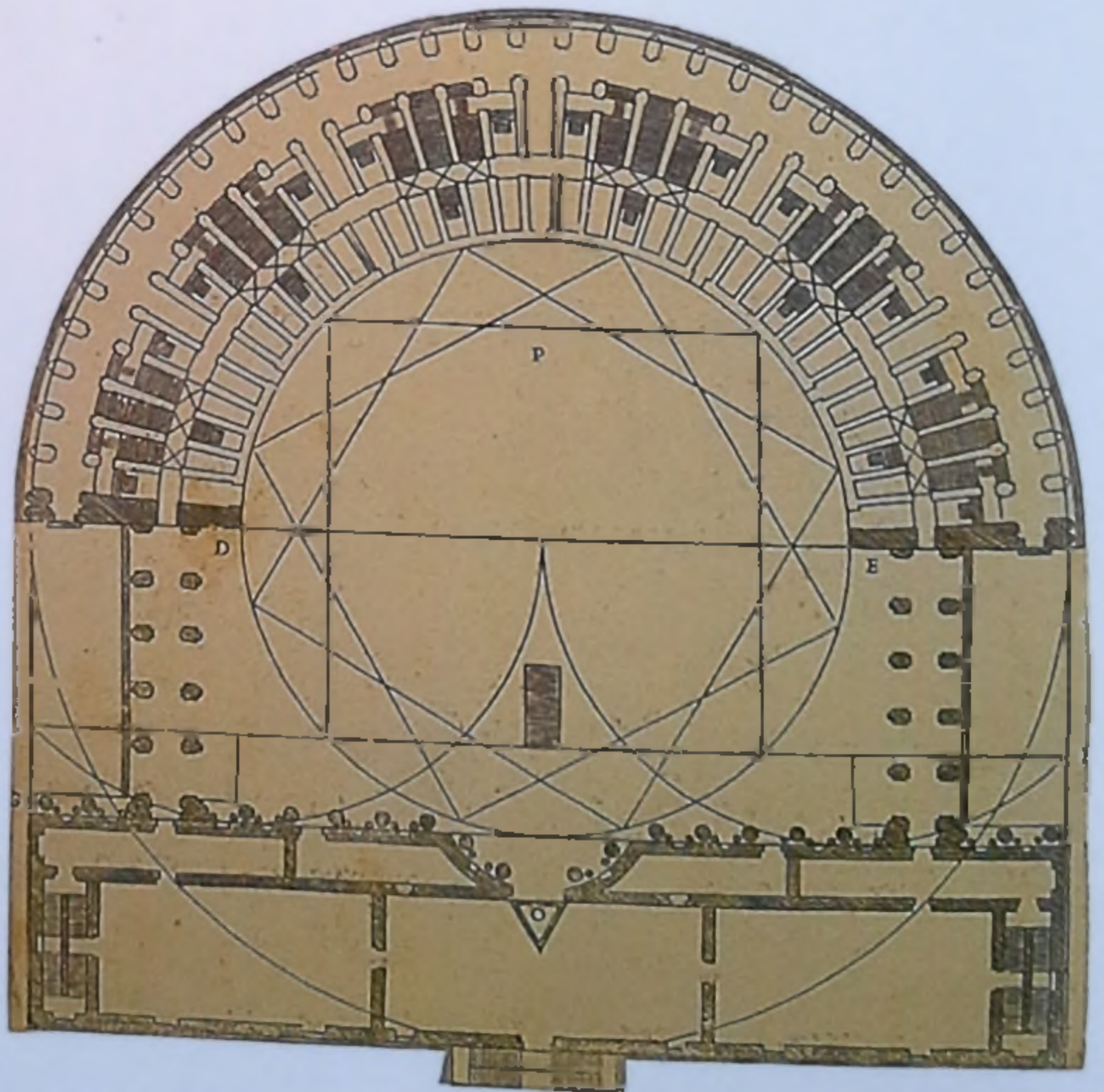
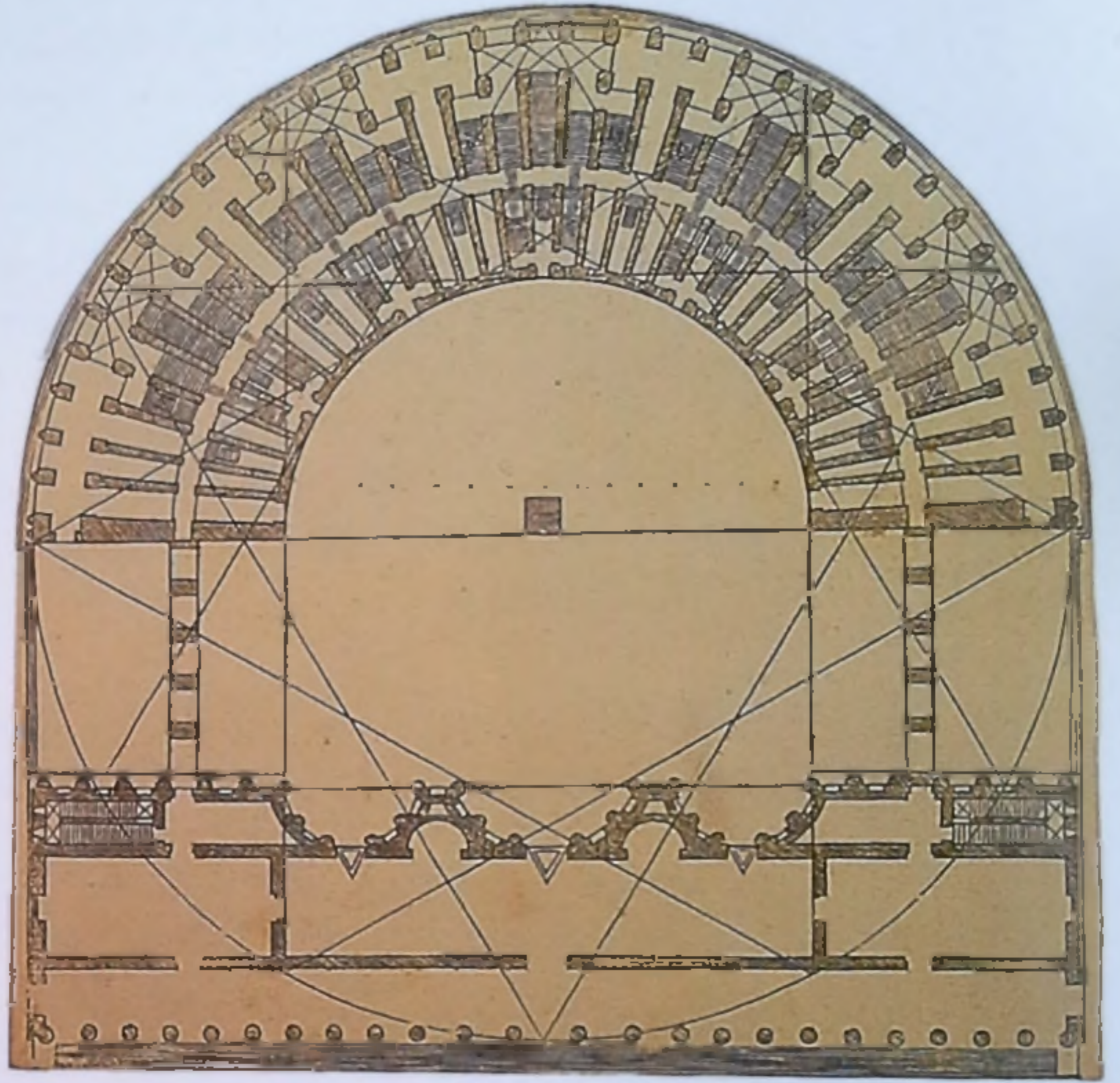
Lewis Hine,
Elektrik Santrali
Makinisti,
1920.

Top Namlusu Delik
Tezgâhı,
Diderot ve
D’Alembert’in
Encyclopédie’sinde
Goussier’in
çiziminden esinlenen
Bernard’ın gravürü,
Levha XC,
1751.



Zombiler haklı mı?
Eugenio Montale
Le occasioni, 1939
Elvedalar, ısıklar karanlıkta,
dalgalar, öksürükler
Ve kapansın pencereler.
Zamanıdır. Belki
Haklı zombiler.

Uzakta belirip sinsice
kocaman ve
Yaslanmış dehlizlere, duvarlara hapsolmuş!
[...]
Ve sen? Baygın nakaratları
Hızlı katarların koyulunca yola
Uyar mısın berbat ve biteviye Riolu
carioca'ya?



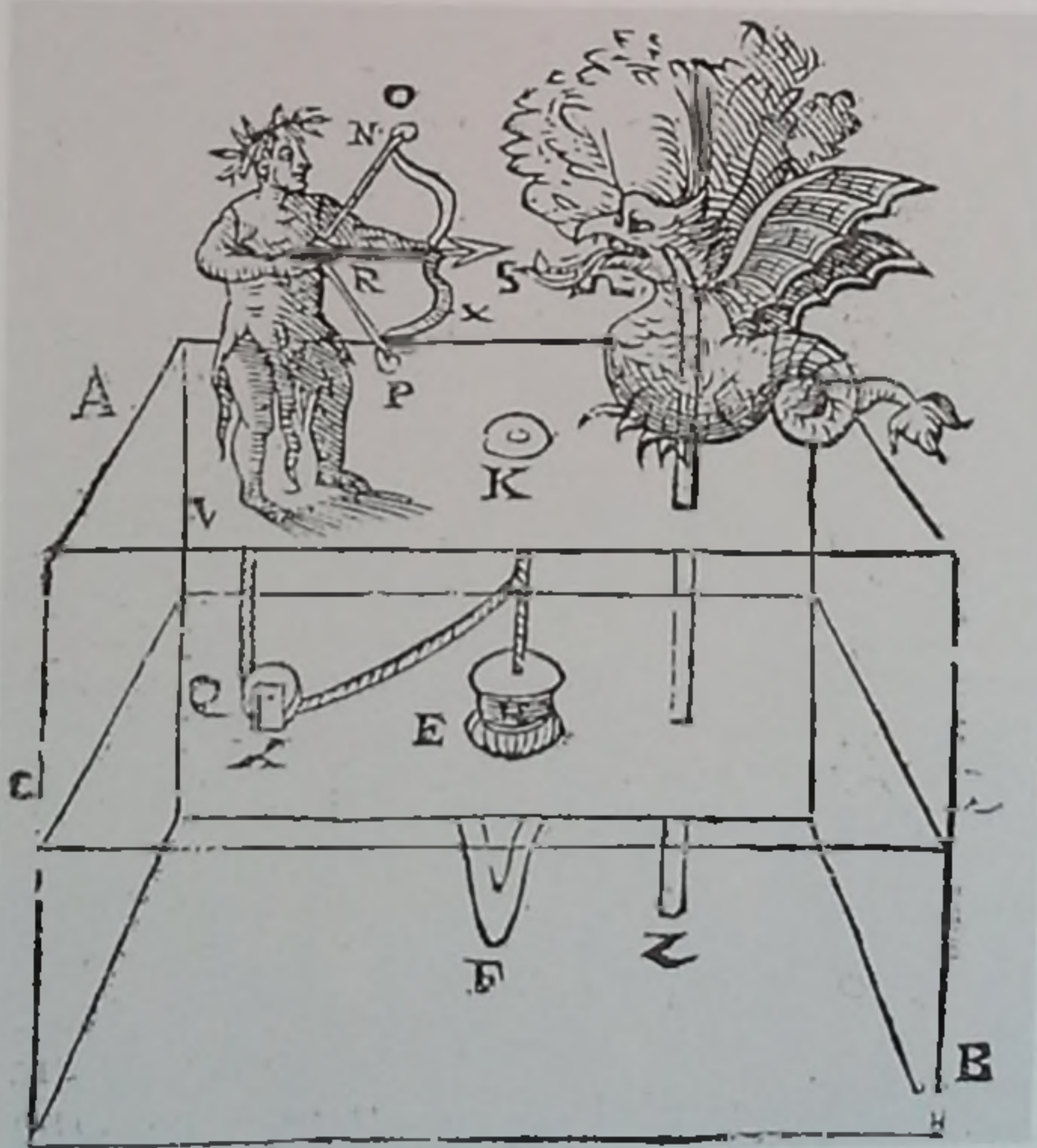
Vitruvius, *Curio'nun Döner Tiyatroları*, Daniele Barbaso'nun *I dieci libri dell'architettura di Vitruvio'sundan*, 1556

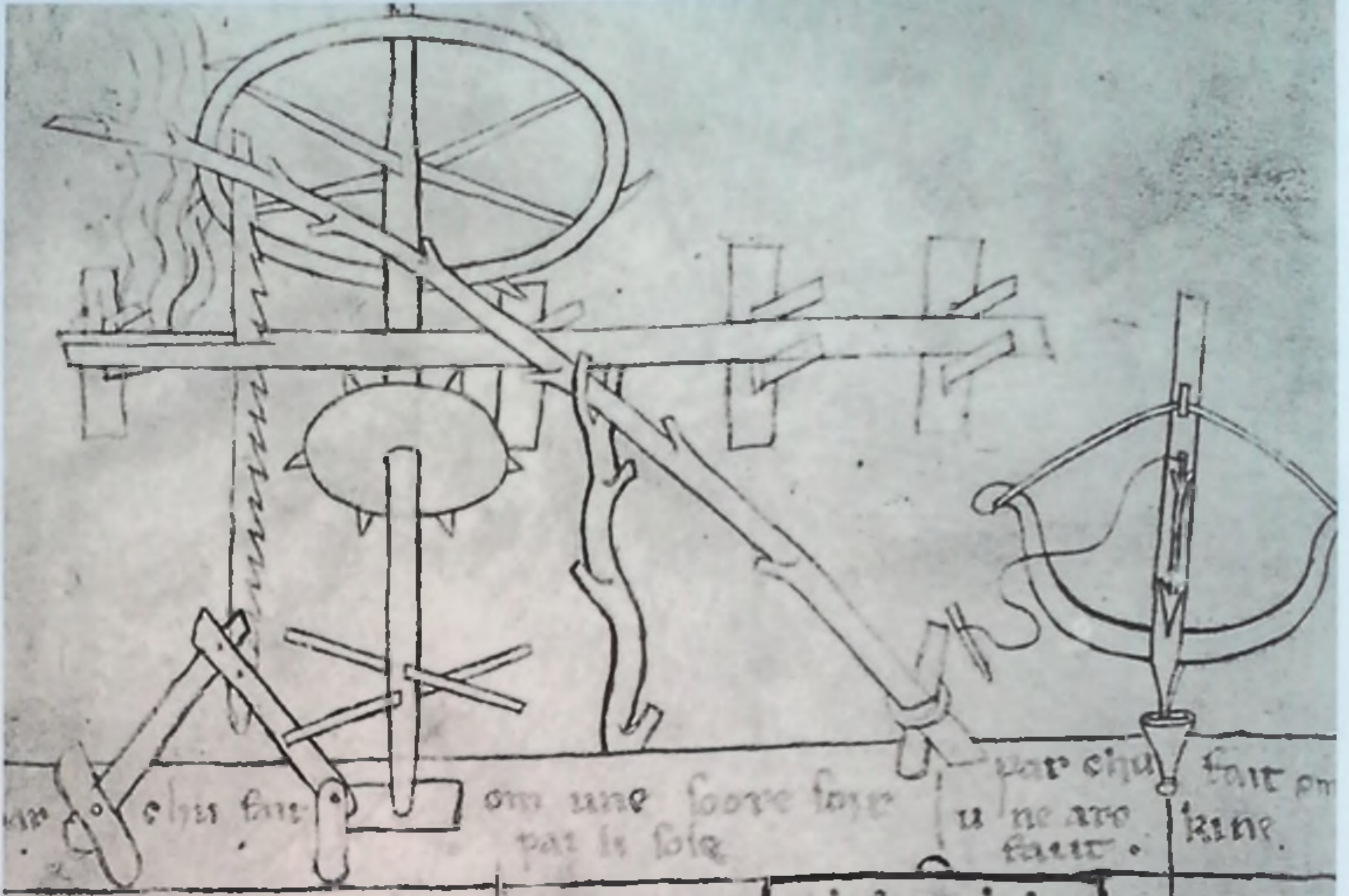
2. Antikçağ'dan Ortaçağ'a



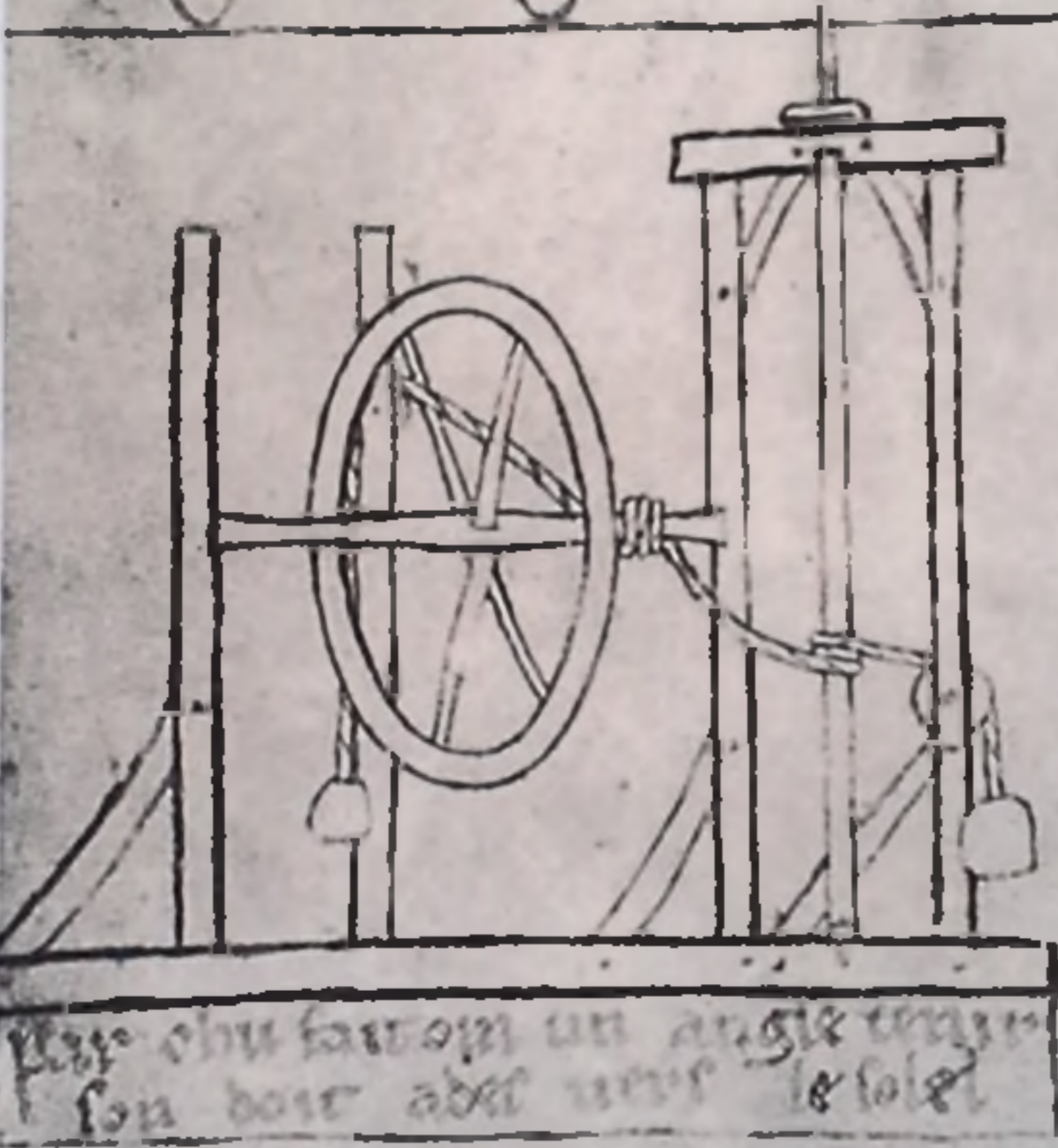
Helenistik Dönem Yunanlıları harika makinelerden bahseder: böylesi makinelerle ilgili ilk araştırma, yani İskenderiyeli Heron'un *Spiritualia* (MS I. yüzyıl) adlı çalışması –Heron birkaç yüzyıl önce Ktesibios tarafından gerçekleştirilmiş bazı icatlardan söz ediyor olsa da (su doldurulup ısıtıldıktan sonra, iki memesinden fışkıran buharla dönerek ilerleyen küre gibi)– neredeyse iki bin yıl sonraki icatları müjdeleyen bazı mekanizmaları düşündürür. Ne var ki Heron bu icatları ilginç oyuncaklar ya da hileler olarak görmüştür, sanat eseri olarak değil. Belki de Romalıların inşaat sorunlarına verdikleri büyük önem (bkz. Vitruvius) dışında, bu anlayış Ortaçağ'a, Saint Victor'lu Hugh'ün *Didascalion* adlı çalışmasında *mechanicus* sözcüğünün *moechari* (zina etmek) ya da *moeschus* (zina edici) kelimelerinden türediğini iddia etmesine kadar sürecektir. Yunan sanatından bize makinelerle ilgili

İskenderiyeli Heron,
Spiritualia,
Bologna,
1647

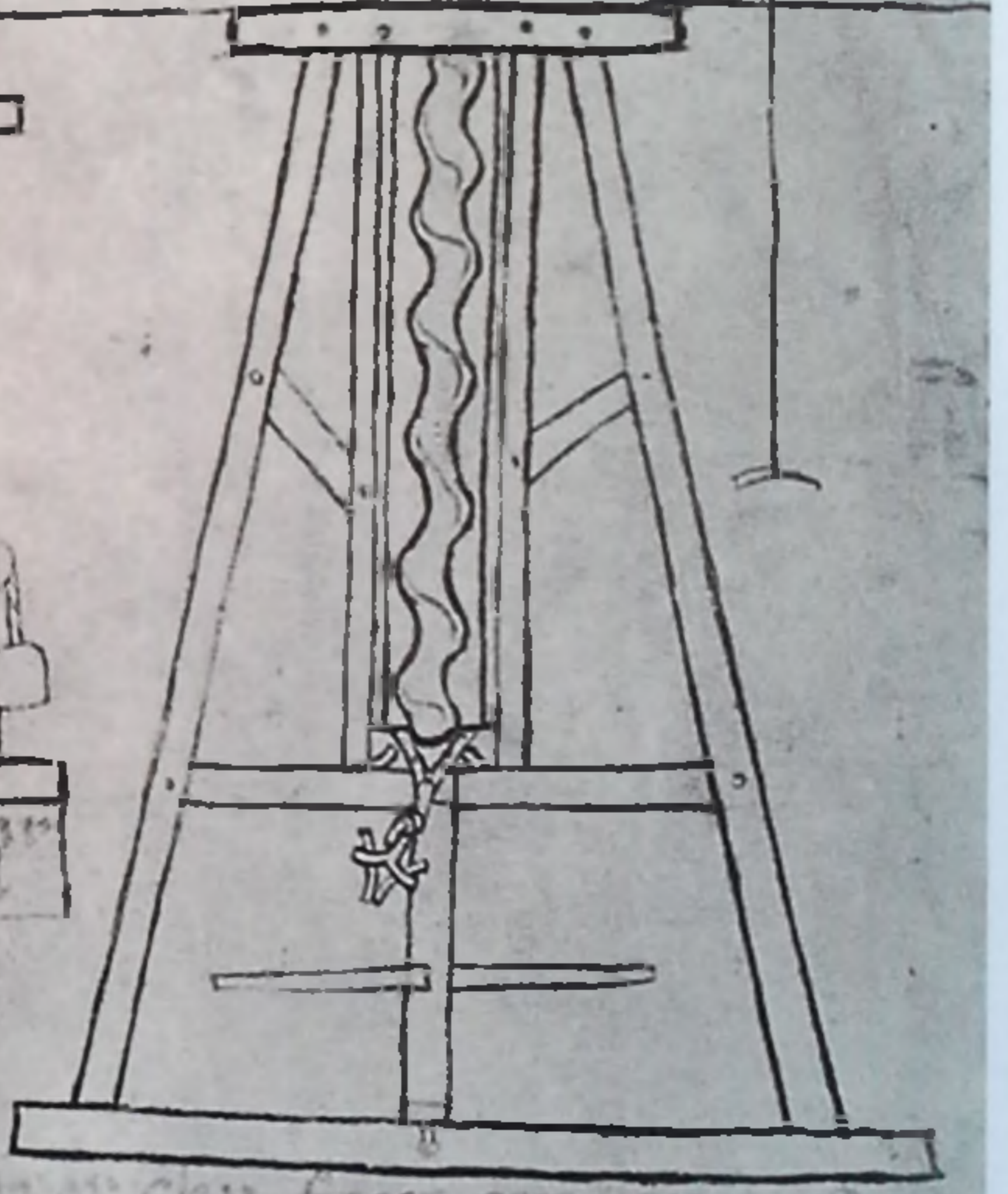




par chu fait om une soore soie par chu fait om u ne are fait. kine.



par chu fait om un angle tenir son bois adal uer le solet



par chu fait om ou des virel font engrent la soit nos fait bouer



par chu fait om donner latitude des aquile uer le machene karit list la moule.

hiçbir bilgi kalmamışken, Ortaçağ sanatında makinelerin yapımı konusunda çizimler vardır, ama bu çizimler hep bir şeyin ortaya çıkışını kutlama amacıyla örneğin yapılışında kullanılan araçlara bakılmadan, güzel olarak tanımlanan bir katedralin inşasını anmak için çizilirdi. Yine de, bininci yıl ile XIII. yüzyıl arasında Avrupa'da, omuz hamutunun ve yel değirmeninin benimsenmesiyle hayat, üzengi ile eklemli yekenin ve özellikle de dürbünün kullanılmasıyla da taşımacılık devrimci bir gelişme gösterdi. Bu yenilikler, anlatılma zahmetine değmedikleri, ancak manzaraya ait oldukları için figüratif sanatlar olarak kabul edildi.

Tabii Roger Bacon gibi bir aydın, insan hayatını değiştirebilecek makineler (*Epistola de secretis operibus artis et naturae*) düşünüyordu, ama aynı Bacon böylesi makinelerin güzel olabileceğini düşünemiyordu. Duvarcı loncalarında makineler ve makine tasvirleri kullanılırken, Villard de Honnecourt'un *Livre de Portraiture*'ü ünlenmişti. Honnecourt çalışmasında sürekli hareket halinde olan makine resimleri çizmişti ve aynı kitapta bir uçan kartal tasarımı bile vardı, ama bunlar makinelerin nasıl yapıldığını göstermek isteyen bir zanaatkârın çizimleriydi, makinelerin Güzelliğini ifade etmek isteyen bir sanatçının resimleri değil.

Ortaçağ yazarları mekanik aslanlardan ya da kuşlardan, Harun Reşid'in Charlemagne'a gönderdiği otomatlardan veya Bizans sarayında yaşayan Cremonalı Liutprand'ın gördüklerinden sıkça söz eder. Hepsisi de gördüklerinden hayret uyandırıcı şeyler olarak bahsederler ama, burada harika olarak tasvir edilen şeyler otomatları harekete geçiren gizli mekanizma değil, dış görünüştür ve uyandırdığı gerçeklik duygusudur.

Villard de
Honnecourt,
*Sehpa İçin Uçan
Kartal*,
XIII. yüzyıl,
Paris, Fransa Ulusal
Kütüphanesi

Sihirli taht
Cremonalı Liutprand (X. yüzyıl)
Relatio de legatione Constantinopolitana
Tahtın önünde, dalları çeşitli cinslerden
bronz kuşların cinslerine göre farklı
biçimde şakıdıkları, yaldızlı tunçtan bir
ağaç duruyordu. İmparatorun tahtı öyle bir
şekilde yapılmıştı ki, başlangıçta alçak,
sonra biraz daha yüksek ve birden,
gerçekten çok yüksek görünüyordu. Son
derecede de genişti: ahşap mı, yoksa tunç
mu olduğunu bilmiyorum. Altın yaldızlı iki
aslan tahtı koruyordu sanki: kuyruklarıyla
yere vuruyor, ağızlarını açıp kükrüyor ve
dillerini oynatıyorlardı. İki hadım beni

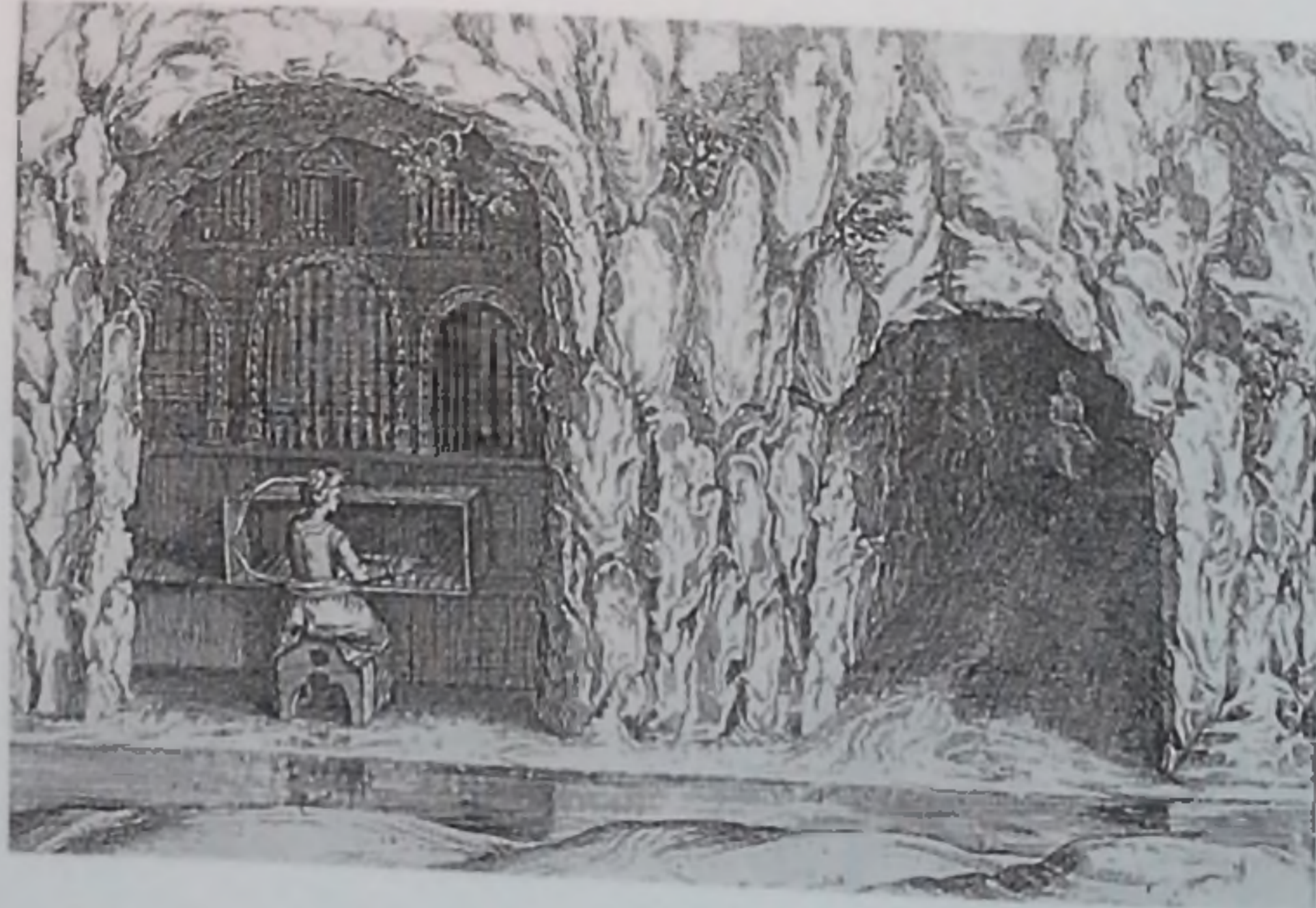
omuzlarına alıp saraya soktular, sonra da
İmparatorun huzuruna çıkardılar.
Gelmeme birlikte, kendi üsluplarınca,
aslanlar kükredi, kuşlar öttü ama bunları
bilen birisi tarafından daha önce
uyarıldığımdan ne korktum ne de şaşırdım.
Üç kez eğilerek saygılarımı sundum;
ardından başımı kaldırıncaya, biraz önce
tahtında otururken selamladığım adamı,
bu kez farklı giysilerle odanın tavanının
hemen altına yükseltilmiş tahtında
gördüm. Bunu nasıl yaptıklarını
anlayamadım: belki de şarap preslerinde
kullandıklarına benzer bir çıkırıyla yukarı
kaldırdılar.

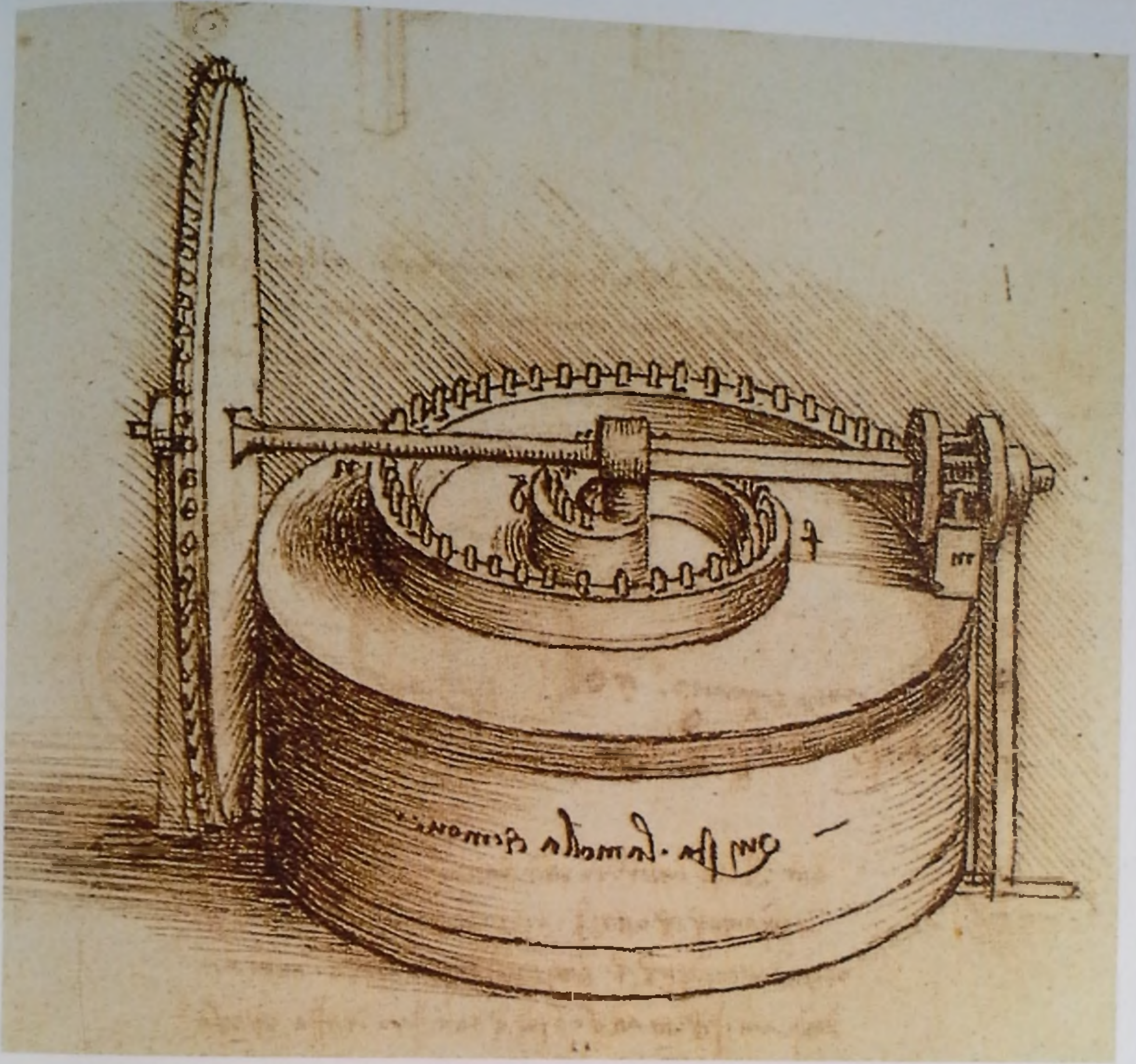
3. XV. yüzyıldan barok döneme



Şüphesiz mekanik harikalar'ın sembolik değerleri üzerine ilk düşünceler XV. yüzyılda, Marsilio Ficino'nun eserlerinde dikkati çekti; bu arada, mekanizmalarını tasarlarken, Leonardo da Vinci'nin bu araçlara, insan vücudunu veya bitkileri çizerken gösterdiği sevgiyi esirgemediğini de belirtmek gerekir. Sanki üretilen bir canlıymış gibi, Leonardo makinelerinin hareketli aksamı gururla teşhir edilmiştir. Ne var ki, makinelerin iç yapısını ilk gösteren Leonardo değildi; Giovanni Fontana bu yolu yaklaşık yüz yıl önce açmıştı. Giovanni Fontana suyla, rüzgârla, ateşle ve kendi ağırlığı sayesinde kum saatinin camından akan kumla çalıştırılan saatler, hareketli bir maske, sihirli lamba gösterileri, çeşmeler, uçurtmalar, müzik aletleri, anahtarlar, maymuncuklar, savaş makineleri, gemiler, tuzaklar, iner kalkar köprüler, pompalar, değirmenler ve hareketli merdivenler tasarladı. Kuşkusuz Fontana, teknoloji ile sanat arasında, Rönesans'ın ve barok dönemin "mekanikçilerinin" belirgin niteliği olacak teknik salınımın en iyi örneğidir. Bu noktada, *yapımcının* yavaş yavaş geri dönüşünün ve harika resimli kitaplarda yaptıkları anlatılan mekanikçi'nin çalışmalarına gösterilen yeni saygının ipuçlarına rastlarız. Makineler kesinlikle estetik sonuçların üretimiyle bağdaştırıldı, "tiyatrolar", yani I. François de Médicis'den (1574-1587) itibaren Salomon de Caus'un Heidelbergli Hortus Palatinus için çizdiği, içinde büyümlü çeşmelerin

Salomon de Caus,
Ekonun Cevap Verdiği
Org Çalan Nimfa
Deseni, *Les raisons
des forces
mouvantes'tan*,
1624





Leonardo da Vinci,
Elyazması 8937,
folyo 4r.
Madrid,
Ulusal Kütüphane

Harikalar

Marsilio Ficino

Theologia Platonica de immortalitate animorum, II, 13, 1482

Bir manivela düzenegiyle merkezi küreye birleştirilmiş kimi hayvan figürleri, küreyle bağlantılı olarak değişik yönlerde hareket ediyordu: kimi sola koşuyor, kimi sağa, yukarı, aşağı; kimi yükselip alçalıyor; kimi düşmanın etrafını sarıyor, kimi yine darbe indiriyordu ve sadece kürenin hareketinden oluşan, trompet ve boru sesleri, kuşların ötüşleri ve benzeri olağandışı sesler duyuluyordu. [...] Böylece Tanrı'yla ki mevcudiyetini ona borçlu olan sınırsız sade mihrakta [...] Ona muhtaç olanları en ufak bir hareketiyle titreten Tanrı'yla, çizgilerin oyunu gibi tüm bunlar meydana çıkar.

Mekanikçi

Giovan Leone Sempronio
(XVII. yüzyıl)

Orologi da ruote, da polve e da sole

O ki başkalarının hayatını çalan
ve ihanet eden,

Hüküm giymiş işkence çarkına

Yüz tekerli döner çark

Ve o ki alışmış çevirmeye

insanı toza

Şimdi insan bağlamış onu

ve ölçülüyor

Avuç dolusu tozla.

Gölgesiyle karartıyorsa günlerimizi

Kendisi gölge oluyor şimdi

Güneşin ışığında;

Öğren, o halde ölümlü

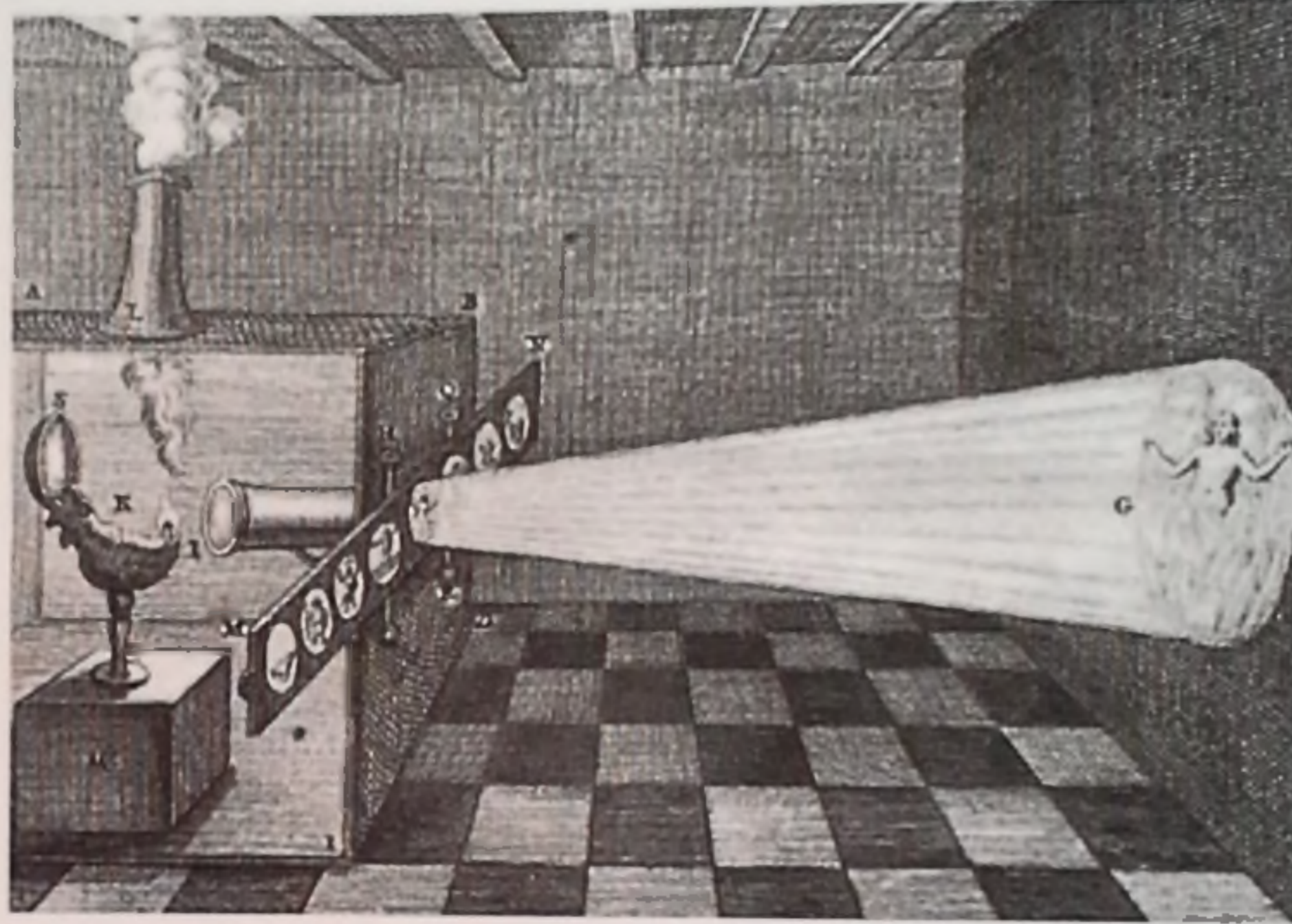
Nasıl da her şeyi eritir

Zaman ve doğa yeryüzünde.

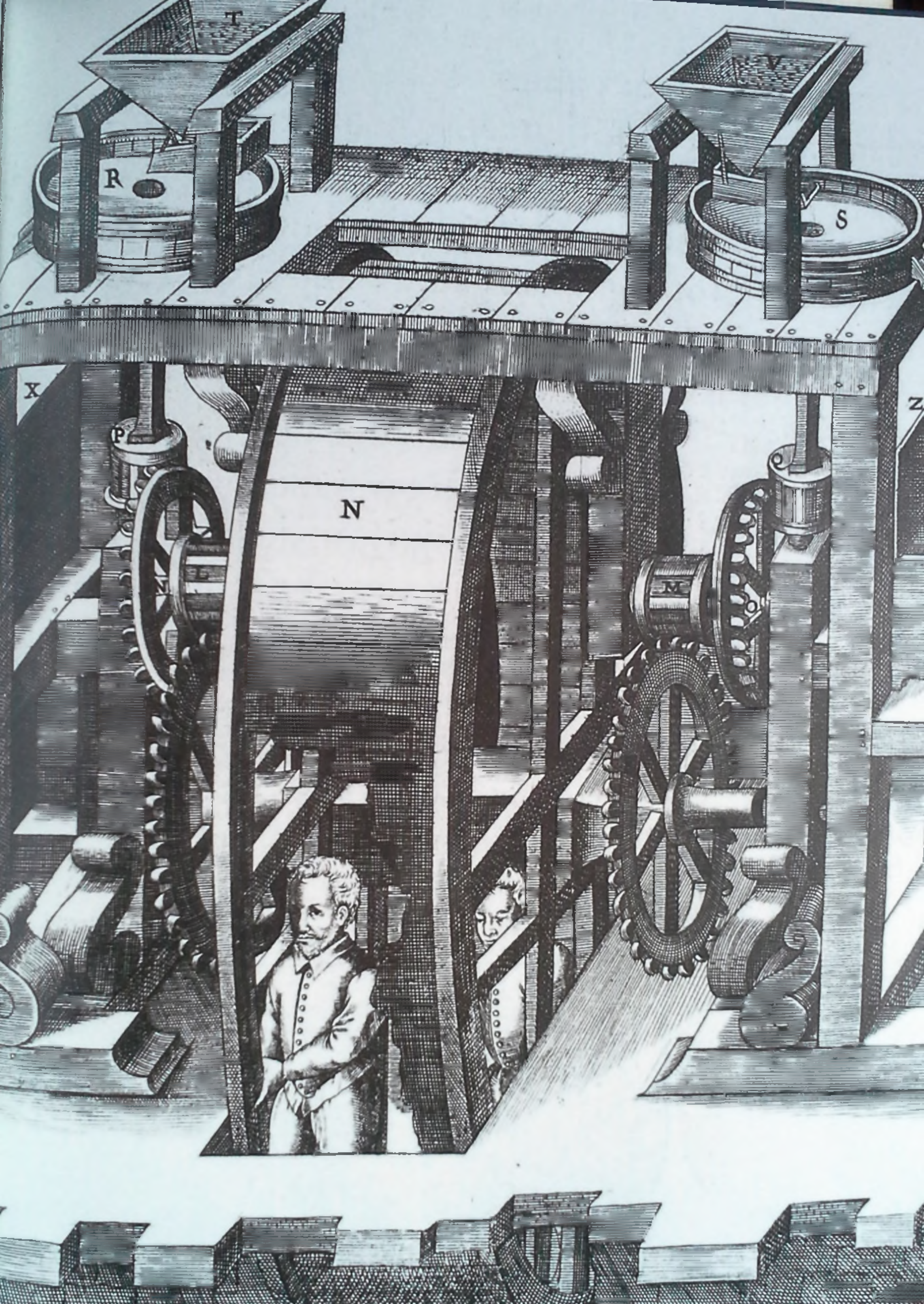
aktığı bahçeler gibi, şaşırtıcı ve büyüleyici mimarî eserler yaratılmakta kullanıldı. Heron'un icatlarının yerini alan hidrolik mekanizmalar artık mağaralara, bitkilerin arasına ya da kulelere gizleniyordu ve dıştan yalnızca su fıskiyeleri senfonisiyle birlikte hareketli figürler görülebiliyordu. Böylesi harikaları tasarlayanlar, çoğu kez hareketleri üreten mekanik sırları açığa vurma ya da sadece doğal sonuçlarıyla yetinme konusunda tereddüde düşer, genellikle de ikisinin arasında bir orta yolda karar kıldardı. Aynı dönemde, insanlar makineleri makine oldukları için, yani ilk kez şaşılacak şeyler olarak sunulan

Athanasius Kircher,
Laterna Magica,
Ars magna lucis et
umbræ'den ayrıntı,
1645

karşı sayfa
Agostino Ramelli,
Makineler,
Le diverse et
artificiose'den,
1588



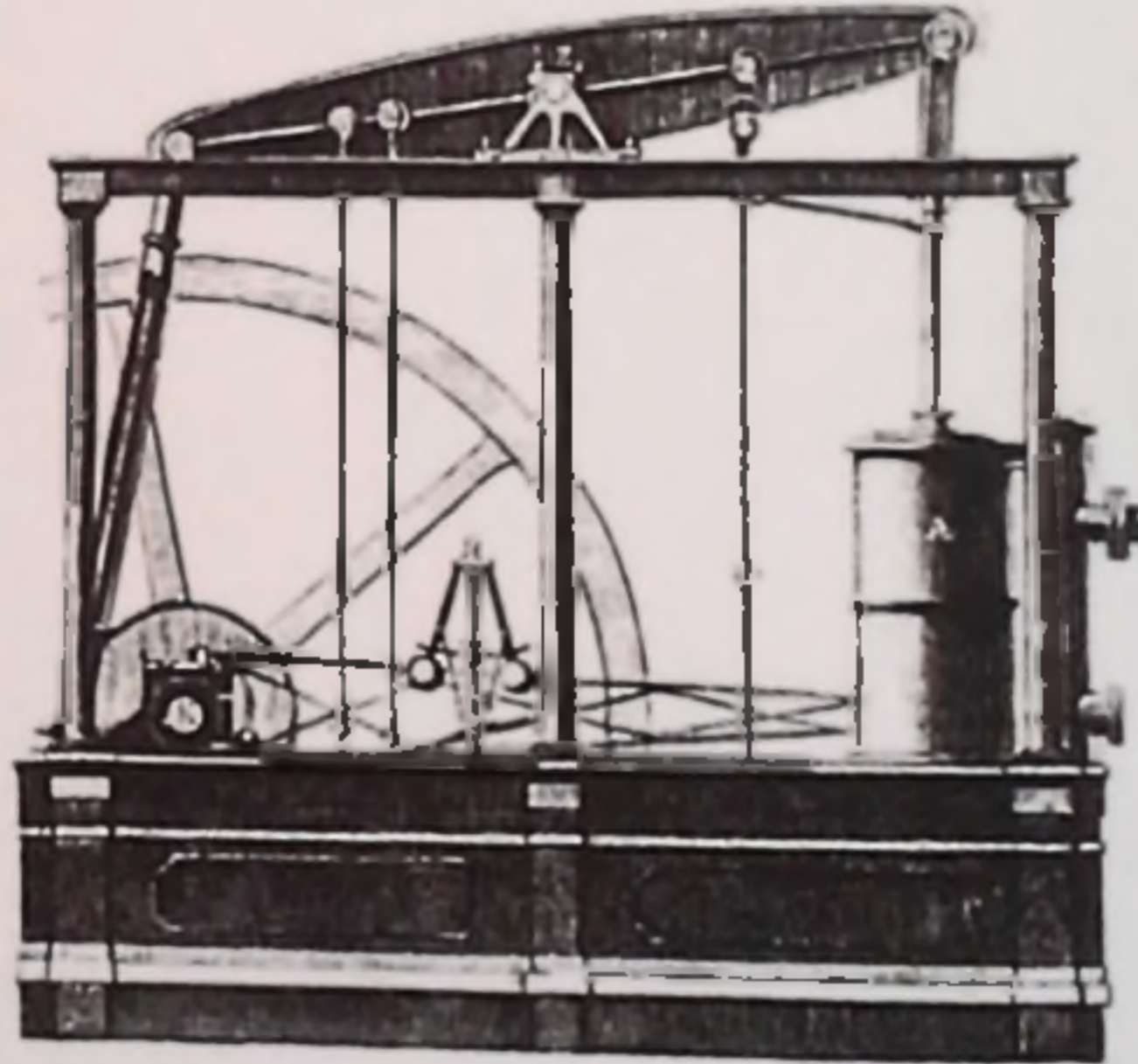
mekanizmalarındaki yaratıcılık için beğenmeye başladı. Böylesi makineler "yapay" ya da "ustaca" olarak tanımlandı: burada, barok duyarlılığıyla birlikte, şaşırtıcı hilelerin ve yaratıcı buluşların Güzellik kriteri olarak kabul edildiğini unutmamak gerekir. Makine sanki *gratia sui*, yani sadece harika iç yapısını göstermek için yaşıyor gibiydi. Yararlılığı ne olursa olsun, biçimi için beğenilen bir şeydi. Geleneksel olarak güzelliği kabul edilmiş (doğal ya da sanatsal) ürünlerle ortak noktalara sahipti. Rönesans ve barok dönemi makineleri dişli çarkın, bağlantı kolunun ve civatanın bir zaferiydi; bu dişlilerin baş döndürücü bir zaferi olsa da makinenin gerçekte ne ürettiğine verilen önem hep makineyi üretmek için nelerin gerektiğini merak etmenin gerisinde kaldı; bu makinelerin büyükçe bir çoğunluğu yarattıkları etkinin basitliği ile bu etkiyi elde etmek için gerekli, son derecede gelişmiş imkânlar arasında çoğu kez tümüyle orantısız bir ilişki sundu. Barok dönemde, Cizvit Papaz Athanasius Kircher'in fantezilerinde, nesnenin hayranlık uyandırıcı Güzelliği ile onu üreten ustalığın eseri Güzelliğin eriyip birleştiklerine tanık oluyoruz. Verebileceğimiz örneklerden birisi, *Ars magna Lucis et umbræ'de* tanımlanan ve ayna oyununun büyüüne dayandırılan, bir bakıma sinema projeksiyonunun habercisi sayılabilecek katoptrik tiyatrodur.



4. XVIII. ve XIX. yüzyıllar



Makinenin estetik bir nesne olarak zaferi hep ilerleyen, yükselen bir çizgi oluşturmaz. James Watt üçüncü Sanayi Devrimi'nin başında ilk makinesini yaptığında, makinenin işlevselliğini klasik bir tapınağı andıran bir cephenin gerisine gizlemeye çalışmıştı. Bir yüzyıl sonra, insanlar artık yeni metal yapılardan belirli bir keyif almaya başladıklarında ve "endüstriyel" bir Güzellik doğmaya yüz tuttuğunda, Eiffel Kulesi'nin, o teknolojik harikanın görsel olarak kabul görmesi için klasik dönemden esinlenilmiş, hiçbir taşıyıcı özelliği olmayan



Watt'ın makinesi

Ambroise Paré,
Yapay El,
Opera Chirurgica,
1594

Diderot ve
d'Alembert'in
Encyclopédie'sinden
Cerrahlik,
1791





Giuseppe de Nittis,
Trenin Geçişi,
1879,
Barletta,
Belediye Müzesi

kemerlerle donatılması gerekmişti.

Makinelerin bir yeniklasik Güzellik kriteri olan mantıklı etkileyicilikleriyle övüldükleri *Encyclopédie*'de, makineler hakkında, pitoresk, dramatik ve antropomorfolojik yaklaşımla açıklamalarda bulunulan çizimlerden eser yoktu. Eğer *Encyclopédie*'de gösterilen cerrahî aletleri, tabip Ambroise Paré'nin XVI. yüzyıl çalışmalarıyla karşılaştırsak, Rönesans aletlerinin hâlâ yırtıcı kuşların çenelerine, dişlerine ve gagalarına benzemek eğilimi gösterdiklerini ve iyileştirici bile olsa şiddet ve ıstırapla hâlâ bir tür morfolojik bağ taşıdığını görürüz. Oysa XVIII. yüzyıl aletleri, bugün bir lambanın, bir mektup açacağına ya da sanayi tasarımı herhangi bir şeyin tasvir edildiği şekilde çizilmektedir (bkz. Bölüm XIV).

Buhar makinesinin icadıyla, şairlerde bile, makineye karşı bir estetik heyecan uyanmıştır; bunun için Carducci'nin lokomotifini, o "güzel ve korkunç canavarı", geçmişin karanlık cehaleti karşısında aklın zaferi olarak betimlediği "Şeytana İlahi"deki dizelerini anmak yeterlidir.

Şeytanî tren
Giosuè Carducci
"Şeytan'a İlahî",
1863

Korkunç güzellik ucubesi
Zincirlerinden çözülmüş,
Koşturuyor karada
Koşturuyor deryada:

Köpürüyor, tütüyor
Volkan misali
Alt ediyor dağları
Yutuyor ovaları.

Uçurumlar atlıyor;
Çukurlar kazıyor sonra
Gizli mağaralara
Dipsiz bucaksız

Yeniden yenilmezlik uğruna
Sahillerden sahile
Kasırgalar misali
Feryadı uğulduyor,

Kasırgalar misali
Püskürtüyor soluğunu:
Şeytan o, ey kavim,
Ulu Şeytan geçiyor.

5. XX. yüzyıl



karşı sayfa
Ardita afişi,
1933,
Torino,
FIAT Arşivi

XX. yüzyıl başında, fütürist hız coşkusunun zamanı gelmiş ve Marinetti eskimiş şiirselliği nedeniyle ay ışığının öldürülmesi gerektiğini söyledikten sonra, işi bir yarış otomobilinin Samotrake Nikesi'nden daha güzel olduğunu iddia etmeye kadar vardırmıştı. İşte bu, sanayi estetiğinin kesin zafer günüydü; *biçim işlevi izler* kavramı kabul edildiğinden, artık Watt'ın yapmak zorunda kaldığı gibi, makinenin işlevselliğinin klasik alıntılarının süslü kıvrımlarının altına gizlemesi gerekmiyordu ve makine işlevini ne kadar çok gösterirse, o kadar güzel görünüyordu.

Ne var ki bu yeni estetik ortamda bile, *design* düşüncesi zaman zaman yerini, makinenin işlevinin doğal sonucu olmayan, ama onu estetik açıdan daha hoş kılma, böylelikle de muhtemel kullanıcılarına daha çekici yapma amacını güden biçimlere sokulduğu *styling* düşüncesine bırakmak zorunda kaldı. *Design* ile *styling* arasındaki güç çatışması konusunda, Roland Barthes bizlere Citroën DS'nin (böylesine teknik görünen bu iki harf "*déesse*" olarak telaffuz edilir, bu da Fransızca "tanrıça" anlamına gelir) ilk modeliyle ilgili olarak –bugün bile yüceltilen– etkili ve önemli bir analiz bıraktı.

Burada da, anlatılan öykü çizgisel değildir. Makine güzel ve hayranlık uyandırıcı olmasına rağmen, geride kalan birkaç yüzyıl boyunca mistikliğinden arındırılmış çekiciliğinin doğurduğu endişeler hiç bitmedi. Bunun için, kum saatindeki kumun akışı, hayatımızın parça parça damladığı sürekli bir kanama olarak görülürken, saat mekanizmalarının, günleri parçalayıp saatleri lime lime eden kıyıcı ve hırçın çarklarını yazan bazı barok şairlerde uyandırdığı zaman ve ölüm fikrini hatırlamak yeterlidir.

Yaklaşık dört yüzyıllık bir sıçramayla Kafka'nın *Ceza Kolonisi*'nde anlatılan, dişli çark ile işkence aleti'nin tek ve aynı nesne olarak görüldüğü, celladın, eserinin zaferi adına kendini yok etmeye kadar vardığı makineye ulaşırız.

Kafka'nın buluşu kadar akıl almaz olan makineler ölümcül niteliklerini yitirip "bakir makineler" biçiminde adlandırılan, yani hiçbir işlev taşımadıkları ya da saçma sapan işlevleri taşıdıklarından güzel olan makinelere, çöpe atılacak makinelere ve mimarîlere dönüştüler. Başka bir anlatımla, yararsız makineler oldular. Bakir makineler terimi, adını *Grand Verre* projesinden, yani Duchamp'ın *La Mariée mise à nu par ses*



FIAT

Hızın güzelliği

Filippo Tommaso Marinetti

L'uomo moltiplicato e il regno della macchina, 1909

Fransız demiryollarının büyük grevi sırasında, grevi örgütleyenlerin hiçbir tren sürücüsünü, lokomotifini sabote etmesi için ikna etmeyi başaramadığının doğrulanması mümkün oldu. Bu bana çok doğal geldi. O adamlardan biri nasıl olurda, coşkun ve amade yürekli, sadık, vefakâr dostunu yaralayabilir ya da öldürebilirdi: ihtimamla cilaladığı, yağladığı o güzelim çelik aracını. Bu sadece lafın gelişi değil, neredeyse gerçeğin ta kendisi, ki bunun doğruluğunu birkaç yıla kalmaz kolaylıkla saptarız. Araç sahipleri ya da garaj işletmecilerinin saptamalarını duymuşsunuzdur: "Makineler gerçekten gizemli şeyler" derler, "kapisleri, aşırılıkları var; sanki kendilerine özgü birer kişilikleri, ruh ve tutkuları var. İhtimam göstermelisiniz onlara, saygı duymalı, kötü davranmamalı ya da kaldırılabileceğinden çok yüklenmemelisiniz. Ona iyi davranırsanız, bu dökme demir ve çelikten yapılmak üzere, bu kusursuz teknik cihaz, size tam randımanla hizmet etmekle kalmaz, kendini yaratanın, babasının öngördüğünün de iki misli, üç misli daha iyi ve daha fazla hizmet eder."

Evet, ben bu sözlere çok itibar eder, önem veririm, çünkü bunlar makinelerin gerçek hassasiyet yasalarının keşfedilme müjdecisidir!

Bu yüzden, yakında gerçekleşmesinden korkulan, makine ve insanın önlenemez özdeşleşmesine hazırlıklı olmak adına, kesinlikle çoğunluk tarafından bilinmeyen ve sadece aydın ruhların öngörebildiği, önsezi, uyum, içgüdüsel ve metalik disiplin için aralıksız bir sezgi değişimini kolaylaştırıcı ve mükemmelleştirici olmalıyız.

İzlerin kutsallığı

Filippo Tommaso Marinetti

La nuova religione morale della velocità, 1916

Dua etmek Tanrı'yla iletişim kurmaksa, yüksek hızla seyahat etmek bir duadır. Tekerleklerin ve izlerin kutsallığı. İzlerin üstüne diz çöküp ilahî hıza dua etmeliyiz. Döner cayroskoplu pusulanın hızı önünde diz çökmeliyiz: 20 000 dev/dk, insanoğlunun ulaştığı maksimum mekanik güç. Yıldızlardan akıl ermez şaşırtıcı hızlarının sırrını çalmalıyız. O halde hadi büyük gökyüzü savaşlarında yerimizi

alalım; hadi görünmez toplardan atılan işaretfişekleri kapalım; hadi yarışalım 1830 Groombridge adlı, saniyede 241 kilometre hız yapan yıldızla ve saniyede 430 kilometre yapan Artus'la. Gözle görünmez matematiksel topçu neferleri. Yıldızlar, aynı zamanda topçu ve fırlatıcı oldukları savaşlarda, daha büyük yıldızlardan kaçmak ya da daha küçüklere darbe vurmak için hızla savaşırlar. Azizlerimiz hadsiz hesapsız zerrelere, atmosferimize saniyede ortalama 42 000 metre hızla nüfuz eden. Azizlerimiz ışık ve elektromanyetik dalgalardır saniyede 3 x 10⁸ metre hızla hareket eden. Otomobilde yüksek hızın coşturuculuğu, yegâne tanrısallıkla bir olmanın verdiği hazdır. Sporcular bu dinin ilk öğrencileridir, (sonra) yakında olmasından korkulan, evlerin ve şehirlerin yıkımına sıra gelecektir, buluşma yeri yaratmak için arabalara ve uçaklara.

Elektriğin kolları

Luciano Folgore

"Elektrik", 1912

Güç aygıtları, aletler,

Bu niyetle manevralanmış,

Ağır treylerler,

Açgözlülükle silip süpüren

Mekân, zaman ve hızı

Ah Elektrik kolları

Yayılmışlar her yere,

Zapt etmek için hayatı, değiştirmek için,

Kalıba dökmek için,

Hızlı elementleriyle

Güçlü dişlileri,

Elektriğin muhteşem oğulları

Maddeyi ve düşleri ezen,

Isık sesini duyuyorum

Fabrikalar ve şantiyelerle,

Ortak noktada kesişen,

Sokakların güçlü sedası

Büyük vagonların ilahisiyle,

Övgü şarkısını söyle

Tanrısız

Niyetin

Mucizeler yaratsın

Zincirlerinden boşalmış Elektrik.

Saat

Giovan Leone Sempronio (XVII. yüzyıl)

"Kadran"

Saat bir yilandır kendi üstüne kıvrılan,

Şöhreti zehirleyen ve güzelliği yakan

yılan;

Ama sen, sırf saatlerini çaldığı için

tik takıyla,

Bağrına basarsın onu, hem de altın

kutuyla.
 Ah zavallı adam, ne kadar kör ve budalası!
 Zamanın hain elleri sırtından vurur
 Ona bakıp duranı,
 Ve onlarla mühürler ölümcül zamanı,
 Gümüşler saçını, kırıştırır simanı.
 Tapınırsın hayattayken cismine
 Görmezsin o çapulcu oyunbozan
 Sarartır soldurur seni her an.
 Öfkeli tazi, kurnaz hırsız gibi
 Havlamaz, ama ısırır seni;
 Bronz dişi, demir dili var
 Ve sessizce çalar.

Değerli makine

Raymond Roussel

Impressions d'Afrique, 1910

Günün kahramanı Bedu, şaft yatağının üzerindeki zembereğe basarak, büyük bir azimle ve çalışkanlıkla yarattığı değerli makineyi çalıştırdı. Üst tarafı yatağın içinde kaybolan görünmez tahrik kayışların hareket ettirdiği panel ve masuralar, yatay bir şekilde kızak boyunca kaydı. Harekete ve kirişe bağlı sayısız ipliğe karşın her bir mekik için eklenen bir karşıt gerilimler sistemi, mükemmel bir sabitlikle durmasını sağlıyordu. Çıkrık üzerindeki her bir masura mekiği aşamalı olarak çözülüyordu. Bu, ipeğin çözülmesine karşı çok az direnç gösteren bir zemberek tarafından düzenleniyordu. Mekanizma, dokuma gevşemeden veya dolaşmadan esas şeklini koruyabilsin diye bazı ipliklerin kısılmasını bazılarının uzamasını sağlıyordu. Panel, belirli bir noktada keskin dik açılarla eğilerek yatağa giren sağlam bir dikey mil tarafından tutuluyordu. Burada, tepeden göremediğimiz uzun bir oluk, henüz başlayan sessiz kayma hareketini olanaklı kılıyordu. Kısa bir süre sonra panel durdu ve yukarı doğru hareket etmeye başladı. Şimdi, milin dikey kısmı usulca uzayarak, teleskopunkilere benzer bir seri kayan düzeneği görünür kıldı. Bir süre sonra duran bu yükselme hareketini, ancak bir dizi dahili makara ve kablo tarafından kontrol edilen güçlü bir yayın itme kuvveti üretmiş olabilirdi.[...]
 Panelin üstündeki bir zemberek aniden bir masurayı savurdu. Masura, ipek ipliklerin arasından geçip, bir yandan öbürüne giderek, yeri onu karşılamak üzere dikkatle hesaplanmış bir oyukta durdu. Kırılğan aygıttan çıkan çapraz örülmüş bir parça, kumaşın ilk sırasını oluşturmak üzere kiriş boyunca gergin duruyordu.

Yatağın üstündeki bir oluk içinde duran, hareketli bir mil ile alt kısmında hareket eden tarak, dolgu ipliğini sayısız dişiyle dövdü ve tekrar ayağa kalktı. Dokuma tezgâhında gücünün yardımıyla, çözgüler tekrar hareket etmeye başladı ve yukarıdan ve aşağıdan birbirinden uzaklaşmaya başlamış olan ipek ipliklerin düzenini tamamen değiştirdi. Sol bölmedeki yaylardan birinin itici gücüyle masura birden kirişin üstünden fırladı ve eski yerine geri döndü. Mekikteki argacın masuradan çözülen ikinci parçası, gücü tarafından şiddetli bir şekilde dövüldü. Gücü takımları yukarı aşağı acayip hareketlerini yaptıkça, panel tüm gücüyle yer değiştirmeye başladı. Özellikle belirlenmiş bir yere doğru yol alırken, süreçteki kısa bir aradan yararlanan ikinci yuva, başından beri hareketsiz olan bir masurayı ipek ipliklerin bir süre dinlenmek için taşıdıkları, karşı oyuğun hemen sonundaki köşeye fırlattı. Bez tezgâhındaki gücü, yeni argaç parçasına vurdu ve bunu oyuğun içine girmeye zorlanan masuraya dönüş yoluna hazırlanan gücü takımlarının uzun oyunu izledi.

İşkence aleti

Franz Kafka

Ceza Kolonisi, 1919

"Doğrudur" dedi subay, "tırmık". İyi düşünülmüş bir ad. Tıpkı bir tırmıkta olduğu gibi, düzenli iğneler sıralanmış. Parça bir bütün olarak, yalnızca bir yerde bile olsa, tırmık gibi işliyor. Üstelik bir tırmıktan daha ustaca tasarlanmış. Siz de az sonra tanık olacaksınız. Mahkûm şuraya, yatağa yatırılıyor. En iyisi, aygıtın işleyişini baştan anlatayım size, sonra çalışmasını izler, nasıl işlediğini hemen anlarsınız. Hem, kazıcıdaki aşınan bir parça yüzünden, çalışma esnasında çok gürültü oluyor, o anda birbirimizi duymamız olanaksız, şimdiden anlatmak daha iyi. Ne yazık ki, böyle uzak bir beldede yedek parça bulmak büyük dert. Az önce dediğim gibi, bunun adı yatak; tümüyle pamukla kaplıdır, ne işe yaradığını sonra anlatacağım. Mahkûm, bu pamuktan yatağa yüzükoyun yatırılır. Pek doğal ki çıplaktır. Burada eller, burada ayaklar, burada da boyun için kayışlar var; mahkûm bunlarla sıkıca bağlanır. Yatağın baş tarafında, mahkûmun yüzükoyun yatırılışına göre, tam ağız hizasında bir keçe vardır. Güzel bir ayarlama düzeneği yardımıyla, bu keçe mahkûmun ağızına

sokulur. Mahkûmun bağırmasını, dilini ısırmasını istemeyiz, değil mi? Mahkûm keçeyi ağzına almaya mecburdur, yoksa boyun kayışlarını sıkıp ense ve boyun kemiklerini kırmamız çocuk oyuncağıdır.”
[...]

Yatak ve kazıyıcı, koyu renkte ve aynı ebatta iki sandık gibiydiler. Kazıyıcı yataktan iki metre yüksekteydi. Bu iki parça, güneşin ışınlarını çevreye yansıtan dört pirinç çubukla birbirlerine eklemişti. Tırmık ise, bu sandıklar arasında, aşağı yukarı hareket eden bir çelik parçasına sabitlenmişti.
[...]

Konuk oturduğu yerde ayak ayak üstüne atarak, “Diyelim ki, mahkûmu yatırdığınız” dedi ve subayın konuşmasını bekledi. “Evet” diye sözü aldı subay, şapkasını arkaya itip yüzünün terini sıvazladı. “Beni dikkatle dinlemenizi rica edeceğim. Hem yatakta hem de kazıyıcıda birer güç kaynağı vardır. Yataktaki batarya yatak içindir, kazıyıcıdaki batarya ise, tırmık içindir. Mahkûm kayışlar yardımıyla hareket edemez hale getirilince, yatak çalışmaya başlar. Hem yatay hem de dikey olarak, kolay fark edilemeyecek denli küçük ama hızlı titreşimlerle hareket eder. Benzeri aygıtlar ruh hastalıkları tedavisinde de kullanılmaktadır, mutlaka görmüşsünüzdür onları; bizim yatağın farkı, hareketlerinin incelikle hesaplanmış oluşudur. Nedenini sorarsanız, yatağın hareketleri ile tırmığın hareketlerinin büyük bir uyum içinde olması gerekir. Yargılama sonucu, asıl infazı gerçekleştirme görevi de tırmığındır.”
[...]

Mahkûmun bağlandığı yatak titremeye başladığında, tırmık mahkûmun gövdesine doğru iner. Tırmık kendi kendisini öyle ayarlar ki gövdeye yalnızca uçları dokunur; bu dokunma gerçekleştiğinde, şu gördüğünüz çelik ip gerilecek bir çubuğa dönüşür. İşin güzelliği tam bu anda başlar. Yakından bilmeyenler için, her ceza birbirine benzer. Tırmık hepsinde aynı biçimde çalışır gibidir. Sivri uçları titreşerek mahkûmun gövdesine batar, mahkûmun gövdesi de yatakla birlikte, ayrıca titreşmektedir. Infazı herkes rahatça izlesin diye, tırmık camdan yapılmıştır. İğnelerin cam içine yerleştirilmesi teknik açıdan zordur, ancak çok sayıda deney sonucunda başarılıdır. Diyeceğim o ki, bu yolda epey güçlüğe katlandık. Şu anda herkes, ceza verilen yazının mahkûmun gövdesine nasıl kazındığını camdan

izleyebilmektedir. Lütfen biraz daha yakına, iğneleri yakından görebileceğiniz bir yere buyurmaz mısınız?”

Konuk yavaşça kalktı, yaklaştı, tırmığın üzerine eğildi. Subay, “Gördüğünüz gibi” dedi, “düzensiz dizilmiş iki sıra iğne var. Uzun, uzunun yanında kısa. Uzun olanı yazıyı kazıyor. Onun yanındaki kısa da su püskürterek kazıma işi anında çıkan kanı temizliyor, böylece yazıyı görünür kılıyor. Kanlı su şu küçük oluklardan akarak ana olukta toplanıyor, oradan çukura akıtılıyor.”

Déesse

Roland Barthes

Çağdaş Söylenler, 1957

Öyle sanıyorum ki, bugün otomobil büyük gotik katedrallerin oldukça tam bir karşılığı durumunda. Diyeceğim, çağın büyük bir yaratımı, bilinmedik sanatçılarca tutkuyla tasarlanmış, koca bir halk tümüyle büyülü bir nesneyi kendine mal ediyor onda, kullanımında olmasa da imgesinde tüketiyor.

Yeni Citroen, karşımıza öncelikle üstün bir nesne olarak çıktığı ölçüde, açıkça gökten düşüyor. Unutmamak gerekir ki, nesne üstdoğanın en iyi habercisidir: hem bir kusursuzluk, hem de bir köken yokluğu, hem bir kapalılık, hem de bir ışıklılık, yaşamın özdeğe dönüşmesi (özdek yaşamdan çok daha büyüldür), kısacası masal dünyasının malı olan bir sessizlik kolaylıkla bir araya gelir nesnede.

“Déesse”, XVIII. yüzyılın ve bizim bilimkurgumuzun yenilik tutkusunu beslemiş olan şu başka bir dünyadan inmiş nesnelerin tüm özelliklerini taşıyor (hiç değilse kitle ona bu özellikleri oybirliğiyle vermeye başlıyor): “Déesse” öncelikle yeni bir Nautilus.

Charlie Chaplin'in
Modern Zamanlar
filminden sahne,
1938



célibataires diye bilinen çalışmasından alır. Bu yüzeysel araştırmanın, Rönesans mekanikçilerinin makinelerinden doğrudan etkilenen bir eser olduğunu söylemek yeterli olacaktır. Bâkir makineler, Raymond Roussel'in *Impressions d'Afrique* adlı çalışmasında icat edilen makinelerdi. Roussel'in anlattığı makineler olağanüstü dokumalar gibi yine de kabul edilebilir sonuçlar doğururken, Tinguely gibi sanatçılarda yontu olarak yapılmış makineler ancak kendi duygusuz hareketlerini ürettiyordu ve tek işlevleri amaçsızca şakırdamaktı. Bu anlamda herhangi bir işlevsel doğurganlıktan arınmış oldukları için, tanım olarak bakir makineydiler –bizi gülmeye ya da neşeli olmaya yönlendirirlerdi– çünkü böylece altında kötü bir şey olduğunu sandığımız gizli bir amaç gördüğümüzde yaşayacağımız dehşeti denetlememizi sağlarlardı. Diğer bir anlatımla, Tinguely'nin makineleri acı, korku, ölüm, huzursuzluk ve bilinmezliği duayla defetmek için Güzellikten yararlanılan tüm sanat eserleriyle aynı işleve sahipti.

Jean Tinguely,
Dehşet Arabası,
"Viva Ferrari",
1985,
Basel,
Tinguely Müzesi





Soyut biçimlerden malzemenin derinliklerine

1. "Taşlardaki heykelleri ara"



Michelangelo
Uyanan Köle,
1530,
Floransa,
Akademi Galerisi

Çağdaş sanat, malzemenin değerini ve doğurganlığını anlamıştır. Bu ifade, önceki çağlarda yaşamış sanatçıların belirli bir malzemeyle çalıştıkları gerçeğinin farkında olmadıkları ya da o malzemeyi kullanmanın beraberinde kısıtlamaların yanı sıra yaratıcı ipuçları, engeller ve özgürlükler getirdiğini bilmedikleri anlamına gelmez. Heykeller sanatçıya, sanki mermer kütesinin içindeymiş gibi geldiğinden gerekenin mermer blokunun içindekini, gün ışığına çıkarmak için taşı yontmak olduğunu söyleyen, Michelangelo'ydu. Biyografi yazarlarının belirttiği gibi, "taşlardaki heykelleri araması için" adamını gönderirdi. Sanatçılar malzemeyle hep diyalog halinde olmaları ve o içindeki esin kaynağını bulmaları gerektiğini bilmelerine rağmen, malzemenin şekilsiz olduğunu ve Güzelliğin ancak malzemeye bir düşünce ya da bir biçim uyarlandığında ortaya çıkacağını düşünüyorlardı. Gerçekten de, Benedetto Croce'nin estetiğine göre, gerçek sanatsal keşif, sezgisel ifade yaratıcı ruhlarda eksiksiz bir biçimde tamamlanır tamamlanmaz vuku bulurken, teknik ifadenin, şiirsel düşlerin seslerine, renklerine, sözcüklerine ya da taşa çevrilmesi sadece rastlantıdır; eserin kusursuzluğuna ve kesinliğine bir şey katmaz.

Biçim ve malzeme
Michelangelo Buonarroti (XIV. yüzyıl)
"Rime" 151
Kusursuz bir sanatçı kavramlara bulanmaz
Bereketli pusulası yanıltmaz onu
Tek sahip olduğu mermer bir bloktur
Bir de zihninin hizmetindeki eli.

2. Malzemenin çağdaş değerlendirilmesi



Bu düşünce, çağdaş estetiğin malzeme'yi yeniden değerlendirdiği kanısına bir tepkidir. Ruhun varsayılan derinliklerinde gelişen ve somut fiziksel gerçeğin meydan okumasıyla bağlantısı olmayan bir keşif, gerçekten de solgun bir hayalettir: Güzellik, gerçek keşif ve yaratı sadece bir çeşit meleğimsi ruhsallığın kıyısında yer almaz, dokunulup koklanabilen, düştüklerinde ses çıkaran, kaçınılmaz yerçekimi kuralınca aşağıya doğru çekilen, eskiyip yıpranan, değişen, çürüyen ve gelişen nesnelere evreniyle de alışveriş halinde olması gerekir.

Estetik sistemler, malzemenin "içinde", "üzerinde" ya da malzeme "ile" çalışmanın önemini derinden ve yeniden değerlendirmeye soyunmuşken, XX. yüzyıl sanatçıları bu yeniden değerlendirmeye büyük önem vermiş, biçimler dünyasında figüratif modellerden uzaklaşma olarak kabul edilebilecek yeni arayışlara itildikçe, önemi daha da artmıştır. Böylelikle, çağdaş sanatçıların büyükçe bir bölümü için malzeme artık sadece eserin vücudu değil, amacıdır ya da yaratıcı söylemin konusudur. "Kurallara bağlı olmayan" resim, lekelerin, çatlakların, topakların, dikişlerin, sızıntıların, vb zaferine katkıda bulunur.

Jackson Pollock,
Eksiksiz Kulaç Beş,
1947,
New York,
Çağdaş Sanat Müzesi

Malzeme

Luigi Pareyson
Estetica, 1954

Sanatçı malzemesini sevgiyle araştırır, derinlemesine inceler, davranışlarını ve tepkilerini gözler; efendisi olmak için onu sorgular, ehlileştirme amacıyla onu yorumlar, onu kendi isteğine uydurmak için ona boyun eğer; amaçlarına uyabilecek gizli olanakları ortaya çıkarmak için derinlemesine inceler; kendisi yeni ve orijinal olanaklarını gösterebilir düşüncesiyle onu araştırır; doğal gelişmeleri yaratılacak işin gereklilikleriyle aynı zamana rastlayabilir beklentisiyle takip eder; onunla yeni çalışma alanları bulmak ya da eski çalışma usullerini yaymak için uzun bir geleneği sanatçılara kullanmayı öğretme yollarını araştırır; eğer malzemeyi yükledikleri gelenek, onu ağırlaştırarak, eskiterek ya da

sönükleştirerek işlenebilirliğini tehlikeye sokuyorsa canlılığını geri kazanmaya çalışır, yani ne kadar az incelenmişse verimliliği o kadar çok olacaktır; eğer malzeme yeniyse, malzemenin doğasında kendiliğinden ortaya çıkan bazı verileri zorlamaktan korkmayacak, bazı deneyler yapma ya da ihtimalleri saptama niyetiyle onun içine daha iyi nüfuz etmek gibi güç işlerden kaytarma cesaretinden yoksun olmayacaktır...

Bu, sanatçının insanlığının ve tinselliğinin bir maddede ortaya konulduğunu söyleme meselesi değildir, çünkü sanat bir insanın yaşamının betimlenmesi ve biçimlenmesi değildir. Sanat yalnızca malzemenin betimlenmesi ve biçimlenmesidir, fakat malzeme tamamen biçime dönüşmüş, sanatçının bütünüyle tinselliği olan tekrarlanamaz bir biçimlenme yoluna göre şekil alır.





karşı sayfa
Alberto Burri,
Çuval P5,
1953,
Città di Castello,
Albizzini Sarayı

Lucio Fontana,
Uzay Konsepti,
Bekle,
1964,
özel koleksiyon



Sanatçı bazen malzemeyi serbest bırakır, tuvale, metale ya da çuval bezine özgürce saçılmış renkleri ön plana çıkarır, böylelikle rastlantısal ve beklenmedik bir parçalanmanın doğrudan dile gelmesini sağlar; tuvalin ya da yontunun, deniz suyunun kum üzerinde çizdiği şekiller ya da yağmur damlalarının çamurda bıraktığı izler gibi neredeyse doğal bir şeye, talihin bir armağanına dönüşmesine izin vermek için, sanki sanat eseri tüm biçimsel iddialara tövbe eder.

Kurallara bağlı olmayan bazı ressamın eserlerine, herhangi bir sanatsal müdahalede bulunmadan önce, hammaddeyi anımsatan adlar verdiler: *makadam, asfalt, kaldırım, moloz, kalıp, izler, alüvyonlar, toz, dokular, baskınlar, pas, kırpıntı, artık...* Yine de sanatçıların, bizi (yazılı bir mesajla, mesela) sadece kaldırım taşlarını ve pası, asfalt ve tavanarasında unutulmuş çuvalları izlemeye davet etmekle yetinmedikleri gerçeğini göz ardı edemeyiz. Sanatçılar böylesi malzemeyi bir sanat eseri yaratmak için kullanmakta ve bu süreçte, seçerek, altını çizerek, böylelikle de biçimi olmayanlara biçim vererek üzerlerine üsluplarının damgasını vurmaktadırlar. Gerçekten rasgele lekeleri, molozun doğal biçimini ya da yıpranmış, güve yemiş bazı kumaşlardaki kıvrımları daha duyarlı bir gözle araştırmamız için, kurallara bağlı olmayan bir sanat eseri görmüş olmamız gerekir. Böylelikle, malzemenin araştırılması ya da olgunlaştırılması, bizi onların gizli Güzelliğini keşfe yöneltir.

3. Ready-made



Marcel Duchamp gibi sanatçılar tarafından XX. yüzyılın başlarında icat edilen *ready-made* (veya hazır eşya) şiirselliğine aynı gözle bakmamız gerekir. Nesne kendi başına vardır; sanatçı burada deniz kenarında gezinirken deniz suyunun parlatıp cilaladığı bir kabuk ya da çakıl taşı bulan ve sanki kendine özgü, şaşırtıcı bir Güzelliği varmış gibi götürüp evindeki masanın üzerine koyan biri gibi hareket eder. Sanatçılar işte şişe raflarını, bisiklet tekerleklerini, bizmut kristalini, başlangıçta eğitim amacıyla kullanılmış geometrik bir katıyı, sıcaktan biçimini yitirmiş camları, mankenleri ve hatta pisuvarı yontu olarak "seçerken" bu anlayışa uymuştur.

Bu seçimlerin altında bir tahrik, bir provokasyon olduğu kesindir, ama gözden kaçırılmaması gereken diğer bir amaç da, en basiti de olsa, her nesnenin genellikle hiç dikkat etmediğimiz yanları olduğunu göstermektir. Bu yanlar ortaya çıkarılır, odak noktasına yerleştirilir ve dikkatimize sunulur sunulmaz nesnelere de, sanki bir sanatçının eliyle değişime uğramış gibi, estetik bir anlam kazanır.

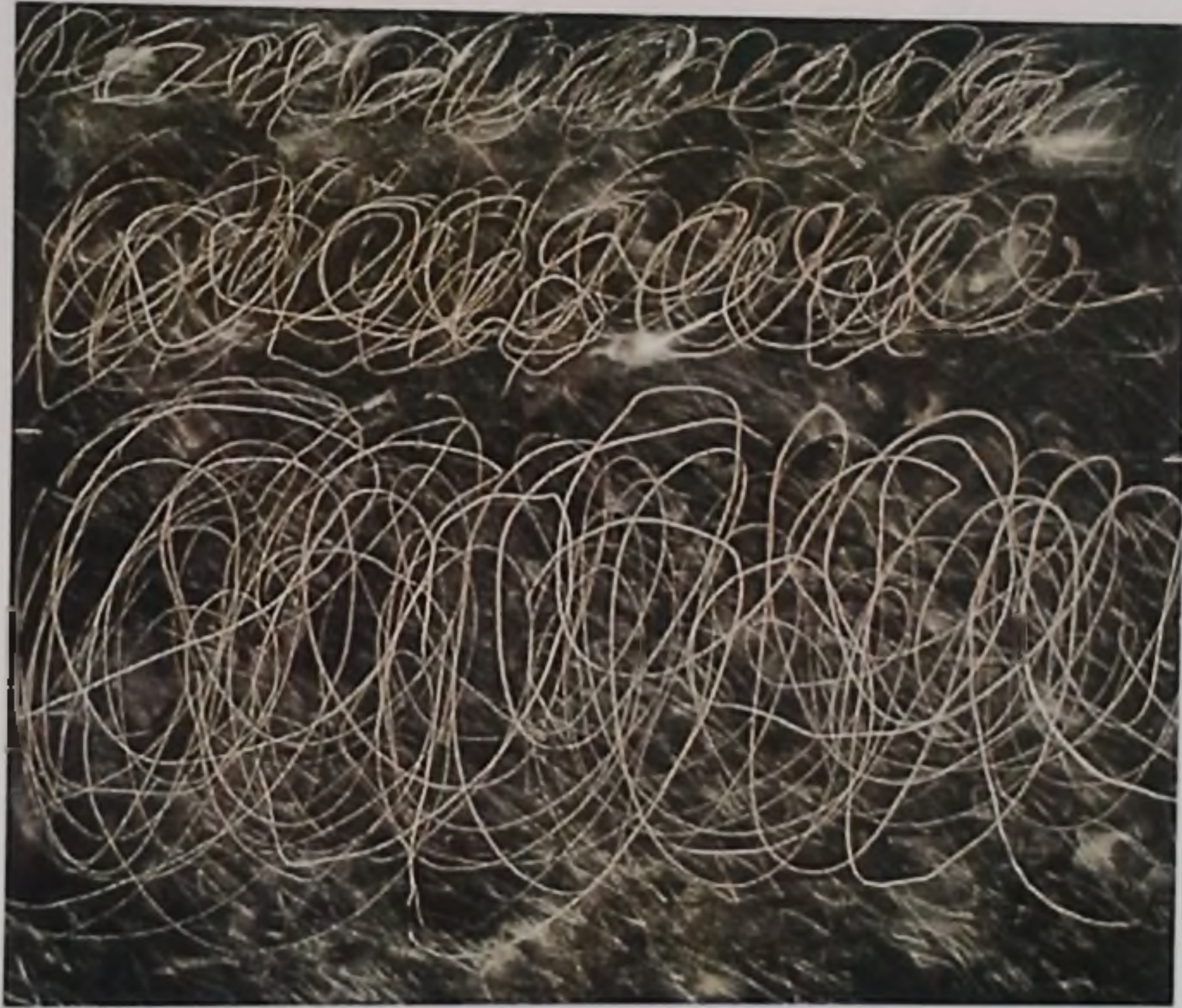
Marcel Duchamp,
Çeşme,
1959,
Paris,
Ulusal Çağdaş
Sanat Müzesi,
Pompidou Merkezi



4. Yeniden üretilen malzemedен sanayi malzemesine, malzemenin derinliklerine



Kimi kez sanatçı bir şey icat etmemiş, ama Dubuffet'in yol yüzeyleri ve Cy Twombly'nin çocukça karalamalarla dolu tuvaleri gibi, yol bölümlerini ya da duvar yazılarını *yeniden üretmiştir*. Sanatsal faaliyet burada daha belirgindir: sanatçı ham haldeki malzeme olarak değerlendirilmesi gereken şeyleri yeniden yapmak için gelişmiş teknikleri rastlantısal olarak değil bilerek kullanmaktadır. Başka örneklerde malzeme doğal değildir, buna karşılık yararlı ömrünü doldurmuş ve çöp tenekesinden çıkarılmış bir sanayi ya da ticaret atığıdır.



Cy Twombly,
İsimsiz,
1970,
Houston,
Menil Koleksiyonu

Ham haldeki malzeme

André Pieyre de Mandiargues
"Dubuffet ya da Uç Nokta", 1956
İşleri basitleştirmek için, özellikle dünyada hoşlandığı şeyin dünyadaki diğer şeylerden daha yaygın olduğunu ve bu yaygınlık nedeniyle yalnızca rasgele bir göz atanların genellikle hevesini kırdığını kaydetmeliyiz.

Çünkü bunun, çoğu zaman bilge kişilere ve budalara aynı şekilde ilham veren ideal dünya kavramıyla ya da onun duygusal

ruhuyla ve onun insanlıkla da ilgisi yoktur... Onun, ayaklarımızın tam altındaki sıradan malzemeyle bazen ayakkabımıza yapışan maddeyle, bir tür yatay duvarla üzerinde durduğumuz düzlem yüzeyle, uzatmalı çabaların gösterildiği durumlar dışında görünüşü ortadan kaldıracak kadar sıradan düzlemle ilgisi vardır. O malzemenin çok somut bir şey olmadığını söyleyebiliriz, çünkü mimari beceriler onlar üzerinde yürümekten asla vazgeçmeyeceğiz.





Andy Warhol,
Campbell Çorba
Konservesi I,
1960,
Aachau, Yeni Galeri,
Ludwig Koleksiyonu

Roy Lichtenstein,
Crak!
1963-1964,
Roy Lichtenstein Vakfı

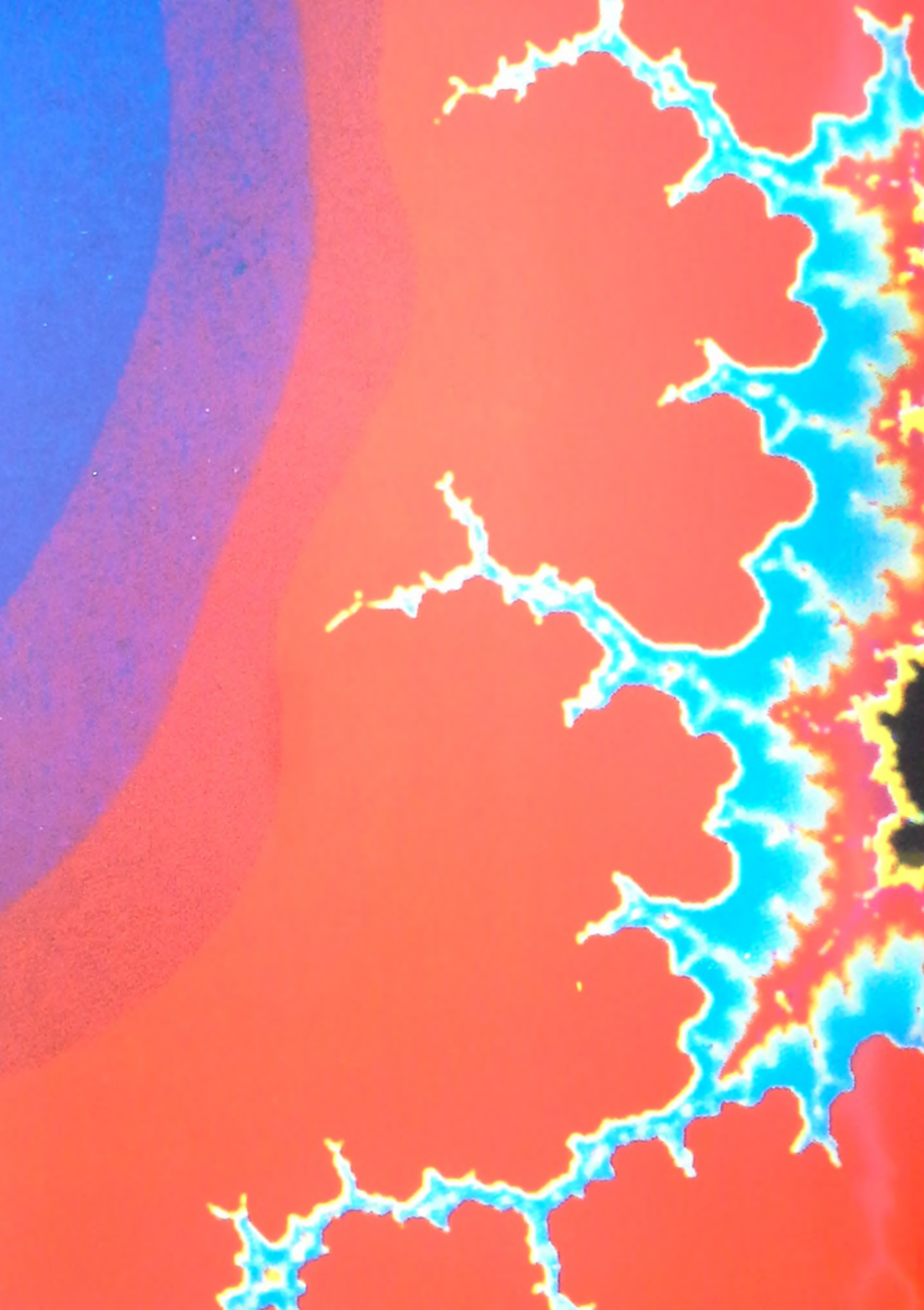
Bütün bunlar bizi eski bir otomobil radyatörünü presleyen, şeklini bozup sergileyen César'a, şeffaf bir vitrini eski gözlüklerle dolduran Arman'a, tuvale iskemle arkalıkları ya da saat kadrantları tutkallayan Rauschenberg'e, eski resimli romanlardan dev boyutlarda ve aslına son derecede sadık kopyalar çıkaran Lichtenstein'a, bize bir kutu Coca-Cola ya da kutulanmış çorba sunan Andy Warhol ve benzerlerine götürür. Böylesi örneklerde, sanatçı çepeçevre etrafımızı saran sanayileşmiş dünyaya karşı bir tür alaycı polemik başlatır, günbegün eriyen çağdaş bir dünyanın arkeolojik kalıntılarını gösterir, her gün gördüğümüz, ama işlevlerinin gözümüzde birer fetiş gibi olduğunun farkına varamadığımız nesnelere kendi alaycı müzesinde dondurur. Ne var ki sanatçı bütün bunları yaparken, polemik ne denli alaycı ya da insafsız olursa olsun, sanayi dünyasının bile estetik heyecan yaratacak bazı "formlara" sahip olduğunu hatırlatarak, bize bu nesnelere sevmeyi öğretir.

Bu nesnelere tüketim malı olarak devirlerini tamamlayıp, artık son derecede yararsız olduklarında, sanki şakaymış gibi yararsızlıklarından, "yoksulluklarından" hatta perişanlıklarından arınıp, hiç beklenmedik bir Güzellik yansıtır. Nihayet, bir zamanlar elimizde büyüteçle bir kartanesinin Güzelliğine hayran olmamız gibi, günümüzün gelişmiş elektronik teknikleri de malzemenin derinliklerinde beklenmedik biçim özellikleri bulmamızı sağlar.

Bütün bunlar el becerisi de sanayi ürünü de olmayan, doğanın gözle görülmeyen derin özelliklerinin yeni bir *ready-made* biçiminin doğuşunu belirler. Buna "fraktallerin estetiği" diyebiliriz.

karşı sayfa
César,
Sıkıştırma,
1962,
Paris, Ulusal Çağdaş
Sanat Müzesi,
Pompidou Merkezi

izleyen sayfalar
"Mandelbrot Dizisi",
Heinz-Otto Peitgen ve
Peter H. Richter,
Fraktal Güzelliği,
Torino,
1987







Medyanın Güzelliği

1. Kışkırtıcı Güzellik mi tüketici Güzellik mi?



Bir an için, gelecekte bir sanat tarihçisini ya da uzaydan gelen bir kâşifi düşünüp, her ikisinin de kendi kendine sorduğu soruyu tahmin edelim: XX. yüzyıla egemen olan Güzellik anlayışı nedir? Aslına bakılırsa, Güzellik tarihi boyunca gerçekleştirdiğimiz bu koşuşturmada biz de farklı bir şey yapmadık; Eski Yunan'la, Rönesans'la ve XIX. yüzyılın başı ya da sonuyla ilgili aynı sorular sorduk. Doğru, her dönemde bir dalgalanmaya neden olan zıtlıklar, örneğin yeniklasikçi zevklerin Yücelik estetiğinin varlığıyla örtüştüğü anları belirlemek için elimizden geleni yaptık, ama yine de –bütûn bunlara “uzaktan” bakarken– her yüzyılın tutarlı özelliklere ya da en fazla temel bir tutarsızlığa sahip olduğu duygusuna vardık.

karşı sayfa
Marilyn Takviminden
Marilyn Monroe,
1952

Adolphe de Meyer,
Bir Faunun Öğleden
Sonrası'ndan,
Vaslav Nijinski ve
Nimfalar,
1912

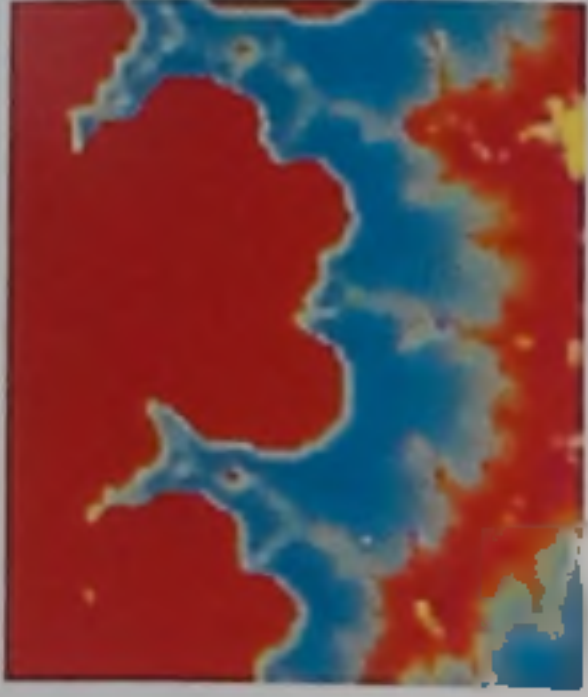


Belki de, sıra kendilerine geldiğinde, olaylara "uzaktan" bakan geleceğin yorumcuları XX. yüzyıla gerçekten özgü olanı belirleyip, Picasso ve Mondrian'ı görmezden gelecekler, böylelikle *Samotrake Nikesi*'nin XX. yüzyıl karşılığının güzel bir yarış otomobili olduğunu iddia eden Marinetti'ye de hak vermiş olacaklar. Her şeye böylesi uzaktan bakmamız mümkün değil; tek yapabileceğimiz XX. yüzyılın ilk yarısının, olsa olsa altmışların ilk yılları da dahil (sonrası daha güç olacaktır), kışkırtıcı Güzellik ile tüketici Güzellik arasında dramatik bir kışırmaya tanıklık ettiğini söylemekle yetinmektir.



Man Ray,
Kurtarılmış Venüs,
1936,
Milano,
Schwarz Koleksiyonu

2. Avangard ya da kışkırtıcı Güzellik



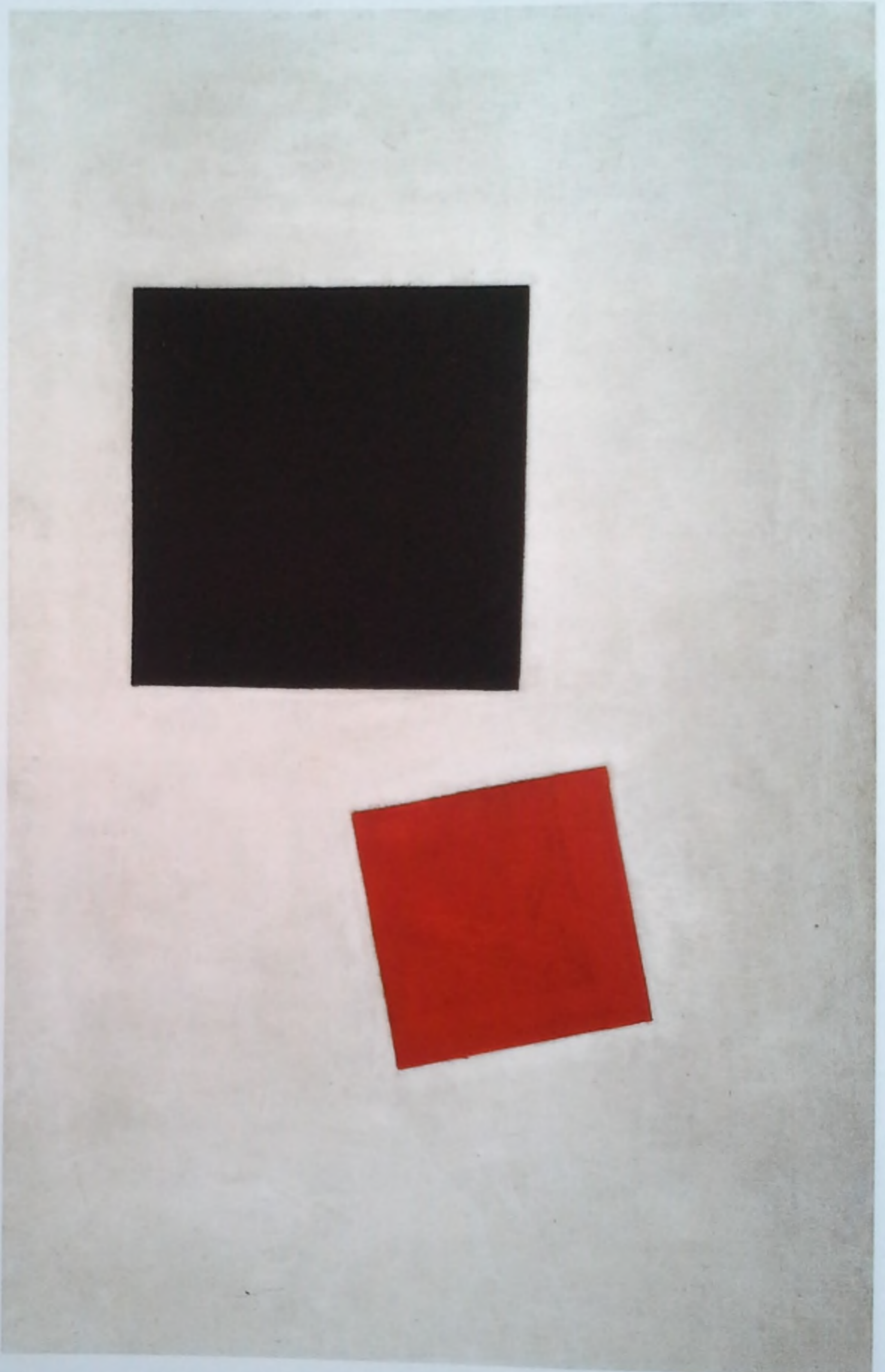
Kışkırtıcı Güzellik, çeşitli avangard hareketlerin ve sanatsal deneyciliğin ortaya attığı Güzellik kavramıdır: fütürizmden kübizme, ekspresyonizmden sürrealizme ve Picasso'dan kurallara bağlı olmayan büyük sanatçılara ve daha ötesine.

Avangard sanatın Güzellik diye bir sorunu yoktur. Kuşkusuz yeni görüntülerin sanatsal açıdan "güzel" oldukları ve bize Giotto'nun bir freskinin Raffaello'nun bir tablosunun o dönem insanlarına verdiği zevkin benzerini vermesi gerektiğini ima etse de önemli olan bunun, avangardın o güne kadar kabul edilmiş tüm estetik kurallarına kışkırtıcı bir biçimde karşı geldiği için gerçekleştiğini anlamaktır. Sanat artık ne doğal Güzelliğin bir görüntüsünü ortaya çıkarmakla ilgilenir ne de uyumlu biçimlerin seyrinden doğacak keyfi sunmayı amaçlar. Tam tersine, avangard akımın hedefi bizlere dünyayı farklı gözlerden

solda
Gino Severini,
Büyüleyici Dansöz,
1911,
Torino,
Pinacoteca Giovanni e
Marella Agnelli
Pinakoteği

sağda
Pablo Picasso,
Avignonlu Genç
Kızlar,
1907,
New York,
Çağdaş Sanat Müzesi





Kazimir Maleviç,
Siyah Kare ve
Kırmızı Kare,
1915,
New York,
Çağdaş Sanat
Müzesi

yorumlamayı, arkaik veya egzotik modellere, düşlerin evrenine ya da akıl hastalarının fantezilerine, uyuşturucuların neden olduğu halüsinasyonlara, malzemenin yeniden keşfine, gündelik eşyanın imkânsız bağlamlarda şaşırtıcı bir biçimde yeniden sunumuna (bkz. Yeni nesne, dada, vb) dönmekten zevk almayı öğretmektir. Oranların estetiğini çağrıştıracak bir geometrik uyum kavramı geliştirmiş tek çağdaş sanat ekolü vardır; o da soyut sanattır. Soyut sanat gerek doğaya, gerekse de gündelik hayata köle olmaya başkaldırarak, Mondrian'ın geometrilerinden Klein, Rothko veya Manzoni'nin büyük monokrom tuvallerine kadar, bizlere saf biçimler sunar. Ancak, geçmiş yıllarda bir sergiye ya da bir müzeye gidip de –soyut bir eser karşısındaki– ziyaretçilerin “iyi ama, bunun anlamı ne?” diye sorduğunu ya da “Sanat mı, bu?” dediğini duymayan var mıdır? İşte oranların estetiğine bu yenipitagorasçı dönüş ve ortak duyarlılıklara, sokaktaki insanların Güzellik anlayışına aykırı bu eserler de bu sınıftandır.

Bu arada insanların –sanat adına– amacı, güzel bir şeyin seyrinden çok, şehvî ve ilkel olmasına rağmen, tanrıların görünmediği yarı dinsel bir deneyimi çağrıştıran ritüelleri andıran, eski gizemli törenlere benzeyen etkinlikler düzenledikleri (davetler, sanatçının kendi vücudunu yaraladığı veya sakatladığı etkinlikler, halkın ışık oyunlarına ve akustik gösterilere katılması) birçok çağdaş sanat ekolü de vardır. Benzer özellikler taşıyan başka etkinlikler arasında diskoteklerde ve rock konserlerinde devasa kalabalıklara hitap eden çılgınlıklarda projektör ışıkları ve aşırı yüksek müzik, dışarıdan bakan, ama işin içinde olmayan birine (eski geleneksel arena gösterileri gibi) “güzel” bile gelebilecek (çoğu kez kimyasal uyarıcılar eşliğinde) bir “birlikte olmak” duygusu verir. Bu da, “güzel bir deneyim”i çağrıştıırabilir ve güzel bir banyodan, güzel bir motosiklet gezintisinden ya da tatmin edici bir cinsel ilişkiden söz ederken yaptığımız nitelmeden farksızdır.

3. Tüketim Güzelliği



Gelecek zaman ziyaretçimiz bir başka ilginç keşifte daha bulunacaktır. Bir avangard sergisine gidip "anlaşılmaz " bir heykel satın alan ziyaretçiler ya da bir "happening"e katılanlar birer *fashionvictim*'dir; marka kıyafetler ya da blucinler giyer, saçlarını ve makyajlarını parlak kâğıtlı dergilerin, sinemanın ya da televizyonun, yani kitle iletişim araçlarının sunduğu Güzellik örneğine göre yaparlar. Bu insanlar, avangard sanatçıların elli yıldır mücadele ettiği bir dünyanın, ticarî tüketim dünyasının önerdiği Güzellik ideallerini takip ederler.

Bu çelişkiyi nasıl açıklamalı?

Hiç açıklama yapmaya yeltenmeden, bu çelişkinin XX. yüzyıla özgü olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada, geleceğin ziyaretçisi kitle iletişim araçlarının sunduğu Güzellik modelinin ne olduğunu kendine soracak ve yüzyılın bir çiftte durak içerdiğini görecektir.

Twiggy,
1970

karşı sayfa,
Greta Garbo

izleyen sayfalar
Rita Hayworth,

Grace Kelly,

Brigitte Bardot,

Audrey Hepburn,

Marlène Dietrich,

Anita Ekberg



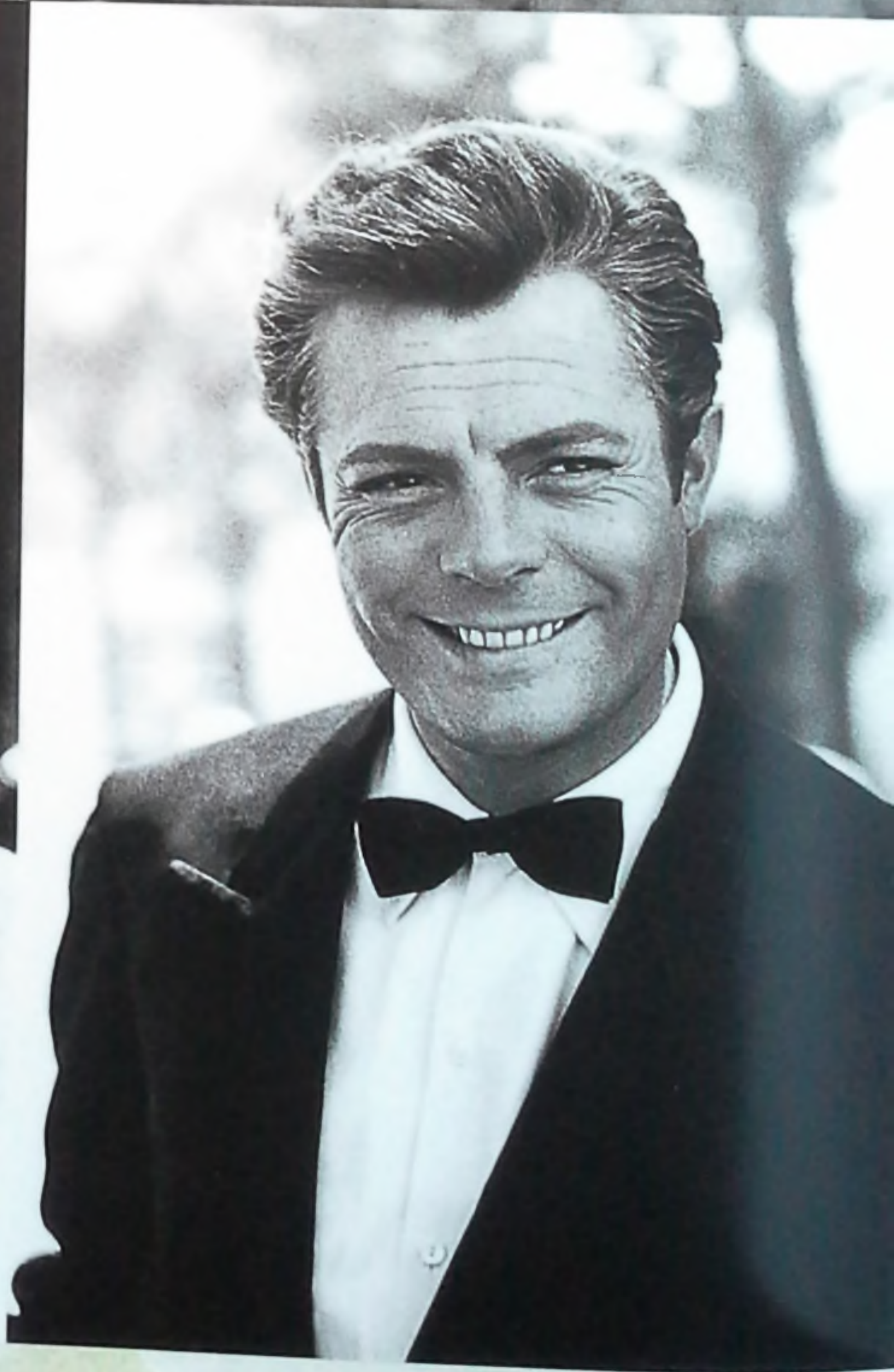












John Wayne,
Eldorado filminden,
yön. Howard Hawks,
1967

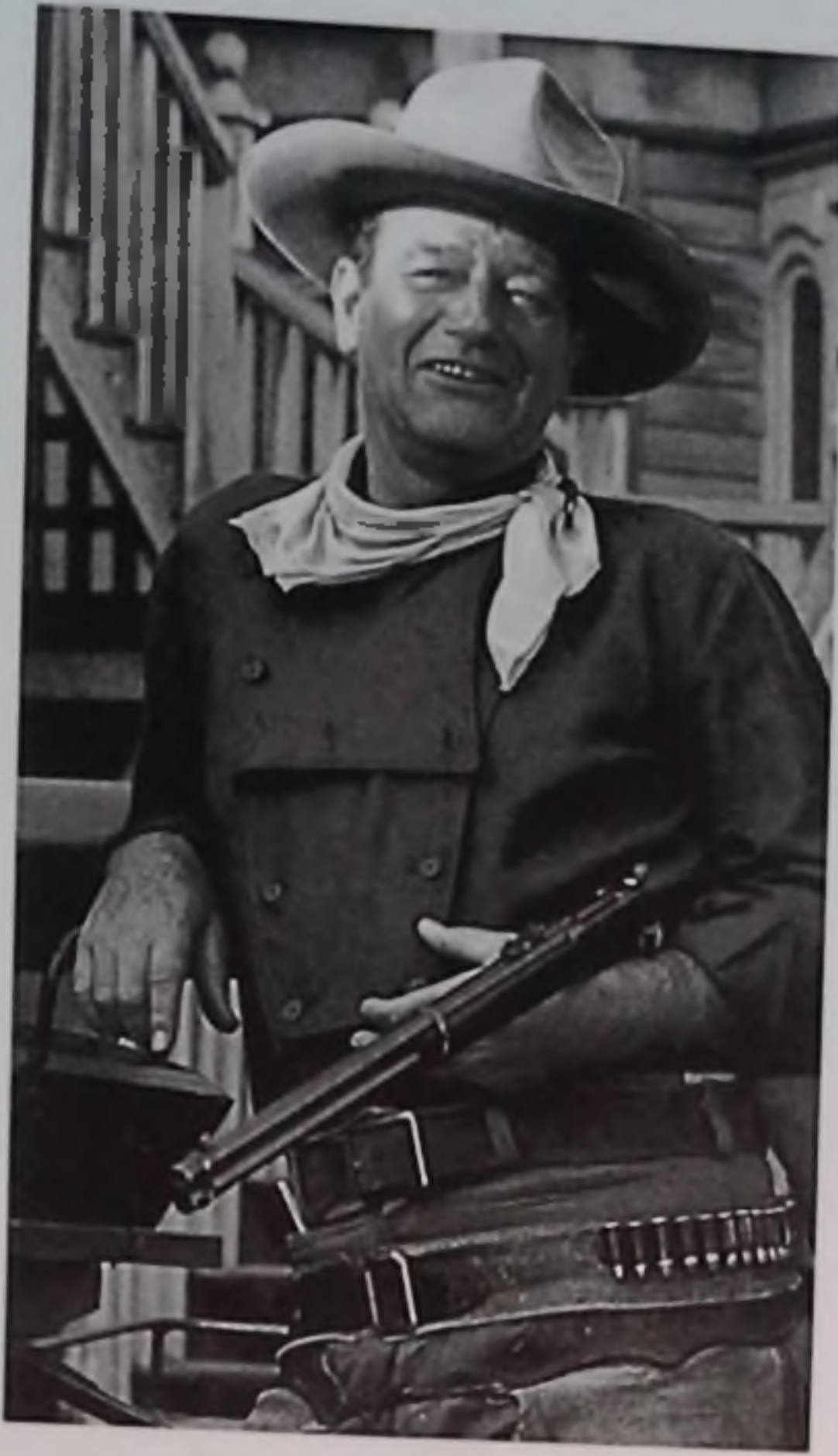
Fred Astaire ve
Ginger Rogers,
Top Hat filminden,
yön. Mark Sandrich,
1936

karşı sayfa
Cary Grant,

Marlon Brando,

James Dean,

Marcello Mastroianni



Bunlardan ilki aynı on yıllık süredeki modellerdir. Mesela, sinema aynı yıllarda hem Greta Gabro ve Rita Hayworth gibi "femme fatale"leri hem de Claudette Colbert'in veya Doris Day'in canlandığı "komşu kız"larını sunmuştu. Aynı sinema John Wayne gibi son derece erkeksi ve iri Western kahramanları ile uysal ve biraz kadınsı Dustin Hoffman'ı yan yana göstermişti. Gary Cooper ve Fred Astaire aynı dönemin aktörleriydi: ve zayıf nahif Fred tıknaz yapılı Gene Kelly'yle dans ediyordu. Moda, Roberta'daki gibi görkemli kadın kıyafetleri sunar, aynı zamanda da Coco Chanel'in androjen tasarımını pazarlardı. Kitle iletişim araçları tümüyle demokratiktir, hem doğal aristokrat zarafetine sahip olanlara, hem de proleter sınıfın şehvetli kızına Güzellik modeli önerir. Dal gibi ince Delia Scala, Anita Ekberg gibi "etli butlular"la rekabet edemeyen kadınların modeliydi; Richard Gere'in rafine erkeksi Güzelliğine sahip olamayan erkekler içinse daima Al Pacino'nun duyarlı çekiciliği ile Robert de Niro'nun proleter cazibesi vardı. Nihayet, bir Maserati'nin Güzelliğine sahip olamayacaklar için, Mini'nin elverişli Güzelliği hep mevcuttu.

İkinci durak, yüzyılı ikiye böldü. Dikkatlice bakılınca, kitle iletişim araçlarının XX. yüzyılın ilk altmış yılında önerdiği Güzellik ideallerinin "ana" sanatların içinden gelme modellerle ilgili olduğu görülür. Perdedeki ünlü kadınlar, D'Annunzio'nun durgun kadınlarına yakındır, yirmili ve otuzlu yılların reklamlarında görülen kadınlar art nouveau, Liberty ve art deco'nun çok zayıf Güzelliğini çağırıştırır. Reklamlarda fütürist, kübist ve sürrealist etkiler görülür. Little Nemo gibi çizgi romanlar art nouveau'dan esinlenirken; Gökler Hâkimi Gordon çizgi

Alex Raymond,
Gökler Hâkimi
Gordon,
1974



The Beatles,
Heinz Edelmann'ın bir
ilüstrasyonu ©
Subafilms Ltd.

romanındaki başka dünyaların şehirleri bize Sant'Elia gibi modernist mimarları hatırlatmakla kalmaz, çağdaş füzelerin haberciliğini de yapar. *Dick Tracy* çizgi romanı avangard resme gösterilen ağır uyuma tanıklık eder. Aslında, çizgilerin egemen estetik duyarlılıklara nasıl uyum sağladığını görmek için, Miki ile Mini'nin otuzlardan ellilere kadarki değişimini izlemek yeter.

Oysa pop art bir yandan, ticarî, sınaî ve medyatik dünyanın kışkırtıcı görüntülerinden uzaklaşıyor, öte yandan da Beatles akıllıca bir kararla bazı geleneksel müzik biçimlerine geri dönüyordu, böylece de kışkırtıcı sanat ile tüketim sanatı arasındaki uçurum azalmaya başladı. Dahası, "işlenmiş" sanat ile "popüler" sanat arasında hâlâ bir uçurum olduğu gözlemlenirken, işlenmiş sanat postmodern olarak değerlendirilebilecek bu ortamda, kimi zaman figüratif olmanın ötesine geçen yeni deneysel çalışmalar sunuyor kimi zaman da figüratife geri dönüşler yapıyor; geleneğe yeniden önem veriyordu. Kitle iletişim araçları da üzerinde anlaşmaya varılmış model, tek bir Güzellik ideali sunmaz. Sadece bir hafta sürecek bir reklam kampanyası için bile, hem avangard deneyimlerden hem de yirmili otuzu, kırkı ve ellili yılların modellerinden, hatta yüzyıl ortası otomobillerinin modası geçmiş formlarından yararlanabiliir. Mae West'in Juno gönencini ve son yılların top modellerinin anoreksik cazibesini, Naomi Campbell'in siyahî Claudia Schiffer'in kuzeyli Güzelliğini, *A Chorus Line*'ın geleneksel



Daryl Hannah ve
Rutger Hauer,
Blade Runner
filminden



karşı sayfa
Ling, fotoğraf:
Richard Avedon,
Pirelli Takvimi, 1997

Naomi Campbell,
fotoğraf: Terence
Donovan,
Pirelli Takvimi, 1987

Dennis Rodman,

Kate Moss,
fotoğraf: Herb Ritts,
Pirelli Takvimi, 1994

steplerinin cazibesini, *Blade Runner*'ın insanı donduran, fütürist mimarîlerini, yüzlerce televizyon şovunun ve reklamının "femme fatale"lerini, Julia Roberts veya Cameron Diaz gibi taze kızları, Rambo'yu, RAI'nin ikonu Drag Queen'i, kısa saçlarıyla George Clooney'i, yüzlerini metalik renge boyayan, saçlarını kazıtan veya rengârenk, diken diken yapan yeni cyborg'ları yaratan hep kitle iletişim araçlarıdır.

Geleceğin kâşifi XX. yüzyılı ve daha ilerisinin kitle iletişim araçlarının ifşa ettiği estetik idealini artık belirleyemez. Bu hoşgörü bolluğunun, eksiksiz bağdaştırmacılığının ve Güzelliğin önüne geçilemez mutlak çoktanrılığının karşısında teslim olmaktan başka yapacak şeyi yoktur.

