

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

VICTOR I. STOICHITA

Gölgenin Kısa Tarihi

DOST

Gölgenin Kısa Tarihi

Victor I. Stoichita

Bükreş'te eğitim gördü. Roma Üniversitesi'nden doktorasını, Sorbonne Üniversitesi'nden de Doctorat d'Etat unvanını aldı. Halen Freiburg Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörüdür. Yayımlanmış kitapları arasında, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art* (Reaktion, 1995) ve *The Self-Aware Image* (1997) bulunmaktadır.

D

Bilge Aydın

Ankara'da doğdu. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı mezunudur.

Stoichita, Victor I.

Gölgenin Kısa Tarihi

ISBN 975-298-231-X / Türkçesi; Bilge Aydın / Dost Kitabevi Yayınları

Mayıs 2006, Ankara, 253 sayfa.

Sanat-Sanat Kuramı-Sanat Tarihi

GÖLGENİN KISA TARİHİ

Victor I. Stoichita

ISBN 975-298-231-X

A Short History of the Shadow
VICTOR I. STOICHITA

© Reaktion Books, 1997

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Mayıs 2006, Ankara

İngilizceden çeviren, Bilge Aydın
Yayına hazırlayan, Suat Kemal Angı

Teknik hazırlık, Mehmet Dincan

Baskı ve Cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Mühürpazarı Caddesi 62/4 Yenışehir 06420 Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Misafiriyet Cad 37/4, Yenışehir 06420, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İçindekiler

Giriş	7
1. Gölge Evresi	11
2. Tenin Gölgesi	44
3. Resimdeki Gölge	87
4. 'Tekinsizin' Dolaylarında	124
5. İnsan ve Kopyaları	155
6. Fotoğraf Çağında Gölge ve Gölgenin Çoğaltılabilirliği	188
7. Ebedi Dönüşün Gölgesinde	202

Giriş

Yaşlı Plinius *Naturalis historia* (Doğa Tarihi, XXXV, 14) adlı eserinde, resim sanatının doğuşu hakkında çok az şey bildiğimizi söyler. Fakat bir şey kesindir: Resim ilk kez insanoğlu gölgeleri çizgileriyle sınırladığı zaman doğmuştur. Bu sözlerin tartışma götürmez önemi, Batılı Resim Sanatının 'negatiften' doğduğudur. Resim sanatı ilk kez ortaya çıktığında varlık/yokluk temasının (vücudun yokluğu, izdüşümünün varlığı) bir parçasıydı. Sanatın tarihi bu ilişkinin diyalektiği arasında bir yerde yatmaktadır.

Plinius'un bu tezinin taslağını oluşturmaya başladığı zamanlarda (İS 1. yüzyıl), resimsel imge zaten –ve uzun bir süredir– sadece kara bir lekenin konturundan daha fazla bir şeydi. Gölge çoktan beridir vücuda üçüncü boyut –hacim ve kabartma duygusu– vermek için daha karmaşık bir tasvir alanına dahil olmuştu bile. Başlangıçta (kendi dönemindeki sanatsal çağdaşları kadar *Doğa Tarihi* kitabının yazarına göre de) gölge-imge, kökenleri sezinlenmesi (ya da tanınması) gereken ama hiç durmadan elimizden kaçan yarı-mitolojik, yarı-tarihi, uzak bir anıdan başka

bir şey değildir: Plinius'un çağdaşlarından birisi, "Eğer hiç kimse kendinden öncekilerin yaptığından daha fazla bir şey yapmasaydı sonuç ne olabilirdi?" diye sorar. Yanıt şuydu: "Resim sanatı, bir gölgeyi çevreleyen güneş ışınlarının oluşturduğu bir çizgiyi kopyalamaya mahkûm olurdu." (Quintilianus, *Institutio oratoria* [Hitabetin İlkeleri, X, II, 7])

Değişik kaynaklarca desteklenmiş olan bu başlangıç cümlesi, Batı Dünyası'na ait bilgi kuramının kurucusu olan Platon'un başka bir değerlendirmesiyle de kıyaslanabilir: Platon'un mağara miti. Platon, varlığı bile tartışma götürür olan dışsal gerçeğin, arkasındaki mağara duvarına yansıyan gölgesinin izdüşümüne gözlerini dikip bakmaktan başka yapabileceği başka bir şey olmayan, mağaraya hapsedilmiş (*Politeia* [Devlet, 517-19]) ilkel insanı hayal eder. O, sadece ve sadece arkasını dönüp güneşin gerçek dünyası ile yüz yüze geldiğinde, gerçek bilgiye erişebilme imkânı bulabilir.

Plinius ve Platon'un mitlerindeki paralel açıklamalar söylev düzeyinde bağlantısız olsa bile, yorumsama düzeyindeki bir diyalogu kolaylaştırabilirler. Eğer hiç birlikte çalışmamışlarsa, aslında bu, bu tür bir girişimin fazla riskli olan doğası nedeniyledir. Platon ve Plinius, farklı bağlamlardaki farklı şeylerden söz etmişlerdir. Fakat birkaç faktör onların bir diyalog olarak okunmasını haklı çıkarır: İkisi de kökenlerin mitleriyle (Plinius sanatın mitiyle ve Platon bilginin mitiyle) uğraşmıştır; hem sanatsal hem de bilişsel tasvirlerin doğuşu ile ilgili olan mitler izdüşüm motifi üzerine odaklanmıştır; bu ilk izdüşüm siyah bir leke, bir gölgedir. Sanat (gerçek sanat) ve bilgi (gerçek bilgi) onun aşkınlığıdır.

Batılı tasvir tarihini, kökenlerle olan ilişkisi (gölgeyle ilişkisi) karakterize eder. Bu kitap o tarihin dönüm noktalarını izlemeyi amaçlamaktadır. Negatif varlıkla ilgili bir çalışma olduğu için, bu konuda şimdiye kadar çok az şey söylenmiş olması şaşırtıcı olmasa gerek. Gerçekten de her yönden tutarlı böylesi bir çalışma ilk kez yapılıyor. Bizim tarih kavramımız –aslında Hegel'in tarih kavramıdır– ve bizim tasvir kavramımız –aslında Platon'un tasvir kavramıdır– *ışığın tarihine*¹ değişik açılardan yaklaşmamızı mümkün kıldı ama *gölgenin tarihini* oluşturma olasılığını köstekledi ve Hegel bu muğlaklığın doğasını dolaylı olarak bizzat kendisi betimledi:

1) Konu hakkında bkz. H. Blumenberg, 'Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der Philosophischen Begriffsbildung', *Studium Generale*, VII (1957), s. 432-47. Resim sanatındaki ışığın bir tarihi bulunmaktadır: W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei* [1954] (Berlin, 1989).

Fakat bir insan karartılmamış görüşün netliğinde öz varlığını kendisine *betimler*, belki saf ışığın imgesinde ve karartılmamış ışığın berraklığı olarak [*die Klarheit ungetrübten Sehens*] ve sonra saf gece gibi hiçbir şey olarak – bunların birbirinden ayırt edilmesi bu çok tanıdık duyuşal farklılığa bağlıdır. Ama aslında, bu gerçek görüş tam anlamıyla düşünüldüğünde, kişinin mutlak aydınlıkta [*in der absoluten Klarheit*] algılayabileceği, mutlak karanlıkta algılayabileceğinden daha fazla ya da daha az olmayacaktır; saf görüş hiçbir şey görememektir. Saf aydınlık ve saf karanlık aynı şeyin hükümsüzlüğüdür. Bir şey ancak belirli aydınlıkta veya belirli karanlıkta ayırt edilebilir [*unterscheiden*] (ışık karanlıkla ayırt edilir, ki bu karartılmış ışıktır, ve karanlık da ışıkla ayırt edilir, ki bu da aydınlatılmış karanlıktır), ve bu nedenle karartılmış ışık [*getrübes Licht*] ve aydınlatılmış karanlık ancak birbirinin içindedir ve önemleri farklılıklarıdır; öyleyse bunlar *ayırt edilebilir* varlıklardır [*Dasein*].²

Dolayısıyla, gölge ve ışık arasındaki bağlantının nedenlerinin bütünüyle incelenemesi ancak, tam anlamıyla Hegelci bir bakış açısıyla yapılabilir. Diyebiliriz ki, resimle betimleme açısından sadece *chiaroscuro** tarihinin başarı şansı vardır.³ Dahası, sadece gölgenin bu bakış açısıyla irdelenmesi bile, ışığın hem mutlak verili pozitif varlık ve hem de aydınlık-karanlık diyalektiği olarak betimlenmesini amaçlayan iki kat bir meydan okumayı gerektirir. Ne var ki, gölgenin tarihi hiçliğin tarihi değildir. Gölgenin tarihi, onun kökenlerinin gösterdiği kapıdan geçerek Batılı tasvir tarihine ulaşmanın bir yoludur Bu iki farklı ama paralel izah (Plinius'un resim konusundaki ve Platon'un bilgi konusundaki açıklamaları) tarafından ana hatları belirlenmiş olan ayrılık nedeniyle yazarının zorluklarla karşılaştığı bu kitap, sanatsal tasvirin tarihi ve tasvirin felsefesinin birbirine yaklaştığı özel bir konuma sahip olabilir.

Sanat tarihi alanında son zamanlarda yapılan çalışmalar, derinliğine yaklaşımlara ihtiyaç duyulduğuna dikkat çekmektedir.⁴ Konu gölgenin

2) G. W. F. Hegel, *The Science of Logic*, çev.: A. V. Miller (Londra, 1969), Kitap 1, birinci kısım, bölüm 1, not 2.

* Gölge ve ışık tekniği. (ç.n.)

3) Bkz. R. Verbraken'in kitabı, *Clair-Obscur, histoire d'un mot* (Nogent-le-Roi, 1979). İçerik yönünden zengin, fakat teorik önermeler ve sonuçlar açısından hayal kırıklığı yaratan bir yapıtı.

4) E. H. Gombrich, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art* (Londra, 1995); M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment* (New Haven ve Londra, 1995). Bu kitaplar ortaya çıktığında bu metni tamamlamış olduğum için, onları sınırlı bir biçimde değerlendirebildim.

bilimsel izdüşümü ya da gölgenin sembolizmi olduğunda, geçmişte yapılmış olan ama düşüncelerimizi günümüzde bile besleyecek başka çalışmalar da vardır.⁵ Fakat görünen odur ki, ilk zihin evresinden yüzyılımızın başına kadar geçen süre içinde, gölgenin öneminin kavranması konusuna yaptığı katkılarıyla antropoloji, tüm diğer disiplinlerin gösterdiği çabayı geride bırakmış ve onları geçmiştir.⁶ Ve hâlâ eksikliği duyulan şey, birden fazla noktaya odaklanmak pahasına da olsa, Batı Kültürü'nün parçası olan tasvir hakkındaki tartışmaların merkezini oluşturan gölge hakkındaki düşüncelerin kapsadığı yeri saptamak konusundaki gerçek girişimlerdir. Yazar tüm bu risklerin farkında olsa da, yine de bu görevi üstlenmekten vazgeçmemiştir. Bu çalışmada beni yüreklendiren, konular hakkında tartışma imkânı yaratan ve çalışmalarımı kolaylaştıran dostlarım ve meslektaşlarımdır: Oskar Bätschmann, Astrid Börner-Nunn, Helmut Brinker, Caroline Walker Bynum, Matei Candea, Christa Döttinger, Thierry (ve Claire) Lenain, Didier (ve Grazia) Martens, Serguiz (ve Kasa) Michalski, Reinhard Steiner, Anca Vasiliu, Susann Waldmann, Jeanette Zwingenberger. Ayrıca, Catherine Schaller, Anita Petrovski ve Loyse Revertera da çalışmaların belgeleme aşamasında yardımlarını esirgememiş ve böylece kitabın oluşma süresini kısaltmıştır. İdeal çalışma koşulları sağlayan Münih Zentral Institute für Kunstgeschichte kütüphanesi ve onun ayrılmaz bir parçası olan içtenlikli personeli (burada özellikle ismini anmadan geçemeyeceğim Dr. Thomas Lersch) olmasaydı bu kitap asla mutlu sona ulaşamazdı. Victor Alexandre Stoichita, Catherine Candea, Elena Lupas, William W. Bellis, Didier Martens ve Thierry Lenain'in dikkatli ve yapıcı okumaları metne çok büyük fayda sağlamıştır. Son olarak da aileme sonsuz anlayışları ve destekleri için teşekkür etmek istiyorum. Bu kitabı, Ecuwillens'deki 'gölge avlarımız' ve yürüyüşlerimiz anısına karım Arina Maria ve çocuklarımız Pedro ve Maria'ya ithaf ediyorum.

5) R. Rosenblum, 'The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism', *Art Bulletin*, XXXIX (1957), s. 279-90; T. DaCosta Kaufmann, 'The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVIII (1979), s. 258-87. Bu makale için T. DaCosta Kaufmann'ın eserinde [*The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*, (Princeton, NJ, 1993), s. 72-8] yapılmış eklere ve tashihlere başvurmak artık olasıdır.

6) J. von Nägelein, 'Bild, Spiegel und Schatten im Volksglauben', *Archiv für Religionswissenschaft*, V (1902), 1-37; F. Pradel, 'Der Schatten im Volksglauben', *Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*, XII (1904), s. 1-36; J. G. Frazer, *Le Rameau d'Or* (Londra, 1915), I, s. 529-42.

KÖKENLER

Yine Plinius'la başlayalım:

Resim sanatının nasıl başladığına yönelik sorunun cevabı kesinlik taşımaz ve zaten bu çalışmanın planına dahil değildir. Mısırlılar, kendilerinden Yunanlılara geçmeden altı bin yıl önce kendilerinin yarattığını söyleseler de, bu açıklama asılsız bir iddiadır. Yunanlılara gelince, bazıları Sikyon'da bazıları da Korinthos'da ortaya çıktığını söylerler, ama hepsi de kabul eder ki, resim bir adamın gölgesinin etrafına bir kontur çizilerek kopyasının bir yüzeye çıkartılmasıyla başlamıştı ve sonuç olarak resimler başlangıçta bu yöntemle yapılıyordu, fakat ikinci aşamada daha ayrıntılı bir yöntemin icat edilmesiyle resim tek renk olarak yapılmaya başlandı ve günümüzde de hâlâ kullanılan bu yöneme monokrom adı verildi. (*Doğa Tarihi*, XXV, 15).¹

1) Aksi belirtilmedikçe, Plinius'un *Doğa Tarihi* adlı eserinden yapılan tüm alıntılar, H. Rackman tarafından çevrilmiş olan Loeb Classical Literary baskısından (Natural History, Cambridge, MA, ve Londra, 1952).

İzini takip ederek biraz daha kaynağa doğru ilerler:

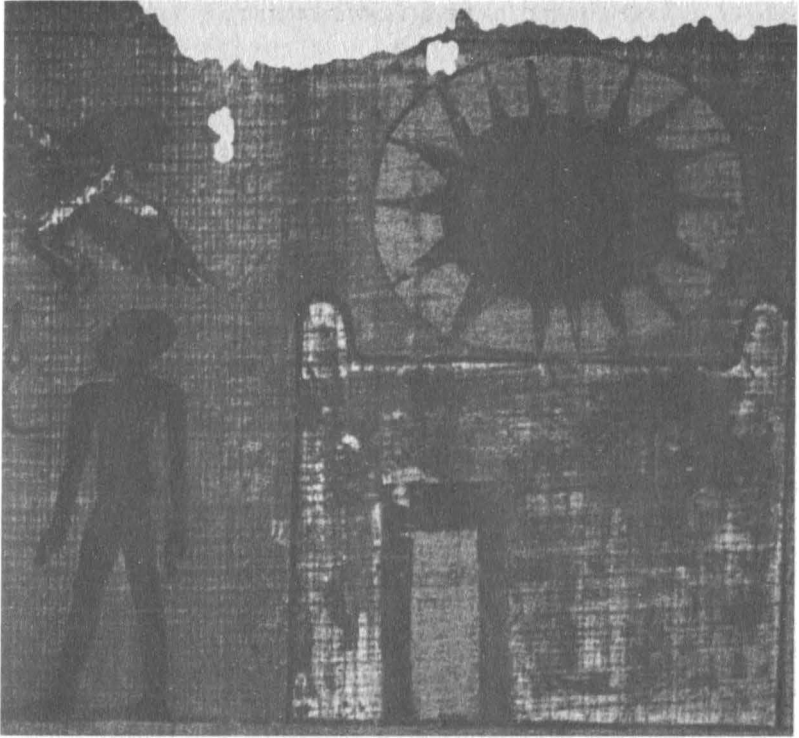
Şu ana kadar resim hakkında yeterince, hatta daha da fazla şey söylendi. Artık, bu söylenilenlere plastik sanatlar hakkında bir şeyler eklemek yerinde olur. Plastik sanatı ilk kez, Sikyonlu bir çömlekçi olan Butades, kil portre modellemede kullandığı topraktan Korinthos'da icat etti. O bunu, genç bir adama âşık olan kızı yüzünden yapmıştı. Kızın âşık olduğu adam uzaklara giderken, kız lambadan duvara vuran yüzün gölgesini konturlarla belirleyip resmetmişti. Babası da bu resmi kil üzerine bastı ve, çökmeklerinin geri kalanına yaptığı gibi, ateşle sertleştirip bir rölyef yaptı, ve denir ki, bu suret perilerin mabedinde korunur. (...) (*Doğa Tarihi*, XXV, 43).²

Şimdi Plinius'un iddialarını özetlemeye çalışalım. Kitabındaki en belirgin gerçek, kışkırtıcı olmasına rağmen aynı mitten iki kere bahsetmiş olmasıdır. Yazar, birinci alıntıda resmin kökenini, ikinci alıntıda ise heykelin kökenini ele almaktadır. Böylece, genel olarak imgesel tasvirlerin izleri ilkel gölge evresine kadar uzanıyormuş gibi görünmektedir. Bu kökenler (*initii*) 'belirsiz' (*incerta*) olarak tanımlanabilir; diğer bir deyişle, Plinius onun efsanevi doğasını onaylamıştır. Tarih (6000 yılları) ve coğrafya (Mısır) bu kökenler üzerine şüphenin gölgesini düşürmüş görünür. Plinius'un amacı, net zamanı belirtilmeyen bu anlatı temelinde, bu kesin olmayan kaynağa ışık tutmaktır. Yalnızca resimle ilgilendiği 1. kısımda (XXXV, 15), bir insan gölgesinin etrafının çizgiyle kuşatılması suretiyle (*umbra hominis lineis circumducta*) resim sanatının nasıl başladığı (*picturae initii*) anlatılmaktadır. Bu örnek, Yunan sanatının köklerinin Mısır'da temellendiği hipotezini zayıflatmak, dahası geçersiz kılmak isteğini akla getirmektedir. *Ille tempore*,* efsaneye göre hem Mısırlılarda hem de Yunanlılarda (*omnes*) resim sanatının gölgeden doğduğu düşünülüyordu. Satır aralarını okurken anlaşılır ki, aslında Plinius'un söylemek istediği şudur: Yunanlılar resim sanatını Mısırlıların eserlerine bakarak değil insan gölgesini gözlemleyerek yaratmışlardır.

Plinius tarafından tanımı yapılmış olan bu ilk tasvirin ilkel doğası açıkça şu gerçeği içinde barındırmaktadır: İlk resimsel imge olan insan vücudu ve onun tasviri üzerine doğrudan gözlem yapılmamış, bunun yerine vücudun izdüşümü kayıt altına alınmıştı. Gölgenin etkisi yüzey hacmini azaltmak için kullanılır. Plinius'a göre, aktarma ve küçültmenin

2) Yaşlı Plinius, *Doğa Tarihi*, XXXV, 43.

* O zamanlarda. (y.n.)



Resim 1: Şafak vakti mezardan çıkan ruh ve gölge (İÖ 1400 civarı). Neferoubenef papirüsleri, Louvre Müzesi, Paris.

bu ilk ve temel yönteminde doğaya bağımlı kalınmalıydı. Başlangıçta, sanatçı tarafından bir müdahale söz konusu değildir. İlk resim, tasvirin tasviri (gölgenin imgesi), yani kopyanın kopyası olmaktan başka bir şey değildi. Gene de Plinius'un metnindeki bu sonuç bölümü dolaylı da olsa Platon'un görüşlerine değindiği tek yerdir.

*Doğa Tarihi'*nde anlatılan bu mittten bir tür üç-parçalı kuram ortaya çıkartmak hiç de zor değildir: erken Yunan resmi, Mısır resmi ve gölge. Eğer yazar, bu üç parçanın arasındaki ilişkinin sıralarını değiştirebiliyorsa, bunun nedeni, iki boyutlu izdüşüm yoluyla tasvir etme unsurlarının bu teorinin üç ögesi içinde de bulunuyor olmasıdır. Bu yolla, Plinius erken imgenin geleneklerini vurgular. Mükemmel profilli Mısır resmi (Resim 1) ve ona benzeyen arkaik Yunan resmi (Resim 2), kısaltmaları dışta tutan ve arka plandaki omuzla aynı seviyede olan ön plandaki omuzları

ve profilden tasvir edildikleri halde önden görünen tek gözlü suratlarıyla, kabul gören geleneklerin ürünleridir.

Bu yorumdan çıkartılacak ilk sonuç, Plinius'un yaklaşımının tarihi ve sanatsal mitolojinin kesişme noktasında yer aldığıdır. Hiç şüphe yok ki yazar daha gelişmiş biçimlere, örneğin, Pompei sanatında görülen resimsel forma (Plinius, Vezüv'ün püskürdüğü yıl olan İS 79 da ölmüştür), erken sanat döneminde bahsedilmiş olan forma –Mısır sanatını kastediyorum–, antik Yunan sanatına ve ana hatları belirlenmiş gölge fabl sayesinde kırmızı zemin üzerine çizilen siyah figür sanatına aşinaydı. Fabl, tarihi bir gerçeği (erken resim) yorumlamak için, kökenler mitini kullanır.

Plinius metninin son bölümünde, resim sanatının erken 'gölge evresi' dönemden büyük başarılarla doğru evriminin ip uçları vardır. Mitik kaynakların imgelerinin izleri hiçbir zaman tamamen silinmemiş olsa da, gölgenin temel konturlarının yerini, gittikçe mükemmelleşen monokrom tekniğinin hızla aldığını öğreniriz. Başka bir yerde de (XXXV, 11) Plinius bize, büyük sanatçıların ortaya çıktığı zamana kadar, düz izdüşüme ait klişelerin kabartmayla yer değiştirmediğini ve bir ifade



Resim 2: Siyah figürlü Attika kutsal kabı/pyxis (İÖ 580-570 civarı). 12,5 cm. yüksekliğinde. Louvre Müzesi, Paris.

aracı olan gölgenin imgeye şekil veren ana unsur olma işlevini tamamen terk etmediğini söyler:

Nihayet sanat kendini değiştirdi [*se ars ipsa distinxit*], ve renklerin kontrast etkilerini karşıt etkiyle yükselten ışık ve gölgeyi keşfetti. Son olarak sıra, ışıktan farklı bir şey olan, aydınlığın eklenmesine gelmişti. Renklerin yan yana gelmesi ve birbirlerinin içine geçmesi [*commissuras*] uyum [*harmogen*] olarak adlandırılırken, bir yandan aydınlık ve ışık arasındaki zıtlık ve diğer yandan da gölge, kontrast [*tonon*] olarak isimlendirildi.

Quintilianus'a göre (*Hitabetin İlkeleri*, 12, X, 4), gölge ve ışık arasındaki oransal ilişkinin (*ratio umbrarum et luminum*) keşfinden Zeuxis sorumluydu.

Plinius birinci pasajda (XXXV, 15) gölgeyi resimsel tasvirin kaynağı olarak düşünürken, ikinci pasajda (XXXV, 43) hacimsel şekilleri olan sanatlara –ki bu heykeldir– yoğunlaşabilmek için, resimsel tasvirin iki boyutluluğu üzerine olan bahsi bir kenara bırakmıştır. *Doğa Tarihi* adlı eserinden yapılan ikinci alıntıda, okura zihninde zincirleme reaksiyon başlatacak zengin bir senaryo sunar. Ama son tahlilde, bu anlatıdaki hiçbir şey kesin değildir, gizemli ve karanlıktır, içindeki her şey hayal gücüne bırakılmıştır. Yazar, genç kadının neden sevgilisinin imgesini şekillendirdiğini, kızın babasının ona neden, aslında kendisinde var olmayan hacmi verdiğini, ve sonunda bu tasvirin neden bir tapınağa konulmuş olduğunu anlatmaz. Bununla birlikte, mitin açıklayıcı araçları ile donanmış olarak, resmedilmiş işlemin büyüsel işlevine odaklanmış varsayımsal bir yorumu tehlikeye atabiliriz.

İlk tasvirin yaratılmasına esin kaynağı olan, sevgilinin gidişidir. Efsane bize onun neden ve nereye gittiğini anlatmaz, anlattığı tek şey uzak diyarlara gitmeye mecbur kalmış olduğudur (*abeunte illo peregre*). Gölge, giden sevgilisinin yerine koyup yanında tutabileceği bir imge yakalayabilmesi (*circumscripsit*) için genç kadına yardımcı olur. Burada ortaya çıkan konu, kaynakları kesintiye uğrayan erotik bir ilişkide, bir ayrılıştta, modelin gitmesi nedeniyle tasvirin onun yerine konulmasında, aranması gereken metafizik bir özelliği işaret ettiği için kayda değerdir.

Öyleyse, Plinius'tan bir yüzyıl sonra başka bir yazarın, Athenagoras'ın da aynı hikâyeyi şu şekilde nakletmesine şaşmamak gerekir:

Oyuncak bebek yapımında genç bir kadından esinlenilmişti: Bu kadın genç bir adama çok derin bir aşk besliyordu; genç adam uyurken onun

duvardaki gölgesini çizdi; kil çalışan babası bu olağanüstü tasvirle büyülendi ve konturlarının içini kille doldurarak imgeye kabartma bir form verdi.³

Her iki metinde de çok bariz olan şey, gölge üzerine kurulan (temeli gölge olan) ve muhtemelen yad etmeye yardımcı bir işleve sahip tasvirin temel amacının, yok olanı var olana dönüştürmek olduğudur. Bu durumda gölgenin asıl olana benzerliği (*similitudo*) çok önemli bir rol oynar. İmgenin/gölgenin herhangi bir insanın imgesi olması gerçeğinden kaynaklanan diğer bir olası fonksiyonu da, hem imgesi olduğu kişiye benzemesi hem de ona ait olmasıdır. Âşık olunan adamın sürekli durum değiştiren gerçek gölgesi ona yolculuğu boyunca eşlik ederken, gölgesinin duvarda hapsedilen imgesi yolculuğundaki ilerlemeye karşı koyan bir andaç olarak kalacak ve böylece teselli edici bir değer kazanacaktır. Gerçek gölge gidene eşlik ederken, duvarda hapsedilen ve hep orada kalacak olan taslak, bir varlığı imge formunda ölümsüzleştirir ve bir ânı yakalayıp onu sonsuz kılar.

Bu yorumu doğrulamak için gözden kaçırılmaması gereken, Plinius'un metninde tarif edilen tasvir etmenin bu otantik metodunun, gölgeyi dikeyleştirilme yeteneğine sahip olduğudur. Bu mitin diğer çeşitlemelerinden (Plinius'un eserinden yapılan ilk alıntı ve Quintilianus'un *Hitabetin İlkeleri*'nden yapılan alıntılar) farklı olarak, bu sonuncusu, âşık olunanın yüzü (*facies*) duvara bir lamba (*lucema*) yardımıyla yansıtılmıştı der. Böylece, bu vekil imgenin çok önemli iki fonksiyonu yan yana getirilmiştir: benzerlik (ki temel olarak 'yüz' sorunudur) ve dikeylik. Yansıma gölgeyi yaratır ve sonuçtaki kil modelin benzerliğine (*similitudo ex argilla*) destek sağlayan da bu gölgedir. Bu nedenle ilk yaratılış (Athenagoras'ın durumunda, ilk oyuncak bebek), en azından Plinius'a göre, boylu boyunca uzanmış yatan herhangi bir figür değildir (gerçekte bu, Yunan sanatının ruhuna yabancı bir düşüncedir). Tersine, bu bir heykeldir (*statua*), yani dikey bir figürdür. Taş yontunun dikeyleştirilme mekanizmasıyla ilgili ayrıntılar son derece önemlidir; zira Plinius gölgeye (özellikle de yeryüzüne vuran gölgeye) ve gölgenin ölümle ilintilendirilmesine değinen ilk dönem metafiziğinin kesinlikle farkındadır ve eserinde bu konuya birden fazla pasajda değinmiştir.⁴ Dikkatlice incelendiğinde metnin gizli

3) Athenagoras, *Legatio pro Christianis*, 'Patrologia Cursus completus' içinde, 6, toplam 923-4.

4) Detaylar için bkz. *Studies in Hellenistic Religions*, (yay.haz.) M. J. Vermaseren, (Leiden, 1979, s. 26-36), ve J. Novakova, *Umbra. Ein Beitrag zur dichterischen Semantik* (Berlin, 1964, s. 57-63) içinde P. W. van der Horst, 'Der Schatten im hellenistischen Volksglauben'.

anlamı açığa çıkar: Sevgilisinin gittiği gece Butades'in kızı, sonsuza kadar kalması için onun dik konumdaki imgesini –tabiri caizse– ‘tutsak aldı’. Böylece, kız ölüm tehdidini uzaklaştırdı ve –onun yokluğunu telafi etmek için– genç adamın imgesini sonsuza kadar ‘dik’, yani ‘canlı’ tuttu.

Bu satırları, ölümü giden sevgiliden uzak tutmak için yapılan bir erotik defetme⁵ ve teselli etme pratiğinin karışımı olarak algılamak zor olmasa gerek. Ancak, çömlekçinin kızı duvara sevgilisinin sadece yüz hatlarını (*umbram ex facie eius*) çizdiğinden, Plinius'un metni hemen yeni bir soruyu akla getirir; metinde, tüm bedenin taslağının çizildiğini belirten bir ifade yoktur. Bu bir yanlış mıdır, yoksa tasvirin bu aşamasında, vücut bilinçli olarak mı eksilteli anlatıma tabi tutulmuştur? Plinius'un birkaç kaynaktan edindiği bilgileri tam olarak anlamadan birleştirdiği bilinen bir gerçektir.⁶ Dolayısıyla, herhangi bir yorum yapma girişiminde bulunmak çok ciddi anlamlarda zorluklarla doludur. Ayrıca şu gerçeği de göz önünde bulundurmalıyız ki, Athenagoras'a göre heykel/bebek genç adamın vücudunun bütünü'nün kopyası gibi görünmektedir, çünkü Plinius, eserinden (*Doğa Tarihi*, XXXV, 15) yapılan alıntılarının birincisinde, resmin “bir adamın gölgesinin etrafının bir çizgiyle çevrelenmesiyle” (*umbra hominis*) başladığını ifade eder ve Quintilianus da hemen hemen aynı dönemde yaptığı şüpheye yer bırakmayan açıklamasında, güneş ışığının yarattığı bedensel gölgelere de aynı yöntemin uygulandığını belirtir. Öyle görünüyor ki, Plinius'un özel bir çeşitleme resmeden senaryosu bize, belki kadere yorulan, öte yandan belki de özel bir anlamı gizleyen değişiklikleri açıklama fırsatı vermez. Öyle bile olsa, bu metni daha yakından incelemek gerektiğine inanıyorum.

Plinius, bize âşık (*capta amore*) genç kadının ilk fikrinin (*primus invenit*) gölgenin etrafını çizerek imgeyi yakalamak olduğunu söyler. Bu ilk aşamadaki suret, iki kere ‘gerçek olamayana dönüştürmeye’ benzetilebilir. Gerçekten de, bize söylendiği gibi, genç kadın sevgilisinin gölgesini yanında tutmaktan başka bir şey yapmaz. Modelin suretini duvara gölge şeklinde yansıtır ve varlığı bir görüntüye indirger. Bu gölge, ‘bedenin’ kendisi değildir, ikiz özelliği nedeniyle, (bir ‘hayalet’ gibi, bir ‘kafa’ gibi) bedenin diğeridir.

5) Örneğin bkz. Ovidius, *Amorum liber*, III; VII (VI).

6) Bu soru ile ilgili olarak şimdi şu kaynağa başvurmak mümkündür: J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art, Criticism, History and Terminology* (New Haven ve Londra, 1974), s. 73-80.

Babanın (çömlekçi Butades) müdahalesi bu düşsel hayale yeni bir gerçeklik kazandırmıştır. Muğlaklığı olmayan bu satırlar gene de Freud'un fazlaca ilgisini çekebilirdi. Baba hayale yoğunluk katar. Aslında gölgenin ana hatlarından başka bir şey olamayan bu çizginin içine kil yerleştirir, ona kabartma (*typum fecit*) bir şekil verir ve bu formu fırınında (*induratum igni*) ateşle sertleştirir. gerçek olamayanı Bu ilk gerçekleştirmemenin gerçekleştirilmesinin birinci aşaması böylece tamamlanır. Artık, gölgenin bir yoğunluğu vardır.⁷ Plinius'un net olarak açıklamadığı şey, bu 'tamamlama' süreci sırasında Butades'in, kızının hayaline hacim verdiği kadar vücut da verip vermediğidir. Plinius'un metninin sözcük bazındaki incelemesi, Butades'in, (her ne kadar Athenagoras'ın 'oyuncak bebeği' ile çelişse de), kızının âşğının kafasını resmeden kabartma bir madalyon yarattığını düşünmemize neden olacaktı. Bir sonraki cümlede Plinius, açıklamasına, sanki bir çömlekmiş gibi bu figürün de (*typus*) geri kalan çömleklerle (*cum ceteris ficilibus*) birlikte fırına yerleştirildiğini anlatarak devam eder. Bu senaryo, kil modellemenin doğuşuyla boyama imgenin doğuşunun aynı şey olduğunu ve aralarındaki bağlantının da çömlekçinin atölyesi olduğunu işaret ediyor gibidir.⁸ Hemen sonra yorumsal hipotezini formüllemeye şöyle devam eder: Butades'in müdahalesi sadece elle tutulur bir hale getirmeye yönelik bir adım değildir (çömlekçi duvardaki gölgenin yassı imgesine hacim verir), aynı zamanda da sembolik bir adımdır. Butades tarafından yapılan bu 'kil benzeri' (*similitudo ex argilla*), Cicero'nun *Tusculan Disputations*'da (Tusculum Tartışmaları, I, 52) güvenilebilir örneklerle dayanarak anlatmış olduğu ünlü manzum topos'a da uyumaktadır:

Vücut sanki bir vazo, ruhun sığındığı bir kap gibiydi (*corpus quidem quasi vas est aut aliquod animi receptaculum*).

Ruhun kültü hakkındaki klasik eserinde Erwin Rodhe, Yunanlıların

7) P. Fresnault-Deruelle, 'Le reflet opaque: Le revenant, la mort, le diable (petite iconologie de l'ombre portée)', *Semiotica*, LXXIX (1990), s. 138. Ayrıca bkz. H. Damisch, *Traité du Trait. Tractatus tractus* (Paris, 1955), s. 61-76.

8) A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Vème siècle av. J.C. - Ier siècle ap. J.C.)* (Roma, 1989), s. 18-19. Ayrıca bkz. J. Bouffartigue, 'Le Corps d'argile: quelques aspects de la représentation de l'homme dans l'antiquité grecque', *Revue des Sciences Religieuses*, LXX (1996), s. 204-23. Françoise Frontisi ile yaptığımız bir sohbet sayesinde, şu anda M. Bettini'nin, *Il ritratto dell'amante* (Torino, 1992) tarafından yazılmış olan bu harika kitabı incelemekteyim.

gölgeyi ruh ve kişinin kopyası ile nasıl sembolik olarak ilişkilendirdiklerini hiç şüphe götürmez bir biçimde anlatır.⁹ Bu ilişkiler eğer Plinius için de geçerliyse, 'yaşayan' ikizin sembolik yaratılışı konusunda çömlekçi ve kızı arasındaki işbirliğine işaret ettiğini ve bu vekil imgeye yüklediğimiz ritüelleri gözümüzde canlandırmadan anlamının zor olduğunu düşünüyorum. Ve aslında, Plinius'un eserinde bahsettiği gibi, bu hipotez kil benzerinin Korinthos'taki tapınağa taşınmasıyla anlam kazanır. Fakat hiç şüphe yok ki metnin sadece satır araları okunduğunda ortaya başka bir spekülasyon daha çıkar. Plinius tarzı ilişkinin yazarın özetlediği ya da kısmen alıntılardığı önceki metne dayandığı sanısına kapılabiliriz. Fakat, Plinius böyle yaparak, başlangıçta birkaç evreyi içeren durumun gerçek cismaniliğini kurban etmiş olabilir. Bu cismani özetleme sırasında Plinius'un silueti yaratan genç kadın ile tapınağa yerleştirilmiş kopyanın son hale getirilişi arasındaki önemli bir bölümü çıkartmış olduğunu söylerken umarım yanıltıyor olmam. Bu bölüm, alıntıda çok fazla kısaltma olmadığı takdirde, aslında âşık olunan kişinin ölmesini anlatır.

Bu yorumu geliştirdikçe, birden fazla riski göze alarak bir adım daha ileri gitmeyi ve âşığın öldüğü bölümün, çömlekçinin müdahale ettiği bölümden daha öne alınması gerektiğini düşünüyorum. Anlaşılması açısından, hikâyenin bütünü şu şekilde gelişmiş olmalı:

1. Kız çift amaçlı bir ikame imge yaratır: imge kıza hem giden (savaşa giden) âşığının yüzünü hatırlatmalıdır, hem de onu içinde bulunduğu tehlikeden uzaklaştırmalıdır.
2. Genç adam ölür (muhtemelen kahramanca, muhtemelen savaş alanında). Bu bölüm metinde görünmez.
3. (Âşık olunan adam öldüğü için) baba bir suret (*similitudo ex argilla*) yaratır ve bu suretin işlevi kaybolan kişiyi tekrarlamaktır. Bu ikiz kopyanın bir 'ruhu' (gölge formunda) ve bir 'bedeni' (bu ruhun kabı formunda) vardır.
4. Bu kil suret, Korinthos'taki tapınakta bir kült nesneye dönüşür.

Eğer durum böyle değilse, o zaman, *Doğa Tarihi*'nden yapılan bu alıntıda gölgeyi karanlık tutsaklığından tapınağa kadar götüren olay örgüsünün gelişimini açıklamak için daha geçerli bir neden bulamıyorum.

9) E. Rohde, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* [1898] (Darmstadt, 1980), I, s. 3-7; J. Brenner, *The Early Greek Concept of Soul* (Princeton, NJ, 1983). s. 78-9.

Eğer Plinius'un hikâyesinin bu yorumunu kabul edecek olursak, bu fablın mitolojideki büyük bir hikâyeyi şekillendirdiği anlaşılır. Plinius'un hikâye olarak tekrar naklettiği efsane, gerçekte ikame imgenin hikâyesidir. Plinius tarafından bir fabl ile ilişkilendirilen bu gerçek hikâye, (*Doğa Tarihi*'nden yapılan ilk alıntının (XXXV, 15) kabul ettiği gibi) Mısır'da başlar ve Plinius mitinin kendine has tüm özelliklerini taşır. Şimdi (anlatılan fablın lehine olduğunu düşündüğü için Plinius tarafından atılan) bu 'büyük hikâye'yi yeniden ve kısaca yapılandırmayı deneyelim.

Mısırbilimciler ve Yunanbilimciler, heykellerin hem Mısır da hem de Yunanistan'da tanrılar ya da ölümler için yapıldığı konusunda hemfikirlerdir.¹⁰ Heykel, ölmüş bir insanın sanki yaşıyormuş gibi kabul edilmesi için onun yerine konulan nesnedir. Mısır'ın ünlü *ka*'sı ölümü simgeleyen heykellerin ruhudur. Maspéro'nun klasik eserinde bize hatırlattığı gibi, Mısırlılar ruhu (*ka*'yı) gölge biçiminde görselleştirirlerdi. Bu durumda o, 'renklendirilmiş bir izdüşüm, fakat ölüden göğe doğru çıkan ve çehresinin bütün özelliklerinin her biri yeniden oluşturulmuş net bir gölge'ydi. Ve, çok eski zamanlarda bile insanın en gerçek ruhu olarak kabul edilen siyah gölge (*khaibit*), sonraları onun ikizi olarak kabul edildi.

Gölgenin iki farklı biçimi arasında birbiriyle yer değiştirebilen bir ilişki söz konusudur: Kişi yaşıyorken, siyah gölgesi onun varlığının dışsalıdır. Ölüp yok olduğu anda, ikizinin fonksiyonunu, bir yandan heykeli olarak *ka* diğer yandan da mumyası yüklenir.¹¹ Yunanistan'da bu ikiz düşüncesinin dönüştürülmüş çok önemli bir biçimini görüyoruz. Jean-Pierre Vernant antik cenaze figürü ve soylu ölüm (*kalos thanatos*)

10) Weynants-Ronday, *Les Statues vivantes. Introduction à l'étude des statues égyptiennes* (Brüksel, 1926); F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (Paris, 1975); J. Ducat, 'Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque: Kouros et Kolossos', *Bulletin de Correspondance Hellénique*, C (1976), s. 242; S. P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art* (Princeton, NJ, 1992), s. 215-37.

11) G. Maspéro, *Etudes de Mythologie et d'Archéologie égyptienne*, I (Paris, 1893), s. 46-8, 300 ve 389-95. *Ka* üzerine verilmiş pek çok edebi eser içinde bkz. K. Lang, 'Ka, Seele und Leib bei den alten Aegyptern', *Anthropos, Revue Internationale d'Ethnographie et de Linguistique*, XX (1925), s. 55-76; gölgenin işlevlerine gelince başvurmak yararlı olabileceğinden bkz. N. George, *Zu den altägyptischen Vorstellungen vom Schatten als Seele* (Bonn, 1970); bazı açılardan heykellerin ritüel işlevleri ile bağlantılı olduğundan bkz. J. C. Goyon, *Rituels funéraires de l'ancienne Egypte* (Paris, 1972), s. 89 ve devamı, ve bkz. R. Tefnin, *Art et Magie au temps des Pyramides. L'énigme des têtes dites de 'remplacement'* (Brüksel, 1991), s. 75-95.

teması üzerine incelemeler yapmıştır: Soylu ölüm, hayatının baharında savaş meydanında düşüp kalmış genç savaşçıyı mükemmel bir adam, soylu ölümlerden biri (*agathos anér*) haline getiren adını, kahramanlıklarını, kariyerini ve kahramanca sonunu gelecek nesillerin gözünde ölümsüzleştirerek, ona sonsuz bir şan kazandırır.¹² Bu düşüncelerin ışığında, sanırım ki, özellikle son bölümü bir kulte dönüşen 'kil suret'i çağrıştıran, her koşulda sonsuza dek var olmayacak olan genç adamın 'gölgesi'yle uyum sağlayan, onu içeren ve yeniden üreten eliptik Plinius efsanesi anlaşılacak zorundadır.¹³

Bu nedenle, Butades'in gölgeden biçimlendirdiği ikizinde, yaşayan, dayanıklı bir şeyin ayağa dikilip yükseltilmiş olduğuna işaret eden, hiç bir şekilde boyutuyla bir şeyi anımsatmayan bir *colossus*'un (sözcüğün antik anlamında) ayırtına varılması gerekecektir.¹⁴ Öte yandan, genç kadının gölgenin izlerinin üzerinden geçerek oluşturduğu siluet yalnızca bir *eidolon*, yani özü olmayan bir imge, giden adamın maddesiz, elle tutulamaz ikiziydi. İmge duvarda hapsedildiği anda zaman artık durmuştu. Mitin Plinius uyarlamasındaki *gölge/zaman* ilişkisi (mitin Quintilianus yorumunda anlatılan güneş uyarlaması, Plinius'un gece çeşitlemesi ile taban tabana zıttır) son derece karakteristik bir tutumla formüle edilmiştir: Güneş ışığının yarattığı gölge zaman içinde bir âna işaret eder ve bunun dışında taşıdığı bir anlam yoktur; fakat karanlıktaki gölge, zamanın doğal akışı içinden çıkarılmıştır ve zamanın akışının durdurulduğunu ifade eder.

Plinius'un fablı bu kökenlere bağlı olduğu kadar, Mısır'ın metafizik imgelerine dek uzanan bir alternatif de sunar. Onunla yer değiştirir, çünkü o, özde antik Yunan'a ait bir macerayı anlatır ve *Doğa Tarihi* adlı eserin yazarı, *eidolon* ile bağlantısı olan bir *colossus* sonunu olduğu için, bunu yapıtının bütünlüğü içine dahil etmez.

12) *Rencontres de l'Ecole du Louvre. Image et Signification* (Paris, 1983, s. 35) içinde J.-P. Vernant, 'De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence'; J.-P. Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne* (Paris, 1989), s. 8-79.

13) Bu bağlamda okumak faydalı olabilir: *Demitizzazione e immagine*, (yay.haz.) E. Castelli, (Padova, 1962, s. 161-71) içinde K. Kerényi, 'Agalma, Eikon, Eidolon'.

14) E. Beneviste, 'Le sens du mot κολοσσος et les noms grecs de la statue', *Revue de philologie* (1932), s. 118-35; J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs. Etudes de psychologie historique* (Paris, 1965), s. 251-63.

'GÖLGELER, YANSIMALAR VE BU TÜR ŞEYLERİN HEPSİ'

"Yeraltının derinliklerine doğru uzanan mağara gibi bir yeraltı odası hayal et, öğle bir mağara ki ağzından gün ışığı giriyor ve bütün mağara boyunca yerin derinliklerine uzanıyor. Bu odada bacaklarından ve boyunlarından kırırdamaksızın sadece önlerine doğru bakabilecekleri şekilde bağlanmış, başlarını arkaya döndüremeyen çocukluklarından beri hapis tutulan insanlar vardır. Arkalarında ve üstlerinde bir ateş yanmaktadır, ve ateş ile tutsaklar arasında bir yol ve bu yolun önünde kukla gösterileri sırasında seyirciyle yukarıdan kuklaları oynatan kuklacı arasındaki perdeye benzeyen bir duvar uzanır."

"Hayalimde canlandırdım."

"Daha fazlasını düşün, perde duvarın arkasında, aralarında tahta, taş ve diğer çeşitli malzemelerden yapılmış insan ve hayvan gibi pek çok motifin olduğu bir sürü eşyayı taşıyan insanlar vardır ve doğal ki bu insanlardan bazıları konuşmakta ve bazıları da susmaktadır."

"Tuhaf bir resim ve tuhaf mahkûmlar."

"Onlar gerçek hayattan alınmışlardır," diye yanıtladım. "Söyle bana, sence mahkûmlarımız, karşılarındaki mağara duvarına ateşin aksettirdiği kendi gölgelerinden ya da arkadaşlarının gölgelerinden başka bir şey görebilirler mi?"

"Eğer kafalarını hareket ettirmeleri bütün hayatları boyunca engellenmişse, başka bir şeyi nasıl görebilirler ki?"

"Ve yol boyunca taşınan nesnelerin gerçeği hakkında ne görebilirler ki?"

"Tabi ki hiçbir şey."

"Eğer birbirleriyle konuşabilselerdi, gördükleri gölgeleri gerçek olarak farz etmezler miydi?"

"Kaçınılmaz olarak."

"Ve eğer hapishanelerinin karşı duvarı sesi geçirseydi, yoldan geçenlerden biri ne zaman konuşsa bu sesin önlerinden geçen gölgeye ait olduğunu varsayacaklarını düşünmez misin?"

"Mutlaka böyle düşüneceklerdi."

Ve böylece bu mahkûmlar bahsettiğimiz nesnelerin gölgelerinin her açıdan gerçek olduğuna inanacaklardı.'

"Evet, kaçınılmaz olarak."¹⁵

15) Platon'un *Devlet*'inden yapılan tüm alıntılar H. D. P. Lee tarafından yapılan çeviriden alınmıştır, (*The Republic*, Penguin Boks, Harmondsworth, 1964).

Belki de tüm felsefe tarihinde, Platon'un *Devlet*'inde (514a-15c) yer alan bu mağara teşbihi kadar ünlü başka hiçbir hikâye yoktur. Bu, görecelikten daha net bir senaryo, son tahlilde 'okurun imgeleminde kalan dramatik bir sahne' olmasına rağmen, kabul edilmesi yıkılmasından hâlâ daha kolay olan, son derece problemli bir bölümdür. Batılı bilişsel temsil teorisinin bütününün bu tuhaf senaryo üzerine inşa edilmiş olması gerçeği de son derece dikkat çekicidir.

Mağaranın 'yerleştirmesi' karmaşıktır ve bilişsel olay örgüsünün sahneye konması da bariz bir biçimde sadistçedir. Platon, cehaletin tuhaf manzarasından zevk aldığı kadar, bilginin aranmasından da zevk alan bir felsefecinin sapkın imgelemine sahiptir. (515d):

Farz edelim ki içlerinden birisi serbest kaldı ve aniden ayağa kalktı, kafasını çevirdi, ateşe baktı ve ona doğru yürümeye mecbur kaldı; tüm bu edimler acı verici olabilir ve gölgesini görmeye alıştığı nesnelerin asılları onun gözlerini kamaştırabilirdi (...) ve üstüne üstlük bir de ona, geçen her bir nesnenin işaret edilerek ne oldukları sorulsaydı, tamamen aklı karışmış bir hale geleceği ve daha önce görmeye alışmış olduğu şeylerin şimdi ona gösterilenlerden daha gerçek nesneler olduklarını düşünmez miydi sence?

Özündeki zalimlikle kıyaslandığında, Platon tarafından yaratılan bu 'tabloda' asıl vurucu olan, onun bilişsel edime eşdeğer olduğu var sayılan görsel edime bahsettiği önemlidir. Aslında, mağara teşbihindeki kapsamlı arzu ile anlatılmak istenilen, gerçekte bilgiye duyulan arzunun simgeleştirilmesidir. Fakat baktığınızda, bu platonik senaryo gelecek yüzyıllara da damgasını vuracak 'göz merkezli' bir felsefenin yaratılışıdır.¹⁶ Dahası, (tıpkı Platon'un diyalogundaki son derece hoşgörülü 'Yabancı' gibi) herhangi birisi böyle bir kültürün sınırları içinde, ayağı prangalı mahkûmları motive edenin ne açlık ne de susuzluk olduğunu, onları asıl mahkûm edenin görmek tutkuları olduğunu düşünebilir. Unutulmamalıdır ki, bu yansıyan gölgeler dünyası sadece ikinci sınıf bir dünyadır ve bu zavallı biçarelerin bilgiyi işlemekte ve bilgiye ulaşmakta daha hızlı olabilmeleri için, ortada olana dokunmaktan, onu tatmak ve koklamaktan daha ivedi olan materyallere ihtiyaçları olmalıydı. Onlar muhtemelen, filozofun kendilerini 'ayağa kalkmaya ve ışığa doğru bakmaya zorlamak gibi' daha

16) Bkz. M. Jay'in son müzakereleri, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought* (Berkeley, Los Angeles ve Londra, 1993).

fazla işkenceye tabii tutmasını, en sonunda da sadece gerçek bilginin ışığı ile kör etmesini ummayacaklardı.

*In extremis** Platon, bilişsel senaryosunun kavranabilir seçkinciliğinin olası bilinciyle işitsel bir unsur sunar: “Hapishanelerinin karşısındaki duvar sesi geçirmektedir.” Bu sadece, görsel bir düzenin ilkel illüzyonunun güçlenmesi için yapılmış bir eklentidir – her türlü donanımın, ‘gölgelere’ aslında kendilerinden başka şeyler olmadıklarına dair anlık inandırıcılık kazandırmaktan başka amacı yoktur. Ama bu ‘şeyler’ yapıntılardır, ‘insan ve hayvan figürleri’ – ve böylece, bazen Şarka özgü kukla-gölge oyun yorumlarıyla kıyaslanan gölge etkilerle üç kez büyütülmüş olarak tasvir edilirler.¹⁷

Sesin, bir senaryoda görüntüler dünyasıyla gerçek dünya arasındaki sınırları gizlemeye yarayan ikincil etkisi, gölgenin ikincil etkisini kuvvetlendirir. Platon’a göre, en eski dönemlerde gerçeğin hayali olan gölge ve ses (biri görsel, diğeri işitsel) birbirine benzerdi. Sonuç olarak, bir görsel illüzyonlar dünyasında bile, gölge, ayna yansımasından daha önde bir yere sahipti.

Felsefesinin bu aşamasında, çok açıkça Platon’un niyeti, gölgeyi ikincil kopyaların *kökenine*, aynadaki imgenin *ön sırasına* yerleştirmekti. İsteyeydi, hiç şüphesiz ki Platon, bilgi için değişik bir alegorik mekanizma icat etmekten çok daha fazlasını yapabiliirdi – örneğin aynaya ait. Ama bunu yapmak istememişti ve iki durum (mağara bölümünün önsözündeki ve en sondaki) bu seçimin ardındaki sebepleri açıklar.

Sondaki durumla başlayalım. Mağara senaryosunu bize sunarken Platon, mağaradan çıkmakta olan mahkûmu tasvir eder. Eski mahkûm azat edildiğinde:

Mağaranın dışındaki şeyleri görebilmesi için önce gözlerinin ışığa alışması gerekir. İlk olarak, gölgelere [*skias*] bakmayı daha kolay bulacak, sonra insanların ve diğer nesnelerin sudaki yansımalarına ve daha sonra da nesnelerin kendisine bakacaktır. Bunlardan sonra da, gök cisimleri ile gece göğünden çok gündüz göğünü gözlemek, ve güneşe ve onun parlak ışıklarına bakmaktan çok aya ve yıldızlara bakmak daha kolayına gidecektir. (...) En sonunda da, güneşe doğrudan bakabilecek ve onun doğasını, sudaki ya da başka bir ortamdaki [*phantasmata*] yansımasına bakarak değil, sadece olduğu gibi güneşe bakarak gözlemleyebilecektir.

* Son safhada. (ç.n.)

17) Örneğin, bkz. A. Diès, ‘Guignol à Athènes’, Bulletin Budé, XIV (1927) ve P.-M. Schuhl, *La Fabulation platonicienne* (Paris, 1947) s. 45-74.

Filozof bu alıntıda (*Devlet*, 516a) beş evreden oluşan kültürel* bir yöntem¹⁸ görselleştirir. Başlangıçta, birincisi gölge evresi ve ikincisi güneş evresi olan birbirine zıt iki uç vardır. Gerçek ortada bir yerde bulunabilir.

Bu noktada, Platon'un terminolojisini incelememiz gerekir. Sudaki yansılardan *eidola* olarak bahsedilirken, gölgelerden (metinden yapılan alıntının sonunda) *phantasmata* olarak söz edilir. Platon'un kendisi de, başka bir ünlü alıntısında, mağarayı betimlemeye girişmeden önce terminolojisinde belirsizlikler olmaksızın terimlerin yerlerini değiştirerek, gözle görülebilen dünyayı netlik ve belirsizlik derecelerine göre tanımlamıştı.

'İmgeler' [*eikona*] derken önce gölgeleri [*skias*], daha sonra sudaki yansımaları [*phantasmata*] ve diğer cıvalı yüzeyleri ve bu tür her şeyi kastediyorum...

Mahkûmların mağarayı terk ederken kullandıkları geçitteki gölgeleri ifade etmek için kullanılan ve aslında ikincil bir unsur olarak kabul edilen *phantasmata*'nın, ayna yansımalarına göre nasıl öncelik kazandıklarını ve birinci sıraya (*proton*) yerleştiklerini bu alıntıda (510a) görebiliriz. Bu terminolojik belirsizlik, netlik ve belirsizlik dereceleri arasındaki farkı göz önüne almazsak, Platon'a göre gölgeler ve ayna yansımaları arasında çok fazla bir fark olmadığı düşüncesiyle açıklanabilir.

Fakat, *eikona* sisteminde, Platon'un yüzeysel olarak "tüm bu tür şeyler" diye bahsettiği üçüncü bir unsur daha vardır. Nedir bunlar? Bunun açıklaması, dolaylı da olsa, aynı diyalogun daha sonraki bölümlerinde, ideal şehirdeki sanatın yeri tartışmasına ayrılmış olan onuncu kitapta (596e) bulunabilir:

"(...) Bir ayna al ve tüm yönlere doğru çevir, çok geçmeden güneşi, yıldızları ve dünyayı, kendini ve tüm diğer hayvanları, bitkileri ve daha demin söz ettiğimiz her şeyi yaratabilirsin."

"Evet, ama bunlar sadece yansımalar olacaktır," dedi, "gerçek şeyler değil."

* "Paideitic" sözcüğü yerine. Eski Yunan'da çocuk büyütme, eğitim-öğretim demek olan *Paideia*, daha genel anlamda bir toplumun kültürü, ya da insanın amaçlayabileceği fiziksel ve entelektüel başarılar anlamına gelmektedir. (y.n.)

18) Detayları için bkz. M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den 'Humanismus'* (Bern, 1947), s. 5-52 ve bkz. H. Blumenberg, *Höhlenaugänge* (Frankfurt am Main, 1989), s. 163-9.

“Oldukça haklısın, konuya çok yaklaştın” diye yanıtladım. “Ben bir ressamın tam da bu tür bir zanaatkâr olduğunu düşünüyorum. Sen de bana katılıyor musun?”

“Evet.”

“Belki de, onun yarattığı şeylerin gerçekliği yoktur diyerek bana karşı çıkacaksın...”

“Evet,” diyerek bana hak verdi.

Bu pasajın teması taklidin hiçliği. Resmedilmiş imge de, tıpkı aynadaki yansıma gibi gerçeklikten yoksun (*aletheia*) bir saf görünüştür (*phainomenon*). Platon’un gölgelerden ve yansılardan yola çıkarak diyalogunun VII. Kitabında “tüm bu tür şeyler” diyerek ima ettiği şey insanın sanatsal başarılarıdır. Yine de Platon resmedilmiş imgeleri ayna imgeleriyle karşılaştırdığında, tüm optik yansımalara dayanak olarak gölgeyi referans kabul etmez. Eğer bu ikincil tasvirler sisteminin merkezinde yer alan aynanın gerçek zaferi değilse, ilerlemede bize yardım ediliyormuş gibi görünecekti.

Bu şüphe, *Devlet*’ten sonra yazılan taklit teması (*Sophistes*’te [Sofist] anlatılandan bahsediyorum) konusuna dönüş yapan ve bu konuyu geliştiren diyalogda bir kanaate dönüşür – Platon burada *Devlet*’ten bir pasajı (510a) neredeyse hiçbir sözcüğünü atlamadan (buradaki modifikasyonlar önemlidir) yineler. Sokrates imgeyi (tekrar) tanımlarken şu sözleri kullanır:

Sudaki veya aynadaki imgeleri, ressamın ve heykeltıraşların ellerinden çıkan imgeleri, ve bütün bu tür diğer şeyleri ifade etmek isteyeceğimiz çok açıktır. (*Sofist*, 239d)¹⁹

Devlet’te son derece önemli bir yeri olan yanıltıcı izdüşüm konusuna, *Sofist*’te neredeyse hiç değinilmemiştir.²⁰ Bunu, tersine çevirmenin simetrisine atfedebiliriz. Burada, tasvirdeki gölge marjinal bir hale getirilmiş, resme ve ayna yansımasına göre daha az önemli kabul edilmiş ve bunun için de gölgeden, sanki ismi dahi bilinmiyormuş gibi ‘o tür’ diğer ‘şeyler’ diye bahsedilmiştir.

19) *Sofist*’ten yapılan tüm alıntılar, Platon’un ‘Theory of Knowledge’ adlı eserinin MacDonald Cornford çevirisindendir (Londra, 1951).

20) Bu soru ile ilgili olarak bkz. S. Rosen, *Plato’s ‘Sophist’: The Drama of Original and Image* (New Haven ve Londra, 1983), s. 147-203.

Bu nedenle, görünen odur ki, Platon'un felsefesinde gölgenin modeli ve aynadaki imgenin modeli arasında (işlev ve terminoloji düzeyinde) bir kararsızlık olduğuna tanıklık etmekteyiz. Gölge, gerçeğin çok uzağında bir evreyi tasvir etmektedir. Gölge, burada ve daha sonra Batılı tasvirin tarihi boyunca, vazgeçilmesi tamamen mümkün olmayan bir tutumla, temel bir olumsuzlayıcı olmakla suçlanacaktır. Platon'a göre gölge, ışığın sansürü (engellemesi) ile oluşan bir görüntü olduğu için, tam olarak bir 'görüntü' değildir.

Taklit teorisinde, gölgenin yanılsaması ikincil bir role sahipti. O, kendisinden daha nitelikli olan ayna imgesine, 'netlik ve belirsizlik derecesine' göre yol açardı. Platon'dan sonra sanat eserleri ayna paradigmasının kısıtlamalarına teslim oldu ve gölgenin izdüşümü marjinal bir role mahkûm edildi.²¹ Fakat bu durum, tasvir ediminin cephaneliğinden gölgenin tamamen çıkartılıp atılmasına yetmedi: İzdüşümlerle her zaman zayıf bir ilişki içinde oldu ve tasvirlerin unutulmuş kökeni olarak da olsa varoluşunu sürdürdü.

Gölge/ime'nin yerini izdüşüm/köken almış olsa da, *Devlet*'in ikinci bölümünde işaret edildiği ve *Sofist*'in tamamında saptandığı gibi, *eidola*'yı çevreleyen –ön planda ayna ile ve diğer 'şeyler' ile de gölgeyle ilişkili– tartışmaların hâlâ her ikisini de kapsamakta olduğu unutulmamalıdır. Her ikisi de *phantasmata*'dır, her ikisi de *eidola*'dır. Ve her ikisi, tüm sanat eserleriyle birlikte, kuşkulu gerçekliklerdir:

'Evet efendim, eğer bir imge gerçek şeyden kopyalanmış aynı türden başka bir şey [*heteron toiouton*] değilse, ne diyebiliriz ki?'

"Aynı tür mü? Diğer bir gerçek şey mi demek istiyorsun, ya da 'aynı tür' demekle neyi kastediyorsun?"

"Tabi ki gerçek olandan değil, sadece ona benzeyenden söz ediyorum."

"Gerçek" sözcüğünü kullanmakla gerçekten var olan bir şeyi mi ifade ediyorsun?"

"Evet."

"Ve 'gerçek değil' derken de, gerçeğin karşıt anlamını, öyle mi?"

"Tabi ki."

21) Plotinos (*Ennead* içinde, VI, 4, 10), gölge ve ayna için benzersiz farklılığını vurgulayarak *eikōn*'u (imge/portre) Platon'un üçlü sisteminin dışına çıkartmıştır. Bu konudaki en son gelişmeler için bkz. S. Michalski, 'Bild und Spiegelmetapher. Zur Rolle eines Vergleichs in der Kunsttheorie und Abendmahlsfrage zwischen Plato und Gadamer'.

“Öyleyse, ‘benzeri’ sözcüğü ile ifade ettiğinin gerçek varlığı olmayan olduğunu söylüyorsun, çünkü benzeri ‘gerçek olmayan’ olarak adlandırıyorsun.”

“Ama yine de bir tür varlığı vardır.”

“Sana göre, yine de bu gerçek bir varlık değildir.”

“Hayır değil; sadece gerçek bir kopyası olması dışında.” (Sofist, 240 a-b)

Bu ana bölümden yapılan alıntıda sunulduğu gibi, imge sorunu –‘gerçek olmayan fakat ikize karşılık gelen’–²²gerçekte göz ardı edilmiştir ve sadece bu diyalogun gerçek canlandırılması bağlamında anlaşılabilir: Konuşmacı (Theaetetus) bir Atinalı, dinleyici bir yabancı, ya da daha doğrusu bir Elealıdır. Varlık ve görünüş açısından, Atinalı olan Atinalı olmayanı tanımlar: ötekilik ve kimlik, ‘arkaik *eidolon*’un özü ve imge üretimindeki (*eidolopoiké*) kısıtlamalar. Belli bir noktaya kadar, ikincisini, ikizin üretken bir etkinliği olarak sunar – örneğin, Plinius’un sanatın doğuşu fablında ortaya çıkan aynı dramatik sanatı takip eden bir etkinlik. Butades’in hikâyesini yorumlamak için, Platon’un da muhtemelen, ikame imge kadar Şarklı bir zihniyet taşımasa da aynı arkaikten kaynaklanan benzer terminolojiyi kullanmış olduğunu anlamak için biraz hayal gücü yeterli olacaktır. Hem Plinius’un *Doğa Tarihi*’nde hem de Platon’un *Sofist*’inde kendimizi, imgelerin yaratılması ve sihir arasındaki sınırda buluruz. Platon, gerçekte hiçbir zaman sanatsal tasvirin gölge mitinden kaynaklandığını ifade etmemiştir (ona göre, resimdeki taklit durumunun sorumlusu ayna yansımasıdır), ne de teselli edici ikizden bahseder; fakat buna rağmen Plinius fablının altında yatan gelenekten tamamıyla habersiz olduğu gibi bir izlenim de uyandırmaz. Fakat, Plinius’ta doruğa varan (gerçekte antik Yunan’a değil Şarka ait) gelenek, gerçeğin yanında yer alan düşsel-benzerliğin [*fantasy-likeness*] doğuşunu ve statüsünü sentezlerken (gölgeye bir gövde kazandıran *similitudo ex argilla* örneğinde olduğu gibi), Platon imgeyi tamamen görünürdeki bir varlık olarak tanımlama çabasıdadır. Eğer Plinius geleneğinde, imge (gölge, resim, heykel) aynının öteki ise, bu demektir ki, Platon’da imge (gölge, yansıma,

22) J.-P. Vernant, *Religions, histoires, raisons* (Paris, 1979), s. 105-37; G. Sörbom, *Mimesis and Art: Studies in the Origins and Early Development of an Aesthetic Vocabulary* (Uppsala, 1966), s. 152-63; *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin*, (yay.haz.) T. W. Gaehtgens, 15-20 Temmuz 1992 (Berlin, 1993, II, s. 483 ve devamı) içinde D. Freedberg, ‘Imitation and its Discontents’.

resim, heykel) kopya statüsündeki aynıdır – eş *durumundaki aynı*. Ve eğer, Plinius geleneğinde imge modeli tekrar kopyalayarak ‘hapsetmişse’ (bu da gölgenin büyü işlevi gibidir), Platon’da da onu tasvir ederek onun kopyasını ona dönüştürür (aynanın taklit fonksiyonu gibi).

Hem *Devlet* hem de *Sofist* bu ayrımı destekler. Birincinin (*Devlet*) ilk diyalogunda bu problemten bahsedilir:

“Öyleyse düşün, ressam yatağı mı tasvir etmeye çalışır, yoksa ona benzeyen diğer nesneleri mi, ya da görüntüsünü mü? Onu olduğu [*alétheia*] gibi mi yoksa görüldüğü [*phantasmata*] gibi mi tasvir eder?”

“Göründüğü gibi.”

“Öyleyse ressam’ın tasviri [*mimetiké*] gerçeklikten çok uzaklaşmış demektir, ve böylece ressam her şeyi taklit edebilir, çünkü o hiçbir şeyin yüzeysel görüntüsünün [*eidolon*] derinine nüfuz etmez.” (*Devlet*, 598)

Fakat ikincisinde (*Sofist*) bu ayrım vurgulanır:

“Öyleyse, asıl varlığa benzeyen bu birinci tür imge pekâlâ kopya [*eikon*] olarak adlandırılabilir. (...) Çünkü o aslının kopyası gibidir, ama gerçekte aslı değildir, bu yüzden onu neden bir suret [*phantasma*] olarak adlandırmayalım? (...) Böylece, bir kopya değil fakat bir suret yaratan bu sanatı en iyi niteleyecek olan isim neden Suretini-yapma [*phantastiké*] olmasın?”

“Tabi ki, olur.”

“Öyleyse, bunlar imge-yaratmanın [*eidolopoiké*] iki biçimidir. Bununla ifade etmek istediğim, kopyasını yapmak [*eikastiké*] ve suretini yapmaktır [*phantastiké*]. (*Sofist*, 236a, c)

Şunu da ekleyebiliriz, kopyasını yapmak Platonik taklidi tasvir eder, oysa suretini yapmak veya simulakr, arkaik kehanetle ilgilidir.²³

Devlet’te bu farklılıkla ilgili en önemli problemleri oldukça net biçimde örnekleyen bir bölüm vardır. Bu alıntı, resimsel tasvirde gölgenin kullanımı ile ilgili olduğundan, bizim için her şeyden öte bir öneme sahiptir. Aşağıda yer alan bu alıntıda filozof, tasvirin ruhlarımızda yarattığı ‘karmaşaya’ bir son verir:

23) ‘Simulakr’ veya ‘suret [*semblance*]’ kavramlarıyla ilgili olarak bkz. G. Deleuze, *Logique du sens* (Paris, 1969), s. 292-307.

Gölge resmi [*skiagraphia*] ve hokkabazlık sanatı [*thaumatopoiia*] ve onların bel bağladıkları arkadaşları hileleriyle [*goëteia*] bizi aldattıklarında, bu bizim doğal güçsüzlüğümüzü [*pathéma*] anlatır. (Devlet, 602d)

Tekrar tekrar üzerinde yorum yapılmasına rağmen,²⁴ bu beyan gene de tam aydınlatılamamıştır. Acaba, 'gölge resmi' 'sihir' ile kıyaslarken Platon'un zihninde ne vardı?

Bu alıntıyı yorumlamanın iki yolu vardır, çünkü Platon tarafından kullanılan bu sözcük (*skiagraphia*) gerçekte en az iki anlamlıdır.²⁵ Birinci ve en eski olanı, Korinthoslu kadının ve babasının fablını naklederken Athenagoras'ın kullandığı anlamıdır. Plinius tarafından burada kullanılan *skiagraphia* sözcüğü, Latince ifadede geçen, *umbra hominis lineis circumducta* ('bir insan gölgesinin etrafının çizgiyle kuşatılması') anlamıyla kullanılmıştı. Eğer Platon sözcüğün bu anlamını kullanmışsa, bu, tüm anlamları içinde –resimle ilgili olası tüm ifadelerin en merkezinde– antik döneme en yakın olanıdır ve bu sözcükle ona güya-büyülü bir anlam vererek, düz resmetmeyi (kökenlerin gölgesini) ifade etmiş olabilir. *Skiagraphia*'nın aldatmacaları, bu yüzden bir simulakr olarak kabul edilen imgeye atfedilebilirdi.

Skiagraphia sözcüğünün daha 'modern' olarak kabul edilen ikinci anlamıysa, 'perspektif resim' ya da daha doğrusu *trompe-l'œil*'dir.²⁶ Bu bileşik sözcüğün yapısının ardındaki ifade (*skiagraphia* / gölge resmi) bu hileli imgede yatmakta, geometrik bir mantık üzerine kurulu olan gölge izdüşümleri tasviri geliştirmekte ve hatta ona yanılmalı bir nitelik katmaktadır. Bu durumda, Platon tarafından kınanan gözbağcılık ile suretlerin büyüü ya da arkaik *eidola* arasında hiçbir bağlantı olamayabilir, fakat öte yandan Platon bununla, taklitçi hayalin aldatıcı doğasına değinmiş de olabilir.

Madem ki bu yorumlardan biri ile öteki arasında seçim yapmak imkânsızdır, öyleyse bu güçlüğü anlamını tayin etmek daha yerinde olabilir. Benim bu konudaki fikrim şudur: Hem 'simulakr' hem de 'kopya' 'bü-

24) Özellikle bkz. J. Derrida, *La Dissémination* (Paris, 1972), s. 174-5.

25) Bu son derece zor problemin kökenleri Pollitt'de (*The Ancient View of Greek Art*, s. 247-53) bulunabilir. Bu konudaki değişik yorumlar birbiriyle çelişir. Problemin özü için J.-M. Croisille'in Yaşlı Plinius'a değinişine bakınız: *Histoire Naturelle. Livre XXXV* (Paris, 1985) s. 297-300. Ayrıca bkz. V. J. Bruno, *Form and Color in Greek Painting* (New York, 1977), s. 23-44; Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, s. 15-63; W. Trimp, *Muses of One Mind: The Literary Analysis of Experience and its Continuity* (Princeton, NJ, 1983), s. 100-3 ve 114-29.

26) E. C. Keuls, *Plato and Greek Painting* (Leiden, 1978), s. 72-87.

yü'den kaynaklanır, ama birincisinde yerine koymanın büyü, ikincisindeyse benzerliğin büyü söz konusudur. Dahası, onu suretin bir des-teği olmaktan çıkartıp benzerliğin bir özelliği olmaya dönüştüren, takli-din neden olduğu, gölge düşüncesini özümseyebilen (hatta buna zorunlu olan) 'benzerliğin büyüüne' işaret etmesidir.

GÖLGE EVRESİ / AYNA EVRESİ

"Neden orada gölge var?"

(eliyle bir gölge yaparak)

GALL (beş yaşında): "*Çünkü orada bir el var.*"

"Peki bu gölge neden siyah?"

"*Çünkü..., çünkü kemiklerimiz var.*"

1927 de Jean Piaget çocukların gölgelerin kökeni ile ilgili cevapları hakkın-da çalışmalar yaparken dört aşamanın varlığını keşfeder. Genç Gall'ın yukarıda verdiği yanıtlar, dört yaş civarında bir çocuğun gölgenin bir nes-nenin (elin) gölgesi olduğunu anlayabilecek durumda olduğunu ve bu gölgenin elin geçirgen olmayışına (kemiklerden dolayı) atfedilebileceğini kavrayabildiğini gösterir. Fakat bu tez tatminkar değildir: Bu ilk evrede, gölgenin iki kökün işbirliğinin ya da ortaklığının bir sonucu olduğu söylenebilir, bu köklerden birisi içsel (gölge bir nesneden yayılır ve nes-nenin bir parçasıdır), diğeri de dışsaldır (gölge geceden, yatak odasının karanlık bir köşesinden, vs. gelir). Gölge, ancak altı veya yedi yaş civarın-da tek bir nesnenin ürünü olarak algılanmaya başlanır. Bu aşamadan sonra, gölge bir nesneden gelişigüzel yayılan bir madde/gerçek olarak algıla-nır. Fakat üçüncü evreden (sekiz yaş civarı) itibaren, çocuk gölgenin ışı-ğın olmadığı yerde oluşabileceğini sözcüklerle ifade edebilir hale gelir ve hatta gölgenin nereye düşeceğini tahmin edebilir. Ne var ki, bu dışarıdan doğru görünen mantık yürütmenin gerisinde son evrenin 'özdekselliğini' fark ederiz: Çocuğa göre, gölge hâlâ nesneden yayıldığını farz ettiği bir hiçliktir, ama bu ışığı kovan bir yayılımdır ve öyleyse kendisi ışık kaynağı-nın karşıt tarafında bir yere yerleşmek zorundadır. Çocuk en sonunda, ancak dokuz yaş civarında, gölgenin nesnenin gerisinde bir nesne olmadı-ğını, nesneden ışık yoluyla ayrılan bir şey olduğunu fark edecektir. Çocuğa göre, basitçe ifade edilecek olursa, gölge ışığın yokluğuyla eşanlamlıdır.²⁷

27) J. Piaget, *La Causalité physique chez l'enfant* (Paris, 1927), s. 203-18. (Bu alt bölümün girişindeki alıntı diyalog da aynı eserden yapılmıştır, s. 205.)

Piaget'nin deneyinden ortaya çıkan gerçeklerde pek çok çarpıcı yön vardır. Bunlardan ikisine değinmek istiyorum. Birincisi, sorgulanan çocuğun yaşının görelî olarak oldukça ileri olduğudur. Acaba, beş yaş öncesinde gerçekten 'gölge evresi' yok mudur? Özellikle bu sorunun konuyla çok ilgili olduğu, Piaget'nin araştırmasından yirmi yıl sonra Jacques Lacan tarafından yapılan ve altı aylık bir bebeğin aynadaki kendi görüntüsünü tanıyabildiği sonucuna ulaşmış olduğu çalışmada ortaya çıkmıştır. Bu kendi imgesinin bilincine varmanın –yeniden(biliş)– uyandırdığı coşkuya verilen sessiz cevaplar bebek yaklaşık on sekiz aylık olana değin sürer. Lacan'ın ünlü 'ayna evresi' olarak bahsettiği şey, içinde 'sembolik yatak'ın kendisini ortaya koyduğu 'temsili bir durum'dur ve burası "benin ötekiyle özdeşleşmesinin diyalektiğinde nesnelleşmeden önce başlangıçta var olan biçimine geri döndüğü" yerdir.²⁸

Böylece, belki de, çocuğun gölgelerin özünü sorgulamaksızın aynadaki kendi imgesini tanıdığı sonucuna ulaşmak gibi bir yanlışlığa düşebiliriz. Ama bu (aceleyle) ulaşılan sonuç bizi, Piaget'nin deneyinin de neden olduğu başka bir probleme doğru yöneltir. Deney sırasında Piaget, kendi gölgesiyle karşı karşıya kalan çocuğun buna nasıl bir tepki gösterdiği konusunda fazla ilgilenmemiş gibidir. Bununla ilgili bir soruyu deneyde yalnızca bir kez duyarız:

Stei'ye (beş yaşında) yerdeki gölgeyi işaret ederek sorar: "Orada bir gölge var mıdır?"

"Evet, sandalyenin yaptığı bir gölge."²⁹

Sınırlandırmalardan dolayı yanıt sıra dışıdır. Çocuk yerdekinin kendi gölgesi olduğunu tanıyamaz bile, gölgeyi başka bir nesneye dönüştürdüğünden cevabında yanlışla düşer. Bunun nedeni nedir?

Bana göre bu soruya verilecek iki tümleyici cevap vardır. Birincisi, bu durum izdüşümün fiziksel koşulundan kaynaklanır, ikinci de 'gölge evresi'nin gerçek statüsü gereğidir. Ne yazık ki Piaget mülakatın nasıl aşamalandırıldığı konusunda fazla aydınlatıcı değildi. Bununla birlikte, çocuğun yerde uzanan gölgenin kendi gölgesi olduğunu tanıyamamasının olası nedenini tahmin etmek zor değildir; çocuk ya iskemlenin üzerinde duruyordu ya da –belki bu daha olasıdır– iskemlede oturuyordu. Eğer kendisine duvara dik olarak düşen gölgesi gösterilmiş olsaydı, büyük

28) Bkz. J. Lacan, *Ecrits I* (Paris, 1966), s. 89-97, ilk basım 1949.

29) Piaget, *La Causalité physique*, s. 207.

bir olasılıkla çok daha farklı bir tepki verecekti. *Sadece iskemlenin* izdüşümünü hemen tanımış olması gerçeği (muhtemelen üzerinde oturuyordu), 'ayna evresinin' tamamen karşıtı olan 'gölge evresinin' çok temel bir özelliğini oluşturunuyormuş gibi görünen bir unsura atfedilebilir. Lacan'ın belirttiği gibi, gölge evresi temel olarak *öteki*'nin tanımlanmasını içerirken, ayna evresi temel olarak *ben*'in tanımlanmasını içerir. Bu açıklamanın ışığında Narkissos'un neden gölgesine değil de ayna imgesine âşık olduğunu anlayabiliriz. Ve aynı zamanda, Plinius'a göre genç kadının aşk nesnesinin neden ötekinin (âşığının) gölgesi olduğunu da kavrayabiliriz. Karşıımızda muhtemelen özde, kökende ve olay örgüsünün açılımında farklı olan iki senaryo durmaktadır. Bu iki hikâye, gerçekte, imge ve tasvir arasındaki ilişkinin (bazen kesışseler bile) iki zıt kipliğidir. Daha sonra kitapta bunlara tekrar değinme fırsatım olacağı için, şimdilik bu müdahalelerin ve kipliklerin kısa bir özetini yapmaktan öte gitmeyeceğim.

Bir kez daha, aşağıdaki orijinal metni (tekrar) yorumlamayı öneriyorum:

Susuzluğunu gidermek için su ararken, gördüğü güzelliğe vurulup başka bir susuzluk hissi ile kavrulur. Asılsız bir umuda, sadece gölgeden ibaret bir vücuda sevdalanır. Nutku tutulmuş bir halde hayranlıkla bakmaktadır kendisine ve sanki Paros mermerinden yontulmuş bir heykel gibi donmuş yüzüyle, hareketsiz kalakalmıştır. Yere yüzükoyun uzanmış, bir çift yıldız benzeyen gözlerini, saçlarının Bakkhos'u ve Apollon'u kışandıracak buklelerini, pürüzsüz yanaklarını, fildişi beyazlığındaki boynunu, yanaklarının pembeliğinin karıştığı beyaz teni ile yüzünün muhteşem güzelliğini; kısacası kendisini kendisine hayran bıraktıran güzelliklerini seyretmektedir. Farkında olmadan kendisini arzulamaktadır, övmektedir ve övdüğü de kendisidir; ve ararken aranandır; aşk ateşini yakan da aşk ateşiyle yanan da odur. Boşu boşuna kaç kez boş öpücüklerle boğdu kendisini aldatan suyu? Suda gördüğü boynuna her sarılmak istediğinde boşluğa uzandı elleri! Onunla alay eden bu sahte yüz her seferinde büyüledi onu ve neyi gördüğünü bilmeden, gördüğüyle yandı tutuştu. Ah şaşkın çocuk, kaçan bir hayali neden boş yere yakalamaya çalışıyorsun? Senin aradığın bir hiç, sen düşününce sırtını, sevdiğin de yok olacak. Gördüğün, senin yansıyan gölgendir [*ista repercussa, quam cernis, imaginis umbra est*] ve kendisine ait bir özü yoktur [*nil habet ista sui*]. O sen geldikçe gelir ve sen kaldıkça kalır [...].³⁰

30) Tüm alıntılar Ovidius'un *Metamorphosis* (kitap III) adlı eserinden yapılmıştır (Cambridge, MA, 1984, tekrar basım, çev.: Frank Justus Miller).



Resim 3: Girolamo Mocetto'dan bir detay, *Havuz Kenarında Narkissos* (1531'den önce). Ahşap üzerine suluboya, Musée Jacquemart-André, Paris.

Her şeyden önce kullanılan sözcükleri incelememiz gerekir: genç adam farkına varmadan kendi imgesine, ya da daha net ifade etmek gerekirse, kendi imgesinin biçimine (*imagine forma*), yani güzelliğine âşık olur. Başlangıçta, onu sanki bir sanat eseriymiş gibi düşünür.

Hayretle donakalır, sersemler, bir heykele benzer ve akseden imge de bir resmi andırır. Bu imgenin aslında vücudu olmayan bir yanılsama (*spes sine corpore*), bir suret, gölgenin imgesi (*imagine umbra*), bir hiç (*nül*) olmadığını ifade eden yazarın kendisidir. Bu Narkissos'un kendi 'gölgesine' âşık olduğu anlamına gelmez. Tam aksine, metinde 'gölge', bu belirsiz imgeye atıfta bulunulan ifadeler listesinde en sonda gelir;³¹ bu nedenle gölge, suyun dibindeki

bu bulanık, anlaşılması güç ve gerçek olmayan görüntüyü tanımlamak için kullanılan ifadeler arasında 'maddesiz' (*nül*) sözcüğünün peşinden zar zor gelmektedir.

Gelecek birkaç yüzyıl boyunca Narkissos mitini eserlerine konu olarak seçen ressamalar, genellikle bu ayna imgenin uçarı doğasını vurgulamışlar (Resim 3), fakat Ovidius'un anlatısında gerçekte bir metaforndan öteye geçmeyen 'gölgeyi' tasvir etmekten kaçınmışlardı. Bunların arasında bir istisna olduğunu biliyorum, ki bu da Antonio Tempesta'nın sanatsal becerileri açısından önemli bir örnek olan ve Ovidius'un *Metamorphoses*'ini (Dönüşümler) konu aldığı gravürüdür (Resim 4). Bu gravür, susamış Narkissos'u bir pınara eğilmiş olarak tasvir eder. Yanışmasını görmeyiz, fakat onun yüzündeki umutsuzluğun dalgaları nedeniyle suda bir yansıma olabileceğini tahayyül ederiz. Genç adamın pınarın kenarına vuran yarım gölgesini kısmen görürüz, çünkü gölge tam bir imge halini alacağı noktada aniden kesilir. Bu geçişin, bu dönüşümün (*ista repercussa, quam cernis, imagine umbra est*) resmedilmesi neredeyse

31) Novakova, *Umbra*, s. 40.

imkânsız gibidir ve Tempesta bunu açıkça resmetmeden, gravürü oluşturan unsurlardan birisini eliptik bir biçimde sunarak ima etme yoluna gitmiştir. Gene de bu gravürün, Ovidius'un anlatısında, Narkissos'un gördüğünün kendisi olduğunu henüz bilmediği (*quid uideat, nescit*) ilk bölümünü betimlediğini gözden kaçırmamak gerekir. Gölgenin bu net olmayan görünüşünde yine de az çok kuşku payı vardır. Ya bu 'gölge' aslında 'öteki' ise ne olacak?

Kimlik tespitinin dramatik durumu, takip eden satırlarda kendisini gösterir:

"Gördüğümle büyülendim, ama gördüğüm şeyi ve beni büyüleyeni bulamıyorum." Bir âşğın aldanışı böylesine tehlikeli olabilir mi? Ne büyük okyanuslar, ne uzun yollar, ne sıradağlar, ne de bir şehrin kapıları sınıksız kapalı surları ayıramazken bizi, asıl kedere salan incecik bir suyun ayırması ikimizi. Ne zaman dudaklarımı duru suya uzatsam, onun da başını bana doğru kaldırıp dudaklarını dudaklarıma değdirmek için çabaladığını görürüm. Ona dokunabildiğimi sanabilirsiniz,, ama bizim aşk dolu kalplerimizi ayıran öylesine küçük bir şey ki. Kim olursan ol, biraz daha yakına gel. Ah, eşsiz gençlik, neden benimle alay ediyorsun? Ben sana ulaşmaya çalışırken, sen neden uzaklaşıyorsun benden? Ne şeklim ne de yaşım böylesine bir kaçış için bahane değil, ben de sevilmişim Nympha'lar tarafından. Sevecen çehren bana umut verdi ve ne zaman kollarımı sana doğru uzatsam, sen de bana doğru uzatıyorsun kollarını. Ben gülümsediğimde sen de bana gülümsüyorsun ve ne zaman ağlasam, senin de yanaklarına doğru akan yaşlan görüyorum. Benim hareketlerime sen de kafanı sallayarak cevap veriyorsun ve hatta güzel dudaklarının kıpırtısından sözlerime karşılık verdiğini umuyorum, ama hiçbir ses ulaşmıyor kulaklarıma. Ah, işte ben oyum [*Iste ego sum*]! Onu hissediyorum, ve kendi imgemi [*imago*] tanıyorum. Kendime olan aşkımin ateşi ile yanıyorum. Aşkımin ateşini körükleyen de benim, bu ateş ile yanan da benim. Ne yapmalıyım şimdi ben?" (*Dönüşümler*, III, 446-65)

Narkissos hikâyesinin ilk bölümü durağan, ikinci bölümü ise devingen- dir. Görmenin zevki (*et placet et uideo*), sarılmanın hazzı ile (*cupit ipse teneri*) son bulmaz. Görüntü aldatır, ve dokunma yoluyla elde edilen gerçeğin kanıtı burada yer almaz. Ovidius tarafından anlatılan sınırı aşma girişiminde –iki kişi için bir gerçek dansçı– Narkissos hâlâ imgenin öteki olduğuna inanır. Narkissos'un görünüşü sarılmaya dönüştürmek için boşuna çabalaması, haz ânının en hassas noktasında, kahramanımız



Resim 4: Antonio Tempesta, *Pınar Kenarında Narkissos*. Ovidius'un *Dönüşümler* adlı eserinin 1606 yılı basımından alınma, levha no. 28. (97x15 cm.) British Library, Londra.

'ayna evresine' ulaştığında, bir trajedi ile son bulur. İmge (*imago*) onu daha fazla aldatmaz, artık o bir 'gölge' ya da öteki değildir, o artık kendisidir: "Ben oyum." (*Iste ego sum.*)

Yine de, Narkissos mitiyle ilgili ortaçağ çevirilerinin ve yorumlarının büyük bir çoğunluğunun 'gölge' ve 'yansıyan imge' arasındaki semantik etkileşimi devam ettirdiklerini görmek ilginçtir. Bu iki kavram uzun bir süre boyunca birbiriyle dönüşümlü olarak kullanılmıştı. Bernard de Ventadour yazdığı bir şiirde buna bir örnek vermiş ve demiştir ki:³² 'Narkissos gölgesini gördü ve ona sırlıslıkla âşık oldu ve bu büyük tutkusundan öldü' (*vis a ombra e l'amet tot entier / e per fol' amormori*). Hiç şüphe yok ki, *ombra/amor/mori* arasındaki ses benzerliği belli bir amaca yönelik kul-

32) L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century* (Lund, 1967, s. 66-7) içinde Bernard de Vantadour, *Quant vei la lauzeta mover*.

lanılmıştı ve imge/gölge arasındaki sözcüksel bağlantıyı anlam yüklü şiirsel bir esine dönüştürmek için yapılmıştı.

Fakat, Ovidius'un mitinin resimlenmiş sahnelerine göre, gölgenin ve yansımanın sözcüksel birleşimi çok verimli değildir, çünkü görsel alanda imgenin bu iki temel niteliği optik ve ontolojik olarak birbirinden farklıdır: Gölge 'öteki' evreyi temsil ederken, ayna 'aynı' evreyi temsil etmektedir. Tempesta (Resim 4) gibi zeki bir kişinin bir evrenden ötekine geçişi tasvir etmekten kaçındığı durumu daha önce görmüştük. Bu tür deneyimler çok az olduğu için, bunu Narkissos mitinin görsel yorumlarının çok uç noktalarında yer alan diğer örnekler ile kıyaslanmanın çok faydalı olduğunu hissediyorum (Resim 5).

Bu örneklerdeki reklam fotoğrafının derinlerinde yatan anlam ve kökenleri, mitin yorumlarına ve hicve hiç de yabancı olmayan bir açıklayıcı süreçten geçirilerek çözümlenebilir. Örneğimizde gördüğümüz, duştan henüz çıkmış ve tıraş losyonu şişesini ele geçirmek için kendi gölgesi ile kavga eden genç bir adamdır. Bu senaryo, Ovidius'un mitinin ikinci bölümünde (hareketli bölüm) sunulan senaryo ile taban tabana zıttır. Adamla imgesi arasındaki kavga, aşk yüzünden değil rekabet yüzündendir. Aslında bunun çok geçmeden farkına varırız – kavganın temelinde özdeşlik ilişkisi değil, farklılık ilişkisi yatmaktadır. Modern Narkissos (*the Egoist*) kendi gölgesini kıskanmaktadır. İkincisi aslında devasa bir 'öteki'dir ve genç adamı tıraş losyonu ile betimlenmiş olan arzu nesnesinden ve baştan çıkartma aracından mahrum etmek üzeredir. Grafik sanatçısı, gölgenin ötekiliğini, genç adamın hareketleri ile ikizinin hareketleri arasındaki farklılığı vurgulayarak vermiştir. Bu son derece sofistike bir resimdir. Genç adam ve gölgesinin zemindeki bağlantısı onların birbirlerine ait olduklarını belirtirken, bu birbirinden çok farklı olan aynaların vücutlarının üst bölümlerinin duruş biçimleri son derece saldırgan ve bu (bilinçaltı düzeyde) 'Öteki' ile olan çatışma düşüncesini temsil eder.

Burada bize sunulan, kökenlerinin yeniden yaratılması zor olmayan mitik senaryonun yozlaşmış bir örneğidir. Bu durumun hemen öncesinde, hiç şüphe yok ki genç adam son derece narsistik bir tutum içerisindedir. Çıplak olarak duştan çıkmış aynanın önünde durmaktadır ve en sevdiği tıraş losyonunu kullanmak üzeredir. Fetiş nesnesine sahip olmak için ikiziyle karşı karşıya geldiğinde eğer bu ikiz 'aynı' olmuş olsaydı (ki buradaki durumda adamın ayna yansımasıdır) toplum üzerinde aynı etkiyi bırakmazdı. Bunu başarabilmek için grafik tasarımcısı onun kimliğini bir ötekiliğe dönüştürmek zorundaydı. Bunu başarabilmek için, genç



Resim 5: Chanel parfüm (Égoïste 'Platinum') reklamı, 1994, Paris.

adamı banyodan çıkartıp, aynadaki tanıdık yansımayı tehditkâr kara bir yansımaya dönüştürmek zorundaydı. *Egoist*, tıraş losyonunu tüm diğer ‘Öteki’lerden ve hatta kendi gölgesinden bile korur – böylece ürünün mutlak eşsizliği doğrulanmış olur. Dahası, reklamın yaratıcısı imgeleri beceriyle kullanma yeteneğini kanıtlamak için dikkati ürünün baştan çıkartıcı niteliği üzerine odaklar, çünkü bu, gölgenin izdüşümünden çok ayna yansımasının kullanımıyla kopyalanan bütün ürünün içindeki tek şeydir. Tıraş losyonu şişesi (adı, resimde doğrudan ve eksiksiz olarak kopyalanmış biçimiyle iki kere görülür), onu aynadan daha gerçek ve gölgeden daha fazla tutarlılığı varmış gibi sunan, ‘kendi izdüşümü’ kadar arzulanan bir nesnedir: Başka bir deyişle, sanki ‘aynısı’ gibi sunulmuştur.

Bu, öylesi bir kullanımın, bir yandan üretilmiş malları fetişe dönüştüren, öteki yandan fotoğrafik imge denilen bu büyük icadın yapıldığı zamandan beri kendi görsel mekanizmalarını ayrıntılandıran bir kültürde gerçekleşebildiğini hatırlatan, neredeyse sonsuz bir uygulamadır. Fakat bu daha sonra tekrar bahsetme fırsatı bulacağım bir konudur.

Batılı tasvir tarihinde gölge evresine inen ilk darbe Platon’un felsefesi idi, ki bu felsefe resmin ve heykelin doğuşu ile ilgili Plinius efsaneleriyle fakat anakronistik bir metotla daha sonra örneklenmiştir. Platon ile başlayan bu darbe, araya yerleştirilen ve taklidin aracı olacak olan nesnelerin izdüşümünden çok, aynaydı. Fakat bu izdüşüm giderek tüm bir kültürün merkezi haline dönüştü. Bu prensip uygulanmaksızın Batılı tasviri tanımlamaya çalışmak zor olabilirdi (ve şu an bile zordur). Kendine has bu tarihi incelemek başka bir kitabın, hatta sanırım başka bir yazarın işi olsa gerek.³³ Benim konum daha sınırlıdır ve yapmış olduğum gerçekte Batılı tasvir tarihinin sadece küçük bir bölümünü göz önüne sermektir.

Bu çabam, Batılı tasvirin ayna evresinden³⁴ gölge evresine doğru değişen/mutasyona uğrayan aşamalarını –Platon’da (felsefi açıdan) ve Ovidius’ta (şiirsel açıdan)– göstermektir. Fakat, Rönesans’a kadar ayna paradigmasının var olduğu ilk sanat teorisinin doğduğu iddia edilemez.

33) Konuya başlangıç amacıyla okumak yararlı olabilir: T. Junichiro, *Eloge de l'Ombre* (1933), Fransızca çev.: R. Siefferet (Paris, 1977).

34) Ovidius mitinin Batılı tasvirin gelişmesindeki rolü için bkz. H. Damisch, “D’un Narcisse l’autre”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XIII (1976), s. 109-46; S. Bann, *The True Vine: On Visual Representation and Western Tradition* (Cambridge, 1989), s. 105-56.

Erken modern sanat hakkındaki temel kitap olan ve Leon Battista Alberti'nin yazdığı *De Pictura*'dan (Resim Üzerine, 1435) okuyalım:

Sonuç olarak arkadaşlarıma derdim ki, şairlere göre resim sanatının mucidi, bir çiçeğe* dönüşen Narkissos'tur, çünkü resim tüm sanatların çiçeğidir ve bu yüzden de Narkissos'un hikâyesi amacımıza tam olarak uymaktadır. Resim, sanat adına, suyun üzerinde görüneni kucaklamaktan başka nedir ki? Quintilianus, ilk ressamların güneş tarafından meydana getirilen gölgelerin etrafını çizdiklerine inanırdı, ve resim sanatı o zamandan beri kendisine eklenen süreçlerle yavaş yavaş büyümüştü.³⁵

Yeni resim sanatı hakkındaki ilk metin, 'ayna evresi' ve 'gölge evresi' arasındaki ayrımı belirtmesinden dolayı, üzerinde durulmaya değerdir. Quintilianus'un Butades fablından alıntı yapan Alberti bunun kendisine ne ifade ettiğini bize aktarmaya çalışmıştır: "Güneşin oluşturduğu gölgelerin etrafını çizmek gerçek bir sanat değildir." Quintilianus da bu görüştedir: Bu sadece 'ekleme süreçleriyle' geliştirilebilirdi. Biraz daha ileride bu antik gelenekten daha da radikal bir biçimde uzaklaşacaktı:

(...) Biz Plinius gibi hikâyeler anlatmıyoruz. Biz, gördüğüm kadarıyla, bu çağda üzerine hiç bir eser yazılmamış olan, yepyeni bir resim sanatı oluşturuyoruz [*artem novissime recenseamus / di nuovo fabbrichiamo una arte*].³⁶

Resim Üzerine'nin yazarı, Narkissos'tan kaynaklanan yeni resim sanatının 'kişisel' bir icat olduğunun bilincindeydi, fakat aynı zamanda o, bunun hümanist düşünceler ve tartışmalar tarafından yönlendirilen çevrelerden doğduğunu da göstermek istemekteydi. Muhtemelen bu, Alberti ve arkadaşlarının, Ovidius mitinde, Narkissos'un suya sanki bir tabloymuş gibi uzun uzun baktığı ilk bölümü üzerinde yaptıkları dikkatli okumalardan doğmuştur. Bu yorumdan yeni bir kavram ortaya çıkar: erotik bir edimin ürünü olan resimsel imge³⁷ (tıpkı Plinius'ta olduğu gibi). Fakat

* Nergis. (ç.n.)

35) L. B. Alberti, *On Painting/De Pictura* (1435), çev.: C. Grayson (Harmondsworth, 1991), s. 61.

36) Alberti, *De Pictura*, Kitap II.

37) Bkz. Cl. Nordhoff, *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und des 17. Jahrhunderts* (Münster ve Hamburg, 1992) ve C. L. Baskins'in düşünceleri: "Echoing Narcissus in Alberti's 'Della Pittura'", *Oxford Art Journal*, XVI (1993), s. 25-33.

bu edim ötekini değil, aynı olanı içerir. *Resim Üzerine* adlı eserde, aynanın kucaklanması (*amplector/abbracciare*), gölgenin etrafının çevrenmesiyle (*circumscribere/circonscribere*) radikal bir tezat içerisindedir. Rönesans'tan itibaren Batılı resim, aynı olanın aşkının bir ürünü olduğunu oldukça net bir biçimde ortaya koyar.

Resim sanatının tarihini yazmaya karar verdiğinde (ilk yayımlanması 1550, ikincisi 1568) Giorgio Vasari'nin bu iki paradigmanın çarpışmasını düzen bozucu bulması ilginçtir.³⁸ Boşuna bir çabayla, sonuçta bu ikisini uzlaştırmayı dener. Plinius'u aceleyle okuyarak (fakat açıkça bellidir ki bu okuma Alberti'nin gözleriyle yapılmıştır) aşağıda göreceğimiz köken sahnesini oluşturmıştır:

Fakat Plinius'a göre, bu sanat Mısır'a, ateşten yansıyan kendi gölgesini gören ve hemen bir parça kömürle bunun ana hatlarını duvara çizen Lydialı Gyges tarafından tanıtılmıştır. Bir zaman sonra da, hiçbir biçimde renklendirmeden, sadece ana hat çizilmesi adet olmuştur.³⁹

Floransa'daki evinde bulunan bir freskte, Vasari bize bu orijinal edim sahnesini sunar (Resim 6).⁴⁰ Bu imgede Alberti ve Plinius tarzının bir parça şüpheli ittifakını tanımak hiç de zor değildir. Vasari'nin senaryosundaki ana problem, sadece ana hat yoluyla bir oto-portre yaratmanın hayal edilebilirliğinin sanal imkânsızlığında yatar. Bunun görsel sonucu, Floransa'daki evin duvarındaki, oldukça şekilsiz ve tutarsız lekedir. Ana hatları belirlenmiş gölge yoluyla benzerliğin kullanılışı sadece Plinius fablında işe yaramıştı, çünkü model ve ressam birbirinden ayrı iki kişiydi. İmge/gölge ötekinin kopyasıydı (kişinin kendisinin değil), ve bu da yalnızca bir *profil* formuyla kendini ortaya koymaktaydı. Aslında bu gerçek, Plinius veya Quintilianus fablını betimlemek, bu konuyu işleyen bir resim yapmak isteyen ilk modern ressam olan Murillo'dan başlayarak tüm res-

38) Aynı sıkıntı farklı bir yolla Joachim von Sandrart tarafından çözümlenmişti: *L'Accademia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura, oder Teutsch Academie der Edlen Bau-, Bild und Mahlerey-Künste* (Nüremberg ve Frankfurt, 1675-9) I, s. 6-7. Bu konuda bkz. O. Bätschmann, *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting* (Londra, 1990), 45-6.

39) G. Vasari, *Le Vite* (Floransa, 1878), I, s. 218; A. Chastel'in denetiminde Fransızca çevirisi (Paris, 1989), I, s. 217.

40) F. H. Jacobs, "Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence", *The Art Bulletin*, LXVI (1984), s. 397-417; *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, (yay.haz.) E. Huttinger (Zürh, 1985, s. 83-100) içinde J. Albrecht, 'Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz'.



Resim 6: Giorgio Vasari, *Resmin Kökeni* (1573), fresk. Casa Vasari, Floransa.

samlar tarafından anlaşılmıştı (Resim 7). Öte yandan, Ovidius mitindeki gibi resmedilmiş olan (Resim 3, 4) ve Alberti'de resmin metaforu olarak çokça yer tutan imge/yansıma, prensipte cepheye ait bir tasvirdir. Cepheye ait olmanın ayna ile ilişkisi, nasıl onun aynı ile olan ilişkisine benzerse, profilin öteki ile olan ilişkisi de tıpkı bunun gibidir.⁴¹

Bu belirsizliğin dışında, ilk sanat tarihçisi tarafından biçimlendirilen (Resim 6) 'sanatın kökeni' imgesi bir düstur içerir: Vasari'nin kendi tarihinde kullanmak istediği sanat, 'gölge evresi' ve 'ayna evresi'ni bir arada kullanan bir sanat olmalıydı.

41) Bkz. M. Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and Symbolic in the Illustration of a Text* (Lahey ve Paris, 1973), s. 37-49; O. Calabrese, *La Macchina delle pittura* (Bari, 1986); R. Tefnin, 'Regard de Face - Regard de profil. Remarques préliminaires sur les avatars d'un couple sémiotique', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*. Brüksel Üniversitesi Kütüphanesi, XVII (1995). s. 7-25; ve F. Frontisi-Ducroux, *Du Masque au visage* (Paris, 1995). s. 79-130.

Murillo'nun resim sanatının kökenlerini tasvir ettiği tablosu (Resim 7), geleneğe göre, İspanyol sanatçı tarafından 1660 yılında Sevilla Resim Akademisi'ne *mayordomo** olarak atandığında yapılmış olmalıdır.¹ Resmin kökenini tasvir eden bu tablo, Plinius'un gece fablından değil Quintilianus'un *Hitabetin İlkeleri*'nde (X, II, 7) söz edilen biçiminden resmedilmiştir: Karakterler –bir grup adam– tam da gölgelerin uzamaya başladığı bir zaman diliminde dış mekândadırlar. Bu adamdan ikisinin silueti, birbiri önünde uzanan (ve harap olmuşluğun, ihmalin ve bakımsızlığın izlerini taşıyan) duvarların üzerine yansır. İki profilin gölgeleri de, ikiye bölünmüş ve bir bölümü diğerinden daha koyu görünen bir durumda –antik metinlerde bahsedilmeyen– derinlemesine yapılmış bir çalışmayla yaratılmışlardır. Hiç kuşku yok ki bu bir anakronizmdir, çünkü resmin

* Ambar memuru, idare memuru, vekilharç. (y.n.)

1) D. Angulo Iñiguez'deki detaylar , *Murillo*, II (Madrid, 1981), s. 592-3.

kökenlerine ait olmaktan çok Murillo dönemini yansıtan bir yöntemdir. Gerçekten, karakterlerden birisinin karanlık gölgesi, diğerinin modelini çizme sürecindedir.

Ama bu poz verme durumu tuvalin sadece yarısını kaplar. Diğer yarıda dört adamdan oluşmuş bir grup da imgenin oluşturulmasının ilk senaryosunu dikkatle izlemektedir. İçlerinden en genç olanı sağ tarafta olup bitenleri anlatmaktadır. Ne söylediğini tahmin etmek zor değildir. Ne söylediğini duymamız için tüm yapmamız gereken, Quintilianus'u (tekrar) okuyup genç hatibin söylediklerine kulak vermektir:

“Tekrar soruyorum; eğer hiç kimse kendisinden önce gelmiş olanlardan daha fazla bir şey yapmasaydı, sonuç ne olurdu? (...) Hâlâ sallar üzerinde seyahat ediyor olurduk ve resim sanatımız güneş ışınlarının oluşturduğu gölgelerin dış izlerini takip ederek etraflarına çizgi çizmekle sınırlı kalırdı.”

Eğer tahminimiz doğruysa, o zaman bu tablo –‘resim sanatının kökenleri’ resmedilmeden önce– kökenlerden uzaklaşmış ve sadece gösteriştten ibaret demektir. Bunun onayı, sağ taraftaki kalkanın üzerine yazılmış sözcük-



Resim 7: Bartolomé Estebán Murillo, *Resim'in Kökeni* (1660-65 civarı), tuval üzerine yağlıboya (115x169 cm.). Muzeul National da Arta, Bükreş.

lerden gelir: “Gölgelerden kaynaklanır / hayranı olduğumuz güzellik / bu ünlü tabloda (*Tubo de la sombra / origen / la que admiras her / mosura / en la celebre pintura*). Bu yazı hatibin söylevini tamamlar, ya da, bunun yerine betimlemenin bütününden ve hatibin söylevinden bir sonuç çıkartır. Bu yazı, iki anahtar sözcük arasındaki antitez göz önünde tutularak kavranabilir: gölge ve güzellik. Bu son not –bir fablın sonunda çıkartılan bir ahlak dersi gibi– Sevilla Akademisi’nin genç öğrencileri için tasarlanmış bir andaç gibidir ve onlara hatırlatmak istediği de, bu tablonun *güzelliğinin* (ki günümüzde bu tabloda en çok hayran olduğumuz ve ona ün kazandıran şey de budur) bir tasvirdeki en mütevazı ve en az çekici olan unsurlardan birinden, gölgeden ve dahası yabani otların бүрүдүгү bir duvara vuran gölgeden kaynaklandığıdır. Bu manifesto-tablo, aşkınlığı ortaya koyan bir sahnenin yaşayan bir örneği gibi görüldüğü için paradoksal bir objedir: Güzellikten bahseden yazıyı okuyan izleyici (‘sen’) (şimdi) buna hayran olabilirsin. Bu tablo, karakterlerin çeşitli tavırları, vücutlarının konturları, kromatik nitelik, ayrılmış gölgeler, vb. bütün bir dizi klasik işaretin içinde, bakmakta olduğumuz imgeden somutlaştırılmıştır. Bu, bir sanat akademisinden simgesel bir tablodur ve sanat tarafından fethedilen ‘güzelliğin’ ulaştığı en mükemmel noktayı gösterir. Sanatın ilk adımlarıyla (gölgeyle) başlayıp güzellikle son bulana dek, Murillo’nun akademisinin sanatsal bilginin özümsemesini güvenceye almış olduğunu anlıyoruz.²

Murillo’nun tablosunda konu edilmiş olan bilginin temellerinin saptanması, çok gerilere gider. Bu, Plinius’un sanatın kökenleri hakkında söylediği ilk cümlelerin sonunda başlamıştı.³ Ortaçağdaki resim sanatında pek rastlanmasa bile, Rönesans’ın doğumuyla birlikte aynı tartışma tekrar başlar. Bu yokluk hakkında spekülasyon yapmakta da oldukça haklı olduğumuz kanısındayım.

2) H. Körner, (yay. haz.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung* (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2) s. 106-39 (Hildesheim, Zürich ve New York, 1990) içinde V. I. Stoichita, ‘Der Quijotte-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert under besonderer Berücksichtigung von Murillos Oeuvre’.

3) Kavrulmuş toprak kullanımı ile ‘ışık ve gölge uygulamalarına çok dikkat sarf eden’ Nykias (XXXV, 38 ve XXXV, 130-31) hakkında yapılan alıntılar ile Murillo’nun manifesto-resminde olduğu gibi ‘gölgenin kendisinde bir gölge bulabilen’ Pausias (XXXV, 123) hakkındaki bir alıntı gibi, *Doğa Tarihi*’nden yapılmış diğer alıntılar da eklenebilir.

“BU KARA LEKELER NEREDEN DÜŞTÜ BU VÜCUDA?”

Ma ditemi: che son li segni bui / di questo corpo...

(Dante, *Paradiso*, II, 49-50)

Gölgenin izdüşümü ortaçağda optik konusuyla ilgilenenler tarafından dikkatle incelenmiş olmasına rağmen, aynı dönemin ressamı tarafından neredeyse göz ardı edilmişti.⁴ Bu durum ortaçağ imgesinin mantıksal statüsüne bağlanabilir,⁵ çünkü gölge prensipte fiziksel varlığa dönüşmesi arzu edilmeyen bir varlıktı. Bu düşünce, perspektifin keşfiyle birlikte, gölge nihayet ressamların ciddi çalışmalarına konu olana dek, *hemen hemen* Giotto'ya kadar sürdü.

Bu değişimdeki kipliklerin kısa bir incelemesini yapmamız gerekir. Uyarıcı değişiklik ilk kez Dante'nin eserinde karşılaşırız. *İlahi Komedya*'da neredeyse bütün karakterler yazarın gördüğü varlıklardır, ama vücut sahibi olmadıkları için prensipte görünmez kalmalıdır. Yazar tarafından da çoğu kez tanımlandığı gibi, onlar *görünebilen ruhlardır*, hayaletler ve gölgelerdir. Hemen göze çarpmasalar ve neredeyse tamamen şeffaf olsalar da, vücutları *varmış* gibi görünürler.⁶ Çok içli dışlı olduğu bu insanlık hayaletinin gerçekliğine Dante'nin ne ölçüde inandığını bilmek zordur. *Araf*'ın ikincikantosunda (II, 74-7), bir gölge ona sevgiyle yaklaşır ve şair de aynı şekilde karşılık vermek ister, ama kollarıyla hiçbir şey sarılamaz:

Ah nafile gölgeler!

Sadece suretleri olan: üç kez doladım

Ellerimi, ama döndü kucaklayamadan

Bomboş ellerim bana geriye.⁷

4) Bkz. D. C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago, 1976).

5) Bkz. J. Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VIème-XVème siècle)* (Paris, 1989).

6) Burada, E. Gilson tarafından yapılmış olan yorumlara güveniyorum; “Qu'est-ce qu'une ombre? (Dante, *Purg.* XXV)”, *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen-Age*, (1965), s. 94-111. Ayrıca bkz. *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere (Bari)* 3. seri, X, s. 7-19 (1989-1990) içinde M. T. Lanza, “I meriti dell'“ombra”, ve *A Festschrift for Richard Reinhold Niebuhr*, (yay. haz.) P. Lee ve Blackwell, (Scolar Press, 1995, s. 83-106) içinde C. W. Bynum, “Imagining the Self: Somatomorphic Soul and Resurrection Body in Dante's *Divine Comedy*”.

7) Tüm alıntılar Dante'nin *Divine Comedy* [İlahi Komedya] adlı eserinin Henry Francis Cary tarafından yapılan çevirisinden yapılmıştır. (Oxford, 1957).

Muhtemelen bu dizeler, gölgenin *psyche/eidolon* olduğuna ilişkin antik görüşle bağlantılıdır.⁸

İkinci ve çok daha modern bir gölge görüntüsü *Araf*'ın üçüncü kantosunda (III, 16-30) karşımıza çıkar. Vergilius ve Dante, arkaları güneşe dönük yürümektedirler. Bu nedenle her ikisinin de kendi önlerine düşen gölgeleri olmalıdır. Fakat Dante, Vergilius'un gölgesi olmadığını fark ettiği anda korkuya kapılır:

Arkamda kızıl ışınlarıyla parlayan güneş,
Vücudumun önünde kırılıyordu; bedenim
Işınlarına direniyordu. Yana döndüm
Yalnız bırakılmanın korkusuyla, görünce birden
Sadece kendi gölgesi.

Vergilius bu görüngüyü Dante'ye açıklar. Kendi fiziksel bedeni (gölge oluşturduğum beden / *lo corpo dentro al quale io facea ombra*) şimdi başka bir yerde gömülüdür. Öte yandan, güneş ışınlarının içinden geçmesine izin veren yapısı yüzünden, bu hayalet bedenin gölgesi yoktur.⁹

Bu çok önemli pasajda yazarın –kendine özgü berraklığı ve tüm şiirsel kudretiyle– önemini vurguladığı şey, gölgenin hayatın bir gerçekliği olduğudur: *İlahi Komedya*'dan öğrendiğimize göre, *sadece Dante'nin bedeninin gölgesi vardır*, çünkü Vergilius gibi diğerlerinin *varlıkları* da sadece gölgedir. Gölgenin vücudun ayrılmaz bir niteliği olduğunun keşfi, Dante'nin başka bir yerde (*Cennet*, XIX, 62) değindiği gibi, 'tenin gölgesinin' de keşfidir (*l'ombra della carne*) ve erken Rönesans üzerinde derin bir etkisi olmuştur. 1436'da Giovanni di Paolo'nun zengin bir Sienali aile için yaptığı, ne yazık ki 17. yüzyılda bir yangında yok olan bir poliptik* buna örnektir. Fakat, resim denemelerin en muhteşemlerinden birisi olan predella'nın** parçaları kurtulmuştur: *Mısır'a Kaçış* (Resim 8). Bu

8) Bu pasaj, Homeros'un *İlyada*'sında, Akhilleus'un Patrokles'in *hayaletini* yakalayabilmek için beyhude çabalar harcadığı bölümle (XXIII, 59-107) karşılaştırılabilir.

9) Bu gelenek için bkz. J.-Cl. Schmitt, *Les Revenants. Les Vivants et les morts dans la société médiévale* (Paris, 1994).

* Avrupa sanatında üçten fazla sayıda birbirine bitişik resim levhasını içeren dinsel içerikli sanat yapıtlarına verilen genel ad. Bu tür yapıtlar genellikle kiliselerin sunak bölümlerine yerleştirildi. Rönesans'tan sonra poliptik yapılmamıştır. Ayrıca, Antik Roma'da üzerine yazı yazmak için kullanılan, birbirine bağlı, katlanabilir ikiden fazla levhayı içeren ahşap tablet. (y.n.)

** Kilisede sunak levhasının genellikle resimlenen ve yatay bir dikdörtgen biçiminde olan en alt parçası. (y.n.)

küçük resmin yüzeyinin yarısında Siena geleneğine bağlı kalınarak yapılmış bir peyzaj vardır. Kompozisyon, çağın kırsal hayatının görüntüsünü de içerir. Bu yaklaşımda yeni hiçbir şey yoktur (Ambrogio Lorenzetti bir yüzyıl önce bu tekniği kullanmıştır). Fakat arka planın yenilikçi doğası, nesnelerin, hayvanların ve insanların perspektifinin keşfedildiği dönemde yaşamış bir ressam olan Giovanni di Paolo'nun böylesi bir belirgin hazza odaklanmasında ve bunu son derece ustalıklı bir biçimde kullanmasında yatmaktadır.¹⁰ Hatta, tablonun sağ tarafını aydınlatan ve tablodaki tüm ışık efektlerinin kaynağı olan güneşi de tablonun sol üst köşesine eklemeyi unutmamıştır.

Güneş (ressamlar genellikle resim alanına güneşi eklemek konusunda pek istekli değildir) oradadır, çünkü gölgelerin görsel olarak gerçeğe yakınlıklarını vurgular. Sanat tarihçilerine göre güneş olası bir bağlantıyı işaret etmektedir. Giovanni di Paolo'nun daha önce resmettiği Dante'nin *Cennet*'inde,¹¹ ikinci kantodaki Beatrice son derece gelişmiş optik bilgiler üzerine konuşur (Resim 9). Ulaştığımız noktada, şiirin bu bölümünün bütünü gözden geçirmek anlamsızdır.¹² Fakat, dikkat etmemiz gerekir ki, ayda neden lekeler ve gölgeler olduğunu açıklarken (bu beden üzerindeki kara lekeler / *li segni bui di questo corpo*), Beatrice (Giovanni di Paolo'nun resmin sol tarafında uçarken tasvir ettiği) gölge teorisine başvurmuştur (ressamın tasvirin merkezinde resmettiği). 'Kara lekeler'in nedeni dünyanın koni biçiminde yansıması gölgesidir.

Siena predella'sındaki güneşin geometrik usulle çalışılmış modelini tekrarlamakla (sanki sürgüne gönderilmiş gibi resmin uzak bir köşesine çizmiş bile olsa), ressam, Dante'nin teorik (ve kozmik) tanıtılmasının içeriğini, daha 'gerçekçi' olduğu iddia edilebilecek bir manzarayla değiştirmiştir.

Fakat *Mısır'a Kaçış* tablosundaki deneyimi son derece önemli hale getiren, kendisini, açık bir biçimde görünen sahnenin arka planıyla sınır-

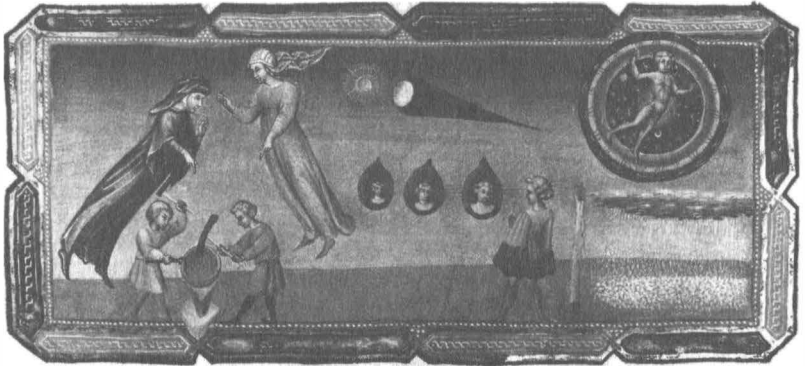
10) Bu işlemin kökenleri hakkında bilgi için bkz. K. Christiansen, *Gentile da Fabriano* (Londra, 1982), s. 21-43. Giovanni di Paolo'daki diğer 'tuhaf gölgeler' için bkz. M. Meiss, 'Some Remarkably Early Shadows in a Rare Type of Threnos', *Festschrift Ulrich Middeldorf* (Berlin, 1968) içinde, s. 112-18. Düşen gölgelerin ilk örnekleri için bkz. 'Cast Shadow in the Passion Cycle at San Francesco, Assisi: A Note', *Gazette des Beaux-Arts*, LXXVII/113 (Ocak 1971), s. 63-6.

11) J. Pope-Hennessy, 'Paradiso', *The Illuminations to Dante's 'Divine Comedy' by Giovanni di Paolo* (Londra, 1993).

12) Bkz *Studi sulla dolce prospettiva* (Milano, 1964, s. 3-90) içinde A. Parronchi, 'La prospettiva dantesca'.



Resim 8: Giovanni di Paolo, *Mısır'a Kaçış* (1436), ahşap üzerine suluboya (50x50,7 cm.). Pinacoteca Nazionale di Siena.



Resim 9: Giovanni di Paolo, *Dante'nin Paradiso'su* (kanto II) için resim (1450 civarı). British Library, Londra.

landırmış olmasıdır. Ne bakirenin, ne çocuğun, ne de eşiğin gölgesi vardır. Ağaçların neredeyse Joseph'in bacaklarına değen gölgelerini incelediğimizde, bu durum daha da çarpıcı bir hale gelir. Eğer resme bakan birisi ressamın birbirinden farklı iki resimsel form kullanmış olduğuna ikna edilmezse, bu durum onu daha da fazla şüpheye sürükler. Ön plandaki sahne, ortaçağ imgesinin tipik bir özelliği olan düz, iki boyutlu dünyaya sadık kalınarak tasvir edilmişken, manzara gerçeğin yeniden canlandırılması deneyiminin bir ürünüdür. Bu Dante-benzeri ikicilik ruhunda, iddia edebiliriz ki, ön plan 'gölge-imgelerden' oluşan insanlarla doldurulmuşken, orta alandaki vücutların gerçeklikleri kendilerini ortaya gölge formlarıyla koymuştur. Fakat bu koşutluk gerçekte ne ölçüde işe yaramıştır?

Eğer, Giovanni di Paolo'nun kompozisyonunun ön planını yakından inceleyecek olursak, karakterlerin iki boyutluluğunun ve 'düzlüğü'nün' oldukça görel olduğunu görürüz. Bu karakterler tabloda gerçekte soldan sağa doğru kesintisiz bir efriz oluştururlar, bunların kapladığı alan muğlaktır ve tam olarak tanımlanmamıştır. Gene de, bunlar nötr bir perdeye yansıtılmış basit silüetlerden çok daha fazla bir şey ifade ederler. Ressam, figürlerin tavırlarını çeşitlendirebilmek için ayrıntılara girmiş ve profillerin gereğinden fazla klişe olmasını engellemek için, giysi kıvrımlarının arasında vücutlarının varlığını ima etmiştir. Daha dikkatli bir incelemede, yere vuran gölgelerinin olmamasına rağmen, karakterlerin soldan gelerek, vücutlarının bir kısmını karanlıkta bırakan aynı ışıkla aydınlatıldıkları ortaya çıkar. Tonlama vardır, ama bu sadece giysilerin derin kıvrımlarında, yüzlerin çıkıntılarında ve boşluklarında, ve kötü alanlar resmedilirken kullanılmıştır. Öyleyse, tonlamanın bir noktaya kadar bu figürlere fiziksel bir vücut kazandırmak için kullanıldığı inkâr edilemez.

Öyleyse, Giotto'dan başlayarak, resme gölge vermenin bir kez daha Toscana ressamlarının dikkatlerinin odağı haline gelmiş olması bizi fazla şaşırtmamalıdır. Cennino Cennini, *Libro dell'Arte* (Güzel Sanatlar Kitabı) adlı eserinde (ilk kopyası 1437'den kalmasına rağmen, kendisinden önceki yüzyılda edinilmiş bir bilgiyi içerir) bu durumun eleştirisini yapar:

Ve daha sonra gümüş ya da pirinç veya başka bir şeyi model olarak alın. (...) Sonra, ellerinizi alıştırarak için bir model [*con esempio*] kullanarak, olası en basit konuyu kopyalamaya başlayın ve modelinizi küçük panelin üzerine çok hafifçe aktarın, öyle ki, bu ilk çizim gözle çok zor seçilebilecek denli silik olsun, gölgelerinizi, fırça darbelerinizi hafif hafif güçlendirerek

ve üzerlerinden pek çok kez geçerek yaratın. Vurgularınızdaki gölgeleri ne kadar fazla koyulaştırmak isterseniz, üzerlerinden o kadar fazla geçmeniz gerekir, ama rölyeflerin üzerlerinden sadece birkaç kez geçmelisiniz. Ve bırakın bu görme gücünün dümeni ve dümencisi güneş ışığı, gözlerinizin ışığı ve kendi elleriniz olsun: Bu üç şey olmaksızın hiçbir şey sistematik olarak yapılamaz.¹³

Cennini tarafından gölgeleme eyleminin sanatın ilk adımlarından birisi olduğunun belirlenmiş olması ilginçtir. Gölge, renkten önce *çizimin* bir unsurudur (öyleyse biçim yaratmanın ilk aşamasıdır). Bu yöntemle, siluet ve gölgeleme tasavvuruyla ilgili iki birbirine bağlı aksiyonu kabul ederek, bir parça gecikmiş bir ortaçağ pratiğini geliştirmiştir.¹⁴ Örneğin, eğer resim üzerine yazılmış Bizans kılavuzunu okumuş olsaydık (*The Erminia of Painters*¹⁵ adıyla 18. yüzyılın geç döneminde yayınlanmış uyarlamasında anlatılır), Batı Avrupa'da biçim kavramı içinde siluet/gölge yorumunun –belli bir noktaya kadar– antik Plinius geleneği üzerine temellenmiş olduğunu anladık:

(...) Bir kâğıdı pişirilmemiş *peşiri* ile sıvayın ve bir gün boyunca gölgede ıslak olarak bırakın. Daha sonra bunu kepekle iyice ovalayın ki yağ tamamen çıksın, böylece nesnelerin nerelerinin renk almasını istiyorsanız oralar renklenir ve orijinal model zarar görmez. Orijinalin dört köşesini kâğıda tutturduktan sonra, çok az yumurta karıştırarak siyah rengi hazırlayın, biçimi dikkatlice kopyalayın ve sonra tonları verin.¹⁶

Cennini'nin yaklaşımı Bizans yaklaşımından farklıdır ve bu da, Bizans imgesi ötekinin kopyası olmaktan öteye geçemeyen çevrelenmiş imge ile uğraşırken, Trecento'nun* zaten gerçeğin kopyası olan bir imgenin

13) Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, bölüm VIII. Düzeltili ve yapılmış alıntılar takip eder, Cennino d'Andrea Cennini, *The Craftsman's Handbook*, çeviri ve notlar: Daniel V. Thompson, Jr. (New York, 1954), s. 5.

14) Daha detaylı bir yaklaşım için başvurmak yararlı olabilir: E. Webster Bulatkin, "The Spanish Word 'Matiz'. Its Origin and Semantic Evolution in the Technical Vocabulary of Medieval Painters", *Traditio*, X (1954), s. 459-527.

15) Bu el yazmasının teknik bilgi düzeyi, 'Cretan' olarak bilinen 14. yüzyıl okulunun başarılarının son derece iyi bir anlatısı niteliğindedir.

16) Bkz. P. Hetherington, *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna* (Londra, 1974).

* Sanat tarihinde İtalyan sanatının 14. yüzyılı için kullanılan ve "1300'lü yıllar" anlamına gelen deyim. (y.n.)

görüntüsünde ustalaşmış olması gerçeğinden kaynaklanmaktadır.¹⁷ Trecento resim pratiğinin sentezinin sunulduğu ve bu soruna en az üç bölüm (VIII, IX, X) ayrılmış olan kendi el kitabında da vurgulanmış olmasına ve paradigmadaki bu temel değişime rağmen, Cennini'nin hâlâ antik ton-siluet geleneğini sürdürüyor olması oldukça dikkat çekicidir. Onun bu eserin daha ileriki bölümlerinde (XXX, LXVII) karşımıza çıkacak olan son derece önemli gözlemler de bunlara eklenmelidir. Tek başına bu gerçek bile, Trecento süresince tonlamanın tasvirin merkezi olduğunu ortaya koymak için yeterlidir. Aslında, fresklerin yaratılmasına adanmış olan uzun bölümde (LXVII), Cennini, yeni Toscana sanatının en önemli kısmını oluşturan, gençlik fışkıran bir yüz teninin nasıl resmedilmesi gerektiği üzerinde durmuştur (Resim 10):

Ve farz edelim ki, gençlik dolu bir aziz başı yapmanız, örneğin En Kutsal Hanımımız'ın yüzünü yapmanız gereken bir gün geldi. (...) Sert iri bir kaz tüyünün ucuna yerleştirilmiş ince esnek kıllardan ince uçlu bir fırça yapın ve yapmak istediğiniz yüzü alın, burun ve ağzı da kapsayacak biçimde çene olarak üç bölüme ayırıp belirlemeyi unutmayın. Ve Floransa'da verdaccio* ve Siena'da bazzèo olarak isimlendirilen rengi hemen hemen kuru fırçanızla yavaş yavaş uygulayın. (...) Başka bir kaba biraz terre-verte** alın ve iyice inceltin, ve sol elinizin baş parmağı ve işaret parmağı arasında hafifçe sıkarak fazla boyayı attığınız fırçanızla yüzün en koyu [scuro] olması gereken tarafı olan çenenin alt kısmından başlayarak ton [ombrare] vermeye başlayın; sonra ağzın alt tarafını, yanlarını, burnun altını, özellikle kaşların burna doğru olan alt yanlarını ve göz ucunun kulağa doğru olan sonlarına da az miktarda uygulayarak devam edin ve bu yöntemle ten rengi [incamazione] olması gereken ellerin ve yüzün tümünü belirlemiş olursunuz.

17) Cennini'nin kullandığı terim (*esempio*) müphemdir (ayrıca bkz. *Libro dell'Arte*, böl. XXVIII). Dugento ve Trecento dönemlerinde kullanılan sözcüklere göre, bu izlenecek ikonografik modele atfedilebilirdi. Dante de böyle kullanmıştır, bkz. *Purgatorio*, XXXII, 64-5. Aslında, Cennini günışığından bahsederek, doğal bir nesnenin değişikliğe uğramamış kopyasından söz ettiğine inanmamızı sağlamak ister.

* Resimde daha sonra kullanılacak boyaların renk değerlerini saptamaya yardımcı olması amacıyla tuvale sürülen ve çoğunlukla tek renk olan astar boyası; bir astarlama tekniği. Verdaccio astarlama da yeşil-gri renk kullanılır. Bu teknik/boya özellikle ten rengi vermede etkili olması nedeniyle ünlenmiş ve Rönesans dönemindeki ressamlar arasında yaygınlaşmıştır. Leonardo da Vinci de başyapıtı Mona Lisa'da Verdaccio astarlama tekniğini/boyasını kullanmıştır. (y.n.)

** Genellikle, bazı kalkerlerde yeşil taneler şeklinde rastlanan bir silikattan (glokonit) yapılan yağlıboya maddesi. (y.n.)



Resim 10: Giotto'dan bir detay, *Kâhin Kralların Tapınması* (1304-6), fresk. Scrovegni Chapel, Padova.

Daha sonra ince uçlu bir kıl fırça alın ve verdaccio ile tüm ana hatları [*rifermando bene ogni contorno*], burun, gözler, dudaklar ve kulakları temizce netleştirin.

Yüzün bu aşamaya geldiği noktada, bazı ustalar fırçalarına su ile inceltilmiş beyaz kireç alırlar ve çok sistematik bir biçimde yüzün çıkıntılarını [*sommità*] ve kabartılarını [*rilievi*] belirgin hale getirirler; ve daha sonra dudaklara biraz pembe, yanaklara da biraz 'küçük elmalar' eklerlerdi. Ondan sonra da bir kez daha çok ince bir ten rengi [*incarnazion*] tabakası ile üzerinden geçerlerdi ve böylece tamamlanmış olurdu...

Bu alıntı, Cennini'nin görme biçiminde, duvar üzerine bir figür yapılırken gerçeğe benzerliğini yaratmada daha gelişkin bir tekniğin katkı-

larıyla, yani fresk renklerinin yardımıyla 'ten' yanılması verilebildiğini oldukça açık bir biçimde ispat etmektedir. Bu durum kitabının ilk bölümünde çok net ifade edilmektedir:

Resim sanatı olarak bilinen bu iş, kendilerini doğal nesnelerin gölgeleri ardına [*sotto l'ombra di naturali*] gizlerken görünmez olan şeyleri keşfedebilmek için imgelem, ve gerçekte var olmayan [*quello che non, è sia*] bu şeyleri düzenlerken onları sade bir görünümde sunmak için de el becerisi gerektirir.

Cennini tarafından tarif edilen bu yöntem önemli bir betimleme sorununa değinir: “*Ten nasıl yapılmalıdır?*”¹⁸ Cennini bu sorunu, gölgeleme ve silüetler için olduğu kadar ten rengi için de kullanılabilen verdaccio’yu değişik oranlarda kullanarak çözmüştü. El kitabının başka bir yerinde (bölüm LXXXV) bu gizemli renk için bile çok özlü bir reçete vermektedir: “Verdaccio rengi elde etmek için bir ölçü siyah ve iki ölçü okr* kullanın.”

Ressamlar kendilerine özgü teknikleri atölyelerindeki gizemli atmosfer içinde korudukları için, ‘ten rengi’/‘ton rengi’ arasındaki bu oranın kesin olarak belirlenmesinin mümkün olmadığını düşünüyorum. Cennini başka bir ten boyama metodunu ele aldıktan sonra LXVII bölümün sonunda bu konu üzerindeki sanal sessizliğini anlamı oldukça açık sözcüklerle dillendirir:

Fakat siz [siz diye bahsettiği öğrencileridir] bu metodu size resim konusunda öğreteceğim her noktada izleyebilirsiniz: Çünkü büyük üstat Giotto bu yöntemi takip etmişti. Vaftiz oğlu olan Floransalı Taddeo Gaddi 24 yıl boyunca onun öğrencisi olmuştu. Taddeo da oğlu Agnolo’yu yetiştirdi. Agnolo da bu metot üzerine eğitmek için 12 yıl boyunca beni [öğrencisi olarak] yanına aldı. (...)

Ten ve nüansı resmetmenin ‘modern’ sorunlarıyla ilgilendiği bu pasajda dikkat edilmesi gereken nokta, Cennini’nin, Giotto ile başlayan ve onu neredeyse geometrik olarak artan bir tarza (yirmi dört yıl / on iki yıl)

18) Bu problemin tarihinin ve teorisinin yatay bir kesiti için bkz. G. Didi-Huberman, *La Peinture iracmée* (Paris, 1985). İtalyan sanat teorisindeki gölge/ten ilişkisi konusundaki anahtar metin G. P. Lomazzo’ya aittir: *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura* (1584); *Scritti sulle arti*, (yay. haz.) R. P. Ciardi (Floransa, 1974), II, s. 270-71.

* Resim sanatında kullanılan eski boya hammaddelerinden biri. Koyu sarıdan kırmızı ve kahverengiyeye dek çeşitli renkte boyaların elde edilmesinde yararlanılan okr, bol demir oksit içeren bir kil karışımıdır. (y.n.)

yönelten yeni bir geleneği vurgulamaya kendisini zorunlu hissetmesidir. Okuyucu-öğrenciye, “size resim sanatı hakkındaki her şeyi öğreteceğim” diyerek (hiç şüphe yok ki sözlü olarak aktarmıştır) bu sanatın sırları hakkında onları geliştirmeye söz vermiş olmasına rağmen, bu yeni problemi tam olarak ortaya koymamıştır.

Bu bölümü kapatırken, Cennino Cennini’nin, bir ressamın ten ve gölgeyi üretebilmesi için stüdyosundaki çalışmasını nasıl organize etmesi gerektiğine ilişkin prensipleri ve önerileri içeren kendi mavi kopyasına nasıl geri döndüğüne bakalım. Cenini, önceden bilgilerinin tümünü aşikâr etmeden bahsettiği konuların önemli noktalarını şimdi daha detaylı aktarır:

Sonra, üç ten rengi hazırlamak için [*tre parti d’incarnazion*] üç küçük kap alın; pembe renk kadar açık olanı en koyusu [*la più scura*] olsun ve diğer ikisini de birer ton daha açık hazırlayın. Şimdi küt uçlu fırçanızla en açık ten renginin olduğu küçük kaptan biraz boya alın, fırçanızı parmağınızla biraz sıkın ve bununla yüzün tüm kabartılarını [*rilievi*] biçimlendirin. Daha sonra, orta koyuluktaki ten renginin olduğu küçük kabı alın ve bununla –yüzün, ellerin, ayakların ve vücudun çıplak kısımlarının resmini yapmak için kullandığımız teknikte olduğu gibi– tüm yarım tonları [*i mezzi*] belirgin hale getirin. Ardından en koyu ten renginin olduğu küçük kabı alın ve gölgelerin vurgulanmasına [*nelle stremità dell’ombra*] başlayın, daima terre-verte’nin vurgularda görünmemesine çalışın. Ve bu yolla bir ten rengini diğeri ile pek çok kereler harmanlamaya [*va sfumando*] devam edin. (...) Ten rengimizi uyguladıktan sonra, neredeyse beyaza yakın olan çok daha açık bir renk tonu daha hazırlayın ve bu rengi kaşların, burun çıkıntısının, çene çıkıntısının ve göz kapaklarının üzerlerine uygulayın. Daha sonra elinize çok sivri bir kıl fırça alın ve göz beyazlarını saf beyaz renkle [*bianco puro*] boyayın; burnun ucuna, çok az olmak üzere ağız kenarlarına ve bu tür belli belirsiz tüm rölyeflere bu renkle rötuş yapın. Daha sonra başka bir küçük kaba fırçanızla çok az siyah [*un poco di negro*] alın ve aynı fırça ile göz bebeklerinin üzerlerini, burun deliklerini ve kulak kıvrımlarını belirginleştirin. Daha sonra başka bir kaba biraz koyu sinopit [*sinopia*]* alın ve

* Genellikle hanedan armacılığı bağlamında kullanılan yeşil ya da koyu yeşil renk. Fransız armacılığında sinopit, 14. yüzyılın ortalarında yeşil denmeye başlayana dek kırmızı anlamına geldi. Ayrıca, kırmızı ya da kahverengimsi-kırmızı, bazen de hafif sarı renkli demir oksitler içeren kil ya da kuvarsa da sinopit denmekteydi ve bu madde Ortaçağ nakkaşları tarafından kırmızı boya yapımında kullanılırdı. Sözcük adını, kilin kırmızı-okr renginde olduğu tarihi Sinop şehriden almıştır. (y.n.)

bu renkle göz altları, burun çevresi, kaş ve ağzı belirginleştirin, ve alt dudaktan biraz daha koyu [*prendere un poco più scuretto*] görünmesi gerektiği için üst dudağın altına biraz ton [*omra un poco*] verin. (...) Ardından, tüm yüze uyguladığınız gibi, sinopit'le uçlarını, ana hatlarını ve vurgularını belirginleştirin.

Yeni bir nesneleri betimleme yönteminin yasalarını tanımladığı ve bu yöntem bize içerdiği çok temel bir ilkeyi sunduğu için (rölyef yaratırken en koyu –en saf– renkler çukurlar için, en açık renkler –en fazla sulandırılanlar– çıkıntılar için kullanılır¹⁹), bu pasajın tümünü alıntılamaı uygun buldum. Ton-renk aslında, ten renginin (*incarnazione*) yoğunluğunun ez fazla azaltılmış halinden, bu nedenle de en saf biçiminden başka bir şey değildir. Bu kuralın önemi, saf beyazın (*bianco puro*) üç boyutlu nesnelerin çıkıntılarının 'uçlarını' ve siyah rengin de 'çukurlarını' belirlediğini göstermesidir.

Mavili kutsal hanımımız için bir *a secco** harmanı yapmak konusunu ele aldığı bölüm LXXXIII'te, Cennini derinlikler için siyah renk kullanmamız gerektiğini bir kez daha hatırlatırken, dini açıdan kutsal bir renk olan ve bakirenin harmanisinde kesinlikle kullanılması gereken mavi rengin tek başına yeterli olmadığını bize ispat eder. Kumaşa sarmalanmış olan vücudun konturlarını çizgilerle belirginleştirmek isteyen ressamın ne yapması gerektiğini anlatmaya devam eder:

İyice karıştırın. Yumuşak bir kıl fırça ile drapeye** üç ya da dört kat uygulayın. İyice yaydıktan sonra kurusun, kuruyunca çok az indigo ve siyah alın ve bu rengi harmanisinin kıvrımlarına mümkün olduğunca çok gölge vermek için uygulayın, sonra, bu kez fırçanızın ucuyla gölgeli bölümlere birkaç kez uygulayın. (...) Eğer kıvrımları gölgelendirmek isterseniz, biraz saflak ve biraz siyah alın, bunları yumurtanın sarısı ile karıştırın; gölgelemek için çok dikkatli ve temiz bir biçimde önce çok az ve sonra da fırçanın ucuyla bu boyadan sürün. (...)

Libro dell'Arte'de gösterdiği gibi, gölgelemenin üç boyutlu nesnelerle ve kabartılarla olan bağıntısı belli belirsizdir. Bunu başarmak saf ten

19) Bu düşünce hakkında daha fazla bilgi için bkz. P. Hills, *The Light of Early Italian Painting* (New Haven ve Londra, 1987), s. 108-113; M. B. Hall, (yay. haz.), *Color and Technique in Renaissance Painting. Italy and the North* (Locust Valley, N.Y., 1987), s. 1-54.

* Kuru alçı üzerine yapılan fresk. (ç.n.)

** Resim sanatında kumaş ya da giysi kıvrımlara verilen ad. (ç.n.)

renklerinin ve siyahın en uç zıtlıklarını kullanmaktan geçer. Fakat Cenini, sisteminin gölgeleri betimlemekte ne kadar sınırlı kaldığı konusuy-la ilgilenmemiş ve bunu göz ardı ederek vücutların uzayda nasıl konumlandırılabileceği konusuna da hiç şüphesiz tamamen sırt çevirmişti.²⁰ Giovanni di Paolo gibi bir ressam tonlamayı ve gölgeleri tek bir resimde (Resim 8) betimleme girişiminde bulunduğunda, bunu resmin 'Dante-benzeri' bölünmesi yöntemiyle yapmıştı. Sienali ressamın farklılık gösteren iki resmetme sistemini bağdaştıramaması (ya da bağdaştıramayacak olması) nedeniyle birini diğerine (etkileşim olmaksızın) tercih etmesi, bize onun yetersizliğini göstermektedir.

Gölgenin ikili kullanımıyla betimlenen uyumun saptanmasının sağladığı avantajlar –ki bu çalışmada sistemli bir biçimde anlatacağım– Masaccio'ya kadar uzanır.

ŞİFACI GÖLGE

Aziz Petrus'u hasta insanları iyileştirirken gösteren fresk *Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus* (Resim 16) Masaccio tarafından 1427-8 yılında yapılmıştır. Resullerin İşleri'ndeki (5:12-15) bir pasajdan esinlenen fresk adandığı azizin hayatının bir dönemini canlandırır:

Halkın huzurunda Resullerce yapılan birçok alametler ve harikalar oluyordu. Tüm inananlar Süleyman'ın Eyvanı'nda toplanırdı. Halk onlara büyük saygı duyduğu halde, dışarıdan hiç kimse onlara katılmayı göze alamıyordu. Buna karşın Rabbe inanıp topluluğa katılan erkek ve kadınların sayısı giderek arttı. Bütün bunların sonucu, yoldan geçen Petrus'un hiç değilse gölgesi bazılarının üzerine düşsün diye halk, hasta olanları caddelere çıkartıp şilteler ve döşekler üzerine yatırır oldu.

Bu temayı işlemeyi üstlenen Masaccio büyük bir anlatım problemiyle karşılaşmıştı. Resim sanatı ardışık hareketlerin değil *sadece tek bir* eylemin betimlenebilmesine izin verir. Fakat Masaccio, arasında kesin bir zaman ayrılığı bulunmayan bir dizi olayın anlatıldığı bir metni yaşayan bir sahneye dönüştürerek, resmi seyreden gözlerle sunabilmek zorundaydı. Yeni resim akımının ana özelliklerinden bir tanesi olacak olan karmaşık öykü-

20) Yine de, bkz. *Libro dell'arte* (LXXXVII ve LXXXVIII).

leme sanatının kuramları birkaç yıl sonra Alberti tarafından oluşturulacaktır. Yıllar sonra Masaccio'nun biyografisini yazarken Vasari, Floransalı genç ressamın *storia*'nın* gelişiminde oynadığı öncü rol kadar rölyef, perspektif ve kısaltmalarıyla da göze çarpan seçkin ustalığı ile yeni bir resim stilinin oluşumundaki çok önemli katkılarını kabul eder.

Tüm bu yenilikler Floransa'daki S. Maria del Carmine Kilisesi'ndeki freskte görülebilir. Masaccio, kendi zamanının geleneği olduğu üzere, kutsal metinden yola çıkıp, muhtemelen İncil tefsirlerinin ve dini telkinlerin de yardımıyla Resullerin İşleri'ndeki pasajı gerçek anlamda canlandırmaya katkıda bulunan bir sahne yaratmıştı. Bu sahnede Aziz Petrus'u, Aziz Yuhanna'yı ve kimliği net olarak seçilemeyen meçhul bir müridi, şifa bulmak için sıra olmuş hasta insanların arasında sokak boyunca yürürken görürüz. Sanki mucize gözlerimizin önünde gerçekleşiyor gibidir. Havarilerin biraz önce geçtiği yerdeki iki adam ayağa kalkmış; bir tanesi asasına dayanıyor, diğeri havariye minnetini göstermekte. Üçüncüsü ise Aziz Petrus'tan ilahi inayet dilenmek üzere diz çökmüş; Aziz'in gölgesinin hemen onun önünde olmasından da anlaşıyor ki, gölgenin şıfası onu ayağa kaldırmak üzere. Şimdi, azizin gölgesinin ilahi etkisini yaşayacak dördüncü ve son kişiye sıra. Uman gözleri kocaman açılmış, gücünün geri geleceği ve ayağa kalkacağı ânı bekliyor.²¹

Konuyu işleyişteki görsellik, yoğun olarak, perspektif alanında son zamanlarda edinilen başarıya dayanmaktadır. Aynı temayı işlemiş olan bir yüzyıl önceki resimlerde, havarilerin korteji imajın yüzeyine paralel olarak soldan sağa doğru ilerlerdi.²² Bu teknik, daha önce Giovanni di Paolo'nun (Resim 8) kompozisyonunu incelerken ön planda örneğini görmüş olduğumuz biçimiyle, 'hareket' kavramını yansıtmak için kullanılan 'ilkel' bir tekniktir. Fakat, Masaccio'nun kompozisyonunda, hareket resmin geri planında başlar ve ön plana doğru ilerler. Derinlerden ilerleyerek geldikleri duygusu –bu duyguyu sol tarafı çevreleyen binaların gözden kaybolma noktasının yarattığı perspektif verir– gerçek hayattaki gibi ilerleme hareketinin devamlılığı, resimdeki üç boyutlu görselliği sağlar. Petrus ve Yuhanna'nın bedenlerinin yere düşen gölgeleri de aynı

* Hikâye anlatımı. (ç.n.)

21) L. Freedman'ın "Masaccio's 'St Peter Healing with his Shadow': A Study in Iconography" (*Notizie da Palazzo Albani*, XIX (1990), s. 13-31) adlı eserindeki yorumlarını tekrarlıyorum.

22) Pisa'daki S. Piero a Grado Kilisesi'ndeki sahnede de durum böyledir. Bkz. J. T. Wollesen, *Die Fresken von San Piero a Grado bei Pisa* (Bad Oeynhausen, 1977), s. 30-32.

perspektif yapılanmanın ürünüdür. Ön plandaki alanı kaplayan grup tarafından, sağ ve sol alanlar boş bırakılmıştır. Kutsal metin sadece Petrus'un gölgesinin mucizevi etkisinden bahsediyor olsa da, Masaccio, Yuhanna'nın gölgesine de aynı mucizeyi atfederek resmetmeyi amaçlamıştır. Çünkü, bu yöntemle, çift paralel gölge kullanarak alan perspektifindeki derinlik duygusunu güçlendirmiştir.

Petrus'un hayatına ait bu hikâyedeki gölge simgesi pek çok çalışmaya da konu olmuştur. En son çalışmalar, bunun, gölgenin ruhun dışavurumu olduğunu belirten antik ve mistik bir düşünce ile bağlantılı olduğu konusunda hemfikirlerdir.²³ Eğer, Resullerin İşleri'nden alınan bölümleri daha dikkatle inceleyecek olursak, gölgenin gücünün hem hasta insanların 'günahkâr ruhları' ile tezat oluşturduğunu hem de bu ruhları tesirsiz hale getirdiğini anlarız. Uzmanların dikkatini, İncil'in Masaccio döneminde yaygın olan pek çok itibarlı tefsirlerinden bir tanesi, Nicolas de Lyra'nın tefsiri çekmiştir, çünkü onun yorumu Carmine fresklerinin yapıldığı dönemde bu motifin neyi simgelediğini açıkça göstermektedir. Lyra'nın yorumuna göre,²⁴ Havariler hasta insanları iyileştirmek için şifa güçlerini pratikte iki şekilde kullanırlardı; ya onlara dokunurlar (*per tactum manuum*) ya da onlarla konuşurlardı (*per verbum*). Gölgesiyle (*per umbram*) hasta kişilere şifa dağıtma gücü olan tek hvari Petrus'tu ki, bu diğer pratiklere göre en müstesna (*quod est maius*) olanıydı. Şifalı sözler, ilahi güçleri olan faziletli insanların ağızlarından dökülmektedir (*ex homine habens virtutem*), oysa gölge bir beden araya girmesiyle ışıktan tamamıyla yoksun bırakılmasından (*sed tantum privatio lucis ex interpositione corporis*) başka bir şey değildir (*sed umbram nihil est ipsius*). Bu açıklamada, sanki gölgenin kutsallığının bozulmaya maruz kaldığı ima edilir. Fakat, izdüşümü kavramını bilimsel bir terimle tanımlayan bu ifadeyi yüzeysel anlamamak gerekir, çünkü yorumcunun niyeti gölgenin iyileştirme kudretinin sözcüklerle açıklanamayan ilahi doğasını yüceltmektir.

23) L. Kretzenbacher, 'Die Legende vom heilenden Schatten', *Fabula*, IV (1961), s. 231-47, ve P. W. van der Horst, "Peter's Shadow", *New Testament Studies*, XXIII (1976-7), s. 204-13.

24) Nicolaus de Lyra, *Biblia sacra cum glossis* (Leiden, 1545) (Postilla, VI, 173r). Bu eserin Massaccio dönemindeki popülaritesi ve Carmine fresklerinin yaratılmasındaki olası etkisi hakkında söylenenler için bkz. A. Debold von Ritter, *Studien zum Petruszyklus in der Brancaccikapelle* (Berlin, 1975), s. 60-65; 121-7 ve daha fazlası için özellikle s. 219-21.

Masaccio'ya kalırsa, o sadece gölgenin ilahi gücünü vurgular. Ne Petrus ne de Yuhanna konuşmazlar, sessiz bir vakar içinde ilerlerler. Ne dokunurlar ne de takdis ederler; her iki havari de sol kollarına harmanilerinin ucunu dolamıştır ve Petrus'un bir eli gevşekçe sağ yanında sallanmaktadır. Masaccio'nun eseri ne kutsal metinde ne de tefsirinde herhangi bir müphem nokta bırakmayacak kadar açıktır. Son derece rafine bir yöntemle, bu iki (ilahi ve bilimsel) kaynağı gölgenin gücünün *mizan-seninde* bir araya getirerek sunmuştur. Ne yazık ki bu her zaman anlaşılamamıştır. Bunu ilk yanlış yorumlayanlardan biri Vasari'ydi ve bu yanlışlık yüzyıllar boyunca sürecekti. Vasari, resmi tanımlarken, Aziz Petrus'un gölgesiyle hastalara şifa dağıtırken aslında Aziz Yuhanna'nın eşliğinde tapınağa doğru ilerlediğini (*nell' andare al tempio*) ifade eder.²⁵ Fakat olayların bu şekilde yorumu, sanatçının (ve/veya onun akıl hocalarının) yorumundan tamamen farklıdır; çünkü Masaccio freskinde Petrus ve Yuhanna tapınağa doğru gitmezler, tapınaktan henüz çıkmışlardır. Kompozisyonun arka planında, havarilerin yürüdüğü yolun sonunda, belki de görünüşü hakkında bilgisinin olmayışından dolayı *çan kulesi* olan bir kilise görüntüsünde Masaccio'nun ima ettiği bir eyvan görürüz (İncil'de bahsedilen Süleyman'ın Eyvanı). Yapının konumu, bütün resmin vermeye çalıştığı mesajla doğrudan ilgilidir. Havarilerin vakur duruşları kutsal bir mekândan henüz çıkmış olmaları gerçeğine ya da ilahi güçlerine atfedilebilir. Petrus'un gölgesinin gücü, tapınağın gizemli derinliklerindeyken Tanrı'nın ona bahsettiği bir *erdem*in, kazanılmış bir seçkinliğin dışarıdan açıkça görülebilir hale gelmesinden başka bir şey değildir.

Quattrocento* döneminde insanlar sembolleri deşifre ederken mesajları algılamada muhtemelen herhangi bir zorluk çekmiyorlardı. Üstüne üstlük, eserin, bu gücün gerçekte göklerden geldiğine işaret eden diğer sembollerini de duyumsuyorlardı: Masaccio gökyüzünü tasvir eden mavi dikdörtgeni çizmekte kararlıydı ve 'eyvan' ile 'ötesini' birbirinden ucu kısa bir çizgi gibi beliren çan kulesi ayırıyordu.²⁶ Bu gibi detaylarla, sanatçı kutsal metindeki (ve tefsirdeki) tüm anlatılanları en net anlamlarıyla,

25) Giorgio Vasari, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, çev.: ??? (Londra: J. M. Dent, 1949), II.

* İtalyanca'da dört yüz anlamına gelen sözcük, 15. yüzyıl İtalyan sanatını ve edebiyatını ve genel olarak Erken Rönesans'ı ifade eder. (y.n.)

26) S Piero a Grado fresco'da tasvir edilmiş gölgeler yoktur (bkz. referans 16). Öte yandan, 'eyvan'ın kulesinden ışık hüzmeleri yayılır ve doğrudan asanın üzerine düşer.

belirsizliklere yol açmaksızın aktarmaya çalışmıştı. Bana göre, Masaccio sembolleştirme yoluyla, şıfalı gölge (ön planda) ile tapınak (arka planda) arasında, ya da daha net ifade etmek gerekirse, 'ilahi güç' ile 'kilise' arasında, dahası, gölgenin ilahi gücü ile bu gücün asıl kaynağı olan gökyüzü arasında 'yoğun' bir ilişki oluşturmuştur.

Bütün bu prosedürler ressamı, bedenlerin izdüşümlerini optik kanunların bir sonucu olarak tasarlama yaklaşımından alıkoymaz. Sağ üst köşeden gelerek tüm eseri aydınlatan günışığına maruz kalmış insan bedeni dışındaki objeler de, örneğin evlerin çatıları da aynı fizik kanunundan nasiplerini alarak, koyu renkler halinde duvarları gölgelendirirler. Bizler bile, Masaccio'nun kutsal metinde Yuhanna'ya da ait olduğundan bahsedilmeyen Tanrı vergisi gücü ona mal etmeye çalışmasından ziyade, aynı fiziksel kanunun freskteki tüm unsurlar arasında bir bütünlük sağlaması amacıyla, Yuhanna'yı da gölgesiyle birlikte tasvir ettiğini tahmin edebiliriz.

Işığın resmedilmiş kipliklerini bütünüyle analiz ettiğimizde, Masaccio'nun yaklaşımının tamamıyla tutarlı olduğu ortaya çıkar. Bu karmaşık kompozisyonda ilk bakışta bize alışılmadık gelen, Masaccio'nun ışığı yapıta sağ taraftan vermesidir. Biliriz ki ressamlar genelde ışığın soldan gelmesini tercih ederler, çünkü ışığın soldan gelmesi imajı oluştururken işlerini kolaylaştırır (biçimlendirici veya fırça sağ elle kullanıldığından, ışık kaynağı ile çizim arasına girer). Cennini, *Libro dell'Arte* (bölüm VIII) adlı eserinde şunu tavsiye eder:

Resim yaparken yaynık gelen ışığı düzenleyin ve güneş sol yanınızdan gelsin.

Quattrocento süresince gördüğümüz gibi (resmetmenin iki biçimi arasındaki geçiş döneminde ııkla ilgili paradigmlar üzerine deneysel çalışmalar yapan Giovanni di Paolo örneğinde olduğu üzere) (Resim 8), gölge perspektifinin 'otantik' doğasını vurgulamak amacıyla güneş imajını kompozisyonun sol köşesine eklemek söz konusuydu.

Öyleyse, Masaccio'nun ışığı fırçanın arkasından yansıtmış olmasının ardında yatan derin nedeni araştırmak gerekir. Cevabını bulmak çok vaktimizi almaz. S. Maria del Carmine Kilisesi'ndeki Brancacci Şapel'inin apsisinin üzerinde tek bir pencere vardır. Gün ışığı bu pencereden giriyor ve şıfa sahnesini sağ taraftan aydınlatıyordu. Soldan gelen başka bir ışık kaynağını *hayal etmek* söz konusu dahi olamazdı. Aslında Masaccio'nun yaptığı, dışarıdan gelen ışığı (gerçek pencereden gelen

gerçek ışık) kompozisyonuyla *birleştirmektir*. Sonuç olarak, gerçek ışık –ki bu örnekte sağdan gelir– yaratılan formun bir parçası olmuştur.²⁷

Cennini (bölüm IX) bu tür bir problemi zaten önceden tahmin etmişti:

Eğer, şapellerde çizim, kopyalama ya da boyama yaparken tesadüfen bunun tersi koşullarla karşılaşsanız, yani ışık [*la luce*] figürlerinize kabartma [*relievo*] formu verebilmeniz için elinizin arkasından ya da arzu etmediğiniz bir yönden geliyorsa, buralarda bulunan pencereler yönünde düzenlemeler yapın ki figürlerinize ya da renklerinize yardımcı olsun. Ve böyle durumlarda, ışığın hangi yönden geldiğini takip edin ki, rölyef [*rilievo*] ve gölgeyi [*scuro*] bu sisteme göre biçimlendirebilirsiniz.

Trecento'da zaten bilinen bu tekniğe Masaccio'nun hiç katkısı olmamış gibi görünebilir. Ama durum hiçte böyle değildir. Göze çarpan belirgin farklılıklar bulunabilir, çünkü Cennini'nin bahsettiği 'sistem' sadece gölgelemeden bahseder. Bu nedenle, ona göre, rölyeflerin ve kabartma cisimlerin (*rilievo*) yaratılması sırasında dışarıdan gelen ışık hesaba katılmalıdır. Kompozisyonların kurgusal alanı ötesinde, gerçek ışığı kullanarak gölge yaratma konusunda Cennini'nin hiçbir fikri yoktur. Bir ressam tarafından kurgusal bir nesnenin yaratılmasından ziyade, gerçek ışık altında gölgeli figürlerin çizimi söz konusu olduğunda karşı karşıya kalınacak zorluklar hakkındaki düşünceler gerçekte ona tamamen yabancıydı.

Masaccio'nun Carmine freskinde yaptığı tam da budur. Cennini'nin önerdiği gibi, doğal ışık rölyefi çizer (Masaccio'nun bu tekniği nasıl geliştirdiğini anlamamız için, havarilerin neredeyse heykel gibi heybetli ve vakur duran hallerini görmemiz yeterlidir) ve, vücutların ve boyanan diğer formların 'katılığıyla' engellendiğinden devasa gölgeler oluşturur. Doğal ışık (gerçek pencereden giren günışığı) sanki imajın derinliklerine nüfuz eder ve ona aynı anda iki ayrı dünyaya aitmiş izlenimi veren bir yapı kazandırır: Bu iki dünyadan biri kurgu, diğeri ise gerçektir.

Ortaya çıkan bu yeni resim sanatının en erken döneminin –Carmine freskleri–, nesne, uzam, gölge ve ışık arasındaki ilişkiye dayanan ve tematik düzeyde yeni bir estetik anlayışın temellerinin oluşmasını mümkün kılan (diğerlerinin mümkün kılmadığı oranda) bir sahne içermesi şaşırtıcıdır.

27) Bu prosedür ile büyük ölçüde ilgilenenler W. Schöne (*Über das Licht in der Malerei*) ve P. Hills'dir (*The Light of Early Italian Painting*).

tıcıdır.²⁸ Masaccio, hiç şüphesiz Şifacı Aziz Petrus temasının tamamını kullanmıştır. Bu sonuç, onun yeni sanat anlayışıyla bağlantılıdır ve Vasari bunu şöyle tanımlamıştır:

Resmetmek yaşayan tüm doğal varlıkların renk ve desenlerini aynen taklit etmekten başka bir şey değilse, [Masaccio] doğaya ne kadar yaklaşırsa mükemmelliğe de o oranda yaklaşmış olur. Figürleriyle, hareketi, enerjiyi ve tavırlardaki canlılığı sunar ve kendinden önceki hiçbir ressamın elde etmeyi başaramadığı uygunlukta doğal bir rölyef tarzı oluşturur. (...) Onun eserlerine uyum ve hoşluk hâkimdir. Başların ve vücutların çıplak bölümlerinin ten rengi, vücutlarına birkaç basit kıvrımla attığı örtülerin renkleriyle mükemmel bir doğruluk ve zarafetle harmanlanır. Tarzı diğer ressamlar için de çok yararlı bir tecrübe olmuş ve haklı bir övgü kazanmıştır. Gerçek, yaşayan ve doğal yaratılarının yanında, kendi zamanından önce yapılmış şeyleri de tanımlarken, bunlara basitçe resim demek yerinde olur.²⁹

Yazıdan alınma bu bölümü sadece beylik sözlerin basit bir bileşimi olarak düşünebiliriz. Ama bunu Masaccio'nun tasvirlerinin amaç ve metotlarını derinlemesine analiz etmiş bir ürün olarak da görebiliriz. Konu üzerindeki tartışmamız bağlamında, aslında Masaccio'nun katı objeler (Petrus, Yuhanna, evler, çatılar ve balkonlar) yarattığına, gerçek ışık kaynağının önünde olmalarından dolayı bunların yarı-gerçeklik kazandıklarına ve çizimlerin yapıldığı alana gölgelerinin düştüğüne dikkat etmemiz gerekir. Tüm bunların sonucu olarak, gerçek ışık kurgusal hale, kurgu alanı da gerçek uzay boyutuna dönüşmüştür. Neredeyse sonu olmayan tecrübelerin katkıda bulunduğu cesaret gerektiren bu başarı sadece, her imajın bir ayna yansıması, gerçeğin bir uzantısı gibi sunulduğu ve ilk kez Rönesans'la ortaya çıkan görsel paradigmaların değişimi sayesinde başarılabildi.

Bu anlatılanların ışığında, Alberti'nin yeni resim biçimi üzerine yaptığı çalışmaların –imajın gerçeğin aynası olduğu kavramından bahseden– Masaccio'nun fresklerindeki gibi gölge perspektifini içeren tüm teorilerden

28) R. Longhi'nin ['Gli affreschi del Carmine. Masaccio e Dante', *Paragone*, IX (1950), s. 3-7] "bu bölümün Masaccio'nun en derin niyetinin ("gölge aracılığıyla" resmi iyileştirmek) bilinçsiz bir sembolü olarak hizmet edebileceğini" (s. 5) düşünmesinin muhtemel nedeni budur.

29) Vasari, *The Lives*, II, s. 263-4.

bahsettiğini umabiliriz. Fakat bu beklentimiz, Alberti'nin daha çok ışıık ve renk arasındaki ilişki ile ilgilenmesinden dolayı gerçekleşmez.³⁰ O bu son noktaya ulaştığında, zihni tamamen ayna yansıması teorisiyle meşgul olmaya başlamıştı. Gölgeyi (*De Pictura*, I, 11) ilk kez anlattığında bunu olası en basit haliyle yapmıştır: “Güneşışığının yolu kesildiğinde gölge oluşur.” Alberti'nin metinlerine değeri kazandıran, bu cümleyi yazmış olmasıdır. Bu cümleyi yazdıktan sonra gölgeyi incelemeyi bırakmıştı (araya giren nesnenin gerisinde neler oluyordu), ve katı bir nesne tarafından engellendiğinde güneş ışığına ne olur konusuna yoğunlaşmıştı ki, onun metnini değeri kılan da buydu:

Yolu kesilen ışınlar ya başka bir yere yansır ya da kaynağına geri döner, örneğin su yüzeyine yansılırsa geri sekerler ve su yüzeyinden tavana yansılırlar.³¹

Gölgenin tanımı nasıl olmuştu da yansıma üzerine bir inceleme kitabına dönüşmüştü.

Bu probleme ikinci kitabında (II, 46-7), gölge ve renk arasındaki ilişki konusunu daha da genişleterek yer vermişti:

Her çeşit ışık ve gölgenin yüzeyler üzerindeki etkisini tam olarak kavramamış olan ressamı ya çok az dikkate değeri bulurum, ya da hiç dikkate almam. Bu ayıptan kurtulup övgü kazanmak isteyen ressam, öncelikle ışık ve gölgeyi çok dikkatle incelemeliler ve ışınlar yüzeye değdiğinde renklerin çok belirgin ve parlak olduğunu, ışık giderek azaldığında aynı renklerin daha sönük hale geldiğini gözlemlemeleri gereklidir. Aynı zamanda, ışısız taraftaki, gölgede kalan yüzeyin tabiatı da gözlemlenmelidir, zira gölgede kalan yüzey bulunmadan aydınlık yüzeyin doğası asla anlaşılabilir. Aydınlık alanı beyaz renkle, karanlık alanı siyah renkle temsil etmeye gelince; sizlere tavsiyem bu yüzeyleri ışık ve gölgeyle giydirmenizdir. Bunu en iyi biçimiyle doğadan ve nesnelerin kendilerinden öğrenebilirsiniz. Bunları eksiksiz anladığınızda, rengin tonunu açmak

30) Bkz. S. Y. Edgerton, Jr., “Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle Without Renaissance Wine”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII (1969), s. 109-34; J. S. Ackerman, *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture* (Cambridge, MA, 1991); M. Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art* (New York, 1978).

31) Alberti, *On Painting/De Pictura*, çev.: Cecil Grayson (Harmondsworth, 1991), s. 46.

için yüzeyin ana hatlarına çok az miktarda beyaz boya ve aynı şekilde karşıt bölgedeki rengi koyultmak için de boyasına çok az miktarda siyah renk katabilirsiniz. Böylesi bir dengeleme konusunda size, rölyeflerde hâlâ siyah bölgenin derinlik beyaz bölgelerin ise kabartma etkisi vermek için kullanıldığını söyleyebilirler. Aynı az miktarda eklemeler yaparak istediğiniz etkiyi sağlayana kadar size söylediğim tekniği uygulamaya devam edin. Bunu öğrenmek için ayna harika bir rehberdir [*iudex optimus speculum / sarà buono giudice lo specchio*]. Hatasız resimlerin aynadaki güzel görüntüleri ve resimdeki hatanın aynada daha da çirkin görünmesi kadar kayda değer bir şey var mıdır bilmiyorum. Bu yüzden doğadan alınan şeyleri aynanın tavsiyesine göre düzeltmek yerinde olur [*speculi iudicio emendentur / si emendino collo specchio*].³²

Işık ve gölge kullanımının da dahil olduğu yeni resim sanatının doğduğu andan itibaren, bu ayna paradigmasını kontrol etmeye ilişkin daha kolay anlaşılır bir kanıt bulmanın (teorik temelden yoksun olduğu açıkça bellidir) zor olduğunu düşünüyorum. Unutmamamız gereken, gerçek resim sanatının Narkissos ile doğduğu ve taklide dayalı bir kontrol yöntemi olarak kendisini o zaman gösteren aynanın ressamın atölye-stüdyosundaki yerine Alberti ile yerleştiği ve orada daha uzun süre kaldığıdır. Birkaç on yıl sonra Leonardo da Vinci de, "Treatise on Painting" (Resim Sanatı Üzerine Bilimsel Bir İnceleme) adlı bitmemiş eserinin çok iyi bilinen bir pasajında bu yöntemi incelemiştir. Gerçekte açıkladığı şey, Alberti'de daha çok varsayımsal olarak karşımıza çıkandır ("Bilmiyorum nasıl": *nescio quo pacto / né so come*):

Kendi resmimizin doğadan alarak çizdiğimiz nesnelere benzeyip benzermediğini görmek istediğinizde, bir ayna alıp gerçek şeylerin aynadaki yansımalarına bakın, yansıyan görüntüyü kendi resminizle kıyaslayın ve her iki görüntünün de öznesinin birbirine tam anlamıyla uyup uymadığını görün, özellikle aynadakini inceleyin. Aynayı –düz bir aynadan söz ediyorum– rehberiniz olarak düşünün, çünkü onun yüzeyindeki nesneler pek çok bakımdan resminizdeki nesnelere benzer. Böylece düz bir yüzeye çizdiğiniz nesnelerin tıpkı düz bir aynanın yüzeyinde beliren nesnelerle aynı rölyef görüntüsünü verdiğini anlarsınız. Resmin de tıpkı ayna gibi düz bir yüzeyi vardır. Resmin fiziksel varlığı yoktur, göze yuvarlak ve çıkıntılı [*tondo e spiccato*] görünebilmesine rağmen elle kavranamaz,

32) Alberti, *On Painting*, s. 82-3.

aynı durum aynadaki görüntü için de söz konusudur. Aynanın konturlar, gölgeler ve ışıklar [*ombre e lumi*] aracılığıyla nesneleri kabartma gibi gösterdiğini ve aynadakilere oranla sizin renklerinizin daha güçlü ışık ve gölgelere [*ombre e lumi*] sahip olduğunu gördüğünüzde, onları nasıl daha iyi bir araya getirmeniz gerektiğini tam olarak anlayabilir ve siz de resminizin büyük bir aynaya yansıyan doğal bir manzara gibi görünmesini sağlayabilirsiniz.³³

Şunu hemen belirtmeliyim ki, –daha önce Alberti’den alıntı yaptığım pasajdan anlaşılacağı üzere– Alberti’den farklı olarak Leonardo yazısında aynaya daha ziyade bir kıyaslama aracı görevi yüklemiştir. Bağlantıyı oluşturan, resmin ve aynanın temel yüzey prensipleri arasındaki ilişkidir. Her ikisi de iki boyutludur; ışık ve gölge arasındaki ilişki sayesinde yüzeylerindeki imaj üç boyutlu bir görsellik kazanır. Leonardo, durmaksızın yeni notlar eklediği yazılarında bu konudaki düşüncelerine –sürekli geri dönüşler yaparak– birden fazla kereler değinmiştir.³⁴ Fikirleriyle bu konuya yaptığı en önemli katkılardan biri de, cisimlerin gölgeleri ile perspektif alanı arasındaki ilişkiyi (Masaccio’nun daha önce sezgileriyle ulaştığı bu ilişkiyi) ilk kez kuramsallaştırmasıdır.³⁵

Gölge ışığın engellenmesidir. Bana göre, perspektifteki en önemli unsur gölgelerin görüntüsüdür, çünkü saydam ve katı cisimler gölgeler olmaksızın tam olarak ifade edilemezler.³⁶

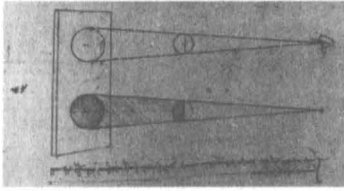
El yazması eserlerinin birinde (Resim 11), delikli bir levhanın arkasına yerleştirilmiş bir mumun duvara yansıyan küresel gölgesinin çizimini yapmıştır. Sonuçta, duvarın gölgelenen bölümü dışarı fırlamış gibi görünmektedir. Böylece, Leonardo bizi gölge izdüşümünün ve perspektif izdüşümünün iki özdeş süreç olduğu varsayımına yönlendirir.

33) *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, (yay. haz.) J. P. Richter (New York, 1970), I, V 529.

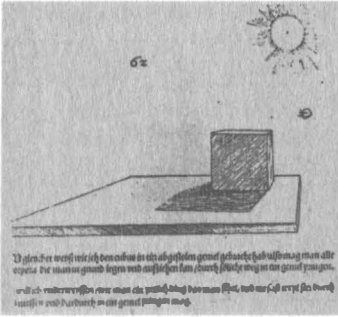
34) Pek çok eser arasından bu tema ile ilgili olanı seçmek için özellikle bkz. J. Shearman, “Leonardo’s Colour and Chiaroscuro”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXV (1962), s. 13-47; M. Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (Londra, Melbourne ve Toronto), s. 96-135 ve 332-9; A. Nage, ‘Leonardo and sfumato’, XXIV (1993), s. 7-20

35) Bkz. T. DaCosta Kaufmann, ‘The Perspective of Shadows’, s. 267-75.

36) *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, no. 111, s. 164.



Resim 11: Leonardo da Vinci, gölge izdüşümü çalışması, 1492 civarı, (31,7x22 cm.). Biblioth que de l'Institut de France, Paris.

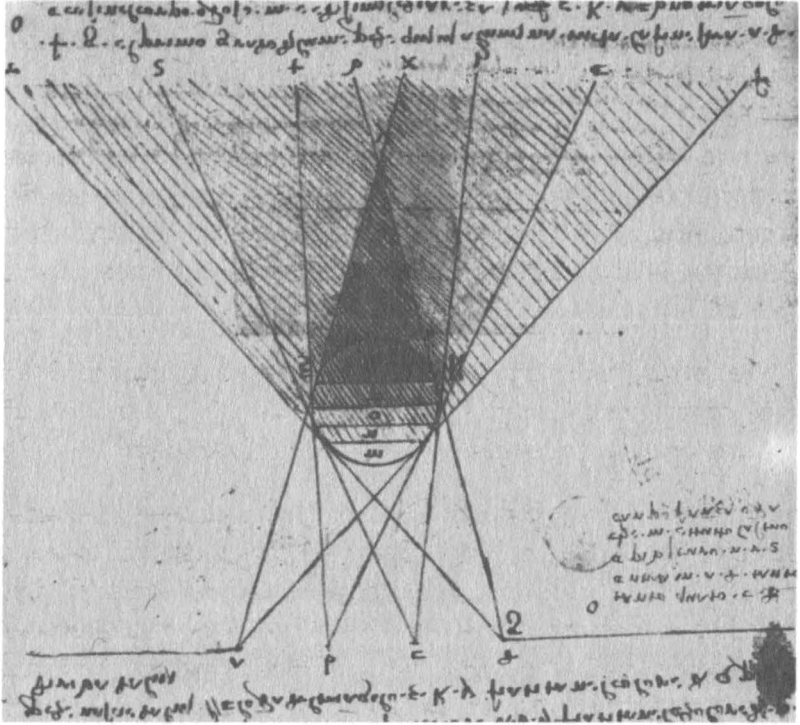


Resim 12: Albrecht Dürer, gölge izdüşümü  alışması, *Underweysung der Messung...* adlı eserinin 1. basımından (7,5x21,5 cm.). Nüremberg, 1525.

Zihnini fazlasıyla meşgul eden başka bir sorun da gölgelerin konturlarıydı. Leonardo'nun öğretilerinden etkilendiği açıkça belli olan³⁷ *Codex Huyghens*'deki (Resim 14) bir çizimde bize bir mum deneyi gösterilir: Bir odanın ortasındaki bir kaidenin üzerine bir mum yerleştirilmiştir ve duvara yansıyan gölgenin oranı mesafeye göre artmaktadır. Bir ressam (buranın bir stüdyo/akademi olduğunu farz edebiliriz) küçük bir heykelin duvardaki gölgesinin ana hatlarını çizmektedir. Bu deney, 'Leonardo'nun görüşleri' etrafında toplananların, Plinius'un resim sanatının kaynağı ile ilgili fablana aşına olduklarının çok açık bir g steresidir. Kimse resim çizmenin tam olarak ne anlama geldiğini kestirememektedir,    nk  (kaynak fablda olduğu gibi) katı varlığın aksine resmin konturları belirsizdir, net olmayan ve yinelenen, ha  benzeri ve birbiri üzerine binen çizgilerden oluşmaktadır.

Sadece gölgelerin konturlarını üstü kapalı bir biçimde anlattığı bu  iziminde, Leonardo tekrarlar yaparak gölgelerin belirsizliği teorisine geri dönmüştü. Örneğin, Institut de France'ın kütüphanesinde korunan 'Elyazması A'da (Resim13) tanımladığı deneyde, bir pencere tarafından aydınlatılan bir küreyi resmetmiştir. Kürenin üzerinde oluşan 'birincil gölgeler' ve k re tarafından yansıtılan ve *arkasında* oluşan 'ikincil gölgeler' arasında bir ayırımı işaret eder. Leonardo, gölgenin yoğunluğundaki bir derece ton farklılığının bu karmaşanın merkezinde olduğunu gözlemledi ve konturunu tam olarak belirlemenin imkânsız olduğunda ısrar etti. Bunun sonucu olarak, sadece gölgelerin değil nesnelerin de konturlarının

37) Bkz. E. Panofsky, *The Codex Huyghens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Londra, 1940), s. 61, ve G. Bauer, 'Experimental Shadow Casting and the Early History of Perspective', *The Art Bulletin*, LXIX (1987), s. 211-19.

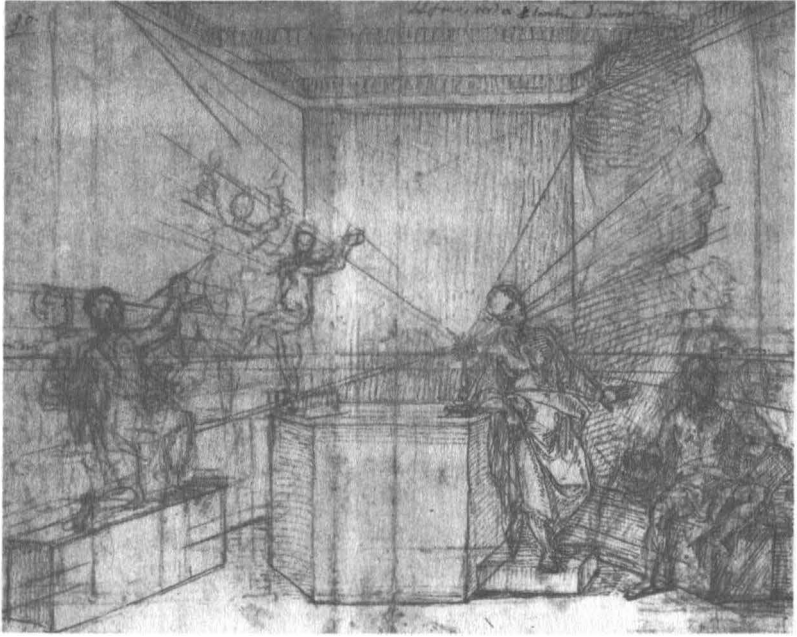


Resim 13: Leonardo da Vinci, gölge izdüşümü çalışması, 1492 civarı, (14,5x22 cm.). Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

önüne geçilmesini amaçlayan –ve yeni bir teknik olan– ünlü *sfumato*-sunu* savundu.

Bu bağlamda, oldukça göze çarpan bir başka ressam olan Dürer de, çok farklı bir ekolün etkisindeydi ve form yaratma konusunda gölgelerin kenarlarının tanımlanması gerektiğinde ısrar ediyordu. Muhtemelen Leonardo'nun teorilerinin bazılarını biliyordu. Fakat, büyük bir yenilik ekleyerek onları değiştirdi: Deneyin nesnesini –küple– değiştirdi (Resim 12). Böylece, gölgenin konturları keskinleşti. İtalyan ustanınki gibi bu da, *kabaca* perspektifle tanımlanan bir yansıtmaydı. Dürer'in gölgelerin

* Kökeni İtalyanca "fumo" (duman) sözcüğünden gelen sfumato, tonların/renglerin birbirleriyle hafifçe karıştırılarak resimdeki keskin hatların yumuşatılması, bulanıklaştırılması anlamına gelir. Bu 'yumuşak geçiş' tekniği, Erken Rönesans'ın renkleri birbirinden kesin konturlarla ayıran tutumuna karşıt bir anlayışın ürünüdür. Barok resim sfumatoyu geniş çapta kullanmıştır. (y.n.)



Resim 14: Leonardo da Vinci Okulu, gölge izdüşümü çalışması (1500'den sonra), Codex Huyghens'den, (23,2x18,3 cm.). The Pierpont Morgan Library, New York.

perspektiflerini resmettiği oyma baskıda birden fazla belirsizlik sezinlenmektedir.³⁸ Bunlardan biri tanesi şu özel örneği içerir: Işık kaynağı güneş olduğunda –ki gösterinin soyut doğasını sergiler– bu bir noktadan daha fazla bir şey olmalıdır. Bunu yaparken, burada resmedilen kurallar, “güneşin altında bulunan her şeyle” ilgilidir gerçeğine dikkat çekmiştir diye düşünüyorum.

Fakat bu önemli bir sorun yaratır. Eğer Leonardo ve Dürer –her biri kendi yöntemiyle– gölgenin yansımasının tüm üç boyutlu resimlere has bir özellik olduğunu kuram haline getirdilerse, bu kuramsal düzenlemeler yapıldıktan sonra iş resimdeki yansıyan gölgeleri temsil etme noktasına geldiğinde nasıl bu kadar ihtiyatlı ve hatta nasıl bu kadar tamahkâr olduğunu neyle açıklayabiliriz? Bunun yanıtını bulmak için çok büyük bir uzman olmak gerekmez, çünkü bu düşüncenin kuramsal başarılarının tümünün kullanıldığı çok az sayıda somut örnek bulunabilir. Eğer ressamlar tüm nesneleri ve ışık tarafından oluşturulan tüm gölgeleri –sis-

38) DaCosta Kaufmann, 'The Perspective of Shadows', s. 275.

temli bir biçimde ayırt edici olmaksızın– gölge ile ilgili kanunlara göre resmetsele, resimlerinde çekicilikten eser kalmazdı. Bu nedenledir ki, gerçek bir bilim olarak Rönesans'ın ilerleyen dönemlerinde evrimleşen gölge, pratik uygulamasının gerekleri dikkatle kontrol edilirken, aynı zamanda da çok geçmeden sanat akademilerindeki eğitimin bir parçası haline gelmişti. Gölgelemin tasvirine itibar etme ihtiyacı, belli bir noktaya kadar, Leonardo'yla başlamıştı ama bunun geçerliliği çok sürmedi:

Ressam başlangıçta doğada gördükleri ile tatmin olmaz, onun ne anlama geldiğini de bilmek ister, ve bu gördüğünü, neredeyse her zaman kusurluya yakın olanı mükemmele dönüştürmek için de, görülen değerlerin en iyisini seçmeyi ona öğretmiş olan sanatına başvurmak zorundadır. Işık ve gölge nasıl ki doğanın görünür parçalarının tamamlayıcısı ise, insan vücudunun konturlarını oluşturan tavrılarından, giysi kıvrımlarının düşüşüne kadar, bir resmin gerektirdiği her şeyin de tamamlayıcısıdır. Tüm bu şeyler bir seçimi zorunlu kılar ve bu da ışıktır (ve gölgedir).³⁹

Ya da daha net bir ifadeyle:

Ressam, nesnelerin tablosunda nasıl görünmesini istiyorsa, alacakları ışık ve gölge miktarını buna göre bulmakla görevli kişidir.⁴⁰

Ressamlar, Roger de Piles'in 18. yüzyıl başlarında ayrıntılarıyla açıklamış olduğu bu pratik aksiyomu zaten uzun bir süreden beri uygulamaktaydılar. Anlamlı olması için her şeyden önce net bir tematik yapı gerektirmesine rağmen, ressamlar gölgelerin resmedilmesinin de doğanın taklidinin sadık bir delili olduğunu anlamışlardı. Bu tematik doğruluk olmaksızın, tıpkı Giovanni di Paolo'nun *Mısır'a Kaçış* (Resim 8) örneğinde olduğu gibi, arka plana saçılan gölgeler imgelerin saçma bir hal almasına neden olabiliirdi. Mutlu bir tesadüfle, Masaccio'nun Brancacci Şapelindeki eserleri (Resim 16), gölgelerin biçimsel bir düzeyde olduğu kadar sembolik bir düzeyde de tasvir edilebileceği sorusunu gündeme getirir. Şifacı Aziz Petrus sahnesinin tasvirinde, gölge iki nedenden dolayı çok önemlidir: Birincisi, onun bir anlatım unsuru olarak kullanılmış olmasıdır; ikincisi ise, havarilerin devasa figürlerinin dışsal ışık kaynağı arasına girmesiyle, bunların et ve kemikten oluştuğu 'gerçeğini' gözler önüne sermesidir.

39) R. de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708] (Paris, 1989), s. 180.

40) De Piles, *Cours de peinture*, s. 363. Ayrıca bkz. T. Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art* (New Haven ve Londra, 1985), s. 72-5.

GERÇEK VARLIKLAR

Şu ana kadar ulaştığımız sonuçları özetlemek gerekirse, diyebiliriz ki, Trecento ressamı (Cennini'nin el kitabında gösterildiği gibi) gölgeyi figüratif 'kabartmalar' yaratmanın en temel unsuru olarak düşünüyorlardı. Masaccio ile birlikte Leonardo ve Dürer'in kuramsal başarıları sayesinde, nesnelerin yansıyan gölgeleri perspektif resmin imtiyazı ve bir ışık kaynağını engelleyen tüm üç boyutlu cisimlerin gerçekliğinin kanıtı haline geldi.

Tıpkı İtalya'da olduğu gibi Kuzey Avrupa'da da bir dizi örneğini görebileceğimiz sanatçıların da, bu yeni unsuru ustalıklı bir zarafetle biçimlerini oluşturmada kullanmış olduklarına bu aşamada dikkat çekebiliriz. Ressamların tematik düzenle ilgili kurallardan son derece etkilendikleri ya da gölge biçimlendirmede kullandıkları başka sayısız örnekten de söz edebiliriz. Ama şimdi, Batılı tasvir felsefesinde çok önemli bir yer tutan gölge biçimlendirmeye ilgili radikal bir örnekten bahsedeceğim.

Tanrı'nın İsa'da vücut bulma hikâyesi, Aziz Luka'nın İncil'inde (1:26-38) Melek ve Bakire arasındaki karmaşık bir diyalogu kapsar. Cebrail'in tebliği ("Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracak, adını İsa koyacaksın") Meryem'i şaşırtır: "Bu nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki." Melek onu yanıtlar: "Kutsal Ruh üzerine gelecek ve Yüceler Yücesi'nin gücü [*dynamis / virtus*] sana gölge salacak [*episkiazein / obumbrabit*]. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek."

İncillerdeki hiç bir pasajın bu pasaj kadar çok tefsiri yapılmamıştır. Bu da, Meryem'i korkuya salmasa da, Cebrail'in yanıtlarının gizemli doğasıyla açıklanabilir: "Ben Rabbin kuluyum" dedi Meryem, "bana dediğin gibi olsun."

Araştırmacılar, "Yüceler Yücesi'nin gücü sana gölge salacak" (*virtus altissimi obumbrabit tibi*) sözleri üzerinde enine boyuna düşünür ve pek çok olası yoruma ulaşırlar. Bunlardan bir tanesi, Luka tarafından kullanılmış olan Yunanca (*episkiazein*), diğeri de Latince kökenli (*obumbrare*) sözcüklerden kaynaklanır, ve bu alıntıyı esinleyen bu Doğulu (Semitik) yavan ifadenin şimdiki arkaik anlamı sadece kısmen çevrilebilmiş bu sözcüklerden gelir. Bu örnekte genelde gölgenin büyümlü melekesine ve bu özel örnekte ise dölleyici gücüne atıfta bulunulur. Unutmamalıyız ki, Resullerin İşleri bölümündeki hikâyede de aynı sözcük (*episkiazo*) orijinal Yunanca biçimiyle kullanılmış ve gölgenin olağanüstü gücüyle ilgili bunun benzeri (bu olayda iyileştirici olarak) bir ilişki görülmekte.⁴¹ Yüceler

41) Bkz. D. Daube, *The New Testament and Rabbinic Judaism* (Londra, 1956), s. 27-36.

Yücesi'nin büyü gücü bu kez de Meryem'in hamile kalmasından sorumludur. İkinci ve daha mütevazı bir açıklama ise, "birisini gölgesine (gölgesinin altına) almak" değiminin o birisine koruma sağlamak anlamına gelmesi antik dillerin semantiğine dayanır.⁴² Üçüncü ve son bir açıklamanın temelinde, (daha önceleri Theophylaktos ve İskenderiyeli Philo Judaeus tarafından öne sürüldüğü gibi) *episkiazo* fiilinin imge yaratmak fiiliyle aynı anlama geldiğine atıfta bulunan Neo-Platoncu bir açıklama yatar. Öyleyse melek, Bakire'nin rahminde Tanrı'nın (imgesinin ilk eskizini yapacağı anlamına gelen) kendi 'gölgesini' şekillendireceğini söylemektedir: yani İsa'yı.⁴³

Ortaçağ Avrupa'sında elden ele dolaşan, mecazi ve oldukça müstehcen bir dili olan Apokrif'a'nın* değişik biçimlerinin, yorumdan kaynaklı bu tür problemleri engelleme çabasına bazen yardımcı olabilmesi dikkat çekicidir:

*Par le salu, que l'ange dist,
Par la destre oreille i entra
Jhesu, quant il s'i en ombra*

Tanrı'nın selamıyla gelen Melek yardımıyla, İsa sol kulağa girdi ve orada gölgeye dönüştü.⁴⁴

Bakire'nin içinde 'gölgeye dönüşmek' Söz'ünün imgesi yukarıda bahsedilen üç olası yoruma da uygulanabilirdi!

Ressamlar tarafından gösterilen çözümlerin birbirinden fazlasıyla farklılık göstermesinden dolayı, Tebliğ'in ikonografisi bu durmadan tartışılan alternatifleri hesaba katmak zorundaydı. Fakat Luka'nın metninin çok anlamlılığı kabul edilmiş ve kurumlaşmış bir gerçektir. Jacobus de Voragine, 13. yüzyıl sonundan itibaren Kutsal Hikâye'yi resmetmek

42) A. Allgeir, 'Επισκιαζιν Lk 1, 35.', *Biblische Zeitschrift*, XIV (1917), s. 338-43.

43) Migne, *Patrologia Graeca* (CXXIII, toplam 705-06) içinde Theophylacti Bulgariae, *Enarratio in Evangelium Lucae*. Bu konu hakkında bkz. B. Haensler, 'Zu Mt 21, 3b und Parallelen', *Biblische Zeitschrift*, XIV (1917), s. 147-51; H. Leisegang, *Pneuma Hagion. Der Ursprung des Geistbegriffs der synoptischen Evangelien aus der griechischen Mystik* (Leipzig, 1922), s. 24-31 ve 60-63; A. Allgeir, 'Das gräco-ägyptische Mysterium im Lukasevangelium', *Historisches Jahrbuch*, XLV (1925), s. 1-20.

* Ortaçağ Avrupa'sında Bogomilizm'in sürdürülmesinde ve yayılmasında araç olan gizli ya da aslı olmayan İnciller. Akımın kurucusu –yaklaşık 930 yıllarında, Bulgaristan'da– Bogomil (Tann'nın sevdiği) adında bir köy papazıdır. (y.n.)

44) Bkz. *Vangeli apocriti. Natività e infanzia*, (yay. haz.) A. M. di Nola (Lodi, 1977), s. 180.

isteyen ressamalara tavsiyelerde bulunan ve onların rehberi haline gelen *The Golden Legend* adlı kitabında konuyla ilgili birkaç açıklama daha yapma gereği hissetmişti:

Daha sonra melek ona tebliğ etti ve Tanrı'nın oğluna hamile kaldığında bekaretinin nasıl korunacağını söylemeye başladı ve onu saygıyla yanıtladı. Kutsal ruh senin içine doğacak ki ondan gebe kalacaksın: Nasıl hamile kaldığını, benim anlatacağımdan daha iyi anlayacaksın, çünkü bu Kutsal Ruh olacak, doğuracağın çocuk tamamen senin kanından ve senin teninden olacak, ama bu çocuğa gebe kalmak için başka bir şey yapmayacaksın. Ve *Tanrı'nın yüce kutsal gücü seni gölgelendirecek*, öyle ki, içinde daha önce bunun gibi kalbini fani arzulardan arındıracak erdemli bir güç hissetmemiş olacaksın, gene de Kutsal Ruh seni beden kisvesinde gölgelendirecek ki Tanrı'nın Kutsanmış Oğlu senin içinde saklanabilsin ve sen onu kusursuz kutsal temizliğine yaraşır bir biçimde örtebilesin, ki böylece bu ombre ya da gölge, St. Victorlu Hugh'un ve St. Bernard'ın dediği gibi, onun yüceliği olarak bilinsin ve anlaşılsın. Daha sonra, melek dedi ki: Sen bir adamdan değil Kutsal Ruh'tan gebe kalacak bile olsan, senden doğacak çocuk Adem Oğlu olarak adlandırılacak.⁴⁵

The Golden Legend'taki yorumları özetlemekten daha fazla bir şey yapmayacağım. Burada üç yorum bulunmaktadır: *Obumbrabit* Tanrı'nın İsa'da vücut bulmasının alegorisi olarak kullanılmıştır; gölge ise vücut bulmanın üzerinde havada duran bir gizem olarak sembolize edilmiştir; mecazi olarak *obumbrabit*, bedensel bilgidен uzak bir 'soğuk' gebeliğe işaret eder.

Jacobus de Voragine'in de kabul ettiği gibi, ışığın Neo-Platoncu metafiziksel geleneğine başvuran ilk yorumun, gene de, mutlak bir şekilde zorlamaksızın kesinlikle onu güçlendiren figüratif resimlerin en sofistike olanlarına uygun olduğu aşîkârdır. Bunların kısa bir özetini yapmak aydınlatıcı olacaktır.

New York'ta Frick Koleksiyonu'nun bir parçası olan ve küçük bir çiftkanatlı (diptik)* halinde yaklaşık 1440'larda yapılmış olan Muştulama

45) Jacobus de Voragine, *The Golden Legend* (ilk İngilizce basımı: William Caxton, 1483), burada 1900 basımı kullanılmıştır (Londra: J. M. Dent, 1967), III, s. 99.

* Birbirine menteşelerle tutturulan ve iki ahşap (nadiren metal) yüzeyden oluşan iki parçalı resim. Özellikle, Ortaçağ Avrupa'sında kilise sunaklarını bezemek amacıyla kullanılmıştır. (y.n.)

adlı tasvirinde (Resim 17-18) Floransalı ressam Filippo Lippi, panelin sol tarafında Melek Cebrail'i ve sağ tarafında da Bakire'yi resmetmişti. Hikâyenin iki unsuru arasındaki uzamsal kesintide etkili olan şeyleri yaratma fikrinde herhangi bir yenilik yoktu. Bu, gebeliğin, melek ve Bakire arasında herhangi tür bir temas olmaksızın gerçekleştiğini gösterme gerekliliğinden kaynaklanıyordu. Ressamlar sıklıkla, hem 'ayırmanın' bir işareti hem de İsa'nın vücut bulmasının uzun süredir sistemleşmiş bir sembolü olarak, bu iki karakter arasına bir sütun yerleştirirdi.⁴⁶

Hiç kimse Frick çiftkanatlısının orijinalinin neye benzediğini bilmemektedir, ama ilk çerçevenin muhtemelen ayırıcı küçük bir merkezi sütun içerdiği (Frick'in küratörlerince de) tahmin edilmektedir. İki karakter arasındaki diyalog konunun anlaşılmasına yardımcı olsa da, sahnenin uzamsal bir bütünlük taşımamasından dolayı, günümüz izleyicileri tarafından anlaşılabilmesi için bir hayli çaba gösterilmesi gerekmektedir. Ne var ki, sürekliliğin işaretinin yanı sıra bölünmüşlüğü de işaretleri vardır ve bunlardan en önemlisi de gölgelerin resmedilmesiyle ilgili olanlardır. Güneşin soldan yani meleğin girdiği taraftan gelmektedir ve göklerden gelen elçinin geniş gölgesi zemine vurmaktadır. Bu gölgenin önemi birden fazla şey ifade etmesinde yatar. Gölge, meleğin sadece bir görüntüden ibaret olmadığına, aynı zamanda fiziksel varlığına da işaret etmektedir. Gerçekten de gölge bütünüyle oradadır ve Bakire Meryem'e yönelmiş olmasından uygunsuz sonuçlar çıkartılabilmesi de, ancak, Meryem'in yer aldığı panele girmesini engelleyen Lippi'nin oldukça dik engeliyle izah edilebilir. Bakire'nin ayaklarının önündeki alan boştur. Ama arkasındaki duvarda bir hayal belirmiştir ve Meryem kaderine tamamen razı olduğunu ima eden bir hareketle dolaylı olarak bu gölgeye dikkat çeker. Her ne kadar gölgeyi dikkat çekmek için kasıtlı olarak resmetmediği fark edilse de, Lippi bunu hikâyenin geçiciliğine ve sağlam yapıli simbolizmine entegre etmiştir. Bu resmin *obumbrabit* ânını tasvir ettiğini iddia edersem yanılacağımı hiç sanmıyorum. Bakirenin "Bu nasıl olur?" (*Quomodo?*) sorusuna cevaben Cebrail gizemli yanıtını verir: "Kutsal Ruh üzerine gelecek ve Yüceler Yücesi'nin gücü sana gölge salacak." Ve görünmez dışsal bir kaynaktan gelen ışık Bakire'nin vücudunun üzerine

46) Bkz. D. M. Robb, 'The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries', *The Art Bulletin*, XVIII (1936), s. 480-526; D. Arasse, 'Annonciation/Enonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento', *Versus*, XXXVII (1984), s. 3-17; G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, (Paris, 1990), s. 152 ve devamı.

düşerken ve gölgesini duvarın üzerine düşürürken, güvercin şeklindeki Kutsal Ruh ona hafifçe dokunmaktadır. Bizim gördüğümüz bir çeşit devinim, hatta bir ters çevirmedir: Meleğin gölgesi aniden engellense de, Tanrı'nın gölgesinin Meryem'in üzerine ya da içine düşmesi fikriyle ilintilendirilen, Bakire'nin (aydınlanmış) gölgesidir. Gebe kalışın ilk ânına işaret eden bu kabul ediş (*emir, hüküm*) zaten gerçekleşmiştir: Bakire harmanisini açmış, karnı ilahi gücün emriyle aydınlanmıştır ve güvercin hafifçe ona dokunmaktadır. Son çalışmalar, bu eserde geleneksel Toscana Bildirileri'nde bulunan –kitap, *prie-Dieu** ya da toplanmış yatak gibi– nesnelerin ya da simgelerin olmayışına dikkat çekmektedir. Buradaki iki karakterin jestlerinin alışılmadık doğası da çok fazla yoruma maruz kalmıştır.⁴⁷ Kanımca Lippi, gölge sembolizmi üzerine kurulmuş daha sınırlı yorumlar sunarak geleneksel ikonografiden uzaklaşmıştır. Bu durum, Tanrı'nın İsa'da vücut bulmasının kritik ânının *mizansen*i için ayrılmaz bir parça olarak düşünülmedikçe anlaşılamaz.

Frick çiftkanatlısını muhtemel esin kaynaklarıyla kıyaslarsak, Lippi'deki gölgenin anlatımsal ve sembolik entegrasyonunun önemini tüm boyutlarıyla kavrayabiliriz. Gölge düşünülüğünde, bunun altında yatan asıl itkinin erken dönem Hollandalı ressamlardan gelmiş olduğu olasılığına ulaşmak son derece muhtemeldir ki çoğu kez de böyle gösterilmiştir. Van Eyck ve çağdaşları üçkanatlının (triptik)** dış panellerinde grisaille*** tekniği kullanarak Muştulama'nın betimlemesini popüler bir hale getirmişlerdi. Bu metot gerçekliğin sınırında olan dindışı tasvirlerin statüsünde optik yanılsamalar yaratmaya izin veriyordu.⁴⁸ Gölge, bu

* “Tanrı'ya yakarmak” anlamına gelen sözcük, kitaplar için eğimli bir raftan ve bir minderden oluşan, ve üzerinde diz çöküp dua etmek amacıyla tasarlanmış dekoratif küçük bir tahta sıraya verilen isimdir. (y.n.)

47) Frick *Annunciation* ile ilgili teknik ve ikonografik problemler için bkz. J. Ruda, *Fra Filippo Lippi, Life and Work. With a Complete Catalogue* (New York, 1993), s. 14-15.

** Birbirine menteşeli üç ahşap levhadan oluşan Avrupa resim sanatı ürünü. Genellikle, kilisede sunağın üzerinde yer almış ve ikonografik sahnelerle bezenmiştir. (y.n.)

*** Özellikle heykel tasvirlerinde gri/kurşuni tonda gölgeler elde etmek için kullanılan tekrenkli bir resim üslubu. Rönesans döneminde bu teknikle pek çok heykelin resmi yapılmıştır. (Örneğin, Floransa Katedrali'nde bulunan ve İtalyan ressam Paolo Uccello tarafından yapılan Sir John Hawkwood'un atlı heykeli.) (ç.n.)

48) Bkz. P. Philippot, “Les grisailles et les ‘degrés de réalité’ de l’image dans la peinture flamande des xve et du xvie siècles”, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, XIV (1966), s. 225 ve devamı; *Les Primitifs flamands et leur temps*, (yay.haz.) B. de Patoul ve R. van Schoute (Louvain la Neuve, 1994, s. 255-77) içinde D. Martens, “L’Illusion du réel”.

figüratif nesnelerin gerçek hacimlerini vurgulamakta kullanılan plastik dilin unsurlarından birisiydi. Bu aldatıcı oyunun ne denli sofistike boyutlara ulaştığını anlayabilmemiz için⁴⁹ bu ünlü deneylerden birisine, örneğin, Jan van Eyck'in Quattrocento'nun İtalyan ustalarını son derece etkileyen⁵⁰ Dresden'deki üçkanatlısına (Resim 19) bir göz atmak dışında fazla bir şey yapmamıza gerek yoktur.

Van Eyck'in yapıtı aslında tamamıyla ikiye ayrılmıştır: bir tarafta figürler (melek ve Bakire), sembol-nesneler (the fleur-de-lis) ve öteki tarafta semboller (güvercin). Bu bağlam içinde Bakire'nin daha karmaşık bir sembolizmin ürünü olup olmadığı konusunda net bir karara varmak neredeyse imkânsızdır. Herhangi kesin bir işaretin varlığı söz konusu olmaksızın, bu ne ispat edilebilir ne de inkâr edilebilir. Öte yandan Lippi'nin simgeleştirmesi dikkat çekicidir. Ama eğer Van Eyck'tan öğrendiği şeyler üzerine kurgulanmışsa, bunları hikâyeye entegre ederek uygulamıştır. Eğer van Eyck'ta heykellerin gölgesi onların taklit edilmiş hacimlerinden üretilmişse, o zaman, taşı bir kez daha ten gibi gösteren Lippi'de gölge gerçek varoluşun figüratif manifestosuna dönüşür. Frick ikikanatlısından kaynaklananlara benzer problemler yaratan Quattrocento'nun dördüncü döneminde üretilmiş sanat eserleriyle kıyasladığımızda, anlatıcının oldukça düşündürücü tarzı daha da netlik kazanır.

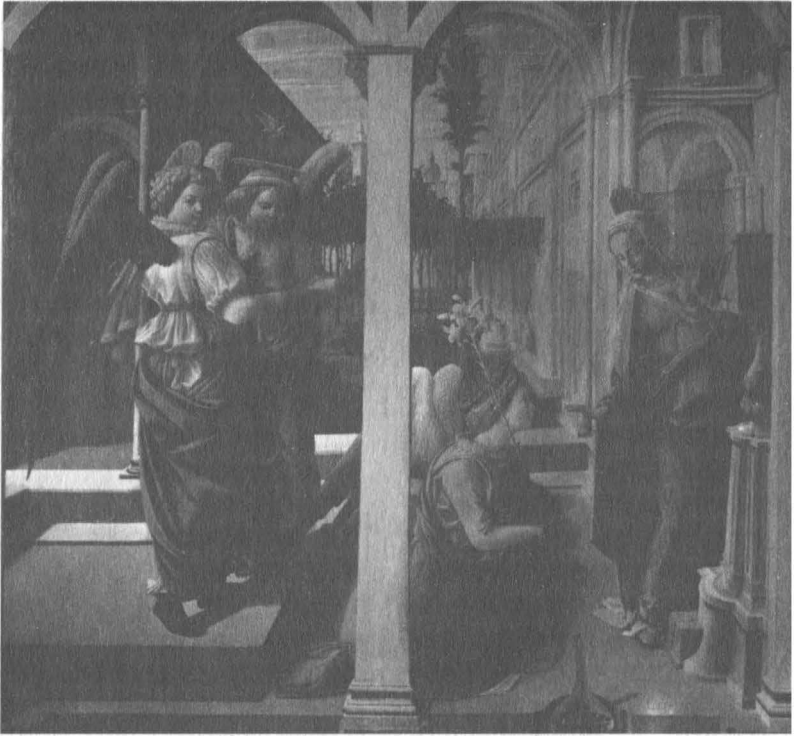
Floransa'daki St. Lorenzo Kilisesi'nin sunağını süsleyen geniş *pala* 1440 civarında Lippi tarafından (Resim 15) yapılmıştır. Önce hangisinin yapılmış olduğunu tespit etmek imkânsız olduğundan,⁵¹ bunların işlev ve biçim farklılıklarının altını çizmekten daha fazla yapabileceğimiz bir şey yoktur. Floransa'daki eser bir kilise sunarkalığı iken, Frick ikikanatlısı muhtemelen özel bir bağlılığın sonucudur. Daha önce bahsedilen ikikanatlıdaki unsurların uzamsal bütünlüğü düşünüldüğünde, sunarkalığın sunumunda kullanılan yöntem son derece karmaşık ve oldukça gelişmiştir. Portiko* taklidi çerçeveden içerideki alana doğru, arka plan-daki binaların ve ağaçların perspektifiyle bütünleşmiş görünümdeki bir

49) Bkz. R. Preimesberger, 'Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LX (1991), s. 459-89; C. Harbison, *Jan van Eyck: The Play of Realism* (Londra, 1995).

50) B. Facius, *De Viris Illustribus: De Pictoribus* (1456), yayımlayan M. Baxandall, 'Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-century Manuscript of *De Viris Illustribus*', *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII (1967), s. 90-107.

51) Bu problem hakkında bilgi için bkz. Ruda, *Fra Filippo Lippi*, s. 399-402.

* Küçük sütunlarla taşınan giriş sundurması. Yalnızca Batı mimarlığındaki bu tür öğeleri anlatmak için kullanılır. (y.n.)



Resim 15: Filippo Lippi, *Muştulama* (1440 civarı), ahşap üzerine suluboya (175x183cm.). S Lorenzo, Floransa.

alana doğru ilerleriz. İşlevi ikikanatlıının yapısını tanımlamak olan ayırıcı sütun, kurgu ve gerçeklik arasında yer alan bir duvar ayağı biçimini alır. Görevi 'çiftkanatlıya' destek vermek olan bu duvar ayağı, iki tahta panel arasındaki menteşenin üstünü örtüp saklayarak onu hem bir tasvir hem de bir panel olarak tek bir sahneye dönüştürür.⁵² Hâlâ orijinal sembolik işlevine ait bir şeyler taşıyıp taşımadığını merak edebiliriz. Resimdeki meleğin karşıya geçip Bakire için ayrılmış alana girdiğini farz edersek bu soru daha da önem kazanır.⁵³

52) C. Gardner von Teuffel'deki detaylar, 'Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLV (1982), s. 1-30.

53) L. Marin'in yorumlarını tekrarlıyorum, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento* (Paris, 1989), s. 148-9.

Aşkınlık fikrini kuvvetlendiren başka anlatımsal işaretler de vardır. Bunlardan ilki, Cebrail'in duvar ayağının hemen arkasından görebildiğimiz parçasıdır. Diğeri de, Bakire Meryem'in tavrıdır. Bir diğeri ise, İncil tefsircilerinin söylediği gibi, Bakire Meryem'in meleğin görünmesi karşısındaki tutumu, verdiği tepkiyi, 'derin şaşkınlık ve dehşeti' (*conturbatio*) ifade eden vücut hareketidir.⁵⁴ Suskunluğu ve korkusu, sadece saygı dolu bir selamlamanın işareti olarak önünde diz çökmüş olan meleğe verdiği tepki değil, aynı zamanda (ya da daha çok) onun gölgesine gösterdiği tepkidir. Eğer Frick ikikanatlısındaki Cebrail'in yansıyan gölgesi iki panel arasındaki durgu engeline takılmasaydı, St. Lorenzo sunarkalığındaki gölge ona soldan sağa kadar yaptığı yolculukta nasıl eşlik ettiyse, geçmesi gereken duvar ayağı-sütunuyla sınırı belirlenmiş yerin ötesine onunla birlikte (belki de ondan önce) geçirdi.

İkikanatlıda (Resim 17) Lippi, meleğin gölgesinin Bakire'ye dokunmadığını, gölgelenmenin (*obumbrabit*) Meryem'in vücudu üzerine düşen ışığın doğrudan bir sonucu olduğu gerçeğini vurgular. Sunarkalıkta (Resim 15, 24) aynı fikri, fakat çok daha karmaşık bir sembolik dönüşümle kullanır. Tanrı'nın İsa'da vücut bulmasını temsil eden ve genellikle melek ve Bakire Meryem arasında duran sütunun bulunduğu ve hem seyircisinin 'gerçek' uzamına hem de resme ait olduğu için belirsiz hale gelen bir ön plana, Lippi, geometrik değeri kadar sembolik değeri de olan şeffaf bir vazo eklemiştir. İtalyan ressamın, vazanın Meryem'in saflığını sembolize eden Flaman resimlerinden etkilenmiş olduğu bir kez daha görülmektedir.⁵⁵ Ama Lippi'nin bu nesneye yüklediği sembolik rol daha karmaşık ve iki dünya arasındaki sınırı belli ettiği için daha anlamlıdır. Ressamın niyeti sadece çok derin teolojik bilgi sahibi olanlar için değil, aynı zamanda ortalama bilgisi olan izleyiciler/inananlar için de son derece anlaşılır olmalıydı. Uzmanlar Lippi'nin resmettiği fikrin uzun zamandır İtalyan ilahilerinde yer aldığına ve vazoya zarar vermeden ona nüfuz eden ışık teması üzerine çokça yazılmış çağdaş teolojik görüşler olduğuna dikkat çekmektedirler.⁵⁶

54) M. Baxandall'dan detaylar, *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy* (Londra, Oxford ve New York, 1972), böl. 2, ve Didi-Huberman, *Fra Angelico*, s. 25-7 ve 120 ve devamı.

55) M. Meiss, 'Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-century Paintings', *The Art Bulletin*, XXVII (1945), s. 175-81; F. Ames-Lewis, 'Fra Filippo Lippi and Flanders', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLII (1979), s. 255-73.

56) Ruda, *Fra Filippo Lippi*, s. 123-5; S. Y. Edgerton, Jr., *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution* (Ithaca, NY, ve Londra, 1991), s. 103-05.

St. Lorenzo *Muhtulama*'sında yer alan vazoun vücut bulmanın gerçekleştiği mahal üzerindeki küçük gölgesi, metaforlardan ikincisidir. Frick ikikanatlısıyla ilintili olarak, ikikanatlıda anlatımsal olarak yer verdiği şeyi burada izleyicinin 'gözü önüne' (resmin kenarına) yerleştirerek, Lippi bir extrapolasyon, gerçekte bir dönüşüm sergilemektedir.

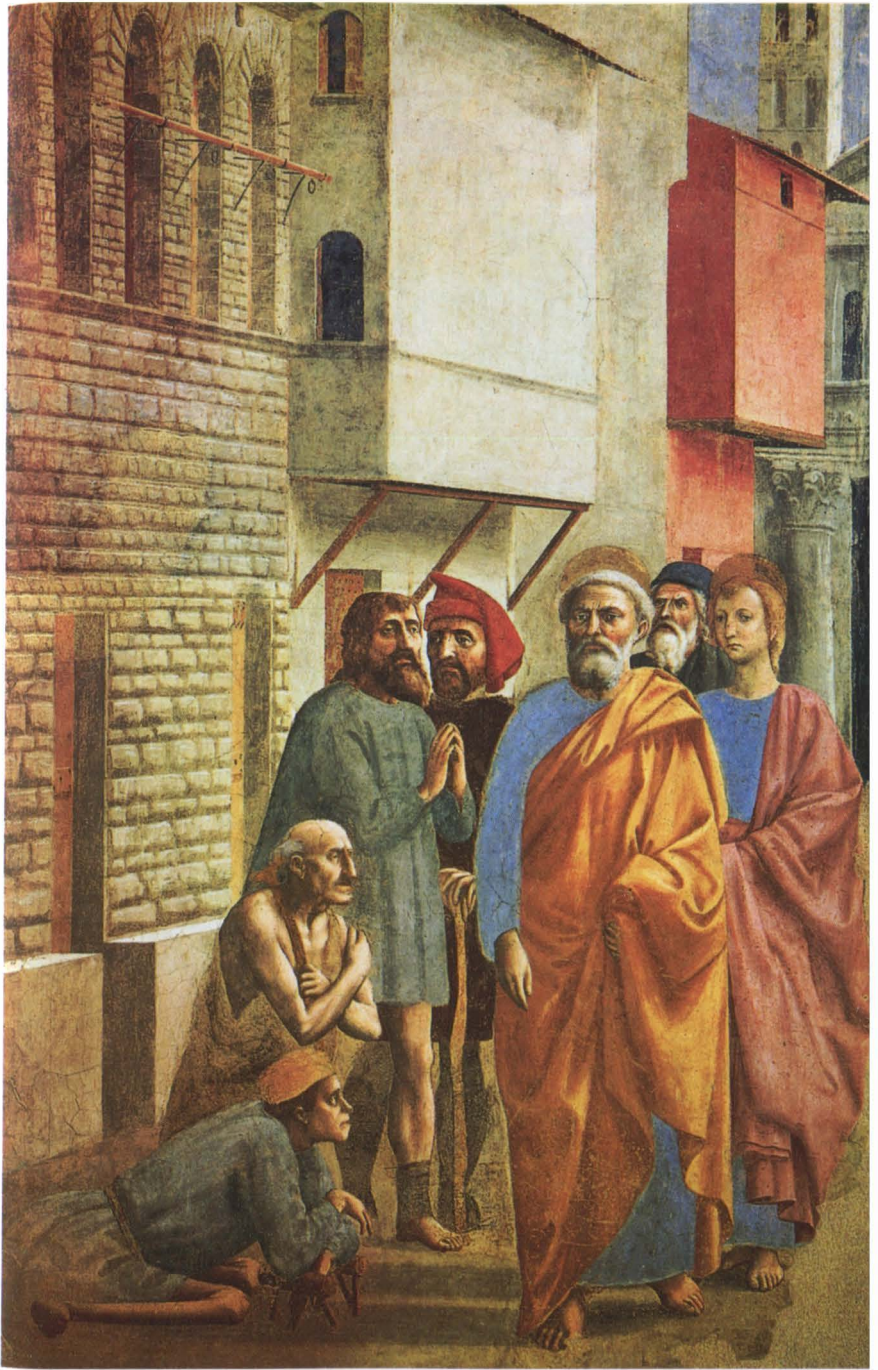
Şunu da ekleyelim ve tabloyu oluşturan sürece saygısızlık etmemek için çözümlememizde daha fazla ileri gitmeyelim. Bu tabloyu resmederken Lippi'nin niyeti anlaşılabilir değil, tam tersine gizemi tasvir etmek olduğu için, gölge'yi (ya da gölgenin önemini) daha açıkça tarif etmek için yapılacak her girişim onun yanlış anlaşılmasına sebep olabilir. Tefsir biliminin taleplerine yanıt olmamasına rağmen, diyebiliriz ki, Lippi'ye göre gölge bir semboldür, *sonsuz sayıda yoruma açık bir sembol*.

15. yüzyıl boyunca gölgenin tasvirinin, benzer (fakat özdeş olmayan) problemleri daha kolay anlayabileceğimiz düzeyde örneklerle bize sunmuş olmasına şükretmeliyiz. Konrad Witz örneğine bakalım. Witz Güney Almanya kökenli bir ressamdı, fakat çalışmalarını günümüzde İsviçre'ye ait bir bölgede sürdürmüştü.

Witz, gölgenin izdüşümü ile ilgili Flaman deneyimlerini özümsemişti.⁵⁷ Bu konuda dikkate değer ölçüde bilgisi olduğu ve bu bilgiyi amacı doğrultusunda muhteşem bir nüktedanlıkla kullandığını kanıtlamıştı ve belki de isminin anlamı (Konrad Witz / *Conradus Sapientis*)* üzerine yorum yapmayı bu yüzden seviyordu. Başka özelliklerinin yanı sıra, resim alanının dışındaki nesnelerin gölgeleri konusunda da önde gelen bir uzmandı ve bu özelliği ona izleyici ve imge arasında mizahi bir diyalog yaratabilme imkânı veriyordu. Deneysel doğası ressamın arkaik altın geri plan kullanımıyla yoğunlaşan bu sıra dışı yaklaşım elbette özel bir çalışma gerektirir, ama bizi bu eserin belirttiiklerinin ötesine götürecek olan da budur. Bu yüzden, analizlerimi onun eserlerinden sadece bir tanesiyle, 1444'te yaptığı ve Aziz Petrus'a adanmış sunarkalığın bir paneli olan *Kâhin Kralların Tapınması* ile sınırlamayı öneriyorum (Resim 20). Bu sahneyi resmederken ressam, eserlerinin simgesi haline gelmiş tasarım üslubunu tamamen bir kenara bırakmıştır. Aslında pek çok gölge vardır, fakat hemen hapsi de tasvir alanındaki nesnelerin ve insanların sağ üst taraftan gelen günışığını engellemeleri sonucu oluşmuş gölgelerdir. Işınlardan tarafından yaratılan gölgelerin perspektif çizgileri, üç kralın silüetleri-

57) E. Maurer, 'Konrad Witz und die niederländische Malerei', *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XVIII (1958), s. 158-66.

* Bilge Konrad. (y.n.)



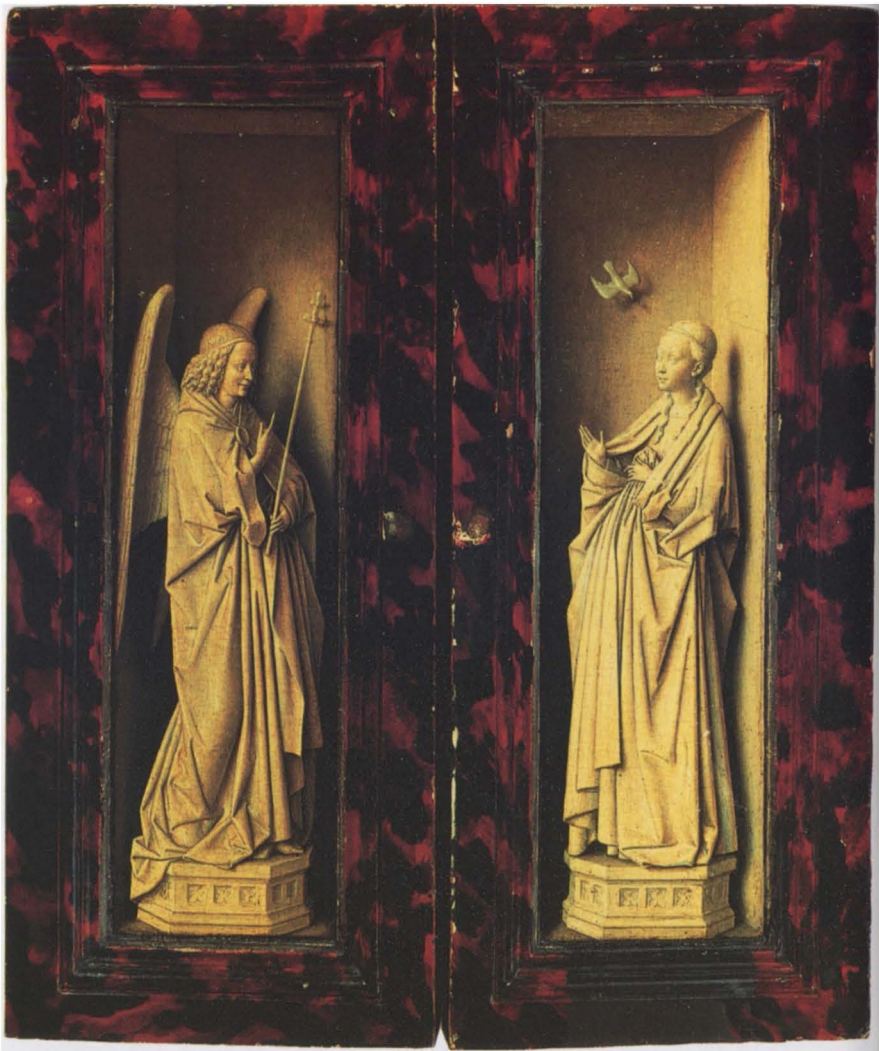
Resim 16: Masaccio, *Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus* (1426-7), fresk (230x162 cm.). Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa.



Resim 17: Filippo Lippi, *Muştulama* (1440 civarı), ahşap üzerine suluboya, iki panel (her biri 64x23 cm.). Frick Koleksiyonu, New York.



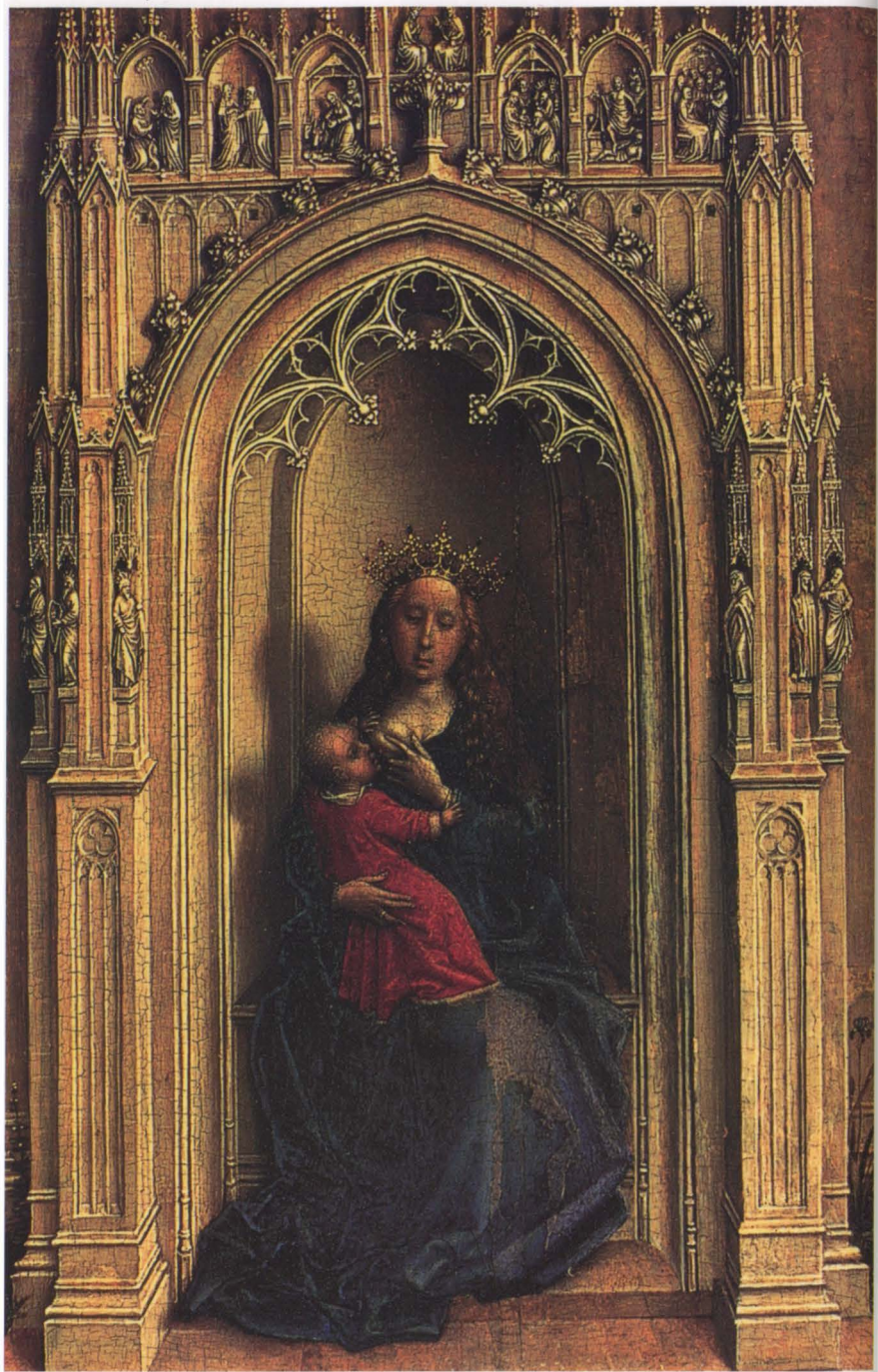
Resim 18: Resim 17'den bir detay.



Resim 19: Jan van Eyck, *Muştulama* (1437), ahşap üzerine yağlıboya, iki panel (her biri 27,5x8 cm.).
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Resim 20: Konrad Witz, *Kâhin Kralların Tapınması* (1444), *St. Peter* poliptik'inden bir panel, ahşap üzerine suluboya (132x151 cm.). Musée d'Art et d'Histoire, Cenevre.



Resim 21: Rogier van der Weyden, *Bakire Meryem ve Çocuk İsa* (1433 civarı), ahşap üzerine yağlıboya (14,2x10,2 cm.). Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Resim 22: Maarten van Heemskerck, *Bakire Meryem'i Resmeden Aziz Lukianos* (1553 civarı), ahşap üzerine suluboya (205,5x143,5 cm.). Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Rennes.



Resim 23: Marie-Louise Elisabeth Vigée-Lebrun, *Oto-portre* (1790), tuval üzerine yağlıboya (100x81 cm.). Uffizi, Floransa.

nin geometrik desenli karolar üzerine yansıması, heykellerin arasındaki ilişkinin Flaman tarzından esinlenilerek çalışılması, ışık ve uzam; hepsi de hayranlık uyandırıcıdır. Fakat, sahnenin tam ortasına yerleştirilerek tüm kompozisyona hâkim olan gölge, İsa ve Meryem'in Beytullahim ahırının duvarına düşen gölgesidir.

Bu gölgelerin profillerinin modellerine benzemediği gerçeği ile sarsılırız. Meryem'in ve Çocuğunun başlarına daha sonradan rötüş yapılmış olabileceği, buna belki uygun bir açıklama getirebilir. Ama bu düzenlemeler İsa'nın tavrını bu kadar radikal bir biçimde değiştirmiş olabilir mi? Annesinin kolları arasında oturmuş ve resme ışık veren kaynağa doğru bakmaktayken İsa'nın duvara yansıyan gölgesi, diz çökmüş krala doğru bakıyormuş, dahası, kendisine uzatılan hediyeyi almak için eli krala doğru uzanırken onunla konuşuyormuş gibidir. Burada gördüğümüz, gölgenin anlatımla bütünlenmesidir ve bu durum ileride daha fazla açıklama gerektirecek bir süreçtir. Bütün sahneyi dikkatlice incelemeyen bunu anlamamız olası değildir.

Witz'in resminin temeli olan metin, Aziz Matta İncil'inden alınmıştır (2:9-11):

Onlar [Yıldızbilimciler] yola çıktılar. Doğu'da görmüş oldukları yıldız onlara yol gösteriyordu, çocuğun bulunduğu yerin üzerine varınca durdu. Yıldız gördüklerinde olağanüstü bir sevinç duyular. Eve girip çocuğu annesi Meryem'le birlikte görünce yere kapanarak O'na tapındılar. Hazineslerini açıp O'na armağan olarak altın, günlük ve mür* sundular.

Witz'in bu sahneyi tasviri ile orijinal metin arasındaki farklılıkları tespit etmek zor değildir. Onlar, uzun ve karmaşık tefsirlerin ve ikonografik geleneklerin ürünleridir.⁵⁸ Bunlar, basit anomalilerden çok daha fazla şeyleri ifade ederken, metinde bahsedilmeyen fazladan ve yenilikçi detaylardır. Örneğin, bunların en önemlileri olan gölgeler *mizansen*den kaynaklanırlar. Yazılı kaynaklarda anlamını bulmak mümkün değildir ama resimsel uyarlamalarda merkezi oluşturmuştur. Bu resim –örneğin, dekor- da– genel doğa ile ilgili daha fazla yenilik sunar. Mütevazı Beytullahim ahır aslında, harabeye dönmüş sık eski bir binadır. Evin kabaca sıvanmış duvarları harap olmuş haldeyken giriş heykellerle süslenmiştir ve eski görkemini işaret eden izler hâlâ gözle görünür haldedir. Bu unsurlar

* İlaç ve parfüm olarak kullanılan değerli ve hoş kokulu bir yağ. (y.n.)

58) H. Kehr, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst* (Leipzig, 1908); H. Anz, *Die lateinischen Magierspiele* (Leipzig, 1905).



Resim 24: Resim 15'ten bir detay.

açıkça, İsa'nın doğumuyla birlikte antik tapınağın restorasyonunu ilgilendiren Eski Ahit vahiylerinin gerçekleşeceğine (ya da, daha açık bir ifadeyle, Söz'ün vücut bulacağına) inanan ekole atıftır. Bu gelenek çerçevesinde, Beytullahim ahır ile Davut'un antik sarayının kalıntıları arasında ilinti kuran ve Witz'in de aşına olduğu görülen bir teori vardır.⁵⁹ Daha önceki Hollandalı ressamalarda da durum aynı olduğundan üç heykelin varlığı hiç de anlamsız değildir. Portreleri yapılmış krallar ve kâhinler Tanrı'nın İsa'da vücut bulması hakkında kehanette bulunmuşlardır. Onlar ve onların özel mesajları uzmanlar tarafından teşhis edilmiştir.⁶⁰ Fakat bu mesajların aktarılmasına yardımcı olmuş olan figüratif klipler

şu ana kadar hiç analiz edilmemiştir. Bu heykelleri dikkatlice inceleyecek olursak, bunların bize Flaman geleneğindeki gölgeleri anımsattığını fark ederiz. Ama sanatkârlıklarındaki ustalık, bu uygulamaların neden burada yer aldıklarını tam olarak izah etmek için yeterli değildir. Bana göre bu Witz'in Eski Ahit'teki *in umbra*, *in figura*, *in typo*, *in mysterio*, *in prefiguratione* ile ortaya koyulmuş olan kurban edilme ve kurtarılma *topos*'una yeniden hayat verme niyetinden kaynaklanmış olsa da, aslında, kendilerini yalnızca *gerçeklikte* ortaya koymalarıdır.⁶¹ 'Figürler' ve 'gölgeler'in her biri ana kapının üstünde gelişen bu sahnenin bu bölümünü izlemektedir: Hz. Süleyman –soldaki portre– tüm kralların hediye sunacağını

59) Kehrer, *Die heiligen drei Könige*, II, s. 250-69.

60) Bkz. M. Barrucand, *Le Retable du Miroir du salut dans l'oeuvre de Konrad Witz* (Cenevre, 1972), s. 117-19. 'Grisailles' ve 'prefiguration' arasındaki ilişki hakkında bilgi edinmek için bkz. M. Grams-Thieme, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts* (Köln ve Viyana, 1986), s. 9-11 ve D. R. Tübe, *Monochrome Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gothik* (Essen, 1991), s. 165-7.

61) P. L. Migne, XVI, toplam 405 içinde Ambrosius, *De Mysteriis*, bölüm 8. Bu problemle ilgili olarak bkz. E. Auerbach, 'Figura', *Neue Dantestudien* içinde (İstanbul, 1944), s. 11-71, ve H. De Lubac, *Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'Écriture* (Paris, 1959), s. 316-21.

ve Kurtarıcının önünde yere kapanacaklarını haber vermişti (Mezmunlar, 72:1-11). Yeşaya vahiy sözlerinde “Öküz sahibini, eşek efendisinin yemliğini bilir” (Yeşaya 1:3) derken, Davut da bunu teyit ederek “Krallar sana armağanlar sunacak” (Mezmunlar Kitabı, 68:29) demiştir. Krallar kehanetleri söylemiş, saygılarını sunmuşlardır ve bu kehanetlerin uygulanması en başta yeni doğmuş Çocuğun ilahi doğasına mal edilmiştir. Fakat Witz, Çocuğun gölgesini İsa ve Meryem arasına yerleştirerek O'nun insan doğasını yüceltmıştır.

Aşırı basitleştirici küçümsemelerden kaçınmak önemlidir. İsa'nın gölgesi Söz'ü tenselleştirir. Epiphany' sahnesinde, tam İsa'nın 'gösterildiği' ve 'kendisini gösterdiği' anda, gölge, ilahinin vücut bulmuş olduğunu ve gerçek varlığını kanıtlamak üzere oradadır. Muhtemelen bu resmin doğuşuna esin kaynağı olan bu karmaşık dinsel atmosferde, İsa'nın gölgesinin tasvirinin annesininkine eş yoğunlukta olmasını, vücut bulmanın gerçekliğini gözle görülür hale getirme ihtiyacı belirlemiştir. Tıpkı kendi çağdaşı entelektüeller gibi, hiç şüphesiz akıllı ve nüktedan Witz de ilahiyi fiziksel bir formda tasvir etmek gerektiği zaman başvurulmuş *epiphaneia / ostensio evidentiae* ve *skia* sözcükleriyle (belki de dalgacı bir biçimde) oynamayı seviyordu.⁶² Witz bu karmaşık *mizansene* belki de (ki muhtemelen böyle oldu), Rogier van der Weyden gibi erken dönem Flaman ressamı tarafından zaten kullanılan ikonik bir fikrin anlatımsal evrimi yoluyla varmıştır.

Weyden da, örneğin *Bakire Meryem ve Çocuk İsa* (Resim 21) 'gerçek varlığı' işaret eden gölgeyi kullanmıştır.⁶³ Ermişlerin figürlerini kullandı-

* 'Görünü, Tanrı'nın görünmesi' anlamına gelen sözcük, yeni doğmuş olan İsa'yı görmeye Beytüllahim'e gelen üç kralın ziyaretlerinin anısına Hristiyanlarca 6 Ocak'ta kutlanan yortunun adıdır. İncil'deki anlamının yanı sıra, Antik Yunan tiyatrosunda sahnede bir tanrının görünmesi de epiphany'dir. James Joyce'un geliştirdiği ve romanlarına uyarladığı epiphany kavramında ise, sözcük, anlık bir aydınlanmayı ifade eder. Anlamı ya da gerçekliği tek bir an için yakalanıveren, tek bir an için 'sahihleşen', ama hemen sonra, yaşamın genel akışı içinde unutulacak olan durumlar –tıpkı bir rüyanın uyanınca unutulması gibi–, bilinç akışı tekniğiyle kahramanların iç dünyalarını aydınlatan diyaloglara, içsel konuşmalara dönüşür. Joyce'un geliştirdiği/genişlettiği anlamıyla epiphany, tam da şiirsel uzamdaki aydınlanmayı tasvir eder. (y.n.)

62) Detaylar için bkz. *Reallexikon für Antike und Christentum*, V, toplam 876-9 (Stuttgart, 1962) içinde E. Pax, 'Epiphanie', ve E. Pfuhl, Apolodoros Ο Σκιαγραφος, *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, XXV (1910), s. 12-28.

63) Bu konu hakkında bkz. B. G. Lane, *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting* (New York, 1984), s. 25-35. Lane, ayin ekmeklerinin depolandığı bir sunak kapısını betimleyen bu küçük resme göre öne sürülen hipotezi destekler.



Resim 25: Pier Maria Pennacchi, *Takdis Eden Kurtarıcı* (1500 civarı), ahşap üzerine yağlıboya (141x68 cm.). Ulusal Galerî, Parma.

ğını görmek de ilginçtir: Nişin üzerinde Gotik kemerlerle çerçeveselenmiş rölyefler bize, Tanrı'nın İsa'da vücut bulmasından İsa'nın dirilişine kadar teni yaratan Söz'ün hikâyesini naklederken, vücut bulmayı temsil eden ermiş heykelcikleri nişin sol tarafındaki sütunun içinde durmaktadırlar.

Şimdi Konrad Witz'in eserine geri dönersek, kendi taklit edilemez eşsiz anlatımsal stiliyle sahneyi nasıl düzenlediğini anlarız. Davut'un evinin 'açı-sallığındaki' ısrarı çok çarpıcıdır. Bu, üzerine Kurtuluşun sembollerinin yerleştirilmiş olduğu bir eksene benzer; yakındaki Kurtuluşun kehaneti 'gölgeler ve figürler'le aktarılırken, İsa'nın gölgesiyle de eski dünyanın he-lak oluşu sembolize edilir. Üzerinde figürlerin ve sembollerin bulunduğu bu ekseni, anlatım çizgisinin üzerinde yatay olarak görünenle bağdaşımly yorumlamamız önerilir. Solda diz çökmüş Kral çocuğa mür sunuyor (gölge hediye kabul etmek için öne uzanıyor gibidir). Sağda, gelen misafirleri

Çocuğa takdim etmek için tam onu kavradığı sırada tasvir edilmiş olan Bakire'nin hemen arkasında yemliği görürüz. İkinci Kral yemliği işaret etmektedir ve aslında işaret ettiği alan tüm sembollerin birbiri ardına bağlandığı yerdir. Şimdi bunları çözmeye çalışalım.

Epiphany ve mür ile ilgili tüm ayetler Çocuğun trajik kaderine, öleceği ve insanlığı kurtaracağı gerçeğine işaret eder.⁶⁴ Yemlik, Ayin (Eucharistic) sırasında adanan kurbanların kesildiği sunak masasının sembolüdür.⁶⁵

64) Bkz. Anz, *Die lateinischen Magierspiele* içinde metinler, s. 130-58.

65) U. Nilgen, 'The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes', *Art Bulletin*, XLIX (1967), s. 311-16; B. G. Lane, "'Ecce Panis Angelorum': The Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity", *Art Bulletin*, LVII (1975), s. 476-86.

Witz'in gözünden kaçmayan başka bir ayet de, harika yıldızın sadece Kutsal Çocuğun yattığı yeri göstermek için Meryem'e rehberlik etmediği, orada durmakla Çocuğun gelecekte çarmıha gerileceğini de haber verdiğidir.⁶⁶ Witz tarafından yıldıza verilen son derece özel konum –çatının haç şeklindeki izdüşümünün üzerine yerleştirilmiştir– bir uyarıyla eşanlamlı kılınmıştır. Dahası, şunu da eklemeliyiz ki, çocuğun gölgesindeki bölünme ile Kurtuluş için gerekli şeyin çocuğun vücudunun kurban edilmesi gerçeği olduğu vurgulanmıştır.

Bir sonuç çıkartmanın zorunlu olduğu noktaya gelmiş bulunmaktayız. Bunu yapabilmek için son bir örneğe daha ihtiyacımız var ve bu örnek İsa'nın tasvirinin konumunun gerçek izdüşümüne denk olduğu için çok sıra dışıdır. Şu anda Parma Ulusal Galerisi'nde bulunan (Resim 25) ve Pier Maria Pennacchi'ye (1464-1514/15) ait olduğu düşünülen bir resme başvuruyorum.⁶⁷ Fazla önemli olmayan bu ressam, Giovanni Bellini veya Antonello da Messina gibi Venedikli ressamların tercihlerini iyi bilmektedir. Asıl işlevi ve önemi bilinmeyen bu resim, ayrı tutulan bir çalışmadır. Kurtarıcı sağ eliyle kutsama işareti yaparken, sol elinde bir kitap tutarak ayakta durmaktadır. Bu hiç şüphesiz ikonlar tarafından temsil edilen tapınma imgesinin antik unsurlarının geliştirildiği bir tasvirdir. Resmin yenilikçi görünümü, gerçek geometrik unsurları resme anlamını vermesi için zorlayan bir izdüşümün yarattığı gölgenin varlığına dayanır. Başlangıçta, İsa'nın ikili doğası üstüne hayali bir konuşmanın işaretlerini görmeye yönlendiriliyormuşuz gibidir. Fakat hiç unutmayalım ki, ikona doktrininin bıkıp usanmadan tekrar ettiği şey şudur; resmedilmiş imge *sadece* Vücut Bulma sayesinde olasıdır ve *sadece* İsa'nın vücut bulmasını temsil eder.

Bu Cinquecento* dönemi resmi aslında çok aydınlatıcı bir anakronizmdir. Bu bir Rönesans ikonasıdır, yani imgelerini muzaffer taklidinin enstrümanlarıyla yaratan bir döneme aittir. Gerçekte gördüğümüz 'İsa'dır, sözün vücut bulmuş halidir. Kitap Logos'u simgeler, gölgesi ise teni teyit eder.

66) K. Young, *The Drama of the Medieval Church* (Oxford, 1933), s. 29-101; R. Hatfield, *Botticelli's Uffizi 'Adoration'* (Princeton, NJ, 1976), s. 61.

67) A. C. Quintavalle, *La Regia Galleria di Parma* (Roma, 1939), s. 150-53. Dikkatimi bu tabloya çeken Thierry Lenain'e teşekkür ederim.

* 16. yüzyıl; özellikle İtalyan sanatı ve edebiyatında. (y.n.)



Resim 26: Resim 22'den bir detay.

3

Resimdeki Gölge

Kendimize Cennini'nin *Libro dell'Arte*'deki (bölüm VIII) tavsiyelerini hatırlatmalıyız:

Bundan başka, resim yaparken yayınık gelen ışığı düzenleyin ve güneş sol yanınızdan gelsin.

Bu sözlerin anlamı bizde hiçbir şüpheye yer bırakmaz: Ressam sağ eliyle çizdiği için, yanından gelen herhangi bir ışığ elin gölgesini çizim yaptığı kâğıdın üzerine düşürecek ve böylece yaratısının görünmesini çok rahatsız edici bir biçimde güçleştirecektir. Alındığı pasajın bağlamında okuduğumuzda Cennini'nin sözlerinin önemi daha da anlaşılır bir hale gelir:

(...) Modelinizi küçük panelinizin üzerine o denli belli belirsiz geçirin ki, önce ne yapmaya başladığınız tam olarak görülmesin; darbelerinizi küçük küçük belirginleştirin, gölgeyi yaratmak için pek çok kereler üzerinden geçin. Vurgulamak istediğiniz yerdeki gölgeyi daha da koyulaştırmak iste-

diğinizde, diğerlerine nazaran onun üzerinden pek çok kere geçin. Bunun tam aksini yapmak istediğinizde ise rölyeflerin üzerlerinden bir kaç kez geçmek yeterlidir. Ve izin verin, bu gücün dümeni ve dümencisi olan güneş gözlerinizin ışığı ve elleriniz olsun [*la man tua*]: Çünkü bu üç şey olmaksızın hiçbir şey sistematik olarak yapılamaz. Ama resim yaparken yayınlık gelen ışığı düzenlemek için, ortamı güneş ışığını sol yanınızdan gelecek şekilde düzenleyin.

Cennini açıkça büyük bir yetenek gerektiren, en küçük bir engelin altüst edeceği bir sürece işaret eder. Sol taraftan gelen yumuşak ışık başarının garantisidir.

ÖZ-TAKLİT

Eğer resim sanatındaki çıraklığın kriterlerinden birisi bu olsaydı, Hollandalı Maarten van Heemskerck gibi bir ressamın bunu gözlemlememiş olmasını nasıl haklı gösterebileceğimiz merak konusudur. Yaklaşık 1550 yılında *Bakire Meryem'i Resmeden Aziz Lukianos* adlı eserinde (Resim 22, 26) van Heemskerck, Cennini'nin tavsiyesinden tamamen habersizmiş gibi görünmektedir, çünkü tablodaki ressamın sağ elinin gölgesi, elinde tuttuğu Bakire ve Çocuğun eskizlerini çalıştığı panelin üzerine düşmektedir. İzdüşüm çok nettir: Parmakları ve fırçanın ucunu mükemmel şekilde görebiliriz.

Tüm kompozisyon bir paradoksun görüntüsünü içerir: İmgenin yaratılmasında, tasvirin yüzeyine çok yakın olduklarında el ve fırça kendi gölgelerinin izdüşümleri üzerine değer. Tüm bu detayların çok iyi düşünülüp taşınmış bir ilişki içinde oldukları çok açık ve nettir.

Van Heemskerck bu resmi uzun süre İtalya'da kalıp Hollanda'ya döndükten sonra yapmıştı. Bu tasvir, İtalya'da 16. yüzyılın ortalarında gelişmiş tüm sanatsal kavramlardan haberdar olan gerçek bir hümanist ressamın eseridir. Cennini metninde, belki de ilk elden bilgi sahibi olmasa da (ki böyle olması kuvvetle muhtemeldir), yine de stüdyo hayatındaki belli başlı engellerin fazlasıyla farkındaydı. Hatta bu, eserinin ana temasından birisi bile olmuş olabilir,¹ çünkü biliyoruz ki Evanjelik Aziz Luka ressamların hamisidir. *Libro dell'Arte*'sinin 1. bölümünde Cennini'nin

1) Bkz. G. Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei* (Worms, 1986), s. 80-96.

kendisi de Aziz Luka'ya 'ilk Hristiyan ressam' olarak atıfta bulunmuştur. Van Heemskerck'in resminde Aziz Luka etrafı bilimsel kitaplar ve nesnelerle çevrili, hümanist bir ressam olarak tasvir edilmiştir. Arka planda işiyle meşgul olan bir heykeltıraş vardır ve Aziz Luka da Roma saraylarına özgü bir *cortile*'de* oturmaktadır. Alan antika eşyalarla donatılmıştır ve buradaki heykellerden (ön planda poz vermiş olarak görülen) Bakire'nin 'klasik' modellerinden sayılacak bir tanesinin de resimle heykel arasında ve yeni sanatla klasik sanat arasında kıyaslama (*paragone*) unsuru olarak kullanıldığı bile düşünülebilir. Hareketin yer aldığı orta planda oldukça fazla teknik ayrıntı verilmiştir. Örneğin, renkleri görebilelim diye ressamın paleti gösterilmiştir, Bakire ve Çocuğun portrelerinin taslaklarının görülmeleri için tahtanın üst kısmı da görülebilir hale getirilmiştir ve bu çizim tahtasının üzerine, Cennini'nin beğenisine göre olmayan fazlaca kuvvetli günışığı düşmektedir. Portrenin durumundan tasvire henüz yeni başladığı anlaşılmaktadır: Ressam çizimin dış hatları üzerinde çalışmaktadır ve teması da vücut bulmadır. 'Tenin gölgesi'nin üzerine taştan 'elin gölgesi' ciddi ve ikili bir ihlal içerir: Birincisi 'gölgeleme' aşaması bir izdüşüm tarafından engellenmiştir; ikincisi (ve en önemlisi) ise tasvirin ana temasıdır. Bir Evanjelinin ikona yaratması gerçeğini ima ediyorum, çünkü ikona genellikle *acheiropoieton*'a, yani 'insan eliyle yapılmamış' olana gönderme yapan sıra dışı bir imgedir. Bu 'gayri insani' özelliği vurgulamak için diğer ressamlar genellikle ressamın eline rehberlik eden bir melek tasvir ederler. Van Heemskerck çok farklı bir yol seçmişti: Onun Aziz Luka'sı yüzüyle öyle bireyselleşmiş bir erkektir ki, bu tasvirin onun oto-portresi olduğu varsayımımızda haksız sayılmayız. Gerçekte gizlemek istediği şeye dikkat çekmiştir: ressamın eline.²

Tasvirin yüzeyine yansıyan el gelişmeye başlayan imgenin oluşumundaki yaratıcı gücün etkisini gösterir. Bir ikonun 'insan eliyle yapılmamış olması' ama tam da yaratıcı elin izdüşümünün olduğu anda resmedilmiş olması, hiç şüphe yoktur ki van Heemskerck'in fazlasıyla farkında olduğu bir paradokstur. Bu tersine çevirmenin nasıl meydana geldiğini kendimize sormakta haklıyız sanırım.

* Etrafı duvarlarla çevrelenmiş, üstü açık iç avlu. (y.n.)

2) K. Gross, 'Lob der Hand im klassischen und christlichen Altertum', *Gymnasium*, LXXXIII (1976), s. 423-40; *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, (yay. haz.) W. Hofmann (Vienna, 1987, s. 55-61) içinde M. Warnke, 'Der Kopfin der Hand', ve özellikle de elin gölgesi motifi için, Oskar Bätschmann ve Pascal Griener, 'Holbein-Apelles. Weltbewerb und Definition des Künstlers', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LVII (1994), s. 626-50.

Yanıtın Rönesans döneminde İtalya'da gelişmiş sanatsal duyarlılıkta bulunabileceğini düşünüyorum. Van Heemskerck kuşku yok ki İtalya'daki şu meşhur vecizeyi duymuştu: "Her ressam kendini tasvir eder" (*ogni dipintor dipinge sé*). Bu sözü burada bir kez daha açıklayamayacak olsak da, bir sanatçının şu ya da bu şekilde yapıtında resmettiği düşünce bir tema olarak gelişmişti.³ Şu ana kadar ilgilendiğimiz kadarıyla, aynı motifin dolaylı da olsa Alberti'nin narsistik paradigmasında ortaya çıktığını ve tekrarının, çok fazla değişim göstermemesine rağmen Vasari'nin kökenlerin mitinde (Resim 6) yer aldığını hatırlamamızın ötesinde fazla bir şey yapmaya ihtiyacımız yoktur. Vasari'nin *Lives* adlı eseri 1550 yılında ilk kez yayımlandığı zaman, ilk imgenin ressamın gölgesi olduğu düşünülüyordu. Van Heemskerck'in resmini de bu modifikasyonlar bağlamında, onların imaları olmaksızın tahayyül etmek zordur. Ressamın titizliği övgüye değerdir. O resim antik bir temayı ('Bakireyi Resmeden Luka') tasvir ederken neden özgün taklide dayalı izdüşümün hiçbir zaman imadana öteye gidemeyeceğini gösterir. İki önemli özellik özün yeni bilincinde olma durumunu haber verir: Luka'nın başı oto-portre olma özelliğine sahiptir; prensipte, imgeye eklenmiş sahibi olmayan bir elin attığı imzayı anıştıran bir imgedir.

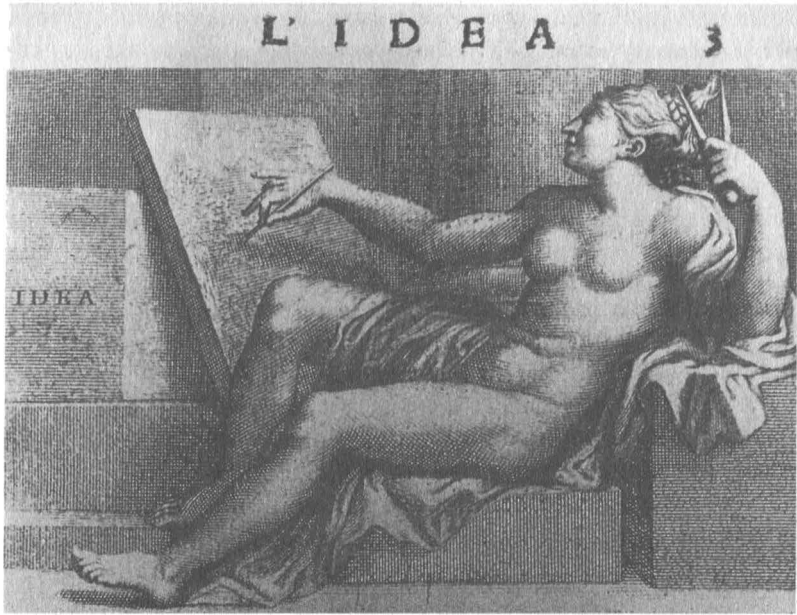
Bununla birlikte, elin resim üzerinde yeni oluşmaya başlayan gölgesi fani bir varlıktan başka bir şey değildir. İzleyiciyi, gerçek yaratma ânında, yaratıcının eli olarak kaydedilmiş bir işaret olarak algılamaya davet eder nitelikte değildir, daha ziyade uçup giden geçici bir işarettir, tıpkı gölgenin fani varlığı gibi.

Boileau'nun 17. yüzyıldan kalan güzel bir aforizması der ki:

Resme ihtişam veren onun gölgesidir (*Satire IX*).

Yukarıdaki sözleri yazmakla *L'Art poétique*'in yazarı, tamamlanmamışın kurallarını sanat eserine tanıtıyor. Sadece ilk bakışta yapılan bir yorumla bunu 'parlak' bir aforizma olarak değerlendirmek dışında başka bir şey

3) Detaylar için bkz. A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (Paris, 1959), s. 102-05; *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, (yay. haz.) C. H. Clough (New York, 1976, s. 311-23) içinde M. Kemp, 'Ogni dipintore dipinge sé: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory'; *Der Künstler über sich selbst. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, (yay. haz.) M. Winner (Weinheim, 1992, s. 137-60) içinde F. Zöllner, "'Ogni Pittore Dipinge Se'. Leonardo da Vinci and 'Automimesis'".



Resim 27: Giovan Pietro Bellori, Charles Errand gravürü, *Idea*, Bellori'nin *Vite*'sinden, Roma, 1672.

düşünmek hata olur.⁴ Boileau, gölgenin üzerine mutlak karşıtını ('parıltı') yansıtarak, karanlık ve ışık arasındaki (gelenekler tarafından kural haline getirilmiş) metaforik ilişkiyi tersine çevirir. Bunu, var olmayan

4) Boileau'nun, bir ifadesinde (*De Cıöitate Dei*, XI, XXIII, 71) "siyah içeren bir resim gibi, dünyanın kendisi de, günahın varlığına rağmen güzel olabilir" (*sicut pictura cum colore nigro loco suo posito, ita universitas rerum, si quis possit intueri, etiam cum peccatoribus pulchra est, quamöis per se ipsos consideratos sua deformitas turpet*) diyen Augustine'den esinlendiği açıktır. Estetik açıdan, Boileau'nun bu ahlaki ifadesinin çevirisinin, onu kendi teodisesinin ilkelerinden biri yapacak olan Leibnitz tarafından önce nasıl deşişildiğini ve ardından ahlaki ve ontolojik köklerine inildiğini not etmek ilginçtir. Onun Ekim 1671 tarihinde Friedrich von Braunschweig-Lüneburg'a yazdığı mektuba bakınız: G. W. Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefen herausgegeben öon der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, zweite Reihe* (Darmstadt, 1926), I, s. 162. Mektubunda, *Confessio philosophi*'sinde [(1673), (yay. haz.) Otto Saame (Frankfurt am Main, 1967), s. 36-7] geliştireceği bir kavramdan ['das bild durch schattierung lieblicher (wird)'] söz eder ('*per harmoniam rerum universalem, picturam umbris, consonantiam dissonantiis distinguentem*'). Bu atasözünün felsefi değeri için daha önce Hegel'den alıntılan pasaja bakınız: Giriş bölümü. Referans 2.

öznenin anamorfosunu saptamak için yapar. Bu nedenle, eserde parlaklık olmadığından, resme gerekli gölgeyi vermek izleyiciye bırakılmıştır. Fakat, gerçek algılama edimi sırasında imgeyi kıskırtmak için gerekli olan izleyicinin gölge figürü, şu anda yeri boş olan orijinal figürün yerini doldurmaktan daha fazla bir şey yapmaz: 'Resimdeki [ilk] gölge' yaratıcısının kendi gölgesiydi.⁵

Batılı tasvir tarihi boyunca, bu motifin geçirdiği dönüşümlerin teorik yerini güvence altına almak için yola çıkan bu çalışmanın kilometre taşlarını belirlemeye çabalamaktayım. Giriş bölümü Maarten van Heemskerck'in tablosuyken, çalışmanın gerçek başlangıçları klasik dönemdedir. Ama bizim yüzyılımıza gelene dek gelişmemiştir.

G. P. Bellori ilk kez 1664'te Roma Aziz Luka Akademisi'ndeki bir konuşmasında okuduğu "Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların İdeası" isimli manifesto-bildirisini 1672 yılında yayımladığında, ilk sayfa resmi olarak Charles Errand tarafından yapılmış gravürü (Resim 27) kullanmıştı. Gravürde gözleri gökyüzüne doğru bakan, neredeyse çıplak bir kadın görürüz. Sol elinde bir pergel ve sağ elinde de, birkaç figürün ve ağacın zar zor sezilebildiği bir resmin taslağını yapmakta olduğu bir fırça tutar. Sağ elinin gölgesi resmin üzerine düşmektedir.⁶ Metinde Bellori bu ayrımın öneminden hiç bahsetmemiştir. Yazar, Platonculuk ile Aristoteles'i⁷ birleştirdiği bir dil kullanmış, fakat şunu da vurgulamıştır:

(...) İlk İşçi'yi taklit eden ve zihinlerinde üstün güzelliğin modelini canlandıran bu soylu ressam ve heykeltıraşlar, renkler ve çizgilerle oynayarak doğayı dönüştürürler. Bu İdea, yani Resmin ve Heykelin Tanrıçası (...) mermere ve tuvale girerek maddeleşir. Doğadan kaynaklanan bu tanrıça, sanatın kaynağı olmak için kendi kökenlerini dönüştürürken, mantığın pergelıyla ölçüldüğünden yaratıcı elin ölçütü olur, ve hayal gücüyle de hızlandırıldığı için hayata imgeler getirir. En büyük filozofların gösterdiği gibi, zanaatkarların ruhlarında sonsuza değin zarif ve mutlak mükemmel

5) Yorumlarımda J. Roudaut'dan [*Une ombre au tableau* (Chavagne, 1988), s. 220 ve devamı] esinlendim.

6) Bkz. *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, (yay. haz.) G. Boehm ve H. Pfotenbauer (Münih, 1995, s. 279-300) içinde O. Bätschmann'ın 'Giovann Pietro Belloris Bildbeschreibungen' başlıklı makalesi.

7) E. Panofsky'deki detaylar, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancien théorie de l'art* [1924], Fransızca çev.: H. Joly (Paris, 1983), s. 128-35.

olarak kalan amaçlar vardır. Ressam ve heykeltıraşların zihinlerindeki mükemmel ve kusursuz model İdea mıdır ki bizim gördüğümüz şeye benzesin, zira ressamlar ve heykeltıraşlar onun tahayyül edilmiş biçimini tahayyül ederler.⁸

Bu metnin daha yakından incelenmesi gravürün açıklamasını yapmaya kadar gider. Çıplak kadın İdea'nın kendisidir [*Idea/Dea* (Tanrı) = *Idea/Goddess* (Tanrıça)] arasındaki telaffuz benzerliği dikkat çekicidir. İdea'nın içlerine girip onlarla karışacağı boş maddeleri sembolize eden mermer bloklar ve tuvallele dekore edilmiş bir alan görülmektedir. Bu son derece bazal dekorun içinde dikkat çekici olan ilk nesne, hiç şüphe yok ki gravürün en solundaki küptür. Yüzeylerinden birisinin üzerine kazınmış olan *IDEA* sözcüğü, ne gravürün ne de yazının alt başlığıdır (bu, giriş alıntısındaki imgenin dışında bulunabilir.) Bu eserin amacı, heykeltıraşların İdea'yı mermer bloklar içine kazımak zorunda oluşlarına işaret etmektedir. Küplere yaslanan bu tuval/resim, Platonik estetikle ilgili yazıyı ayrıntıların sayısını arttırarak sürdürür; sanki prolog (imgenin ilk köşesinde bulunan 'yazıta elverişli' tasvirinin içinde) gerçekten eksiksiz ve kesinlikle dengelenmiş bir gösteriymişçesine devam edecektir. Çıplak tanrıçanın alegorik vücudu fani bir figürdür: Gözleri perçinlenmiş gibi gökyüzüne, mükemmel güzelliğin yaşadığı yere bakmaktadır. Bu model, pergelin düzenleyici işaretleri altında zihinde (yeniden) oluşur ve (sağ el yardımıyla) tuvalin üzerine geçirilir. Burada iki imge birbirinin üzerine bindirilmiştir. Bunlar izdüşümün imgeleridir: tasvirin yüzeyinde belli belirsiz görülebilen silüetler ve elin gölgesi. Elin gölgesi tüm gravürün en 'Platonik' unsurudur: Bu, göksel modele zıt olan uygulamanın gölgesidir (ki İdea'nın esrik gözleri dışında kimse onu göremez.) Eller ideanın cisme dönüşebilmesi için 'uygulamanın' araya girmesi gerçeğine dikkat çeker, ama aynı zamanda uygulamanın hassas sınırlarını da belirtir.

Sadece uygulamaya dayalı İdea çok çirkin ve bayağı olacağı için eskinin bilge adamları bu İdea ve güzellik tanrıçasını doğal objelerin her zaman en güzel yönlerine bakarak formüle ettiler; Platon İdea'nın, doğadan temellenen şeyin tam bir kavrayışı olmasını istemişti. Quintilianus bize tüm şeylerin sanat yoluyla nasıl mükemmelleştirildiğini ve gerçek İdea'nın kaynağı olan doğanın insan aklını nasıl esinlediğini öğretir. Sonuç olarak, gerçeği

8) Panofsky, *Idea* içinde, s. 168-9, G. P. Bellori, *L'Idea del pittore...* (1672).

bilmeyenler ve yapıtlarını sadece uygulamaya dayandıranlar, figürlerden ziyade larvaları tasvir ederler.⁹

Bellori'nin ve Errand'ın gravürleri 'kötü uygulamanın' eleştirisi ve 'akıl' ile 'el' arasındaki dengesizlik üzerine kurulan ve Michelangelo ile zirvesine ulaşmış olan felsefenin uygulaması olarak ele alınmalıdır. Fransalı ressam, gerçekten de şiirlerinde aklın direktiflerini dinleyen eli övmüştür (*la manche ubidisce all'intelletto*) ve bu aslında uygulama düzeyinde resim sanatını kötü ruhların etkisinden kurtarmak için ilk dönem eleştirmenleri (Vasari, Varchi, vs.) tarafından da fikir birliği içinde onaylanmış olan bir takım yetersizlikleri ifade etmek için kullanılan bir kavramdan başka bir şey değildir.

Platon'un motifi üzerine Bellori'nin yaptığı cila, onu aynı konu üzerine olan diğer alegorik söylemlerle karşılaştırdığımızda ve ayrıca onun sonraki ve çeşitli biçimlerde yeniden hayat buluşlarını ve dönüşümlerini izledikimizde ancak tam olarak anlaşılabilir. Bellori'nin yayımlanmış eseri için Errand'ın yaptığı ilk sayfa gravüründeki mesajın içerdiği yoğun imalar "özellikle elin gölgesi" İtalyan ressam Ciro Feri tarafından yapılan ve onu yeniden canlandıran çizimde (Resim 28) doğrulanır.¹⁰ Bu resim Bellori tarzı dekorun, sanat okulundaki bir stüdyoya dönüştürülerek somutlaştırılıp geliştirilmiş halidir. İdea, gerçek bir şövale ve tuvallerin önünde, stüdyonun tam merkezindeki yerini almıştır. Sol eli bir paleti tutabilecekmiş gibi boş olduğu halde, tıpkı Errand'ın parçasında olduğu gibi Tanrıça'nın elinde paleti yoktur. Ama o fırçasını tuvale değdirmez, bunun "bu teorik resimdeki" muhtemel nedeni ise, İdea'nın fırçasını sanki doğru-dan göksel bir modele daldırıyormuş gibi olmasıdır. Böylece, tuvalin yüzeyinde herhangi görünür bir işaretin olmayışı "sadece elin ve kolun gölgesi vardır" Bellori'nin başlangıçtaki esinini görsel olarak kuvvetlendirir. Burada ek bir unsur daha vardır: Gerçek uygulama ânında zamanın sembolik olarak durduğunu işaret edercesine, bir elini İdea'nın üzerinde tutan ve diğer elinde de kum saati bulunan bir *putto*,* bu sahnenin fani ve kısa ömürlü niteliğini vurgular.

9) Bellori, *L'Idea del pittore...*, s. 174-5.

10) Winner, (yay. haz.), *Der Künstler über sich selbst* içinde (s. 511-51) M. Winner, "'(...) una certa idea'. Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung".

* İtalyanca'da "küçük erkek çocuk" anlamına gelen sözcük, Batı sanatındaki bu tür betilere verilen genel addır. Antik Yunandan bu yana Batı'da, özellikle Rönesans sanatında çok geniş bir uygulama alanı bulan *putto*, genellikle çıplak ve kanatlı şişman bir erkek bebek olarak betimlenir. Kökeni Yunan aşk tanrısı Eros'tur. (y.n.)



Resim 28: Ciro Ferri, *Çizim Okulu* (1665-75 civarı), kâğıt üzerine karakalem. Galleria degli Uffizi, Floransa.



Resim 29: Vicente Carducho, *Tabula Rasa*, *Resim Diyalogları* adlı eserinin sonundaki gravür, Madrid, 1633.



Resim 30: Gabriel Rollenhagen, *Nulla dies sine linea*, *Nucleus Emblematum*'undan simge, Paris, 1611.

Fakat Bellori, 'resimde gölge' teması üzerine yorum yapan tek sanat tarihçisi değildir. İtalyan asıllı İspanyol Vicente Carducho da *Dialogos de la pintura* (Madrid, 1633) adlı eserinin sonundaki gravürde (Resim 29) aynısını yapar. Bunu başarmak için amblem sanatını kullanır. Bir fırça boş bir tuvalin üzerine doğru uzanmış ve gölgesi tuvale düşmüştür. Etrafına kurdele dolanmış defne dallarından yapılmış bir taç tuvali çerçevelemektedir. Kurdelenin üzerinde Aristoteles'ten esinlenilmiş Latince bir yazı vardır ve bu yazı 'gücü' 'edime' dönüştürme yoluyla 'tabula rasa'nın ötesine geçmeyi övmektedir. Amblemin önemi, yalnızca 'mutlak bilim'in rehberlik ettiği bir fırçanın bu dönüşümü gerçekleştirebileceğini bize anlatan bu İspanyolca dörtlükte açıklanır. Burada, özellikle de bu tartışma bağlamında, bir çizgi veya 'tamamlanmış' herhangi bir imge içermeyen –ve hâlâ sadece bir 'tabula rasa'– olan levhada dikkat çekici olan şey, üzerinde sadece fırça gölgesinin bulunmasıdır. Bu fırça sorumluluğu üstlenir ya da (en azından kısa bir süre için) çizginin işlevi ile yer değiştirir. Bu, sanki bir 'hareket çizgisinin' imgesi gibidir. Carducho'nun başarısı, 'fırçanın gölgesi' ile 'çizgi' arasında metaforik bir denge kurmayı becerebilmiş olmasıdır.

Bu fikri ona muhtemelen o dönemde elden ele dolaşan amblemler hakkındaki kitaplar vermişti. Bu amblemlerin birinde (Resim 30), çizginin çizimi, bir Latin değişiminin eşlik ettiği ve Plinius'a göre (*Doğa Tarihi*, XXXV, 84) tek amacı bir çizgi olsun çizmeden bir günü asla geçirmemek (*nulla dies sine line*) olan efsanevi Apelles'e* adanmış bir illüstrasyondan alınmıştır. Bu resim Carducho'nun resmine benzemez, çünkü silik olmasına ve zor ayırt edilebilmesine rağmen çizgi görünebilmektedir. Aynı zamanda, hemen göze çarpmasa da, hem elin hem de kalemin gölgelerini görebiliriz. Bu resim, yaratıcı eylemim sürüklenen simgesinin niteliğini güçlendirirken Carducho'nun gölge motifi izole edip geliştirdiği türün simgesel tasvirlerinden esinlenmiştir.

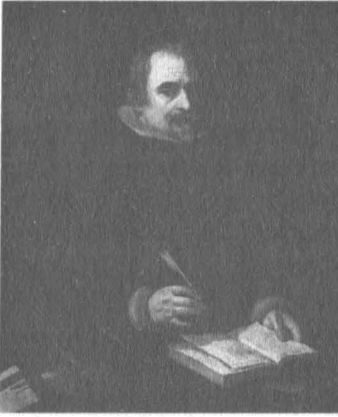
Gölgenin bu sembolik sorumluluğu, Vincent Carducho'nun kendi yaptığı oto-portresinde güçlendirilmiştir (Resim 31).¹¹ Bu eser, kuraamlara bağlı bir ressam (kendisine) övgü niteliğindedir. İzleyici resimde Carducho'yu sanatsal tasvirin ve 'mükemmel ressamın' nasıl olması gerektiği konusundaki fikirlerini dile getirdiği *Dialogos* adlı eserini yazarken görmektedir. Bir an için paletini (sağına), fırçalarını (renklendirme enstrümanlarını), kâğıtlarını, T-cetvelini ve divitini (çizim enstrümanlarını) bir kenara bırakmıştır. Oto-portresinde, kalemin gölgesi kâğıdın üzerine düşmüştür (Resim 31) – tıpkı kitabındaki son gravürde (Resim 29) olduğu gibi. Kitabın (sadece kitabın adının yazılı olduğu) boş sayfalarına kendi gölgesinin düşmesine izin vermiştir. Bundan da anlıyoruz ki, boş bir kâğıdı işaretlerle dolu bir sayfa haline dönüştürecek olan 'yazarın' kendisidir; yazar tabula rasa'nın potansiyelini tamamlanmış yazı ve resim formlarına dönüştürme eylemini gerçekleştirecektir.

Bu bağlamda bakıldığında, klasik dönemin en ünlü oto-portrelerinden bir tanesiyle, Nicolas Poussin'in oto-portresiyle (Resim 32) olan kesin ilişkisini ve özgünlüğünü taktir edebiliriz.

Bu yaratının arkasında yatan hikâye ünlüdür. Ressam Poussin, 7 Nisan 1647'de Roma'da, arkadaşı ve hamisi Chantelou'ya, koleksiyonu için Chantelou'nun istediği portreyle ilgili bir mektup yazar. Fakat arkadaşına bir müddet daha bekleyeceğini bildirir, zira "o sıralar Roma'da iyi portre

* Antikçağ'ın ünlü ressamı (iÖ dördüncü yüzyıl). Kolophonlu Apelles tarihteki ilk ressam olarak bilinir. (y.n.)

11) Carducho'nun amblemi ve oto-portresi hakkındaki yorumları için S. Waldmann'a müteşekkirim, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des Siglo de Oro* içinde (Frankfurt am Main, 1995) s. 155-7.



Resim 31: Vicente Carducho, *Oto-portre* (1633 civarı), tuval üzerine yağlı-boya (91,9x85,1 cm.). The Stirling Maxwell Koleksiyonu, Pollok House, Glasgow.

yapan kimse yoktur".¹² Ertesi yılı beklemeyen, gönülsüzce de olsa portreyi kendisi yapmaya karar verir:

Arzu ettiğiniz gibi portremi tamamlamış ve size göndermiş bulunmaktayım. Fakat soğuk, pudralı, rujlu, yetenek ve enerjiden oldukça yoksun olsalar da onları iyi yaptığını bildiğim tek kişi olan Milord Mignard stilinde bir başa on pistole harcamak beni derinden üzdü.¹³

Bir *portreden* oldukça farklı olması için söz vermiş olduğu bu *oto-portrenin* sıradışı doğasını açıklamaları nedeniyle Poussin'in bu sözleri önemlidir. Poussin tarafından kendi döneminin çökmüş sanatını tanımlamakta kullandığı

bu bir dizi olumsuz sıfatı tersine çevirirsek, tutkulu bir projeyi gittikçe artan bir arzuyla gerçekleştirme niyetini gözlemleriz: 'yaşayan', 'son derece ustalıklı', 'özgün', 'enerjik' bir (oto)-portre. Fakat ertesi yıl her şey bir anda karmaşık bir hal almış gibidir. 20 Haziran 1649 tarihli bir mektubunda Poussin iki oto-portre hakkında şunları söyler:

Size işlerimden en mükemmel olanını yollayacağım, fakat kıskançlığa yol açmaması için bundan bahsetmemenizi rica ediyorum.¹⁴

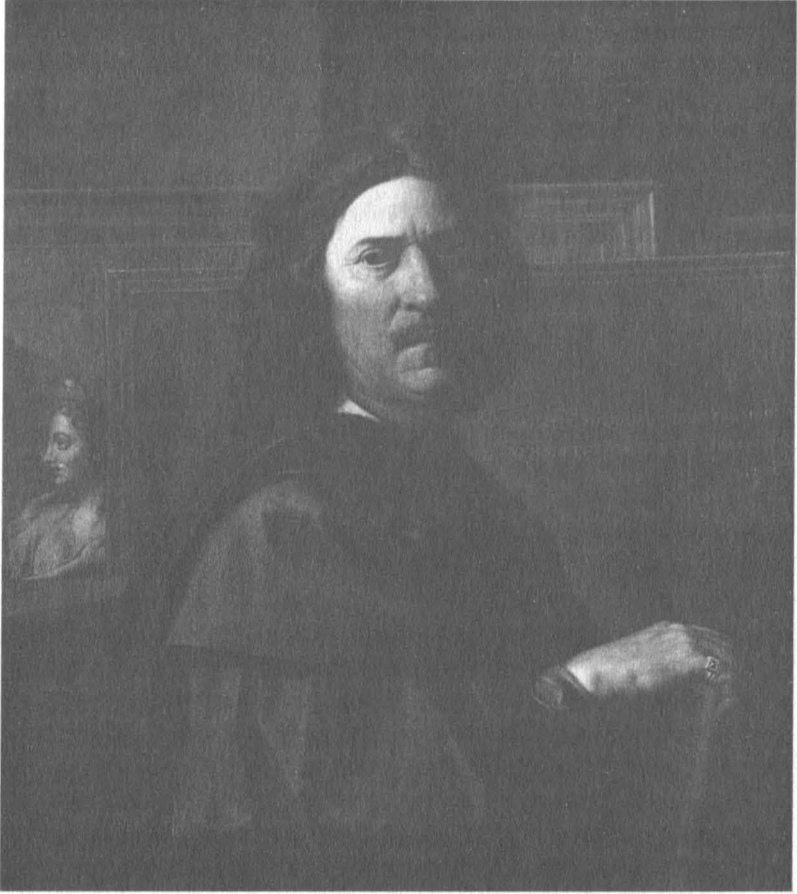
Nihayet, 1650'de gerçekler ortaya çıkar:

İstemiş olduğunuz kendi tablomu bitirmiş bulunmaktayım. (...) Bay Pointel de sizinkiyle aynı zamanda söz vermiş olduğum kendi tablosunu alacak, onu kıskanmamalısınız, çünkü en iyisini ve en yakışanını sizin için ayırarak size verdiğim sözümü tuttum.

12) *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny*, (Paris, 1968), v, 147.

13) *Correspondance*, 2 Ağustos 1648.

14) *Correspondance*, v, 172.



Resim 32: Nicholas Poussin, *Oto-portre* (1650), tuval üzerine yağlıboya (98x74 cm.). Louvre Müzesi, Paris.

(...) Bu portre size verdiğim sözüme bağlılığımın bir nişanesidir ve bu konuda sizin için yaptığımı yeryüzünde başka hiç kimse için yapmayacağımdan emin olunuz.¹⁵

Bu yazdıkları sadece etkileyici ve basit bir söz oyunu mudur yoksa tablonun sınırında yer alan hareketi kanıtlama amacıyla yazılmış bir cümle midir?

15) *Correspondance*, v, 181.

Tabloyu (Resim 32) daha yakından inceleyelim. Kompozisyonun ön planında Poussin'in izleyiciyi süzen bir yarım boy portresi vardır. Elinde fırça yerine kitap tutmaktadır. Bu önemlidir, çünkü –birazdan göreceğimiz gibi– bu eserin ana teması 'edimden' çok tasvirin 'teorisi'dir. Arkasında tuvaler vardır. 17. yüzyıl portre ressamlarının tablolarında öyle ya da böyle bir biçimde görülen sanat-edebiyat ilişkisi bu tabloda da kendine özgü özel bir biçimde kurgulanmış olarak görülmektedir. Birbiri ardına sıralanmış tuvalerin arasından öne çıkmış olan Poussin, 'arka plandaki' sanatla, tuval dışındaki sanal izleyicilerin arasında bir yerde durmaktadır. Solda bir kısmı görünen tablo Bellori'nin de anladığı gibi bir alegoridir:

tabloda alnını süsleyen tacın üzerinde göz olan bir kadın başını profilden görüyoruz. Bu göz Resim Sanatını tasvir etmektedir. İki el kadını kucaklamaktadır. Bunların tümü, bu portrenin ithaf olunduğu resim sanatına olan aşkı ve dostluğu temsil etmektedir.¹⁶

Çerçevelemiş ve hazırlanmış bir tuval, sanatçının yarım boy portresinin hemen arkasında, bu çalışma için sıra dışı olduğunu fark ettiğimiz bir yerde durmaktadır. Üzerine yazılmış mesajı okuyabilmesi/anlayabilmesi için okuyanın/deşifre edenin temel Latince'den daha fazla Latince bilgisine ihtiyacı vardır. Her şeyden öte, son derece iyi bir yorumcu olması da gerekmektedir. Son zamanlarda yorumcuların işaret ettiği gibi,¹⁷ üzerinde resim olmayan bu tuvalin üzerindeki sözcükler yoluyla anlatmak istediği gerçek betimlemedir. Peki, 'Les Andelysli ressam Nicolas Poussin'in portresi'nin bu tabloda ne işi var? Bu hazırlanmış tuvalin önünde çerçeveden fırlamış gibi görünen şey bir 'benzerlik' midir? (Benzerlik sözcüğü, Poussin'in hamisi ile mektuplaşmalarında sanki takıntısı imiş gibi yineleyerek kullandığı bir sözcüktür.)

16) G. P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1675], (yay. haz.) E. Borea (Torino, 1976), s. 455.

17) Bkz. özellikle Bätschmann, *Nicolas Poussin*, s. 47-9 ve L. Marin, 'Variations sur un portrait absent: les autoportraits de Poussin, 1649-1650', *Corps écrit*, V (1983), s. 87-106; M. Winner, 'Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie', *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XX (1983), s. 419-51, ve *Les 'Vies' d'artistes. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993*, (yay. haz.) M. Wascheck, (Paris, 1996, s. 105-24) içinde Stefan Germer, "L'Ombre du peintre: Poussin vu par ses biographes".

Hiç şüphe yok ki Chantelou, sözcükler arasında süzülerek dolaşan ve POUSSIN adının üzerine geldiğinde onu kapatan fakat diğer iki sözcüğü “EFFIGIES ve PICTOR” net olarak görülebilir bırakan gölgenin anlamı da dahil olmak üzere, arkadaşının yaklaşımının tüm inceliklerini ayırt edebilecek ve anlayabilecek kadar zeki idi. Sözü kısası, o, bu portrenin biricikliğinin (Poussin’in mektubunda vurguladığı gibi) onun bir portre olmayışı gerçeğinde yattığını anlamak zorundaydı. Benzer şekilde, (oldukça haklı olarak kıyaslandığında¹⁸) örneğin Montaigne’in *Denemeleri*’de bir ‘otobiyografi’ değil fakat ‘öz’ (self) üzerine ayrıntılı bir eserdir. Poussin’in tablosu “Chantelou’ya bir dostluk yadigarı olan” bir portre ya da bir oto-portre değildir, fakat tasvirin statüsüne ilişkin yaşayan bir söylemdir.

İkincil ama daha az önemli olduğu iddia edilemeyecek bir kaynak daha aydınlatıcı olabilir, çünkü o dönemde ‘Gölge’ ve ‘Portre’ arasındaki ilişkinin nasıl değerlendirildiğini ortaya koyar. Chantelou (19 Ağustos 1665’te) Bernini’nin fikirlerini anlattığı *Journal*’ında şöyle söyler:

Eğer gece bir insanın arkasına gölgesini duvara yansıtabileceğimiz şekilde bir mum yerleştirirsek, gölgesinden onun kim olduğunu anlayabiliriz; zira, herkesin başı omuzlarının üzerinde başka başka türlü durur demek yanlış olmaz, ve bu durum kalan diğer bölümler için de geçerlidir; dahası, portre yapan birisinin benzerlik için ilk bakması gereken, ayrıntılardan bile önce, kişinin genel yapısıdır.¹⁹

Bu paragrafta çarpıcı olan şey, ‘benzerlik’ için kullanılan metodun özgün gölge miti ile olan yakınlığıdır.²⁰ Gölge ayrıntılardan ziyade ‘insan vücudunun genel hatlarını’ ortaya koyar. Gölge orijinal duruma karşılık gelir. Poussin’in *mizansen*i için en önemli nokta Poussin’in adı (POVSSINI) ve gölgesidir – her ikisi de siyah tuval üzerine yansıtılır. Tuval orada, ressam üzerine bir şeyler çizdiği için değil, bir oluşum tekniği olarak durmaktadır. Poussin’in tablosu bir prodüksiyon senaryosu değil,²¹ fakat

18) Bätschmann, *Nicolas Poussin*, s. 49-52; Winner, *Der Künstler übersich selbst* (s. 485-510) içinde E. Cropper, ‘Painting and Possession: Poussin’s Portrait for Chantelou and the Essays of Montaigne’.

19) P. F. de Chantelou, *Journal du Voyage du Cavalier Bernini en France* (Paris, 1930), s. 124 (19 Ağustos 1665).

20) Poussin’in gölge hakkındaki düşünceleri için bkz. Bätschmann, *Nicolas Poussin*.

21) On yedinci yüzyıldaki üretim senaryosu için bkz. V. I Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-painting* (Cambridge ve New York, 1997).



Resim 33: Sébastien LeClerc II, *Resim Sanatı* (1734), tuval üzerine yağlıboya. Schloß Waldegg, Solothurn, İsviçre.

bir tasvir etme senaryosudur. Öyleyse, bu durumda 'tablodaki gölge'nin resim yapma edimiyle (bu bölümde daha önce analizlerini yapmış olduğumuz tablolardeki gibi) hiçbir bağlantısı yoktur, onun buradaki varlığı benzerlik durumu ile ilgilidir. Bu, Quattrocento'da başlamış bir geleneğin zirvesinde yapılan mükemmel taklit konusundaki tartışmaya bir son verir.

Bu bağlamda, Poussin'in gerçekten de taklit edilemez deneyiminin gelecek yüzyılın ressamı üzerinde ne kadar az etkisi olduğunu not etmek ilginçtir. Bu konuya olan ilgileri sadece, bir ressamın çalışması sırasında betimlenmesinin yeni düzenlemeleri çerçevesiyle sınırlı kalmıştır.

Marie-Louise Elizabeth Vigée-Lebrun'un 1790 tarihli oto-portresi de (Resim23)²² yaratıcı elin gölgesi geleneği ile ilintilidir. Tablo, resme bakanlar için hem gölgeyi hem de ressamı bir arada görebilecekleri bir biçimde düzenlenmiştir. Bununla birlikte, Vigée-Lebrun'un pozu (gölümseyen yüzü resme bakanlara doğru cepheden görünmekte) ve elinin resim yapmakla meşgul görünmesi arasında bariz bir çelişki vardır. 'Poz vermek ve 'resim yapmak' birbirinden farklı iki apriori ve birbiriyle bağdaştırılamaz iki edimdir. Fakat Vigée-Lebrun, fazlaca kendi zamanına özgü olan bir anlayışla, dikotomiden kaynaklanan bu çarpıklıkları yüze ve ele aynı kompozisyon içinde çift 'poz' verdirerek gizlemeyi başarmıştı.

Sanatlar ve bilimler üzerine bir alegorik divan²³ yazan Sébastien Le Clerck, 1734'de benzer sorunlarla karşılaşmıştı. Fakat onun Bellori tarzı

22) M. D. Sherif'in ilginç konusunu [*The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Le Brun and the Cultural Politics of Art* (Chicago, 1996), s. 230-35] metnim bittikten sonra ortaya çıktığı için değerlendirmeye alamadım.

23) B. Schubiger'den detaylar, 'Allegorizn der Künste und Wissenschaften. Ein Zyklus des französischen Malers Sébastien II Le Clerc (1676-1763) aus dem Jahre 1734 im Schloss Waldegg bei Solothurn', *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, LI (1994), s. 77-92.

amblemelere benzeyen eserinde ek bir unsur daha vardır; bu da, Resim Sanatının kişileştirilmesinin ilahi esinlenme ânında tasvir edilmiş olmasıdır (Resim 33). Bir *putto* Resmin ilgisini paradigmalar dünyasına çeker, bu yüzden kadın, yani resim, daha sonra tuvale aktarılmalıdır. Fakat 'düşünceden' 'tasvire' geçişi ortaya koyan enstrüman –sağ el–, kadının yan dönmüş vücudunun arkasında yarı gizlenmiş şekilde görünür. Hiç kuşkusuz Poussin'den esinlenmiş bir özellik olarak gölge, tuvalin üzerine yansıtılır. Bu çözümün melez doğası inkâr edilemez bir krizi ilan etse de, tam bu görünen anda, gölge 'resmetme paradigması' rolünü üstlenir.

BAKIŞIN GÖLGESİ

Bir izlenim. (...) Bana göre bu, uzakta bir yerde kaybolup giden manzaranın çok ötesinde, bir ağacın gölgesinin yansıdığını bile göremediğimiz melankolik bir sokak köşesidir.²⁴

Emile Zola'nın *L'Oeuvre*'sinde (Eser, 1886) önemsiz bir karakter olan Gaguère 'izlenimci' rüyasını bu sözlerle tanımlar. Bu şiirsel bir anlatımdır ve imajın ne içerdiğini ('melankolik' ortam ve yapayalnız bir ağaç) tanımlayan tarzı ilgilendiren bütün yapısal ya da resme ait teknik bilgilerden daha önemlidir. Ve hâlâ 'içerik' ve 'form'un bulunduğu bir nokta vardır – yani gölge motifinde. Fakat, (bize sokağın ne kadar melankolik olduğunu anlatmak için orada olan) gölge hiçbir nesneye ait değildir. O hâlâ 'tablonun çerçevesi dışında' olan, diğer bir deyişle, gerçek dünyadan bir uzantıdır.

Bu tekniğin işlemesine izin veren felsefe pek çok kez açıklanmıştır; örneğin, yazar Mallarmé'nin, tüm sanatsal hareketlerin gerçekten de dönüm noktası sayılan Manet'in bir tablosunun analizini yaptığı ve biraz sonra göreceğimiz metinde de aynı konu yorumlanmaktadır:

Sır, tabloyu kesen çerçeveye sanki tamamen hayali bir sınır büyüğü katan, bütünüyle yeni bir kavramda bulunacaktır. (...) Bunun önyargılı fikirlere karşı duracağını kavramama rağmen, böyle bir resimde çerçevenin işlevi onu izole etmektir. Örneğin, eğer resmin dışındaki bir kişiye ya da bir şeye ait iseler, bir kol, bir şapka, bir nehir kenarını resmetmek neye yarar? Yapmanız gereken tek şey, hoşuna giden şeyleri –kalabalıkta ya da doğada–

24) *Les Rougon Macquart* (Paris, 1966, s. 84) serisi içinde E. Zola, *L'Oeuvre*, c. XIV.

seçmeye alışkın olan seyircinin bütünle onlar arasında tekrar ilgi kurabileceğinden, alıştığı zevklerden birinin kaybolmasına üzülme için sanat eserinin bir neden oluşturmadığını anladığından ve, bunun bir tablo olacağını fark etmekle birlikte, gördüğü şeyin gerçek bir manzaranın hayali olacağına inandığından emin olmaktır.²⁵

Eğer Gaguère'nin bahsettiği kesik gölge, bu yeni algılama biçimi bağlamında, yani imgenin sınırlarının ve bu sınırların fonksiyonlarının algılanması bağlamında düşünülmemiş olsaydı, anlaşılamazdı. Gene de, kesik gölgenin devrimci ve yeni bir kompozisyon yönteminin ürünü olmasından daha fazla şeyler ifade etmesinin iki nedeni vardır. Birincisi, bu gölge resmin sadece 'küçük bir parçası' değil, fakat gerçekliğin 'habercisi'dir. İkinci neden daha karmaşıktır ve gölgenin nüvesini oluşturan unsurlardan birini içerir: Doğada gölge, günün çok kesin anlarına karşılık gelir. Dolayısıyla, gölge resminde var olanı ve var olacak arasındaki bütünlüğü kurar.

Kesik gölgenin bu şekilde kurgulanışının yankılarının izini birkaç örneği inceleyerek sürebiliriz. Renoir'ın 1867-8 yıllarında yaptığı *Le Pont des Arts* (Resim 34) adlı eseriyle başlayalım; zira bu tablo, şehir manzarasının belli açılardan resmedilmesine genç ressamların çoktandır gösteriyor oldukları tipik duyarlılığa rağmen, 'Empresyonizm' (1874) sözcüğü daha doğmadan önceki bir tarihe aittir. Renoir, İkinci İmparatorluk dönemindeki Paris'in en görkemli manzaralarından birisini seçmişti.²⁶ Tablonun sağ yarısındaki bölümde Malaquais Rıhtımı, sol tarafında ise Sen Nehri vardır. Pont des Arts'ın arkasında, uzaklarda, perspektifin bitimini işaret eden bir en son nokta gibi gri silüetiyle Notre-Dame durmaktadır. Diğer binalar da hemen tanınabilir: solda Châtelet'nin iki tiyatrosu ve sağda Institut de France'in kubbesi görünmektedir. Bir grup insan ırmağın ışık seli içindeki kıyısı boyunca yürümektedir. Kısa ve hızlı fırça darbeleriyle oluşturulmuş olsalar da, insan figürlerinin farklı sosyal gruplardan geldikleri kolayca anlaşılmaktadır. Ressam herhangi bir modern kentte tipik olarak görülebilecek, birbiri içine geçmiş sosyal gruplardan insanları canlandırmıştır. Renoir, tablonun alt kısmına

25) S. Mallarmé, 'The Impressionists and Edouard Manet', *The Art Monthly Review* [Londra] (30 Eylül 1876). *Les Écrivains devant l'Impressionnisme*, (yay. haz.) D. Riout (Paris, 1989, s. 88-104, burada s. 97) içindeki P. Verdier'nin Fransızca çevirisini yayına hazırladım.

26) Bkz. R. L. Herbert, *Le Plaisir et les jours. L'Impressionnisme* (Paris, 1991), s. 6.



Resim 34: Pierre Auguste Renoir, *Le Pont des Arts*, Paris (1867-8 civarı), tuval üzerine yağlıboya (62x103 cm.). Norton Simon Museum, Pasadena, California.

Pont du Carrousel'in gölgesini resmederken manzarayı betimlemeyi amaçlamıştı. Bu yolla, zamanda belirli bir ânı, resmi yaptığı öğleden sonrayı sonsuza kadar yakalamayı başaramıştı.

Baudelaire hayret edecekti:

Saf sanat, bu terimin modern kavramı içinde ne anlama gelir? Bu, hem nesneyi hem de özneyi –ressamın dışındaki dünyayı ve ressamın kendisini– içinde barındıran imalı bir sihir yaratmaktır.²⁷

Renoir'ı Pont du Carrousel'in üzerinden eğilmiş insanları izlerken ya da resim sehпасına oturmuş kayıp giden fani imgeleri yakalamaya çalışırken zihninizde canlandırabiliriz (aslında canlandırmalıyız da). Gelip geçicilik, tabloda iki yerde kendini gösterir: ırmak kenarındaki insan kalabalığında ve köprünün üzerinden gelip geçenlerin gölgelerinde. Köprünün üzerinden aşağıya yansıyan silüetler, resmin alt kısmında görünür bir şekilde resmedilmiştir. Köprüden gelip geçerken eğilip öylesine aşağı bakanların gölgeleri arasında hangisinin ressamın gölgesi olduğuna karar vermek epeyce hüner gerektirebilir. Belki Renoir'ın da niyeti buydu: Anlık ve gelip geçici oldukları izlenimini (sözcük son derece yerinde seçilmiştir)

27) C. Baudelaire, "L'Art Philosophique", *Écrit., sur l'art*, II (Paris 1971), s. 119.

verebilmek için gölgeleri yüzeysel, yarım yamalak bırakmıştı. Böyle yaparak, birkaç yıl önce Baudelaire tarafından *Le Peintre de la vie moderne*'de (Modern Yaşamın ressamı) tanımlanan estetiğin derinlerine dalar:

Gözlemlemeye hevesli mükemmel bir flâneur için dalgalanan, hareket halinde olan, ele avuca sığmayan sonsuz sayıda insanın arasında yaşamak kadar neşe verici başka bir şey daha yoktur. Evinde olmasan da her yerde kendini evindeymiş gibi hissetmek, dünyayı tam merkezinden görmek, ama gene de ondan gizlenebilmek: İşte bunlar özgür, sanat aşkıyla dolu nesnel ruhlara haz veren küçük zevklerdir, ve bunları sözcüklerle anlatmak mümkün olsa bile her sözcük hantal kalır. Gözlemci, her yere tebdili kıyafet gitmekten zevk alan bir *prénstir*. (...) Bu, hayatı her an, olduğundan daha canlı, durmaksızın değişen ve ele avuca gelmez imgelerle resmeden ve ifade eden benliksizliğin aç gözlü benliğidir.²⁸

Gerçeklik ve imgesi ile karşı karşıya kalan tipik 'modern ressam'ın tutumunu tanımladığı için bu alıntıdaki sözler neredeyse sonsuz sayıdaki empresyonist ressamı uygulanabilir. Fakat kendi çağdaşlarından farklı olarak Renoir, *Le Pont des Arts*'daki durumla olduğu kadar özellikle bu durumla ilgili olarak, gözlemcinin gelip geçici ve kalıcı olamayan bir figürünün izdüşümünü resmeder. Kısaca, Renoir imgesini öyle bir biçimde ve kolayca kesebilmiştir ki alt yarısı hiçbir şey içermez ve bu durum dış dünyanın resim alanına davetsizce girmesi anlamına gelir. Bu durum tabloyu fazla değiştirmeyecekti. O hâlâ Baudelaire'in tavsiyelerine harfi harfine uyan, tamamıyla 'gizli' kalan bir flâneur'ün, bir ressamın gözlemlerini taşır. Ön plandaki gölgeler onun varlığını ve seyircilerin tematize varlığını –yalnızca kısmen de olsa– ele vermekle birlikte, gene de hem ressamın hem de seyircilerin kimlikleri gizlenmiş haldedir.

Fakat, bu durumda, yaratıcının kendi izdüşümü Baudelaire'in oluşturduğu estetiğin sınırlarını aşan bir orana ulaşır. Şimdi daha uç örneklerden birini inceleyelim. Bu bir resim değil fakat Claude Monet'nin hayatının sonlarına doğru çektiği bir fotoğraftır. Giverny'deki bahçede bulunan bir süs havuzunun ünlü 'nilüferler'inin 'Japon Köprüsü' üzerinden çekilmiş görüntüsüdür bu (Resim 35). Fotoğrafın alt kısmında, Monet'nin suyun yüzeyine yansıyan silüetini görürüz. Bu imgenin arka planı hakkında

28) C. Baudelaire, 'Le Peintre de la vie moderne', *Écrits sur l'art*, II, s. 176. Walter Benjamin'in Baudelaire ve on dokuzuncu yüzyıl Paris'i hakkındaki incelemelerine de başvurulmalıdır.

çok az şey biliyoruz, fakat çalışmaların hepsi şu gerçeği kabul eder: Bu, ressam tarafından yapılmış bir geç dönem oto-portredir. Monet'nin ardında ne kadar az oto-portre bıraktığını ve bu çalışmaları arasında “bu entegre oto-portre gibi” karma tarzdaki eserlerin gerçekten de çok az sayıda olduğunu dikkate aldığımızda, bu çalışma daha da önem kazanmaktadır.

Kavranabilmesi için bu fotoğraf, Monet'nin son dönemlerinin estetik vizyonu içinde incelenmelidir. Unutmamalıyız ki, bu ünlü havuzun kazılma çalışmaları da dahil olmak üzere, 1893'ten itibaren sürekli olarak Giverny'deki bu bahçede peyzaj çalışmaları yapmıştı ve *Nilüferler Serisi* adı altında 48 eserini 1909'da Durand-Ruel ile birlikte açtıkları sergide sergilemişti.

Açılmadan hemen önce yazdığı bir mektupta bu serginin kendisi için ne kadar önemli olduğunu dile getirir:

Çalışmalarımın beni içine çektiğini biliyorum. Bu su ve yansıma manzaraları ben de takıntı haline geldi. Ama, yaşlı bir adam olarak gücümün ötesinde olsa da, hissettiğimi yapmaya devam etmek istiyorum. Bazılarını yok ettim. (...) Bazılarına yeniden başladım (...) ve bunca çabadan sonra, umarım ki ortaya iyi bir şeyler çıkmıştır.²⁹

Seriye verdiği isimde son sözcüğü düşürmüş olsa da, Monet'nin nilüferleri ‘su ve yansıma manzaraları’ olarak adlandırmış olması dikkat çekicidir. Sanırım bu onun stratejisinin bir parçasıydı, çünkü estetik düşüncelerini ele vermek istemiyordu (Resim 36). Bu aslında, gözlemleyenle gözlemlenen nesne arasındaki ve çerçeve ve tasvir arasındaki yenilikçi bir ilişkinin ürünüdür. Ne ufuk ne de gökyüzü olduğundan bu tuvaler, sözcüğün tam anlamıyla, gerçek anlamda birer manzara değildiler. Resmin yüzeyi ile suyun yüzeyi birbiri içinde erir ve bunun dışındakiler (ağaçlar, gökyüzü, vs.) sadece ayna efektiyle özümsemiş imgelerdir. Gözlemciye göre, ressam bir manzaranın *karşısında* değildir, fakat ‘resme’ dönüşmüş bir su-aynasının üzerine doğru *eğilmiştir*.

Sergi açıldığında eleştirmenlerin neredeyse hepsi “daha sonraki alınıtıda dile getirilen” bu yeni sürecin Empresyonizmin çok ötesine geçtiğini ve yeni bir estetik anlayışın oluştuğu gerçeğini kabul etme konusunda aynı fikirdeydiler.³⁰

29) Monet, Mektup V, 1854, 11 Ağustos 1908 tarihli; D. Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, IV içinde [1899-1926] (Lozan ve Paris, 1985), s. 374.

30) Bkz. S. Z. Levine tarafından toplanmış metinler ve eleştiriler, *Monet and His Critics* (New York 1976).

Onun da işaret ettiği gibi Nilüferler tam anlamıyla su manzaralarıdır; ama suyun içerdiği gökyüzünün... Bu ayna, gökyüzünü, bulutları, ağaçları, tüm yeşillikleri ve yaprakların titremesini içinde barındırır. Her şey kendisini onun içinde yansıtır ve her şey onun içinde kaybolur.³¹

Ya da:

Orada artık tasvir yoktur: Suyun kendisidir oradaki ve suyun karşısındaki duygudur kendisini yansıtan.³²

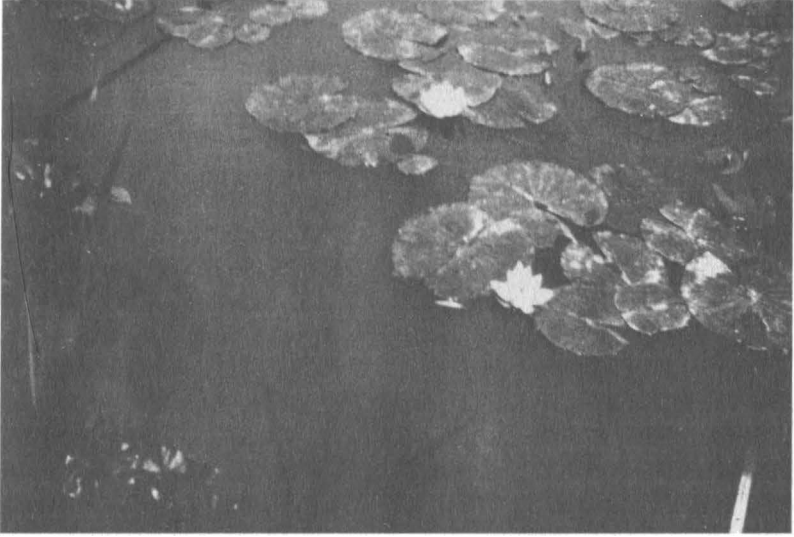
Tekrar fotoğrafa dönelim (Resim 35). Bu sanatsal bir itirafın sembolik yaratısı olarak görülebilir. Bu yaklaşımda resmetmenin kökeni ve onun öz-taklidi arasındaki ilişki üzerine Alberti'nin çeşitlemelerindeki asıl cılayı keşfetmek kadar, Narkissos mitinin³³ izlerini keşfetmek de olasıdır “ki zaten yapılmıştır. Fakat, Monet'nin ihtiyatlı felsefesi yerine, kökenlerin mitinin süslemekten çok tersine çevirmeyi hedefleyen daha sezgisel ve daha kendine özgü felsefesini dikkate almamızda fayda var: Yansıtan suyun yüzeyinde yüzen, ressamın ayna imgesi değil gölgesidir.

Hatırlayabileceğimiz gibi, Narkissos mitinin ilk şiirsel yorumunda Ovidius yansımanın değişik derecelerinden bahsetmişti ve bunlardan en az net olanı “gölge” en sonda yer alıyor, sıralamada ‘hiç’in gözden yitmesinden hemen önce geliyordu. Bu sembolik fotoğrafta eğer Monet suyun yüzeyinde gölgesinin izdüşümünün yansıtılmasını seçmişse (genel olarak tasvirin yüzeyinden farklı değildir), ki benim hissettiğim böyle olduğudur, bu durum kendisine âşık olduğu izlenimini vermek için değil, sembolik dünyaya duyduğu bağlılığı göstermek istemesindendir. Fotoğrafın modern araçları, son dönem tablolarında içkin olanı –sabit bakışın gölgesini, resim yapmaya kışkırtanı– ifade edebilmesine olanak sağlamıştır. Monet'nin gölgesi, Batılı taklit geleneğinin aksine, *el* üzerindeki *sabit bakışın* (modern) önceliğini ilan eder. Ve kökenlere dayalı modern deneyimlerin tersine (özellikle, anonim varlığın şifresi olarak gölgeyi imgeye katmış olan Renoir örneğini düşünüyorum), Monet'nin *kendi*

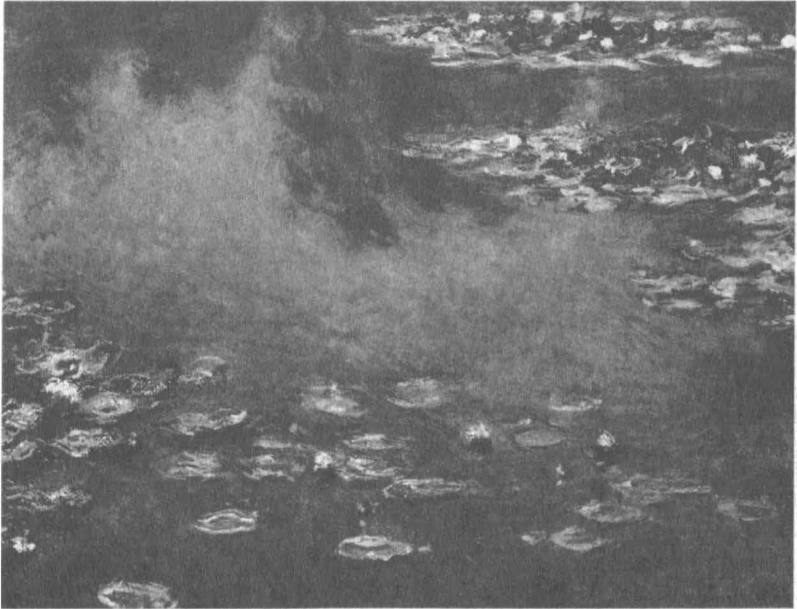
31) E. Sarradin, *Journal des Débats* (12 Mayıs 1909) içinde, S. Z. Levine tarafından alıntılanmıştır, *Monet, Narcissus and Self-Reflection: The Modernist Myth of the Self* (Chicago, 1994) s. 217.

32) Ghéon, *Nouvelle Revue Française*, I (1 Temmuz 1909), s.533, Levine tarafından alıntılanmıştır, *Monet and His Critics*, s. 314.

33) Bkz. Levine, *Monet, Narcissus and Self-Reflection*.



Resim 35: Claude Monet, *Nilüfer Havuzu* (1920 civan), fotoğraf (4x5 cm.). Philippe Piguet Koleksiyonu, Paris.



Resim 36: Claude Monet, *Nilüferler* (1906), tuval üzerine yağlıboya (87,6x92,7 cm.). Art Institute of Chicago, Mr & Mrs Martin A. Ryerson Koleksiyonu.

gölgesi varlığın/faniliğin ikili sembolünün figüratif ve paradoksal bir özelliği gibi tasvirin yüzeyine hakkedilir.

Bu yüzden, bir haiku kadar küçük olan bu itiraf-fotoğrafı, kendini yansıtmaya betimlemesi tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak düşünülebilir. Bu, Batılı tasvirin narsistik paradigmasının, gölgenin geçiciliği üzerine kurulu Doğulu methiyelerle yer değiştirdiğini öne sürer.³⁴ Sonuncu ve gelenek karşıtı oto-portresini yapmak için poz vereceği yeri (Japon Köprüsü) seçerken aslında Monet'nin de önerdiği budur. En yakın arkadaşlarının birisinden alıntılanmak gerekirse, "aynı anda hem değişebilen hem de sabit kalabilen şeylerin ebedi nirvanasında, neredeyse kendi öz bireyselliğini kaybetme noktasında, hayalindeki biçim ve rengin" peşine düşebilmesini sağlayan bu avantajlı mevki Monet'nin bir su aynası gibi düşündüğü yerdi.³⁵

GÖLGE ÜZERİNE HAZIRLIK GÖZLEMLERİ VE FOTOĞRAF ÇAĞINDA GÖLGENİN ÇOĞALTILABİLİRLİĞİ

Monet'nin fotoğrafik oto-portresinin tarihsiz olması bir rastlantı ya da sembolik bir sıralamanın önkoşulu olabilir, çünkü ressamın suyun üzerindeki silueti, her şeyden önce, kendisini içinde kaybetmek üzere suya dalmış bir insanın varlığının sessiz ve zamansız manifestosudur. Buna rağmen bu fotoğraf iki nedenden ötürü 'tarihlendirilebilir': Birincisi, bu yapıt modern tasvir etme tekniğinin bir ürünüdür; ikincisi, Monet'nin sanatsal günlüğünde, *Nilüferler*'i de kapsayan erken dönem deneyimleriyle (1904-05 civarında) başlayan ve ressamın 1926'da ölümüyle son bulan bir evreye işaret eder. Bu itiraf-fotoğraf (Resim 35) Monet'nin bu iki tarih arasındaki *Weltanschauung*'unun* imgesidir.

Monet'nin bu fotoğraftan kendi yansımasını içeren bir tablo yaratmayı düşünmüş olması (ya da buna cüret etmesi) pek mümkün değildir.

34) Bu bağlamda bkz. T. Junichiro, *Eloge de l'ombre* [1933], Fransızca çev.: R. Sieffert (Paris, 1977). Doğu resminde gölgenin tasviri hakkında yazılmış çok az eser vardır ve bu nadir çalışmalardan bir tanesi H. Brinker tarafından yazılmış ama henüz yayımlanmamış bir konferans bildirisi; ve yazarının bana ödünç verme iyiliğinde bulunduğu bu çalışma benim için çok yararlı olmuştur: *'Spuren der Wirklichkeit. Vom Schatten in Ostasiens Malerei und Graphik'*.

35) Levine, *Monet and His Critics* içinde (s. 380) Geffroy.

* Dünya görüşü. (y.n.)

Ressamın başardığı iş (gölge sayesinde yaratıcının izdüşümünü elde etmek), çağdaşı fotoğrafçılar tarafından da üstlenildi ve bu durum yeni tasvir tekniğinin en büyük deneylerinden birisi olarak kabul edildi.

Fotoğraf ve resim sanatı arasındaki bitmek tükenmek bilmeyen münazaralarla kuşatılmış 19. ve 20. yüzyıl sanatını temelden etkileyen bu tartışmaları tekrar açmak bu kitabın tasarımının ve konusunun dışındadır.³⁶ Fakat, fotoğraf çağında kendini açıkça ortaya koyan, fotoğraf çekimlerini kuşatan tüm değişik yöntemler üzerinde kısaca da olsa düşünmek üzere bir ara vermek zorunda olduğumuzu hissediyorum.

Bir üçayağın gölgesini içeren bilinen en eski resim (Lewis Hine, *Newsboy* (Gazeteci Çocuk), *Indianapolis*) 1908 yılına aittir. Bu, resme dair klasik deneyimleri kişisel bir anlatımla yorumlayarak güncelleştiren deneysel bir başlangıçtır.³⁷ Gölge izdüşümlerinin biraz daha doyurucu deneylere tabi olmasının üzerinden çok fazla zaman geçmemiştir. Bunlar arasında en önemlisi Alfred Stieglitz'in 1916 yılına ait *Göldeki Gölge* (Resim 37) adlı eseridir. Sadece Monet'nin itiraf-imagesi (Resim 35) ile aynı döneme ait olmasından dolayı değil, aynı zamanda çarpıcı bir biçimde ona benziyor olmasından dolayı da kısaca incelememizde fayda var. Ancak söz konusu benzerlik tamamen tematik bir rastlantıdır: Göl-geler suyun yüzeyine yansımıştır ve yeni imgeleme tekniği onları bir anlığına yakalar. Stieglitz'de olduğu gibi Monet'de de, suyun statüsü, yansıtıcı bir yüzey olmaktan izdüşüm alanı olmaya doğru bir değişim göstermektedir. Buna rağmen ikisinin dikkat çekici farklılıkları vardır. Stieglitz'in gölgesi fotoğrafın neredeyse tamamını kaplarken, Monet'nin gölgesi tasvirin altında 'ihtiyatlı' bir varlıktır. Stieglitz'in eserinde birbirinden ayırt edilebilecek özellikleri olmayan iki gölge varken, Monet'nin eserindeki gölge ressamın başını ve kendine has şapkasını yeniden üretir. Monet'nin gölgesinin aksine Stieglitz'in gölgesi hareket eder ve bu hareket bir 'ayna etkisi'nin varlığına ve konuya dahil karakterlerle onların konu dışındaki ikizleri arasındaki dinamik bir diyaloga işaret eder. Son olarak, Stieglitz, devasa figürler gibi beliren iki gölgeyle soyut bir zemin olarak yarattığı sulu yüzeyin mükemmel 'dokusunun' kendisini büyülemesine izin verirken, Monet'nin eserindeki şapkalı adamın sabit bakışı öylesine bir imge yaratmıştır ki, kolaylıkla bir resim imgesi olarak nitelendirilebilir. Son çözümlemede, Monet için fotoğraf *resim sanatının alegorisi*

36) A. Scharf, *Art and Photography* (Londra, 1968).

37) Örnekler için bkz. Stoichita, *The Self-Aware Image*.

ise, o zaman, *Göldeki Gölge* isimli fotoğraf da, Stieglitz için *fotoğrafın alegorisidir*.

Bu deneyi en etkili biçimde değerlendirmenin yolu, başlangıcının tarihi üzerinde düşünmektir. Her iki adamın orijinal silüetlerinin yer değiştirmiş olduğu gerçeğini Stieglitz'in yazıları sayesinde öğreniriz.³⁸ Fotoğrafçı çektiği fotoğrafı 180 derece döndürmeyi kararlaştırmış ve neden daima bu pozisyonda sergilenmesi gerektiğine dair çok net bilgiler bırakmıştı. Bu tersine çevirmenin iki tümleyici sonucu vardı. İlki bir maddeleştirmedir " Stieglitz, fotoğrafı ters çevirerek neredeyse soyut olan leke desenlerinin figüratif doğasını geri getirmiştir. Bu süreç, birkaç yıl önce bir akşam, kendi figüratif tablolarından birisini tersinden gördükten sonra soyut sanatı yaratan Kandinsky'nin bu sıra dışı tersine çevirmesini anımsatır.³⁹ İkinci sonuç ise gölge evresi ile ayna evresi arasındaki etkileşimi içerir. Bu iki silüet, günümüzde izleyenin bakış alanı denilen alanı işgal etmiş gibi görünür. Sonuç olarak, bu iki gölge tedbirli bilirkşi rolünü üstlenmişlerdir – başlangıçta sahip olmadıkları bir rol. Kısacası, bu gölgelerin işlevi Monet'nin oto-portre fotoğrafındaki gölge-siyle paralel bir hale gelmiştir.

Fakat ne Monet ne de Stieglitz geleneksel portre (ve oto-portre) tanımında gerekli olduğu savunulan tam benzerliği kendi izdüşümlerinde elde etmeyi başaramışlardı (belki de bunu istememişlerdi bile). Benzerlik, elbette gölge tarafından değil, ayna yansımasıyla düzenlenen bir kriterdi. Monet ve Stieglitz, böylece, yansıtıcı yüzeyi izdüşüm perdesinden ayıran sınırları bulanıklaştırarak ayna yansımasını bir silüete dönüştürmüşlerdi. Bu, fotoğrafın icat edilmesinden beri Batılı tasvir sanatının yeni durumunun tipik bir süreciydi.⁴⁰

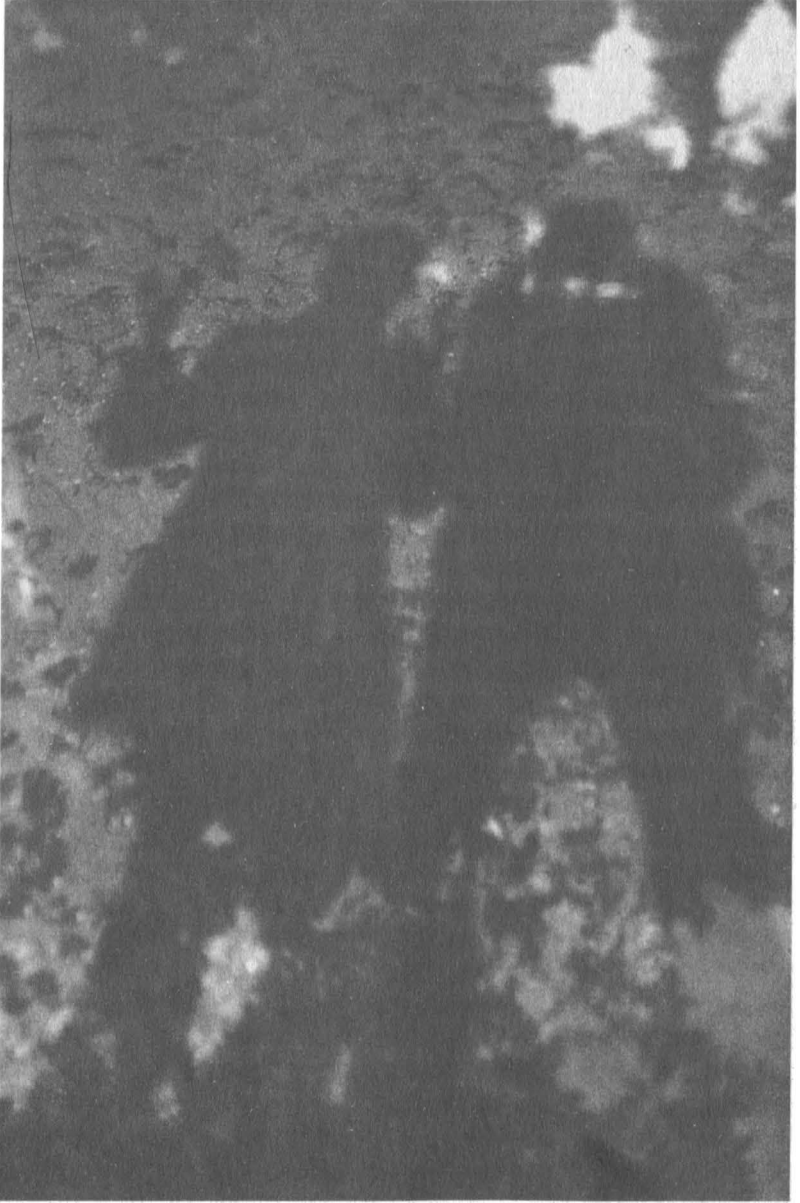
19. yüzyılın ilk yarısı boyunca, ışıklılı izlenim yakalamak üzerine kurulu bu yeni yöntem 'portatif ayna' olarak adlandırıldı.⁴¹ Monet ve Stieglitz'in kendi deneylerini ortaya koymasından sadece kısa bir süre sonra, Amerikan pragmatizmi fotoğrafik imgeyi ve buna ek olarak onun taklide uygun değerini (bir *ikon* olarak), *kataloglama* [belge] değerini, fiziksel

38) S. Greenough ve J. Hamilton, *Alfred Stieglitz. Photographs and Writings* (Washington, D.C., 1983), V, 45.

39) W. Kandinsky, *Rückblicke* (Berlin, 1913).

40) W. Benjamin, 'Kleine Geschichte der Fotografie', *Angelus Novus* içinde (Frankfurt am Main, 1988), s. 232 ve devamı.

41) W. Kemp, *Theorie der Fotografie I, 1839-1912* (Münih, 1980, s. 70-77) içinde bkz. R. Töpfer (1841).



Resim 37: Alfred Stieglitz, *Göldeki Gölge* - Stieglitz and Walkowitz (1916), jelatin gümüş fotoğraf (11,3x8,9 cm.) Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC, Alfred Stieglitz Koleksiyonu.

ilişki simgesini tartışmak üzere sahneye çıkar. Kataloglama, o ana kadar hem gölge hem de fotoğraf için aynı özelliklere sahiptir:

Ama nesnesine fazla atıfta bulunmaz, çünkü ne ona paraleldir, ne de ona benzerdir, ve ne de nesnesinin sahip olduğu özellikleri akla getirir; fakat devinimsel (ve uzamsal) olarak, bir yandan bireysel nesneyle öte yandan da kişinin algılaması ya da belleği ile bağlantısında sanki ötekinin işaretlemiş gibi görev yapar.⁴²

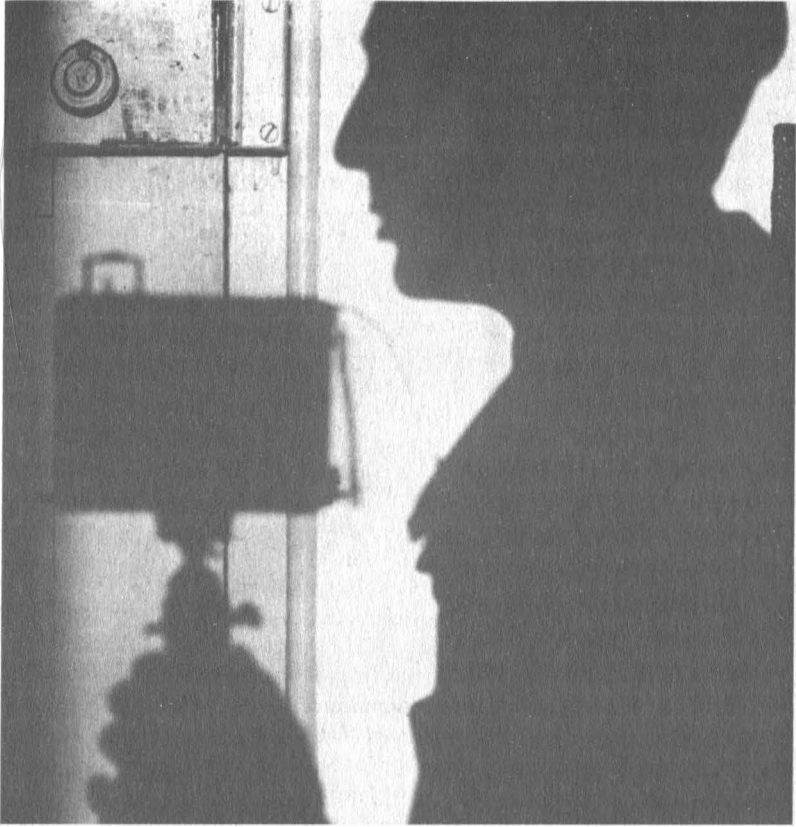
Farklı bir isim altında anılsa da, gölgenin kataloglama niteliği zaten önceden beri bilinmekteydi. Plinius, onu kişinin izi gibi düşünmüştü ve 17. yüzyılda 'özel benzerliği' olmasa bile kişinin 'genel özelliğini' ortaya koyduğu kabul ediliyordu.

Fotoğrafik kişisel-izdüşümün bir belge kadar ikonik bir benzerlik olarak da düşünülüyor olmasından önce, gölgenin taklidinden vazgeçilmeli ve aynanıninkine dönülmeli, ya da "ama bu her nasılsa bir sınır durumuna dönüşmek olur" bu belgenin benzerliği araştırılmalıdır. Bu sadece tek bir koşulda gerçekleşebilir (ve teorik ve tarihi imalarından dolayı çok önemlidir): 'Benzerliğe' yaklaşabilmek için gölgenin tasviri, profilin sembolik formuna benzemelidir. Resmin kökenleri mitinin taşıdığı ve anlaşılması gereken tek mesaj aslında budur; çünkü, sadece dış hatları belirlenmiş bir gölgede takliden ve belgenin (benzerlik ve fiziksel bağlantı) birlikte var olabildiğini iddia eder.

Fakat, hiç var olmamış bir gölgenin oto-portresini yaratmak olası mıdır? Daha önce gördüğümüz gibi, Vasari'nin çözümü (Resim 6) tam bir çelişkidir. Belirleyici öz-taklit ile ilgili ana problem, profilin her zaman ötekinin profili olmasıdır. Onun tasviri sadece etkileşimden doğar. Ve gerçekte, fotoğraflık oto-portrenin tarihi söz konusu olduğunda,⁴³ 1920'lerde ve 1930'larda sürdürülen araştırmanın da bu –aynı– yolu izlediğini görürüz. André Kertész'in 1927 tarihli oto-portresi (Resim 38) özel bir pozisyon barındırır. Bu tür bir (öz) tasvir üretmenin sadece

42) C. S. Pierce, *Écrits sur le signe*, Fransızca çev.: G. Deledalle (Paris, 1978), s.158. Fotoğraf ve simge arasındaki bağlantılar için bkz. R. Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Fransızca çev. : M. Bloch ve J. Kempf (Paris, 1990) ve P. Dubois, *L'Acte photographique* (Paris ve Brüksel, 1983).

43) D. Roche, *Autoportraits photographiques 1898-1981* (Paris, 1981); E. Billeter ve diğerleri, *L'Autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image* (Lozan, 1985).



Resim 38: André Kertész, *Oto-portre* (1927), jelatin gümüş fotoğraf (20x19,8 cm.). J. Paul Getty Müzesi, Los Angeles.

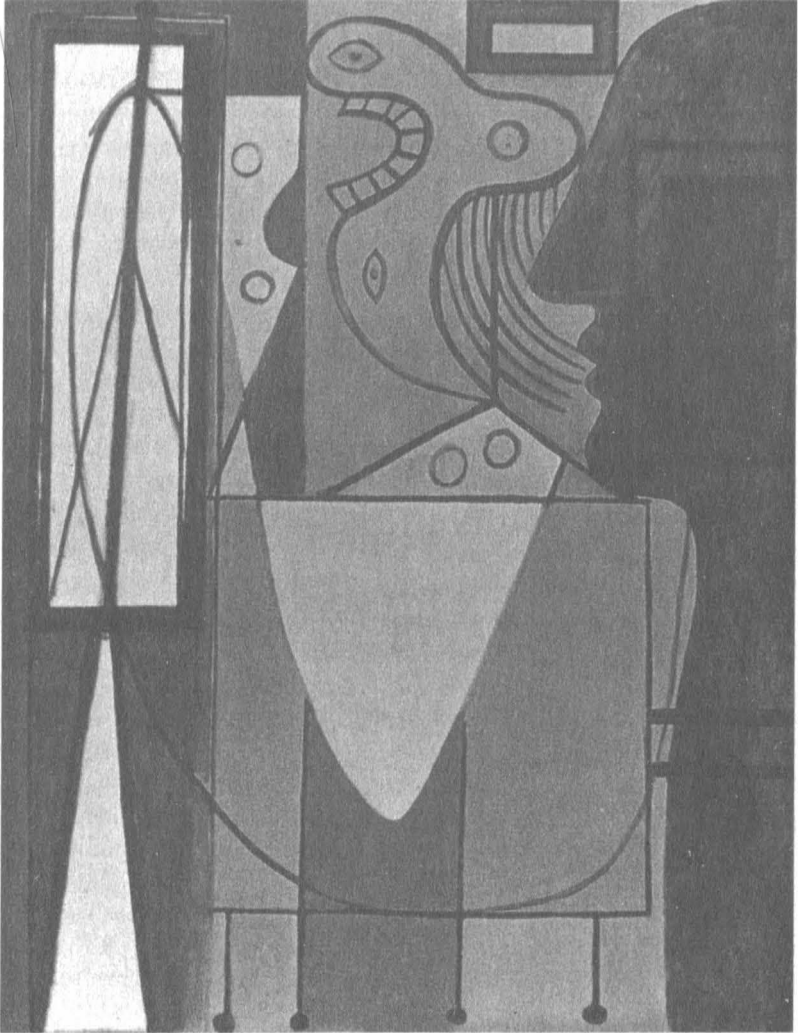
iki yöntemi vardır: bu iş ya birkaç aynayı son derece karmaşık bir biçimde kullanmak yoluyla (belli belirsiz bir biçimde birleştirilmiş gölge evresi ve ayna evresi), ya da bölünme [schize] yoluyla (yaratıcısı ve modeli arasında, sözün gerçek anlamıyla ya da metaforik bir ayrılma) yapılabilir.

Aynı dönem boyunca, karmaşıklığına rağmen, profilin gölgesinin sembolik formu bir tür öz-tasvir haline dönüştü. İlk denemelerden sonra (Edvard Munch örneğinde olduğu gibi) bu durum birdenbire kurumlaştı. Bu başarının sorumlusu, ressam Pablo Picasso'dan başkası değildi.

Uzanan Genç Kızın Silueti (Resim 39) adlı tablosunda, Picasso resmin sağ tarafındaki alanın tümünü kaplayan siyah bir gölge biçiminde görür. Bunun Picasso'nun profiline ait olduğu konusunda hiçbir şüphe

yoktur, çünkü bu profilin 'özel benzerliği' bunu kanıtlar. Bu profilin resmin bütünü ile olan ilişkisi fazla açık değildir. Kertész'in fotoğrafında olduğu gibi, burada da yapıtın yaratılışının senaryosuyla ilgili doğrudan deliller yoktur ve daha önemlisi Picasso'nun profili resmin merkezinde değildir. Tersine, çok farklı ölçekte yaratılmış figürlerin doldurduğu bir uzayda, daha çok bir ekleme, yandan gelen bir izdüşüm gibi görünmektedir. Profil ve figürler arasındaki bu oransızlık tamamıyla tablonun sol yanındaki siyah ve tehditkâr silüet tarafından üretilmiş bir kontrastın doğrudan sonucudur. Bu iki uç arasında gerçek bir fiziksel bağ vardır. Çerçevenin sol tarafından çıkıntı yapan kişinin kollarından bir tanesi, imgeyi bir uçtan öbürüne geçen gezgin bir çizgi gibi uzanır, sonunda da öteki uzantıyla, gölgenin dış hat konturu ile birleşir. Bu yüzden, bu tablo "Kertész'in fotoğrafında gösterilenle kıyaslandığında" eğer kendi üretim senaryosunun ipuçlarını barındırıyorsa, sanki tersine çevrilmiş gibidir: Bu tabloda görünen kişi, imgeyi yaratan gölge formundaki 'Picasso' değildir, tam aksine, kendi imgesi tarafından gölge formunda yaratılmış bir kişidir. Böylece ikinci bir yorum olası hale gelmektedir. Bu, belli bir yere kadar kendi teorik bileşenleri ile sergilenen fotoğrafik deneylerle bağlantılıdır. Soldaki silüeti kaplayan çerçeve bir aynaya aittir ve oradan yansıyan figür "bir diyagram durumuna indirgenmiş" çalışmakta olan Picasso'nun kendisidir. Aynadan dışarıya 'çıkış' eli hem merkezdeki resmi (bu durumda *Uzanan Genç Kız*), hem de sanatçının ikinci benzerini –dış hatları belirlenmiş bir gölgeye benzeyen kişiyi– yaratmaktadır. O halde, Picasso'nun öz-yansıma geleneği ile türlü bağlar kurmuş olduğu inkâr edilemez. Bu bağlardan ilki, çok yakın zamanlarda yapılmış olan ve profilden görünen oto-portre (Resim 38) deneylerinde yankısını bulmuştur. Başka bir deyişle bu, yaratıcısını yansıtan tablonun içinde, ayna yansımasının özdeşliğine karşı direnircesine, gölgenin (ve profilin) ötekiliğini açığa çıkartır. İkinci bir bağ da, birinin ötekine dönüşmesini içerir; ipelik benzeri el motifinin gölgeyi 'yakalamak' üzere aynadan 'çıkması' yoluyla Picasso'nun anlatmaya çalıştığı şey aslında, izleyicinin gözü önünde meydana gelen özdeşliğin ötekiliğe dönüşmesidir. Çizgi-el devresini izleyerek, yansımanın nerede bittiğini, gölgenin nerede başladığını bulmamız asla mümkün değildir. Bir kez aynanın çerçevesinden taştıysa, bu çizgi-elin daha önceden bir gölgeye dönüşüp dönüşmediğini asla bilemeyiz; ve son olarak da, tuvalin sağ köşesindeki geniş siyah bloğun, tasviri atlayarak oluşturulmuş –aynadaki adamdan yansıyan– bir gölge olup olmadığını, ya da yaratıcı elin kendisinden yayılıp yayılmadığını bilmemiz asla mümkün değildir.

Picasso'nun senaryosu, bizim daha aşına olduğumuz öz-izdüşüm senaryosuna tamamen karşı çıkmaktadır. Onun tablosu, klasik estetik anlayışında (Resim 22, 26, 27) ressamı çalışma ânındayken izleyen elin gölgesi geleneğinin bütününe yeniden yorumlama girişimi olarak kabul



Resim 39: Pablo Picasso, *Uzanan Genç Kızın Silueti* (6 Temmuz 1940 tarihli), tuval üzerine yağlıboya (162x130 cm.). Özel Koleksiyon.

edilebilir ve hatta bu örneğinde, ressam ve resim arasındaki tüm sınırları sildiğini sembolize etmektedir.

Ressamın gölgesi yaratılarından doğmuştur ve onlarla karşı karşıya kalmıştır. Aslında Picasso'nun tablosunun bütünü, yaratıcısının çerçeveli formlar dünyasına eklenmiş bir ressam olduğu düşüncesi etrafında oluşturulmuştur. Ressamın aynı yıl içinde yapmış olduğu başka bir eserini bu tablonun tam merkezinde ve eklenmiş bir imge formunda görürüz ve hemen tanırız. Eser gölgenin göz hizasına yerleştirilmiştir ve onunla sohbet etmektedir. Bir kez daha, 'gölge' ve 'resim' arasında farklı bir ölçek söz konusudur ve bu durum onların arasındaki sınırların bulanıklaşmasını ya da formların birbirine karışmasını engellemez. Diğer çerçeveler tablonun orasına burasına dağılmış, üst üste binmiş, iç içe geçmişlerdir ve bunun sonucunda karmaşık bir yaratı ortaya çıkmıştır; yani karşımıza çıkan şey, tipik klasik tasvirin radikal bir biçimde yeniden formüle edilmiş olmasından kaynaklanan bir sonuçtur. Kısaca ifade etmek gerekirse, dengesi bozulmuş ve bileşenleri karmaşık bir hal almış olan yapıt, Poussin'in 1650 tarihli *Oto-portre* (Resim 32) isimli eserinin tekrar tanımlanmasıyla oluşturulmuş gibidir. Bu klasik temanın modern formülasyonu tüm bu tersine çevirmelerde uygulanmaktadır ve bize göre gölge bu konuda en önemli rolü üstlenen unsurdur. Poussin gölgeyi insanın metaforu olarak düşünmüştür (bu nedenle ismi yapının bir parçasıdır). Picasso'ya göre ise, her şeyden daha önemli olan, yaratı ile yaratıcı arasındaki temas noktasıdır. Bu değerlendirme, fotoğrafıla ilgili tekniklerin ortaya çıkardığı estetik tersine çevirmelerin radikal bir sonucudur.

Ressamın izdüşümünün gölge yoluyla elde edilmesinin fotoğraftaki öz-yansıtma söyleminin yapısal bir parçası olduğunu daha önce görmüştük (Resim 38). Eğer Picasso ve diğer 'Kübitler' bunu kendi deneyleriyle kuşatmışlarsa, bunu, fotoğrafik tasvirlerin yarattığı taklitçi rekabete doğrudan bir yanıt olarak yapmışlardır. Formları tanımlamak için profilin ve profilin kullanımının keşfi gerçekte bu yolu izledi. Unutmamalıyız ki Picasso Kübizm'i, birkaç uygun görüş noktasından, yani "önden, profilden ve yukarıdan görünen nesnelerin maddi formunun taklidi"⁴⁴ ile başlayan biçimsel bir yapının ürünü olarak düşünüyordu. Bu bağlamda, profilin görüntüsü, klasik tasvirin parçalara ayrılma avantajı sayesinde sentezlenerek, gerçek olanın 'görünümünden' birisine dönüşür. Bizi asıl ilgilendiren, Kübizm'in

44) D.-H. Kahnweiler, 'Gespräche mit Picasso', *Jahresring*, 59/60 (Stuttgart, 1959), s. 85-6. W. Rubin ve diğerleri, *Picasso and Braque: A Symposium* (New York, 1992) içinde Y.-A. Bois, 'The Semiology of Cubism'den alıntı yaptım.

'elastik ikonisitesi' içinde kalanlardır;⁴⁵ Picasso içgüdüsel olarak gölge ve profili eşit saymıştır. Bu durum, değişik dönemlerde yaptığı seriler ele alındığında çok net bir biçimde görülür.⁴⁶ Sürecin içerdiklerini anlamamız için ihtiyacımız olan tek şey bunlardan birine yakından bakmaktır.

1939'da yapılan *Hüzünlü Genç Kız* üç ayrı bakış noktasının ürünüdür. Üzerine oturduğu sandalye yukarıdan, kızın oval yüzü önden ama burnu ve diğer yüz hatları profilden görünmektedir. Kendi gölgesini kendi üzerine yansıtmış bir yüz izlenimi yaratmak için, bu (gölgelendirilmiş) kısım, (ışıklandırılmış) önden görünüşün üzerine geriye doğru katlanmıştır. Bu yöntemin Batılı figüratif resim tarihinde bilinen herhangi bir emsali yoktur. Bununla Picasso, gölgeyi 'vücut bulmanın' ayrılmaz bir parçası olarak gören eski geleneklere son noktayı koymuştur. Picasso'ya göre, gölge, sadece üç boyutlu nesneler 'yaratma'nın bir yolu değildir; bu aynı zamanda onları boyutsuz hale getirmenin bir yoludur.

Picasso'nun 1920'lerin sonundan başlayarak resme ait aşkın [metapictorial] düşünceyi bu kavramla nasıl renklendirdiğini görebiliriz. Bu konudaki en ilginç örnek *Ressam ve Modeli*'dir (Resim 41).⁴⁷ Tuvalin renklendirilmesi tamamen saflaştırılmış ve siyah ile beyaz arasındaki ilişki tuvale hâkim kılınmıştır. Bir fotoğraf negatifini anımsatan bu şaşırtıcı etkileşim ressamı esinlemiş görünmektedir. Ressamı, şövalesinin önünde otururken görürüz. Bize beyaz bir profil sunar ama gözleri yüzün üzerinde görünür. Koyu renkler pıhtılaşmış, koyu siyah geometrik alanlar oluşturmuştur. Başın ve vücudun bir bölümü, ama özellikle çalışırken elinde tuttuğu paletin tuvaldeki izdüşümü de siyahtır. Tuvalin sol tarafındaki sınırlar oldukça iyi tanımlanmıştır fakat sağ taraftakiler müphemdir. Gerçekte, tuvalin nerede bittiğini ve ressamın kimliğinin nerede başladığını kesin olarak saptamak zordur. Çarpıtılmış bir oyun sonucunda tuval ressamını yutmuş mudur? Bu da yanıtlanması zor bir sorudur. Kesin olan şey sanatçının orada olduğudur. Paradoksal bir biçimde, tuval modelin imgesini göstermez, fakat sol kenarı kopyalayan bir profil sanki

45) Rubin ve diğerleri, *Picasso and Braque* içinden Y.-A. Bois'e ait bir ifadeyi alıntıldım.

46) Bkz. C. Zervos, *Pablo Picasso* (Paris, 1956), VII, 126-122 [??], 245-8, 426, 445, 451, vs. *Picasso et le portrait*, (yay. haz.) W. Rubin, (Paris ve New York, 1996-7, sergi katalogu, s. 149-61) içindeki Kirk Varnadoe'nun ilginç konusunu ('Les Autoportraits de Picasso') metnim tamamlandıktan sonra ortaya çıktığı için değerlendirmeye alamadım.

47) Zervos, *Pablo Picasso*, VII, 143. Bu konu hakkında bkz. K. L. Kleinfelder, *The Artist, His Model, Her Image, His Gaze: Picasso's Pursuit of the Model* (Chicago ve Londra, 1993), s. 24-8.



Resim 40: Pablo Picasso, *Hüzünlü Genç Kız* (10 Haziran 1939 tarihli), tuval üzerine yağlıboya (92x60 cm.). Özel Koleksiyon.

izdüşümün sıra dışı etkisini tanıtıyor gibidir. Fakat, açıkçası kontur biz görelim diye yapılmış bir eskiz olduğundan, bu sadece yüzeysel bir izlenimdir. Aynı zamanda –ki bu önemlidir– geometrik bir biçim verilmiş evrenin en organik ve en taklitçi formudur.

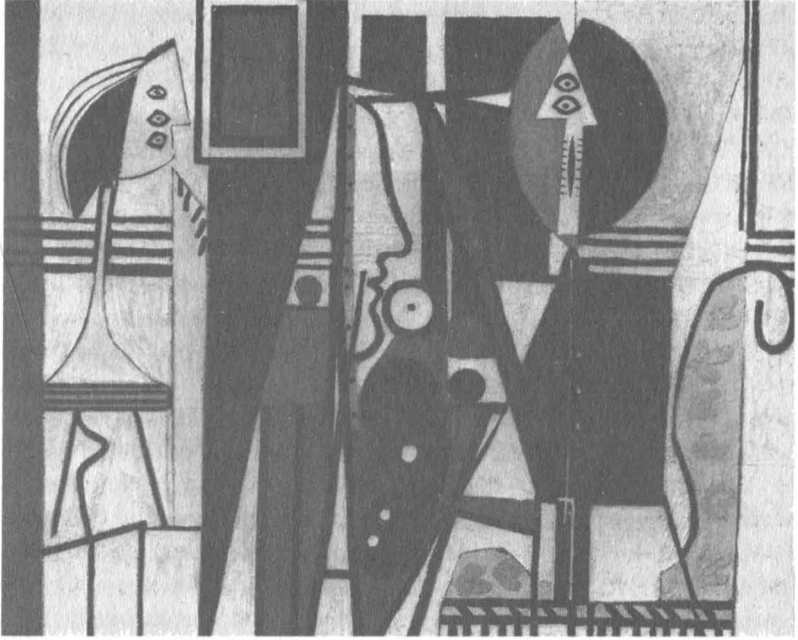
'Benzerlik' söz konusu olduğunda, pek çok tablosunda sanki imzasıymış gibi gördüğümüz profilinden dolayı Picasso'yu tanımamak gibi bir problemimiz olmaz. Daha önce incelediğimiz tablosu (Resim 39) bir negatife benzese de –son tahlilde– aynı kökeni paylaşıyor; bu tabloların hepsi, 'tüm ressamlar kendilerini resmederler' antik temasının radikal çeşitlemeleridir.

Bildiğimiz gibi, model ve ressam arasındaki ilişki Picasso'nun takıntısıydı. *Ressam ve Modeli* (Resim 41)

adlı tabloda model tuvalden çıkartılmış, onun yerini ressamın kendi izdüşümü almıştır. Bu durum 1950'lerde yaptığı pek çok eserinde görülür ve bunlardan Vallauris'te yaptığı ve aynı tarihi taşıyan (29 Aralık 1953) iki tablosu özellikle önemlidir. Christian Zervos'un *catalogue raisonné*'inde bu iki tablo, *Kadının Üzerindeki Gölge* (Resim 92) ve *Gölge* (Resim 93) olarak isimlendirilmişlerdir.⁴⁸ Tabloların isimlerinin böyle kısa oluşu metaforik öykülemeye birbirinden farklı iki ânın varlığına işaret eder. Birinci tabloda (Resim 92), 19. yüzyıl ressamlarınıninkine, örneğin Picasso'nun en gözde ustalarından Degas'nın eserlerindeki gibi benzer bir röntgencilik vakasıyla karşı karşıya kalırız. İkinci eser ise röntgencilik sahnesinin tasarlama yoluyla nasıl bir tabloya dönüştüğünü gösterir. Şimdi bu dönüştürmeyi analiz edelim.

Kadının Üzerindeki Gölge (Resim 92) adlı tabloda, imgenin içine girmek üzere izleyicinin alanından ayrılan bir gölge [*spectre*] görülmektedir. Ge-

48) Çok ilginç makalesinde [*Portrait de l'artiste en son absence (Le peintre sans son modèle)*], *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, XXX (Kış 1989), s. 5-22] Denis Hollier bu iki resmi farklı tarihlendirir (Musée Picasso'daki 29 Aralık ve Art Gallery of Ontario'daki 30 Aralık). Dolayısıyla, Hollier'nin resim için önerdiği hikâye benimkinden farklıdır.



Resim 41: Pablo Picasso, *Ressam ve Modeli* (1928), tuval üzerine yağlıboya (130x163 cm.). Modern Sanatlar Müzesi, New York, Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu.

niş ve tehditkâr bir biçimde dikey olarak şekillendirilmiş olan gölge, boylu boyunca uzanmış bir figürün üzerinde durmaktadır. Gölgenin gizli gözleri aracılığı ile izleyici uykunun mahremiyetini bozmakta ve odanın içindekileri aşırı cinsellik yansıtan bir senaryoya dönüştürmektedir. Gölgenin çıplak bedene dokunduğu yerde, insan formunun kromatik statüsünde bir değişim, ani bir alevlenme meydana gelir. Kadının tenini, davetsiz misafirin bakışının değil fakat (yatay ve dişil) vücudunun üstüne düşen (dikey ve eril) gölgenin kızartmış olması dikkat çekicidir. Paradoksal bir biçimde, göğüsler, karın ve kasık aydınlanmıştır. Bu tablo, her şeyden önce, bir resim tarzı olarak Batı Resim Sanatı geleneğinde yeni bir 'nü' kavramını ortaya koyar. İki bölümlü bir öykünün birinci perdesinin edimini oluşturan bu tabloda Picasso'nun vurguladığı, 'nü'nün (Batı Resim Sanatı geleneğinde tanımlandığı gibi) yoğun ve radikal bir röntgen ediminin ürünü olan bir izdüşüm olduğudur.

Picasso yaklaşımında aslında birden fazla geleneği bir araya getirir ve bunlardan ikisi birbirine çok iyi uyum sağlar: gölgeyi ressamın imgesi

olarak düşünen gelenek ile gölgenin izleyicinin somutlaşmış hali olduğunu keşfeden gelenek. Gerçekte iki konum da birbirine benzer ve, daha yoğun bir sembolleştirme yoluyla, modern Batı resminin öncü statüsünün yeniden ele geçirmesidir. Tüm yapmamız gereken, perspektif betimlemenin son derece sofistike bir röntgenleme aracı olduğunu fark eden Dürer'in 1538'de yazdığı resim elkitabı için yaptığı didaktik gravüre bakmaktır (Resim 42). Fakat iki önemli gerçeği göz önünde tutmamız gerekir. Birincisi, eğer tasvir tüm klasik doktrinlere göre değil de Dürer'e göre ele alınırsa, izdüşüm yaratabilme yetisinden dolayı göz bir fetişe dönüşebilir. Gözün alt kısımları yoluyla, vücudun geri kalanını boş ve ederek, emirleri doğrudan ellere iletir. İkincisi gerçek ise şudur: Klasik estetik anlayış, her şeyden öte, gözlemlenen nesnenin tasvir yüzeyine yansıtılmasına izin verir. Kısaca, Dürer'de çıplak olan, kısaltılan ve perspektifin içinde uyuyan (ve bu nedenle edilgin) kadın, yerinden 'ayrılacak' ve ressamın önünde serili resim kâğıdına kendisini –imge formunda– aktarabilmek için ressamla arasındaki *ince örtüyü* aşacaktır.

Klasik durumu bir kez daha tersine çeviren Picasso olmuştur. Gölgeye başvurarak, Dürer'in izdüşümünün ters yüz edilmiş halini üretebilmişti. Normalde, görülmez çerçevenin sınırlarını aşan kişi, röntgencidir. Bu ihlal sadece gözün değil aynı zamanda vücudun tümünün bir fetiş durumuna gelmesini gerektirir. Tablonun tümü (Resim 92) fotoğrafçıların 'üst üste çekim' olarak adlandırdıkları kavram içinde kurgulanmıştır. Bu durum, kadının vücudundan yayılan alev yoluyla kendini belli eder ve sanki "gölgelerin antik miti gibi" *vücut bulmanın* büyülü güçlerine sahiptir, yani mecazi olarak dölleme yeteneğini, sanatçının Tanrı olduğu bir eylemi ifade eder ve modeli de onun aciz kuludur. Büyülü güçleriyle



Resim 42: Albrecht Dürer, *Karakalem Çalışan Ressam*, *Underweysung der Messung*'un üçüncü ve gözden geçirilmiş basımı için gravür (7,5x21,5 cm.), Nüremberg, 1538.

ifade edilen gölgenin bu kullanımının, Picasso'nun söyleminde resim sanatının yalnızca problemleri yansıtarak içerdiğini söylemek gereksizdir.⁴⁹ Bu yüzden, tabloda hissedilen ikincil söylem tamamen mecazidir.

Bu mini serideki ikinci tablo (Resim 93) bu durumu netleştirir. Fakat anlaşılabilmesi için, incelemiş olduğumuz ilk tablo (Resim 92) bağlamında ele alınması gerekir. Tasvirin altyapısını oluşturan arzu temasını *Kadının Üzerindeki Gölge* isimli bu ilk tablo oluşturur. Bu resimdeki 'nü' (eserin adından da kolayca anlaşılacağı gibi) bir 'çıplak kadın'dır. Arzu teması üzerine kurulmuş tasvir bağlamında, ki bu (en azından Dürer'in zamanından beri) Batılı tasvirdir, sessizce uyuyan bu 'çıplak kadın' muhtemelen geleceğin olası resim sanatı için model oluşturmıştı. Bu tablo (Resim 93) şimdi resim sehpasında serinin ikinci parçası olarak durmaktadır. İlk edimi takip eden yolculuk sonucu tamamen değişmiş ve çerçeveli bir forma dönüşmüştür. Kırmızı renk birinci kompozisyonun merkezindeki renk olduğuna göre, ikincisinde radikal bir 'soğuma' ânı görülmektedir ve bu yüzden de hâkim renk mavidir. Her iki sahnedeki özdeş yüzeyde seyahat eden gölgenin tavrı, aslında önemli değişikliklere uğramıştır: Artık daha küçük, daha az tehditkârdır ve 'nü' ile arasında hiçbir temas yoktur.

İlk tablonun adı *Kadının Üzerindeki Gölge* olduğuna göre, bu ikincisinin adı gerçekte *Tablonun Üzerindeki Gölge* olmalıdır.

49) Bkz. C. Gottlieb, 'The Bewitched Reflection', *Source*, IV (1985), s. 59-67.

ÇOBAN, BUTADES'İN KIZI VE ÇİNLİ ADAM

Teutsche Academie (1675) adlı eserinde Joachim von Sandrart, tamamıyla Batı'nın bakış açısıyla oluşturulan sanat tarihinin İtalyan seçkinciliği üzerine kurulduğunu savunur. Gene de bu onu eserinin büyük bir bölümünü uzak ülkelerin sanatına ayırmaktan alıkoymaz. Onlarla açıkça uzaktan ilgilense de, en incelikli diye düşündüğü Çinlilerin sanatıdır:

Portresini yaptıkları her şey aşırı basittir, çünkü her şeyi gölgeleri olmayan konturlarla kopyalarlar. Hacim yaratmazlar [*rondieren nichts*] ve nesneleri basitçe renk katmanları uygulayarak resmederler. Nesneleri rölyef olarak betimlemeyi ya da onlara uzamsal derinlik katmayı bilmezler [*ob es vor- oder hinter sich zu treiben*], ne de doğallığı [*die Natürlichkeiten*] izleme ihtiyacına konsantre olacak kadar dikkatlidirler; yani Avrupalı ressamların kendilerini hassettikleri her şeyi göz ardı ederler. Tüm bu şeyler hakkında kesinlikle hiçbir şey bilmezler ve onların imgeleri sadece profilden görünür. Cepheden tasvirler onlara tamamen yabancıdır.¹

1) J. von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, (yay. haz.) A. R. Peltzer (Münih, 1925), s. 297.

Dikkat çekici olmasına rağmen Sandrart'ın tanımlaması yanlıştır. Onun gözünde, Çin sanatı *tam anlamıyla* ‘yabancı’ ve ‘uzak’tır. Batılı resim sanatı ile ilişkisinde, o ‘öteki sanat’tır. Eğer alıntıyı dikkatlice okuyacak olursak, bu sanatın ‘farklı’ olduğunun anlarız, çünkü Avrupa normlarından habersizdir: Zamanında, Çin resmi hâlâ arkaik tasvir formülünün bir ürünüydü (kontur-yüzey-profil). Çin imgesi uzamı, kabartmayı ve gölgeyi resmetmiyordu, çünkü o hâlâ (...) bir gölgeydi. Sandrart'ın kökenlerle ilgili Plinius mitini Şark resim sanatının üzerine yansıttığını varsayarsak yanlış olmayız. Şark sanatının gölge evresini sürdürdüğünü söylemek istiyormuş gibi görünür. ‘Çinli gölgeler’ geleneğinin ne denli uzak bir geçmişe sahip olduğunu bilmenin güçlüğü –ki o devirde Avrupa bunu daha yeni keşfedilmişti²– bu fikrin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Açık olarak dile getirilmemekle birlikte, alıntı doğrudan buna gönderme yapmaktadır.

Sandrart, bilimsel incelemesinin başlangıcında, resim sanatının kökeni ile ilgili klasik mitin üzerinde durur. Hatta bunu resimlemek için, Plinius ve Quintilianus'un metinlerinden geliştirdiği ve iki değişik biçimde tasvir ettiği bir gravür bile kullanır (buradaki kopya –Resim43– oğlu Johann Jacob tarafından biraz değiştirilerek yapılmış bir versiyondur).³ Üstteki tasvirde, bir çubuğun yardımıyla gölgesinin ana hatlarını kumların üzerine çizen bir çoban görülür; aşağıdaki ise bir fener yardımıyla âşğının profilinin ana hatlarını duvara aktaran Butades'in kızını görürüz. Bu ikiye bölmenin anlamı nedir?

Nedenlerden biri yazar tarafından açıklanır: İki efsaneye dayanarak, gölge-resmin ya güneş ışığıyla (Quintilianus) ya da ateş ışığıyla (Plinius) oluşturulduğunu yazar.⁴ Bu önemli bir farklılıktır ve 17. yüzyıl sanatının tipik özelliklerini bünyesinde barındırır; bazen ilk sıraya geçmek için birbirlerini itip kaksalar da, ‘gündüz’ ve ‘gece’ resimleri bir arada varlık gösterir.⁵ Bununla birlikte, Murillo kendisini planlı-resmini (Resim 7) yaratmak zorunda hissederken, Sandrart kendisini Quintilianus'un metnine sıkı sıkıya bağlı kalmak için sınırlamaz. Sandrart'ın yaptığı, bizim

2) Bkz. P. Della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle, Il Pellegrino* (Venedik, 1667), Kitap 1.

3) Bkz. Rosenblum, ‘The Origin of Painting’, s. 279-80.

4) Bkz. Bätschmann, *Nicolas Poussin*, s. 45-6.

5) Bkz. N. Chone, *L'Atelier des nuits. Histoire et signification du nocturne dans l'art de l'Occident*, (Nancy, 1992), ve B. Borchhardt-Birbauner, “Das ‘Nachtstück’: Begriffsdefinition und Entwicklung vor der Neuzeit”, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLVI / XLVII (1993/1994), s. 71-85.



Resim 43: Johann Jacob von Sandrart, *Resim Sanatının İcadı*, Joachim von Sandrart'ın *Academia nobilissimae artis pictoriae* adlı eseri (s. 40) için gravür, Nüremberg, 1683.

yeniden yapılandırmaya çalışacağımız bu fikri genişletmektir. Tıpkı Vasari'nin Floransa'daki evinde bulunan freski gibi (Resim 6), Sandrart'ın gravüründeki pastoral sahne de, Alberti'nin Narkissos miti ile Plinius'un mitini uzlaştırma çabasından kaynaklanan temel bir belirsizlik içerir. Aynı zamanda (ki burada Sandrart Vasari'den radikal bir farklılık gösterir), çobanın hikâyesi (Resim 43) orada değildir ve bu yüzden bir antik mit, Murillo'nun yaptığı gibi (Resim 7), Quintilianus'u temel alan başka bir antik mit ile yer değiştirebilir. Sandrart, *tarihi bir senaryoyu doğal bir senaryoya dönüştürebilecek* yeni bir yorum sunar. Çobanın burada yaptığı aslında 'doğal hayatın' derinlerinde yatan sanatın keşfini sembolize etmektir; Plinius fablının bu keşfi tarihin derinliklerine yansıtması da aynı yolla olmuştur. Eğer daha önce bahsedilen Çin sanatı tanımını da buna eklersek, Sandrart'ın gölge sanatını coğrafi, tarihi ve kültürel açıdan uzak olarak düşündüğü sonucuna varırız.

Satır aralarını okuyan birisi bu ilginç bölünmenin kesin nedenini kavrayabilir. Muhtemelen bu şekilde kabul etmemiş olsa da, Sandrart'ın gözünde çobanın varlığı, Plinius'un kökenlerle ilgili senaryosundaki dişil doğayı bir kenara atabilme avantajına sahipti. Çobanın hikâyesi sadece gündüz/gece karşıtlığından dolayı değil, aynı zamanda eril/dişil karşıtlığından dolayı da Butades'in kızının hikâyesiyle taban tabana zıttır. Kökenin senaryosuna eril özellikler katmaya çaba gösteren sadece Sandrart değildi ve bu sürece sık sık farklı ışık kaynaklarının eşlik ediyor olması olağanüstüdür. Örnekleyecek olursak:

Resme dönersek, hâlâ başka bir köken daha vardır. Klasik yazarlara göre, bir zamanlar ilk resmini aşktan esinlenerek yapan genç bir adam varmış. Genç adam tam sevgilisinden ayrılmak üzereyken, doğan güneşin duvara düşürdüğü gölgesini fark edince sevgilisini duvara daha da yakınlıştırmış ve bir füzlen kullanarak sevgilinin yüz profilini duvara kopyalamış.⁶

Şimdi Johann Jacob Sandrart'ın gravüründeki (Resim 43) bu 'maço' mesajı nasıl anlatmaya çalıştığını inceleyelim. 'Güneş' sahnesinde kadınlar bir kenarda hayvanlarla birlikte oturup sessizce yün eğirirken, birbirlerine ışık ve gölge konusunda soru soranlar erkeklerdir ve ilk resmi çizerek üzerlerine düşen görevi yerine getirirler. Bu gravürde, metinde yer almayan unsurların, örneğin deve ve palmye ağacı gibi figürlerin kullanılma-

6) *Anecdotes des Beaux-Arts* (Paris, 1776), I, s. 6.

sıyla hikâyenin nasıl Şarkılaştırıldığı fark edilir. Bu yöntemle, kökenin senaryosu sadece uzak ve ilkel bir doğaya değil, aynı zamanda kurgusal bir Doğu'ya da yansıtılmış olur.

Öte yandan, bu iki imge geceye özgü ışığın ve güne özgü ışığın etkileri arasındaki farklılığa net bir ayırım getirmekten kaçınmıştır; gene de, sanatın teorisi hakkındaki tartışmalara rağmen bu süreç dikkat çekici bir boşluk yaratmıştır. Antik filozofların iddialarını kullanarak, 15. yüzyılda Alberti bu farklılık hakkında kendi düşüncelerini kaydetmiştir:

Bazı ışıklar, tıpkı güneşten gelen ışık gibi, yıldızlardan, aydan ve diğer bir güzel yıldız olan Venüs'ten gelir. Diğer ışıklar ise ateşten gelirler ama bunlar arasında farklılıklar vardır. Yıldızlardan gelen ışığın yarattığı gölge vücutla aynı boydadır ama ateş gölgeyi büyütür.⁷

Leonardo ve Dürer'den sonra (Resim 11, 12, 13, 14) bu kavram daha da net bir hale gelir: Tüm gölgeler perspektif kurallarını izleyen bir deformasyonun ürünleridir. Bu gelişmenin sonucunda⁸ ve Sandrart'ın yaşadığı dönem boyunca popüler olan görüş şuydu:

Değişik ışıklar değişik gölgeler oluşturur: Aydınlatan nesne aydınlatılan nesneden daha büyükse, gölge nesnenin kendisinden daha küçük olacaktır; eğer eşit büyüklükte iseler, gölge aydınlatılan nesnenin boyutuna eşit olacaktır; ama eğer ışık nesneden daha küçükse, gölge daima daha büyük olacaktır.⁹

Alman akademisyen bu gerçeğin tam olarak farkındaydı. Butades'in evinde (Resim 43), bir *putto*'nun elinde tuttuğu bir fener sahneyi aydınlatır. Duvarın solundaki gölgeler, vücutlarla aşağı yukarı orantılıdır. Fakat çobanın betimlendiği resimde gölge basit siyah bir lekeye indirgenmiştir. Her iki durumda da izdüşümün geometrik doğruluğu ressamın asıl ilgi odağı değildir. Onun çiziminin çözümlenmesi o denli güç değildir: Yapmak istediği, çobanı ve Butades'in kızını (ve Çinli adamı da unutmamalıyız) sadece ilkel bir resimleme eylemini gerçekleştirirken tasvir etmektir. Işık kaynaklarının bu şekilde düzenlenmiş olmasının ifadesel değeri,

7) Alberti, *On Painting*, çev.: J. R. Spencer, Kitap 1, s. 50.

8) G. Bauer, 'Experimental Shadow Casting and the Early History of Perspective', *Art Bulletin*, XLIX (1987), s. 211-19.

9) J. Dubreuil, *Perspective Pratique* (Paris, 1651), s. 127.



Resim 44: Agostino Veneziano, *Baccio Bandinelli Akademisi* (1531), gravür. Metropolitan Güzel Sanatlar Müzesi, New York, Elisha Whittelsey Koleksiyonu.

uzaklarda kalmış bu eski sanata ait değildir, tamamen ondan kaynaklanan ve ona tepki gösteren bir geleneğe aittir. Çoban, Butades'in kızı (ve Çinli adam) sanatı gölge gibi görürken, Avrupa sanatı –tasvir içindeki– gölgeyi anlamla destekleyecekti.

Şu ana dek, Batılı geleneğin gölgeyi düzenlediği değişik anlamların incelenmesi konusuna yoğunlaştım. Çıkarttığım ilk sonuç, gölgenin Avrupa resim sanatında vücudun, hacmin ve tenin onayı olarak ortaya çıktığıdır. Bu manifestonun ortaya çıkarttığı pek çok form arasından, tahmin edilebileceği gibi, iki özel örneğe odaklandım: vücut bulmanın onaylandığı eser ve ressamın varlığının resmedildiği eser. Şimdi, köken mitinin ötekiliği kabul edildiğinden, gölgeyi düzenleyen anlamlardan söz etmek istiyorum.

ŞEYTANİLEŞTİRMENİN ORTAYA ÇIKIŞI

Daha küçük bir ışık kaynağı kullanmanın en önemli sonucu, izdüşümünün son derece büyük olmasıdır. Leonardo tarzı bir akademideki çalışmaları resmeden bir Codex Huygens çiziminde (Resim 14) odanın ortasına yerleştirilen mum, odadaki bir kişinin devasa gölgesini duvara yansıtır. Agostino Veneziano tarafından 1531 yılında yapılan ve Baccio Bandinelli'nin Roma Akademisi'ni tasvir eden bir gravürde (Resim 44), mum ışığında resim uygulamaları yapmanın hiç de sıradan bir şey olmadığı teyit edilir. Bir masanın etrafına oturmuş birkaç öğrenci ya antik eserleri kopyalamakta ya da kopyalayanları seyretmektedir. Oda- nındaki rafın üzerinde silüetleri duvara yansıyan heykeller durmaktadır. Sağ taraftaki duvarın üstüne yansımış görüntülerin hepsi odadaki bu objelere ve insanlara aittir. Ve fakat, Bandinelli Akademisi'nin öğrencilerinin tümünün dikkati masanın üzerindeki nesnelere yoğunlaşmıştır. Hiç kimse duvarlarda olup bitene aldırmaz. Agostino Veneziano'nun esinlendiği Bandinelli çiziminde (British Museum, Londra) gölgeler çok net değildir. 'Resim akademisinin' üyeleri tarafından göz ardı edilmiş olsalar da, bu gölgelerin gravürde üstlenmiş olduğu görevler son derece önemlidir. Örneğin, ressamın küçük bir balmumu veya alçı modeller kullanarak katı cisimler üzerinde yapay ışığın etkilerini araştırmayı konu edindiği Tintoretto'ya ait Ridolfi'nin hayatı gibi diğer kaynaklara gönderme yaparak, bu gölgelerin ne yapmakta olduklarını tahmin edebiliriz.¹⁰ Dahası, Codex Huygens çizimi (Resim 14), geniş gölgesi sağ tarafa düşmüş modelin değerini düşürürken, duvarın sol tarafındaki heykelticiklerin nasıl kullanıldıkları hakkında bizde hiçbir şüpheye yer bırakmaz. Veneziano'nun gravüründe (Resim 44) hiç kimse gölgelere bakmıyor olsa da, bunlar anlamsal açıdan önemlidirler. Arka duvarda gördüğümüz gölgeler, jestlerine retorik bir işlev yükleyerek küçük heykellerin silüetlerini büyütür ve yeniden üretir. Bu kopyalar öylesine aktif görünürler ki, birbirleriyle konuşuyorlarmış gibi bir izlenim yaratırlar. Bu etkiyi verebilmek için, açıkçası biraz değişiklik yapmak gerekmişti: Ortadaki gölgenin yukarıya kalkan kolu heykelticğin kolunun pozisyonuyla uyumsuz, olsa olsa gravürcünün saçma amaçlarını ifade eder. Sağ tarafta, sanatçının müdahalesine dair daha fazla kanıt vardır. Karakterlerden bir tanesine ait

10) C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli più illustri pittori veneti e dello stato*, (Berlin, 1924), II, s. 15.



Resim 45: Samuel van Hoogstraten, *Gölge Dansı*, sanatçının *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* adlı eseri için (s. 260) gravür, Rotterdam, 1675.

gölge öylesine deforme edilmiştir ki, neredeyse bir saray soytarısının gölgesini andırır. Günümüzde bu kişinin kim olduğuna ya da bu çalışmanın amacının ne olduğuna karar vermek zordur; fakat Agostino Veneziano'nun yanındaki kişiye de (Baccio Bandinelli'nin kendisi) aynı şeyin olmasını engellemek ve belirsizlik olasılığına yol açmamak için onunla duvar arasına bir figür yerleştirmiş olmasındaki kararlılığı önemlidir.

Gölgelerle yapılan deformasyonların incelenmesiyle ilgili olarak son zamanlarda yayımlanmış bir çalışmada, biçimlerin uzatılmasında gölgenin önemli bir katalizör olduğu ve bunun da Manyerizm'in tipik bir özelliği olduğu belirtilmiştir.¹¹ Bu hipotez makul ve ilginçtir. Yine de (hipotetik) 'gölgenin' nasıl 'figüre' dönüştüğünü açıklamak dışında fazla bir işe yaramamıştır. Fakat, geceye ait aydınlatmaları içeren deneylerden sonra meydana gelen gelişmeler göstermiştir ki, bunlar aslında gölgenin ifade sel değeri üzerine yapılan çalışmalar çerçevesinde kalmıştır. 17 yüz-

11) E. J. Olszewski, 'Distortions, Shadows and Conventions in Sixteenth-century Italian Art', *Artibus et Historiae*, XI (1985), s. 101-24.

yılda Alpler'in kuzeyindeki bu araştırma, sadece uygulamayla sınırlı kalmamış aynı zamanda teori haline de getirilmiştir.

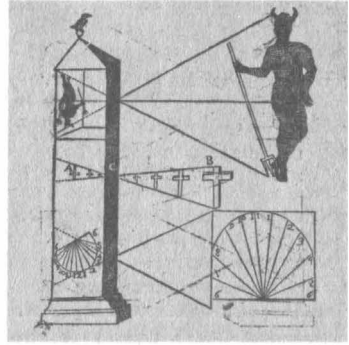
Rembrandt'ın öğrencilerinden Hollandalı ressam Samuel van Hoogstraten 1675 yılında yayımladığı kendi estetik felsefesinin temel ilkelerinden söz eden bir metinde şöyle der: "Kusursuz resim doğanın aynasıdır."¹² Bu sözleri, kitabında gölgenin resmedilmesine adanmış ve bu konu ile ilgili son derece değerli bir gravürünün de (Resim 45) yer aldığı büyük bir bölüm yazmasını engellemez.¹³ Bu gravürde, gölgeleri sadece perspektif izdüşüm sorunu açısından değil, aynı zamanda ışık ve hacim konusunda deneysel bir değişikliğin ürünü olarak da inceleyen bir çalışmayı betimler. Bu resimde gördüğümüz, çırak ressamlar tarafından bir stüdyoda yapılan bir deneydir. Resmin sol alt köşesinde, zemin seviyesine çok küçük bir ışık kaynağı yerleştirilmiştir. İnsanlar ışık kaynağı ve duvar arasında değişik uzaklıklarda ve değişik şekillerde pozlar vererek, insanı huşu içinde bırakan gölgelerini sergilemektedirler. Bu, büyüklük ve önem açısından birbirinden çok farklı iki -sonuca yol açan bir sahnenin yaratıldığı gerçek bir gölge ve ışık gösterisidir. Sol taraftaki duvarda iki tane *putto* ve üç tane dans eden insan figürü görürüz. Bu izdüşümü oluşturan insanlar ve nesneler duvara oldukça yakın olduklarından gölgeleri kendilerinden bir parça daha uzundur ve bu durum bakanı ürkütmez. Fakat arka duvara yansıyan gölgeler için durum hiç de böyle değildir. Bu sahnenin en etkileyici özelliği, el ele kendi şeytaniliklerine giden gölgelerin muazzam büyüklükleridir. İki ayrı duvarda birbirine zıt iki sembolik sahne yaratan Hoogstraten'in bizde uyandırmak istediği etkiyi hemen anlarız: Cennet ve Cehennem. İkinci betimlemede, gölgelerin ifadesel gücü bütünü etkisine almıştır. İzdüşümün –deforme edilmek ve büyütülmek suretiyle– gerçek vücutları kuyruklu ve boynuzlu melez varlıklara dönüştürmüş olduğunu fark etmek çok ilginçtir.

Bu, tüm dikkatimizi yoğunlaştırmamız gereken bir unsurdur. Bu resimden birkaç yıl önce (1656), *Ars Magna Lucis et Umbrae* adlı kitabında Cizvit Athanasius Kircher, Mısır dikilitaşı (güneş saati) prensibi ile bir tür büyümlü feneri birleştirerek oluşturduğu 'parastatik' (zihin önünde bir şeyi yaratabilme niteliği olan) bir mekanizmayı (Resim 46) tarif etmişti. Kircher tarafından anlatılan asıl deney (*representatio ludicra*), izdü-

12) Samuel Van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (Rotterdam, 1678), s. 25.

13) Bkz. C. Brusati, *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten* (Chicago, 1995), s. 90, 193-9.

şüm efektleriyle sanki doğrudan doğruya cehennemden çıkıp gelmiş gibi bir iblis silueti yaratmaktı (*Daemonum spectra ab inferis revocata*).¹⁴ Samuel van Hoogstraten tarafından resmedilmiş olan ve sanatçının, diğer şeylerin yanı sıra, Kircher'in güneş saatinin benzerini de kullandığı deneyin (Resim 45), *Ars Magna Lucis et Umbrae*'de tarif edilmiş olan mekanizmanın yeniden canlandırılması ve adaptasyonu olduğunun varsayılması gerektiğini düşünüyorum. Yeniden canlandırılmasını (ve dönüşümünü) etkileyen gerçek yollar üzerine muhtemelen araştırma yapılabilirdi, fakat bu gereksiz bir uygulama olurdu. Kanımca, Kircher'deki ve (özellikle) van Hoogstraten'deki gölgenin şeytanileştirilmesi üzerine eni konu düşünmek daha önemlidir.



Resim 46: Athanasius Kircher, 'Parastatik Makine', *Ars Magna Lucis et Umbrae* için (s. 905) gravür, Roma, 1656. Bayerische Staatsbibliothek, Münih.

Bu olgunun kökleri ortak bilinçdışının derinliklerinde gizlidir. Bu konular antropologlar ve psikologlar tarafından defalarca araştırılmıştır.¹⁵ Bizim araştırmamızın çerçevesinde bu sorun daha da zor bir hale gelmiştir, çünkü kökenin mitinde asla şeytani olmayan bir gölge olayı anlatılmaktadır. Öyleyse, Batılı resim sanatında çok sıklıkla yer alan gölgenin olumsuzluğunu nasıl açıklayabiliriz?

En basit çözüm ötekiliğin statüsüne gölgenin yaptığı katkılarda yatmaktadır. Bu düşünce mitin kendisine özgüdür ve daha önce görmüş olduğumuz gibi ikizin yaratılmasıyla da ilgilidir. İmge konusunda Batılı felsefenin bu kendisine özgü bakış açısından vazgeçışı, gölgeyi kökenin mitolojik zamanlardaki tasvirine ya da uzak ülkelerin buna eşdeğer mitolojik alanlarına göndermek şeklindeki, paradigmada oluşan radikal bir değişikliğe atfedilebilir. Sonuç olarak, Batılı resim sanatı 'bir gölgenin

14) A. Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Roma, 1646), s. 128-9. Bağlam için bkz. *Enciclopedia in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, (yay. haz.) M. Casciato, M. G. Ianniello ve M. Vitale, (Venedik, 1986).

15) Nägelein, Pradel ve Frazer'in çalışmalarına ek olarak (giriş bölümünde bir bölümü aktarılmış olan), bkz. M.-L. von Franz'ın Jung tarzı 'gölge' fikrini geliştirdiği çalışması, *Shadow and Evil in Fairy Tales* (Irving, 1974) ve bkz. O. Rank, *Don Juan et le Double* [1914] (Paris, 1973).

resmi' olmaktan kurtulmuş ve gölgeyi pek çok figüratif ya da sembolik araçtan birisi olarak kullanan bir resim sanatına dönüşmüştür. Böylece, Rönesans döneminden sonra gölgenin tasviri perspektif izdüşüm prensiplerini izlemeye başlar. Değişik düzeylerde (ki bazen birbirlerine müdahale ederek) kontrol edilecek ve düzenlenecekti: üç boyutlu cisimlerin oluşturulmasında, 'gerçek varlığın' sembolize edilmesinde, yaratma ediminin temasının işlenmesinde. (...) Nihayet, tasvirin tam merkezindeki negatif kuvveti ve bu kuvvetin ötekiliğini resmetme becerisine sahip olabilecekti. Ve bu andan itibaren 'tekinsiz'in etkisinden söz edebilmek için Freud'un tanımına bir göz atalım:

İçimizde, özellikle güçlü ve belli bir formu olan tekinsizlik duygusunu uyandırabilecek şeyleri, insanları, izlenimleri, olayları ve durumları gözden geçirmeye başladığımızda, açıkçası ilk gereksinimiz, başlamak için bunların arasından uygun bir örnek seçmektir. Jentsch [1906 yılında yazdığı bir makalesinde] çok iyi bir örnek seçmişti: 'görünüşte canlı olan bir şeyin gerçekte yaşıyor olduğu konusundaki şüpheler ya da tam tersi, cansız bir nesnenin gerçekte hareket edip etmediği.' Ve bu konuda balmumu figürler, ustalıkla imal edilmiş hareket eden oyuncaklar ve özdevinimli unsurların bıraktığı izlenimlere başvurur. (...) Her şey söylenmiş ve bitmiş olduğunda, tekinsizlik niteliğinin sadece, –rastlantısal olarak daha dostane bir görünüm kazanmış– 'ikiz' varlık gerçeğinden ve çok uzun zamandan beri üstesinden gelinmiş olan zihinsel gelişim evresinin çok erken bir dönemine tarihlenen bir yaratı olması gerçeğinden gelebileceği konusu hakkında her şey söylenmiş ve bitmiştir. Tıpkı, dinlerinin çöküşünden sonra tanrılarının şeytanlara dönüşmesi gibi, 'ikiz' de bir korku nesnesine dönüşmüştür.¹⁶

Bu bölümde, özerk kuvvetin ifadesi olan gölge ile ilgilenmeyi öneriyorum. Bunu değişik dönemlerden ve değişik figüratif tekniklerden örnekler vererek yapacağım. Fakat, konuya devam etmeden önce, konuya böylesi ilginç biçimde eğildiği için van Hoogstraten ile biraz daha kalmak yararlı olabilir. O dönemde projeksiyon yöntemi doğrudan tasvirin statüsü ile ilintiliydi. Bu aşamada Corneille'nin *L'Illusion Comique* (1635) adlı

16) Sigmund Freud, 'The Uncanny' [*Das Unheimliche*, 1919], *Art and Literature*, (yay. haz.) A. Dickson, c. XIV, Pelican Freud Kitaplığı (Harmondsworth, 1985), s. 347 ve 358. Bu çeviri ilk kez 1955'te *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* [çev. ve yay.haz. J. Strachey, 24 cilt (Londra, 1953-74)] adlı eserinde XVII. cildinde yayımlandı.



Resim 47: Jacques de Gheyn II, *Gömü Arayan Üç Cadı* (1604), gri-kahverengi zemin üzerine mürekkep çizim (28x40,8 cm.). Ashmolean Museum, Oxford.

eserindeki Alcandre'nin mağarasının ünlü betimlemesini tekrar okumak yararlı olabilir:

Tüm doğaya hükmedebilen bu büyücü
Kendine bu karanlık mağarayı seçmişti saray olarak
Gece bu çıplak ve vahşi mezarların üzerine çöker
Peşesini kaldırır gerçek olmayan bir güne
Ve onun belli belirsiz ışıklarını emerken
Sadece gölgelerin taşıyacağı ilişkiler.¹⁷

Bu uğursuz yeri mecazi bir tiyatro sahnesi olarak addetmek oldukça yerinde bir düşüncedir.¹⁸ Ama betimleme için kurulmuş bir dekor da olabilirdi, örneğin van Hoogstraten'in gravüründe (Resim 45) olduğu gibi. Aynı zamanda, kurgusal bir mekânın retoriğini açıklamak için

17) Corneille, *The Theatrical Illusion*, V, I, 3-6, çev.: J. Cairncross (Harmondsworth, 1980).

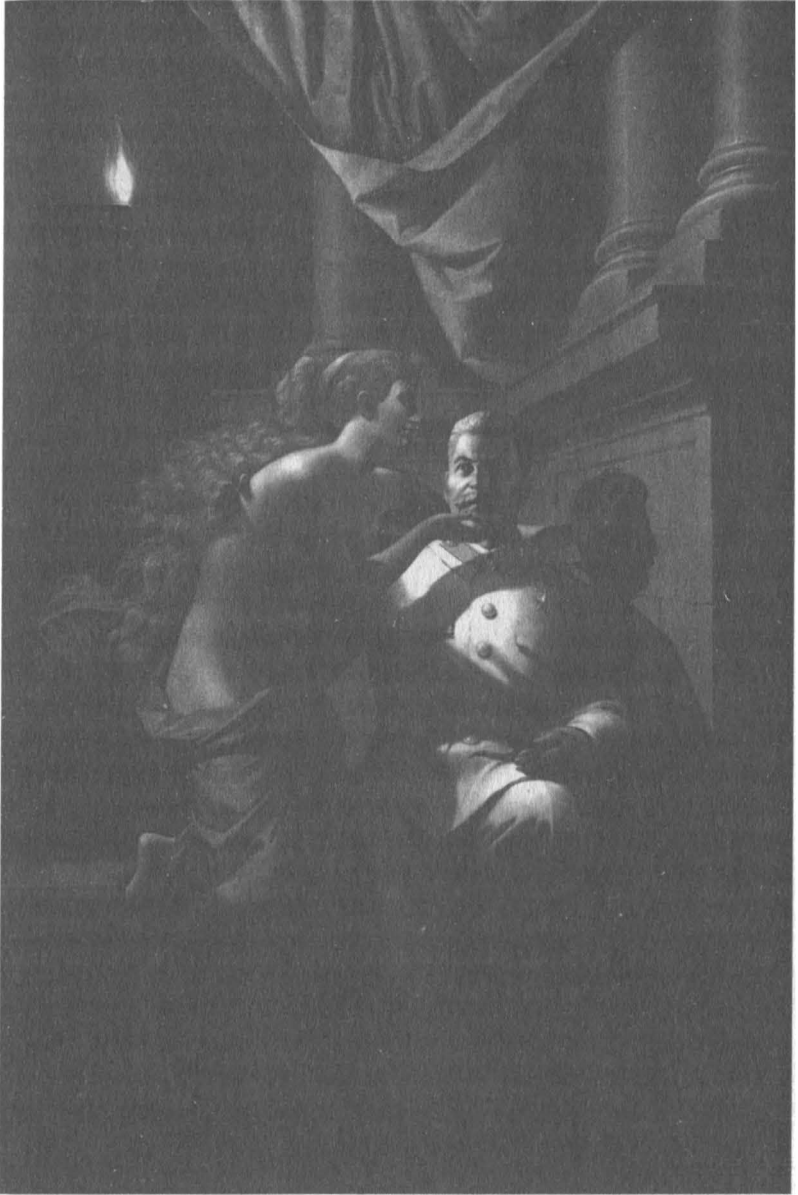
18) *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk* (Frankfurt am Main, 1963, s. 280-93) içinde H. Sckommodau, "Die Grotte der 'Illusion comique'".

figüratif sanatlardan başka bir örnek vermemiz gerekirse, bu, Jacques de Gheyn II'nin 1604'te yaptığı *Gömmü Arayan Üç Cadı* adlı eserindeki mağara hükmenden örnek olabilir (Resim 47). Gördüğümüz, aslında tam anlamıyla 'lanetlenmiş bir mağara'dır. Ön planda, ortalığa saçılmış, büyü yapımında kullanılan yağ çömlekleri, bir kafatası, kuruyup büzüşmüş bir kurbağa ve saplı bir süpürge görünmektedir; tam ortada üzerinde deneyler yapılmış olduğu açıkça fark edilen bir erkek cesedi, sol tarafta bir hayvan iskeleti, yukarıdaki kemerden sarkan bir fener ve yerdeki uçayağın üzerinde duran bir kazan vardır. Böyle bir sahne için çok alışılmış olan ziyaretçiler, yani yarasalar, kediler ve fareler de tamamlayıcı unsurlar olarak yerlerini almışlardır. Üç cadıdan her birisi farklı işlere dalmıştır: Cadılardan solda duranı eski bir kitaptan bir şeyler okumakta, ortada oturan elinde tüten bir şamdan tutmakta ve ona eşlik eden üçüncü cadı da sağ eliyle, büyük olasılıkla hazinenin gömülü olduğu yeri işaret etmektedir.¹⁹ Burada bize sunulan, 17. yüzyılın ölümü ve dehşeti hatırlatan imgelemelerinin ürünü olan, 'yapay ılık hüzmeleri' ve 'gölgelerin takası' ile kendilerini gösteren önemli unsurların olay örgüsünün tam merkezine entegre edilmiş olduğu kurgusal bir yeraltı dünyasıdır. Gerçekte, mahzun ve kederli yoğunluğu bu çizime kazandıran ve de Gheyn'in yansıtmak istediği en önemli detay, cadılardan birisinin mağara duvarına yansıyan fantastik ve devasa gölgesidir. Bu gölgenin insan-üstü boyutu, maddeleştirilebilmesi için kötülüğün geliştirilmesini sağlayan büyülü güçlerin metaforudur.

Gölgelerin deformasyonu ve büyütülmesi, bir kişinin negatif yönlerini vurgulamak için figüratif sanatlarda en fazla kullanılan tekniklerden birisidir. Ne zaman ve niçin yapıldığı düşünülünce son derece radikal olduğu fark edilen ve Plinius'un fablının kendisini çok az değiştirdiğinde 'tekinsizliği' nasıl etkilediğini göstermesi açısından başka bir örnek üzerinde daha çalışmanın gerekli olduğu kanısındayım. Bunun için, Komar ve Melamid tarafından 1982 yılında yapılmış olan *Sosyalist Gerçekçiliğin Kökeni* (Resim 48) isimli tabloya değinmek istiyorum. Konunun bu tuvaldeki işleniş biçiminin, kökenlerin miti ile inceden alay eden bir parlaklıkta olduğu çok açıktır.²⁰ Stalin dönemi mimarisinin tipik bir özelliği

19) Detaylar için bkz. M. Löwensteyn, 'Helse hebzucht en wereldse wellust. Een iconografische interpretatie van enkele heksenvoorstellingen van Jacques de Gheyn II', *Kwade mensen. Toverij in Nederland Volkskundig Bulletin*, XII/1 (1986), s. 241-61.

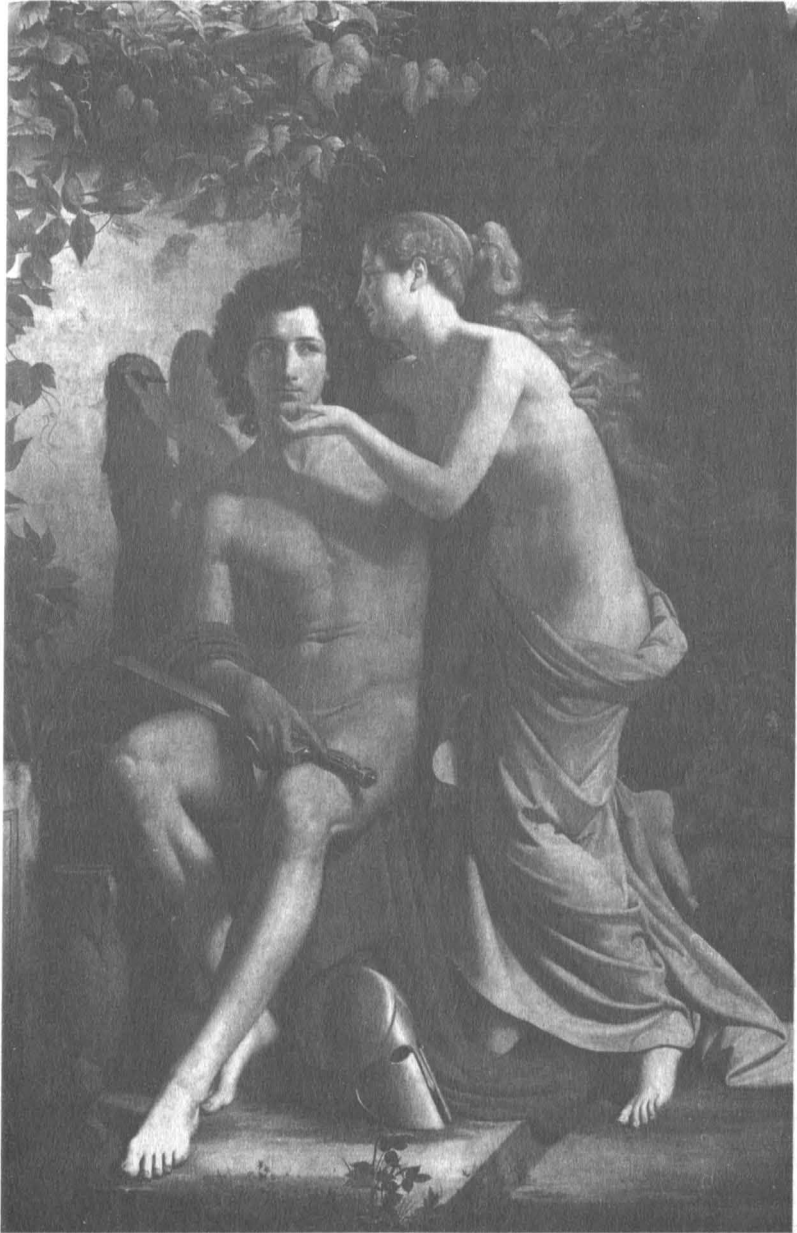
20) Bkz. *Die Kunst der Kunst. Elemente einer Metaästhetik* (Stuttgart ve Zürih, 1991, s. 214-15) içinde M. Nadin'in yorumları.



Resim 48: Vasily Komar ve Alexander Melamid, *Sosyalist Gerçekçiliğin Kökeni* ('Nostalgic Socialist Realism' serisinden), 1982-3, tuval üzerine yağlıboya (72x48 cm.). Özel Koleksiyon.

olan neo-klasik tarzdan etkilenilmiş bir dekor içinde, 'Sosyalist Gerçekçiliğin' kişileştirilmiş hali ya da esin perisi olarak yorumlanabilecek yarı çıplak bir kadın tarafından tablosu yapılan halkın babası oldukça mutlu görünmektedir. Sosyalist Gerçekçi estetiğin, imgenin katı bir biçimde gerçeğin kopyası olması gerektiği inancını desteklediği zaten bilinmektedir. Bu inanıştan en küçük bir sapış ciddi bir suça teşebbüs etmekle eş anlamlı sayılır ve bu edimde bulananın ağır bir cezaya maruz kalması söz konusu olabilirdi. Hiç kuşku yok ki, ressamların izdüşümü 'deforme' etmemek konusunda bu denli dikkatli davranmalarının nedeni budur. Stalin'in gölgesi kendi sanatsal programının gerektirdiği gibi 'katı' ve 'sadık'tır. Fakat bu tabloda bariz olan başka bir şey daha vardır: 1982'de Komar ve Melamid bu tabloyu yaparken, kendilerini Stalin'in geçmişinden ve Perestroika'yı müjdeleyen yeni nesil Sovyet ressamlarının etkisinden uzak tutmaya çalışmışlardır. Onlar, Sosyalist Gerçekçilik Programının 'ilkel' yüzünü ve bu programın arkasındaki adamı göstermişler, bu programın sadece tek bir 'gölge' meydana getirdiğini, onun da Stalin'in kendisi olduğu düşüncesini ortaya koymuşlardır. Onlar, aynı zamanda, bu yaratıcı süreçte diktatörün gölgesini, diğer bir deyişle onun negatif kişiliğini meydana çıkartmışlardır. Bu işlem sırasında –Stalin'in profilinin 'tekinsiz' (*unheimlich*) görünmesi için– ne deformasyon tekniği ne de çarpıtma tekniği kullanılmıştır. Bu izlenim, bir dizi sistematik yardımcı unsurlarla desteklenmiştir. Daha dikkatli bir inceleme izleyiciyi çok şaşırtıcı bir sonuca ulaştırabilir: 'Esin perisi' bu ünlü başı sol eliyle çiziyor. Bu sadece baştan savma bir kompozisyondaki bir hata olamaz, derininde yatan önemli bir neden olmalıdır. Bu tabloyu onun olası modeli başka bir tabloyla (Resim 49) karşılaştırdığımız zaman, bu izlenim daha da güçlenir.

Kendi yorumları ironi yüklü olsa da, tabloyu yapan Sovyet ressamlar aslında, bize 19. yüzyılın ilk yarısından miras kalan Butades'in fablının resimsel çeşitlemelerinden esinlenmişlerdir. Eduard Daege'nin *Resim Sanatının İcadı* (1832) isimli eseri, yapılan asgari değişikliklerle *Sosyalist Gerçekçiliğin Kökeni* (Resim 48) isimli esere dönüşmüştür. Bir diktatörün seveceği cinsten, muzaffer tarza uygun mimari bir çerçeve doğal çerçeve ile yer değiştirmiştir; doğal ışığın yerini yapay ışık almıştır; Yunanlı genç kahramanın bedeni yerini 'Başkomutan' üniforması içindeki devasa bedene bırakmıştır. Bir aşk edimi olarak resim hâlâ yerinde durmaktadır, fakat artık anlamca değişmiş bir üründür, anlamı tamamen değiştiren Freud tarzı *Kayma*'nın bir ürünüdür: aşk dalkavukluğa dönüşmüştür. Anlamdaki bu değişiklik *Resim Sanatının İcadı* ve *Sosyalist Gerçekçiliğin*



Resim 49: Eduard Daeghe, *Resim Sanatının İcadı* (1832), tuval üzerine yağlıboya (176x135,5 cm.). Ulusal Galerî, Berlin.

Kökene'nin sağ/sol değişimi ile güçlendirilmiştir. Rus ressamların yorumundaki yapı, iki farklı fakat birbirini tamamlayan tarzda yorumlanması gereken bir sözcük oyunu gibidir. İlki, eski Sovyet bloğu ressamları tarafından kullanılan kodlanmış dile başvurur: Sol eli kullanarak resmetmek, çizmek veya yazmak, bitmiş eserin hiçbir estetik değeri olmadığına inandıklarına, fakat, ya o an için bunu geçerli bir çare gibi gördüklerine ya da bunu yapmaya zorlandıklarına işaret eder. İkinci imanin kökeni daha edebi ya da entelektüel içeriklidir ve içinde Sovyet entelektüellerinin kullandıkları dili barındırır: Sol (*sinistra*)* el sadece 'sol-kanadın' sanatını icra eden el değil, aynı zamanda şeylerin gerçek doğasını (bu durumda, ana hatları belirlenmiş gölgenin şüpheli, uğursuz yanını) ortaya çıkaran eldir.

GÖLGE HİKÂYELERİ (KAÇIŞ, TAKİP VE UMUT)

Freud, 'tekinsiz' etkisinin yaratılmasında benliğin kopyalanmasının gerekli bir malzeme olduğunu göstermişti. Otto Rank, basitçe ifade etmek gerekirse, ikizin benliğin tahribine karşı koyabilecek bir sigorta, 'ölümün kuralını çürütme',²¹ olduğunu iddia etmişti. Birinci bölümde, bunun, Plinius'un fablının örtüsünü tüm aşamalarda kaldıran metafizik bir kopyalamanın gerçek bağlamı içinde olduğunu göstermeye çalışmıştım. Gölgenin şeytanileştirilmesini oluşturan tersine çevirme üretildiği andan itibaren, Batılı tasvir, negatifi resmetmek için onu tamamıyla istismar eder. Bu seyahatin sonunda –ki Melamid ve Komar'ın tuvallerinin (Resim 48) çok önem kazandığı nokta burasıdır– gölgenin 'şeytanileştirilmesi' ve 'ölümsüzleştirme' buluşurlar.

Eğer 17. yüzyıl dilini inceleyecek olursak, ki bu zaman dilimi Batılı resim sanatının temel teorik unsurlarının geliştirildiği dönemdir, ilk Fransızca sözlükte 'gölge' sözcüğüne verilen anlamlardan birisini görürüz:

GÖLGE, hayali bir düşman olduğu düşünülür. Hâlâ *gölgemizle* mi savaşaacağız? Başka bir deyişle, şüphelerimiz ve düşüncelerimiz.²²

* Latince'de 'sol el' anlamına gelen sözcüğün İngilizce'de (*sinister*) 'uğursuz' vb. anlamları vardır. (y.n.)

21) Rank, *Don Juan et le Double*, s. 186.

22) A. Furetière, *Dictionnaire universel* (Lahey ve Rotterdam, 1727), *Ombre* başlığının altında.

Bu tanımın ifade ettiği, gölgenin kişisel bir tasavvur ve içsel negatifin doğduğu yer olan ruhun 'karanlık' alanı olarak içselleştirilmesidir. Bu 'hayali düşmanın' resmedilmiş hali kitaplardaki sembollerde görülebilir. Bu bir rastlantı değildir, çünkü gölge, bir biçimde negatif kopyalamanın sembolüdür.

Bu imgelerin birisinde (Resim 50), kılıç kuşanmış bir adamı, önünde yerde yatan kendi gölgesine saldırmak üzere görürüz. Tavrı basit fakat anlamlıdır. Sahibi ve gölge arasındaki tutum farkı özellikle dikkat çekicidir: Birinin saldırgan tavrı ötekine döndüğümüzde korkan ve savunmada kalan bir tavra dönüşür. Burada gördüğümüz maniple edilmiş izdüşümün anlamsal değeri zaten bir yüzyıl önce (Resim 44) sanat akademileri tarafından kabul edilmiştir. Her zamanki gibi, sembole eşlik eden metin imgeyi anlamamızı kolaylaştırır (Resim 50). Metnin söylediği esasen şudur:

Kılıçla kuşanmış, göğsü hâlâ işlediği suçla şişkin, yoluna devam etmek isteyen bir adam. Ara sıra durup kendi gölgesine dikkatle bakar. Ona vurur ve gitmesini emreder. Ama aynı yolların kendisinde de açıldığını görünce bağırır: "İşte, beni ele veren burada!" Ah, katiller, kaç kere pişmanlıklarına çalgın hayaller atfetmişlerdir ve kaderleri kendilerine karşı silahlanmıştır.²³

Bu metin kişinin kendi gölgesinin onun aleyhine dönmesi gibi garip bir tutumu anlatır. İkizin metafizik alanı içinde yer alan özel gelişim için gereken ihtiyaçlar, metaforik anlamda yanlış anlaşılmış olabilir. Resimdeki adam, gölgeyi (kendi ötekisi) kendi günahının tanığı olarak düşünür. Onu susturmak ister, fakat bunu bir kez yapmaya teşebbüs ettiğinde ötekinin aslında 'kendisi' olduğunu kavrar. Okuyucu da bu sembolün kendisine bir psiko-dramanın anahtarını sunduğunu ve gölge ile olan bu kanlı kavganın sonunun intihar olduğunu kavrar. Bu kavga bu noktaya geldiğinde, Avrupa kültürümüzün bir parçası olarak gelişecek olan bir mavi kopyadır artık. Romantik edebiyatın en sevilen belli başlı temala-



Resim 50: Johannes Sambucus, *Suçlu Vicdan*, sanatçının *Emblemata*'sı için gravür, Anvers, 1564.

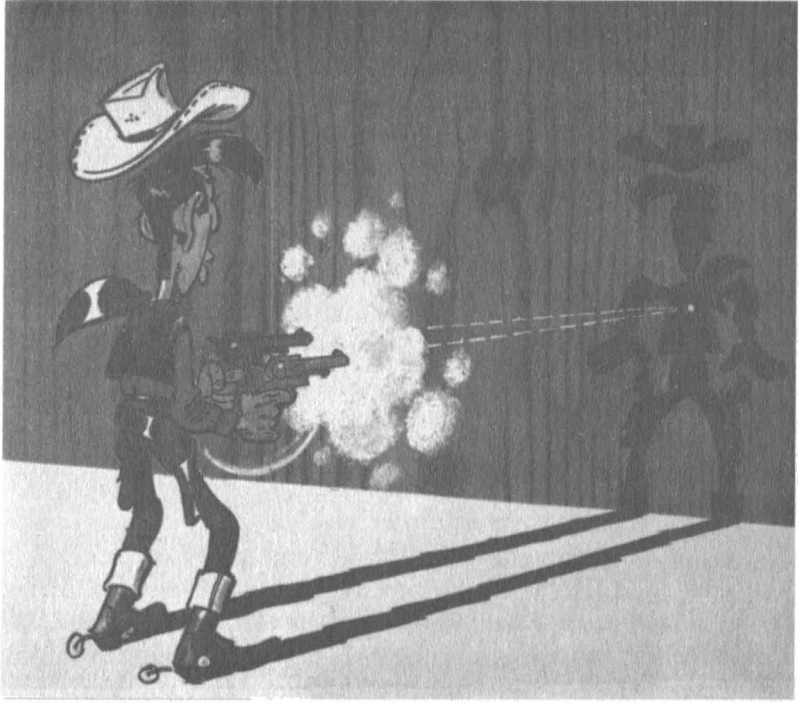
23) J. Sambucus, *Emblemata* (Anvers, 1564), s. 246.

rından birisi haline gelmiştir ve bu durum günümüzde de sürmektedir.²⁴ Buna, seçtiğimiz çağdaş bir betimlemede de (Resim 5) rastlamaktayız. Tüm yorumlarımı tekrarlamak niyetinde değilim, ne var ki, bu reklamın analizini yaptığımda, buradaki tersine çevirmenin narsistik durum üzerine temellendirildiği gerçeğini okurlarıma hatırlatmak isterim. Sambucus'un amblemi dikkate alındığında (Resim 50), özellikle bu tersine çevirme edimindeki *imago* ve *subscriptio* arasındaki yegâne ve büyük çelişki nedeniyle, bu gözlemi tekrarlamak gerekli olabilir.

Aslında, imgede, saldırı halinde olan adamı ve korkuyla sinmiş olan gölgeyi görürüz, ve metin her ne kadar tarafların savaşı eşit olarak sona erdirdiğini söylese de, 'özdeş yaralar' (*mutua vulnera*) intiharı işaret eder. Metnin tarif ettiğini imge olarak betimlemek imkânsızdır. Teslimiyet, görsel olarak temsil edilemeyen bir mecaz olarak, gölgenin metaforik yapısına atfedilebilir. Metin bir illüzyondur ve burada 'görmek' fiili (*mutua vulnera vidit*) sadece bunu vurgulamak için kullanılmıştır. Böylesi bir gerilimin, bizim çağımızdan çok farklı olan bir dönemde bile var olduğunu vurgulamalıyız. Daha önce analiz edilen reklam fotoğrafında (Resim 5) edimin psiko-dramatik doğası büyük ölçüde azaltılmıştır. Eğer tıraş losyonu şişesinden mahrum kalırsa 'Egoist' hayatından olmayacaktır. Olay örgüsündeki motivasyonlar farklıdır ve gölge Sambucus'un döneminde mümkün olmayan bir biçimde maniple edilmiştir. Kahramanın yeterli ölçüde güçlü ve doğrudan aracılık edebilme yetisine sahip olduğu izlenimini ediniriz. Ama, bu yine de adil bir savaş değildir. Anlaşmazlığın nesnesi olan –şişe– bir an için tehlikede kalmış olsa bile, bu savaştan zaferle çıkacak olanın kim olduğu konusunda hiçbir şüpheye yer yoktur.

Narsistik durumu tersine çeviren savaş ve gölge ötekiliğinin şeytanileşmesi temasını güçlendirecek son bir örnek daha verelim ve Morris ve Goscinny'nin çizgi roman kahramanı olan Red Kid'in (Resim 51) arkasındaki vinyeti inceleyelim. İmge simgeseldir: Kitabı okumayı bitirip kapattığında, okuyucunun aklında gölgesinden daha hızlı silah çeken bir kahramanın anlatıldığı aksiyon kalır. Bu son simge en dikkat çekici olandır, çünkü Red Kid asla kimseyi öldürmez. Bu ideal dünyada sadece aptallar ölür ve kurşunlar kahramanımıza masum bir üstünlük kazan-

24) W. Kraus, *Das Doppelgängermotiv in der Romantik* (Berlin, 1930); A. Hildenbrock, *Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur* (Tübingen, 1986); B. Boie, *L'Homme et ses simulacres. Essai sur le Romantisme allemand* (Paris, 1979).



Resim 51: Morris & Goscinny, *Red Kid*, çizgi roman, 1996.

dırmak dışında bir işte kullanılmaz. Öte yandan, bu simge mizahı ve insan ruhunun derinliklerini birleştirir. Kahramanın ve hayranlarının ruh evrelerini simgeleyen hızlı reaksiyonlar farklı bir biçimde yüceltilmiştir. Red Kid'in kara ikizinin silahını çekmesi için gereken zamandan önce, kovboyun mermileri onu vurur ve karın bölgesinin üzerinde beyaz küçük bir iz bırakır. Bu biçimde, yara/doğum sembolü, yara/ölüm sembolüne dönüşür. Kurşunların izlediği parlak yol birbirlerine paraleldir – ama yerdeki siyah yolların ‘negatifi’ gibidirler. Sonunda, bu çizgilerin oluşturduğu ağ, kahramanın silueti ile bağ oluşturur ve semboller tersine döner: Red Kid'in bir tutam saçı soğukkanlılığını gösterirken, ikizinki korkuyu temsil eder. Kahramanın şapkası, hareketin hızını işaret ederken, gölgenin şapkası şaşkınlığını ifade eder.

Red Kid'in Sambucus'un *Emblamata*'sını, Ovidius'un *Metamorphoses*'ini ya da Furetière'nin *Dictionnaire universel*'ini okuduğunu sanmam. Eğer okumuş olsaydı, muhtemelen gölgesini öldürme isteğinin (bu ak-

siyon her maceranın sonunda tekrarlanır), aslında ona karşı hissettiği gizli bir aşk ve suçlu bir vicdanın işareti olduğunu keşfedebilirdi ve her şeyin sonunda periyodik bir biçimde hedef tahtası olarak kullandığı bu ikinci sınıf kara siluetin 'düşsel bir düşmanın' manifestosundan başka bir şey olmadığını anlardı. Fakat bu düşünceler dizisi kahraman kovboyun hareketlerini yavaşlatabilirdi ve –kim bilir?– belki de gölgesine bir tür avantaj kazandırabilirdi, ki bu da sevimli kahramanı mutlu karikatür dünyasını sonsuza kadar terk etmeye zorlardı.

Refleks hareketin katışıksız kendiliğindenliği, öteki ile buluşmanın konu edildiği büyük temanın tam merkezindeki kendine özgü koşuldan başka bir şey değildir. Bu buluşmanın ikinci önemli manifestosu –gölgeler hakkındaki rüyalarda– saldırıyı takip eden kaçıştır. Amerikalı William Rimmer tarafından 1872'de yapılmış olan *Kaçış ve Kovalama* (Resim 52) adlı tabloda, bu durum tüm diğer örneklerinden daha iyi betimlenmiştir. Gördüğümüz bu sahne bir muammadır. Bir adam saraya doğru koşmaktadır. Mimari karışıktır ve bordürler hayal gücünü uyandırmaktadır. Şarka özgü unsurlar klasik bir dil biçimi ile karışmıştır; duvarların zengin fakat anlaşılmasız dekorasyonu ve paralel koridorların sonsuz etkileşimleri sahnenin zaten sanrısız olan atmosferini daha da yükseltmektedir. Açık alandan gelen ham ışığın yere düşürdüğü uzun gölgeler, bu gizemli masal içinde hareket halinde olan unsurlar gibidir. En önemli gölge sağdakidir. Bu temsil alanı içinde (hâlâ bizim görüş alanımız dışında olan) kişi ya da kişilere ait izdüşümdür. Bunlar son derece güç verici gölgelerdir ve bu sadece imgeye girme yeteneklerinden dolayı değil, aynı zamanda soldaki koşan adamın imge alanını terk etmeye çabalayan gölgesinin de benzeri olmalarının bir sonucudur. Biz de imgeye onlar gibi hiç düşünmeden girer ve çıkarız. Tabloyu kıskırtan hikâye, onu tam anlamıyla, hem doğrusal hem de dairesel olarak *ikiye böler*. Dairesellik (ki düş benzeri niteliği abartır), hareketin başlangıcının, gelişmesinin ve sonucunun sorgulanmasının nihai sonudur. Adam görünmeyen bir düşmandan mı kaçıyor? Sadece güçlü değil, aynı zamanda da silahlı, öyleyse niye kaçıyor? Belki de o kovalayandır, ve onun kovaladığı çoktan soldaki merdivenlerden görüş alanımızdan çıkmıştır (burada gördüğümüz, tabana kuvvet kaçan kişinin gölgesi de olabilir). Çıkan gölge, giren gölgenin dakik bir tartımı değil midir? Bu hikâye nerede, ne zaman ve nasıl bitecektir, gördüğümüz her şey hızlı ve büyüleyici bir ardışıklık mıdır?

Hikâyenin başlangıcı ve sonucu ile ilgili meseleler, Rimmer tarafından, izleyiciyi bilinçaltı algılama düzeyinde etkileyen biçimin psikolojik süreci yoluyla karanlıkta bırakılmıştır. Yüzyıllar boyunca mecazi hikâye-



Resim 52: William Rimmer, *Kaçış ve Kovalama* (1872), tuval üzerine yağlıboya (45,7x66,7 cm.). Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

nin anlatımsal gelişmesi, metinsel okumanın mekaniklerinden doğmuş olduğundan, hikâyenin başlangıcı soldaki alanda ve sonu da sağdaki alanda yer alır kuralını gerektiren bir geleneğe dayanmaktadır. Rimmer bu soldan sağa okumayı, sağdan sola olarak değiştirmiştir ve bunun sonucunda da başlangıç sonun yerine geçmiş ve son da başlangıç olmuştur. Hikâyenin potansiyel daireselliği, tekrarlanmanın farkındalığıyla anlatılır: Ortada bir yerde, tablonun tam merkezinde, bir hayalet alandan geçmektedir. Bu hayalet, sanki ön plandaki adamın arka plandaki uzak izdüşümü gibidir. O da koşmaktadır, vücudu öne doğru eğilmiştir ve aynı bacağı –sağ bacak– havaya kalkmıştır. Muğlak bir varlıktır; bir çarşafa sarınmış olmasına rağmen neredeyse saydamdır ve bu saydamlığına rağmen zeminde gölgesi vardır.

Böylesi durumlarda tablonun ismi bir kurtarıcı gibi yetiştir, fakat burada durum böyle değildir. Bu iki sözcük, *Kaçış* ve *Kovalama*, bu iki kavramın eşit oldukları gerçeğini kuvvetlendirmekten başka bir işe yaramaz. *Kaçış* ve *Kovalama* / *Kovalalama* ve *Kaçış*. Nerede biri başlıyor, nerede öteki bitiyor? Tablonun isminin de doğruladığı gibi, tablo genel bir durumdan, birbirine zıt olan bir duruma dönüşmüştür. Bu içeriği belirtecek

sayısız girişim vardır,²⁵ fakat bunlar prensipte, sadece yanlış anlaşılmış varlıklardır ve her şey bizi Rimmer'in muammalı formu yoluyla işlev kazanacak bir hikâye yaratmak niyetinde olduğu düşüncesine ulaştırılmaktadır. Bu nedenle Rimmer'in tablosu, sanki gölgenin birkaç on yıl daha rastlayamayacağımız resmi kronolojisinin bütün unsurlarını barındıran öncü bir deney gibidir.

Gölgeye bahsedilmiş en karmaşık ve gizemli anlatımsal özelliklerin Giorgio de Chirico'nun metafiziksel tablolarında bulunduğu inkâr edilemez. Ressam her fırsatta 'geometrik ve net gölgelere'²⁶ duyduğu tutkuyu dillendirmiştir. Bununla ifade etmek istediği, 1910 ve 1919 arasında yaptığı tabloların büyük çoğunluğunda yer alan neo-klasik tarzdaki binaların devasa sütunlarının arka plana düşen gölgeleriyle birlikte, bunların arasına yerleşmiş insanların devasa gölgeleridir:

Romalılar tarafından icat edilmiş *Arcade* muamması gibi hiçbir şey yoktur. Bir cadde, bir kemer: Güneş aydınlıkta bir Roma duvarını ısıtırken bambaşka görünür. Burada Fransız mimarisinden çok başka, gizemli bir sadelik vardır. Aynı zamanda da onun kadar vahşi değildir. Roma arkatı kaderdir. Onun sesi bilmecelerle dolu tuhaf Roma şii gibidir, eski duvarların üzerindeki gölgeler ve tuhaf bir müzik gibidir, son derece mavi. (...) ²⁷

Ya da:

Güneş altında yürüyen bir adamın gölgesinde öyle çok muamma vardır ki, şimdiki, geçmişteki ve gelecekteki bütün dinlerde olduğundan bile fazladır bu. ²⁸

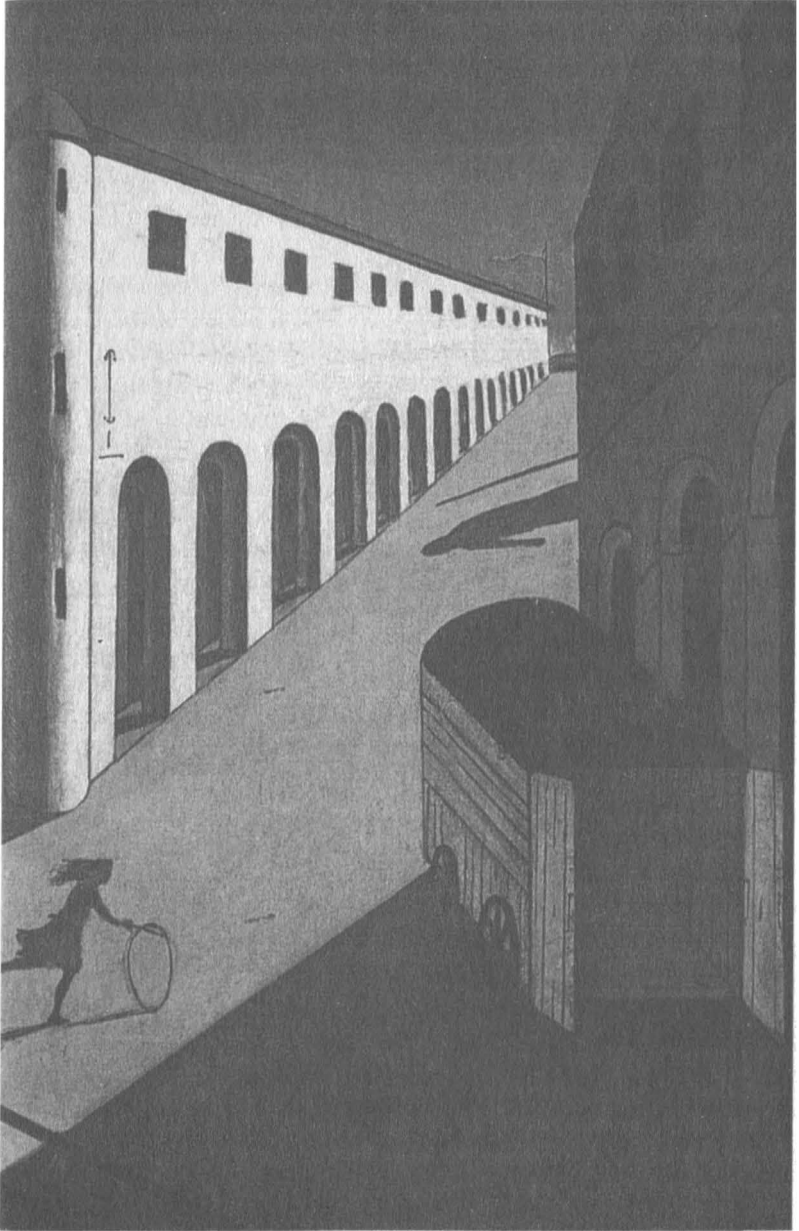
1913 yılına ait bu düşünceler, De Chirico'nun metafizik tablolarının pek çoğunu, örneğin *Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi* (Resim 53) adlı eserini tanımak için bir yol olarak kullanılabilir. Kuvvetli bir Akdeniz güneşi

25) C. A. Sarnoff, 'The Meaning of William Rimmer's *Flight and Pursuit*', *The American Art Journal*, V (1973), s. 19-19; M. Goldberg, 'William Rimmer's *Flight and Pursuit: An Allegory of Assassination*', *Art Bulletin*, LVIII (1976), s. 234-40.

26) James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico* (New York, 1966, s. 252) içinde G. De Chirico, 'Meditations of a painter. What the painting of the future might be', Appendix B: Manuscript from the Collection of Jean Paulhan.

27) Soby, *Giorgio de Chirico* (s. 247) içinde G. De Chirico, Appendix A: Manuscript from the Collection of the Late Paul Eluard.

28) Soby, *Giorgio de Chirico* (s. 245) içinde G. De Chirico, Appendix A.



Resim 53: Giorgio de Chirico, *Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi* (1914), tuval üzerine yağlıboya (87x71,5cm.). Özel koleksiyon.

alanı iki kontrast bölgeye ayırır: Bir tanesi son derece gölgeli, diğeri ise tamamen güneş ışığı içindedir. Bu, tüm diğer nesnelerde olduğu gibi, çok net bir bölünmedir. Yazarın başka bir yerde değineceği gibi, “Işık ve gölge, çizgiler ve açılar, ve hacmin tüm gizemi konuşmaya başlar”.²⁹ Fakat bu itiraf, hiçbir zaman tam bir bildiriye dönüşmemiştir. Tablonun neden olduğu sorular gerçeklerden daha önemli hale gelmiştir. Mecazi olarak (ya da belki metafiziksel olarak) konuşursak, ilerde her şeyin olabileceği ya da hiçbir şeyin kazanılamayacağı bir dönüm noktasındayız. Resmi soldan sağa doğru geçen iz, gelecekteki bir karşılaşma temasının işaretidir. İki fail sadece kısmen temsil edilmiştir: Bunlardan bir tanesi (genç bir kız) tabloya henüz girmiştir; diğeri ise tablonun öbür ucundadır ve tablodan sadece bir gölge izdüşümü olarak çıkmaktadır. Bu gölgenin kesin olarak kime ait olduğunu tespit etmek için bir yöntemimiz yoktur. Fakat, doğası gereği saldırgan ve tehdit edici olduğu açıktır. Sadece ressamın açıklamalarından ve diğer çağdaş eserlerine aşına olduğumuz için, bunun bir heykelin hareketsiz gölgesi olduğunu çıkartabiliriz. Konu hakkında bilgilendirilmemiş olan izleyici, sonradan olacakları ve yaklaşan tehlikeyi ayırt edemez. Yapabileceği tek şey, iki fail arasındaki boşluğu geçerken kendini resmetmektir. Rüyanın bilinçaltı sembolleri olarak tanıyabileceğimiz nesnelere eşlik eden sessiz gerilim, hikâyenin ortaya çıktığı ana temalardan birisidir: bir elde çember, öbür elde düşey duran bir çubuk. Her şey gölgelerin anlaşmazlığı düzeyinde meydana gelmektedir: genç kız, kendisini caddenin köşesinde yere yatmış bekleyen silüet ile aynı maddeden yapılmış gibi görünmektedir. Silüet izleyici konumunda ve pasifken kız aktif bir unsurdur (havadaki ayağı, esintide uçuşan saçları ve elbisesi bu durumu vurgular).

Rudolf Arnheim, bize bu tabloyu betimleyen ünlü notlarını bırakmıştır ve bu notlar aynı zamanda De Chirico'nun uzamsal bağdaşmazlıkları hünerle maniple ederek 'tekinsiz' etkisini nasıl başardığını da açıklayarak ek yararlar sağlamıştır:

Sahne ilk bakışta yeterli derecede katı görünmektedir, ve biz hâlâ her şeye kayıtsız olan çemberli kızın, bağlantı yerleri boyunca çatlamış ya da tutarsız parçalara ayrılmış bir dünya tarafından tehdit edilmekte olduğunu hissederiz. Yine, kabaca izometrik katı bir madde olan vagon, binaların birbirine yaklaşımlarının gerçekten bir saptırma olduğunu açıkça ortaya koyar. Dahası, iki sıra sütunun perspektifleri birbirlerini inkâr eder niteliktedir. Yük-

29) G. De Chirico, 'Meditations of a painter', s. 251.

selerek ufuk çizgisini betimleyen soldaki sıra sütun uzamsal organizasyonun temeli olarak alınır, sağdaki zemini delmektedir. Karşıt durumun altında, ufuk resmin merkezine doğru görülmeyen bir yerde durmaktadır, ve parlak sıra sütunla yükselen cadde, çocuğu hiçliğe sürüklemek için ona rehberlik eden tehlikeli bir seraptır sadece.³⁰

Bu resmin mantıksal tutarsızlıklarını, kuralları uygulamada ya da perspektifin geleneklerine uymadaki beceriksizlikler olarak düşünürsek muhtemelen yanlışlığa düşeriz. Bu resimdeki her şey, De Chirico’nun bunlardan hiç de habersiz olmadığını, tam tersine bu kuralların hepsini manipüle ettiğini gösterir. Birkaç yıl sonra, *Metafizikçiler* (1919) adlı eserinde kendisini yönlendiren derin güdülerini açığa vuracaktır:

Biz ressam, sanatın mantıksal anlamını terk etmek fikrine sahip ilk kişiler değiliz. (...) Sanat, modern felsefeciler ve şairler tarafından özgürleştirilmiştir. (...) Schopenhauer ve Nietzsche hayatın saçmalığını ortaya koyan ilk kişilerdir. Onlar aynı zamanda bu saçmalığın sanata nasıl aktarılabileceğini de göstermişlerdi. (...) ³¹

Bu açıklamaya dayanarak, tarihi ve kültürel karamsarlığı sanatına nasıl aktardığını incelemek için sanatçının gizli laboratuvarına sızalım. Bulduğumuz şey, sanatçının daha Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde, tasvirin antik kodlarının nihilist yorumunu içeren bir tekniği özümsemiş olduğudur. Bu aşamada, kendisini içerikten ve hayattan uzak projeksiyonların bilimsel tutarlılığını içeren levhalarındaki saçmayı ortaya çıkarırken bulan sanatçının bu nihilist eğilimle nasıl donandığını anlayabilmek için, perspektif üzerine yazılmış klasik dönem el kitaplarına dalmakta fayda vardır (Resim 55). Bu konudaki bazı metinlerin –örneğin, Gerard de Lairese’nin *Grand Livre des peintres* (1707) adlı eserinden alıntılanan metnin– okunması bu meseleye ışık tutacaktır:

Hiç tartışmasız, günışığı ile dolu alanlardaki gölgeler, ki bunlar resmin güzelliğine güzellik katarlar, sadece gerekli boyda, ende, kuvvette ve sertlikte değil, aynı zamanda ve her şeyden önce yansıttıkları nesnenin –bir sütun, bir obelisk ya da bir kare sütun altlığı– şeklinde olmalıdırlar. Bir heykelin

30) R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (Berkeley ve Los Angeles, 1954).

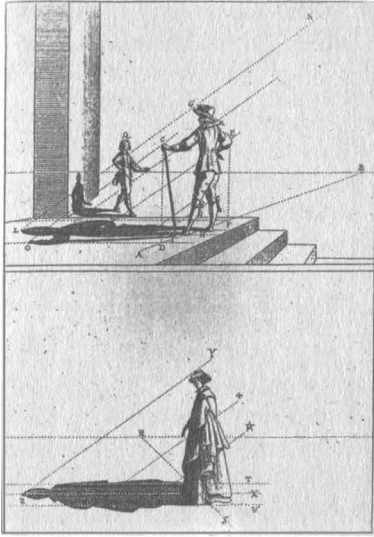
31) G. De Chirico, *Noi, Metafisici* (Roma, 1919).

gölgesinin, heykelin yerde mi yoksa bir kaide üzerinde mi durduğunu, ya da görülmesini engelleyen bir nesnenin arkasında mı duruyor olduğunu çok iyi tanımlaması gerekir ve bizler bunu heykelin gölgesinden sezebilmeliyiz. Bunun için en önemli araçlarımızdan biri, tablonun güneş ışığı tarafından aydınlatıldığının ortaya konulmasıdır. Bu konuda çok da netliğe ihtiyaç olmadığını düşünen bazı ressamalar olabilir; onların yapması gereken tek şey, gölgenin bir sütuna mı yoksa bir adama mı benzediğini düşünmeden, zemin üzerindeki keyfi hattı izlemektir. (...) Ne zaman bir başkasının ardına gizlenmiş bir heykel ya da başka nesneler varsa, nesnelerin biçimlerini ya da heykellerin tavırlarını düşen gölgelerinden anlayabilmek çok önemlidir. (...)

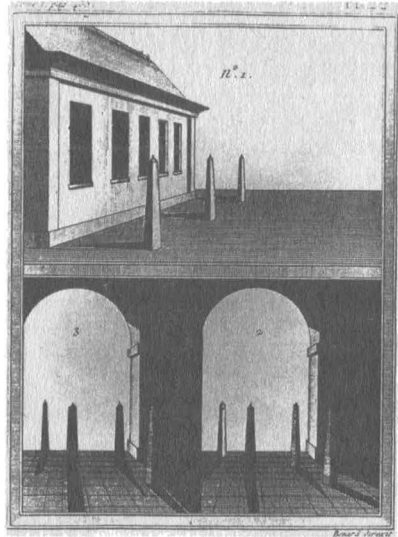
Güneş ışığını akıllıca kullanmayı bilen ressamalar, zeminde orada burada duran büyük gölgeli hacimleri biçimlendirmek için ön plandaki nesneleri belirginleştirmek ve onları uzakta kayboluyormuş gibi göstermek zorunda kalacakları ağaçlar, tepeler, fabrikalar resmetmekte zorlanmadıkları için, diğerlerinde olmayan avantajlara sahiplerdir. Yapmaları gereken tek şey, onları uygun olacaklarını hissettikleri konumlara yerleştirmek ve yaptıkları bu şeyleri her zaman makul nedenlerle destekleyebilecek bir mantık üretmektir.³²

De Chirico'nun yöntemi, önerilerin olduğu el kitabının sayfa kenarlarına yazılmıştır. Eğer onun resmini (Resim 53) antik kitapların resimli levhalarıyla (Resim 54, 55) karşılaştıracak olursak, kullandığı anlatım dilindeki unsurların hepsinin bu el kitaplarındakilere benzediğini görebiliriz: Sanatçının yaptığı şey bunlar arasında bir bağlantı oluşturmaktır. *Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi* ve *Lairesse'nin Grand Livres des peintres* adlı eseri arasındaki ilişkinin benzerini, 'öğretmensiz İngilizce öğrenme metodu' ile Ionesco'nun *Kel Şarkıcı* adlı eseri arasında da görürüz. De Chirico'nun, el kitabını ve bu kitabın çizimlerini 'metafizik' resme çevirerek elde ettiği gölgelerinin ardında 'mantıklı nedenler' vardır. Diğer bir deyişle, De Chirico el kitabındaki formlara bir 'anlam' kazandırmıştı (çünkü onların hiçbir anlamı yoktu), fakat bu 'anlam' onların kendi muammasının boşluğundan başka bir şey değildi. Resimdeki gölgenin mantıksal tasvirinde, perspektif izdüşümün ikincil bir problemi olarak, De Chirico'nun tablolarının sahip olduğu ve ona 'tekinsizlik' etkisi veren gizemli donuk renklerle oluşturulmuş baskın tema, açıkça Batılı tasvir kodlarıyla alay eder.

32) G. De Lairesse, *Le Grand Livre des Peintres* (Paris, 1787), I, s. 421-2.



Resim 54: Jean Dubreuil, 'Gölge Taslakları', *La Perspective pratique* için (c. I, s. 135) gravür, Paris, 1651.



Resim 55: Gérard de Lairese, 'Gölge Taslakları', *Le Grand Livre des peintre* için (c. I, s. 22, 438) gravürler, Paris, 1787.

17. yüzyılda karmaşık bir unsurun yeniden canlanması, gölgeyi abartırken (Resim 44, 45, 46, 47), Pittura Metafisica'nın [Metafizik Resim] dingin sularında fırtınalar koparttı. Bu bir başarıyı da getirecekti, ama sinemanın yeni ortamında. Eğer zamanımızın en dikkate değer filmleri arasında şöyle bir gezinecek olursak, temasal takıntıyı fark ederiz: Max Mack'ın 1913 yılında yaptığı *Das Andere* (Öteki); Ernst Lubitsch'in 1919 tarihli filmi *Die Puppe* (Oyuncak Bebek); F.-W. Murnau'nun 1922 yılında çektiği *Phantom* (Hayalet); Arthur Robinson'un 1923 yılında yaptığı *Warning Shadows* (Schatten) (bu filmin Fransızca adı *Montreur d'Ombres*, 'gölge-efendi'); Paul Leni'nin 1924 tarihli filmi *Waxwork* (*Das Wachshfiguren-kabinett*). Dışavurumcu filmlerin en ünlü karelerini inceleyerek, gölge estetiğinin özelliklerini tam anlamıyla keşfedebiliriz. Ama bunu yapmadan önce, bir tanım yapmanın sırasının geldiğini sanıyorum. Sanki bütünden tecrit edilmiş bir imge gibi, (antik resimler, çizimler ve gravürlere kıyasla) bir film karesini tartışmak, teorik bir bakış açısından kabul edilebilir bir yöntem değildir. Fakat Alman dışavurumcu sineması, birkaç nedenden dolayı bir istisnadır. Sadece iki karesinden (Resim 56, 57) bahsedeceğim filmlerin yapımcıları (Wiene ve Murnau), geçmişteki resimlere olan borçlarını ödemeleri gerektiği gerçeğini açıkça kabul etmiş

olan yönetmenler arasındadırlar. Sinema uzmanlarının ve sinema tarihçilerinin vurguladıkları, bu yönetmenlerin simge-anlam [*synecdoche*]* temeli üzerinde sinematik imgenin bir retorikini geliştirmiş olduklarıdır. Sonuç olarak, her bir imge, her bir çerçeve bağlı olduğu filmi – benzeşim ya da zıtlık yoluyla– bir bütün olarak düşündürmekte ve film sırasıyla her biri uzun bir sahneyle yakalanan bu ‘tefekür’ düşüncesine ya da arzusuna dayanmaktadır.” Bu yüzden, sadece tek bir karenin analizini yapmak, bu durumda sadece hâkim olan bakış açısına karşı olmak değil, fakat aynı zamanda zorunlu bir yorumsama sürecidir. Bu durum ayrıca, Alman dışavurumcu film karelerinin kitaplarda bu kadar kolay basılırken etkilerini neden yitirmediklerini de açıklar.

Şimdi de Robert Wiene ve Willy Hameister’in *Doktor Caligari’nin Muayenehanesi* (1920) adlı filminden ünlü bir tabloya (Resim 56) bakalım. Burada doktoru solda ve onun devasa gölgesinin izdüşümünü de sağda görmekteyiz. Gölgenin izdüşümünün ait olduğu kişiden çok daha büyük olması dikkat çekicidir. Bu durum, bir kişinin içsel kişiliğinin dışsallaştırılmasıdır. Kamera adeta gölge üzerinden kişinin zihninin içine girmiş gibidir, böylece adamın içsel kişiliğini duvara (ilki için bir *uçuruma* yerleştirilmiş ikinci bir perde üzerine) yansıtır. Bir dışsal imge olan gölge, karakterinin içinde olan biteni, kişinin ne *olduğunu* ortaya koyar. Şimdi Caligari’nin duruşuyla –kollarının göğsünü koruyuşu, sol yumruğunu (kısmen) sıkışı– sağdaki gölgesi arasındaki zıtlığı inceleyelim. Gölge eşzamanlı bir dışa taşıma, bir deformasyon ve Caligari’nin ruhunun içsel perdesi üzerine yansımış olarak sunulmuştur. İzdüşüm, deformasyonlar aracılığı ile düzenlenişi açar: Profil belli belirsiz bir insanımsılık taşıyor ve açılan yumruk büzüşmüş parmakları ortaya koyar. Eller üzerindeki bu vurgu –daha önce Gheyn’in de aynı biçimde sunduğu ve aşına olduğumuz örnekte (Resim 47) olduğu gibi– düşüncenin temaya aktarılması için kullanılmış bir araçtır; bu durumda gölge aktif bir araç olabilir (ki öyledir), kötülüğün bir aracıdır.

Fakat bu imgede (aslında filmin tümünde) bir belirsizlik gizlidir: Bu, deli bir adamın fantezilerinin vücut bulmasıdır ve bu deli adam da tüm hikâyenin anlatıcısıdır (Francis). Bizim gördüklerimiz ‘tahayyüllerdir’ ve sadece bu şekilde anlaşılmalıdır. Net olan şudur ki, bu kesişme o zaman da şimdi de anlatıcının yönetmenin kopyası olduğunu gösterir

* Bir kavramı daha dar veya daha geniş anlamda başka bir kavramla ifade etme yöntemi. (ç.n.)

33) C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (Paris, 1983), I, s. 39 ve devamı.



Resim 56: Robert Wiene ve Willy Hameister'in 1920 yılındaki filmi *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*'nden bir sahne.



Resim 57: Friedrich Murnau'nun 1922 yılındaki filmi *Nosferatu, Bir Korku Senfonisi*'nden bir sahne.

ve gölgenin izdüşümü de mecazi bir teknik olduğu için filmin kopyası gibidir. Ve bu kareye göre (Resim 56), gölgenin şiirseli aşan mesajı tek anlamlıdır: Bu bir metafordur, ya da daha net ifade etmek gerekirse, dışavurumcu sinemanın çözümsel ortamının bir abartısıdır: ‘yakın çekim.’ Böylece gölge, sinema yapımının tam da doğasına ve onun cazibesinin mekaniklerine meydan okur.³⁴

Bu tür bir analizin etkisi Murnau’nun 1922 yılı yapımı *Nosferatu* adlı eserinde (Resim 57) daha güçlüdür. Bu filmde, merdivenleri tırmanmakta olan ünlü siluet vampirin kendisi midir, yoksa onun gölgesi midir? Ellerinde ve kollarındaki deformasyon bizi (ki bunlar van Hoogstraten ve de Gheyn gibi sanatçıların da daha önce aynı prensibi izleyerek ürettikleri deformasyonlardır) ikinci seçeneğin doğru olduğu fikrine yönlendirebilir. Hem Murnau ve hem de inceleyenler bilirler ki, antik geleceğe göre vampirin gölgesi yoktur. Bu yüzden ulaşabileceğimiz tek sonuç, bunun anlatım-ötesi [*metadiscourse*] kategorisi altında yer aldığıdır: Bu siluet *Nosferatu*’nun ‘kendisidir’; ‘dokunaçlı bir polip, yarı şeffaf, özü olmayan, sanal bir hayalet’. O yeraltı dünyasının, kapıların, koridorların ve merdivenlerin ve Freud’a özgü bilinçsizliğin çizgisinde oluşturulmuş bir dünyanın sakinidir. Bu ışık altında görünen odur ki, yönetmenin işlevi aslında ‘gölgelere hükmetmek’tir. O aslında zihnin karanlıkta kalmış yanını ortaya koymakta ve onları hikâyelere dönüştürmektedir; daha doğrusu, görünüşe göre ‘gölge’ ve ‘sinematik imge’ arasındaki analojiyi vurgular. Hikâyede formüle edilen bu estetik ötesi yorumun kanıtı, izleyiciye ancak filmin son sahnesinde, tam da Bremen’in ilk ışıkları *Nosferatu*’nun üzerine düşüp onu yok ederken, ışıklar projeksiyon odasına doğru dönüp perde bir kez daha beyazlanırken verilir.

34) Bkz. M. Henry, *Le Cinéma expressionniste allemand: un langage métaphorique* (Freiburg, 1971), s. 26, ve L. Eisner, *L'Ecran démoniaque* (Paris, 1952).

*Meines Herzens Bild zu Finden
Bei den Schatten oder Hier.*

*Sevgililerimin resmini bulmak
Gölgede ya da burada.
(Hölderlin, Diotima)*

AYDINLANMA ÇAĞI VE GÖLGE

Aydınlanma çağı *filozoflarına* göre, mitler peri masallarından başka bir şey değildi. Bu düşünce bağlamında resim sanatına ışık tuttuğu iddia edilen mit de bir istisna değildir:

Hayal etmek, resim sanatının kökenlerini aramak yolunda uygulanabilecek en iyi yöntemdir; ve şairler peri masallarının en çekicilerini bu temel üzerine kurmuşlardır. Eğer onlara inanacak olursak, resim sanatı, sevgilisinin resmini yapmak isteyen bir çoban kızın elindeki değnek ile sevgilisinin yüzünün duvara düşmüş gölgesinin etrafını çizmesi ile başlamıştır.¹

Encyclopédie'de yer alan ve talihin eliyle rast gele birleştirilmiş kaynakların birleştirilmesiyle oluşan bu yorum, konuyu netleştirmekten ziyade daha bulanık bir hale getirmiştir. Yorum, Yaşlı Plinius'da zaten açıkça ortada olan bir belirsizliğin altını çiziyor gibidir: *picturae initiis incerta!*

1) *Encyclopédie* (Neuchâtel, 1765), XII, s. 267.

(kökenleri belirsiz resim). Rousseau'nun *Essai sur l'origine des langues* (Dillerin Kökeni Üzerine Denemeler, 1781) adlı eserindeki atfın sakladığı özellikle önemli olan problemin nedenlerinden birisi budur:

Aşkın resmin mucidi olduğu söylenir. Aynı zamanda, maalesef konuşmayı da icat etmiş olabilir; bundan mutlu olmayan aşk bunu reddeder, çünkü birisinin kendisini ifade edebilmesi için daha etkin yöntemler vardır. Ondan ayrılacağı için, âşğının gölgesinin etrafını aşkla çevreleyen kadının da söyleyeceği böyle şeyler olmalıydı. Sopaıyla bu hareketleri yaparken ne tür sesler çıkarır?²

Bu, Plinius fablının bir aşk miti olarak açıkça kabul gördüğü ilk durumdur. Dahası, çevrelenmiş gölgenin resimsel ifadenin ilkel bir biçimi olduğu değil de, aşkın kendini ifade ettiği ilkel bir dil olduğu düşüncesi ilk kez dile getirilmiştir.³

Böylece, 18. yüzyıla musallat olan kökenlerin düşü içinde, Butades'in fablı resim sanatının ana temalarından biri haline geldi.⁴ 19. yüzyılın başında, Rousseau'nun ruhundan geriye kalan bir şeyler, Plinius ikonografisinde onun belirttiği biçimiyle hâlâ yaşıyordu. Anne-Louis Girodet-Trioson'un *Œuvres post-humes*'indeki bir gravürde (Resim 58), sahneyi meşalesiyle aydınlatan ve muhtemelen Cupid'in sadağından alınmış bir okla sevgilisinin profilini çizen Korinthoslu genç kızın eline rehberlik eden de aşk tanrısının bizzat kendisidir. Sahne, kesintiye uğramaksızın, bir daire gibidir: Bilgelik tanrıçası Minerva'nın uyanık bakışları altında iki sevgilinin ve Aşk'ın elleri kesintisiz bir zincir gibi, meşale tarafından yönlendirilerek, duvardaki siyah lekeye doğru uzanmaktadır. Bu karmaşık vücut dili, yüce aşk diline de dönüştürülebilir. İki âşğın arasında oturan

2) J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, böl. I.

3) Bu konu hakkında bkz. J. Derrida'nın eleştirisi, *De la grammatologie* (Paris, 1967) s. 327-44.

4) R. Rosenblum, 'The Origins of Painting'; G. Levitine, "Addenda to Robert Rosenblum's 'The Origins of Painting': A Problem in the Iconography of Romantic Classicism", *Art Bulletin*, XL (1958) s. 329-31; *Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für H. R. Rosemann zum 9. Ekim 1960*, s. 274-300 (Münih, 1960) içinde H. Wille, 'Die Erfindung der Zeichenkunst'; H. Wille, 'Die Debutades-Erzählung in der Kunst der Goethezeit', *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*, N. F., II (1970), s. 328-51; E. Darragon, 'Sur Dibutade et l'origine du dessin', *Coloquio Artes*, II seri, 52/1 (1982) s. 42-9; J.-Cl. Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la 'Nouvelle Methode' d'Alexander Cozens* (Paris, 1990), s. 277-300; H. Damisch, *Traité du Trait*, s. 61-76.

minik aşk tanrısı adamın çıplaklığını örter, fakat “pozisyonu nedeniyle ve sembolleri (kanatlar, meşale) aracılığıyla” kaçışın ve tutkunun yankısı vardır. Sansür ve yüceltme “gravürün gerçek temaları” Rousseau’nun ayrıntılarıyla planladığı yolda son bulur: Girodet muhtemelen, gerçek resim sanatı dışında, aşkta ‘kişinin kendisini ifade etmesinin daha etkin yolları olduğunun’ farkındadır, ama aşk sahnesini bir ‘güç transferi’, ya da gravürüne eklediği bir şiirinde ifade edildiği gibi, erotik enerjisini (ki Girodet’ya göre temel olarak erildir) ikame imgenin yaratılmasına (ki bu dışıldır) doğru yönlendirilen bir ‘ilahi iletim’ olarak betimlemeyi seçer:

Ve hâlâ bu çizime yeminler ediyordu,
Sessiz bir tapınmayla, ve sadık imge
Modele verdiği evlenme sözünü kabul etti.⁵



Resim 58: Anne-Louis Girodet-Trioson, ‘Çizimin Kökeni’, *Œuvres posthumes*’den gravür, Paris, 1829.

Girodet’nın gravürünü ve şiirini yarattığı dönem, gölgenin ana hatlarının belirlenmesiyle, resmetmenin ilkel bir aşk dili olduğunun kabul edilmiş olduğu bir dönemdir. İsviçreli ressam Johann Heinrich Füssli’nin Londra Kraliyet Akademisi’ndeki ilk konferansta sunduğu bildirisi (1801) bu konuda mükemmel bir örnektir:

Yunan sanatı bebeklik dönemindeydi, fakat Zarafet beşiğini sallıyordu ve Aşk da ona konuşmayı öğretiyordu. Eğer efsane inancımızı hak etmişse, ayrı düşeceği sevgilisinin gölgesinin çevresini gizli bir lambayla belirleyen Korinthoslu kızın şehvetli masalı duygudaşlığımıza hitap eder ve bunu kabul etmek için bizi Resim Sanatı üzerine yapılmış bazı gözlemlerle ilgili ilk mekanik denemelere yönlendirir, ki Winkelmann’ın neredeyse fark etmeden geçtiği bu *lineer metot*, bunun için uyarlanan başlıca araç çok uzun süredir bir kenara bırakılmış bile olsa, uygulamanın temeli olarak

5) A.-L. Girodet-Trioson, *Œuvres posthumes* (Paris, 1829), I, s. 48.

sürdürülüyormuş gibi görünür. [...] Sanata ilişkin bu ilk denemeler, tıpkı fizyonomi öğrencileri ve parazitleri tarafından Siluetler adı altında kaba kullanıma sunulmuş olan basit taslakların benzerleri gibi, bir gölgenin basit ana hatları, yani *skiagramlar*'dı.⁶

Füssli'nin gözlemleri, XV. Louis'nin maliye bakanı Etienne de Silhouette ile ilgili bir sözcük oyunundan kaynaklanan ve on sekizinci yüzyılın ikinci yarısı boyunca kesme figürler için moda olan erken dönem resim dili ile bağlantılıdır. Bu tüm Avrupa'ya yayılmıştı ve üst tabakanın en popüler parti oyunu olarak çok revaçtaydı. Füssli'nin anıştırması bunun belirsizliklerinden muaf değildir. Plinius'un fablından miras kaldığı gerçeğini kabul etmesine ve yurttaşı Johann Kaspar Lavater tarafından yazılan *Physiognomische Fragmente* (Fizyonomi Denemeleri) adlı eserin İngilizce baskısı için (Londra, 1792) resimler yapmış olmasına rağmen, bu tekniği hor gördüğü açıkça fark edilir.

Lavater'in kitabı, siluetlerin çizilebilmesi için yeni bir mekanizma tanıtmaktadır (Resim 59). Bu mekanizma ile ilgili çizimler, birincisi Almanca olan baskının (Leipzig ve Winterthur, 1776) İngilizce olan ikinci baskısında daha da net anlaşılır bir hale gelmiştir. *Fizyonomi Denemeleri*'ndeki gravürleri aynı dönemde yapılmış olan Butades'in fablının diğer tasvirleriyle karşılaştırdığımızda (Resim 58), Plinius'un kökenler senaryosunun mekanik araçlar vasıtasıyla profil üretmeyi amaçlayan gerçek bir poz verme oturumuna dönüşmüş olduğunu anlarız. Alegorik dekor kaybolmuş, karşı cinslerin rolleri de yer değiştirmiştir. Model "bir kadın— bir tuvale monte edilen bir perdeye eklenmiş özel bir iskemlede oturmaktadır. Perdenin arkasında duran bir kişi, modelin yanında duran bir mum yardımıyla, modelin perdeye düşen silüetinin gölgesini yakalamaya çalışmaktadır. Yöntemin başarıya ulaşabilmesi için model kesinlikle hareketsiz oturmalı ve perdeye çok yakın durmalıdır. Anlayabildiğimiz kadarıyla, bu yöntem, profilin negatif imgesini elden geldiğince aslına sadık bir biçimde yakalayabilmek için tasarlanmıştı. Muhtemelen bu nedenle de fotoğrafın doğrudan atalarından birisi olarak sayılmaktadır.

'Siluet çizmek için kullanılan mekanizma'nın işleyişini, ya da daha net bir ifade ile işlevini, ancak şimdi, incelemeye Lavater'in gölge-imge hakkındaki tanımıyla başlayacağımız fizyonomi üzerine olan söylemi çerçevesinde ele aldığımızda anlayabiliriz:

6) J. H. Füssli, *The Life and Writings of Henry Fuseli, Esq.*, (yay. haz.) John Knowles, II, s. 25, 26.

En zayıf ve canlılıktan en yoksun şeylerdir gölgeler, ama ışık uygun bir mesafede duruyorsa ve profili tam bir netlikle alabilmek için yüze elverişli bir şekilde düşüyorsa, insanı en doğru tasvir edebilecek şeyler de yine gölgelerdir. En zayıf olandır, çünkü pozitif değildir, yalnızca bir negatiftir, çehrenin sadece yarısının sınır çizgisidir. En gerçek olandır, çünkü doğaya en yakın ifadedir; öyle ki, doğadan sonra en yetenekli ressamın eli bile böylesini çizemez.

Yaşayan bir adamın imgesi gölgeden daha az ne olabilir ki? Yeter artık, ne çok söz söylendi! Az altın, ama en safı.⁷



Resim 59: Thomas Holloway ve diğerleri, *Siluet Çizme Makinesi*, Lavater'ın *Essays on Physiognomy* adlı eseri (c. II, s. 179) için gravür, Londra, 1792.

Lavater'e göre, *Urbild*'inde söylediği gibi, ana hatları belirlenmiş bir gölge insanın asgari imgesidir. Ve bu niteliği sayesinde insan doğasının yorumlanmasında kullanılabilecek en gözde nesnedir.

Fizyonomi araştırmalarının antik geleneğinden gelen inançla, Lavater insan yüzünün ruhun işaretlerini taşıdığına inanıyordu. O bu gelecekte, dış hatları belirlenmiş profilin daha önemli olduğu düşüncesiyle ayrılıyordu:

Sadece gölgelerden, diğer her tür portreden toplayabileceğimden daha fazla bilgi toplamaktayım, çünkü yüzün sürekli değişen doğasını düşününce, gölgenin fizyonomik duyarlılığı daha fazla geliştirdiğine inanıyorum.

Gölgeler dağılmış dikkati toplar ve onu bir ana hat içine kapatır ve böylece gözlem daha basit, kolay ve net bir hale gelir. Gözlem, sonuç olarak kıyaslamadır.

Fizyonominin, nesnesinin gölgesi tarafından bildirilenden daha kesin bir doğruluğa sahip olmadığı yadsınamaz.⁸

7) J. K. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl*, (Stuttgart, 1984). Aksi belirtilmedikçe Lavater'den yapılmış tüm alıntılar Thomas Holcroft tarafından çevrilmiş *Essays on Physiognomy* adlı eserden alınmıştır. Çevirmen, İngilizce versiyonu tam olarak karşılayamadığı yerlerde Fransızca versiyonundan alıntılar yapmıştır.

8) Lavater, *Essays on Physiognomy*, s. 188-9.



Resim 60: Anonim bir gravür, *İnsan Ruh*, Jan Comenius için, *Orbis Sensualium Pictus*, Nüremberg, 1629.

Fizyonomi Denemeleri'nin yazarı bu iddia ile önemli bir kavramsal sıçrama yapmıştır. Gerçekte, ona göre "gelecekler yoluyla kabul edildiği gibi" insanın ruhunu yansıtan yüzü değil, yüzünün gölgesidir. Bu radikal bir değişikliktir, çünkü "belki bilinçaltınca" başka bir antik geleneği istismar etmektedir: Bu gelenek, insanın gölgesinde ruhunu ve ruhundaki gölgeyi (Resim 60) tanıyan gelenektir. Bu sapmanın imaları çok çeşitlidir. Gölgeyi analiz

etmek, *sui generis* bir psikanaliz ile eşanlamlıdır. Lavater'e göre, dış hatları belirlenmiş profil, deşifre edilmesi gereken bir hiyeroglif gibidir. Bu çalışma gerçek bir yorumsama olarak dikkate alınmalıdır, tıpkı bir dilden öteki dile çeviri yapılırken olduğu gibi kaliteli olmalıdır:

Gerçek fizyonomist kendinde, en net ve en derin kavrayışı, en canlı, kuvvetli ve kapsamlı hayal gücünü, rafine ve hızlı zekâyı bir araya toplar. Hayal gücü, özellikleri tam bir kesinlikle izlemek, zevkle yenilemek ve resimleri sanki hâlâ görünüyorlarmış gibi zihinde tüm olası sıralamaları düşünerek, mükemmel bir biçimde peş peşe dizmek için gereklidir.

Nesneler arasında var olan benzerlikleri kolayca anlayabilmesi için zekâ, bir fizyonomistte vazgeçilemez bir unsurdur. Böylece, örneğin bir başın ya da bir alnın sahip olduğu kendine özgü işaretleri görür. Bu işaretler, onlarla benzer olanları keşfedebilmesi için kendilerini onun hayal gücüne ve zekâsına sunar. Böylece, daha büyük bir titizlik, netlik ve ifade onun imgelemine bırakılır. Dikkat ettiği her bir ize en yakın olanları bir araya getirebilecek ve zekâsının yardımıyla bu tahminlerin aşamalarını ifade edebilecek kapasitesi olmalıdır. (...) Zekâ tek başına fizyonomiyi ifade edecek bir dil, şu anda konuşamayacak kadar zavallı bir dil yaratabilir. (...) Bu dilin anlatabileceği azdır, fizyonomist anlatabilmelidir. O hem net ve cazibeli, hem de doğal ve anlaşılır bir dilin yaratıcısı olmalıdır.⁹

Öyleyse, George Lichtenberg'in kışkırtmasıyla aydın çevrelerin saldırısının odağı haline gelen Lavater tarzı 'gölge-analizi' oluşumuna atıfta bulunmakta haklı olabiliriz:

9) Lavater, *Essays on Physiognomy*, s. 65.

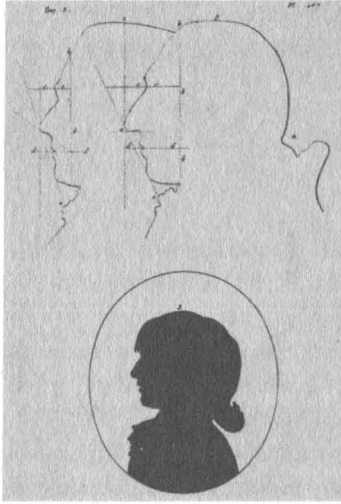
Çehrede ruhun en gizli düşüncelerini ve devinimlerini okuyormuş gibi yapan o fizyonomistin küstah kibrine kimse benden daha fazla gülemez...¹⁰

Tüm eleştirilere rağmen 1800'lü yıllarda Lavater'ın yöntemi eğlence ve bilimsel araştırmalar arasında çok geniş bir uygulama alanı buluyordu. Gölge, bize kişinin iç dünyası ile ilgili gerçek bilgileri sağlayan bir yöntem olarak görülüyordu. Fizyonomi kişinin 'ifadesini' yorumlamaz (model mutlak olarak durağan, hareketsiz olmalıdır), fakat ifadesinin 'özellikleri' yorumlar. İfadeden (*der Ausdruck*) farklı olarak, ruhun geçici durumunu yansıtan kişisel özellikler (*die Züge*) ruhun derinlerindeki yapı ile ilgilidir.¹¹ Bu nedenledir ki, fizyolojist için değerli olan, karşısında duran yaşayan yüzden ziyade, yakalanmış gölgedir. Kişinin gizlediğini, gölge açığa vurur. Bir parti eğlencesi olarak popüler olmasının nedenlerinden birisi de budur, çünkü bu partilere katılan insanların hepsi de fazlasıyla evhamlı ve ihtiyatlı kişilerdi: Evhamlıydılar, çünkü ruhlarının hastalıklı yanlarının ortaya dökülmesinden korkuyorlardı; ihtiyatlıydılar, çünkü gizli niteliklerinin herkes tarafından görülebilmesi umudunu taşıyorlardı.

Dört ciltlik *Fizyonomi Denemeleri*'ni okuduğumuzda, bize insan profiline deşifre etmenin anahtarını sunacağını sanırsak yanılırız. Lavater aslında, sürekli olarak denemelerini tekrarlamıştır. Yazarının gramerini asla doğru kurgulamayı başaramamış olmasına rağmen, bunlar bir dilin sistemleştirilme çabasının sürekli tekrarından başka bir şey değildir. Ve Lavater'ın alından çeneye kadar inen çizgiyi (Resim 61) yorumlama çabalarına rağmen, bu çabaları deneysel ve sezgisel kalmıştır. İşte bu nedenden dolayı, Lavater'ın kökenini ve yapısını içeren bu araştırmamızda, onun pratiğe yönelik sonuçlarıyla değil fakat yorumsaması ile ilgilendirik; çünkü pratiğe yönelik çabaları hayal dünyasının sınırları içindedir. Bizim görevimiz, sürecin makul mü yoksa absürd mü olduğunu yargılamak değil, fakat Lavater'ın manevi bir varlık olarak insanı gölgesinden anlama amacının temel gerçeğini yansıtmaktır. Bu yöntemin sembolik önemi sadece şunu aklımızda tutarsak anlaşılabilir: Lavater için fizyonomi çalışmaları yapmak, onun dini bir görev olduğuna inandığı ve onu Protestan papaz olmak üzere eğitim almaya yönlendiren inancının sonucuydu.

10) G. C. Lichtenberg, *Werke in einem Band* (Stuttgart, 1935), *Remarks on an Essay upon Physiognomy*'den Professor Lichtenberg tarafından alınmıştır, *Essays on Physiognomy*'nin Holcroft edisyonu içinde, s.267.

11) J. K. Lavater, *Physiognomische Fragmente. Eine Auswahl*, s. 60.



Resim 61: Johann Kaspar Lavater, *Fizyonomik Taslak*, Leipzig ve Winterthur, 1776.

Bu fizyolojik yorumların gelişimiyle ilk zamanlarda ilgilenen Goethe, Eckermann ile yaptığı bir konuşmada oldukça açık bir biçimde şunu itiraf etmiştir: "Lavater'ın yöntemi ahlak ve din bilimi gerektirir."¹²

Lavater'ın fizyolojik deşifre pratiklerini sürdürmesinin nedeni de budur ve bu bir tür aşktır; insanın içindeki kutsalı araştırıp bulmaya yönelik bir aşk. Çalışmasının tam başlığı, sonraki olası karalamalara karşı bir uyarı gibidir: *İnsan Kişiliğini Tanıma ve İnsan Sevgisi Üzerine Fizyonomi Denemeleri* (*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*).

Lavater'ın 'gölge analizleri'nin amacı, bunun 'ruh için [yeni bir] tedavi' (*Seelensorge*) olabileceği düşüncesiydi. Bu ruhsal tedavi, insanın ilahi kökenlerini dikkate alarak, insanın güzelliğini ortaya çıkartma düşüncesiyle başlar. Tanrı insanı kendi görüntüsünden ve kendine benzeyenden yaratmıştı. Fakat, günah insanı bu ilahi görüntüsünden uzaklaştırdı. İnsanın ilahi olan ile ilişkisi ten tarafından gölgelenmişti.¹³ Bu biçimde bir mantık yürütmeyi göz önünde bulundurduğumuzda, Lavater'ın insanın içindeki ilahi olanı araştırma iddiasının, onu fizyonomi uygulamaları yapmaya iyi niyetle mi yönlendirdiğini merak edebiliriz. Ya da, daha net olmak gerekirse, bu uygulamalar aklımıza şu soruyu getirir: *Bir insanın gölgesinde gerçekten Tanrı'yla karşılaşmamız olası mıdır?*

12) J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Münih, 1984), s. 273-4 (17 Şubat 1829).

13) Bu problemle ilgili bilgi için bkz. E. Benz, 'Swedenborg und Lavater. Ueber die religiösen Grundlagen der Physiognomik', *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, Dizi III, LVII (1938), s. 153-216, ve B. M. Stafford, *Body Criticism: Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge, MA, 1991), s. 84-103; E. Shookman, (yay. haz.) *The Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Kaspar Lavater* (Drawer /Columbia, 1993); K. Pestalozzi ve H. Weigelt, *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater* (Göttingen, 1994).

Bunun tam aksine inanmak için her türlü nedenimiz vardır. Lavater'ın gerçekte üzerinde araştırma yaptığı, insanın ilahi olan pozitif tarafı değildir, tam aksine, günahkâr olan negatif tarafıdır. Bu çok ciddi ve doğrulanmaya gereksinen bir tezdır.

Bu yüzden, dış hatları belirlenmiş profilin Lavater için önemini bir kez daha irdeleyelim. Bunun sadece simge-anlamsal değeri (*pars pro toto*)* vardır ve insan gölgesinin anlam yüklü bir imge olduğu düşüncesi üzerine kuruludur.

Bence, siluet halinde tepeden tırnağa tüm açılardan, önden, arkadan, profilden, yarım profilden, çeyrek profilden görülen insan, gerçekte insan vücudunun potansiyel önemi üzerine yapılabilecek yeni keşiflerin önünü açabilir.¹⁴

Bu düşüncede oldukça üstü kapalı olarak ima edilen, gölge projeksiyonunda, insanın her şeyin üzerinde 'kendisi' olduğudur. Profile bahsedilen önem, ruhun doğrudan dışsallaştırılması olarak varsayıldığı gerçeğinde yatar; ve bu onun gerçek oluşumudur. Özellikle, burnun daha az veya daha çıkıntılı olarak vurgulanması, içsel güçlerin en belirgin biçimde ortaya çıkışıdır; yani Lavater'e göre "burun beynin payandasıdır" (*Wiederlage des Gehirns*).¹⁵ Lavater için—siluet portre/insan ruhu arasındaki— bu paralellik o denli fazladır ki, ifadeler değiştirilebilir ve sıklıkla ayırım gözetilmeden kullanılabilir. Siluet portre dışsal ruhtur ve fizyonomi onu profilden oluştuğu ruhsal enerjilere kadar ayırabilme yeteneği olan bir pratiktir:

Fizyonomi, sözcüğün dar anlamıyla, güçlerin yorumunu yapan ya da güçlerin alametlerini araştıran bilimdir. (...)¹⁶

Fakat en önemli soru cevapsız kalır. Eğer Lavater'ın fizyonomisi sadece *profilin çizgisinin* yorumuna dayanıyorsa, o zaman neden insan kafasının bütünü çizgisel bir hat olarak değil de büyük karanlık bir leke gibi göste-

* Bütünün özelliğini taşıyan parçası. (ç.n.)

14) J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, II (Leipzig ve Winterthur, 1776) s. 132.

15) J. C. Lavater, *Essays on Physiognomy*, (*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*), IV (Leipzig and Winterthur, 1778), s. 390.

16) J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente. Eine Auswahl*, s. 275.

rilmıştır? Bu ikilem, Lavater *Essays* adlı çalışmasının birinci basımına, arkadaşı Zimmermann'ın yardımıyla, teknik detayların en son düzenlemelerini yapmadan önce ortaya çıkmıştı. Başlangıçta kararsızdı, fakat sonunda boş konturlar yerine gölgeleri tercih etti. 'Gölgelerin imgelerinin siyah olması gerektiğine' (*Schwarz sollen Schattenbilder sein*) karar veren ise Zimmermann'dı. Lavater başlarda çok ketum, daha da açık ifade etmek gerekirse, çok ihtiyatlıymış gibi görünüyordu: "Silüetleri çok titizlikle yapmak zorundayız, çünkü kendimizi kara sanattan uzak tutmalıyız" (*Die Silhouetten sollen genau sein, können nicht Schwarzkunst sein*) düşüncesinin tedirginliğini taşıyordu. Son anda tüm çabaların heba olmasını önlemek için, gölgelerin gri renkte olmasının bu soruna bir çare olabileceğini savunan uzlaşmacı bir çözüm sundu.¹⁷ *Fizyonomi Denemeleri*'nin 1775'te basılan birinci cildinde olduğu gibi, takip eden diğer üç cildinde de kullanılan resimler siyah silüet portrelerdi. Fakat en baştaki tereddütleriyle sonuçtaki seçimleri bir araya geldiğinde, ortak olarak ortaya çıkarttığı sonuç sunu göstermektedir: Gölge-imge sembolik imarlardan yoksun olmaktan çok uzaktır ve tüm düşünceleri bunlar üzerine yoğunlaşmış olan Lavater'in kendisi bile, onların gereğinden fazla vurgulanmış olduğu konusunda kaygıya kapılmıştır.

Fizyonomik profilin rengi konusundaki kararsızlığı, Lavater'in belki de neden bu kadar ünlü olduğu anlaşılamayan resimlerinin ününün doğuşuna işaret eder ve renklerin retorisi bağlamında 18. yüzyılın son çeyreğine damgasını vurur. 1778'de Alexander Cozens *Simple Beauty* (Sade Güzellik, Resim 62) adlı eserini yapmak istediğinde, bir yüzün tamamen çizgisel profilini seçmişti ve bu seçimi de beyaz fonun çizimin sembolizmine entegre olmasıyla sonuçlanmıştı. Fakat o, resminin tamamen 'istatikselsel', entelektüel bir sürecin ürünü olduğunun farkındaydı.¹⁸ Cozens, *sade güzelliğini* belki de siyah bir gölge olarak resmetmeye cesaret edemezdi, çünkü o dönemde siyah, farklı bir kategori içinde kesin kurallara bağlanmış anahtar bir renk olarak, Yüce olardı. Edmund Burke, yüceliğin kökenlerinden birinin karanlık olduğunu iddia etmişti, ki bunun hayranlığı ve korkuyu ve hatta dehşeti birleştiren 'estetik hoşnutsuzluk' olduğunu unutmamamız gerekir. Burke, çalışmasının 'siyahın gücü'ne ayırdığı en önemli bölümlerinden birinde, siyahın algılanması-

17) Bkz. C. Steinbrucker'ın metni, *Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst* (Berlin, 1915), s. 168.

18) A. Cozens, *Principles of Beauty, Relative to the Human Head* (Londra, 1778), s. 1-3 ve 7-10.

nın gücünü bir düşün/günahın şoku ile kıyaslar.¹⁹

Burke'nin siyahın çekiciliğinde keşfettiği 'uçurumun tehlikesi', gölgelerin manipülasyonunda barınan ve neredeyse sihirli mat renkleri sezme konusunda hızlı olan Lavater'e hiç de yabancı değildi:

Ben kesinlikle kara sanat öğretmiyorum, bu kocakanı ilacı da değil, belki de saklamış olabileceğim bir sır...²⁰



Bu söz büyük olasılıkla o günkü koşullarda söylenmiştir. Biliyoruz ki, gölgenin bütünü okuyabilmek için Lavater çok ayrıntılı bir dizi gizli kural (*Geheimregeln*) oluşturmuştu, ama bu "halkın kirli ellerine teslim edilmek için yaratılmamıştı".²¹ Aynı zamanda kendi kişisel hayatında ve yakın çevresinde de tuhaf olaylar olduğunu biliyoruz: Bu olaylar, onların nevrozlarından, intiharlarından ve şeytan kovmalarından ayrı tutulamazdı. Fakat bunlar biyografilerinde yazanlardır;²² bizim saptamaya çalıştığımız, tüm olasılıklar göz önüne alınırsa, fizyonomisinin keyfini süren Lavater'in bu kısa ömürlü başarısının büyük ölçüde başka bir kehanet biçiminden kaynaklandığı gerçeğidir. Kendi çağdaşlarının bir kısmı el falı, alın çizgisi ya da kahve telvesi okurken,²³ Lavater gölgeyi yorumluyordu.

Resim 62: Alexander Cozens, *Simple Beauty*, sanatçının *Principles of Beauty, Relative to the Human Head*'i için gravür, Londra, 1777-8.

Bu süreç, paradoksal biçimde, Aydınlanma Çağı ruhu tarafından üstlenilen mitlerin araştırılmasının takipçisidir. Lavater, insanın ruhunu

19) E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Londra, 1757), Bölüm II, kısım XIV-XVII.

20) Lavater, *Essays on Physiognomy*, s. 47.

21) Lavater, *Physiognomische Fragmente. Eine Auswahl*, s. 377-94.

22) G. Gessner, *Johann Kaspar Lavaters Lebensbeschreibung von seinem Tochtermann G. G.*, 3 cilt (Winterthur, 1802-10); R C Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe* (Münih, 1969-79), II, s. 213-34.

23) Örneğin, C. A. Peuschel, *Abhandlung der Physiognomie, Metoskopie und Chiromantie* (1769).

anlamak ve onu dolaylı olarak anlatan gölgelerin konturlarını incelemek için yöntemini geliştirirken oluşan bu kısa süreli geçici olaydan 'şeytanın ölümü' olarak söz edilebilirdi.²⁴ Ve 1776, demonoloji için önemli bir seneydi, çünkü Berlin'de yazarı belli olmayan *Ueber die Non-Existenz des Teufels* (Şeytanın Yokluğu Üzerine) isimli bir eser ortaya çıkmıştı. Kısa bir süre sonra yazarının Christian Wilhelm Kindleben isimli bir papaz olduğu keşfedildi.²⁵ Kitabın yazarı, şeytanın sadece teologların zihinlerinde ve kötü insanların kalbinde olduğunu benzeri görülmemiş bir netlikle ifade etmişti: "Şeytanı dışarıda aramayın, onu İncil'de aramayın, o sizin kalbinizde" ("*den Teufel nicht ausserhalb suche ihn nicht in de Bibel; er ist in deinem Harzen.*")²⁶ Çok önemli bir adım atılmıştı: Şeytan kötülüğün yolunu hazırlar ve insan kalbinde yaşayan sapık bir felsefi prensip haline dönüşür.²⁷

Bu yüzden Lavater'ın gölgesi gerçekten de Aydınlanma Çağı'nın meydana getirdiği bir gölgedir. Bu gölge şeytanın yerini alamaz ama onun fiziksel bir tezahürüdür.

Bu tezlerin ışığında, Lavater'ın 'siluetler çizmek için oluşturduğu' mekanizmaya dönelim (Resim 59). İskemlede oturan kadının, perdenin arkasındaki adamın kanunsuzun sınırında bir işle meşgul olduğu konusunda hiçbir fikri yoktur. Yorumsamacı bir işlemin ilk aşaması olarak, adam kadının ruhunun imgesini ele geçirmeye çalışmaktadır. Plinius'un fablından esinlenen ve Hristiyanlıkta geleneksel olarak 'ruhun terapisi' için kullanılan (fakat Protestanlar tarafından reddedilen) günah çıkarma odasının Lavater'ın 'makinesi' ile bağlantısını görmek ilginçtir.

Bu sahne, günah çıkarmanın görsel biçimlerine bir dönüştürüm olarak düşünülebilirdi. İçsel hayatın dile getirilmesi (günah çıkartma sırasında olduğu gibi), içsel varlığın izdüşümünün gölge yoluyla dışsal varlığa dönüştürülmesi gibidir. Fizyonomist, projeksiyon perdesi yoluyla

24) Bkz. *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, (yay. haz.) A. Schuller ve W. von Rahden, (Berlin, 1993, s. 55-92) içinde D. Kittsteiner, 'Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert. Ein kulturhistorisches Ereignis und seine Folgen'.

25) Anonim. (C. W. Kindleben), *Ueber die Non-Existenz des Teufels. Als Antwort auf die demüthige Bitte um Belehrung an die grossen Männer, welche an keinen Teufel glauben* (Berlin, 1776), s. 4 ve 17 ve devamı.

26) C. W. Kindleben, *Der Teufelein des achtzehnten Jahrhunderts letzter Akt...* (Leipzig, 1779), s. 50.

27) H. D. Kittsteiner, 'Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert', p.73.

kendisine sunulan imgeyi, kafesin öteki tarafındaymışçasına, sanki vücudu olmayan, kime ait olduğunu bilmedikleri bir sesin süzülüp gelişini dinleyen papazın durumuna benzer bir biçimde izler. Günah çıkarttıran gibi, fizyonomist de ruhun sırlarına ulaşır ve muhtemelen tıpkı onun gibi 'Tanrı'nın imgesinden' yaratılmış insan yerine günahkâr insanı keşfeder. Lavater, fizyonomi ile uğraşan kişileri 'Hristiyan Bilici' diye tanımlarken zihninde buna benzer bir süreç vardır:

O (iyi fizyonomist), ruhları tanıma ve ruhun düşüncelerini okuyabilme özelliği bahsedilmiş olan Havarilerin ve ilk Hristiyanların karakterine sahip olmalıdır.²⁸

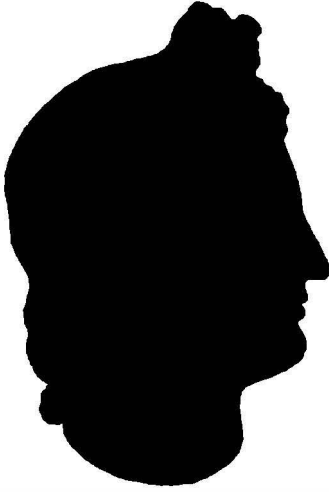
Lavater insanların ruhlarını değil ama gölgelerini okuyordu. Ona göre gölge, ruhun kendisini tüm günahlarıyla ortaya koyduğu imgesel bir alandı. Bu nedenledir ki, fizyonomik yorumsama, gölge-ruhun sorgulanıp yorumlanması yoluyla yapılan bir uygulama olarak kabul edilebilir. Bir noktaya kadar fizyonomik yorumsama, insan doğasında var olan temel karamsarlığı hesaba katmak şartıyla bir aşk edimi olarak bile kabul edilebilir. Bu durum tek başına Lavater'in felsefesinin bir özelliği değildir; karamsarlık Aydınlanma Çağı'na özgüdür. Bu konuda Diderot'nun da söyleyecekleri vardı:

Tüm dünyada mükemmel biçime ve mükemmel sağlığa sahip tek bir kişi bile yoktur. İnsan türü, az ya da çok deforme ve hasta bireylerin oluşturduğu bir yığından başka bir şey değildir.²⁹

Bu nedenle, Lavater'in bir imgeyi, *Apollon Belvedere*'yi (Resim 63) –ki bu imge kendi zamanında mükemmel olarak kabul edilirdi– bir fizyonomik analizin konusu yapmakta bu kadar ileri gitmiş olmasına şaşmamak gerekir. Lavater bunu yaparken gerçeklerin tamamen farkındaydı, zira J. J. Winckelmann'ın antik sanatların tarihini anlattığı *Geschichte der Kunst des Altertums* (Sanat Tarihinin Hikâyesi, 1764) adlı eserinde bu heykelin göklere çıkartıldığı bölümü bizzat Lavater'in kendisi alıntılar:

28) J. C. Lavater, von der, *Physiognomik* (Leipzig, 1772), s. 79.

29) D. Diderot, *Eléments de psychologie* (1778), (yay. haz.) J. Mayer (Paris, 1964), s. 266. Bu konu ile ilgili olarak bkz. B. M. Stafford, "From 'Brilliant Ideas' to 'Fitful Thoughts': Conjecturing the Unseen in Late Eighteenth-century Art", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLVIII (1985), s. 329-63.



Resim 63: Johann Kaspar Lavater, *Apollon Belvedere'nin Fizyonomik Taslağı*.

Ruhtaki ilahi güzellikleri gözlemleyin, bu göksel doğanın yaratıcısını tahmin etmeye çalışın ve kendi ruhunuzu bu doğanın aşkın güzellikleriyle doldurun. Burada ölümlü insandaki bayağılıkların hiç birinden eser yoktur. Bu vücudu ısıtan hiçbir damar, harekete geçiren hiçbir sinir bulamazsınız. Hayır, bu öylesine ilahi bir vücuttu ki, bu figürün tüm konturlarını sakın akan bir ırmak gibi doldurmuştu.³⁰

Lavater Winckelmann'ın çağrısını kısmen dinler. Bu bir çift resmetmedir. Sayfanın beyazı ile dolmuş olan ilk kontur Cozens'in 'Simple Beauty' (Resim 62) resmini anımsatır. İkincisi Apollon'un başını dış hatları belirlemiş bir gölgeye indirger – ki bu ölüm-

süz bir tanrıyı ele almanın geleneksel bir yolu değildir. Analizin birinci bölümü son derece olumludur ama sonuç bölümü felaketin eşiğindedir:

Apollon'un başını gölgesini baz alarak iki kez çizdim, sonra bu hale getirdim ve bu şekilde Winckelmann'ın duygularını teyit eden bir şey katabileceğimi düşündüm. Bu konturlar karşısında tefekküre dalmaktan kimse bıkmaz. Bunlar hakkında gerçekten de hiçbir şey söyleyemeyiz, sadece titreriz ve söyleyeceğimiz her şey katlanılmaz olur. Böylece, bütün bu karmaşadan çıkartacağımız sonuç şudur:

Alnın asaleti, alnın yüzün bütününü ile nasıl başarı ile ilişkilendirildiği, kaş kıvrımının yüzün alt kısmıyla olan ilişkisi, çenenin boyuna doğru kıvrılma biçimi.

İnanıyorum ki, eğer burun konturu tam bir düz çizgi olsaydı, bu profil daha *asil bir güç* ve hatta daha *ilahi bir güç* izlenimi uyandırabilecekti. Profilin konturuna tamamen içbükey olan bir burun, daima bir zaafın belirtisidir.³¹

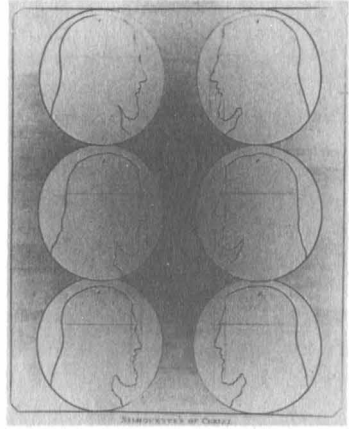
30) Bu sorun hakkında bkz. W. Sauerländer, 'Überlegungen zu dem Thema Lavater und die Kunstgeschichte', *Idea*, VII (1988), s. 15-30.

31) J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, I (Leipzig ve Winterthur, 1775), (Lavater'in vurgusu) s. 134.

Lavater'ın bu nihai gözleminin etkisi, Winckelmann'ın kendi fetiş imgesi etrafında oluşturmaya çalıştığı estetik değerlerin üzerine temellendiği ahlak değerlerini destekleyen tüm yapının çöküşüyle kıyaslanabilir. Her şey, Apollon'un gölge tarafından örtüsü açılan zayıf karakterli burnu üzerine dayanmaktadır.

Şimdi Lavater'ın yaklaşımını daha yakından inceleyelim. Onun yaklaşımı, birbiri içine geçmiş indirgemeler üzerine kuruludur. Heykel bir başa, baş gölgesine, başın gölgesi de burnunun çizgisine indirgenmiştir. Bu problemleri çizgi, mükemmelliğin modeli olarak farz edilen bir vücudun (Apollon'un vücudunun) kutsallığını bozar. Bu polemik doğrudan Winckelmann'ın metnine ve onun kontur nosyonuna yüklediği anlama karşı bir hedef belirler. Aslında, sanat tarihçisine göre kontur (*die Umschreibung*) önemli bir çizgi idi, çünkü kutsal bir ruhla (*himmlischer Geist*) doldurulmuştu (*ergossen*). Ama eğer kutsal ruh, Winckelmann'ın düşündüğü gibi vücudun dış hattı (*die Umschreibung de Figur*) yoluyla ortaya konuluyorsa, vücudu değerler sisteminden acımasızca eleyen Lavater'e göre, bir diğer dış hat –ki bu burun çizgisidir– kutsal gücün (*göttliche Stärke*) varlığını tamamıyla yok etmektedir; bu da 'ışık tanrısı'nın varlığının temeli olan unsurlardan birisinin artık bir 'gölgeye' indirgendiyi anlamına gelir.

Bu işlem semboliktir ve bunu incelemeye devam etmeliyiz. Apollon herhangi bir tanrı değildir, o ışığın tanrısıdır. Lavater'ın indirgemesi ışığın yerine onun antitezi olan gölgeyi getirmiştir, böylece doğrudan Antikçağ'ın Panteonu'nu hedef almıştır. Apollon Belvedere'nin 'gölgeanaliziyle' ortaya çıkan probleme ancak bir yıl sonra bir çözüm bulunabildi. Lavater *Fizyonomi Denemeleri* (1776) adlı eserinin ikinci cildinde, fizyonomik mükemmelliğin (Resim 64) üzerindeki örtüyü kaldırır. İsa'nın altı profilini gösterdiği (ve açıkça basmakalıp bir tutum sergilediği) bu resimlere şöyle bir göz atmak bile, Apollon Belvedere'de olmadığı için Lavater tarafından esefle karşılanan burun çizgisini açığa çıkarmaya yeterlidir. Aynı bakış, İsa'nın bu altı silüetini kitaptaki diğer



Resim 64: Thomas Holloway, (Fuseli'ye göre), İsa Silüetleri, Lavater'ın *Essays on Physiognomy* adlı eseri (c. 2, s. 212) için gravür (Londra, 1792).

levhalardan neyin ayırdığını da ortaya çıkartacaktır. Hepsi bu mudur, başka türlü olabilir miydi? Yapabileceğimiz şey, belki de bunları paradoksal bir biçimde 'gölgesi olmayan gölgelerin profilleri' olarak adlandırmaktır.

ALTIN BAHÇEDE KİMSE YOK

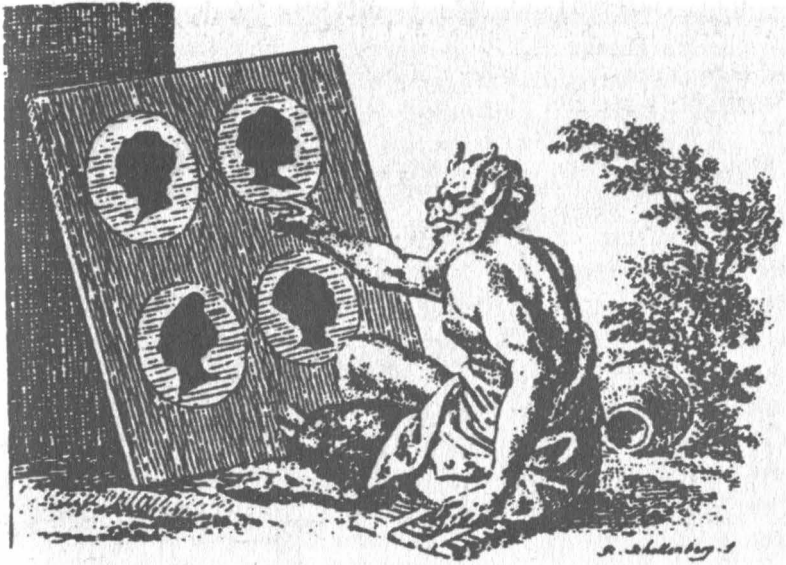
Sanki tamamen ölü olmadığını kanıtlamak istercesine, Lavater'ın *Fizyonomi Denemeleri* adlı eserinin ikinci cildindeki vinyetlerinin birinde ortaya çıkan şeytanı hayal edelim; önündeki boyanmış silüetlere bakarken kim bilir neler düşünüyordu (Resim 65). Belki de kendi kendisine Lavater'ın şu sözlerini tekrarlıyordu:

Etten ve kemikten yapılmış bir bireyin imgesi, onun basit silüetinden daha az ne olabilir ki? Ve gene de, ne demez ki? Orada biraz altın var, hem de en safından!³²

Bu sözler –hayal gücümüzü çalıştırmaya devam edelim– 1814 yılında Peter Schlemihl'in gölgesini satın alan 'gri elbiseli adam' tarafından da söylenmiş olabilir (Resim 66).

Bu çok tanınmış bir hikâyedir. Zenginlerin arasında, Schlemihl adında fakir bir oğlan iş aramaktadır. Fakirliği yüzünden küçümsenirken, gri kıyafetler içinde, cebinden hiç umulmadık nesneler çıkartarak zengin insanları eğlendiren tuhaf bir tiple karşılaşır. Bu adam Schlemihl'e reddedemeyeceği bir teklif sunar: Gölgesi karşılığında ona sihirli bir para kesesi verecektir; öyle bir para kesesi ki her ne olursa olsun her zaman altınla dolu olacaktır. Ve böylece Schlemihl aniden inanılmaz derecede zengin olur, ama aynı zamanda da bir o kadar mutsuzdur artık, çünkü gölgesi olmadığını fark eden insanlar ondan şüphelenirler ve onu dışlarlar. Bunun üzerine grili adam ona yeni bir değiş tokuş teklif eder: Schlemihl gölgesini para kesesini iade etmeden geri alabilecektir, ama bunun karşılığında, grili adam ona, öldüğünde kendisine ruhunu vermesi gerektiğini söyler. Genç adam bu baştan çıkartıcı teklife karşı direnir, şeytanı uzaklaştırır ve para kesesini çok derin bir çukura atar. Böylece ruhunu kurtarır ama gölgesini geri alamaz. Çukura atılan kese kader tarafından bulunduğu için, Schlemihl Dev-Adım Çizmelerinin sahibi

32) Bkz. referans 7.



Resim 65: Johann Kaspar Lavater, *Siluetler Önünde Satır*, 1776, gravür.

olur ve böylece dünyayı dolaşabilir. O andan itibaren mutlak bir yalnızlık içinde yaşamaya başlar ve bitkilere olan sevgisi sayesinde eski huzurunu ve mutluluğunu tekrar kazanır.

Yazar Adelbert von Chamisso, bizi bunun 'harika bir tarih' olduğuna inandırır ama bizi şüphede bırakan küçük bir ayrıntı vardır. 1839 yılında bu hikâye Fransa'da yayımlandığında, meraklıların gölgenin ne olduğunu öğrenmeleri için kitaba bir 'bilimsel önsöz' eklemiştir:

Som bir vücut hiçbir zaman ışıklı bir vücut tarafından aydınlatılamaz ve ışıktan yoksun kalan aydınlatılmamış tarafta yer alan bölümü 'gölge' olarak adlandırırız. Ve çok ciddi olarak ifade etmek gerekirse, gölgenin biçimi onu aydınlatan cisme ve ikinci olarak da onu aydınlatan nesneye uzaklığı oranında bağımlıdır. Onu üreten üç boyutlu bir cismin yüzeyinin arkasında yer alan gölge, bu katı cismin yüzeyinin gölgeyi temsil eden bir parçasıdır.

Bu tanımlamanın nahif bir bilimsellik içeren tonu, açıkça belli olan bir anlamsal sıçramanın sonucu somutlaşmış, ahlaki kökenlere dayalı oldukça net bir nesnellik taşır:

Maliye bilimi bize paranın önemini öğretirken, gölge bilimi geniş kapsamlı olarak bilinmemektedir. Güvenilir olan hakkında fazla bilgisi olmayan, benim kendini boş yere tehlikeye atan arkadaşım karşı konulmaz bir arzuyla kendi bildiği değerini, paranın peşine düşmüştü. O bizim, kendisine pahalıya mal olan olaydan ders almamızı ister ve olaydan elde ettiği deneyimi haykırır: güvenilir olanı düşünün.³³

Yazarı tarafından yapılan bu şaşırtıcı ve bir o kadar da şüphe uyandırıcı tembih, yıllar boyu bu hikâyenin pek çok yoruma maruz kalmasına neden olmuştur. Bunlarla uğraşmaktansa,³⁴ ben bir ilke problemini tartışmayı seçip, ki bu koşullar altında bu problem gölgenin takasının *yorumlanabilir* doğasıdır, bunun üzerinde durmayı seçiyorum. Hikâyeye neden olan takas, doğası gereği paradoksaldır. Gölge sabit alametin tam bir prototipidir. O, kopyası olan nesne ile beraber var olur, onunla eşzamanlıdır ve ondan ayrılmaz. Böyle bir takası teklif etmek (ve gerçekleştirmek) için, onun 'takas edilebilir olduğunu' ve bir takas değeri olduğunu kabul etmemiz gerekir. Bu yüzden onun somut olduğunu kabul etmeliyiz.

Takas bölümünün vurguladığı, hikâyenin bu özel yönüdür. Bu gizemli müşteri, sohbet ettiği adamın (ve okuyucunun) gözleri önünde boylan ve değerleri gittikçe artan pek çok nesneyi övünerek sergiler. Cebinden bir dolu şey çıkartır; bir cüzdan, bir teleskop, bir halı, direkleri, demirleri ve ipleriyle birlikte bir çadır ve en sonunda da eyerlenmiş üç at... Bu elbette, grili adamın bir görevi yerine getirmenin tüm özelliklerini sergilediği, gölgenin maddeleştirilmesi ile ilgili en heyecanlı ana bir giriştir:

Yakınızda olma bahtıyarlığına eriştiğim o kısacık süre içinde birkaç kez, bayım, farkına bile varmadan soylu bir küçümsemeyle güneşin altına serdiğiniz o güzelim gölgenizi, –söylememe müsaade edin– tarif edemeyeceğim bir hayranlıkla hakikaten temaşa etme imkânı buldum. İşte bu ayaklarınızın altındaki harikulade gölgeyi kast ediyorum. Ne olur cüretkâr münasebetsizliğimi bağışlayın, fakat gölgenizi bana vermek istemez misiniz acaba?³⁵

33) Adelbert von Chamisso, *Pierre Schlemühl* (Paris, 1822). [Çevirmenin notu: Fransızca baskıda yer alan bu önsöz, İngilizce baskıda bulunmamaktadır.]

34) Bkz. G. von Wilpert, *Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs* (Stuttgart, 1978); D. Walach, (yay. haz), *Adelbert von Chamisso. Peter Schlemühls wundersame Geschichte. Erläuterungen und Dokumente* (Stuttgart, 1987).

35) Tüm alıntılar kitabın Türkçe çevirisinden yapılmıştır: Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemühl'in Garip Öyküsü*, Almanca'dan çeviren: Necati Ağa, Dost Kitabevi Yayınları (Birinci Baskı, Kasım 2004, Ankara).



Resim 66: George Cruikshank, 'The Man in Grey Seizes Peter Schlemihl's Shadow', Adelbert von Chamisso'nun *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*'si için gravür (Londra, 1827).

Gri elbiseli adamın bu konuşması, 'hiçliğin' gölgesinin 'bir şeye' dönüştüğünü gösterir. Burada gözlemlediğimiz, hiçlik olan gölgenin, nasıl gidecek takas yapılabilecek denli önemli bir değere dönüştüğüdür. Tuhaf yabancı iş hayatında kullanılan güçlü dille konuşmaz (*satın alma ve satma* gibi sözcükleri kullanmaz), fakat konuşmasındaki tondan 'gölgeyi devralmak' (*überlassen*) konusundaki derin arzusunu sezme mümkündür. Bu bir soru gibi görünse de, gerekli adımları atmak Schlemihl'e kalmıştır:

Benden gölgemi satmamı bekleyen bu tuhaf teklifi n'apmalıydım?

Soru bir kere söze döküldüğünde, gölge artık grili adamın cebine girecek ve çıkacak nesneler sisteminin bir parçası haline dönüşmüştür:

Cebimde, beyefendinin şüphesiz kıymetli bulacağı bir sürü öteberi var. Aslına bakarsanız, bu paha biçilmez gölgenize dünyanın hiçbir hazinesi kıfayet etmez ya!

Burada gölge iki tür işleme maruz kalmıştır: Her şeyden önce maddeleştirilmiştir (grili adam onu çimenlerin üzerinden almış, katlamış ve cebine koymuştur), ve ikinci olarak da, paha biçilemez bir değer olan gölgeye değer biçilmiştir; öylesine sonsuz bir değer kazanmıştır ki sınırsız bir kese olarak somutlaşmıştır. Olayın bu aşaması, Lavater ile grili adamın bulunduğu noktadır. Bu buluşma semboliktir, bu nedenle gerçek düzleminde Lavater'ın Chamisso üzerindeki etkisini araştırmak anlamsızdır. Onların yolları sembolik bir düzlemde kesişir, çünkü –grili adam için olduğu kadar fizyonomist için de– gölge paha biçilemezdir, onun yerini sadece ruh doldurabilir. Birisi için olduğu kadar diğeri için de, bir varlığın belirlenmesi, kişiliğinin tanımlandığı gölgesi arasılığıyla yapılır. Bu nedenle gölgenizi satmanız, kişiliğinizi de kaybetmeniz anlamına gelir: Bir an için 'birisi' olursunuz ve peşinden de bir 'hiç'.

Peter Schlemihl'in Garip Öyküsü'nün Jemand und Niemand (Birisi ve Hiç Kimse) adlı oyunun tamamlanmasından hemen sonra yayımlandığını dikkate alırsak, Chamisso'nun felsefesini anlamak belki daha da kolaylaşır. Bu oyunda Achim von Arnim, *Hiç Kimse'nin* maceralarını anlatan eski bir İngiliz masalının güncelleştirilmiş bir biçimini sunmaktadır.³⁶ Chamisso'nun romanının birinci bölümünün tamamı, gölgesiz bir insanın kendi durumunu düzeltmeye, 'Niemand' (*Hiç Kimse*) iken 'Jemand' (*Birisi*) haline gelmeye çalışması üzerine odaklanan, bir tür dilbilimsel oyun olarak ele alınabilir.³⁷

Bu noktayı aklımızda tutarak, Schlemihl'in gölgesini sattıktan sonra otel odasına dönüp yalnız kaldığı âni inceleyelim:

36) Achim von Arnim, *Jemand und Niemand. Ein Trauerspiel* (1813), *Achims von Arnim Sämtliche Werke*, VI (Berlin, 1840), s. 109-38.

37) Bu yorum Alman bilim adamları tarafından dikkate alınmadığından ve göz ardı edilme tehlikesi içinde olduğundan, Peter Schlemihl'in olay örgüsü için İngilizce dilbilim sisteminin temel oluşturduğunu belirtmek isterim (kahramanımızın azılı düşmanının adı Rascal'dır).

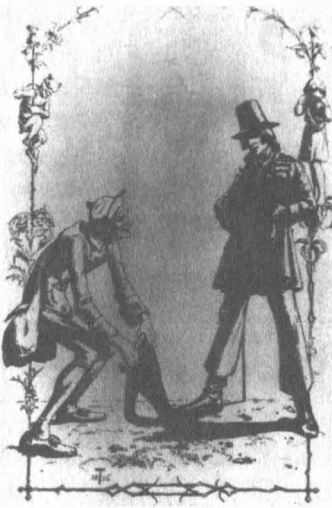
Uğursuz keseyi koynumdan çıkardım ve içinden, titrek bir yangın alevi gibi yüreğimde kendiliğinden çoğalan bir tür öfkeyle altın çıkardım, çıkardıkça çıkardım ve bunları taş döşemeye yaydım ve üzerinde gezindim ve şangırdattım ve zavallı yüreğimi altının ısıtısı ve sesiyle ayartarak maden üstüne maden döktüm, sonunda takatim kalmadı ve bu zengin deponun üzerine yığıldım; altınları kendimden geçercesine eşeledim ve üstünde yuvarlandım. Günü de, akşamı da böyle geçirdim; kapımı hiç açmadım; geceyi altının üzerinde yatarak karşıladım, ardından uykuya yenik düştüm.

Mutlak yalnızlığın içinde meydana geliyormuş gibi görünen bu güçlü sahne, aslında içinde başka unsurları da barındırır: ruh, gölge, benlik, altın. Eğer Schlemihl keseyi sadece yere atmak için 'koynundan' çıkarmış olsa (*aus meiner Brust*), hareket iki kat daha önem kazanabilir. Bu, paranın kendine has değerinin aniden kayboluşunu gösterir ve başka bir şeyin yerini tutan bir değer olduğu fikrini belirginleştirir. Ama yere saçıldığı anda altın altındır, ve sonunda altının üzerine yığılan beden, etkisini onun üzerinde bırakmışçasına ve gölgenin yokluğunda, artık 'hiç kimse'nin bedenidir.

BAZI RESİMLER YOLUYLA PETER SCHLEMIHL'İN HİKÂYESİ

Eleştirmenlerin büyük bir çoğunluğu, oldukça haklı bir biçimde, gölgesini kaybeden adam romanında kararlılığın sembolik olarak kaybedilmesinin hikâyesini bulurlar. Metne hizmet eden pek çok yorum arasından, hikâyeyi doğrudan ilgilendiren ilk çizimin³⁸ üzerinde durmayı öneriyor ve bu çizimlerin metnin yorumları olduğu öncülüyle başlamak istiyorum. Kararlılığın kaybına sanki imgenin kaybıymış gibi değindiğinden, bu durum *Peter Schlemihl*'de özel bir önem kazanmaktadır. İlk seçimim, romanın birinci resimli baskısı (Londra, 1827) için George Cruikshank'ın yaptığı ve Chamisso'nun çok beğendiği gravürlerdir. Yeri geldikçe, bunları daha sonra yapılmış olan iki ayrı grup ile karşılaştıracam: Birinci gruptakiler Chamisso'nun toplu eserlerinin ilk baskısı (Leipzig, 1836) için Adolf Schrödter'in yaptığı, diğeri ise Adolf Menzel tarafından

38) Çıkanmalarının hiçbirini kabul etmemekle birlikte, ayrıldığı nokta R. Lehmann'ın tezidir: *Der Mann ohne Schatten in Wort und Bild. Illustrationen zu Chamissos 'Peter Schlemihl' im 19. und 20. Jahrhundert* (Frankfurt am Main, 1995).



Resim 67: Adolf Schrödter, 'The Man in Grey Seizes Peter Schlemihl's Shadow', Chamisso'nun *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte*'si için gravür, Leipzig, 1836.

yapılan (Nüremberg, 1839) daha komplice çizimlerdir. Ayrıca, dört tane de kilit sahne seçtim.

Olay örgüsünü hızlandıran bölümle başlayalım: gölgenin takası (Resim 66). Peter Schlemihl'in sırtı bize dönüktür. Elinde talih kesesini tutarken, grili adam onun gölgesine sahip olmak üzeredir. Cruikshank gravüründe iki yeni fikir tanıtır. Birincisi, gölgenin biçiminin şeytanın biçimine benzer oluşudur. Gravürün ön planında, yerde arabesk bir biçim oluşur; şeytanın silueti –kendi gölgesi– ile Schlemihl'in gölgesi az sonra birleşecek sürekli bir çizgi oluşturur. Kahramanımızın gölgesi, şeytanın gölgesi ile sessiz bir diyalog içindeymiş gibidir. Schlemihl ve gölgesi arasındaki son bağlantı noktası şeytanın çevik parmakları tarafından

kopartılmak üzeredir. Burada, gravürün metinden uzaklaşması hem çok belirgin hem de çok önemlidir:

Derhal adama elimi uzatarak: "Bu iş tamamdır! Teklifinizi kabul ediyorum. Keseye karşılık gölgemi alabilirsiniz," dedim.

Tokalaştık, hemen önümde diz çöktü ve hayran kalınası bir hünerle gölgemi başımdan ayaklarıma kadar yavaşça çimlerin üzerinden çözdü, derleyip katladı, sonra da cebine soktu.

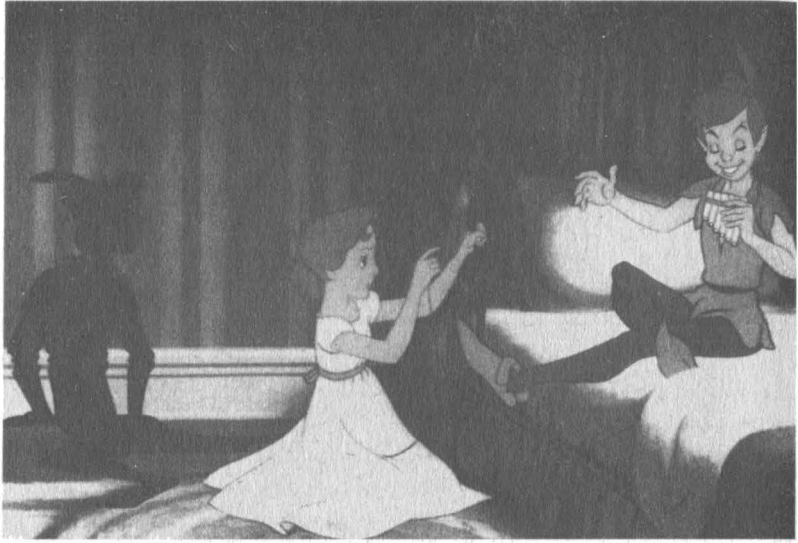
Cruikshank'ın neden metinden uzaklaştığını ve gölgenin neden başı yerine ayaklarından toplanmaya başladığını merak etmekte oldukça haklı sayılırız. Bu soru bir on yıl kadar sonra Schrödter'in metne daha sadık bir tasviriyle (Resim 67) ortaya çıktığında daha da önemli bir hale gelir. Bu tasvirde gölge baştan itibaren sarılıyor ve sahibi de olayı yukarıdan izliyordur. Oysa Menzel (Resim 68) bir uzlaşma sergiler: Onun eserinde Schlemihl (tıpkı metinde ve Schrödter'in yapıtında olduğu gibi) olaya tanıklık ederken, Cruikshank'da olduğu gibi gölge ayaklardan itibaren toplanmaya başlanır. Ama Cruikshank'ın düşüncelerinden bir adım daha ileri gider: Bu kez şeytan gölgenin iki ayağını iki eliyle birden tutuyordur.



Resim 68: Adolf Menzel, 'The Man in Grey Seizes Peter Schlemihl's Shadow', Chamisso'nun *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*'si için gravür, Nürnberg, 1839.

İlk resmin romandaki birinci ana sahneden sapmasının gerisinde yatan açıklama, Cruikshank'ın gravürünün, gölgelerin kayboluşuna bir 'gerçeklik ilkesi'nin yok oluşuymuş gibi odaklanmış olması gerçeğinde yatar. Fakat bu ilke, kahramanın vücudunu, ağırlığını, zeminle olan bağlantısını da içerir. Sahibi ve gölge arasındaki temas ayaklarda olduğundan, gölgeyi vücuttan ayırma hareketinin oradan başlaması gerektiğini hissetmiştir. Nihayet, J. M. Barrie'nin *Peter Pan* (1904) adlı eserinde, Peter Pan'a bir ölçüde 'gerçeklik' vermek için delikanlının gölgesini ayağına diken Wendy'i (Resim 69) harekete geçiren de aynı mantıktır.

Şimdi, romanın ikinci en önemli sahnesine, ruhu karşılığında şeytanın kahramanın gölgesini geri vermeye istekli olduğu sahneye dönersek (Resim 70), Schlemihl sanki havada asılı gibi dururken, sahip olduğu iki sıra dışı gerçekten (metinde bahsedildiği gibi iki gölgesi olmasından) dolayı şeytanın yere tam olarak sabitlenmiş gibi durduğunu görürüz. Cruikshank'ın gravüründe bu iki gölge, birbirinden bağımsız iki fail durumundadır. Jestleri tekrarlayan ön plandaki gölge, bu sayede gölgenin şeytana ait olduğunu ve uzattığı bir belge aracılığıyla şeytanın masum



Resim 69: Walt Disney'in *Peter Pan*'ından bir sahne, 1953.

kahramanımızı kara bir anlaşılmaya davet ettiğini varsaymamız için gereken tüm kanıtları içerir. İkinci gölge, iplik gibi ince bir gölgedir ve kişisel izlerden arınmıştır. Ama bu Schlemihl'in gölgesidir, çünkü efendisini tanımış gibi görünmektedir ve ona geri dönme arzusunu sergilemektedir. Form ve kavrayış psikolojisindeki sezgisel bilginin ressam tarafından okuyucuya/izleyiciye kendi mesajını aktarmak için kullanıldığını görmek ilginçtir. Örneğin, zemindeki gölgelerin etkileşimi, belirgin bir köşegen ile kesişen bir dikdörtgen yaratır. Fakat dikdörtgen kapalı değildir. Anlaşma tamamlanamamış olduğundan, açık kalmıştır.

Cruikshank'ın çok detaylı betimlediği bu sahne, gerçekte diğer iki çizir tarafından göz ardı edilmiştir. Ne Schrödter tarafından fark edilmiş ne de Menzel tarafından herhangi bir biçimde değiştirilmiştir. Öte yandan, bu üç çizirin hepsine temel farklılıklarını ortaya koyma fırsatı tanımış gibi görünen başka bir bölüm vardır. Gölgenin kovalanması ile ilgili bölümden söz ediyorum:

Dördüncü günün sabahında güneşin aydınlattığı kumlu bir ovada, güneşin altında, kaya parçalarının üzerinde oturuyordum. Uzun zamandır mahrum kaldığım güneşin şimdi tadını çıkanyordum. Umutsuz yüreğimi huşu içinde onunla besliyordum ki hafif bir sesle birdenbire irkildim. Kaçmaya hazır bir

halde etrafıma bakındım, kimse yoktu. Fakat güneşli kumun üzerinde bir insan gölgesi bana doğru seğirtiyordu, kendi gölgeme benzemiyor da değildi hani ve yalnız başına dolaştığına bakılırsa, efendisinden kopmuştu.

O an, müthiş bir duyguya kapıldım: Ey gölge, dedim içimden, yoksa sahibini mi arıyorsun? Gel, o ben olayım! Ve onu zapt etmek için üzerine atıldım, olur ya, ayağıma gelecek şekilde silüetine basarım da bende takılı kalır, sonra da zamanla bana alışır diye.

Fakat gölge, ben davranır davranmaz kaçmaya başladı, böylece bu hafif kaçağın arkasından zorlu bir kovalamaca başlattım. İçinde bulunduğum korkunç durumdan kurtulma düşüncesi beni iyice kıskırtıyor, gücümü körüklüyordu. Belli ki gölgenin niyeti ötedeki ormana kaçmak, gölgelerin arasına karışıp izini kaybettirmekti. Bunu anlayıp birden bir korku düşünce yüreğime, daha da hırslanarak, uçaradım koşmaya başladım. Gölgeyle aramdaki mesafe kapanıyor, gitgide yaklaşıyordum ona. Handiye yaklaşmıştım ki, ansızın durdu ve bana döndü. Aının üstüne atlayan bir aslan misali, çevik bir sıçrama yaparak üzerine çullandım ve onu ele geçirdim. Fakat o da ne! Hiç umulmadık bir biçimde sert bir bedene tosladım ve bir insanın göğsüne inebilecek en sert yumrukları yemeye başladım.

Kapıldığım dehşetin etkisiyle olsa gerek, kollarımı olanca gücüyle öne uzatıp, göremediğim bu şeyi sınıksız kavradım. Bu ani dalaşma sırasında yüzüstü yere yığıldım, fakat altımda sırtüstü yatan bir adam vardı, sıkışıp kalmış, daha yeni yeni görünür oluyordu.



Resim 70: George Cruikshank, 'The Man in Grey Offers Peter Schlemihl's his Shadow in exchange for his Soul', *Peter Schlemihl*'in 1827 Londra baskısından bir gravür.

Bu sahnenin yer aldığı kısmen çöl kısmen ormanlık alan sembolik düzlemde son derece önemlidir. Çöl yalnızlığı kişileştirir; güneşe gölgenin konturlarını bir serap gibi belirler. Orman kahramanımızın yitip gidebileceği karanlıklar krallığını simgeler. Cruikshank (Resim 72) bir kez daha metinden fazlasıyla sapar ve dramatik bir an yaratır: Gölge, birbirine taban tabana zıt iki uzam arasındaki sınırı aşmak üzeredir. Hikâyede

orman hâlâ bir parça uzaktayken, resimde gölge neredeyse ormana girmek üzeredir. Bir adım daha attığında hiçliğin sınırlarına varmış olacaktır. Gravür ustası, artistik yeteneklerini elverdiği ölçüde kendi çıkarları doğrultusunda kullanmayı biliyordu. Tüm sahne, gölgeyi acımasızca içine katmak için üzerine çökmeye hazırlandığı büyük siyah noktanın çekim alanının çevresine yoğunlaşmıştır. Gerilim daha da artmıştır, çünkü kahramanın amacına ulaşmasına ramak kalmıştır. Bir adım daha atarsa ayakları gölgenin ayaklarına değecektir. Gölge, hem sahibi tarafından yakalanmak hem de seçilmesi zor bir karanlık tarafından yutulmak arasında kalmış uzun, siyah, diyagonal bir köprü gibidir.

Menzel tam anlamıyla metne bağlı kalma yolunu seçtiği için, çiziminde (Resim 71) gerilimin yoğunlaştığı ânı ifade etmesi daha kolay olmuştur. Menzel fiziksel mesafeyi artırır ve, Cruikshank'tan farklı olarak, koşan adama kıyasla gölgenin ötekiliğini vurgular. Birinci gravürde (Resim 72), daha yakından yapılacak bir incelemeyle avcının ve avın birbirinden tamamıyla farklı olduğu ayırt edilebilir bir biçimde ortaya çıksa da, okuyucuda hâlâ gölgenin kime ait olduğuna dair şüpheler vardır ve gölgenin Schlemihl'e ait olmadığı gibi bir sonuç bile ortaya çıkabilir. Menzel'in gravüründe (Resim 71) ise her türlü şüphe uçup gider ve kovalamacanın sonucu net olarak vurgulanır.



Resim 71: Adolf Menzel, 'Gölgenin Peşinde', *Peter Schlemihl*'in 1839 Nüremberg baskısından bir gravür.



Resim 72: George Cruikshank, 'Gölgenin Peşinde', *Peter Schlemihl*'in 1827 Londra baskısından bir gravür.



Resim 73: Adolf Schrödter, 'Gölgeyle Savaş', *Peter Schlemihl*'in 1836 Leipzig baskısından bir gravür.

Schrödter'in gravürü (Resim 73) diğerlerinden tamamen farklıdır. Olaylar zinciri içinde son derece net bir seçim yaparak sadece son evreyi resmetmiştir: gölgeyle kavga. Schrödter, olayı yalıtım için kullandığı çerçeve ile sadece tek bir olaya odaklandığını net olarak ortaya koyar. Fakat, olay ânını betimleyen sahnede, ormanın konumunu farklılaştırmak gibi alan değişiklikleri yapmıştır. Önemsizmiş gibi görünen detaylar yardımıyla gölgenin ötekiliğini de belirginleştirir: İki düşmanın ayakları birbirine değmez ve yere düşmüş asanın gölgesinin varlığı da Schlemihl'in gölgesinin olmadığını vurgular.

Chamisso'nun hikâyesini resmedenler arasında, Schrödter belki de doğallıktan en uzak olanıdır, çünkü o, bu hikâye üzerine bizim üçüncüsünü analiz ettiğimiz ve hepsi de en fazla çatışmanın olduğu sahnelere yoğunlaşmış sadece dört gravür yapmıştır. Dördüncü resim, Schlemihl'in sihirli keseyi dipsiz uçuruma fırlattığı bölümdür (Resim 77). Konuyu burada keserek daha fazlasını resmetmeyen Schrödter, 'harika tarihi' prematüre bir sonla bitirmiş ve bu şekilde romanın ikinci bölümüne karşı olan ilgisizliğini göstermiştir. Fakat, Cruikshank ve daha çok da Menzel metnin bütünlüğünü vurgulayan başka çizimler de yapmışlardır.

Şimdi, Schrödter'in (Resim 77) ve Cruikshank'ın (Resim 74) kesenin dipsiz uçuruma atıldığı anı nasıl betimlediklerini, önce bir final sahnesi sonra da romanın ortasındaki bir sahne olarak inceleyelim. Schrödter kendisinden umulduğu biçimde, görüş alanının merkezini karakterlere ayırmıştır. Burada, sonunda şeytanla anlaşmasını bozan Schlemihl'i kesesinden ilk ve son kez ayrılırken görürüz. Resmin sol aşağı köşesindeki gri alanda kısa kesik çizgilerle betimlenmiş olan derin çukurun ağzı, metinde son derece detaylı olarak şöyle tanımlanmıştır:

Bir gün, dağları dolaşan yabancıların sürekli ziyaret ettiği bir mağaranın önünde durduk. Dipsiz bir derinlikte akan yeraltı sularının uğultusu duyuluyor, boşluğa atılan taşın ses seda çıkmıyordu.

Tıpkı çöl ve orman gibi bu derin çukur da –romantik akımın kült mekânlarından birisi olan– sembolik bir alandır. Schrödter bu imgeyi tam anlamıyla resimlememiş, hatta vinyetinin dışında bırakmayı tercih etmiştir. Dahası, resmetmek için seçtiği an bölümün sonu değildir ve gerçek son onun sahnesinin dışında kalmıştır:

“Korkunç herif! Tanrı adına yemin ediyorum, kalk git buralardan ve bir daha da gözüme görünme!” Çatık bir yüzle ayağa kalkarak yabancı otlarla çevrili bu bölgenin bitişiğindeki kayalıkların arkasında gözden kayboldu.

Son bölümün anlatımından da anlaşıldığı gibi, burada iki tane yok olma eylemi söz konusudur: kesenin yok oluşu ve şeytanın yok oluşu. Bir imge içinde yokluğu anlatmak doğal olarak hiç de kolay olmadığı için, Schrödter bu yok oluşları anlatmak için daha gerçekçi bir çözüm bulduğu izlenimini uyandırır. Sol alt köşeden başlayarak diyagonal olarak sağa doğru ilerleyen bir figür yaratmıştır. Bunun bir ucunda dipsiz uçurum, öteki ucunda ise şeytanın kafası bulunur. Kâğıdın ortasında ise dipsiz uçuruma atılmaya hazır kese görünür. Bununla bağlantılı olarak aşağıda ve sağa doğru, şeytan, elindeki gölgenin sonsuza dek yok olacağını simgeleyen ruhu peşi sıra sürüklemektedir.

Cruikshank'ın gravürü (Resim 74) ayrılmadan çok çatışmaya yoğunlaşılır. Oysa Schrödter'in gravüründe Schlemihl'in ve şeytanın vücutları birbirlerine özel bir biçimde teğet halde görünmektedir. Cruikshank'ta ise, iki karakter arasındaki alanın uzaklığı noktalı çizgilerle vurgulanmış ve bu şekilde aralarındaki diyalogun şiddeti biçimsel bir dile dönüştürülmüştür. Cruikshank, *Gölgenin Peşinde*'de (Resim 72), yani birinci

plakada, siyahı gölgeyi kendine doğru çağıran hiçlik olarak tanımlarken, bu örnekte (Resim 74) siyahı paranın içinde yitip gideceği hiçlik olarak betimlemiş ve her iki durumda da siyah rengi en yoğun haliyle kullanma eğilimi göstermiştir. Fakat, buradaki devasa siyah leke (metnin bizi inandırdığı gibi) Schlemihl'in sadece ayaklarının önünde değildir, aynı zamanda onu üç taraftan kuşatmıştır ve bu durum Schlemihl'in geleceği konusunda, sağındaki dipsiz çukur ve solundaki ruh arasında, kararsız kaldığını ima eder.



Resim 74: George Cruikshank, 'Peter Schlemihl throws the Purse into the Abyss', *Peter Schlemihl*'in 1827 Londra baskısından bir gravür.

Cruikshank, hikâyeyi kendi imgelemindeki gibi, derin çukurun kenarında sonlandırmamaya özen göstermiştir. Bu sahnede bize göstermeye çalıştığı en önemli nokta, Schlemihl'in hem gölgesini hem de parasını kaybetmiş olmasına karşın ruhunu kurtarmış olduğudur. Bu nedenle, her iki çizimde de (Resim 75, 76) hikâye, sihirli çizmelerinin yardımıyla dağların zirvelerinin birinden ötekine bir hamlede atlayan, hafiflemiş ve gölgesiz bir adamın varlığı ile son bulur. Biçimsel ve sembolik yapısı bakımından, en son çizim son derece önemlidir. Burada Schlemihl Kuzey Kutbu'ndadır (hatırlarsanız, hikâye *Nordtor* yakınlarında, *Nordstrasse*'de başlar) ve tasasız bir halde dünya turuna devam etmektedir. Uçuşundaki hafiflik, buzdağının yukarıya doğru diyagonal bir biçimde uzanan ve hatta resmin sınırlarını aşan büyüklükteki ucuyla vurgulanmıştır (ki bu Cruikshank'ın resimlerinde son derece ender rastlanan bir detaydır). Bu, Schrödter'inkinden (Resim 77) çok farklı düzeyde bir sondur!

Menzel daha da ileri giderek bu 'harika tarih'in vermeye çalıştığı mesajı en iyi kavrayanın kendisi olduğunu ispat etmeye çalışır. Hikâye ile ilgili son vinyetinde (Resim 78), Schlemihl'i son sığındığı yer olan Thebaïd'deki bir mağarada gösterir:

Mısır'da o eski piramit ve tapınakları ağızım açık seyrettikten sonra, çölde, yüz kaplı Teb'in yakınlarında, Hristiyan keşişlerin yaşamış olduğu mağaraları gördüm. Birden açık ve seçik anladım ki, benim evim burasıydı.



Resim 75: George Cruikshank, 'Peter Schlemihl flies over the Seas', *Peter Schlemihl*'in 1827 Londra baskısından bir gravür.



Resim 76: George Cruikshank, 'Peter Schlemihl at the North Pole', *Peter Schlemihl*'in 1827 Londra baskısından bir gravür.

Menzel, içinde bir münzevi olarak yaşanan mağarayı resmederek Chamisso'nun romanının ruhuna ne kadar sadık kaldığını gösterir. Metnin kendisinin de konu ettiği ama diğer çizimlerde sıkıcı olarak ortaya çıkan yeryüzü mağarasına geri dönüşü betimlemiştir. Aslında Schrödter, Schlemihl'i uçurumun yanında terk eder (Resim 77) ve Cruikshank da ondan Kuzey Kutbu civarında uçarken (Resim 76) ayrılır. Dağın *üzerindeki* mağara ve dağın *içindeki* mağara, her ikisi de yüksekliği ve derinliği, zirveyi ve uçurumu birleştirir. Anlatıcı-kahramanımızı melankolik bir ruh hali içinde hayatını gözden geçirirken ve kendi hikâyesini yazarken görürüz. Münzevinin kitabında anlattığı (ve okuyucunun da okuduğu) kaybolan gölgesinin sembolik olarak yerini almış olan siyah arka plan, mağarayı, tersyüz edilen bir hayal etme mekanizması haline dönüştürür. Buradaki birbirini içine geçmiş hikâye başa dönüşü ifade etmektedir. Bu vinyet, roman üzerinde tekrar düşünülmesini talep eden, iç gözleme sevk edici bir imgedir. Schlemihl hikâyesini birinci tekil şahsın ağzından anlatırken, roman boyunca kendisini araştırmaya hiç ara vermez. Menzel, kitabın en sonundaki boş sayfada yer alan alegorik bir vinyet aracılığıyla, hikâyenin mesajını kavrayamayanlara bir yardım eli uzatmıştır. Buradaki yılanın kendi kuyruğunu ısıyor olması sonsuz geri dönüşün, uçup gitmesine izin verdiği kelebek de ölümsüz *ruhun* simgesidir.

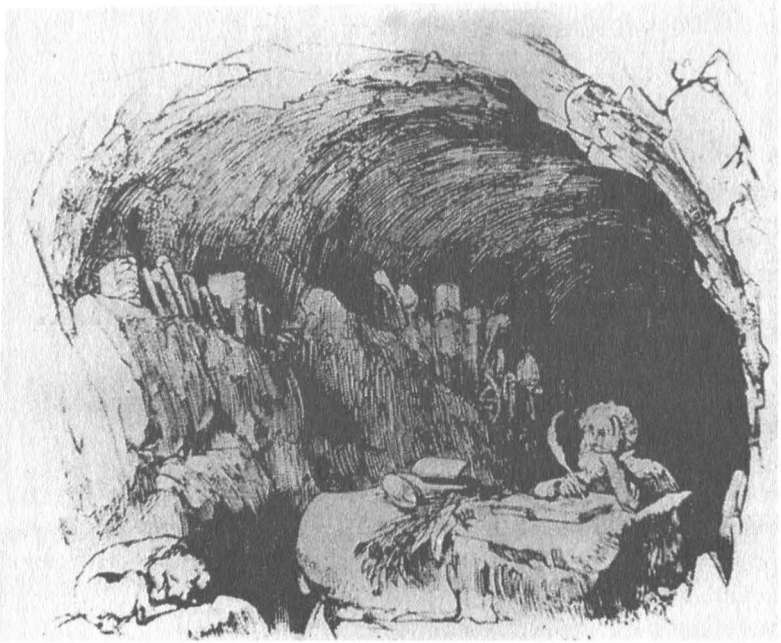
Gölgesiz bir adamın hikâyesini tekrar düşünmek, imgelerin açıklanmasından vazgeçmek, hayal gücünü yeniden canlandırmak ve vücuda bir dış görünüş kazandırmaktır. Bu bölümdeki, kendimizi bir noktaya kadar içine çekmesine izin verdiğimiz süreç “yorumsama düzeyinde” hem yanıltıcı hem de yanlış hükmedilmiş bir süreçtir. Metnin içindeki marjlara ve figürlere fazlaca bel bağlandığı, imgelere fazla yer ayrıldığı için yanıltıcıdır. Yanıltıcı olmasının “fakat farklı bir düzeyde” bir nedeni daha vardır; bu da tek bir bölümde iki ayrı inceleme yöntemini birleştirmiş olmamızdan kaynaklanır: Bunlardan birincisi, projeksiyon perdesinin solundaki çizgilere odaklanmış olan (Lavater’e ait) yüzün yanıltması; ikincisi ise, öteki (Chamisso ve Schlemihl’e ait) yüzün tüm projeksiyonların ayıplanacak takibine ve zalim kaybına son verme ve bunları olumluya çevirme çabasıdır. Bu farklılıklara rağmen bizim iddiamızın meşru olduğu kabul ediliyorsa, bu, modernitenin dönüm noktasını işaret eden temel sorunun çerçevesi içindedir. Yeni gelişmeye başlayan modernite bağlamında³⁹ Kant tarafından 1797 yılında formüle edilen “İnsan nedir?” (*Was ist der Mensch?*) sorusu, çağlar boyunca duyduğumuzu düşündüğümüz tüm sorulardan farklıdır, çünkü bizi tüm saptamaların betimlenmesinin doğası üzerine bilinçli bir antropolojiye yönlendirir. Eğer bu büyük soruya (“İnsan nedir?”) yanıt bulmak için, onun imgelerini, betimlemelerini ve kopyalarını başlangıç noktası olarak aldıysak, bu hiç de şaşırtıcı olmamalıdır.

Lavater arkadaşının doğrudan yüzünü değil, sadece dış hatları belirlenmiş gölgesini inceler. Schlemihl doğrudan kendisini ya da davranışlarını değil, onları temsil eden şeyleri inceler. Bu nedenle temel işlem, benzerliğin analizidir. Şu andan itibaren, kökenin “çizimin ve bilginin”



Resim 77: Adolf Schrödter, 'Peter Schlemihl throws the Purse into the Abyss', Peter Schlemihl'in 1836 Leipzig baskısından bir gravür.

39) I. Kant, *Logik, Werke*, VIII (Berlin, 1923) s. 343. Ayrıca bkz. M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris, 1966) s. 352.



Resim 78: Adolf Menzel, 'Peter Schlemihl in the Grotto in the Thebaïd', *Peter Schlemihl*'in 1839 Nüremberg baskısından bir gravür.

miti tüm antropolojik analizlerin en önünde yer alacaktır. Bu bölümde verilen örnekler (Lavater ve Chamisso), sürekli ve takıntılı mırıltılar içinde, sınırdan geçen durumlardan başka şeyler değildir. Olası izahların seçilenleri hayli önemlidir ve çözümler de çarpıcı bir biçimde kutuplaşmıştır. Johann Ehrenfried Schumann tarafından 1778 yılında, sadece çağın yönünü değiştiren devlerden birisinin adını anmak için yapılmış olan Goethe portresinde (Resim 79), Goethe'nin kendisi de siyah bir leke gibi görünen Lavater tarzı bir silueti analiz etme arzusuna yenik düşmüş olarak betimlenmiştir. 'Mükemmel bir insan' olarak Goethe (ki resme bakanlar onun profilini yorumlayarak ya da güzel ellerine bakarak bu sonuca kendileri de ulaşabilirler), rahatlamış bir halde, sadece bir lekeye indirgenmiş bir silueti kendisinden uzakta tutarak 'fizyonomik inceleme' yapmaktadır; ve onu kendisinden uzakta tutmasının nedeni hipermetrop olması değil, 'öz' ve 'öteki' arasındaki çok temel uçurumu yansıtmaktır. Öte yandan, Goya'nın Diogenes'i, elinde bir fenerle ve gün ortasında imkânsız olanı, yani insanı aramaya başlamıştır (Resim



Resim 79: Johann Ehrenfried Schumann, *Siluet İnceleyen Goethe* (1778), tuval üzerine yağlıboya (51,5x40 cm.). Freies Deutsches Hochstift-Goethe Museum, Frankfurt.



Resim 80: Francisco de Goya, *Diogenes* (1814-23), mürekkep çizim (20,5x14 cm.). Museo del Prado, Madrid.

80). Onu bulma umudu içinde her yeri araştırır, ama tek bulabildiği kendi siyah yansımasıdır. Tüm çağ, çizime eşlik eden yazının (“onu bulamayacaksın” / *no lo encontraras*) yansıttığı karamsarlık duygusu içinde, ağlayıp sızlayarak geçmiştir. Lavater ve Chamisso’nun zaten duyarlı olduğu ve Goya kadar Goethe’nin de aşına olduğu bu ruhun tarihsel olarak baş göstermesi,⁴⁰ pratik bir çözüme yol açmamıştır. Bu seçenek, “İnsan nedir?” sorusuna kesin bir yanıt getirmekten çok, betimlemelerin sürekli meydan okumasında kullanılan bir hile, yanıltıcı bir amaç olmaktan öteye geçememiştir. Kâh bir kelebek kâh bir gölge; ruhun diğer bir tasvirinden başka nedir ki?

40) J. Baudrillard’ın adlandırmasıyla, *L’échange symbolique et la mort* (Paris, 1976), s. 216 ve devamı.

SİYAH KARE

Malevich'in *Black Square*'ini (Siyah Kare) tartışmak hiç de kolay bir iş değildir. Bu diğer tüm yorumsama süreçlerinden daha zordur, zira onun amacı 'mantık dışı' bir resim yaratmaktır. Bununla ifade etmek istediği gerçekten de anlamdan yoksun bir imge değildir, aksine anlamdan daha öteye giden, anlamın ötesinde bir imge yaratmaktır. Kültürel formları yorumlamanın tek yolu, dolaylı ve paradoksal bir araştırmadan geçer: Bu yüzden de bizim çalışmamızın konusu 1915 yılında yapılmış olan *Black Square* (Resim 81) değil, onun mantık dışılığı olacaktır. Anlam yoksunluğunun önemini ve onun aşkınlığını inceleyeceğiz. İşe, (figürün görelili) anlam yokluğunun bir indirgemenin sonucu mu olduğunu yoksa kendini iptal eden bir figüratif süreç mi olduğunu saptamakla başlamalıyız. Başka bir deyişle, *Siyah Kare* bomboş duran tuvalin sınırlarından, resmin formlarından mı türemiştir? Ya da, kendi desteğinin formuyla gerçekte hiç alakalı olmayan bir apriori midir? *Siyah Kare* kendi içinden üreten, 'resim sanatı' olarak bahsedilen sembolik bir nesne midir? Ya da bu tasvirin izi (bir 'Siyah Kare'), umutsuz tasvir etmedeki umutsuz ve

nihai bir girişim olarak dışarıdan gelip kendisini tuvale mi eklemiştir?

Bu soruları cevaplayabilmek için onların doğuşundaki bağlamı hatırlamamız gerekir? Biliyoruz ki, *Siyah Kare* 1915 yılında St. Petersburg'daki 'The Last Futurist Exhibition'da (Son Fütürist Sergi) sergilenmişti. Bu yüzden, Malevich'in 1915 yılında sergilediği bu 'tablo' gerçek bir tabloydu, fakat tam sınırdaydı, çünkü adı tuzaklarla dolu 'son' sözcüğünün etrafında dolaşıp duran böylesi bir sergi için tam bir referans dilimi oluşturmak zor (ve yanlış) olabilir: Son sergi mi? Son resim sergisi mi? Son Fütürist sergi mi?¹

Malevich'in çalışmasıyla ilgili tepkilerin ilki, bu yapıtın sadece, sanat tarihinin bütününü ele alan bir diyalektik içinde anlaşılabilir bir fenomen olarak ele alınması gerektiği yönündeydi:

Burada, bugüne kadar 'resimler' veya 'resim sanatı' ya da 'sanat' olarak anladığımız her şeye meydan okuyan bir form sergilenmektedir. Yaratıcısı, tüm formları ve resim sanatının bütününü sıfıra indirgemek istemektedir.²

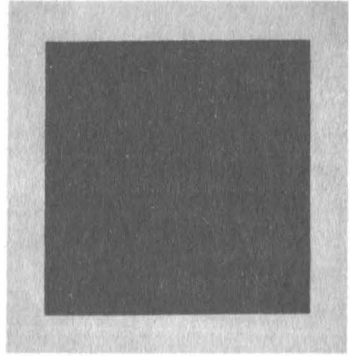
Malevich, bu yoruma katılıp katılmadığını hiç bir zaman dile getirmemiştir. Bununla ilgili tek dolaylı teyidi, ressamın kendi hakkındaki diyalektik indirgemenin bir çevirimini yaptığı *Süprematizm'in Manifestosu*'nda bulabiliriz:

Ben, kendimi *formun sıfır haline* dönüştürdüm ve kendimi *akademik sanatın pis bataklığından* kurtardım.³

1) Bu sorgulama Yves-Alain Bois'dan kaynaklanır, 'Malévich, le carré, le degré zéro', *Macula*, I (1976), s. 28-49.

2) Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky* (Londra, 1969, s. 333) içinde El Lissitzky, 'New Russian Art: A Lecture'.

3) K. Malevich, *Manifesto of Suprematism* (St. Petersburg, 1915), Malevich'in vurgusu. Ayrıca bkz. *Was ist ein Bild?*, (yay. haz.) G. Boehm, (Münih, 1994, s. 367-410) içinde F. Ph. Ingold, 'Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič'.



Resim 81: Kazimir Malevich, *Black Square* (1915), tuval üzerine yağlıboya (79,5x79,5 cm.). State Tretyakov Gallery, Moskova.



Resim 82: 'Cham' (Amédée de Noë), *L'Histoire de Monsieur Jobard*'ın 27. ve 28. sayfaları için gravür, Paris, 1839.

Fakat, klasik resim sanatı anlayışını hedeflemiş gibi görüldüğü bu alıntı da resim sanatı karşıtlığına bir gönderme yoktur. Sanatçı, aslında birden fazla kere, *Siyah Kare*'nin kökeninin *Victory over the Sun* adındaki Fütürist opera için 1913 yılında tasarladığı dekorda aranması gerektiğini vurgulamıştır. Bu apokaliptik yapım, gecenin amansız zaferini açığa çıkartarak, aydınlık ve karanlık arasındaki çatışmayı dramatize eder.⁴ 1915 yılında yazdığı bir mektupta Malevich, ilk sahne için tasarladığı perdeyi betimler:

Bu, siyah bir kareyi, olası tüm kötü güçlerin içinde şekillenip üreyen embriyonu temsil eder. (...) Operada zaferin başlangıcına işaret eder.⁵

Malevich'in mektubunun amacı bize göre biraz marjinaldi; bu durumda mektup *Siyah Kare*'nin yapıldığı tarihten daha önceki bir tarihe, en azından başlangıç aşaması olan 1913 yılına aittir. Dolaylı imalar içermekle

4) Metnin, sergi katalogunda çıkmış olan Almanca versiyonunu kullandım, *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts* (Berlin, 1983), s. 53-73. Ayrıca bkz. C. Douglas, *Swans of Other Worlds. Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia* (Ann Arbor, 1980), s. 35-47; W. Sherwin Simmons, *Kazimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism 1907-1915* (New York ve Londra, 1981). J. A. Isaak, *The Ruin of Representation in Modernist Art and Texts* (Ann Arbor, 1986), s. 75-85, ve H. Günther, "Die Erstaufführung der futuristischen Oper, 'Sieg über die Sonne'", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LIII (1992), s. 189-207.

5) J. Kowtun'dan alıntı yapılan mektup, 'Sieg über die Sonne. Materialien', *Sieg über die Sonne* katalogu içinde, s. 49.

birlikte, yine de paha biçilmez bir kanıttır. Bu imalardan ilki bir sahne perdesini akla getirir. Perde kendi başına bir 'temsil' değildir, fakat onu kaplayarak ya da ortaya çıkartarak, temsili mümkün kılandır.

Siyah Kare'nin bir perde projesinden doğduğunu öne sürerek Malevich, hiç şüphesiz onun temsili olmayan doğasını kabul etmiştir. Bu tablo (tıpkı perde gibi) 'sonsuz olasılıkların embriyonu'dur. Temsili kaplar ama zaten kendisi sınırsız bir imgedir: temsilin sonsuz olasılıklarının imgesi. Biliyoruz ki "Malevich bize söylediği için" evrenin şekillenmeyi bekleyen tüm imgeleri bu 'kötü gücün' içinde yatmaktadır. Taklidin zirvesi, taklidi öldürür.

Malevich'in *Siyah Kare*'sine işaret eden en yakın tasvirlerin on doku-zuncu yüzyılın marjinal yorumlu fotoğrafik mucizelerinde (Resim 82) bulunması bizi hiç şaşırtmamalıdır. Cham'ın karikatürünü (1839) yakından incelememiz gerekir.⁶ Burada, hiç şüphe yok ki, gerçeği taklit etmenin bu yeni tekniği üzerine akademik eğitim almış olan sanatkârın, ironik ve kuşkucu bakış açısı ifade edilmektedir. Bu karikatür aracılığıyla Cham, diğer yanlarını ortaya çıkartmak amacıyla muzaffer illüzyonları konusundaki söylemini ortaya koyar: İmgenin hiçliği, optik algılaşmanın gelişigüzel kaydıyla üretilir. Bu söylemde en etkileyici olan yan, Cham'ın, ironik/hikâyeleme bölünmesi yoluyla yapılan işlemin anlatılması fikrinin olağandışı olmasıdır. Vinyetin ilk dikdörtgenin de, taklidin siyah bir ikon formunda doğrudan sıfırlanması ve tıpkı bir temsilin perdesi gibi davranan bir sıfır-imge yer alır. İkinci dikdörtgen, teknik bir felaket yoluyla imgenin yaratılışının hikâyesini resmeder. Bu edimin mimarı, çaresiz, fotoğrafçının masasının üzerinde, kamerasıyla sabitleme banyosunun olduğu şişenin arasında duran sisli fotoğrafı seyretmektedir. Bu *sisli fotoğraf* aslında tam bir yokluk değildi, daha çok bir imgenin kararması gibiydi ve biliyoruz ki bu gördüğümüz şey bir tasvirin bozulması, hiçbir teknolojinin onarmaya gücünün yetmeyeceği bir felakettir. İmge oradadır ama saklanmıştır, 'sisli', hiç kimsenin açamayacağı bir gölge perdesinin ardında sonsuza kadar gözden kaybolmuştur.

Bu karikatürün söylemi, açıkça, süprematist ressamın söyleminden ayrı bir yere konulmalıdır. Önemli olmasına rağmen, bir mini-taklitçi felaket hikâyesi sunduğu anlaşılan kadar Cham'ın uyarısının kasıtsız

6) H. Holländer ve C. W. Thomsen, (yay. haz.), *Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektive* (Köln, 1986, s. 157-90) içindeki bu örnek ('Zeichenhafte Vermittlung von Innenwelt in konstruktivistischer Kunst') için P. Garlach'a müteşekkirim. İlgili diğer örnekler için bkz. D. Riout, *La Peinture Monochrome. Histoire et archéologie d'un genre* (Nîmes, 1996), s. 167-245.

olduğu da düşünülebilir. Bu, en az Malevich'in *Victory over the Sun* için hazırladığı perdedeki ve daha sonra da Batılı tasvirin gerçek felaketini (sözcüğün köken anlamıyla kargaşasını) sahnelerken saçma bir söylemin altında yatan diyalaktığı yoğunlaştırdığı *Siyah Kare*'deki kadar değerli bir prototiptir. *Siyah Kare*'yi temsili bir peçenin (*Victory over the Sun*'daki perdenin) tasvirine dönüştürüp sunmak konusundaki ısrarıyla, Malevich, sıfır formları maksimum izlenimin bir ürünü, foto/grafik bir mahşerin efekti olarak betimlemiştir.

Fakat Malevich'in deneysel çalışmaları, yirminci yüzyılın ikinci on yılı boyunca süren artistik düşünce ile ilişkilendirilmiş olan bir söylemin kişiye özel manifestosundan başka bir şey değildir. Aynı aileden, Batılı resim tarihi içinde bu büyük harekete damgasını vuran ve temsille birlikte figürsüz statüsü kazanmış gölgenin bir beden oluşturduğu başka bir olguya daha değinmek niyetindeyim.

SÖZÜN BAŞLANGICI

Bahsettiğimiz, Brancusi'nin 1921 yılı civarında, kendi eseri olan *Dünyanın Başlangıcı* (Resim 83) isimli heykeline ait kendi çektiği fotoğraftır. Fakat bunu analiz etmeden önce, heykeltıraşın bu mekanik röprodüksiyon tekniğini kullanmasıyla birlikte karşı karşıya kaldığı durumların arkasında yatan hikâyeyi kısaca hatırlamamız gerekir.⁷ Biliyoruz ki Brancusi fotoğrafı, heykellerinin taşınabilir 'kopyaları' olarak görüyordu. Fotoğrafın işlevi yapıtı *göstermekti*, bu kolay bir iş değildi, fakat heykeltıraşın röprodüksiyonun teknik sırlarını öğrenmesine yol açıyordu ve böylece onların 'sergileycisi' olabiliyordu. Ve yine biliyoruz ki, Brancusi fotoğrafı bir tür yorumlama olarak gördüğü kadar, yeniden üretimin bir biçimi olarak da görmekteydi. Dahası, diyebiliriz ki ona göre fotoğraf, tüm eleştirisel söylemlerin yerini alan, *par excellence* bir yorumdu:

Eleştiriyle anlatılmak istenilen nedir? (...) Niçin yazılır? Niye sadece fotoğraflar göstermiyoruz?⁸

7) En son araştırmalar için bkz. Fr. Teja Bach, 'La Photographie de Brancusi', *Constantin Brancusi 1876-1957* sergi katalogu içinde (Paris, 1995) s. 312-20; E. A. Brown, *Constantin Brancusi fotografie* (Paris, 1995); A.-Fr. Penders, *Brancusi, la photographie* (Brüksel, 1995). 'Beginning of the World' ve Malevich'in Süprematizmi için bkz. F. Teja Bach, *Constantin Brancusi: Metamorphosen plastischer Form* (Köln, 1987), s. 192.

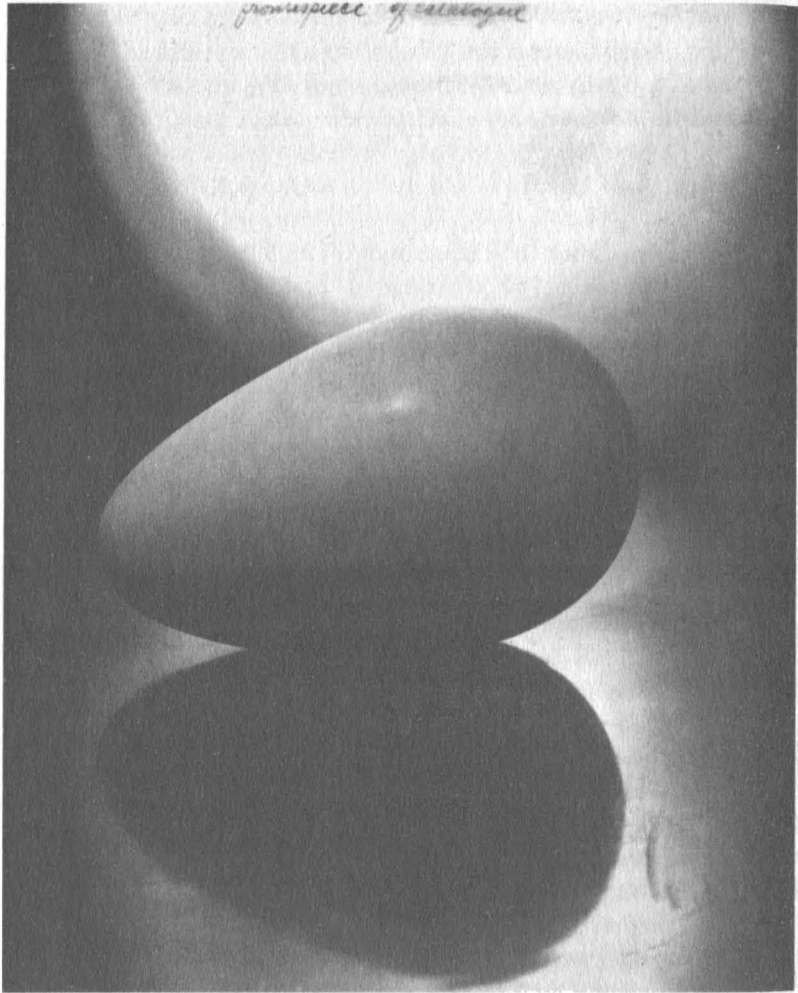
8) R. Payne, 'Constantin Brancusi', *World Review* (Ekim 1949), s. 63.

Bu ifadeyi okurken tüm klişelerin ötesine geçmemiz gerekir ('sanatçının eleştiri karşısındaki suskunluğu'). Brancusi'ye göre fotoğraf, sadece kendi eserlerinin fotoğrafı kendisi tarafından çekildiğinde kabul edebildiği bir söylemdi, ya da daha net ifade etmek gerekirse, bir söylem ötesi durumdu. Ona bu alanda yol gösteren Man Ray, burada *tam metin* olarak verilmesi gereken son derece değerli bir kanıt parçası bırakmıştır:

Fotoğrafını çekmek ve koleksiyonuma katmak amacıyla Brancusi'yi ziyarete gittim. Konuyu ona açtığımda kaşları çatıldı ve fotoğrafının çekilmesinden hoşlanmadığını söyledi. (...) Sonra bana New York'taki Brancusi sergisi sırasında kendisine gönderilmiş bir Stieglitz baskısı gösterdi. Bu onun mermer heykellerinden birisinin fotoğrafıydı ve hem ışık hem de gren açısından mükemmeldi. Harika bir fotoğraf olmasına rağmen eserini tam olarak yansıtmadığını söyledi ve bunu yapsa yapsa Brancusi yapabilir dedi. Ardından, gerekli ekipmanı almakta ona yardımcı olup olamayacağımı ve birkaç ders verip veremeyeceğimi sordu. Bunu yapmaktan çok memnun olacağımı söyledim ve hemen ertesi gün çıkıp ona bir kamera ve bir üçayak satın aldık. Ona karanlık odada fotoğraflarını basmakta yardım teklif ettim, ama o bunu da kendisinin yapmak istediğini söyledi. Ve böylece, stüdyosunun bir köşesinde kendisine bir karanlık oda oluşturdu. (...) Ona nasıl fotoğraf çekeceğini ve nasıl banyo yapacağını gösterdim. Bundan sonra yalnız çalıştı ve bana bu konularda bir daha asla danışmadı. Kısa bir süre sonra bana baskılarını gösterdi. Fotoğraflar ya bulanıktı ya da fazla "veya az" ışıklanmıştı, ayrıca çizilmiş ve lekelenmişlerdi. İşte buyurun dedi, işte benim yaptığım şey buna benzemeli. Belki haklıydı "üzerine düşmüş güneş ışığı ile fotoğraflanmış olan altın kuşlarından birisi öyle çok ışıklanmıştı ki sanki bir aura ile çevrelenmiş ve patlıyormuş gibi görünüyordu."⁹

Zihindeki bu aksiyomlarla (netlikleri belirtilmiş, açıklamaya gerek olmayan), Brancusi'nin *Dünyanın Başlangıcı* (Resim 83) üzerine olan fotoğrafik söylemini daha yakından inceleyebiliriz. Bu heykel, sol üst köşesinden ışık patlamasına uğramış gibi aydınlatılmış, parlak cıvalı bir yüzey üzerinde durmakta olan devasa bir mermer yumurtadır. Heykelin üzerinde durduğu zemin, büyük bir yarım daire şeklinde olan ve sayfanın üst kısmını tamamen kaplayan bir ışık kaynağını yansıtır. Yumurtanın da yarısı ka-

9) Man Ray, *Self Portrait* (New York, 1979), s. 208.

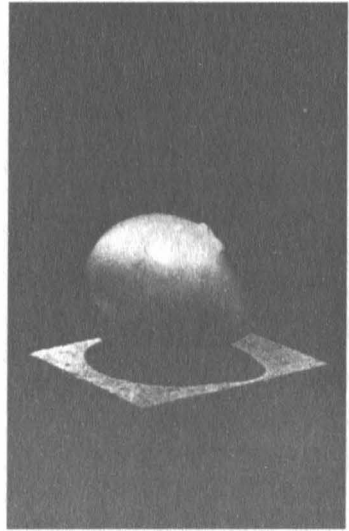


Resim 83: Constantin Brancusi, sanatçının *Dünyanın Başlangıcı* isimli heykelinin fotoğrafı, 1920 civarı.

ranlıkta, yarısı aydınlıkta kalmıştır. Sayfanın alt kısmındaki alanın tümü, bütünüyle karanlık bir yansıma tarafından kaplanmıştır. Bu ikinci yumurtanın bir gölgenin yansıması mı, yoksa heykel formun bir ayna yansıması mı olduğunu tespit etmek çok zordur. Büyük olasılıkla her ikisidir; bu suretle yansımalar yoluyla üretilmiş olan gerçeğin dereceleri ile ilgili antik Platon mitinin belirsizliği ortaya konmuş olur.

Bu heykel ve daha çok da bu heykelin fotoğraf versiyonu, Brancusi'nin metafizik düşüncelere yatkın spekülatif zihin yapısını ortaya koyarken, bu açıdan onu diğer çağdaşlarına, örneğin Malevich'e daha da yaklaştırır. Malevich'ten farklı olarak, Brancusi daha az apokaliptik ve daha fazla pozitifdir. Onun takıntılı olduğu nokta, son değil başlangıçtır. O bu durumu, eserlerinin isimlerinde çok net bir biçimde ortaya koyar ve ışık/gölge çelişkisinden mucizevi bir biçimde doğan başlangıcın sembolik formunun "yumurta" yer aldığı Yaratılış metafiziğinin yarattığı temsili bir nesne olarak görür. Bununla birlikte, neredeyse geometrik ışık-karanlık bölünmesi ile çok iyi betimlenen ve heykelin hacmini 'yaratan' gerçek güç gibi resmedilen bu çelişki, mutlak olarak gerekenden bir adım ötesine taşınır. Fotoğrafik söyleme karakteristiğini ve rahatsız edici görüntüsünü veren, yansıyan ikiye bölünmenin fonksiyonudur ve bu aynı zamanda tasvirin sorgulanması ile sonuçlanır.

Aranan çözüm, Brancusi'nin daha az belirsiz olan diğer fotoğraflarında, örneğin *Prometheus*'u tasvir eden fotoğrafında (1911, Resim 84) bulunabilir. Buradaki senaryo daha basittir: Demiurgos-Titan'ın başını tasvir eden basit biçim kare bir kaide üzerinde durmaktadır. Yukarıdan aydınlatılmıştır ve kaidenin üzerine büyük siyah bir leke gibi düşmüştür. Bunun arkasında koyu bir siyah arka plan vardır. Tanrılardan çalınan ateşin koruyucusu ve Tenebrae'nin (karanlıkların) mahkûmu olarak tasvir edilen Titan'ın bu sembolik figürü, kusursuz bir figüratif işlem yoluyla belirlenmiş olarak ortaya çıkmıştır. Öte yandan, *Dünyanın Başlangıcı*'nı (Resim 83) betimleyen fotoğrafta kaide kaldırılmış ve bu da başlangıçtan beri var olan şekliyle, yumurtanın sanki belirsiz bir uzayda yüzüyormuş gibi görünmesiyle sonuçlanmıştır. Prometheus'un net projeksiyonuna gelince, yumurtanın gölgesi (ya da yansıması) uzam dışı bir varlıktır. Son tahlilde, bu siyah biçim ne bir ayna yansımasıdır ne de bir gölgedir. Ne bir yansımadır ne de fiziksel bir vücuda sahiptir. Bu, fiziksel



Resim 84: Constantin Brancusi, sanatçının *Prometheus* adlı heykelinin fotoğrafı, 1911.

bir vücudun negatif imgesidir hem hiçliktir hem de onun modelidir. Biçimin, kurtulmak zorunda olduğu negatif dayanağıdır.

Brancusi'nin yorumunda gölgeyi doğuran yumurta değildir, fakat gölge "bedensiz o siyah leke" varlıklar dünyasına yumurta şeklinde doğmuştur, diye ifade edersem yanlış olacağımı sanmıyorum. Bu, gölgenin paradigma rolünü ve mermer yumurtanın da nesne rolünü üstlendiği bir tür Platonik tersine çevirmedi.¹⁰ Unutmamalıyız ki, tüm işlem Brancusi'nin stüdyosunun bir köşesinde oluşturduğu karanlık odada meydana gelmiştir ve hiç şüphe yok ki burası, heykellerinin tasvirlerini üretmek yoluyla şekillerin yaratılması için oluşturulmuş ikinci bir edim bağlantısı olan sembolik bir tavidir. Bu sadece bir fotoğraf çekimi değil, aynı zamanda eserin arketip bir röprodüksiyonudur, ve eserin varlığını, olası kopyaların sonsuzluğunda kendisini kopyalayarak ortaya koyduğu bir formdur.

Man Ray'in 'amatör' olarak nitelediği Brancusi'nin nasıl böylesine sofistike bir söylem yarattığını merak etmekte hiç de haksız sayılmayız. Heykeltıraş ilk öğretmeninden fotoğrafın ilk adımlarından daha fazlasını öğrenmişti "belki de bazı ustalık gerektiren yönlerini. Man Ray hiç iddia etmese de, gölgenin izdüşüm yoluyla yapılan ilk ikiye bölme işlemi "ki bu *Dünyanın Başlangıcı* için çok önemlidir" ona aittir. 1917/18'de, o zaten *Man* adını verdiği ve düşen gölgesiyle birlikte bir yumurta çırpıcısını gösteren ünlü fotoğrafı çekmişti (Resim 85). Sanatçı bir süre sonra bu eserini tarif ederken, fotoğraftaki 'gölgenin bir gerçek şey kadar önemli'¹¹ olduğunu vurgulamıştır. Fotoğrafik edimin ve onun nihai imgesinin aşıkâr armağanında, Man Ray'ın deneyi, bir ikiye bölme retorikinin geliştirilmesi için temeldir. Tek örnek olmamasına rağmen Brancusi'nin bize sunmak için yaptığı, bunun olası en önemli baskılarından birisidir.

Man Ray, fotoğrafla ilgili düşüncelerinde, sanat eserlerini geleneksel olarak çevreleyen 'biriciliğin ve tekrar edilemeyen'in' etrafındaki auraya bir isyan eylemi olarak birkaç yıl önce hazır-yapımı keşfeden Duchamp'dan gelen itici gücü tekrarlar. Duchamp'ın yaptığı, sahte-biçimli bir sergi nesnesine eşsiz bir nesnenin sahte-niteliğini katarak, nesneyi (bisiklet tekerleği, pisuar, şişe taşıyıcısı, vs.) ait olduğu endüstriyel düzenden kal-

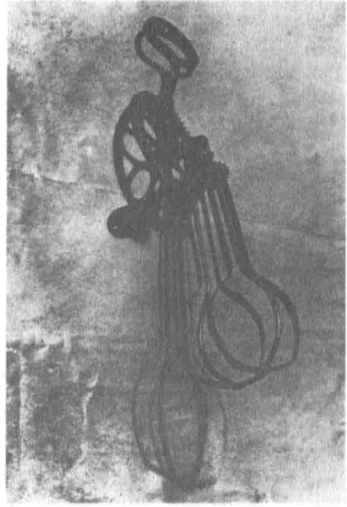
10) Nietzsche'nin *The Gay Science* adlı eserinden, çev.: W. Kaufmann (New York, 1974), s. 273-4. 'Platonik tersine çevirme' Nietzsche'nin deyimlerinden (ve metafizik tasarımlarından) biridir. 'Tersine çevirme'yi benzerliğin/kopyanın ortaya çıkması olarak düşünmek için bkz. G. Deleuze, *Logique du sens* (Paris, 1969), s. 292-307. Brancusi ve Platon ile ilgili olarak bkz. C.-R. Veleşcu, *Brâncuși inițial* (Bükreş, 1993).

11) Bkz. M. Foresta, *Perpetual Motif: The Art of Man Ray* (New York, 1988), s. 77.

dırmak değildi sadece, aynı zamanda nesnenin fonksiyonunu da ortadan kaldırmaktı. Ama, eğer Duchamp'ın 'bulunmuş nesnesi' hem nesneler hem de imgeler dünyasına ait kasıtlı bir müphem fenomen gibi gösterilirse, Man Ray tarafından çekilmiş olan günlük nesnelerin fotoğrafı (bu örnekte yumurta çırpıcısı), imgelerin doğruluğunu iade etme yetisine sahip yeni bir fenomenolojik indirgeme ürünüdür. Fotoğrafçı tarafından önerilen restorasyon taklitçi değil semboliktir, çünkü eşsiz özellik olarak ortaya çıkmak için sonsuz indirgemeleri bir kenara bırakır ve gerçeği yansıtmaya da onu kendi özüne döndürür: Tekrarlanan film kareleri nesneyi biçimler, nesne kendi gölge kopyasını oluşturur, fotoğraf da tüm olası röprodüksiyonların sonsuz sekanslarını ortaya çıkartarak her şeyi tekrar kopyalar.

Brancusi'nin özgünlüğü, Man Ray'ın yaptığını yaratı eyleminin boşluktaki görüntüsüne dönüştürebilmiş olmasında yatar. Heykelin nesnesi, bir *sui generis* 'bulunmuş nesne', *lusus naturae*'nin saf ürünü, şansın yarattığı bir ezeli form olarak düşünülebilir. Bunun pek çok eleştirmene göre sır olan nedenlerinden biri, bu örnekte olduğu gibi, Duchamp'ın Brancusi'ye olan inanılmaz hayranlığıdır. Onların benzerliğinin ardında yatan gerçek, iki aşırı ucun bir araya gelmiş olmasıdır.

Brancusi, ezeli formun fotoğraf yoluyla yaratılışı boyunca, 'dünyanın başlangıcını' ikiye ayrılmış bir drama şeklinde, nesnedeki gölgenin karışması (*kata-strophe*) biçiminde anlatır. Böylece Man Ray'ın ikiye bölünmesini daha yüksek ve daha tehlikeli bir hale dönüştürür: Gölge 'nesneye eşit' değildir, bir yere yerleştirildiği oranda, paradigması olan o nesneden daha önemlidir. Çağdaşı Malevich'ten farklı olarak, Brancusi bu tersine çevirmeyi tüm pozitifliği ile sunmuştur. Malevich'in siyah karesi tasvirin yüzeyini sıfırlar (Resim); Brancusi'nin siyah yumurtası –gölge yumurta– figüre dönmüş bir form yaratır (Heykel).



Resim 85: Man Ray, *Man* (1917-18), gümüş baskı fotoğraf. Musée National d'Art Moderne, Paris.

* Dikkat çekici ölçüde tuhaf, doğallığı bozulmuş ya da deforme edilmiş olan. (y.n.)

TUM'

Üçüncü yol, Duchamp'ın yoludur. *Tu m'* (Resim 86) adlı en son tablosunda, çok özel bir yöntemle resim sanatının sınırları sorununa atıfta bulunmuştur. Duchamp'ın yıllarca, ifade etmenin geleneksel kipliklerini reddetmiş olduğunu ve onu önce 'bulunmuş nesnelerle' ve daha sonra da *Readymade Shadows* (Hazır-yapım Gölgele) gibi resimsel normların dışındaki deneylerle ikame etmiş olduğunu hatırlamalıyız. 1918'deki bu dönüşüm, Amerikalı hamisi Katherine Dreier'in ısrarı karşısında ancak, daha yumuşak bir yargıya dönüşmüştür.

'Son tablo'sunun alışılmadık büyüklükteki boyutu, kütüphanesindeki duvarın boşluğunu kaplayabilmesi için sponsorunun büyük bir tablo peşinde olması yüzündendir. Bu fazlaca itaatkâr şok edici tavrı boyunca, Duchamp adeta kendisini son bir kez daha komisyonun katılıklarına bırakmak istemişti. Fakat bunu kabul eden Duchamp'ın kendisiydi, daha önce yaptığı tüm eserleri bir araya toplamak için bu fırsatı kendi lehine kullanmak istiyordu.¹² Bunun içinde üç hazır-yapımın gölgelerini görürüz: bir bisiklet tekerleği, bir şapka askısı ve bu ikisinin arasında da bir tirbuşon. Bu son nesne kendi gölgesinin anamorfik* izdüşümü olarak tasvir edilmiş ve aslı hiç çizilmemiştir, çünkü Duchamp'ın niyeti gölgenin tek başına bir 'hazır nesne' olarak algılanmasıdır.¹³ Sınırı belirsiz iplere dizilmiş pastiller, resmin hızlandırılmış perspektif alanını kaplayacak biçimde üst üste bindirilmiştir. Şapka askısının gölgesinden başlayarak tekerleği (gölgesini?) geçer ve sonunda kendisini resmin sol üst köşesine yerleştirir. Yuvarlak bir eğe ('gerçek' bir eşsiz hazır-yapım) şapka askısı ile aynı hizada tuvale yerleştirilmiştir ve izleyicinin uzayına yansımaktadır. Bunun yanında, tuvalin üzerinde sahte bir yırtık vardır ve gerçek çengelliğnelerle tutturulmuştur. Son olarak, açık alanın tüm nahif gerçekçiliğinin üzerine resmedilmiş bir el, tirbuşonun yanında karşı tarafı işaret etmektedir.

Fark etmemiz gereken şey, bu tuvalin anlatımında Duchamp'ın daha önceden tahmin ettiği bir takım zorluklarla karşılaşmış olduğudur. Ger-

12) Bu, A. Schwarz tarafından aktarılır, *The Complete Work of Marcel Duchamp* (New York, 1970), s. 471. *Tu m'* ile ilgili olarak bkz. T. Lenain, 'Le Dernier tableau de Marcel Duchamp. Du trompe-l'oeil au regard Desabuse', *Annales d'histoire de l'art et archéologie* [Brüksel], VI (1984), s. 79-104; R. Krauss, *Le Photographique*, s. 70-87; K. Lüdeking, 'Über den Schatten', *Tumult*, XIV (1990). Ayrıca bkz. J. A. Ramirez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso* (Madrid, 1994), s. 62.

* Anamorföz: Özel bir açıdan bakılınca muntazam görülen şekilsiz resim; bir resmin şekilsiz yapılması; bu şekilde resim yapma yöntemi. (ç.n.)

13) Schwarz, *The Complete Work*, s. 471.



Resim 86: Marcel Duchamp, *Tu m'* (1918), tuval üzerine şişe fırçaıyla yağlıboya, üç tane çengelli iğne ve bir cıvata (69,8 x 313 cm.). Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven.

çekten de tuvalin üzerindeki işaretleri belirli bir sıraya koymanın yolu yoktur, çünkü her biri değişik anlamlara gelen, değişik kategorideki nesnelerdir: bulunmuş nesneler, perspektif görüntüler, *trompe-l'œil*, sahte *trompe-l'œil*, gölgeler, sahte gölgeler... Malevich'in 'son tablosu'ndaki (Resim 81) 'mantık dışılık'ta da durum böyle olduğundan, yorumlama girişimlerinin tümünde yapaylık bir kenara bırakılmalı ve ikinci dereceden bir kavrayışa konsantre olunmalıdır. Bir kez daha, en ivedisorunun betimlemeyle bir alakası yoktur; bu, anlam yokluğunun anlamı ile bağlantılıdır.

Soru satırlarını izlemeden önce, (Malevich'te yaptığımız gibi) kökenleri incelemek zorundayız. *Tu m'* ile ilgili ilk kanıt, hemen hemen 1913 yılına, yani Duchamp'ın yağlı boya tablo yapmayı bırakıp *Çırlıçıplak Gelin* ve *Readymades* (Yazır-yapımlar) serisine başladığı zamana tarihlenen bir nottur:

gelinin peşinden...
bir resim yap, yere düşen gölgelerden...
"resmin uygulanması
parlak kaynaklar aracılığıyla.
ve bu düzlemlere gölgeler çizerek.
sadece takip ederek
yansıtılan gerçek ana hatları...
tüm bunlar tamamlanmalı ve
özellikle nesnesi ile ilişki içinde olması için mi?
izometrik izdüşümler: kitabı gör...
aşağıdan gelen su damlacıklarıyla şekillenen gölgeler
tıpkı biçimler dokuyan su fıskiyesi gibi
Şeffaflıkta.¹⁴

* Gözaldatım. (y.n.)

14) M. Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, (yay. haz.) M. Sanouillet ve E. Peterson (Londra, 1975), s. 72.

Bu metnin dolambaçlı anlatımında, gölge projeksiyonunun perspektifle bütünleşmesini gerektiren bir resmetme temasını fark ederiz. Proje, tıpkı *Çınlıplak Gelin*'in kopyası ya da uzantısı gibi tasavvur edilmeliydi. Gözden kaçırılmaması gereken, Yazır-yapımlara dair herhangi bir atfın olmadığıdır; resim yapılmadan birkaç yıl önce yazılmış notlardan anlaşıldığı üzere bir eksiltme yapılmıştır.

Tu m' adlı eserde olduğu gibi, gölgeler yoluyla tasvir fikri aynı yıl içinde –1918– ikinci kez gündeme geldi. Bu, sanatçısının (Duchamp? Man Ray?)¹⁵ en tanınmış bulunmuş nesnelerinin (şapka askısı, tekerlek) gölgelerini *Hazır-yapım Gölgeler*'in (Resim 87) taslak halindeki arka planı önünde birleştirdiği bir fotoğraf formuydu. 1913'ün felsefesi haline gelmesi için, bu fotoğrafla *Tu m'* arasında yalnızca bir tane ama temel bir adım kalmıştı atılması gereken: 'gölgelerle resim yapmak'.

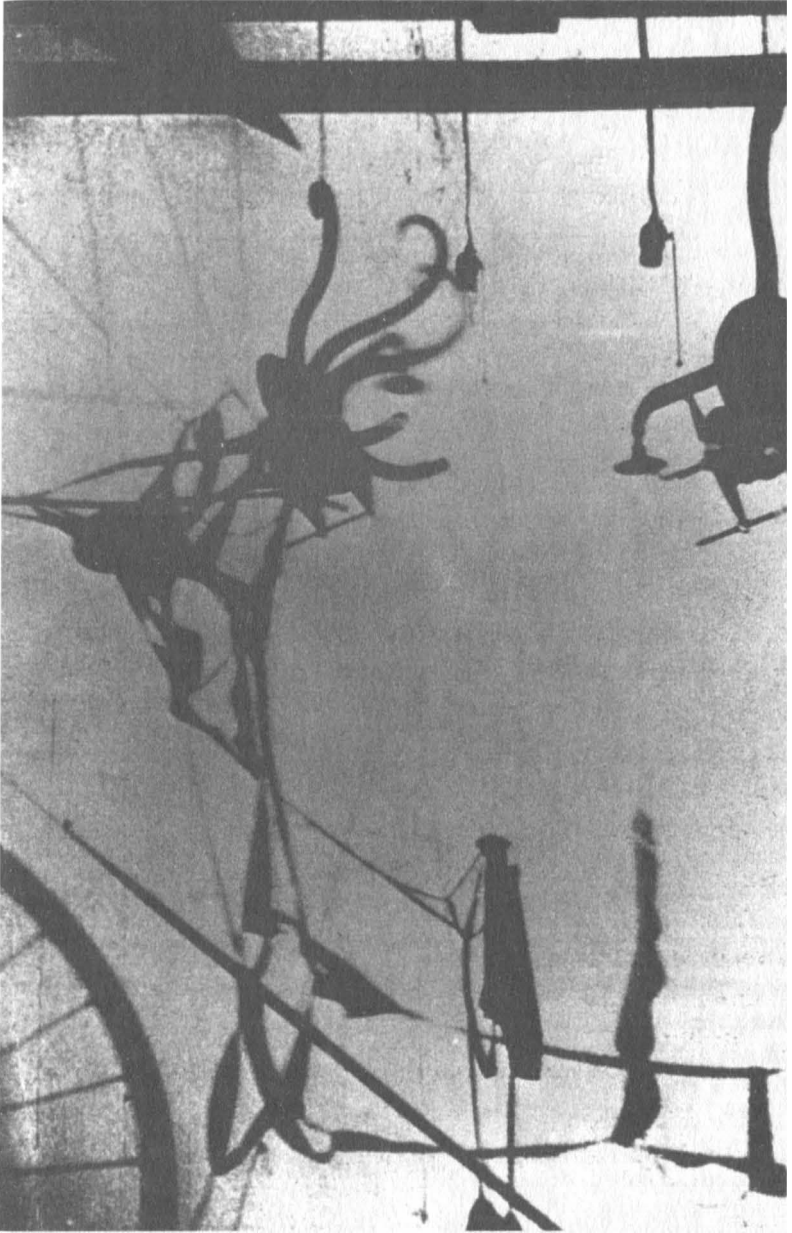
Öyleyse, 'yere düşen gölgelerden' yapılmış bu 'tablo' en son haliyle, kendilerini gölgeler, kendilerinin hayaletleri olarak temsil eden "bulunmuş nesnelerin" bir özeti midir aslında? Bu alaycı temsili yüzey, resmin önceki ve şimdiki doğası ile beraber hayalet benzeri doğasını da ortaya koyarken,¹⁶ "onun yokluğunda kendisini sanki onun karmaşık ve titiz bir eşiymiş gibi sunar".¹⁷ 'Vurgulanması' için, resmin hayaleti resmin tam merkezinde bulunmalıdır. Havada asılı gibi duran ve işaret parmağı ile ileriye gösteren bu eli çizmesi için Duchamp'ın bir grafik tasarımcısı bulduğunu biliyoruz. Bir kez daha kendimize sormalıyız: O el niçin oradadır, bu rahatsızlık ve korku yaratan yabancı nesnenin burada ne işi vardır?¹⁸ Bana göre, verilmek istenen mesaj çok açıktır: Gölgelerle yapılmış bu karşı-resimde, el, edimi temsil eder; deyimden geleneksel anlamıyla, bu eşiz bir 'resim parçası'dır. Bu radikal bir tersine çevirmedir, çünkü "hatırlayacağımız gibi" klasik taklit edim aracının resme özgü ifadeye, ama sadece gölge formunda, eklenmesine izin verir (Resim 22, 23, 26, 27, 28). Fakat, gölgelerin resmedilmesinde tasvir değişimi kendi üzerine döndürür ve yaratıcı el sadece ironik bir kompozisyonun ürünü olabilir ('ressamın' varlığının izole edilmiş bir işareti); burası resmin artık olmadığı yerdir.

15) Bu problemle ilgili olarak, bkz. J. Clair, *Duchamp et la photographie* (Paris, 1977).

16) Bkz. Lüdeking, 'Ueber den Schatten', s. 98.

17) Lenain, 'Le Dernier tableau de Marcel Duchamp', s. 97.

18) Lenain, 'Le Dernier tableau de Marcel Duchamp', s. 102, ve Krauss, *Le Photographique*, s. 80.



Resim 87: (?) Marcel Duchamp, *Bir Hazır-yapımın Gölge*leri (1918), kendi stüdyosunda çekilmiş fotoğraf, New York.

TEKRAR VE FARKLILIK

1920'lerde avangard akım, fotoğraf tarafından başlatılan taklide dayalı zaferin tam karşısında bir noktada ona meydan okuyordu. Hem Plinius'un hem de Platon'un mitlerini temellerinden sarsıyordu ve tasvir kendisini bir sürüklenişe bırakıyordu. Bu nedenle, fazla mükemmel çevrelere olan güvensizlik tam olarak yerleşmeden, bu nokta yolculuğumuzun sonuna damgasını vurabilirdi. Çağımızın işaretlerinin yakından incelenmesi, tarihi avangard akımın farklı deneysel çalışmalarıyla üretilmiş olan *boşluktaki* gölge düşüncesini açığa çıkartır ve radikal bir biçimde karşı koymalarına rağmen (belki de bu yüzden), bu düşüncenin değişik düzeyde araştırılması sonucunda bana son derece çarpıcı gelen iki çok önemli sonucu vardır: birincisi bağımsız bir imge olması ve ikincisi de imgeler serisi olması.

Christian Boltanski (1944 yılında doğdu) birinci eğilimi en iyi ifade eden kişidir. Onun kurguları (Resim 88), parastatik izdüşümlerle yapılan stüdyo deneylerinin uygulandığı (Resim 46) zamanları anımsatır. Fakat Boltanski'nin kurgusunun amacı farklıdır. Sanatçının bu konuda kendi anlattıklarına kulak verelim:

Gölgelerle pek çok şey arasında ilinti kurarım. Çünkü her şeyden önce bunlar bize ölümü hatırlatır. ('Gölgeler ülkesi' diye bir deyimimiz yok mudur?) Ve daha sonra, tabi ki fotoğrafla olan bağlantı gelir. Fotoğraf sözcüğü Yunanca'da ışıkla yazmak anlamına gelir. Demek ki gölge bilinen ilk fotoğraftır. Bir zamanlar Paris'teki Pompidou Centre'da bir dev fotoğraflar sergisi açmıştım. Bu serginin Bonn'da ve daha sonra da Zürih'te devam etmesi umuluyordu, ama ağır çerçevelerin nakliyesi son derece sıkıntı vericiydi. Ben de daha hafif şeylerle çalışayım, hatta cebime sığsınlar istedim. Sadece minicik bir kuklayı yansıtarak geniş bir gölge elde edebileceğimi fark ettim. Nihayet en az yüküyle seyahat edebilecek ve tinsel imgelerle çalışabilecektim. Tabi ki Platon'un mağarası vardı, ama itiraf etmeliyim ki bunu daha sonradan öğrendim.

Ama gölgenin ayrı zamanda içsel bir aldatıcılığı vardı. Kendi gölgemizden korktuk, demez miyiz? Gölge bir sahtekârdır: Bir aslan boyutunda görünür ama gerçekte mikroskobik bir karton figürden daha büyük değildir. Gölge, içimizdeki *deus ex machina*'nın* tasviridir. Gölge bir illüzyon olmasından dolayı saf bir tiyatro gibidir ve bu yönüyle bende merak uyandırır... Beni gölgelere bu denli çeken şey, ömürlüğünün çok kısa oluşudur. Ani bir parıltıda kaybolabilirler; reflektör kapatıldığında ve mum söndürüldüğünde artık ortada hiçbir şey yoktur.¹

Boltanski'de, gölgenin komik kullanımını ilgilendiren fotoğrafik tersine çevirme, Platon'u anıştırma, ölüm sembolizmi gibi pek çok katalizörün bir noktada birleştiğini ve bunların hepsinin onun yaklaşımında tanıtıcı bir sentez yarattığını görürüz. Bununla birlikte Boltanski'nin en çarpıcı yanı, izdüşümü somutlaştırması, onu canı istediği zaman cebine sokup, gerektiği zaman çıkartabileceği 'bir şey'e dönüştürme isteğidir. Bu edimlerin içinde saklı olan anlam Peter Schlemihl'i okumuş herhangi biri tarafından anlaşılabilir. Boltanski'nin zihnini en fazla meşgul eden konunun –kısa ömürlü suretlerin dansı– oldukça rastlantısal bir biçimde, Atlantik'in öteki kıyısındaki Andy Warhol'un da onayladığı bir dizi gölge imleler yaratma tekniği ile bağlantısını görmek oldukça ilginçtir.

* Kökeni Yunan ve Roma tiyatrosuna dayanan ve "makineden çıkan tanrı" anlamına gelen Latince deyim. Kurgusal bir yapıtta hikâyenin iç mantığına uymayan karmaşık bir olayın ya da umutsuz bir durumun mucizevi ve rastlantısal bir biçimde çözülmesini sağlayan (yazara da hikâyesini insanların istediği biçimde sonlandırabilme olanağı veren) kişi, yöntem ya da olay. (y.n.)

1) C. Boltanski, *Inventar* (Hamburg, 1991), s. 73-5.



Resim 88: Christian Boltanski, *Gölgeler* (1986), Kunsthalle Hamburg'da yerleştirme, 1991.

Yıl 1979'du ve Andy Warhol New York'taki Heimer Friedrich Galerisi'nde, bir yıl önce yapmış olduğu ve hepsine de *Gölgeler* (Resim 94) adını verdiği 66 tuvalden oluşan bir resim sergisi açmıştı. 66 sayısı tekrar etme düşüncesini vurguluyor olsa da gizli bir tedirginlik uyandırıyor, çünkü antik dönemlerdeki sayı bilimine göre 66 rakamı şeytanın, 666 rakamı da kıyametin sembolleriydi. Bu son iki imaya ancak çok gelişmiş bir yorumsama süreci ile ulaşılabilse de, imgelerin ardışıklığı değişmez bir biçimde sergilenir. Çerçevesiz tuvaler, izleyicilerin temel çizgisinden farklı oldukları gerçeğinin vurgulanması amacıyla, beyaz duvarın önünde, zemin çizgisinin hemen üzerinde, sabit bir ritim içerisinde ve tam olarak başladığı noktada bitmek üzere yerleştirilir. Bu sürekli ve dairesel efriz, aslında bağımsız birimlerden oluşmuştur. Onları geleneksel 'resimler' (*tablolar*) olarak sınıflandırmak zordur, çünkü ne formları ne de içerikleri ve ne de sergilenme bağlamları buna izin verir. Prensipte kabul edilmiyor olsa da bu serinin en önemli özelliği, serideki birimlerin bir tanesi izole edildiğinde, seriden ayrılan bu birimin tek olarak satın alınabilir veya sergilenebilir oluşudur. Dahası, bunlar sadece (bize *tablo* geleneğinden miras kalan) sözcüğün teknik anlamı bağlamında 'tuvaler'dir, çünkü Warhol ipek baskı yöntemiyle imgelerini üzerine aktardığı sentetik polimerler kullanmıştır. Bu nadir görülen kombinasyon, fotoğrafçılıkta kullanılan tekniklerle beraber el işçiliğinin de bir arada kullanılmasına

olanak sağlar. Warhol ve asistanlarının, sadece bu sergideki eserlerin oluşturulması için üretilmiş pek çok papier mâché* siluetin gölgelerinin birbirleriyle etkileşimine girmelerine yol açan bir dizi fotoğrafı temel olarak bu eserleri oluşturduklarının biliyoruz. Daha sonraki aşamada, sentetik renklerin eklenmesi ile, *Gölgeler*'e asıllarında sahip olmadıkları bir heterojenlik ve ritim kazandırılmıştır.

Warhol'un metodunun analizine doğrudan başlamak yerine, bu serilerin eleştirmenlerce nasıl değerlendirildiği konusunda kısa ve izinsiz bir giriş yapmak yararlı olacaktır.² Bu giriş, yorumsama eylemine geçmeden önce gereklidir, çünkü bizim burada karşılaştığımız şey, *sergi sanatı*³ olarak tanımlanabilecek tam bir fenomendir ve sadece serginin gerçek bağlamında, acil kritik yanıtlar içinde tanımlanabilir. Bu bağlamın dışına çıkartılan bir Warhol 'tuval'i tamir edilemez derecede yıpranmış ve *varlık nedenini* kaybetmiş demektir. Warhol'un gölgeleri hakkında, gerçekten bu konuda bilgili bir grup eleştirmenin 1979'da söylediklerine kulak verelim.

Art News'dan Jane Bell şunları söylemiştir:

Gölgeler, ipek baskı tekniği ile –neredeyse bütün bir pop art'taki sakin, pürüzsüz yüzeyi ile kendisini reddeden– boyanmış bir arka plan üzerine yapılmıştır Fabrika'daki arkadaşlarından her zamanki gibi biraz yardım almayı kabul etmiş olsa bile, Warhol'un olduğu şüphe götürmez –cömert tensel el– bu tabloların her yerinde varlığını hissettirir.

Bu gözlemin önemi, geniş fırça darbeleri ve çift varsayım mekanizmasıyla yaratılan eserin, (Resim 89) özellikle sıra dışı paradoksal 'otobiyografik' özellikleri ile, önce adı –*Gölgeler*– ve sonra da ölmekte olan 'tablo' boyama geleneği ile arasında bağlantı kurulduğu zaman kavranacaktır. Ortaya konulan (ve sadece *Art News* eleştirisinde tesadüfen bahsedilen) bu çift yorumsamayla, Warhol'un serigrafi baskılarının, Cennini'nin çizgi ve gölge ilişkisi üzerine düşünceleriyle başlayan ve öz-taklit temasıyla (bkz., bölüm 2 ve 3) süren Batılı resim sanatının temel problemlerinin tam

* 'Çiğnenmiş kâğıt.' Kâğıt parçacıklarının zamk vb. yapıştırıcılarla karıştırılmasıyla elde edilen kâğıt hamuru. Yaşken kalıba dökülebilen ve kuruyup sertleştiğinde boyanabilen *papier-mâché*, çok hafif, zarif ve sağlam dekoratif nesne üretiminde yaygın şekilde kullanılmaktadır. (y.n.)

2) P. S. Smith [*Andy Warhol's Art and Film* (Ann Arbor, 1986), s. 198-202] tarafından toplanmış ve sunulmuş olan materyallere güveniyorum.

3) Bu konu hakkında daha fazla bilgi için O. Bätschmann'ın kitabına başvurunuz.



Resim 89: Andy Warhol, *Gölge* (1979), grup yerleştirmedeki 102 tuvalden bir tanesi, tuval üzerine ipek baskı mürekkebi ve sentetik polimer boya (193x 132,1 cm.). Dia Art Foundation, New York.

karşıt noktasına (en sonunda bir yere) ait olduğu çıkarımına ulaşırız. Bu nedenle, Warhol'un *Gölgeler*'i üzerinden 'resimdeki gölgenin' saf çizgisinin, tasviri kendi bütünlüğünde kuşattığını ve tanımladığını iddia edebiliriz. Fakat geldiğimiz noktada, bunun Soyut Ekspresyonizm'in sadece önemsiz bir mirası olarak görülmesine karşı önlem almalıyız, çünkü *Gölgeler*'deki üsluba, temaya ve abartıya verilen önem aşırı gerçekçi estetik anlayışından kaynaklanan bir sürecin ürünüdür. Son tahlilde, her şey bir sentezden yana görünmektedir. Warhol'un ortaya koyduğu şey, tarihi avangard akımların deneylerini bir araya toplayan, sürdüren ve onların sınırlarını aşan bir çözümdür. Sadece Malevich ve Duchamp değil, fakat (paradoksal bir birliktelikle) aynı zamanda action painting ve aşırı gerçekçilik de Warhol'un öncelleridir.

Eleştirilere göz atmaya devam edersek, *Arts* dergisinden Thomas McGonigle'nın, Warhol'un bu seride sanatçının kişiliğini karakterize eden gölgenin marjinalliğinin sergilenmesinin esinlediği otobiyografik bir itiraf görmeye önceden hazırlandığını kabul etmiş olmakla birlikte 'izleyicileri için bu tabloda korkunç bir ikilem yarattığı' fikrinde olduğunu görürüz. Aynı derginin daha ileriki sayfalarında, eleştirmen Valentin Tatransky sergiye döner. Onun oldukça ilginç olan yorumu, daha önceki iki yorumun bir bileşimidir. Böylece, tüm serinin mekanik tekrarlar tarafından yönetilen bir dünyadaki devasa fırça darbeleri yoluyla ortaya konulan soyut bir oto-portre olduğu varsayılabilir. Onu tarihi bir bağlam içine yerleştirmek gibi bir girişimi olsa da, bu yorum yine de son derece kışkırtıcıdır. *Artforum* için yaptığı son derece karmaşık eleştirisinde Carrie Richey de aynı eksiklik nedeniyle suçludur ve eleştirisini *tam metin* olarak vermek yerinde olur:

Altmış altı adet büyük (193x132 cm.) tuval tüm galeriyi dolduracak biçimde dayanmıştı. Parlak akrilik renkler yüzeyleri kalınlaştırmıştı ve bir ya da iki düzenlemede boyanın birikmesi ele alınmış gibiydi. Warhol'un basın bildirisi her tuvalin aynı imgeyi içerdiğini ifade etmektedir; öyleyse bu, incelediğim iki tablonun aynı imgenin pozitif ve negatif yorumları olduğu anlamına gelebilir mi? Bir tanesi bir aleve, çakmağa ya da gaz lambasına benziyorsa, ikincisi bir boşluğa benzeyecektir. Ama bu spekülasyon aldatıcıdır, çünkü imgeler açıkça figüratif değildir. Bununla birlikte, bu sergide suçluluğun bir *Blow-up* niteliği vardır; her bir tuval söze dökülemeyen olayların abartılmış büyüklükteki fotoğraflarına benzemektedir.

Blow-up'a yapılan bu atıf iki misli doğrulanır, zira düzenlenişleri, bu imgelerin sanki bir sinema filminin kareleri gibi ardışık olarak okunması



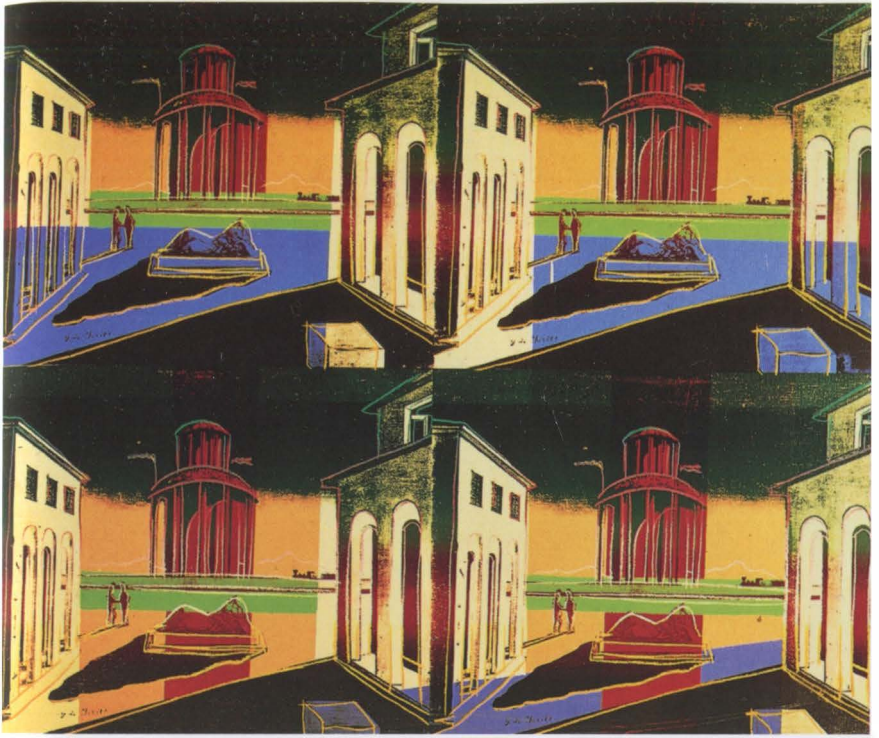
Resim 90: Gianfranco Gorgoni, Andy Warhol ve Giorgio de Chirico, New York, 1974.

gerektiği izlenimi uyandırır. Son derece sinematik. Tuvallerin üzerindeki renkleri olası bir hikâye için incelerken, fark ettim ki, saat yönünde yorumlarsam, ilk 60 tanesinin asit renkleri, son yarım düzinede yerlerini gümüş, siyah ve beyaza bırakmakta. Bu bir karar mı?

Bunu anlamak için ne yapmalıyım? Warhol beni dedektifi oynamaya zorluyor. Aklım kanıt bulma düşüncesiyle dolu. Eleştiri sanki bir polisiye görev ve ben de burada parmak izi bürosundayım.⁴

Eleştirmenlerin görüşleri birbirlerinden uzak olsa da, *Gölgeler*'in muammalı olduğu konusunda çoğunlukla ve inatla birleştiklerini görmek ilginçtir. Richey'nin Antonioni'nin filmine yaptığı (tartışmalı ama ilginç) atıf dışında, eleştirmenlerin çoğunun Warhol'un bu denemesini tarihi bir bağlam içine yerleştirmek için gösterdikleri çaba oldukça çarpıcıdır. Warhol'un estetik anlayışının ruhunda, hepsi de kendilerini fenomenin sadece yüzeyi ile sınırlandırıdılar, yüzeyin muammalı doğasını incelediler, ama bir kez bile olsun muammanın (ki eğer burada bir muamma varsa) tarihi bir katmanın sergilenebilir bir yüzeye aktarılmış ola-

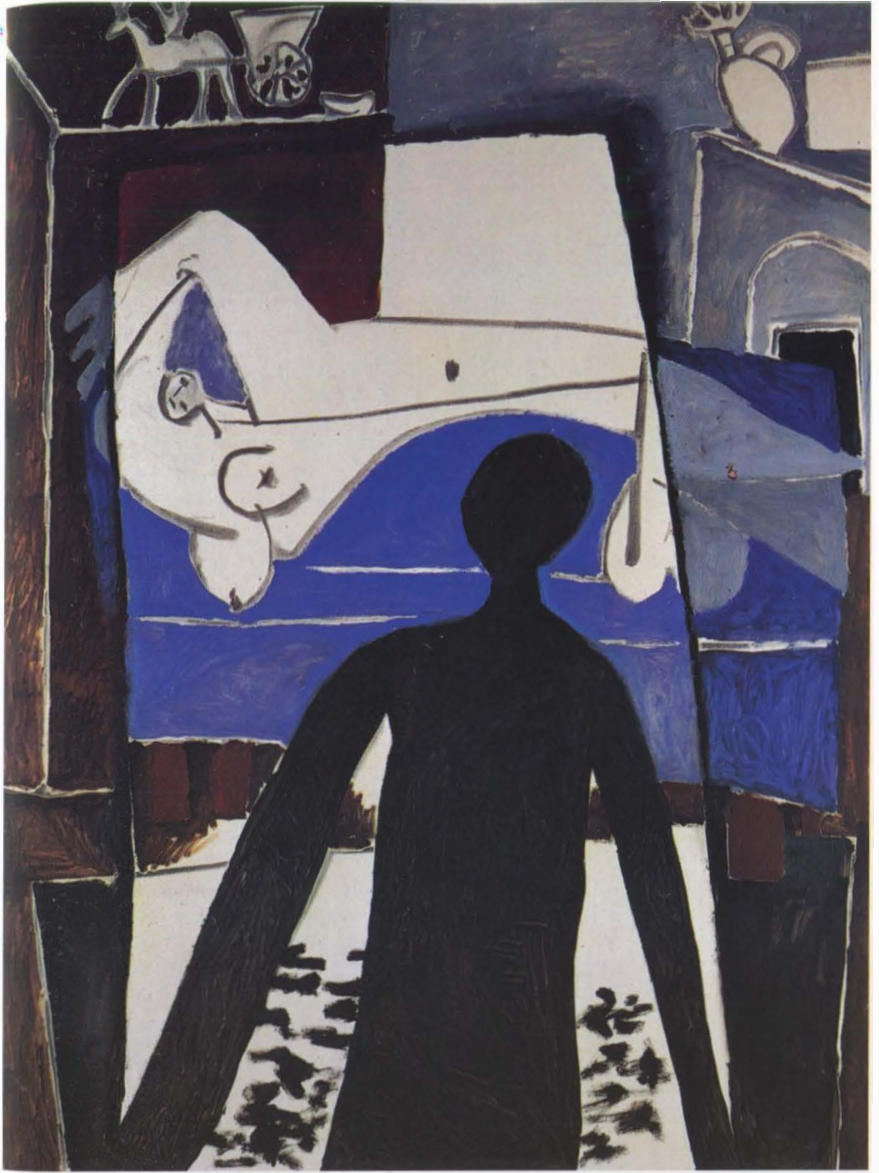
4) C. Richey, *Artforum*, XVII (Nisan 1979) içinde s. 73. Tuvallerin sayısı (67 + 16) hakkında diğer yazarların farklı atıflarda bulundukları gözden kaçırılmamalıdır. Bkz. D. Bourdon, *Andy Warhol* (New York, 1989), s. 372.



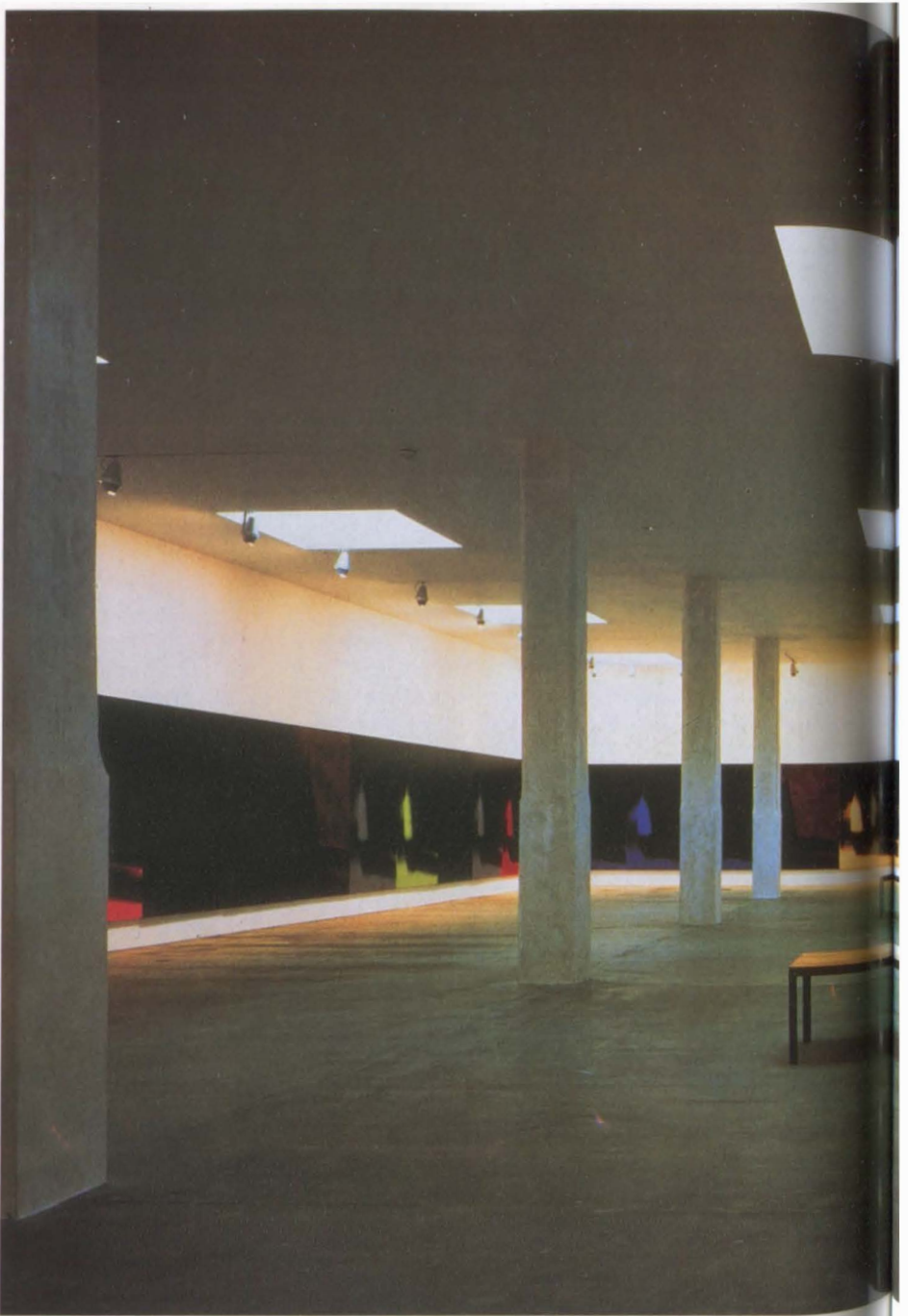
Resim 91: Andy Warhol, *Italian Square with Ariadne (after De Chirico)*, 1982, tuval üzerine sentetik polimer boya ve ipek baskı mürekkebi (116x127 cm.). Andy Warhol Museum, Pittsburgh.



Resim 92: Pablo Picasso, *Kadının Üzerindeki Gölge*, 29 Aralık 1953 tarihli, tuval üzerine yağlıboya (130,8x97,8 cm.). Ontario Sanat Galerisi, Toronto.

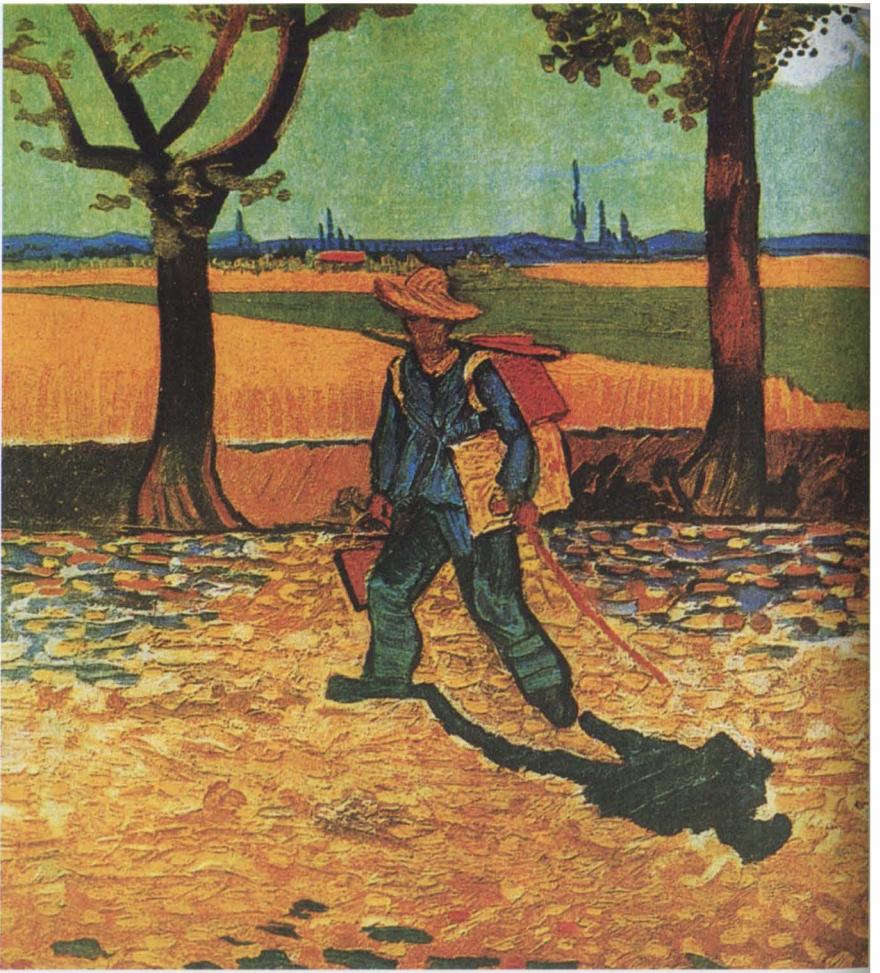


Resim 93: Pablo Picasso, *Gölge*, 29 Aralık 1953 tarihli, tuval üzerine yağlıboya ve füzen (129,5x96,5 cm.). Musée Picasso, Paris.

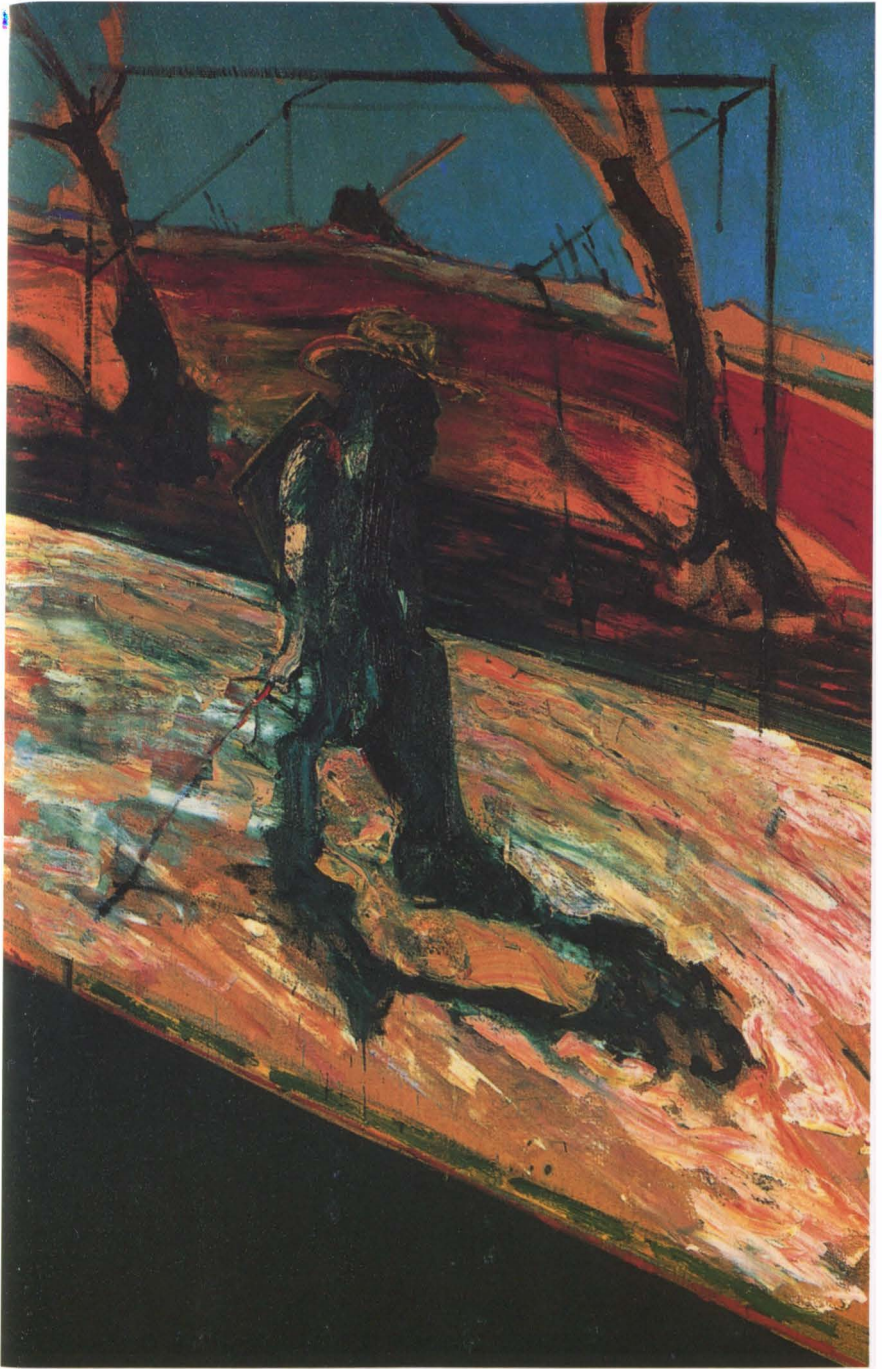


Resim 94: Andy Warhol, *Gölgeler* (1978), Andy Warhol Museum'da (Pittsburgh) yerleştirme, tuval üzerine ipek baskı mürekkebi ve sentetik polimer boya, 102 tuvalden her biri 193x132,1 cm. olan 55 tanesinin yerleştirimi.

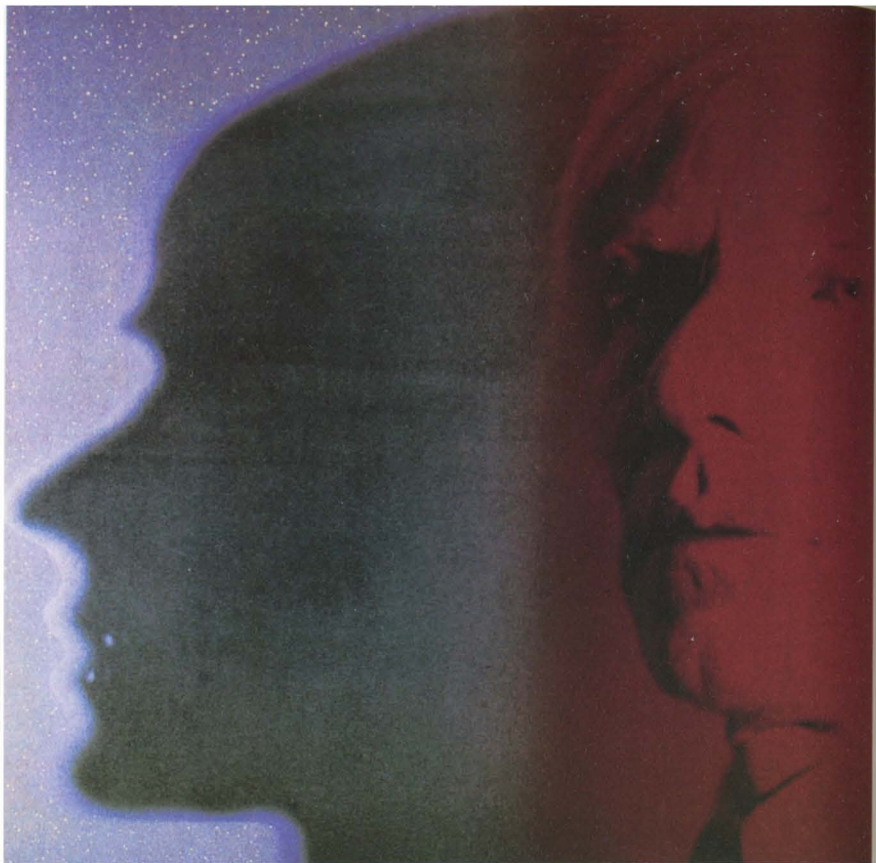




Resim 95: Vincent van Gogh, *Tarascon Yolundaki Ressam* (1888), tuval üzerine yağlıboya (48x44 cm.) Şimdi yok olan bu tablo, daha önce Kaiser Friedrich Museum'daydı, Magdeburg.



Resim 96: Francis Bacon, *Study for Portrait of Van Gogh II* (1957), tuval üzerine yağlıboya (198x 142cm.). Özel Koleksiyon.



Resim 97: Andy Warhol, *The Shadow* (1981), kağıt üzerine ipek baskı (96,5x 96,5 cm.).

bileceği gerçeğine dayandığı problemiyle yüzleşmediler. *Artforum* eleştirmenlerinin ileri sürdüğü gibi –yapmamıza izin verildiği oranda– bir parça tarih duyarlılığı olan detektifi oynama sırası bize geldi. Böylece, hızla sırtı çözecek olan bir fotoğrafa (Resim 90) rastladık. 1974 yılından kalma bu fotoğraf New York'ta Gianfranco Gorgoni tarafından çekilmiştir. Bu Warhol ve Giorgio De Chirico'yu bir parti sırasında gösteren bir fotoğraftır. Bir elde kadeh, yüzde gülümsemenin izleri, metafizik resmin yaşlı ustası kameraya bakıyor, Pop Art'ın (hâlâ) genç ustası Warhol ise, yüzüne son derece dramatik bir nitelik katan eğik başıyla kameradan uzağa bir noktaya bakıyor. Bu bir enstantane fotoğrafıdır ama bir kehanetin gücüne sahiptir. Fotoğrafı bu kadar dramatik hale getiren ışıktır ve öylesine başarılıdır ki, bu fotoğrafa rötuş yapılmadığına inanmak çok zordur. Bu sıra dışı aydınlatma nedeniyle, basit bir gündelik hatıra olarak aklımızda kalacak bu fotoğraf, her nasılsa gücün transferi imgesine dönüşmüştür.⁵ Bu tuhaf poz yoluyla ve onun bu dünyanın efendisi olması için bir yalvarışla birlikte, De Chirico kendi gölge dünyasını Warhol'a aktarmıştır.

1978 yılında Warhol'un tek bir kâbusun 66 değişik biçimini yaparak şeytan çıkartması için dört yıl geçmesi gerekmişti. Bunun ışığında, *Gölgeler* serisi bir gizemin gölgede kalmasından ziyade, bir borcun ve bir cinayetin kabulünü herkese duyurmaktadır. *Gölgeler*'in yaratılması De Chirico'nun ölümüyle aynı zamana rastlar (Chirico 19 Kasım'da ölmüştü ve Warhol serisine aynı yılın Aralık ayında başlamıştı) ve bu rastlantının eleştirmenlerce hiç üzerinde durulmadan geçirilmesi tuhaftır. *Gölgeler*'in, tarihi avangard hareketin son temsilcilerinden birisinin ölümünün doğrudan sonucu olarak yaratıldığını düşünürsem, sanırım çok da fazla yanılmış sayılmam. Böylece, bu sergi Warhol'un De Chirico'ya olan borcunu ortaya koyar. Eğer bir cinayetin sonucu ise, bu sembolik doğası gereği bir cinayettir ve *ilk günah* kavramını içerir. Warhol, İtalyan ustanın gölge hikâyelerini, hikâyesiz gölgelerle değiştirmiştir, ve onların seri halinde oluşu sadece, tasvirsel hikâyelemenin nihai ölümüyle birlikte onun sonsuz ışık kırılmalarıyla ve sonsuz görüntü geçişleriyle yer değiştirmesini yansıtır.

Bizim yorumumuzun bir alegoriye benzediği kabul edilebilir. Belki öyledir ama kelimenin tam anlamıyla 'gerçek alegori' olarak ele alın-

5) Warhol ve De Chirico'nun ilişkileri hakkında bilgi için bkz. *The Cult of the Avant-Garde Artist* (Cambridge ve New York, 1993) içinde D. Kuspit'in yorumları, s. 67 ve devamı.

malıdır. 1979 yılında New York'ta Warhol'un ifade etmeyi başaramadığı ve dikkatle baksalar da (bildiğim kadarıyla) hiçbir eleştirmenin *Gölgeler* sergisinin yüzeysel anlamının altında sezemediği şey, Roma'da üç yıl sonra yapılan *Warhol verso De Chirico* sergisinde ortaya çıkar. Ama bu kez net bir gündem vardı. Metafizik resim çoğaltma ve kopyalama yoluyla serileştirilmiş ve kutsal ışıktan ortadan kaldırılmıştı (Resim 91). Achille Bonito Oliva ile yaptığı ve sergi kataloğunda da yayımlanan bir söyleşi sırasında Warhol, De Chirico'ya olan gönül borcunu ifade etmişti:

Onun çalışmalarını çok seviyorum. Sanatını ve bir de aynı resimleri tekrar tekrar yinelemesi fikrini seviyorum. Bu fikri öyle çok sevdim ki, bunu yapmanın harika olabileceğini düşündüm. (...) De Chirico aynı imgeleri tüm hayatı boyunca tekrarlamıştı. İnanıyorum ki, o bunu sadece insanlar ve satıcılar istedi diye yapmadı, o bunu sevdiği için ve tekrarlanan görüntülerin kendini ifade etmenin bir yolu olduğunu düşündüğü için yaptı. Bu belki de ikimizde de ortak olan şeydir. (...) Farklılık? Sürekli olarak, yıllar boyu tekrarladığı şeyi ben de aynı günü, aynı resimle tekrarlayarak yaptım. (...) Bu birinin kendini ifade etme biçimidir!... Benim bütün imgelerim aynıdır (...) ama aynı zamanda da farklıdır. (...) Renklerin ışığına, zamana ve ruh haline göre değişirler. Hayat da kendini tekrar ettikçe değişen imgeler dizisi değil midir?⁶

Bu söyleşiden açıkça ortaya çıkan şudur ki, Warhol, özellikle kabul etmek zorunda olduğu şeyin –ki bu durumda gölgelerin transferi ve muammarların uzatılması– kabul edilmesinden çok, bir ifade tarzı olarak serilerin halinde üretime güdüsel anlamda yol açan sonsuz tekrarları öğretmesindeki gönüllülüğü için De Chirico'ya daha da fazla gönül borcu olduğunu kabul eder. Bu kavram De Chirico'ya değil fakat Batı sanatında seri fikrinin babası olan ama Duchamp'dan farklı bir görüş açısına sahip Monet'ye (Resim 35, 36) atfedilebilir. Bu bağdaşmazlık bizi fazla kaygılandırmamalı, çünkü eserleri hakkında Warhol'un doğruları söylemediği gibi bir genel kabul yaygındır ve demeçlerinde konuyu açıklamak yerine onu sisle örtmeyi tercih eder. Bununla beraber, Bonito Oliva ile olan söyleşisinde Warhol'un belirlemek istediği sınır önemlidir; çünkü bu, Warhol için temel olan ve metafizik resmi karakterize eden *aynının sürekli*

6) A. Bonito Oliva, (yay. haz.), *Warhol verso de Chirico* (Milano, 1982, s. 70.) içinde 'Industrial metaphysics. Interview with Andy Warhol by Achille Bonito Oliva'.

liliğini, ayının dönüşünün çehresinde vurgular. Şimdi de bu ayırımı derinlemesine inceleyelim.

De Chirico, Nietzsche'nin felsefesine karşı duyduğu borcu hiçbir zaman gizlememişti. Aksine, onun ısrarı paradoksun sınırındadır:

Nietzsche'yi anlayan tek kişi benim – tüm eserlerim bunu ispat eder.⁷

Ve yine:

Nietzsche'nin ölümsüz eseri *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ü okurken, bu kitabın bazı bölümlerinde sık sık, çocukluğumda okumuş olduğum *Pinokyo'nun Maceraları* isimli bir İtalyan çocuk kitabından edindiğim bir izlenimine kapıldığımı hatırlarım. Bu tuhaf benzerlik, eserin derinlemesine incelenmesi gerektiğini ortaya koyar.⁸

Bu iki itirafı okuduğumuzda, ressamın gerçekten övündüğü bu anlayışın ne olduğunu merak etmekte haklı olabiliriz. Bunun sadece tek bir yanıtı olabilir: Eğer Zerdüşt ile Pinokyo arasında bir benzerlik varsa, bu, varlığın ikizini kuşatan, varoluşun taklit edilmiş formlarını sorgulayan, özgürlük ve hayat biçimlerini kuşatan sonsuz muammaların yaratılması tartışmasının içeriğinde bulunabilir. Eğer De Chirico *Pinokyo*'dan herhangi bir şey almışsa, bu onun insanı zorla ele geçiren kuklalara, kopya taklide olan takıntısıydı ve değişmez bir aşkınlık haline gelen gerilimle son bulmalıydı, ki bu daha önceden tahmin edilebilecek bir engelleme durumu ile karşı karşıya kalması anlamına geliyordu. De Chirico'nun Nietzsche'den aldığı şey filozofun en önemli felsefesidir – 'tüm şeylerin mutlak ve belirsizce tekrarlanan döngüsü' doktrini.⁹

Sabah akşam seni izleyen bir şeytan en derin benliğine sızıp da sana şunu söylese ne olurdu: "Şimdi yaşamakta olduğun ve şu ana kadar yaşamış olduğun bu hayatı bir kez daha ve sayısız kereler yaşayacaksın ve yeni hiçbir şeyle karşılaşmayacaksın, üstelik her acı ve her mutluluk, her dü-

7) De Chirico, F. Gratz'a mektup, alıntıl原因 G. Roos, 'Giorgio de Chirico und seine Malerfreunde Fritz Gratz, Georgios Busianis, Dimitrios Pikionis in München 1906-1909,' W. Schmied ve G. Roos, *Giorgio de Chirico München 1906-1909* (Münih, 1994) içinde s. 177.

8) Bkz. Soby, *Giorgio de Chirico*, s. 254.

9) Nietzsche, *Ecce Homo*, XV, 65.

şünce ve her iç çekiş, ve yaşantıda olup biten tarif edilemeyecek ölçüdeki küçük ve büyük her şey, aynı sırayla ve birbiri ardına sana geri dönecek – hatta bu örümcek, ağaçların arasından süzülen bu ay ışığı, bu an ve ben bile. Varoluşun sonsuz kum saatinin içindeki minicik bir toz zerresi gibi, onun her dönüşünde sen de onunla birlikte tekrar ve tekrar döndürüleceksin.”

Seninle böyle konuşan şeytanı, kendini yerden yere atıp lanetlemez miydin? Ya da ona, “Sen bir tanrısın ve ben bu ana kadar bundan daha kutsal bir şey duymadım” diye cevap verirken yaşadığın muazzam ânı daha önce de yaşadın mı? Eğer bu soru benliğini ele geçirseydi, seni şu an olduğun halinle değiştirebilirdi, ya da belki seni ezip yok ederdi. Tek şey ve her şey için şunu sorardın ve bu soru hareketlerinin üzerinde tüm ağırlığı ile dururdu: “Bunu bir kez daha ve sayısız kereler daha arzular mısın?” Ya da, kendin olmayı ve hayata dönmeyi, bu nihai sonsuz doğrulamadan ve coşkudan daha fazla mı arzu ederdin?¹⁰

Warhol’un De Chirico’dan aldığı birazcık Nietzsche ve fazlasıyla Pinokyo’dur ve bunları yapabildiğince, *aynının ebedi dönüşünden aynının sonsuz sınırdaşlığına* kadar, düşmüş idollerin (Marilyn, Jackie, konsantre çorba tenekesi...) sınırsız sekansları formuna, ya da Gilles Deleuze’ün ifadesiyle, daha önceleri Platonik gelenek tarafından zapt edilen ama şimdi özgürleştirilen, güçleri zincirden kurtulmuş suretlerin sersemletici bir biçimde ortaya çıkışlarına dönüştürmüştür.¹¹ *Gölgeler*’de, hâlâ ‘resmin’ antik formuna (*tableau*) bağlı ve ‘resmin’ antik metafiziğine (*peinture*) muhtaç olan her şey bir çıkış noktası bulmuştur. Her tuval bir gölgenin yansımasıdır, her ‘orijinal’ (zaten) bir röprodüksiyondur; tuvaler dünyayı yansıtır ve dünyanın kendisi de sonsuz bir sahnenin tekrar-kopyalanmasıdır.

Bu nedenle, *Gölgeler* serisinin ilk özel sergisinin açıldığı 1979 yılının ilkbaharında –ki bu sergide içki olarak sadece *Perrier-Jouet Fleur de Champagne* ikram edildiği söylenir–, New York’taki Galeri SoHo’nun birkaç saatliğine (Warhol’un dünyasında fani olan sonsuzluktur) hem Pinokyo’yu ve onun bitimsiz yalanlarını yutan Leviathan’ın midesine ve hem de (sadece bir geceliğine) kendi gölgeleriyle övünen Platonik bir mağara dönüşürülmüş olduğunu söyleyebiliriz.

10) Nietzsche, *Gaya Scienza*, 341.

11) C. Deleuze, *Logique du sens*, s. 292-307. Ayrıca bkz. T. Lenain, *Pour une critique de la raison ludique. Essai sur la problématique nietzschéenne* (Paris, 1993), s. 112-43.

KOPYA ANDY WARHOL

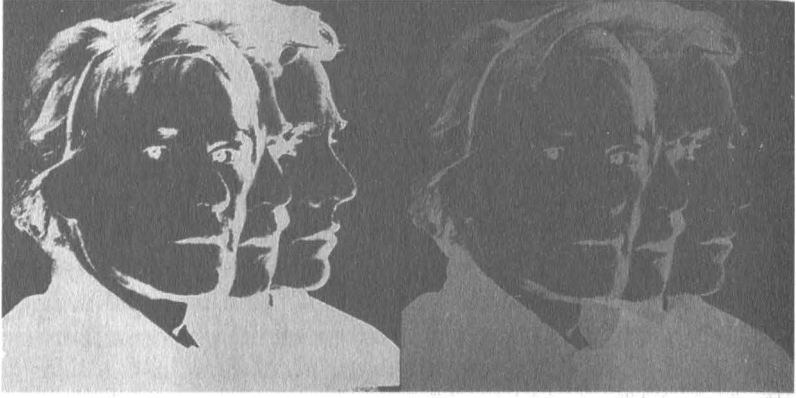
Ben bir sır olarak kalmayı tercih ediyorum. Hiçbir zaman hayatımı anlatmayı sevmiyorum ve bu yüzden her sonduğunda birbirinden farklı şeyler anlatıyorum. (Andy Warhol)¹²

Gölgeler'in (Resim 89) yaratıldığı 1978 yılında, Warhol aynı zamanda oto-portresi (*Self-portrait*, Resim 98) üzerinde çalışıyordu. Bu onun yaptığı ilk oto-portre değildi, ama daha öncekilerde fotoğrafik negatifin ifadesel formlarından hiç bu kadar yoğun biçimde yararlanmamıştı. Warhol artık, indirgeme ve tersine çevirme temaları üzerinde çalışıyordu. Bu, daha önceki geniş boyutlu serilerinden olan *Gölgeler*'de kullandığı tekniğin (tuval üzerine sentetik polimer boya ve onun üzerine de ipek baskı mürekkebi) aynısıydı. Bu ayrıntıyı vurgulamak, sadece bu seri ve oto-portresi arasındaki rastlantıdan (hiçbir biçimde sebepsiz değildir) dolayı değil, ama aynı zamanda 'materyallerin ikonolojisi'nden¹³ kaynaklanan ve eleştirmenlerin sıklıkla göz ardı ettikleri imaları kavramak için de önemlidir. Tasvirdeki tüm teknik unsurları ve onların sembolik anlamlarını dikkate alacak olursak, bu oto-portrenin Andy Warhol'un sadece kopyalanmış imgesini değil, aynı zamanda polimerleştirilmiş imgesini de betimlediğini söyleyebiliriz.

Oxford Reference Dictionary'ye göre, polimer, molekülünü bir ya da birden fazla bileşiğin tekrar eden birimlerinin oluşturduğu bir bileşiktir. Polimerizasyon ise, çok sayıda molekülün büyük tek bir molekül oluşturmak için birleşmesidir. Bu işlem sonucu üretilen malzeme yirminci yüzyılda moda haline geldi ve üretilen bu malzeme genelde plastik olarak adlandırıldı. Altmışlar boyunca Warhol, 'imgenin polimerizasyonu' olarak adlandırmayı önerdiğim bu tekniği iki şekilde uygulamıştı: kelimenin tam anlamıyla suret tasvirin plastikleştirilmesi, ve bir de, sembolik olarak hayatın çok yönlülüğüne, parlak, yapay ve yıkılmaz bir uyum katarak. 1978 yılında yaptığı *Self-portrait*'de, tasvir biçimi ve tekniği olarak bu kombinasyonun tüm sınırlarını zorlamıştır. Bu eseri, fotoğrafik negatifin ikili etkileşimi üzerine kurulu bir imgedir. Her zaman yaptığı gibi,

12) Andy Warhol'dan alıntılar, P. S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films*, s. 202.

13) G. Bandman'ın bir ifadesi, 'Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials', *Städteleirbuch*, N. F. 2 (1969), s. 75-100. Ayrıca bkz. T. Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe* (Münih, 1994), ve Warhol hakkında özellikle, *Andy Warhol. A Retrospective*, (yay. haz.) K. McShine (New York ve Boston, 1986, s. 63-80) içinde 'Do it Yourself: Notes on Warhol's Techniques'.



Resim 98: Andy Warhol, *Self-portrait* (1978), tuval üzerine ipek baskı mürekkebi ve sentetik polimer boya, her biri 102,6x102,6 cm. boyutunda birleşik iki panel, Dia Centre for the Arts, New York.

negatif nesneyi hayalet gibi gösterir. *Self-portrait*'inde, Warhol, her biri üç imgeden oluşmuş iki grupta betimlenmiştir. Her bir grupta, çeyrek profil, yarım profil ve profilden olmak üzere, üç değişik açıdan görünmektedir. Çıkarılacak ders çok açıktır: tek çokluktur, aynı farklıdır, tasvir kişinin negatiftir.¹⁴ Bu örnekte, gölge fikri yüzeyin altında var olmasına rağmen sabittir. Bu Warhol'un imgesinin özelliklerinden birisine, kendisinin de birden fazla kereler atıfta bulunduğu kolektif tasvirine aittir. Onun (sanal) beyaz saçlarından bahsediyorum.¹⁵ Onun bu fiziksel özelliği (unutmamalıyız ki Warhol'a göre 'dışsal olan' insandır) özellikle bu durum ile ilgilidir, çünkü bu oto-portre onu (çok iyi saklanan bir sır olan) ellinci doğum günündeki haliyle betimler; bir *puer senex*'in* mitik aurasıyla ona muazzam bir yaşlı 'dahi' (sözcüğün orijinal anlamıyla) havası verirken,

14) Bu problemle ilgili olarak bkz. C. F. Stuckey, 'Andy Warhol's Painted Faces', *Art in America*, 68 (Mayıs 1980), s. 112-19 ve özellikle R. A. Steiner, 'Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern', *Pantheon*, XLII (1984), s. 151-7.

15) De Chirico hakkında, Warhol: "Onu ne zaman görsem, sanki hep tanıyormuşum gibi hissediyorum. Sanırım o da aynı şekilde hissediyor. (...) Bir keresinde, ikimizin de beyaz saçları olduğunu söylerken ifade etmek istediği buydu!" ('Industrial metaphysics', s. 70).

* İki kutupluluğun ortaya çıktığı ve karşının bir denge olarak yaşadığı herhangi bir yerde karşıtları etkileyen paradigma. Puer ve Senex'in birbirlerinden ayrı yaşaması zordur ve gelişmek için birbirlerine ihtiyaç duyarlar. Kendilerinin negatifi olduklarında birbirlerinin gölgeleri olarak yaşarlar ve bu durumda aşırı derecede yıkıcıdırlar. (y.n.)

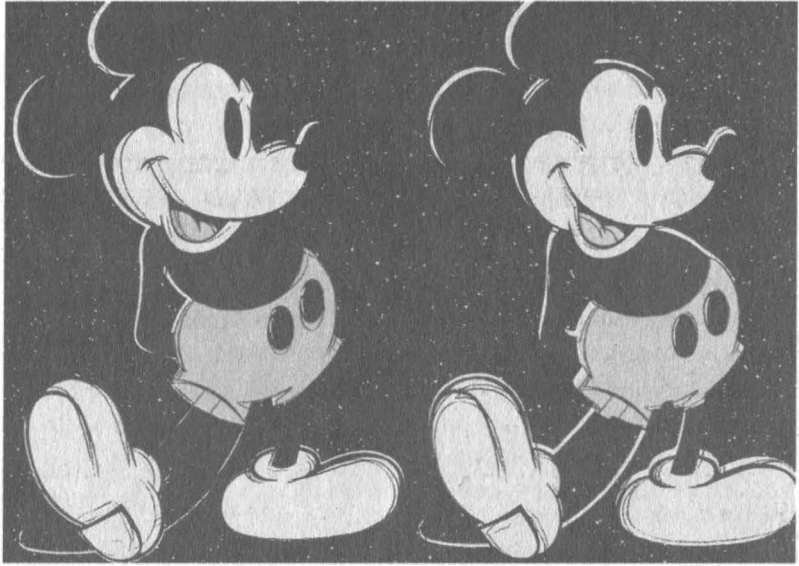
aynı zamanda onu bir 'yaşlı çocuk' ya da bir 'genç yaşlı adam' olarak resmeder. Negatif ters çevirme onun mitik beyaz saçlarını siyah olarak vurgulayacak kadar kuvvetli olmadığı için, negatif tasvir düşüncesini tuzla buz eder. Kısacası, bu üçlü siyah, beyaz saçlı hayal, yüzyılın bu çocuk-yaşlısının üçlü gölgesini tasvir etmek konusunda negatiften daha başarılıdır.

İkinci gruptaki kırmızı-siyah kontrastına geçiş, kişinin ikinci polimerine atıfta bulunur. Kırmızı renk aynı zamanda 'gerçek Warhol'a merkez oluşturur, çünkü bu tüm albinoların karakteristik göz rengidir. Fakat *Self-portrait*'inin ikinci yarısında, kırmızı olan sadece gözleri değildir. Burada kırmızı rengin daha önemli bir işlevi vardır. Kendisini formun içeriğinden, içeriğin formuna dönüştürmüş olmasına rağmen, yaşamsal akış yeni bir rol üstlenmiş ve yeni bir yöne dönmüştür. Fakat bu, saf biçim haline gelen yaşamsal maddeyle ve bireyin polimerize olduğu bir çağda *Self-portrait*'in tamamıyla bireyin alegorisine dönüşmesiyle sonuçlanır. Bu süreci kendi net perspektifine koyabilmek için birkaç yıl önceyi (1974) ve bu yılda Warhol'un yapmış olduğu iki filmi hatırlamamız gerekmektedir: *Andy Warhol'un Frankenstein'i* ve *Andy Warhol'un Dracula'sı*. 'Dışsal kan'ı betimleyen (ve Warhol'un diğer oto-portrelerinde de görülen) kanlı göz motifi bu filmlerde önemli rol oynar. Aynı zamanda bu iki filmin adları da önemlidir, çünkü onların kişilik-yansıtıcı biçimleri kategorik olarak bu Pop sanatçısının korkunun antik imgesini sahiplendiğini ortaya koyar.

Gölge (Resim 97) isimli diğer bir oto-portresi 1981 yılında yapılmıştır. Kendisinin iki çok büyük imgesini içeren ve yaklaşık 1x1 metre boyutlarındaki bu devasa yapıtın yapımında ipek-baskı tekniği kullanılmıştır. Eserin sağ bölümünde, yarısı çerçeve tarafından kesilmiş yarım profili görülürken, yapıtın diğer yarısı yüzünün profilden gölgesi ile kaplanmıştır. 'Şeytani ekran' (Resim 56) aracılığıyla 1920'lerde kullanılan tekniklerle ilişkilendirmedığımız taktirde, onun bu ikiye ayırma yöntemini anlamamız zordur. Yine de, Warhol oto-portresinin imalarını bununla sınırlamak hatalı olabilir. Yapıtın adı, bu genişleyen ve tasvir alanını aç gözlü bir tavırla ele geçiren ektoplazmanın* önemini vurgular niteliktedir. Hem adı, hem de imge, kopya ile arasında fazla vurgulanamayan karmaşık ilişkiyi görebilmemize imkân tanır.¹⁶ Bu, gölgenin keyfini

* Bir medyundan çıktığı farz olunan sihirli ruh, dışplazma. Ayrıca, birinin ruhu çağrıldığında görüldüğü varsayılan buğuya benzer madde. (ç.n.)

16) Baudrillard'ın [*L'Echange symbolique et la mort*, s. 110-21 ve 216-20.] önerdiği sorgulama sırasını izliyoruz.



Resim 99: Andy Warhol, *Double Mickey Mouse*, 1981, ipek baskı tekniği (bazıları elmas tozlu olan, 25 adetle sınırlı baskıdan).

çıkartan ilkel insanın gölgesiyle arasında olan yaşamsal ilişki gibi temel bir ilişki değildir. Tam aksine, bu ilişki post-modern, polimerize insanın dramatik, gergin ilişkisidir. Gizlerini keşfedebilmek için, onu çifte bağlamlaştırmaya tabi tutmak gerekir: İlki, Warhol'un sanatsal ürünleri ile, ikincisi de bunların kaynakları ile olan ilişkisidir.

Gölge'den (Resim 97) başka, 1981 yılında ortaya çıkan başka bir önemli yapıt daha vardır. *Double Mickey Mouse*'dan bahsediyorum. De Chirico için Pinokyo neyse, Warhol için de Mickey Mouse odur. Dahası, tıpkı Warhol gibi o da Birleşik Devletler'in *puer senex*'i ve maskotudur. Kronolojik rastlantılar bir kez daha tamamen metaforik olan bağlantının sınırlarını aşmış ve, daha net ifade etmek gerekirse, ikincil bir temeli ortaya koymuştur: Pek çok araştırmadan sonra öğrendiğimize göre, Warhol 6 Ağustos 1928'de dünyaya gelmiştir;¹⁷ Mickey Mouse da "sinema ve karikatür tarihçilerine göre" aynı yılın 18 Kasım'ında doğmuş bir çizgi kahramandır. Bu yüzden Warhol ve Mickey aynı 'jenerasyonun' ürünleridir, ve sanatçının da (Warhol) çok iyi korunmuş bir sır olan bu

17) Tarih A. Brown tarafından bulunmuştur, *Andy Warhol: His Early Works, 1947-1959* (New York, 1971).

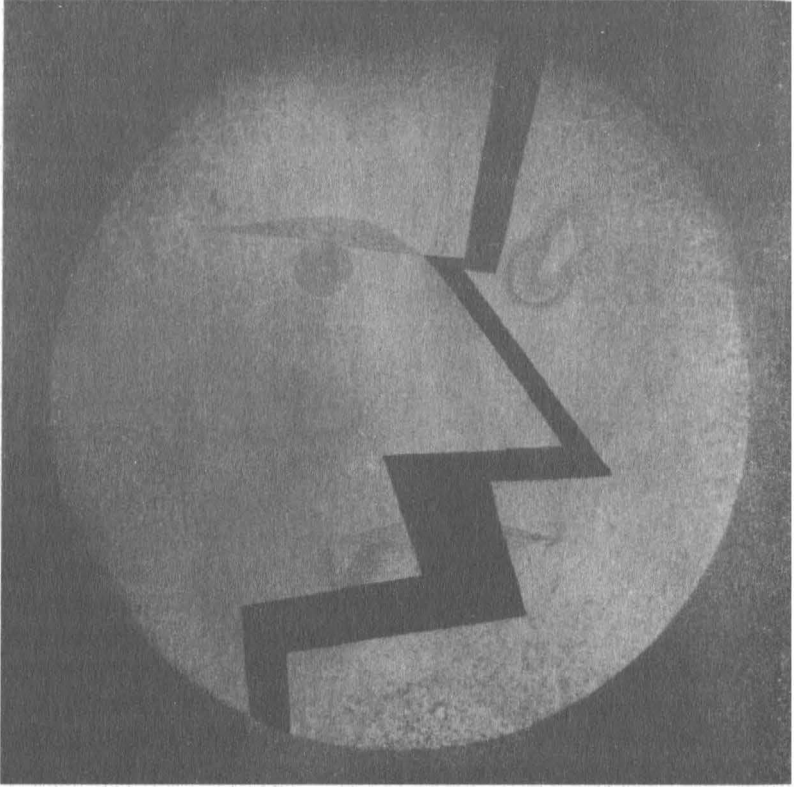
rastlantıyı eserinde dillendirmiş olduğunu söylersem yanlış yapmış olacağımı sanmıyorum.

Şimdi imgeleri inceleyelim. *Double Mickey Mouse* sadece bir kopya değildir, o aynı zamanda bir devdir, özellikle de normal bir farenin boyutlarıyla kıyaslandığı zaman: Boyutları tam olarak 77,5 x 109,2 cm.dir. Ama zaten Mickey 'normal' bir fare değildir. O bir maskot, bir semboldür. Ve bu özelliğinden dolayı da doğal olarak ikiye bölünebilme kapasitesine sahiptir. *Double Mickey Mouse*'daki 'iki' orijinal/kopya diyalektiğini içermez ve bu durum en kaygı verici unsurdur, çünkü bu iki hem orijinal hem de kopya olandır. Bunlar özdeş ve farklıdır, hem aynı hem ötekidir, birbirleriyle yer değiştirebilirler ve aslından büyüktürler. Warhol, onu/onları elmas tozlarıyla bezenmiş bir zemin önünde tasvir etmiştir; bu onun sahte-ikonlarını sıkça kullandığı teknik (ve sembolik) bir işlemdir. Bu yöntemin bütünü, bu imgeyi, suretin yükselişini ve zaferini gören dönem olarak tanımlanan post-modernizmin baş döndürücü zirvesine çıkartır.¹⁸

Double Mickey Mouse'dan farklı olarak, *Gölge* (Resim 97) isimli oto-portre, bölünme ile sonuçlanan tekrar kopyalama problemine değinmektedir. *Gölge* (sanki) cepheden de görebileceğimiz bir insanı (Warhol) profilden gösterir. Batılı betimleme diyalektiğinin bize öğrettiği şeyi de unutmamalıyız: Profil –ve gölge– öz ile öteki arasındaki ilişkinin sembolik formunu oluştururken, cephe –ve ayna– öz ve aynı arasındaki ilişkinin sembolik formunu oluşturur.

Mickey Mouse'un (Resim 99) sürekli neşeli olan profili 'öteki'nin yabancılaşmış imgesiye, Warhol kendi oto-portresinde iki görüntü arasında değişmez bir gerilim yaratmıştır. Sözcük oyunu yaparak diyebiliriz ki, *Gölge*'de Warhol kendi maskesini çıkartır, kendisine dikkatle bakar (*dévisager*). Bir kişinin kendi özelliklerine dikkatle bakması ve onların maskesini kaldırması, Batılı oto-portre geleneği tarihinde sıkça rastlanılan bir işlemdir. Bu noktadan itibaren geriye doğru, tüm tarihinin izlerini açıkça takip edebileceğimiz bu gelenek, bize Warhol'un yöntemine ışık tutabileceğimiz birkaç örneği miras bırakmıştır. Fakat, bu incelemeyi yapmaya başlamadan önce şunu açıklığa kavuşturmak isterim ki, bu gereklilik, Warhol'un oto-portresinde var olan 'etkilerin' veya 'kaynakların' tanımlanması arzusunun zorlamasıyla değil, Warhol tarafından en üsttekinin ortaya çıkartıldığı, Batılı tasvirin değişik katman-

18) Ayrıca bkz. G. Deleuze, *Différence et Répétition* (Paris, 1968), s. 164-8 ve Deleuze, *Logique du sens*, s. 292-307.



Resim 100: Paul Klee, *Physiognomischer Blitz* (1927), suluboya (25,4x25,4 cm.). Özel Koleksiyon.

larını tanımlamak için duyulan arkeolojik bir istekten kaynaklanmaktadır. Eğer bu inceleme sonucunda kayda değer bir sonuca ulaşılabilecekse, bu, post-modernitenin kopyayla ilişkili olarak –Andy Warhol üzerinden– sahip olduğu kendine has *en-visaged ve de-visaged** üslubundan kaynaklanacaktır.

1920'lerde avangard hareketin betimleme biçiminde cephe-profil ilişkisi karşımıza bir yarık/çatlak olarak çıkar. Paul Klee'nin 1927 yılında yarattığı eseri *Physiognomischer Blitz* bunun mükemmel bir örneğidir (Resim 100).¹⁹ Tablonun adından açıkça anlaşılacağı gibi, Klee, olabilece-

* Düşlenen ve düşlenir olmaktan çıkarılan. (y.n.)

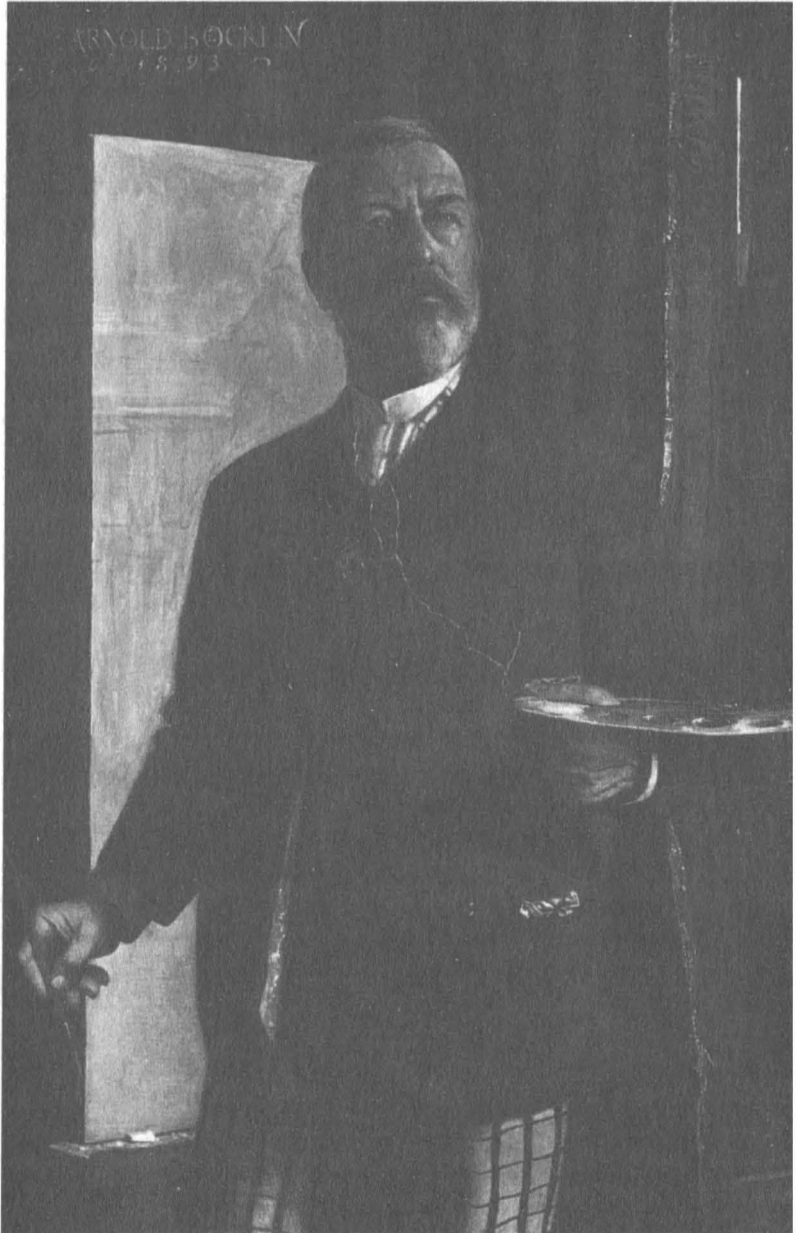
19) Bu konu hakkında bkz. sanatçının kendiyorumu, P. Klee, *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*, I (Basel ve Stuttgart, 1971), s. 330-32.

ğince uzak tasarlanmış olmasına rağmen, hareket noktası olarak Lavater'ın deneyinden esinlenmişti. Yüzün yarısını ortadan ikiye ayıran büyük siyah zikzak, aslında gölgenin profilidir. Kişinin güneşe benzer bağdaşıklığı çatlayıp ayrılmış ve gölgesi yüzüyle ilişkisini kesmek yerine, ironik bir biçimde, yorumlamak üzere onun içinde kalmıştır. Klee'nin tasviri gücünü, –derinlikleri sembolize eden ve diğer ressamların anlamını çıkarmaya çalıştığı bütün bir işlemi çok yoğun bir biçimde saklayan– insan yüzünün tam ortasındaki bu çatlaktan alır.

Ancak, ayrıldığımız noktaya tekrar geri dönüp, Warhol'un *Gölge* (Resim 97) adlı eserinden hemen önceki dönemde Amerikalı ressam üzerinde en fazla etkisi olan iki ressamı (Duchamp ve De Chirico) ve deneylerini incelememiz gerekiyor. De Chirico'nun yardımıyla, Warhol Batılı gelenekle doğrudan ve ciddi bir diyaloga girer, çünkü İtalyan ustanın 1920 yılında yapmış olduğu *Self-portrait*'inde (Resim 101) nasıl yeniden hayat bulduğunu ve esininin iki kaynağını nasıl bir araya getirdiğini açıkça görebiliriz. Bunlardan ilki, Poussin'in 1650 yılında yapmış olduğu *Self-portrait*'idir (Resim 32). De Chirico bu tablodan, yarım boy pozu, kitap motifini ve belli bir noktaya kadar da gölgenin ayrılışını kopyalar. İşte, en büyük farklılığın kendisini gösterdiği nokta burasıdır. Poussin'in tablosunda, hazırlanmış tuvalin üzerine, ressamın isminin yanına düşmüş olan geniş kara leke, 'genel benzerlik'in sembolik fonksiyonu ile ilintiliyken, De Chirico'nun eserinde, gölge, kendini bütün desteklerden ayırmış ve sanki kendi üzerine dönmüş gibidir: Siyah renkten beyaza dönüşmüş ve arka plan gibi görünmek yerine kendisi bir figür haline dönüşmüştür. Gerçekte, bu gölge artık bir gölge olmaktan çıkmış, yaşayan bir hayalet olmuştur. Modelinin hareketlerinden hiç birini taklit etmez, kendine özgü jestleri vardır; yine de, kendine ait bir benzerliği olmasına rağmen 'yabancı birine ait' bir profil gibi görünmektedir. De Chirico'nun en beğendiği ressamlardan birisi olan Arnold Böcklin'den kaynaklanan, ikinci bir uyarının müdahalesi yoluyla meydana gelen metafizik yer değiştirme, Poussin'in betimleme tarzını radikal bir biçimde gasp eder. 1893



Resim 101: Giorgio de Chirico, *Oto-portre* (1920), tuval üzerine suluboya (60x 50,5 cm.). Özel Koleksiyon.



Resim 102: Arnold Böcklin, *Stüdyoda Oto-portre* (1893), tuval üzerine vernikli badana boyası (120,5x80,5 cm.). Öffentliche Kunstsammlung, Basel (Kunstmuseum).

yılında yaptığı *Self-portrait*'inde (Resim 102) Böcklin kendisini, üzerinde gerçekten hiç dokunulmamış, bembeyaz bir tuvalin durduğu şövalesinin önünde tasvir etmiştir. Fakat, onu resim yaparken görmeyiz, bunun yerine, Batılı geleneğin sınırları içerisinde, biraz tuhaf ve pek sık rastlanmayan bir duruşla resmedilmiştir. Bunun akla dayalı tek açıklaması, tablonun içsel mantığında değil, tasvirin dışsal mantığında aranmalıdır. Ressam sol elinde paletini ve sağ elinde de fırçasını tutmaktadır, fakat yapması gereken işleme başlamak yerine, izleyicilerin bulunduğu belirsiz bir alana doğru dönmüştür. O, 'kendisini gösteren' bir ressam, 'kendisini tasvir eden' bir ressamdır. Tuvalin üzerinde, başı hizasında, zar zor seçilebilen imgesinin *boşluktaki* taslağı çizilmiştir. Bu imgenin yaratılışı, gerçekliğin düzeylerinin tecavüzü yoluyla okunmalı ve yorumlanmalıdır; 'tasvirdeki' ressamın kafasının arkasında (ama hemen yanında), tablonun global temasıymış gibi duran *boşluktaki* taslak, gerçek tasvirin tamamlanması için gerekli olan bir suret gibi ele alınmalıdır. De Chirico, muhtemelen tüm bu aşkın saf mantığı seviyor olmalıydı. Onun *tour de force*'u,* konusu ressam ve onun kopyası olan bir 'metafizik' tabloda, taslak olmayan bir gölge (Poussin) ile gölge olmayan bir taslağı (Böcklin) birleştirecekti. Warhol'un yeteneği, muhtemelen birinci elden, De Chirico'nun tablosunu inceleyerek oluşacaktı ve öylesine titizlikle incelemiştir ki, onun en derinlerinde yatan ruhunu yeniden ele geçirecekti. Ona bu girişiminde 'ikinci vaftiz babası' –Duchamp– tarafından dolaylı olarak yardım edilmişti.

Biliyoruz ki, Duchamp kendisini kopyalamayı ve hatta çoğaltmayı seviyordu. Bu alan söz konusu olduğunda Warhol'un ona olan minnettarlığını bildirmek için bu kitaptan daha kapsamlı yeni bir kitap yazma gereksinimi doğabilir. Bu nedenle, şimdilik kendimizi *Gölge*'ye (Resim 97) ışık tutacak bakış açısıyla sınırlayalım.

Duchamp, 1963 yılında, Amerikan Pop-Art akımı tarafından henüz keşfedilmiş ve bu akımın kurucusu olarak ilan edilmişti. Duchamp, bu sıralarda, California'daki Pasadena Sanat Müzesi'nde bir sergi hazırlığındaydı. 1923 yılına ait eski bir kolajı (Resim 103) sergi posterleri olarak kullanmıştı. Aranıyor posterinin üzerindeki boş çerçevelere Duchamp'ın iki fotoğrafı yerleştirilmişti. Kasıtlı olarak hantal fakat göz alıcı bir etki yaratılmıştı: Fotoğraflar çerçevelerine göre çok küçük ve bulanıktı ve çerçeveye düzgün yapıştırılmamışlardı. Dahası, böyle bir posterde fotoğ-

* Büyük maharet, cesaret ya da güç gerektiren ve çoğunlukla bütün bu zorlukları göze alınarak üstlenilen iş. (y.n.)



Resim 103: Marcel Duchamp, *Wanted: \$2000 Reward*'in kopyası (1923), *Boîte-en-Valise*'den. Philadelphia Sanat Müzesi.

rafların izlemesi gereken sıra –önce cepheden sonra profilden– tersine çevrilmişti.²⁰

Fotoğraf makinesinin polis ekipmanlarına dahil olmasından beri, suçluların (veya zanlıların) 90 derecelik farklı açılarla fotoğraflanması gelenek haline gelmişti. Bu durum, ancak çift vesikalık fotoğraf kullanarak *kimliğin* garantilenebileceği düşüncesiyle açıklanabilir. Cepheden ve profilden alınan insan yüzü fotoğrafları, kişinin yüzünün 'alçıdan kalıbı' alınmışçasına onu tam olarak yansıtmaktadır ve aynı anda parmak izlerinin alınıyor olması da bir rastlantı değildir. 'Yüz' ve 'profil' –birlikte– yüzün ifadesini oluştururlar. Çift vesikalık fotoğrafın kanunlaştırıl-

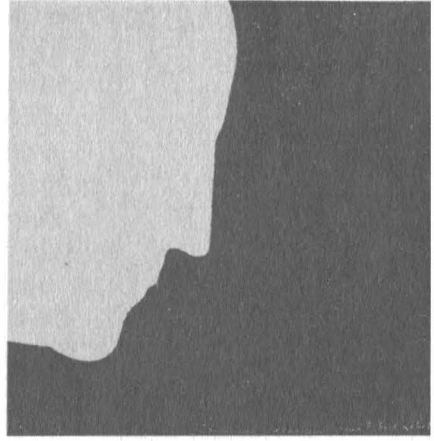
ması yoluyla, en sonunda net bir gruplandırma biçimi oluşturulmuştu: İkincil (kelimenin tam anlamıyla) olan yandan görüntünün tek bir değeri varken, asıl (ve en önemli) olan cepheden görüntüdür. Geleneksel Batılı tasvirde, bir kişinin cepheden görüntüsünü destekleyen şey onun profilden görüntüsüdür, bu sıralamada yer değişikliği yapılamaz. Bu yüzdendir ki, resmi işlemlerde kullanılan fotoğraflar fazla zorluk çıkartmaması amacıyla bu en kestirme yöntemle göre sıralanırlar: Tıpkı aranıyor posterlerinde olduğu gibi, polis dosyalarında da ilk sırada profil fotoğraf, sonra da cepheden fotoğraf gelir. Dahası, kişinin kimliğinin sanki bir bölünme konuşmasını taklit ediyormuş gibi düşünülmesi için, yandan görünüm cepheden görünüme doğru bakmalıdır.

Duchamp bu antik diyalogu maskeleyerek illüzyonun örtüsünü açar: Bizim gördüğümüz şey, çift vesikalık çekim kalıbının gizli ama önemli bir çatlağını ortaya çıkaran bozulmuş bir tasviridir; bir kimliğin –ama sahte olanının– doğrulanmasına katkısı olmayan bir tasvir. Son tahlilde, Duchamp, gölgeyi asıl olandan ayırır, ya da aşına olduğu gerçeküstücü bir dille ifade etmek gerekirse, gölgeyi avdan ayırır.

20) Bkz. R. Brilliant, *Portraiture* (Londra, 1991), s. 171-4, ayrıca bkz. C. van Schoonbeek'nin yorumları, 'Alfred Jarry, un oublié de l'histoire de l'art', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. L'université Libre de Bruxelles*, XVII (1995), s. 94-6.



Resim 104: Marcel Duchamp, Robert Lebel için kitap ön sayfası, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, 1959.



Resim 105: Marcel Duchamp, *Profilden Oto-portre*, 1959.

Duchamp, çok uzun bir süredir dikkatini tamamen, birincil olarak gölgeye, ikincil olarak da tersine çevirme tekniğine yoğunlaştırmış olduğu için, böyle bir işlem şaşırtıcı olmasa gerek. Bu etkileşimin ipuçları kendi oto-portrelerinin çoğunda bulunmaktadır, fakat ben sadece birkaç örnek daha vermekle yetineceğim. İlk fotoğrafik (oto) portrelerinden daha sonraki dönemlerde yaptığı bazı denemelerine kadar her fırsatta, profilini bir 'imza' gibi kullanmaya olan düşkünlüğü görülür. Örneğin, Robert Lebel'in *Sur Marcel Duchamp* (1958) adlı monografisinin ilk sayfası için yaptığı desende, ünlü 'kutular'ının (yeşil kutu) oluşturduğu yeşil arka planın önünde, sadece konturları belli olan bir profil olarak görünmekteydi. Bu kompozisyon (Resim 104) aynı zamanda, 'La Hune' kitabevinin Latince Bölümü'ndeki bir kitabın tanıtımı için açılacak serginin reklam posterı olarak da kullanılmıştır. Bu kompozisyonda Lavater'ın fizyonomik silüetler (Resim 61) geleneğini tanımak hiç de zor değildir. Duchamp bu tekniği neden daha önce kullanmamıştır? Bu konuda La Hune posterı bize çok net bir açıklama sunar: Hem kitap hem de sergi, gizemli ve "son tahlilde" deşifre edilemez 'Duchamp'a meydan okur – hatta daha da ileriye gidip, bize bir 'gölge analizi' sunduğunu bile söyleyebiliriz.

Aynı bağlamda, bu dönem içinde profilini pozitif olarak tasvir ettiği ve kopyasını da bir arkadaşına gönderdiği başka bir oto-portresini (Resim 105) daha yapmış olduğuna işaret etmemiz gerekir. Duchamp'ın jestle-



Resim 106: Victor Obsatz, Marcel Duchamp'ın karma fotoğrafı, 1953.

rindeki ve Lavater geleneğindeki retorikçe fazla aşına olmayanlar için, bu iki imgeyi ayrı bir şekilde yorumlamak adına bir kapı daha aralanır: Lavater'e göre, pozitif ve negatif taydaştır, ama "ki Duchamp'ın ortaya çıktığı yer burasıdır" çözümlenememiş de olsa kamuya arz edilen bu siyah profildir. Beyaz profile gelince, bir illüzyondan başka bir şey olamamasına rağmen, artık 'aslı' olmadığı için arkadaşlara gönderilmiştir.

Duchamp'ın bölünme hakkındaki düşüncelerini tamamlamak için son bir örnekten daha bahsetmek gerekir. Victor Obsatz tarafından 1953 yılında çekilmiş bir fotoğrafik portreden

(Resim 106) söz ediyorum. Kanıksanmış her benzer durumda olduğu gibi, modelin imgeye ne kadar katkıda bulunduğunu bilmek son derece zordur, fakat onun sıra dışı gülünç doğasına olan katkılarının ne derece önemli olduğunu tahmin edebiliriz. Bu fotoğrafı kare üzerine çekilmiş iki pozdan (cepheden ve profilden) oluşmuştur. Ana çekimde (cepheden olanda), model izleyiciye bakmakta, ona gülümsemekte ve aynı anda da sanki bir dost sohbetine başlamak üzereymiş gibi bir ifade taşımaktadır. Fakat profil bu sohbe katılmaz ve zaten katılabilecek gibi de görünmemektedir. O, sonsuzluğa doğru bakmaktadır ve bizimle göz göze gelmez. Bu iki poz üst üste o kadar iyi bindirilmiştir ki, aynı kişiye ait olduğunu anlamamız için gereken her türlü kanıt bize sunar: Kaşın profilden görünen çizgisi kafanın alın konturunda ilerler ve öyle bir noktaya ulaşır ki, görüntünün nerede başlayıp bittiğini anlayamaz oluruz. Bu açıkça anlaşılan birlik, aslında, cepheden verilen görüntünün zayıflığından kaynaklanan bir ikiliktir. Gülümsemesine ve 'orada' gibi görünmesine rağmen bir hayaletin şeffaflığına sahiptir, çünkü profilin kulağı burnun olması gereken yerdedir. Hiç şüphesiz, burada, Kübizm'in kurucu babası tarafından kullanılan özel bir yapı-çözüm retorikine (Resim 40) bir atıf vardır, ama bana göre Duchamp'ın söylemindeki amaç daha da ileri –Batıda yüzün tasvir edilmesinde kullanılan bölünme yöntemine kadar– gider.

Geleneğin kaprisli yollarındaki bu zorlu yolculuğumuz sona ermek üzere. Şimdi son bir kez daha Warhol'un *Gölge*'sine (Resim 97) dönelim.

Çekim, tam olarak yüze odaklanarak gerçekleştirilmiştir. Bu dev surat (yaklaşık bir metre kare) yükseltilmiş bir retoriğe ve Batılı portrenin değil fakat sinematografik yakın çekimin sahip olduğu bir formata ihtiyaç duyar. Pek çok kereler ifade edildiği gibi, Warhol imgeyi gerçekten daha gerçek olarak düşünmüştür.²¹ Büyütmek aşırı gerçekçilik yöntemlerinden sadece bir tanesidir, diğer bir yöntem de bölmek ve çoğaltmaktır. Warhol'un post-modern ikonlarında kullandığı bu sonuncu ve çok yaygın yöntem, örneğimizde çok özel bir yolla –gölge oyunları yoluyla– kullanılmıştır. Gölge ve yüz, birlikte antinomi oluşturur: Yüzün önden görünümü gölgenin sınırlarıyla kesilirken, gölge tasvir alanına uzanır. Biz neredeyiz? Mavi arka plan gökyüzünü anımsatır ve yüzün sıra dışı rengi daha çok bir fotoğrafçının karanlık odasındaki yansımalar benzer. Bu iki alan bağdaşabilir mi? Belki, ama tek bir koşulda: bağlantılı sembolik bir yolla yapılırsa. Stüdyosunun karanlık odasında Warhol kendisini *banyo etmiştir*. Bunu yaparken kendisini 'parçalamış'tır. Böyle bir oto-portre/senaryo ürünü yaratmanın sadece fotoğrafik çağda mümkün olabileceğini söylemeye gerek bile yoktur. Şimdi gölgeyi inceleyelim: Bu gölgenin sınırları yoktur ve resmetmenin kökeniyle ilgili mit için çok önemli olan dış hatları belirlenmiş profil, belirsizce devam eden değiştirilebilir bir çizgiyle yer değiştirmiştir. Gölge düzdür, tek boyutludur ve gerçek şekli kararsızdır. Bu durum yüzün sadece bir fotogram olarak basılmasının değil, fakat daha somut olarak, katı vücuttan yüzeye aktarılmasının bir sonucudur:

Ben her şeyi böyle görüyorum, şeylerin yüzeyleri, bir tür zihinsel kabartma yazı, ellerimi sadece şeylerin yüzeylerine sürüyorum.²²

Veya:

Eğer Andy Warhol hakkında her şeyi öğrenmek istiyorsanız sadece yüzeye bakınız – resimlerimin, filmlerimin ve benim. Ben oradayım. Bunun arkasında başka hiçbir şey yok.²³

21) Bkz. J. Baudrillard, *L'Echange symbolique et la mort*, s. 113; R. A. Steiner, 'Die Frage nach der Person'.

22) G. Berg'den alıntı, 'Andy: My True Story', *Los Angeles Free Press* (17 Mart 1967), s. 3.

23) Berg'den alıntı, 'Andy: My True Story', s. 3. Ayrıca bkz. *Andy Warhol: A Retrospective*, (yay. haz.) K. McShine, (New York ve Boston, 1986, s. 39-61) içinde B. H. D. Buchloh'un araştırması, 'Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966'.

Çünkü yüzey özdür, çünkü yüzey kişinin kendisidir; tıpkı tüm bir Batılı tasvir sanatının (Resim 20, 21, 25,) dikte ettiği gibi, yüzün gölgesindeki ayrıntılarıyla birlikte sıra dışı bir şekilde açığa çıkarılması, 'gerçek varlığın' onaylanmasından başka bir şey değildir: asıl gerçekliği, sahip olduğu hiçlikte yatar. Büyük ekto plazma, elmas tozlarının pırıldadığı mavi bir arka plan üzerine yansıtılmış, uçsuz bucaksız, şekilsiz bir yüzün kendisini incelemesi, anıtsal ve kozmik gözden yitişle, bir özün tasvirinin paradoksuna işaret eder.

KIMILDA ÖLÜ FARE

24 Kasım 1970'te, akşam saat yedide Amerikalı Terry Fox ve Alman Joseph Beuys, Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde *Isolation Unit*²⁴ adında bir estiyaptı (happening) organize etmişlerdi. Beuys'in arşivlerinde bulunan sıra dışı fotoğraflar (Resim 107) bu vesileyle Ute Klopheus tarafından çekilmişti. Şu başlığı taşıyorlar: *Action Dead Mouse*. Bu durumu en iyi anlatabilecek fotoğrafının bizzat kendisidir:

Estiyaptı akademinin bodrum katında yapılmıştı. Gerçekte, her biri iki ayrı güzergâh içeren iki farklı etkinlikten oluşmuştu. Joseph Beuys ve Terry Fox aynı alanda birlikte gösteri yapıyorlardı, ama her ikisi de kendi başındaydı. Aralarında çok az fiziksel temas vardı. Fox ve Beuys'i ayrı ayrı fotoğrafladım.

Beuys bodrum kemerinin tuğla duvarının önünde duruyordu. Üzerinde, o dönemde tiyatro giysileri satan herhangi bir yerden alınabilecek yüzlerce keçe takım elbiselerden birisi gibi duran bir 'hazır kıyafet' vardı. Elbise terzi işiydi ve aşırı uzun kolları ve paçaları vardı. Bu çok büyük giysi üzerine uymayan bol bir örtü gibiydi. Giydiği bu günlük kıyafetiyle hem yabancı hem tanıdık geliyordu [*fremd und vertraut*]. Giysisinin boyutları [*die Uebergrosse*] onun süper egosuna tekabül ediyordu. Anladığım buydu.

Joseph Beuys sağ elinde ölü bir fare tutuyordu. Bu fare bir süre Beuys'in odasında yaşamıştı. Gösteriden birkaç gün önce. Beuys rüyasında farenin öldüğünü ve dünyadan göçtüğünü görmüştü. Uyandığında farenin gerçekten ölmüş olduğunu fark etti.

24) Bu aksiyonla ilgili dokümanların tamamı için (aksiyonun tarihini çevreleyen münazaralar da dahil olmak üzere) bkz. U. M. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischer Dokumentation* (Stuttgart, 1994), s. 306-11.



Resim 107: Ute Klophaus, *Action Dead Mouse*, Joseph Beuys ve Terry Fox'un *Isolation Unit* isimli gösterisini belgelemek için çekilmiş bir seri fotoğraftan bir tanesi, Düsseldorf, 24 Kasım 1970.

Bir müddet mahzenin tuğla duvarının önünde açılmış avucunda tuttuğu fareyle ayakta durdu; Beuys fareyi yere konulmuş pikapta çalan plağın üzerine yerleştirdi. Sonra Terry Fox'un ona getirdiği en sevdiği meyveyi [*leine indische Chrispana-Frucht*] parçalara böldü. İki parçayı da sol elinde tutup bir kaşıkla onları yedi. Bunları yaptığı sırada tüm benliği yeme eylemine ve meyveye odaklanmıştı. Yüzüyle ve bütün benliğiyle yiyordu. Hayvanların yediği gibi yiyordu. Meyvenin olgun olduğunu yüzünden anlayabilirdiniz. Yeme eylemi boyunca sanki meyve ile bütünleşmek istiyor gibiydi. Oradaydı, mahzenin kemerinin tuğla duvarının önünde dikiliyordu, son derece yalnızdı, odanın içindeki herkesten tamamıyla izole olmuş bir haldeydi.

Meyvenin çekirdeğini tükürüşünü ve çekirdeğin ayağının dibindeki gümüş bir tabağa gürültüyle düşüşünü seyrettim.²⁵

Şimdi de Ute Klopheus'un fotoğraflarından birine (Resim 107) yoğunlaşalım. Beuys'i burada, keçe kumaştan yapılmış takım elbisesinin içinde, başındaki meşhur şapkası ile kapalı bir pencerenin önünde ayakta dururken görürüz, fakat önünde durduğu şey aslında pencere değil tuğla bir duvardır. Sol eli yanına sarmış, sağ eli öne doğru uzanmış, açık avucunda tuttuğu fareye bakmaktadır. Yüzü tamamen aydınlıktadır. Fox'un tavanındaki tonozdan neredeyse yere kadar uzanan bir elektrik ampulü uzattığını biliyoruz. Buradan gererek Beuys'in yüzünü aydınlatan ışık, gölgesini de duvarın ve pencerenin üzerine düşürür. Gölge, üzerine yansıtıldığı perde ile son derece karmaşık bir ilişki içindedir: Pencere gölgenin merkezindedir, fakat gölge pencerenin aşırı geometrik kontrolünden kaçır ve sembolik bir isyan jesti gibi onu aşar. Sonuç olarak, ölü fareyi tutan ve izleyicilere gösteren gerçek el pencerenin ilk karesinin tam merkezinde dururken, gölgenin kafası kemerin tepesine kadar ulaşır ve eli de pencerenin çerçevesine değer (ve öteye geçer). Her şey göz önüne alındığında, bu sıra dışı poz sadece paha biçilmez bir belgesel kanıt olmaktan çok öte, aynı zamanda olağanüstü bir sanatsal duyarlılığı da ortaya koymaktadır. Ute Klopheus şöyle açıklar:

Bu fotoğrafı çektiğimde, gölgenin bir bedene benzemesini ve Beuys'in varlığının da bir gölge gibi görünmesini istemiştım, ki zaten Beuys'in kendisi de bir gölgeyi andırıyordu; bu nedenle, duvarın ve pencerenin üzerinden

25) U. Klopheus, *Sein und Bleiben. Photographie zu Joseph Beuys* (Bonn, 1986), s. 57. Diğer kayıtlar için bkz. U. M. Scheede, *Joseph Beuys. Die Aktionen.*, s. 306 ve devamı.

soyulup kaldırılabilirkenmiş gibi duran ve zemin seviyesinde gözden kaybolan gölgede vurgulanan şudur: gölgelerin ayakları yoktur.²⁶

Geriye dönüp bakıldığında, bu fotoğraf yapay ışıklandırma kullanılmış deneysel çalışmalardan oluşan uzun bir dizi imge bağlamı içinde yer alabilir. Bu yöntem sanat akademilerinde on altıncı yüzyıldan başlayarak devam eden alışlagelmiş bir uygulamadır (Resim 44, 45). Bu çalışmayı portrelere, özellikle de on dokuzuncu yüzyılda yapılmış olan portrelere bağlayan bir çok nedenden birisi de, gölge izdüşümlerinin anlatım aracı olarak önem kazanmaya başlamış olmasıdır. Courbet'in *Karşılaşma*, (1854, Resim 109) adlı eserinde, ressamın yola düşen kocaman gölgesi ona anıtsal ve sarsılmaz bir nitelik kazandırır ve beyaz sınır işaretinin üzerine geliyor olması da bunun sembolik bir sınır nişanı olduğunun işaretidir. Bu gölge, kilometre taşına ulaşmış bir gezginin, iki toplumsal düzen arasındaki eşiğin üzerinde, sembolik anlamda sınır ihlalinin gerçekleştirirken yakalanmış bir aziz-ressam gölgesidir: Bu gölge efsanevi 'Gezgin Yahudi'ye (Resim 108)²⁷ aittir ve özellikle Eugène Sue'nin popüler romanındaki gravürlerle karşılaştırıldığında, gölge yolun kenarında toz içinde yatmaktayken bile gölgenin sahibi başını gururla yukarıda tutabilen, anıtsallaşmış, özgür ve bağımsız bir adamdır.

Van Gogh da, *Tarascon Yolundaki Ressam* (Resim 95) adlı tablosunda kendisini, öğle vaktinin kuvvetli ışığının açık kahverengi toprağa düşürdüğü büyük mavi-siyah gölgesinin eşliğinde resmetmiştir. Theo'ya yazdığı ve tablosunu irdelediği mektubunda gölgeden hiç bahsetmez: Tablosu hakkında, "kutular, çubuklar ve bir tuvali yüklenmiş bir halde, gün ışığı altında Tarascon yoluna koyulmuş olan kendimi betimlediğim



Resim 108: Paul Gavarny, 'Gezgin Yahudi', Eugène Sue için çizim, *Le Juif Errant*, Paris, 1845.

26) Ute Klophaus, sanatçıya gönderilmiş 4 Mart 1996 tarihli mektuptan.

27) L. Nochlin, "Gustave Courbet's 'Meeting': A Portrait of the Artist as a Wandering Jew", *Art Bulletin*, (1967), s. 209-22.

kabataslak bir çizim” der.²⁸ Gelecek kuşakların gözünde bu, genelde hayatın ve özelde de ressamın hayatının metaforik bir imgesi olmuştur. Wilhelm Uhde’nin monografisinin (Phaidon, 1936) ilk sayfasında yer alan renkli röprodüksiyonunda, kendimizi altın bir efsanenin içinde buluruz:²⁹

Vincent Van Gogh adı bir dizi harika resmi akla getirir, fakat aynı zamanda da yükünü taşıdığı ve onu sonunda Golgotha’ya ulaştıracak acılarla dolu bir hayatı çağrıştırır. Onun hikâyesi (...) güneşi gördüğü güne ve güneş altındaki hayatın gizemini tanıyana kadar, niçin özlem ve acı çektiğini bilmeden, karanlık bir hapishanenin duvarları arasında dövünüp duran yalnız bir kalbin masalıdır. Güneşi gördüğü gün, kalbi güneşe doğru uçar ve ışınları arasında eriyip gider.³⁰

Bize resimle ilgili mitlerin nasıl doğduğu hakkında pek çok şey anlatan bu satırların, en azından, Phaidon monografisinin (Resim 95) röprodüksiyonuna bağlı olarak 1956 ve 1957 yılları arasında yaptığı altı çeşitleme serisinde Francis Bacon’u esinlemek gibi bir faydası olmuştur. Bacon, “yol üzerindeki (...) bir hayalet benzeyen bu tekensiz figürü” tasvir etmek ve “yanan bir mumun kendi eriyen yağı içinde yok olması gibi”³¹ Van Gogh’un da kendi gölgesi içinde nasıl eridiğini göstermek istediğini iddia etmiş ve şu sonuca ulaşmıştı:

[Ölüm] [ressamları] gölgeleri gibi takip eder ve sanırım pek çok ressamın hayatın korunaksızlığının ve hiçliğinin bu denli farkında olmasının bir nedeni de budur.³²

Fakat, tüm bu örneklerin ortaya koyduğu, özellikle de Ute Klophaus’un fotoğrafında ima edilen şey, Beuys’in *mizansenindeki* tuhaflıktır. Bu farklılıkların en önemlisi, gölgenin –geceye özgü antik senaryolara kadar uzandığını görmüş olduğumuz– dikeyleştirilmesiyle ilgilidir.

28) *Correspondance complète de Vincent van Gogh enrichie de tous les dessins originaux*, III (Paris, 1960), s. 173.

29) Bkz., K. Tsukasa and Y. Rosenberg, (yay. haz.), *The Mythology of Vincent van Gogh* (Asabi, 1993, s. 100-108) içinde A. Gasten, ‘Vincent van Gogh in Contemporary Art’.

30) W. Uhde, *Vincent van Gogh* (Viyana ve Londra, 1936), s. 7.

31) J. Russell’dan alıntı, *Francis Bacon* (Londra, 1971), s. 91.

32) D. Ashton’dan alıntı, *Twentieth-century Artists on Art* (New York, 1985), s. 139.



Resim 109: Gustave Courbet, *The Meeting* (Günaydın, Bay Courbet!), 1854, tuval üzerine yağlıboya (129x149 cm.). Musée Fabre, Montpellier.

Analizimize devam etmeden önce bir açıklamaya ihtiyacımız olacak. Altmışlı yılların Fluxus* çevresinde geliştiği ve 'aksiyon'u törenselleştirilmiş bir tasvir biçimi olarak gördüğü için, bu estiyaptının retorik varoluşu sanattan ayıran sınırların ihlaline neden oldu. Tutsak edilmiş imgeden kaçtı, çünkü yalıtılmış bir fotoğraf hiçbir biçimde onun tüm anlamını betimlemeye yetemez. Ute Klopheus'un bütün fotoğrafları, ki seçmiş olduğumuz fotoğraf en güçlü etkiye sahip olanıdır, aksiyonun, Beuys'in gölgesini bir faile ve kör pencereyi de sembolik bir perdeye dönüştüren çok özel bir ışıklandırma efektiyle uyum içinde oluşturulmuş olduğunu göstermektedir. Bu yüzden, bu olayın *mizanseninin* neyi gösterdiğini merak etmekte haklıyız; zira, etkileyici olsa da, fotoğrafta sunulan olayın sadece bir bölümüdür.

* Adını İngilizce "to flow" (akmak) sözcüğünden alan ve başta görsel sanatlar olmak üzere müzik ve edebiyat gibi farklı sanatsal disiplinleri harmanlayan sanat akımı. Litvanya kökenli Amerikalı sanatçı George Maciunas (1931-78) tarafından 1962 yılında kurulan Fluxus, Amerika ve Avrupa'dan sonra Japonya'da da kök salmıştır. (y.n.)

Dolayısıyla, *Action Dead Mouse*'u olduğu şekliyle “sembolik bir tasvir olarak” düşünecek ve yorumlamayı deneyeceğiz. Bu işe önce dekorla başlayalım. Fiziksel olarak, Beuys'in son derece karizmatik bir profesör olarak uzun yıllar çalıştığı Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nin bodrumundayız. Bununla beraber, sembolik olarak, aksiyonun geçtiği yer 'Akademi'nin Bodrumu'dur. Aynı zamanda, –tabiri caizse, bir agrandisman sayesinde– imgelerin şekillendirildiği yeraltı dünyasında, tasvirin temelindeyiz. Beuys'in, gölgesinin ve “boşluktaki” ölü farenin üzerine yansıtıldığı “ve Alberti tarafından modern çağın başlangıcında gayet net bir biçimde tanımlanan” çerçeve, Beuys'in de çok iyi bildiği sembolik değeri olan bir pencerenin çerçevesidir:

Burada sadece, diğer şeyleri bir kenarda bırakarak, resim yaparken yaptıklarımı size anlatacağım.

Her şeyden önce, resim yaptığım yerden bahsedeceğim. Resmini yapmak istediğim şeyleri göreceğim bir pencere gibi farz ederek, istediğim genişlikte, dik açılı bir dörtgen çiziyorum. Örneğin burada, resmini yapmak istediğim adamın boyutlarından hoşnudum. Adamı, boydan üç parçaya bölüyorum. Bu parçalar, *Braccio* adı verilen bir ölçüğe göre oranlanmıştır; ortalama boyda bir adamı bu ölçüye göre böldüğümüzde yaklaşık üç *braccia* ölçüsündedir. Bu *braccia*'larla dikdörtgenin temel çizgisini olabildiğince fazla parçaya bölüyorum. Bana göre bu temel çizgi (...) vs. vs. vs.³³

Klasik betimlemenin temeli olan bu meşhur alıntıyı eğer tam bu noktada kesmişsem, bunun nedeni, Beuys'in Akademik doktrini hatırlatmak değil unutturmak istemesidir. Duchamp bunu, 1920 yılında, *Taze Dul* (Resim 110) adlı eseriyle zaten yapmış, Alberti'nin penceresine kendi Dadaist cevabını pencerenin kepenklerini kapatarak vermişti³⁴ ve bu suretle geleneksel Batılı tasviri kendi boşluğuna terk etmişti. Yarım-eşekli *window/widow* (pencere/dul) sözcükleri üzerine kurulu bir sözcük oyunuyla, Duchamp, klasik tasvirin ölümüne yas tutan eski 'antik' penceresini yenisiyle değiştirmişti. Böylece Beuys, sadece Alberti'nin *finestra aperta*'sına değil, aynı zamanda Duchamp'ın 'kapatılmış pencere'sine de gönderme yapar. Fakat daha da ileri giderek *taze dula* (fresh widow) yaşlı *dula* (old widow) dönüştürür “sözcük oyunu buradadır.

33) L. B. Alberti, *De Pictura/On Painting* (Kitap 1), s. 55-6.

34) Bkz. J. Masheck, “Alberti's 'Window': Art-historiographic Notes on an Antimodernist Misprision”, *Art Journal*, L (1991), s. 34-41.

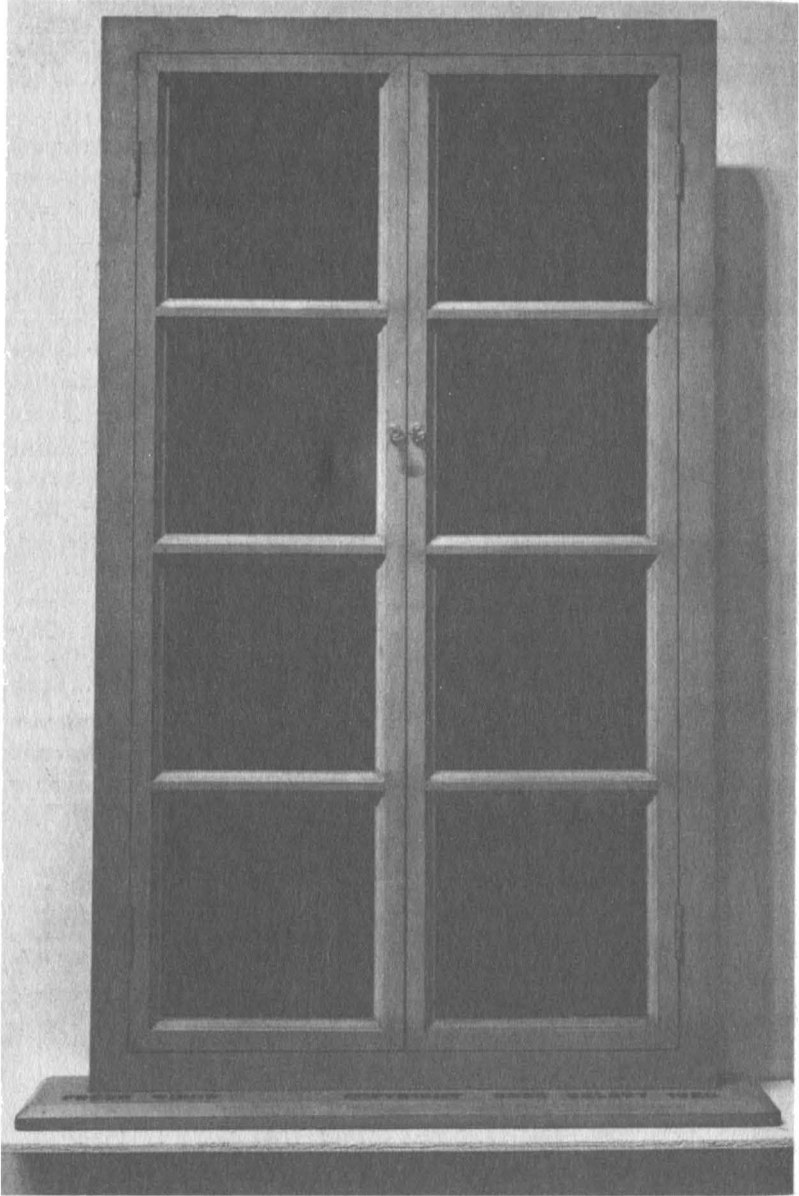
Beuys'in resim sanatının diriltilmesini aşan önemi, aslında, Alberti'nin ve Duchamp'ın *boşluktaki yerleştirmesinin* neden işlevi genelde tasvir etmenin statüsünü yeniden saptamak olan bir törensel aksiyonda üretilmişti.

Beuys'in peşinde olduğu şey, tüm yüzey tasvirlerini, tüm kalıplaşmış temelleri unutmaktı. Beuys, ağı oluşturan unsurların doğrudan şeylerin ve varlıkların akışkanlığına karışan 'ressam' adına (underground olsa da) bozulmasını savunuyordu. Bu yolla, 'aksiyon' büyü törenlerine yaklaşır ve estiyaptı kendi değerini arttırarak antik Şaman toplantılarının otantik havasına bürünür. 'Ölü fare' olayının (ve Ute Klopheus'un fotoğraflarından kalan mirasın) neredeyse tamamen daha önce inceleme fırsatı bulduğumuz (Resim 47) ve büyüü betimleyen imgelere karşılık gelmesi özellikle dikkat çekicidir. Kemerli mağara, özel ışıklandırma efektleri, fare, ceset, devasa gölge, kolun ikili anlamı gibi unsurların tekrarı sadece bir rastlantı değildir ve kaçınılmaz bir yorumsama problemi yaratır. Hatta, daha da ileri gidebilir ve bu fotoğrafta (Resim 107) 'ressam'ın gölgesi'nin büyü senaryolarının betimlenmesindeki gerekliliklere uygun olarak düşeyleştirilmiş ve abartılmış (Resim 95, 96, 109) olduğunu söyleyebiliriz.

Beuys'in Şamanizm'inden bahsetmek yakın dönem edebiyatında moda olmuştur.³⁵ 1943 yılında Kırım'da meydana gelen efsanevi uçak kazası ve kafatasındaki iki travma ile harap olmuş sınırlarını tedavi ederek onu tekrar sağlığına kavuşturan Tatarlarla birlikte yaşaması gibi inanılmaz deneyimlerin de yer aldığı varoluşsal yolculuğu, karizmatik kişiliğinin gelişimi, antroposofik* kaderi vs.; tüm bunlar burada konuşulamayacak kadar karmaşık unsurlardır. Yine de bu problemin bazı yönlerini incelemeyi hâlâ gerekli buluyorum, çünkü Beuys'in Şamanizm'inin doğasında olan sembolik anlamlar, diğer tüm estiyaptılardan daha fazla *Action Dead Mouse*'da açığa çıkar. Öyleyse, bu *sergilemenin* "ve gölgenin rolünün" çok titiz bir biçimde yorumlanması gerekir.

35) R. Stachelhaus'un biyografisinden, *Joseph Beuys* (Düsseldorf, 1988), s. 94 ve devamı. Beuys'in kendisi de Şaman özelliklerini kabul etmekte ve onlardan açıkça bahsetmektedir. Bkz. D. Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, s. 83-99.

* Anthroposophy (İng.): İnsan doğasıyla ilgilenen bilim. İnsani bilgelik. Ayrıca, tinsel gerçekliğinin farkına varabilmesi ve onu gerçekleştirebilmesi için insanın sahip olduğu yeteneği geliştirmek amacıyla Rudolf Steiner (1861-1925) tarafından başlatılan bir akım. (y.n.)



Resim 110: Marcel Duchamp, *Fresh Widow* (1920), Fransız pencere minyatürü, boyalı ahşap çerçeve ve siyah deri ile kaplı sekiz adet cam panel (77,5x44,8 cm.). Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Esime teknikleri üzerine yapılmış olan klasik çalışmaya göre (en son varsayımlara göre, Beuys bunları her yönüyle bilmekteydi)³⁶ Şaman giysileri, Şaman'a hayvan formunda sihirli yeni bir vücut bulma özelliği kazandırıyordu. Soğuğa direnmek için bu giysileri giyen herhangi bir kişi de insanüstü özellikler kazanıyordu.³⁷ Estiyaptıyı izleyenler (bunlardan birisi de Ute Klopheus'du), Beuys'in kıyafetinin özünüldüğünü gördüklerinde, özellikle de bu aksiyonu onu kot pantolon ve tişörtle görmeye alıştıkları diğer aksiyonları ile karşılaştırdıklarında, şaşırmakta oldukça haklıydılar.³⁸ Ünlü keçe takım elbise ne pratikti ne de standart giysilere benziyordu, ama Beuys'in dediğine göre bu sembolik bir giysiydi, bir 'imge', bir 'sanat eseri'ydi. Anlatmaya devam etti: "Keçe takım elbise insana en yakın korunaktır, bir mağaradır, onu sarar ve izole eder. Genellikle ılıktır ve sıcaklığın dışarı kaçmasını engeller. Bu, ruhani bir doğadan gelen 'farklı' bir sıcaklıktır, ama aynı zamanda ilkel, ilkseldir (*eine ganz andere Wärme, nämlich geistige oder einen Evolutionsbeginn*)."³⁹

Şapkaya gelince, Beuys onun hakkında daha az şey söyler, ama kıyafetinden farklı olarak, ondan neredeyse hiç ayrılmaz ve çok geçmeden şapka halkın gözünde onun ayrılmaz bir parçası haline gelir. Onun pratikte bir işlevi vardır (kafatasındaki travmanın sonuçlarını gizler) ama aynı zamanda da Beuys'in simgesidir. Şapka, sahibinin normlardan ayrıldığına (gizleyerek) ve onun farklılığına işaret eder. Keçe takım elbise/şapka formatıyla ilintili olarak, her ikisinin oynadığı simge-anlamsal bir rol vardır. Keçe takım elbise Şaman'ın ritüel örtüsüdür, ve şapka da, antropologlara göre, onun sürekli ve gerekli niteliğidir:

Şapka, Şaman'ın en önemli giysisi olarak addedilir. Şamanlara göre, güçlerinin büyük bölümü bu şapkalar tarafından gizlenir. Bu nedenedir ki, Şaman'dan ne zaman dünyevi bir şey yapması istenirse, Şaman'ın bunu şapkasız yapması gelenektir. Bu konuyu sorguladığımda bana söylenilen şeydi: Şamanlar törenlerini şapkasız yaptıklarında her türlü gerçek güçten

36) Bu, M. Eliade'in *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* adlı eseridir, [1951] (Paris, 1983). Beuys'in 1957 Almanca baskıdan haberdar olduğuna dair teori için bkz. S. Bocola, *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys* (Münih and New York, 1994), s. 534.

37) Eliade, *Le chamanisme*, s. 151- 342, 369.

38) Bkz. Scheede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, s. 307.

39) 1970'de yapılan ve Schneede tarafından aktarılan bir mülakattan alıntı: *Joseph Beuys. Die Aktionen* içinde s. 309.

sıyrılıp çıkmış olurlardı ve böylece tüm tören onu seyredenleri eğlendirmek için yapılmış bir parodiden başka bir şey olmazdı.⁴⁰

Şaman'ın doğaüstü güçleri iki yolla açığa çıkardı: Onlara bilgelik erdemi (örneğin hayvanları anlama ve rüyaları yorumlama yeteneği) ve eyleyicilik lütfu bahşedilmişti. Bu iki kategorideki güçler sergilendiği içindir ki *Action Dead Mouse* gerçek Şaman törenlerinin basitleştirilmiş bir hali olarak görülebilir. Farenin ölümünün önceden tahmin edilmiş olması, tanıklar tarafından hatırlandığı üzere Şaman'ın birinci düzey güçlerine aittir. Gösteriyi izleyen gazeteci Helga Meister bazı çok önemli detaylar ekleyebilmişti: Beuys ona, rüyasında kendisine görünen ve elini üç kere ısırarak farenin bir fındık faresine dönüştüğünü söylemişti. Üç yıldır yatağının altında yaşayan farenin varlığından böylece haberdar olmuştu.⁴¹ Rüyaların Beuys'in ifadeleriyle doğrulanan yorumları, rüyayı görenin rüyanın önceden belirtilen içeriğini (üç ısırık = üç yıl; fındık faresine dönüşmek = ölüm)⁴² çözümleme yeteneğine ve bir öncül olarak farenin (ve fare aracılığıyla doğanın, varoluşun, dünyanın) rüyayı görenle iletişim kurma isteğine dayanır.

Şaman'ın ikinci düzey gücü olan eyleyicilik lütfu, büyü ritüellerini gerçekleştirdikleri sırada ortaya çıkar. Mauss, ünlü *General Theory of Magic* (1902-03) adlı çalışmasında şunu vurgular:

Tam tersine, ritüel edimlerin esasen, bir akitten daha fazla şeyler üretebildiği düşünülür: Ayınler son derece etkilidir, yaratıcıdır, işe yararlar. Bu niteliklerinden ötürü büyüsel ritüeller böyle bilinirler. Bu durumlarda bile, ritüel adı, bu etkili özelliklere yapılan bir atıftan gelir: Hindistan'da bizim ritüel sözcüğümüze karşılık gelen en yakın anlamlı sözcük *karman*'dır (edim/aksiyon); olumlu büyü *factum*'dur, *kṛtyā* ise mükemmeldir. Almanca *Zauber* sözcüğü de etimolojik olarak aynı anlamı taşır: Diğer dillerde büyü için kullanılan sözcükler *yapmak* kökünü içerirler.⁴³

Mauss'un gözlemlerine dikkat edecek olursak, altmışlı ve yetmişli yıllardaki sanat çevrelerinin aksiyon olarak söz ettikleri şeyin gerçekte antik

40) Eliade, *Le chamanisme*, s. 135.

41) Yinelenen açıklama için bkz. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, s. 306.

42) Önceden belirleme (*Überdeterminiertheit*) kavramı ile ilgili olarak bkz. S. Freud, *Die Traumdeutung* [The Interpretation of Dreams, 1900] (*Studiensausgabe*, II, Frankfurt am Main, 1972), s. 286-308.

43) M. Mauss, *A General Theory of Magic*, Fransızca'dan çev.: Robert Brain (Londra, 1972), s. 19.

actum sözcüğünün uzak kalıtından başka bir şey olmadığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda, Beuys'in *Isolation Unit* (ya da *Dead Mouse*) adını taşıyan aksiyonu, diğer hiçbir 'aksiyona' benzemediği için özel bir öneme sahipti: Bu öyle bir aksiyondur ki, kendi büyüsel yapısını sergilemişti; Şaman senaryolarının gerçek kopyasının sahnelendiği öz-yansıtıcı bir edim de diyebilirsiniz buna; nasıl imge yaratacağımızı öğrendiğimiz bir kurumun bodrum katında, tasvir üzerine kafa yoran bir tasvirdi.

Son tahlilde, Beuys'in *Dead Mouse* ile başarmaya çalıştığı neydi? Aklimızda tutmamız gereken şudur: Şaman'ın en temel işlevi şifa vermektir,⁴⁴ aksiyon prensipte tasvirin yeniden hayat bulmasına yöneliktir. Fakat bu 'tasvir' binanın en üst katında gerçekleştirilen bir 'sanat' değildir. Yegâne tasvir, yeraltı ediminin kendisidir. Beuys'in *edimleri* (ölüm üzerine meditasyon, hayat meyvesi kültü) bundan böyle sembolik olacak ve dalga dalga yayılacaktır. Beuys, kendisi iyileşirken, *şifacının* ruhunun vücudunu terk ettiğini, değişik zaman boyutlarında ve değişik formlarda "örneğin bir gölge olarak- ikiye bölündüğünü muhtemelen biliyordu.⁴⁵ Fakat, Beuys'in *actum*'unun asıl öneminin ortaya çıktığı nokta şudur: Tüm bunların, devasa bir soru işaretine benzeyen ve sanatı yeniden canlandırmayı gereken kocaman bir gölgenin üzerine düştüğü, kendi arka plan tuvali gibi kör bir penceresi vardır.

44) Eliade, *Le Chamanisme*, s. 179 ve devamı.

45) Mauss, *A General Theory of Magic*, III; Eliade, *Le Chamanisme*, s. 241-2.

GÖLGENİN KISA TARİHİ

Victor I. Stoichita

Türkçesi: Bilge Aydın

Gölgenin bu kıskırtıcı 'kısır' tarihine, hem sanatsal hem de bilişsel tasvirlerin doğuşu ile ilgili, izdüşüm motifi üzerine mitler (Plinius'un sanat miti ve Platon'un bilgi miti) kaynaklık ediyor. Bu ilk izdüşüm siyah bir leke, bir gölgedir. Sanat (gerçek sanat) ve bilgi (gerçek bilgi) onun aşkınlığıdır. Resim sanatı, ilk kez, insanoğlu gölgeleri çizgileriyle sınırladığı zaman, yani 'negatiften' ortaya çıktığında, varlık/yokluk temasının bir parçasıydı. Bu yüzden, kökenlerle olan ilişkinin karakterize ettiği Batılı tasvir tarihi bu ilişkinin diyalektiği arasında bir yerde yatmaktadır. Bu kitap o tarihin dönüm noktalarını Hegelci bir bakış açısıyla izlemeyi amaçlamaktadır. Negatif varlıkla ilgili bir çalışma olduğu için, şimdiye kadar bu konuda çok az şey söylenmiş olması şaşırtıcı olmasa gerek.

Baştan sona büyük bir zahmeti ve inceliği yansıtmayla hedeflediği okur kitlesinin çok ötesinde bir yaygınlığa ulaşmayı hak eden bu çalışmada, Victor I. Stoichita, gölgenin, diğer amaçları yanında, insan ruhunun çok anlamlılığını vurgulamak için nasıl ustalıkla kullanılmış olduğunu sergilerken, geçirdiği tüm değişimlerin ve yan anlamların sanatsal kayıtlarıyla birlikte, Batılı bir gölge tarihi kronolojisi sunuyor.



kültür tarihi

sanat, sanat tarihi

ISBN 975-298-231-X



9 789 752 98 231 4