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
	Kralllar	32
	Kraliçeler	34
	Oranlar	34
Bölüm I **Eski Yunan'da estetik ideali**	1. Musalar Korosu	37
	2. Sanatçılara göre Güzellik	42
	3. Filozoflara göre Güzellik	48
Bölüm II **Apollon ve Dionisos**	1. Delfoi tanrıları	53
	2. Yunanlılardan Nietzsche'ye	57
Bölüm III **Oran ve uyum olarak Güzellik**	1. Sayı ve müzik	61
	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 **Ortaçağ'da ışık ve renkler**	1. Işık ve renkler	99
	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 **Canavarların güzelliği**	1. Çirkinliğin güzel gösterisi	131
	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 **Pastoralden *donna angelicata*'ya**	1. Kutsal ve Profan Aşk	154
	2. Soylu hanımlar ve trubadurlar	161
	3. Soylu hanımlar ve şövalyeler	164
	4. Ozanlar ve umutsuz aşklar	167
Bölüm VII **XV. ve XVI. yüzyıllarda büyüleyici Güzellik**	1. Doğanın keşfi ve taklidi arasında Güzellik	176
	2. Taklit	180
	3. Duyumlarüstü Güzellik	184
	4. Venüsler	188
Bölüm VIII **Soylu hanımlar ve kahramanlar**	1. Soylu hanımlar...	193
	2. ... ve kahramanlar	200
	3. Kullanışlı Güzellik...	206
	4. ... ve şehevî Güzellik	209
Bölüm IX **Zarafetten tedirgin Güzelliğe**	1. Öznel ve değişik bir Güzelliğe doğru	214
	2. Maniyerizm	218
	3. Bilgi buhranı	225
	4. Melankoli	226
	5. *Agudeza, Wit, concettismo*...	229
	6. Mutlak olana yönelim	233
Bölüm X **Akıl ve Güzellik**	1. Güzelliğin diyalektiği	237
	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 **Yücelik**	1. Yeni bir Güzellik kavramı	275
	2. Yücelik ulu bir ruhun yansımasıdır	278
	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 **Romantik Güzellik**	1. Romantik Güzellik	299
	2. Romantik Güzellik ve romanesk Güzellik	304
	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 Güzellik**	1. Estetik din	329
	2. Züppelik	333
	3. İnsan teni, ölüm ve Şeytan	336
	4. Sanat için sanat	338
	5. *Tersine*	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 nesneler: eleştiri, ticarîleşme, seri üretim	376
Bölüm XV **Makinelerin Güzelliği**	1. *Güzel* 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 malzemeden 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 İyi 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 davranışı iyi olarak değerlendirsek de, bu davranışı 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, cüzamlıları 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



olmadığımıza bakmadan, o şeyden keyif alıyorsak, Güzel'den bahsettiğimizin farkına varırız. Pastacının vitrinindeki iyi yapılmış düğün pastasına hayran kalıyorsak, sağlık ya da iştahsızlık yüzünden arzulanacak 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. Tabiî burada, karşılaşıldığında, her gün seyredebilme 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.

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

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 getirmekti sadece: o kadar ki, sanat, ressamların, heykeltıraşlarınkiler gibi gemi yapımcılarının, marangozların ve berberlerin işlerinde de ayrım gösterilmeden kullanılan bir terimdi. Ressamlığı, heykeltıraşlığı ve mimarîyi 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 anlaşılmaz 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.



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 zorlasa 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, Kıskandın 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 tanrılarının 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...

Allen Jones ve Philip Castle *Pirelli Takvimi*, 1973

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 yüceltmiş 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 göründüğü her çağ için, sonradan metnin yanına söz konusu sorunla ilgili görüntü ve alıntılar eklenmekte, bazı durumlarda da bu ekler metinle altı çizili olarak ilişkilendirilmektedir.



MÖ XXV. binyıl

Willendorf Venüsü
Viyana,
Sanat Tarih Müzesi



MÖ IV.-III. binyıl

Antinea
Jabaren, Tassili



MÖ IV. yüzyıl

Knidos Venüsü
Praksiteles
yontusunun
Roma kopyası
Roma,
Roma Sanat Müzesi



MÖ III. yüzyıl

Çömelmiş Venüs
Paris,
Louvre Müzesi



MÖ II. yüzyıl

Milo Venüsü
Paris,
Louvre Müzesi



MÖ II.-I. yüzyıl

Tanrıça Lakshmi'n
Pompei'de bulunn
fildişi heykelciği
Napoli,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi



yklş. 1482

Sandro Botticelli,
Venüs'ün Doğuşu
Floransa,
Uffizi Galerisi



1506

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



1509

Giorgione,
Uyuyan Venüs
Dresden,
Resim Galerisi



1797-1800

Francisco Goya y Lucientes,
Çıplak Maya
Madrid,
Prado Müzesi



1804-1808

Antonio Canova,
Zafer Kazanmış Venüs
Roma,
Borghese Galerisi



MÖ I. 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,
Kıptî Müzesi



yklş. 1360

San Martino Üstadı,
Altı Efsanevî 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 Galeri



1630

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



1650

Diego Velásquez,
Aynalı Venüs
Londra,
Ulusal Galeri



1814

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



1833

Francesco Hayez,
Tövbekâr Mecdelli Meryem
Milano,
Modern Sanat Galerisi



1863

Édouard Manet,
Olympia
Paris,
Orsay Müzesi



1892

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



1908

Pablo Picasso,
Driad
Sen Petersburg,
Ermitaj Müzesi



1909

Gustav Klimt,
Salome
Venedik,
Modern Sanat
Galerisi



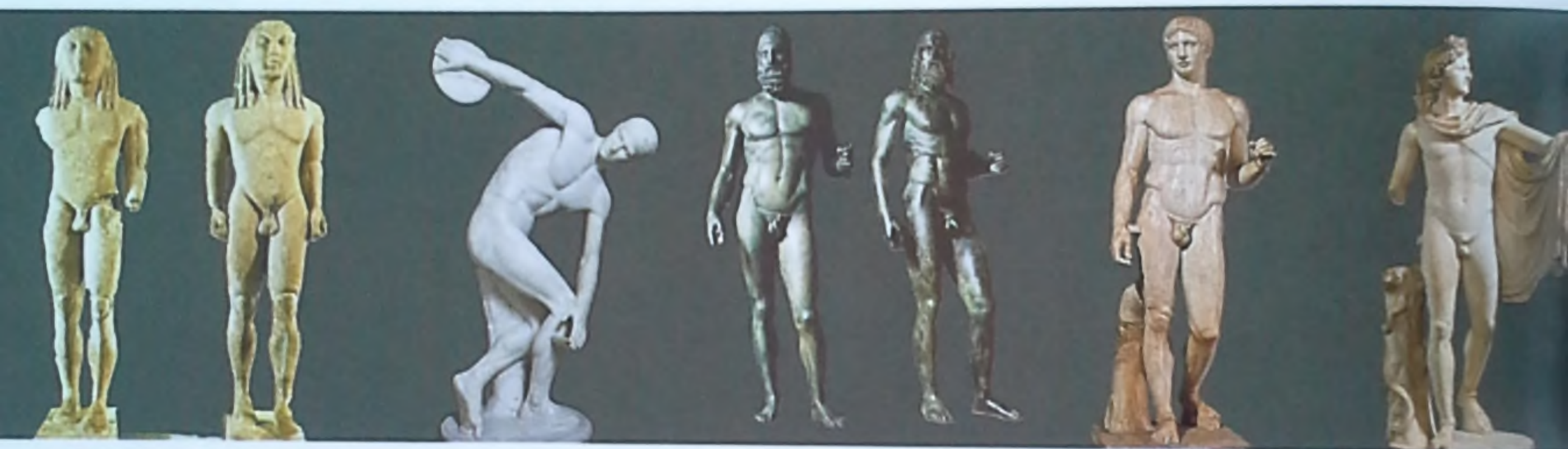
yklş. 1920

Josephine
Baker



yklş. 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

Brigitte Bardot

1997

Monica Bellucci
Pirelli Takvimi

ÇIPLAK ADONİS



yklş. 1190

Âdem,
Paris,
Notre-
Dame
Katedrali

1474

Antonello
da Messina,
Aziz Sebastian
Dresden,
Resim Galerisi

1602

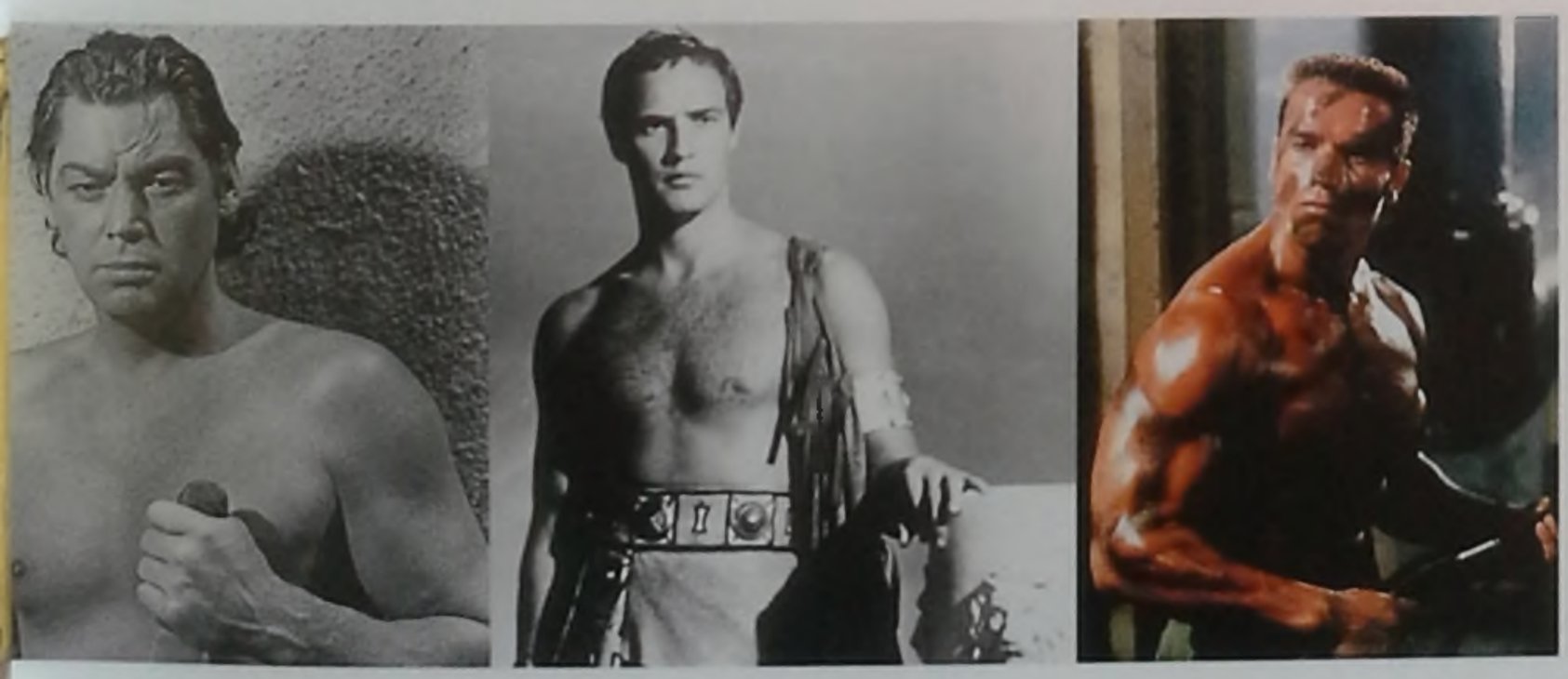
Caravaggio,
Vaftizci Yahya
Roma,
Capitolino Resim Galerisi

1615-30

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

1792

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



1933

Johnny
Weissmuller,
Tarzan

1952

Marlon Brando,
Jül Sezar

1985

Arnold Schwarzenegger,
Komando



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

Safo 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
Ünlü 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



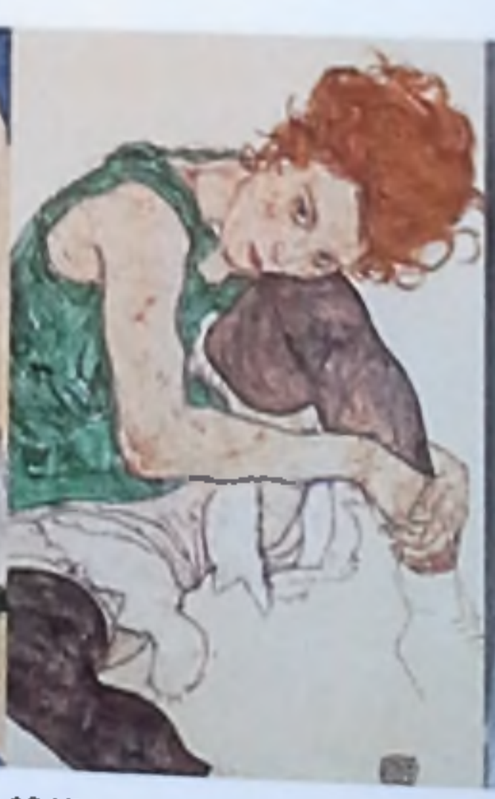
1902

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



1910

Ferdinand Hodler,
Yürüyen Kadın
Thomas
Schmidheiny
Koleksiyonu



1917

Egon Schiele,
Dizini Bükmüş Oturan
Kadın
Prag,
Narodni Galerisi



yklş. 1920

Colette



1456

Paolo Uccello,
Aziz Georgios ile Ejderha
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'nin 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 heykelciği
Halep,
Ulusal Müze



MÖ 1300

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



MÖ 470-450

Niobe Ressamı
Volütlü 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 İsabella Brandt ile Rubens'in Portresi
Münih,
Eski Pinakotek



1634

Rembrandt,
Marten Soolmans'ın Portresi
Paris,
özel koleksiyon



yklş. 1660

Jan Cossiers,
Falcı
Sen Petersburg,
Ermitaj Müzesi



yklş. 1668

Jan Vermeer,
Coğrafyacı
Frankfurt,
Städel 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,
Rıhtımlar Üzerinde



yklş. 1360

Guariento di Arpo,
Zırhlı 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 Galeri



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 Kırlarında
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

Hafaci'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,
Mecdelili 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



İÖ I. yüzyıl

Pompei'den "Şair" olarak anılan (Safo?) 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



MÖ 2500-2000

Akad'dan Şarrukin'in broz 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, *Üç 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
Korosu'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



ykiş. 1954

James Dean



yklş. 1968

Jim Morrison



yklş. 1968

Jimi Hendrix



1132-1140

İsa'nın Doğumu,
Saray
Capellası'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 Hacılarla Birlikte
Roma,
Sant'Agostino



yklş. 1686

Luca Giordano,
Tespihli 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)



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,
Salvador 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,
Sütundaki 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



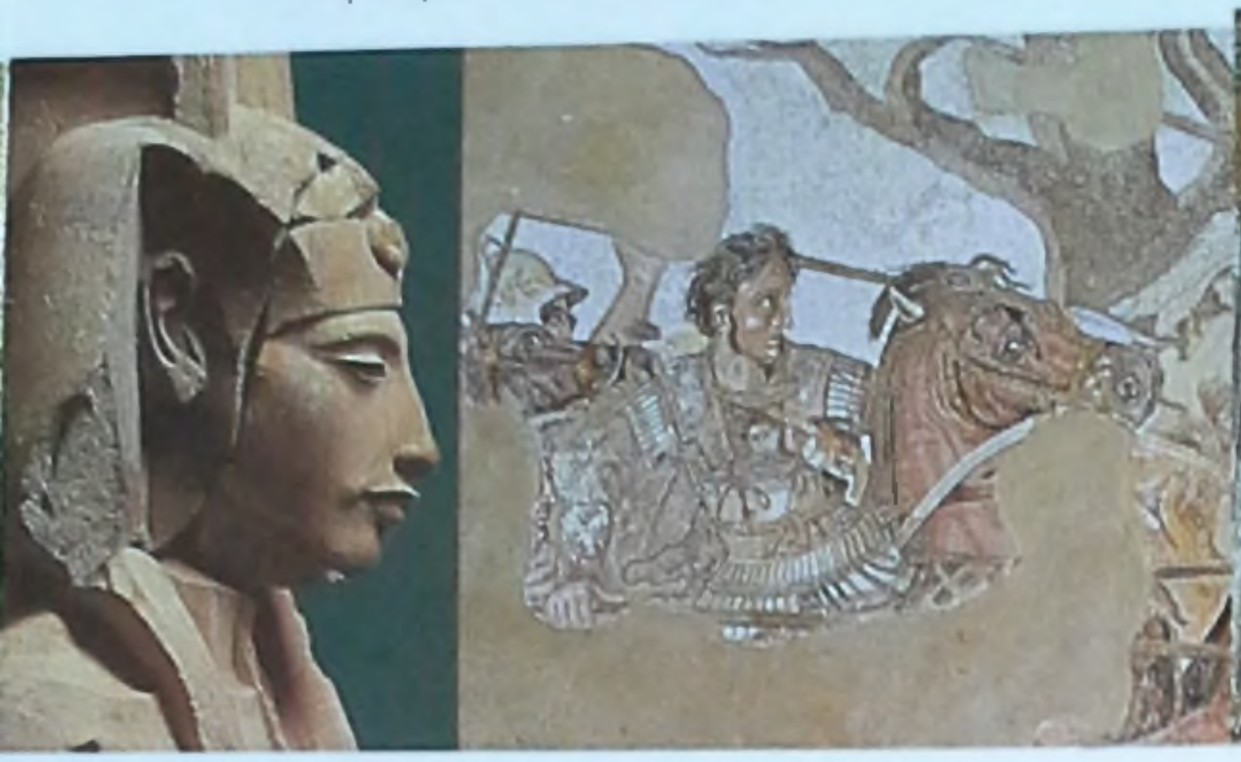
yklş. 1510

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 Mozaiği
Napoli,
Ulusal Arkeoloji Müzesi



IX.-X. yüzyıl

İmparator İustinianos Maiyetiyle
Ravenna,
San Vitale Bazilikası



yklş. 1000

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



1317

Simone Martini,
Toulouse'lu Aziz L
Napoli,
Capodimonte Mü



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 Galeri



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

Niccoló 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-Dominlque İngres,
Napolyon Tahtta
Paris,
Ordu Müzesi, Hôtel des İnvalides



1841-1845

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



MÖ XIV. yüzyıl

Nefertiti,
Berlin,
Mısır Müzesi



IX. – X. yüzyıl

İmparatoriçe Teodora ve Maiyeti
Ravenna,
San Vitale Bazilikası



1255-1265

Uta,
Naumburg Katedrali Korosu'ndaki heykel



1503-1504

Michel Sittow,
Aragonlu Catherine
Viyana,
Sanat Tarihi Müzesi

1536

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



yklş. 1500

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



yklş. 1955

Grace Kelly



1963

Liz Taylor,
Kleopatra



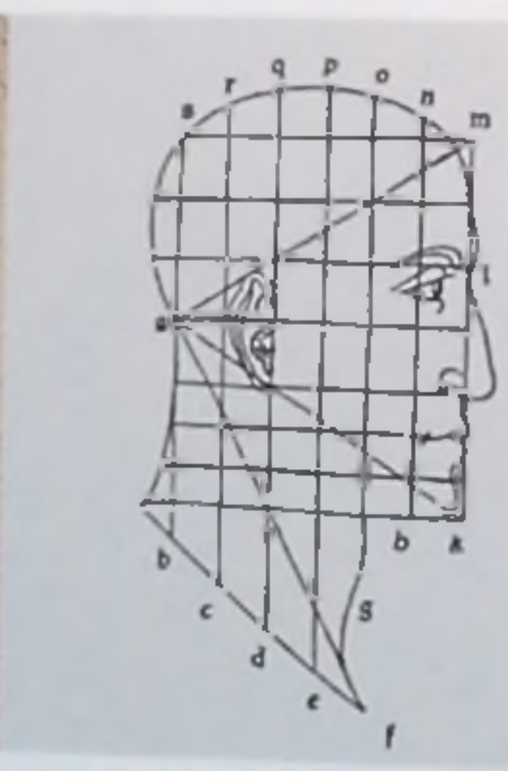
1980

Lady Diana



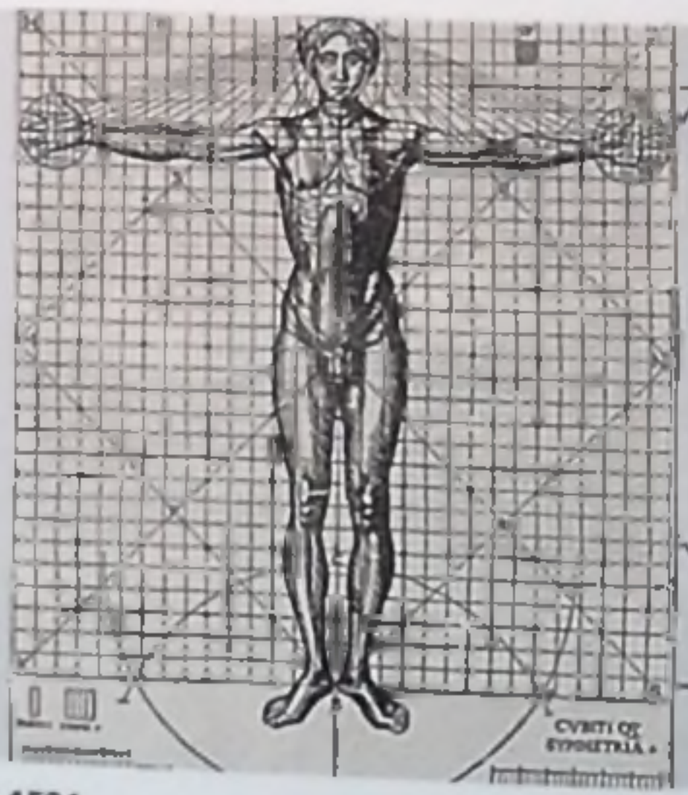
yklş. 1490

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



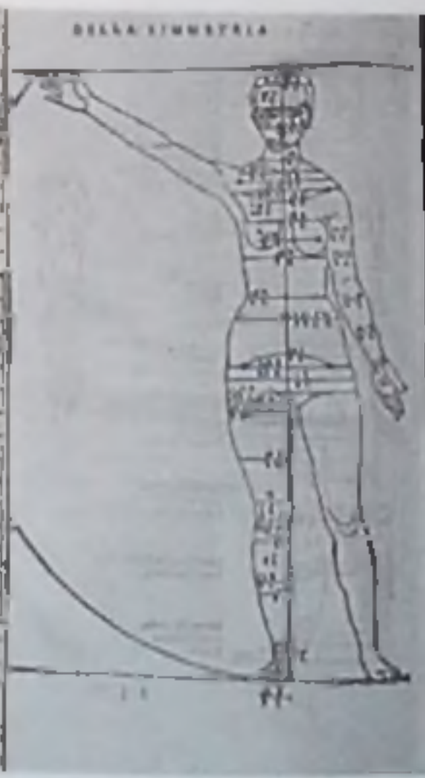
1509

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



1521

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



1528

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



1570

İngiltere Kraliçesi Elizabeth'in Portresi
Siena,
Pinakotek

1571

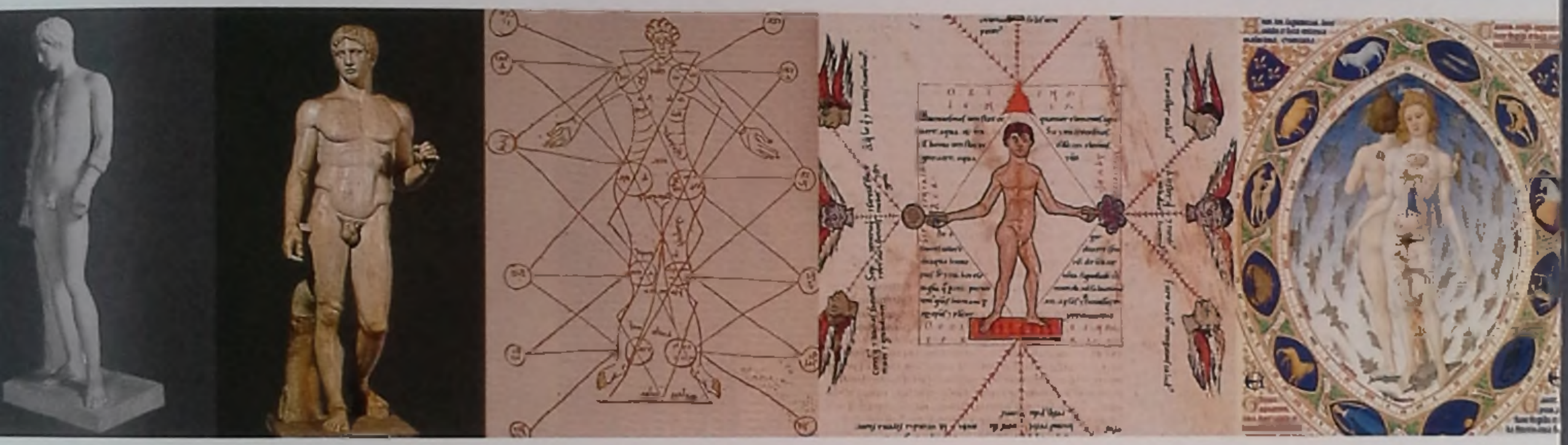
Francis Clouet,
Élisabeth d'Autriche'in Portresi
Paris,
Louvre Müzesi

1633

Anton van Dyck,
Kraliçe Henrietta Maria
Washington,
Ulusal Galeri

yklş. 1650

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



MÖ IV. yüzyıl

Polikleitos Okulu,
Boksör Heykeli
Roma,
özel koleksiyon,
BNL

MÖ 440

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

XI. yüzyıl

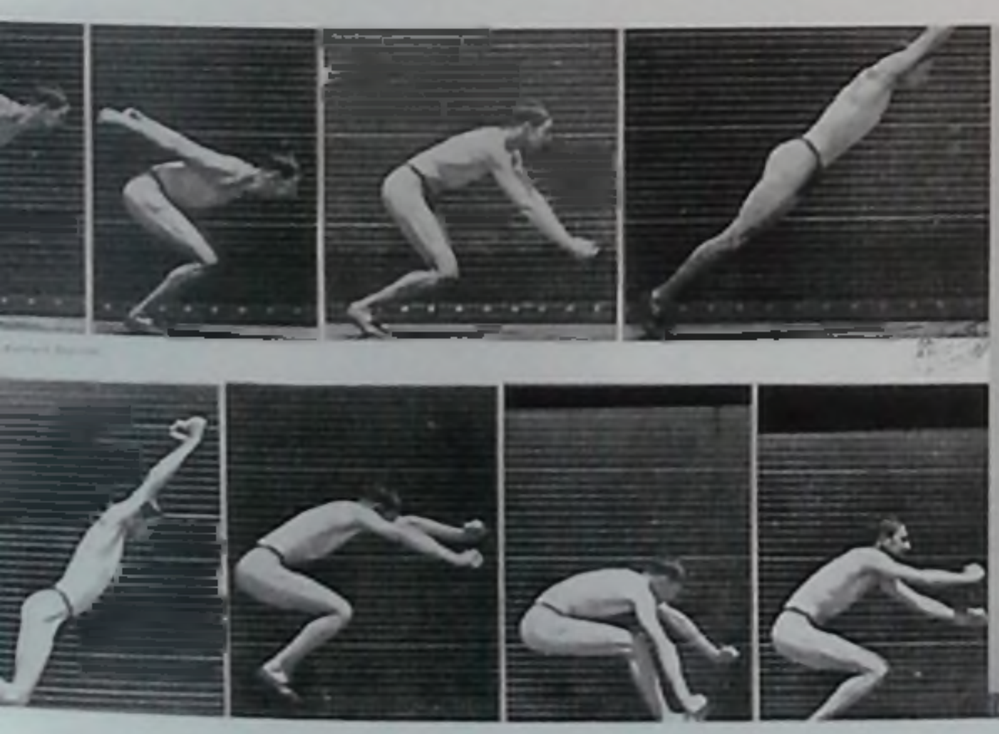
İnsanın Burçlar Kuşağı'na Göre Bedensel Mizaçları ve Temel Özellikleri,
İspanya,
Burgo de Osma

XII. yüzyıl

Rüzgârlar,
Elementler,
Mizaçlar,
Manoscritto astronomico'dan
Bavyera

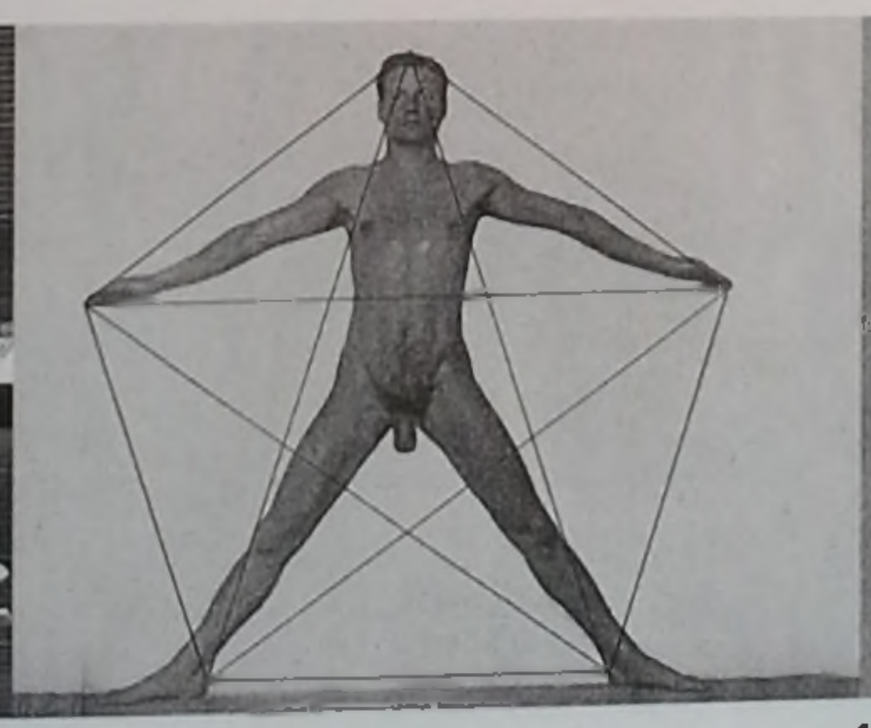
XII. yüzyıl

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



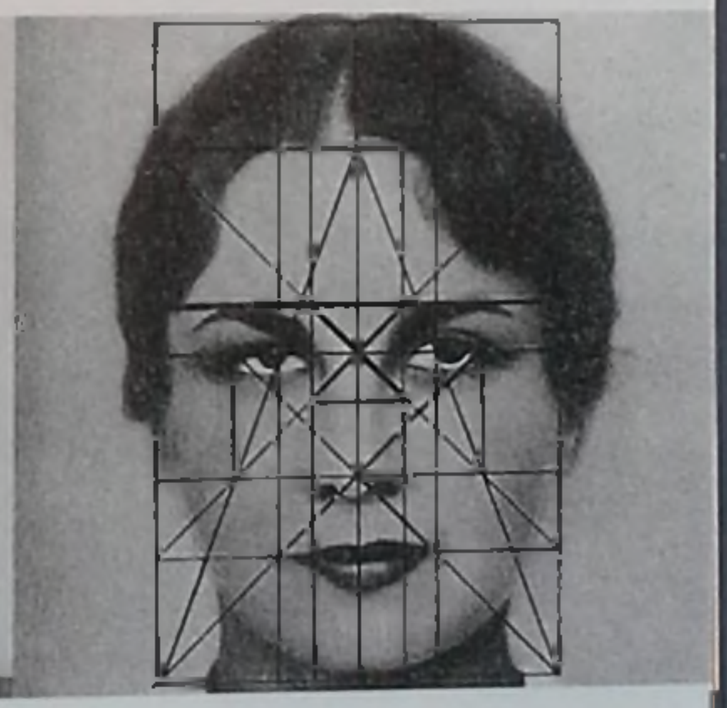
1887

Edward Muybridge,
Hareket halinde insan vücudu



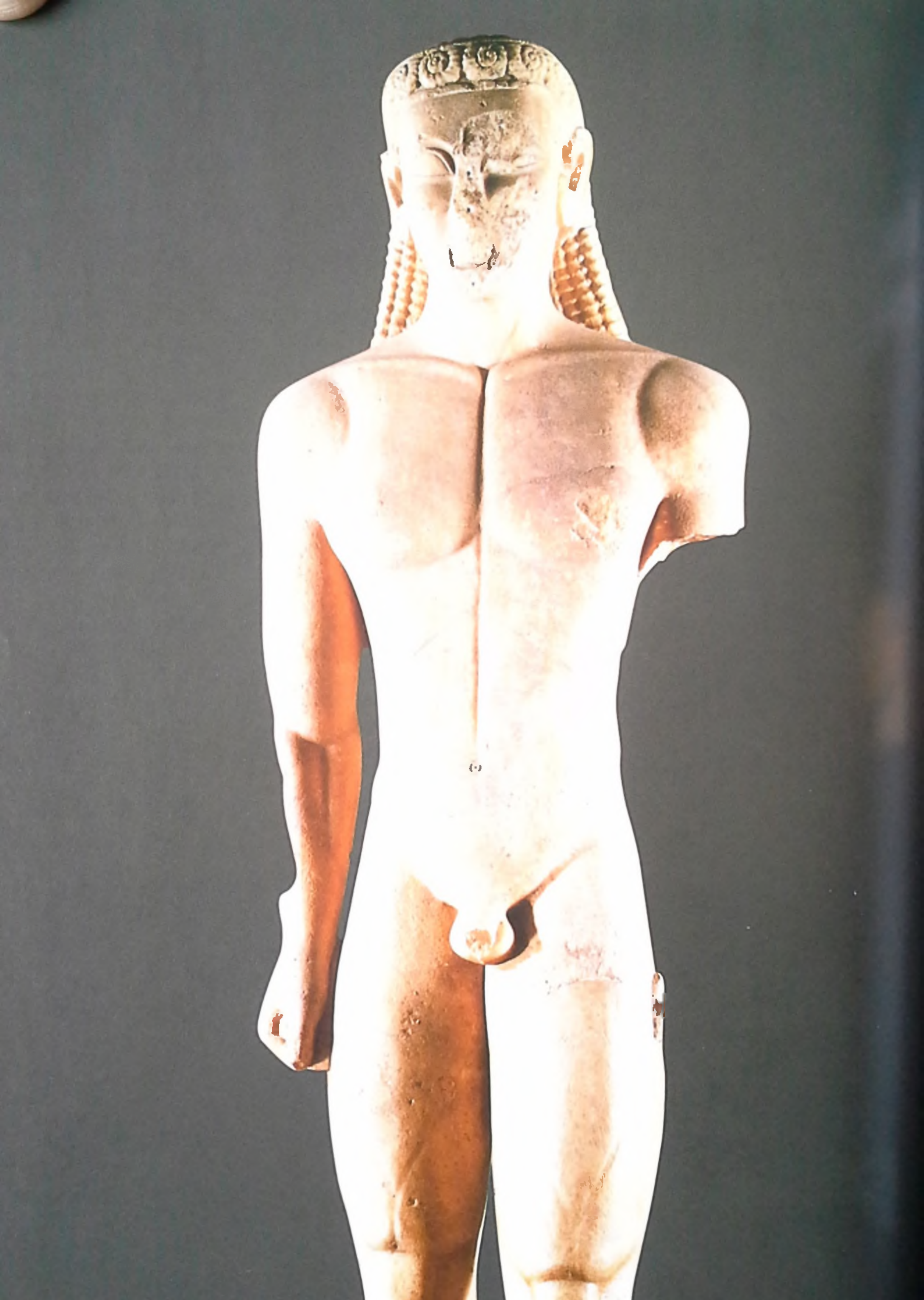
1931

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



1931

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



Bölüm I

Eski Yunan'da estetik ideali

1. Musalar Korosu



Kuros,
MÖ IV. yüzyıl
Atina,
Ulusal Arkeoloji
Müzesi

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, *İlyada*'nın efsanevî 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 saldırının 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 yığdı başıma kan ağlatan savaşı..."

Sanat ve gerçek
Platon (MÖ V.-IV. yüzyıllar)
Devlet, X
O halde, taklit hakikatten çok uzaktır;
bütün nesneleri 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 ressamsa, 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 Bildhaurkunst, 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
özelliğiyken 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 ruhlann
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. yüzyllar)
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)
Bakhalar, 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* hoşa 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 parçaların 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 heykelciliği 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 bulunduğunda büyük bir şaşkınlığa yol açmış ve heyecan uyandırmıştır.



Fidias,
Partenon rölyefleri,
Londra,
British Museum

izleyen sayfalar,
üstte, solda
Knidos Afroditesi
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 I. yüzyıl
Roma,
Vatikan Müzesi







Kalokagatia
Safo (MÖ VII.-VI. yüzyıllar)
... Kimi der, en güzel şey
kara toprağın üstünde
görkemli 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 ıstırabı, 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, Sadoleto'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 ıstırabı yüreğimizi dağlıyor 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 sual 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 farklıdırlar. – 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 ağrımız 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, Parrhassios, resim görülebilir şeylerin betimlenmesi değil midir? Sonuçta, renklerin yardımıyla çukurları ve kabartıları, gölgeyi ve ışığı, serti 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, tabiî 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 pankrasçılar 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 aldığın 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 ve böylece daha çekici olmasını 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, savaşçıların 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 Paciolli, *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, ahlakî 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 görülemesin, ancak çok sayıda biraraya geldikleri zaman yığın halinde görülebilsinler. 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 sarih 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 tabiî olarak eşitsiz kenara meydana gelen tabandan daha sağlamdır. Iki 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 keskini, en sivrisi, aynı parçaların en küçük sayılarından meydana gelmiş olduğu için de en hafifidir. Ikincisi, bu nitelikler bakımından ikinci yeri, üçüncüsü de üçüncü yeri tutar. Bunun için en doğru ve akla yakın düşünüşle piramit şeklini alan katının ateşin öğesi ve tohumu, ikinci olarak meydana getirdiğimiz şeklin havanın, üçüncüsünün de suyun öğesi olduğunu söyleyebiliriz. Bu şekilleri o kadar küçük tasarlamalıyız ki, her türden ayrı ayrı ele alındığı zaman hiçbiri küçüklüğünden ötürü gözle görülemesin, ancak çok sayıda bir araya geldikleri zaman yığın halinde görülebilsinler. 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.



Bölüm II

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,
İskender'in Avlanması heykelciği
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 yanalığı, 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



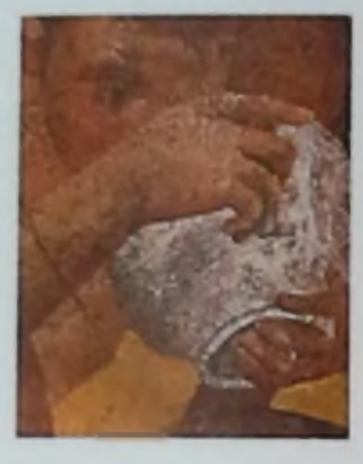
Barnerini Faunusu
MÖ 220,
Münih,
Devlet Eski Yapıtlar
Koleksiyonu

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 öğreten 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 işitmeyle 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 yklş. 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', Apollonca sanının 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, sezmek 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 örneğiyse de görsel sanatçının sanatı, tümden 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 sevinen bir ana kaynak olun."



VNTARI SETI CRVCIFIXVNO

SVTRVCTACRVCIIVSTIFICA

VMANÇENASADOSTENDIT

COLVMNAFIXOTOTIDIE

ERSEPARATVSIMPIIS

TAVLAMSPOSVITIN

PAGANDOQVODIMVI

TQ;TIMORVIRTVTIS

DOMINI NOSTRI IESV CHRISTI

ESTOTONEPNANTIFIL

CEDROPARIRMOTRAS

VNÇISINIVSIFOE

HARFVNDAMENTA

ITAIOTIDOO

NOTVMFACIASCAM

IVSTIFICATIONES

CORAMEIS

ECÇNANTIBVSKB

AMIISAM

ASSCAPVT

SCAMNI

Bölüm III

Oran ve uyum olarak Güzellik

1. Sayı ve müzik

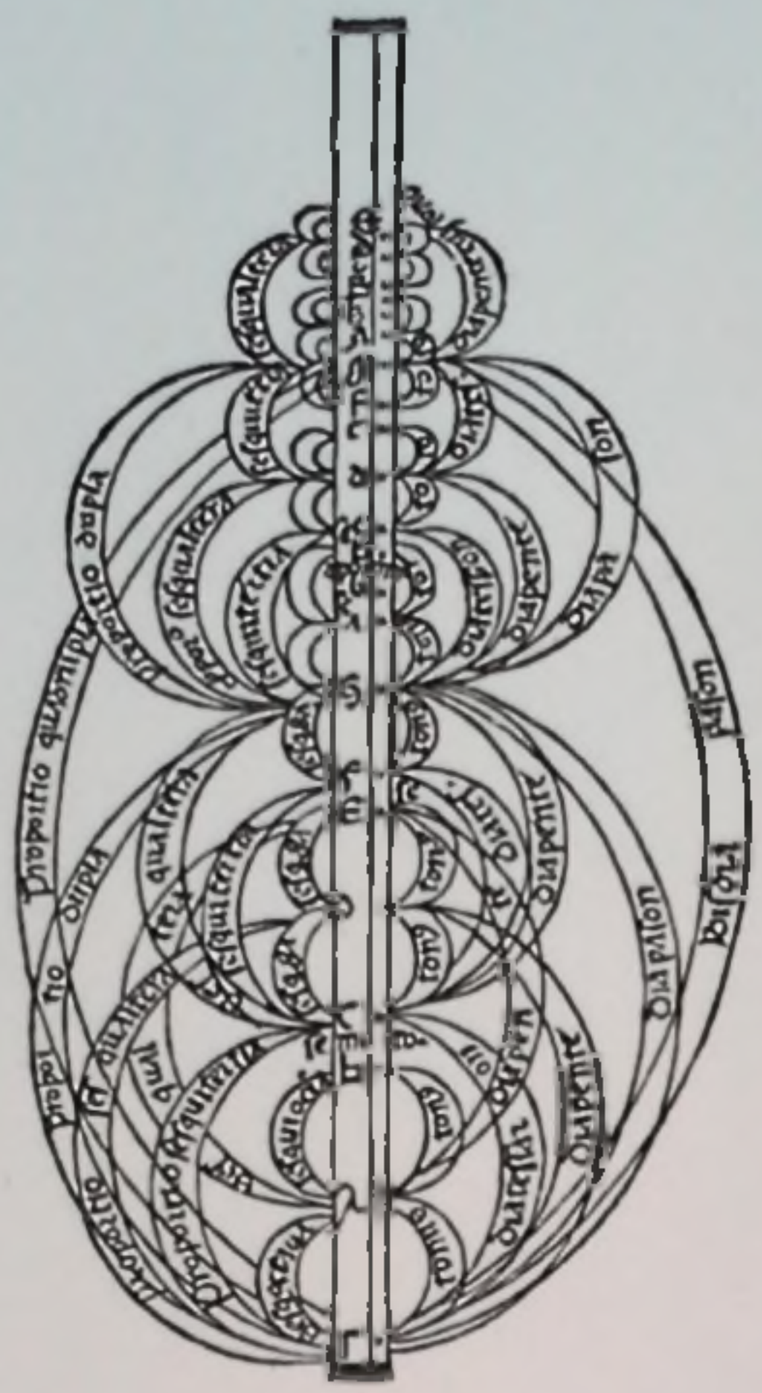


Rabanus Maurus
Dört element, dört mevsim, dünyanın dört bölgesi, Dünyanın dört yönü ... İstavroz şeklinde yerleştirilmiş olup, böylelikle kutsanır, Laudibus Sanctae Crucis'ten alıntı, Ms. 223 F fol. 10, ayrıntı, IX. yüzyıl, Amiens, Belediye Kütüphanesi

Ortak kanı uyarınca, doğru oranlanmış bir şeyi güzel olarak değerlendiririz. Yunan ve Roma dünyasının ortak Güzellik tanımında oranın her zaman renklerin (ve ışık) cazibesiyle 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



Franchino Gaffurio,
Planş
Theorica Musicae'den
alıntı,
1492.
Milano,
Braidense Ulusal
Kütüphanesi

Sayı
Filolaos (MÖ V. yüzyıl)
Sokrates Öncesinin Parçaları, D 44B4
Bilinen her şeyin bir sayısı vardır:
sayılar olmasa, herhangi bir şey bilmek
ya da düşünmek imkânsız olurdu.

Düzen
Pitagoras (MÖ V.-IV. yüzyıllar)
Diogenes Laertios'un *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*'nden
Erdem ahenktir; tıpkı sağlık, bütün iyi
şeyler ve ilahi güçler gibi.
Böylelikle, her şey ahenge göre yaratılır.

Matematiksel oranlar
Smirnalı Teon (MÖ I. yüzyıl)
Sokrates Öncesinin Parçaları, D 18 A 13
Hermione'li Lasus'un ve Pitagorasçı
Metapontumlu Hippasus'un akortların
doğduğu ritimlerin hızlarını ve yavaşlığını
kullandığını söylerler... Lasus bu sayısal
oranları vazolara taşıdı. Aynı boy ve şekilde
iki vazodan birini tümüyle boş bırakırken,
diğerini yarıya kadar sıvıyla doldurdu ve iki
vazoya vurarak bir oktav elde etti.
Boşlukların [araların] oranı oktava göre
ikiye bir, beşliğe üçe iki, çeyreğe de dörde
üç olduğu için, vazolardan birini yine boş
bırakıp, diğerinin dörtte birini
doldurduktan sonra vurunca, bu kez bir
çeyrek, vazonun üçte birini doldurunca da
beşte bir elde etti.

Müzikal sesler
Smirnalı Teon (MÖ I. yüzyıl)
Sokrates Öncesinin Parçaları, D 47 A 19a
Eudoksos ve Arhitas akortları oluşturan
oranların sayılarla ifade edilmesi
gerektiğine inanıyorlardı
ve böylesi oranların ritimlerden oluştuğunu
düşündüler.
Yani hızlı bir ritim, havayı yüksek bir hızla
dövüyormuş gibi bir etki yaratırken
daha ağır bir ritimle
hava daha yavaş
dövülürmüş gibi hissedilir

Oran
Bagnoregio'lu Aziz Bonaventura (1217-1274)
Itinerarium mentis in Deum, II, 7
Öyleyse, her bir ölçüye kadar keyif verici ve
güzel olduğuna göre ve bunların hiçbiri
orantısız olmayacağı için, oran da öncelikle
sayılarda bulunduğundan dolayı her nesne
sayısal orantıya sahip olmalıdır. Böylelikle,
"Yaradan'ın zihninde sayı başlıca örnektir"
ve bu özelliğiyle kişiyi bilgeliğe götüren
başlıca izdir. Bu iz hepimiz için son derece
açık ve Tanrı'ya yakın olduğundan, yedi fark
aracılığıyla bizi O'na götürür ve maddi
duyarlı nesnelerde O'nu tanımamızı sağlar;
ve biz her nesnenin sayısal orantısı
olduğunu öğreniriz ve bundan keyif alarak
nesneleri sadece bu orantıyı yöneten
yasalara göre değerlendiririz.

Müzik modları
Boethius (c. 480-526)
De Musica, I,1
İnsan, doğasına uygun olarak, güzel
makamlara teslim olur ve güzel
olmayanlardan sıkılır; bu durum insanın
yaşına ya da mizacına bağlı değildir, her
eğilimden insan bu durumu yaşar; çocuklar,
gençler ve yaşlılar müziğin makamlarından
doğal bir biçimde ve doğrudan etkilenirler;
güzel melodilerin tadı her yaşta çıkarılabilir.
Platon'un dediği gibi, yeryüzündeki her ruh
aslında müzikal armoniyle yazılmış bir
bestedir. İçimizdeki armoni sayesinde sesin
armonik bileşimlerini algılayabiliyoruz ve
onların tadını çıkarabiliyoruz çünkü onlarla
benzer bir yapıya sahip olduğumuzu
biliyoruz. Benzerlikler insana hoş gelir,
benzemeyen unsurlar ise tiksindirici
bulunur.

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, Pitagorasçıların 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. Mimarî oran

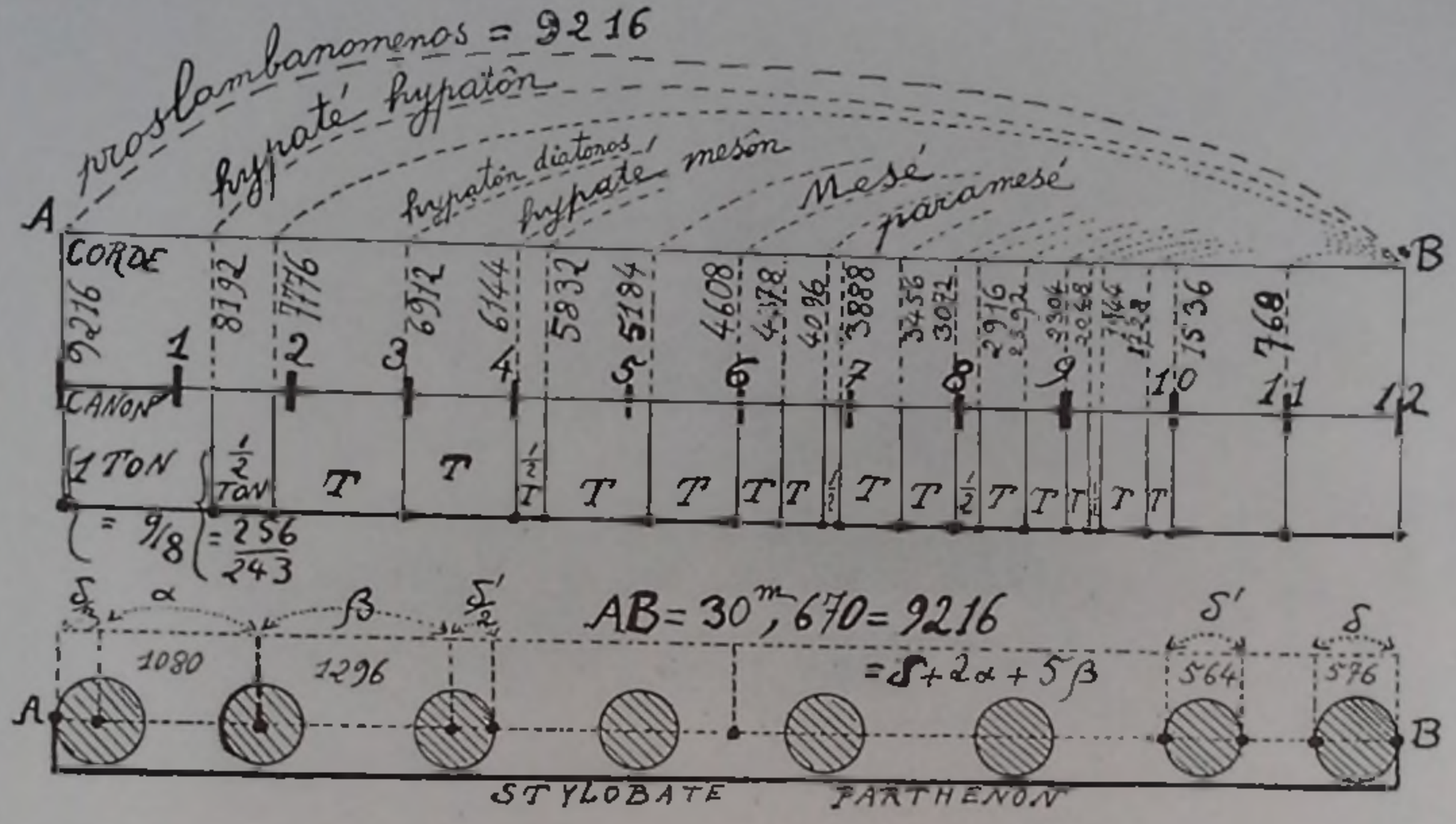


Yunan tapınaklarına hâkim olan oranlar, sütunlar arasındaki uzaklıklar veya cephenin çeşitli bölümleri arasındaki oran, müzikteki aralıkları belirleyen oranlarla örtüşür. Gerçekten de, sayının aritmetik kavramından çeşitli noktalar arasındaki uzay geometrisi kavramına geçiş, Pitagorasçı bir yaklaşımdır.

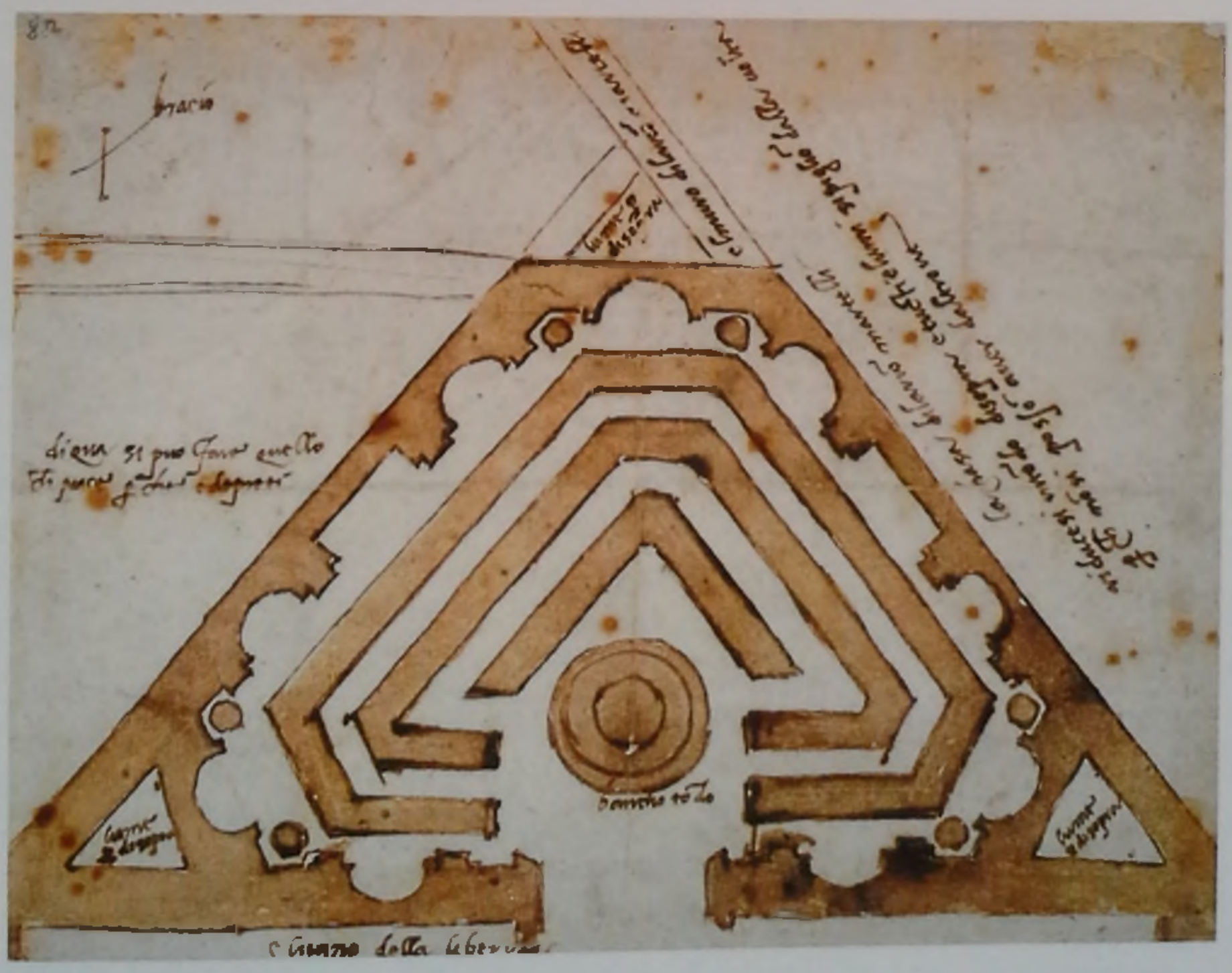
Tetraktis Pitagorasçıların üzerinde anlaştıkları sembolik bir figürdür ve sayısalın uzaya ve aritmetiğin geometriye indirgenmesinin kusursuz bir örneğini oluşturur. Bu üçgenin her yanı dört noktadan oluşur ve üçgenin merkezinde diğer bütün sayıların üretildiği tek bir nokta, yani birim bulunur. Dört 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

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.





Matila C. Ghyka, *Pitagoras dizisi ile Yunan tapınaklarındaki (Partenon) sütunları ayıran boşluklar arasındaki ilişki; Le nombre d'or'dan* alıntı, Paris 1931.



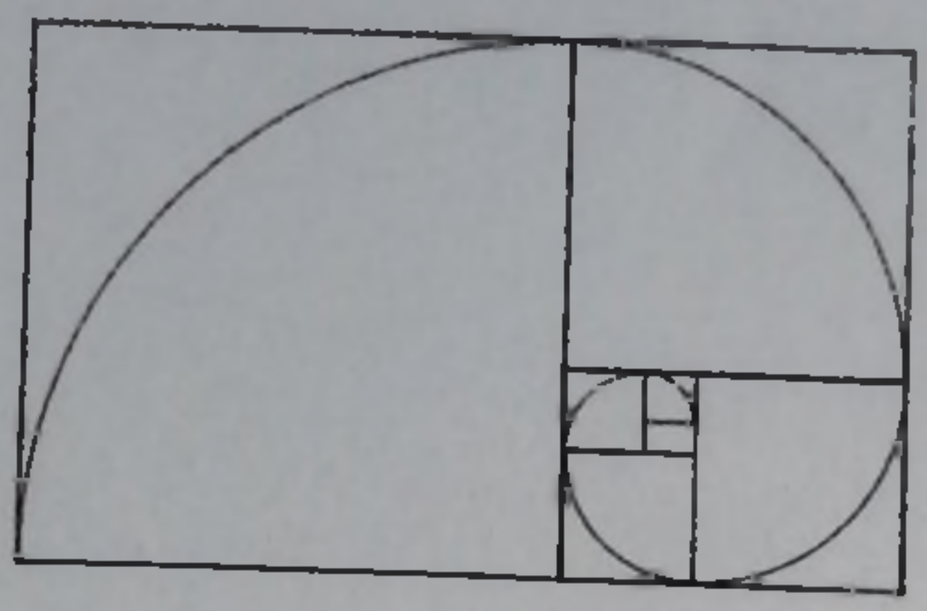
Michelangelo *Lorenzo Kütüphanesi'ndeki Nadir Kitaplar Salonu'nun Etüdü,* yklş. 1516 Floransa, Casa Buonarroti.



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 çözülünce birbirini meydana getirebilen en güzel dört cismin nasıl meydana gelebildiklerini anlatmalıyız. Bunu başarırsak 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, mükâfatı 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 birleşiğidir. Önce en küçük öğelerden meydana gelmiş olan ilk türü anlatacağım. Öğesi, 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
ykiş. 1550

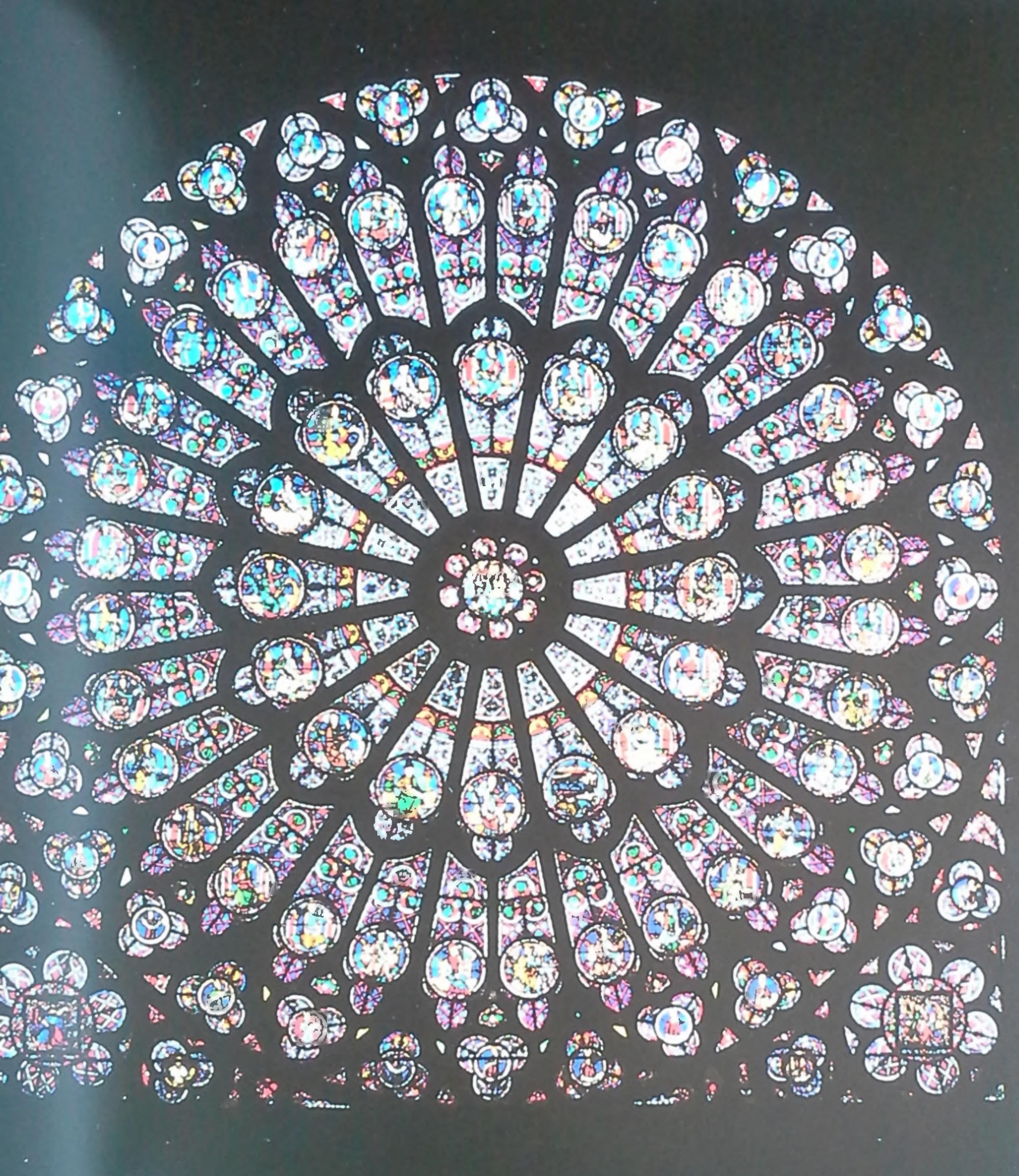


sayfa 70
Paris'te Notre-Dame Katedrali,
yklş. 1163-1197

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 anıştırmalar 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 kilittaşı 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



Ilk 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 yanlışı, 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 Pitagosçıları 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 simetridir. 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: nesnelerin 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 nesnelerin 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. Ilkeler 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 ölçüsüz 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 öğe 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 orarılarını 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 belirlenmişse, 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 ayrım yapar.

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

Simetri
Vitruvius (MÖ I. yüzyıl)
De architectura, III,1
Dinî 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, Politkleitos, 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.
THEAİTETOS: 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.
THEAİTETOS: Çok doğru.
YABANCI: Acaba sanatçılar, gerçeği böyle boş vermekle, aslında, figürlerinde doğru oranları feda edip, bunların yerine galat görüntüler yaratan orantılar koymuş olmuyorlar mı?
THEAİTETOS: Tamamen öyle. [...]
YABANCI: Öyleyse, bu ürünlerden birincisine, objeyi sadık bir şekilde kopyaladığı için, kopya demek doğru olmaz mı?
THEAİTETOS: 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?
THEAİTETOS: Kesinlikle böyledir.
YABANCI: Peki, kopya yerine simülasyon üreten sanata, simülasyon sanatı demek çok doğru olmaz mı?

Vbi⁹ nus
furor q̄ cuncta sic

Cessat q̄ Subsola
cans phebo
inconam
perat

nus dam furus
ros aborta ab
solis tam

fleum
bus calid⁹

ORIENS.

Macrocosmos constat ex
aere. aqua. & tra.
id homo constat ex
igne. aere. aqua

quatuor elementis igne
Sic & microcosmos.
is de. iiii. elemtis.
tra

MERIDIES.

SEPTENTRIO. AER.

De .

sumit calorē
de aqua humo
ris. Sic & iste hec ele
aeglia q̄ p.iiii. partes
tot⁹ q̄us humani p
ecc. epos & plures

de aere spm
rē. de tra cor
pa. significāt. iii.
mundi ad salutem
xii. apos & successores
predicantur

OCCIDENS.

IFRK

DNS
KA

Circi q & nubes facient Sop tem
nues & grandines

Aque & habet temperie
ntis

Cornus ipis & magnis inferne
nubes & inundat terra faue

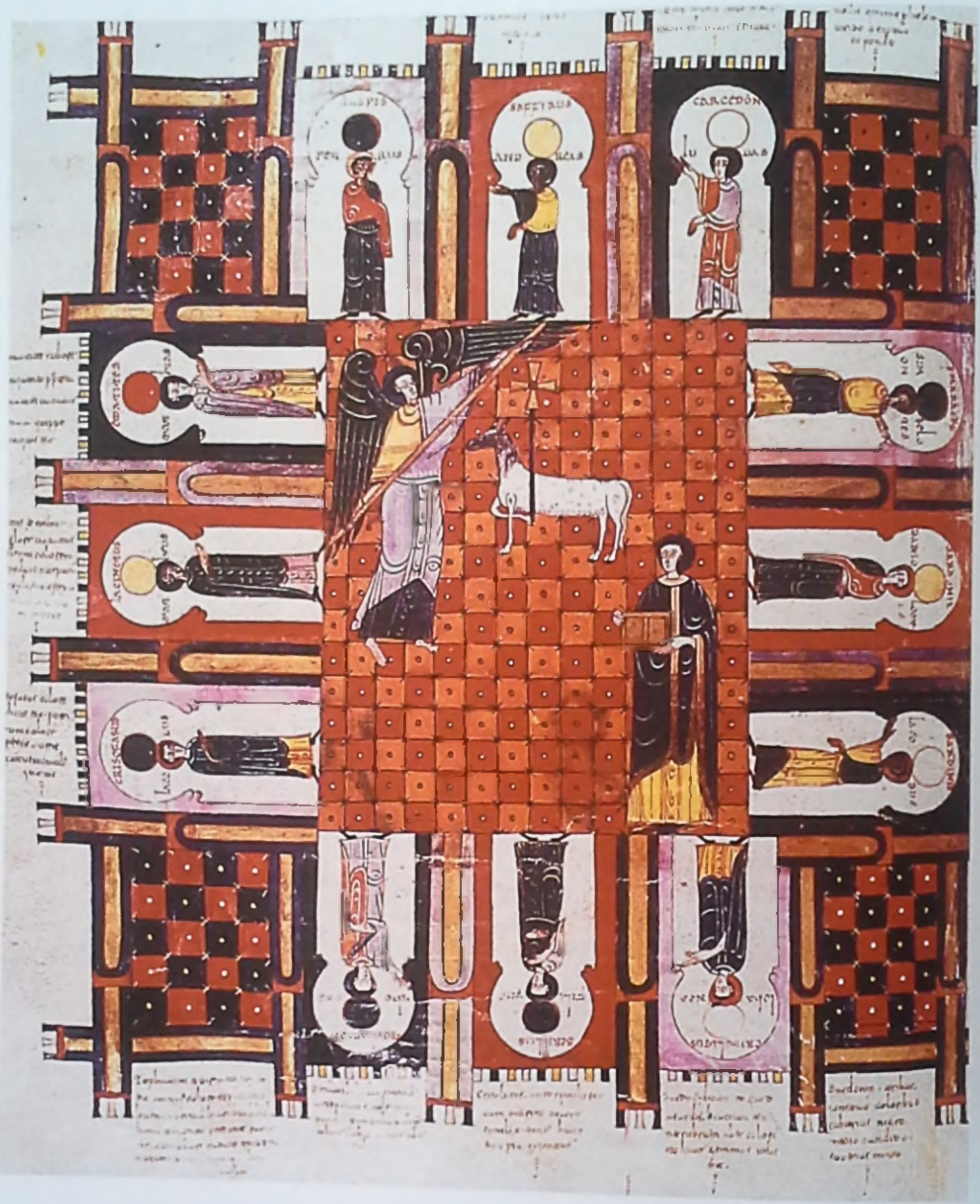
Cephyrus & flauor
hiemē refol uent-flo
rēq; pdu cent

Rüzgârlar, Elementler, Mizaçlar,
XII. yüzyıl.

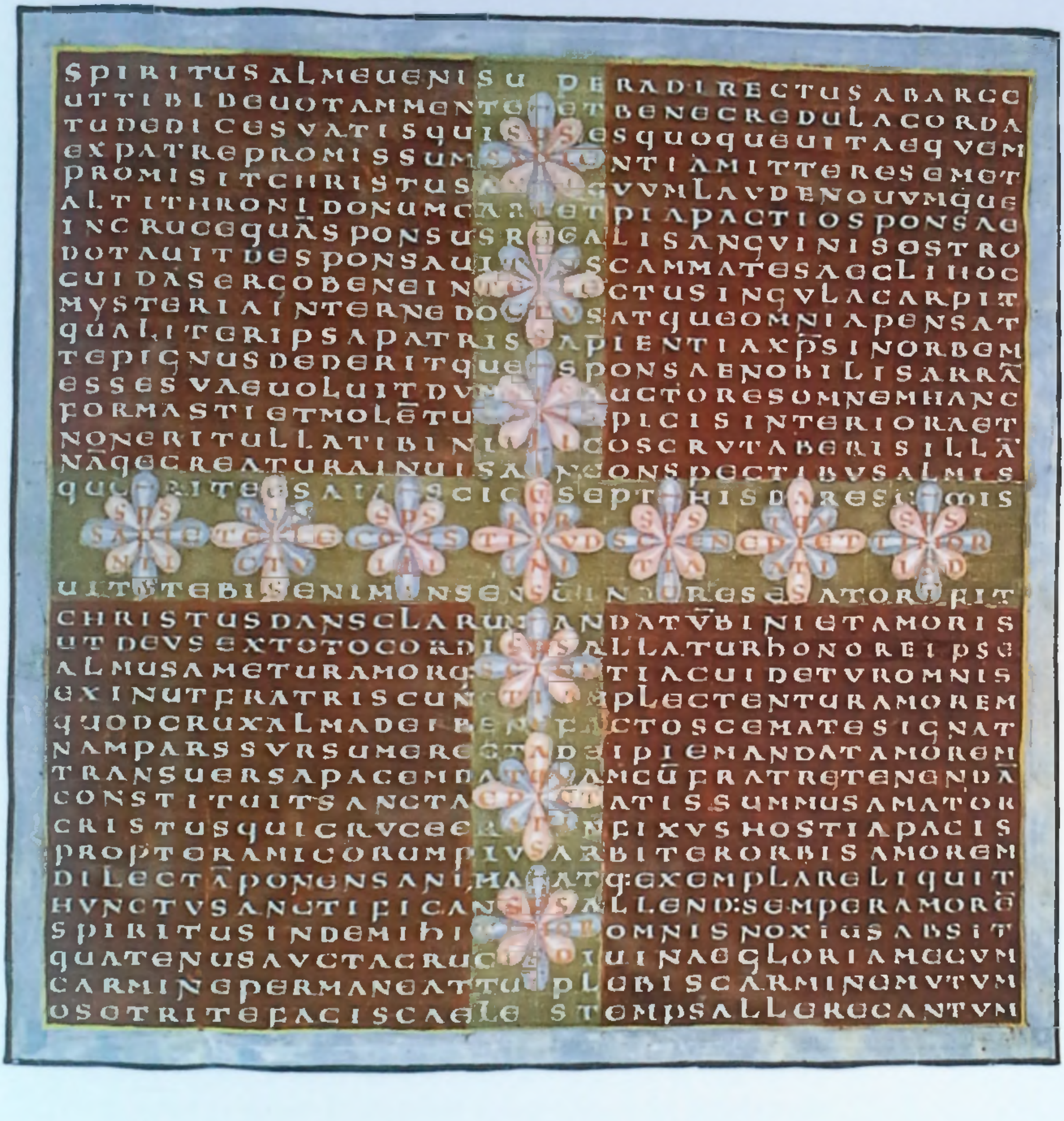
ilgisizliğin nedenlerinden birinin ruh Güzelliği karşısında bedenselliğin değersizliği olduğunu düşünebilir. Elbette ki Ortaçağ dünyasının son dönemi, Aquino'lu Aziz Tommaso'nun insan vücudunun bir Yaratılış harikası olduğu değerlendirmesiyle henüz tanışmamıştı. Yine de çoğu durumda, *homo quadratus*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

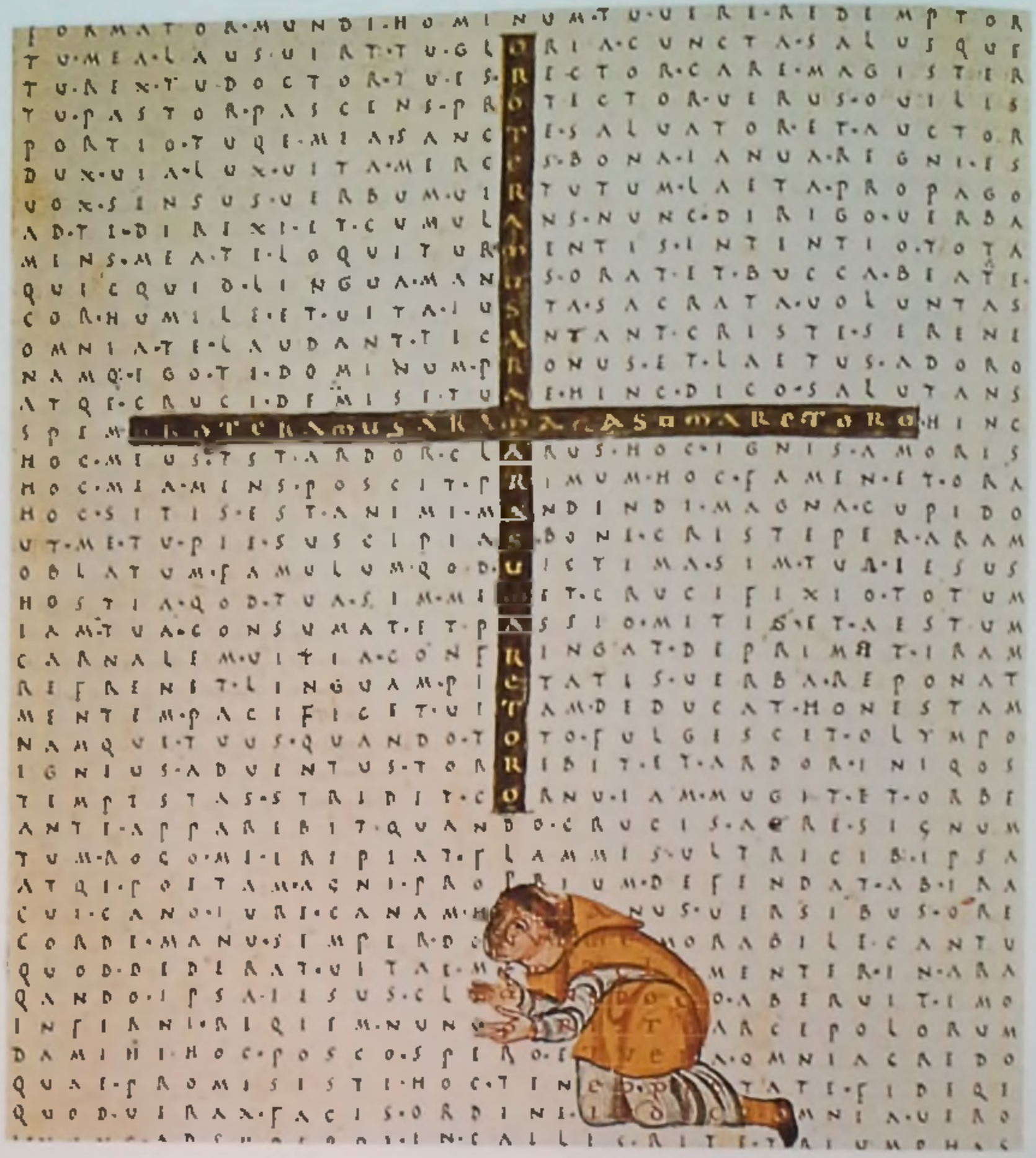
Mevsimler
Boethius (480-526)
De arithmetica, I,2
Doğa tarafından başlangıçta yaratılmış her şey, sayılar sistemine göre yapılmış görünür. Çünkü yaratıcının aklındaki ilk model buydu. Bu sistem, dört elementin çoğulculuğunun, çağların birbirini izleyişinin, gök cisimlerinin hareketlerinin ve havanın periyodik 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. Reg. Lat., 124.
IX. yüzyıl.
Roma, Vatikan Papalık Kütüphanesi

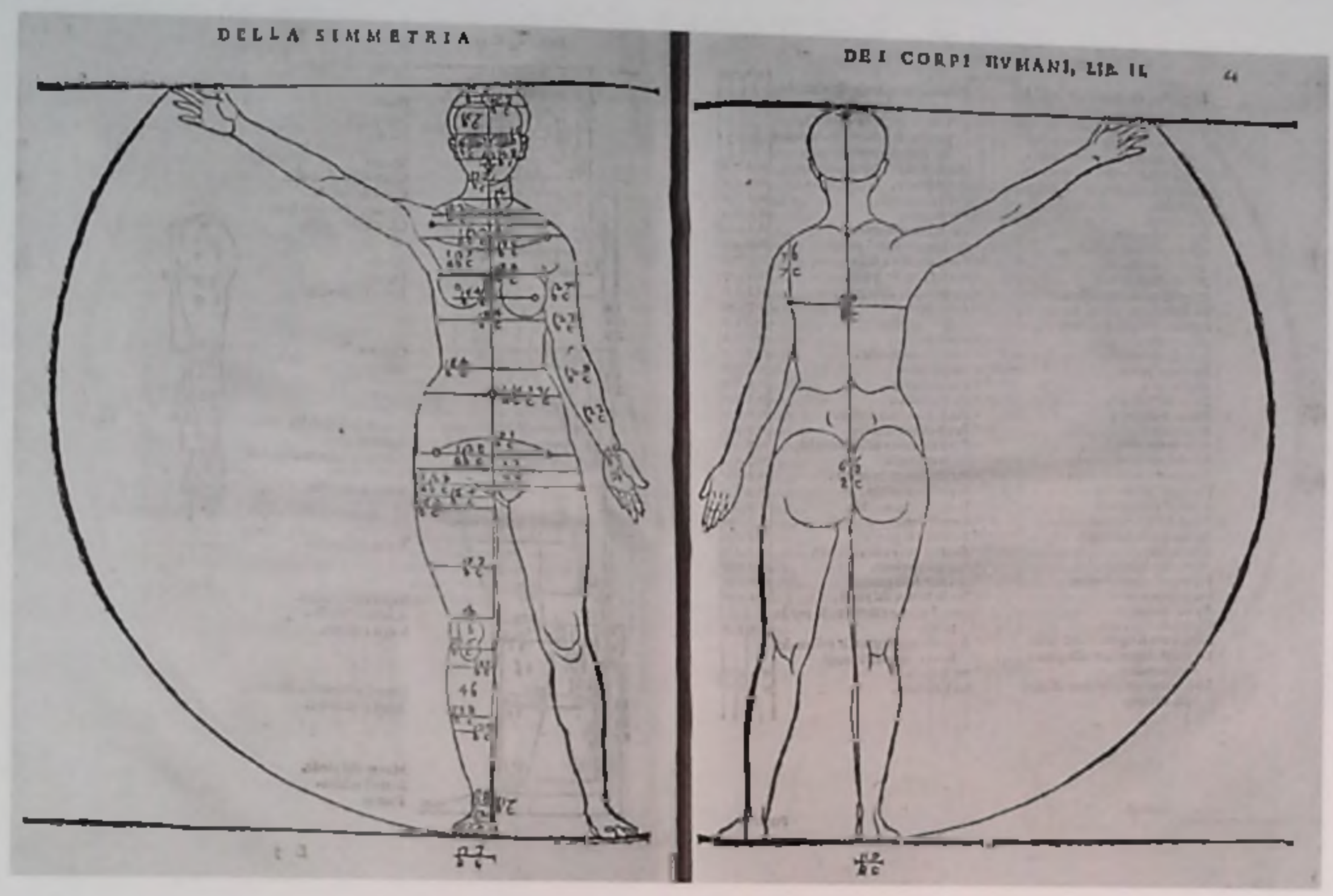


Rabanus Maurus,
De laudibus sanctae crucis,
ms. 652, f. 33v
IX. yüzyıl
Viyana, Avusturya
Ulusal Kütüphanesi

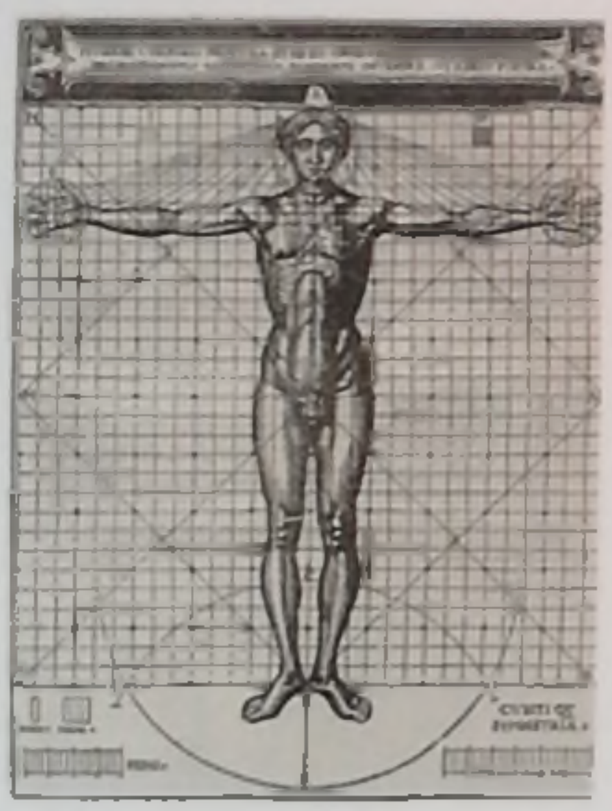
(5 x 5 = 25 x 5 = 125 x 5 = 625, vb). Varlıkların özü, temel bölgelerin, canlı türlerinin (kuşlar, balıklar, bitkiler, hayvanlar, insanlar) sayısı beşti; beşli Tanrı'nın matrisidir ve Kutsal Yazılarda da bulunur (Pentateuhos ve beş Kutsal Yara); her şeyden önce de insanda, merkezini göbek deliğinin oluşturduğu 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 sürmüş, 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 Fanias, Petronius'un teorisine uygun olarak birbirine bazı "parçalarıyla" değen yüz seksen üç dünyadan söz ediyor, ama parçaların neler olduğunu açıklamıyor.

Düzen ve ölçü
Bagnoregio'lu Aziz Bonaventura (1221-1274)
Commento 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 İsidoro (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 İnsulis'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 arabulucusu, 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, kötüden iyinin doğacağı ve kötünün yanındayken iyinin daha çok parlayacak olması nedeniyle düzenin içindeki kötü de iyi ve güzel olur (bkz. V. Bölüm).



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

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

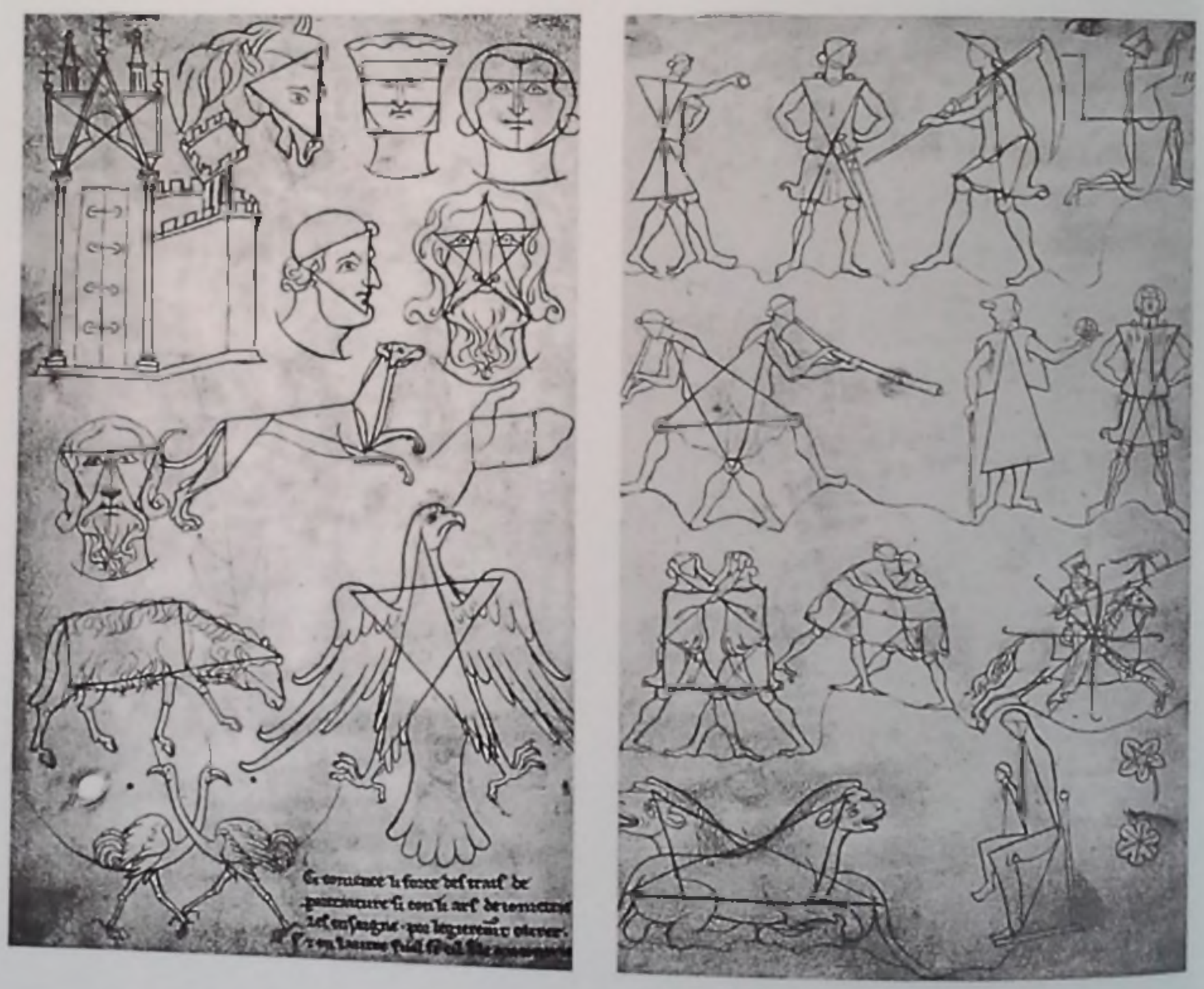
Karşıtların zıtlığı
John Scotus Erigena (IX. yüzyıl)
De divisione naturae, V
Kendinde biçimsizlik barındıran bütünün bir parçası, sadece kurulu düzende yeri olduğu için güzel değildir, ayrıca genel Güzelliğin nedenlerinden biridir: bilgelik, yavanlığın karşıtlığıyla pırıldar; bilgi, cehaletin karşıtı olarak değerlidir; ışık, karanlığın karşısında güzelliktir 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 İlahi İrade'nin buyruğuyla biçimlenmiş her şey iyidir, güzeldir, doğrudur.

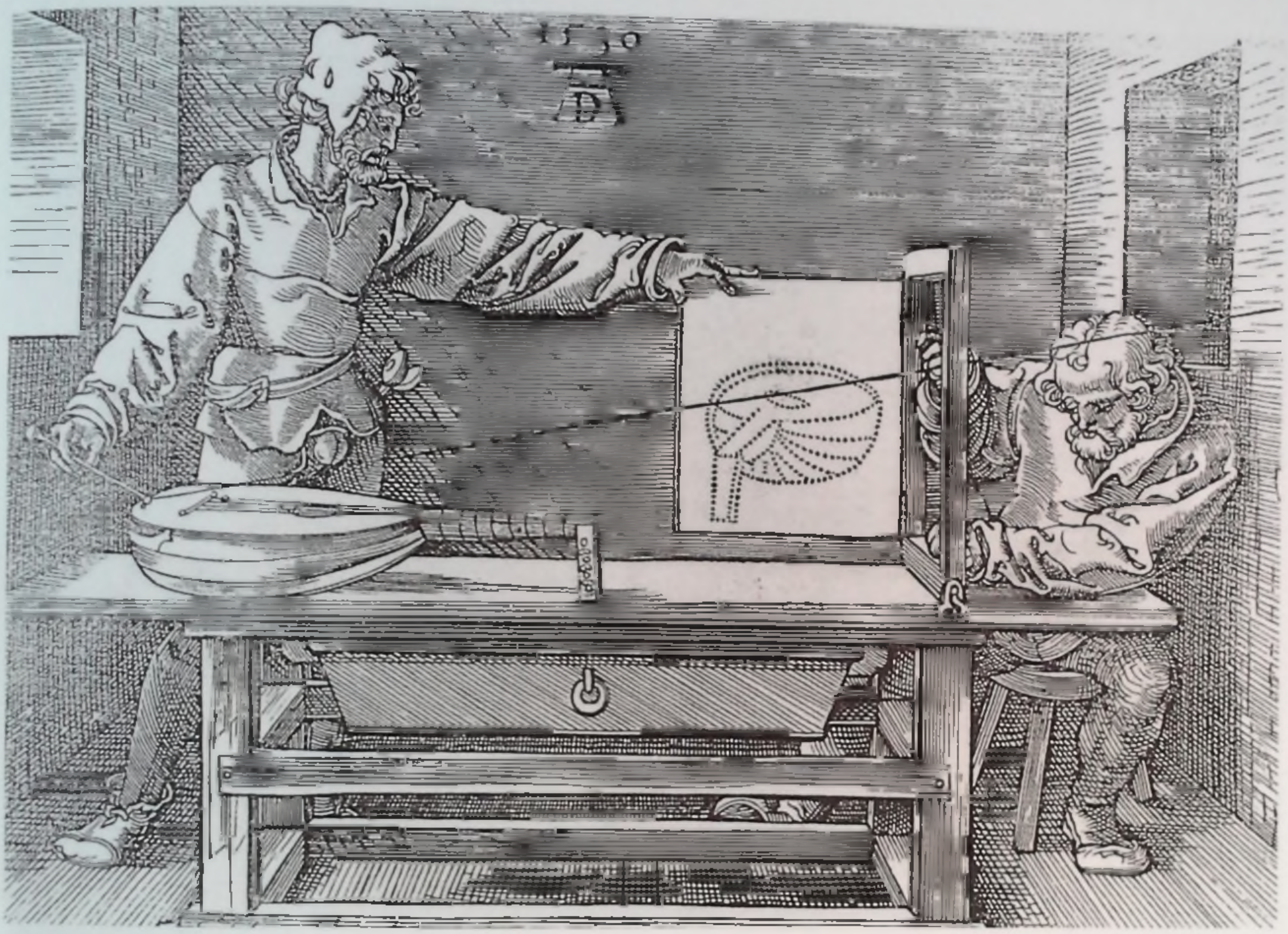
5. Diğer sanatlar



Oran estetiği kavramının giderek daha da karmaşık hale gelen çeşitli biçimler alması resim sanatında da görülür. Aynaroz Dağı keşişlerinden 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

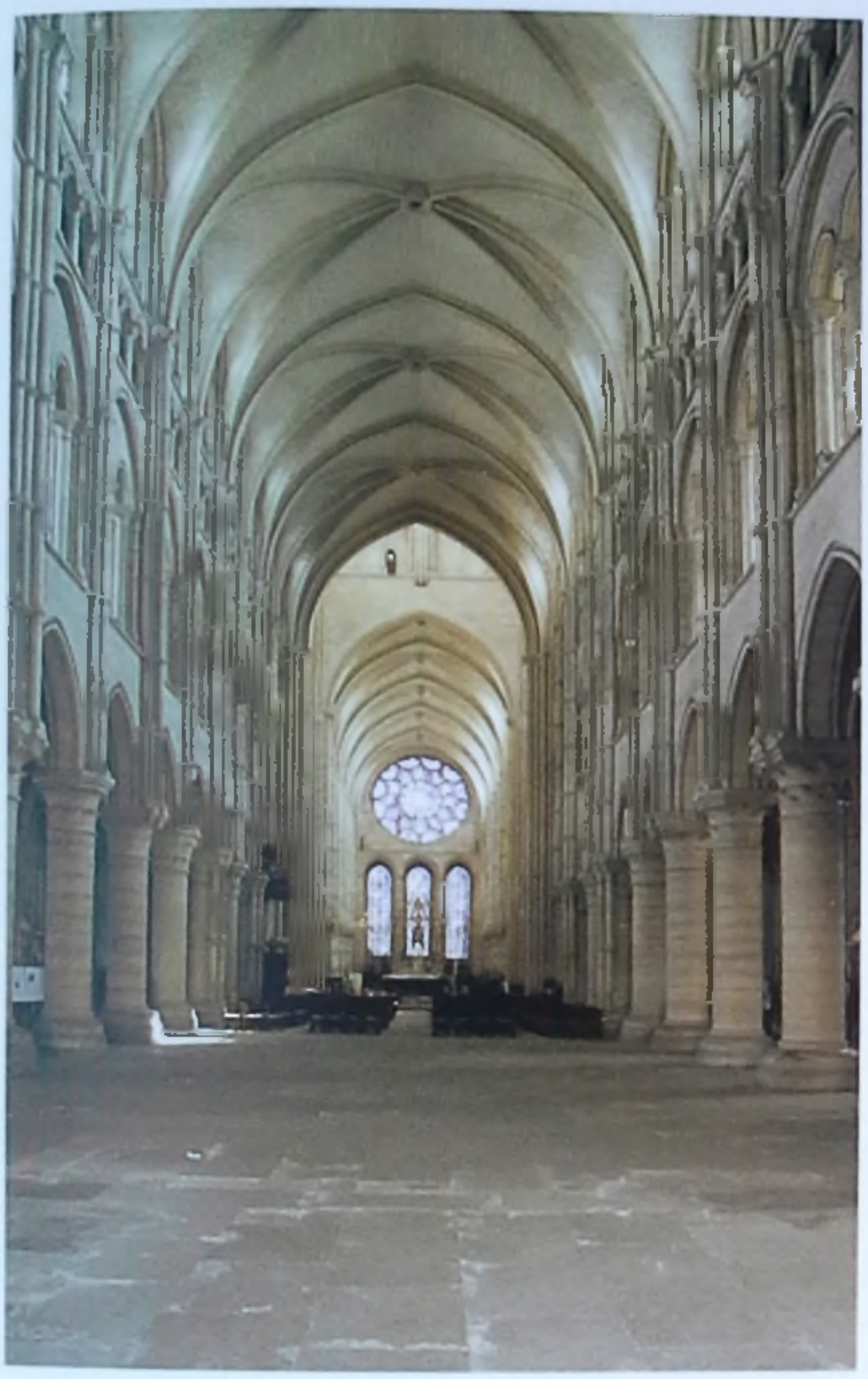


Ortaçağ düşüncesinin en olgun döneminde Aquino'lu Aziz Tommaso Güzelliğin var olabilmesi için, oran dışında parlak renkler güzel sayıldığından ışıklı olması ve bütünlük taşıması (tüm varlıkların, oluştukları parçaların tümüne sahip olması gerektiğinden eksik bir gövde çirkin addedilir) gerektiğini ileri 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.

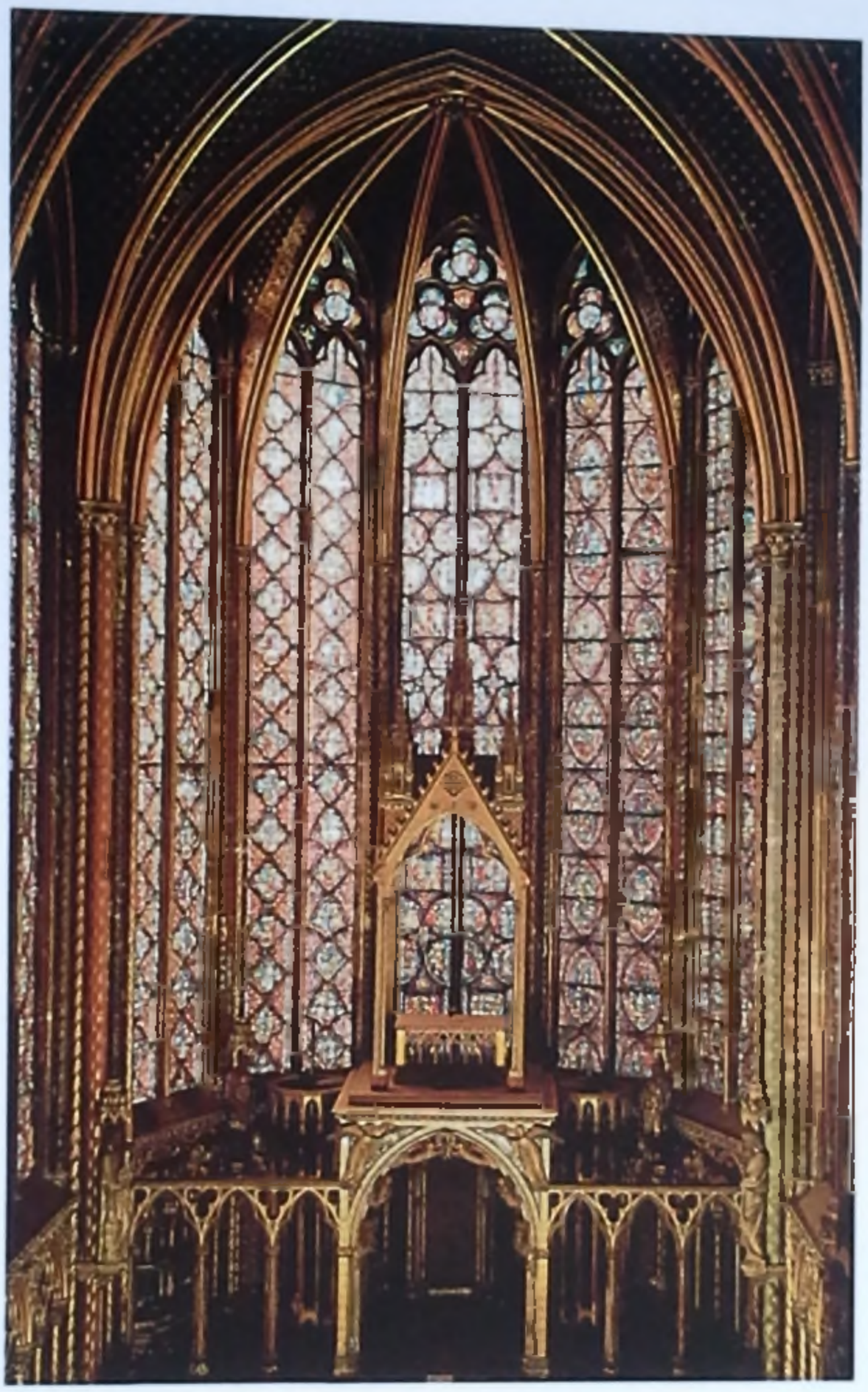
Oran
Aquino'lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl)
Summa Theologiae, I, 5,4
Güzellik doğru orandan oluşur, zira duyular orantılı şeylerden keyif alır.

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

Ahlaki güzellik
Aquino'lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl)
Summa Theologiae, II-II, 145, 2
[...] ahlaki güzeliği bir insanın davranışı ile yaptıklarının mantığın ışığında güzel orantılı olmasından doğar.

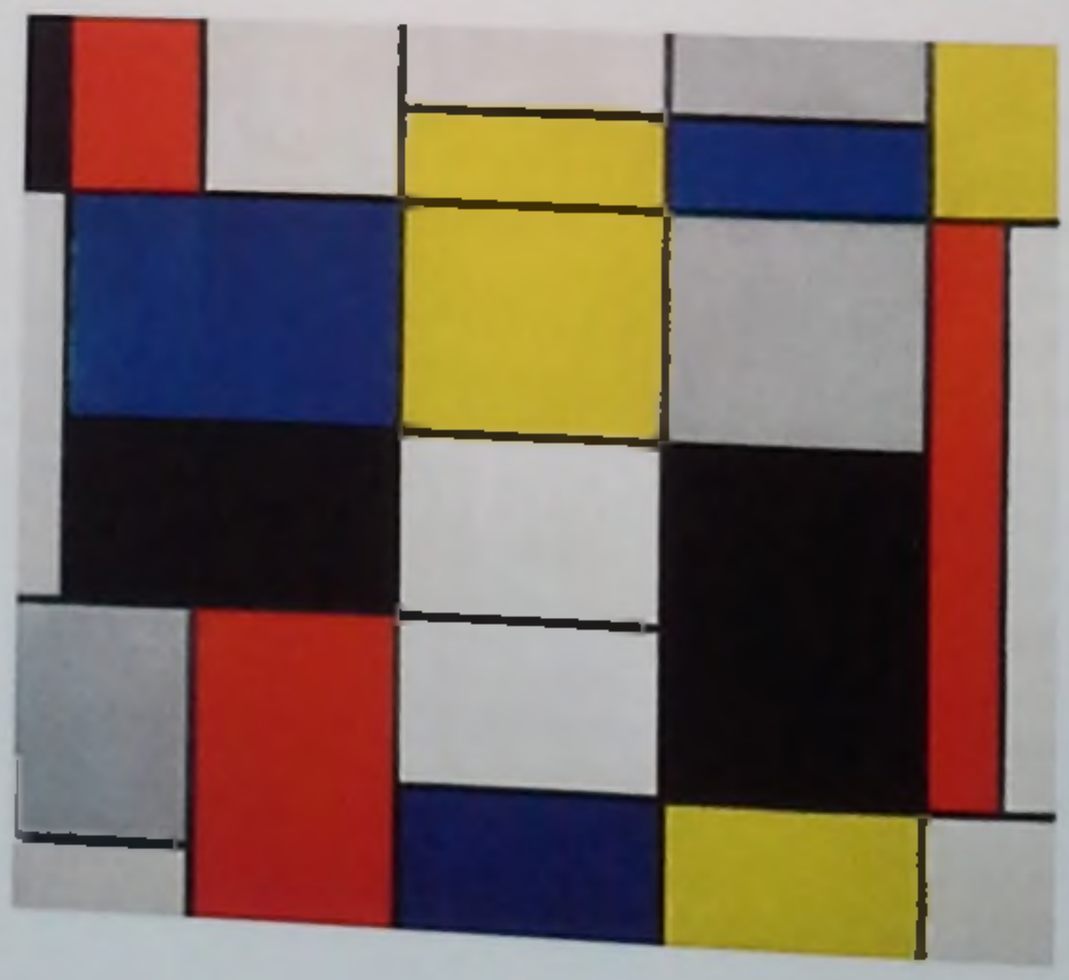
Amaca uygunluk
Aquino'lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl)
Summa Theologiae, I, 91, 3
Her sanatkâr, mutlak anlamda değil, mükemmele ulaşabilmek için eserine en iyi emeği vermeye çalışır.

Karşılıklı işbirliği
Aquino'lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl)
Summa contra gentiles, IV, 1
Nasıl 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.

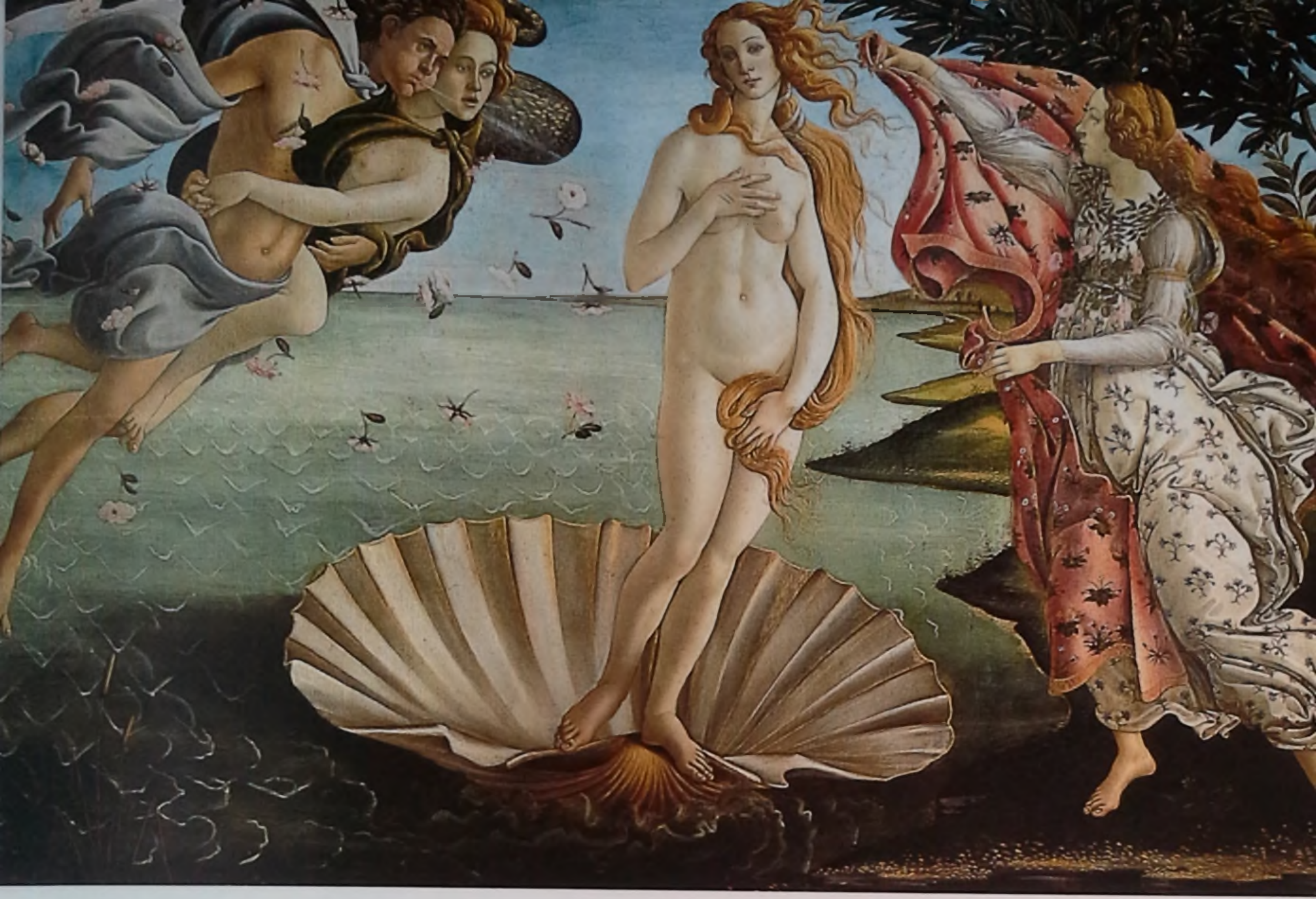
7. Tarih boyunca oran



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 serebileceği 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 sımsıkı 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, ahlakî 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 dünyevî 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,

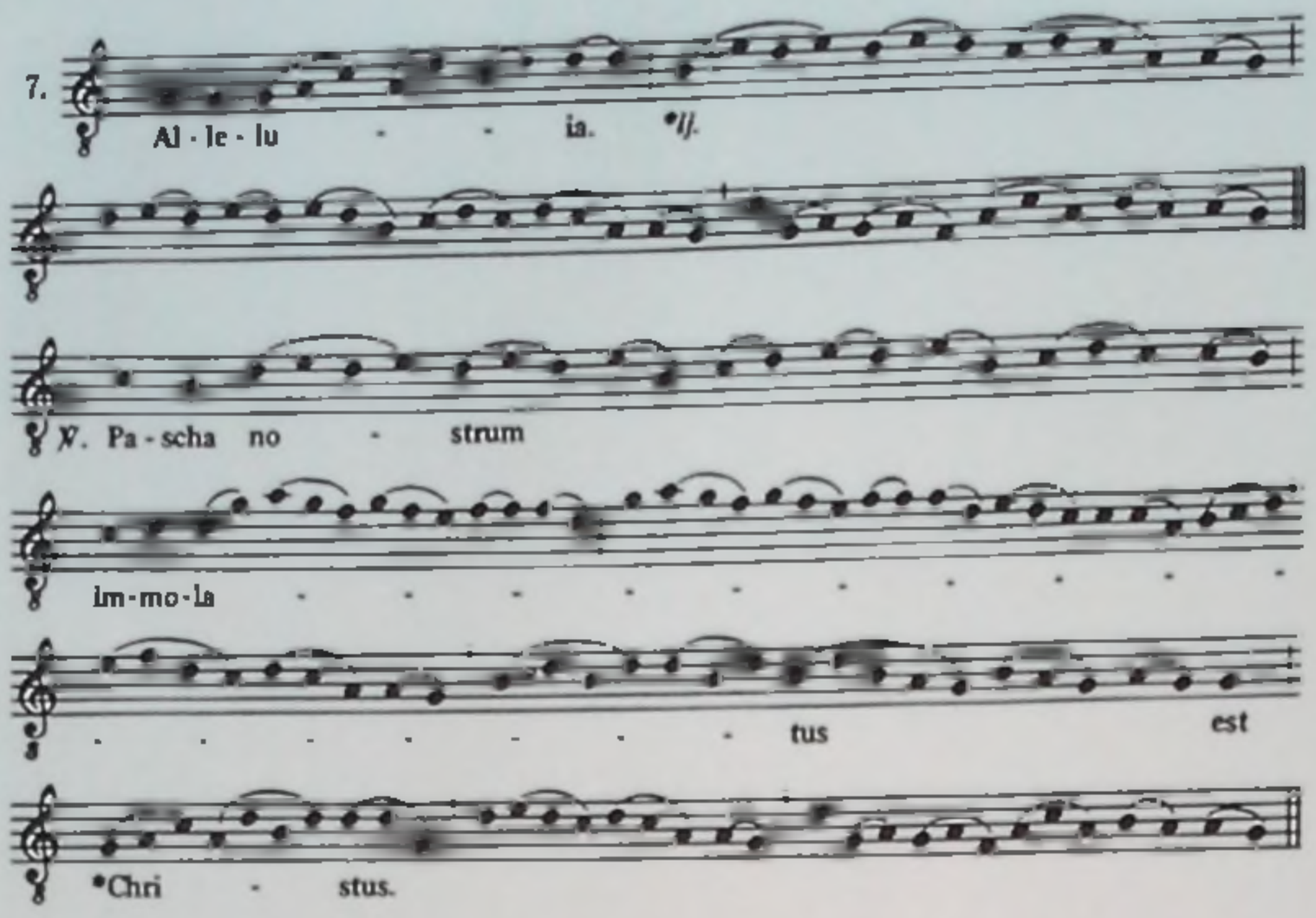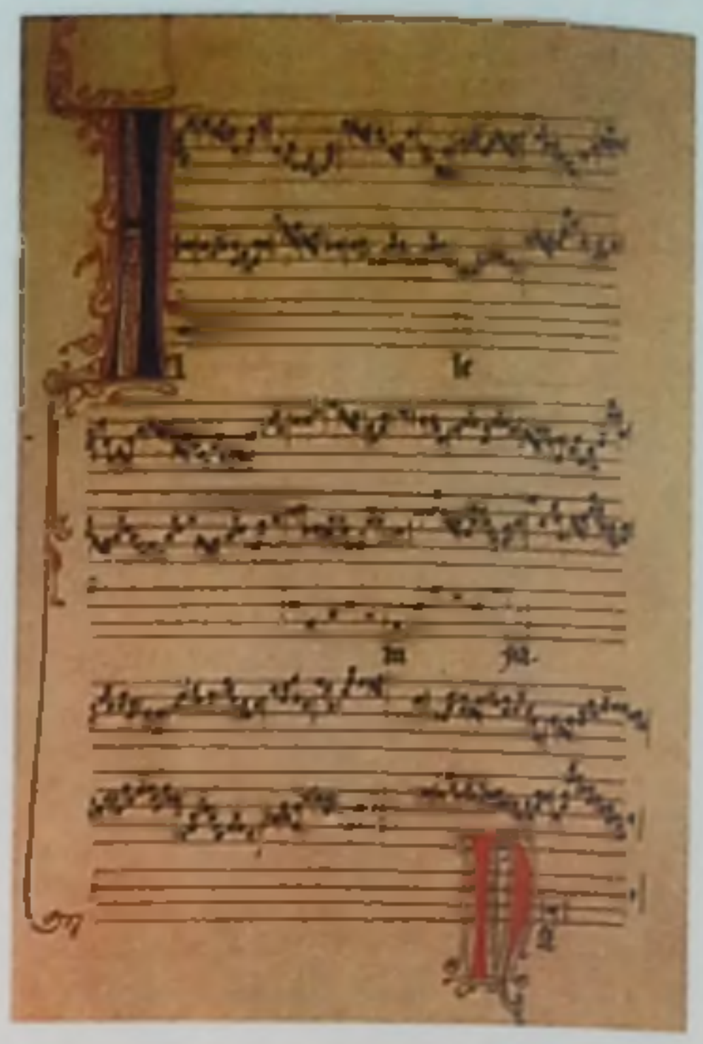


Jacopo Palma (Baba),
Kırda Bir Nimfa,
1518-1520,
Dresden,
Resim Galerisi

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 ilettiği 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







Aleluya 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 "Aleluya 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.

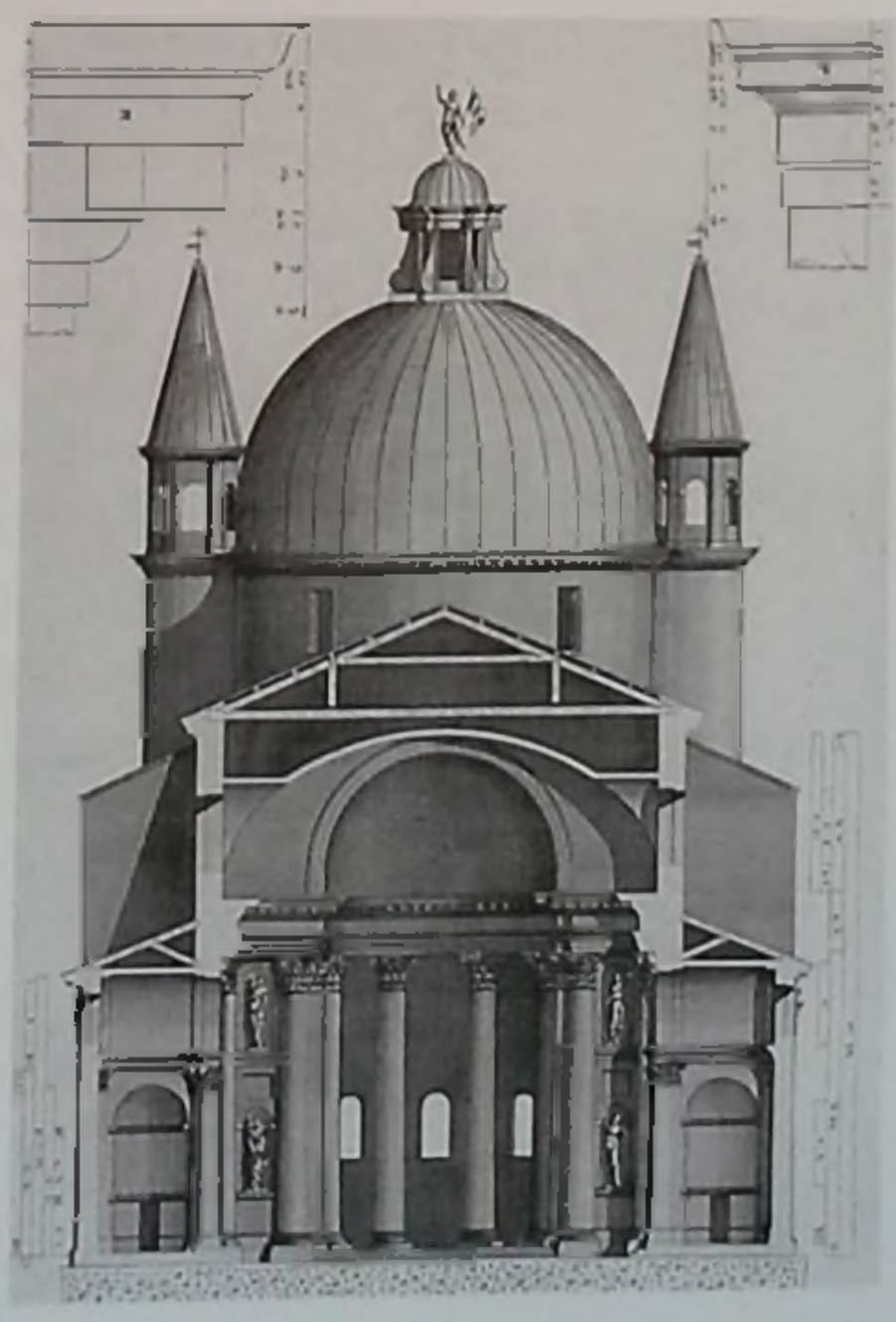
Pérotin'in *organum* örneğinde, ana notadan doğan tamamen gotik öğelere sahip bir kontrpuanın karmaşık hareketiyle katedralin doruklarına tırmanan bir ses çeşitliliği yaratmak için üç ya da dört sesin aynı pedal tonunda altmış uygun ölçü tutturmasıyla, geleneksel metinlere dönen Ortaçağ müzikçisi Boethius, 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 ayrım 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



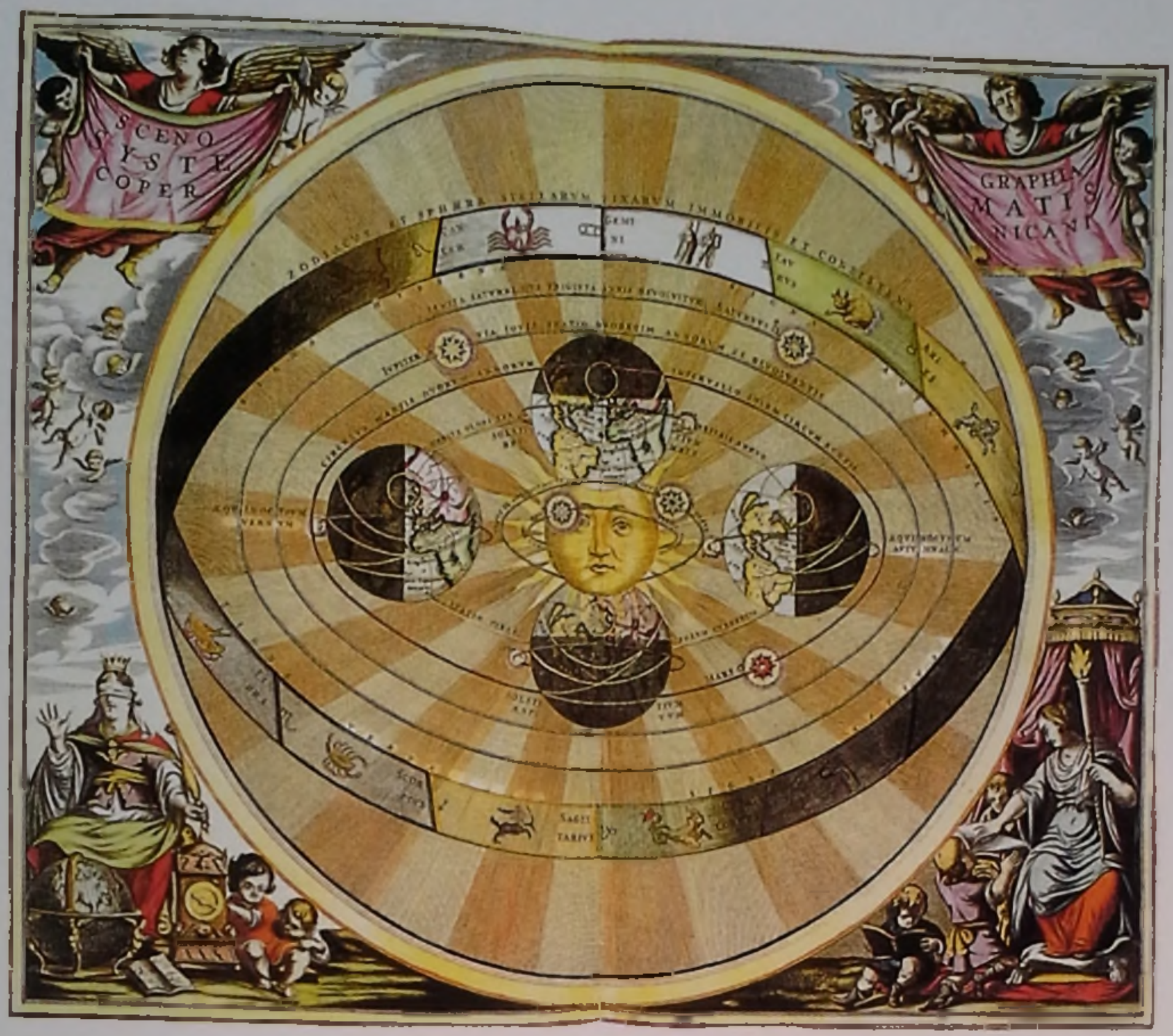
Andrea Palladio, *Il Redentore Kilisesi*, Vincenzo Scamozzi'nin editörlüğünde *I guattro libri dell'architettura*'dan, yklş. 1615



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 olmalıymış. 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 karşılacaklardır.

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.



Bölüm IV

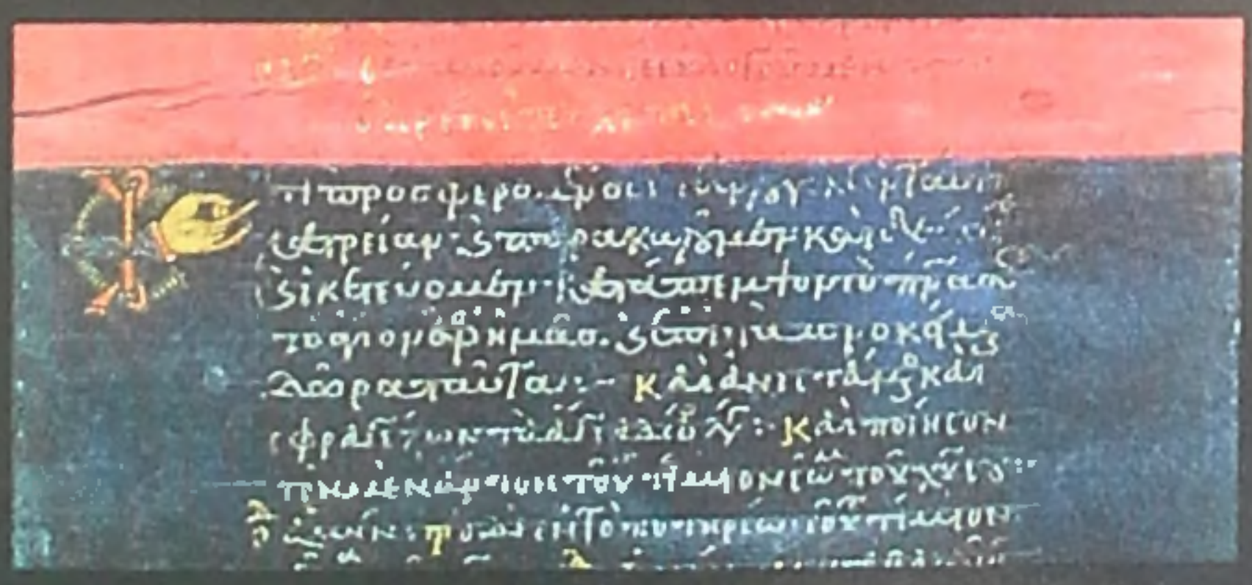
Ortaçağ'da ışık ve renkler

1. Işık ve renkler



Alışılagelmiş "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 hissederlerdi.) Süslü Ortaçağ minyatürlerinin en çarpıcı özelliği, sadece tek bir pencereden sızan ışıkla aydınlatılan bir ortamda



Aziz Ioannes 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 oyunlarıyla 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 İyi 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 "yayılma" 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 bütünü, 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 güzellikti; elementler arasında düşünce katında olan yalnız odur; konumuyla sıranın en üstündedir ve bütün cisimlerin en hafifidir, çünkü maddesizliğe en yakın olandır; 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 ışıldar. Onun göz kamaştıran 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. Tümden bir parıltıyla ışır, 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 Diyonisios Areopagites (V.-VI. yüzyıl)
Periteion onomaton
Tuhaftır, güneşin ışıyıp yükselmesine ne övgüler düzülmedi ki! Ondan gelen ışık İyilik'tir gerçekte ve İyilik imgesinin tam kendisidir. Bu yüzden, Işık adı altında yüceltilir İyilik, imge aracılığıyla kendini gösteren örnektir o. Bunun gibi, bütünüyle yüce Tanrısallığa özgü İyilik, 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 ışığının 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 İyiliğin kendini gösterdiği imgedendir, büsbütün ışık olan, parıltısı hiç bitmeyen o büyük güneştendir, çünkü İyi'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 ışıldayışının parıltısını boşaltandır o. Ve şunun ya da bunun bu ışıldayışa 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 nesneler ve güneşin, kendi öz parıltısındaki o büyük aşıp 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

Giysiler
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, kehribarlar, 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. Diş 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
üstlüğünü 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 tabiîdir.

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 şereflendirilir, 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, dünyevî 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 Biancifiore'sinin ona gülümsediğini düşündü, bu da ona büyük bir mutluluk bahşetti: içlerinden birinin giysisinin kırmızısı o kadar yoğundu ki, kadın ona hararetli göründü, ikincisi zümrütü kıskandıracak 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 şaşaalı 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 ustalıkla boyanmış ki kristal gibi parıldıyor 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 siyap 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 kapta 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 eritin; 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 kuruduğunda 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 edebilmişmisiniz 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 kabınızın 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 mavisiyle ince gümüş de,
yeni parçalanmış zümrüt de
sönük kalırdı, artının eksiye
üstün gelmesi gibi.
Doğa burayı rengârenk kılmakla
kalmamıştı, bin bir koku da katmıştı,
bilinmedik, görülmedik bir bütün
yaratmıştı.

Ak geyik
Francesco Petrarcha (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 çıkaran.
"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, Sevillalı Aziz İsidorus'un *Etymologiae* adlı eserine bakmamız yerinde olacaktır. İsidorus'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 malzemeden yapılmış (örneğin, kristal bir çekiç gibi) olsa bile, çirkin olarak değerlendirileceğini iddia ediyordu. Biz yine de İsidorus'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
Sevillalı Aziz İsidorus (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, Napoli, 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. Güzel bir vücudun olmazsa olmaz özelliklerinden biri pembe tendir ve etimolog İsidorus'a göre, *venustas* yani "fizikî Güzellik" sözcüğü *venis*'ten, yani "kan"dan; "güzel" 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") parıldayan kılıç Durandal'den söz edebiliriz. Dante'nin *Cennet*'inde "bir kıvılcımın ilk güçsüzlüğünden doğabilecek muhteşem yalımlar" gibi ışıltılı görüntüler'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 Komedya 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.

Işıltılı görüntüler
Dante Alighieri (1265-1321)
İlahi Komedya, 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 nesneler 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.

Parıldayan 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 görülemeyen kaynaklarındaki etkileyiciliği 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 divinorum 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 kubbeler birleşmeye 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 yanılsamanın, 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 İlahîlikte 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, İlahîliğin 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



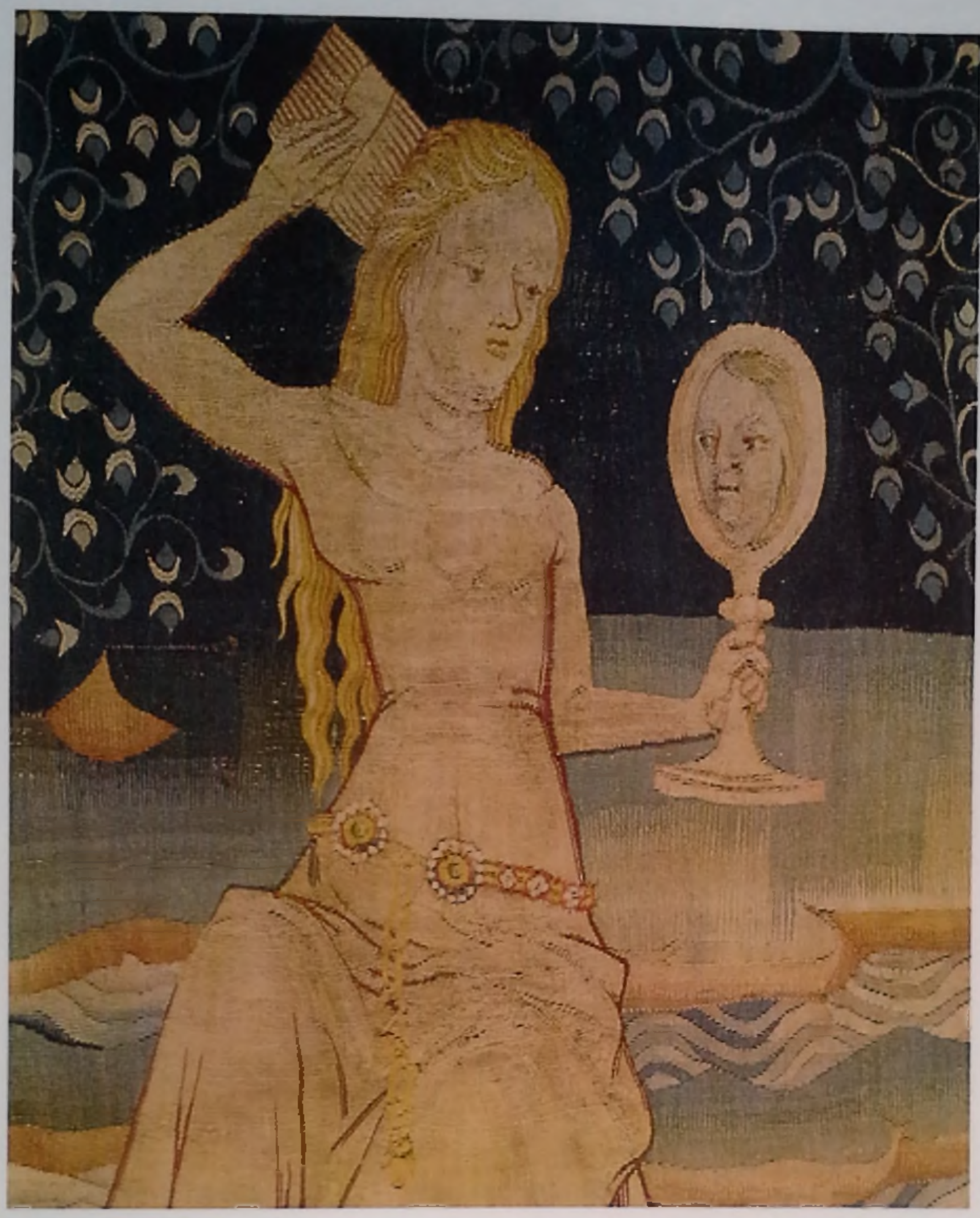
Ortaçağ insanı evrendeki her şeyin doğaüstü bir anlamı olduğuna, dünyanın da Tanrı'nın parmağıyla yazılmış bir kitaba benzediğine inanırdı. Her taşın ve bitkinin olduğu gibi, her hayvanın da ahlakî ya da mistik bir anlamı vardı ve bu anlam bütün hayvan öykülerinde, taş oymacılığında, şifalı bitkiler 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 Plantarium'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 İsidorus 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 yenidendoğumun (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 perpectiva* adıyla yeniden ele alınan çalışması sayesinde gerçekleştirilmiştir. Skolastik düşüncenin ilerici dalının bilimsel bir tezi olan *Roman de la Rose*'da Doğa'nın ağzından 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 ışıktan 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 parıldıyor.

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 yeniden doğuşu gibi– her yeni ilkbaharda seyredenin 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 çekmeyebilirdi. 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 çözümlemeye 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 ışıltılı 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 nesneleri küçük ve uzak gösterirler. O dağa bir ayna tutarsanız, birden o kadar küçülür ki, dikkatle baksanız bile görmekte zorlanırsınız. Diğer aynalar nesnelerin gerçek boyutlarını gösterir. Normal bir aynaya baktığınızda, nesneleri oldukları gerçek biçimleriyle görürsünüz. Nesneleri 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 dörtlü, 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 ilahiyatçılarca 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 şeyle 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 Hexaemeron
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 kendiyle orantılıdır; ama orantıların uyumu da Güzelliği oluşturur.
Böylelikle, cismani 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 nesnelerde 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 yozlaştırılamayacak 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, *İsa'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 bedenin çok zengin bir biçimidir ve bedenler onu içine aldığı sürece varoluşa sahip olacaktır.

Dante ve ışık
Dante Alighieri (1265-1321)
İlahi Komedya, 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.



Bölüm V

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 Minotauroslar 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 heykelci 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, çalıyorsun! hem de Marsyas'tan çok daha iyi çalıyorsun. 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 şerefin 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 aklı 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 düşünebiliyor 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 öznede 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.


Jnachomet
Gola-
Taperura

Çirkinliğin ifadesi
İmmanuel 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 göründüğü 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 dişi 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 hoşa gitmeyen şeylerin güzel tanımlarını sunarak üstünlüğünü gösterir. Her ne kadar *Furialar* 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 ifadesi
Georg 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 kahır, 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 ayrık durmaktadır. Aslında, bir taraftan dünyevî beden ve kırılgan 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 ressamlar bunları gözlerimizin önüne sermiştir, Spohr gibi müzisyenlerse içinde ruhunun uyumsuzluğunu uluyan şeytanın iğrenç seslerini bize duyurmuştur.
Cehennem yalnızca etik ve dinsel değildir, aynı zamanda estetiktir. 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. İnmek istediğimiz işte bu Güzelliğin cehenneminin içidir. Ve aynı zamanda kötülüğün cehenneminin içine yani gerçek cehennemin içine girmeksizin bunu yapmak mümkün değildir, çünkü en çirkin çirkinlik doğada bizi iğrendiren 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 kırışık 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 (
tarafta ıssız
topraklardaki
Sciapode),
Beato di Burgos
Osma,
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 vahşî 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 lirinin 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, dizsiz 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, tazı 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, çiğ et yiyerek hayvanları taklit ederler.

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

Pigmeler
Anonim (VIII. yüzyıl)
Liber monstrorum
Bir de hiç kimsenin görmediği bazı insan ırklarından da söz edilir. Bunlar dağlardaki mağaralarda ve oyuklarda yaşarlar.
Kaynaklar, sadece birkaç dirsek boyundaki bu yaratıkların 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 monstrorum
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.



Boucicaut'nun 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, gergedanınsa 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 aenigmate*'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 - Ecritures

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 açıklamanı 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, bedenin algıları ve görünen şeylerin aracılığıyla göremediklerine ulaştırmak için kullandığı simgelerdir: onlar seçilmiş simgelerle sunulmuştur, ruh ve anlakla çözülmelidir.
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 koşut olarak sadece bilinen hayvanların tümünün değil, efsanevî 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 parçasıdırlar.

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 geçirir, 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 dışkısı yaşlı ve yüzü buruşmuş fahişeler tarafından kırışıkları düzeltici merhem olarak kullanılır; yüzlerini bu sözde merhemle sıvar ve böylece, ter bu maskeyi akıtıncaya kadar süren bir güzellik kazanmış olurlar. Timsah, aynı zamanda ikiyüzlülüğün, şehvet düşkünlüğünün ve cimriliğin simgesidir ama kendini beğenmişliğin doruklarına ulaştığı, kösnüllük çamurundan çıkmadığı ve cimrilik hastalığının pençesinde olduğu halde yasalara saygılı dürüst biri gibi görünür insanlara. Toprağa yapışarak kımıltısız yatışı veya su yüzeyinin hemen altında saklanışı, 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 tekboynuzlununki 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 yaklaşamıyor. 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 Poliptiği,
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 gelemeyeceklerini 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 *portentuosa*'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 göründüğü 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 sevilmekle 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 dekadan dönemini beklemek gerekecektir.



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

Pieter Bruegel,
Asi Meleklerin Düşüşü,
1562,
Brüksel, Güzel Sanatlar Müzesi

Kilisenin canavarları
Aziz Bernard (XII. yüzyıl)
Apologia ad Guillelmum
Korkunç biçimleri ve biçim verilmiş korkunçluklarıyla, bütün bu komik canavarlar hikâyesi, gözleri okudukları metne dalmış keşişlerin gözbebeklerinde, manastırlarda doğmadı mı? İğrenç maymunlar orada ne yapıyorlar? Ya da vahşi aslanlar? Ya da ucube kentauroslar? Ya da benekli kaplanlar? Ya da savaştaki askerler? Ya da boynuzlarıyla avcılar? Tek bir başın altında pek çok gövde veya tersine bir gövdenin üzerinde pek çok baş görebilirsiniz. Bir tarafta yılan kuyruklu dört ayaklı bir hayvan, diğer tarafta dört ayaklı hayvan başlı bir balık görebilirsiniz. İşte keçi butlu ata benzeyen bir hayvan. Kısacası, mermerleri okumanın ve bu imgelerin Tanrı'nın hukukuna aracılık etmekten ziyade her birine hayran olarak bütün bir günü harcamanın daha zevkli geldiği böylesine büyük ve acayip heterojen şekiller her yerde vardır.

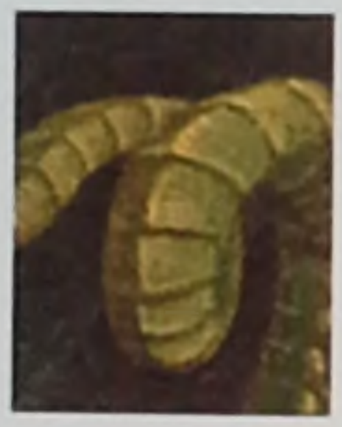
Kurtarılmış ucube
Halesli Alexander (XIII. yüzyıl)
Summa Halesiana, II
Şer aslında biçimsizdir [...]. Gene de şerden hayır geldiği için hayra katkısı olduğunu söylemek uygun düşer ve bu nedenle [şeylerin] düzeni içinde güzel olduğu söylenir. Böylece mutlak anlamda güzel denmez fakat düzen içinde güzel denir; aslında şöyle söylenmesi tercih edilir: "düzenin kendisi güzeldir."

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 acayiplik 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 acayiplikler olarak görülmeye başlandı.
Sorun artık bu canavarların güzel ya da çirkin görünmeleri değil, biçimlerini, bazen de anatomilerini incelemekti. 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 büyülüyordu.

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

Bölüm VI

Pastoralden *donna angelicata*'ya

1. Kutsal ve profan aşk



Güzellikle ilgilenen Ortaçağ filozoflarının, teologlarının ve mistiklerinin hepsi dindarmıydı ve Ortaçağ ahlakı onları tensel 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 susturulamamış 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 Şapkayla Oyun, Paris'te yapılmış, altın ve gümüş iplikle işlenmiş keten bir kesenin ayrıntısı, yklş. 1340, Hamburg, Güzel Sanatlar ve El Sanatları Müzesi

karşı sayfa
Hans Memling, *Hazreti Davud ve Batşeba*, yklş. 1485-1490, Stuttgart, Eyalet Galerisi



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

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,
Kaplanların 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,
İtrının 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 od 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.

Minyatür,
Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Mannese)
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 iyileştiriverse 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 ışıltılar, 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 hıçkıra hıçkıra ağlıyor ve özür dilemem bile onu yatıştırmıyor.
Rica üstüne rica ekliyorum; öpücüklere 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 uğratıyor; 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 şaşırmıştı. 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
Meleklere özgü bir gülümsemeyle
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 meleklere.

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
Jaufré 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 ögrenecek 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.



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



Minyatür
Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Mannese)
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 şaşırmayın hiç
Gönlüm beni aşka doğru çektikçe
Baş eğerim onun buyruklarına [...]

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

Hep iyiniyetle, 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 İsolde'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 aşık 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 yüceliğin, 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 yararlansın; 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



Yüreğin 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 mücadelede
Yalnız bıraktığım yüreğim:
Onun gözlerinde gördüğüm
Aşk kadar ulu bir güç
Uzaklaştırıyor düşüncelerimi benden.

Anlatılamaz aşk bu soylu kadına,
Geliyor çünkü ışıl ışıl 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 kadınım değil farkında.

Düşünceler geldiğinde aklıma
Asil yüreklere haykırmak için aşkımı,
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 cezbetti
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 kadınımı 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.
Aşkının 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 aşkının kaynağına ulaşacağı yolculuğu sırasında hastalanır.
Acı çeken âşığının varlığından ancak o ölüm döşeğindeyken 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
Jaufré Rudel (XII. yüzyıl)
Şanson

Günler uzayınca mayıs ayında
Ne hoştur uzak kuş sesleri,
Ve oradan ayrıldığım 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 yakınken
Dinlendirir onu hoş söyleşiler.

Ordan ayrılırım 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 sevilmeyeyim diye kutsadı.

Uzak ülkeler sevdası
Jaufré Rudel (XII. yy)
Şanson

Işıyınca 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 büyüsüyle
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 yüceltildiği 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
Acılarla 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 aşina
Ölülere saygıyla.

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

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

'Ah Jaufrè! 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, evecen,
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 ulağıyım 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
Ölümcül 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
Alışılagelmiş şey
Yanıp yakılmak
Sarışın, esmer, kumral
Bir sevgili için,
Esmer, kumral, sarışın
Kolayca onun oldu mu
–Uzak prensestir
Benim sevdiğim!

Güzel şey değil
Uzun süre bağlı kalmak,
Opülebildiği zaman
Eteği,
Sıkıştırılınca kimi kez
Sarkan bir el...
–Uzak prensestir
Benim sevdiğim.

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

Tanrısal bir şeydir çünkü
Anlayınca sevmek,
Düşleyince, bıkınca, yaratınca
Sevmek hemen...
Önemlidir tek bir düş,
Nedir düşsüz yaşamak?
–Uzak prensestir
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, konuşamadan):
"Ruhum, yardım et doğrulmama,
Beni düşüncenin şatosuna götür!"

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



Dante Beatrice'yle Cennet'te,
Kod. Marc. İt. IX, 276,
XIV. yüzyıl,
Venedik Marcianqa 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 felsefî 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 bağırıyorum 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 göründüğünde 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 ağzımdan: *"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*

sedet
sola
Civitas



kurtuluş yolu, Tanrı'ya ulaşma aracı olarak düşünüldüğünü; artık bir hata, günah ya da ihanet fırsatı değil, daha yüce bir ruhsallığa geçişin anahtarı olduğunu anlamak için bu yoruma açık serüvenleri izlemek gerekmez. Dante'nin *Yeni Hayat*'ındaki, iffetli sınıftan olmakla birlikte sevgi dolu bir tutkunun hedefi olmayı sürdüren, ölümüyle ozanı onulmaz bir yasa boğan Beatrice'nin değişimini de bu gözle izlememiz gerekir. Ne var ki *İlahî Komedya*'da Beatrice, Dante'nin Tanrı'yı vecit içinde düşünmesine izin veren tek kadın olacaktır. Tabiî 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, *stilnovo* 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 tinsellişmiş 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 öylesine 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)
İlahi Komedya, 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;



Fontainbleau 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!

Bölüm VII

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 insanlarının 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, Städle 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
Trattota 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



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

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

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 başkasınınki 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 kabalaşıp ve köşelenirler. Resim üzerinde çalışan 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, aranılan 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 de 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 varlıkmış 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 Rembo 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. Şehevî 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 canlandırdığı 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, aklı, 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 diyecekti: "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





Bölüm VIII

Soylu hanımlar ve kahramanlar

Bir ressam için, bir vücudun Güzelliğini tasvir etmek birtakım teorik – Güzellik nedir ve hangi koşullarda güzelliktir– 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...



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

Değişik Venüsleri birbirleriyle karşılaştırırsak, 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.



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 kızıla 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 Avı,
1616-1617,
Roma,
Borghese Galerisi

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







Diego Velàzquez,
Aynalı Venüs,
1650,
Londra,
Ulusal Galeri

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. Velàzquez'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
Édouard 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 ikononografiye 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 ermine, saka kuşundan Velàzquez'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 şehevî 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,
yklş. 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 kültürü, şehevî 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 farbalaları reddedişi görüyoruz..

4. ... ve şehevî Güzellik



Kısacası, Hollanda üslubunda Güzellik, olanca özgürlüğüyle kullanışlıyken, Rubens'in Güneş Kral'ın sarayında ifade ettiği Güzellik tüm özgürlüğüyle şehevîydi. 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 Hélène 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, *Hélène 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 prensestir, düşlerimin kadınıdır, güzelliğiyse 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.



Bölüm IX

Zarafetten, tedirgin Güzelliğe

1. Öznel ve değişik bir Güzelliğe doğru



Caravaggio,
Meduza Kafası,
yklş. 1581,
Floransa,
Uffizi Galerisi

karşı sayfa
Agnolo Bronzino,
Lucrezia Panciatichi
Portresi,
yklş. 1540,
Floransa,
Uffizi Galerisi

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, klasikçilik, 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





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 kırılgan ve geçici olmayan bir dengeye oturamadığı görülüyordu: 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
lütufların 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 söyleyebilsek 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 anlaşılmayacak gibi yapılmışsa, o kadının güzelliği tartışılamaz. 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, saçı 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 olmadığının bir göstergesi olduğunu kabul edecektir.

Umursamazlık
Baldassarre Castiglione
El Cortegiano I, 26, (1513-1518)
Göklerin bir lütfu 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.

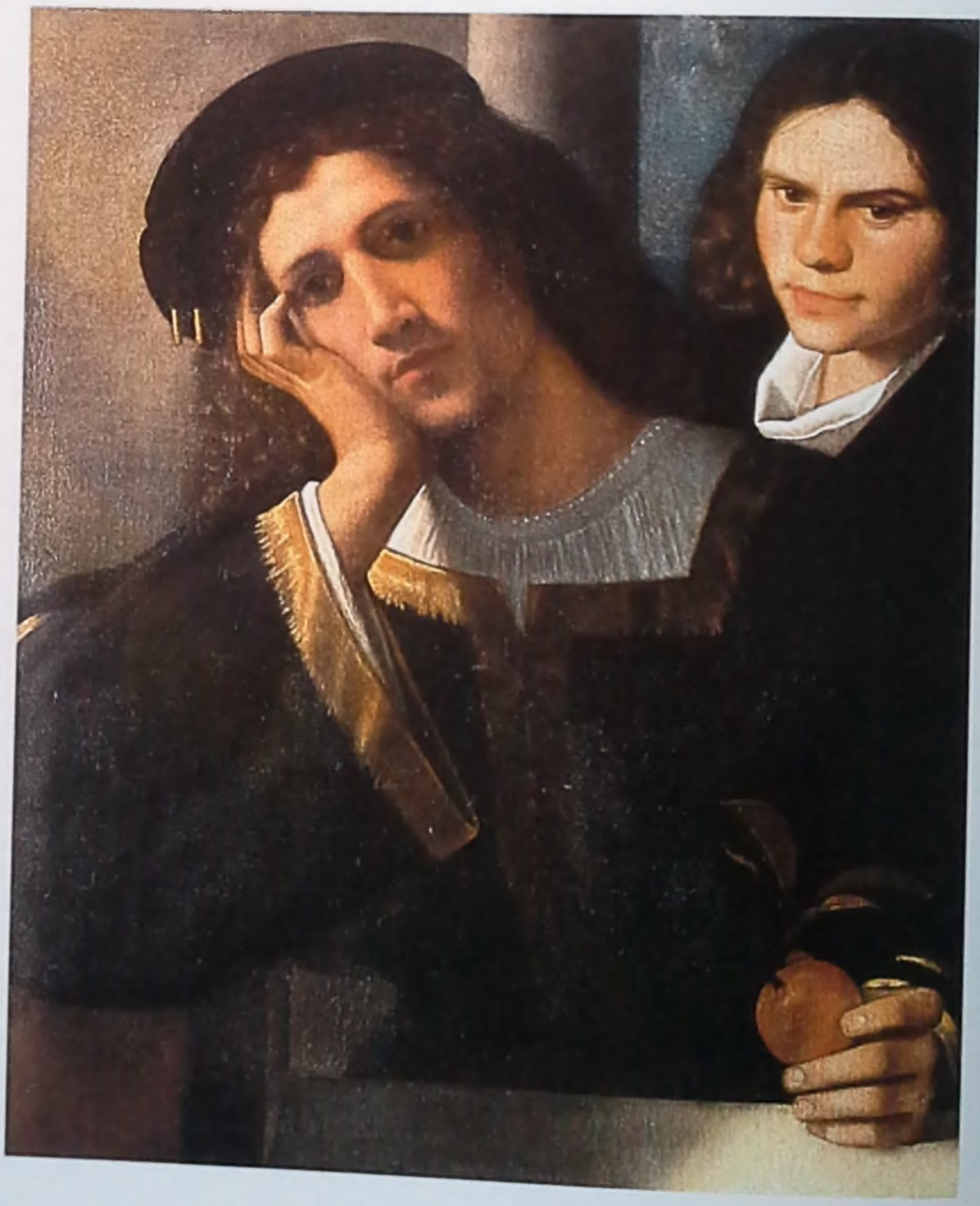
2. Maniyerizm



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

D

Albertus Durerus Norcus
ipsum me propriis sic effin-
gebam coloribus quatu-
anno XXVIII.



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

eserlerinde görüyoruz. Aynı gerçek, Dürer ve Parmigianino gibi ressamların otoportrelerinde, tedirgin yüzlerinde de belirgindir. Maniyeristler klasik Güzellik modellerini taklit eder görünürken dönemin kurallarını yıktı. Klasik Güzellik artık içi boş, ruhsuz görülüyordu. Maniyeristler 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: maniyeristler 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; maniyerizmin gerçek değerinin modern çağlara kadar tam anlamıyla anlaşılamaması 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 Hapsburg 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 ayrım 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 ısmarlayan 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

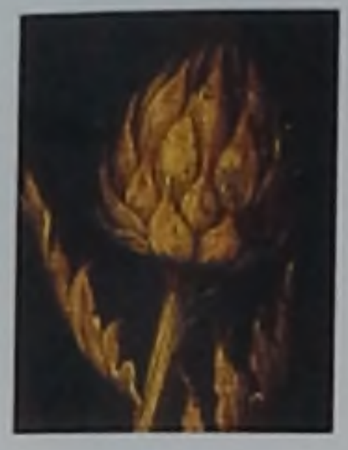
Ruhtaki çelişki
Madame de La Fayette
Prenses de Clèves, I-IV, 1678
Fransa'da görkem ve kibarlık hiç II. Henri döneminin son yıllarındaki kadar parlak olmamıştı. Bu kral kibardı, yakışıklıydı ve aşk için yaratılmıştı: Valentinois Düşesi Diane de Poitiers'ye olan tutkusu yaklaşık yirmi yıl önce başlamış 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 tüccarınkinden 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 toparladı. 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 şaşırdı. 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 güçlükle 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 öfkelendireceğinden 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 kandırdığına 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 büyünün 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 melancolicus*'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
Segnaturo Odası

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


LENCOLIA I
16 3 2 13
5 10 11 8
9 6 7 12
4 15 14 1



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 oyunlarıyla 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 aklı zorunlu kılardı. 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, I, 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 cannocchiale 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.

İdrak
Emanuele Tesauro
Il cannocchiale aristotelico, (1654-1670)
Zekânın ilahî ürünleri kökenlerinden çok görünümleriyle tanınır. Yüzyıllar boyu mucizevî bir biçimde okunduğunda ya da beyan edildiğinde hayranlık uyandırır, bunu bilmeyenler tarafından büyük sevinç ve tezahüratla karşılanırdı.
Bu akıl, bütün ustaca kendini beğenmişliklerin anasıdır; belagatın 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 satir 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
İriyarı âşığının, inliyor genç kız,
Uysal ve bitkin gözleri
mağrur ve küçümseyici.
Kaçırıyor yüzünü
Israrlı ve açgözlü öpücüklerden,
Kaçıyor tatlılıkla, sıyrılıyor ustaca,
yakalanıyor yeniden sonra;
Ederken mücadele, huysuzluk yapıyor,
Kaçarken geri geri, cevap veriyor öpücüklere.
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
Düğümlenirken güzel ve diri
boğazına
Bu zorba ve sihirbaz Aşk'ın gücüne
Dayanamaz hiçbir kırılgan kalp;
Tam tersine, bu tatlı görüntünün
cazibesiyle
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 ışıl ışıl 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.

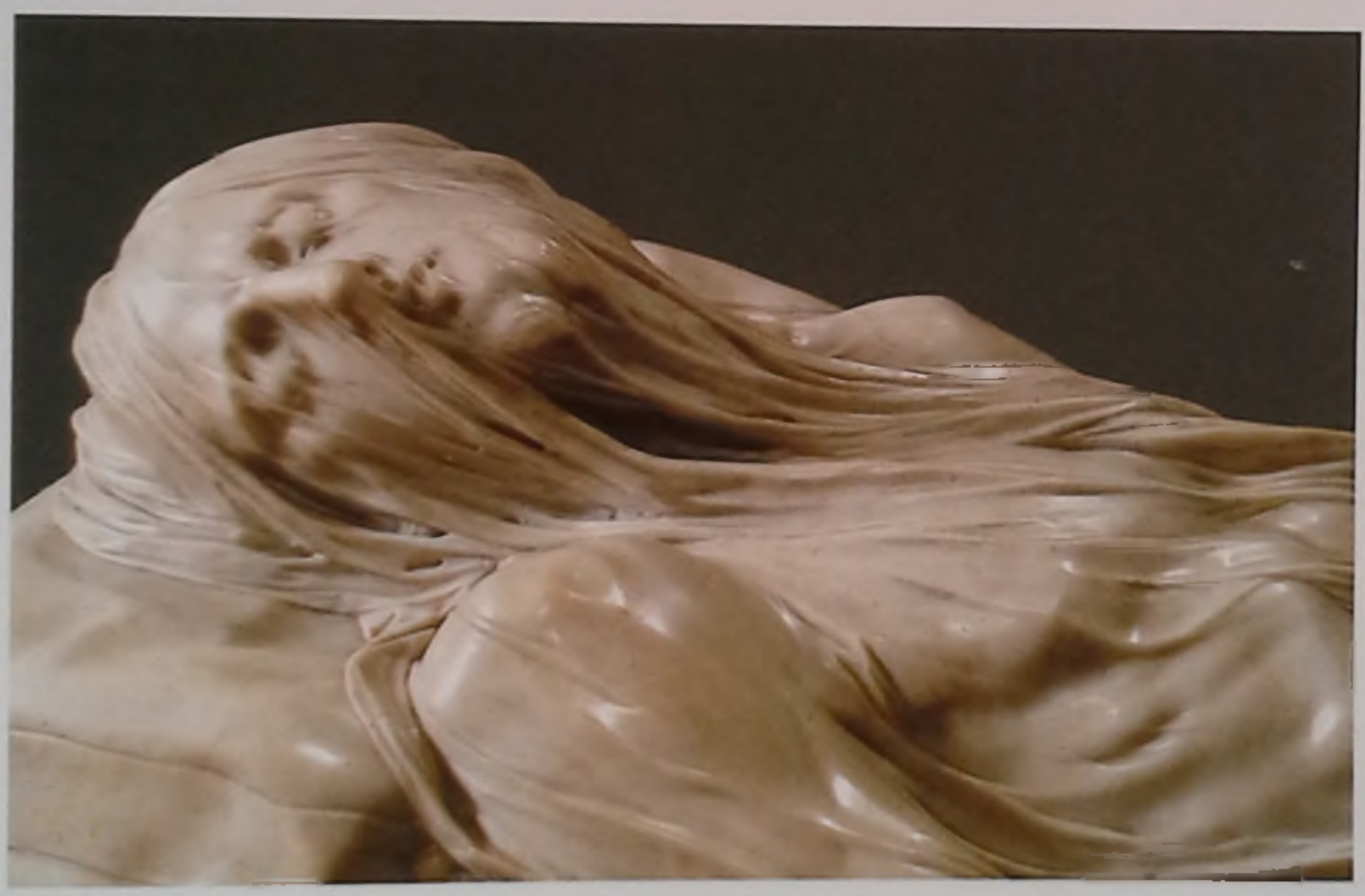
Göğüs
Giambattista Pucci (XVII. yüzyıl)
"Onun tatlı göğsünde
memelerin arasında"
Onun tatlı göğsünde
memelerin arasında
Madam yüreğine uzattı
beyaz elini,
ve ışıl ışıl gözlerindeki
parlak canlılığı yöneltti
Tek bir noktaya.
Güzel gözlerinin ve göğsünün
ateşi ve kararlılığı
Beyazlatır, parlatır karı
ve alevi
Bir ışık ve saflık karışımı sanki
Göğsünün beyazlığında parlayan
Yıldızlar gibi.
Anneler ve göğüs, sanki saflığıyla
Rakip süte, birleştirir aydınlığa
Işıklı gözler parlatır onu.
Bir bir yanar sırayla.
Işık 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 maskelediği 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 kamaştıran 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 dinî ve siyasî 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*'ını karşılaştırırsak, birinci örnekte ıstıraplı bir yüzden elbisenin kıvrımlarına uzanan gerginlik çizgileri, ikinci eserdeyse en dıştaki melekten başlayıp koldan elbiseye ve bacaktan bastona atlayan ve sonunda rondo oynayan meleklere 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.

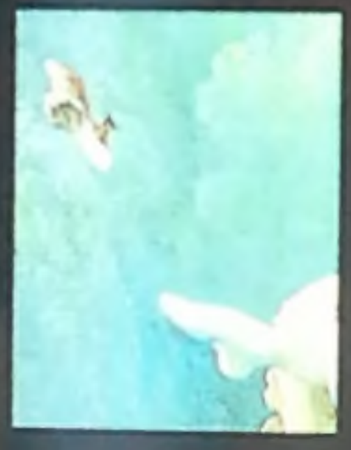




Bölüm X

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 değerlendiriş tarzıyla bağlantılı olan bu görüş, doğru değildir. Stanley Kubrick *Barry Lyndon* adlı filminde, 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, güzellikle birdir, aralarında ortaklık vardır, doğadaki kaynakları aynıdır. Bu düşünceden hareketle zevkin bilgelikle aynı araçları kullanarak mükemmelleştiğini söyleyebiliriz ve erdemin 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 yargınınki son bulur. Zevki geliştirmek için ne yapmak gerek? Duygularımızla karar verdiğimiz için nasıl hissettiğimizi anlamanın 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, rokokonun ve yeniklasikçiliğin yüzyılına nasıl yaklaşılacağının ya da nasıl yansıtılacağının cevabı da buradadır. XVIII. yüzyıldan söz ederken, yeniklasik akımın yalın katılığının, 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'ın 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
İmmanuel Kant
Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, II, 1764

İyimser 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 ilkelerden 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, ısırdı, arada bir ağzıma, 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 yığınına döndü. "Bir dakika" dedi keşiş öfkeli bir tutkuyla, "hem kızların 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.

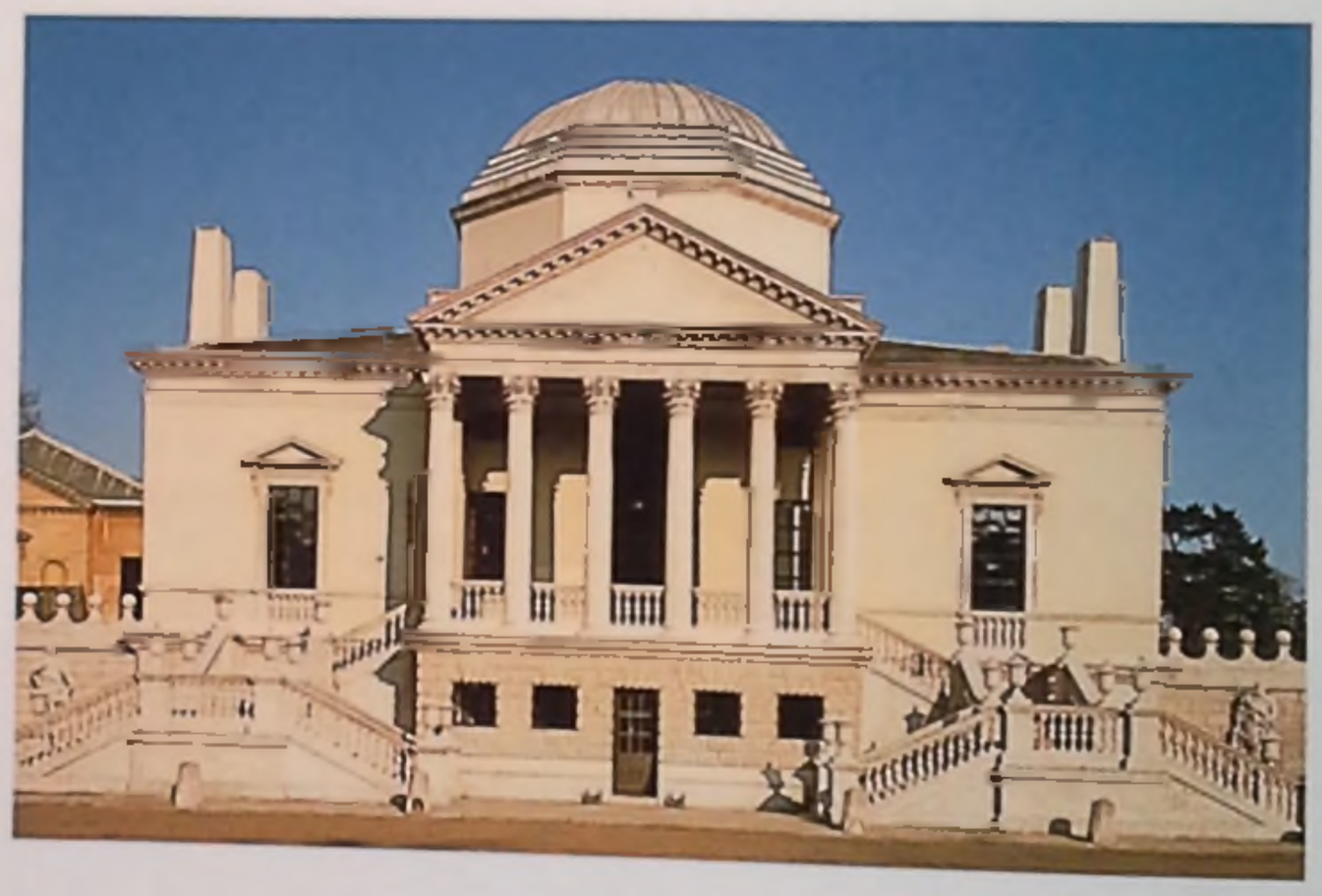


Jean-Honoré Fragonard, *Koresos ve Kallirhoe*, 1760, Paris, Louvre Müzesi

3. Saraylar ve bahçeler



Yeniklasik akımın daha katı bir natüralizm adına sahte klasikçiliğe karşı bir tepki olarak çıktığı gerçeği, İngiltere'deki başta olmak üzere, yeni mimarî üsluplarca kanıtlanır. XVIII. yüzyıl İngiliz mimarîsi her şeyden önce sadeliğin ve zevkin ifadesidir ve bu anlamda barok dönemin aşırılıklarından kesin bir kopuşu belirtir.
İngiliz aristokrasisi ve seçkinleri servetleriyle gösteriş yapmaya hiç de meraklı değildi: bu yüzden, yapılması gereken tek şey, klasik mimarînin kurallarına, özellikle de Palladio'nun kurallarına sıkı sıkı sarılmaktı.



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 götüren 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 kazılarından (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 dekadan 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,
Städel Enstitüsü

Beğeni 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. Aklı 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, küçümseyerek 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) vardırdığı 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 diğerineyse çirkin görünebilir.

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

Öznelcilik
David Hume
"Zevk Standardı Üzerine", 1745
Güzellik şeylerin içkin 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 yüzdendir ki, kuşkucu felsefeyle bir türlü iyi geçinemeyen sağduyu, hiç değilse bu örnekte, onunla aynı fikirdedir.

À MARAT.

DAVID.

5. Kahramanlar, gövdeler ve harabeler



XVIII. yüzyılın ikinci yarısında gelişen harabeler estetiği yeniklasik Güzellik konusundaki kararsızlığın bir ifadesidir. Tarihî kalıntıların güzel olarak algılanabileceği düşüncesi, nedenlerini geleneksel objeler karşısında bir sabırsızlıkta ve bunun sonucunda kanon üsluplarının ötesinde yeni temalar aramakta bulan bir yenilikti.
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'nın cesedini David'in resmedişiyle karşılaştırmak hiç de zorlama bir gayret değildir. David'in *Marat*'sında duyulan tarihî 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 deyimiyle yapay, en ağır deyimiyle de doğa düşmanı boşluk fazlalıklarına karşı bir isyan duygusu göze çarpar.

Eski anıtların güzelliği
Johamm Joachim Winckelmann
Gedanken über die Nachahmung der griechischenWerke in der Malerei und Bildhauerkunts, 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 bulunacağının bilinmesidir. Bernini'nin övündüğü 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, 1764
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 aldırmazlık [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 okur-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, imgelemde 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 nesneyle 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 çokluğunun 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 anlatıcıdır, 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 çözük saç lülelerini bize betimleyen odur. Ama karmaşıklıktaki aşırılıklardan kaçınmanın, bütün başka ilkelerde olduğu gibi, ne kadar çok gerektiğine inanmak için, dalgalanan lüleleri gördüğümüz zaman öylesine zevk aldığımız aynı saçın, kıvır kıvır ve taraz taraz olduğunda bize nasıl sevimsiz geldiğini düşünürüz ister istemez, çünkü bu durumda, göz artık ayırt etmez olur ve değişik yönlere 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. Elemli 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 zamparanın 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 alışı 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



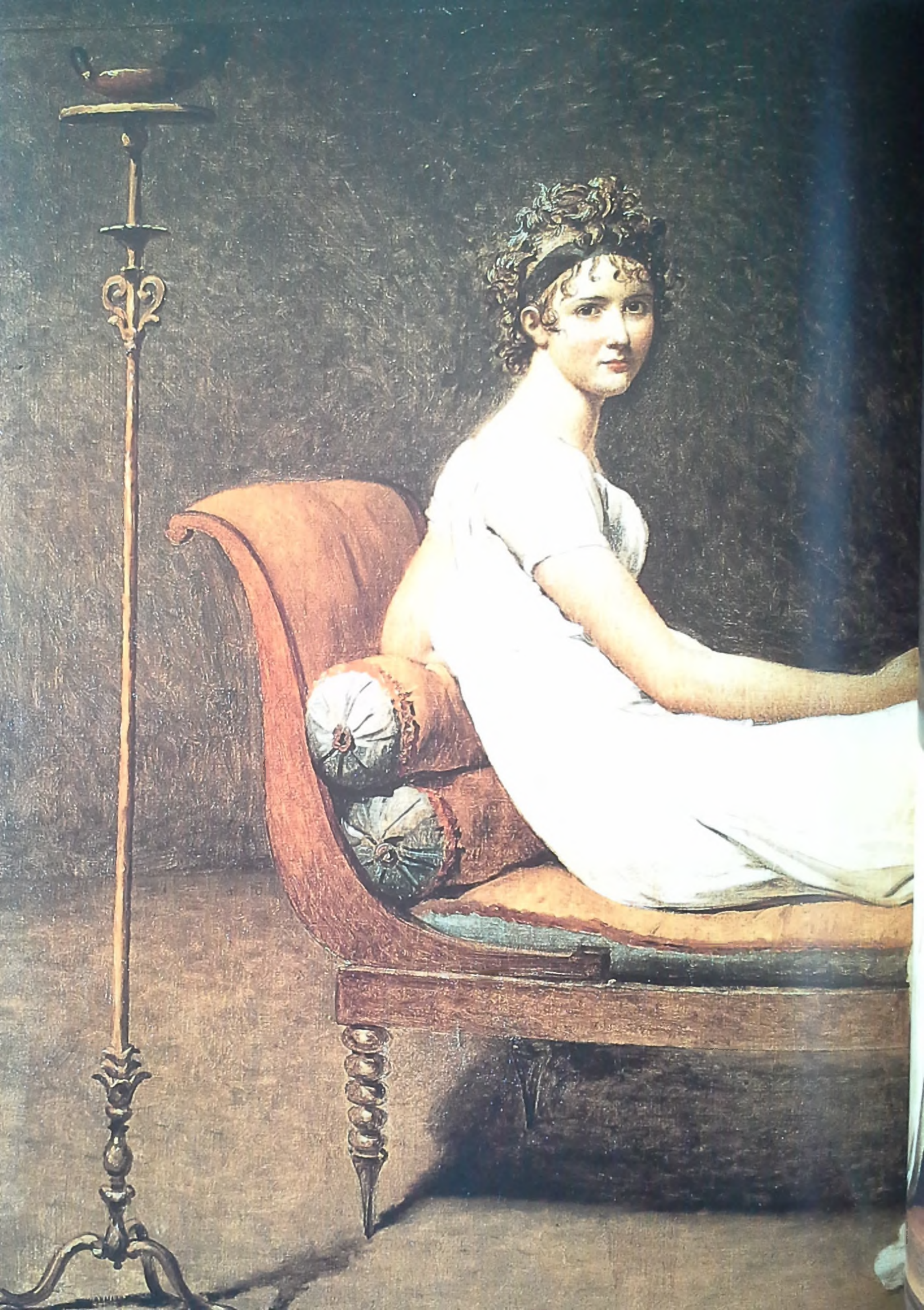
romanlardan birinin, Madame de la Fayette'in *Prenses de Cléves*'in yazılmasına ön ayak oldu. Bu romanı XVIII. yüzyılda Daniel Defoe'nun *Moll Flanders* (1722), Samuel Richardson'ın *Pamela* (1742) ve Jean-Jacques Rousseau'nun *Julie yahut Yeni Héloïse* (1761) kitapları izledi. XVIII. yüzyıl aşk romanlarında 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 duyabilmekti.

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 şaşırmaları gibi davrandı; çünkü Büyük Ruh'a yönelirken "Savsaklığa gidildi". Sizin de bu haritada gördüğünüz gibi, bu şaşırmayı sürdürdükten sonra, "Değer"deki "Sevgi"ye değil de "Eşitsizlik", "Ilıklık", "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, "Ölçüsüzlük", "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 nitelikle 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 olabilmiştim; 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 beğenmişliğimdeydi. 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 taştığım doğruydu, ama yaşamdaki kötülükler hakkında hiçbir şey bilmediğim de gerçekti; 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



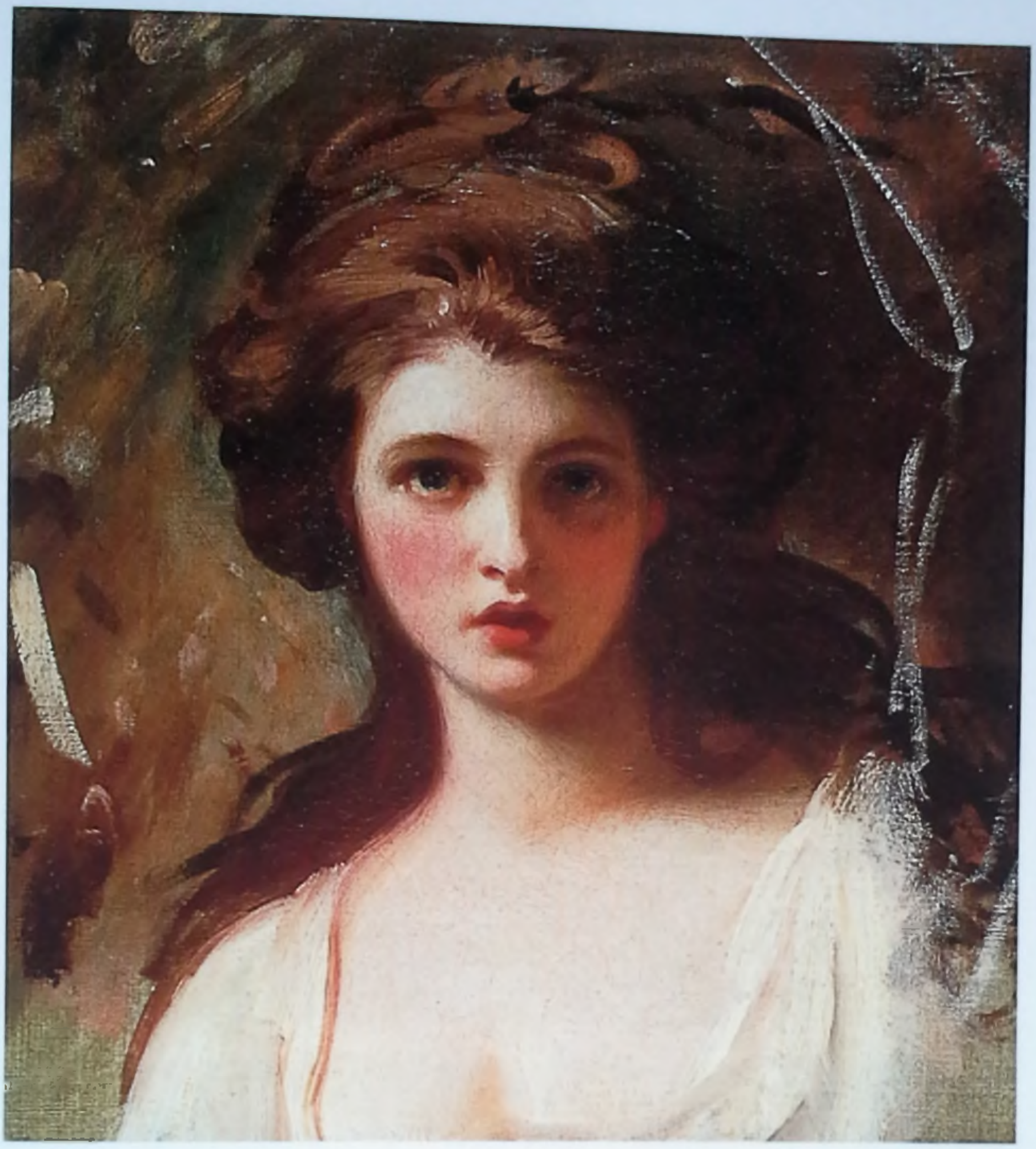
XVIII. yüzyılın estetik kuralları zevkin öznel ve önceden kestirilmez yanlarına büyük önem veriyordu. *Kritik der Urteilskraft* adlı kitabında İmmanuel Kant'ın estetik deneyin temelinde Güzelin temaşasının yarattığı yansız keyfin yattığı iddiası bu eğilimin zirvesinde yer alır. Güzellik, herhangi bir 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
İmmanuel 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.



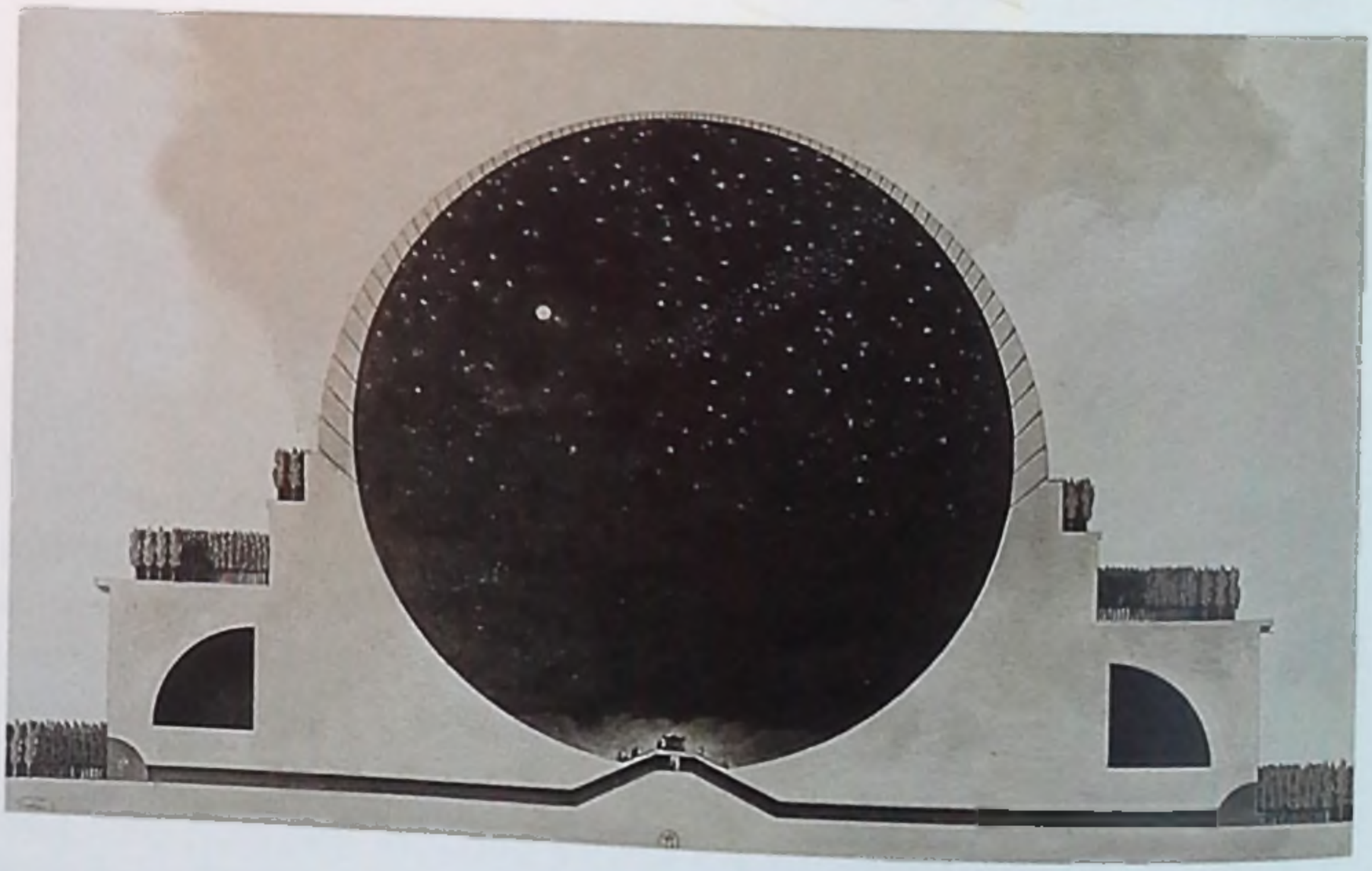
George Romney,
Lady Hamilton'ın Kirke Olarak Portresi,
yklş. 1782,
Londra,
Tate Galerisi

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 aklî 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 çağrıştırıyordu 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 nesneler 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 nesnelerin peşinde olsak da mimaride, bahçecilikte ve birçok başka şeyde olduğu gibi sağlanacak olası yarardan, eninde sonunda Güzellik duygusu öncelikli olmalıdır. Hangi anlamda bu nesneler çok yararlı olmayacaklar ya da onları yararlı kılacak haz duygusunu içermeyecektir?
Nesneleri iyi, doğru olarak algılamamızı sağlayan Güzellik duygumuz ve bizim bu nesnelere yönelik meylimiz böyle oluştuysa birbirinden çok farklıdır. Güzelliğe olan arzumuz ödüller 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 yöneltmesi gibi. Ya da bize haz veren gıdaları, haz duyumuz 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 nesnelerin aranması olası yarar prensibiyle örtüşmediği için ve kerhen gösterilen çaba gibi nedenlerle engellenemez. Çıkarcı 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.


el sueño
de la razon
produce
monstruos

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.

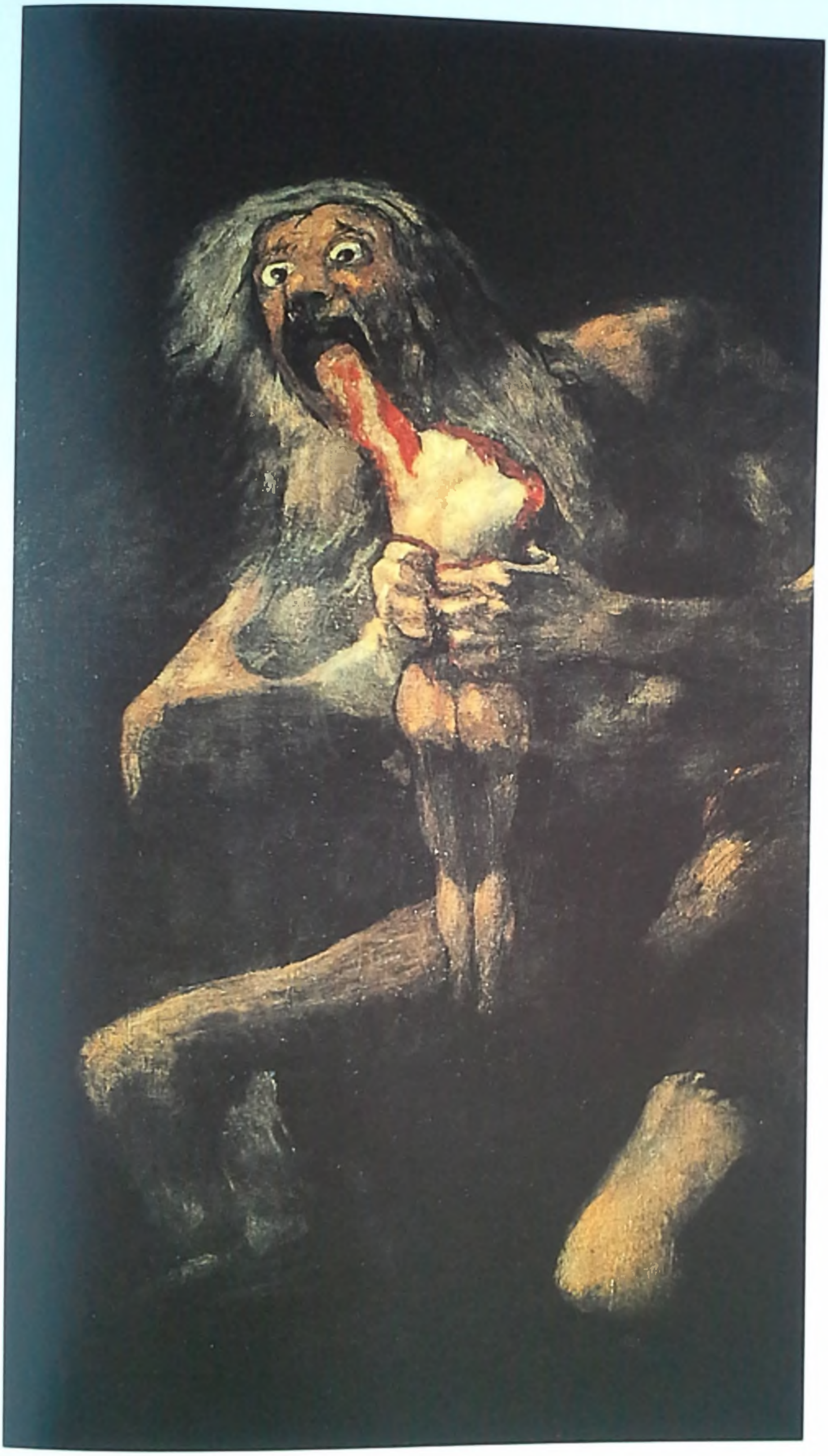




Francisco Goya y Lucientes, *Satürn*, 1821-1823, Madrid, Prado Müzesi

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 aldırmazlık göstermiş" dedirterek onu da lekeleyebilir.

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 eşiğindeyken 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 yaptıklarıma 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 alışkanlıklarıma 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 yaklaşırken, insan tabiatım, bir yandan sürekli artan bir hevesle beni teşvik ederken, sık sık nefretle uğraşımdan uzaklaşıyordu.

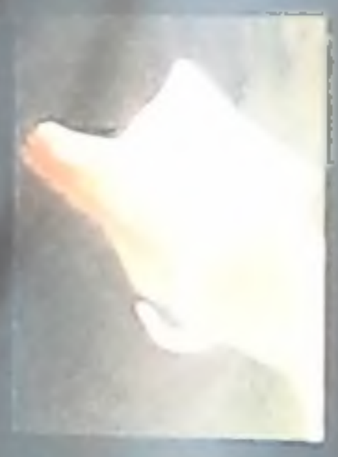




Bölüm XI

Yücelik

1. Yeni bir Güzellik kavramı



Caspar David Friedrich, *Rügen Kayalıkları*, 1818, Winterthur, Reinhart am Römerholz Koleksiyonu

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, Hogarth'a göre, bir "Güzellik çizgisi" ile bir "zarafet çizgisi" vardı, bu da güzellik koşullarının o şeyin içinde var olduğunu belirtmenin başka bir yoluydu. XVIII. yüzyılda, "deha", "zevk", "hayal gücü" ve "duygu" gibi yeni bir Güzellik kavramının doğmak üzere olduğunu belirten sözcükler yaygınlaştı. "Deha" ve "hayal gücü"nün 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 değerlendirende), konunun nitelikleri, yetenekleri 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.



Jean-Baptiste-Siméon Chardin,
Sabun Köpüğü,
yklş. 1739,
New York,
Metropolitan Sanat Müzesi

Yargılamadaki zevkin öznelliği
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 öznelerin sahip oldukları niteliklerle değil içsel ya da dışsal duygularla ilgilidir. Kabul edilmesi gereken husus, bazı öznelerde bu gibi duyguların yaşanmasına neden olabilecek, doğanın kendilerine bahşettiği özellikler bulunabileceğidir. Bu nitelikler bir öznede 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 algılarlar 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 arzediyorsa bu yalnızca bizim duyu organlarımızı etkilemekle kalmaz, insan hassasiyetin 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, duyulara ve bir zevke bağlı olduğu fikri, felsefî çevrelere hâkimdi. Farklı felsefî 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 hipsus, 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 hipsus,
Yaradılış itibariyle, 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 va 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 fikirlerdir –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 tutkulardan 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 aracığıyla korku ve acıma değil de, sırf *olağanüstü olan*'ı göstermek isteyen yapıtların da tragedyayla 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 Enkazı,
1824,
Hamburg,
Sanat Salonu

karşı sayfa
Caspar David Friedrich,
Bulutların Üzerinde Yolculuk,
1818,
Hamburg,
Sanat Salonu

Daha önce Güzellik ile Gerçek, Iyi 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. Suya 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 gözüken 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 köşklerden ve dağınık kulübelerden 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 nesneleri, 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 yabanî 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 yabanî otlar ve mis kokulu korular
Kemikleri Yoksulluk viranlığının
İlerleyin 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 hoşa 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
Aşkı 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, hüzünlü, bedbaht,
Bağımsız bir imparatorluk ona paye verdi
Yüreğindeki hayat söndü
Duyularında ve bakışında koştu 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 isteğimiz o kadar çok artar. Ruhun bu itici gücü, bir gerçekle yüz yüze geldiğimizde gozle görülür bir hal alır. Kıyıdan baktığımız zaman, bütün donanmanın batmasına neden olan fırtına, yüreğimizin duygularını heyecanlandırdığı aynı güçle imgelemimizi de sevindirir. Sezdiğimiz tehlikenin kendi güvenliğimizle karşılaştırılmasından duyduğumuz doğal hazza inanmak Lucretia'daki gibi zordur. Ve bir suçlu idam sehpasına 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. Eğer ince duyguları olan eğitimli 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.
Doğanın, 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.

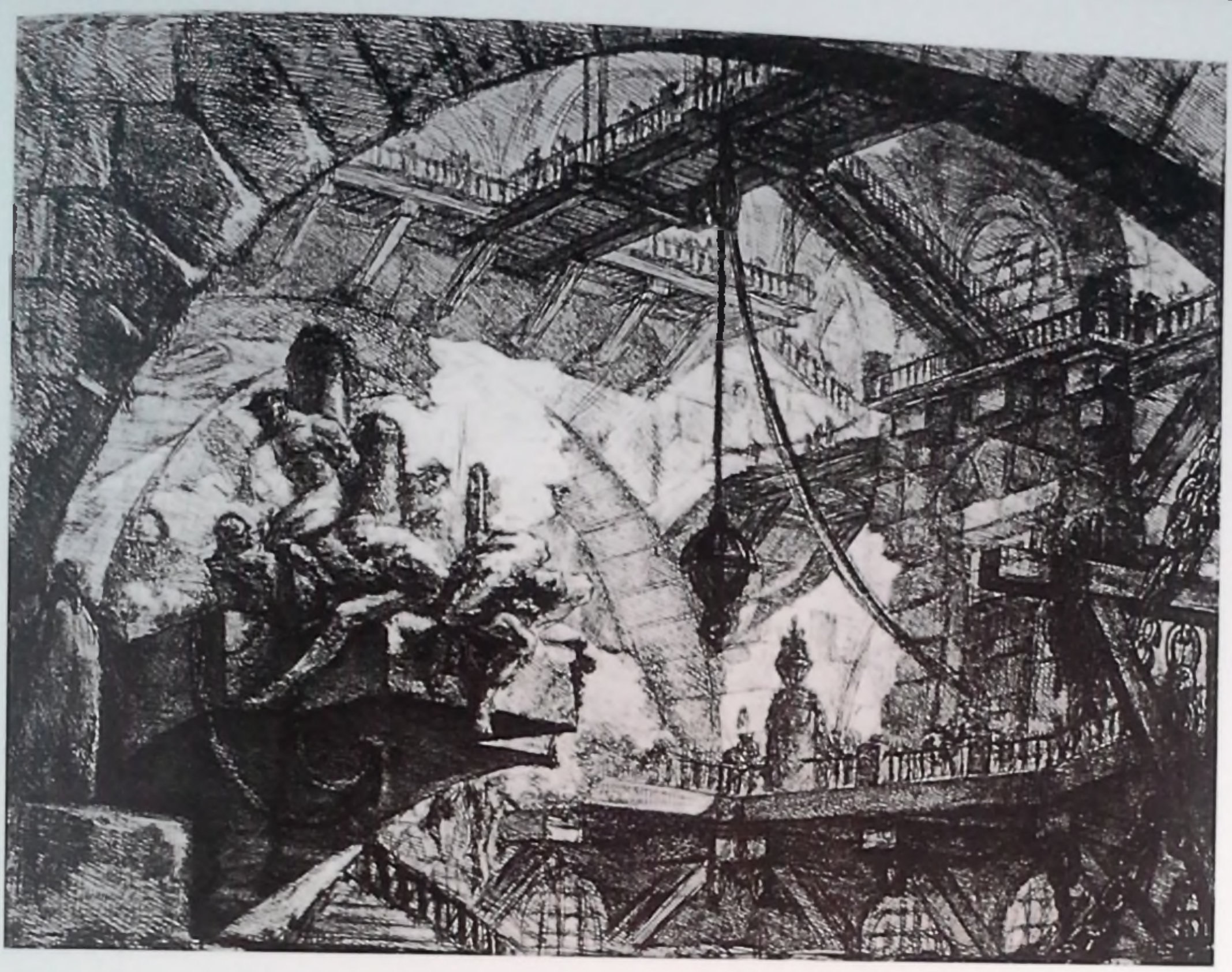
6. Edmund Burke



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 inceliktir. 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 çağrıştırır. 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'in *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 aldırmazlık ima etmektedir. Acı ve dehşet, zararlı olmadıkları sürece Yücelik nedenleridir. Bu aldırmazlık, daha önceki yüzyıllarda Güzellikle çok yakından bağlantılı olan yaklaşımın bir eşidir. Güzellik hoşa 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 Beuatiful, 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 Beuatiful, 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 nesneler üzerinde etkilidir, öncekinin de nedeni budur, sonradan gelenler küçüktür ve mutluluk getirirler; hayranlık duyduğumuza teslim oluruz ama bize teslim olana bağlanırız; birinde zorlanmışızdır, 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 nesneler nispeten küçüktür.

Pürüzsüzlük
Edmund Burke
A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, III, 14, 1756
Benzer nesnelerde 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 yükseltiler; 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 karşılaşamıyorsunuz 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 olmamalıdırlar. 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 anlaşılmaz. 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 yapılıp 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 karşılaşılmamalıdır. Zarafetin büyüsü, 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 imgesisin
Yârim olan fani durgunlukların
Akşam, gel artık! Ve yazın
Bulutları ve tatlı rüzgârları
Arar neşeli aşkını
Ve yaşadığın dünyanın
Karlı havasından
Uzayınca gölgeler sükünetsiz
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 İmmanuel 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 ayrım yapar. Matematik Yüceliğin tipik bir örneği yıldızlı gökyüzü manzarasıdır. Burada, gördüklerimiz algılayabildiğimizin 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 şaştılar, sınırları bilinmeyen okyanus asi bir güçle yükselirken, büyük bir nehrin devasa şelalesi ve kudretiyle direnç gücümüzü bir anlık kıldı. Ama halihazırda duruşumuz güvenlidir, onlarınki ürkütücülüğüyle çekici; ve biz bu nesnelere baştan yüce demeye hazırız, çünkü paylaştığımız vahşi ortamın güçlerini harekete geçirme yetisine sahipler ve içimizde, cesaretimizi doğanın sınırsız gücüyle sınayabileceğimiz 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
Çığlık ve darbe ile takip eden
Yürüyen düşmanının gölgesini
Öne doğru eğer başını.
Ve hızlanır gemi, fırtına üzerinde
kükrerken,
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 bu.



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 görecek 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 ölçüsüz 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 hissederiz, 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 yanıyla *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 aşıp 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.



Bölüm XII

Romantik Güzellik

1. Romantik Güzellik



Charles-Auguste Mangin, *Safo*, 1867, Manchester, Manchester Sanat Galerisi

"Romantizm" tarihin bir dönemini ya da belirli bir sanat hareketini, bu 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 diyalektiğe ilişkidir. Bu ilişkilerin amacı zıtlıkları ayıklamak ya da antitezleri (sonlu/sonsuz, bütün/parça, yaşam/ölüm, akıl/yürek) çözümlemek 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, yürek ve mantık, düşünme ve dürtü birbirine karışır. Yine de Foscolo'nun yaşadığı dönemi –Devrim'den Restorasyon'a, yeniklasikten gerçekçilike– romantik Güzelliğin ifade edildiği çağ olarak görürken 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 taşındı. romantik Güzellik, temalara bağlı olarak Tasso ve Shakespeare'le başlayan, Baudelaire ve D'Annunzio'da süren, gerçeküstücü sanatçıların düşsü Güzelliği, modern ve postmodern kitsch'in iç karartıcı zevkine



François Xavier Fabre,
Ugo Foscolo'nun
Portresi,
Floransa,
Uffizi Galerisi



Flaman Okulu
(önceleri Leonardo da Vinci'ye atfedilirdi),
Medusa Kafası,
yklş. 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 kıskanç ayı,
Bak nasıl da sararıp soluvermiş Tanrıça
kederden
Sen ondan çok daha güzelsin diye.
Kıskandığı 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 yüzsüzüm, 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;
Utandırırdı yıldızları yanaklarının
parlaklığı,
Gün ışığının kandili utandırdığı gibi tıpkı.
Öyle 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.



İlaç 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 Nimes, 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 yiğit; 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
Isaotta 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
Ödünç almaya insanüstülüğün
Katmak için dişi büstlerin güzel
Ki büyük da Vinci'nin tutulduğu
Ağzı elemli bir çiçekti. [...]

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. [...]



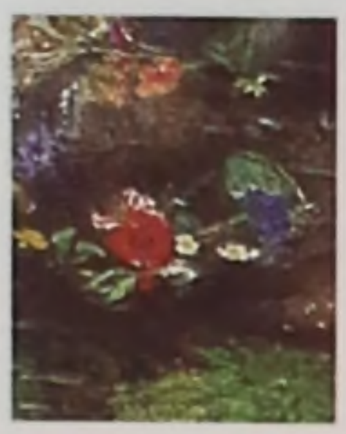
Eugène Delacroix,
Sardanapalus'un Ölümü,
1827,
Paris,
Louvre Müzesi

Francesco Hayez,
Tövbekâr Mecdelli 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 hüzünlü, 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 sınıflandırılamayacağına (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 inandırsa, 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 tekelini 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 alnının 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
Napoléon Bonaparte
Clisson et Eugénie, 1795
Doğuştan kuşkucu Clisson, melankoliye kapılıverdi. İçinde, hayal mantığın yerini almıştı. Yapacak, korkacak, umutlanacak hiçbir şeyi yoktu. Kişiliği için alabildiğince yeni olan bu sükûnet, onu hiç uyarmaksızın uyuşukluğa götürecekti. Tan sökümü, onu her zamanki düşüncelerinin kıskacında, 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 bastırdığı, daha önce hiçbir gözün göremediği kadar güzel elini fark ederdiniz. 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 hisseden 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. Aşkı 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 İngres,
Hanssonville Kontesi,
1845,
New York,
Frick Koleksiyonu

soyutlamadan arındırılmış, tarihî, 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 kültüyle birlikte yeniden canlandırdığı bir görüşü, tarihin şaşırtıcı ve olağandışı görüntüler deposu olduğu düşüncesini ortaya çıkardı; hiçbir şey bu uçurumu, İngres'in, çağdaşlarının bazen dayanılmaz bulduğu 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
İtalienische Reise, 1828
Lord Hamilton
[...] doğadan ve sanattan alınabilecek zevklerin doruğunu güzel bir kızda buldu. Yirmili yaşlarda gerçekten çok güzel ve biçimli bir İngiliz kızı; 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

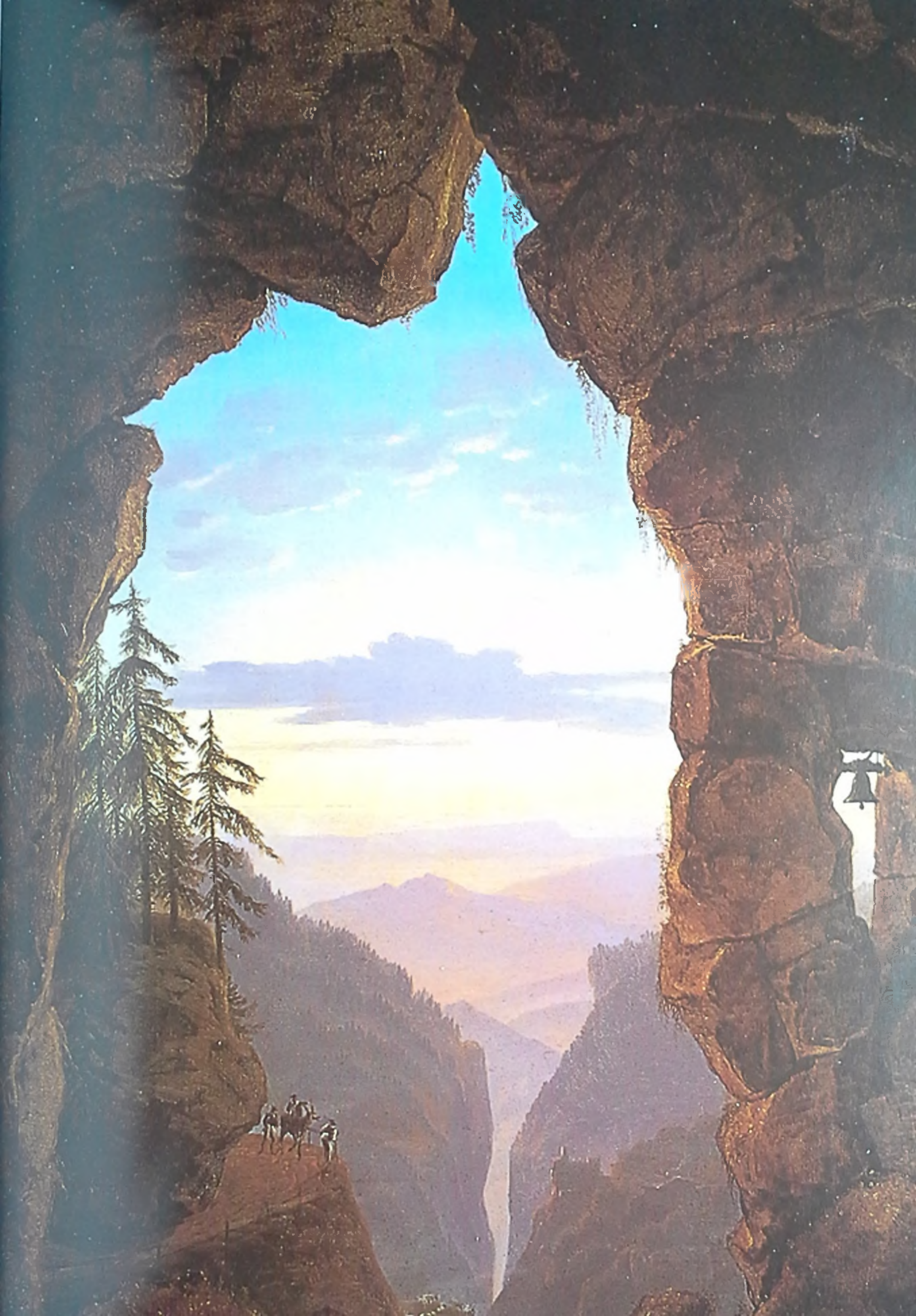


Sözlü tanımlamaya meydan okuyan bir Güzellikle ilgili, özellikle de insanda uyandırdığı duyguyla ilgili kullanılan "nedir bilmem" deyiminin fikir babası Rousseau değildir, çünkü daha önceleri Montaigne, onun ardından da *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*'de İtalyanların ünlü *non so che* diyerek her şeyi 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
İmmanuel Kant
Beobachtungen über das Gegühal des Schönen und erhabenen, II, 1764
Melankolik eğilimleri olan kişi bu şekilde tanımlanmaz, çünkü, yaşamın sevincinden yoksun, hüzünlü melankoli içinde eriyip solar, duyumları –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 tonlarınla üzerinde parladığın
İnsan fikrine ya da biçimine –neredesin?
Neden gittin bırakıp bir başıma
Bu uçsuz bucaksız gözyaşları vadisi
ıssız mı?
Sorsan neden ebedî değil gün ışığı
Dağdan süzülen akarsu üzerindeki tayf,
Neden bir varken bir yok oluyor,
Neden korkulur ve düşlenir 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 Işık; günün ayrılışı 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 Kırlarında 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. Tümüyle içedönük bir başkaldırı duygusunu beslemek için, gücünü dışadönük kısıtlamalardan alan, Goethe'nin deyimiyle, bir "edebî sans-culottisme." 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. Doğa'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 gerektiğiydi: 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 kaçar, dikbaşlı güçsüzlüğünde direterek en son soyutlamaya indirgenmiş 'kendi'sini yadsıyarak kendine tözsellik vermez ya da düşüncesini varlıga 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 yabanî;
Sen, yalan formunla düşüncelerimizden
sıyırır sonsuzluk gibi;
Soğuk Pastoral!
Yaşlandığında kayıp bir kuşak olmadan
Bütün elemlerin orta yerinde kalabilmelisin
Bizimkinden yeğ, dediğin gibi bir adamın
dostu olarak
"Güzel Gerçeklik'tir, Gerçeklik Güzel",
yeryüzünde
Tek bildiğin budur ve tek bilmen gereken.



Théodore Chassiériau,
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 "fabl'ları"nın yerini alacak, ancak Yunan mitoslarının dolaysız açık yürekliğinin 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 sahipti.

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 keyfîliğe dönüşünceye 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 göstergeyi 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 Willhelm 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 geçecektir!
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 meleğim, 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 topla 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. Bağırdı, onu sarstı, hiçbir cevap alamadı. Sadece Werther'in boğazından bir hırıltı geliyordu. Hemen doktora, sonra da Albert'e koştu.
Lotte kapının çıngırağını 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. İyice giyinikti, çizmeleri ayağındaydı. [...] 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 kandırmacalara, 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 Güzel'in 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.

Théodore Géricault,
Medusa'nın Salı,
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 başkaldırı 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 hüzünlü bakış göze çarpar; her şeyden de önemlisi, Milton tarafından yaratılan ve romantik edebiyatın büyük çoğunluğunca 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
hücresinden,
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
Kuyrukluyıldızlar 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 görülüyor 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 taşa 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 ölmemek 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
görkemli görünümler 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, meleklere 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, *İl 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 İsolde*'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 Vedası,
1833,
Milano,
özel koleksiyon

Azucena
Salvatore Cammarano
İl 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: hüzündür şarkınız!







Bölüm XIII

Din olarak Güzellik

1. Estetik din

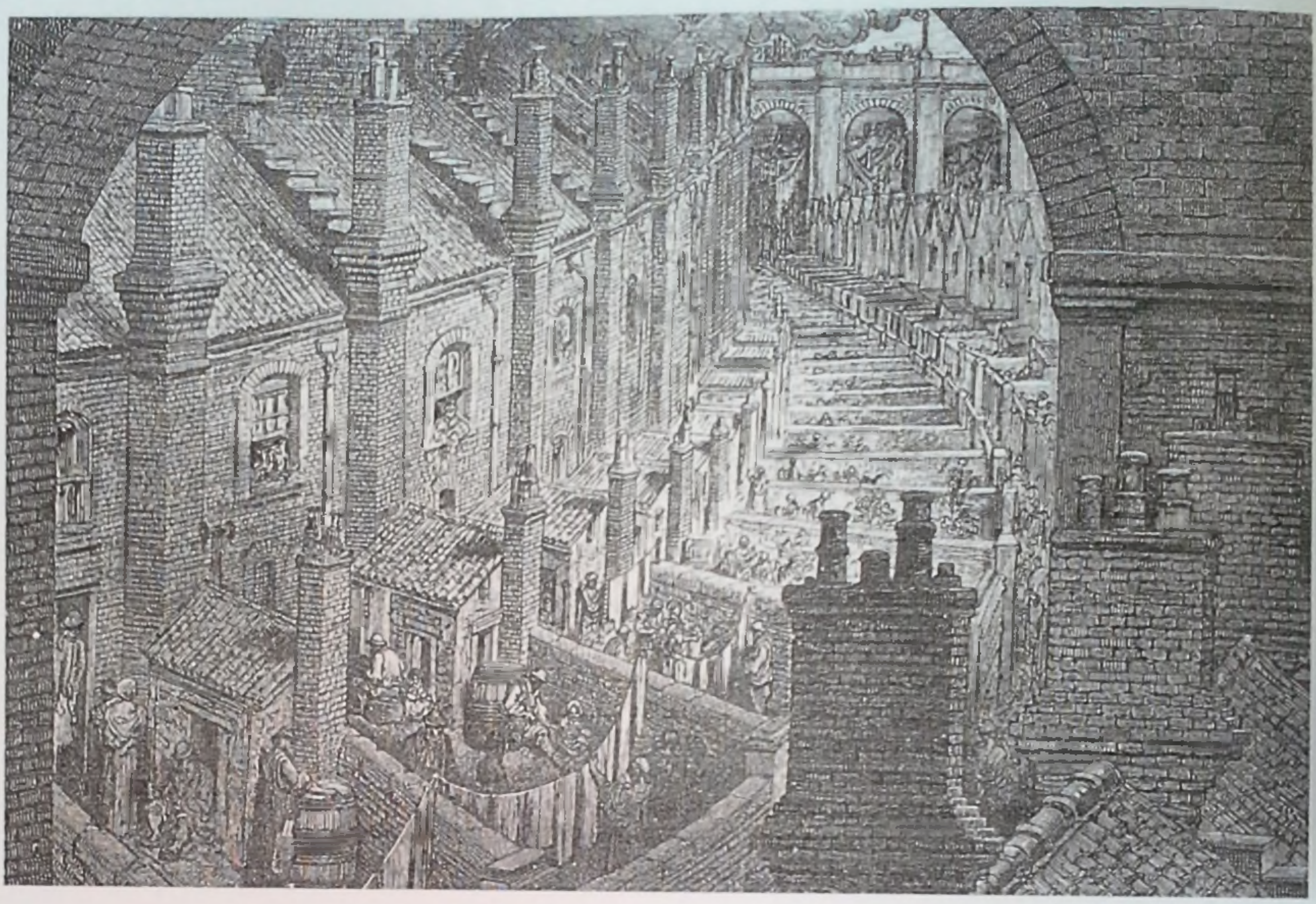


Charles Dickens, *Zor Günler* adlı romanında tipik bir İngiliz sanayi kentini üzüntünün, tekdüzeliğin, kasvetin ve çirkinliğin ülkesi olarak tanımlar. Roman XIX. yüzyılın ikinci yarısında yazılmıştı, yani aynı yüzyılın ilk yıllarındaki heyecanların ve hayal kırıklıklarının yerini, (İngiltere'de Victoria 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.

Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, ayrıntı, 1864-1870, Londra, Tate Galerisi

Sanayi kenti
Charles Dickens
Zor Günler

[...] Coketown bir gerçekler fatihiydi; içerisinde Mrs. Gradgrind'dan daha büyük bir düş lekesi 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 doğadışı 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 görünümleri Güzelliğin ışığında özgürlüğüne kavuşturmak ve yaşam modeli olarak büyüleyici kılmak amacındaydı.
Bu görüş, romantik duyarlılığı en uçlara taşıyan, abartan ve bir çürüme noktasına vardıran 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; kendiliğinden, 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 güzelisin!
Kimselere değişmem seni, mor halkalı gözlerini, yüzünün solgunluğunu, hasta bedenini; kimselere değişmem, gökteki meleklere 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
kemiğindeki 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 kahır

Dekadan
Paul Verlaine
"Bitkinlik", 1883
Çöküntüden sonraki imparatorluğum 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 tazı, 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 kıvırmış, 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. Bellerafontes 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 kültünün 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 nükteler 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'İsle 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 değecek, 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 toplumuna 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 müessese, 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

Giysi olarak Güzellik
Oscar Wilde
Dorian Gray'in Portresi

Evet, çocuk zamanından önce gelişmişti. Hasadını baharda kaldırıyordu. 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, alnına 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, ıstırabın, 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





Édouard Manet,
Olympia,
1863,
Paris,
Orsay Müzesi

Güzellik hayali, görsel dünyanın derinlerine inme amacıyla ışığın ve rengin daha özenli, neredeyse bilimsel kullanılışı görülür. İbsen 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 dürüstlüğünün ne denli yoğun olduğunu, zevkten nasıl uzak kalındığını 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" kültüdür. 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 eklemişti. Biçimsiz doğa Güzellik üretemezdi; 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; görünümlerinin ve göklerinin tiksindirici tekbiçimliliği nedeniyle incelmiş kişilerin dikkatli sabrını kesinlikle tüketmişti.

Doğayı o denli umursamıyoruz.
Sanatın bize gerçekte gösterdiği
doğanın tasarımsızlığı,
acayip kabalığı,
olağanüstü monotonluğu, kesinlikle
tamamlanmamış durumu.

Doğaya aldırmazlık
Oscar Wilde
The Decay of Lying, 1889
Gözlemlerime göre
Sanatı ne kadar irdelersek

Şiir her şeydir
Gabrielle D'Annunzio
Isotteo, 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 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 malzemeden 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 cafcaflı 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 canlandırdığı 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 çiğ boz tonları arasında bir zıtlık yakalamak ister. Ne var ki, gördüğü kompozisyondan memnun kalmayınca, kaplumbağanın sırtına çeşitli renklerden değerli taşlar mıhlatır, 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 taşırmıştır."

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 kırılganlığı 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 seçtiği inceliğin yabanıllığın dünyadaki yapıtından o tanımsız, o yaman gizemin izleri.
Belirsizlikle, hafif bir küçümsemeyle dolu ve karanlık bir yazgının golgesinin sindiği kadın yüzleri, güzel ve tuhaf yüzler. Hem sıkıntılı ve yorgun, sabırla ve tutkuyla solgun, hem de ateşli, erkeklerin gözlerinden ve düşüncelerinden çaşkın ve esrik.

Botticelli tarzı yüzler
Jean Lorrain
Rome, 1895-1904
Ah, Botticelli'nin ağızları, meşeler gibi sıkı, tensel ağızlar, alaycı ve acılı, ince kıvrımları 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 göğsün 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 kurdelesi. Bütün bu Sodom çılgınlığının bu androjenle benzerliğini gösteriyor; onun etkileyici ve şimdiden açık güzelliğiyse, 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 uyarak,
Çınlayan mücevherleriyle kalmıştı yalnız,
Faslı cariyelerin mutlu günlerindeki
Dik başı veriyordu bu zengin süsler ona.
Bu taşın ve metalin ışıl ışıl dünyası
Raks ederek salınca alaycı,
keskin bir ses
Ölür biterim zevkten, delicesine severim
Sesin ışığa karıştığı her türlü şeyi.

Aubrey Beardsley,
Vaftizci Yahya ve Salome,
The Latest Works of Aubrey Beardsley'den
Londra-New York, 1901

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 ısırganların içinde boğuluyordu.
Sonrası, bir iki sıçrayışta varılan eşsiz bir coşkuydu: tatlı çiçekleriyle yıldızlanmış yaseminler; körpe dantel yapraklı morsalkımlar; cilalı sacdan kesilmişe benzeyen kalın sarmaşıklar; soluk mercan dallarıyla delik deşik hanımeliler; kollarını uzatmış, beyaz sorguçlarla süslü fılbaharlar.
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 görkemli yeleler 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 sıcağında yaşmağı çözülmüş, brokar kaftanı kayıp gitmiştir; şimdi sadece mücevherat ve parıldayan değerli taşlarla örtülüdür; bluzu korse gibi sarar 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 kavis yapar, gamzeli göbek çukuru kabarır, işaret eder pembemsi süt beyazı oniks mührü. Habercinin başının etrafındaki pırıltılardan, değerli taşlar ışık saçar 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 tüttürmekte olan Lord Henry Wotton bulunduğu yerden sarı salkım ağacının bal renginde, bal tatlısı çiçeklerini seçebiliyordu. Ağacın titrek dalları, böylesi aleve benzer bir güzelliğin yükünü taşımakta güçlük çeker gibiydi.

Kırılganlık ve çürüme
Paul Valéry
Narkissos, 1889-1890
Kardeşler, kederli zambaklar,
Zayıf düştüm Güzellikten...

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 şiirinin 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 şehevî 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 sembolizmdi. 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 kaçıran / insanların yaşadığı"; doğa bir semboller ormanı'dır. Renkler ve sesler,



Gustav Klimt, *Salome*,
1909,
Venedik,
Çağdaş Sanat Galerisi

Mücevher
Oscar Wilde
Dorian Gray'in 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, gül 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 gokkuşaklarına, 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,
Çayırlar kadar yeşil, obua kadar tatlı,
Kokular da var, bozuk ama zengin,
görkemli,
Sonsuz nesneler gibi kaplar bütün mekânı,
Amber, misk ve günnüğü, asalbent'i
andırır,
Ruhun ve duyuların şakır.



Henri Fantin-Latour,
Bir Sofra Köşesi,
soldan: Verlaine,
Rimbaud, Elzear,
Blémont, Valade,
Alcard, D'Hervilly,
Pelleta,
1872,
Paris, Orsay Müzesi

Açmlama
Baudelaire
"Fusees 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 söyleşiye 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 rüzgârına
Mısraların alsın başını gitsin
Kekik, nane kokaraktan, dört yana...
Üst tarafı edebiyat bu işin.

Telkin etmek
Stephane Mallarme
Enquete sur l'evolution litteraire, 1891
[...] Parnasçılar olayı bütünüyle 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 nesneler 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 açınlama 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 nesnelerin 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



Édouard Manet, *Stéphane Mallarmé'nin Portresi*, 1876, Paris, Orsay Müzesi

mekanizmaya dönüştürüleceğidir. Paul Verlaine'in "Şiir Sanatı" sembolist hareketin en açık olanıdır; dilin müzikalleştirilmesiyle anlaşılmazlık 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, nesneleri 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 ayrıksı 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.
Adalete 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. Çamura 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, çalakalem 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 ulaşılamaz". 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 üstadı Swinburne'ün yoldan çıkmış kadınlarını anımsatırlar.

John Everett Millais,
Ámá Kız,
ayrıntı,
1856,
Birmingham,
Kent Müzesi ve
Sanat Galerisi





8. Nesnelerdeki coşku



Edward Burne-Jones,
Ağaca Zincirlenmiş Prenses,
1866.
New York, Forbes Koleksiyonu

Tüm Avrupa edebiyat dünyasını etkileyen sembolizm akımının bugün bile artçıları vardır. Ancak sembolizm, gerçeği kavramanın farklı bir biçimini doğurmuştur; nesneler 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 dekadan duyarlılığının bütün temalarını görürüz: bir geçiş döneminde yaşama duygusu (kahramanı Epikurosçu Marius bir estet Roma İmparatorluğu'nun son döneminden kalma bir züppedir), bir kültürün sonbaharının gevşek sevimliliği (tümüyle zarif renkler, harika gölgeler ve kırılgan, 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, nesneler bize yeni bir ışık altında görünür. Bizde kendileri dışında bir Güzellik çağrıştırmasalar, hiçbir

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 sürdürebilmek ve mücevhersi yogun 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 coşkudur, 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 turnanınki kadar narindi ve yosunların zümrüt izleri teninin üzerinde bir işaret gibi duruyordu. Fildişi rengi dolgu ve yumuşak kalçaları yukarı kadar çıplaktı, beyaz çamaşırının püsküllleri 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 büyüsüne 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*, yklş. 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, "istemdışı bellekteki" bir kısa devre sayesinde belleğin bir arada tuttuğu olaylar arasında hısımlık oluşur. Ama burada da, hayata anlamını veren, Güzelliğin kovalanmasının yanı sıra bu anların ayrıcalıklı tadıdır ve bu anlar sadece çevremizdeki nesnelerin yüreklerine coşkuyla girmeyi öğrendikçe gerçekleşir.

Şüphesiz bu yazarlarda görüntü olarak epifanyanın, yaratılış olarak epifanyayla bağdaştırılması doğaldır; eğer içimizde epifanya büyüsüyle 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 ressamların yerini almak istiyorlarmış gibi göründüler; oysa epifanya tekniği açıkça edebî bir teknikti ve görsel sanat teorileri içinde hiçbir karşılığı yoktu.
Proust'un, *Â 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 nesneleri ilk anda, zekâmızın henüz o nesnelerin ne olduğunu açıklamak için bize bir plan sunmadığı, o nesnelerin bizde yarattığı izlenim ile onlar hakkında sahip olduğumuz kavramları örtüştürmediğimiz tek gerçek anda göründükleri gibi çizer. Elstir nesneleri 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,
Yıkanan 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

açığa vurmak istediğini belirten Cézanne. Bütün bu sanatçılar "epifanya" olarak adlandırılabilecek bu geç dönem sembolist akımla entelektüel bir hısımlıkları 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 gerçekle temasa 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

Bölüm XIV

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 bağnaz; evin dışında, çalışan genç kadınlarla birlikteykense 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 ayrımdan 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 unutabiliyor ya da yapay olarak bertaraf edebiliyordu. Burjuva, hatta küçük burjuva aile, onu olanaklı kılan ve varlığını tanıtlayan maddî 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 simgelemekteydi.
Yüzyıl ortasında burjuva evinin yarattığı en dolaysız izlenim, tıkışıklık ve gizlenmedir; çoğu zaman perdelerle, minderlerle, giysilerle, duvar kâğıtlarıyla gizlenmiş ve ne türden olursa olsun her zaman ince ince işlenmiş bir nesneler yığını. Yaldızsız, işlemesiz, 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 Tarihî Fotoğraf Arşivi, yklş. 1880

2. Demir ve cam: yeni Güzellik



Başka bir ikilik de içerisi (ev, ahlak, aile) ve dışarısı (piyasa, sömürgeler, savaş) arasındaydı. Burjuvaların "kendine yardım et" ilkesini açık ve öğretici bir üslupla ifade etme yeteneğiyle ünlenen Samuel Smiles'ın düsturu "Her şey için bir yer ve her şey yerli yerinde"ydi.
Ne var ki bu ayrım 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 pozitivizmine 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 düşünceyi kendi hayal gücünün potasında 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 sayesindedir ki başlangıç projesi mümkün olur.





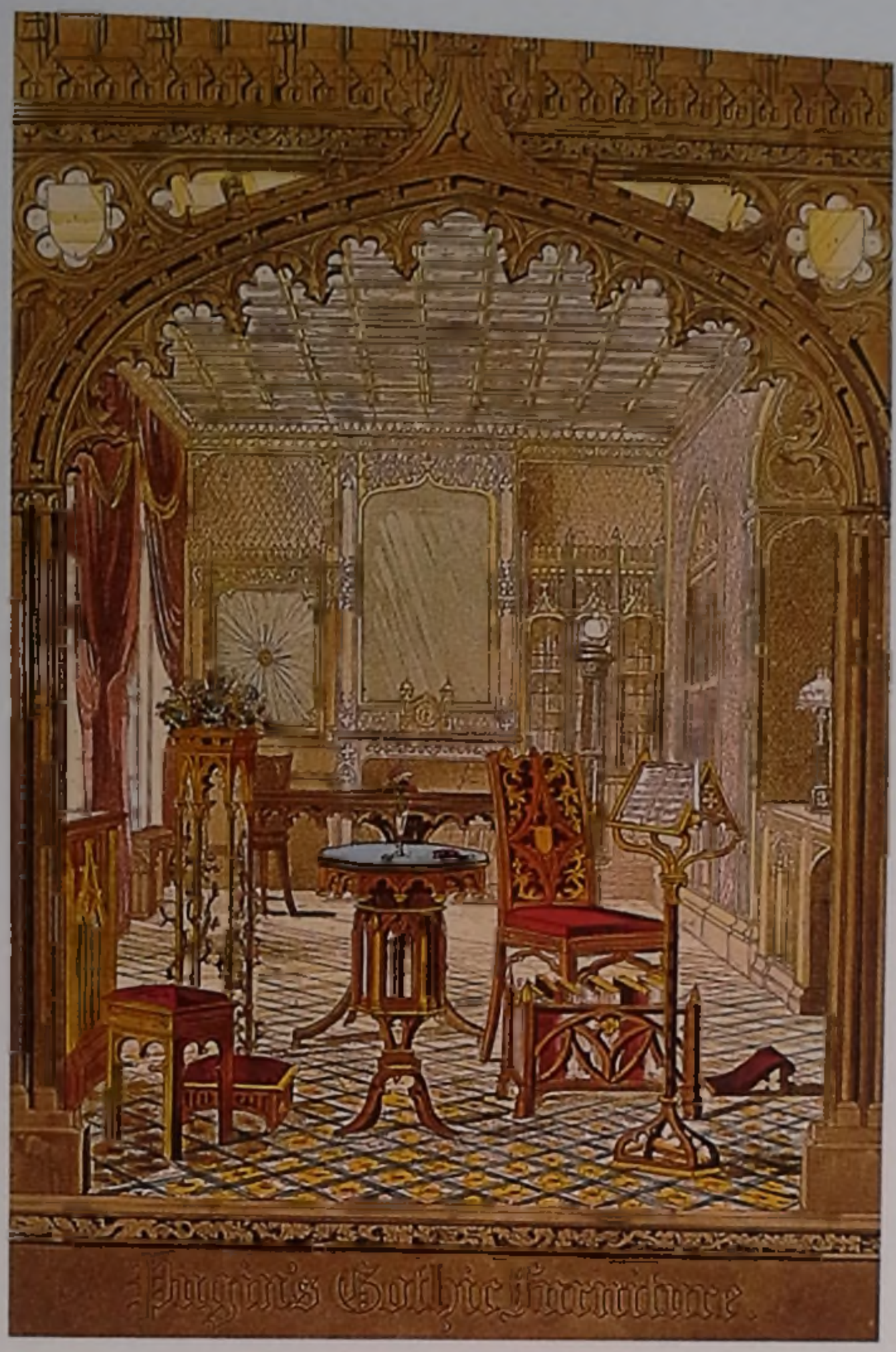
Gustave Eiffel,
Paris,
Eiffel Kulesi,
1889

Joseph Paxton,
Kristal Saray,
1851,
Londra, Ulusal Bilim
ve Sanayi Müzesi

insanların toplumsal beklentilerini yansıtması 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 cıvatasına 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*

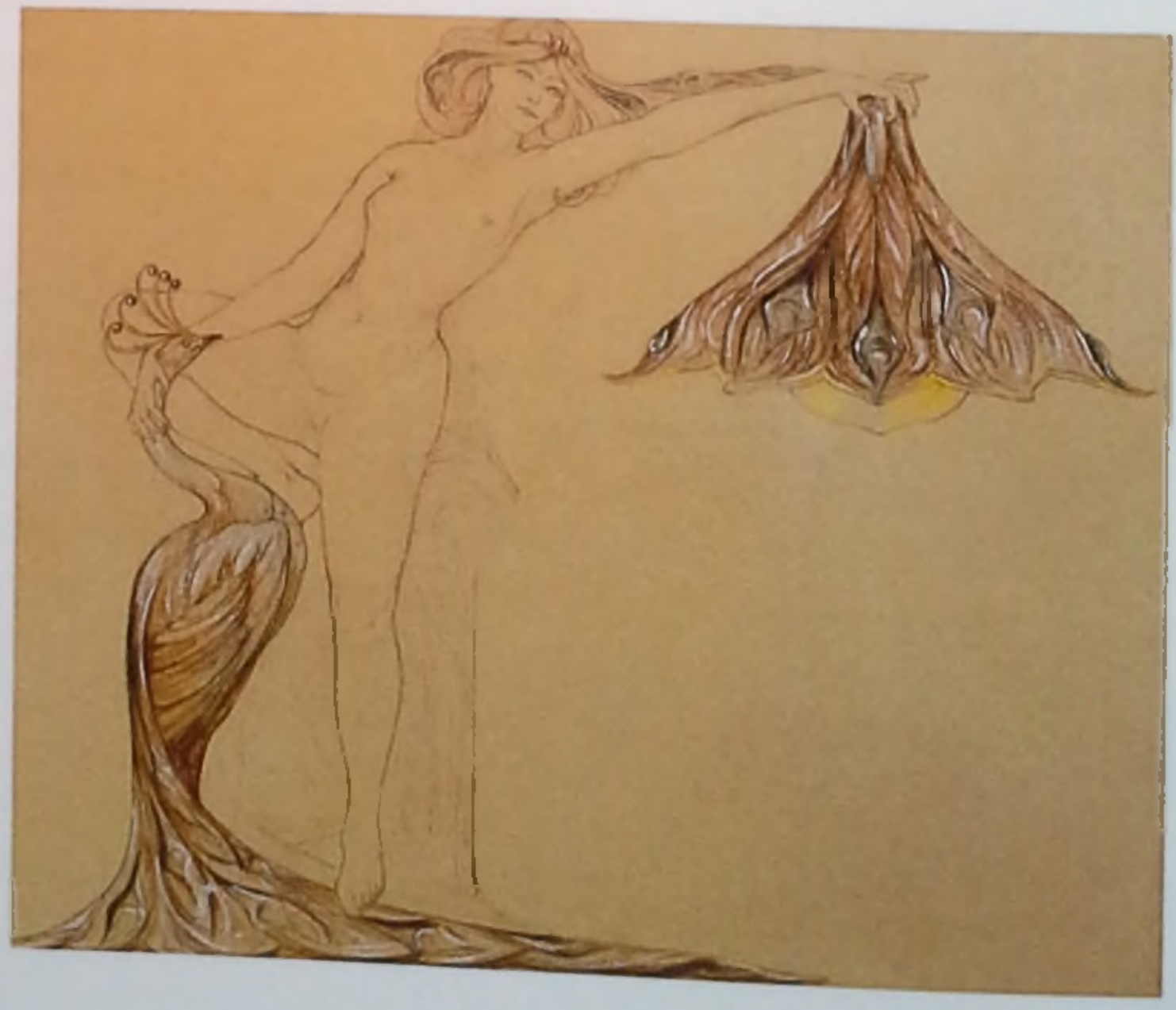
Güzelliğine dönüş gibi gerilemekte olan bir ütopyaya ve makinelerin uygarlığında yeni bir Güzellik görememe kararlılığına dayanan bu nefret, Güzelliğin toplumsal bir işlevi olması gerektiği düşüncesine (Wilde'ın yaptığı gibi) karşı çıkılmasına dayanır; bina cephelerinin yansıtması gereken işlevin *ne 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 karşısav oluşturma işini Ortaçağ'ın toplumsal formlarına, kırsal alanlara ve loncalara dönmeyi düşlemeye kadar vardırdı.

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 duygusal 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 asimetrik 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

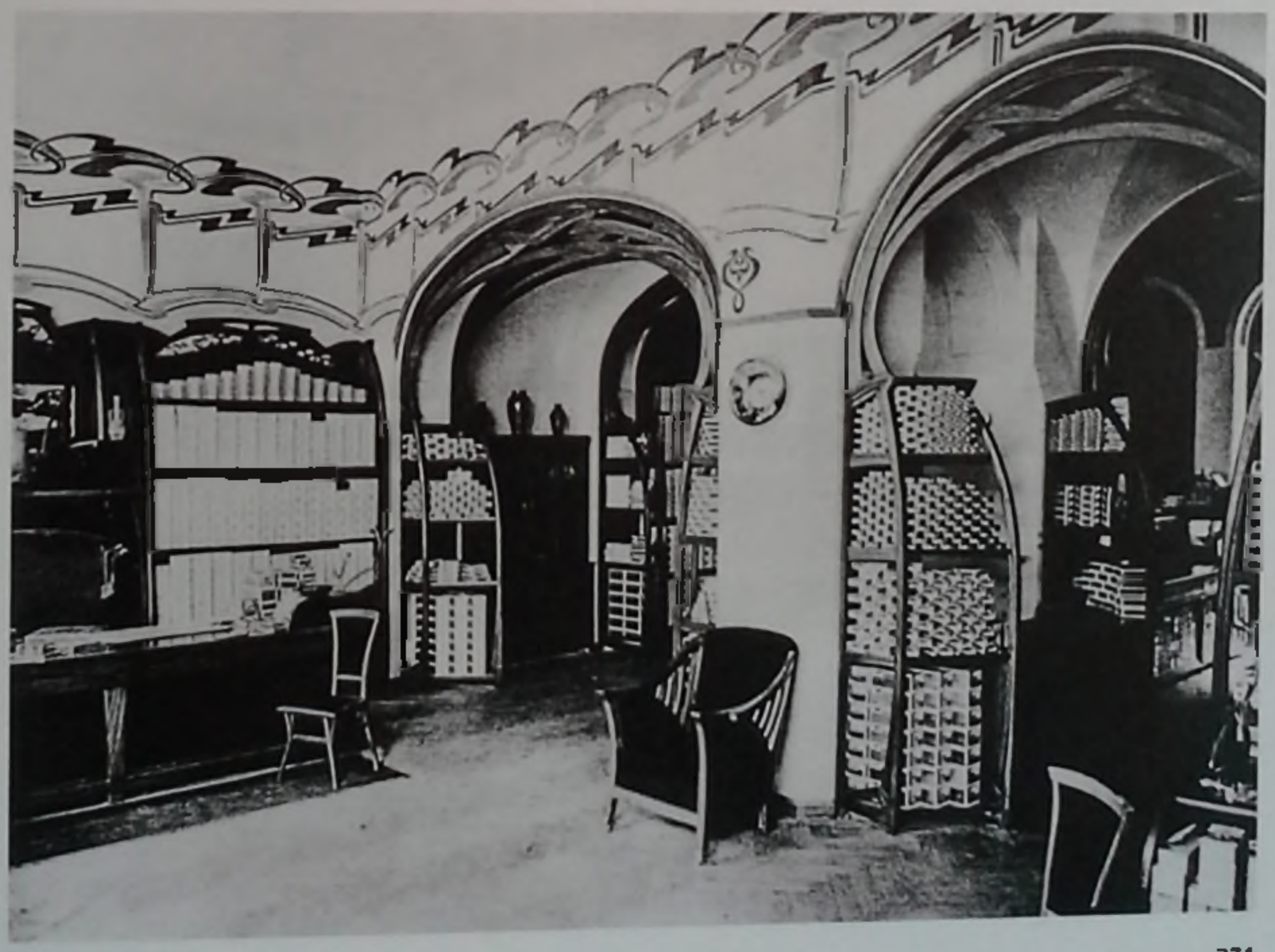
Jugendstil
Dolf Sternberger
A Panorama des Jugendstils, V, 1976.
Jugendstil bir dönemi temsil eden değil onu tam olarak tanımlayan bir kavramdır, ama asıl tanımladığı o dönemi yaratan fenomendir. Coğrafi düzlemde aşağı yukarı Batı'nın tamamına yayılmış: İngiltere, Belçika, Hollanda, Fransa, Almanya, Avusturya, İsviçre, İskandinavya ve Amerika Birleşik Devletleri'ni etkisi altına almış, ufak tefek motifleri ve bazı sınırlı özellikleri İspanya, İtalya ve hatta Rusyada bile görülmüştür. Bu ülkelerde aynı zamanda çok farklı, ama en az o kadar önemli başka akımlar da mevcuttu, ama Jugendstil yeniliğin tescilliydi, 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 çözümleme olur. Bunun yerine karakterler ve çalışmalar arasındaki farklılıkları ortaya çıkarmayı tercih ederim. Burada sözünü ettiğimiz, 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, anlaşılmazlık 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 önsezileri ile Frank Wedenkind'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 ressamların, 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 dekadan döneminin Güzelliklerinin nostaljik melankolisi ile ölüm kokusunu ne de öncülüğünü dadacıların çektiği, ticarîleşmeye 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 coşkunluğu 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 nesnelerin 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 eğişti. 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 Jugenstil (teoriyi tehlike olarak algılamayan, bu yüzden teoriyle 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 özelliğiydi.

Faşizm kadını
Başkanlık Konseyi Basın Bürosu,
Disegni e fotografie di mode femminili,
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 mimarîsinde, 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 mimarîsinde, 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 dalgalanır 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 nesneler: eleştiri, ticarîleşme, seri üretim



XX. yüzyıl sanatının tipik özelliklerinden biri de, hayatın ve nesnelerin ticarîleştirildiği 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 taştığıydı. 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

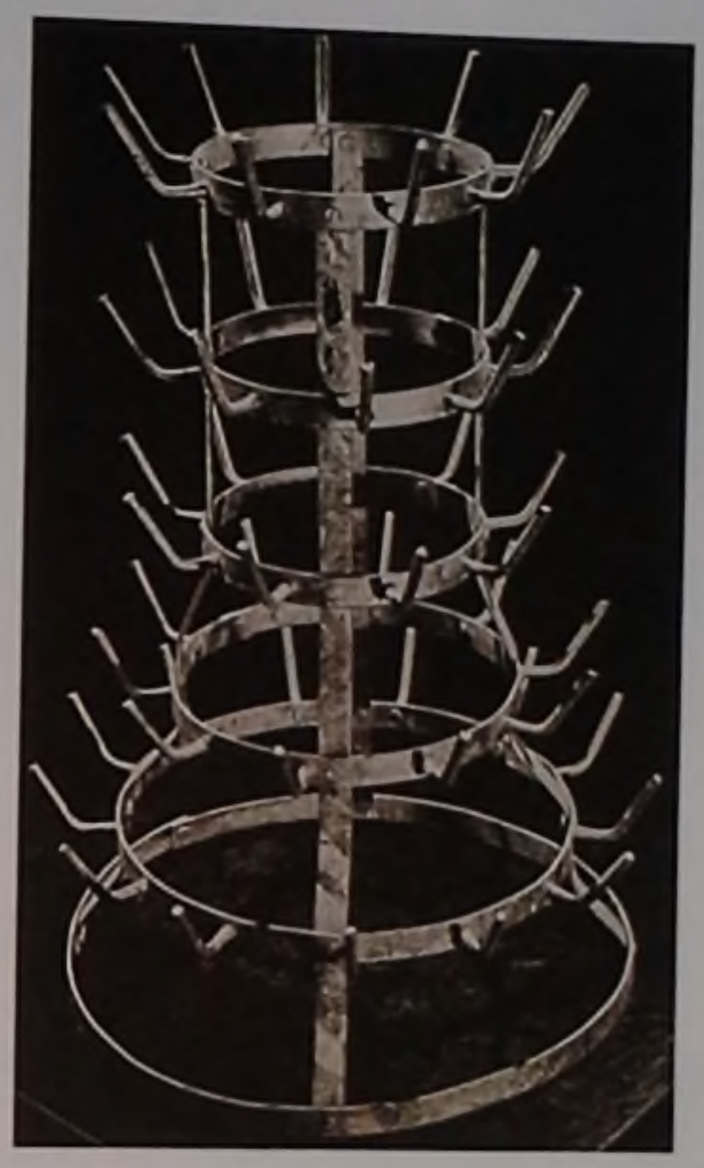


başka bir anlatımla, nesneler, Güzelliklerini ve önemlerini belirleyen bazı tekil özelliklerden kazandıkları "saygınlığı" yitiriyordu. Yeni Güzellik yinelenebilirdi, ama aynı zamanda da geçici ve faniydi; tüketiciyi ister yıpranma, ister yabancılaşma nedeniyle hızla değiştirme gereğine inandırması gerekiyor, 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 nesnelerin 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 tekelini 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 ayrım 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 belirlemekti; 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'ın dizi karikatürlerinden Segal'ın yontularına, Andy Warhol'un sanat ürünlerine kadar, sahnede artık seri üretilmiş Güzellik vardı. Nesneler üretim sürecinden tasarlanabiliyor ya da bir başka üretim sürecine eklenebiliyordu.

Sanatın teknik olarak yinelenebildiği 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.



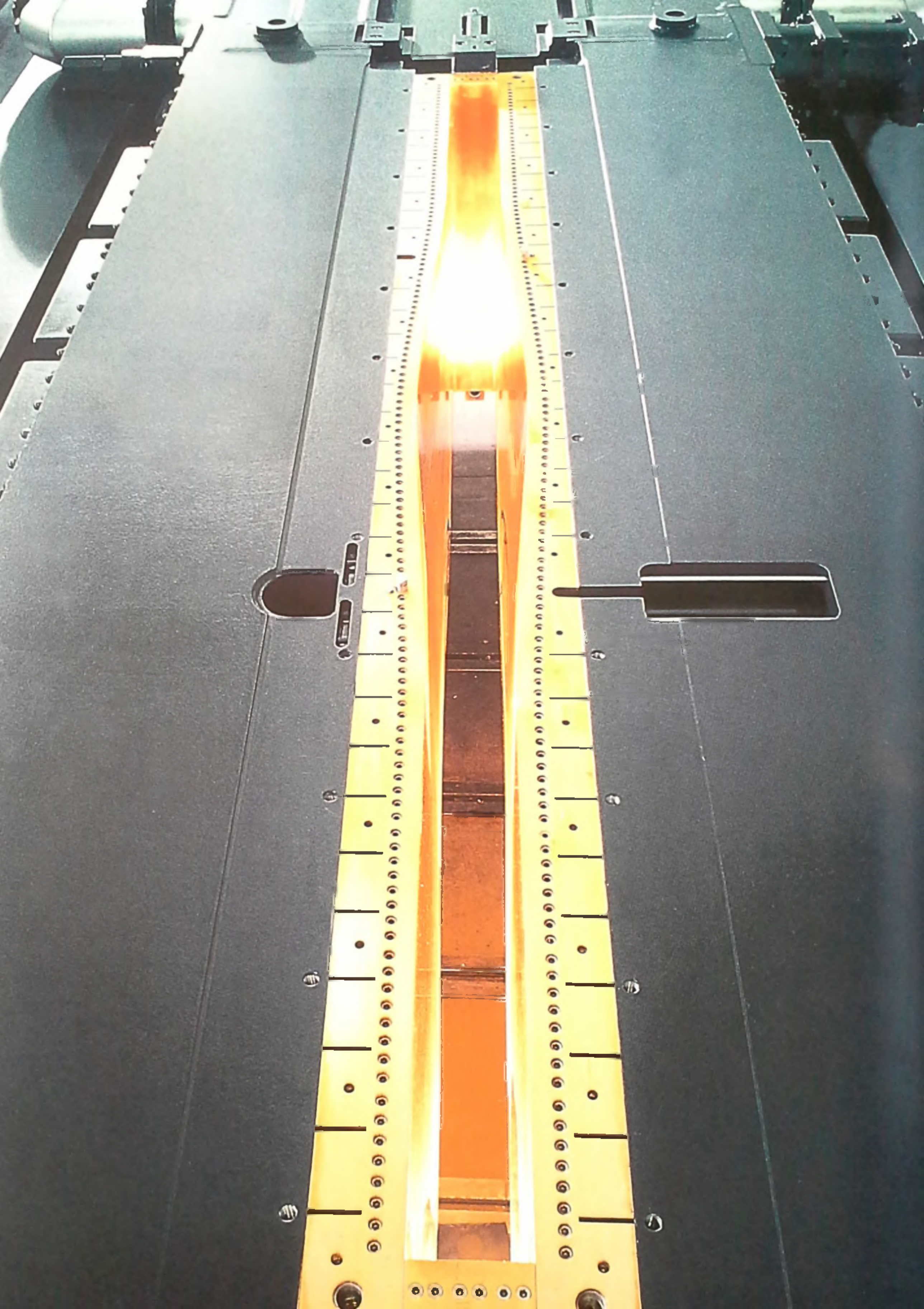
Claes Oldenburg,
Kaşıkköprü ve Vişne,
1988,
Minneapolis,
Walker Sanat Merkezi

Andy Warhol,
Turkuvaz Marilyn,
1962,
Stefan T. Ellis
Koleksiyonu



Andy Warhol,
Mao,
1973,
özel koleksiyon





Bölüm XV

Makinelerin Güzelliği

1. *Güzel* makine mi?



Bugün, otomobil olsun, bilgisayar olsun, güzel makinelerden söz etmeye alışkınız. 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 Arhimedes 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

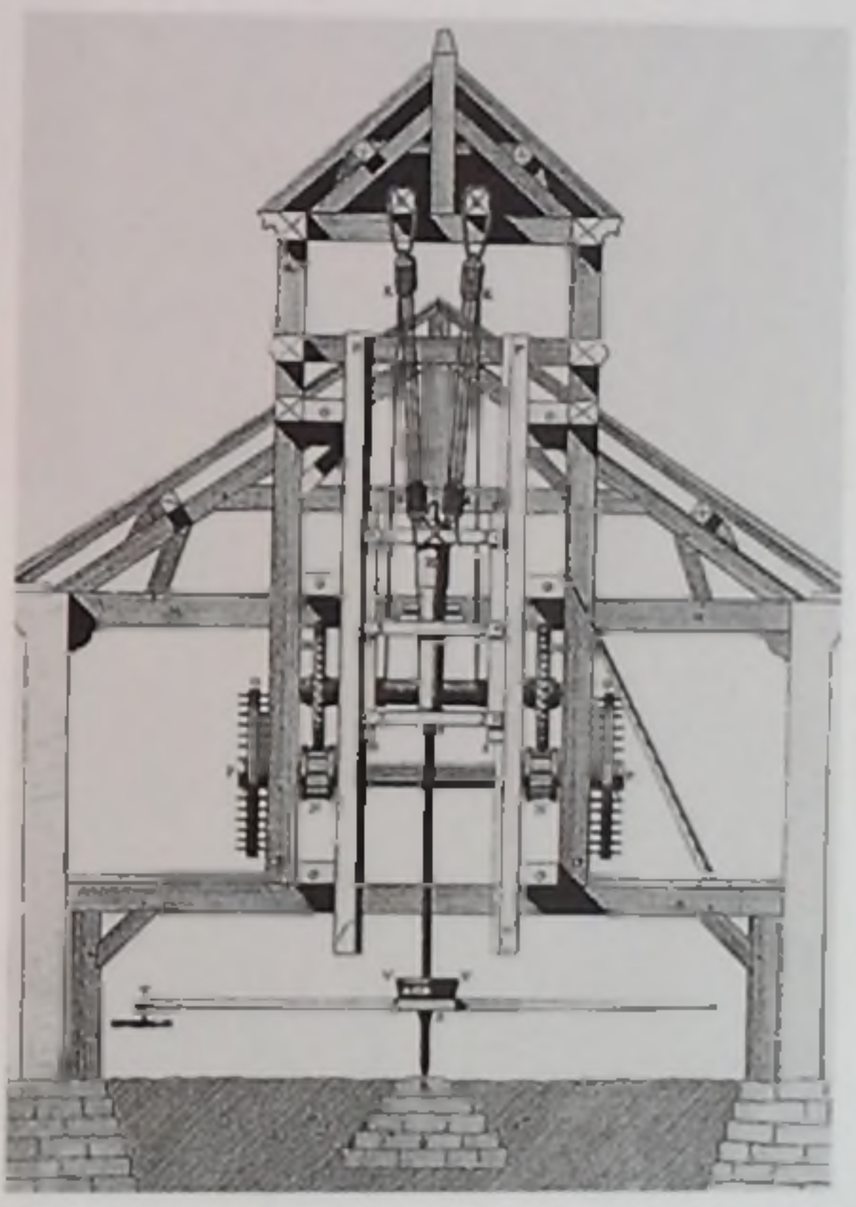
arasına sokan herkes yaralanır), ve neredeyse canlı gibi hareket ettiği –yel değirmeninin kocaman kollarına, saat çarklarının dişlilerine ya da gece, lokomotifin iki kırmızı gözüne bakıp canlı olmadıklarını düşünmek olanaksızdır– için, makineler insanları dehşete düşürdü. Makineler böylece yarı insan ya da yarı hayvan göründüğünden, 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. Onlarınki fiziksel bir işlevdi ve aşağılıktı, bu yüzden de üzerinde düşünülmeye değmezdi.



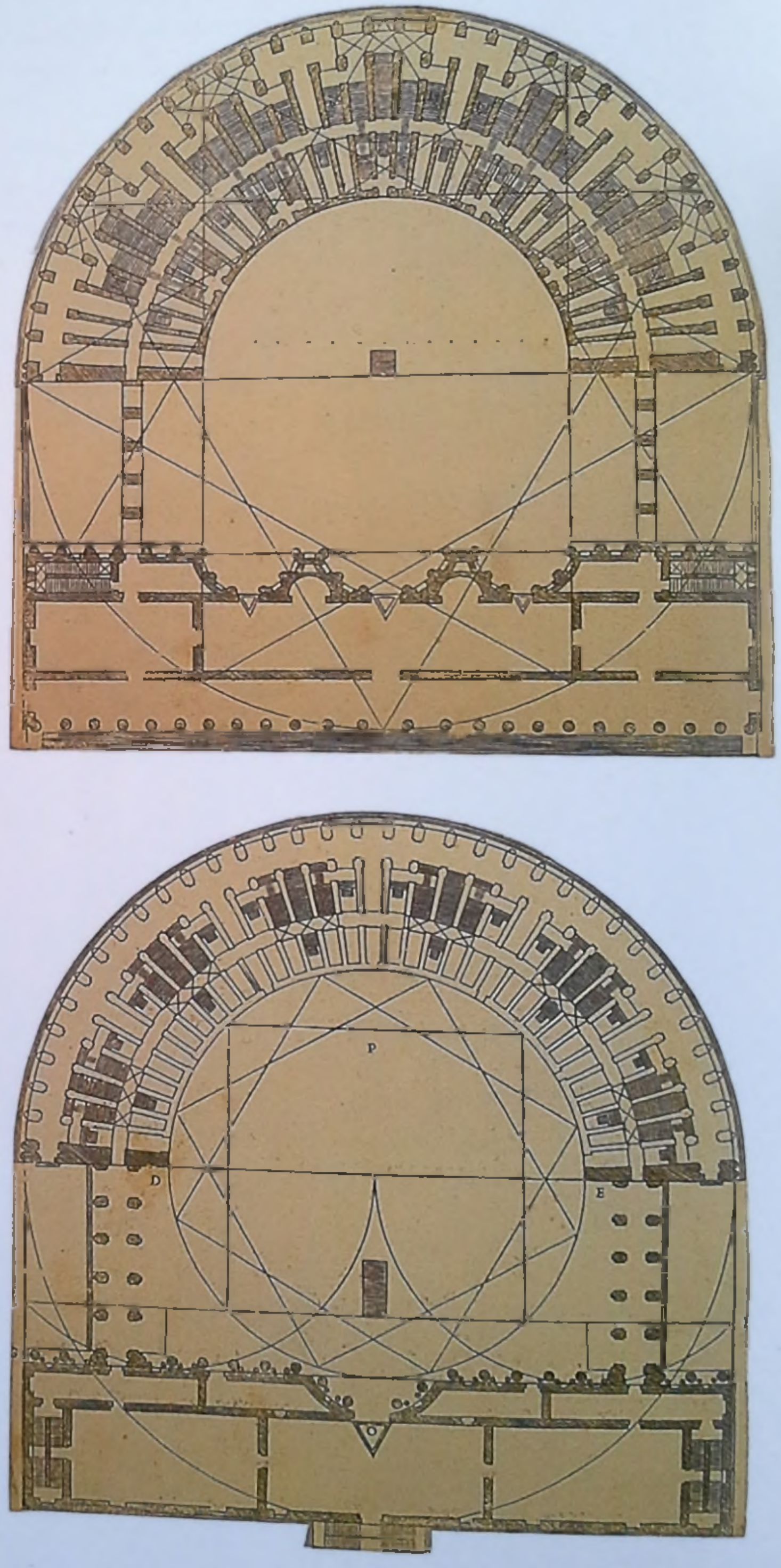
Lewis Hine,
Elektrik Santralı Makinisti,
1920.



Top Namlusu Delik Tezgâhı,
Diderot ve D'Alembert'in *Encyclopédie*'sinde Gousser'nin çiziminden esinlenen Bernard'ın gravürü,
Levha XC,
1751.

Zombiler haklı mı?
Eugenio Montale
Le occasioni, 1939
Elvedalar, ıslıklar 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?

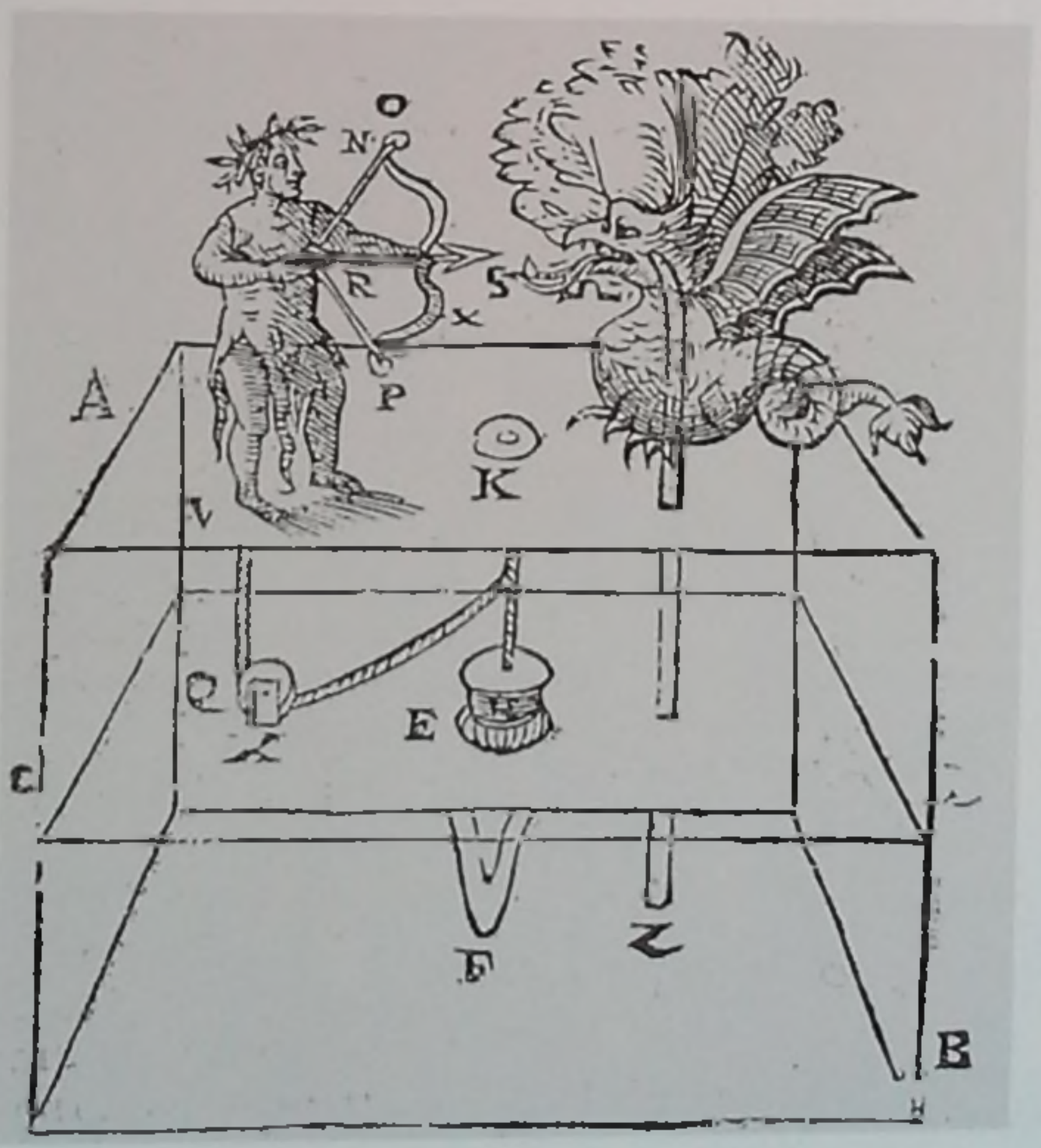


Vitruvius, *Curio'nun Döner Tiyatroları,* Daniele Barbaso'nun *I dieci libri dell'architettura di Vitruvio*'sundan, 1556

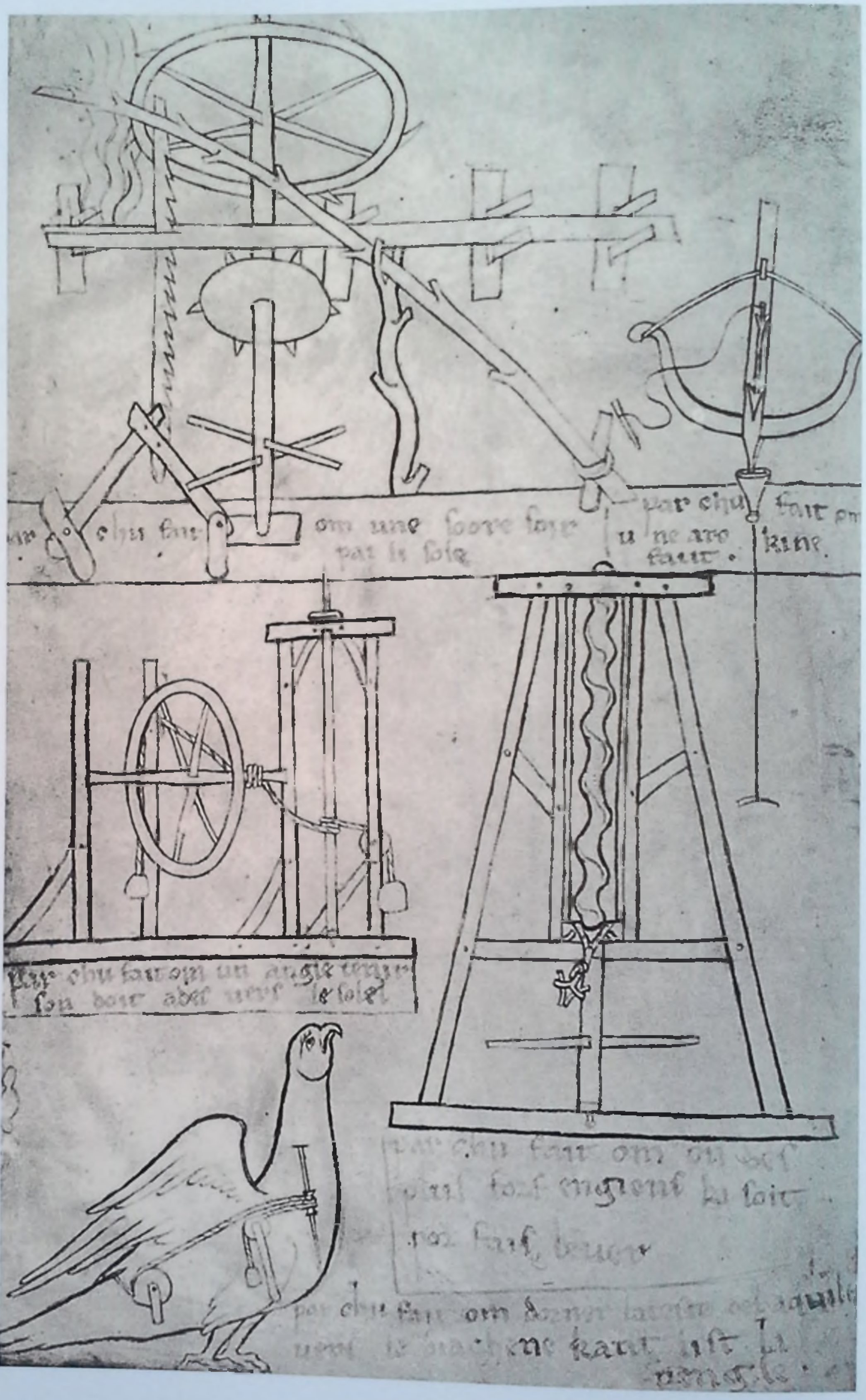
2. Antikçağ'dan Ortaçağ'a



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



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, birinci 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.

Tabiî Roger Bacon gibi bir aydın, insan hayatını değiştirebilecek makineler (*Epistola de secretis operibus artis et naturae*) düşlüyordu, 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. Hepsi 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

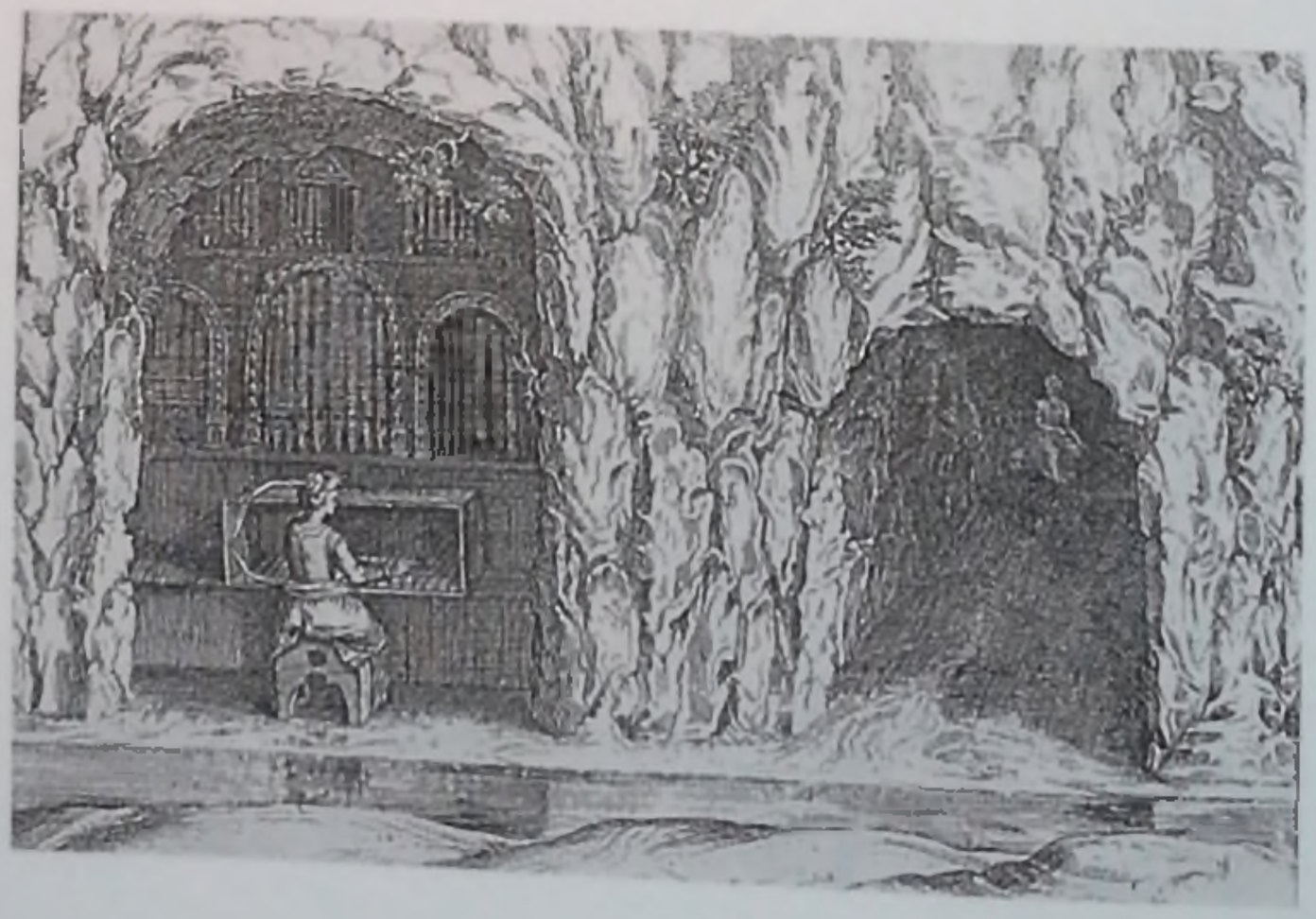
Cremonalı Liutprand (X. yüzyıl)
Relatio de legatione Constantinopolitana

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 geniştî: 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. Gelmemle 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 kaldırınca, 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 çıkrıkla yukarı kaldırdılar.

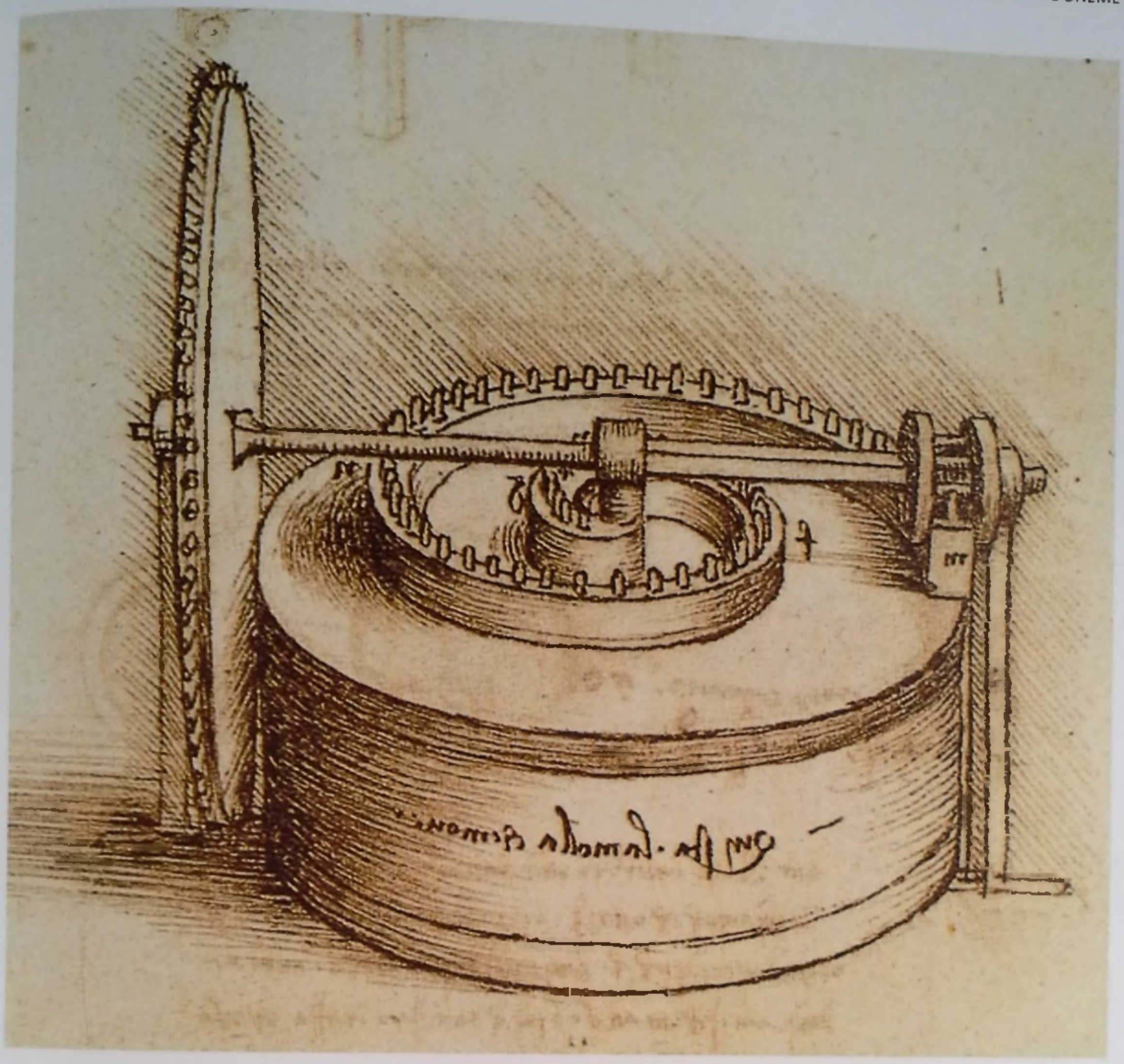
3. XV. yüzyıldan barok döneme



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 büyülü çeşmelerin



Salomon de Caus, *Ekonun Cevap Verdiği Org Çalan Nimfa Deseni, Les raisons des forces mouvantes*'tan, 1624

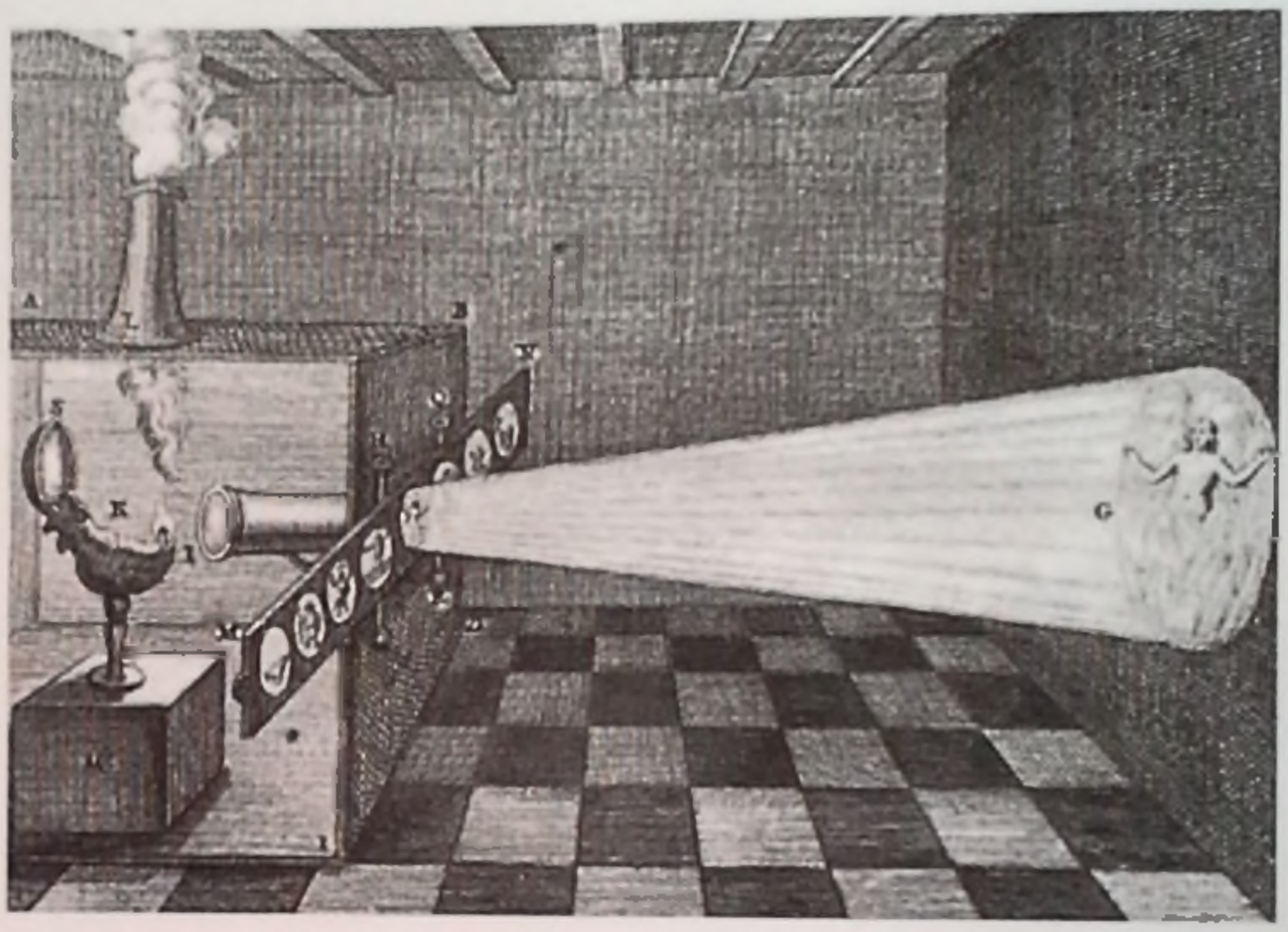


Leonardo da Vinci,
Elyazması 8937, folyo 4r.
Madrid,
Ulusal Kütüphane

Harikalar
Marsilio Ficino
Theologia Platonica de immortalitate animorum, II, 13, 1482
Bir manivela düzeneğiyle 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 fıskıyeleri 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 kılardı. Aynı dönemde, insanlar makineleri makine oldukları için, yani ilk kez şaşılacak şeyler olarak sunulan



Athanasius Kircher, *Laterna Magica, Ars magna lucis et umbrae*'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 cıvatanın 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 umbrae*'de tanımlanan ve ayna oyununun büyüsüne dayandırılan, bir bakıma sinema projeksiyonunun habercisi sayılabilecek katoptrik tiyatrodur.

T

R

V

S

X

P

N

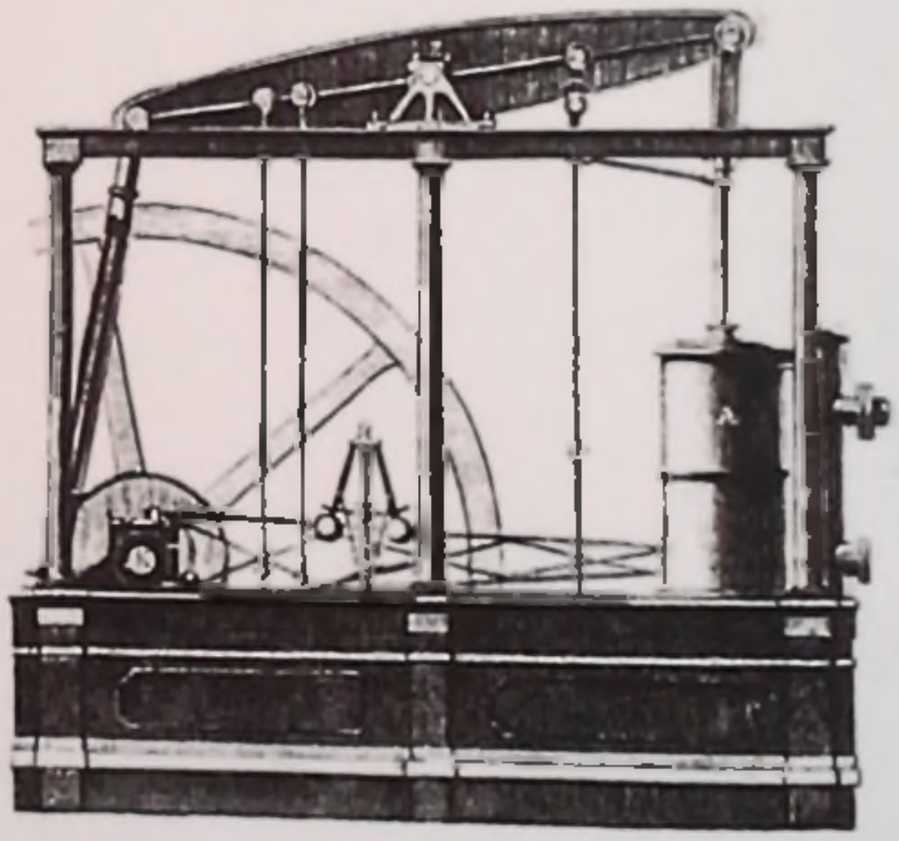
M

Z

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
Cerrahlık,
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 karşılaştırırsak, 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 açacağının 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 lokomotifi, 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,
FİAT 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 alıntıların 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 vardırdığı 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, "kaprisleri, aşırılıkları var; sanki kendilerine özgü birer kişilikleri, ruh ve tutkuları var. İhtimam göstermelisiniz onlara, saygı duymalı, kötü davranmamalı ya da kaldırabileceğinden çok yüklenmemelisiniz. Ona iyi davranırsanız, bu dökme demir ve çelikten yapılma makine, 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 zerrelerdir, 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,
Islık sesini duyuyorum
Fabrikalar ve şantiyelerle,
Ortak noktada kesişen,
Sokakların güçlü sedası
Büyük vagonların ilahisiyle,
Övgü şarkısını söyle
Tanrısal
Niyetin
Mucizeler yaratsın
Zincirlerinden boşalmış Elektrik.

Saat
Giovan Leone Sempronio (XVII. yüzyıl)
"Kadran"
Saat bir yılandır kendi üstüne kıvrılan,
Şöhreti zehirleyen ve güzelliği yakan yıkan;
Ama sen, sırf saatlerini çaldığı için
tik takıyla,
Bağrına basarsın onu, hem de altın

kutuyla.
Ah zavallı adam, ne kadar kör ve budalasın!
Zamanın hain elleri sırtından vurur
Ona bakıp durarsın,
Ve onlarla mühürler ölümcül zamanı,
Gümüşler saçını, kırıştırır simanı.
Tapınırsın hayattayken cismine
Görmezsin o çapulcu oyunbozan
Sarartır soldurur seni her an.
Öfkeli tazı, 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 kısalmasını 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 dahilî 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. Kırılgan 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 taşındıkları, 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 ağzına

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 eklemlenmişti. 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. İnfazı herkes rahatça izlesin diye, tırmık camdan yapılmıştır. İğnelerin cam içine yerleştirilmesi teknik açıdan zordur, ancak çok sayıda deney sonucunda başarılmıştır. 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 büyülüdür), 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 sanatçılarca yontu olarak yapılmış makineler ancak kendi duygusuz hareketlerini üretiyordu 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





Bölüm XVI

Soyut biçimlerden malzemenin derinliklerine

1. "Taşlardaki heykelleri ara"

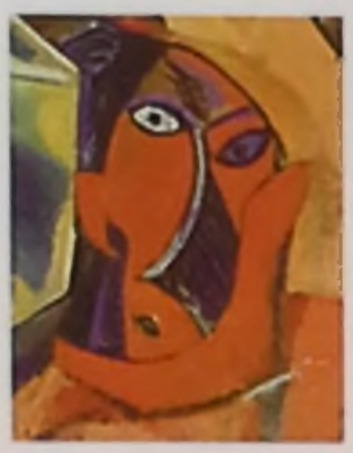


Michelangelo
Uyanan Köle,
1530,
Floransa,
Akademi Galerisi

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 kütlesinin 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 değerlendirmesi



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 nesneler 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, ehlileştirmek 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 biçeme 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 ressamlar 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 olgunlaştırması, 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 nesneler de, sanki bir sanatçının eliyle değişime uğramış gibi, estetik bir anlam kazanır.

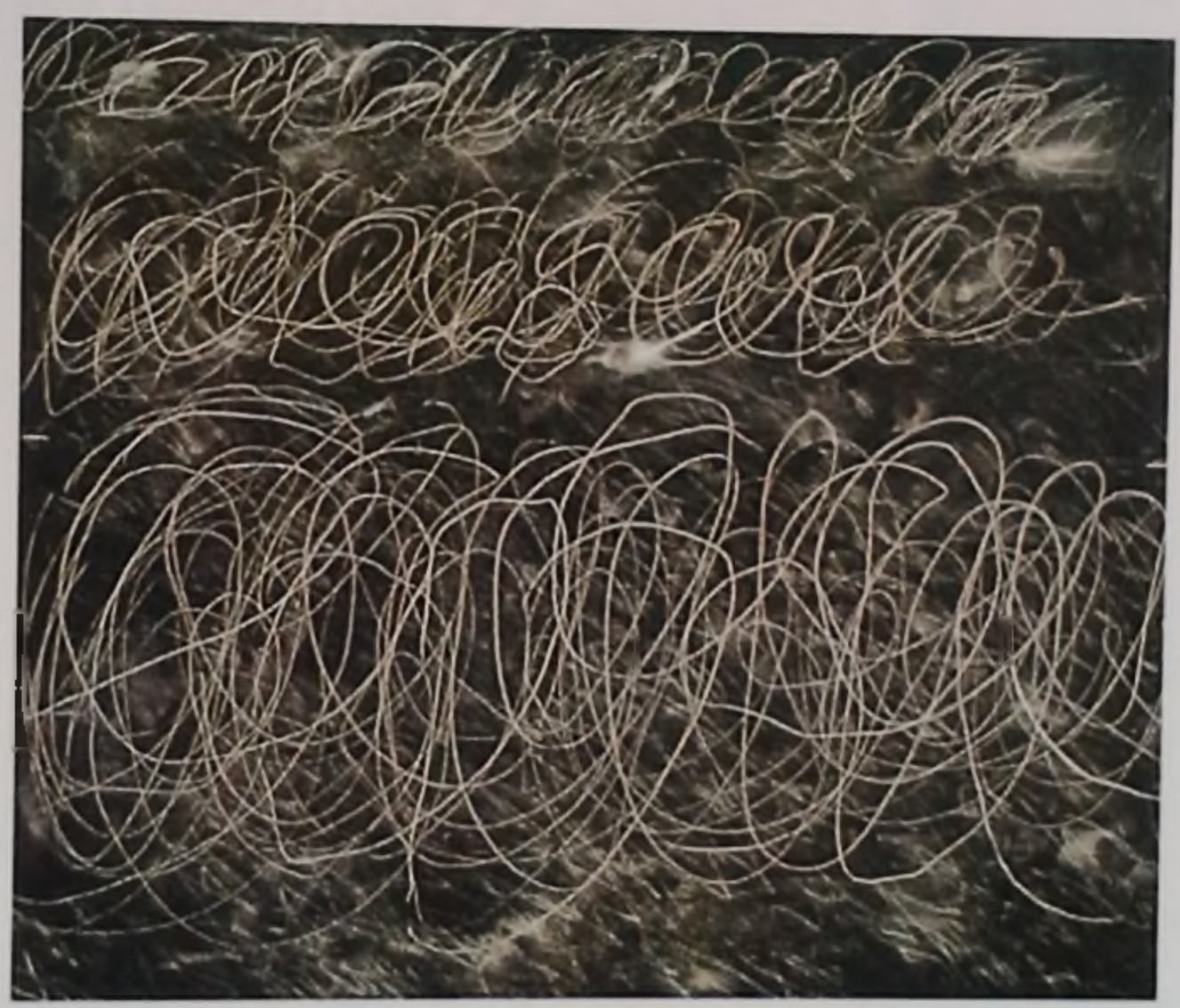


Marcel Duchamp,
Çeşme,
1959,
Paris,
Ulusal Çağdaş
Sanat Müzesi,
Pompidou Merkezi

4. Yeniden üretilen malzemeden sanayi malzemesine, malzemenin derinliklerine



Kimi kez sanatçı bir şey icat etmemiş, ama Dubuffet'nin yol yüzeyleri ve Cy Twombly'nin çocukça karalamalarla dolu tuvalleri 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,
Isimsiz,
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.


RB



Andy Warhol,
Campbell Çorba Konservesi I,
1960,
Aachau, Yeni Galeri,
Ludwig Koleksiyonu



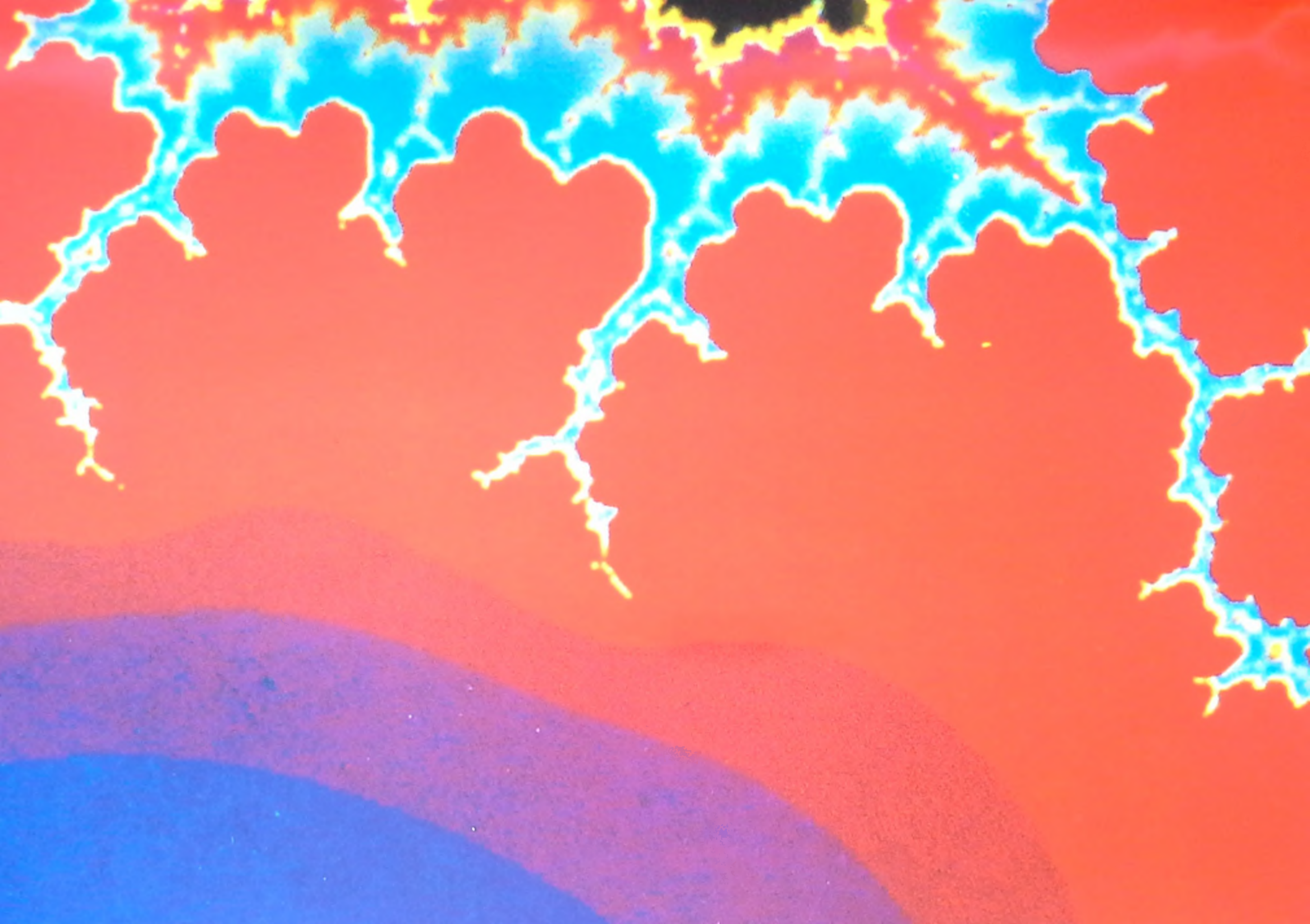
Roy Lichtenstein,
Crak!
1963-1964,
Roy Lichtenstein Vakfı

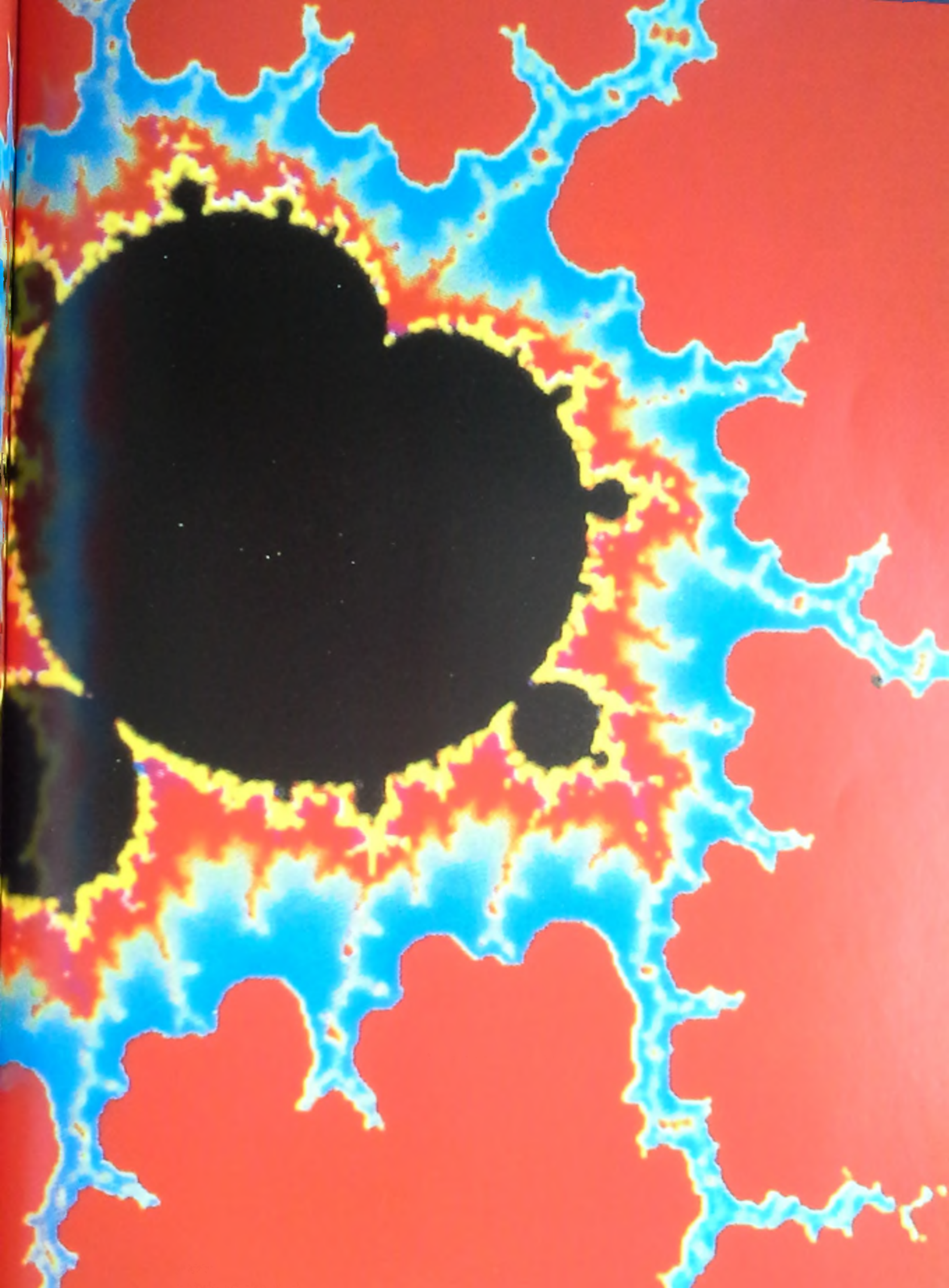
Bütün bunlar bizi eski bir otomobil radyatörünü presleyen, şeklini bozup sergileyen César'a, şeffaf bir vitrini eski gözlüklerle dolduran Arman'a, tuvale iskemle arkalıkları ya da saat kadranları tutkallayan Rauschenberg'e, eski resimli romanlardan dev boyutlarda ve aslına son derecede sadık kopyalar 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 nesneleri kendi alaycı müzesinde dondurur. Ne var ki sanatçı bütün bunları yaparken, polemiği ne denli alaycı ya da insafsız olursa olsun, sanayi dünyasının bile estetik heyecan yaratacak bazı "formlara" sahip olduğunu hatırlatarak, bize bu nesneleri sevmeyi öğretir.

karşı sayfa
César,
Sıkıştırma,
1962,
Paris, Ulusal Çağdaş Sanat Müzesi,
Pompidou Merkezi

Bu nesneler 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 kar tanesinin 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.

izleyen sayfalar
"Mandelbrot Dizisi",
Heinz-Otto Peitgen ve Peter H. Richter,
Fraktal Güzelliği,
Torino,
1987





Bölüm XVII

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 soruları sorduk. Doğru, her dönemde bir dalgalanmaya neden olan zıtlıkları, örneğin yeniklasikçi zevklerin Yücelik estetiğinin varlığıyla örtüştüğü anları belirlemek için elimizden geleni yaptık, ama yine de –bütün 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

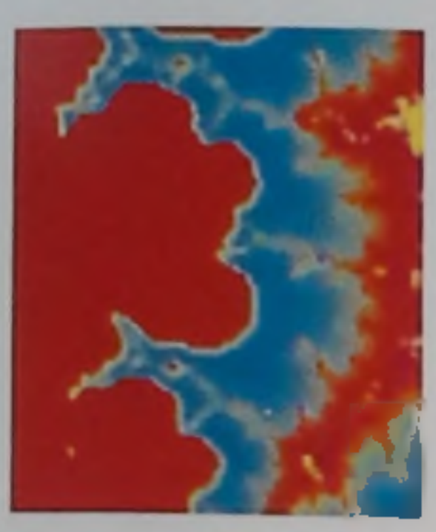


Belki de, sıra kendilerine geldiğinde, olaylara "uzaktan" bakan geleceğin yorumcuları XX. yüzyıla gerçekten özgü olanı belirleyip, Picasso ve Mondrian'ı görmezden gelecekler, böylelikle *Samotrake Nikesi*'nin XX. yüzyıl karşılığının güzel bir yarış otomobili olduğunu iddia eden Marinetti'ye de hak vermiş 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 kapışmaya tanıklık ettiğini söylemekle yetinmektir.



Man Ray,
Kurtarılmış Venüs,
1936,
Milano,
Schwarz Koleksiyonu

2. Avangard ya da kışkırtıcı Güzellik



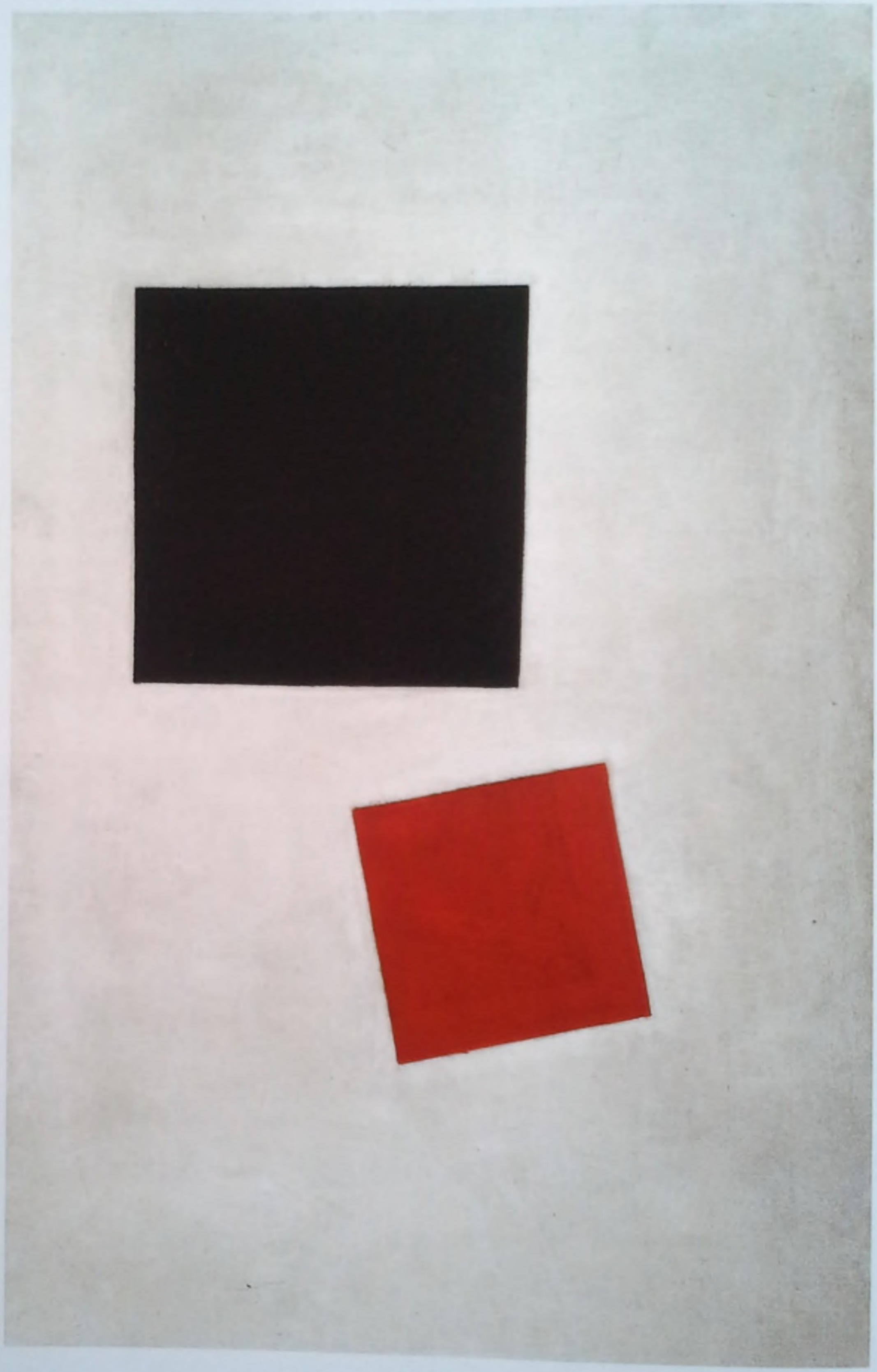
Kışkırtıcı Güzellik, çeşitli avangard hareketlerin ve sanatsal deneyciliğin ortaya attığı Güzellik kavramıdır: fütürizmden kübizme, ekspresyonizmden sürrealizme ve Picasso'dan kurallara bağlı olmayan büyük sanatçılara ve daha ötesine.
Avangard sanatın Güzellik diye bir sorunu yoktur. Kuşkusuz yeni görüntülerin 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,
Pinacotca 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, şehevî 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 çağrıştırabilir ve güzel bir banyodan, güzel bir motosiklet gezintisinden ya da tatmin edici bir cinsel ilişkiden söz ederken yaptığımız nitelemeden 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 çifte durak içerdiğini görecektir.

Twiggy,
1970

karşı sayfa,
Greta Garbo

izleyen sayfalar
Rita Hayworth,

Grace Kelly,

Brigitte Bardot,

Audrey Hepburn,

Marlène Dietrich,

Anita Ekberg





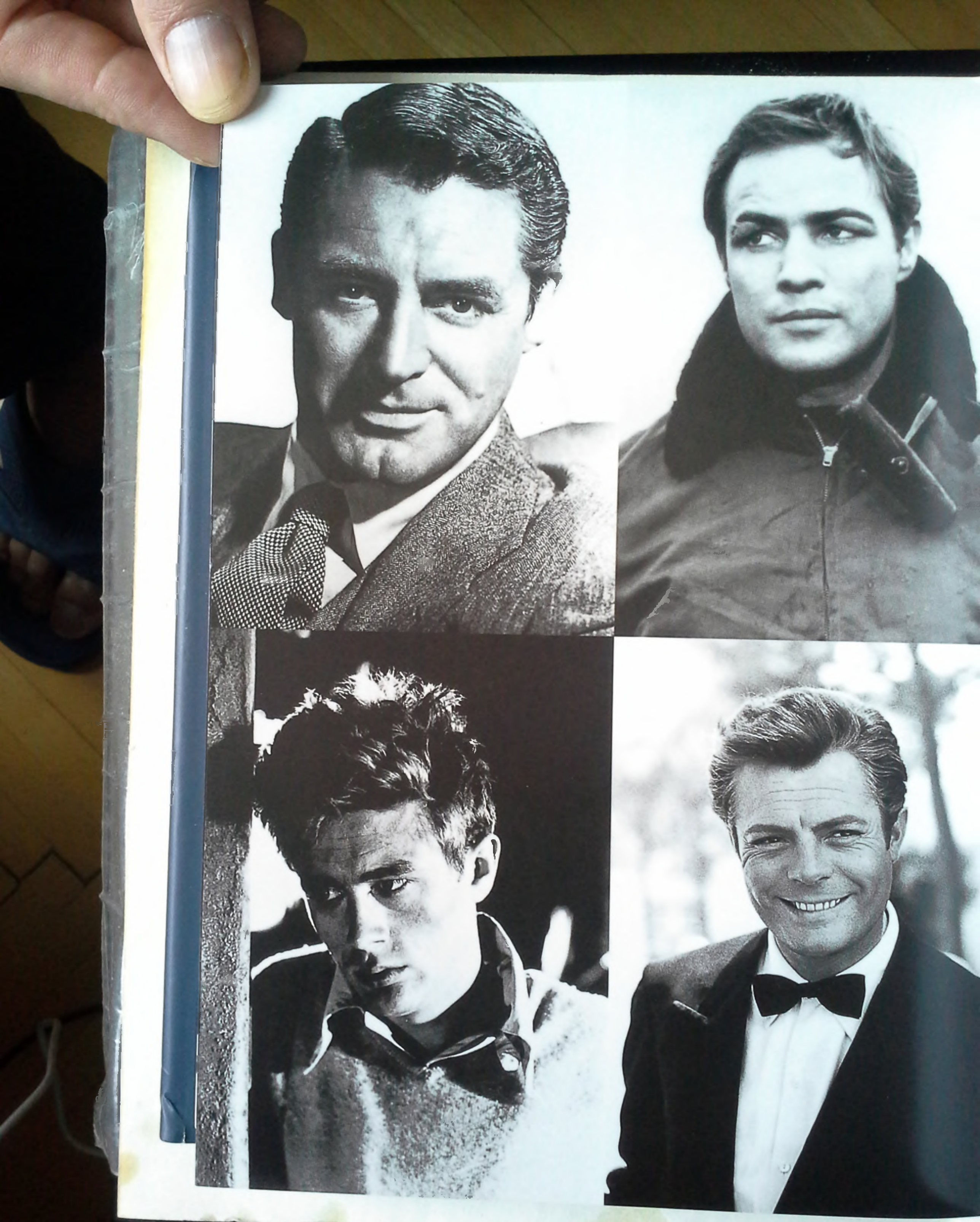












John Wayne,
Eldorado filminden,
yön. Howard Hawks,
1967

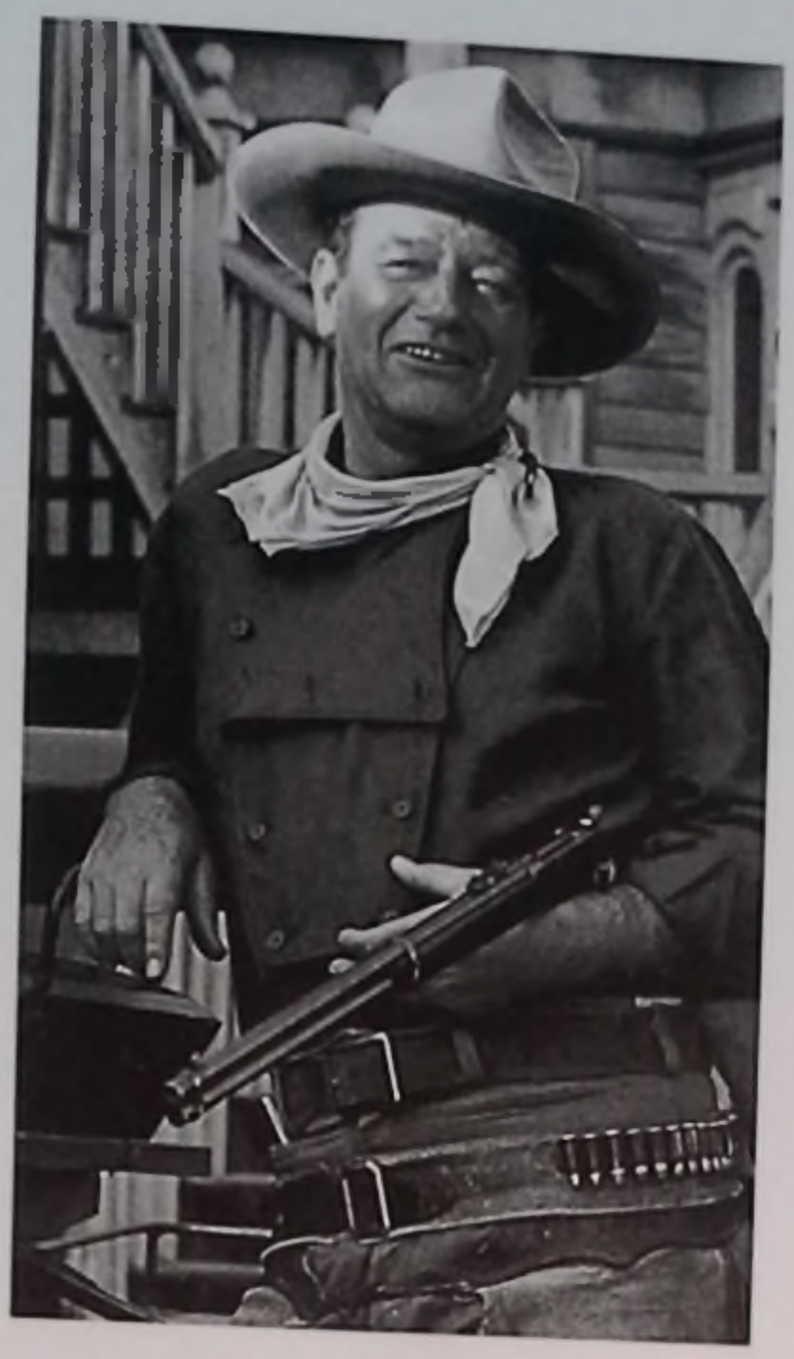
Fred Astaire ve
Ginger Rogers,
Top Hat filminden,
yön. Mark Sandrich,
1936

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 canlandırdığı "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 çağrıştırır. 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 yararlanabilir. 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.

