

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>



Rönesans Estetiği

Patrizia Castelli

sanat & Estetik



Ministero degli Affari Esteri



**Istituto Italiano di Cultura
Ankara
İtalyan Kültür Merkezi**

*Questo libro e' stato tradotto con il contributo del Ministero degli Affari Esteri
Italiano e dell'Istituto Italiano di Cultura di Ankara.*

*Bu kitap Türkçe'ye İtalya Dışışleri Bakanlığı'nın ve Ankara İtalyan Kültür Merkezi'nin
desteğiyle çevrilmiştir.*

Rönesans Estetiği

Patrizia Castelli

Ferrara Üniversitesi'nde ikonografi ve ikonoloji konularında ders vermektedir. Esasen kültür tarihi alanında uzmanlaşmış olmakla birlikte, çalışmaları daha ziyade Ortaçağ ve Rönesans dönemlerini kapsar. Princeton'da bulunan Institute for Advanced Study bünyesinde de çeşitli çalışmalar yürütmüştür.

D

ISBN 978-975-298-496-7

L'estetica del Rinascimento
PATRIZIA CASTELLI

© Società editrice il Mulino, Bologna, 2005

Bu kitabın tüm yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Eylül 2013, Ankara

Italyancadan çeviren, Durdu Kundakçı
Latince bölümleri çeviren, Gül Ozaktürk

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - Dost ITB

Baskı ve cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
588. Sokak No: 28-30, Yenimahalle / Ankara
Tel: (0312) 395 25 80-81 • Fax: (0312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Caddesi No: 76/7 Kavaklıdere 06680, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 • Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

Durdu Kundakçı 1943 yılında Osmaniye'de doğdu. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi İtalyan Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi ve aynı bölümde 1992 yılında profesör oldu. 1988 yılında Venedik Üniversitesi'ni tamamladı. Bir süre Başbakanlık'ta mütercim olarak çalıştı. Telif ve çeviri olmak üzere birçok esere imza atan Durdu Kundakçı'ya 1994 ve 2003 yıllarında İtalyan hükümeti tarafından iki kez liyakat nişanı verildi. Kundakçı'nın Dost Kitabevi Yayınları'nda daha önce yayımlanan çevirileri arasında *Gemi Batıyor, Seyreden Yok: İlerleme Fikri*; Paolo Rossi (2002), *Demokratik Retoriğin Eleştirisi*; Luciano Canfora (2003), *Nietzsche ile Diyalog*; Gianni Vattimo (2005), *İletişime Karşı*; Mario Perniola (2006), *Küreselleşme ve Eşitsizlik*; Luciano Gallino (2007), *Zaman Piramitleri*; Remo Bodei (2012) sayılabilir.

Rönesans Estetiği

Patrizia Castelli



İÇİNDEKİLER

Giriş	9
-------	---

BİRİNCİ KISIM Rönesans Estetiğinin Kuralları

I. Rönesans'ın Estetik İlkeleri	35
II. Güzelliğın İlkesi: Işık <i>Ortaçağ düşüncesinde ışık: öncesi - Sanat kuramında ışık - Metafizik ve simgebilim arasında ışık</i>	54
III. Mimesis	81
IV. Ekphrasis	94

İKİNCİ KISIM Rönesans'ın Estetik Yolları

V. Antik ve Yeni Estetikler: Harabeler ve Manzara	111
VI. Hümanistler: Dil ve Basımcılık Estetiğı <i>Yazı biçimleri</i>	127
VII. Platoncular, Yeni-Platoncular ve Hermesçiler: Davranış Estetiğı <i>Platonculuk - Mısır'ın 'gizemleri' - Hermesçi 'moda'</i>	143

VIII. Eros ve Venüs	162
<i>“Öp beni öpücükleriyle ağzının”</i>	
IX. Göklerin Estetiği: İmgeler ve Biçimler	182
<i>Giordano Bruno’nun eserinde göksel ve yersel biçimler</i>	
X. Kötünün Estetiği: Canavarlar, Cadılar, Şeytanlar	203
Kaynakça	225
İsim Dizini	230

Giriş

Eğer herkes yetinecek olursa yalnızca gerekli olanla,
artık ne tapınaklar yapılacak ne de revaklar; azalacak
bütün sanatlar; yaşamımız ve kamu malları altüst olacak.

Poggio Bracciolini, *De avaritia* (Cimrilik Üstüne)

Rönesans'ın estetik ideallerini dünün ve bugünün okurunun gözünde canlandırmak için, her ikisi de zihinsel ve fiziksel canlılığın doruğunda bulunan iki ünlü kişinin, bir Papa ile bir komutanın, Roma kırsalında açık bir arazide yaptıkları sakin atlı gezintinin betimlenmesinden daha etkili bir şey olamaz. Olayın anlatıcısı (Papa) II. Pius'un (Enea Silvio Piccolomini, 1405-64) kendisidir ve yapıtı *Commentariū rerum memorabilium* (1463) (Anımsanmaya değer işlerin yazıldığı günlükler), Tivoli yakınlarındaki kırsal alanda yaptığı gezintiyi anlatır. Gecenin karanlığında Roma'dan yola çıkan Papa Aniene Nehri'ne ulaşır ve burada on kıta atlı askerle (süvari) onu bekleyen Federico da Montefeltro (1422-82) ve Kardinal Teano ona Lucano Köprüsü'ne kadar eşlik ederler:

Birkaç gün sonra, gecenin karanlığında Roma'dan yola çıkan Papa, gün doğmadan önce Aniene Nehri'ne ulaştı. Nehri geçtikten sonra, Federico ve Kardinal Teano, Lucano Köprüsü'ne kadar ona eşlik edecek olan on kıta atlı askerle onu karşıladılar. Papa silahların parıltısından, askerlerin zarafetinden hoşlandı. Düzenli bir konuşlanmadan daha güzel ne olabilir ki? Güneş kalkanlara, miğferlere vuruyor, tuğlar hayranlık verici bir biçimde parlıyor ve bütün kıtalar mızrak ormanları izlenimi veriyordu. Gençler oraya buraya koşuşturuyor, atları çark ettiriyorlardı;

kılıçlar sallanıyor, mızraklar savruluyor ve savaş izlenimi veriyordu. Çok okumuş olan Federigo, Papa'ya eski komutanların zamanımızdakiler gibi silahlanıp silahlanmadıklarını sordu ve Papa her türlü silahın, çağdaşlarımızın kullandıkları ve unutulup gitmiş başka birçok silahın, Homeros ve Vergilius tarafından betimlenmiş olduğunu söyleyerek karşılık verdi¹¹.

Splendor (görmek), *fulgor* (parlaklık), *varietas* (çeşitlilik), *elegantia* (zarafet), *ordo* (düzen) gibi antik dünyanın estetik kategorileriyle bağlantılı kavramlardan yana zengin olan bu güzel görüntü karşısında, bir başka tarihsel anda yapılamayacak bir sohbet yapılır. Federico, Papa'ya tarihi-filolojik bir bilgi, yani eski komutanların modernler gibi silahlanıp silahlanmadıkları konusunda soru yöneltir. II. Pius hemen Homeros ve Vergilius'a dayanarak, eskiden kullanılmış ve sonra unutulmuş olan şeyler konusunda da bilgi verir. Ayrıca, eski savaşlar konusunda da tartışılır ve Papa, Federico'nun düşündüğünün aksine, *Troianum bellum*'un (Troya Savaşı) büyük bir savaş olduğunu göstermeye çalışır. Sonra tarihsel tartışmayla yetinmeyen ikili, Asia Minor'un (Küçük Asya, Anadolu) sınırları konusunda anlaşılamaz ve "Cumque de Asia quoque mentio fieret, quae minor vocatur, nec de limitibus conveniret" (Küçük diye adlandırılan Asya'dan da söz edildiği ve sınırlar konusunda anlaşılamadığı için) üzerine ateşli bir tartışmaya girer. Kendi kozmografyasını (*Historia rerum ubique gestarum*, 1477) yazmak için yararlandığı Ptolemaios, Strabon, Plinius, Quintius Curtius, Julius Solinus ve Pomponius Mela'nın düşüncelerinden destek alan Papa yeni sezgiler ve coğrafi bilgiler konusunda açıklamalar yapar. Bu yazarların eserleri, bunu anımsamakta yarar var, Federico da Montefeltro'nun on beşinci yüzyılın ikinci yarısının –en mantıklısı değilse bile– en önemlilerinden biri olan kütüphanesini zenginleştirmiştir.

Bu konuşmadan da tatmin olmayan ikili, Tivoli'ye doğru, "sermo dulcis at alacer" (tatlı ama heyecanlı bir sohbet) ile, eski hikâyeleri yeniden anımsayarak Lucano Köprüsü'ne kadar ilerler; burada birliklerden ayrılan ve yeniden Aniene Nehri'ni geçen Papa Tivoli'ye girer ve orada eski usulde "cum ramis olivarum et cantibus" (zeytin dalları ve şarkılarla) karşılanır.

1) *Prosatori latini del Quattrocento*, haz. E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, s. 674-676.

Papa'nın anlatımı, her şeyi tüketen zamanın Hadrianus'un eski evinde yol açtığı bozulmayı belirterek, insanca şeylerin geçiciliği üstüne bir düşünce gibi devam eder:

Zaman her şeyi tüketmiş; bir zamanlar desenli halılar ve altın işlemeli kumaşlarla kaplı olan duvarları şimdi sarmaşıklar kaplıyor. Al giysili yargıçların oturduğu yerde böğürtlen ve yaban çiçekleri büyümüş ve kraliçelerin odalarında yılanlar yaşıyor; işte, böylesine değişkendir ölümlü şeylerin doğası².

II. Pius, sonra, güzelim zeytinlikleri ve bağları, ağaçların *varietas*'ını (çeşitliliğini), “poma, magnitudinis et saporis eximii” (olağanüstü tatlı ve büyük meyveler) veren narların bolluğunu anlatır. Ayrıca, yaz boyunca, kardinalleriyle birlikte, ruhu yeniden canlandıran (“in quae laxandi animi gratia”) o yeşeren yerlere nasıl sık sık gittiğini ve berrak suların görünüşünün tadını çıkarmak için (“unde spectat perlucidas aquas”) nasıl zeytin ağaçlarının altında ve çimenlerin üstünde oturduğunu anlatır. Kendi zamanının bir yazarı olan Biondo Flavio (1392-1463) aracılığıyla Tivoli'nin tarihine gönderme yaparak hoş yerleri gözler önüne serer. Bu yazar *Italia illustrata* (1448-53) (Resimli İtalya), *Roma instaurata* (1444-46) (Kurulmuş Roma) ve *Roma triumphans* (Muzaffer Roma) adlı yapıtları yayımlamış ve sonuncuyu Papa'ya ithaf etmişti. Frati minori'nin (Küçük Rahipler) yıkık dökük ve fare dolu eski evindeki (“Domus antiqua et ruinosa plena muribus”) yerlerin pisliğine bile işaret eder. Aşk konusu dışında, *excursus* (konudan uzaklaşma) Rönesans estetiğinin en göze çarpan yönlerini karakterize eden bütün o kalıp sözleri içerir gibi görünür. Belki de, bu durumda, kahramanlarımızın ateşli tartışmalarıyla yeniden anımsatılan tarihi anıya bağlı hoşnutluk duygusu başka dönemlerden çok bu dönemde kendini gösterir.

Rönesans'ta, iyi bilindiği gibi, güzellik ve sanatı var olmanın görünüşleri sayan Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62) tarafından kuramlaştırılmış olan estetik mevcut değildi (*Medit.* 110). Filozof bu terimi ilk kez *Meditationes*'te (Derin Düşünceler) kullanıyor ve estetiği, bir şiire biçim

2) A.g.e., s. 682-683.

veren kuralların içinde bulunduğu ‘kap’ gibi görülen şiir sanatından (poetikadan) ayırıyordu (*Medit.* 9).

Rönesans’ı ilgilendiren şeyler açısından estetikten söz etmek tartışılabilir gibi görünebilir. Oysa, Aristoteles tarafından tartışılan ve on beşinci yüzyıl sonlarından on altıncı yüzyıla kadar, özellikle filozofun yazdıklarının Giorgio Valla’nın (1447-1500) Latince çevirisiyle Venedik’te yayımlanmasından sonra geniş ölçüde kullanılmış olan ‘poetika’ terimine gönderme yapmak daha doğru olabilir. Söz konusu yazı, daha sonra, 1508’de, Yunanca olarak Aldo Manuzio tarafından basılan ünlü *Rhetores Graeci* (Yunan Hatipler) derlemesinin I. cildinde, sonra da Alessandro Pazzi’nin Latince çevirisiyle 1536’da yeniden yayımlanmıştır.

Bununla birlikte, artık (vücut, manzara, bakış, görünüş, anlatım vb. estetiği gibi) çeşitli anlamlarla genel kullanıma girmiş olan ‘estetik’ adı uzman olmayan okur tarafından da benimsenmiş görünür ve on beş ile on altıncı yüzyıl arasında, güzellik ve uyumu güzelin anlamı için temel öğeler olarak gösteren ve o dönemi karakterize eden çeşitli kültürel yönlerle yayılan, bazen farklı ama birleştirici bir köke sahip çok yönlü görünüşleri belirtmek için kullanılır. Bu kategorilerin tanımlanmasına yardımcı olan filozof, şair, edebiyatçı ve sanatçılar, bunların yalnızca kuramlaştırılmasına değil, ama somutlaştırılmasına da katkıda bulunurlar. Böylece, ruhsal alana kapatılmış olan soyut düzlemden ‘sanat anlayışının eğretilmesi’ olarak gösterebileceğimiz şeye, daha geniş kitlelerin katılımına izin veren duyulurun düzlemine geçerler. Oransal ölçü kullanımıyla yontulmuş vücutlar ve yapılmış resimler, kesin matematiksel ölçülerin uygulanmasına dayanan güzelliği seyredenlerin gözleri önüne sererler. Evrenselden özele geçiş yoluyla soyut düşünce somut biçim alır ve yararlanılabilir hale gelir, ama yine de bu duyulur ayrıntı, en azından görünüşte, anlaşılır evrenselin görünüşlerini açıklar. Rönesans’ta, yeni *paideía*’nın (evrensel eğitim ideali) itmesiyle, klasik modellerin yeniden ziyaret edilmesinden geçen, güzelin kabul edilen yeni biçimine göre eğitilmiş, hem kamusal hem de özel büyük siparişler, çok istedikleri güzellik düşüncesinin gerçekleşmesiyle bu gelişmeye katkıda bulunuyordu. Doğal olarak tek tek edebiyatçı ve sanatçıların bireysel özgünlüğü geniş bir deneyim yelpazesi sunuyordu, ama bunlar, ortak ilkelere göre bölümlenmiş olsalar da, sipariş verenlerin kendi *discretio*’larına (yetenek) uygun olarak

öncelik verdikleri biçim ve renkleri kabul ediyorlardı. Sanatçılar bazen bir bazen de öteki modeli seçiyor ve böylece önce ‘düşünce’nin sonra da ‘zevk’in uygulamasını gösteriyorlardı. Poliziano’nun Lorenzo de’ Medici’ye gönderdiği karma kitabın önsözünde *gustus* (zevk) terimini mecazi anlamda göstermesi bir rastlantı değildir: “Nitekim, herkes aynı zevke sahip değildir, dahası, herkesin kendi damak tadı vardır”³. Yargının uygulanması “algılanan şeye doğrudan bir tepki”ye izin veren “akıl ile duyular arasındaki orta bir alana aitti”⁴. Güzele, klasik gelenekten alınan ve aralarında *proportio* (oran), *mimesis* (*imitatio*) (taklit), *lux* (ışık), *amor* (aşk) kavramlarının öne çıktığı, kavramlara dayalı bir katılımı açıkça gösteren yazılı ve sanatsal belgelerdeki bu tepki tam olarak Rönesans’ta görülür. Bu nedenle, o dönemde, görünüşte içine kapatıldıkları yalnızca kuramsal kafesi kırarak duyulurun evrenine yayılan, hatta davranış modellerini bile belirleyen özel kuramları ‘estetik’ terimiyle göstermek doğru görünür. Duyulura çevrilerek görünür ve okunur kılınan söz konusu kavramlar, geçmişin yalnızca iyi değil, ama aynı zamanda ‘anamlı öz’ü olarak ortaya çıkan şeyden görgül biçimde yararlanma olanağını sağlamıştır. Edebi tanıklıklar, heykeller, resimler, yapılar, felsefi ve sanatsal incelemeler, hatta davranış biçimleri, kendi somut anlatımı içindeki sanat ile güzelliğin zihinsel etkinlik içerisindeki çok yönlü görünüşleri arasında var olan o sürekli ilişkiyi gösterir. Onlar, insanın yalnızca öngörüp çok istemekle kalmayarak gerçekleştirdiği şeyin değerlendirilmesi kararına da sunulan kendi etkileşim ve iletişimlerinden güç alırlar. Böylece, Rönesans’ın estetik düşüncesinin tanımlanması için, dilbilgisel ve basımsal kompozisyonları, korkunç kavramını, göklerin ve üçlülerin biçimlerini, hatta zamanın kültürü içerisinde Hermesçi ve Platoncu Mısır modası gibi farklı görünüşleri göz önünde bulundurmak doğru görünür. Bunlar, davranış modelleriyle birlikte, farklı kurgusal görünüşlerin kabul edildiğinin göstergesidir.

Bu notları düzenlerken, birleştirici öğeler sunmasına karşın, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl tarihçileri ve filozoflarının onun hakkında belirttikleri

3) Angeli Politiani *Miscellaneorum Centuriae... Praefatio*, *Opera Omnia* içinde, Basiliae, apud Nicolaum Episcopium Iuniorum, 1553 (bakır üzerine kezzap baskı, Torino, Bottega d’Erasmus, 1971), I, s. 214.

4) R. Klein, ‘Giudizio’ e ‘gusto’ nella teoria dell’arte del Cinquecento, A(ynı) Y(azar), *La forma e l’intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l’arte moderna* içinde, haz. A. Chastel, İtal. çev., Torino, Einaudi, 1975, s. 373-386: 375-376.

görüştten oldukça uzak, farklı yönler'e dağılan bir dönemin karmaşıklığını göz önünde tutmaya çalıştım. Yine de, bunlar hâlâ çürütölmekten oldukça uzak olan bazı *tópoi*'nin (kalıp söz) 'ortaya atılması' ve saptanmasına farklı ölçüde katkıda bulunmaktadır. Yazarlar monografiler, yolculuk güzergâhları, Hümanizm ile Rönesans'ın kültürel yenilenmesi konusunda bilançolar hazırlamışlardır. Filolojik sorunlar, doğa, puta tapma ile yeni kültür arasındaki ilişkilerle uğraşılar, on beşinci ve on altıncı yüzyılın klasik modellerden alınan figüratif örneklerinin oluşumunu buldular, ama onları, yeni bir yorum getirme dürtüsüyle, hemen her zaman yenilediler. Aynı zamanda gün gibi ortada olan bir Rönesans'ın çıkmazlarını ve gelişkilerini yakaladılar, noktürnizmlere bakan araştırma yollarını açtılar (Haydn, 1952; Battisti, 1962) ve çağla ilgili polemik ve düşmanlıkları başlattılar. Az ya da çok verimli onca araştırma çığırlarının liderleri olarak anımsatılan bütün yazarlarda, her durumda, ortak bir öge vardır; bu da, ister felsefi alanda olsun ister edebi, tanrıbilimsel, tarihsel ve sanatsal alanda Rönesans'ın estetik ideallerine yapılan göndermedir. Rönesans sorununu birlikçi biçimde ele alan son kitaplardan birinin, Francisco Rico'nun *Il sogno dell'Umanesimo* (1993) (Hümanizm Rüyası) adlı yapıtının, on beş ve on altıncı yüzyıl kültürünün birleştirici bir retorik geleneğın ışığında okunmasını salık vermesi rastlantı değildi.

Ancak, Rönesans estetiğıyle ilgili olarak, konuyla ilgili ve genelde belli bir kesimle ilgili uzun bir dizi esere karşın, Edgar de Bruyne'in *Études d'esthétique médiévale*'i (1946) (Ortaçağ Estetiğı Çalışmaları) gibi bir başvuru kitabı yoktur. Bu nedenle, onun bir tablosunu çizmek, yalnızca daha çağdaşlar nezdinde farklı kategorileri tek değerli şey gibi savunmuş ve kısmen parçalanmış olan o *tópoi*'ye bağlanmak değıl, aynı zamanda disiplinlerin görünüş ve anları hapsettiğı kafeslerin ötesine geçmek anlamına gelir. Bu amaçla kendime çok önemli bir soru sordum: sıradan bir İtalyan, bir Avrupalı için, ama aynı zamanda uzak ölkelerden gelen ve dolayısıyla farklı kültürlere ait kimseler için de bugün Rönesans nedir? Bugün Rönesans estetiğinden söz etmek ne anlama gelmekte ve bu özel araştırma alanı nasıl hâlâ orta düzey bilgi sahibi bir okurun dikkatini çekebilmektedir? Bizim hâlâ Rönesans'ı takdir etmemizi, düşlememizi ve beğenmemizi sağlayan *klişeler* nelerdir? Çağdaşları tarafından Ortaçağ 'karanlığı'nın karşısına konulan bu tarihsel dönemin günümüzde ne anlama geldiğini

anlamak için, on dokuzuncu yüzyıldan beri, orta sınıfa ve halka değişik biçimlerde bu yüzyıllarla ilgili birleştirici bir görüntü ve düşünce sağlamış olan bir dizi klişenin gözden geçirilmesi gerekir. On dokuzuncu yüzyılın ortasındaki yurtsever isteklerle Faşizm yıllarındaki siyasal uzlaşma arayışı, kahramanlarının adları ve yaptıklarıyla şekillenen bir Rönesans sunmuştur. Aynı şekilde, tarihsel ve popüler roman, melodram, sinema ve günümüzde de internet o dönemi anlamada aynı yolu izlemiş ve izlemektedir. Cosimo il Vecchio, Lorenzo il Magnifico, Federico da Montefeltro, Girolamo Savonarola, Alessandro VI Borgia ve çocukları Cesare (Dük Valentino) ve Lucrezia, X. Leone, çoğu kez Boccaccio tarzında, yeniden yoklanan bir Rönesans hayalinin göstergesi olurlar. Örneğin, sinema, altmışlı yıllarda, Vincenzo Gonzaga'nın erkekliğinin sınanmasıyla ilgili, o ünlü açık saçık olayı işleyen *Una vergine per il principe* (Prens İçin Bir Bakire) (Pasquale Festa Campanile, 1965) ve Machiavelli'nin *Belfagor*'undan serbestçe uyarlanan *Arcidiavolo* (Baş Şeytan) gibi, ikisinde de ünlü sanatçı Vittorio Gassman'ın oynadığı filmleri sunuyordu. Aslında, öne çıkan bu kişi profilleri, daha önce ulusal esin döneminde ileri sürülmüş Rönesans kahramanlarının bazen romanlaştırılmış bu yaşam öyküleri, en büyük gelişmesini, ünlü kişilerden oluşan tarihsel betimlemeler sunan, farklı tür ve düzeydeki okullar için hazırlanmış elkitapları ve okuma kitapları aracılığıyla faşist okulda göstermiştir.

Onların tarihsel ve *tefrika* romana çevrilmesi bu kişilerin yaşamları ve yaptıklarının yayılmasına yabancı kalmadı. Beatrice Cenci, Lucrezia Borgia, Bianca Cappello ve hatta Giordano Bruno'nun öyküleri, Rönesans'ın yalnızca güzellik ve evrensel uyum duygusuyla dolu bir dönem olarak değil, ama aynı zamanda itiraf edilemeyen iğrençliklerin ve karanlık oyunların anımsatıcısı olarak da algılanmasını sağlıyordu. Aynı konunun resmini de yapmış olan (1829) Massimo D'Azeglio'nun (1798-1866) *Ettore Fieramosca*, yani *La disfida di Barletta*'sı (1831) (Barletta'nın Meydan Okuması) gibi romanlar aynı sanatsal yönün ötesine geçiyordu⁵.

1872 yılında Paolo Carrara tarafından popüler bir baskısı yapılarak yayılmış olan roman, her biri 15 kuruşa satılan fasiküller halinde çıkıyor, kısa süre

5) M. D'Azeglio, *I miei ricordi*, haz. S. Spellanzon, Milano, Rizzoli, 1956.

önce birliğini sağlamış olan bir İtalya'nın farklı kesimleri arasında hızla yayılıyor ve okurların dikkatini Ettore ile Ginevra'nın, tarihsel olayınla iç içe giren aşk öyküsüne çekiyordu. Başkahramanlar arasında garip bir uydurma savaşçı figürü, yani Fanfulla da Lodi öne çıkar ve halk arasında başarı kazanınca, 1841 yılına ait *Niccolò de' Lapi ovvero i Palleschi e i Piagnoni*'de (Niccolò de' Lapi ya da Medici Yandaşları ve Sulu Gözlüler), hatta tam olarak *Fanfulla da Lodi condottier di gran rinomanza*'nın (Ünlü Büyük Komutan Fanfulla da Lodi) öyküsünü anlatan ünlü, açık saçık bir öğrenci şarkısında gülünç bir kahraman olarak geri döner. Sonra bu ad ünlü "Fanfulla della Domenica" (1877-1904) (Pazarın Fanfulla'sı) ile yayılır. Manzoni'nin ateşli hayranı, D'Azeglio ve Cesare Cantù'nun (1804-95) dostu olan Tommaso Grossi (1790-1853) aynı örnek üzerinden hareket etmiş ve Galeazzo'nun uygunsuz kardeşi Marco Visconti'nin öyküsünü yazmıştır. O olayı anlatan ve E. Petrella'nın müzikal baskısıyla halk ozanı Tremacoldo tarafından söylenen *La rondinella pellegrina* (Gezgin Kırlangıç) adlı kahramanlık türküsü bugün hâlâ canlılığını korumaktadır. Giuseppe Rovani de ondan aşağı kalmayacak, başka eserlerin yanı sıra, *Bianca Cappello* (1839), *Lamberto Malatesta o I Masnadieri degli Abruzzi* (1843) (Lamberto Malatesta ya da Abruzzi Haydutları) ve Ludovico il Moro zamanında geçen olayları anlatan ve şövalye zevkini yenileyen *Simone Rigoni*'yi (1847) baskıya verecektir. Edebi biçimden melodrama geçiş bu Rönesans "kahramanları"nın anısının yaşamasını sağlamıştır. Alpler'den Sicilya'ya kadar halkın geçmişin kahramanlarına ateşli bir yurtseverlik aşkıyla baktığı bir anda, resim onların yaptıklarını yüceltiyordu. Halk için hazırlanan notlarla birlikte verilen resimli özetlerde de tanıtılan aynı konuların daha sonra sessiz sinemaya aktarılması, başarı ve dikkatin –üstelik yalnızca aydınların dikkatinin değil– tarihsel bir döneme yönelmesini sağlamıştır. Adlarının dışında öyküleri de bilinen bu kişiler sinema aracılığıyla görülebiliyor ve sonunda onların yaptıklarına katılmak olanaklı kılınıyordu.

Faşizm, daha önce de söylediğimiz gibi, ölümsüz kişiler tarafından oluşturulmuş birleştirici, güçlü bir imge sağlamak için çok uğraşmıştır. Böylece, o dönem, yüzyıllar sonra modern bir yorumla ama geçmişe salınmış sağlam köklerle yeniden öneriliyordu. Bu yöndeki birçok örnekten biri Faşist Dönem'in XIV. yılının, yani 1935 yılının ilköğretim IV. sınıfının okuma kitabında verilir. Angelo Silvio Novaro tarafından hazırlanmış ve Bruno

Bramanti tarafından resimlenmiş olan kitap öğrencilere yalın biçimde açıklanan tarihsel kurgulu parçalar içeriyordu. *Il nonno Barbagrighia* (Kır Sakallı Dede) başlıklı bir bölüm, en ünlü ressam, heykeltıraş ve mimarların adlarını yeniden okumak için bir fırsat olur. Giotto'dan Raffaello'ya kadar, on beşinci yüzyılın hemen hepsi Toscana ortamından çıkmış en ünlü sanatçıları, *Vite*'nin (Yaşamlar) Giriş bölümünde sanatın 'pantosca-nizm'inin altını çizmiş olan Vasari'nin (1511-74) gözlemleri örnek alınarak sıralanmıştır. 'Nonno Barbagrighia' tarafından anlatılan yeni yollar tam bir belleksel *vademecum* (Yararlı Bilgiler Kitabı) olarak ortaya çıkar; o kadar ki, dede, torununa şu açıklamayı yapar:

Yolda giderken, zaman zaman, binaların köşelerine bakmak için yalnızca gözlerini kaldırma zahmetine katlanarak, bütün tarih ve coğrafya kitaplarını aklından geçir ve eserleriyle İtalya'yı onurlandırmış olan bazı insanların adlarını ezberle (s. 161).

Giotto ve Brunelleschi'nin adlarıyla onları izleyen ve Döryol ağzına damgasını vuran Michelangelo, Leonardo, Raffaello ve Tiziano'nunkiler, bu sanatçıların adlarının ötesinde eserlerini de tanıtmanın gerekliliğini belirtmek için bir fırsat olur. Sanatların Rönesans'ın ustalarına emanet edilen parlaklığı ve büyüklüğü, aralarında Ludovico Ariosto ile Tasso'nun öne çıktığı bir edebiyatçıları grubu tarafından da desteklenir. Müzisyenler arasında da ulusal coşkuya gönderme, "kalabalıkları sarsmak ve onları İtalya ve Roma sevgisine sürüklemek için yararlandığı coşkulu melodileri" ile "ateşli yurtsever" (s. 186) olarak tanımlanan Verdi'nin hâlâ canlı anısıyla yapılır. Yurtsever bir müzisyene yapılan bu son göndermenin de İtalya'nın en uzak eyaletlerinde gözden uzak kalan öğrenciler karşısında ikna gücünden yoksun kaldığı inkâr edilemez. Dolayısıyla, Rönesans, küçük İtalyanlara, kendi uyumlu, ama bazen de bireylerin dehasıyla damgalanmış trajik yurtsever görünüşü içinde sunuluyor, ancak onlara örnek olarak kesinlikle Buschetò, Lanfranco ya da Wiligelmo önerilmiyordu.

Bu nedenle, 'ermiş, denizci ve şairler'den oluşan halk, Rönesans kahramanlarının büyük bir bölümünü kapsıyordu. Lorenzo il Magnifico, Raffaello, Michelangelo, Giovanni delle Bande Nere ve Kristof Kolomb'un, yani resim ve tarihsel roman, melodram ve sinemadaki aynı kahramanların

imgeleri, üstelik heykelimsi pozlarla, defterlerin kapaklarında yer alıyor, altlarında da okura onların yaşam öyküleriyle ilgili, çoğu zaman birbirine hiç benzemeyen öykülere dayanan ‘efsanevi’ düşüncelerle şişirilmiş bilgiler veriliyordu. Onların imgeleri, yüzüncü yılları münasebetiyle bastırılan pullarla halkın geniş katmanlarına yayılır ve resimleri, tıpkı Raffaello, Savonarola ve Giordano Bruno’nunkiler gibi, eğitsel ve yurtsever amaçlarla, İtalya’nın meydanlarını süsler. Hatta mimari, zanaat ve moda bile, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl arasında, Rönesans’ın ölümsüz bir değer olarak tanımlanmasına katkıda bulunur. Yabancılar da dahil olmak üzere, çok sayıda yazar, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Rönesans’ın edebi olarak yeniden ortaya atılmasına katkıda bulunur. Bunlar arasında, *La rinascita degli dei ovvero Leonardo da Vinci* (Tanrıların yeniden doğuşu ya da Leonardo da Vinci) adlı eserin yazarı olan Rus Dmitri Sergeyeviç Merezkovski’nin (1865-1941) kesinlikle anımsanması gerekir. Bu eser İtalyan okurlar arasında da olağanüstü bir beğeni kazanmıştır. Edebiyatçı tarafından sunulan Rönesans imgesi, Leonardo, Michelangelo, Machiavelli, Savonarola gibi büyük kişiler, ama aynı zamanda o zamanlar küçük sayılan Giovanni Boldraffio, Merula ve başkaları aracılığıyla yoğun bir anımsatıcı güçle dile getiriliyordu. Merezkovski’nin sayfalarından, o yıllarda Rönesans üstüne yazılan modern denemelerin dikkatli biçimde okunduğu da anlaşılır. Örneğin, Aleksandr Nikolayeviç Veselovski’nin (1838-1906) yazdığı ve 1867’de yayımlanmış olan *Paradiso degli Alberti*’ye (Alberti’lerin Cenneti) yapılan gönderme hemen fark edilir. Nitekim, Rus yazar Cennet’i “düzenli biçimde budanmış şimşir, defne ve mersin ağaçlarıyla çevrili irili ufaklı yolları, kapalı galerileri, labirentleri, locaları ve sarmaşık pavyonlarıyla, kesinlikle geometrik bir düzenle tasarlanmış çok güzel bir park”⁶ olarak betimler. Daha az bilinen, ama İtalya’da yirminci yüzyılın ilk yıllarındaki bu yeniden canlanma (revival) ortamında kesinlikle belirtilmesi gereken bir eser de Gobineau Kontu’nun (1816-82) *Il Rinascimento* (Rönesans) adlı ve 1911’de Roma’da Frank Yayınevi için çevrilmiş olan romanıdır. Tarihsel roman, doğal olarak, şansını yitirmemiştir. Bunun için Maria Bellonci’nin tam ve gerçek bir yayıncılık başarısına dönüşen eserlerini anımsamak yeter. Onun belgeli ve başvuru kaynaklara karşı dikkatli romanları, *Lucrezia*

6) D. Merezkovskij, *La rinascita degli dei ovvero Leonardo da Vinci*, 2 cilt, İtal. çev., Milano, Rizzoli, 1953, I, s. 108.

Borgia’dan (1939) başlayarak, İtalyan Rönesans’ı için tam ve gerçek bir *vademecum* haline gelir ve bu edebi türe karşı özel bir ilgi uyandırır.

Daha yirminci yüzyılda, reklam, on beş ve on altıncı yüzyıllar arasında göklere çıkarılan ve resimleri yapılan efsanevi figürleri araç olarak kullanıp onları efsane anlatımı bağlamından çıkararak, yalnızca belirleyici öğelere ayrıcalık tanıyarak, o dönemin parlak imgelerini tekeline almıştır. Bütün bu imgeler arasında Botticelli’nin saç bakımı ürünleri, çikolata ve kredi kartı reklamı yapmak için, hatta siyasetçilerin karikatürü olarak kullanılan *Venüs*’ü (Afrodit) öne çıkar⁷. Lorenzo il Magnifico Toscana’da üretilen ünlü bir zeytinyağının reklamı için seçilir, çocuk Leonardo ise gıda maddeleri üreten ünlü bir İtalyan firmasının dondurulmuş gıdaları için olağanüstü bir *testimonial* (bonservis) olur. Alışılmış kılıklarından çıkartılan tanrılar, devlet yöneticileri, büyük ün kazanmış sanatçılar reklamların hedef aldığı ve bir anlamda o ünlü kişilerinkinde kendi alışkanlıklarını gören kişilere benzetilirler. Ancak bunlar *Ragnoarök*’de (1960) Borges tarafından önerilenden uzak imgelerdir. Borges’in eserinde, Buenos Aires Üniversitesi’nin bir dersliğine orada bulunanların alkışlarıyla inen tanrılar sonradan, vahşilikleri nedeniyle, tabancayla vurularak öldürülmüşlerdir. İtalyan televizyon spotlarındaki tanrılar daha iyi ve insanca kusurlarla doludur; kaldı ki, bu da bu soya uygun düşen bir şeydir.

Tanrıların bu evcil ve ailevi görüntüsü çelişir, ama ilahların ve gittikçe daha dünyevi ve toplumsal olaylar haline gelen sergiler aracılığıyla, farklı renklerden oluşan bir toplum tarafından tüketilen büyük Rönesans kahramanlarının görüntüsünü de değiştirmez. Aralarında güzellik merkezleri ve spor salonlarının rahat *hall*’lerinde (hollerinde) karıştırılan haftalık ve aylık kadın dergilerinin de bulunduğu *medya* tarafından çoğu kez ‘şışirilen’ sergiler, aceleci okura aşılmaz güzellik ve oran modelleri sunar. Seksenli yıllarda “L’Espresso” gibi ‘yanlı’ haftalık dergilerde verilen özel sayfalar da yeni Rönesans’ın durumuna yabancı kalmaz. Nitekim, *Akıllı Tatiller*, deniz ve dağ güzelliklerine seçenek olarak, eski evlerin en baştan çıkarıcı

7) P. Castelli, *Le qualità degli dei, Der Antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert* içinde, hrsg. F. Cappelletti, G. Huber-Rebenich, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1997, s. 144-161.

güzelliklerini öneriyordu. Federico da Montefeltro'nun 'kent biçimi'ndeki 'saray'ı bile ziyaret edilerek basit bir anıttan daha fazla bir şey haline geliyordu. Saray yeni *Baedeker* ya da *Reiseführer*'ler, yani dergi içerisindeki az ya da çok bilgili çeşitli uzmanlar tarafından alelacele hazırlanmış özel sayfalar sayesinde bir yarım sabahta gezilebiliyordu. Halk, bir sanat eserini okumaktan çok, figüratif, mimari sanatla, manzara ve hatta yemek sanatıyla ilgili belgeler yoluyla bir çağın çoğu zaman gerçekdışı bir estetik değerlendirmesine yöneliyordu.

Uzmanlık eğitimi görmemiş orta düzey bir İtalyan'ın, farklı yaş gruplarına göre, değişik ve yaklaşık bir Rönesans imgesi vardı. O halde, niçin o dönemin estetik karakterlerini ayırt ederken coşkulu davranmamız gerekiyor? Nitekim, Rönesans imgesi bize, parçaları aracılığıyla, çoğu kez bilinçsiz ve bilinçaltı yolla da ulaşır. Aşk, casusluk ve seri katil (Dario Argento, *La sindrome di Stendhal*, 19) öyküleri ve hatta spotların edebi ve sinematografik arka planlarında, Brunelleschi'nin kubbesinin, Vasari'nin kemerlerinin görüntüleri, meydanlar, binalar ve Botticelli'nin *Venus*'ünü de kapsayan, merakımızı uyandıran ve belleğimize kazınan görüntülerin bir *bricolage*'ı (yayılması) görünür. Model, üretim evlerinin sponsorluğunda, ellili yıllardan başlayarak, sigara ve (içki) şişeleri(ni), hatta 'su gibi alkol'ü sunan ve izleyiciyi kahramanın tattığı bu zevkleri tatmaya çağıran o filmlerin bize öğrettiği gibi, görülmedik bir şey değildir.

Bu nedenle, onca karmaşa ve karışıklık, onca bilinçli ve bilinçsiz düzensizlik arasında biraz düzenleme yapmak gerekir. Dolayısıyla, örneğin, *pulchritudo* (güzellik), *varietas*, *lux* ve *lumen* (aydınlık) fikrini, bu kategorileri yalnızca aydınlar için değil, ama doğaya ve insana karşı, hatta insanın güzellik ile mükemmelliği özdeşleştiren ürün olarak gerçekleştirdiği şeye karşı yoğun bir olaylar ve dikkat gösterme anını yaşamış olan geniş bir yurttaş kesimi için de algılanabilir kılan şey aracılığıyla anlamaya çalışmak uygun olur.

On beşinci ve on altıncı yüzyıl yazarlarının, kendi zamanları ve Yunan-Roma dünyasıyla özdeşleştirilebilecek, uzak bir geçmişin mutlu, bazen de altın zamanları arasındaki karşılaştırmayla ilgili olarak yaptıkları büyük tartışma iki anahtar terimin karşılaştırılması üstüne kurulur. Biri eskiler, yani uzak ama kesin bir kronolojiye yerleştirilebilen ve zamanlarının siyasi, edebi ve

sanatsal durumlarının ideal örneği olarak gösterilen tarihi bir anın insanları; öteki de modernler, yani kuşak olarak onlara yakın ve çoğu kez yaptıklarıyla eskileri geçen insanlar. Doğal olarak, estetik anlam düzeyindeki bu karşılaştırma, her şeye karşın, daha ziyade, örneğin en azından on beşinci yüzyılın ikinci yarısında, sanat alanında figüratif tanıklıkların ender olduğu zamanlar, eserin doğrudan gözlemlenmesinden çok ansiklopedik gelenekten (Plinius, Vitruvius) geçen bir ilginç olaylar kitabı aracılığıyla, bir anın olağanüstülüğünün ve benzersizliğinin ortaya konulmasını sağlayan ortak modelleri değerlendirmeye götürüyordu. Böylece, Rönesans estetiğinin kimileri tarafından verimsiz ve “özgün olmaktan uzak” biçiminde değerlendirilebileceği gözlemlenmiştir⁸. Kuşkusuz, “uyum ve ölçü, sayı ve düzen [o dönemde] her türlü sanatsal anlatımın kökünü oluşturmaktadır”⁹. Çoğu kez her şeyi kapsayan ve besleyen ‘doğa’ kavramının anlamıyla da iç içe girerek gelişen, eskilerle modernler arasındaki karşılaştırma işte bu kategorilerin karşılaştırılması üstüne kurulur. Eskinin üstünlüğünü savunanlar arasında, Cimabue’de, ama daha çok da Giotto’da, *ad naturae similitudinem*¹⁰ (doğaya benzer biçimde) resmin reformcularını gören Boccaccio ve Filippo Villani’nin bulunması rastlantı değildir. Doğaya dönüş kendi yüceltilmesini, Petrarca gibi düşünürler tarafından desteklenen klasiklerin yüceltilmesiyle bağlantılı görüyordu. Bu yönlerin karşılaştırılması edebiyat, hatta felsefi tartışma alanında kendine yer bularak görsel sanatlardan ayrılmıştır. Vasari tarafından pek takdir edilmeyen Floransalı bir mimar ve heykeltıraş olan Filarete (Antonio Averlino) (yak.1400-yak.1469), mimarlık üstüne olan kitabında, “Roma tarzı ve antik tarz” söylemleriyle, kendi zamanının yenilikçi mimarisini de kapsayan gotik mimariyi belirtmek için ‘modern’ terimini kullanır. Giannozzo Manetti de ‘modern’ sözcüğünün aynı biçimde kullanımının savunucusu olur. Oysa, Cennino Cennini ‘modern’ terimini Giotto’nun yeni resim yapma biçimini tanımlamak için kullanmıştı. Doğal olarak, terimlerin kullanımında, daha sonra göreceğimiz gibi, yazı örnekleri alanında da kendini gösteren bir başıboşluk hüküm sürüyordu. Bilindiği gibi, terimlerin farklı anlamları arasında düzenleme yapma işi, doğal

8) E. Garin, *Il culto della bellezza*; a.g.y., *Il Rinascimento italiano* (1941) içinde, Floransa, Cappelli, 1980, s. 193-194: 194.

9) A(yını) y(er).

10) E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell’arte occidentale* (1960), İtal. çev., Milano, Feltrinelli, 1971, s. 39.

olarak, Vasari'ye düşer. Vasari “eski tarz” deyimiyle “eski ve antik olmayan Yunanlar”ın, yani Bizanslıların tarzını işaret etmiştir. “Antik tarz”¹¹ deyimini ise iyi “antik Yunan tarzı”¹² ile, yani Yunan sanatının en anlamlı anı ile sınırlamıştır. Son olarak, ‘modern’ terimini kendi zamanının sanatı için kullanmış ve böylece Filarete’nin Gotik’le bağlantılı kullanımını kesin olarak ortadan kaldırmıştır¹³. Doğal olarak, mimari alandaki bu antik tarz ‘yeni estetik’ Filarete zamanında büyük ün kazanmış olan bir kişi, Filippo Brunelleschi (1377-1446) tarafından öne sürülmüştü. Sonra, Brunelleschi, haklı olarak, onun efsaneleşmesine katkıda bulunmuş olan Vasari tarafından kutlanmıştır. Dolayısıyla, Arezzolu eleştirmen, *Vite*’de, ‘modern’ terimini kendi çağdaşlarının yapıtlarını belirtmek için kullanırken ‘antik’ terimini, kronolojik açıdan iyi belirlenmemiş ama bu yıllarda yeniden ‘klasik’ kavramına girmeye başlayan Yunan-Roma dünyasındakiyle özdeşleştirilebilecek uzak bir ana götürür. Oysa, kubbenin cesur yapımının güzelliği, Vasari’nin yazısında, ‘daha büyük’, ‘daha yüksek’, ‘daha güzel’ gibi karşılaştırmalı üstünlük gösteren sıfatların kullanımıyla örnekleniyordu:

Ve gök, yeryüzü uzun yıllar eşi bulunmayan bir yetenek ve kutsal bir ruhtan yoksun kaldığı için, Filippo’dan dünyaya modernlerin, hatta antiklerin zamanında yapılmış olan yapıların en büyüğünü, en yüksekini ve en güzelini bırakmasını ve Toscanalı ustaların değerinin, yitmiş olsa da, henüz ölmediğini göstermesini istedi¹⁴.

Bu oransal türde yargılar kubbenin zaman içinde yapılmış bütün öteki ‘kubbeler’ ile karşılaştırılmasına dayanıyordu. Donatello (1386-1466) ile birlikte Brunelleschi Roma’ya ‘ölçüler’i, yani uyum duygusunu, ama aynı zamanda, daha özgül biçimde, yeniyi eskinin üstüne örneklemek için mimarinin kurallarını aramaya gitmişti. Brunelleschi’nin yaşamöyküsünün yazarı olan Antonio Manetti de daha önce aynı biçimde Brunelleschi ve Donatello tarafından yapılan antik araştırmasının altını çizmişti¹⁵. Ote

11) Giorgio Vasari, *Le vite de’ piu eccellenti pittori, scrittori ed architettori* (bundan sonra *Le vite*), a.g.y., Opere içinde, haz. G. Milanese, 9 cilt, Floransa, Sansoni, 1906, I, s. 242.

12) A.g.e., s. 249.

13) Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell’arte occidentale*, a.g.e., s. 51-52.

14) Vasari, *Le vite*, II, s. 328.

15) Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi...*, D. De Robertis’in eleştirel baskısı, Milano, Il Polifilo, 1976, s. 64, 67, 69.

yandan, yine Vasari, Brunelleschi'nin eskileri geçtiğini belirtir, tıpkı *De dignitate et excellentia hominis* (1451-52) (İnsanın Saygınlığı ve Mükemmelliği Üstüne) adlı yapıtında, modernler ile antikler arasında karşılaştırma yaparken, örnek olarak Filippo'nun kubbesini gösterip birincilik ödülünü modernlere veren Giannozzo Manetti gibi¹⁶. Vasari, kendi açıklama sürecinde, Brunelleschi'yi kutlamadan önce, siyasal ve ekonomik sorunlara dayanarak Yunanların yapı ustalığının Romalılara geçmesiyle ilgili kısa ama etkili bir betimlemeyi de işin içine sokan Manetti'nin ulaştığı ululamanın doruklarına ulaşamamıştı¹⁷. Eskiler ile modernler arasındaki karşıtlık daha Petrarca zamanından beri var olduğuna göre, on beşinci yüzyılın başlarından itibaren bu düşüncenin, retorik modellerce de desteklenen tam ve gerçek bir güç kazandığı kesindir. Leonardo Bruni (1370/74-1444) tarafından Pier Paolo Vergerio'ya (1370-1444)¹⁸ sunulan *Dialoghi ad Petrum Histrum* (1401) (İstrialı Petrus'un Huzurundaki Konuşmalar) adlı eserde, Bruni'nin doğduğu kent ve talihinin ters gitmesi sonucu artık yıkılmaya yüz tutmuş olan Arezzo kentinin karşısına, insanları ve onların eserleri sayesinde “çok gelişmiş” bir Floransa konur¹⁹. Bruni'ye göre, Floransa'dan yayılan o ışıkla kendini gösteren bu sanatların yayılması düşüncesi, daha sonra göreceğimiz gibi, Ortaçağ'ın ‘karanlık’ dönemine karşıt olarak Rönesans'ın parlak aydınlığını tanımlamaya katkıda bulunacaktır. Bruni tarafından ilan edilen bu yeniçağla ilgili anlatımlar sonraki tartışmanın bir öncelenmesinden başka bir şey değildir. On beşinci yüzyıl başlarındaki retorik biçimler kavramlara vücut verir ve bunlar onlarsız olamaz. “Modernler”in “eskiler” karşısında üstün olduğu düşüncesinin epideiktik (gösterme) retorığı türünde daha sağlam ve kalıcı olması rastlantı olmayacaktır. 1436'da Leon Battista Alberti (1404-72) halk diliyle (İtalyanca) *De pictura* (Resim Üzerine) adlı eserini yazmış ve onu, bilindiği gibi, Filippo Brunelleschi'ye adamıştır. Kitabın giriş bölümü Rönesans'ın manifestosunu oluşturur, dâhilerin ve sanatların yeniden doğuşunun Toscana'ya, daha doğrusu Floransa'ya bağlı olduğu düşüncesini tanımlamaya katkıda bulunur:

16) Ianotii Manetti *De dignitate et excellentia hominis*, baskı E. R. Leonard, Patavii, in aedibus antenoreis, 1975, s. 59.

17) Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, a.g.e., s. 76.

18) E. Carin, *La 'retorica' di Leonardo Bruni*, a.g.y., *Dal Rinascimento all'Illuminismo. Studi e ricerche* içinde, Pisa, Nistri Lischii, 1970, s. 21-42.

19) *Prosatori latini del Quattrocento*, a.g.e., s. 44-45.

Ben, genellikle, eserleri ve öyküleri sayesinde, o çok usta antik geçmişte çok bol olduklarını gördüğümüz onca en iyi ve ilahi sanat ve bilimin şimdi bu kadar azalması ve neredeyse bütünüyle yitip gitmesi karşısında hem şaşkınlık hem de acı duyuyordum. Ressamlar, heykeltıraşlar, mimarlar, müzisyenler, inşaatçılar, hatipler, falcılar ve benzeri soylu ve hayranlık verici beyinlerden bugün çok az bulunmakta ve pek övgüye layık değildirler. Bu nedenle, şöyle düşündüm, bunun böyle olduğunu ne kadar çok kişi hissediyordu, şeylerin ustası olan doğa, eski olduğu ve yorgun düştüğü için, gençlik yıllarında ve en şanlı zamanlarında bol bol ve harikulade ürettiği devleri de, beyinleri de artık üretmiyordu. Ama sonra biz Alberti'lerin içinde yaşlandığı uzun sürgünden buraya, bu ötekilerden çok daha donanımlı olan vatanıma dönünce, övülen her şeyde bulunan, bu sanatlarda eski ve ünlü olandan geri kalmayacak zekânın birçoklarında, ama önce sende, Filippo, ve o çok sevgili dostumuz heykeltıraş Donato'da ve Nencio, Luca ve Masaccio gibi başkalarında olduğunu anladım. Bu nedenle, herhangi bir ustalığın her türlü övgüyü kazanabilmesinin, doğanın ve zamanın yararına olduğundan daha az olmamak üzere, bizim ustalığımızda ve çalışkanlığımızda olduğunu fark ettim. Sana itiraf ediyorum, evet, önlerinde ders alacakları ve taklit edecekleri kimselerden bolca örnek olduğu için, bugün bize çok zor gelen en yüksek sanatları öğrenmek, o eskiler için daha az zordu; bu durumda, biz eğitmensiz, önümüzde herhangi bir örnek olmadan, görülmemiş, duyulmamış sanat ve bilimleri bulduğumuza göre, bizim adımızın daha büyük olması gerekir. Acaba kim, eğer öylesine katı ya da kıskanç değilse, bu böylesine kocaman, göklere yükselen, gölgesiyle bütün Toscana halkını kaplayacak kadar geniş, herhangi bir kiriş, örnek ya da kereste yardımı olmadan yapılmış bu yapıyı görünce mimar Filippo'yu övmeyebilir ki? Kesin bir ustalık olarak, eğer iyi düşünecek olursam, nasıl bu zamanlarda olabildiği gibi inanılmaz bir şey ise, belki de eskiler zamanında da görülmemiş, duyulmamış bir şeydi²⁰.

Giriş bölümü tartışmasız olarak en azından üç şeyi gösterir: birincisi, on beşinci yüzyılın otuzlu yıllarında sanatın durumunun ve bir grup Floransalı sanatçının rolünün hümanist tarafından tam ve doğru biçimde anlaşıldığını

20) Leon Battista Alberti, *De pictura*, haz. C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1975, s. 7-8 (*Prologus*).

gösterir; ikincisi, ‘yeniden doğuş’ kavramıyla ilgili olarak, Petrarca’dan başlayıp Boccaccio ve Villani’ye kadar giden, farklı bakış açılarının kişisel olarak içe atıldığını ve yeniden düzenlendiğini gösterir; üçüncüsü de, görünüşte birbirinden uzak olan, ‘doğa’, ‘oran’ ve ‘antikite’ kavramları arasındaki kaynaşmayı gösterir. Retoriğin kullanımına dayalı olan bu yargıların Floransa sanatından ve ortamından esinlendiği, Cecil Grayson tarafından savunulan bir kalıpsözdür, ancak değerlendirme ölçüsü kesin olarak genç Alberti’nin derslerine katıldığı Gasparino Barzizza’nın retorik modelleri örnek alan, kesin öğretim yöntemiyle ilişkilendirilebilir. Girişin, yitip giden şeyler için üzülmeye, artık verimli olmayan bir doğa düşüncesi üstüne kurulan ve konuşmanın yoğunluğu, göz önüne alınan veriler ve konularla genişleyen açılışı ya da *dispositio*su (durum), bu yenilenmenin öteki kahramanlarının adlarını bir Floransalıya, dost “Pippo”ya açıkladığı anın yoğunlaşmasına götürür. Artık olgunlaşmış olan Alberti’nin sürgünden “çok donanımlı vatan”ına döndüğü anda Donatello, Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Luca della Robbia (yak. 1400-1482) ve Masaccio’nun (1401-28) kişilikleriyle karşılaşması, retoriğin ilkeleri üstüne, yani *incrementum* (büyüme, gelişme) yoluyla kurulmuştur. Gerçekten, bu biçim, açıklanan konunun aşamalı olarak büyümesine götürür ve *ratio*cinatio (usamlama, akıl yürütme) yoluyla tartışılan şeyin büyüklüğünü herhangi bir betimleme olmaksızın anlamamızı sağlar. Nitekim, Alberti sanatçıların ne yaptıklarını ne de değerlerini sıralar, yalnızca onların “bu sanatlardaki herhangi bir antik ve ünlü durum”un gerisinde kalmayacak olan zekâlarını ortaya koyar. Yalnızca, konuşmanın son bölümünde, Brunelleschi’nin kubbesinden söz eder ve onu neredeyse utanarak “yapı” diye tanımlar. Sonuç bölümünde ise Alberti okuru Brunelleschi’ye yönelttiği, başladığı şeyi sürdürme çağrısıyla karşı karşıya koyar. Hümanistin konu tekniği, doğal bir düzenden geçerek, Brunelleschi’nin dikkatinin ötesinde, bütün bu işin erbablarına yöneltilen girişin yapısıyla daha büyük bir güç kazanır. Alberti retoriğin özel bir dinleyici grubuna yönelik bir bütün olduğu yolundaki Aristotelesçi söyleme uyduğuna göre, hümanistin yazısından pek öyle içeriklerin geniş bir halk kitlesine yayılması düşüncesi değil de, sanki geçmişe karşı bir zafer kazanmış o ‘öncü’ aydınlar grubuna adanmış, ‘geçmişler’ ile ‘antikler’ arasındaki karşılaştırma ve karşıtlık üstünde dönüp duran motiflerin seçkin tartışması algılanabilecektir. Alberti bu bağlamda estetik kanunlardan ve antik modellerden değil, ama o sanatçıların, herhangi bir modeli örnek

almadan, “hiç görülmemiş ve duyulmamış sanatlar ve bilimler” bulmasını sağlayan yenilenmiş bir ustalıktan söz eder. Giovan Francesco Gonzaga’ya sunulan 1435 yılındaki Latince baskının girişi oldukça farklıdır. Burada bir yenilenmenin kaygılarını ve ululamasını dile getirmez, ancak boş zamanlarında, artık âdet olduğu üzere, yalnızca sanatlardan değil, ama onları güzelleştiren kurallardan da zevk alsın diye kültürlü bir insana bir tanıma aracı sunar. Nitekim, kitabın, prensin alışkanlıklarına uygun olarak, “*armorum gloria litterarumque peritia*”nın (silahların şerefi ve edebiyatın deneyimiyle) birleştirilmesi esasına dayalı eğitiminin parçası olan bir düşünme fırsatı oluşturması gerekecektir. Dolayısıyla, bu durumda Alberti eskilerle modernler arasındaki *querelle*’in (tartışma, polemik) değil, yalnızca prensin de *humanae litterae*’yi (insani bilimler, edebiyat) bilmesini öngören o yeni *paideia*’nın anlamı konusunda bilgi verir. Alfonso d’Aragona’nın kültürsüz bir kralın taç giymiş bir eşek olduğu düşüncesi karşısında nasıl şaşırıp kaldığı unutulamaz. Bu nedenle, Alberti’nin halk dilinde yazdığı giriş, ‘yüzyılın yenilikleri’ hakkında geniş açıklamalara gereksinim duymayan, bu işin erbablarına yönelik, bilinçli bir retorik araç olarak seçilir ve ‘doğa’, ‘mekân’, ‘perspektif’ ve ‘antik’, “böylesine kocaman, göklere yükselen, gölgesiyle bütün Toscana halkını kaplayacak kadar geniş yapı” abartmasıyla çözülür. Alberti tarafından Brunelleschi’ye yapılan denemelerini sürdürmesi çağrısı, Augustinus tarafından önerilen yüksek stil modelinden esinlenmiş gibi görünür. Augustinus, doğal olarak, bir konuşmasında, farklı içeriklere göre farklı stiller kullanılmasını salık veren Quintilianus’un savunduğu modele dayanarak, ruhları eğitbilimsel biçimde eyleme yöneltmeyi amaçlıyordu. Vasari’nin, modernlerin eskilere olan ve neredeyse gelecekteki Klasizm’in gelişimini önceleyen bir demir parmaklık içinde bloke edilmiş üstünlüğüyle ilgili kuramsal doğrulaması bir başka amaç taşıyordu. Bu karşılaştırmanın temelinde birçok yazarın çabası vardır. Giannozzo Manetti’nin (1396-1459) *De dignitate et excellentia hominis* (1451-52) adlı eserinde, yalnızca vücut ve ruhun özelliklerini değil, aynı zamanda insanın, Brunelleschi’nin kubbe-siyle olduğu gibi, olağanüstü eserler vermesini sağlayan yaratma yeteneğini de etkili biçimde kutlamış olduğunu sanıyorum:

Ve neredeyse sayısız olan antik ve hayranlık verici yapılardan daha fazla söz etmiyor ve en yenilere, en yakın zamandakilere geçiyoruz: Brunelleschi denilen ve zamanımızdaki bütün mimarların prensi olan

Filippo, Floransa'daki kilisenin büyük, hatta en büyük kubbesini, söylenmesi inanılmaz ama herhangi bir ağaç ve demir destek kullanmadan ne kadar keskin bir zekâ ile yapmıştır²¹.

Dolayısıyla, Manetti tarafından anımsatılan bu imgenin kılavuzluğunda, 'tarihsel estetik' adını verebileceğim imgenin öne çıkan öğeleriyle ilgili olarak, çeşitli yönleriyle bilgi vermeyi denemenin uygun olacağını düşündüm. Eğer, kabul edildiği gibi, Rönesans "çeşitli sanatların sosyal ve kültürel konumunda" çeşitli değişiklikler yaparak "estetik kuramının sonraki gelişimine zemin" hazırlamaya katkıda bulunmuşsa ve "Rönesans bir güzel sanatlar sistemi ya da tam bir estetik kuramı oluşturmamışsa"²², şu da bir gerçektir ki, "güzellik tapımı o yüzyılda öylesine sürekli oldu ki ona tapınan kimse güzelliğe doymaz oldu"²³. En belirleyici anlatımlarında ve bireyliklerinde, yalnızca kuramsal açıdan değil, uygulama açısından da ortak etmenler sunan görsel sanatlar, bilimler ve edebiyatın iç içe girmesi bu döneme özgüdür. Rönesans estetiğinin gelişmesinin tanıkları oldukları için apaçık olan bu gösterge ve anlatımları ele aldım. Bu nedenle, çoğu kez sanat kuramlarıyla iç içe girmiş olan somut bağlantılar ve figüratif belgelerden yararlandım. Yapılan her şey, antik modellerden esinlenen, davranış modellerine bile yansiyarak nesneleri zevk alınabilir kılan oran kurallarının uygulanmasıyla gerçekleştirilen güzellik kavramına dayanıyordu. Yeni *paideia*'dan, antiklerin eleştirel ve filolojik dikkatle yeniden yoklanan mükemmelliğini geri vermeye katkıda bulunan her şey için anlamlı bir bekleyiş doğmuştur. Orneğin, "yeni edebiyat ve yeni dilbilgisi"nin öğrenilmesi, Guarino Guarini'ye (1370-1460) göre, öğrencilere "honorem ac iucunditatem" (onur ve sevinç), arkadaşları ve yakınlarına da "utilitatem laetitiamque" (yarar ve neşe) sağlar gibi görünüyordu²⁴. Gittikçe daha çok yabancı unsurlardan arınmış olan dilin öğrenimi, yalnızca eskilerle boy ölçüşmek için bir araç olmakla kalmıyor, bizzat Yeniden Doğuş'un ifadesi sayılıyordu. Valla'nın "edebiyatla birlikte sanatların yeniden doğduğu" konusundaki ısrarı bir rastlantı değildir. Unutulmaz bir kitapta (*Giotto*

21) Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, a.g.e., s. 59.

22) P. O. Kristeller, *Il moderno sistema delle arti*, a.g.y., *Il pensiero e le arti del Rinascimento* içinde, ital. çev., Milano, Donzelli, 1990, s. 179-244: 189.

23) Garin, *Il culto della bellezza*, a.g.e., s. 193.

24) F. Rico, *Il sogno dell'Umanesimo*, ital. çev., Torino, Einaudi, 1998, s. 28.

and the Orators, Giotto ve Hatipler 1971) Baxandall retorik ile sanat arasındaki kullanım ve benzerlikleri açıklamaya çalışıyordu. Nitekim *decor* (süs, süsleme), *effingere* (betimlemek), *commensuratio* (ölçü, simetri) gibi terimleri için içine sokan farklı bir sözlüğün kullanımı yeni bir sanat anlayışına, hatta değerlendirmesine götürüyordu. Petrarca'nın (1304-74) zamanlarından başlayıp Bruni'ninkine kadar giden bir dönemde, figüratif ürün konusunda bir değerlendirme yapan "erbablar"dan söz edilebilmesi bir rastlantı değildir. Bu nedenle, nasıl olup da Petrarca'nın vasiyetinde (1370) Giotto'nun eseri olan *Madonna col Bambino*'sunu (Bebek İsa'lı Meryem), Floransalı ustanın eserini cahillerin "non intellegunt" (anlamadıklarını), oysa "magistri stupent" (ustaların hayranlık duyduklarını) belirterek kültürlü bir adam saydığı Francesco II da Carrara'ya bıraktığını anımsamak anlamsız görünmez. Dolayısıyla, on beşinci yüzyılda, yeni *paideia*'nın itmesiyle, sanat eserleri üstüne değerlendirmeler yapan bir aydınlar grubu başarı kazanır. Bu, Ortaçağ'da hiç alışılmamış bir görüngü olup belki de Papaz Suger olayında olduğu gibi dinsel ve mistik bir açıklamayla bağlantılıdır. On beş ve on altıncı yüzyıllar arasındaki estetik zevkin başlarda büyük ölçüde koleksiyoncuların da göz diktiği avlar haline gelen antik tarz modellere dayanan ileri uçları göz önüne alınınca, yeni zevklerin nasıl belirleyici ekonomik etmenlere de bağlı olduğundan söz etmemek olmaz. Nitekim, bembeyaz mermerlerin, altın sıvımalı kumaşların, hafif sırmalı dibaların ve at yarışlarının arzulanan ödülleri haline gelen damaskoların seçilip satın alınmasının anlamını kavramak için bu yönlerin göz önünde tutulması gerekecektir. Hali vakti yerinde ama çok zengin olmayan kimseler varlıklarını koleksiyon eşyaları, kitaplar ve hatta ev tekstiline harcıyorlardı. Bu arada antikaya olan hayranlıklarını ve bununla az ya da çok yakın bir arkadaş ortamında gösteriş yapmanın yeni biçimini göstermek için satın alınan giysilerin sözünü bile etmiyoruz. Bu konuda Niccolò Niccoli'nin (1364-1437) konuklarının karşısına beyaz bir örtü serilmiş ve üzerinde çok ince yemek takımı bulunan bir masanın önünde, "antik tarz"da²⁵ çıktığını anımsamak yeterli olacaktır. O zamanlar henüz pek yaygın olamayan bu durumdan Vespasiano da Bisticci (1421-98) önemle şöyle söz ediyordu:

25) P. Castelli, *Ghiberti e gli umanisti. Niccolò Niccoli, Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti* içinde, sergi katalogu (Floransa, Museo dell'Accademia e Museo di San Marco, 18 Ekim 1978-31 Ocak 1979), Floransa, Centro Di, 1978, s. 512-548.

Masadayken çok güzel antik kaplarda yemek yiyordu ve bütün masa porselen ya da başka süslü kaplarla doluydu. İçecek kapları kristal ya da başka değerli taşlardan yapılmış kupalardı. Onu masada böyle antik tarzda görmek bir kibarlıktı. Önündeki masa örtülerinin ve öteki örtülerin her zaman bembeyaz olmasını isterdi²⁶.

Antik tarz aksesuarlarla dolu olan bu ev bizim gözlerimize neredeyse aşırı görünür, ama hali vakti yerinde bir adamın, dikkat edelim bir prensin değil, parasını nasıl estetik bir isteğini, antik tarz bir modeli gerçekleştirmeye yatırdığını gösterir. Bazı edebi, sanatsal ve hatta davranışsal anlatımlara iyi bakıldığında, estetiğin 'coğrafya'sı adını verebileceğim şey de somut biçimde algılanır. Her ne kadar kural kafesleri olsa da, bazı kanunların değer yargısı tek sesli değildir. Bir zevkin gelişimi Floransa'da, Ferrara'da, Venedik'te ve Roma'da aynı olmaz. Kadınlar konusunda bile farklı görüşler öne sürülüyordu. Lorenzo il Magnifico'nun (1449-92) annesinin Roma'dan ona gönderdiği ve genç Clarice Orsini'yi iri göğüslü, güçlü kuvvetli ama Floransalı kadınlar gibi kibar olmayan bir kadın olarak betimlediği mektubundan öğrendiğimize göre, Floransalılar zayıf ve sarışın kadınlardan hoşlanıyorlardı. Ne olursa olsun, Lorenzo'nun beğenisi, her ne kadar sonradan bizim zevkimize göre Botticelli'nin *Venüs*'ünün biçimleriyle özdeşleştirebileceğimiz ince kadınları sevmeye devam etmiş olsa da, güçlü çocuklara sahip olma umudu karşısında eğilmek zorunda kalmıştır. Hatta geniş soluklu olmayan bir şair, il Pistoia denilen Antonio Cammelli (1436-1502), Floransalı ve Milanolu kadınların güzelliğini karşılaştırarak, birincilerin hoşluğunu, ikincilerin de hantallığını öne çıkarmıştır²⁷.

Her ne kadar bazı tartışmalar ve bazı biçimler belirleyici ve bağımsız biçimde İngiltere, Fransa, hatta Almanya'da, Huizinga'nın modeline göre, söylemeye bile gerek yok, Burgonya'da yayılmış olsalar da, ele alınan kurallar ve kategorilerin geliştiği yer İtalyan saraylarıdır. Her durumda,

26) Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, haz. A. Greco, 2 cilt, Floransa, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, II, s. 239.

27) *Poesia italiana del Quattrocento* içinde, haz. C. Oliva, Milano, Garzanti, s. 269: "Floransalı kadınlar bütün Toscanalılar içinde / en güzelleridir bütün orada olanların / sarı saçları var, yüz ve göğüs / pembe beyaz, eller fildişi / [...] / Milano'da da var güzel kadınlar, ama fazla şişman: / sen bilirsin dillerini, bilirsin beyaz olduklarını, / belleri ince, geniştir kalçaları, / besili iğdiş horozunki gibidir butları".

Vasari efsanesine bakarak, Yunan ve Latin kültür geleneğinden gelmelerine karşın, özerklik ve kural gücü kazanan o kategorilerin tartışılmasına doğru açılanlar İtalya ve özellikle Toscana olmuştur. Geniş anlamda sanatın ve estetiğin, bu bağlamda, her durumda bir iletişim işlevi vardır ve bazen soyut kuramların değil de yansydıkları nesnelerin –ki bunlar yapı, resim, kitap ve hatta davranışlar olabilir– incelenmesiyle açıklanabilen kuralların altında kalıyorlardı. Ne iletmek istediklerini ve o ürünün yaratıcılarının (sipariş verenler, sanatçılar ve edebiyatçılar) ait oldukları ortama ne aktarmak istediklerini anlamak daha zordur. O özel, oranlı, uyumlu simetri ilkesi, ışık ve şimdi sevgilinin yüzünü aydınlatan, ama aynı zamanda *lampas Dei* (Tanrı’nın Işığı) içinde de algılanabilecek olan *lumen* ile güzelleştirilmiş o biçimlerin gerçekleştirilmesiyle neyi iletmek istiyorlardı? On beşinci yüzyıla ilgili olarak, yeni doğmuş olan sanat eleştirisi kitaplarından ta matematiksel kurgunununkine kadar olan kitaplarda, onun oran kavramının olağanüstü anlamını ortaya koymadığı yazılı değildir. Sınırlı ama aslında farklı deneyimlere açık bir dünyada, bazı bitkilerin örneğın Floransalı edebiyatçı ve ressamlar tarafından takdir edilen güzelliğı, iki kilisenin birleştirilmesi için yapılan konsile katılmak üzere Floransa’ya gelen (1439) Rus metropoliti Kievli Isidoros tarafından beğenilmiş ve o bu beğenisini ilk kez gördüğü serviler karşısında dile getirmiştir. Klasik bir köke dayandırılabilir olan bu hayranlık, evreni güzelleştiren o ‘süs’e olan ilgiyi açıkça gösteriyordu. İster doğal olsun ister yapay, kaldı ki bu sonuncusu çoğı kez birinciye doğru itilir ve onunla birleştirilir, bu ‘süs’e katılma insanlığın temel bir bileşenidir, ama hiç kuşkusuz Rönesans’ta özel bir öge oluşturur. Kaldı ki, metropolit “ex marmore albo et nigro” (beyaz ve siyah mermerden) yapılmış Floransa kiliselerine, hatta Duomo’nun çan kulesine karşı da özel bir dikkat gösterir ve onun “artificium huius operis mens nostra completari non potest” olduğunu belirtir. Bu, eşzamanlı olarak, hem doğayı hem de cesur yapılarını kutladığı insanları eserlerini kucaklar gibi görünen bir hayranlıktır²⁸. Romalıların ‘barbar’ sözüyle yalnızca kendi kültürlerine ve dillerine katılmayanları değil, aynı zamanda farklı gelenekleri olanları da işaret ettikleri yaygın söylentidir; o kadar ki, süsle(n)me ve zorunlu olarak güzel olmayı değil de bir başka şeyi gösteren altın ve mücevher teşhirindeki o

28) E. Garin, *Filippo Brunelleschi e la cultura del Rinascimento*, a.g.y., *Umanisti, artisti, scienziati. Studi sul Rinascimento italiano* içinde, Roma, Editori Riuniti, 1989, s. 153-169: 153-154.

aşırılıklar barbar toplumların üstüne yıkılıyordu. Rönesans'tan başlayarak mükemmel nesneler ve binaların yapımı için oran kullanımından yararlanan uyum üstüne kurulu bir değerlendirme ölçüsü doğar ve gelişir, söz konusu ölçünün lehine olarak süslemede altın kullanımının terk edilmesine önem verir ve güzellik fikrini göz boyamalardan yoksun uyumlu bir orana emanet eder. Leon Battista Alberti'nin *De pictura*'da (II, 49) bu madenin aşırı kullanımını nasıl kınadığını düşünmek yeter. Alberti'nin bu düşüncesi, Pinturicchio'nun (1454-1513) Papa VI. Alessandro'nun (Rodrigo Borgia, 1431-1503) arz odasındaki tarzını eleştirirken, altının ölçsüz kullanımını kınayan Vasari tarafından da övgüyle karşılanır²⁹. Ne olursa olsun, şurası kesindir ki, bazı estetik kategorilerin beğenilmesi teknisyenler ile bey arasında geçen ve saraylarla kentin yapımının ayrıntılarına varıncaya kadar tasarlanıp tartışıldığı diyalog sonucu doğmuş ve o zamanın insanları da Filarete'nin Francesco Sforza'ya sunduğu *Trattato dell'architettura* (1464) (Mimarlık İncelemesi) adlı eserinde belirttiği gibi bunun farkına varmışlardır. Bir binanın tasarlanması, süs ve güzelliği günlük yaşamın gerekleriyle birleştirmenin zorunluluğunu gören bir toplum tarafından görevin titizlikle incelenmesinin dışına çıkmıyordu. İtalya'da Rönesans'ın süresinin çeşitli biçimlerde ve geleneksel olarak hesap edildiği iki buçuk yüzyıl boyunca, her durumda, sonraki yüzyıllarda karakteristik olarak kalan ve kendi sınırlarının dışına taşarak bazen özerk bir canlılık kazanıp onu koruyan o görünüşü ve o biçimi belirlemiş yeni karakterler oluşur. Dolayısıyla, bu dönemin estetik görünüşleri yalnızca sanat kuramına yayılmış olan felsefe kitaplarının çözümlemesine bırakılamaz. Ayrıca, bilinmeyen yerlerin keşfinden, çoğu kez farklı olsalar da, yine de o dönemi böylesine özel kılan o insanlara özgü, siyasi unsurlara kadar Yunan ve Latin yazarların kitaplarını düzeltmeye kadar giden değişik türde programlar yoluyla da araştırılması gerekir. Töresel-siyasal problematikler, bilinmeyene duyulan ilgi, göklerin incelenmesi, bazı felsefi yönlerin 'uygar yaşam' biçimlerine çevrilmesi, davranışsal ve hatta geleneksel modeller, Hermesçi ve Platoncu vaazlar gibi son derece katmanlı bir dönemin koşullarını ve zevk değişimlerini açık seçik ortaya koyar. Böylece, daha önce de belirttiğim gibi, yalnızca felsefi kaynaklardan değil, ama teknik el kitaplarından, sanat kitaplarından, günlük haberlerden, edebi kompozisyonlardan, seyahat raporlarından ve

zamanlarının yorumcuları tarafından bırakılan notlar aracılığıyla kazanılmış bilinmeyen belgelerden de yararlandım. Doğal olarak, bazen unutulmalar da, tarihi ve felsefi araştırma için temel olan imgeler dünyasından alınan tanıklıklar ve büyüleyici güzelliklerden de yararlandım. Burada derlenmiş olan belgesel bilgiler, on beş ve on altıncı yüzyıl filozofları, edebiyatçıları ve sanatçıları tarafından verilen, bazen taşillaşmış modeller yoluyla olsa da, ‘görünüşte’ uzak olan durumları anlamamızı sağlayan o iletilerin nasıl hâlâ anlaşılabilir olduklarına tanıklık etmek ister. Bugün yeni tarih(bilim) sel gereklerin dürtüsüyle, geçmişte “hakikat bilimi”³⁰ olarak görülen o belgeleri, çoğu kez taşillaşmış bir eleştiriden kurtarıp kültür tarihinin yeni bir anlamının parçası yaparak yeniden değerlendirme ve yorumlamayı denememiz gerekir. Bu nedenle, bu notlar, her durumda, metinleri özgün biçimlerinden okumaya, sözcüğün en geniş anlamıyla figüratif tanıklıklar olan resim ve yapıları, çoğu zaman önsel olarak yönlendirilmiş eleştirel eğilimlerin ‘biçim bozucu mercekle’ olmadan gözlemlemeye bir çağrıdır. Bu nedenle, mümkün olan her defasında, metinlerin doğrudan okunmasının, her ciddi tarihsel yeniden kurgulamada vazgeçilmez bir yol oluşturduğuna olan inancım, kaynaklara ulaşmaya çalıştım.

Söz konusu ettiğim şey, her ne olursa olsun, Rönesans estetiğinin tarihini küresel biçimde işe karıştırmaz. Nitekim, yalnızca on beş ve on altıncı yüzyıldaki zevkle ilgili olası yeniliklerin gücünü değil, aynı zamanda o zamanların kültür ‘programları’nı belirlemeye katkıda bulunan o düşünürlerin farklı kesişimlerini ve yönelmelerini de ortaya koymak için en anlamlı bazı yönlerine değindim yalnızca. Sonuç olarak az ya da çok türdeş (homojen) bir ‘estetik program’ saptamış olmak, Petrarca’nın Campidoglio’daki zamanlarından Bruno’nun Campo dei Fiori’deki ölümüne kadar geçen, görece olarak kısa bir dönem içinde, yalnızca antiğin takdir edilmesi ve bu modelin ve onunla bağlantılı kategorilerin aşılmasını değil, ama aynı zamanda bazen birbirinden oldukça farklı ama hep aynı kategorilerden esinlenmiş edebi ve sanatsal biçimlerin evrimini ve zaferini kolaylaştırmış olduğu düşüncesiyle değiş tokuş edilen o tutkulu tasarımı açıklığa kavuşturmaya bir katkı gibi geliyor bana.

30) A. Prosperi, *Giordano Bruno e Galileo Galilei: i documenti introvabili, Galilei e Bruno nell’immaginario dei movimenti popolari tra Otto e Novecento* içinde, haz. F. Bertolucci, Pisa, Bfs Edizioni, 2001, s. 9-20: 9.

BİRİNCİ KISIM

Rönesans Estetiğinin Kuralları

I.

Rönesans'ın Estetik İlkeleri

Ey Güzellik Ruhü, sen ki kutsarsın renklerinle her düşünceyi ve her insanca biçimi üzerinde parıldadığın, nerelere gittin?

Percy Bysshe Shelley, *Inno alla bellezza intellettuale*
(Akıl Güzelliğine Övgü)

Rönesans'ın estetik kategorileri, Marcus Vitruvius Pollio'nun *De architectura* (Mimarlık Üstüne) (M.Ö. 30-20) adlı eserinde kendilerine bir model ve yaşamsal bir dürtü bulur. Mükemmel bir yapının altı ögesini şöyle sıralar: *ordinatio* (düzenleme), *dispositio* (planlama), *symmetria* (simetri), *eurythmia* (parçaların uyumlu dağılımı, uyum), *decor* (süs, süsleme) ve *distributio* (dağıtım, dağılım). Italyancaya (dolayısıyla Türkçeye, ç.n.) güçlüklerle çevrilebilecek olan bu terimler yalnızca sanat incelemelerinin değil, ama aynı zamanda felsefe, edebiyat ve hatta Rönesans'ın yeni *paideía*'sının kayıtlarını belirleyen kuralların da can alıcı noktalarını oluşturur. Bu kategoriler gerçekten toplumsal yaşamın parçası olur, dahası onun temeli olur ve onun, Rönesans'ın estetik evreninin varsayımlarının dayandığı 'oran', 'ölçü' ve 'kural' kavramlarına yönelen zevkini oluşturur ve düzenler. Bu kategorilere 'süs' ve 'uyum' kategorilerinin de eklenmesi gerekir ve her ne kadar müzik alanında Rönesans'ın figüratif tablosunu oluşturan kuralların kırılmasını önceleyen uyumsuzluklar kendini göstermeye başlamış olsa da, bu sonuncusu 'düzen' kavramıyla ilişkilendirilir. Nitekim, müzikal sanatsal oranlar arasında uygunluk olduğu genel bir kanıdır. Alberti, Matteo de' Pasti'ye yolladığı bir notta bu yönde bir açıklama yaparak Rimini'deki San Francesco Kilisesi'nin sütunlarının ölçülerini değiştirmiş olsaydı yapıyı

orandan yoksun bırakmış olacağını anımsatır ve şöyle der: “Bütün o müziğin uyumu bozulur”¹. Birçok inceleme yazarı, mekanik sanatlarla liberal sanatları bir tutma eğiliminde olan o sürece uygun olarak, resim, heykeltıraşlık, mimari ve müzik arasında bir bağlantı kurmuştur. Manetti’ye göre, Brunelleschi bile müzikal oranlarla uğraşıyordu, ancak bu konuyu geniş biçimde tartışmak *De re aedificatoria* (Yapı İşleri Üstüne) ile Alberti’ye, *De sculptura* (Heykeltıraşlık Üstüne) ile Pomponio Gaurico’ya ve daha sonra *Trattato dell’arte della pittura* (Resim Sanatı İncelemesi) ile Lomazzo’ya düşer. Dahası bu sonuncusu insan vücudunun oranlarını müzikal terimlere göre incelemiştir. Sonra *Idea del tempio della pittura*’da (Resim Tapınağı Düşüncesi) konu üzerinde ısrarla durarak, Leonardo, Michelangelo ve Gaudenzio Ferrari gibi sanatçıların oranlara müzik yoluyla egemen olduklarını bile söylemiştir. Francesco Zorzi Venedik’teki San Francesco della Vigna Nuova Kilisesi’ni betimlerken oran uygulamasından bir örnek verir. Vincenzo Scamozzi (1552-1616) *Dell’Idea dell’Architettura universale*’de (1615) (Evrensel Mimari Düşüncesi Üstüne) ve Jacopo Barozzi, namı diğer il Vignola (1507-63) *Le regole delle cinque ordini*’de (1562) (Beş Düzenin Kuralları), sonra Andrea Palladio’nun (1508-80) *Quattro libri dell’Architettura*’sından (1570) (Mimarinin Dört Kitabı) hiç söz etmeyelim, müzikal *tópoi*’nin mimarlık alanında kullanılmasının doğrulamasını göstereceklerdir. Nitekim, Zarlino *Dimostrazioni harmoniche*’de (1571) (Uyumlu Gösteriler) müziğin mimarlıktan üstün olduğunu göstermeye çalışacaktır. Matematik’in, müzik kuramının, hatta sanat kuramının temeli olarak bu tür kullanımın doğrulamasını Milano Duomo’sunun müzik direktörü olan Franchino Gafurio’nun ünlü resimli başlığıyla bu kavram hakkında bilgi verdiği *De harmonia musicorum instrumentorum*’daki (1518) (Müzik Aletleri Arasındaki Uyum Üstüne) bilimsel incelemeleri yapar². *Dialogo della musica antica e moderna*’da (1581) (Antik ve Modern Müzik Üstüne Diyalog) antik müziğin oran kurallarına özel bir bağlantıyla sürdürülmesine dayanan kendi özel estetiğini geliştiren Vincenzo Galilei’nin (1520-91) bu yöndeki eseri anılmadan geçilmez. Müzikal uyum kuralını göstermenin yolu, daha önce onun tarafından 1492’de *Theorica musice*’nin (Müzik Kuramı) kapağında kullanılmıştı. Doğal olarak, müzikal incelemeler sözlüğü,

1) R. Wittkower, *Principi architettonici nell’età dell’Umanesimo*, İtal. çev., Torino, Einaudi, 1964², s. 115.

2) A.g.e., s. 121; E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, İtal. çev., Milano, Adelphi, 1971, s. 323-327.

‘güzellik’ terimini ‘hoş’ ve ‘tatlı’ ile değiştirir gibi görünen özgül bir söz dağarcığı ile desteklenir. Bu kullanım, her zaman olduğu gibi, düzen ve uyumla ilişkili kavramlara götüren kesin temellere dayanır. Kuramcılar ayrıca ‘uygunluk’ düşüncesine göre davranırlar, tıpkı neşeli bir ses için uygun bir müziği gerekli gören Nicolo Vicentino’nun durumunda olduğu gibi. Dolayısıyla, bazı kuralların bozulması güzellikten yoksun kalmaya yol açıyordu. Örneğin, Johannes Tinctoris *De arte contrapuncti*’de (yak. 1485) (Kontrapunto Sanatı Üstüne) uygunlukları gramercilerin ve hitabet öğreticilerinin figürleriyle karşılaştırmış ve daha sonra kulağı rahatsız ettikleri için onları mahkûm etmişti³. Oran ilişkileri ve uyum hakkındaki tartışmanın daha sonra, on altıncı yüzyılda, Mersenne’in *Harmonia mundi*’sı (Evrendeki Uyum) ya da Robert Fludd’ın evrenin çeşitli katlarının uyum ilişkilerini yakalayan yazıları gibi eserleri esinlemeye yönelik karmaşık ve kendine özgü bir incelemenin konusu olması bir rastlantı değildir⁴.

Farklı sanatlar arasında benzerlikler de yok değildir. Mimari vücutla, müzik retorikle karşılaştırılıyor, bütün sanatlar tarafından doğanın körü körüne ve genellikle birlikçi bir modelin dışına çıkması gereken bir taklidi isteniyordu. Nitekim, Aritoteles örneğine uygun olarak karşılaştırma yapmak ve tek bir vücutta birleştirilecek kimi en güzel kısımları seçmek tercih ediliyordu. Sonra her şey *compositio* (kompozisyon) kavramı içinde toplanıyordu. Bu terim ilk kez, estetik-sanat ortamında, 1435 yılında Alberti tarafından resimsel betimleme yasalarını düzenleyen genel uyum düşüncesiyle bağlantılı olarak kullanılmıştır. Aslında, Baxandall’ın da belirttiği gibi, *compositio* terimi “onu bir düşüncenin aşamalı dört düzey üstüne oluşturulma biçimi olarak gören hümanistlerin klasik edebi eleştirileri”⁵ ile yeniden ele alınmıştı. Söz konusu düzeyler oran, koşul, cümle ve sözden oluşuyordu ve Alberti bu şemayı uygun biçimde resim için kullanmıştır.

Geometrik kurallar onun açılarını, mekânlarını, güzergâhlarını, ama aynı zamanda --dans üstüne incelemelere kadar-- davranışını da saptıyordu.

3) P. Burke, *Cultura e società nell’Italia del Rinascimento* İtal. çev., Bologna, Il Mulino, 2001, s. 152.

4) Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni armoniche...*, Venetia [Pietro da Fino], 1558; bkz. C. Vasoli, *Profezia e ragione*, Napoli, Morano, 1974.

5) M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell’Italia del Quattrocento*, İtal. çev., Torino, Einaudi, 1978, s. 126.

Orneğin, ‘ölçü’ kavramı figüratif sanatlardan dans kuramına geçiyor ve yalnızca dansçıların adımlarının sayısını değil, ama figürlerin uyumlu ilişkisini, hatta dansın yapıldığı mekânı da saptıyordu. Bununla birlikte, dans sanatı üstüne incelemeler rahatlığı, kurgusalılığı ve kökeni hümanistik yazı ortamında bulur. Bu konuyla ilgili olarak Ottaviano Ubaldini tarafından, büyük olasılıkla 1433 yılında Milano’da karşılaşmış olduğu Pisanello onuruna yazdırılan soneyi belirtmek yeterli olacaktır⁶.

Domenico da Piacenza’nın (XV. yüzyıl ortasında etkindir) incelemeleri, *De arte saltandi et choreas ducendi* (1440-50) (Dans Etme ve Koroyu Yönetme Sanatı Üstüne), Antonio Cornazzano’nun (yak. 1430-83/84) *Libro dell’arte del danzare* (1455) (Dans Sanatı Kitabı) ve Guglielmo Ebreo’nun *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum o Trattato dell’arte del ballo* (1465)⁷ (Üç zamanlı Dans Sanatı ya da Uygulaması Üstüne Küçük Bir Eser ya da Dans Sanatı İncelemesi) adlı eserleri, sanat incelemelerinde figüratif kuralları düzenleyen kavramları yeniden ele alıyordu. Gerçeği söylemek gerekirse, söz konusu edilen kitaplar, öteki iki yazar tarafından bu alandaki en büyük *auctoritas* (yetkili, otorite) olarak gösterilen Domenico da Piacenza’nın kısa incelemelerinden başlayarak, isteklerini Aristotelesçi kurgu(lama)dan alıyorlardı. Aristoteles’in *Ethika*’sının (Törebilim) Leonardo Bruni tarafından yapılmış olan çevirisi 1430’dan beri hümanistler arasında dolaşıyordu. Domenico da Piacenza’nın kitabında bu yapıtın X. kitabı ile ilgili bilgi verilir ve Aristoteles’ten alınan ve yalnızca ‘hareket’ kavramını değil, ama *mexura* (ölçü) kavramını da ilgilendiren bir bölüm açıkça belirtilir⁸. Uyumun yanı sıra anı, ölçü ve ‘tarz’a gösterilen aynı dikkatin sözcülüğünü Guglielmo Ebreo yapar. Bu konular Guglielmo’nun

6) A.g.e., s. 80, not 54.

7) A. Pontremoli ve P. La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi nelle feste di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, s. 21-55.

8) D. Bianchi, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, “La Bibliofilia”, LXV, 1963, s. 109-146: 116 (“Her ne kadar bilge Aristoteles *Ethika*’nın X. kitabında hareketten biraz söz etse de, bir başka yerde, yer ölçüsü yardım etmesine, vücut görünmez bir şey aracılığıyla nefes almasına, o iyi ve gerçek kanıtlar gösterip bu kibar sanat ve gösterinin olabildiğince akıl ve çaba gerektirdiğini söylemesine rağmen, yerden yere ölçü, anı, kıvraklık ve tarzla yapılan bu vücut hareketinden hiçbir zaman incenin incisini kendi inceliğiyle çıkarmasını bilememiştir”); bkz. P. Castelli, *Il moto aristotelico e la ‘licita scientia’*. *Guglielmo Ebreo e la speculazione sulla danza nel XV secolo*, *Mesura et arte del danzare*. *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo* içinde, haz. P. Castelli, M. Mingardi ve M. Padovan, Pesaro, Gualtieri, s. 35-57.

elyazmalarımın en eksiksizi ve minyatürlerle süslü olan, Perugino it. 973 kodeksinin başına konulan *Composizione in rima*'da (Şiirsel Kompozisyon) çok güzel özetlenmiştir⁹.

Uyum dansın altı noktasını kullanır ve duyma yoluyla kalbi heyecanlandırıp dans etme arzusunu uyandırır. Bunlarla eşanlı olarak (görsel sanat perileri) Musa'ların, ama aynı zamanda ve daha çok Grazia'ların (Kharit'lerin) bir *revival*'ı görülür. Grazia'lar Seneca tarafından yeniden ele alınan felsefi anlamıyla, doğal yasaların evrensel bir uyuşma imgesine gönderme yapan genel bir uyumun simgesi olan Grazia'lar ikonografisiyle açıklanan üçlü *ratio* (ilke, akıl), *remeatio* (konuya dönme) ve *congregatio*¹⁰ (topluluk, cemaat) kavramlarıyla çözülen uyum gelişmesine gönderme yapar. Bunun yansımaları, kuşkusuz farklı ritimlerle, ama bu evrensel soluğun altını çizme yolundaki aynı istekle, Ficino, Pico della Mirandola ve Poliziano'nun yazılarında görülür. Dans üstüne incelemeler bu 'soluk'u, yani içsel olarak Cornazzano ve Guglielmo'ya göre adı geçen altı kuraldan oluşan dans etme arzusunun doğduğu büyük bir tutku yaratan bir uyumu böyle anlama biçimine yabancı görünmez. Nitekim, dans "herhangi bir sesin ölçülü ezgisiyle uyumlu bir gösteri hareketi"nden başka bir şey değildir ve "bu hareket altı kuralla ya da temel kısımla [...] yani ölçü, anı, yerden sıçrama, hava, biçim ve *vücut hareketi*" ile bağlantılı ve bileşiktir¹¹.

Bu kısımlardan birinin eksikliği sanatı eksik kılar. Eksiksizliğin koşulu, onu oluşturan biçimlerin iyi bilinmesine ve uygulanmasına bağlıdır. Dans etmenin erdemi, "o uyumun ölçülü ve eksiksiz güzellikleriyle uyuşması gereken ruhsal hareketleri dışarıdan gösterme eylemi" olmasıdır¹². Böylece, insanın içinde bulunan hoşluk ve ezgi dans aracılığıyla dışa vurulur. Bu nedenle, Guglielmo'ya göre dans "kötü huylu ve mekanik olan avamın düşmanı

9) Gabriele Ebreo Pesarese, *Trattato dell'arte del ballo*, haz. F. Zambrini, Bologna, dil kitapları için "Gaetano Romagnoli" Komisyonu, 1873 [fotomekanik baskı, Bologna, Forni, 1968], s. 1: "Tatlı armoni ve tatlı şarkı / İşitme yoluyla kalbe işleyen / Çok tatlı canlı bir ateş doğar, / Sonra buradan dans gelir, çok hoş giden! / Ama kim isterse onurunu böyle bir bilimin / Uygun olur hata yapmadan hareket etmesi / Onu iyice kavrayıp öğrenmesi ve göstermesi, / Benim burada betimlediğim, öğrettiğim ve şarkı söylediğim gibi. / Önce ölçü, sonra onunla birlikte anımsama gelir: / Sonra yerden hareket etme havalı biçimde, / Tatlı tarz ve hareket sonradır. / [...]".

10) Krş., *değişik yerlerde*, böl. VIII, s. 179-182.

11) Guglielmo Ebreo, *Trattato dell'arte del ballo*, a.g.e., s. 11-12.

12) A.g.y., s. 7.

olan göksel eğilimleri nedeniyle kibar ruhlar”a özgü bir şeydir¹³. Böylece, dansa herhangi bir açık saçık ve ahlaksız öğenin varlığı yadsınır, ancak söz konusu öge yine de bu etkinliğe özgü gibi görünür, öyle ki, Cornazzano, en açık saçık şarkılarından birinde, beylerin konaklarında yapılan danslarda, Guglielmo’nun ahlakını ve doğuştan gelen kibarlığını rahatsız eder görünen o iğrençlikler ve bayağı hareketlerin eksik olmadığını anımsatır.

Yazarlar dansların, hareketlerin, adımların nasıl yapılacağı konusunda teknik bilgiler verirler, tıpkı bir ressam ya da mimarın masada, duvarda çalışma biçimini ya da malzemelerin nasıl seçileceğini öğütleyebileceği gibi. Dans üstüne incelemelerde Domenico da Piacenza’nın yazılarından gelen terimsel ve kavramsal bir uzmanlık apaçık görülür¹⁴. Bu nedenle, terimsel seçim yalnızca yüksek kuramsal uzmanlığı değil, ama kullanılan kaynakların ve repertuvarların kısıtlılığını da gösterir. Yalnızca Guglielmo *De pratica seu arte tripudii* adlı eserinde, klasiği andıran bir repertuvara gönderme yapar. Bu durumda, önce Guidantonio da Montefeltro’nun, sonra da oğlu Federico’nun sekreteri olan Angelo Galli’nin adı geçen sone için Yunan-Latin geleneğindeki eserlere başvurması oldukça zor görünür. Kullanılan ‘ölçü’, ‘biçim’, ‘hava’ gibi terimler, daha o zaman, artık inceleme alanında kendine yer edinmiş bir repertuvarın parçasıdır. Nitekim, bu kavramlar, bazı değişikliklerle de olsa, Cennino Cennini’nin *Libro dell’arte* (Sanat Kitabı) adlı eserinde bulunuyor ve oran, boyama biçimi ve mekânı ima ediyordu. Bu durumda, ‘mesura’ (ölçü), Alberti’nin *De pictura*’da, sonra daha geniş biçimde *De re aedificatoria*’da (İnşaat İşleri Üstüne) sık sık sözünü ettiği ve çoğu kez ‘dekor, bezeme, süs’ düşüncesiyle bir arada bulunan Latince *pondus* teriminin halk diline çevirisinden başka bir şey değildir. O ilk anlamı olan oranın ötesine geçer; bir hassas dengeler oyununu ima ederek ölçünün “tardeza ricomperada cum presteza”¹⁵ (Çabuklukla yeniden kazanılan gecikme) olduğunu savunan Domenico’nun ona yüklediği içerik de öyledir. Böylece, Cornazzano’da ölçü, müzikle uyumlu olarak¹⁶, ölçülü biçimde dans etmek ve gezinmektir, oysa Guglielmo Ebreo’da ‘ölçü’, daha

13) A.g.y., s. 9-10.

14) A.g.y., s. 8.

15) Bianchi, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, a.g.e., s. 116.

16) C. Mazzi, *‘Il libro dell’arte del danzare’ di Antonio Cornazzano*; “La Bibliofilia”, XVII, 1915-16, s. 1-30.

belirgin olarak, “ses ile akıl ve sanatla bölünmüş zamanın ölçülü uyumu ve hoşluğu”ndan oluşan bir öge olarak tanımlanır¹⁷.

On beşinci yüzyılın uyum(lu)-oran(lı) evrenini kaplayan ‘mensura’ (ölçü) terimi, Cornazzano’nun adı geçen öyküsünde taşlama konusu edilir ve orada uygunsuz ancak tartışılmaz biçimde cinsel bir anlam kazanır. Çünkü sen o değilsin denir biçimindeki *Atasözü*’nde, “eşini mutlu edecek” çok iyi bir donanımına sahip, kadınlar tarafından başkalarından çok bu “erdem”i nedeniyle hayranlık duyulan ve takdir edilen “yakışıklı bir seyis”in öyküsü anlatılır. Seyis, bir karnaval eğlencesi sırasında, danstan doğrudan zevk almak niyetiyle, bir kızı önce salterello, sonra da piva yapmak üzere dansa davet eder¹⁸. Öykü düş kırıklığına uğramış yaşlı bir âşığın alaya alınmasıyla son bulur. Şöyle ki, şanslı delikanlı gibi ince yapılı olduğu için onun kılığına giren yaşlı âşık, genç kadını kandırmak isterken onun tarafından küçük düşürülür, çünkü kadın “eşini mutlu edecek donanım”ın “ölçü”sünün seyisinkiyle aynı olmadığını anlar ve “sen o değilsin” diye bağırır. Öykü, yalnızca dansları inceleme yazılarının bize aktardığı gibi çoğu kez seçkin olmayıp şehvet ve açığa çıkıcılığın habercisi olduğunu algılatmak için değil, aynı zamanda ‘mensura’ kavramının nasıl inişli çıkışlı olduğunu ve herhangi bir anda biçimlerin ve düşüncelerin kristalleşmesinin dışına çıkabilecek olan değişken estetik evrende altüst olabileceğini açıklamak için de oldukça öğreticidir. Şu da bir gerçektir ki, ölçü ideali yalnızca figüratif evreni değil, ama Floransa’da olduğu gibi, köklerini daha çok ticaretle uğraşan kimselere yararlı matematik bilgileri veren abaküs öğretisine daldırarak, yeni hümanist okulların alanlarını da düzenlemiştir. Özellikle ticari matematik, yani abaküs okullarının ölçme araçlarını sağlıyordu: örneğin, İtalyanlar kendi varillerini, Piero della Francesca’nın *Trattato d’abaco*’sunda (Abaküs İncelemesi) yazdığı gibi, geometri ve π

17) Guglielmo Ebreo, *Trattato dell’arte del ballo*, a.g.e., s. 13.

18) *Proverbi di messer Antonio Cornazano in facezie*, Bologna, Romagnoli, 1865, s. 114. “Beriki gidip kızı dansa davet etti; salonda onunla birkaç kez saltarello dansı yaptıktan sonra, çalgıcıya bir piva dansı çalması için işaret etti, çünkü bu dans söz konusu kutsal emanetini onun eline vermek için daha çok işine yarayacaktır; böylece, müziğin ritmi değişince daha hızlı hareket etmeye başladılar, onlarla birlikte büyük bir kalabalık dans ediyordu. Sonra o bir süre kızın elini tuttu, kız da elini sıkarak karşılık verdi, onu yöneten tarafından dans bir daireye dönüştürüldü; ritmin hızlanmasıyla birlikte hayvancağızı düzenli olarak kızın eline verdi; kız elini çekmedi ve tutabildiği kadar gizlice tuttu onu, bunu da birçok kez yaptı”.

(pi) aracılığıyla ölçüyorlardı¹⁹. Nitekim, yazar, yazısının içine geometri türünde şöyle basit problemler koyuyordu: “Bir fıçımız var, onun diplerinin her birinin çapı 2 kulaç; deliği 2 ¼, diplerle delik arası 2 2/9 ve uzunluğu da 2 kulaç. Karesinin ne kadar olduğunu soruyorum”²⁰. Böylece, Baxandall’a göre, ticari matematik ile Piero della Francesca’nın resim sistemi arasında bir ilişki olduğu ortaya çıkmaktadır. Kaldı ki, Leon Battista Alberti *De pictura*’da bu ilişki konusunda daha geniş anlamda bilgi vermişti. Orada Eukleides (Öklid) geometrisinin katı kuralları, *mimesis* ve *conciennitas* (simetri, uyum) kavramını da içeren mekânı anlamanın yeni biçimiyle ilişkilendiriliyordu. Eukleides geometrisi on beşinci yüzyıla görkemli bir giriş yapmıştı ve Gasparino ve Vittorino da Feltre’nin okullarında bu eğitici yöne dikkatle bakılıyordu. Eskiden ‘abbaco’ ya da ‘abaco’ (abaküs) terimiyle, kabartmalı, kenarsız ve üzerinde hesap yapmak için kullanılacak bilye ya da toparlaklar bulunan, sekiz çubuktan oluşan bir ağaç çerçeve ima ediliyordu; oysa yeni eğitim kursunda, ticari faaliyetle ilgili problemleri çözmek için, aritmetik, cebir ve geometrinin, Hint-Arap sayısal sisteme dayalı bütün yönlerinin kullanımını işaret ediyordu. Abaküse birlik veren de “matematiksel işlemler yerine problemlerin” doğasıydı²¹. Rönesans’la ilgili tartışma, Arap ve Yunan matematiğinin ilkelerini özgün katkılarla derlemiş olan Pisalı Leonardo Fibonacci’nin *Liber abbaci* (1202-18) (Abaküs Kitabı) adlı yapıtından yola çıkıyordu. Dolayısıyla, bu kesinlik evreninde, Pierpaolo Vergerio’nun *De ingenuis moribus*’unda (1402-4) (Soylu Gelenekler Üstüne), geometrininkiyle birlikte, sayı bilimi denilen aritmetikle ilgili övgüleri de okumak insanı şaşırtmaz, çünkü bunlar hem kesinlik hem de sevinç verirler²². Vittorio da Feltre, il Platina’nın (Bartolomeo Sacchi) *De vita Victorini Feltrensis commentariorum*’da (1461-65) (Victorinus Feltrensis’in Yaşamı Üstüne Bir Yorum) anımsattığı gibi, Biagio Pelacani’dan matematik dersleri alır, ama sonra, öğretmenine olan

19) Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali*, a.g.e., s. 86.

20) Piero della Francesca, *Trattato d’abaco...*, haz. G. Arrighi, Pisa, Domus Galileiana, 1970, s. 233-234.

21) P. F. Grendler, *La scuola nel Rinascimento italiano*, ital. çev., Roma-Bari, Laterza, 1991, s. 331.

22) Pier Paolo Vergerio, *Dal De ingenius moribus et liberalibus studiis adulescentiae*, *Il pensiero pedagogico dell’Umanesimo* içinde, haz. E. Garin, Floransa, Giuntine ve Sansoni ortak basımı, 1958, s. 126-145: 134-135 (“Aynı şekilde, aritmetik denilen sayı bilimi ile geometri denilen büyüklük bilimi, eşitlik ve eşitsizliğin ya da çizgiler, yüzeyler ve vücutların çeşitli ilişkilerine uygun olarak, sırasıyla değişik sayı ve büyüklük türleri oluşturur ve bunun birçok özelliğini, çok hoş ve kesinlik dolu bilgilerini gösterirler”).

saygısına rağmen, kendi başına Eukleides ve öteki yazarları incelemeye karar verir²³. Il Platina ayrıca Vittorino'nun belagat, mantık, fizik ve etik çalışmasına da nasıl kendini verdiğini ve böylece, yalnızca yeni bilgileri değil, ama İtalyan toplumunun tablosunu da biçimlendiren o yeni *arbor scientiae*'ye de (Bilim ağacı) saygı gösterdiğini anımsatır. Gerçeği söylemek gerekirse, Francesco di Castiglione, Vittorino'nun Eukleides'e olan ilgisi-ni anlatırken, hümanistin nasıl Biagio Pelacani'nin hizmetine girdiğini, “yemekten sonra yıkamaya alıştığı tabak çanağı temizleme”ye varıncaya kadar “bir uşağın bütün görevleri”ni üstlendiğini belirtir. Matematikte çok bilgiliydi, “Eukleides'in kitabını öğrencilerinden birine, kesinlikle beklenmedik bir anda, hiç zorlanmadan okuyordu”²⁴. Vittorino'nun öğrencisi olan Sassolo da Prato (1416/17-48), Kilise Yönetimi'nin görevlisi ve Il Paulus'un sekreteri olan Leonardo di Piero Dati'ye gönderdiği bir mektupta, birçok kimsenin yalnızca esnafın işine yaradığını düşündüğü aritmetiğin öğrenilmesi düşüncesini savunmuştur: “Aritmetiğin esnafa bırakılması gerektiğini söyleyerek çok tedbirsizce ve aptalca davrandın ve o çok övülen ve beğenilen sanatları haksız yere kötü biçimde suçladın”²⁵. On beşinci yüzyılın otuzlu yıllarında matematik öğrenimi, her durumda, yalnız sıradan insanlar için değil, ama soylu kimseler için de zorunludur. Nitekim, Alberti, 1433'te başladığı *De famiglia*'da (Aile Üstüne) çocuklara hem eğlence hem de kazanç için abaküs ve biraz geometri öğrenmelerini salık verir²⁶. Matematığa karşı gösterilen bu ilgi konusunda ünlü ailelerin çocukları bilgi verirler; örneğin, Vittorino'nun öğrencisi olan Gianlucido Gonzaga, 1435 Temmuz'unda, iki Eukleides teoremi üzerindeki bir çalışmayı ilgili çizimlerle Rahip Ambrosio Traversari'nin huzurunda anlatır, rahip de bu olayı mektuplarında şöyle anımsatır: “Proportiones duas in geometria Euclidis a se additas cum figuris suis”²⁷ (Eukleides geometrisinde iki orantının kendisi tarafından çizilen figürlerle eklenmiş olduğunu söyledi). Vittorino'nun öğrencisi olan, sanatları çok seven Federico da Montefeltro'nun kendisi de, Vespasiano da Bisticci'nin anımsattığı gibi,

23) Platinae *De vita Victorini Feltrensis commentarius*, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo* içinde, a.g.e., s. 668-699: 670.

24) Francisci Castiglionensis *Vita Victorini Feltrensis*, a.g.e., s. 534-551: 537.

25) Saxoli Pratensis *De Victorini Feltrensis vita*, a.g.e., s. 504-533: 510-511.

26) Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, haz. R. Romano ve A. Tenenti, Torino, Einaudi, 1969².

27) Ambrosii Traversarii *Latinae epistolae*..., L. Mehus baskısı, Florentiae, ex typographio Cesario, 1759 (kezzap baskı, 2 cilt, Bologna, Forni, 1968), II, col. 332 (VII, 3).

geometri ve aritmetikten anlıyordu, “öğretmen Pagolo’nun [Paolo di Mid-delburg] kendisine geometri ve aritmetik kitaplarını okutmasını sağladı”²⁸. Geometri ve aritmetik öğrenmeye karşı gösterilen bu ilgiler, Federico’nun sarayında, Veterani tarafından hazırlanan *Indice vecchio*’da (Eski Endeks) belirtilen sayısız elyazmalarıyla gösterilir. Federico bu eğilimi, mekânın yorumlanması konusunda, Piero della Francesca gibi yenilikçi sanatçıların seçiminde de gösterir. Küçük Çalışma Odası’na, *titulus* ile belirtilen yapıtıyla birlikte, nasıl Berruguete’ye Eukleides’in portresini yaptırmış ve kakmalara zarif matematik oyunları koydurmuş olduğunu da unutmamak gerekir. Matematik ve geometriye karşı gösterilen dikkat, örneğin Este’lerin topraklarında aynı düzeyde yürekten desteklenmez ve Floransa’da Paolo del Pozzo Toscanelli gibi kişiler öne çıksa da, büyük ölçüde edebi ve felsefi kurguyla ilgilenen Lorenzo il Magnifico ve *entourage*’ı (çevresi) bu konuda öncülük etmez. Nitekim, il Magnifico *Simposio*’daki (1469) (Şölen) felsefi düşler ile *Uccellagione di starne*’de (1473) (Keklik Avı) betimlenen en alışılmış av görüntüleri arasında dolanır durur²⁹. Sonra, bizzat Alberti’nin on beşinci yüzyılın ortasında *Ludi matematici*’yi (Matematik Oyunları) ithaf ettiği Meliaduso ile Bianchini’den *Tabulae astronomiae*’yi (Astronomi Tabloları) armağan olarak alan Lionello d’Este bir yana, Este’ler, kütüphanelerinde de görüldüğü gibi, bu tür bilimsel araştırmaya öncülük eder görünmezler. Medici’ler geometri ve aritmetiği bilmezden gelir görünseler de, onun yankısını bitişik edebi ve felsefi *entourage*’da buluruz. Örneğin, Matteo Palmieri, *De vita civile*’de (Uygar Yaşam Üstüne), çocukların aklını esnekleştirmek amacıyla geometri öğrenimini tavsiye eder ve yürekten destekler. Giovanni di Paolo Rucellai çocukların eğitime uygun olan disiplinler arasına matematiği de koyuyordu: “Yani o yaşta abaküs, çünkü ruhu ince işleri incelemeye uygun ve hazır kılar”³⁰. Leon Battista Alberti’nin müşterisi olan Rucellai’nin gözlemi, bankerin kendi sipariş ettiği ve Alberti tarafından S. Maria Novella’nın cephesinde, sarayda, kemerde ve küçük S. Sepolcro Tapınağı’nda gerçekleştirilen o oransal düzeni takdir etmesini algılamamızı sağlar. Her ne

28) Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, a.g.e., s. 383.

29) Lorenzo de’ Medici, *Uccellagione di starne*, *Opere* içinde, haz. T. Zanato, Torino, Einaudi, 1992, s. 245 (28-29. dizeler).

30) Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone. *‘Il Zibaldone Quaresimale’*, haz. A. Perosa, Londra, The Warburg Institute, 1960, s. 14.

kadar matematiksel beğeni ile siparişçilerin yürüttüğü görevler arasındaki bu bağı kanıtlamak zor olsa da, Gonzaga'ların Mantova'daki S. Sebastiano ve S. Andrea kiliselerindeki parçalı Alberti modellerine yönelik onayda ya da Benedetto da Maiano tarafından başlatılan, kendi kübik konutları için Strozzi'lerinkinde dile getirilen aynı yakınlıkları göz önüne almadan edemeyiz.

Rönesans'taki uyumlu parçalara gösterilen dikkat Rudolf Wittkower tarafından ustaca açıklanmıştır. Wittkower onu Antikçağ'dan beri *quadrivium*'u (dört yol ağız) oluşturan aritmetik, geometri, astronomi ve müziği kendi aralarında ilişkilendirmiş olan o tarihsel gelenekle birleştirerek “Rönesans mimarisinde hazcı (hedonist) ya da yalnızca estetik kavram”ın³¹ hakkını vermiştir. *Tevrat*'ın XI. Mezamir'i “Yüce Tanrı tarafından kendi görüntüsüne benzer biçimde yaratılmış” ve “bütün sayıları, ölçüleri, ağırlıkları, hareketleri ve öğeleri” içeren mikrokozmosla ilgili bu gizil çağrılar açıklıyordu. Bu *Tevrat* (ve *İncil*) geleneğinin yanında Ortaçağ insanları oran kuramının teknik bir yol olduğunu düşünmekle yetinmişlerdi, ama Rönesans'ta uygulama kuramına metafizik bir anlam eklenerek orana yeni bir anlam yüklenir. Panofsky'ye göre “simetri”nin klasik anlatımı estetik mükemmelliğin temel ilkesi[dir]³². Oran kuramı on beşinci ve on altıncı yüzyılda kesinlikle büyük beğeni kazanmıştır, çünkü yalnızca katı bir matematiksel yerleştirmeye değil, ama aynı zamanda felsefi kurgulara da katkı sağlamıştır. Africano Colombo'nun *Natura e inclinazione dei sette pianeti* (Yedi Gezegenin Doğası ve Eğilimi) adlı yapıtında yazdığı gibi, vücudun ölçüsüne, binalarinkine, yıldızların birbirinden olan uzaklığına uygulanmıştır. Oran yoluyla yalnızca enine boyuna değil, derinliğine de her zaman görünür biçimde ölçülebilir olan bir evren oluşturulmuştur. *De statua* (Heykel Üstüne) adlı yapıtında Alberti tam olarak üç boyutluluk sorununu ele alır ve vücutları ölçmek için *exempeda*, hareketli gönyeler ve *finitiorum*'un kullanılmasını öğütler. Birinci alet uzunlukları, ikinciler çapları belirler, üçüncü de organların mekâna yerleştirilmesini ve konumunu belirlemeye

31) Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, a.g.e.

32) E. Panofsky, *La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili* (1921); a.g.¶, *Il significato nelle arti visive* (1955) içinde, İtal. çev., Torino, Einaudi, 1962, s. 60-106: 91.

yardımcı olur³³. Vitruvius'tan kalma, geçerli insan vücudunu ölçmede kullanılan (antropometrik) kurallar (I, 1, 1), Alberti ve Leonardo'dan başlayıp Dürer ve Pomponio Gaurico'da sona ermek üzere, yalnızca durmaksızın ideal güzellik kuralını aramayı değil, ama aynı zamanda bunun, Dürer'in de yaptığı gibi, garip olanı (groteski) bile tanımlayıp kısa süre sonra özentici (manyeristik) kültürde görülecek olan o kırılmaları önceleyerek kural dışına çıkan şeyi saptamaya kadar giden değişik biçimlerini gösterir. Hümanist tarafından düzenlenen kuramda, olayın betimlemesini ve figürün şematik ve kolay anlaşılır çizgilerle tanımlanmasını tercih ederek coşkulu bir anlamımdan kaçınan simgesel Ortaçağ düzleştirmesinden kurtarılan figürün üç boyutluluğunun alındığı açıktır³⁴. Vücutların mekândaki konumu *symmetria* kavramında önemli bir karşılık bulur. Daha önce Platon *Sofist*'te (23 d-e; 236 a-c) gerçekçi mimesisi hayalci mimesisten ayırırken, birincinin ilkelerini modelin renklerle uyumlu olarak, kesin uzunluk, genişlik ve derinlik ilişkileri üzerine kurulan aslına sadık bir yeniden yapıyı üstüne oturttüğünü belirtmişti. Oysa ikincisi büyük boyutlu öznelere betimleyen sanatçıları ilgilendirir. Eğer bunlar “bu güzellikleri kendi gerçek oransal simetrilerinde yansıtabilecek olsalardı bize daha küçük, aşağıdakiler ise daha büyük görünecekti, çünkü biz birilerini daha uzak, öbürlerini daha yakın görürüz”. Hem yazar hem sanatçı olarak ün kazanmış olan Ksenokrates (M.Ö. III. yüzyıl) eleştirel değerlendirmesinin temel yönlerini ritim, renk, kısa görüntü ve optiğin ötesinde simetriye de dayandırır.

Vitruvius *De architectura*'da, Schlikker'e göre, onu IV. yüzyılın başlarındaki klasik estetikte doruğa çıkaracak olan Pythagoras geleneğinden gelen sayı, oran birimi ya da ölçü birimine (*embater*) dayandırarak, *symmetria* kavramı hakkında birçok kez bilgi verecektir³⁵. Vitruvius'a göre, mimari yalnızca simetrinin kurallarını saptamakla kalmamalı, ama aynı zamanda onları, uyumlu bir çözüme ulaşmak amacıyla, uygun yer ve kullanım dü-

33) Leon Battista Alberti, *De statua*, haz. M. Collareta, Livorno, Sillabe, 1998, s. 12-15: “Ama bizim heykeltıraşlarımızdan, eğer sorgulansalar, belli bir organın yapısının ne olduğunu, bu organın bir başkasına ya da bir başkasının buna ya da bunların bütün vücudun oluşumuna göre oranlarının neler olduğunu iyice gözlemlemiş ve nasıl uygun olduğunu anlamış olanların sayısı ne kadardır acaba?” Krş. M. Collareta, *La figura e lo spazio: una lettura del 'De statua'*, a.g.e., s. 33-52: 4043.

34) J. A. Aiken, *Leon Battista Alberti's System of Human Proportion*, “Journal of the Warburg and Courthauld Institutes”, XLIII, 1980, s. 68-96.

35) G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Floransa, Sansoni, 1951, s. 123.

zelmeleriyle genel bir estetik nesneyle bağlantılı olarak düzeltmesini de bilmelidir. *Symmetria* (I, 1, 45) teriminin yanı sıra Vitruvius *commensus* (oran, simetri) (I, 11, 2) terimini, Boethius ise (*De musica*; I, 31 vb.) *commensuratio* (ölçme, ölçüm) terimini kullanır. Simetriyi IV. yüzyılda, Yunan dünyasında, Hellenizm'in özel kategorisi olan *eurythmia* (çizgilerde orantı, seslemde uyum) takip eder. Vitruvius iyice belirtmişti (I, 11, 3) onun nasıl bir "venustas species commodusque in compositionibus membrorum aspectus" (uzuvların görüntüsünün kompozisyonundaki güzellik, görüntü ve ölçüye uygunluk) olduğunu. Bu, eserin organları kendi uyumlu simetrileri içinde gerçekleştirildikleri zaman, yani "ad summam omnia respondent suae symmetriae" (sonuç olarak her şey kendi simetrisine karşılık gelir) olduğu zaman mümkündür. Antik dünyada yorumlanması zor olan *eurythmia* kavramı, Rönesans dünyasında, bu kategoride sayısal simetrinin 'sevimlilik, zarafet' ve 'çekicilik' ile aşıldığını gören Ferri'nin değerlendirmesinde güzel bir tanım bulur³⁶. Bu kavramlarla ilgili olarak, Ortaçağ dünyasında, cephe-den görünüşü üççeyrek görünüşüyle düzeltmeye çalışmış olan Villard de Honnencourt bilgi verir gibi görünür. *Symmetria* ve *eurythmia* terimlerinin başka anlamlar kazanması on beşinci yüzyılda olur. Guarino da Verona ilk sözcüğü Pisanello'nun çalışmasını betimlemek için kullanır: "Quae lucis ratio aut tenebre! distantia qualis! Symmetria rerum! quanta est concordia membris!"³⁷ (Hangi ışık ya da gölge düzeni! Nasıl bir uzaklık! Nesnelerdeki simetri! Uzuvlardaki uyum ne kadar büyüktür!)

Piero della Francesca, *De perspectiva pingendi*'de (Perspektif Resim Üstüne), onu "çizim, ölçü ve boyama"³⁸ olmak üzere üçe bölerek bir resim tanımlaması verir. Dolayısıyla, *commensuratio* kavramı, Baxandall'ın dediği gibi, yalnızca simetri kavramını değil, ama daha karmaşık olan

36) S. Ferri, *Introduzione a Vitruvio, Architettura (dai libri I-VII)*, metin incelemesi, çeviri ve notlar S. Ferri, Roma, Palombi, 1960.

37) A.g.e., M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450* (1971) içinde, İtal. çev., Milano, Jaca Book, 1994, s. 34.

38) Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, haz. G. Nicco Fasola, Floransa, Sansoni, 1942, s. 63-64: "Resimde üç temel kısım bulunur, bunların çizim (disegno), simetri (commensuratio) ve boyama (colorare) olduğunu söyleyebiliriz. Çizimden eşyanın kendinde bulunan düşey kesitleri (profil) ve kenar süslerini; simetriden bu düşey kesitlerin kenar süslerinin yerine orantılı biçimde konulmuş olduğunu; boyamadan da renkleri, ışığın onları değiştirmesine göre, eşyada göründükleri gibi, açıkly koyulu vermeyi ınlarız. Bu üç kısımdan sadece perspektif dediğimiz ölçüden (commensuratio) biraz çizim karıştırarak söz etmek istiyorum, çünkü o olmadan eserdeki perspektif gösterilemez".

üç boyutluluk kavramını da karşılayabilir. *Commensuratio* kavramı felsefe alanında güzelliğin ifadesi olarak kullanılan ‘simetri’ kavramını da dile getirir. Nitekim, Ficino, *De amore*’de (Aşk Üstüne), *commensuratio* düşüncesi ve terimini, Aristoteleci oransal güzellik kavramıyla bağlantılı olarak ele almıştı: “güzellik bütün organların belli bir konumda olması[dır] ya da gerçekten birkaç yeni renkle birlikte commensuratione ve oran”³⁹. Pomponio Gaurico, *De sculptura*’da (1504), *symmetria* ve *commensuratio* terimlerini *proportio* ile özdeşleştirir ve bununla uyum ve güzelliği anlatmak ister⁴⁰. Sonra insan vücudunun olağanüstü uyumuna yeniden vurgu yapar ve onun, yine de, Platon’un *Timaios*’undan (56, 35a – 36d; 69d – 76) yola çıkmadan tercih ettiği en özel yönlerini açıklamak ister. Simetri hümanist için ölçüdür: “Dolayısıyla, ölçüye –bu terimle simetri anlatılmak istenir– hayranlık duymalı ve onu sevmeliyiz, çünkü o doğanın yarattığı her şeyde, ama özellikle insandaki en büyük harikadır”⁴¹.

Vücut uzunluğunu sekiz başa ya da on yüze bölen Vitruvius (III, 1, 2) ile *De lingua latina* (Latin Dili Üstüne) adlı kitabında Varro, ama *Speculum naturale*’de (Doğal Ayna, Doğanın Tasviri) Vitruvius’un ‘oran’ kavramından kurtulamamış olan Vincenzo di Beauvais de en geç dönemlerinde oranların figüratif çevirisini sürdürüyorlardı. Cennino Cennini bile, *Il libro dell’arte*’de, oran kuramına vurgu yapıyor, Vitruvius’un modelinden uzaklaşıyor ve onun yerine, daire içinde, uygulama yüzü üçlü bir düzenleme içinde bulunan, sekiz yüz (cephe) üzerine oturtulmuş bir insan figürü öneriyordu.

Gaurico *De sculptura*’nın I. kitabında her zaman *commensuratio* kavramına başvurur ve orada grafik ile ilgili sorunları ortaya koyarken onu *optike*, yani perspektiften ayırarak Cicero’daki *commensuratio* anlamıyla çevirdiği simetriden söz eder⁴². *Commensuratio* terimi öylesine tutulmuş ki Juan de Arfe’nin yazdığı bir eserin başlığı olarak kullanılmıştır (*De varia commensuracion*, Sevilla, 1585). *De sculptura*’da derinlik, yükseklik ve genişlik

39) Marsilio Ficino, *El libro dell’amore*, haz. S. Niccoli, Floransa, Olschki, 1987, s. 66.

40) Pomponio Gaurico, *De sculptura*, haz. P. Cutolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, s. 156-157 (II,5).

41) A.g.e., s. 153-154.

42) A.g.e., s. 150-151: “Grafik ise daha çok iki kısımdan oluşur: henüz Latince bir ad almamış olan –tabii Latin dilini zenginleştirerek, Cicero’nun dediği gibi, onu *commensuratio* olarak tanımlayanları hesaba katmazsak– *symmetria* ve perspektif adını verdiğimiz *optike*”.

üstüne kurulan tam bir simetri düşüncesi geri dönse de, Dürer'in *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* (1528) (İnsan Vücudunun Oranı Üstüne Dört Kitap) adlı yapıtında 'simetri' terimi kullanılmaz. Ancak Joachim Camerarius bu kitabın Latince çevirisinde (*De symmetria partium*, 1532), daha sonra da Giovanni Paolo Gallucci İtalyanca çevirisinde (*Della simmetria dei corpi umani libri quattro*, 1591) simetri terimini kullanırlar. Bu baskılarla ilgili bilgiyi Romano Alberti *Trattato della nobiltà della pittura*'da (1585) (Resmin Soyluluğu Üstüne İnceleme) verir ve sanatçıyı ressam Parrasios ve Asklepiodoros gibi göklere çıkarır. Perspektifi yücelttikten sonra, güzelliğe ulaşmak için bilgi edinme aracı olarak simetriyi över: "İnsan vücudunun güzelliğini ve doğru niceliğini göstermek için ressama gerekli ve aynı ölçüde geometrik olan ikinci bilim"dir⁴³. Sonra Giulio Camillo, Hermogenes çevirisinde, güzelliği belirten oranın kullanımıyla bağlantılı olarak 'commensuratione' terimini kullanır⁴⁴. Simetrinin bilinmesi, daha geç on altıncı yüzyılda mutlak güzellik düşüncesini simgeleyen, Adem ile Kurtarıcı (İsa)'nın kiler gibi mükemmel vücutların gerçekleştirilmesi ve takdir edilmesine götürür. Dolayısıyla, Romano Alberti, Trento (Konsili) kültürünün öteki teknik sorunların arasına koyduğu perspektif ve simetri sorununu anlayanların dikkatine sunar. Oysa (Katolik) Reform döneminde başka yazarlar 'ölçü' kavramından daha geniş biçimde yararlanmışlardır. Bunlar arasında, onu "insanın yapısının ustaca hazırlanmış oranını mükemmel biçimde ölçen, aydın" bir şey olarak tanımlayan Doni'yi sayabiliriz⁴⁵. 'Simetri' kavramının yorumlanmasıyla ilgili olarak, Gregorio Comanini, Horatius modelinin üstüne, onun nasıl "şiiir sanatı"na benzediğini ekler, hatta vücutların ölçülmesi ve vezin bilgisi içindeki oran birliğine vurgu yapar⁴⁶.

43) Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura, Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma* içinde, haz. P. Barocchi, 3 cilt, Bari, Laterza, 1960-62, III, s. 220.

44) Giulio Camillo Delminio, *Le idee ovvero forme della oratione da Hermogene considerate...*, Udine, appresso Gio. Battista Natolini içinde, 1594, s. 24v : "Çünkü evrensel Güzellik organların ve parçaların renkle uyumlu hale getirilmesidir, çünkü böyle bir konuşma onlar aracılığıyla, ya bütün biçimleri ya da onların organları gibi olan parçaları birlikte karıştırarak bir yapılır".

45) A.g.e.

46) Gregorio Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura...*, *Trattati d'arte del Cinquecento* içinde, III, s. 237-379: 362 ("Dolayısıyla resim sanatındaki simetri, şiiir sanatındaki ayak ölçüsüne karşılık gelir. Sonra dokuz, sekiz, yedi, çocukların betimlenmesinde de beş ve dört yüzlü figürlerin oluşturulması, resmin, dile getirdiği konuların yüksekliği ya da alçaklığına uygun olarak, dizelerdeki ayakların sayısı ve ölçüsünü çoğaltıp azaltan şiiirle bir şaka(laşma)sı değilse nedir?")

On altıncı yüzyılda ‘ölçü’, ‘oran’, ‘uyum, güzellik’ terimlerine daha güçlü bir biçimde ‘dekor’ terimi eklenecektir. Platon ondan *Hippias Maior*’da söz etmişti; Aristoteles retorik konuşma tarzının yaş, cinsiyet ve karakterlerle uyumlu olması gerektiğini belirtiyordu. Vitruvius (I, 11, 11 5, 6, 7) ve Cicero *De oratore*’de (21) (Hatip Üstüne) bunu geniş olarak tartışır. Cicero, hitabet uygunluğuyla bağlantılı olarak, Yunanca *prepon* terimini çevirmek için *decorum* terimini kullanır. Quintilianus’a göre, vücutların dekor ile ifade edilen güzelliğinin yanı sıra *decor supra verum* (gerçeküstü dekor) anlamlı görünür (V, 11, 21). Kavram Vitruvius’ta *ordinatio*, *eurythmia*, *symmetria* ve *distributio* ile bağlantılı olarak, bir yapının güzel görüntüsünü işaret eder. Haklı olarak, Becatti, *decor* kavramının ‘taklit’, ‘gerçeklik’, ‘güzellik’, ‘süs’, ‘ululuk, görkem’, ‘buluş’, ‘kocamanlık’ kavramlarıyla birlikte, nasıl yeni-Attikalı klasiklere özenen sanat akımı tarafından benimsenmiş olduğunu belirtir (yak. M.Ö. 150). Retorikten ödünç alınmış olan bu kavramlar Roma’da büyük bir şans yakaladılar, öyle ki, klasikçi ve soyut eleştiri Romalılar tarafından yalnızca takdir edilmekle kalmadı, ama öyle bir şey yaptı ki onlar yalnız aydın modeli değil, sonraki kuşaklara aktardıkları teknik formülleri de özümlediler⁴⁷.

Isidorus’un *Libri Etymologiarum*’un (Etimoloji Kitapları) I. kitabında anımsattığı gibi, geç Antikçağ’da *decor* kavramı *decus* kavramıyla değişimli ve birincisi vücut güzelliğiyle, ikincisi ruh güzelliğiyle ilgili olarak kullanılır. Yazar orada *decus* teriminin *decem*’den (on) geldiğini, çünkü Pythagorasçılara göre on rakamının mükemmelliğin simgesi olduğunu belirtir⁴⁸. Kaldı ki, Cassiodorus her ne kadar özellikle alegorik türden sorunlar üstünde ısrarlı olmuşsa da, insan vücudunun güzelliğiyle ilintili olarak Cicero’nun *decorum* ve *actum* (iş, eylem) kavramını aktaran hep Isidorus olmuştur ve bu konu Alcuin (*Libri Carolini PL XC VIII*, coll. 1018)⁴⁹ ile Vitruvius’un sözlüklerini kullanmada *decor* kavramının klasik bir okumasını önermiştir yeniden⁵⁰. XII. yüzyılda San Bernardo Chiaravalle ve Rahip Suger de St. Denis ince uzun yapılar için dekoru farklı biçimde anladıklarını

47) Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, a.g.e., s. 58-59. Araştırmacı Silvio Ferri’nin bazı düşüncelerini yeniden ele alıyordu.

48) E. De Bruyne, *Etudes d’esthétique médiévale* (1946), 2 cilt, Paris, Albin Michel, 1998, I, s. 80-81.

49) A.g.e., s. 222.

50) A.g.e., s. 250.

gösterirler: Citeauxluların yapıları dekorasyondan yoksun, Clunylilerinki ise süslü ve zengindir⁵¹. XIII. yüzyılda ‘decor’ kavramı uygun olan şeyin güzel olduğu düşüncesine bağlanır, tıpkı Guillaume d’Auvergne’in *De anima*’da (1231-36) (Ruh Üstüne) belirttiği gibi. Guillaume d’Auvergne burada matematiksel ilişkilere dayandırılan estetiği ışıktan yayılan estetiğe dönüştürür, uygunluk ve dekor düşüncesini aynı biçimde geliştirir (*pulchrum seu decorum*) (güzel ya da süslü şey). Sonra Aquinolu Tommaso da (*In div. Nom. II^a, III^a, 9.145, a.2, obj. 3, et. rip*) Augustinus’un düşünceleri eşliğinde dekor olarak güzele gönderme yapmıştı⁵².

Dolayısıyla, Rönesans, Antikite ile Ortaçağ’dan, dekor kavramıyla ilgili olarak, biri retorik yönün güzelliğine, öteki de terimin metafizik işlevine dayalı iki damar miras alacaktır. On beşinci yüzyılın başlarında, Alberti’den başlayarak, birinci eğilim üstünlük kazanacaktır. *De re aedificatoria*’da (VIII, 111) Alberti *decorum*’u bir tapınağın oranlı ve güzel süslemesi olarak tanımlamış ve Vitruvius’un bütün biçimler ve oranların insan biçimli (antropomorfik) modelini sürdürmüştür. Yalnızca 1502’de Bramante, S. Pietro in Montorio Tapınağı’nın yapımı için, *decorum* kavramını ilk kez açık seçik saptamıştır. Valla *Elegantiae*’de (Zevkli Seçimler) *decus*’u tıpkı o iyi çalışıp bir amaca ulaşan yazar gibi tanımlayacaktır; bu nedenle, *decora militaria* (askeri dekorlar) bir askerin savaşta kazandığı övgüler, madalyalar, rütbelerdir. Dolayısıyla, *decor* zamana, yere, çalışmaya ve konuşmaya bağlı koşullara uygun ve yaraşır biçimde iş görmeden kaynaklanan bir güzellik türüdür. Erdemlere uygulandığı zaman *decorum* kendi içinde doğru olan şeyden değil, ama insanlara, kamuoyuna doğru, uygun ve ‘gibi görünen’ şeyden ibarettir⁵³.

Decor, Cicero ve Quintilianus düşüncesinin birçok çizgisini korumasına karşın, görsel ilgi kategorilerinin ayrıcalıklı bir etmeni haline gelir. Nitekim, seyreden kimse yorumu yapar ve yalnızca biçim ve stilden gelen zevke değil, ama kural ve ilkelere uygun olarak betimlenen özneninkine de katılır.

51) E. Panofsky, *Suger abate di Saint-Denis* (1946), a.g.y., *Il significato nelle arti visive* içinde, a.g.e., s. 107-145.

52) De Bruyne, *Etudes d’esthetique medievale*, a.g.e., I, s. 314.

53) Laurentius Vallae *Elegantiarum libros...*, IV, *Opera omnia* içinde, Basileae, apud Henricum Petrum, 1540 (kezzap baskı, 2 cilt, Torino, Bottega d’Erasmus, 1962), I, s. 115-116.

Aynı şekilde, anlatım, hareket ve eylem, *ab antiquo* (antik çağlardan beri) *decor*'un kuralları altına sokulmuştur, ama olağanüstü biçimleri açıklamak, azizlerin ve klasik kişilerin tutkularının farklı kayıtlarını betimlemek için gerekli özel bilgileri saptayan Giovanni Paolo Lomazzo olacaktır. Karşı Reform (Controriforma) sırasında 'dekor' kavramının bozulmasının sanat incelemeleri yazmada güçlü yankıları olmuştur, öyle ki, Sistina'da betimlenmiş olan (1536-41) Isa'nın cinsel organlarının gösterilmesi, uygun olmadıkları ve namusu incittikleri için çıplaklara saldıran Ludovico Dolce (1508-68) tarafından sert biçimde kınanmıştır. Aynı şekilde, şeytanların yüzyıllarca onları karakterize etmiş olan özelliklerden yoksun olarak betimlenmesi 'dekor' kavramını da incitiyordu. Sorun üstünde birçok yazar durmuş ve hep Michelangelo'nun 'şeytan' ikonografisine saldırmıştır⁵⁴. Hatta iş, bu durum kendi çalışmalarının *decorum*'unu etkilediği için, sanatçıların kendilerine özgü bir ahlakları ve namuslu davranışları olması gerektiğini düşünmeye kadar varmıştır. Bu eğilimin temsilcileri Johannes Molanus (1533-1585) ve daha çok da Gabriele Paleotti (1522-97) olmuştur. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*'de (1582) (Dinsel ve Dinsel Olmayan İmgeler Hakkında Konuşma) Katolik Reform'un öngördüğü figüratif dilin etkili temsiline ulaşmak için gerekli olan o aracın sanatçının ahlakında olduğunu belirtiyordu. Dekorun anlamı doğal olarak Hristiyanca iş görmenin parçası oluyordu. Örneğin, 1471'de, Venedik'te kız çocukları için *Decor puellarum* (Kız Çocuklarının Süsü) adıyla bir el kitabı basılır ve orada onların kusursuz ve dikkatli olmalarını isteyen davranış biçimleri hakkında kesin kurallar düzenlenir⁵⁵. Davranışla ilgili el kitapları bütün on altıncı yüzyıla damgasını vurmuştur. Baldassare Castiglione'nin *Cortegiano*'su (1528) (Saray Adamı), Giovanni della Casa'nın (1503-56) *Galateo*'su (1558) (Görgü Kuralları Kitabı) ve son olarak Stefano Guazzo'nun *Civile conversazione*'si (1574) (Uygar Sohbet) zamanın toplumuna uygun bir yaşam tarzını dekorlu biçimde sürdürmek için özel bilgiler verir.

'Küçümseme' kavramına dönüştürülen günlük davranış biçiminde Castiglione tarafından tavsiye edilen doğallık, her şeye karşın bu tarzın nasıl

54) P. Castelli, *Das Bild Satans in dem Traktatliteratur der Gegenreformation*, "Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit", 1, 3/4, 1997, *Aspekte der Gegenreformation*, hrsg. V. von Flemming, s. 895-937.

55) Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali*, a.g.e., s. 73.

doğal olmadığını, ama çalışılmış olması gerektiğini gösterir⁵⁶. Della Casa, ‘uygunluk’la ilgili temel öğütleri ve güzelliğin tamamlanması için gerekli nitelikler olan ‘görgü’ ve kibarlıkla ilgili bilgileri aktarmak niyetiyle kullandığı tarzı açıklamada derinleşirken yine ‘ölçü’ kavramı üstünde durur⁵⁷.

Bu kategorilere paralel olarak özentici akımlar gelişmiş ve yalnızca figüratif sanatlar değil, ama edebiyat, müzik ve kültürün bütün en anlamlı anlatımları için de destekleyici olmuştur. Bir yazarın ya da tartışmasız önder ve örnek olmuş bir hareketin de az ya da çok belirleyici özelliği olan şeye damgasını vurmuş olan Özenticilik (Manyerizm), farklı eğilimlere bölünerek, 1520’den başlayıp yüzyılın sonuna kadar giden uzun bir dönemi karakterize eder⁵⁸. Shearman, dışavurumcu Özenticilik yorumunu yadsıyarak onu, başka şeylerin yanı sıra, ‘maymun iştahlılığa’ meyleden bir *stylish style* olarak tanımlar⁵⁹. Vasari’nin “kurala, kural olmadan, kural içinde düzenlenebilen ve kargaşa yaratmadan ya da düzeni bozmadan kalabilen bir özgürlük” ekleyebilmesi bir rastlantı değildir⁶⁰.

‘Dekor’ terimi dil üstüne yapılan tartışmanın içinde de dalgalanır. Bu anlamdaki kullanımın tanığı, başkalarının yanı sıra, Varchi’dir: “Bana öyle geliyor ki, Bay Sperone Toscana dilini övmek istiyor, ancak yine bana öyle geliyor ki, Bay Lazzaro’nun şahsında, dekoru –ya da isterseniz uygunluğu diyelim– daha çok korumak istiyor”⁶¹. ‘Dekor’ ayrıca daha geniş anlamda da kullanılır, tıpkı Azize Maria Maddalena de Pazzi’nin (1566-1607) yaptığı gibi: “Erik gibi tatlı ve yumuşak olduğu için dokununca [bekaret] solar ve aşırı ölçüde kullanıldığı zaman bütün güzelliğini ve dekorunu kaybeder”⁶².

56) Burke, *Cultura e società nell’Italia del Rinascimento*, a.g.e., s. 200-201.

57) Giovanni della Casa, *Galateo*, Milano, Rizzoli, 1980, s. 123: “Ama sen, bunun dışında, şunu da bilmelisin ki, insanlar güzellik, ölçü ve uygunluğa karşı çok istekli, tersine, kirli, sahte ve biçimsiz şeylere karşı isteksizdirler: [...] güzellik ve gerçekten güzel denilebilecek şey, içinde o ölçü bulunan şeydir”.

58) A. Simonini, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana* (1968), 2 cilt, Floransa, Sansoni, 1985, I, s. 67-70.

59) J. Shearman, *Il Manierismo*, haz. M. Collareta, İtal. çev., Floransa, Spes, 1983.

60) Konuyla ilgili olarak bkz. A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993, s. 49.

61) Benedetto Varchi, *L’Ercolano, Opere* içinde, 2 cilt, Trieste, Lloyd Austriaco’nun edebiyat-sanat sekisyonu, 1858-59, II, s. 159.

62) *Lettere di Santi e Beati fiorentini*, Floransa, Francesco Monche’nin basımevinde basılmıştır, 1736, s. 253.

II.

Güzelliğin İlkesi: Işık

Gökyüzü açılır yeniden, geri döner gölgeler...

Giacomo Leopardi, *Il sabato del villaggio*
(Köyde cumartesi)

Ortaçağ düşüncesinde ışık: öncesi

Plotinos (*Enn.* IV, 3, 17: V, 1,6) gerçek ışığın yalnızca anlaşılır ışık olduğunu ileri sürmüştür. Işık BİR'den ideal dünyaya, sonra buradan, sanki ikinci bir daire gibi, duyulur dünyanın ruhuna yayılır, o da onu bunun biçimlendirdiği vücuda yansıtır, orada hava gökleri ve ayaltı dünyasında bozulmuş olan şeyler vardır. Aklın BİR'den aldığı ışıkla parıldadığı imgesi (*Enn.* IV, 3,17) Hristiyanların o kadar hoşuna gitti ki onu Kelam'ın "sonsuz yaratılış"ından söz etmek için kullandılar. Zaten Kelam'ın kendisi de bazen parlaklığı Bilgelik olan sonsuz ışık olarak (Sap VII, 25-26), bazen de her türlü karanlıktan yoksun ışık olarak (Gv I, 5) İncil'deki Tanrı imgesini yansıtmaktadır. Işıkla kaplanmış (Sal CII,2) ve her türlü ışığın babası olan (Gc I, 17) Tanrı'ya göndermeler de eksik değildi¹. Hristiyanların İsa'nın doğumunu kutlamak için neden puta tapanların *Dies solis invictus*'u (Yenilmez güneş günü) kutladıkları 24-25 Aralık gecesini seçtiklerini anımsatmayı bile neredeyse gereksiz buluyoruz. Bu kutlamayla İsa, uzlaşma tanrısı Mitra'ya karşı zafer kazanan ölümsüz güneş haline geliyordu.

1) B. Nardi, *Metafisica della luce*, *Enciclopedia filosofica* içinde, V, Roma, Edipem, 1979, coll. 251-255: 252.

Tanrı ve ışık konusunda araştırma yapan birçok Ortaçağ yazarı, Yeni-Platoncu savları sürdürmelerine karşın, duyulur ışığın tanrısal ışıktan yayılmadığını, çünkü onda Tanrı tarafından yaratılmış ama Tanrı'dan yayılmayan, kendine özgü ve farklı bir doğa olduğunu belirtir. Augustinus, Bonaventura, Tommaso –hele Dionysios Areopagites'i söylemeye bile gerek yok– gibi yetkili filozoflar konuyu enine boyuna tartışırlar. XIII. yüzyıldaki ışık yorumunun en benzersiz örneği hiç kuşkusuz Lincoln Piskoposu Robert Grosseteste'in (1175-1253) yapıtıdır: “Lux igitur et pulchritudo et ornatus omnis visibilis creaturae” (o halde ışık, görülebilen her varlığın hem süs hem de güzelliğidir). De Bruyne alıntılanan cümleyle ilgili olarak kendine bir soru sormuş ve onu da, görünüşte uzak olan estetik ilkeleri *pulchritudo* ve *proportio*'yu ışığa bağlayarak çözmüştür². Grosseteste, güzelliğin ışık, parlaklığın renk olduğunu ileri süren ermiş Basileus'un (330-379) düşüncesini sürdürüyormuş gibi görünür. Her ne kadar evrenin oluşumunda ışığa temel bir rol vermesine yol açan Arap perspektif modellerinden (ya da optik incelemelerinden) aynı ölçüde etkilenmiş olsa da, Plotinos'un düşüncesi de (*Enn.* I, 6,1) onu, kendi kişisel yorumu içinde kalarak, güzellik tanımına götürür³. Nitekim, Grosseteste ışığın metafiziği kuramını daha birlikçi biçimde geliştirir. *De luce*'de (Işık Üstüne), Tanrı'nın, dokunulmaz ve ussal ilk bedensel biçim, yaratılan her şeyde var olan ve ona mükemmellik derecesini veren ışığı yoktan var ettiğini tutarlı biçimde saptar⁴. Yükselen bir nokta gibi konulan ışık, kendi gücüyle uzayın üç boyutuna yayılır ve bir küre oluşturur. XII. yüzyılda Dionysios Areopagites'in *De divinis nominibus* (Tanrısal Adlar üstüne) adlı eseri, Illduino ve Scotus Eriugena (IX. yüzyıl) örneklerini izleyen Saracino'nun çalışmasıyla (1167) yeniden çevrilmişti. Işıkla ilgili olarak madde ve biçim sorununu bir gören ilomorfizm (ormanbiçimlilik) gibi özel ışık yorumlamalarıyla, Latin modellerle Arap ve Yahudi dünyasının karşılaşmasına tanıklık eden Avicbron'un [Solomon ben Judah, 1021-1058 yak.] *Fons vitae*'si (Yaşamın kaynağı) ile Alkindi'nin (öl. 863) *De radiis*'i (Işınlar Üstüne) XII. yüzyıla aittir. Grosseteste de 1237 ila 1243 yılları arasında Dionysios Areopagites'in yazılarını çevirmiş ve yorumlamıştır. İngiliz filozofun notları “ışığa bağlı –tanrıbi-

2) De Bruyne, *Etudes d'esthetique médiévale*, a.g.e., s. 124.

3) E. Gilson, *La filosofia del Medioevo. Dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo* (1952), ital. çev., Floransa, La Nuova Italia, 1973, s. 566.

4) *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, hrsg. L. Baur, Münster, Aschendorff, 1912, s. 5.

limsel, mistik, felsefî ve bilimsel– problematik”ten etkilenir⁵. Ne olursa olsun, bu, yalnızca *apparentiae*, yani duygu yanılsaması olarak yorumlanan fenomenlerin yanı sıra, ışığın optik-fiziksel açıklaması ile doğal ve geometrik düşüncenin sıra başı sayılmaktadır⁶. ‘Arasından, aracılığıyla görme bilimi’ (*per spicere*) olarak anlaşılan perspektifle ilgili sayısız inceleme tam olarak XIII. ve XIV. yüzyıllarda ortaya çıkacaktır. Bu terim, başkalarının yanı sıra, Eukleides’i yeniden ele alan Taddeo da Parma’nın (1318 ile 1321 arasında Bologna’da etkindir) da doğruladığı gibi, XIV. yüzyıldan başlayarak, Yunanca *Optike*’nin yerini almıştır. Witelo (1220/30-75), Nicolas Oresme (öl. 1382), Biagio Pelacani da Parma (1354-1416) görme kuramının yorumlanmasında derin bir yol çizerler. Eğer XIII. yüzyılda, içsel olgu olarak, ışığın ve görmenin kutlanmasına katılıyorsa insanlar, sonraki yüzyılda, metafizik kurguyu terk etmeden de olsa, daha çok ışığın fiziki gelişecektir. Örneğin, Alhazen’in *De aspectibus* (Görünüşler Üstüne) modeli, geometrik görme kuramını ortaya koyan Pelacani tarafından yeniden ele alınır. Witelo *Perspectiva*’da ışığın ya da Tanrı’nın kendisi olan ‘ilk ışık’ın metafiziğiyle ilgili kuramları için Robert Grosseteste ve Roger Bacon’dan geniş ölçüde etkilenmiştir. Maddenin üstüne yansıyan ve duyulur olan biçimler buradan ayrılır. Bu matematiksel dünya kavramı, özde durağan olan geometrik kürenin yerine ‘ilk ışık’ın kendi çevresine yayılmasıyla gerçekleşen o optiğin dinamizmini koyar.

Metafizik ışık kavramıyla birlikte, XI. ve XII. yüzyıllar arasında, yeni malzemeler estetiği ortamında ışığın kullanımına karşı özel bir dikkat de gelişir. Nitekim, önce nesneleri süslemek için kullanılan, sonra, örneğin cam örtüler gibi, kendileri nesneye dönüşen camlar, değerli taşlar, kristaller, tıpkı parlak altında olduğu gibi, yalnızca ekonomik açıdan değil, ama estetik ve bazen ruhsal açıdan da maddeyi değerli kılmak için başvuru öğeleri haline gelirler. Ayasofya’nın parlak ışığına hayran kalan Benedikten rahibi Theophilus’un “farklı renklerin, gün ışığını ve güneş ışınlarını geri çevirmeden, bir eseri güzelleştirebilmesine olanak sağlayan dâhiyane buluş”u anlamak için nasıl çabaladığını anımsamak zahmete değer. Ona ait

5) P. Rossi, *La luce*, R. Grossatesta, *Metafisica della luce* içinde, Milano, Rusconi, 1986, s. 9.

6) E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, İtal. çev., Milano, Feltrinelli, 1961; G. Federici Vescovini, *Vision et Realite dans la perspective du XIVe siecle, La visione e lo sguardo nel Medioevo. View and Vision in the Middle Ages* içinde, “Micrologus”, V, 1997, s. 161-180: 161.

olduğu söylenen not defterinde maddeyi güzelleştiren ışığın farklı anlamıyla ilgili anlamlı öğeler öne çıkar⁷.

De diversis artibus'un (Değişik Sanatlar Üstüne) III. kitabının önsözünde, Theophilus, kesinlikle metafizik bir alana girer ve sanatçının ustalığını kutlayarak onun "camın paha biçilmez parlaklığı"nın yanı sıra, daha çok tavan süsle(mele)rinin parlaklığıyla pencerelerden giren ışık demetlerini öne çıkararak, bir konu ve renk *varietas*'ı içinde Tanrı'nın evini nasıl görkemli biçimde süslemiş olduğunu anımsatır⁸. Ne olursa olsun, estetik bir işlevle vücut bulan ışığın mistik yorumunu yapmak Papaz Suger'ye (1081-1151) düşer. Papaz, bilindiği gibi, ömrünü Saint-Denis Kilisesi'ni temelinden yenilemeye adanmış ve sık sık Carlo il Calvo'nun (Dazlak Karl) sarayında, Scotus Eriugena tarafından çevrilmiş olan, Dionysios Areopagites'in *De caelesti Hierarchia* (Göksel Hiyerarşi Üstüne) adlı yapıtında açıklanan öğretiye gönderme yaparak onun ruhsal üstünlüğünün propagandasını yapmıştır. Dionysios Areopagites, Plotinos'un motiflerini sürdürerek, BİR'de 'en üstün ışık'ı ya da 'görünmez güneş'i de işaret etmişti. Aziz Yahya'ya dayanılarak (III, 19, 8-12) İsa "(Tanrı) Baba'nın dünyaya gösterdiği ilk aydınlık" olarak tanımlanmış⁹. Suger'yi derinden etkileyen kısım, maddede sönme derecesine inerek azalan tanrısal ışığın yayılması olmuştur. Buna karşılık, maddi vücutlara katılarak bunlar çokbiçimlilikten saflığa ve tekliğe götüren bir *extenso* (yayılma alanı) içinde arınabilirler. Her yaratık maddi olan şey eşliğinde Tanrı'ya ulaşabilir. Her şey görünür; maddi olduğu için, onlar sonunda Tanrı'nın kendisi olan *vera lux*'a (gerçek ışık) ulaşmak üzere anlaşılır olanları yansıtır¹⁰. Maddi olandan maddi olmayana geçiş

7) Teofilo, *Diversarum artium schedula, Storia documentaria dell'arte, dal Medioevo al XVIII secolo* içinde, haz. E. Holt, İtal. çev., Milano, Feltrinelli, 1972, s. 5: "Bu tür [cam üstüne] resim yöntemi ilk bakışta anlaşamadığı için, meraklı bir araştırmacı gibi, hangi dâhiyane buluşla farklı renklerin gün ışığını ve güneş ışınlarını geri çevirmeden bir eseri güzelleştirebildiğini anlamak için her yolu denedim" (krş. Theophilus, *De Diversis Artibus*, II. kitap, haz., C. R. Dodwell, Londra-Edinburgh-Paris-Melbourne-Toronto-New York, Thomas Nelson and Sons, 1961, s. 37).

8) A.g.e., s. 7-8: "İnsan gözü bakışını önce hangi noktaya dikeceğine karar veremiyor; tavanlara baksa, parlak giysiler gibi çiçekleniyor; duvarları incelese, bütünüyle bir cennet tasviri; pencerelerden giren ışık demetlerini seyretsen, camın değer biçilemez parlaklığına ve çok değerli bir çalışmanın çeşitliliğine hayran kalıyor" (krş. Theophilus, *De Diversis Artibus*, III. kitap, a.g.e., s. 63).

9) E. Panofsky, *Suger Abate di Saint-Denis*, a.g.e., s. 127.

10) A.g.e., s. 128: "Görünen ya da görünmeyen her yaratık, ışıkların babası tarafından varlığa getirilen bir ışıktır [...]. Bu tağla bu tür ve benzeri şeyleri algıladığım zaman onlar benim için ışık oluyor, başka deyişle beni aydınlatıyor".

süreci anagojik, yani ‘yukarı götüren, yücelten’ yöntem olarak tanımlanır. Oradan, birçok küçük ışıkla canlanmış bir ışık evrenini kavramaya ve ele almaya geçiş, o ışıkları kendi ayın nesnelere çaktırdığı on binlerce değerli taşta gören Suger için kısa olmuştur. Değerli taşlardan yayılan parlaklık Papaz’ın Aziz Eligio’nun haçını ve Charlemagne’ın mücevher kutusunu betimlediği bölümde iyice vurgulanmıştır:

Tanrı’nın evinin parlaklığına karşı duyduğum sevgi nedeniyle, değerli taşların çok renkli güzelliği beni dış kaygılardan geri çekip maddi şeylerden ruhlara taşıdığı zaman, doğru düşünce beni kutsal erdemlerin farklılığı konusunda düşünmeye davet eder [...] ve Tanrı’nın inayetiyle, mistik yücelme sayesinde, bu aşağıdaki yerden yukarıdakine taşınıyor-muşum gibi olur¹¹.

Suger’nin defterine yazdığı dizeciklerde de Scotus Eriugena’nın eserinden alıntılar göze çarpar. Saint-Denis Kilisesi’nin batı tarafındaki ve üzerinde İsa’nın Çilesi ve Dirilmesi ya da Göğe Çekilmesinin gösterildiği merkez kapının yaldızlı bronz kabartmalarını betimlediği şiir bu açıdan öğreticidir. Haklı olarak, Panofsky, bu dizelerin nasıl “mistik yücelme aydınlanmasıyla ilgili bütün kuramın sentezci bir düzenlemesi”¹² olduğunu ortaya koyar: “Soylu eser parıldar, ama soylu biçimde parıldayan eser akılları, gerçek ışıklar aracılığıyla, İsa’nın gerçek kapısı olduğu gerçek ışığa doğru ilerleyebilecekleri biçimde aydınlatır”¹³. Dizelerin son bölümü maddi olan şeyden gerçeğe ve dolayısıyla ışığa geçişin nasıl olduğunu akıcı biçimde açıklar. İnsan ustalığı madde ile birleşince, doğanın göksel alanlarda düzenlediği şeye benzer biçimde, “dokunulmaz ışıkların, daha çok da gerçek ışığın imgeleri” haline gelir¹⁴.

On beşinci yüzyılın başlarında hâlâ üç tür ışık yorumu olduğu açıkça görülmektedir. Bunlar da, bazen iç içe girmiş, bazen de birbirinden ayrı

11) *Il libro dei Sigeri, abate di St.-Denis, Storia documentaria dell’arte* içinde, a.g.e., s. 18-37: 24 (krş. *Abbot Suger and Its Art Treasures on the Abbey Church of St.-Denis*, baskı E. Panofsky, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1979², s. 62-64).

12) Panofsky, *Suger abate di Saint-Denis*, a.g.e., s. 131.

13) A.g.y.

14) A.g.e., s. 132.

olmak üzere, metafizik, alegorik-simgesel ve fiziksel yorumlardır. Tartışma ayrıca tanrıbilimi, felsefeyi, ama aynı zamanda, yalnızca ışık, aydınlık ve renk üstüne çeşitli tartışmalardan etkilenmekle kalmayıp bazen ışığı, bazen de gölgeyi öne çıkaran bir dizi yeni gözlemi dolaşıma sokmuş olan sanat kuramını da içine alıyordu. Eğer Rönesans sırasındaki ışık ve gölgeyi tanımlamak zorunda kalsaydım, kronolojik açıdan iki anı, XV. yüzyılın başı ile XVI. yüzyılın sonunu, coğrafi açıdan da Flandre ve İtalya'yı belirlerdim. Ve bu sorunları karakterize eden isimleri anımsamak zorunda kalsaydım, Alberti ile Cusano'yu; Ficino, Piero della Francesca ile Leonardo'yu; Caravaggio ile Bruno'yu gösterirdim. Sayıları az gibi görünen bu tarihler, bu mekânlar ve bu isimler, her şeye karşın, ışık 'fenomen'i, oran ve güzelliği tartışmak için nirengi noktalarını oluştururlar. Işık ve renk bizim görsel deneyimizin parçasıdır, ancak on beşinci yüzyıl onları simgesel, hatta eğretilmeli bir şeye dönüştürmüş ve böylece Camaldolili Ambrogio Traversari ile düğ Federico da Montefeltro'nun durumunda olduğu gibi, en seçkin insanlar *lux Italiae* (İtalya'nın Işığı) ortak ismiyle kutlanmışlardır.

Kuşkusuz, *lux* ve *lumen* terimleri arasında bir ayırım yapmak gerekseydi, geleneksel ayrıma göre, birincisini öz ve neden, ikincisini da nedensel bir kaynağın temel bir ışığından gelen aydınlık olarak almak gerekirdi. Ancak, Rönesans boyunca, bu anlamlar daha yaygın ve ayrıntılı bir yorum kazanır. Onlar ışık ve oranı, Aziz Bernardo'nun, merkezinde İsa'nın monogramı bulunan parlayan güneşi ya da Dürer'in mutlu ve parıltılı yüzlü İsa'sı gibi elle tutulabilir simgelerle birleştiren resim ilkeleriyle de dışa vurulur. Filozoflar, tanrıbilimciler, sanatçı-kuramcılar, seleflerinden daha özenli biçimde, güzelliği yalnızca maddenin parıldayan değer(liliğ)ine bırakmaz, ama mekâna biçim veren ışık aracılığıyla güzelleştirilen yeni oranlar hazırlar.

Sanat kuramında ışık

Rönesans'taki çizgisel perspektif 'buluş'uyla ilgili olarak, yani ölçülebilir bir mekânın düz bir yüzey üzerinde, merkezi (insanın) göz(ün)de, temeli de yeniden yapılması gereken nesne ya da kişinin üstünde olan görsel bir piramit aracılığıyla taklit edilmesine izin veren düşünce ve yöntem hakkında

çok şey söylenmiştir. Uygulama daha 1413'te Brunelleschi ile bağdaştırılmıştır¹⁵. Alberti *De pictura*'da (1435 Latince versiyonu, 1436 İtalyanca versiyonu) resmi “Görsel piramidin belli uzaklığa göre merkezi belirlenip ışıkları oluşturulduktan sonra, *ustaca* çizgiler ve renklerle gösterilen belli bir yüzeyde kesiş(tiril)mesi” olarak tanımlar (I, 12). Alberti'nin, daha çok eserin İtalyanca çevirisinde, Alhazen'in bazı temalarını sürdürmesine karşın, özellikle “görsel sürecin ve ışığın tanrısal geometrisinin doğası” ile ilgili konularda, ondan nasıl kurtulduğu birçok kez görülmüştür¹⁶. Aslında, Alberti başkalarının buluş ve kuramlarını bir araya getiriyor ve sergilemeye, özde eğitici işlevle, biçim ve düzen veriyordu. Ne olursa olsun, hümanistte, basit matematiksel kurgunun ötesinde, ışığın nesneler üstünde yarattığı etkiye karşı da bir dikkat göze çarpıyordu. İlk dönem Rönesans resmi dinginlik saçan ve on altıncı yüzyılın olgun döneminde ortaya çıkacak olan karşıtlıklardan yoksun bir ışık işlemidir. ‘Dünyaya açılan pencere’, nitekim on beşinci yüzyılın başında gölgeli değil, tam tersine, her şeye, manzaraya, vücuda, nesneye bulaşan yaldızlı bir ışıkla dolu bir görüşü öngörür. Perspektif, hiç ayrılmayacağı ışıkla birlikte, ışık saçan birliği ve parıltısı nedeniyle ‘altın’ diye tanımlayabileceğimiz o estetik kategorinin oluşturulmasına katkıda bulunur. Gözler ve dolayısıyla akıl, gelişmekte olan olaya, betimlenen manzaraya bekleme araları veren, bazen ayrılmış ve seyrelmış o atmosfere ilgisiz kalmaz. O ‘dünyaya açılan pencere’ insanları, eğer bakma yetenekleri varsa, zevke hazırlar, hatta insanlık duygusunu bile tatmin edebilir. Gerçekten de bakmak takdir etmenin ya da küçümsemenin habercisidir, tıpkı Almanya’yı incelerken onu geri çeviren Campano’nun durumunda olduğu gibi: “Burada göze, ele zevk verecek, bir insanlık duygusunu tatmin edecek hiçbir şey yok”¹⁷. Campano’nun bakışı tekdüze bir gerçek getirir gözümüzün önüne. Hümanist tarafından betimlenen üzüntü, İtalyan, daha doğrusu Floransa gerçeğiyle ilgili olarak, on beşinci yüzyılın çok yönlü şiirlerinde mutlu biçimde dile getirilen bir perspektif eksikliğine gönderme yapar. Medici’lerin konuğu, hukuk danışmanı Pandolfo Collenu-

15) G. Tanturli, *Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari, Filippo Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo* içinde, 2 cilt, Floransa, Centro Di, 1980, s. 125.

16) M. Kemp, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seraut*, İtal. çev., Floransa, Giunti, 1990, s. 32.

17) Campani *Epistolarum libri VI*, Lipsiae, 1707, I, s. 334 ve süreği, a.g.e., Garin, *Il Rinascimento italiano* içinde, a.g.e., s. 73-74.

cio da (1444-1504) yapıları, bazen taşlı, bazen meyve dolu değişik yerlerin güzelliğini öne çıkaran gelişmiş bir gerçeği betimleyici dizelerle anlatır. *Stellatum solum*'a (Yıldızlı Ülke) yapılan çağrı sonra ülkeyi dolduran on binlerce insanı akla getirir. Collenuccio, bu kendi *amplificatio*'suna (artma, büyüme) "inconcessa oculis hominum"u (insanların gözlerine yasak olanı) araştıran kimselerin amaçlarının güzelliğini ekler. Dizeler tam olarak on beşinci yüzyılın manzara, mimari, ünlü kişiler ve hatta tanrı gibi, en anlamlı çekiciliklerini birleştiren bir yere karşı duyulan o hayranlık düşüncesini dile getirir¹⁸. Bu betimleme ve yorumlama bizi doğrudan, ama başka amaçlarla, hem romanda hem de sinemaya uyarlanmış halinde, perspektifsel bir görüş aracılığıyla, gözlemcileri yalnızca kente değil, onun var olma biçimine de bağlayan Edward Morgan Forster'ın (1879-1970) *Camera con vista*'sının (Manzaralı Oda, 1908) o simgesel penceresine götürür. Nitekim, Rönesans perspektifi seyircileri bilinmeyene değil, ama çok iyi bildikleri ancak maddeselliği ilahi bir ana, matematik ve geometri formüllerinin soyut bir birleşimi içinde bir yapıya dönüştüren durdurulmuş bir güneş atmosferine bürünmüş olana yeniden bakmaya yöneltiyordu. Kısmen fiziksel kısmen de yapma olan bu güneş atmosferi on beşinci yüzyıl başlarındaki, yani ışığın birincil çekim noktası haline geldiği ve altın parıltılarını kullanmanın geçmişte kaldığı zamanki resmin temel özelliğidir. Alberti *De pictura*'da (II, 49) bu konudaki görüşünü açıkça belirtir: "Geçmişlerinde çok altın kullanan ve bunun görkem kattığını düşünenler var. Ben onları övmüyorum"¹⁹. Öte yandan, aynı hümanist ışık ve renge birincil bir rol verir, çünkü onlar, ışığa biçimi ortaya çıkarma görevi vererek "receptione dei lumi" (ışıkların alınması) olarak gösterdiği resmin üç parçasından birini oluşturur. Nitekim, Alberti bu formülle 'aydınlık'ın durum ve niteliğine göre ışık ve gölgenin nesneler üstündeki etkisini işaret edecektir. Hümanistin ışık ve gölge konusundaki keskin gözlemleri, renk sayılmayan siyah ile beyazın ayrımından yola çıkar. Nitekim, bunlar, önemli etkileri, yani üç boyutluluk yanılsamasını gerçekleştirmeye izin veren 'düzenleyiciler-moderatörler'den başka bir şey olamaz ve perspektif ilgisinin Alberti tarafından vücuda biçim vermenin olmazsa olmazları olan renklerin, siyah ile beyazın kullanımına çevrildiğini

18) Pandolfo Collenuccio, *Florentia*, Garin, *Il Rinascimento italiano* içinde, a.g.e., s. 318.

19) Alberti, *De pictura*, a.g.e., s. 88 (II, 49).

kavramamıza yardımcı olurlar. Nitekim, renkler sonradan ışığa bağlı olarak parlaklık kazanır: “siyah ile beyazın ressam için gölge ve ışığı ifade ettiğini, bütün öteki renklerin ise ressam için az ya da çok gölge ya da ışık kattığı madde gibi olduğunu söyledik”²⁰.

Bu nedenle, Alberti için ışık “resimsel görünümün olduğu gibi doğal görünümün de” temel öğesidir²¹. Alberti ışık kuramını Masaccio’nun yazılarından çok iyi bildiğimiz renk kuramıyla birlikte geliştirir. Bu yazılarda “receptione dei lumi” vücutları renk aracılığıyla biçimlendirir ve biçimleri, doğayı kendi bütünlüğü içinde taklit etme amacına aracılık eden üç boyutlu özlere çeviren yeni bir estetik boyutu örnekler. Dolayısıyla, Vasari’nin, Masaccio’nun yaşamında onun bu “doğanın canlı şeylerini taklit etme” özelliğini öne çıkarır²². Işığın işlevi konusunda Alberti oransal gösterme için aydınlanmanın değerini ortaya koyduğu *De statua*’da (Heykel Üstüne) bilgi verir ve nesnenin üç boyutlu anlamını yüceltir. Nitekim, burada, yazarlar arasında, “gereksiz olan kısımları atanlar gibi, maddeyi yontarak, aradıkları ve mermer bloğunun içinde saklı olan insan figürünü gün ışığına çıkaran” kimseleri anımsatır²³. Kısacası, ışık bakan kişiye çevresindeki dünyayı onu betimleyen resim yoluyla geri veriyordu. Açıkçası, Alberti’nin incelemesi Cennino Cennini’nin *Libro dell’arte della pittura*’da (Resim Sanatı Kitabı) ileri sürdüğü şeylerden uzaklaşır, çünkü Cennino sorunu orada daha az kuramsal ama ‘pratik’ bir ressamın gereksinmelerine daha uygun biçimde ele alıyordu. Nitekim, o ters, karşıdan ve eğik ışığı farklı biçimde değerlendirir, üstelik üç boyutluluğun verilmesi sorununa bütünüyle girmeden, tersine, yalnızca önem sorununa değinerek ve yine de ışığın işlevini algılatarak²⁴. Ote yandan, Cennino, gözlemlendiği gibi, belki de ilk kez, “gölgelemede el yatkınlığı”ndan söz eder ve tohum halinde “bir duman gibi iyice dumanlaştırılmış gölgeler” düşüncesini başlatır. Nitekim, XXXI. bölümde bu uygulama hakkında bilgi verir ve onu özenle

20) A.g.e., s. 80 (II, 46).

21) G. Santinelli, *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti. Pensieri sul bello e sull’arte, Nicolò da Cusa* içinde, Floransa, Sansoni, 1962, s. 3-39: 7.

22) Vasari, *Le vite*, I, s. 228.

23) Alberti, *De statua*, a.g.e.

24) Cennino Cennini, *Il libro dell’arte della pittura. Il manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con integrazioni dal Codice Riccardiano*, haz. A. P. Torresi, Ferrara, Liberty House, 2004, s. 67.

betimler²⁵. Bu gölgelerin kullanılması estetik bir zevki gösterir (“sen zevkle gölgeliyorsun”)²⁶. Renkler konusunda yetkili ve doyurucu olan (yazar), boya maddeleri konusunda daha büyük bir dikkat ve hakimiyet gösterir, ancak yine optik izlenimlere yapılan imalardan uzak durur ve pratik bilgi sergiler. Yalnızca Alberti için, ressam ve heykeltıraş için temel öğenin ışık ve gölge arasındaki doğru denge olduğu yolunda bir kesinlik vardır: “Hoş ve tatlı gölge ve ışıkları alsınlar, önemli köşelerin herhangi bir görünüşüne sahip olsunlar”. Bu denge, dikkati, on beşinci yüzyıl ortalarında İtalya’da da egemen bir model olan Flaman resminin yarı saydam atmosferine kaydırır. 1449’da Ciriaco de’ Pizziccoli (1391-1455), *Commentari* (Yorumlar) adlı eserinde, Roger van der Weyden’in Lionello d’Este’nin elinde bulunan üçlü tablosunu betimler. Hümanist yalnızca kişilerin canlı gibi verilmelerini, ama “bir sanatçı eliyle değil de bizzat yaratıcı doğa tarafından”²⁷ yapılmış gibi görünen maddenin güzelliğini ortaya koyar.

Kitap sanattan anlayan biri tarafından yazılmamış olmasına karşın, Flaman resminin, doğanın taklitçi biçimde resmedilmesine gösterilen dikkat, manzaranın gösterilmesi ve çiçekler ve yeşeren tepelerle güzelleştirilmiş doğa ile altın ve değerli taşlarla parıldayan insan çalışması arasındaki karşılaştırma gibidir. Yaklaşık yetmiş yıllık bir aradan sonra, Kardinal Hazretlerinin hukukçusu ve sekreteri olan Antonio de Beatis tarafından yazılmış olan *Itinerario del viaggio del cardinale Luigi d’Aragona nei Paesi Bassi*’de (1517-18)) [Kardinal Luigi d’Aragona’nın Hollanda (ve Belçika)’daki Yolculuğu]] okunan değerlendirmeler daha seçkin, daha titizdir. Burada van Eyck’ın *Agnello mistico*’sunun (Mistik Kuzu) defter tablosunu betimler ve daha çok, aşırı ayrıntılar üzerinde durmadan, Adem ile Havva’nın vücutlarından yayılan oran ve ışığı anımsatır²⁸. On beşinci yüzyılın ortalarındaki sanat eleştirisi ortamında, *De viris illustribus* (1454-55) (Saygın Kişiler Üstüne) adlı eserinde Flaman resmiyle ilgili önemli bilgiler veren Bartolomeo Facio’nun (1426-57) gözlemine özel bir yer ayrılır. Jan van

25) A.g.e., s. 76.

26) M. Barasch, *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, İtal. çev., Cenova, Marietti, 1992, s. 28-29.

27) F. Scalamonti, *Vita di Ciriaco Anconitano, Le antiche picene*, XV, içinde, Fermo, 1786-97, s. CXLIV.

28) A. Chastel, *Luigi d’Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l’Europa* içinde, İtal. çev., Roma-Bari, Laterza, 1987, s. 217.

Eyck'ın Battista Lomellino'nun elinde bulunan tablosuyla ilgili olarak sanatçıyı edebiyattan, ama daha çok da öteki sanatlarla birlikte resim için gerekli sayılan geometriden anlayan biri, zamanın ressamlarının prensi olarak kutlar. Bu nedenle, birinci sıraya, Flaman sanatçıyı antik yazarlara ve oradan da Plinius'a bağlayan gelenekten getirilen renk hakimiyetiyle olan yakınlığı koyar. Kral Alfonso d'Aragona'nın sahip olduğu ünlü tabloda, yalnızca Aziz Girolamo gözbağcı bir ustalıkla yapılmış küçük bir çalışma odasında betimlenmez, Lomellino'nun, aralarındaki bir yarıktan giren ve “gerçek güneş gibi görünen”²⁹ bir ışın demeti süzülürken, eşiyile birlikte gerçekçi bir değerle resmedilen güzel karısı da betimlenir. On beşinci yüzyıl resminde gittikçe daha çok yoğunluk kazanan bu ışık, mekânların geometrik biçimde verilmesindeki ustalıkla birlikte, kendi simgesel kullanımını bildirir gibi görünür. Işık eğretilmesi özellikle dinsel nesnelerde kullanılır³⁰. Meiss, on beşinci yüzyıl ilahilerine kadar Berchorius'tan (öl. 1362) bir dizi tanıklığı anımsatır ve Panofsky ve De Tolnay'nin de dediklerine göre, sayısız Flaman resminde yeniden ele alınacak olan ışığın simgesel değerini belirler. Tıpkı, örneğin, Maestro di Flémalle'in ünlü Merode mihrabı tablosunda (New York, Cloister Museum) olduğu gibi; burada mistik bir ışık demeti cam bir gözden geçerek Bakire Meryem'e çarpar ve açıkça İsa'nın cismanileşmesini anlatır. Ortamları aydınlatan bu koyu ve parlak ışık, sanat tekniğinin değişmesine uygun olarak anlamlı biçimde değişir. Buna paralel olarak bağımsız bir belirginlik kazanan ışığın simgesel kullanımı da değişir, ancak gene de resim yüzeyleri içinde yer edinmeye başlayan gölgelerle birlikte yaşar. Mekânı bu biçimde yorumlamanın açık örneği Jan van Eyck'ın *Annunciazione*'sidir (Müjde Sahnesi, Washington, National Gallery); burada pencerelerden giren bir ışık demeti Bakire Meryem'e dokunurken, başka cam örtülerden kendi bütünlüğü içinde başka bir ışık girip yayılır ve ortama, durdurulmuş ve tanrısal bir mekan, doğal olmaktan çok mistik bir aydınlık düşüncesini sağlar. Bu Flaman modeller, daha çok da mekânın aydınlık geometrikleştirilmesi öğelerini sunanlar İtalya'da, on beşinci yüzyılın ortalarında, Piero della Francesca gibi kişiler tarafından kabul görür. Resimlerde bir 'üç boyutlu' derinlik uygulamasına ve

29) Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, a.g.e., s. 210.

30) M. Meis, *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, "The Art Bulletin", XXVII, 1945, s. 175-181: 175.

havanın parlak biçimde asılı kalmasına çevrilen mekânın bu altın(ımsı) yorumu tam olarak *De perspectiva pingendi**'de iyice belirginleşir ve burada sanatçı Alberti'nin düşünce açısına başka şeyler katar. Nitekim, I. kitapta 'boyamak'tan ne anladığını da gösterir³¹. Piero renk konusunda daha açık olmasa da, haklı olarak, kendi resim yapma biçimi açısından, Alberti'nin siyah ve beyaz kullanımından ziyade resim yapmanın 'çeşitli renk' kullanımına bağlı olduğu varsayılmıştır³². *Commentarii*'sinde heykeltıraşlıktan, ama ressamlar tarafından da kullanılabilecek yöntemlerle söz ederken ilk kez heykellerin daha iyi bir kullanım amacına uygun enstalasyonundan bahseden Ghiberti'nin Alberti ile Piero'nun arasına yerleştirilmesi gerekir. Sanatçı renklerin parlaklığı konusunda da düşüncesini açıklar ve gölgenin göz kamaştıran renkler içinde "soluk mavi ve şarabi" renkleri nasıl görünür kıldığını anımsatır. 'Parlıltı, ısıltı' ile birlikte ilk kez 'solgun' terimini kullanır ve açıklaması güç, vücutları bu modele göre ortaya koymasını sağlayan kendi biçimi içinde iyi ayarlanabilen bir şeye karşı bir dikkatin algılanmasını sağlar. Bu konuyla ilgili olarak, Floransa'daki Battistero'nun (Vaftizhane) Cennet kapısındaki küçük kadın figürlerini düşünmek yeterlidir.

Mekân uyumunun karışık boyutu içinde gidip gelerek "evrensel bir ışıık" kullanımını işaret eden ve izlenecek yolun ışınların yumuşak dağılımı olduğunu gösteren Leonardo da Vinci (1457-1519) bu solgun ve aydınlık evrenin karşısına gölgeli bir başka model koyar. Nitekim, Leonardo akşamın aydınlık atmosferini ya da havanın kötü olduğu zamanı tercih etmiştir. Güzellik doğrudan ışııkla ya da fazla koyu ışııkla değil, ama "orta" ışııkla verilir³³. Leonardo ayrıca "özel ışıık"tan, yani tek bir yönden gelen, en kısa yoldan vücudun üzerine düşen ve çok güçlü ışııklarla çok koyu gölgeler oluşturan ışııktan söz eder. Ayrıca, bu ışıık türünü "zorunlu" olarak tanımlar. Bu ışıık dışarıda güneşten, içeride ise bir pencere, bir kapı ya da duvardaki herhangi bir delikten gelir. Dolayısıyla, Leonardo'ya göre ışııklar 'uzmanlaşmış'tır.

31) G. Nicco Fasola, *Introduzione a Piero della Francesca, De prospectiva pingendi* içinde, a.g.e.

32) A.g.e., s. 63.

33) A.g.e., Barasch, *Luce e colore nella teoria artistica* içinde, a.g.e., s. 82: "O vücut orta dereceli ışııkta bulunduğu zaman, onda ışııkla gölge arasında az fark olacak, bu da akşam vakti ya da bulut olduğu zaman olur ve bu eserler tatlıdır ve zariftir, öyle ki, her şeyde aşırılıklar kötü huyludur: fazla ışıık çığıştirir, fazla koyuluk görölmesini engeller: orta iyidir".

Örneğin, ‘zorunlu ışık’ anatomik çalışma, ama aynı zamanda evrensel ışığın –her şeyi yumuşattığı için– algılatamadığı dramatik etkileri elde etmek için de yararlıdır. Bununla birlikte, Leonardo, atmosfer konusuyla ilgili olarak, antik resimdeki çeşitli ışık olanaklarını değerlendirir, tıpkı savaşılarıdaki toz olayındaki gibi. Işık ve karanlık karşıtlıkları üstünde de durur ve ateşe yakın figürleri aydınlatan ışıktan söz ederek “alevin bitmesinden sonra görülebilenlerin tümünün nasıl siyah bir alanda kıvıla çalan bir ışıkla aydınlanacaklarını” anımsatır³⁴. Leonardo ayrıca ‘özel ışık’ ya da daha doğrusu ‘orta ışık’ kuramına dayandırdığı cılız ışığı tam ve gerçek bir estetik kategori gibi tartışır³⁵.

On altıncı ve on yedinci yüzyıl sanat incelemelerinde oldukça yaygın olan terim, tonların ve gölgelerin derecelerinin kesin, geometrik kenar çizgilerinin ortadan kalktığı sürekli titreşim içindeki bir dünyayı tülle kaplı bir atmosfere sarıp sarmalarcasına düşürölmesiyle, resimde bir yumuşama olduğı düşüncesini çağırıştırır. Sanki yalnızca resim sanatının bulunmasını değil, ama *Gestalt*’ın (biçim) özünü de biçimleri içeren profilde gören Leon Battista Alberti’nin paylaştığı güzel düşüncesini boyutlandırmak istemektedir. Işığın bu tülle örtölü azaltılmasını Venedikliler geniş biçimde tartışır. Örneğin, Dolce, *Dialogo della pittura*’sında, Raffaello’nun olağanüstölüğünün, bir arada ve buğulu biçimde, onun eserini değerli kılan güzellik ve boyamaya bağı olduğunu belirtir. Yazar, “onda yağlı boya bazı şeyler çok canlı ve buğulu görülür, o kadar ki, gölgeler fark edilmez” diyerek Giorgione’nin eserini anımsatırken buğulu düşüncesini daha gözüpek biçimde ortaya koyar ve daha çok da ressamı “[onun] ışık ve gölgelerinin, buğu kullanımıyla çizgisiz ya da işaretsiz birleştirilmesi” için uyarır³⁶. On beşinci yüzyılın tam parlaklığı, on altıncı yüzyıl yazılarında maddesiz bir şeymiş gibi üst üste binen bu işaretlerin kullanımıyla yok olur gibi görünür. Bu da Leonardo’nun sezindiğı gibi, birkaç on yıl önce, Pacioli gibi kişiliklerin geometrik (üç boyutlu) cisimler aracılığıyla tanımladıkları

34) A.g.y.

35) H. Ruhemann, *Leonardo’s Use of Sfumato*, “British Journal of Hellenic Studies”, LXVII, 1947, s. 10-21; R. Zpinskoh, *Light and Shadow in the Late Writings of Leonardo da Vinci*, “Raccolta Vinciana”, XIX, 1962, s. 259-266.

36) Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino...*, *Trattati d’arte del Cinquecento* içinde, a.g.e., s. 141-206: 198-199.

matematiksel ve geometrik oran ilişkileriyle baştan çıkarıcı kılınan katı bir perspektif kafesine sokulmuş o aydınlık resim yapma terk edilerek yapılır. Kadın güzellikleri bile, iyi düşününce, on altıncı yüzyılın ilk bölümünde, onların çekiciliklerinin gizemini artıran çizgilerin ince ve gölgeli bir yu- muşaması içinde buğulanır. Piero della Francesca'nın Battista Sforza'sının (Floransa, Uffizi) solgun ve belirgin profili ile dağılma aşamasındaki bir atmosferin gölgeli özelliklerini kendinde toplayan *La Gioconda*'sının (Mona Lisa) (Paris, Louvre) gölgeli ve tedirgin edici yüzü arasında çelişkili bir boşluk vardır. "Boynuna dökülen altın (sarısı) saçlar", "gözlerdeki ışıltı" (Orsatto Giustinian, 1538-1603), "çırılçıplak ve böylesine ak ve kırmızı" biçimler (Giovann Battista Strozzi, 1505-71) daha yoğun ve karanlık görüş- lerle birbirini izler, tıpkı Veronica Gambara'nın önerdiği üzere: "Gözlerimi yaşartan ağıtla olduğu gibi, / merhametli oldu bu dalgalar ve bu deniz; ve o mutlu yaşar tepelerinde" ya da "bana karanlık ve sis, / her zaman gözlerinin çevresinde olan". Manzara da, bu bağlamda, on beşinci yüzyılı aydınlatmış olan güzel güneşi karartarak daha karanlık olur, tıpkı, başka- larının yanı sıra, Luigi Tansillo'da okunduğu gibi: "Garip kayalıklar, sarp tepeler, yüksek, titrek / yıkıntılar, göğe yükselen çıplak, bulutsuz dağlar, / oraya güçlülükle çıkabilir, onca yüksek / bulutlar bu dumanlı havada". Umursamaz bulutlar girer sevgililerin gözleri arasına: "Umursamazlık bulutları girerken / arasına sizin gözlerinizle benim kalbimin / o acısını çektiği kızgınlığın"³⁷. Bu karanlık ve bu gölgeler, resim alanında, buğ- lunun ama aynı zamanda yalnızca hem dinsel hem de din dışı gizemi öne çıkaran simgesel anlam için değil, tiyatro alanında da sık sık 'alınıtılanan' ve kullanılan işlevin göz alıcılığı içinde kullanılan bulutların da seçimine götürür. Kaldı ki, Leonardo da ögelerin değişkenliğinin özü olan ışığı karart- tan bu şeylere geniş yer vermişti³⁸. Her ne kadar bulut on altıncı yüzyılda Barok Çağ'ın biçimsel ve simgesel patlamalarına ulaşmasa da, tam olarak, bazen gölge konileri yaratma bazen de henüz Constable'ın yarı saydam bulutuna yayılmayan çevresel kullanımlı değişken atmosferleri dağıtma işlevini üstlenir. Mantegna'nın *Ascensione di Cristo*'sunda (Floransa, Uffizi) (İsa'nın Göğe Yükselmesi) bulunan bulutlar, Correggio'nun Parma'daki S.

37) *I lirici del Cinquecento*, haz. D. Ponchirolı ve G. Davico Bonino, Torino, Utet, 1968², s. 185, 275, 428-429, 521, 524.

38) H. Danish, *Teoŕia della nuvola. Per una storia della pittura*, İtal. çev., Cenova, Costa & Nolan, 1984, s. 224.

Giovanni Evangelista Kilisesi'nin (1520-24) kubbesindeki daha kıvamlı bulutlarına, hatta Parmigianino'nun Parma'daki S. Maria della Steccata'da bulunan (1531-35) 'simyasal' bulutlarına kadar yayılacaktır. Işıklar artık dış gözlerden 'zorunlu olarak' düşer, mimarideki görüşleri çeşitlendirir ve tapınakların atmosferini yaratmaya katkıda bulunur.

Resmin bölündüğü yedi kısımdan ikisini, yani gölgeye adanmış olanları en özgül kısımlar sayan Lomazzo mistisizm ve gölge konusunda bilgi verir. Yazar ışık ve rengi birbirinden ayırır ve, tersine, ışık ve renk arasındaki birlikten söz eden 'gezimci (peripatetik) filozoflar'ı eleştirir. *Trattato dell'arte* adlı eserinde, ışık hakkındaki uzun ve ayrıntılı bölüm, bilimsel incelemelerdeki kalıpsözlerden yararlanmakla kalmaz, doğrudan alıntılarla Ficino ve öteki Yeni-Platoncu yazarları da ele alır. Işıklar eserden mükemmel bir yararlanma sağlamakla kalmaz, ama kötü çizilmiş de olsa herhangi bir vücut üzerine bilinçli biçimde dağıtıldıkları zaman seyreden kişide belli bir arzu da uyandırır³⁹. Vücutların eğimlerini ışıklarla göstermedeki ustalık, önce bunların renkler üstündeki etkisi hakkında bir incelemede, sonra da *Degl'effetti che fa il lume in qualunque superficie* (Işığın Herhangi Bir Yüzeyde Yaptığı Etkiler Üstüne) başlıklı XIX. bölümde iyice açıklanmıştır. Işıklar burada yıldızların etkisiyle bağlantılı olarak betimlenir; ay bebekliğinden yola çıkılır ve bu dönemde seyreden kişi "herhangi bir sivrilik olmadan, kalın ve basit maddenin belli bir genişlemesi"nden başka bir şey görmez. "Bu sivrilik sonradan Merkür çocukluğunda görülmeye başlanır". Venüs çağında ise "ikinci ışık çok büyük, oranlı ve göze hoş gelen bir sevimlilik içinde tutarlıdır. Hoş ve sabit gölgeler üretir; böylece gözler tatlı biçimde gölgelenmiştir ve büyük burnun da aynı biçimde tatlı bir gölge gösterdiği görülür"⁴⁰. Aslında *Idea del tempio della pittura*'da (1590) Lomazzo, tek tek yıldızlarla ilgili sıfatları yeniden ele alarak, sırasıyla yedi gezegenin doğasıyla birlikte düşündüğü yedi ışık ve renk tarzıyla bağlantılı olarak 'gezegenlerin çocukları' ve onların eğilimleri kuramını geliştirmişti. Örneğin, Michelangelo için bazen

39) Giampaolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, haz. R. P. Ciardi, 2 cilt, Floransa, Centro Di, 1974, II, s. 7-589: 187: "Kötü çizilmiş ve kassız bir vücut üzerine bütün ışıklar mükemmel ve oranlı biçimde yayıldığı zaman, onlarda, o vücutta da kasları ve öteki gerekli kısımları görme arzusu uyandırarak, seyredenlere daha büyük bir zevk verdiğini görürüz".

40) A.g.e., s. 207-208.

‘korkunc’ terimini kullanır ya da Polidoro (Saturno) için ışık ve renklerin gururlu ve savaşı bir karakterleri olduğunu söyler⁴¹. Lomazzo tarafından ışıkların yorum ve kullanımına çevrilen gezegenlerin etkisi kuramı, onu, Alberti’nin, sanatçının insanın değişik yaşlarını gösterdiği ama özel bir dikkat sarfetme düşüncesini aşarak, vücutların farklılığına uygun olarak, ışıkları yüzeylere yayma biçimlerini tanımlamaya götürür. Lombardiyalı ressamın düşüncesi, ondan önce yazanlarındakinde hiç bulunmayan, ışıkların olgun ve simgesel bir kullanımını okurun kavramasını sağlar⁴². Lomazzo’nun bu gözlemlerini okurken, Ficino tarafından açıklanan ve Agrippa’nın *De occulta philosophia*’sından (Gizli Felsefe Üstüne) alınan gözlemlerle karıştırılan Platon öğretisine yapılan göndermeleri anımsamamak olmaz. On beşinci yüzyılın başında Alberti tarafından yeniden ele alınan Aristotelesçi renk kuramlarından, sonunda imgeler ve sanat eleştirisi tarihi açısından belirleyici bir dönemi karakterize eden ışık ve renklerin fiziksel-simgesel bir anlamına geçilmiştir. Lombardiya kültürünün koyu ve karanlık resimleri Lomazzo’nun eserinin başlarında ileri sürdüğü her şeyi yansıtır gibi görünür. Lombardiyalı ressam tarafından sağlanan, ışığı vermede olağanüstü başarılı sanatçılar listesi de, gölgeler aracılığıyla vücutları ‘aydınlatılmış’ olan ve Leonardo, Correggio, Raffaello, Tintoretto, Marco Pino, Federico Barocci, il Veronese adıyla anılan Paolo Caliari, Luca Cambiaso, Bassano, Ambrogio Figino’dan başlayıp Michelangelo’ya, daha doğrusu onun okuluna kadar giden önemli kişilerle doludur. Bu gözlemler ressamı oran ve kısa görüntü bilgisinin “vücutların çizgilerinde ve yüzeylerinde de olduğu gibi, ışık bilgisi [...], uzaklık düzeni olmadan”⁴³ nasıl değersiz olabileceğini düşünmeye götürür. Bu bölüm, Ciardi’nin de vurguladığı gibi, önemlidir çünkü ressam her şeyi düzenleyen ‘aklıyla’ gören kavrama anı aracılığıyla mimesisin aşılmasını ortaya koyar. Lombardiyalı ressamın notlarına göz atarken tatlı biçimde gölgelenmiş gözlerle, yalnızca kadınların değil, erkeklerin ve Lombardiya geleneğindeki tanrıların da büyük burunlarının akla gelmemesi olanaksızdır. Bunun, daha onaltıncı yüzyılın ilk otuz yılında,

41) Klein, *La forma e l'intelligibile*, a.g.e., s. 150-177.

42) Lomazzo, *Trattato dell'arte*, a.g.e., s. 208: “Dolayısıyla, bebeklikte ışıkların basitliğini ve saçılmasını; çocuklukta basit sivrilik; ergenlikte boşluk; gençlikte ağır güzellik; erkeklikte yığıtlık ve yetenek; yaşlılıkta ciddiyet, görkem ve düşünce göstermek gerekir. İşte, vücutların farklılığına göre, her zaman, ötekilerden daha üstün ve seçkin olan ve ışığın daha güçlü vurduğu kısma bakarak, ışığı bütün yüzeylere dağıtmada dikkat edilecek düzenler bunlardır”.

43) A.g.e., s. 187-191.

Educazione d'amore'nin (Aşk Eğitimi) Mercurio'su (1528, Londra, National Gallery) ya da Correggio'nun, gizemli okurun gözlerindeki örtünün, kaçan bir geyiğin yitip gider biçimde verildiği fonun ılık ve gölgelerinin birleşmesini çağrıştırdığı *Ritratto d'uomo*'sundaki (Erkek Portresi) (1525, Milano, Castello Sforzesco) gibi örnekleri vardır. Işığın karartan bu gölge örtü Michelangelo'nun estetik idealini gösteren örtünün atasından başka bir şey değildir. Michelangelo Gece'yi "ölümün gölgesi" olarak yüceltir, Gece ile gündüz arasındaki diyalogu açarken en içsel üzüntüsünü ortaya koyar: "Benim sevincim melankolidir"⁴⁴. Michelangelo için Kuşku da karanlıktır ve gece yol alır, "silahlı ve topal görünümüne [...] / ve geceleyin gider, karanlık onun muhafızıdır" (1534'ten sonra)⁴⁵. Sanatçı tarafından karanlık bir tutukevi gibi görülen yaşam yalnızca "Ölüm karanlık bir tutukevinin sonudur" dizesinde değil, ama kavramı plastik biçimde örnekleyerek vücudu maddenin karanlığından kurtaran *Prigioni*'nin (Tutukevleri) gerçekleştirilmesiyle çözülür.

On altıncı yüzyıl Caravaggio'nun (1573-1610), çağdaşlarına göre, biçimsiz kimselerin, yani ressamın resmettiği şeyin doğal fonu olan 'derin gölge'siyle kapanır: "O zaman, bazılarının büyük bir istekle resmetmeyi alışkanlık haline getirdikleri pislikleri ve biçimsizlikleri aranan adı şeylerin taklidi başlamıştır". Caravaggio'nun daha kendi zamanında ünlü olması rastlantı değildir, çünkü "önceki gibi tatlı ve az boyayla yapılan değil, ama bütünüyle güçlü, koyu renklerden etkilenmiş [boyamayı] dahil ederek ve vücutlara önem vermek için siyahtan çokça yararlanarak yol alıyordu"⁴⁶.

Metafizik ve simgebilim arasında ılık

Metafizik, alegorik ve simgesel alandaki ılıkla ilgili olarak on beş ve on altıncı yüzyıllar arasında birçok tanrıbilimci ve filozof bilgi verir. Ancak çoğu kez, farklı biçimlerde olsa da, kendi gözlemlerini eserlerinde açıklayıcı örnek bulmak için yararlandıkları sanat kuramından aldıklarıyla karıştı-

44) Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1981, s. 55, no. 14.

45) A.g.e., s. 118-119, no 67.

46) Giovampietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, haz. E. Borea, Torino, Einaudi, 1976, s. 211-236: 217.

rırlar. Görüldüğü gibi, ışık Ortaçağ'da, tanrısal üstüne yapılan tartışma ortamına oldukça gelişmiş olarak giriyor, alegorik biçimde kullanılacak Platoncu temaların yeniden ele alınmasına izin veriyor; ama aynı zamanda bilimsel problematikleri de göz önünde bulundurmaya da kabul ediyordu. Nicolò Cusano'nun (1400/1-64) yazıları soyut düşüncelerin yerini alan bir dizi imge ortaya koyuyor ve okura simgesel ve estetikçice kavramlarla ilgili önemli bir örnek tablosu sunuyordu. Nitekim, filozof çoğu kez yalnızca uzmanlara değil, meslektaşlarına ve inananlara da yönelik olan kendi örneklerinde ortak ama avam olmayan bir kültürel zenginlikten, sanat, doğa bilgisi ve matematiksel ve geometrik kurgu(lama)dan alınmış simgelerden yararlanmıştı. Nitekim, onun metafizik ve bilimsel dünya görüşü, niceliksel anlamda değil de varlıkbilimsel anlamda alınan müzikal uyumun temel taşı olan matematiğin uygulanmasına dayanır. Filozofa göre, Tanrı'nın yalnızca "in numero pondere et mensura" (rakamlarla ağırlık ve ebat ölçümünde) yapı kuran bir mimar olarak değil, dünyayı yorumlayan bir ressam, bir müzisyen olarak da gösterilmesi rastlantı değildir. Cusano Pythagorasçı-Platoncu sayı modeline yönelir ve yaratıcı olduğu için yalnızca kendine benzer imgeler üreten tanrısal birlikten yola çıkarak, çokbiçimlinin birliği düşüncesini onun üstüne kurar. Cusano'nun *Tota pulchra et amica mea*⁴⁷ (Tümüyle güzel ve benim arkadaşım) başlıklı ve Alberto Magno'nun ünlü *De divinis nominibus* yorumundaki düşüncesini ortaya koyduğu 1436 yılındaki vaazında güzelce özetlediği güzel yorumundaki düşüncesini tanımlayan daha çok ışık estetiğidir. Vaaz, özel değil de genel sunumunda, güzelin biçiminin parlaklığı yoluyla gösterilmesi ve bunun nasıl fiziksel ve metafizik düşüncenin ötesine geçip simgesel bir anlam kazandığı üstüne kurulur. Işığın takdir edilmesi ona, Cusano'ya göre, yalnızca kuramsal değil, ama daha çok görgül ve kanıtlamalı bir bilgiyle uygulamalı öğrenim yöntemi olarak ortaya çıkan görme pratiğinden gelir. Bakmak, kendisi de her yandan gözlerini ona dikenlere bakar gibi görünen ve onlara, ister durmuş ister hareket halinde olsunlar, tek tek gözlendikleri izlenimi veren bir tabloyu incelemek anlamına gelir. Yine de, Cusano'nun estetik düşüncesini belirginleştiren şey, maddenin –ki ancak bu şekilde güzel sayılabilir– parlaklığına yapılan vurgudur. 1450 yılında yazılmış

47) Eleştirel baskı, hgz. G. Santinello, "Atti dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", LXXI, 1958, s. 21-38.

olan *Idiota*'da (Budala) oran düşüncesiyle ışık düşüncesini, işçi tarafından ağaçtan yapılan kaşık örneğinde birleştirir⁴⁸. Zorunlu oran (*proportio debita*) zanaatçı tarafından kaşık biçimini uygun şekilde yansıtabilecek tarzda gerçekleştirilir. Biçim, varlık ve dolayısıyla güzellik tek bir şey oluşturmak için birleşir. Biçim yapıcı bir süreçten başka bir şey değildir. Haklı olarak, Santinello, öz biçimin güzelliği dışında, “arızı biçime bağlı bir güzellik” de olduğunu ortaya koymuştur⁴⁹. Cusano'nun metafiziği parlaklık, ışık ve renk estetiğiyle vücut bulur. Renkler, görme duyusunun, onun parçası olduğu halde göremediği ussal bir ışık sayesinde görülür. Renkler, öte yandan, ışığın kendisi olmadan da görülemez. Cusano bu konuyu 1462'de yazdığı *De non aliud*'da yeniden ele alacaktır ve orada ışığın renkleri ürettiğini ve görünür kıldığını, renk ve onun bilinebilirliğinin de ışığın kendisi olduğunu belirtir⁵⁰. Kardinal'in (Cusano) *De beryllo*'da (1454-58) ve *De visio dei* (1453-54) adlı kitapçıkta geliştirdiği ışık üstüne gözlemlerdir bunlar. *Beryllus*'ta filozof, bilindiği gibi, en çokla en azın çakışmalarını düzenleyen bu taş aracılığıyla elde edilen görüşün üstünlüğünden söz eder. Bu nesne aracılığıyla insanı, aklın gücünün ötesinde, hakikate yaklaştırmaya götüren zihinsel görüş yüceltilir⁵¹. *Beryllus*'a yüklenen olağanüstü anlam çünkü ve bugünkü okuru, Dionysios Areopagites'in eserine kadar götüren ve kristal ve mercekleri görüş ve geleceği görme konusundaki tartışmaya yerleştiren o geleneğin içine koyar. Nasıl olup da tam on altıncı yüzyılın ortasında, Avrupa'da, kristal ve ayna kullanımına dayalı bir geleceği görme modasının patlamış olduğunu anımsamak anlamsız görünmez. Hartlieb'e göre, on beşinci yüzyılın ikinci yarısında, geleceği görmeyi sağlayan araçlar gerçekten de kristaller ya da beriller, yani renksiz, pembe, sarı ya da taşlı zümrütlerdir. İlk kez bir yazar berillerin adını anar, ancak bu tarihten sonra berillerin adı geleceği yorumlamak için kristalle birlikte ya da ona seçenek olarak

48) Santinello, *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti*, a.g.e., s. 8: “Böylece, basit ama duyulur olmayan, kaşık biçiminin, sanki kendi imgesi içindeymiş gibi, bu ağacın aldığı oranlı figürde parladığını görürsün” (III, 2, s. 52).

49) A.g.e., s. 9-10: “[Biçim] bir varlığın dış figürü ya da rengi olabilir, her ikisi de ışığa boğuldukları, yani açık ve ortada oldukları ve onların gösterilebilirliği uyum ve oran içerisinde anlatıldığı zaman. Tesadüfi biçimler aynı zamanda insan sanatına borçlu olunanlardır, tıpkı maddenin, mermerin, bronzun önceden sahip olduğu öz(deki) biçime eklenen bir heykel biçimi gibi”.

50) Nicolaus Cusanus, *Directio speculantis seu de non aliud, Opera omnia* içinde, baskı L. Baur ve P. Wilpert, Lipsiae, in aedibus Felicis Meineris, XIII, 1944, s. 7.

51) G. Santinello çevirisi *Introduzione a Nicolò Cusano* içinde, Bari, Laterza, 1971, s. 95 (krş. Nicolai de Cusa *De Beryllo*, baskı J. G. Senger ve C. Bormann, Amburgi, in aedibus Felicis Meineris, 1988, s. 3).

anılır⁵². Nitekim, geleceği görme uygulamalarında araç olarak kristallerin kullanımıyla ilgili figüratif tanıklıklar tam olarak on altıncı yüzyılın ortasında yaygınlaşır⁵³. Cusano'nun *Berillo*'su da, biçim, renk ve saydamlığın gösterdiği gibi, mükemmel bir 'araç'tı: "Berillus lapis est lucidus, albus et trasparens"⁵⁴ (Beril taşı parlak, beyaz ve saydamdır).

Işığın metafiziği tarihinde Marsilio Ficino'ya merkezi bir yer düşer. On beşinci yüzyılda onun gibi pek az filozof, tanrıbilimsel ve simgesel bir yorumla ışığı ve güneşi kutlamıştır. 1493'te yayımlanmış ve Pietro de' Medici'ye ithaf edilmiş olan *De sole* ve *De lumine* (Güneş Üstüne ve Aydınlık Üstüne) adlı kitapçıkları onun metafizik yorumunun ana konusunu oluşturur. Bunlar filozofun *Theologia Platonica*'dan (Platoncu Tanrıbilim) başlayıp Plotinos'un *Enneades*'i hakkındaki yoruma kadar giden eserlerinde geniş ölçüde yinelenen konulardır. Işığın, ona yalnızca antik filozoflardan değil, ama tahmin edildiği gibi Robert Grosseteste gibi Ortaçağ düşünürlerinden de gelen etkilenmeler ve motiflerdir. Grosseteste'in *De luce, seu de inchoatione formarum* (Işık ya da Biçimlere Hazırlık Üstüne) adlı eseri bir model olarak alınmış olabilir⁵⁵. Işığın simgeciliği, Kristeller'in belirttiği gibi, filozofun eserinde evrenin uyumunu yorumlama anahtarı olmuştur. *De sole* Platoncu benzetmeye yorum ve sanki gerçeğin katlarını var olan her şeyin tek ilkesine götüren Figlineli'nin (Ficino) ruhsal vasiyetnamesi olarak gerçekleştirilmişti⁵⁶. I. bölümde filozof bu kitabı dogmatik olmaktan çok alegorik ve mistik yücelmeyle ilgili olarak tanımlar. Piero'ya yöneltilen ilk dizelerde, Pythagorasçı bir özdeyiş örneğine uygun olarak, ışık olmadan kutsal şeylerden de Tanrı'nın gizemlerinden de söz edilmemesi gerektiğini anımsatır⁵⁷. Ficino, Tanrı'nın gizli ışığının, onun duyulur ışığa benzerliğinden yararlanmadan yakalanmasına ve açıklanmasına çalışılmaması

52) Buch alles verbotenen Kunst, Unglaubens und der Zauberei (1456); krş. P. Castelli, *La mantica e i cristalli, Cristalli e game. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte* içinde, Venedik, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003, s. 547-598: 561.

53) A. Delatte, *La catoptronomie grecque et ses derives*, Paris, Droz, 1932, s. 11.

54) Nicolai de Cusa *De Beryllo*, a.g.e., s. 5.

55) C. Vasoli, *Su alcuni temi della 'filosofia della luce' nel Rinascimento: Ficino ('Del Sole' e 'De lumine') e Patrizi (libro primo della 'Panaugia')*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari", IX, 1992, s. 63-88.

56) Marsilio Ficino, *De sole, Prosatori latini del Quattrocento* içinde, a.g.y., s. 971-1009: 1009.

57) A.g.e., s. 970.

gerektiğini belirtir⁵⁸. Dolayısıyla, filozofun uyarısı, Tanrı'nın gizli ışığını, onu tesadüfen gözlerimizin önüne düşen ve dolayısıyla metafizik ile fiziği birleştiren ışıkla karşılaştırmadan anlamının olanaksız olduğu düşünce-sini apaçık ortaya koyuyordu. 1462'de çevirdiği *Inni Orfici*'den (Orpheus İlahileri) etkilenip güneşi Tanrı'nın "sonsuz gözü" ile özdeşleştirir⁵⁹. *Antiquorum laudes in Solem et quomodo caelestium vires in Sole et a Sole sunt omnes* (Göktekilerin gücü nasıl güneşteyse ve bütün güçleri güneşten kaynaklanıyorsa eskilerin övgüleri de hep güneşedir) başlıklı bölümde gezegenlerin eğilimini güneşle birleştiren bir dizi gözlem uygun biçimde bir araya getirilir⁶⁰. Dolayısıyla, Ficino'nun düşüncesinde ışık ve gezegenlerin erdemleri, yani *proportio, forma, gratia* (zarafet, çekicilik) ve *lumen* iç içe girer. Bu kategoriler evrenin güzelliğini ve güneşin bütün erdemleri kendinde topladığı düşüncesini oluşturur. Güneş ışığı hayranlık verici bir erdemle doludur: "O, heryerdeliğiyle her şeyi dolduran sonsuz bir mekâna yayılır". Bir kez daha, Cusano gibi ama başka amaçlarla, filozof ışık ile kristali birleştirir, çünkü ışık ona bir anda nüfuz eder⁶¹. Güneş'in Tanrı'ya benzetilmesi, güneşin "dört bir yandan herkes her şeyden çok ona hayranlık duysun diye bizzat Tanrı tarafından bu dünya tapınağına yerleştirilen, Tanrı'nın görülebilen Heykeli" olarak özdeşleştirilmesi, ikonografik değeri aracılığıyla, güneşi fiziksel değilse bile felsefi, tanrıbilimsel konularla gösteren on beşinci yüzyıl *ornatus*'unun (süs, süsleme) olası özdeşleştirmelerinin önünü açar. Bununla birlikte, Ficino, bu 'pagan' görüşünü bütünüyle Hristiyan bir formülle düzeltir. Sonra, bu imge, Tanrı'yı kesinlikle karanlıktan yoksun ışık, yani biçimsizi tanımayan biçim olarak gösterdiği *De lumine*'de güçlendirilir. Akı da görünmez hakikati gösteren bir ışına benzetir. Bu eserin son bölümünde *splendor* üstünde ya da daha doğrusu onun gölgesi üstünde durur ve Bruno tarafından yeniden ele alınacak olan imgeleri önceler⁶². Ficino, Yeni-Platoncu *lumen* düşüncesini "lux minima et

58) A.g.y.

59) A.g.e., s. 982.

60) A.g.e., s. 984: "Ay, Venüs ve Merkür Güneş'in yoldaşları olarak anılır; Aysürekli Güneş bağlantıları ve biçimleri, Venüs ve Merkür de, yakınlıkları dışında, Güneş'le birlikte ilerlemeleri nedeniyle. [...] Merkür belli bir müzikal oranla üretilen şeylere bütün kısımları karıştırır. Venüs bu karışıma güzel biçimler, çekicilik ve hoşluk katar. Güneş ise, kendinde toplanan bütün ışığı, görünüşü birbirinden farklı çeşitli yıldızlar aracılığıyla nasıl dağıtıyor, çok yönlü erdemleri de çok yönlü ışıkla öyle yayar".

61) A.g.e., s. 992.

62) Marsilio Ficini..., *in librum de lumine, Opera omnia* içinde, 2 cilt, Basiliae, ex officina Heuricpetrina, 1576 (kezzap baskı, Torino, Bottega d'Erasmus, 1962), I, s. 976-986: 977.

opacissima” (en az ve çok donuk aydınlık) olarak yeniden ele alır. *Nigredo* (Karanlık) daha az donuk bir *lumen*’den başka bir şey olamaz⁶³. Saydam ise filozof için bir *lumen* başlangıcı olur⁶⁴. Ve Ficino *lumen* ile *lux* arasındaki farkı *De lumine*’de şöyle açıklar: birincisi *claritas*’tan (aydınlık) başka bir şey değildir; ‘donuk’ olan ikincisi ise renktir ve eğer *lumen* olmazsa var olma nedeni ortadan kalkar⁶⁵. Dolayısıyla, il Canonico (Hukukçu, Ficino), Ortaçağ geleneğine uygun olarak, *lumen*’in anlamını kavrayabilmek için en özgül ve en uygun araç olarak görme duyusuna başvurur. İyice incelendiği zaman görülür ki, Ficino’nun konuları simgesel bir (şiir) yazma sanatıyla gelişir ve buradan da başka düşünceleri besleyecek olan birçok kola ayrılır; bu nedenle, varlıkbilimsel biçimde anlaşılan ışık konusu farklı biçimlerde yorumlanır. Eğer filozof tarafından geliştirilen güneş konusunun bir *reductio ad formam* (biçime indirgeme) olduğunu düşünmemiz gerekirse, güneşin Teslis’e benzetilmesine gönderme yapabiliriz, çünkü güneşte üç şey, doğal doğurganlık, apaçık ışığı ve ısı yayma özelliği ayrı ayrı ve birlikte bulunduğu için, bunlar sırasıyla Baba, Oğul ve Sevgi Ruhu’nu simgeler⁶⁶. Ficino tarafından belirtilmiş olan “Sol statua Dei” (Tanrı’nın heykeli Güneş) ya da İsa’nın Dirilme anındaki parlak imgesi gibi etkileyici imgeler de sürekli olarak felsefi ve edebi kürenin konu ve düşüncelerini benimseyen imgeler dünyasında bir karşılık bulur. Nitekim, bu görünüşler, on beşinci yüzyıl Floransa ve Toscana resmini bilen kimseler tarafından tablolarla konulan küçük güneş idolleriyle sık sık betimlenir, tıpkı Piero della Francesca’nın *Flagellazione*’sinin (Kırbaqlama) (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) içindeki o çok ünlü idol gibi.

Francesco Patrizi, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında, *Nova de universis philosophia* (Evren Üstüne Yeni Bir Felsefe) adlı eserinde Ficino’nun varsayımlarından uzaklaşarak başka ışık imgelerine ulaşacaktır. Chersolu’nun (Patrizi) Ficino’nun ruhun alçak şeylerden yüksek şeylere, en derin karanlıktan en parlak ışığa yükselmesi kavramından nasıl uzaklaştığı doğru biçimde gözlemlenmiştir⁶⁷. Patrizi, toptan bir fiziksel ve metafizik betimleme

63) A.g.e., s. 976.

64) Vasoli, *Su alcuni temi della ‘filosofia della luce’*, a.g.e., s. 74.

65) Ficini *de Lumine*, a.g.e., s. 977.

66) A.g.e., s. 973. ¶

67) Marsilii Ficini *Epistolarum, Opera omnia* içinde, a.g.e., I, s. 607-964: 763 (IV. kitap).

yoluyla, evrenin çeşitli katlarına doğru bakar⁶⁸. *Panaugia*'nın (Tüm Işık Ve Güneş Eksikliği) başında Figlineli'nin bazı varsayımlarını ele alır, ama sonra onlardan uzaklaşır. *Panaugia* ışıkla ilgili antik konuların ele alınmasıyla başlar⁶⁹. Patrizi yalnızca Platoncu ve Yeni-Platoncu konu ve etkilerden değil, aynı zamanda Agostino Stenco da Gubbio gibi daha yakın dönem yazarları ve *Pancosmia*'da (Tümevren) açıkça adını andığı Witelo gibi Ortaçağ optikçileri tarafından ele alınmış konulardan da yararlanır⁷⁰. Yani, Chersolu ilk ışık ve ilk aydınlığı tanrısal boyutunda tanımlayabilmek için metafizik motiflerden büyük ölçüde etkilenen Ficino incelemesini aşar⁷¹.

Panaugia'da Patrizi ışık konusunu kısa bölümler halinde inceler: *De luce* (Işık üstüne), *De diaphano* (Görünüm üstüne), *De radijs* (Işınlar üstüne), *De lumen* (Aydınlık üstüne), *De opaco* (Gölge üstüne), *De perla lumina* (Parlak ışık üstüne), *De coelesti luce et lumine*, *De luce et lumina supercelesti* (Işık ve tanrısal ışık üstüne), *De lumine incorporeo* (Işığın bedensiz olması üstüne), *De fonte et patre luminum* (Işıkların kaynağı ve babası üstüne). Burada Ficino'nun modellerinden uzaklaşır, daha etkin olarak Iskenderiyeli (Yahudi) Philon'un (yak. 20/13 M.Ö.- M.S.45) konularını ele alır; kaldı ki, eserinin başlığını da onun *De opificio mundi* adlı eserinden almıştı. Evreni tanrısal ışıkla kaplı olarak betimler ve orada karanlık birinci ve ikinci ışıktan yoksunluk olarak anlaşılır⁷². Dolayısıyla, karanlık asgari bir ışıktır⁷³. Patrizi'nin eserinde, ayrılmaz olarak ve bu *praestantia*'sı (olağanüstülük) sayesinde nasıl "en benzer imgesi olduğu tanrısal öz"e en yakın olduğunu gösterdiği güneş ve yıldızlarla ilgili olarak ışık/gün tartışmasını buluruz⁷⁴.

Eğer bir on altıncı yüzyıl ressamının eseriyle Patrizi'nin estetik düşüncesi arasında bir paralellik kuracak olsaydım, figüratif gelişimini 'asgari aydınlık' olarak anlaşılan karanlık düşüncesine benzer aydınlık zıtlıklarla

68) M. Mucillo, *Ficino e Francesco Patrizi da Cherso*, *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti* içinde, haz. G. C. Garfagnini, 2 cilt, Floransa, Olschki, 1986, II, s. 613-679: 672.

69) Francisci Patricii Nova de universis philosophia, Ferrariae, ex typographia Benedicti Mammarelli, 1591, f. 1v (*Panaugiae*, I, 1). Ayrıca bkz. A. Spedicati, *Sulla storia della luce in Francesco Patrizi*, "Bollettino di storia della filosofia dell'Università degli Studi di Lecce", V, 1977, s. 244-263.

70) A.g.e., t. 123v.

71) A.g.e., f. 73r.

72) A.g.e., f. 12v.

73) A.g.e., f. 13r.

74) Vasoli, *Su alcuni temi della 'filosofia della luce'*, a.g.e., s. 86.

gösteren El Greco'nun (1541-1619) adını söylemekte tereddüt etmezdim. Bunun için, koyu fonun, aynı zamanda aydınlık olan vücutların gölgeliğinde battığı *Quinto Sigillo dell'Apocalisse* (Kıyametin Beşinci Mührü) (1608-14, New York, Metropolitan Museum), *Annunciazione* (Villanueva y Geltrü, Museo Bekguer, Prado'nun emaneti) ya da *Cristo crocifisso con la Madonna e Santi*'yi (Çarmıha Gerilmiş İsa, Meryem Ana ve Azizler) (1590-1600, Madrid, Muese del Prado) düşünmek yeter. Bunlar Patrizi tarafından anımsatılan “güneş beyazlığı”nı yansıtır gibi görünür. Nitekim, bu parlak beyazlık yalnızca güneşte değil, ama herhangi bir karanlıktan yoksun olan vücutta da parlak. Bu nedenle, güneş, tutulma anında bile, parlaklığını azaltmaz ve yıldızın içinde olan şeyi dıştan yansıtır⁷⁵. El Greco ile Patrizi arasındaki yakınlık, yine de, yalnızca estetik etkilerle değil, ama aynı zamanda ressamın Patrizi'nin yazılarını bilmesi ve dolayısıyla, vasiyetnamesinden anlaşıldığı üzere, düşünüre karşı özel bir dikkat göstermiş olmasıyla da desteklenmektedir⁷⁶. Öte yandan, Chersolu tarafından betimlenen evrenin içsel ışığı da, ressamın, gün ışığıyla rahatsız etmek istemediği bir içsel ışıkla aydınlanmış olmasını isteyen o gelenekte karşılık bulur. De Gondora y Argote tarafından hazırlanan mezar yazısının da bu ışık hakkında bilgi vermesi rastlantı değildir: “Burada yatıyor El Greco: Miras aldı doğayı / sanatı; Sanat, çalışma; [...] renkler; / ışıklar, Güneş; gölgeler değil Morpheus” (*Al sepulcro de Dominico Greco exelente pintor*, 1614-37).

1582'de, Paris'te Giordano Bruno'nun *De umbris idearum* (İdeaların Gölgesi) adlı eseri basılır. Bruno burada şu üç temel sorunu ortaya koyar: 1) düşünceler sonsuz düşüncenin gölgesinden başka bir şey değildir, bu nedenle duyulur bir biçime sahip olmadan korunamaz; 2) düşünceler düşünülen şeyle bir zincir oluşturur; 3) düşünceler arasındaki bağlantı, ister doğal olsun ister yapma, onları bellekte tutmak için bir araçtır⁷⁷. Eserin anlamlı bir bölümü, fiziksel ve başka gölgelerden farklı olarak, nasıl yalnızca düşünsel gölgelerin bizi hakikati bilmeye götürdüğünü ortaya koyar.

75) Patricii Nova de universis philosophia, a.g.e., I, f. 3r.

76) P. Castelli, *Estetica e gusto nell'opera del Patrizi e nella trattatistica d'arte del Cinquecento*, Francesco Patrizi filosofo Platonico nel crepuscolo del Rinascimento içinde, haz. P. Castelli, Floransa, Olschki, 2002, s. 103-113: 105, not 10.

77) F. Tocco, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Floransa, Le Monnier, 1889, s. 324.

Gölgeler karanlık değil, ama karanlıkla ışık arasında bir birleşmedir, tıpkı insanların ne yalan ne de mutlak hakikat olan düşünceleri gibi. Platoncu ve Eski Ahitçi konulara dayanan ve *Cantico dei cantici*'ye (İlahiler İlahisi) özel bir göndermede bulunan Bruno'nun kitabında gölge ışıkla değil, karanlıkla bir zıtlık ortamında görülür ve betimlenir. İşte, bu nedenle, 'derin gölge' mutlak karanlığa inmek için bir basamaktan başka bir şey değildir (Vaiz VII, 24). Aynı şekilde, Pico için değerli olan, XVII, 12. Mezamir'de Nolalı (Giordano Bruno) tarafından geliştirilen düşünceler bulunur: "et posuit tenebras latibulum suum" (Saklandığı yere gölgeyi yerleştirdi). Cusano tarafından *Tota pulchra* başlıklı vaazda önerilen *Cantico dei cantici*'nin aydınlık bölgeler yerine gölgeli bölgelere aktarılması, Bruno'nun biçimin sonsuz debelenmesi saydığı, ama yine de karşısına hareketten yoksun, değişmez bir gölge koyduğu gölgeye karşı gösterdiği dikkati algılamamızı sağlar. Eserin, Cecco d'Ascoli'nin, filozof tarafından iyi bilinen, Johannes di Sacrobosco'nun *Sphaera mundi*'sine (Dünya Küresi) yaptığı yorumdan alınan başlığı duyu, akıl ve bazı yerlerde sonsuz ve sürekli bir ışık, bazı yerlerde ise yaşam deneyimiyle ilgili bir ışık yayan güneş imgesinin birliğini içerir. Bruno'nun, üç konuşmacı, Hermes, Philotimo ve Logifero arasında geçen metni, Pluton için kutsal olan strix (bir tür kan emici gece kuşu), kurbağa, kertenkele, baykuş gibi gece yaratıklarını gece çiçekleriyle birleştirilen horoz, anka kuşu, kral kuğusu, kuğu, kartal, vaşak, koç ve aslan gibi gündüz yaratıklarından ayrı, ama güneşin egemenliği altında gören bir diyalogla başlar. Aynı şekilde, güneş "ender bulunan özellikleri yukarı kaldıran ama suda yoğunlaşmış olanları yeryüzüne atan" bir bulut olarak gösterilir. Hayvan öykülerinin sınıflandırılmasından beslenen bu klasik bölünme, Bruno'nun imgesel dönüşümcülüğünde de, onun çağın kültürel zenginliğiyle olan yakınlığını algılamamızı sağlayan alışılmış modellerin bilindiğini gösterir. Gece ve gündüz tanrılarını anımsatması da, okuru bir sorgulama ve bulmaca oyunuyla karşı karşıya getiren klasik astrolojik geleneğin çok biçimli, ama sürekli görünüşünü çağırıştırır. 'Aydınlık noktürnizmler'den etkilenmeler ve almalardan yana zengin olan eser, diyalogun konuşmacılarından Hermes'in açıkladığı gibi, "in tenebris perseverare", yani karanlık kalma ya da bilinmeme durumunda kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştı. Bunun, kitabın basit yayımlanma sorununun ötesine, 'gölge' kavramının açıklanmasına da gitmesi gereken bir düşünce olduğunu sanıyorum. Gölgeler, *De gli eroici furori*'de Platon modeli

üstünden gösterdiği gibi, “o [düşüncelerin] izleri ve kutsal resimlerinden başka bir şey değildir; tıpkı mağaranın içinde bulunan ve doğuştan sırtları ışığın girişine, yüzleri de dip tarafa dönük olanlar gibi; burada gerçekten olanı değil, ama öz olarak mağaranın dışında bulunan şeyin gölgelerini görürler”⁷⁸. Bununla birlikte, gölgeler onun için karanlık derinlik değildir. Nitekim, onlar, *Trenta sigilli*’de (Otuz Mühür) açıkladığı gibi, “aydınlatılmış gölgeler” olarak ortaya çıkar. Oysa *La cena de le ceneri*’de (Küllerin Akşam Yemeği), “düşüncelerin gölgeleri”nin Mnemosine, yani Bellek’in “karanlık tutukevi”nden başka bir şey olmadığını olumlar⁷⁹. Tanrı(sallık) da yalnızca “gölge ve ayna” olarak görülebilir. Ne olursa olsun, gölgelerin çok biçimli kullanımı Bruno’da hiçbir zaman karanlıkla özdeşleşme durumuna gelmez; üstelik karanlık onun düşüncesinde, *De la causa*’da belirttiklerine göre, aydınlık olarak da var olduğu halde: “Uçurum yanmayan ışıktır, karanlık da aydınlık”⁸⁰; ışık da karanlıkta değildir: “Hiçbir şekilde karanlıkta değildir”⁸¹. Bütün bunlara karşın, filozofa göre, “maddenin donukluğunda var olan ışık karanlıkta [...] parlar”⁸² ve *Furori*’nın, karanlık düşüncesini bir kez daha aydınlatarak, aydınlanmışların şarkısıyla sona ermesi boşuna değildir. Olumsuz anlamda, Bruno, *Spaccio*’da “ışığın önüne konulan karanlık”tan söz edecektir⁸³. Bazen ışık, bazen gölge ve karanlık içinde olan bu evrende, sonsuz gecede oturan tanrılar yer bulur, tıpkı “dicitur noctis alternae” (alternatif gecelere ait olduğu söylenen) Kaos gibi⁸⁴. Nitekim, Bruno, on altıncı yüzyılın yarısından başlayıp İtalya ve Avrupa mitoloji evreninde yayılarak giden ‘karanlık’ kavramını *Lampas triginti statuarum*’da (otuz heykelin meşalesi) ‘geleceği görme’ imgeleriyle belirtir. Bununla birlikte, Nolahı onu canlandırmasını ve *ater* (karanlık), korkunç ve bilinmeyen tehlikelerle doldurmasını bilir. Kaos ve koyuluk –yalnızca gökyüzünden ve ışık dünyasından geçmemekle kalmayıp onun varlığına eşit olduğu için– onu yapmayı arzu bile etmeyen oğlu Orco’dan başlayarak ‘koyu’ ve ‘karanlık’ tanrı(sallık)lar dizisi belirler bu tanrı(sal)laştırılmış

78) Giordano Bruno, *De gli eroici furori*, a.g.y., *Dialoghi italiani...*, içinde, Giovanni Gentile’nin notlarıyla yeni baskı, haz. G. Aquilecchia, Floransa, Sansoni, 1958¹, s. 925-1178: 1159.

79) A.g.y., *La cena de le Ceneri*, a.g.e., s. 3-171: 26.

80) A.g.y., *De la causa, principio e uno*, a.g.e., s. 173-342: 186.

81) A.g.y., *De la causa, principio e uno*, a.g.e.

82) A.g.y., *Degli eroici furori*, a.g.e., s. 1123.

83) A.g.y., *Spaccio de la bestia trionfante*, a.g.y., *Dialoghi italiani* içinde, a.g.e., s. 547831: 758.

84) Bkz. *alttaki eser*, IX. bölüm, s. 211.

gölgeler zincirini. Orco Abis'ten (Uçurum) başka bir şey değildir ve genişliği babası Kaos'unkiyle çakışır. Sonra, filozofun “licet contemplationis”, yani seyrini doğru gösteren otuz karakterini belirlediği Gece'nin Heykeli imgesi de özel bir etkiye sahiptir. O, diye belirtir Bruno, geleneğe göre, yaşlı bir kadındır, çünkü zaman kadar eskidir, dul olduğu için de karalar giymiştir. Mitograflardan alınan öğelerle zenginleştirilen, uzun ve özenli betimleme onun bazen ışığın, bazen de Orco'nun kızı olduğunun kabul edilmesiyle son bulur.

Gece sonradan on altıncı yüzyıl kültürünün de parçası olur. Nitekim, yüzyıl boyunca, rüya, gece ve ışıkla bağlantılı figüratif konuların nasıl yayıldıkları da sessizce geçirilemez. Bu konuda I. Francesco'nun Rosso tarafından dekore edilen (1534-37) ve en değerli tablolar arasında, Thitonas ile Aurora'nın *Il tempo addormentato nelle braccia della Notte* (Gecenin Kollarında Uykuya Dalmış Zaman) olarak anlaşılan öykülerinin öne çıktığı galerisini anmak yeterlidir. Gece, Şafak ve Gündüz gibi, prenslerin saraylarını doldurur, tıpkı Giambattista Dossi tarafından Este Şatosu için yapılan ve orada ışık ‘ışınları’ içinde *somnia* (uyku, rüya) parçalarının kesildiği resimde görüldüğü gibi. Ama Uyku'ya, sonsuz karanlığı anımsatarak, çok sayıda edebiyatçı da yöneliyordu, örneğin Bernardo Tasso'nun sonesinde okunduğu gibi (*Quest'antro oscuro, ove sovente suole* – Sık sık uykuya dalınan bu karanlık mağara)⁸⁵. Ne olursa olsun, edebi ve figüratif on altıncı yüzyıl, değişen yaşam koşullarında, Avrupa'ya ulaşan eski ve yeni hastalıklarda da görebileceğimiz tedirgin edici gölgelerle kapanıyordu.

85) Bernardo Tasso, *Rime... colla vita nuovamente scritta dal Sig. Abate P. A. Serassi*, 2 cilt, Bergamo, P. Lancelotti, 1749, I, s. 108 (LXXIX. Sone).

III.

Mimesis

... Fütürizm'e yaptığımız bu coşkulu katılımla, biz her türlü taklidi içtenlikle aşagılamak, küçümsemek... istiyoruz...

Fütürist ressamlar manifestosu, 1910

Batı dünyasında *mimesis* kavramı konusunda onu sanat eserleriyle ve arkasından estetikle ilişkilendiren geniş ve ayrıntılı bir gelenek var. 'Taklit' anlamına gelen *mimesis* sözcüğü başlangıçta 'kopya etme' değil, iş görme eylemiyle bağlantılıydı. Dionysos tapımı (kültü) sırasında tören danslarıyla ilişkilendirilmiştir¹. *Mimesis* terimiyle, Pindaros, o çağda bir taklit değil, anlatım olgusu olarak anlaşılan dansa gönderme yapıyordu². Aristoteles'te bu terim 'taklit' değil de 'gösterme, temsil etme' anlamına geliyordu. Arkasından, sözcük müzik ve şiirle, en sonunda da heykeltıraşlıkla bağlantılı olarak kullanılmış ve ilk anlamı kesin olarak değişmiştir. Aiskhylos, Pindaros ve aralıklı olarak Herodotos, Euripides, Demokritos, Aristophanes de *mimesis* ile sanat eserleri arasında bir bağlantı belirlemişlerdir. *Memorabilia*'da (III. x, 1-8) Ksenophon (M.O. 430-354) 'taklit' terimiyle sanat eserlerinin genel özelliklerini, şeylerin, güzelliğin, karakterin taklit edilmesini düzenler³.

Platon *Devlet*'in X. kitabında, tersine, taklit sürecinde gerçekten uzaklaşma olduğunu belirtir ve bu nedenle yeniden yapım ve kopya olduğu için onu

1) H. Koller, *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, 1954.

2) W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, 3 cilt, İtal. çev., Torino, Einaudi, 1979, I, s. 197.

3) Senofonte, *Mirabili*, haz. A. Santoni, Milano, Rizzoli, 1997³, s. 277-279.

kınar. Sonra, Aristoteles *Poetika*'da, 'gerçek' ile 'gerçek gibi' arasında, yani gerçekten olan bir olay ile olabilecek şey arasında bir ayrım yapıp gerçek gibilik temeline dayanarak, hem sanat evreni hem de estetik evreni için benzersiz önemde bir model sunar. Sanat, doğal olarak, gerçek gibinin altına girer. Şairin görevi gerçek olayları, "olabilecek olaylar ile gerçek gibi ya da zorunlu ortamında olası olayları" anlatmaktır (*Poet.* IX, 1). Ayrıca, gerçeğin aşılması kavramıyla ilgili olarak, Stageirali'nin (Aristoteles) nasıl Sophokles'in insanları olmaları gerektiği gibi, Euripides'in de oldukları gibi betimlediğini anımsattığı bölümleri de göz önünde tutmak gerekir (*Poet.* XXV, 2). Aristoteles "tutkuları taklit ederek sanatın yol açtığı zararlı zevk" ile ilgili Platon düşüncesinin ötesine geçmişti. Stageirali "olası, gerçek gibi ve zorunlu olayların, özgürlük(çülük), düzen ve güzellik sınırları içinde taklit edilmesinde yararlı, etik, eğit(bilim)sel bir zevk görür ki bu da sonuç olarak ortaya çıkan psikoloji, sempati ve insanseverlikle belirlenir"⁴. *Enneades*'te (V, viii, 8) nasıl "sanatların gözlerimizin önünden geçen şeyin saf ve basit bir taklidiyle sınırlı kalmadıklarını, ama birden yukarıya, ideal biçimlere [...] doğanın doğduğu yere çıktıklarını" anımsatan Plotinos'un düşüncesinin de unutulmaması gerekir. *Mimesis* ya da *inventio* (uydurma, buluş, tasarlama) kavramındaki bocalamaların iki anadamara bağlanabileceği bilinmektedir: Plinius tarafından tanımlanan birincisi, Parrasios'un ünlü anekdotlarında anlatılanlar gibi, yanıltıcı imgelerin ilk elden beğenilmesini destekler; ikincisi de bir model, *eidos* aracılığıyla gerçeğin aşılması olarak tanımlanan kavramı destekler⁵. Cicero *De oratore*'de (II, 8) Platoncu konuları yeniden ele alır, ama daha çok Aristoteles'i izleyerek, şiirin yapıntılı karakterini ortaya koyar (II, 46, 193). Quintilianus (yak. 35-96) ise, tersine, sanatçının şeylerin basit taklidinin ötesine geçerek nasıl taklit edebileceğini anımsatır. Her ne kadar bu dönemde simgeciliğe gösterilen dikkat öne çıksa da, 'taklit' kavramı Ortaçağ'da kaybolmaz. Robert Grosseteste'e (1168-1253) atfedilen ve sanatın bilimden ayrıldığı *Summa philosophiae*'da (Felsefenin ulaştığı en yüksek nokta) doğa taklitçisi sanat sorunu enine boyuna tartışılır⁶. Taklit sanatsal yaratı anında bir etkinlik olarak görülür. Sonra, Bonaventura (1217/21-74) bir taklit kuramı geliştirir

4) Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, a.g.e., s. 45.

5) Bkz. imitazione sözcüğü, L. Grassi ve M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte* içinde, 2 cilt, Torino, Utet, 1978, I, s. 244-246: 245.

6) *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, a.g.e., s. 5.

gibi görünür. Bir portre, diye olumlar, kişiyi aslına uygun olarak gösterdiği zaman güzel görünür⁷. Sanat, bu durumda, “un intermediaire entre l’activite du ‘goût’ et l’election des moyens”⁸ (“zevk etkinliği ile araçların seçimi arasında bir aracıdır”). *Mimesis* kavramının, örneğin, ‘taklit’i sanatçıların çalışmalarının bir özelliği sayan Filippo Villani’nin (öl. 1405) eserinde okunduğu gibi, kesin olarak sanatsal uygulamaya bağlanması için on beşinci yüzyıla kadar gelmek gerekecektir. Nasıl ki Cimabue’de resmi “doğaya benzetmeye” götüren kişiyi görüyorsa, ressam Stefano Fiorentino’nun, insan vücudunu doğalcı biçimde göstermedeki yeteneği nedeniyle nasıl “nature simia” (doğa benzeticisi) olduğunu daha güçlü biçimde açıklar. Leon Battista Alberti *De pictura*’da güzellik ve doğayla ilgili iki temel tez ortaya koyar. Resimlenmesi gereken öykünün, diye belirtir, “çok güzel” olması gerekir, ama bir resimde gösterilen kısımların da “bir güzelliğe” karşılık gelmesi gerekir. Sanat doğanın körü körüne taklit edilmesi olarak değil, “yalnızca daha seçici olmaktan çok, evrenin düzeninde daha güzel görünen şeyi seçtirerek, doğa yasalarını düzenleyen şeyin bir taklidi” olarak anlaşılacaktır. Dolayısıyla, sanat doğadan daha üstün görünür ve taklit bakma ve yeniden yapmanın sonucu olan bir eylem değil, ama sanatçının, belli nesnenin basit bir betimlemesinin ötesine geçen, kişisel bir yorumudur. Bu düzenlemelerde Aristoteles’in etkisi açıkça görülür. Nitekim, Stageirali’ya göre, *mimesis* gerçeğe değil, onun ideal biçimine bakıyor, olanla değil, olabilecek olanla ilgileniyordu. *Mimesis*’in amacı zevk vermek olduğuna göre, onu elde etmek için çeşitli düzeyler saptanır. Alberti, sanatçıyı, farklı ama her zaman taklitçi türden düzenler kullanarak tutkuların hareket, anlatım ve gösterilmesini kapsayan bir dizi *escamotages* (kandırmaca, hile) yoluyla, sanattan anlayanlarda zevk duygusu uyandırma teşvik eder⁹.

7) Sancti Bonaventurae *Collectiones in Hexaemeron*, *Opera omnia* içinde, baskı P. P. Collegii A. S. Bonaventura, ad Claras Aquas (Quaracchi) ex typographia Collegii S. Bonaventurae, 1891, V. c. 393.

8) De Bruyne, *Etudes d’esthetique medievale*, a.g.e., II, s. 393.

9) Alberti, *De pictura*, a.g.e., s. 72: “Ruhun birçok hareketini taklit etmek zor bir şey olsa da, ressamların, vücudun doğadan öğrenecekleri bütün hareketlerini çok iyi bilmeleri uygun olur. Gülen bir yüz resmetmek istediğinde, onu sevinçliden çok ağlamaklı yapmaktan kaçınmanın ne kadar zor olduğunu denemeden kim bilebilir ki? Ve yine, ağız, çene, göz, yanak, alın, kirpiklerin hepsinin bir gülme ya da ağlamaya uygun olduğu yüzleri, uzun bir çalışma yapmadan, acaba kim ifade edebilir? Bu nedenle onları doğadan öğrenmek çok iyi olur” (II, 42).

Alberti'nin 'uygunluk' kavramı ile bir figürü, onu tanınabilir kılacak öğeleri ustalıklı ekleyip çıkararak gerçekleştirme düşüncesini ne kadar takdir ettiği açıkça görülür. Bu dengeli kompozisyon konusunda çağdaşlar bilgi verir. Nitekim, hümanistin öğretmeni olan Gasparino Barzizza'nın 'taklit' kavramı üstüne bir inceleme yazdığı ve bunun nasıl "ekleme, çıkarma, değiştirme, aktarma ya da yenileme yoluyla" elde edilebileceğini anımsattığı unutulmamalıdır¹⁰. Ekleme örneği Cicero modeli üzerinden ya da başka bazı güzel Latince bölümlerle gösterilir. Bu son durum şöyle şaşırtıcı bir örnek üzerine biçimlendirilir: bir ressam bir eli olmayan bir insan figürü yapar, ama anlatıcı eksik olanı eklediği gibi bir de alına boynuzlar kondurur¹¹. Barzizza'nın düşüncelerinden, bir taklidin iyi olmak için körü körüne taklit olamayacağı düşüncesini öne çıkarmak amacıyla anormal bir figür ortaya çıkar. Yaşamın betimlenen figürlere geri verilmesi, belli bir biçimde, "canlı bir varlığa benzer biçimde yaratılan figür"e duyulan hayranlığın itici gücü olan o retorik geleneğe uygun olarak, *vultus vivus*'u (canlı yüz) takdir eden o klasik modelin içine geri dönüyordu¹².

Dolayısıyla, Alberti'nin gözlemleri, hem uzak geçmiş hem de yakın geçmiş anlatan şeyin aleyhine, kendi kurallarını, kendi dilbilgisini dayatmaya başlayan biçimsel bir dünyaya karşı gösterilen özel bir dikkati ortaya koyar. Nitekim, onun dilsel anlatım kuralları ve ilkelerine olan dikkati, görünüşte ölü ve unutulmuş, ama modernler tarafından daha güçlü olarak yeniden canlandırılmış uzak geçmişe, yani klasik Antikçağ'a yöneliyordu. Vücutlara yaşamı ve uygun duruşu geri vermek demek, çekinmeden kurala karşı gelerek, yaşamı, ona yaşamsal ilkeleri geri vermeksizin yalnızca açılar gibi görünen şeyin aleyhine okunabilen bir iletişim modeli gerçekleştirmek demekti: "Fazla cesur hareketler ortaya koyarak [...] övüleceklerini sananlar bulunmaktadır, çünkü o imgelerin çok canlı göründüklerini duyarlar"¹³. Alberti'nin figürleri, ayrıca, ideal de olan rüzgârların yol açtığı, dalların,

10) G. W. Pigman, *Barzizza's Treatise on Imitation*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XLIV, 1982, s.341-352.

11) Gasparino Barzizza, *De imitatione*, Venedik, Biblioteca Marciana ms. XI, 34 (4354), c. 292v, a.g.e., Baxandall, *Giotto e gli umanisti* içinde, a.g.e., s. 59.

12) P. Castelli, 'Imagines spirantes', *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica* içinde, Atti del Convegno di Studi (Floransa, 26-27 Mart 1998), haz. G. Lazzi ve P. Viti, Floransa, Polistampa, 2000, s.35-62.

13) Alberti, *De pictura*, a.g.e., s. 76 (II, 44).

saçların ve giysilerin hareket etmesine saygınlık kazandırmakla kalmayıp, örneğin, *La calunnia di Apelle* (Apelles'in İftirası) gibi 'anamlı' bir öyküye dahil edilen bir zaman-mekân bağlamında hareket eder. Söz konusu örnekte zaman, yer ve eylem birliği egemendir, ancak mimari betimlemeye, örneğin öykünün bir saraya, bir locaya yerleştirilmesini gösterebilecek ayrıntıya karşı hoşgörü yoktur. Kısacası, Alberti zevk verebilecek öğeler arasına sahne *parerga*'larını (eklenti, ek süs) koymaz, ancak tek tek kişilerin duygularını kesinlik içinde anlatan heyecanların taklitçi betimlemelerini örneklemeyi hedefler. Apelles'in öyküsünün betimlenmesinde sanatçılar ve yararlanıcılar bu öykünün insanı üzen ve canlandıran tek tek Kusur ve Erdem'lerin kişileştirilmeleriyle kalabalıklaşmış bir yerde geçtiğinin bilincindedirler. Alberti Cehalet, Kuşku, İftira, Hınç, Tuzak, Hile, Pişmanlık ve Hakikat'in nereden geldiklerini bildirmez. Ancak bunlar tutkuların nasıl yalnızca güzellik ya da çirkinlik gibi nitelikler aracılığıyla değil, yırtık, siyah ya da ince giysiler gibi sıfatların yanı sıra, ifade ve davranışlar aracılığıyla da vücut bulabileceklerini göstermek için oradadır. Lukianos tarafından anlatılan ve on beşinci yüzyılın başında Guarino tarafından bulunan hayranlık verici öykü, Yunan dünyası kavramına göre, hakikatin iftiraya karşı zaferini anlatır¹⁴. Alberti onu bu yüceltmenin algılanmadığı, ama kişilerin kendi taklitçi karakterleri aracılığıyla, öykünün anlamından çok taklitçi öğelerin kendine çektiği seyircinin zevkini harekete geçirdiği bir anlatıcı-taklitçi olayı aktarır. Bu nedenle, dünkü ya da bugünkü yararlanıcı anlam *puzzle*'ını jestlerin etkisini inceleyerek çözer. Kişilerin hepsi vardır, ama kişileştirilmiş olsalar bile, tutkuları taklit etme yoluyla jestin belirleyici geleniğini, ama daha çok da ruhun duygularını dile getirirler. Sanki Alberti heyecanları taklit etme zevkini Petrarca'nın –başka amaçla da olsa– *De remedüs*'te (Çareler Üstüne) göndermede bulunduğu bir estetik doyuma çevirerek, Ksenophon'un adı geçen bölümlerini özetlemiş gibi görünür. Burada, edebiyatçı, bir heykelden yayılan canlılıktan şaşkına dönmesine karşın, kısa bir süre sonra, bir 'yarar(lılık)' ilkesinin bilinciyle, onu unutan kaba adama karşı aydın kişinin o yanıltıcı kurnazlık tarafından çekildiğini gösteriyordu¹⁵. Eğer Alberti'nin *De remedüs* hakkında bir bilgisi olduğu desteklenebiliyorsa, 1417'de Guarino Veronese (yak. 1374-1460)

14) Bkz. *alttaki eser*, I/1. böl., s. 104-105.

15) A.g.e., Baxandall, *Ciotto e gli umanisti* içinde, a.g.e., s. 185.

tarafından satın alınmış olan *Memorabilia* konusundaki bilgisi de *a priori* yadsınamaz. Vittorino da Feltre'nin (1378-1466) ünlü Laur. 55.21'i ile Francesco Barbaro'nun (1390-1454) malı olan Vat. Gr.1619 (X) bu metinden geliyordu. Apelles'in öyküsündeki kişileştirmelerin etkili betimlemesi Ksenophon modeline ideal bir katılımı gösterir. Botticelli (*La Calunnia di Apelle*, Floransa, Uffizi) olayı bir çerçeveye yerleştirme gereğini hisseder gibi görünür ve İftira'ya karşı Hakikat idealini simgeleyen antik ve modern kahramanların imgeleriyle zenginleştirilmiş yazı aracılığıyla anlattığı taklitçi bir anıyı gerçeğe dönüştürür. Alberti'nin, sanatçıların uygulama ustalıklarıyla cezbedilen yararlanıcıların hayranlık duygusunu harekete geçirmesi gereken betimleme yollarına verdiği dikkati, anlatım ve davranışın bir 'etkileşen retorik' biçimiyle yüceltilmiş uç noktalarıyla betimlenen gündelik şeyin 'aristokratik' bir seçimine doğru yönelir. Sınırsız ama aynı zamanda belirli tutkular dizisiyle betimlenen ağlama, gülme, hile kendi taklitçi-dilsel süreçleri aracılığıyla onu yorumlayabilme yeteneklerini gösteren insanlara konuşur. Alberti *De statua*'da bu taklit süreciyle ilgili gözlemlerini yoğunlaştırır gibi görünür ve zevkin de kaynağı olan taklitçi davranışın insanda doğuştan var olduğu düşüncesini güçlendirir¹⁶. Hümaniste göre, tekniğe hakim olma "benzerlikleri anlatmayı öyle bir noktaya götürür ki, eldeki malzemede taslak haliyle herhangi bir benzerlik görmedikleri zaman bile, aynı şekilde ondan istedikleri figürü çıkarabilirler"¹⁷. Ressamlar sanatlarıyla, diye devam eder, "gözleriyle gördükleri nesnelerin çizgilerini ve ışıklarını taklit etmeye çalışırlar"¹⁸. Çizgilerin ve ışıkların taklitçileri olan ressam, heykeltıraşlar gibi, "metali çekiçe dövüp çekerek istenilen figürü üretinceye kadar biçimin genişliğine hep bir şeyler katan" gümüşçülere benzer biçimde, malzeme ekleyen kimselere yaklaştırılırlar¹⁹. Bu taklitçi 'kayı', *ab antiquo* (eskiden beri), Cicero'nun *De divinatione*'de (Geleceği Görme Üstüne) (I, 23)²⁰ anlattığı gibi, doğa tarafından 'yaratılmış' imgeler ya da gökteki bulutlar

16) Alberti, *De statua*, a.g.e., s. 6-9.

17) A.g.y., s. 5 (Marco Collareta çevirisi).

18) A.g.y., s. 4.

19) A.g.y., s. 6.

20) Marco Tullio Cicerone, *Della divinazione*, haz. S. Timpanaro, Milano, Garzanti, 1999², s. 20-22: "Karneades Sakız (Khios) Adası'ndaki taş ocaklarında, bir kayanın parçalanmasından sonra, tesadüfen küçük bir Pan başının ortaya çıktığını hayal ediyordu: benzer bir biçimin söz konusu olduğuna inanmaya hazırım, ancak kesinlikle Skopas'ın eseri sayılabilecek kadar değil. Şeyler, hiç kuşkusuz, şöyledir: tesadüf gerçeği asla mükemmel biçimde taklit edemez".

arasında aslan ya da hipokentauros imgeleri arıyordu²¹. Taklitle ilgili bu öfkeli arayış konusunda, Platon ve Aristoteles'ten başka, Tyanalı Apollonios da bilgi vermişti. O, Damide aracılığıyla, taklit yoluyla “bir köpek, bir at, bir insan, bir gemi ya da güneşin altındaki herhangi bir şeyin benzer figürü”nü elde etmek amacıyla, boyaların karıştırılmasıyla gerçekleştirilen bir şey olarak betimlemişti resmi²². Gerçeği söylemek gerekirse, Apollonios daha da ileri giderek resmin taklit, mimesis sayılıp sayılamayacağını sormuştu. Oysa diyalogun iki konuşmacısı, gökte ‘okunan’ bulut biçimleri hakkında birbirlerini sorguladıktan sonra, o biçimlerin kendi başlarına bir anlamları olmadığını, ama salt tesadüf sonucu doğduklarını ve insanların, doğaları gereği, onları yorumlama eğilimine girdiklerini belirtir. Bu nedenle, Apollonios’un taklit sanatının ikili bir görünümü olduğu sonucuna varır: biri nesnenin el ve akıl yoluyla, öteki de yalnızca akıl yoluyla gerçekleştirilmesine bağlıdır. Gombrich, haklı olarak, Rorschach testiyle karşılaştırdığı bu davranışın, “önceden aklımızda biriktirdiğimiz şeyleri ya da imgeleri” okumamıza izin veren bir algı sınıflamasına uygun olduğunu belirtir²³. Bu son yönlerle ilgili olarak, Rönesans’ın figüratif algı ortamında, Leonardo’nun, seyreden *libido*’su ve hayalgücüne göre yorumlanan duvardaki lekelerle ilgili gözlemlerine gönderme yapmak yeterlidir²⁴. Lekelerin ve bulutların yorumlanması doğal olarak yalnızca Rönesans insanların yeteneği değildir, ama klasik dünya ile Ortaçağ dünyasında gelişmiş olan bir gelenekten beslenir²⁵.

21) A.g.y., s. 147-149: “Küçük Pan başıyla ilgili olarak Karneades’in de tesadüfe baş vurduğunu söylüyorum: sanki bu gerçekten olamaz ve her mermer bloğunda Praksiteles’e layık başların saklı olması gerekirmiş gibi! [...] Peki, varsayalım ki bu uydurulmuş bir örnek olsun: sen hiç aslan ya da hipokentauros biçimini almış bulut görmedin mi? Dolayısıyla, az önce yadsıdığın şey olabilir; yani tesadüf gerçeği taklit edebilir” (II, 48-49).

22) E. H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, İtal. çev., Torino, Einaudi, 1965, s. 221-222.

23) A.y., s. 247-289, yanlışlama durumu üstüne.

24) Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, haz. E. Camesasca, Milano, Tea, 1995, s. 58: “Bu kurallar arasına yeni bir kurgu(lama) buluşu koymaktan geri durmayacağım; bu buluş küçük ve gülünç görünmesine karşın, yine de zekâyı yeni buluşlara yönlendirmekte çok yararlıdır. Çeşitli lekelerle kirlenmiş bazı duvarlara ya da çeşitli karışımlardan oluşan taşlara bakacak olursan da durum budur. Birkaç ülke icat etmek zorunda kalırsan, orada, çeşitli biçimlerde dağlar, nehirler, kayalar, ağaçlar, büyük ovalar, vadiler ve tepelerle süslü çeşitli ülkelerle olan benzerlikleri görürsün; yine orada çeşitli çatışmalar, garip şekilli hazır eylemler, yüzler, giysiler ve sonsuz şeylerde benzerlikler görürsün ve bütün bunları sen benzer duvar ve karışımlara müdahale eden bütün ve iyi bir biçime indirgeyebilirsin, tıpkı virüslerinde hayal edeceğin her adı ve sözcüğü bulacağın çanların sesi gibi”.

25) W. Janson, *The Image Made by Chance in Renaissance Thought, ‘De artibus opuscula’: Essays in Honour of Erwin Panofsky* içinde, New York, New York University Press, 1961, s. 254-266.

Rönesans'taki mimesis kavramını yakın zamanlarda uygulanan perspektif yasaları çerçevesi içine koymak da kabul edilebilir gibi görünüyor. Teknisyen-sanatçılar tarafından duyulur dünyaya açılan pencereler imgelerden yararlananlara belli bir hoşnutluk sunar. Ghiberti bu konuda çok açıktır. Nitekim, *Commentarii*'nin içerisinde şunu anımsatır: “[Floransa'daki S. Giovanni del Battistero'nun üçüncü kapısındaki] öyküler[de] her türlü ölçüyü kullanarak gözlemlemeye, gücümün yettiği kadar doğayı taklit etmeye çabaladım”²⁶. Nitekim, Cennet Kapısı'nın kareleri sevgi ve hareketlerinde farklı düzenler gösteren sayısız kişiyle dolu görsel evrenin geometrik tanımını vurgular.

On altıncı yüzyılda mimesis kavramı hakkındaki tartışma sürekli artış gösterir ve Gianfrancesco Pico ile Pietro Bembo arasında, 1512 yılında birbirlerine yazdıkları mektuplarla gelişen tartışmadan başlayarak son derece çeşitlidir²⁷. Bu yazarlardan birincisi taklidin, daha çok, benimsenen stilistik türlerin dağıtımı konusunda bilgiler de veren Heıııogenes ve Halikarnasoslu Dionysios'tan alınan çeşitli modeller yoluyla gerçekleştirilmesini öneriyordu. Oysa, ikincisi tek bir yazarın geçerliliğini savunuyordu. Ne olursa olsun, Reform'dan önce ve *sonra*, mimesis kavramını tartışmayan sanat incelemesi yoktur. İncelemelerin ayrıcalıklı modeli, Castiglione'nin resim ve heykeltıraşlıktan “doğanın ustaca bir taklidi”ni amaç edinen iki kız kardeş gibi söz ettiği *Cortegiano*'dan çıkarılır.

Oysa, Varchi ‘ustaca’ terimiyle doğayı aşan ve sanatçının bilgisi ve teknik becerisinin yanı sıra aklın bir ürünü olarak anlaşılması gereken şeyi anlatmak ister. Edebiyatçı *Della maggioranza e nobiltà d'arte*'de (Sanatın Soyluluğu ve Çoğunluğu Üstüne) bu kavramı aynı çizgi üzerinde pekiştirir²⁸. “Taklidin iki eğilimli, yani eğlendirme ve yararlı olma eğilimi içinde olan şairler için bulunduğunu” belirten Vincenzo Borghini de aynı şekilde davranır²⁹. Taklit konusu, Zeusi ile Crotoneli bakireler anekdotunu (1548)

26) Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II,1, 333), Floransa, Giunti, 1998, s. 95.

27) G. Santangelo, *Il Bembo critico e il principio di imitazione*, Floransa, Sansoni, 1950.

28) Benedetto Varchi, *Della maggioranza e nobiltà dell'arte, Pittura e scultura nel Cinquecento* içinde, haz. P. Barocchi, Livorno, Sillabe, 1998, s. 43.

29) Vincenzo Borghini, *Da una selva di notizie*, a.g.e., s. 117.

yeniden ele alacak olan Paolo Pino ile geri dönecektir³⁰. Ludovico Dolce de doğanın taklit edilmesine eskilerden kalan buluntuların, yani “eskilerin ustalarının güzel mermer ya da bronz figürleri”nin taklidini ekler³¹. Taklit etmek ile resmini yapmak arasındaki ayrım işte bu bağlamda gelişir ve bunun sözcülüğünü de “gerçeği görüldüğü gibi yeniden yapan bir ‘resmetme’ ile onu olması gerektiği gibi gösteren bir ‘taklit etme’ arasında” bir ayrım yapan Vincenzo Danti yapar³². Nitekim, Bembo, ideal model olarak, Latin düzyazısı ve şiiri için Cicero ile Vergilius’u, İtalyan düzyazısı ve şiiri için de Boccaccio ile Petrarca’yı gösteriyordu. Oysa, Giovanfrancesco Pico, amcasının felsefi stille ilgili olarak Barbaro’ya gönderdiği mektupların kılavuzluğunda, ‘modernler’in ‘eskiler’e karşı önceliğini, onu zaman dışı *veritas* (hakikat) kavramına dayandırarak pekiştirmişti³³. Gianfrancesco’nun *De studio divinae et humanae philosophiae*’de (Tanrıyı ve İnsanı Konu Alan Felsefe) (1496), Barbaro ve Poliziano gibi çağdaşların önemi, ama aynı zamanda *Disputationes in astrologiam divinatricem*’in (Yıldız Falcılığına Karşı Tartışmalar) içerisinde tanıtlayıcı ve yargılayıcı hitabet sanatının açıklayıcı örneklerini sunmuş olan atasının ki üstünde de ısrarla durması tesadüf değildir. Lattanzio ve Gerolamo’nun stiline önemini savunmak da unutulmaz. Öte yandan, Pico görgül gerçekten iyice uzak olan tek bir modelin ele alınmasını çok ister. Hem hitabet hem de üç şiir türü (destan, öğretici şiir ve çoban şiiri) için Bembo tarafından önerilen model, on altıncı yüzyılın ilk bölümünde, kendisinin, X. Leone’nin mektuplarından sorumlu sekreteri olarak, Cicero modellerini etik-politik değerinde kullandığı Roma ortamında bile büyük bir şans yakalamıştır. İki hümanistin *querelle*’i, *Poetica*’da (1527) ‘taklit’ kavramını Vergilius’la bağlantılı olarak ele alan Marco Girolamo Vida’dan başlayarak iki farklı kanalda gelişir. Castiglione, Giulio Camillo Delminio (*Della imitazione*, Taklit Üstüne, 1530, ama 1544’te yayımlanır) ve Giraldis Cinzio (*Super imitatione epistola*, Taklit Üstüne Bir Mektup, 1532) Cicero modelini savunurlar. Buna karşılık, Celio Calcagnini (*Super imitatione commendatio*, Taklit Üstüne Bir Yorum) en

30) Paolo Pino, *Dialogo di pittura, Trattati d’arte del Cinquecento* içinde, a.g.e., s. 93-139.

31) Dolce, *Dialogo della pittura*, a.g.e., s. 141-206: 176.

32) E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell’estetica* (1924), İtal. çev., Floransa, La Nuova Italia, 1973, s. 59.

33) N. Gardini, *Le uniche parole. L’imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo e Ben Jonson*, Milano, Mondadori, 1997.

iyilerin taklit edilmesinde ısrar eder. Sonra tartışma *ars* (sanat) ile *natura* (doğa) arasındaki özgün karşılaştırma üstünde etkili biçimde yayılır, o da Bartolomeo Ricci'nin *De imitatione*'sinin (Taklit Üstüne) durumunda Latin yazarların, hatta bu dille yazan çağdaşların karşılaştırılması üstüne örneklenir. Doğal olarak, *imitatio* ortamında Erasmus'un *Ciceronianus* adlı eserinin önemi göz ardı edilmeyecektir. Erasmus, Latin yazarın, stilden çok Cicero hitabetini anlamlı kılan öğelerin yeniden önerilmesine dayalı bir yeniden incelenmesini öneriyordu. Böylece *aptum*'un, yani genel kültür, dil, konuşmanın içeriği ve modern hatibin de uyması gereken bir kategori olan hitabet durumu arasındaki ayarlamamanın işlevini kutlamaya varıyordu. Modern hatibin daha çok *ars dictamini*'nin (mektup yazma sanatı) değişik biçimlerinin uyumunu göz önünde tutması ve onları kendi zamanına ve yöneldiği kişilerin durumuna uydurması gerekiyordu³⁴. Condivi, *Vita di Micheangelo*'da (Michelangelo'nun Yaşamı) (1553), mutlu çözüm olarak, sanatsal taklit ortamında da bu uygulamanın izlenmesini salık veriyordu³⁵.

1591'de Mantova'da Gregorio Comanini'nin *Il Figino*'su yayımlanır³⁶. Kitap, bilindiği gibi, Vatikan hukukçusunun (Comanini) *ars poetica* (şiir sanatı) ve resim arasındaki karşılaştırma yoluyla örneklediği 'taklit' kavramı hakkındaki tartışmayla ilgilidir³⁷. Diyaloğun kaynakları büyük ölçüde dostları Jacopo Mazzoni ve Torquato Tasso'nun düşüncesi üstüne kuruludur. Comanini resmin amacının yarar değil zevk verme, resmin de taklitçi sanat olduğunu açıkladıktan sonra, "ikastik-gerçekçi" ve "fantastik-hayalci" sanat arasındaki karşılaştırma üstüne eklemelenen 'taklit' kavramı üstüne, *Sofisti*'te ortaya konulan ünlü tartışmayı önerir. Gerçekçi sanat doğadaki

34) L. D'Ascia, *Erasmus e l'umanesimo romano*, Floransa, Olschki, 1991, s. 148.

35) E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano*, a.g.y., *Rinascimento e Barocco* içinde, Torino, Einaudi, 1960, s. 175-215.

36) Comanini hakkında bilgi için bkz. C. Ossola, *L'autunno del Rinascimento. 'Idea del tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Floransa, Olschki, 1977, s. 53 ve süreği; M. Coccia, *Comanini Gregorio, Dizionario Biografico degli Italiani* içinde, XXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, s. 526-528; E. Spina Barelli, *'Il Figino ovvero dell'arte della pittura', "Arte Lombarda"*, IV, 1953, s.123 ve süreği; E. Battisti, *Le arti figurative nella cultura di Venezia e in quella di Firenze e Roma nel Cinquecento*, a.g.y., *Rinascimento e Barocco* içinde, a.g.e., s. 207-209; A. Pupillo Ferrari Bravo, *'Il Figino' del Comanini. Teoria della Pittura della fine del '500*, Roma, Bulzoni, 1975 ve Castelli, *Das Bild Satans in der Traktatliteratur der Gegenreformation*, a.g.e.

37) J. R. Spencer, *'Ut Rhetorica Pictura'. A Study in Quattrocento Theory of Painting*, "Journal of the Warburg and Courthauld Institutes", XX, 1957, s. 26-44.

şeylerle bağlantılıdır, hayalci sanat ise gerçeğin bir yeniden yapımını değil de bir görünüşünü uygulayan sanatla ilgilidir. Platon, yanıltıcı olduğu için hayalci sanatı kınarsa da, Comanini, Aristotelesçi düşüncelerin kılavuzluğunda, hayalci ve gerçekçi küre arasında yeni bir ayrım belirler ve hayalci sanatın bir şairin eserinde, gerçekçi sanatın da bir ressamın eserinde zevk verdiğini belirtir³⁸. Comanini, her ne kadar gerçek ilkesiyle ilgili Trento Konsili yasalarına dayansa da, ressamın uydurma özerkliğini ve dolayısıyla bunun hayal kurma özgürlüğünü ortaya koyar. Dolayısıyla, Hukukçu (Comanini) tartışma düzlemine gerçekçi ile hayalci arasındaki ayrımı koyar. Buna paralel olarak Tasso da aynı konuyu ama başka bir düşünceyle, *Discorsi dell'arte poetica* (Şiir Sanatı Üstüne Konuşmalar) ve *Discorsi del poema eroico*'da (Kahramanlık Şiiri Üstüne Konuşmalar) inceler ve taklidin nasıl hayalin değil, ama “zihinsel imgelem”in ürünü olduğunu ayrıntılı olarak açıklar³⁹. Comanini, gerçekçi taklidi hayalci olandan ayırmada melekler, şeytanlar ve Teslis'in imgelerini tartışarak, Trento Konsili'ne uygun inceleme yazılarına sıkı sıkıya bağlı bir konuyu kullanır. Konuyla ilgili tartışma Tasso'nun, *Figino*'nun konuşmacılarından biri olan Stefano Guazzo tarafından yinelenen düşüncesiyle açılır. Guazzo melekler ve şeytanların, vücutları olmadığı halde, yine de “tıpkı şairin ve ressamın onları genellikle şekillendirdikleri gibi”⁴⁰, maddi ve görülebilir şekillerde göründüklerini anlatır. Sonra Tasso'nun, Goffredo'ya elçi olarak gönderilen meleği betimlediği *Gerusalemme Liberata*'dan (I, 13-14) alınan bir örneği önerir⁴¹. Tasso'nun dizelerinin, bu durumda, betimsel bir değeri vardır ve okurun karşısına “göksel haberci”yi insan şeklinde ve kanatlı olarak sunan ikonografik bir betimleme koyar. Eski ve Yeni Ahit'te hiçbir kaynak onlar-

38) Comanini, *Il Figino*, a.g.e., s. 285.

39) Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico, Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* içinde, haz. L. Poma, Bari, Laterza, 1964, s. 91.

40) Comanini, *Il Figino*, a.g.e., s. 274. Tasso (*Discorsi del poema eroico*, a.g.e., s. 90), muhtemelen Jacopo Mazzoni'den (*Della difesa della Comedia di Dante*, Cesena, appresso B. Raverij, 1587) etkileneş olan Comanini tarafından ortaya konulan 'hayal' kavramını bildiğini gösterir; krş. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974, II, s. 63 ve süreği; A. Manganaro, *Il 'credibile meraviglioso' dalle poetiche ai testi, Fantastico e Immaginario. Seminario di letteratura fantastica* içinde, haz. A. Scarsella, Chieti, Marino Solfanelli, s. 31-46: 31-32.

41) “Böyle konuştu ona, ve Cebrail hazırlandı / çabucak uygulamaya verilmiş emirleri: / görünmez biçimi sardı havayı / ve sundu onu ölüm duygusuna. / İnsan organları, insan görünüşüyle donattı kendini; / gençlik ve çocukluk çağı arasındaki sınırdan / kaldı, ve süsledi ışınlarla sarı saçlarını. / Beyaz kanatlar taktı, tepeleri altın renli, / yorulmak bilmeden kıvrak ve çabuk. / Yarar rüzgârları ve bulutları, çıkar çok yukseğe / toprağın ve denizin üstünde bunlarla”.

dan söz etmediğine göre, kanatlı sıfatı hayalci taklittir. Bununla birlikte, şairler ve ressamlar onları bu biçimde betimlerlerse yanlış yapmazlar, çünkü kanatlar “tanrısal emirlerin uygulanması”ndaki hızı gösterir. Tartışma gerçek “ve göze dışarıdan gelen” görüntüler ile “hayal gücüyle üretilen” görüntüler arasında bir ayrım yapmaya çalışarak sürer gider⁴². Nitekim, şair, “taklit etmek ile benzerini yapmak aynı anlama geldiği için taklidin gerçek gibi olandan ayrılamayacağından ve dolayısıyla şiirin herhangi bir parçasının gerçek gibi olandan ayrılamayacağından” emindir⁴³. Meleğin ve sıfatlarının betimlemesi doğrudur, çünkü “zihinsel imge”den gelmektedir. Comanini, sonraki örnekte, Guazzo’ya Kilise Babaları ile şairlerin şeytanlara nasıl korkunç biçimler verdiklerini açıklattırır. Örneğin, Comanini, Girolamo Vida tarafından *Cristiade*’de, Tasso tarafından da *Gerusalemme Liberata*’da betimlenen şeytanların, korkunç olmalarına karşın, nasıl okura zevk verdiklerinin altını çizer. Tasso için hayranlık verici olaylara alışkanlık ve yakınlık Aristotelesçi ‘gerçek gibi’ kavramına bir giriş olur. Tam olarak *Discorsi dell’arte poetica*’da melekler, şeytanlar, azizler, büyücüler ve perilerin “hayranlık verici” özünden söz eder⁴⁴. Değişik görüş açıları imgeler hakkındaki tartışma ile *imaginatio* (imgelem gücü) teriminin çeşitli yorumları üstüne kurulur. Nitekim, Comanini, hayalci imgelerin gücünü kanıtlamak için, örnek olarak, şeytanların resim ortamındaki korkunçluğundan yararlanır. Bu amaçla, Bergamo’daki Cappella del Collegio dei Dottori’de bulunan ve Figino tarafından 1588 ile 1590 yılları arasında yapılmış olan *L’Arcangelo Michele che scaccia Lucifero*’yu (Lucifero’yu Kovan Baş Melek Mikail) gösterir⁴⁵. Hukukçu’nun Platon’un *Sofist*’inden alınan bölümü yanlış yorumladığı açıktır, tıpkı on sekizinci yüzyılda sorunlar ve *imaginatio* terimi üstünde ikircikli biçimde duran

42) Comanini, *Il Figino*, a.g.e., s. 278.

43) Tasso, *Discorsi del poema eroico*, a.g.e., s. 7.

44) A.g.y., s. 7-9: “Bizim insanlarımız kundakta sütle birlikte bu düşünceyi de içtikleri, sonra bu onlarda Kutsal İncancımızın öğretmenleri tarafından doğrulandığı (yani Tanrı ve onun bakanları, şeytanlar, büyücüler, O izin verdiği zaman, hayranlık verici doğanın gücünün üstünde şeyler yapabilirler) her gün onunla ilgili yeni örneklerin anımsatılmasını okuyup dinledikleri için, yalnızca olabilir değil, ama birçok kez olduğunu ve yine birçok kez olabileceğini varsaydıkları şey onlara gerçek gibinin dışında görünmeyecektir”. Tasso bu kavramları ‘hayranlık verici’ konusunu işlediği *Ficino*’da elden geçirir.

45) *Figino*’nun prototipleri için bkz. J. Chenault Porter, *L’originalità del San Michele di Raffaello (1517-18) e la sua importanza nella pittura italiana del Seicento, Raffaello e l’Europa* içinde, Atti del V Corso Internazionale di Alta Cultura, haz. M. Fagiolo ve M. L. Madonna, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1990, s. 493-519.

Conti ve Cesarotti'nin de yapacağı gibi⁴⁶. Comanini, düşüncenin nasıl *a posteriori* olarak, yani insan bilincinin bir ürünü olarak üretildiğini ortaya koyarak, tartışmayı 'taklit' kavramı üzerine kaydırır⁴⁷. Panofsky, bu konuyla ilgili olarak, insan yeteneğinin ifadesi anlamında *imitatio* kavramıyla bağlantılı olarak *idea* (düşünce) kavramının evrimini açıklar ve on altıncı ve on yedinci yüzyıllar arasındaki en anlamlı yazarlardan bazı örnekler seçer: “[idea] “akla gelir” (Raffaello), “doğar” (Armenini), “gerçekten çıkarılır” (Vasari), “biçimlendirilir ve yontulur” (Baldinucci)”. Yani düşünce “betimlemenin içeriğini neredeyse imgelem gücüyle özdeşleşmiş olan sanatsal yetenek kadar” göstermez⁴⁸.

46) Nitekim, altı çizildiği gibi, *imaginatio* terimine Rönesans'ta skolastik tanımından farklı bir anlam veriliyordu. Bkz. E. Canone, *Phantasia / imaginatio come problema terminologico nella lessicografia filosofica tra Sei-Settecento*, *Phantasia / Imaginatio* içinde, V Colloquio Internazionale (Roma, 9-11 Ocak 1986), haz. M. Fattori ve M. Bianchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988, s. 221-257: 230-231. Bu farklarla ilgili olarak Goclenius sözlüklerde bilgi verir. Nitekim, bu eserlerde, *Imago* sözcüğünde, terimdeki kararsızlıklar açıklığa kavuşturulur. Bkz. Rodolphus Goclenius, *Lexicon philosophicum, quo tanquam clave philosophiae fores aperiuntur...*, Francofurti, Musculus et Pistorius, 18113; a.g.y., *Lexicon philosophicum Graecum, opus sane omnibus philosophiae alumnis valdae necesarium...*, Marchio-burgi, 1615, a.g.e., Canone, *Phantasia / Imaginatio* içinde, a.g.e., s. 230-231: “*Imago* sözcüğünde [...] bir şeyin, biri dışarıdan, kopya gibi, biri de modelin doğasının parçası olan, daha derin olmak üzere iki imge olasılığından söz edilir. Bir başka yerde ise, taklit yeteneğiyle ilgili olarak, *Sofist*'te okunan ve iki tür *mimesis*, biri nesnel biçimde modele karşılık gelen *icastiche*, biri de, tersine, yanıltıcı görünüşe bağlı *phantastiche* arasındaki ayırmadan söz edilir”.

47) A.g.y., s. 231, konuyla ilgili kaynakça için not 30.

48) Panofsky, *Idea*, a.g.e., s. 46.

IV.

Ékphrasis

Uzaklarda koyunlarına bakan, o zamana özgü kara giysili,
onlara Nasıra'ya gitmelerini söyleyen Melek'in sözlerine
karşı çok dikkatli ve hazır bazı çobanlar da vardır.

Giorgio Vasari, *Vita di Parri Spinelli*
(Parri Spinelli'nin Yaşamı)

1451'den önce Guarino da Verona (1374-1460), tartışmasız öğretmeni olan Emanuele Crisolora (XIV. yüzyıl ortası-1415) tarafından kendisine teslim edilen Samsatlı Lukianos'un *Calunnia di Apelle*'sini çevirmişti. Guarino 1401'de onunla birlikte Konstantinopolis'e gitmiş ve orada Yunanca öğrenimini tamamlamıştı. Bu çeviri ekphrasis, yani antik retorikteki 'betimleme'nin Rönesans İtalya'sının kültür evrenine mutlu girişini göstermiştir. Haklı olarak belirtildiği gibi, Bizans okullarında Antik Yunan retoriği yaşamını sürdürmüştü. Burada hâlâ Tarsuslu Hermogenes'in (doğ. yak. M.S. 150) *Progymnasmata*'sı (Beden eğitimi) okutuluyordu ve oradaki on bir alıştırmadan onuncusu tam olarak ekphrasis'e ayrılmıştı:

Ekphrasis ayrıntılı bir rapordan oluşur: sözümona görsel bir kompozisyonu vardır ve gösterilmesi gereken şeyi göz önüne getirir. Kişiler, eylemler, zamanlar, yerler, mevsimler ve birçok başka şeyin 'ekphra-seis'i (betimlemesi) vardır [...]; stil, söz aracılığıyla göstermeyi başarmak zorundadır¹.

1) Ermogenes Tarsiensis, *Opera*, baskı H. Rabe, Leipzig, Teubner, 1913, s. 22-23'den alıntı, Baxandall, *Giotto e gli umanisti* içinde, a.g.e., s. 127.

Bu betimsel kullanım konusunda Bizans'ta, VI. yüzyılda, Gazzeli Comenius *Laudatis Marciani*'de (Marcianus'un övülen nitelikleri üstüne) bilgi verir ve orada, pagan ve Hristiyan öğeler vasıtasıyla, uygun bir *varietas* ile kullanarak, Gazze ya da Antakya hamamlarının evren(bilim)sel bir resmini betimler. Gazzeli Prokopios (yak. 465-528), koruyucu onuruna, Phaidra efsanesini gösteren karmaşık bir resim programı(nı) betimler. Sonra, Paolo Silenziario (VI. yüzyıl), *Hagia Sophia*'da (Ayasofya), kilisenin ikinci kez kutsanması mü-nasebetiyle, binanın kubbesinin betimlemesinden özellikle çekici bir örnek verir ve onun ışığını, mekânını ve güzelliğini belirleyen o parlak öğeleri gözler önüne serer. Costantino Rodio (yak. 870-931) ve Nicolo Mesarite (1198-1203) gibi başka yazarlar, sonraki yüzyıllarda, kilise ve sivil yapılarıdaki kutlamalar sırasında bu betimleme modelini sunarlar. *Exemplum* geç antik dönemden başlayarak Ortaçağ Batı'sında da eksik olmayacaktır. Bununla ilgili olarak Trevirili zengin bir adamın üç yataklı yemek masasının resimlerini ustaca betimleyen Ausonius'un (yak. 309-394) adını anmak yeterlidir².

On beşinci yüzyılda hümanistler artık retorik anlam ve modelleriyle, daha çok da antik *inventio* kavramıyla birleşmiş olan *ekphrasis* dilini saptamış olan terimleri yeniden ele alırlar. Antik *inventio* kavramı ilk kez sanat-es-tetik ortamında Leon Battista Alberti tarafından *De pictura*'da (1435-36) tartışılmış, kuramlaştırılmış ve gösterilmiş olup Alberti burada tutkuların kişileştirilmesiyle ilgili, anlamlı bir güzellik ve anımsatmayla iç içe girmiş olan deyiş sanatının güzel bir örneğini sunar:

Okurken, Lukianos'un anlattığı ve Appelles tarafından resmedilen Calunnia'yı (İftira) seçme yeteneği övülür. [...] Daha öteden Calunnia geliyordu. Bu, görünüşte çok güzel bir dişiydi, ama yüzü fazla kurnaz görünüyordu³.

İmgenin tartışılması, bu bağlamda, retorik formül kitabının kesin bir şemasına girmesine karşın, salt anımsatıcı formülün ötesine geçer gibi görünür. Alberti, ressamların şairler ve hatiplerle olan benzerliklerini ortaya

2) Decii Ausonii Galli Burdigalensis *Opera quae extant: Idyllium VI (Cupido cruci affixus)*, PL XIX, coll. 882-884.

3) Alberti, *De pictura*, a.g.e., s. 92 (III,53).

koyarken, yine de birincilerin ikincilere başvurmaları gerektiğini öğütler. Hümanist tarafından kullanılan betimleyici kayıtlar, öyküyü anlatmak için dış görünüşle ilgili ayrıntılara girmez, ama yalnızca tutkuları anımsatıcıdır; örneğin, İftira'nın kişileştirilmesi için kurnazlığı vurgular, hınç için de solgun ve biçimsiz bir insan yüzünü. Bütün bunlara karşın betimleme güçlü ve inandırıcıdır. Nitekim, ressamın nasıl hatibin silahlarıyla uygun biçimde boy ölçüşebileceğini gösterir. Yine bu zevkle ilgili olarak, retorik örneği sürdürerek, Hesiodos modeline göre, tre Grazie (Üç Güzeller) betimlemesi üstünde durduğu zaman da bilgi verir:

Hesiodos'un Aglaia, Euphrosyne, Thalia adlarını verdiği, el ele tutuşmuş, güler yüzlü, tertemiz ve çözümlü, dökümlü giysili olarak resmedilen o üç kız kardeşi görmek de hoş bir şey olurdu; onlar aracılığıyla cömertlik anlatılmak isteniyordu, çünkü bu kız kardeşlerden biri verir, biri alır, üçüncüsü de iyilik yapar ki bunlar da her kusursuz cömertlikte olması gereken aşamalardır⁴.

Paragrafın son bölümünde, Phidias ile Homeros arasındaki ilişkiye dayanarak, ressamı her durumda şairleri daha dikkatli okumaya davet eder. Alberti, on beşinci yüzyıldan sonra, az ya da çok kapalı biçimde edebi, tarihi ve mitolojik –Eski ve Yeni Ahit'lerle ilgili eserleri, azizlerin yaşamını anmaya gerek bile yok– yazılara başvuracak olan bilge sanatçıların figüratif programını açık seçik ortaya koyar. Bununla birlikte, imgelerin konuşma karşısında üstünlüğü ve büyük ikna gücü olduğu da kabul edilir. Lukianos, *De domo*'da (21) (Ev üstüne), ékphrasis'in anlamını açıkça şöyle belirtmişti: Zaten gözlerinizle hayran olduğunuz şeyi dinlemenin sizin için hoş olacağını düşünüyorum [...]. Ama bu cesur girişimin, yani boya, çizim ve tuval olmadan böyle güzel resimler yapmanın zorluğunu da göz önünde bulundurun. Gerçekten de zayıf bir resimdir sözcüklerinki⁵.

Gözlerle hayran olmak, sözcüklerle betimlemek, Rönesans'ın ilk döneminde, ressamın eserlerini yalnızca klasik yazarların eserleriyle değil, hüma-

4) A.g.e., s. 94 (III; 54).

5) S. Maffei, *Introduzione*, Luciano da Samosata, *Descrizione di opere d'arte* içinde, Torino, Einaudi, 1994, s. Xv-LXXIV: XL.

nistlerin hem birileri hem de ötekileriyle ilgili yaptığı yorumla birleştiren o kopmaz birliktelik haline gelecektir. Bu eğilimin açık örneği, düzyazıları ve şiirleriyle, dış görünüşsel gerçek gibiliğin ve anlamlılığın aktarılmasında yazar tarafından gösterilen ustalığı yücelten Guarino ve onun okulu tarafından oluşturulur. Guarino, çağdaş sanatçılar tarafından gerçekleştirilen farklı anlatım kayıtlarını betimlemek için, klasik *vultus vivens* (yaşayan, canlı yüz) ve *spirantia signa* (nefes alan işaretler) modellerini yeniden ele almada usta bir öğretmen olacaktır.

Geç Antikçağ edebiyatının geniş biçimde kullandığı *spirantia signa*'nın⁶ büyük bir bölümü şanslarını kesinlikle Vergilius'a borçludur. *Aeneis*'in VI. kitabının, öteki ülkelerin yasaları ve geleneklerinin yumuşaklığıyla karşılaştırılan bütün Roma yasalarını ululayan ünlü dizeleri (847-848) *spirans* (nefes alan) ve *vivus* (canlı) terimlerinin güçlü kullanımını gösterir. Bunlar figüratif sanatlar ortamında kendilerine yer bulan terimlerdir. Vergilius'un yazılarından, onun zamanında, Yunanların canlı ve 'nefes alır' gibi görünen heykeller yapmadaki ustalığının ne kadar iyi bilindiği anlaşılır. Dahası, Roma ahlakının sertliğinin yüceltilmesinde, kısa bir süre sonra Romalılar tarafından takdir edilecek olan o seçkin zevkin yumuşaklığına karşı açık bir kınama algılanır. Böylece, bu teknik yollara değer veren o *alii* (başkaları) hakkındaki olumsuz yargı geçici ve kışkırtıcı olanı yaralamak ister, çünkü bu durumda heykellere *exemplum* (örnek) ya da anı olarak değil, yalnızca ustalık açısından hayranlık duyulacaktır⁷.

'Nefes almak' fiilinin sanat eserleriyle bağlantılı olarak kullanımı, sık sık insanları ve hayvanları gerçekçi biçimde betimleme zevki üstünde duran Marziale'nin *Epigrammi*'sinde (Anıt Yazıtları) sanki yergici bir kullanım bulur⁸. Portreleri betimlerken geç Hellenizm'in betimleme dilini sürdürür ve bunlardan bazılarının canlılığını ortaya koyar, tıpkı şair Turno'nun kardeşi komedi yazarı Scaevus Memor'un "nefes alan [...] Apelles sanatı" ile yapılmış portresi (*Epigr.*, XI, 9) ya da, tersine, Seneca'nın dostu, "canlı yüz"ü pırl pırl parlayan Caesonius Maximus'un ki gibi (*Epigr.*, VII, 44). Marziale'ye

6) Castelli, *Imagines spirantes*, a.g.e.

7) Servii Grammatici *In Vergilii Aeneides libros VI-VIII Commentarii*, II, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1883, s. 119.

8) Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, a.g.e., s. 206-207.

göre, artık alışılmış olan kurallara uygun olarak, imge sözcüklerden üstündür. Böylece, onun dizeler halindeki II. Cecilio portresi daha benzer ve ölümsüz, dolayısıyla Apelles'in eserinden daha uzun bir yaşama adanmış olacaktır⁹. Ne var ki, M.S. I. yüzyılda edebiyatçılar, Marziale gibi, koleksiyoncu ve kültür adamlarının iştahını kabartan en seçkin imgeleri tartışmak için bir betimleme dilini geniş ölçüde kullanırlar. Böylece, M.S. II. yüzyılda da, tekniğin buluşları sayesinde kendi içsel yaşamlarını dışa vuran heykellerin çekiciliğine kapılan Genç Plinius gibi yazarlar bulmamız şaşırtıcı olmaz. Dostu Annius Severus'a gönderdiği eğitici bir mektupta, Plinius, mirasın bir kısmıyla, bir "senem stantem"¹⁰ (ayakta duran yaşlıyı) betimleyen, canlı özlem duyguları uyandırmasa da doğalcı biçemiyle özel bir güzelliğe sahip küçük bir bronz Korent heykeli satın aldığını anlatır.

Petrarca modeli, özellikle Laura'nın yokluğunda onun portresiyle avunduğunu anlattığı ünlü CXXX. sonenin yeniden ele alınmasında hümanistler tarafından göz önünde bulundurulacaktır. *Imagines spirantes* (nefes alan imgeler) temasının hümanistik ortamda yayılmasının şair sayesinde olduğunu düşünüyorum. Adı geçen sone kuşkusuz edebiyatçıların ve Leonardo Bruni'nin gözünden kaçmadı¹¹. Nitekim, portre kişinin yerini alır, dahası, tutkuları uyandıran ya da yatıştıran avutucu öğeleri içinde barındırır. Bu konuda Petrarca'nın, S. Ambrogio'nun Milano'daki aynı adlı bazilikaya konulmuş olan çok renkli alçı portresi hakkındaki gözlemlerini anımsamak yeterlidir¹².

Guarino kendi betimleme modellerini, çözümlemeli betimlemeler yerine genel nesne ve olayların sayılıp dökülmesine dayanarak, öğretmeni Emanuele Crisolora'dan alınana kıyasla farklı şemalar üstüne oturtacaktır. Bizanslı'nın gerçek benzerliği ve çeşitlilik ile anlatım biçimlerine dayanan anlatım şeması, gerçekten de Guarino tarafından sürdürülür. Guarino bu retorik modele arkadaşları Stefano Todesco'ya gönderdiği ve içinde bir resmi

9) Ayrıca bkz. *Epigr.* IX, 74; X, 32.

10) Olinio Cecilio Secondo, *Epistularum*, III, 6,3, *Opere* içinde, haz. F. Trisoglio, Torino, Utet, 1979.

11) Ayrıca bkz. LXXVII ve LXXVIII. Soneler. M. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative, Memoria dell'antico nell'arte italiana, I, L'uso dei classici* içinde, haz. S. Settis, Torino, Einaudi, 1984, s. 219-267; A. Bevilacqua, *Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXVIII, 1979, s. 107-150.

12) Petrarca, *Fam.* XVI, 11. Krş. N. Mann, *Petrarch and Portraits, The Image of the Individual Portraits in the Renaissance* içinde, bas. N. Mann, L. Syson, Londra, British Museum Press, 1998, s. 15-20.

betimlerken sanatçının teknik becerisine duyduğu hayranlığı dile getirdiği bir mektupta ulaşır. Guarino betimlenen öznelere tırnaklar, parmaklar, yumuşacık saçlar gibi yalnızca fiziksel ayrıntılarını ortaya koymakla kalmaz, çocukların ruh ifadelerini, anlatılan duyum ve duyguların değişkenliğini de kısaca anlatır. Hümanistin hayranlığını uyandıran “*imaguncolare vivae*” (canlı imgecikler)¹³ Pisanello’nun, Guarino’ya göre, Aziz Gerolamo’yu¹⁴ resmettiği “*signa vivacia*” (canlı işaretler, simgeler) ile aynıdır. Tekniğe karşı gösterilen bu hoşnutluk, ressamın canlı kuşlar, nehirler ve suları betimlemedeki ustalığını ortaya koyarak Pisanello’nun resminin doğalci yönlerini betimleyen Tito Vespasiano Strozzi tarafından da gösterilir¹⁵. Canlı imgelere duyulan hayranlık Bruni’nin, kendi düşüncesine göre, akıl ve ruh yüceliği bakımından herkesten üstün olan Carlo Malatesta’nın¹⁶ “*vivam et animatam effigiem*”ini (yaşayan ve canlı imge) kutladığı bir mektubunda gayet iyi algılanır. Alfonso il Magnanimo da, paralar üzerine çizilen ünlü kişilerin portrelerinin onu erdem ve onur için yüce tutkuyla tutuşturduğunu belirttiği zaman aynı kefeye konulur. Bu düşünce, kuşkusuz, onu, kendini madalya ve paralar üzerinde çok sayıda simgeyle değişik *facies* (yüz) kullanarak betimlemeye itmiştir¹⁷. Guarino, Emanuele Crisolora’nın Giovanni VIII Paleologo’ya gönderdiği ünlü mektubunda (*PG CLVI*, coll. 23-53) yaptığı eski ve yeni Roma arasındaki ünlü karşılaştırmada açıkça gösterdiği şeyin gözden geçirilen modeline dayanarak geleneksel betimleme perspektiflerini genişletir, çünkü sanat eserlerinin betimlenmesinden sanatsal anlatım boyutuna, hatta biçimsel çeşitliliğe geçer. Burada, hümanist, farklı iki stilistik kayıt kullanarak Konstantinopolis ile Roma’yı karşılaştırır. Urbe (Kent, yani Roma) İmparator Teodoros Lascaris’in Pergamo (Bergama) hakkındaki mektup geleneğinin aracılık ettiği, harabeler üstüne bir ‘derin düşünce’ ile betimlenir; buna karşılık Konstantinopolis’in güzelliği,

13) *Epistolario di Guarino Veronese*; haz. R. Sabbadini, 3 cilt, Venedik, Regia Deputazione Veneta di Storia Patria, 1915-19, II, s. 111-112.

14) A.g.e., s. 554-557.

15) Tito Vespasiano Strozzi, *Ad Pisanum pictorem praestantissimum*, A. Della Guardia, Tito Vespasiano Strozzi içinde, Modena, Tipografia Ed. moderna Blondi, 1916, s. 59; Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, a.g.e., s. 205.

16) Leonardi Bruni Arretini *Epistolarum libri VIII*, 1, III, IX, bas. L. Mehus, 2 cilt, Florentiae, B. Paperini, 1741, s. 80. Konu hakkında bkz. Castelli, *Ghiberti e gli umanisti*, a.g.e., s. 523-529; 525.

17) Birlikte bir bakış için, J. C. Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, Floransa, 1984 dışında bkz. R. Pane, *Il Rinascimento nell’Italia meridionale*, 2 cilt, Milano, Edizioni di Comunità, 1965, I, s. 123-134.

dünya hükümeti işlevleriyle bağlantılı bir anlatımla simgelenir¹⁸. Nitekim, Guarino, değişik dış görünüş tipleri ve jestlerle karakterize edilen insan figüründen hayvan figürüne geçer, hatta kendi çeşitliliği içinde kumsalları, dağları ve kentleri kapsayan manzara resmine kadar giden Pisanello'nun resminin *varietas*'ını da zarif biçimde yakalar. Resmin *varietas*'ını belirlerken, hümanist, zevk uyandırmak için, manzaraların *parerga* ve figürlerle betimlenmesini içeren ekphrasis modeline de başvurur. *Varietas* terimi Cicero'nun, hatibin ortamını bilgicinkinden ayırt etmek için *Orator*'da (XIX, 69) ondan yararlanmasından sonra büyük ün kazanmıştır. Hatip çeşitliliği heyecanlandırmak ve ikna etmek için kullanacaktır; oysa bilgici eğretilmeler kullanarak dinleyicileri hoşnut eder ve “sözcükleri ressamın renk çeşitliliği gibi” kullanır. On beşinci yüzyılın ilk dönemindeki sanat incelemelerinde terim Alberti tarafından *De pictura*'da, incelenen konuyla bağlantılı olarak yeniden ele alınır; buradan figürlerin davranışlarındaki karışıklık nedeniyle özel bir güzellik doğabilecektir: “Ama her öyküde çeşitlilik her zaman hoş olmuştur”. Katolik Reform sırasında *varietas* terimi, *Dialogo della pittura*'da, onu ressamın ‘buluş’una bağlayarak, onun ilkesini yücelten Dolce'den başlamak kaydıyla değişik yorumlarla tanışır. Vasari, Giotto'dan sonra, “buluşlarda daha çeşitli olmanın ötesinde, renklerde bütün ötekilerden daha uyumlu ve daha buğulu da olan” Stefano nedeniyle ondan söz eder¹⁹. Gilio güzel bir eser ortaya koymak için “düzenli çeşitlilik”ten söz eder²⁰. Comanini, eserin maddi ve biçimsel birliğini tartışırken, aynı biçimde *varietas*'tan da söz eder. Kısacası, o, güzelliğin ortadan kaldırılamaz bir desteğidir. Nesnelerin, manzaraların, yüzlerin, tanrısal heyecanların betimlenmesi, on beşinci yüzyıldan sonra sanat edebiyatının bir *condicio sine qua non*'u (vazgeçilmez koşulu) haline gelir, hatta *De suavitate ad Hieronymum Bragadendum*'da (Hieronymus Bragadendus'un Tathlığı Üstüne) şöyle diyen Trabzonlu Georgios modasının bile:

Nitekim, gerçek yalnızca ressamalar, şairler, oyuncular için değil, ama her alanda (yeter ki tutarlı olsun), daha çok da hitabet gücünde yararlı

18) C. Mango, *Antique Statuary and the Bizantine Beholder*, “Dumbarton Oaks Papers”, XVII, 1963, s. 69; ama daha çok G. Karlsson, *Ideologie et ceremonial dans l'epistolographie byzantine*, Upsala, Almqvist & Wiksell, 1962², s. 112-136.

19) Vasari, *Le vite*, I, s. 357.

20) Bas. Barocchi, 1564, s. 19.

ve etkilidir, çünkü yalnızca sözü edilen konuyu güçlendirmez, bizi izleyenlere belli bir zevk de verir²¹.

Hiç kuşkusuz, ékphrasis, yokluğunda betimleme ve anlatmanın olanaksız olduğu bir ortaklık oluşturarak, *varietas*'tan beslenmiştir. Ficino ve Poliziano gibi filozof ve edebiyatçılar bu çeşitliliğe başvuracaklardır. Birincisi, örneğin, bir otlığın güzelliğini betimler: “Varsayalım ki, Apelles bir gün bir manzara görünce onun resmini yapma arzusuna kapılmış olsun. Otlak bir anda bütününü onun karşısına çıkmış ve hemen Apelles’in arzusunu uyandırmıştır”. İkincisi ise, Afrodite’in güzelliklerini şiirleştirir. Nitekim, Poliziano, *Giostra*’da (Mızrak Yarışı) (1476-78)²², *Inni Orfici*’nin betimleme modelini sürdürür ki bu da, Warburg’a göre²³, Botticelli’nin güzel *Venus*’ünün klasik biçimini açıklamak için örnek olarak kullanılmıştır. Kuşkusuz, Poliziano ékphrasis sorunu üstüne uzun uzun düşünmek zorunda kalmış ve soruna ilgi duymuştur. Ermolao Barbaro, 1480’de, Gazzeli Teodoros’u yeniden ele alarak ve ékphrasis’in saf ‘anlatım’dan başka bir şey olmadığını belirterek, retorik’in bu kısmının anlamını ona ayrıntılı olarak anlatır²⁴.

Örneğin, ékphrasis’in, Leonardo Bruni’nin, Floransa kenti ve onu çevreleyen manzaranın betimlemeli biçimde verilmesi nedeniyle haklı olarak *epideiktik* retorik türüne sokulan *Laudatio urbis Florentiae*’si (Floransa Kentine Övgü) gibi siyasi kitapçıklara girmiş olduğuna hiç kuşku yoktur. Bu, hümanistin gençlik arzusuyla yaptığı, yaklaşık kırk yıl sonra Yunan yazarın kendi gerçek modeli²⁵ olduğunu anımsatırken söyleyeceklerine bakılırsa bir alıştırma ola-

21) A.g.e. Baxandall, *Giotto e gli umanisti* içinde, a.g.e., s. 137 [krş. Venedik, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. XI, 34 (4354), c. 3 r-v].

22) Angelo Poliziano, *La giostra, Opera omnia* içinde, a.g.e., s. 38: “Köpük gerçek, deniz gerçek dersin, / Ve kabuk gerçek, rüzgârın esmesi gerçek: / Tanrıça’nın gözlerinin parladığını görürsün, / çevresinde güldüğünü göğün ve öğelerin: / İlk saatler kum beyaz giysiler içinde; / Havanın onları dalgalandırdığını, ve düzgün çözülmüş saçları. / Bir olmadığını, farklı olmadığını yüzlerinin, / kız kardeşlerine çok uygun düşer gibi görüldüğünü. / Yemin edebilirsin dalgalardan çıktığına / Tanrıça’nın sağ eliyle saçını tuttuğunu, / ötekiyle tatlı elmasını örttüğünü; / Ve, kutsal ve tanrısal ayakla damgalanmış olduğu için, / kumun ot ve çiçeklerle donandığını; / Sonra hoş ve gergin görünüşle, / Üç Nympha tarafından kucağa alındığını, / Ve yıldızlı giysiye sarındığını” (100-101. dizeler).

23) A. Warburg, *La ‘Nascita di Venere’ e la ‘Primavera’ di Sandro Botticelli. Ricerche sull’immagine dell’antichità nel primo Rinascimento italiano* (1893), a.g.y., *La rinascita del paganesimo antico* içinde, haz. G. Bing, Floransa, La Nuova Italia, 1966, s. 1-58.

24) Angeli Politiani *Epistolarum, Opera omnia* içinde, a.g.e., I, s. 202-203.

25) Bruni *Epistolarum Libri*, a.g.e., II, s. 111 (VIII, 4).

rak Elius Aristides'in eserini ve, söylentiye göre de, Menando Retor'unkini²⁶ örnek alma eğiliminde olan bir anlatımdır. Floransa kentini betimlemek için tam olarak epideiktik retorik'in kullanılması Ortaçağ'a özgü *laudes civitates* (kentlerin övgüsü) modellerinden uzaklaşmayı işaret eder. Bruni, Elius Aristides, Aristoteles ya da Menandro'dan yararlanmış olsa da, kenti sözcüklerle 'kurma'yı kolayca başarır. Menandro yalnızca bir ülkeyi değil, ama kenti, onun kökenlerini, kurucularının yanı sıra Adalet'ten başlayarak dört ana erdemin karşılaştırılması üstüne kurulu eylemlerini de övmeyi öğretmişti. Bruni'ninki, Francesco Piccolpasso'ya yazacağı gibi, "plausum et leticiam" (alkış ve sevinci) anımsatmaya yönelik bir kompozisyonudur²⁷.

Bruni'nin esininde Poliziano'nun, retorik ve diyalektiği boş dil araçları olarak değil, ama çürütülemez biçimde derin kavramların sergilenmesine bağlı olarak sunduğu, Quintilianus üstüne dersin girişinde güçlü biçimde belirteceği şey yakalanır. Edebiyatçı, diyalektiğin en üst aşamasından söz etmek için, Plotinos'u işin içine sokacak ve eseriyle sonunda "instrumentum" (araç) olarak betimleyeceği mantık arasında bir ayrım yapacaktır. Hümanistin retorik hakkındaki düşüncelerini, onun uygar toplumdaki işlevsel kullanımını gösterinceye kadar açıkladığı apaçık görülmektedir: "Söz eğitir, iyileştirir, yeniler [...] yalnız bu da değil: konuşma insan aklının bütün araştırma süreçlerinin çevrilmesini ve kesinleştirilmesini sağlayan araçtır". Kısa süre sonra bir tartışma çıkacak ve Valla'dan başlayarak *orator* (hatip) ile *dialecticus* (mantıkçı, eytişimci) arasında, Cicero'yu temel alan bir ayrım görecektir. Daha önce söylendiği gibi, birincisinin görevi neşelendirmek ve heyecanlandırmak, ikincisinin ise öğretmektir²⁸.

Rodolfo Agricola (Roelof Huysman, 1443-85), *De inventione dialectica*'da (Diyalektik Buluş Üstüne) (Venedik, 1558) "iki buluşun itici gücüyle ayar-

26) N. Rubinstein, *Il Bruni a Firenze: retorica e politica*, Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze içinde, Atti di Convegno di Studi (Floransa, 27-29 Ekim 1987), haz. P. Viti, Floransa, Olschki, 1990, s. 15-28.

27) Leonardo Bruni, *Panegirico della città di Firenze*, Frate Lazzaro da Padova'nın karşılıklı metninin İtalyancası, Floransa, La Nuova Italia, 1974, s. 15-17. Ayrıca bkz. Yeni baskı, haz. S. U. Baldassari (Floransa, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2000).

28) Laurentii Vallae *Opera*, Basilae, apud Henricum Petrum, 1540, [kezzap baskı, Torino, Bottega d'Erasmo, 1962], s. 693. E. Garin, *Discussioni sulla retorica*, a.g.y., *Medioevo e Rinascimento* (1954) içinde, Roma-Bari, Laterza, 1973, s. 117-139: 121-125.

lanmış diyalektik” ile “düzen” ve retorik ya da “hitabet sanatı” arasında bir ayrım yapar: “Bunların ikisi de yalnızca sevgiler üstünde etkili olmaya ve ikna etmeye yöneliktir. Kısacası, insandan Tanrı’ya yükselme yönünde hiçbir kaygıyı umursamayan, tersine, ‘Penelope’nin bezini tekrar tekrar dokuyarak’ bir deneyim bilgilerini düzenleme çalışmasına yer verecek bir mantık, insan düşüncesinin sevgi süreçlerinden, yani konuşmalardan başka yerde ortaya çıkamayacak bir mantık belirtilmek isteniyor”²⁹. Siyasal müdahale kullanımına göre biçimlenince hitabet örnekleri *epideiktik* retorik kullanımıyla yeni bir güç kazanır. *Ornatus*’un kullanımını yadsıyan Savonarola bile, kendi konuşmalarını hazırlarken, konuşmanın, inananların karşılaştıkları belalara dair yargıyı çağrıştıran en esnek kayıtlarının kullanımından kaçınmıyordu. Tersine, Machiavelli stille ilgili kanıtlamaları yüceltiyordu. Oysa Speroni stilin üstünlüğünü yargılar ve epideiktik retorik yargılayıcı ve belirleyici retorik, bunun yanı sıra hazcı amacın mantıksal ve töresel amaç karşısındaki zaferini kutlar. Dolayısıyla, retorik, hatip ve siyasetçilerin öğretmeni işlevini yitirir ve konuşma sanatının uygar ve eğitsel kullanımını gözden kaçıran edebiyatçı ve profesyonellerin aracı haline gelir³⁰. Gerçekten de Speroni’nin Aretino’yu uzmanlaşmış ve profesyonel bir ‘süslü yazar, cıfcaflı konuşmacı’ olmakla suçlaması tesadüf değildir.

On altıncı yüzyılın ortasında tek bir filozof, edebiyatçı, eleştirmen ya da sanatçı yoktur ki, hem araştırma alanının yolunu hem de araştırılan konuyu daha çekici kılmak amacıyla, kendi disiplini için betimleme modelinin kullanımını istememiş olsun. İster resmedilmiş, ister betimlenmiş, isterse anlatılmış olsun, portreler, figürler, manzaralar –ister gerçekçi, ister hayalci– kendi tutsak edici çekiciliklerini kazanırlar. Nitekim, *ékphrasis* bu sınırların ötesine geçer. Örneğin, “dünyayı dolaşıp gözlerin çok sadık tanıklığıyla betimleyebilen ve benzer konuda duyduğunu ve gördüğünü anlatan insanın korkusuz zekâsı”³¹ ile aktarılmış masalsı Batı Hindistan

29) A.g.e., s. 121.

30) Sperone Speroni, *Dialogo della retorica, Trattati del Cinquecento* içinde, I, haz. M. Varri, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, s. 658-659.

31) *Sommario della naturale e generale istoria dell’Indie Occidentali di Gonzalo Ferdinando d’Oviedo*, Giovanni Ramusio, *Navigazione e viaggi*, V içinde, Einaudi, 1985, s. 207-340: 211. Kitap ilk kez İspanyolca olarak 1526’da, İtalyanca olarak da 1534 ve 1556’da Venedik’te yayımlanmıştır.

imgesi özellikle hoştur. *Orlando Furioso*'nun içine konulan ve ideal aşk habercisi olan güneşli korunun terennüm edildiği o betimleme aynı biçimde değerlidir. Bu, yalnızca Ruggiero'nun ruhunu değil, okurun ve dinleyicinin-
kini de harekete geçirir ve sıkıştırır: “Hoş korular tatlı defneli, / palmye ve çok hoş mersinağaçlı, / meyve ve çiçeğe durmuş sedir ve portakallı”(VI, 21). Curtius'un uzun uzun üstünde durduğu hoş yer *topos*'una (kalıp söz, klişe) gönderme yapmak neredeyse gereksiz, ancak ‘ikili oyun’ adını verebileceğim şeye değinmek ilginç gibi görünüyor: güzel aynı şekilde güzel olanı konuk eder, ama her ikisi de tehlike habercisi olabilir; korkunç ve çirkin de, birlikte kullanıldıkları zaman, aynı biçimde tehlike habercisi olur; bunun için Homeros'un mağaradaki sıranmış tepegöz modelini, aynı zamanda şeytanın işliğı olmanın yanı sıra pişmanlık ve ceza çekme yeri olarak da mağarayı düşünmek yeterlidir. Silenos'ların biçimleri, Giordano Bruno'nun Platon'dan aldıkları gibi, iyi gözlenebilirse, çok güzel imgeler verirler: “Bu Cato'lar çok kör ve deli olmalı; eğer bu Silenos'ların altında saklı olan şeyi ortaya çıkarmayı bilmiyorlarsa”³². Bu nedenle, ekphrasis, yalnızca ikastik evrenin değil, fantastik evrenin de sınıflama bilimine (Taksonomi) giren her şeyin betimlenmesine izin verir. Ne olursa olsun, ekphrasis'in, benzersiz bir edebi biçim olarak, kendi kurallarıyla çeşitli konulara ve değişik öznelere güç vererek farklı türlere dahil edildiği gözlemlenmelidir. Bu konuda özellikle etkili bir örnek, Vasari'nin Botticelli'nin *Venus'ün Doğuşu* ve İlkbahar tabloları üzerine yaptığı betimlemedir: “Dük Cosimo'nun villasında iki tablo var; biri doğan Venüs ve onu yeryüzüne Amor'larla (Aşk) getiren hava ve rüzgârlar; öteki de Grazia'ların (Üç Güzeller) ilkbaharı temsil ederek çiçeklendirdikleri bir başka Venüs; bunların onun tarafından zarif biçimde anlatıldığı görülür”³³. ‘Göstermek, belirtmek’ fiili, okuru, resmedilen imgenin hoşluğunu algılamasını sağlayan hoş bir atmosfere götürür, ‘genç mevsim’in sunduğu o çoğul duyguları anımsatır ve hemen sonra resmedilen şeylerin listesinin rutin alışkanlığına götürür. Sevgilinin ya da yakışıklı delikanlının yüzünün betimlenmesi, Giovio'nun Gastone de Foix'nın portresi münasebetiyle kısaca anlattığı gibi, edebiyatın

32) Bruno, *La cena de le Ceneri*, a.g.e., s. 14. Ama yine bkz. a.g.y., *Spaccio de la bestia trionfante*, a.g.e., s. 550: “İşte, böylece çoğunluğun mimcilerin, yani altlarında iyilik ve gerçeklik hazinesinin saklı ve güvende olduğu gülünç ve maskara Silenos'ların alanında gülmesine, şakalaşmasına, alay etmesine ve kendini beğenmesine izin vereceğiz”.

33) Vasari, *Le vite*, III, s. 312.

ortak bir modeli olur: “Fizyonomi konusunda bilgisiz olsa bile, bu tüysüz gencin çok güzel yüzündeki birbirine zıt ve farklı kısımları hayranlıkla değerlendirmeyen o profesörün kim olduğunu bilmiyorum”³⁴. Buna paralel olarak, betimleme öğeleri güzel bir yeri ve hatta savaş sanatını betimlemek için bile kullanılır.

Epideiktik tür saray dünyasını aşar ve Scipione Bargagli’nin (1540-1612) anımsatacağı gibi hitabet sanatının en geniş alanının³⁵ parçası olur; görüldüğü gibi, yalnızca cafcamlı konuşmacıları, hatipleri değil, yazarları ve onlarla karşılaştırılabilir olanları da kendi gücüyle donatır. *Epideiktik* retoriğe on altıncı yüzyılın ilk otuz yılından başlayarak gelişen ‘girişim’ sanatı da bağlanır gibi görünür. Ruh ve beden girişikliği üstüne kurulan simgesellik, seyredene, örneğin Giovio tarafından betimlenen Nemours Dükü Giuliano di Lorenzo de’ Medici’nin simgesinde görüldüğü gibi, yazıyı imgelerle birlikte koyarak duyulur dünyayı aşır düşünce dünyasıyla birleşen o bilgiler kutuplaşmasını verir. Ruh *Glovis* (tersten okunmalıdır: ‘si volge’, yani döner) sinüzoidal bir şeritle çevrelenmiş bir eşkenar üçgen içine çizilmiştir.

Epideiktik retoriği yaklaşık iki yüzyıl boyunca destekleyecek olan, Horatius’un *ut pictura poesis* (şiiir resmi gibi) düşüncesidir. Örneğin, Dolce, *Dialogo della pittura*’da (1557), Petrarca’yı tekrar anımsa(tı)rken, Homeros’a “Antik anıların ilk ressamı” adını verir. Ama Francisco de Hollanda (1517-84), Lactantius’un ağzından, *Colloqui*’de Michelangelo ile şunu belirtir: “Acaba şairler yalnızca resmin gizlerini öğretmek amacıyla çalışıyor gibi görünmüyorlar mı?”³⁶ Resmin yazıyla özdeşleştirilmesi, daha sonra şiiirin, doğayı betimleme amacında olan ressamın amaçlarına katılmasını kolaylaştırmıştır. Ayrıca, sonrasında ama ikincil olarak değil, betimleyici şiiiri ve karşılık olarak betimleyici resmi kolaylaştırmıştır; örneğin, on sekizinci

34) Paolo Giovio, *Gli elogi. Vite brevemente scritte d’huomini illustri... tradotte per messer Ludovico Domenichi*, Vinegia’da, Giovanni de’ Rossi nezdinde, 1557, s. 195v (krş. Pauli Iovii, *Opera*, VIII, *Elogia virorum illustrium*, haz. R. Meregazzi, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1972, s. 384); krş. S. Maffei, *L’ecfrasi gioviana tra genesi e ‘imitatio’*, *dell’antiquaria e dei suoi metodi* içinde, *Atti della Giornata di Studi*, haz. E. Vaini, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, Quaderni II, 1998, s. 15-29: 24.

35) Scipione Bargagli, *Oratione delle lodi dell’Accademia*, a.g.y., *Dell’imprese* içinde, Venedik, Francesco de’ Franceschi, 1589, s. 122.

36) R. W. Lee, *‘Ut pictura poesis’. La teoria umanistica della pittura*, İtal. çev., Floransa, Sansoni, 1974, s. 5, not 6.

yüzyılın ilk yarısında, Thomson'un, ékphrasis'in şiirsel aracının özerkliğini savunan (*Laocoonte* XVI, 20) Gotthold Ephraim Lessing'in (1729-81) karşı çıktığı, *Season*'ının tanıklık ettiği gibi. Bununla birlikte, Leonardo'nun, resmin bir edebi betimlemeden daha anlamlı olması gerektiğini ve ressamın "tek başına olması, gördüğü şeyi değerlendirmesi ve gördüğü herhangi bir şeyin türünün en olağanüstü kısımlarını seçerek kendi kendisiyle konuşması" gerektiğini (*Trattato* II, 55) birkaç yüzyıl önce anlamış olduğu da unutulmamalıdır.

On altıncı yüzyılda ékphrasis büyük güç kazanır ve filozoflar, edebiyatçılar, sanatçılar ve sanat kuramcıları onu özgürce kullanırlar. Örneğin, Aretino bu retorik görünüşü kullanır ancak antik modellerden ayrılır, tıpkı 1531'de Kont Massimiano Stampa'ya gönderdiği ve Tiziano'nun yitik *Giovanni Battista* resmini betimlediği mektuptan anlaşılacağı gibi³⁷. Onun bu dik-kati, Tiziano'nun *Annunciazione*'sinden söz ettiği ve yalnızca Başmelek Cebrael'in saygıyla eğilmesine değil, Bakire Meryem'in göksel yüceliğiyle birlikte 'Ave' [selam(sana ey Meryem)] sözcüğünü söylediği anda göksel yaratıktan çıkan sesin algılanmasına da gönderme yaptığı ünlü mektubunda daha açık biçimde ortaya çıkar. Aretino meleğin kanat çırpmasını dinlemeyi de öğütler; ayrıca, eserde resmedilmiş olan zambaktan yayılan kokuyu da yorumlar. Resmedilen konunun psikolojik yorumu, belirtildiği gibi, betimleyici geleneğin dışına çıkmaz. Libanios (M.S. IV. yüzyıl)³⁸, nitekim, Antakya Konsili'nin yapıldığı evde bulunan bir tabloyu betimlerken, kırsal konunun yalnızca bir gerçek kesitinin resmedilmesi değil, resmedilen imgelerin ses çıkararak yaşamı solur gibi görünmesi olduğunu ortaya koyar. Örneğin, çoban, dizginleri ve üvendireyi elinde tutmakla, öküzleri yönetmek için kolayca yorumlanabilir hareket ve seslere sahip olmakla kalmıyor, ama "sesini yükseltiyor" ve öküzlere "onları harekete geçirici sözler" de söylüyordu. Libanios tarafından yapılan ve *parerga* (köylülerin evleri, ağaçlar, bir araba, bir ev ve çocuklar) ile dolu betimleme, Baxandall'ın belirttiği üzere, "tabloyu olduğu gibi yeniden yapmamıza izin vermez, çünkü yalnızca bu öğelerin düzeni, göndermeler, bunların sağa mı

37) N. E. Land, *Ekphrasis and Imagination: Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism*, "Art Bulletin", LVIII, 1986, s. 201-217.

38) Libanii *Opera*, VIII, bas. R. Forester, Leipzig, Teubner, 1915, s. 465-468.

yoksa sola mı konuldukları değil, mekân ilişkileri, perspektif, hatta onun ‘dictus’unu (özlü söz, parola) karakterize eden renk dizileri de eksiktir”³⁹. Bu maddesiz olanı betimleme alışkısı her durumda çok bilinen bir şeydi; bunun için Philostratos’un *Imagines*’ini (M.S. II. yüzyıl) (İmgeler) düşünmek yeterlidir: burada, o, aşklardan söz ederken, bahçeden yayılan kokuların güzelliği konusunda kendini sorgular⁴⁰. Duyular yalnızca renklerin anısıyla değil, çiçeklerinkiyle de isteklendirilir; dahası, bahçe betimlemesi üstündeki bakışı keskinleştirerek, Philostratos’un eseri özlerin ot ve çiçeklerden yayılmasını anımsatır. Philostratos’un *Imagines*’inin XV. yüzyılın ortasından itibaren İtalya’da nasıl tanındığını vurgulamanın tam sırasıdır. 1503’te Venedik’te Lukianos ile birlikte basıldıktan sonra, Isabella d’Este tarafından İtalyancaya çevrilmiş ve yayımlanmıştır. Bu yazının dolaşıma girmesi, ünlü İtalyan ailelerinin en büyük temsilcileri arasında bu konularla ilgili tam ve gerçek bir sipariş yarışı başlatmıştır. Kaldı ki, başarı, konuların *varietas*’ıyla da temin edilmişti. Nitekim, düzyazı, duyuları harekete geçiren görsel ve kokusal anılar uyandırıyordu:

Elma toplayan Amor’lara bak; o kadar çok olmalarına şaşırma. Bunlar Nympha’ların çocuklarıdır ve bütün insan soyunu yönetirler [...]. Bahçeden yükselen güzel kokuyu duyuyor musun, yoksa senin koku alma duyun zayıfladı mı? Hiç olmazsa kulaklarını aç, böylece, benim sözlerimle elmaların kokusu da sana ulaşacaktır⁴¹.

Mitolojik konular büyük bir şans yakalamıştır. Aynı Isabella ve kardeşi Alfonso, çok iyi bilindiği gibi, *Combattimento di Amore e Castità* (Aşk ile İffet’in Mücadelesi) tablosunu (Paris, Louvre) yaptırdılar; 1534’te Dosso Dossi’ye (Giovanni Luteri, yak. 1489-1542) *Ercole e i pigmei* (Herkül ve Pigmeler) tablosunu (Graz, Steiermart, Landesmuseum) sipariş etmiş olan Ercole’den söz etmeye gerek bile yok. Eğer yalnızca on altıncı yüzyılın kırklı yıllarını aşacak olsak, doğal olarak, Philostratos’un yeniden ele aldığı konuların listesi de uzayacaktır.

39) M. Baxandall, *Forme dell’intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d’arte*, giriş yazısı E. Castelnovo’nun, İtal. çev., Torino, Einaudi, 2000, s. 12.

40) *Imagines*, I, 6. ¶

41) Filostrato, *Immagini*, giriş yazısı F. Fanizza’nın, Lecce, Argo, 1988, s. 57.

İKİNCİ KISIM

Rönesans'ın Estetik Yolları

V.

Antik ve Yeni Estetikler: Harabeler ve Manzara

Uçup gidiyor yıllar, aylar ve saatler, sonunda ölebiliyor
her şey...

Antonio Alamanni

“Arkeolojik ilgi ve gösterişli yurtseverlik duygularının ötesinde, harabelerin, Roma’da ve Roma dışında, acıklı ve duygusal gösterilere yol açma gücü de olmuştur”¹. Burckhardt’ın, belki de Chateaubriand’ın “bütün insanların harabelere karşı gizli bir ilgisi vardır” (*Génie du Christianisme*, Hıristiyanlığın Dehası, 1802) cümlesini yansıtan gözlemleri, tam olarak Antikçağ’ın sunduğu ahlaki model ile Rönesans’ta olup bitmiş, artık olmayan ve bir daha hiç olmayacak olan şeyden yayılan o tutkulu esin arasındaki girişikliği yakalar. Antiğe gösterilen ve Vergilius, Ovidius, Horatius, Lucanus gibi klasik yazarlarda da var olan bu dikkat, önce Le Mans, sonra da Tours Piskoposu olan Ildeberto di Lavardin’in (1056-1133) *Versus de Roma* (Roma Üstüne Dizeler) adlı eserinde yeniden ele alınır. Ildeberto’nun 36. şiiri, daha sonra hümanistler, şairler ve sanatçıların, değişik değerlerle bakacağı ve kutlayacağı şeyi tohum halinde yakalar. Sonsuz kentin büyüklüğüne yapılan çağrı –“Roma quanta fuit ipsa ruina docet” (Roma’nın ne kadar büyük olduğunu Roma’nın harabeleri göstermektedir)– yalnızca Antikçağ’ın masalsı yönlerini değil, gerçek arkeolojik kazıları ve harabelerin ölçümünü de tanımlamaya yönelik karmaşık bir yol çizecektir. Piskopos’un dizeleriyle ilgili olarak yazdığı unutulmayan bir bölümde, Eugenio Garin,

1) J. Burckhardt, *La Civiltà del Rinascimento in Italia*, E. Garin’in giriş yazısıyla, İtal. çev., Floransa, Sansoni, 1968, s. 175.

nasıl olup da “insanların harabeler karşısında –onların hüznünü hissetmelerine karşın– Antikçağ’a layık yeni bir güzellik yarattıklarını”² açıkça ortaya koyar. Her şeye rağmen, bu güzellik, dünyasal güç ile ruhsal krallık arasındaki karşıtlıklar “tunc urbes, nunc mea regna polus” nedeniyle, harabelere duyulan hümanistik esinden oldukça farklıdır. Öncü ama hâlâ bu acıma duygusuna sahip Petrarca ve Boccaccio ölümsüz sayfalar yazarlar. Birincisi, Kardinal Giovanni Colonna’ya gönderdiği Mart 1337 tarihli ünlü mektubunda harabelerin büyüklüğünü şöyle över: “Roma düşündüğümde daha büyük, harabeleri ise daha da büyük”³; ikincisi de, bir mektubunda, Baia’nın güzelliğini şöyle betimler: “İşte, senin Büyük Yazar’ının Baia’sında, Gaius Marius, Iulius Caesar, Pompeius Grande ve başka birçoklarının kocaman ve hayranlık verici binaları var ve bu çağda hâlâ dimdik ayakta”⁴. Ancak harabelerin, Donatello ve Roma’ya gittiğinde “binaların büyüklüğünü ve tapınakların mükemmelliğini görünce kendinden geçmiş gibi dalıp giden”⁵ Brunelleschi gibi, onları hem hayranlıkla seyreden hem de inceleyen kimselerde bir başka anlam kazanması on beşinci yüzyıla başlar. Hümanistlerin mektuplarından yaklaşık iki yüzyıl sonra, Vasari’nin betimlemesi, Antik Roma’nın izlerinin ve harabelerinin yarattığı beğeni çılgınlığını açık seçik gösterir. “Dalgın, dalıp giden” terimi, Winchester Piskoposu ve İngiltere Kralı II. Henry’nin kardeşi olan, bir Antikçağ filozofunun ciddiyeti ve bakımsız sakalıyla 1143-1150 yılları arasında⁶ Roma harabeleri arasında dolaşan Henry de Blois’dan başlayarak, Antikçağ harabelerinin ilk kez seyredildiği mutlak garipliği çok iyi belirtir.

Dolayısıyla, bir kentin yıkılan ve son nefesini verdikten sonra artık çürümeye başlayan bir devin vücudunun parçalarına benzetilen harabelerini seyreden kimse şaşkınlığa düşer. Nitekim, on beşinci yüzyıl Roma’sının Rocca Tarpa’dan görülen harabelerinin ilk saygın, yarı arkeolojik betimlemesini

2) E. Carin, *Le favole antiche*, A:Y., *Medioevo e Rinascimento* içinde, a.g.e., s. 63-100: 66.

3) Francesco Petrarca, *Familiarum rerum libri*, II, 14, a.g.y., *Opere* içinde, Floransa, Sansoni, 1975, s. 337.

4) Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, haz. V. Branca, Milano, Mondadori, 1992, s.617 (ep.-mektup XIII).

5) Vasari, *Le vite*, I, s. 327-387: 337.

6) Giovanni Salisbury, *Historia Pontificalis*, MGH, SS, XX, s. 514-545: 542, n. 39; R. Krautheimer, *Roma: profilo di una città*, Roma, Ed. dell’Elefante, 1981, s. 369, 371 ve süreği.

yapmak Poggio Bracciolini'ye düşer ve o, *De varietate fortunae*'de (Yazgının Değişkenliği Üstüne), Antikçağ'ın kalıntılarını kaderin 'acımasızlığı' ile karşılaştırır. Yazılarında, dikkat edilirse, artık "ıssızlaşmış" ve onun zamanında "nudata, prostrata, jacet instar gigantei cadaveres corrupti"⁷ (soyulmuş, yıkılmış, bozulmuş devasa bir ceset gibi yatan) o Antik Roma'ya duyulan melankolik özlem sezilir. Gerçekten de kaderin acımasızlığıdır kentin ilk güzelliğini değiştirip yıkan⁸. Güzelliğini yitiren Roma, Poggio'ya göre, kokuşmuş ve bozulmuş devasa bir cesetten, görkeminden soyutlanmış ("majestas sua expoliata") ve aşağılık bir köleliğe indirgenmiş ("addictam vilissimae servituti") bir kentten başka bir şey değildir. Bracciolini'nin yakınması, Petrarca ve Boccaccio'nun değerlendirmelerinin ötesine geçerek, gösterişli güzelliğin bozulmasını imparatorluğun çöküşüne bağlıyor ve kaderin acımasız davrandığı güzellik ve siyasal düzen arasında bozulmaz bir birlik olduğunu ortaya koyuyordu⁹. *Giganteus cadaver corruptus* (Bozulmuş devasa ceset) eğretilemesinin kullanımı, belli bir biçimde, on beşinci yüzyıl için yeni bir değerlendirme ölçütü ortaya koyar ki bu da, kaçınılmaz olarak, yine Poggio'nun başka mektuplarından anlaşıldığı gibi, okura önce ve sonra arasında yapılan ikili bölüyü öneren karşıt kutupların yakınlaşmasına götürür. Poggio'nun anlatım sıraları, kentin yapılarının anımsanması ["templa, porticus, thermas, theatra, acqueductus, portus manufactus, palatia" (tapınaklar, revak, hamam, tiyatrolar, su kemeri, yapay liman, saraylar)]¹⁰, bizzat yapıların belirlenmesine uygun, yararlı bir endeksten önce, içinde gezginlerin kaybolup yeniden bulunduğu, simgesel, yarı yıkılmış bir 'taş ormanı' imgesi oluşturur. İster onları Poggio gibi arkadaşlarıyla birlikte ya da II. Pius Piccolomini gibi bizzat görsünler, ister *Hypnerotomachia*'nın kahramanı Poliphylos gibi bir edebi kurgunun kahramanları olsunlar, insanlar gezgin, yolcu, hümanist, papa kılığında, çift ya da tek olarak, harabeleri ziyaret ederler. Doğal olarak, bu harabeleri 'görmek' onlara çevrilen 'bakış' için son yenilikleri, bakış açısının farklılığı nedeniyle, Ortaçağ anısıyla dolu dolambaçlı bir yol(culuk)dan sonra

7) Poggii Bracciolini Florentini e varietate fortunae, a.g.y., *Opera omnia* içinde, kezzap baskı, Torino, Bottega d'Erasmus, 1964, II, s. 6-7.

8) A.g.y.

9) F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, s. 103-105.

10) Bracciolini *De varietate fortunae*, a.g.e., s. 7.

bir ‘vahiy’ içinde şekillenen, yukarıdan ya da aşağıdan bir ‘görünüŖü’ de beraberinde getirir.

Poggio, *conscindere collem* (tepeyi aŖağı indirmek) ve *descendere ex equis* (atlardan inmek) konuŖmalarıyla, onu –aynı kaderin cilvesiyle– Kartaca harabelerine benzettiğı Roma harabelerini Loschi ile birlikte titizlikle incelemeye götüren, iini titreten sızıyı açıkça belirtir. Yukarıdan seyretmenin trajikliğı, Petrarca’nın Monte Ventoso’ya (Rüzgârlı Tepe) ıkışındaki örneğı anımsarsak¹¹, uzak anılara yönelik bir ruhla seyretmeyi amaçladığımız şeyin baŖka gözlerle görölmesini sağlayan laik bir gezinin sonunda ahlaki düşünceye verilen bir arayı da beraberinde getirir¹². Petrarca’nın “admirari alta montium”u (dağların yüksekliliğine hayran olmak) “Capitolum collem”e (Capitol Tepesi’ne), “conscendere [...] admirantes animo”ya (ıkmaya hayran olanlara) yayılır.

Yukarı ıkmanın karŖısına, Oppium Tepesi’nden inme ve sanki Esquilino Tepesi’nin dehlizlerine, yani Neron’un *Domus Aurea*’sına (Altın Ev) ölüm-cül bir saygısızlık edilmiŖ gibi yerlerde sürünme konur: “Ŗimdi kovuktur yıkılmıŖ mağaralar / Alçı kabartmadan baŖkası renksiz / [...] Yerde sürünüyoruz iŖkembelerimiz, ekmek, jambon, elma ve Ŗarapla / daha tuhaf görünmek için tuhaflara”¹³.

Mağaraların altınla canlandırılmıŖ renklerini aydınlatan meŖalelerle güzelleŖtirilmiŖ i mekânında antiğeye bakma biçimi deėiŖir¹⁴. Pomponius Laetus, genç Aretino, Daniele Barbaro ve sayısız hümanist tarafından yüceltilince, sanatçılar, gezginler, Chastel’in belirttiğı gibi, arkasında “açıklanamaz bir titreŖim ve simetri oyununun, ‘hovardalık’la ilgili bir evrensel düzen-

11) G. Billanovich, *Petrarca e il Ventoso*, “Italia medievale e umanistica”, IX, 1996, s. 391.

12) G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L’idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999, s. 130-131.

13) *Antiquarie prospettiche Romane composte per Prospettivo melanese del pictore*, yak. 1500 (Münih’teki Bayerischen Staatsbibliothek’t e saklanan örnek elyazmasına göre), alıntı A. Chastel, *La grottesca*, İtal. ev., Torino, Einaudi, 1989, s. 18-19. KrŖ. G. Govi, *Intorno a un opuscolo rarissimo della fine del secolo XV intitolato: ‘Antiquariae prospettiche Romane composte per Prospettivo Milanese Dipintore’*, “Atti della reale Accademia dei Lincei”, III, 1876, s. 39-66.

14) N. Dacos, *La decouverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, Londra, The Warburg Institute, 1969.

sizlik ilkesinin saklandığı”¹⁵ bir sanat kategorisini temsil eden “picturae somnium”u (resim rüyası) betimler. Onun şeytansılığını kınayan Paleotti gibi Reform dönemi yazarlarının yargıları işte bu düzensizlik ilkesi üstüne kurulur. Harabelerin alkışlanan bir başka yönü de, onların sarılmış otlar, böğürtlenler ve yabani çiçekler arasından yükselerek ortaya çıkan güzellikleridir. Bunun olağanüstü bir örneğini de II. Pius Piccolomini, yine ‘ölümlü şeylerin değişken doğası’nın örneği olarak tanımladığı Tivoli Villası’nın kalıntılarını betimlerken verir¹⁶. *Vetustas deformatione* (Deformasyonun yol açtığı eskilik), kısa süre sonra, *Hypnerotomachia Poliphili*’nin ayrıntılı ve alışılmamış antik(çi) dilinde değişecektir, çünkü orada yalnızca ses benzerliği, anımsama ve dilsel ‘artık’ okura, metne eşlik eden imgelerle birlikte antiğin anımsanmasının zevkini verir¹⁷. İçinde “dügün çiçeği” gibi artık adı sanı bilinmeyen birçok çiçeğin çiçek açtığı ‘küçük eserler’i güzel kokulara boğan, ‘söz aromaları’na karışmış ‘hipnozcu’ antik malzeme listeleri on beşinci yüzyılı fundalık, uçurum ve mağaraların sunumuyla kapatır. ‘Kutsal’ sıfatının kullanımıyla da sonraki yüzyıla başka anımsama uçurumları açarlar, tıpkı Baldassarre Castiglione’ye atfedilen, 1547 yılına ait anonim bir sonede okuduğumuz gibi: “Kibirli tepeler, kutsal harabeler /artık Roma’nın yalnızca adını taşıyan size”.

Edebi tür, filolojik araştırma, antiğin ölçümleri figüratif sanata taşınır. Harabecilik Isa’nın doğumuyla ilgili resimleri istila eder, ama artık yıpranmış olan güzelin katılımı olarak değil de, *Templum Pacis*’i (Barış Tapınağı) –“Romalıların bir bakirenin doğurmasına kadar devam edeceğini ve işte bu nedenle Efendimiz Hz. Isa’nın doğduğu gece yıkılıp devrildiğini söyledikleri bir putlar tapınağı”¹⁸ olarak gösteren Giovanni Rucellai’nin açık ve garip sözlerine göre– Hristiyanlığın putataparlık karşısındaki zaferi biçiminde görerek. Bir *Mirabilia* yorumunda yaygın olan, Pietà (Acıma)

15) Chastel, *La grottesca*, a.g.e.

16) Pio II, *Commentarii rerum memorabilium, Prosatori latini del Quattrocento* içinde, a.g.e., s. 682-683; krş. Üstteki eser, Prologo, s. 8.

17) Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, haz. G. Pozzi ve L. A. Ciapponi, 2 cilt, Padova, Antenore, 1964, I, s. 14: “Kirişler, tasarlanmış ve ustalıkla gizlenmiş benzersiz sütun başlıkları, çerçeveler, zophorlar ve frizler, yay biçimli kirişler ve büyük heykel parçaları, havaya kaldırılmış ve uzanmış organların çok sayıda kırıkları, Numidia taşı, porfirit, renkli mermerden süslü çanak, çömlek ve vazolar; büyük havuzlar, su kemerleri ve neredeyse sonsuz sayıda başka parçalar”.

18) Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone, a.g.e., s. 76.

ve Concordia (Uyuşma, Anlaşma) adına iki tapınağın yer aldığı *Romuliano Palatio*'da (Roma'nın Palatium Tepesi'nde) bulunan altın Romulus heykeliyle karşılaştırılabilecek tapınağın yıkılması imgesi, onun talihinin edebi ve figüratif alanda yayılmasına katkıda bulunan Iacopo da Varazze'nin *Leggenda Aurea*'sında (Altın söylence) anımsatılır. Harabecilik modası, örneğin, Ferraralı Este'ler (Ferrara, Schifanoia) gibi yeni tür kahramanların zaferi, azizlerin şehitlikleri (Mantegna, *S. Sebastiano*, Paris, Louvre Müzesi) ve mitolojik konularla iç içe girerek figüratif kültürün çeşitli katmanlarına yayılmıştır.

Harabelerin tedirgin edici güzelliğine, XV. yüzyılın yarısından itibaren, içinden baldırıkara, sarmaşık ve böğürtlenlerin, tarihsel ve jeolojik tükenmenin ötesinde, “her şeyi alan ve her şeyi veren” zamanın suikastını da gösteren tam bir ortak yaşam içinde çıktığı kayalıklarınki¹⁹ eklenir. On altıncı yüzyılda dehlizler, mağaralar ve harabeler şövalye romanlarındaki sahnelerin ayrılmaz parçası haline gelir ve doğanın ustalığını gösterir, tıpkı Leonardo'nun Arundel kodeksinde, başka yönlerde, açıkça gösterdiği gibi: “Ve usta doğa tarafından yapılmış olan çok sayıda çeşitli ve garip biçimleri görme arzusuyla yanıp tutuşarak” (c. 155r). Parçada “ustaca”, “gölgeli”, “karanlık” sıfatları öne çıkar ve son kısımda, on beşinci yüzyıl sonunun edebi modellerine yansıyan ve birleşen aşınmış, tarihselleşmiş harabenin karşıt parçası olan “tehdit edici ve karanlık mağara”ya götürür. Damlayan su ve rüzgâr sesleriyle kat edilen ve canlandırılan on beşinci yüzyıl bahçelerindeki yapay mağaralar işte bu toplu melezlikte vücut bulur. “Tivoli'nin sarkıtlarıyla taklit edilen kayanın hafif çağlıtısıyla damlayan camsı su kaynağı” buradadır²⁰. Bu simyacı değişimcilik içinde, mühendisler, toprağı didik didik edip Porphyrios'un 1518'de Roma'da basılmış olan²¹ *Antro delle Ninfe*'sinin²² (Nympha'lar Mağarası) anısına uygun biçimde su, ot, kaya

19) J. Wamberg, *Art as the Fulfilment of Nature. Rocks Formation in Ferrarese Quattrocento Painting. La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598. The Court of Ferrara and Its Patronage* içinde, Atti del Convegno Internazionale (Copenhagen, Mayıs 1987), haz. M. Pade, L. Waage Petersen ve D. Quarta, Kopenhag, Museum Tusculanum Forlag / Modena, Panini, 1990, s. 129-149.

20) Alinti E. Battisti, *L'Antirascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962, s. 32.

21) F. Barberi ve E. Cerulli, *Le edizioni greche in Cymnasio Mediceo ad Caballinum montem (1517-1519), Tipografi romani del Cinquecento* içinde, Floransa, Olschki, 1983, s. 59-76.

22) P. Castelli, *L'antro delle ninfe, Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa* içinde, Atti del V Convegno Intenazionale sui Parchi e Giardini Storici, haz. I. Lapi Ballerini ve L. M. Medri, Floransa, Centro Di, 1999, s. 153-163.

ve harabeleri birleştirerek harika buluşlar yaparlar. Bahçelerde, yapay sarkıtlar arasında antik masallar yaşatılır, tıpkı Buontalenti'nin Boboli'de bulunan ve Deukalion ile Pyrrha efsanesinin, on beşinci yüzyılın yapay de-neyselciliklere doğru yol alan figüratif kültürünün büyük mührü haline gelir gibi görünen aşınmış taştan doğan eti canlandırdığı mağarasında olduğu gibi. Nitekim, bilim insanları ve sanatçılar, kayaların ve harabelerin içine cam, kristal ve su yerleştirmekten ve yukarıdan dökülürken ses(lilik) ve hoşluk yaratan suyun toplandığı o 'yumurtamsı havuz'u yaratmaktan hoşlanıyorlardı: "Güzel ve hoş olanı çalışmayla artıran / sanattır her şeyi yapan, hiçbir şey ortaya çıkmaz kendiliğinden" (*Gerusalemme Liberata*, XVI, 9).

"İtalyanlar manzaranın estetik yanını gören ve bundan zevk alan modernler arasında ilk sırada yer alırlar". Bu sözlerle, Jacob Burckhardt, adı geçen *Die Kultur der Renaissance in Italien*²³ (İtalya'da Rönesans Kültürü) adlı eserinde, Alexander von Humboldt'un kılavuzluğunda, Rönesans'ta çeşitli doğal süslerle dolu, doğaya yönelik o özel dikkati anımsatır. Nitekim, doğayı görme ve algılama biçimi, on beşinci yüzyıl resminde, edebi, felsefi ve bilimsel belgelerinde açıkça belli olan, dünyayı yorumlamanın değışen biçiminin göstergesi haline gelir. Bu yöndeki yardımcı etmen de seyahatler ve yalnızca yeni dünyaların değıl, Klasik Antikçağ'ın manzara ve arkeolojiyle ilgili okuma araçları, ama daha çok da geçmişin yazarlarının büyüklüğü üstüne yeniden düşünme fırsatları olan tozlu ve çekici metinlerin keşfedilmesidir. Örneğın, Poggio Bracciolini, Konstanz Konsili sırasında (1416), Quintilianus'un bazı kitaplarının bulunması münasebetiyle Guarino Veronese'ye gönderdiği bir mektubunda, onları canlı biçimde kişileştirerek, eğretilmeli biçimde şöyle yazmıştır: "Nitekim, genellikle ölüme mahkûm edilenlerde olduğu gibi, solgun sakalı ve toz toprak içindeki saçlarıyla üzgün ve kirliydi"²⁴.

Locus amoenus (Hoş yer) algısı bozulmuş, ama yitip gitmemiş olduğu için, yeni toplumsal kesimler değışik ufuklara doğru ve Ortaçağ insanlarından başka amaçlarla bakarlar. Gerçeğın katmanları retorik yerler aracılığıyla

23) Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a.g.e., s. 270.

24) İtal. çev., Garin, *Rinascimento italiano* içinde, a.g.e., s. 53-54 (krş. Poggio Bracciolini, *Lettere*, haz. H. Hart, 2 cilt, Floransa, Olschki, 1984, II, s. 155).

özümsenir ve betimlenir, ancak çoğu kez, önce yalnızca arzulanan, sonra da görgü tanığının gözüyle duyuluru bilmenin ifadesi haline gelen bir gerçekle olan kişisel çatışmanın ürünü gözlemlerle ve düşüncelerle sık sık kesilir. Doğa ile olan bu ortaklığa yalnızca sanatçılar, filozoflar, edebiyatçılar ve bilim insanları değil, askerler, tüccarlar ve mühendisler, teknisyenler ve madenciler de katılır. Manzara yorumuyla ilgili belgesel tanıklıklar karışık ama bir o kadar da etkilidir. Ailevi ve resmi mektuplar, incelemeler, yaşamöyküleri, yol(culuk) günlükleri, taslaklar ve resimler, gökselden yersele, ta uçurumlara ve ‘toprağın özü’ne kadar, gerçeğin çeşitli katmanlarına doğru çok yönlü perspektiflere ışık tutar.

Yıldızların, suların, bitkilerin, hayvanların, hatta madenlerin ve taşların doğrudan gözlemlenmesi eğretilmeli ya da gerçekçi, yakından ya da uzak-tan çeşitli bakma biçimlerinin ürünüdür. Gerçek(lik) her zaman imgelemi aşamayacak ve gerçekle karşılaşma yönünde dışa vurulmuş kuşkular çoğu kez mektup ve günlüklere damgasını vuracaktır. Petrarca’nın Giovanni Colonna’ya gönderdiği ve Roma yolculuğunu anlatırken buranın güzelliği karşısında şaşkına döndüğünü belirttiği söz konusu mektubu bu kuşklara tanıklık eder. Aslında, gerçek, imgelemi aşmıştı. Giovanni Colonna tarafından dile getirilen ve arkadaşının o harabelerle ‘yakın temas’tan düşkürlüğüne uğrayacağı kuşkusu da aynı mektubun içinde açıklanır. Aslında, Petrarca okuduğu kitaplardan sonsuz kent hakkında bir fikir edinmişti, ancak bu fikir, şairin düşkürlüğüne uğrama korkusuyla geciktirdiği bu buluşmayla, Roma’yı gördüğü anda uçup gitmiştir²⁵. Eğer düşünsel yolculuklar için Petrarca’nın kılavuzları, bir yandan onu, örneğin Tule’ye götüren eskilerin yazıları, öte yandan, Monte Ventoso’ya çıkmak için Augustinus modelleri olmuşsa, Milanolu soylu Giovanni di Mandello için yazılmış olan *Itinerarum Syriacum*’un (Suriye Yolculuğu) yayılmasıyla işin içine –Vergilius benzeri *auctoritates*’in (otorite) dışında– coğrafya atlasları ve daha çok da kişisel deneyim girer. Sonra, Arquate aracılığıyla dünyadan elini

25) Petrarca, *Familiarum rerum*, a.g.e., II, 14, s. 337: “Ben de, [Roma’yı görme] arzusuyla dolu olmama karşın, hayalimde canlandırdığım şeyin gözlerime her zaman ünün düşmanı olan gerçek karşısında daha aşağı görüneceği kuşkusuyla seve seve erteliyordum. Oysa, o, söylemesi harika (bir şey), hiçbir şeyi küçülmedi, her şeyi büyüttü. Roma düşündüğümden daha büyük, kalıntıları ise daha da büyüktür”.

eteğini çeken ve şairi manzara ile konuşturarak²⁶ evreni seyreden Hristiyan münzevinin yeni bir yalnız yaşam imgesi vurgulanır, ancak burada, bizzat manzara düşüncesi tarafından değil de yukarıdan özgür görünüş düşüncesi tarafından aşılmış olan estetik bileşen her zaman eksiktir. Burada, onun gözüp *parerga* ve *semeia* (gösterge) üzerinde değil, ama *spectaculum* (gösteri) haline gelen bütün üzerinde gezinir. Ayrıntının ötesine geçen bu gözlem biçimini Petrarca tarafından, ta Avignon'da bulunduğu zamandan beri, zevk için gittiği Almanya yolculuğu münasebetiyle yazılan mektuplarda da buluruz. Yine Giovanni Colonna'ya gönderilen bir mektupta ülkenin töreleri ve gelenek görenekları hakkında sayısız değerlendirmeler, tarihsel bilgiler, Carlo Magno (Charlemagne) gibi ünlü kişilere masalsı göndermeler buluruz, ancak ne olursa olsun, Monte Ventoso olayında olduğu gibi, hep yukarıdan görülen manzaraya ilişkin değerlendirmeler azdır. Mektupta S. Giovanni Günü'nün arifesinde, gün batarken vardığı Köln'ü betimler. Merakla hemen Ren Nehri'ne gider ve orada, gündönümü sırasında, yıl boyunca uğursuzlukları uzaklaştırmak için sulara yıkanan, gösterişli giysilere sarınmış, kolları çıplak kadınlar görür. Bu, şair için bir gözlemleme ve onu Almanların sefilliklerini yıkayan Ren'in sularını aynı şeyi yapmaya gücü olmayan Po ve Tiber'in sularıyla karşılaştırmaya götüren bir ahlaki yakınma fırsatı olur²⁷.

Petrarca'nın ahlaki manzaraları Köln kentinin alışılmış ve sıralayıcı betimlemesine de yansır ve kentteki sessiz Campidoglio'yu, Roma'daki aynı adlı ama gürültüpatırtı dolu meydanla acıklı biçimde karşılaştırarak öne çıkarır. Petrarca'nın on beş ve on altıncı yüzyıl hümanistleri için retorik modellerden yana zengin olan mektupları ve içinde sular, kumsallar, tepeler, tümsekler ve çiçeklerden söz edilen *Canzoniere*'si (Divan) ne yenilikçi örnekler oluşturur, ne de gerçek doğanın görünüşüdür²⁸. Boccaccio'nun, profili "doğanın ve uygar kurguların yarattığı coğrafya ve manzaranın ötesinde ve üstünde"²⁹ yer alan manzarası bir başka yöndedir. Bununla birlikte, Boccaccio'nun

26) K. Stierle, *Paesaggi poetici del Petrarca, Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione* içinde, haz. R. Zorzi, Venedik, Marsilio, 1999, s. 121-139: 122.

27) Petrarca, *Familiarum rerum*, a.g.e., I, 4-5, s. 262-263.

28) G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca, Francesco Petrarca, Canzoniere* içinde, Torino, Einaudi, 1964, s. XIX.

29) V. Branca, *Il paesaggio nel Boccaccio: decrittivismo, calligrafismo, allusivismo, espressivismo, Il paesaggio* içinde, a.g.e., s. 139-158: 158.

manzaraları artık ruhun ve aklınkiler değil, vücutları doğayla birleştiren tam ve gerçek görünüşlerdir; tıpkı *Fiammetta*'da ve Napoli, körfez, Miseno Burnu, Baia, Pozzuoli ile Vezüv ve Monte Barbaro gibi Napoli civarının *ab antiquo* ayrılmış bütün yerlerinin söz konusu edildiği sonelerde, yine aynı biçimde "ipek ceketler içinde, soyunmuş, yalınayak, suda el kol hareketleri yapan ve kıyıdaki sert kayalardan deniz yumuşakçaları toplayan ve bu işi yaparken sık sık verimli göğüslerinin gizli hazinelerini gösteren gençler"ın 'etçil' görünüşlerinde olduğu gibi (*Fiammetta* XVI, 17).

İlk Akdeniz'i terk edip yine kuzeyi güneye bağlayan canlı ticaret yolunda, İtalya'ya inişin adeta dış kapısı olan Ren yolunu izleyerek, yaklaşık yüz elli yıllık bir süre içinde, çeşitli manzara betimleme ve değerlendirme sistemlerinin değişikliğe uğradığını görebiliriz. Zevk için yapılan yolculuk on beşinci yüzyılın ilk bölümünde kesinlikle olağanüstü bir model değildir. Bu yüzyılda daha çok ekonomik, siyasal, askeri ve dinsel nedenlerle hareket ve yolculuk edilirdi. Örneğin, Bonaccorso Pitti, 1400 ile 1410 yıllarının müstakbel imparatoru, Dük Roberto di Baviera'nın yanına Floransa (Benediye) Meclisi tarafından gönderildiği için gider. Bonaccorso anılarında yolculuk gözlemlerinden doğan estetik heyecanları bildirmekle ilgiliymiş gibi görünmez ve anılarında gittikleri yolu, gördükleri yerleri sıralayarak bunları baştan savma anlatır: "Önce Friuli'ye sonra Salzburg üzerinden Almanya'ya, sonra Münih ve Englestat'a, daha sonra da Amberg'e gittik ve orada o seçkin kişiyi bulduk"³⁰. *Ricordi di tutti i viaggi*'de³¹ (Bütün yolculuklardan anılar), uğradığı yerleri gözlemlemekten doğabilecek olası heyecanları da özetlenmiş bir kent adları listesiyle siler.

Konsiller nedeniyle Konstanz (1415-17) ve Basel'deki (1432-40) konaklamalar, boş zamanlarında kendilerini antik yazmaların araştırılmasına adanmış olan hümanistleri uzaktaki dostlarına göndermek üzere sayısız mektup kaleme almaya itmiştir. Bu bağlamda, her şeye karşın, henüz 'yeni görme'nin 'kılavuzları' sayılamayacak olan manzara parçalarına karşı ilk kez bir beğeni ortaya çıkar. Doğaya bakış çoğu kez karışıktır,

30) Bonaccorso Pitti, *Ricordi, Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento* içinde, haz. V. Branca, Milano, Rusconi, 1986, s. 417.

31) A.g.e., s. 487.

tıpkı Bracciolini'nin Niccoli'ye gönderdiği ve bir halkın gelenek, görenek ve töreleriyle birlikte Baden'deki hamamları betimlediği mektupta olduğu gibi³². Poggio'nun mektuplarında yerlerin ve suların güzelliğiyle ilgili gözlemler öne çıkar, bu son gözlem, tıpkı Nil'in güzergâhını betimleyen Plinius'un ünlü parçası (*Nat. Hist.* V, x, 54) gibi, klasik modellerden taklit edilmiştir³³. Akıcı Latince düzyazı Poggio tarafından, dağın yükseklerinden düşen ve nehrin kendi düşüşünden acıklı biçimde yakındığını düşündüren Ren şelalelerinin çıkardığı sesi, uzaktaki dostu Niccoli'ye, klasiklerin gözleriyle anlatmak için seçilir³⁴. Dolayısıyla, bu, şırıltılar ve kulağa hoş gelen seslerle, Nil'in gümbürtülerini anımsatan canlı ve sesli bir nehirdir. Ancak Poggio yine yukarıdan, halk hamamlarının sularında, çiçek oyunlarını çağrıştıran yıkanan erkek ve kadınlar, oğlan ve kız çocukları, tiridi çıkmış koca karılar ile “adolescentiores nudae”nin (çıplak yeni yetmeler) iç içe geçmiş çıplaklıklarını görünce bambaşka manzaralar çeker dikkatini. Sonra, hamam sularına, nehrin yakınında uzanan, eğlenceli buluşmalara sahne, melankoliye deva olan ve hoş güzelliği nedeniyle Ganeden'e, yani zevk bahçesine benzetilen bir çayırın güzelliğini ortak eder.

1435 yazında, Antonio De Vito ile birlikte Basel Konsili'ne elçi olarak gönderilen Camaldolili rahip Ambrogio Traversari bambaşka modellerle yakınlaşır. Camaldolili, S. Pietro delle Ruote'nin papazına gönderdiği bir mektupta, manzaraya özel bir dikkat göstererek, Pistoia'dan Basel'e yaptığı yolculuğun etaplarını betimler. Sonra Inn (nehri) üzerindeki yolculuğunu anlatır, kıyı boyunca giderken karşısına “sürekli villa ve şatolar”ın çıktığını söyler ve onları, yüzyılın başında Leonardo Bruni tarafından *Laudatio urbis Florentiae*'de kullanılmış ve sakinlerinin gücünün kanıtı olarak, meskûn yer ve kırsal kesimlerin verimliliğinin anlatıldığı retorik modele uygun biçimde ortaya koyar. Rahip, birkaç on yıl sonra Leonardo tarafından başka amaçlarla yüceltilecek olan suların sesli köpürmesindeki güzelliğin yanı sıra, şarap ve balıkların lezzetini betimlemekten de geri kalmaz.

32) Bracciolini, *Lettere*, a.g.e., I, s. 93-96.

33) Plinio, *Storia naturale*, haz. G. B. Conte, Torino, Einaudi, I, 1982, s. 589: “Sürekli adalar tarafından hızı kesilir, her defasında engellere öfkelenir, sonunda tepeler arasına kapatılır ve başka hiçbir yerde bu kadar hızlı akmaz. Büyük bir hızla Catadupi denilen Etiyopyalıların yaşadığı bir yerde, son çağlayana ulaşınca, akar gibi değil, ama büyük bir gürültüyle onu engelleyen kayalıkların arasına atlar gibi görünür”.

34) Bracciolini, *Lettere*, a.g.e., I.

Leon Battista Alberti, Filarete ve Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) gibi mimar-mühendis yazarlar manzaraya bambaşka bir gözle bakarlar. Manzaranın biçimine karşı farklı amaçlarla dikkat kesilip onu araştırır, ondan yararlanır ve onu gizilgüçlerinin en geniş dizisi içinde betimlerler. Bu görevde (sinerjik) sanatçılar doğaya ‘uzmanlar’ın gözüyle bakarlar, ancak iş, çoğu kez bizzat ziyaret ettikleri yerlerin betimlenmesine gelince, yine eskilerin bilimsel-edebi deneyiminden taklit ve değiş tokuş edilen ad ve sıfatları kullanırlar. Bu aydınlar, birkaç yıl sonra Vannoccio Biringucci’nin teknisyenleri tanımlayacağı gibi, ‘uzman araştırmacılar’ çetesi, yalnızca manzaranın gösterilmesi açısından değil, ama onun algılanması ve betimlenmesi açısından da kesinlikle göz ardı edilmeyecek bir kategori oluşturur. Alberti’ye göre yapının *utilitas*’ı (yararı) toprakla birleştirilir. Bu nedenle, bunlar uygun olmadığı zaman insan onları değiştirebilir³⁵. Alberti’nin ikizli, yani salgın hastalıklar, bozukluklar, şimşekler, yıldırımlar üreten yerlerin ev sahibi ya da gizli olayların tanığı olan doğası, daha gerekli olan şeye göre parsellenerek incelenebilir³⁶. Manzara çözümlemesi, Alberti’nin düzyazı ve dizelerinde, değişime ve geçmişe dönük estetik seçimlere uğrar: “İnciler ve sarı yakutlar var orada / daha çok parlayan güneşten, güller, zambaklar, menekşeler / güzeldir yeşil çayırda, ama âşık bir yüz / daha da güzeldir”³⁷. *Intercoenales*’ın sanrılı rüyasında görülen doğayla ilgili düşünceleri daha şaşırtıcı ve daha yenidir ve burada nehirler, dağlar, vadiler, dış görünüş ve hava (durumu) ile ilgili oluşumlarla canlan(dırıl)ırlar. Bunlar “korkunç görünümlü, anlatması ve anımsaması zor, ama filozofların yazıları için çok uygun” nehirler, dağlar, çayırlar, tarlalar, canavarlar ve şeylerdir. Libripeta etkili biçimde şöyle anımsar:

İnanılmaz bir şey, dalgaların yerinde akıntılar arasında yuvarlanan sayısız insan yüzü vardı! Onlardan bazılarının solgun, üzgün ve hasta; bazılarının neşeli, güzel ve renkli; bazılarının uzun, zayıf ve buruşuk; bazılarının tombul, şişko ve şişkin olduğunu gördüm. Bazıları da –aslında hepsi– geniş, çıkık ve biçimsiz alınları, gözleri, burun ya da ağızları,

35) Leon Battista Alberti, *L’Architettura. De re aedificatoria*, haz. G. Orlandi, Milano, Il Polifilo, 1966, I, s. 24.

36) A.g.y., s. 49.

37) Leon Battista Alberti, *Rime*, A.G.Y., *Opere volgari* içinde, haz. C. Grayson, Bari, Laterza, 1966, II, s. 248-259.

dişleri, sakallarının telleri ya da sivri ve biçimsiz çeneleriyle iğrenç, korkunç ve canavar gibiydiler³⁸.

Bununla birlikte, Lukianos tarzı korkunç manzara sınıflaması, ona bakmaktan başka şeyleri gözlemleyemeyecek kadar zevk alan hümanistin hayranlığından kaçmaz: “Bu görüntü karşısında belli bir zevk duydum ve böylece birçok başka şeye bakmayı bıraktım, çünkü onların niceliğinden bıkmış ve aynı zamanda yorulmuştum”³⁹. Bu durumda, alışılmamış ve korkunç, “hayran olmaya değer” bir manzaranın seyredilmesinden doğan zevkle, hıyarcıklar, dış(arıda olan) akciğerler, ot ve dallı budaklı ağaçlar yerine saçlı sakallı, kadın saçlı ve hayvan kuyruklu insan başları üreten, sayısız çayırda ayırt edilen *vetulae*’nin (sevimsiz yaşlı kadınlar) çıplak vücutlarıyla damgalanmış bir bölge uygun düşer. *Somnium*’un aptallaştıran manzarasını belirleyen insanca ‘*semeia*’, Filarete ve Francesco di Giorgio gibi teknisyenlerin yazılarında ilkel yerleştir(il)melerine geri döner. Martini’nin arı düzyazısındaki maden alanlarının sürekli parıltısı ve ıssızlığı mevsimlerin, saatlerin ve iklimin değişmesine uygun olarak değişecek ve gözlemciye doğal ortamın değişken kesitlerini algılatacaktır. Dağların kelliği ve dışrak verimsizliğinin karşısına, mühendis, rüzgârların verimliliğini, “damar ve maden ocaklarının bolluğu”nu koyar. “Taş ve toprakların renklerinin çeşitliliği, Mayıs ayının sabahı ve gecesinde ya da sonbaharında, “küçük bir sis” yükseldiği zaman azalır⁴⁰. Martini’nin kayalarının renkleri, Inda Vadisi’ni uzaktan zevkle seyreden Filarete’nin killerinin çok çeşitliliği içinde tepetaklak olur: “Ve bu vadide bir yer gördüm ve onu bu kadar uzaktan gördüğüm halde çok hoşuma gitti, çünkü ona ne kadar çok yaklaşırsam o kadar çok hoşuma gidiyordu”⁴¹. Yukarıdan görünüşe, sanki zumlanmış gibi, tek tek yerlerin tanınması eklenir: vadi, ova, dağ, tepe, orman hayal ürünü (fantazmagorik) bir manzara içinde

38) A.g.y., *Le intercenali*, haz. I. Garghella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998, s. 76-86: 77 (krş. A. Y., *Intercenali inedite*, haz. E. Garin, Floransa, Sansoni, 1965, s. 26 ve ayrıca E. Garin çevirisi, *Studi su Leon Battista Alberti. Appendice II. Il sogno*, A.C.Y., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo* içinde, Roma-Bari, Laterza, 1975, s. 193-196: 194).

39) A.g.e., s. 79 (krş. Alberti, *Intercenali inedite*, a.g.e., s. 27-28).

40) Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, haz. C. Maltese, 2 cilt, Milano, Il Polifilo, 1967, I, s. 40.

41) Antonio Averlino Ætetto Filarete, *Trattato d’architettura*, haz. A. M. Finoli ve L. Grassi, 2 cilt, Milano, Il Polifilo, 1972, I, s. 21-57: 57 (II. kitap).

birleşir, öyle ki, Filarete'ye "her şey sanki bir yeşillikmiş gibi gelir"⁴². Ne olursa olsun, "vadilerin yamaçlarını, taşların açılmasını ve alçıyla doldurulmalarını, sırtlarını, yani dağların zirvelerinin en uç noktalarını ve aynı şekilde nehirlerin yataklarını ve akışlarını" betimlediği derinlikleri ve onların dış tabakasını araştırarak "bizim Italya bölgemizi" yüceltmek Sienalı madenci Vannoccio Biringucci'ye düşer⁴³. Rengârenk yeşillikleri, çiçeklerin kokularını ve ilkbahar esintilerini altın işleyicileri, terziler ve demirciler tarafından dile getirilen tekniğin güzelliğiyle değiştiren bir başka manzara perspektifini ortaya koyan tam olarak Biringucci'dir. Sienalı tarafından görülen ve betimlenen Milano'daki ışığın görünüşü cehennemi bir görünüştür, ancak o, karşıt anlamlar oyunuyla, bunu Cennet'e benzetir: "Bana bir Cehennem'e, hatta tam tersine bir Cennet'e girmişim gibi geliyordu, çünkü burası zekânın bütün güzelliğini, sanatın gücünü yansıtan bir aynaydı"⁴⁴. Işıkteki ustalıkları betimleyen sesli bir güzelliktir ve "sentit risonare cavernam" (mağaranın yankılandığını duyan)⁴⁵ Teofilo Folengo'nun düzyazısı da bundan ayrılmaz.

Seçkin sezgileri nedeniyle Leonardo bu usta teknisyenlerden ayrılır; yazarlık ve sanatsal ustalık alanında doruklardan kovuklara, uçurumların diplerine kadar araştırdığı, *Vergine delle rocce*'de (Kayalıkların Bakiresi) olduğu gibi, resimlerinde yeni bir yaşam ve beklenti kattığı manzaranın dış görünüşünün belirlenmesi gerçekten ona düşer. Leonardo'nun gözü manzaranın –ne Petrarca ne de Boccaccio'nun beğenebileceği– o kuruluk ve solgunluğunu ısrarlı biçimde görür ve betimler⁴⁶. Okyanusların canavarları, taşlaşmış deniz kabukları Leonardo'da güzel kavramını altüst ederek, seyreden kişiyi uyanık ve dikkatli kılan bir manzaraya dönüşür.

42) A.g.e., s. 56-57, 19-25.

43) Vannoccio Biringucci, *De la Pirotechnia*. 1540, kezzap baskı, haz. A. Carugo, Milano, Il Polifilo, cc. 3v – 4r (I. kitap, VIII. bölüm). Bkz. P. Camporesi, *Dal paese al paesaggio, Il Paesaggio* içinde, a.g.e., s. 21-44: 31 ve ayrıca S. Geruzzi, *Per una storia della 'Pirotechnia' di Vannoccio Biringucci*, doktora tezi, Università degli Studi di Ferrara, 2002-2003 akademik yılı.

44) Biringucci, *De la Pirotechnia*, a.g.e., c. 20r.

45) Teofilo Folengo, *Baldus*, haz. E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1989, s. 702-707.

46) E. Solmi, *Scritti vinciani. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi. Ricordi familiari*, Floransa, La Nuova Italia, 1976, s.?: "O halde, sen, ressam, tepelerin zirvesinde onu oluşturan kayaları göstereceksin, onun büyük bölümü topraksız olup, suyu eksikliği nedeniyle, orada biten otlar küçük ve zayıf, büyük bölümü sararmış ve kurumuştur; kumlu ve verimsiz toprağın sararmış otlar arasından çıktığı ve küçük bitkilerin cıız ve yaşlanmış olduğu görülür".

Leonardo'nun düzyazısıyla çağdaş olan coğrafi keşiflerin betimlemeleri bile, klasik edebi bir bağlama sokulabilir oldukları için, böylesine çarpıcı perspektifler açmayı başaramaz.

Ancak keşif yolculuklarına ve raporlarına varmak için, Gusdorf'un belirttiği gibi, birincil bir anlam kazanan haritaların çiziminin de gözden geçirilmesi gerekir. Onlar aracılığıyla insanların dünyası ussal bir şeye dönüşür⁴⁷. Haritacılık ve yalnızca haritalar sayesinde *globus mundi* (dünya küresi) bir *globus intellectualis* (düşünsel küre) olur. Çizimlerin doğruluğuna, ad dizinsel bölümlenmeye karşı duyarlı olan coğrafyacılar haritalarını hayvanlar, balıklar, ağaçlar, kentler, anıtlar, bayraklar ve armalarla doldururlar. Bunlar, Broc'un iyice vurguladığı gibi, yalnızca saf hayal ürünü değildir, tersine, bu betimlemelerin çoğu gözlem biçiminin farklı düzeylerini gösterir ve belli bir gerçekçiliği korur⁴⁸. Bayraklar ve armalar (Carta Caverio – Caverio Haritası, 1502), dünyanın kralları (Mappamondo Hamy – Hamy Dünya Haritası, 1502), kentler ve gemiler (Atlante Catalano – Katalan Atlası, 1375) birbirini izler. Coğrafyacılar anımsatıcı, aynı zamanda da sanatçı olurlar, tıpkı Jacques Vandeclaye'nin, düşmanlarını kızartan yamamların betimlendiği Brezilya haritasında (1579) olduğu gibi. Coğrafya haritalarına konulan bu görüntüler, her durumda bir canlandırmadan çok bir anlatma sanatı modeline uygun düşer ve orada sanatçı tarihin ötesinde görüntüleri de anlatmak ve betimlemek zorundadır, tıpkı daha sonra Bacon'ın diyeceği gibi, “oldukları gibi; Tanrı bizi aslına uygun eserler yerine hayalimizin düşlerini önermekten korusun”⁴⁹. 1946'da İmparator Maximilien'in günah çıkartıcısı olan Gregor Reisch tarafından yazılmış ve 1503'teki Strazburg baskısından başlayarak birçok kez yayımlanmış olan *Margarita Philosophica* (Felsefi İnci) türü kitapların süregelmesi, yine de okurların evreni dolduran *monstra* (canavarlar) ile ilgili Ortaçağ'dan kalma coğrafi efsaneler ve masallarla beslendiğini gösterir. Ktesias, Plinius ve Solinus, gelişmiş dilleri, örneğin Katalan Atlası'nda görüldüğü gibi, harikalar ve mucizelerle canlı bir manzarayı yansıttığı için de ayrılınması zor *auctoritates*'i oluştururlar.

47) G. Gusdorf, *Les origines des sciences humaines*, Paris, Payot, 1967, s. 321.

48) N. Broc, *La geografia del Rinascimento. Cosmografi, cartografi, viaggiatori, 1420-1460*, İtal. çev., Modena, Panini, 1992, s. 38.

49) Francesco Bacone, *La grande instaurazione, Scritti filosofici içinde*, Torino, Utet, 1975.

Dünyaya bakma biçiminin *topoi*'si, Vespucci'nin Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici'ye yolladığı mektupta su yüzüne çıkar. Bu tür eserler görmeye ilgilili yeni bir delik açar ve sık sık antik modelleri taklit etseler de hayranlık uyandıran yeni biçim ve renklerde görünüşler sunarlar⁵⁰. Gittikçe daha geniş bir halk kitlesi tarafından seyahate gösterilen ilginin en iyi tanığı, 1550 ila 1559 arasında, *Della navigationi et viaggi* (Deniz ve Kara Yolculukları Üstüne) başlıklı üç kocaman kitap yayımlamış olan Ramusio'nun yayımcılık faaliyetidir. Bu kitaplar Yeni Dünya ile ilgili bazı İspanyolca eserlerin İtalyanca çevirisi ile Asya, Afrika ve Avrupa'daki seyahatlerin çok yönlü belgelerini içeriyordu. Bunlar, öncelikle, konudan çok bilinmeyene olan uzaklığı öne çıkaran yazılarla dolu kitaplardır.

Sonra, Cehennem'e inişten Yeryüzü Cenneti'ne ve göğe çıkışa kadar, öbür dünyaya yolculuk da kendi daha belirgin bir özelliğini Rönesans'ta bulur. Astolfo'nun aya çıkması ve bu gezegenin seyredilmesi bu zevkin tipik bir örneğidir. Üstelik, burada, işlevleri tersine çevrilmiş olarak, nehirler, sular, dağlar da eksik değildir: “Burada çifte şaşkınlığa düştü Astolfo: / çünkü öylesine büyüktü o yakınındaki ülke / küçük bir yuvarlak gibi görünen / bu taraflardan ona bakan bizlere” (*Orlando Furioso*, XXXIV, 71,79). Ayrıca, zamanın zevkine uygun olarak, harabelerden söz edilmeden de durulmaz: “Harabeleri kentlerin ve şatoların / duruyordu büyük bir zenginlikle burada altüst olmuş” (XXXIV, 79). İtalya ve Avrupa topraklarını dolduran nehir ve harabeler ayın altüst edilmiş ‘ayna’ında benzer inandırıcılıklar bulur ve farklı da olsa bilineni gören seyircide hayranlık uyandırır.

50) Amerigo Vespucci, *Il mondo nuovo*, haz. M. Pozzi, Milano, Serra & Riva, 1984, s. 18: “Burada gördüğüm çeşitli renk ve biçimde sayısız kuşlar, papağanlar ve çeşitli türler hayranlık vericiydi. Ağaçlar o kadar güzel ve o kadar hoştu ki Yeryüzü Cenneti'nde olduğumuzu düşünüyorlardı”.

VI.

Hümanistler: Dil ve Basımcılık Estetiği

Gotların barbarlıklarıyla çok kirlenmiş olan Antik Romalıların güçlü dili, bizim atalarımız onu yeniden antik saflığına kavuşturmaya çalıştılar.

Saxoli Pratensis, *De Victorini Feltrensis Vita*
(Vittorino da Feltre'nin Yaşamı)

Lorenzo Valla *Elegantiarum latinae linguae libri VI*'da (Güzel Konular İçeren Latince Kitabı VI) (1435-44) çok seçkin bir sözlük el kitabı hazırlar ve aydın okura sunar. Burada, Latin dilinin yeniden canlandığı bir anda, sanat ve estetik dünyasında gelişen etkili ve yetkili değerlendirmeler yer alır: “Onunla birlikte bütün bilimler tam bir yenilenmeye doğru yol alacaktır”. Valla’ya göre, yenilenmenin temel koşulu dil, yani, Roma’da verdiği retorik dersinin açılış konuşması olarak okuduğu *Oratio in principio sui studii*’de (1455) tanımladığı gibi, “iletişimin bütünlüğü”dür. Apaçık görülmektedir ki, hümanistlerin uygun ve akıcı bir dilin yeniden kazanılması için duydukları kaygı, yalnızca düzyazı ve şiir kitaplarını değil, edebiyat ve sanat kitaplarını da karakterize eden sözcüklerin yerinde kullanımıyla birleşmekteydi. Sözlük yalnızca anlambilimsel bir zenginleşmenin parçası olmakla kalmıyor, daha çok antik modeller aracılığıyla, yeni doğan sanat incelemeciliğinin yanı sıra, edebi, felsefi üretimi de canlandırıyordu. *Ars* (sanat), *artificium* (ustalık, yapaylık), *circumscripio* (sınırlama, tanımlama), *comparatio* (karşılaştırma), *decus* (dekor, süs), *effingere* (betimleme, tasvir etme), *figuratus* (kurmaca), *forma*, *historia* (tarih, öykü), *inventio*, *memoria* (anı), *ordo*, *ornatus*, *phantasia* (hayal, fantezi), *proportio*, *pulcher*, *ratio* (hesap, mantık, kural), *sensus* (anlam), *superficies* (yüzey), *symmetria*, *varietas*

ve *venustas* (güzellik ve süsleme) gibi Latince terimler, on beşinci yüzyılın ilk bölümünde hümanistlerin diline damgasını vurur ve birkaç eklemeyle halk dili (dersi)nde de yaşamını sürdürecektir olan klasik modellerin seçilerek sürdürüldüğünü gösterir. Nitekim, halk dili de, on beş ve on altıncı yüzyılın eleştiri yolculuğuna damgasını vurmuş olan sözcüklerin kullanımını da görmüştür; ‘aere’ (hava, ortalık), ‘aria’ (hava), ‘artificio’ (ustalık), ‘composizione’ (kompozisyon), ‘maniera’ (tarz, biçim, özent), ‘mesura’ (ölçü) en anlamlı terimler arasındadır, ama dansla ilgili yeni kitapları bile besleyecek olan sanat sözlüğünün yenilenmesini göstermede tek değildir.

Hümanistlerin çabalarını, eski ve yeni modelleri gittikçe daha seçkin ve işlenen konuya uygun bir sözlük(bilim)sel araştırmaya yönelten şey retorığe gösterilen ilgi olmuştur. Cicero’nun yeniden ele alınması, Quintilianus’un Poggio Bracciolini tarafından yeniden kazandırılması, modern Avrupa’da uzun süre yaşamını sürdürecektir olan o araştırma ve öğretim modellerini belirlemiştir. Klasik yazarlara gösterilen bu ilgi *ars dictamini*, yani siyasi ve dini yetkililerin gittikçe daha çok yararlandıkları mektup yazma sanatının içine iyice dahil ediliyordu. Mektup yazıcılığı için gözde modeller Cicero’nun *De inventione*’si (Konuların Seçimi Ustüne) ile hep Arpinumlu (Cicero)’ya atfedilen *Rhetorica ad Herennium*’du. Mektuplar beş kısımdan oluşuyordu: alıcısına göre çeşitli biçimlerde yapılan selamlamanın olduğu *salutatio* ya da ‘saluto’; sözcüklerin ölçülü kullanımıyla alıcının iyilikseverliğinin harekete geçirilmeye çalışıldığı *captatio benevolentiae*; mektubun konusunun anlatıldığı *narratio*; dilek ya da ‘talep’in yer aldığı *petitio* ve son olarak yine selamlamanın yer aldığı *salutatio*. İşte, mektupların bu şekilde bölümlenmesi yazıcının, yalnızca retorik ustalarının okullarında değil, ama üniversitede klasikleri okuyarak da öğrendiği retorığın bütün biçimlerini kullanmasına izin veriyordu. Antik yazarların yeni *paideia*’ya dahil edilmesi, Ortaçağ *curricula*’sını (yaşam öyküleri) altüst eden o önemli değişikliklere ve, başka şeylerin yanı sıra, yenilenmiş bir zevk değişiminin habercisi olan Latin dünyası, sonradan da Yunan dünyası yazarları için duyulan sevince götürür. Bununla birlikte, Rönesans’ın güzel konuşması yalnızca kendine dönük değildir, konuşmanın *ornatus*’u yalnızca düzyazı ve şiirin değil, siyasetin, kamu işlerinin ve dinin de ayrılmaz parçası haline gelir.

Pier Paolo Vergerio (1368-1444), 1402 ile 1403 arasında, *De ingenui moribus et liberalibus studiis adulescentiae*'yi (Gençliğin Karakterleri ve Edebiyat Çalışmaları Üstüne) kaleme almış ve kitabın birinci kısmını bir çocuğun karakterinin önemine ayırmış ve onun, hele bir prensin çocuğu ise, kusursuz olması ve kendini Seneca örneği üzerinden alınmış özgür çalışmalara adanması gerektiğini belirtmiştir. Vergerio yalnızca antik *curriculum studiorum*'u (eğitim öyküsü) değil, tarihi, ahlak felsefesini ve en önemli yere koyduğu güzel konuşmayı da yüceltir, çünkü güzel konuşma sayesinde “çoğunluğun kalbini kazanmak için incelik ve ağırbaşlılıkla konuşma öğrenilir”¹. Model, yani eğilim ve sürekli alıştırmayla karşılaştırılması gereken öykünmenin değeri sorununu Ludovico Buzzaccherino'ya gönderdiği bir mektupta saptamak Vergerio'ya düşer². Hümaniste göre, bütün sanatların temeli dilbilgisidir ve Angelo di Roma'ya gönderdiği bir mektupta onu “primordialis scientia pedagoga” (en eski eğitim bilimi) olarak tanımlar. Nitekim, bu “catalogat et docet schemata vel figuras”³ (söz sanatlarını ve konuşma biçimlerini sayıp döker ve öğretir). Biçim ve güzellik veren ussal bir sanattır, çünkü “componit ordine suo dictiones” (deyiş biçimlerini kendi düzenine göre bir araya getirir). Yapısı gereği zaten güzel olan öğreti, daha çok klasik modellerin, sözcükler ve sözdizimsel biçimlerin ölçülü bir seçimiyle beslenen Cicero tarzı *ornatus*'un kullanımıyla daha da güzel olacaktır. Bu stilistik zarafet ölçütüne Lorenzo Valla *Ars Grammatica*'da (Dilbilgisi Sanatı) (1431) değinir. Burada, hümanist, Ortaçağ artigraflarının (sanat yazarlarının) tipik ölçü biçiminin kullanımıyla *precepta*'nın (kurallar) öğretimini amaçlıyordu. Dizelerin kullanımının, bu yazarların eserlerini onların yöntemini kullanarak yıkmak için hümanist tarafından benimsenmiş olduğu varsayılmıştır.

Ne olursa olsun, başlangıçta Poggio Bracciolini tarafından alaya alınmış olan eser, bütün Rönesans boyunca kompozisyon üstüne tartışmanın can alıcı noktalarından biri olacak olan stilistik zarafetle ilgili gözlemlerden yana

1) D. Robey, *Humanism and Education in the Early Quattrocento: The 'De ingenui moribus' of P. P. Vergerio*, “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance”, XLII, 1980, s. 27-58.

2) Pier Paolo Vergerio, *Epistolario*, haz. L. Smith, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1934, s. 176.

3) A.g.e., s. 44-45.

zengindir⁴. Öte yandan, bu ölçülülük, *ornamentum*'u, yani süslemeyi hor gören Francesco Petrarca'da zaten vardır (*De rem.* I, 11). Sonra, *pulchritudo* (güzellik) düşüncesini *ornamentum* düşüncesinden ayırıp bu sonuncuyu yalnızca güzelin *complementum*'u (tümleci) olarak gösterecek olan Alberti de aynı görüşe katılacaktır. Aslında, bu ayrım, yapısal güzelliği *formositas* ya da *compositio*, yani tıpkı 'güzellik' ve 'dekorasyon'u anlatan *venustus* terimiyle ayırt ettiği şey gibi, dekorasyonlara düşen şeyi *ornamentum* ya da *ornatus* olarak anlayan Skolastik felsefe ortamında çoktan yapılmıştı. Boccaccio'nun "componunt et ornant" (yazarlar ve süslerler) dediği şairlerle ilgili olarak *Genealogia Deorum*'da (XIV, 7) dile getirilen ilk düşünce, Rönesans'ta caşcaflı konuşmacılara, siyasetçilere ve konuyu zarif biçimde dile getirmeye uygun sağlam bir yapıya ihtiyaç duyan herkese yayılır. Trissino (*Poetica*, 1529, s. V), on altıncı yüzyılın başında, şiirsel kompozisyonun güzelliğini tartışırken bu konuda biri "doğal", öteki "dıştan gelme, geçici" olmak üzere iki değerlendirme olduğunu savunur. Birincisiyle vücutların güzelliği ve oranı, organların oran ve uygunluğu hayranlıkla seyredilirken; ikincisiyle "ona gösterilen özenle" aktarılan şey takdir edilir. Aslında, aynı zamanda hem yalın hem de zarif olan bu dile gösterilen ve Petrarca'nın zamanlarından beri gelişen bu ilgi, 1370'te Ser Tancredi Vergiolesi'ye gönderdiği bir mektupta, edebiyat alanında nasıl dengeli bir stilin tercih edilmesi gerektiğini belirten Salutati'nin düzyazısında daha büyük bir yoğunluk kazanmıştı. Nitekim, bu, hem fazla "solidus, sucosus et elegans" (sağlam, özlü ve zarif) olarak ortaya çıktığı takdirde, hem de *brevitatem*'i (kısalık) ve *oscuritas*'ı (karanlık) nedeniyle eleştirilebilir. Il Cancelliere'ye (Kançılar, Salutati) göre, bu stil, çok süslü ama yine de birçokları tarafından beğenilen bir resim kadar iğrençtir: "Pictura non melior, sed ornatio commendatur"⁵ (Daha iyi değil, ama daha süslü bir resim olarak kabul edilir). Öte yandan, her ne kadar bu öğütler iyiyi seçmeye çağıran il Cancelliere tarafından sürekli araştırılan o ahlaki yasanın içine sokulabilir olsalar da, onlar, örneğin egzotik sözlerle ("verbis exoticis"), alışılmamış

4) Lorenzo Valla, *L'arte della grammatica*, haz. P. Casciano, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 1995², s. 4-5: "Böylece ben indirgemek istedim dize kurallarını / dilbilgisinin, hassas kulaklar baştan çıksın diye / ve ruhlar özümlesin yararlı kavramları, balla kaplı; / biraz da stil zarafeti koydum içine: / bir şiir şiir olmaz seçkin değilse. / Önce yayarak çevresine bir Latin dili kokusunu / eğitmen güzel konuşma örneği de olmalı".

5) Coluccio Salutati, *Epistolario*, haz. F. Novati, 4 cilt, Roma, 1909, I, s. 133.

ama çoğu kez aydınlar tarafından araştırılan öge olarak biçimsel bir dile gösterilen dikkate tanıklık eder.

Coluccio'ya göre, dilbilgisinin bilinmesi söz ve şeylerin bütünleşmesidir ve ruhsal tanımaya, dolayısıyla Tanrı kelamının anlaşılmasına bir giriş olarak kendini gösterir⁶. Uygar ve etkili bir anlatımın eksikliği, Bracciolini'ye yazdığı gibi (1401), kamu işlerinin yönetimine okuma yazması olmayanların geçmiş olmasıyla açıklanır⁷. Derin bir kültürel gelişim üstüne kurulmuş olan özel ile kamusal arasındaki iç içe geçmişlik konusunda, Salutati, tıpkı mektuplarla incelemeler arasında olduğu gibi, özel ve resmi mektuplar arasında da ayırım yapmadığı mektuplarında bilgi verir⁸. Sonra, Crisolora'nın çağrılması ve onun Bruni'ye öğretmenlik yapmasıyla, Yunanca öğretiminin Floransa'ya sokulması girişimi onun sayesinde olmuştur. Nitekim, Bruni o dili Coluccio sayesinde öğrendiğini ve yine onun sayesinde Latin edebiyatında derinleştiğini anlatır. Gerçekten de, tam olarak uygar yaşama dahil olmuş ve Hıristiyan etiği, Platon, Aristoteles ve Cicero gibi yazarların ışığında yapılan okumayla ortak iyiliği düşünen insanın temeli sayılan bir *studia humanitatis* (bağımsız çalışmalar) tasarlamış olmak, Petrarca'da stilin antik güzelliğini ortaya çıkaran bir şeyi gören Bruni'ye düşer. Her ne kadar bazıları, boş retorik alıştırma içinde değil, ama dilbilgisinin iskeleti ve sözcüğün yorumlanması yoluyla 'yeni dil'i oluşturmak için Quintilianus'a ayrıcalık tanımaktan geri kalmayacak olsalar da, birçok hümanist Cicero'nun dünyasına başvuracaktır. Söz konusu 'yeni dil', Roberto de' Rossi'nin parlak biçimde gösterdiği gibi, retorik kendisine geri döner: "Muliere primo viso pulcherrima, scorpionis cauda munita"⁹ (ilk bakışta son derece güzel, akrep kuyruğu ile donatılmış bir kadın). Keskin bir zehir olan retorikinki, diye devam eder hümanist, "adumbratio mentis"tir (aklın gölgelenmesi). Kaldı ki, bu düşünce, diyalektiğin karşısına tarihi, yani kanıtlamayla ilgili boş ve 'kurnazca' formüllerin karşısına geçmişin bilinmesini koyan Coluccio tarafından pekiştirilir. Bu nedenle, daha on beşinci yüzyılın ilk bölümünde, mantık ile retorik arasındaki ilişkileri gittikçe daha sıkılaştıracığı ve kanıtlama teknikleriyle klasik hitabet

6) A.g.e., I, s. 239.

7) A.g.e., IV, s. 139.

8) E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1972, s. 5.

9) A. Manetti, Roberto de' Rossi, "Rinascimento", II, 1951, s. 33-56.

sanatı modelleri arasında bir birleşme olanağını göstereceği, aynı adlı ve kabul görmüş eserinde Giorgio Trapezunzio tarafından çizilen modele uygun olarak diyalektiğin işlevselleştirilmesi eğilimi ortaya çıkar¹⁰. Maffeo Vegio'nun (1407-59) yalnızca 1477'de Vicenza'da *Liber et jureconsultorum scriptis excerptum* (Kitap ve Hukukçuların Yazdıklarından Çıkarılan Metin) adıyla yayımlanmış olan *De significatione verborum*'u (Sözcüklerin Anlamı Üstüne) (1433) ya da, yeni ihtiyaçlara daha uygun ve elverişli bir dil geliştirmek amacıyla, retorik *inventio*'yu dilbilgisi kurallarıyla birleştirmeyi öneren Bigno'nun daha az bilinen *De verborum latinorum significatione*'si (Latince Sözcüklerin Anlamı Üstüne) gibi eserler bu varsayımlar üstünde hareket eder. Bilindiği gibi, dilbilgisini daha spekülatif bir şeye ya da Aristoteles mantığını ve metafiziğini elekten geçirecek ve doğrulayacak bir eleştiri aracına dönüştürmeyi amaçlayan kimseye yönelik *Elegantiae*'de ve *Dialecticae disputationes*'te (Diyalektikle ilgili tartışmalar), diyalektiğin yerindeliğini ortaya koymaya çalışan Lorenzo Valla bu temeller üzerinde ama daha yüksek hedeflerle hareket eder. Bu filolojik eğilimlerin sözcülüğünü yeni okulların Guarino, Barzizza ve Vittorino da Feltre gibi öğretmenleri yapmışlardır. Cicero ve Quintilianus tarihsel bir perspektif içinde okunur ve yorumlanırlar ve bu perspektife, on beşinci yüzyılın ilk kırk yılında, Guarino Veronese'nin okulunda retorik dersinin kilometre taşlarını oluşturan, yukarıda adı geçen *Rhetorica ad Herennium* ile birlikte *De officiis* (Ödevler Üstüne) ve *Tusculanae* (Tusculum Tartışmaları) gibi son derece 'teknik' kitaplara karşı gittikçe artan bir ilgi katılır¹¹. Vittorino da Feltre'nin okulunda da, Sassolo da Prato'nun (1416/17- 49) anlattığı gibi, Vergilius, Homeros ve Demosthenes'in dışında Cicero okutulur. Dikkatli bir eğitimci, 'Hristiyan Sokrates' denilen Vittorino, Pisanello tarafından yapılan maddiyanın *recto*'suna (arkasına) konulmuş ve onun öğretici işlevine övgüler düzen şu mutlu cümleyle kutlanmıştır: "Omnis humanitatis pater" (Bütün insanlığın babası). Klasiklerin ısrarlı biçimde araştırılmasının, Latince ve Yunanca eğitiminin tanığı olan Guarino ise 'geçiş (dönemi)' araştırmacısına can verir, ancak o, kaynakları doğrudan okuma üstünlüğüne sahip olmasına karşın, ilk yazılarında, oğlu Niccolò'nun da eleştirdiği gibi, karanlık,

10) C. Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. 'Invenzione' e 'metodo' nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968, s. 35.

11) E. Garin, *L'educazione in Europa 1400/1600*, Roma-Bari, Laterza, 1976, s. 134.

herhangi bir doğruluktan yoksun ve bu nedenle sonraki kuşak tarafından bir kenara atılan terimler kullanmıştır¹². Giannozzo Manetti gibi büyük kültür adanları kendi hazırlıklarını Vergilius ve Terentius üstüne oturturlar, ancak o, kendi bilgisini artırmak istediği için, açıkça itiraf ettiği gibi, “bu şairlerin dışında Cicero’nun ya da [retorik] sanatının bazı eserlerini oku(t) muştur”¹³. Eğitimini klasikler üzerine kurmanın gerekliliğini, *Libri della famiglia*’da söylediği gibi, doğal olarak Leon Battista Alberti de belirtir¹⁴.

Klasiklere gösterilen ilgi çok sayıda ‘aydın’ı tekeline almış olmasına rağmen, üst düzey bazı kimseler Kilise Babaları’na da başvurur. Bu eğilimin tipik örneği Camaldolili Ambrogio Traversari’dır. Metinsel ve örneklemeli anlatıma olan ilgi, daha sonra, bazen on beşinci yüzyılın ilk dönemindeki inceleme yazılarının estetik değerlendirmeleriyle çakışan klasik temaların ele geçirilmesinde çıkış yolları bulan, bütünüyle Ortaçağ’a özgü bir anlama uygun olarak, Camaldolili’nin konuyla ilgili yazılarında aşılmış gibi görünür. İşte, *Hodoeporicon* ve özellikle Niccoli’ye yazılan mektuplarda, onun konuya olan ve ikonografik anlama gösterileni aşan ilgisinin açık bir örneğini buluruz. Özellikle Ravenna’da kaldığı dönemin betimlemesi bizi tam olarak Boethius (470-570 yak.) ve Cassiodorus’un (480?-575) yazılarından Venanzio Fortunato’nunkilere (doğ. 530) kadar giden bir kültüre götürür. Onun bu eserlerinde imgeler, öyküler ya da *venustas* ile ilgili herhangi bir bilgi yoktur, ancak yalnızca beyaz ve damarlı mermerlerin, taş katmanların kabuk bağlamalarının, büyük somaki mermer plakalarının ve daha çok da maddeden yayılan ışığın olağanüstülüğünden söz edilir. Aynı öğeler, yapılar için belirtilen takdir duygusunun nesneye değil de yalnızca maddeye yönelik olduğu mektuplarında yeniden su yüzüne çıkar. Belli estetik kategorilere götüren *magnificus* (görmekli, muhteşem), *candidus*

12) *Guarinus Veronensis suo dilecto filio sal.* (Ferrara, 30 Ağustos 1452), *Il pensiero pedagogico dell’Umanesimo* içinde, a.g.e., 1958, s. 416-417: “Yakın zamanda, kalbimin üstünde taşıdığım öteki ikisiyle birlikte, bir mektubunu aldım. Orada, benim neredeyse bir çocukken kullandığım mektup stiline şaşıyorsun ya da gizli gizli eğleniyorsun. Herhangi bir uygunluktan yoksun ve alışılmamış bir ifade biçimi oluşturan bazı Latince sözcükler üstünde duruyorsun. Babanın stilini değerlendirme biçiminden dolayı seni kutluyorum; ama bu nedenle, öbür dünyaya yaklaşmışken, tanımakta güçlük çektiğim yazılarımdan utanmıyorum”.

13) A.g.e., s. 115.

14) Alberti, *I libri della famiglia*, a.g.e., s. 85: “Kendi içinde, Demosthenes, Tullius, Livius, Ksenophon ya da öteki tatlı (dilli) ve mükemmel konuşmacıların konuşması kadar hoş ve sevimli, bu kadar eğlendirici, bu kadar gelişmiş herhangi bir yer yoktur”.

(ak, bembeyaz), *discolor* (renksiz, sönük), *insignis* (eşsiz, olağanüstü), *lucidus* (parlak), *speciosus* (çekici, güzel görünüşlü), *conspicuus* (saygın) gibi bir dizi sıfatla kiliselerin güzelliklerini betimlemesi Ravenna’da kaldığı dönemde olmuştur. Bu sıfatlar okuru, insanın Tanrı’ya doğru toptan aşkınlığının simgesel parlaklığı nedeniyle göz kamaştıracak bir tam aydınlık görüşüne hazırlar. Ravenna Katedrali, güzelin temel koşulu olan madde tarafından yaratılmış parıltılar arasında, rahibin gözlerine hâlâ kendi bütünlüğü içinde görünür. Onu betimlerken, Traversari, değerli maddeleri anımsatır: gümüş, beyaz ve damarlı mermer, somaki ve su mermeri. Rahip, nesnelerin yapımının iyiliği üstünde değil, sadece Ravenna’nın en değerli anıtlarını, S. Apollinare Nuovo, S. Vitale, Galla Placidia’nın Anıt Mezarı, S. Giovanni Evangelista, S. Apollinare in Classe ve S. Maria in Porto’yu simgesel olarak yüceltir gibi görünen maddenin güzelliği üstünde durur. Bu, uzak olmayan, dahası, kendisinin de belirttiği gibi, beyaz mermer sütunlu kiliselerin mozaikleriyle kendi bütünlüğü içinde korunmuş bir Hristiyan ortamındaki ideal bir yolculuktur sanki. Traversari, S. Maria in Porto Kilisesi’nde korunan bir “*vas porphyreticum speciosissimum*” (çok güzel somaki bir vazo) dışında kilisede bulunan nesnelerden söz etmez. S. Vitale Tapınağı’nın mihrabını anlatır: “*Tam lucidam, ut speculi instar imagines referat*”¹⁵ (o kadar parlak ki görüntüleri ayna gibi yansıtıyor); kullandığı terminoloji, açık biçimde, 1430’dan beri yavaş yavaş Yunan-cadan ihtida eden Dionysios Areopagites’in eserlerinin çevirmeni olarak edindiği deneyimlere götürür. Ve onun geniş biçimde kullandığı sözlük, daha çok, ilk Hristiyanlık dönemi yazarlarının kullandığı söz dağarcığıdır. Venanzo Fortunato’nun ‘parlak mermer sütunları’ (*PL LXXXVIII*), yapıların parlaklığı ve sağlamlığının Traversari tarzı yüceltilmesinde ve maddenin parlaklığının abartılmasında yeniden ortaya çıkar. Böylece *ornatus* ve maddelerin güzelliği teması, Ambrogio’nun, yapıları nedeniyle yüceltilen Pisa’yı ziyareti münasebetiyle, *Hodoeporicon*’un bir parçasında geri döner. Bu kitabın sayfalarında madde kaynaklı ve bazen yerin *amoenitas*’ı (hoşluğu) ile bağlantılı olan, güzellik imgesine bağlı bir Traversari ortaya çıksa da, biz onun öteki mektuplarında yeninin ölçüsü ve düzeni olarak antiğin arayışı içindeki çağdaşlarının yazılarını ve düşüncelerini canlandıran o yeni soluğu yakalarız. Böylece, yalnızca Kilise Babaları Bilimi’nin değil, ama

15) Traversarii *Latinae epistolae*, a.g.e., coll. 421-422 (VIII, 52).

Vergilius ve Cicero'nun da aracılık ettiği klasiklerin diline karşı dikkatli olan Traversari, örneğin Leon Battista Alberti'nin yazılarında bulduğumuz *dispositio* gibi farklı terimlerden de yararlanır. Ama, antik söz dağarcığına uygun olarak, güzelin bütün anlamıyla geri dönen şey *pulcher* sıfatıdır, tıpkı *gratia*, *magnificentia* (görmek, olağanüstülük) ve *voluptas* (şehvet) terimlerinin üstünlük kurduğu “*mirandis formosissimum*” (hayranlık uyandıran güzel biçimli) gibi. Bununla birlikte, dikkat ve tutku gösterdiği pagan Antikçağı'yla ilgili Traversari terminolojisi, kuşkusuz, Hristiyan anıtlarının güzelliklerini övdüğü şeyle aynı değildir, zira o kuru ve sentetik olup yüceltici ve örnekleyici bir işlevden çok betimleyici bir işlevi yerine getirir. Onun antiği araştırma isteği, Poggio Bracciolini'ye gönderdiği mektuplarda yazdığı gibi, artık inançlı insanın güzelliğinden yayılan erdemin açık alegorisi olan, maddenin güzelliğini yayan Hristiyan antik çağıninkileri tasvir ederkenki canlılıkla betimlemediği parçalara dönüşmüş bu izleri seyretme merakına indirgenir. Lactantius, Dionysios Areopagites, Nazianzoslu Gregorius, Moskhos ve Klimakhos'un çevirilerinin, sonuç olarak, genç rahiplerin yaşamına model olarak sunulacak ahlaki örneklerden başka bir şey olmaması rastlantı değildir. Dolayısıyla, Traversari'nin yazıları bizi bir yandan Kilise Babaları'nın okunmasının, öte yandan Antikçağ'ın çağdaşları için bir yaşam modeli haline geldiği anda yöneldiği klasik edebiyatın aracılık ettiği estetik bir değerlendirmeye götürür.

Öte yandan, hümanistlerin Ortaçağ'daki Aristoteles çevirilerine onları eleştirerek, bazen de, Leonardo Bruni'nin yaptığı gibi, kendi çevirilerinin doğru olduğunu göstererek müdahale etmelerini küçümsememek gerekir. Bruni, *De interpretatione*'de (Yorumlama Üstüne) (yak. 1420), Platon ve Aristoteles'in güzel diline övgüler düzen hümanist düzyazının benzersiz ve tipik bir örneğini sunar. Hümanist, *Phaidros*'tan bir örneği (237b-238c) ele alırken, ritim duygusuna dayanan Platonik konuşma biçiminin seçkinliğini ortaya koyar, eğretilmelerin güzelliğini gösterinceye kadar “*quasi stellae quadem interpositae orationem illuminant*”¹⁶ (sanki araya serpiştirilmiş yıldızlar konuşmayı aydınlatır). Bruni'ye göre, stilin güzelliği onun karşı tezci karakterine dayanır ya da, daha doğrusu,

16) Leonardo Bruni *Atetino: humanistisch-philosophische Schriften* içinde, haz. H. Baron, Leipzig-Berlin, Teubner, 1928, s. 89-90.

sonradan söyleyeceği gibi, cümlelerin bir ögesi yalnızca bir başka ögenin karşısına konulduğu zaman dengelidir ve buluş da bir kısmı bir diğerinin karşısına yerleştirmek üstüne kurulur. Bu, uyum üstüne değil, karşıtı üstüne kurulan bir güzelliştir.

Yazı biçimleri

Hümanistler dilbilgisinin ve süsün yalnızca estetik değeri üstünde durmaz, ama Rönesans'ın ilk döneminde edebiyatçılarla sanatçılar arasında bir bağlantı noktası oluşturan yazı 'biçim'ine de eğilir. Gotik yazı biçimine dönük anlayışsızlık, Petrarca'nın Boccaccio'ya gönderdiği ve o yazının okunabilirliği konusunda olumsuz ve "açıkça Şarلمان tarzı küçük harfe karşılık gelen ideal"¹⁷ bir yazıyla ilgili olarak olumlu görüş belirttiği ünlü bir mektubunda (*Fam.* XXXIII, 19,8) (1366) açıklanır. Antik harflerin araştırılması ve yerli yerine konması, yazıt yazısı ile kitap yazısı arasında, kesintisiz Antikçağ araştırmasıyla beslenen bir model değiş tokuşu yaparak, on beşinci yüzyıl boyunca gelişir¹⁸. Çoğu kez anlaşılmayan ve bu yüzden gizem dolu, ama yine de Rönesans insanların bazen dinsel, bazen de simgesel bir değer yükledikleri antik yazılara olan hayranlık da oldukça anlamlıdır. Örneğin, 1444'te Gubbio topraklarında¹⁹ bazı bronz levhalar bulunduğunda, bunların, onlara yüksek bir simgesel değer yüklendiği için 1456'da kent yönetimi tarafından satın alındığını ve bugüne kadar korunduğunu anımsamak yeterlidir. Pietro Bembo'nun, Cola di Rienzo'nun 1346²⁰ dolayında kendisi tarafından S. Giovanni in Laterano'da bulunmuş ve *Lex de imperio Vespasiani*'nin (Vespasianus'un yetkisi hakkındaki yasa) yazılı olduğu bronz levhalara yüklediği siyasal anlamdan oldukça farklı, simgesel bir anlamdan yana zengin, değerli bir arkeolojik ganimet olan Tavola Isiaca'ya²¹ (İsis Levhası) karşı gösterdiği ilgi sessizce geçiştirilemez.

17) A. Petrucci, *Le scritture ultime*, Torino, Einaudi, 1995, s. 79.

18) E. Casamassima, *Lettere antiche. Note per la storia della riforma grafica umanistica*, "Guttenberg Jahrbuch", 1964, s. 13-26: 24-25.

19) A. Prosdocimi, *Le tavole iguvine*, 2 cilt, Floransa, Olschki, 1984, I, s. 19-22.

20) R. Weiss, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Ital. çev., Padova, Antenore, 1989, s. 44-48.

21) E. Leospo, *La Mensa Isiaca di Torino*, Leiden, Brill, 1978.

Birçok hümanist, eskilerin eserlerine özen göstermenin ötesinde, *littera antiqua* (antik harf) formu altında yeniden düzenledikleri harflerin biçimine de büyük bir hayranlık besler. Poggio Bracciolini ile Niccolò Niccoli “yazılı biçimlerde genel bir antik yazıt modeli” ortaya atarlar²². İki hümanist, Toscana elyazmalarının *antiquo*’su (antiği) aracılığıyla kitap harfini önerirler, buna karşılık gösterişli büyük harfler için yine elyazmaları ve yazıt metinlerinden alınan Latin harflerinden yararlanırlar. Antik modellere eğilmelerine karşın, hümanistler, Casamassima’nın incelikle belirttiği gibi, genellikle esinlenirler ama körü körüne kopya etmezler²³. Antik modellerden etkilenen yazıt yazısı ile kitap yazısı arasındaki alışverişler, yalnızca yazmaların düzenini değil, yenilenen yazıt diliyle gittikçe artan bir simgesel değer kazanmış mimari ve kentsel alanları da tanımlayan yeni biçimler gerçekleştirir. Rimini’de, Tempio Malatestiano’da, Alberti, 1450 yılında, Malatesta ailesini yüceltmek için hem iç hem de dış mekânda klasik yazıt tipinde büyük harfler kullanır. Buna paralel olarak, Bernardo Rossellino, 1459’da, S. Miniato in Monte’deki Portekiz Katedrali’nin şapeli için “her şeye karşın dekoratif bir işlev gören ‘Latin’ tipli, Floransa tarzı büyük bir harf” kullanır²⁴. Bu arada, Kuzey İtalya’da, Giovanni Marcanova, Felice Feliciano, Iacopo Bellini, kitaplarına, çizimlerine ve tablolarına antik ve yeni harfleri koyuyor, böylece geçmiş anımsatıyor ve sonradan, on beşinci yüzyılın kırklı yıllarının Papalık Roma’sında başarı kazanacak olan, yazı işaretiyle resim işaretinin çeşitli biçimleri arasında –uygun biçimde– bir estetik meşruiyet yaratmaya çalışıyorlardı. Hem sonra, on beşinci yüzyılda, nasıl çok sayıda güzel yazı kitaplarının ortaya çıktığı da unutulmamalıdır. Ludovico degli Arrighi, Giovanni Antonio Tagliente ve Giovanni Battista Palatino kesinlikle bir üçlü oluştururlar ve onların talihi gelişmiş bir yazı tipini meşrulaştırır.

Bu yazarların, zarif kançılara harfinin güzel yazı örnekleriyle zenginleştirilmiş olan eserleri yalnızca normatif örnekler değil, on beşinci yüzyıldan itibaren geliştirilen yazı biçimlerinin yeni bir estetik değerlendirmesinin tam ve gerçek modelleri haline gelir. Ugo da Carpi’nin zarif gravürleriyle

22) E. Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milano, Il Polifilo, 1966, s. 9-36.

23) A.g.y., *Lettere antiche*, a.g.e., s. 24-25.

24) A. Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986², s. 23.

birlikte 1522’de Roma’da yayımlanan seçkin *Operina di Ludovico Vicentino da imparare di scrivere littera cancelleresca* (Ludovico Vicentino’nun Kançılara Harfini Yazmayı Öğreten Kitapçığı) bunun kesin tanığıdır. Bu el kitabı, haklı olarak, o “ilk Yeniden Doğuş’un kültür ve sanat ortamı”nın örneği olarak gösterilmiştir²⁵. *Operina*, öteki çağdaş yazılardan daha çok, basılacak kitapların yazımı için tam ve gerçek bir *vademecum* sayılabilir²⁶.

Giovanni Battista Palatino, kendi kitabının ithafında yazının önemini ortaya koyar²⁷. Yazarlar arasında Pietro Aretino, Angelo Fiorenzuola, Claudio Tolomei, Francesco Cattani da Diacceto, Gian Giorgio Trissino (bu sonuncusu tam dokuz kez) ve Blassio Palladio, Angelo Barbato gibi yayıncıların bulunması bu eğilimin göstergesi gibi görünür. Kaldı ki, Arrighi’nin çalışması Trissino’nun gözünden kaçmamış ve onun matbaa harflerini kullanmada “yeniçağın diğer bütün kişiliklerini” aştığını açıklama olanağı bulmuştur²⁸. Edebiyatçının yargısı zevkin “güzel karakterlerce” belirtilen o yazı biçimine doğru evrildiğini açıkça gösterir. O “güzel karakterler” yalnızca dilin zarafetinin tanım(lanma)sına değil, örneğin insanların vücudu, yapılar gibi, göze çarpan kategorilere bağlı statik bir güzellik kavramının iyice ötesine geçen bir dikkati gösteren, sürekli değişim içindeki o estetik evrene de tam yetkiyle katılıyordu. Oysa, Arrighi, “çok temiz yürekli Okur”a ithafında, “birkaç yazma örneği vermek ve düzenli olarak karakterleri ve notları oluşturmak isteme”nin normatif gereksinmesi üstünde durur²⁹. Buna karşılık, Tagliente, “kapris ve gariplikler”le dolu daha dekoratif başka perspektifler sunar gibi görünür. Kançılara harfiyle ilgili sürekli göndermelere ve geniş repertuvara rağmen, Tagliente, “antik harf”e karşı hâlâ güçlü bir hayranlık besliyor ve on beşinci yüzyılın estetik evreninin tipik ‘ölçü’ kavramını canlandırıyordu: “Yuvarlak antik harf büyük

25) Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento*, a.g.e., s. 41.

26) A.g.e., s. 40.

27) Giovanni Battista Palatino, *Libro nel qual s’insegna à Scriuer ogni sorte lettera, Antica et Moderna...*, a.g.e., s. 128: “Yazmak bize konuşmayı öğreten şeydir, yalnızca dili canlı tutmakla kalmaz, aynı zamanda onu sürekli olarak daha güzel ve daha tatlı kılar; yazmanın olmadığı yerde ya dil olmazdı ya da bir karışıklık, bir tını uyumsuzluğundan başka bir şey olmazdı veya yanlış anlaşılan vurgular olurdu”.

28) *Epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte nella lingua italiana*, Roma, Luddico degli Arrighi, 1524, c. B 1r.

29) Ludovico Arrighi, *La operina da imparare di scrivere littera cancelleresca, Three Classics of Italian Calligraphy: An Unabridged Reissu of the Writing Books of Arrighi, Tagliente and Palatino* içinde, New York, Dover Publications, 1953, s. 5.

bir ölçü ve sanat zekâsı ister”³⁰. Tagliente’nin, çağdaş süsün beğenilen biçimlerine benzetilebilecek buluşları, figüratif sanatla yazı arasında açık bir *trait d’union*’u (birleştirme çizgisi) gösterir. Nitekim, usta, büyük başarı kazanmış olan nakış kitapları da bastırır. 1528 ve 1530’da *Essempi di reccammi*’yi (Nakış Örnekleri) , 1530-31’de *Essempario nuovo*’yu (Yeni Örnekler Kitabı) bastırmıştır³¹. Ayrıca, matematik eserlerinin gerçekleştirilmesine de katılmıştır³². Farklı varsayımlarla olsa da, Sigismondo Fanti da Ferrara’nın *Theorica et pratica... de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species*’i (1514) (Her Türlü Harfin Yazım ve Yapım Biçimi Üstüne... Kuram ve Uygulama) ile Francesco Torniello da Novara’nın *Opera del modo de fare le lettere maiuscole antique con misura de circino: et rason de penna*’sı (1517) (Antik Büyük Harfleri Zarafet Ölçüsü ve El Becerisiyle Yazma Üstüne Eser), yine Pacioli modeli üzerinde *lettera antiqua*’ya gösterilen dikkatin tanıklarındır. Tür moda haline gelmiş, ustaların kitaplarından esinlenmiş olmaktan çok aceleye getirilmiş ve karışık eserler ortalıkta dolaşmaya başlamıştır. Bunlar arasında *Thesauro de scrittori* (Yazarlar Derlemesi) anımsanabilir³³. Vicentino’dan (1523) intihal olduğu düşünülen eserin yansıması Tagliente’nin *Lo presente libro insegna la vera arte delo eccellente scrivere* (1524) (Bu Kitap Gerçek Güzel Yazma Sanatını Öğretiyor) adlı eserinde de görülür. Bununla birlikte, bu inceleme, özgün modelleri bozmasına rağmen, bu yazı tipine karşı gittikçe artan ilgiye tanıklık eder. Daha önce Argenti tarafından sunulan egzotik karakterlerin araya sokulması da o yıllarda gizli ve simgesel içerikleri, aynı zamanda estetik ve dekoratif hevesleri canlandıran o dillere karşı bitip tükenme-

30) Giovanantonio Tagliente, *Lo presente libro insegna la vera arte delo eccellente scrivere de diverse sorti de lettere lequali se fano per geometrica ragione* (1524), a.g.e., s. 86.

31) A. Lotz, *Bibliographie der Modelbücher*, Leipzig, Hiersemann, 1933, s. 112-116, nn. 64a, 64e.

32) D. E. Smith, *Rara arithmetica*, Boston-Londra, Ginn, 1908, s. 114-116.

33) *Tesauro de scrittori. Opera artificiosa la quale con grandissima arte, si per pratica come per geometrica insegna a scrivere diverse sorte littere, cioe Cancellerescha, Mercantescha, Formata, Cursiva, Antiqua, Moderna et Bastarda, de piu sorte, cum varii, e, bellissimi exempli et altre sorte littere de varie lingue, cioe Grecha, Ebraica, Caldea et Arabica, tutte extratte da diversi e probatissimi autori, et massimamente da lo preclarissimo Sigismundo Fanto nobile ferrarese... intagliata per Ugo da Carpi*, Roma, Antonio Blado, 1525. (Yazarlar Hazinesi, Ansiklopedisi. Çeşitli, yani Kaçlılara tipi, Ticari tip, İtali, Antik, Modern ve Melez harfleri ve çeşitli dillerden, yani Yunanca, İbranice, Kaldece ve Arapça harfleri, hepsi de değişik ve çok deneyimli yazarlardan, çoğunlukla da ünlü, Ferraralı soylu Sigismundo Fanto’dan alınmış çeşitli ve güzel örneklerle, hem pratik hem de geometrik açıdan yazmayı öğreten büyük bir ustalıkla hazırlanmış eser... Gravürler Ugo da Carpi’den, Roma, Antonio Blado, 1525).

yen merakı gösterir³⁴. Sonra, on altıncı yüzyılda, çizimlerini de vererek kesici aletlerin nasıl bileneceğini öğreten teknik derlemeler de eksik değildir. Bu el kitaplarının olağanüstü tanığı Vicentino'nun *Modo da temperare le penne con le varie sorti de littere*'si (1523-24) (Çeşitli Harf Türleriyle Birlikte Kalem Açma Biçimi) ve Eustachio ustanın gravürleriyle *Il modo de imparare di scrivere lettera merchantesca*'dır (1525) (Ticari Harf Yazmayı Öğrenme Biçimi). 1540'ta yeni stilistik koşullarla ilgili bir dizin kitabı çıkar: *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte le sorte e antiche et moderne di tutte le nazioni, con nuove regole, misure et essempli...* (Bütün Ulusların Antik ve Modern Her Türü Harflerini Yazmayı Öğrenmenin Yeni Kitabı, Yeni Kurallar, Yeni Ölçüler ve Örneklerle...). Kitap Kardinal Roberto de Lenoncourt'a adanmıştır. Bir "ustalık, bilgelik ve merak belgesi" sayılan kitap, öte yandan, Roma'daki Porta del Popolo'nun dış cephesine VI. Pius'un anısına konulan yazıtın düzenlenmesi için 1562-63 yılları arasında Roma sarayında çalışmış olan edebiyatçının Antikçağ'a olan eğilimlerini gösterir. Papalık gücünün simgesi olan ve klasiğe kaçan, ama daha anıtsal kılınmış bir yeniden ele alma modeline uygun olan taş, siyah beyaz araştırmasıyla açığa çıkarılan güçlü bir estetik etki kazanıyordu³⁵. Harflerin bu estetik değişkenliği Pirro Ligorio'nun (1510-83) arkeolojik buluşlarına da yansır, tıpkı, örneğin Palazzo Spada (1556-60) ve IV. Pius'un Vatikan'daki Casino'su (Küçük Evi) gibi, *ex novo* (yeniden) yapılan binalara konulan taşlarda görüldüğü üzere. Burada kabartma biçiminde konulan harfler o zamana kadar bilinmeyen bir 'plastiklik' kazanır. Porta Pia'nın iç cephesinin kemerine yerleştirilen ve açık bir klasisizmle antik öğeyi çağrıştıran taş için Michelangelo'nun hazırladığı karakteristik forma ayrı bir yer vermek gerekir. Palatino ile bir tür stilizasyon geliştirmekteydi ve 1545 yılındaki genişletilmiş baskının yeniden basımları onun gittikçe genişleyen bir kitle nezdinde kazandığı beğeniyi gösterir; üstelik kançılara yazı türünün Avrupa ölçeğinde yayılmasına tanıklık eder. Çoğu kez *inventio*'dan yoksun olmalarına rağmen, geç on altıncı yüzyılda güzel

34) Bu görüşler XIX. yüzyılda da eksik olmayacaktır. Bu son eğilimin tanığı J. F. Lewis'in *Sketches and Drawings of the Alhambra* adlı eserine konulan Elhamra yazıtlarıdır. J. F. Lewis, 1833'te Granada'da bulunduğu süre içinde, daha çok estetik amaçlarla onları kopya etmiş ve o yeri dolduran 'süslemeler' hakkında bir fikir vermeye çalışmıştır (krş. E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, İtal. çev., Torino, Einaudi, 1984, s. 171).

35) Petrucci, *La scrittura*, a.g.e., s. 41.

yazı kitaplarının yoğun biçimde basılması Rönesans kurallarının bozulmasıyla atbaşı gider ve mimarlığa, heykeltıraşlığa ve resme özgü yeni hareket arayışını yansıtır. Kançılara yazı türünde toptan bir reform yapmak Giovan Francesco Cresci'ye düşer, tıpkı ölümünden sonra yayımlanan çok à la page (güncel) *L'idea [...] per voler legittimamente possedere l'Arte maggiore e minore dello scrivere...* (1602) (Büyük ve Küçük Yazma Sanatına Yasal Olarak Sahip Olma İsteği Düşüncesi) başlıklı eserinde olduğu gibi. Kitap, oğul Giovan Francesco tarafından yayımlanmış ve bilindiği gibi bir sanat incelemesinin de yazarı olan Federico Borromeo'ya sunulmuştur. Toptan değişen stilistik karakterler artık hareket etkisini vurgular ve dolayısıyla çağdaş sanatla, hatta Vasari'nin *Vite*'de kuramlaştırdığı bazı yönlerle bir paralellik bulurlar. Cresci yazı örneklerinin farklı hedefini de ayırt eder. Bu nedenle, soylu ve nitelikli kişiler için 'italik kançılara türü'nü, beyler, 'önemli' prensler, hatta papalık mektuplarının yazarları için de, tersine, 'güncel kançılara türü'nü öğütler. Sonra, *Essempare di più sorti lettere*'de (Çeşitli Harf Örnekleri) (1560), Barok Çağ'ı önceler gibi görünen ve ideolojik amaçlarla kentsel yazıtcılığa da karışacak olan bütün o kurallar açıklanır. *Il perfetto scrittore*'de (1571) (Mükemmel Kâtip) Francesco Aurieri da Cremona'nın gravürleriyle, Cresci, daha önce *L'idea*'da yaptığı gibi, Vasari tarafından *Vite*'de açıklanmış bazı durumları kuramlaştırır ve harflerle bağlantılı olarak 'kovalanmış barbarlıklar' temasını yeniden önerir³⁶. Sonra, Cresci yazıya, yine sanat üstüne tartışma boyutunda kalarak ve onun süslemeciliğini kınayarak doğal bir amaç belirler. Bu yazarın yazıları, her durumda, Platon'a bile yapılan yoğun imalarla kuramsal bir yoğunluk kazanır ve artık yaşlanmış olan Palatino ile girilmiş bir *querelle*'e yol açar. Palatino da 1566'da doğrudan Cresci'nin eserini hedef almasa da *Compendio del gran volume*'de (Büyük Kitabın Özeti) karşılık verir ve orada, yeni kançılara türü yazının estetik anlamını yakalamasına karşın,

36) Giovan Francesco Cresci, *L'idea per voler legittimamente possedere l'arte maggiore e minore dello scrivere...*, s. 66: "Buradan görülmüştür ki, mevcut hayal güçleri geçmiş antik güçleri kendilerinin gibi doğal kabul etmişler ve büyük bir ışık gibi, Barbarların söz konusu güçlerdeki karanlık anlayışını kovalamışlardır. Yine aynı biçimde, olağanüstü antik hayal güçlerinden gelen, Antik Roma Büyük Harfleri, kalem sanatının ışığını güzel karakterler yaratmaya öyle bir vermişler ki antik yuvarlak harf, antik oval kançılara tipi ve benim bulduğum başka birçok formattaki italik kançılara tipi bizim zamanımıza kadar gelmiştir. Bunlar, antik çağlarda kullanılmamış olsalar da, eğer keskin zekâlar söz konusu edilen Barbarların öfkesi korkusuyla uzun süre engellenmemiş olsalardı, bundan önce ortaya çıkmış olurlardı".

geometrinin kesinliğini bozanlara karşı iğneleyici bir dil kullanır. Kısacası, yerini ‘özenti’ evrenine kaptıran oran evreni dağılmaktaydı. Sonra, yüzyılın sonunda, Cresci’nin modellerine yapılan çağrılar yoğunluğunu korusa da, birçok yazar arasında yeni harfler bulmanın övüncünü haksız yere benimsemenin kibri yayılır. Ağaç oymanın (gravürün) yerine bakır klişenin kullanılması yazı biçimlerinin değiştirilmesi için belirleyici bir rol oynayacaktır. Bu konuda Guidantonio Ercolani da Bologna ilk kez *Esemplare utile di tutte le sorti di lettere cancelleresche correntissime*’de (Yaygın Olan Her Türlü Kaçılıya Harflerinden Yararlı Örnekler) (1571) bilgi verecektir. Yuvarlak karakterin ovale dönüşümü, mimaride ve küçük sanatlarda denenmekte olan ve en büyük yansımasını dini ve dini olmayan kuyumculukta gördüğümüz ‘yumurtamsı’ öğelerin araştırılmasıyla bağlantılıdır. Yazı biçimlerini kapsayan alınlık çerçevelerinde bile, Marcello Scalzini’nin *Il segretario*’sunda (1589) belirtildiği gibi, aynı durum yakalanır. Sonuç olarak, bu yazı biçimleri, içeriklerin, dilbilgisel ve sözdizimsel seçimlerin değişmesi ve on altıncı yüzyılın yarısındaki yeni sanatsal örneklerle birlikte, o dönemde hâlâ Cresci’nin pekiştirdiği gibi, “adı geçen vücutların ölçüleri, boyları ve enleri”nin kullanılması ya da kullanılmasıyla, antik ve yeni ustalar, güzel figür ve ‘mükemmellik’ arasındaki karşılaştırmaların merkezine yerleştirilen zevkin dönüşümünü açıklamaya katkıda bulunur.

VII.

Platoncular, Yeni-Platoncular ve Hermesçiler: Davranış Estetiği

...Kimi okuyor, kimi şarkı söylüyor, kimi ölüm taklaları atıyor, kimi elleri yerde, bacakları havada yürüyerek eğleniyordu...

Collodi, *Pinokyo*

Platonculuk

Platonculuk ile Hermesçilik arasına estetik bir çizgi çizmek on beşinci yüzyıldan on altıncı yüzyıla kadar oldukça karmaşık görünüyor, çünkü bu felsefi akımlara, her şeye rağmen, geç antik düşüncenin yeniden ele alınmasından farklı kollar gibi baş vermiş diğerleri karışıyor. Bununla birlikte, Rönesans dönemi Yeni-Platonculuğunun, yalnızca felsefi savı değil, ama aynı zamanda edebi, sanatsal ve hatta toplumsal savı da gösteren, farklı ve birleştirici olmayan bileşenler sunduğu da açıktır. Çoğu kez, bu iki akım arasına, Rönesans'ı karakterize etmiş gibi görünen 'estetik' ve 'gerçekçi' ayrımlar çizilmiştir, ancak Ariosto'yu Machiavelli'den, Ficino'yu Pico ve Patrizi'den ve Leon Battista Alberti'yi Piero della Francesca ya da Pomponio Gaurico'dan ayırmak tamamen yanlış bir düşüncedir. Nitekim, bu insanların düşüncesi, geçmişten beslenmekle birlikte, araştırmalar ve bilimsel buluşlarla, felsefi, edebi ve arkeolojik alanda yitirilmiş gibi görünen şeyin yeniden ele geçirilmesi ve bütünleştirilmesiyle gittikçe daha verimli hale getirilmiş bir topraktan güç alan, kökleri derinlerde tek bir gövdeden çıkar. Ne olursa olsun, Platoncu ve Yeni-Platoncu temaların yeniden ele alınması İtalya'da on dördüncü yüzyılın sonlarından başlayarak gelişmiştir. On beşinci yüzyılın ortasında o kadar büyür ki basit bir tartışma olmaktan çıkıp

bir var olma modeli, ama aynı zamanda seçkin iktidar gruplarının en değişik varoluş yönlerini kucaklayan yaşamsal bir deneyim olur. Bununla birlikte, bazı durumlarda daha az varlıklı öteki kesimleri koşullandıramasalar bile, onların farklılıklarını, değişimlerini ve hatta toplumsal çevreleri içindeki ekonomik seçimlerini belirlerler. Öyle sanıyorum ki, Rönesans'ta Platonculuğa ve Yeni-Platonculuğa gösterilen dikkatin, Klasik Antikçağ'a ve klasik dünyada felsefe, siyaset, edebiyat ve sanat alanındaki en anlamlı kişi(lik) leri ortaya çıkarmayı amaçlamış simgesel bir ilk örneğe dönüştürülen o en büyük temsilcilere dönük titiz ilgi çerçevesine de yerleştirilmesi gerekir.

Platon'un eserleri on dördüncü yüzyılda, her ne kadar çoğu kez güçlükle okunsalar da, antik bilgeliğin elle tutulur bir simgesi haline gelmişti. Örneğin, Petrarca, ne Platon felsefesiyle ne de Yunan diliyle bir yakınlığı olduğu halde, kendisine bir Bizanslı tarafından gönderilmiş ve filozofun özgün dilinde yazılmış olan bir elyazmasına sahip olmuştur¹. Ancak, şu da açıkça belirtilmelidir ki, Platon ve Platonculara dönük ilgi kesin olarak Yunan diline duyulan ilgiyle desteklenmiştir. Nitekim, hümanistler Platon'u ve sonrasında Yeni-Platoncuları Yunanca elyazmalarından incelemişlerdir. Onları on altıncı yüzyılın ilk yarısında canlı, anlaşılır Latince çevirilerle tanıtmışlardır. *Devlet*, *Yasalar*, *Gorgias*, *Phaidros* tam ve gerçek çok-satarlar olmuştur. Federico da Montefeltro'nun kitaplığıyla Floransa'daki San Marco Kütüphanesi gibi en önemli kütüphaneler Yunanca kitapları ve Yunancadan *Phaidon*, *Phaidros*, *Kriton*, *Sokrates'in Savunması*, *Yasalar*'ın birinci kitabı, *Politeia* (*Politika*) ve Aristoteles'in *Trattato sull'economia*'sını (Ekonomi Üstüne İnceleme) çevirmiş olan Leonardo Bruni gibi yeni filozoflar tarafından yapılan çevirileri toplar. Rönesans'ın felsefe, siyaset, edebiyat ve sanat geleneğinde Stageirali'nin önemi görmezden gelinemezse de, Platoncu modele olan ilginin onlarca yıl bir 'yaşam tarzı'nı da tanımlamaya katkıda bulunduğunu küçümsememeliyiz. Yalnızca onlar tarafından yazılan sayısız eserin başlıklarından değil, ama onlara izafe edilen mektuplar, kronikler, el kitapları ve resimler gibi ikincil kaynaklardan da anlaşıldığı üzere, on altıncı yüzyılın ikinci yarısına kadar hümanistinden sekreterine, sanatçısına herkes Platoncu bir modeli izler.

1) L. Minio Paluello, *Il 'Fedone' latino con note autografe del Petrarca*, "Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche" içinde, s. VIII, V, 1949, s. 101-107.

Yunan dünyasına gösterilen ilgi konusunda, iki kilisenin birleştirilmesi için 1438 ile 1439 arasında yapılan ve Venedik, Ferrara, Floransa ve sonunda Roma gibi İtalyan kültürünün göze çarpan kutuplarına ulaşmış bir konsilin etkisi de unutulmamalıdır. Antik dünyanın yeniden doğuşuna (revival) yalnızca antik yazarların Yunan rahipler tarafından İtalya'ya getirilmiş olan eserleri katkıda bulunmamış, bu insanların giysileri de değişikliklerin habercisi ve belirleyicisi olmuştur. Buna da yalnızca aydınlar, politik ve ekonomik gücü elinde bulunduranlar değil, kiliselere doluşmuş –örneğin Ferrara Katedrali'nde Paleologos'un kırmızı harmanisini yırtmışlardır– ve Floransa'da çatılarda çömelmiş, hâlâ antik tarzda giyinmiş olan Yunanların muzafferane girişini seyreden halk da tanık olmuştur². Floransa'da da, “damasko çiçekli dibadan çok süslü ve Yunan tarzı bir giysi ve yine Yunan tarzı küçük bir başlık ile” Papa IV. Eugenius'un karşısına oturmuş olan Paleologos'u görmek için kalabalıklar toplanmıştır. Paleologos'un çevresinde “hem yetkili papazların hem de laiklerinki gibi, çok ağırbaşlı giysileri içinde, yine Yunan tarzı, zengin biçimde giyinmiş [...] çok kibar insanlar” vardı³. Dolayısıyla, kendi dengi olan kimselere ve en çok da para koparmak ve saraylarında iyi bir mevki kapmak için yaltaklandıkları sanatseverlere hitap eden aydınların eserlerine kayıtsız kalan halk, ruhunu değilse bile, dış görünüşünü takdir ettiği o antik çağı hayranlık ve merakla izliyordu. Konsil Floransa'ya vardığı zaman Ficino çok gençti, ama o yıllarda Georgios Gemistos Plethon'un derslerini dinlemiş olan Cosimo il Vecchio, antik yazarların eserleri için pek de edebi olmayan bir ilgi geliştirdi, çünkü onların siyasal ve dinsel gücünü seziyordu. Il Canonico'nun (Hukukçu, yani Ficino) belirttiği gibi, bizzat Medici 1463'te onu önce Hermes'i, sonra da Platon'u çevirmekle görevlendirdi. Böylece, Ficino *Corpus Hermeticum*'un (Hermes Derlemesi) (Laur. 71, 33) ilk on dört kitabını Yunancadan Latinceye çevirdi, sonra Poliziano tarafından satın alınan bu kitaplar hemen Tommaso Benci tarafından İtalyancaya çevrildi. Bu kitap ancak 1548'de Torrentino tarafından basıldı, ama elyazmasının elden ele dolaşmasıyla oldukça iyi tanındı. 1480 ile 1489 arasında, Ficino, Porphyrios ve Psellos'u, Proklos'un *De*

2) Vespasiano da Bisticci, *Vita di Eugenio IV*, A.G.Y., *Le vite* içinde, a.g.e., I, s. 19: “Yunanlar bin beş yüz ya da daha fazla yıl boyunca hiç giysi değiştirmediler; o zaman da, söz konusu edilen zamanda giydikleri aynı giysiyi giyorlardı, tıpkı hâlâ Yunanistan'da *Campi Filippi* diye anılan ve birçok mermer tarihin içinde Yunan tarzında giyinmiş insanların bulunduğu yerlerde görüldüğü gibi” (Yine bkz. s. 18-20).

3) A.g.e., s. 19.

sacrificio et magia'sını (Özveri ve Büyü Üstüne) ve Iamblikhos'a atfedilen *De Mysteris*'i (Gizemler Üstüne) çevirdi. 1486'da *Enneades*'in çevirisini bitirmişti, ona kiliselerde verdiği bazı derslerde yaptığı bir yorumu da ekledi⁴. 1487'de, il Canonico, Santa Maria degli Angeli Kilisesi'nde ve büyük bir izleyici kitlesi önünde Plotinos'u okumuştı; kilisenin, içinde laiklerin koroda oturduğu ve bir filozofun rahibin yerini aldığı bir tür akademiye dönüştüğünü ve bir laikler okulunun dua ve ilahilerin yerine geçtiğini gören Camaldolili General Pietro Delfini bu duruma öfkelenmişti⁵. Ficino, ayrıca, 1474-75 düzenlemesinden tanıdığımız *Symposion* yorumuyla kendini sınamış ve sonra onu 1475'te Italyancaya çevirmişti. 1474'te *Teologia platonica*'yı (Platon Teolojisi) bitirmişti. 1484'e doğru Platon'un diyaloglarını çevirmişti. 1480-89 döneminde *De vita*'nın (Yaşam Üstüne) üç kitabını yazmıştır; bunlardan üçüncüsü, *De vita coelitus comparanda* (Gökyüzünün buyurduğu yaşam üstüne), göklerin insan üstündeki etkisi konusunda bilgi verir ve bu kitabı büyük ölçüde Plotinos okumasına borçludur. İşte, Ficino'nun bu geniş üretimi yalnızca daha güzel felsefi eserlerde değil, ama dinsel, edebi ve figüratif olanlarda da iz bırakmıştır. Her ne kadar Platon ve Yeni-Platoncuların Ficino tarafından ele alınmış olan birçok yazısı okunmuş ve tartışılmış olsa da, o yeni bir okuma ve yeni bir yorum getirmiştir. Gemistos Plethon gibi kimseler Platoncu felsefenin, Porphyrios'tan Proklos'a, Pythagoras'a, Hermes Trismegistos ve Zerdüşt'ün çok eski zamanlarına kadar giden uzun bir zincirden başka bir şey olmadığını anlatmışlardır. Böylece, felsefi, 'masalsı', bazen de insana kendi *modus agendi*'sini (davranış biçimi) ve amacını anlama (gizil)gücünü geri vermek için, gizli ve uzak bir bilgeliğin çeşitli kahramanlarını birleştiren karmaşık bir model ortaya koyar.

Haklı olarak, Plethon'un *Platonicae atque Aristotelicae philosophiae comparatio* (Platon ve Aristoteles Felsefesinin Karşılaştırılması) adlı kitapçığının nasıl yalnızca Aristoteles felsefesini karartmakla kalmadığı, ama artık felsefenin en geleneksel yönlerinden yorgun düşmüş bir grup aydının, antik filozoflar tarafından ortaya konmuş ve gizemle gölgelenmiş bazı kavramlara karşı özel bir ilgi duymalarını sağladığı da gözlenmiştir.

4) Ficini *Epistolarum*, a.g.e., s. 914 (X. kitap).

5) E. Carin, *Ermetismo del Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti, 1988.

Bu düşünceler yeniden canlandırıcı bir maddeyi toplar gibi görünüyor, özellikle on beşinci yüzyıl ortasındaki Toscana'da, Platonculuğu, siyaseti ve dini bir araya getirmeyi başarıyorlardı⁶. Cosimo il Vecchio'yu iktidara taşıyan, bildik olaylarla sarsılan bu verimli toprakta Platonculuk, Yeni-Platonculuk ve Hermesçilik Floransa'nın soylu sınıfında yerinde bir kabul görmekle kalmamış, düşünsel bir silah, hükümet temsilcilerinin ve günlük kültürün günlük yaşamını besleyen çoğulculukların hoş bir örneği haline gelmiştir. Yalnızca kavramlar değil, Antikçağ tarafından diriltilecek ve o zamana kadar alışılmamış filolojik bir yöntemle yeniden etkinleştirilen Hermesçi, Platoncu ve Yeni-Platoncu savların terimleri de Floransa'da on beşinci yüzyıl ortasındaki felsefi 'estetik'i tanımlamış ve oradan, farklı biçim ve nedenlerle, uzak ve yakın merkezlere, Urbino, Roma, Venedik, Milano ve Napoli'ye yayılmışlardır.

Platoncu ve Hermesçi felsefenin beğenilmesi ve yayılması, Figlineli tarafından, zamanında, 1456'da *Institutiones ad Platonicam disciplinam*'ı (Platon öğretisine uygun kurumlar) sunduğu Landino ve Cosimo'nun öğütüyle sürekli geliştirdiği Yunanca bilgisinden süzülür. Nitekim, bunlar, çalışmasını beğenmekle birlikte, ona dil öğrenimini mükemmelleştirenceye ve bunun sonucunda Platon'un Yunanca metnini okuyuncaya kadar onu yayımlamamasını öğütlemişlerdi. Nihayet, 1463'te filozof Proklos'un *Inno di Orfeo* (Orpheus İlahisi), *Argonautiche* (Argonautların Maceraları), *Inni di Omero* (Homeros İlahileri) ve Hesiodos'un *Teogonia* (Tanrılar Soyusu) adlı eserlerini çevirir ve Yunancaya olan büyük hakimiyetini gösterir. Bu ilgi ms. Laur. Ashb. 1439 tarafından belgelenir. Sözlük bir önsöz ve onu izleyen 63 *capitula*'dan (bölüm) oluşan Yunan-Latin *Colloquia*'sının (Konuşmalar) bir kesimini temel alır. Kitapçık *deorum nomina*'dan (Tanrıların adları) yola çıkarak *De anima et virtutibus eius*'a (Ruh ve onun erdemleri) kadar gider. Sözlükte *splendor*, *character* (karakter), *similitudo* (benzerlik), *ingenium* (deha), *phantasia* (hayal gücü), *memoria* (anı) gibi, onun Yeni-Platoncu sözlük bilgisini gösteren terimler sıralanır⁷. Terimler Platonik savlara benzer biçimde, yalnızca yeni düşünce ve yazı biçimlerini tanımlamakla

6) G. Saitta, *Marsilio Ficino e la filosofia dell'Umanesimo*, Bologna, Editoriale Fiammenghi et Manni, 1954³, s. 39-40.

7) Marsilio Ficino, *Lessico greco-latino Laur. Ashb. 1439*, haz. R. Pintaudi, Roma, Edizione dell'Ateneo & Bizzarri, 1977, s. 131.

kalmaz, aynı zamanda sanatsal biçimlere de yansır. Ficino'nun, kendi başına felsefenin temel noktalarını dile getiren Platoncu düşünce ve sözlükle ilgili anlamlı noktaları ortaya koyması daha *Timaios* yorumunda başlar. Nitekim, burada yalnızca 'evrenin gövdesi'ni değil, ama 'bağların en güzeli' saydığı o oransal bağla *anima mundi*'yi (dünyanın, evrenin ruhu) betimler. Bu öğeler tek bir şey haline gelir. Onlar, *Timaios*'ta belirtildiği gibi, su, hava, ateş ve topraktır⁸. Bu açıklamaya dayanarak, Ficino, dört sayısıyl bağlatılı olarak dünyanın oluşumuyla iligil uygun kurgular düzenler (XX-XXIII. bölümler). Yine *anima mundi* ile ilgili olarak, *Timaios*'un XXXIV. bölümünde belirtilen matematiksel örneğe başvurarak, Iamblikhos'un da geniş biçimde incelediği, Pythagorasçı uyuma karşılık gelen müzikal aralıkların altı, sekiz, dokuz, on iki biçiminde artmasına dayalı 'mükemmel oranlar' öğretisini açıklar. Oransal formül yalnızca mimari alanda değil, Raffaello'nun *Atina Okulu* (1509-10) adlı tablosunda (Città del Vaticano, Stanze Vaticane) Pythagoras'ın ellerine konulan tarihsel imgelerle süslü levhada gösterilecek kadar evrensel bir şans yakalamıştır. Yine *Timaios*'ta, başka yönleriyle *Devlet*'in IV. kitabına, *Parmenides* ve *Sofist*'e de dahil edilen ve Bir ile İyilik'in özdeşleştirildiği en büyük iyilik öğretisi ortaya konur; nitekim, hiçbir şey birlikten daha basit ya da iyilikten daha iyi değil, iyilik de birlikten daha basit değildir. Bu nedenle, Ficino şunu ileri sürer: "Dolayısıyla Bir ve yüce Tanrı'nın her ikisi de şeydir", tıpkı *Teologia Platonica*'da tanıtladığı gibi.

Güzelle birleşen iyi düşüncesi (ideası) kendi yüceltilmesini *Convivio*'ya (Şölen) yapılan yorumda ve *Oratio* (Konuşma) II, 3-4 ve *Oratio V*'te bulur. 'Güzel' deyince, Ficino, bu ister akıllı, ister görme duyusunu, isterse işitme duyusunu harekete geçirsin, insanları yenen ve kendine çeken dış güzelliği anlar. Nitekim, insanları çeken her şey "haklı olarak güzel diye adlandırılır"⁹. Bununla birlikte, güzellik yalnızca orana değil, ama aynı

8) "Ama şimdi, evrenin cisminin katı olması (ve katı cisimleri tek bir aracı değil, her defasında iki aracı birleştirdiği) için, Tanrı ateşle toprağın arasına su ve havayı koydu ve bu elementler kendi aralarında oranlandıktan sonra ateş havada nasıl duruyorsa havanın da suda öyle durması, hava suda nasıl duruyorsa suyun da toprakta öyle durması için göğü birleştirdi, görünür ve elle tutulur biçimde oluşturdu. Ve dünyanın gövdesi bu biçimde ve sayıları dört olan bu elementlerden orantısız olarak uyumlu biçimde yaratıldı, ancak öyle bir dostluk oluştu ki aynı yerde kendisiyle birleşen onu birleştirenden başka hiçbir şey tarafından çözülemez" (*Timaios*, VII, 32b-c).

9) Marsili Ficini *Commentarium in Convivium, Opera omnia* içinde, a.g.e., II, s. 1135.

zamanda birliğin kendisine, uyumun güzelliğine ve parlaklığın güzelliğine de dayanır. 1473'te Giovanni Cavalcanti'ye gönderdiği ünlü bir mektubunda bu savlarıyla ilgili bilgi vermesi rastlantı değildir. Vücutların güzelliği gölgelerden değil, ama parlaklık ve çekicilikten; biçimsiz düzensizlikten değil, ama pırıl pırıl bir uyumdan; durağan ve anlamsız kütleden değil, ama sayı ve doğru ölçüden oluşur. Apaçık görülmektedir ki, Ficino, Plotinos'u çevirip yorumladıktan sonra onu, başka şeylerin yanı sıra, *pulchritudo* ve *res pulchrae*, yani kendinde ve kendisi için güzel ile güzel olabilseler bile geçici de olan vücutlar arasında ayırım yapmaya götüren güzellik kavramıyla ilgili düşüncesini gittikçe daha canlı biçimde düzenlemiştir¹⁰.

Ne olursa olsun, güzelliğin gözlemlenmesi şeylerde Tanrı'ya ulaştıran o nuru bulmaya götürür¹¹. *Ordo* (düzen), *modus* (yani ölçü, ılım) ve *species*'den (biçim) oluşan ve tamamlanmış bir düzen içinde yansıyan üç günlük (dua) süreç(i) Ficino'nun vücut güzelliğiyle ilgili düşüncesinde de göze çarpar¹². Il Canonico güzel düşüncesinin içimizde doğuştan var olduğu¹³ ve güzel bir şeyin, o içimizde doğuştan var olan güzel(lik) düşüncemize karşılık verdiği zaman tanındığı konusunda ısrar eder. Ayrıca, Ficino'ya göre, güzel yalnızca renk, ışık ve sesle değil, aynı zamanda altın ve gümüşün 'parlaklığı' ile de özdeşleştirilir. Açık bir Yeni-Platoncu anlam olan *splendor*'a yapılan anıştırma, Dionysos Areopagites'ten geçerek bizzat Ficino tarafından çevrilen o geleneği canlandırır; filozofların, aynı zamanda on beşinci ve on altıncı yüzyıllar arasında şairlerin de söz dağarcığını tanımlar. Parlaklık, pırıltı ile birlikte, yalnızca ilahi aydınlığı, değerli maddeyi değil, ama aynı zamanda güzel kadınların, âşışın mutluluğu için göz alıcı olan pembeliğini de kapsar. Pırıltı, beğeni duygusu uyandıran renklere ve kadınların cinsel 'oburluk'una özgü olacaktır. Güzellik Ficino için "içsel ışığın, şeylerin içsel sanatının, öğelerin gülüşünün görünürlüğü..."nden başka bir şey değildir. "Işık kuramı –diye anımsatır Garin– güzellik ve aşk öğretileriyle çakışır"¹⁴.

10) A.g.y., *In Plotinum in librum de pulchritudine*, *Opera omnia* içinde, a.g.e., I, s. 528.

11) E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, 3 cilt, Torino, Einaudi, 1978², I, s. 416; ayrıca bkz. yukarıda, böl. III, s. 74-76.

12) Tatkiewicz, *Storia dell'estetica*, a.g.e., III, s. 141.

13) Marsilio Ficini *Com. in Plot.*, I, 6, *Opera omnia* içinde, a.g.e., II, s. 1574.

14) Garin, *Storia della filosofia italiana*, a.g.e., I, s. 415.

Evrensel uyuma dönük çekim, Rönesans üstüne yazılmış tarih kitaplarının büyük bölümünün gösterdiği gibi, dikkatini *ab antiquo* evrenin düzenlenmesinin göstergesiymiş gibi görünen o gizli bilgiye yöneltmiş olan Cosimo il Vecchio gibi hükümet adamlarında da vardır. On beşinci ve on altıncı yüzyıl Hermesçiliğinin şansı, daha çok, birçok kimsenin bu felsefede yalnızca kendi düşünsel, dinsel ve siyasal değil, ama fiziksel beklentilerine de karşılık ve tatmin bulacaklarını düşünmelerine ve vücutların tedavisini bu felsefi akımın pratik yönüne emanet etmelerine dayanmıştır. Ayrıca, bir ‘antik bilgelik’ düşüncesi puta tapanlarla Hristiyanları birleştiriyor ve Hermes tarafından dile getirilen vahiy iletisi aracılığıyla evrenin uyumunu ve insanların bütün öğretilerini ve bilgeliğini birleştiren o özgün vahyi haber veriyordu. Bu karma edebiyat, onu yorumlamasını bilenler için, evrendoğumun çözümünde bulunan kurtuluş yolunu çizmiş o sezgisel bilginin temel öğelerini içeren bir tür ansiklopedi, yani *Liber Hermetis* (Hermes Kitabı) gibi büyü-lü-astrolojik ya da doğal gizlerle dolu *Chiranidi*, *Corpus Hermeticus*, *Core Cosmou* (Evrenin Yüreğinde) gibi bilgelikle ilgili kitapları ve öteki parçaları kapsıyordu. Hermesçi sözlük ve model on beşinci yüzyıl ortasındaki kültürü istila eder ve on altıncı yüzyılda olağandışı bir gelişme gösterir. Onlar felsefi dünyadan sürgün edilince günlük yaşamın ikincil olayları haline gelirler. Nitekim, Hermesçi yazıların kuramsal ve tanrıbilimsel olmanın ötesindeki pratik karakteri, antik ama aslında çoğu zaman İsa’dan sonra III. ve IV. yüzyıl arasında yayılmış olan kuramlarla beslenen bir bilginin bilinmesinden yarar ve üstünlük sağlamaya çalışmış değişik çevrelerde dolaşmasını kolaylaştırmıştır.

Ne olursa olsun, Ficino, Antikçağ’dan beri talihi hiç körelmemiş ve daha çok Lactantius gibi ilk yüzyıllardaki Hristiyanların yeniden kullanılmak üzere onu ortaya sürmesi sayesinde Ortaçağ’ı aşır gelen *Poimandres* ve *Asklepios*’un canlanmasına katkıda bulunmuştur. Bu eserlerde, tıpkı Ficino tarafından yapılan sonraki İamblikhos çevirisinde olduğu gibi, ‘Musa (Tevrat) gizemleri’yle bağlantılı olarak *mysteria* terimi, örneğin *Poimandres*’e yapılan *Commentaria*’da (Yorumlar) görülür¹⁵. *Splendor*’a ve biçimlere yapılan göndermeler (*Commentaria*, III), *pulcher*, *speculum* (kurgu, imge), *divinis logos* (VI. böl.) (ilahi bilgi), *celestia corpora* (IX. böl.) (gök cisim-

15) Ficino, *Opera omnia*, a.g.e.,II, s. 1841.

leri), *spirituales facti* (X. Böl.) (ruhsal olaylar), *imago* (XII. böl.) (imge) ve son olarak gizemli *rigeneratio mysterii* (gizemin yeniden canlandırılması) terimlerinin kullanımı sıktır.

Mısır'ın 'gizemleri'

Mysterium (Gizem) teriminin kullanımında, yalnızca ilahi zekâyı değil, bilginin gizli özünü, en saklı güzelliği de örten o koyu karanlığa yapılan göndermeleri algılamak için on beşinci yüzyılın ikinci yarısındaki yazılarla kurulacak en küçük bir yakınlık bile yeterlidir. 1422'de Horapollon'un *Hieroglyphica*'sının Cristoforo Buondelmonti'nin çalışmasıyla Floransa'ya girmesinin Mısır'a ve onun gizli sırlarına karşı aslında hiç azalmamış olan ilgiyi artırması gelişigüzel bir şey değildir. Kutsal işaretlerin gizemli yorumu, *Asclepius*'da, aşağıdaki gibi, ölümü(ne) işaret edilen bir dünyaya özgür ama bilgece bir girişe izin veriyordu: "O zaman, kutsal yerler ve tapınakların merkezi olan bu kutsal toprak mezar ve ölümlerle dolacak. Ey Mısır, Mısır, senin tapınmalarından geriye efsanelerden başka bir şey kalmayacak"¹⁶. Gizemlere dönük bu hayranlık, bağımlılık ve son olarak onları kabullenme durumu, tek tek ve grup halindeki araştırmacıları, *ab antiquo* törensel, figüratif ve büyüsel süreçlerle ilişkili olan 'gizem' kavramıyla bağlantılı üç anlamı birleştirmeye itmiştir¹⁷. Filozoflar, edebiyatçılar ve sanatçılar her durumda figüratif yorumun önemini kabul etmişlerdir. Bu da, on beşinci yüzyılda, simgesellik içerisinde, bireylerin yüksek isteklerini çözen, ama aynı zamanda halk tarafından da kaba biçimde kullanılan söz ve imgeler aracılığıyla erdemlerin o ince çözümlemesini algılayamayan kimseler tarafından kötüye de kullanılabilen, kendine özgü, tam ve gerçek bir tür içinde gelişmiş simge ve alegorilere duyulan ilgiyi artırmıştır. Büyülü formül ve imgelerin kullanımı on beşinci yüzyıldan itibaren yaşam tarzına girmeye başlamış, on altıncı yüzyılda da onun bütünleyici parçası olmuştur. Doğu'dan gelen taşlar, delinmiş inciler, tılsımlar, bir yandan gizlinin kapılarını açarken, öte yandan onun gücünün önünü kesmeyi amaçlayan o

16) Ermete Trismegisto, *Corpo ermetico e Asclepio*, haz. B. M. Tardini Portogalli, Milano, SE, 1997, s. 135 (krş. *Asclepius*, *Corpus Hermeticum* içinde, baskı A. D. Nock, A. J. Festugiere, 4 cilt, Paris, Les Belles Lettres, 1973, II, s. 327).

17) Wind, *Misteri pagani*, a.g.e., s.9.

ihtiyaçlara karşılık verir. Pico, ünlü *Heptaplus*'ta, felsefi gizemleri açıklamak amacıyla sıradan ama etkili bir formül, yani gizemlerin bir başlangıca ihtiyaç duyduklarını ortaya koyar: “Hinc appellata mysteria: nec mysteria quae non occulta”¹⁸ (Gizem adını buradan almıştır: gizli olmayan gizem değildir). Bu model, Hristiyan diniyle ilgili şeyler için pagan gizemlerine başvuran Augustinusçu Egidio da Viterbo (1480-1532) gibi birçok yazarda eksik olmaz. Celio Calcagnini (1479-1541) gizemlerin yayılmış olmalarına karşın, en azından dinsiz kulaklara ulaşmadıkları sürece, öyle kaldığı konusunda ısrar eder. Bu gizli simgelerden yararlanma kapasitesi Piero Valeriano'nun (1477-1558) ilk kez 1556'da yayımlanan ve çok sayıda süsle dolu edebi-felsefi eseri *Hieroglyphica*'da da somutlaşır. Onun tartışılmaz şansı, on beş-on altıncı yüzyılın verimli yayıncılığı ve sanatsal üretimi içinde, Alciati'nin (1492-1550) *Emblemata*'sının (1531) şansına eşlik eder.

Sfenks imgesinde Pico'nun, Girolamo Benivieni'nin *Commento sopra una Canzone de amore*'sinde (Bir Aşk Şarkısı Üstüne Yorum) her zaman bilgi verdiği gizli anlamlar toplanmıştır¹⁹.

En azından felsefi ve edebi alanda, Mısırlılarda uzak bir bilgeliğin emanetçilerini gören o geçerli, gizli gelenekle olan yakınlık ve onun beğenildiği açıkça görülür. Aynı bağlamda, yalnızca Hermes Trismegistos'a değil, aynı zamanda Zerdüş'te ve Ostone'ye –yine Ficino tarafından çevrilmiş olan *Oracoli caldaici*'nin (Kalde Kehanetleri) okunmasıyla uzun süre anılarda canlı kalan Orpheus ve Pythagoras'tan söz etmiyorum bile– kadar giden bir Doğu'nun felsefi figür ve modellerinde de göze çarpıyordu. Bu isimler, sessel ve görsel evreni, müziği, en büyük İtalyan merkezlerinin ‘yeni yapılar’ını ve yeni alanlarını dolduran Pythagoras merdiveninin (skalasının) mistik yankılanmasıyla birlikte, bugün ne yazık ki çoğu kez siyasal anlamını yitirmiş olan eğlence ve şöenlerde yankılanıyordu. Sonra, bütün bunlar Lactantius'tan başlayarak en eski ve dindar peygamberleri yeni dinin ha-

18) Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate. Heptaplus. De ente et uno e scripti vari*, haz. E. Garin, Milano, Vallecchi, 1942, s. 172: “Ve bu nedenle ilahi şeyler] gizem diye adlandırılır (ve gizli olmayan şeyler gizem değildir)”.

19) “Mısırlılar bütün tapınaklarında ilahi şeyleri yalnızca açıklamak için değil, yazdıkları zaman bil-mecemsi örtüler ve şiirsel gizler altında saklamak için Sfenks heykelleri yapmak zorunda kalmışlardı, tıpkı bizim Şair'imizin bu şarkıda yaptığı gibi”, *Commento... sopra una Canzona de amore composta da Girolamo Benivieni fiorentino*, a.g.e., s. 581.

bercileri olarak yüceltmeye katkıda bulunmuş olan Hıristiyan anılarının yankılarına ekleniyordu.

Doğrusu *pius* (dindar) terimi, on beş ve on altıncı yüzyıllar arasında, edebiyat ve sanat eleştirisini ve doğal olarak ‘öykü’ ve roman evrenini istila ederek, hümanistler, kronikçiler ve hatta âşıkların mektuplarını da canlandırır. Ficino, Amalfi piskoposu Nicolino’ya “Quod pia sit platonica disciplina”yı (Platoncu dindar öğreti ne olabilir) açıklamak için onu kullanır. Burada, Platoncu felsefe bağlamında, yalnızca Hıristiyanlıkla arasındaki benzerlikler konusunda bilgi vermekle kalmaz, aynı zamanda Platon doktrininin “güneş ışınlardan daha parlak bir mektup”a benzettği Musevi ve Hıristiyan yasasıyla olan benzerliğine de göndermede bulunur²⁰. Ayrıca, *pius*, Ficino’ya göre, yıldızlara egemen olacak kimsedir: “Pius dominabitur astris”²¹ (Dindar birine yıldızlar hükmedecektir). Figlineli ayrıca Platon felsefesini güneş ışığına benzetir ve Platon’un gizemlerini (“Platonica mysteria”) açıkladığı on sekiz kitaba bölünmüş bir eser hazırladığını belirtir²².

Pius filozofun Platon’u belirtmek için²³ yararlandığı alışılmış sıfattır ve sık sık onu, başka birçoklarının yanı sıra, Urbino dükünün konuşmacısı Gerolamo da Cantiano’ya gönderdiği bir mektupta da görüldüğü gibi, *divus* terimiyle dönüşümlü kullanır²⁴. Aynı şekilde Sibilla’lar (Kahin Bakireler) ve Peygamberler de ‘ilahi’ olarak tanımlanırlar²⁵. Adalet de ‘ilahi’dir²⁶. Ficino’nun ‘Platoncu ortaklar’ıyla birlikte bir şölenle andığı Platon’un ölümler töreni ‘ilahi biçimde’ kutlanıyordu. Eleştirmenler tarafından yapılan son müdahaleler, Accademia di Careggi’nin²⁷ yalnızca anlamını değil, varlığını da yeniden düzenlemeye çalışmış olmasına rağmen, öyle sanıyorum ki Ficino derneği, büyük olasılıkla, en azından dilde ve anma töreninin bazı yönlerinde törensel biçimlere saygı göstermiş ve Antikçağ’ı

20) Ficini *Epistolarum*, a.g.e., s. 585 (VII. kitap).

21) A.g.e., s.838.

22) A.g.e. s. 855.

23) A.g.y.

24) A.g.e., s. 862.

25) A.g.e., s. 852.

26) Marsili Ficini *Lib. de Div. nom. Comment., Opera omnia* içinde, a.g.e., II, s. 1124.

27) Krş. J. Hankins, *The Invention of the Platonic Academy of Florence, “Rinascimento”*, XLI, 2001, s. 3-35.

anımsatan felsefi ‘imgeler’i canlandırmak için bilmece ve masallardan da yararlanmıştır.

Nitekim, Ficino’nun çevresindeki Rönesans bilmeceleri daha çok Platon’un ikinci mektubundan (312e) esinleniyordu, ki o da Plotinos tarafından *Enneades*’de (VII, 2; V, I, 8; VI, vii, 42), Proklos tarafından *Teologia Platonica*’da (II, viii) ve Gemistos Plethon tarafından *In oracula magica Zoroastris*’de (Zerdüşt’ün Büyülü Kehaneti) tartışılmıştı. Bu, Aziz Augustinus, Aziz Tommaso ve Paulus’un otoritesiyle desteklenen il Canonico’nun Platoncu üçlüyü geri getirerek kendi yorumuna doğru büktüğü bir zincirdir²⁸. *Emanatio* (türetme, yayma), *raptio* (kaçırma, çalma), *remeatio* düşüncesi, gizemlerin ‘yeniden Hıristiyanlaştırılması’ sürecinde üçlü öğeyi kullanmış olan Pico ve Francesco Giorgio tarafından yeniden ele alınmıştır; tıpkı Seneca’nın, Botticelli’nin (Üç) Güzelleri’nin (*La primavera – İlkbahar*, Floransa, Uffizi) evrensel dansının betimlenmesinde uygun biçimde bulabileceğimiz *ratio*, *remeatio*, *congregatio* savıyla ilgili olarak başka yönlerde yapıldığı gibi. Calcagni tarafından savunulan bilmece kuramı –yeni bilmecelerle konuşmada düşüncelilik–, maskeleyeninkine, sözün düşünceli insanın²⁹ akıl yürütme ve davranışına özgü sessizlikle yasallaştırılmasına eşlik etmiş, sonra da hiyeroglif işaretlerinin kullanımına taşınmıştır.

Ficino tarafından tutkuyla okunup yorumlanan Plotinos, *Enneades*’in ünlü bir bölümünde (V, 8), Mısır hiyerogliflerinin kutsal bir metinde alfabenin harflerinin yerine kullanılmaya nasıl da uygun olduklarını göstermişti. Nitekim, filozof, bir şeyleri bilgelikle tartışmak istedikleri anda, Mısırlıların “konuşmadan ve cümlelerde gelişen, ses ve sözleri gösteren harflerden yararlanmadıklarını; onların her biri belli bir şeye ait imgeleri gösterdiklerini” ileri sürmüştü. Rönesans’taki hiyeroglifler üstüne tartışma ikinci mektuba ve Plotinos’un bu ünlü bölümünün yorumu üstüne kurulur. Ficino *Enneades*’in bu bölümünü örnek biçimde anlamış ve yorumlamıştır, çünkü hiyerogliflerin ilahi düşünceye karşılık geldiğini açıklamıştır. Düşüncelerin ilahi yazılımını açıklamak için zamanın simgesi olan, kuyruğunu ısırarak yılan imgesini kullanmış, ancak tedbirli davranıp Horapollon’un örneğine daya-

28) Marsili Ficini *In Epistola divi Pauli, Opera omnia* içinde, a.g.e., I, s. 347.

29) Wind, *Misteri pagani*, a.g.e., s. 16.

narak başka anlamlar yüklemiştir³⁰. Dolayısıyla, hiyeroglif, geniş bir anlam yelpazesini kapsayarak, bütün kavramları birleştirir³¹. Kısa bölümün başlığı oldukça anlamlı görünür, çünkü ilahi gizemleri, bir şeyi bildirmek için tam figürleri, otları ve ağaçları kullanan Mısırlı rahiplerin eserleriyle birleştirir. Bu yorum hiç kuşkusuz İamblikhos'un *De mysteriis*'te (VII, 4 ve 5) ortaya koyduklarıyla karşılaştırılmalıdır. Burada tanrıların, onların gücünün ve düzenin özünün korunduğu anımsatılır, çünkü Mısırcı sözlükler, ötekilerin aksine, varlıkların doğasıyla birleşiktir ve eğer Yunanların diline çevrilirlerse güçlerini yitirirler. Hümanistlerin attığı büyük adım, yazılı sözün (*Phaidros*, 274c-227a) değerini simgelerinkine dönüştürmek olmuştur. Bu düşünce öylesine kök salmıştır ki geç on beşinci yüzyılın en ünlü romanlarından biri olan *Hypnerotomachia Poliphili*'de bile, bir at imgesinin altına konulmuş başka dillerle, "Kaldece, Yunanca ve Latince" ile birlikte geniş ölçüde kullanılmıştır. Fil dikilitaşının oturduğu tabanı bir "Mısır karakteri" süsler; hayvanın altında ise gizli karakterleriyle uzak anlamları belirtmek üzere "yazılmış Ion ve Arap harfleri"³² göze çarpar. Hiyerogliflerin gizemli biçimleri bilmeceleri göstermeye çok uygun düşüyordu. Nitekim, Ficino, Pythagoras, Sokrates ve Platon'un kendi bilgeliklerini 'alçakgönüllülükle' bilginlerin küstahlığından korumak, ciddi biçimde gizlemek ve aralıksızca oynamak için mecazi dil görüntüsü altında ilahi gizemleri nasıl kullandıklarını anlatır³³. Hiyerogliflerin oyunsal, ama aynı zamanda kutsal karakterine gösterilen bu ilgi bütün on altıncı yüzyıl boyunca eksilmemiştir. Onları mağara resimleriyle³⁴ bir tutan Paleotti gibi, Katolik Reform'un bilimsel yazarlarının da ilgisini çekmiş ve kutsal işaretlerin simgesel ve alegorik kullanımını sürdüren Cizvit Nicolaus Caussin (*De symbolica Aegyptiorum Sapientia* – Simgesel Mısır Bilgeliği Üstüne, Paris, 1618) ve Atanasius Kircher'in (1601-80) katkılarının görüldüğü dönem olan on yedinci yüzyıla kadar gelişimini sürdürmüştür. Tomaso Garzoni'nin (1549-89), on altıncı yüzyılın sonunda, *Piazza universale*'de (Evrensel Alan) 'yazarlar', 'yazıcılar',

30) Ficini, *Opera omnia*, a.g.e., II, s. 1768.

31) M. A. Rigoni ve E. Zanco, *Introduzione a Orapollo, I geroglifici*, Milano, Rizzoli, 1996, s. 26.

32) P. Castelli, *I geroglifici e il mito d'Egitto sul Rinascimento*, Floransa, Edam, 1979, s. 26.

33) *Proem. in Platonis Parmenidem*, *Opera omnia* içinde, a.g.e., II, s. 1137: "Oynamak ve çok arzulu oynamak". Krş. G. P. Couliano, *Eros e magia nel Rinascimento*, İtal. çev., Milano, Il Saggiatore, 1991, s. 64.

34) P. Castelli, *I geroglifici e la Controriforma, L'Egitto fuori dall'Egitto. Dalla riscoperta all'Egitologia* içinde, haz. C. Morigi Covi, S. Curto ve S. Pernigotti, Bologna, Clueb, 1991, s. 55-68.

‘kağıtçılar’, ‘kalem açıcılar’ ve ‘şifreciler’e adadığı XXVIII. *Discorso*’da (Konuşma) saydığı meslekler arasına ‘hiyeroglif profesörleri’ni de koyması bir rastlantı değildir. Garzoni’nin “Mısırlıların aklın en soylu ve en yüce kavramlarını açıkladığı” hiyerogliflerin gizemleri üstüne gözlemleri oldukça ilginç görünür, çünkü yazar Mısırlıların antik bilgeliğinin, köle yaptıkları Yahudilerinkinden geldiğini, dahası ‘zorla alındığını’ ileri sürer³⁵. Garzoni tarafından hazırlanmış olan seçkin profesörler listesi antik filozof ve tarihçileri, Plotinos, Philon, Iskenderiyeli Clemens, İamblikhos, Ammianus Marcellinus, Lucanos ve Horapollon’u kapsar. Bu listede ‘modernler’ de sayılır ve bunlar arasında Valeriano, Testore, Alessandro Farra –burada edebiyatçının *Settenario*’da (Yedi Heceli Dize) anlattığı güvercin hiyeroglifinin öyküsünü yineler– ile birlikte *Opera hactenus in lucem non edita Hermathena, Hieroglyphica, Vertumnus, Gallica, Francica, Hispanica*’nın (Bu Ana Kadar Yayınlanmamış Eserler, Hermes ve Athena’nın Aynı Kaide Üstündeki Çift Büstü, Hiyeroglifle Yazılmış Eserler, Dönüşüm Tanrısı, Galya, Fransa, İspanya ile İlgili eserler) (Anvers, Platina, 1580) yazarı, Becanus olarak bilinen çağdaş Giovanni Goropio Becano’nun (Ian Van Gorp) adları göze çarpar. Sonra ekte de Celio Rodigino’nun antik derslerinin XXV. bölümünü ve Giovan Battista Egnazio’nun (Giovan Battista Cipelli, 1473-1533) *Lacumazioni*’sini anımsatmayı unutmaz.

Hermesçi ‘moda’

1453’te Doğu Roma İmparatorluğu’nun yıkılması Yunan dünyasına, daha genel anlamda da Doğu’ya olan ilgiyi daha da artırmış ve Latin Batı’ya yalnızca elyazmalarının değil, aynı zamanda nesnelerin ve hatta giysilerin de akışını kolaylaştırmıştır. Bu tanıklıklar ve eşyalar, Konstantinopolis’in düşmesiyle ilgili sayısız yakınmanın yükseldiği bir anda, Batı’da gittikçe daha çok var olan bir simge halini almıştır³⁶. Parlaklık ve zenginliklerle dolu olan bu dünyanın yansıması Batı’da, Doğu cömertliğinden esinlenen

35) Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, 2 cilt, haz. P. Cherchi ve B. Collina, Torino, Einaudi, 1996, I, s. 417.

36) Anonimo Veneto, *Questo e il lamento de’ Costantinopoli, La caduta di Costantinopoli. L’eco nel mondo* içinde, haz. A. Pertusi, 2 cilt, Milano, Mondadori / Fondazione Lorenzo Valla, I, s. 296-315: 296.

gösterişli ve parlak giysilerin kullanımında da ortaya çıkar gibi görünüyordu. Savonarola'nın da kükremesine yol açan peri tarzı giysilerin yanı sıra, on beşinci yüzyılın ikinci yarısına ait resimlerde gösterilen sayısız örnekten de anlaşıldığı üzere, bu Doğu tarzı zevk, Yunan tarzı pahalı giysiler ve güzel sandaletlerden hoşlanan Floransalı soylular tarafından beğeniliyordu. Tıpkı Maddalena Gonzaga'nın Pesaro'da Giovanni Sforza ile evlenmesi (1489) münasebetiyle yapılan ve gelinin peri gibi süslendiği şenlikte olduğu gibi, şenliklerin en göze çarpan olaylarını derleyen kronikler bu giysilerin kazandığı başarıya tanıklık eder. Kuzey'de de egzotizmler modaydı. Dük Galeazzo Maria Visconti "Türk tarzı altın bir giysi giymiş olan" imparatorla karşılaşır. Sonra, Lodovico il Moro karısı Beatrice'nin kendi tasarladığı "alaturka" bir giysi hazırlamak niyetinde olduğunu anlatır³⁷. Halk bu inceliklere ulaşmasa da, daha önce anımsatıldığı gibi, ona tanık olur. Afallamış ve meraklanmış olan Roma halkı, Papa VI. Sixtus zamanında, örneğin 1484 yılının Palmiyeler Pazarı'nda (İsa'nın Kudüs'e girdiği Pazar günü) Giovanni Mercurio dal Correggio'nun Hermesçi vaazında hazır bulunur. Arkadaşı Lodovico Lazzarelli Roma'daki töreni, süsleri, giysileri, uşakları, atları ve bizzat Giovanni Mercurio'nun bindiği eşeği betimler. Garin'in anımsattığı gibi, Hermesçi tatlar taşıyan tören büyüğü, küçük eserlerde karşılık bulur, tıpkı yazarı bilinmeyen bir kitapçıkta olduğu gibi³⁸. Giovanni Mercurio'nun görüntüsü orada bulunanlar arasında belli bir merak uyandırmış olmalıydı, çünkü sırtında yaldızlı bir kuşakla bağlanmış bir cüppe; (Nasıra tarzı) dağınık uzun saçlarının üstünde dikenden kanlı bir taç vardı; alnına ise ayın boynuzları gibi gümüş bir levha koymuştu ve üzerinde de "Kutsal Ruh'un kararı [...]. Bu, benim seçtiğim oğlum Pimandro'dur" yazıyordu. Dahası, 'Hermesçi adam' siyah bir ata biniyor ve Vatikan'a doğru ağır ağır ilerlerken önünde ve ardında atlı iki uşak ona eşlik ediyordu. Kehanetlerde bulunmanın ötesinde, Giovanni Mercurio kendini 'Bilgelik'in meleği' ve 'Poimandres' olarak tanımlar ve bu arada kalabalığın üstüne heybesinden çıkardığı ve konuşmalarından bölümler içeren 'kâğıtlar' atar. Onu görmeye koşmuş olan büyük kalabalık iki farklı düşünce ortaya koyuyordu: birileri onun deli olduğunu düşünüyor, diğerleri de eylemlerini bir adağın yerine

37) R. Levi Pisetzký, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1978, s. 195, 188.

38) Alıntı, Garin, *Ermētismo del Rinascimento*, a.g.e., s. 54. Krş. *Testi umanistici su l'Ermētismo*, haz. E. Garin, M. Brini, C. Vasoli ve P. Zambelli, Roma, Bocca, 1955.

getirilmesi olarak yorumlayıp onu bir peygamber gibi görüyorlardı. Daha sonra, Lazzarelli'nin anlattığı gibi, S. Francesco Engizisyon Yargıcı'nın baskısıyla bir ateşte yakma cezasından söz etmeye başlayan Bolognalılar birinci düşünceye uygun davrandılar³⁹.

On beşinci yüzyılın sonunda Hristiyanlaştırılmış olan Hermesçilik, Musa ve Platon ile özdeşleştirilmiş iki gizemli kişi tarafından saygı gösterilen Hermes figürünün ikonografik yer değiştirmesiyle en coşkulu devrini yaşıyordu. Siena Katedrali'nin girişine konulmuş olan bu tür bir bilgelik üçlüsü, antik Kilise Babaları tarafından önerilen modele uygun olan 'Hermesçileş(tir) me' sürecinin Sienalı Hristiyan *intelligenzia*'nın (aydınlar) saygın kutupları arasında nesnel bir kabul gördüğünü onaylar. Grubun ayakları altına konulmuş olan *titulus* (başlık), "contemporaneus Moyse" (çağdaş Musa) denilen Hermes'in uzak kök(en)lerini açıklamaya yönelik bir düşünceyi gösterir. Grubun yanlarında, Lactantius tarafından yeniden ele alınan Varro kuralının, on Bakire Kâhin'in oluşturduğu kortej uzayıp gider; bunlar da Isa'nın gelişi, yaşamı, ölümü ve dirilişiyle ilgili çok eski kehanetlere tanıklık eder. Bu peygamberlerin daha derin anlamlarının ötesinde gösterilmesinin yalnızca dar bir aydın kesimine değil, aynı zamanda –ister kutlamalar nedeniyle ister her gün olsun– tapınağa giren bütün halka yönelik bir iletinin taşıyıcısı olduğunu düşünmemek olanaklı değildir. Dolayısıyla, yenilerin karşılaştırılacağı çok eski peygamber modelleri öneriliyordu.

On altıncı yüzyılın ilk dönemindeki kültürel ortamda çok daha farklı modeller dayatılıyor ve ruh çağırıcı figürler, kâhinler, şarlatanlar sürekli olarak saraylara girip çıkıyordu. Burada davranış biçimleri düzgün yaşam kurallarıyla uyuşmayan garip kimseler hoşgörülle karşılanıyor, ama gerçeğin çeşitli katmanları üstünde etkili olabilecek sırlara sahip oldukları varsayıldığı için kabul görüyorlardı. Boyunlarında değerli taşlarla süslü tasmalar bulunan kara köpeklerin eşlik ettiği kara giysili insanlar, Agrippa di Nettesheim'in durumunda olduğu gibi, davranışları nedeniyle kıskançlık ve korku uyandırıyorlardı, tıpkı özellikle Maniyerizm alanında benzersiz davranışları nedeniyle ayırt edilen bazı ressamalar gibi. Zaten Vasari de bu gariplikleri, örneğin "Garip ve münzevi bir adam" dediği Jacopo Pontor-

39) A.g.e., s. 57.

mo'nunkiler (1494-1556) gibi, ısrarla anlatır. Ayrıca, Piero di Cosimo'nun öğretmeni olan Cosimo Rosselli (1439-1507) ile ilgili olarak, "Onu canlı canlı yiyip bitiren simyadan nasıl hoşlandığını" anımsatır⁴⁰. Pontormo'yla ilgili olarak da, melankolik karakterinin onu nasıl yalnızca kendi çıkarlarına özen göstermemeye değil, ama "sürekli olarak katı yumurta yemeye" götürdüğünü anlatır⁴¹. Sonra, 'zencilik' baskın bir model olur. On altıncı yüzyılda, seçkin olmasa da melankoliye sarılmamış 'aydın' yoktur. Ripa, ünlü *Iconologia*'sında, melankoliyi "yaşlı, üzgün, acılı bir kadın" olarak betimler⁴². Aslında bu model oldukça yaygındı. Dürer'in *Melancholia I* adlı gravürünü düşünmek yeter. Burada, melankoli düşünceli biçimde sol elini yanağına dayamış, sağ eliyle bir pergel tutan, kanatlı, oturmuş ve başında düğün çiçeğinden tacı olan bir yaratık olarak gösterilir. Raffaello'nun *Atina Okulu* (1509-11) adlı eserinde, sonradan Michelangelo olduğu kabul edilen bir kişi aynı pozda gösterilmiştir⁴³. Aslında, bu figür derin düşüncenin alegorisini anlatır gibi görünüyordu. Vasari *Vite*'de ressamların melankolisini ortaya koymayı unutmaz, onların uygar toplantılardan uzaklaşmış yaşamlarının altını çizer; örneğin, Lorenzo Vecchietta (1412-80) "melankolik ve münzevi bir kişi" olmuştur⁴⁴. Parri Spinelli (1380/90-1452) "melankolik ve münzevi yapılı olmak için yaşamını kısaltmıştır"⁴⁵. Kaldı ki, Dürer de, Melantone'nin (1497-1560) anlattığı gibi, melankoliye eğilimliydi. Sanatçıyı deliliğe ve ruhsal çöküntüye götüren bu davranış biçimi Romano Alberti tarafından *Trattato della nobiltà della pittura* (1585) (Resmin Soyluluğu Üstüne İnceleme) adlı eserinde açıkça tartışılır ve yazar "ressamların melankolik olduğunu, çünkü onları taklit etmek istedikleri için hayaletleri beyinlerinde sabit tutmaları gerektiğini" belirtir⁴⁶.

Şifrelenmiş bir dünyaya dönük bu ilgi, evrenin karmaşık yapısına yalnızca harfler değil, aynı zamanda gizemli bir değer atfedilen sayılar aracılığıyla da eğilen *Kabala*'nın gelişile daha karmaşık bir alan bulmuştur. Hiç kuşkusuz, bu antik öğretinin kapısını açan Giovanni Pico della Mirandola

40) Vasari, *Le vite*, IV, s. 18.

41) A.g.e., s. 152.

42) Cesare Ripa, *Nova iconologia...*, Padova'da Pietro Paolo Tozzi için, 1618, s. 318.

43) A.g.e., s. 324.

44) Vasari, *Le vite*, III; s. 78.

45) A.g.e., II, s. 285.

46) Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, a.g.e., s. 11.

(1463-1494) ve, yine Garzoni'nin deyişiyile, *De coelestis agricultura*'nın (1541) (Tarımı Koruyan Tanrılar Üstüne) da aralarına bulunduğu birçok Kabalacı eserin yazarı olan Paolo Ricci olmuştur. Gerçeği söylemek gerekirse, Garzoni, *Kabala*'nın kınandığını gösterirken Engizisyon tarafından alınan farklı tutumları ayırt etmiştir: “Gerçek ve dindar olan, Tevrat'ın yorumu için gerekli [...] yasanın gizli sırlarını açıklayan tutumdur”. O sahte olandan ayırt edilir, çünkü bu “Yahudilerin sahte bir buluşundan başka bir şey olmayan dindışı *Kabala*'dır⁴⁷. Hristiyan *Kabala*sı hızlı biçimde ve koruyucusu olan hümanist Willebald Pirckheimer için Dürer tarafından gerçekleştirilmiş olan zarif *ex libris* ile figüratif alanda da ustalıkla denendiği gibi çeşitli alanlara yayılmıştır. Buraya, İbranice'nin yaratma ve vahiy dili olduğu için kutsal dil olduğunu savunan Aziz Gerolamo'nun ilkesine uygun biçimde, İbranice, Yunanca ve Latince'de özdeyiş olarak kullanılan CX, 10. Mezamir'in dizesi (*Inicium sapientiae timor Domini* – Bilgelğin başlangıcı Tanrı korkusudur) konulmuştur⁴⁸.

Tanrıların imgeleriyle şifrelenmiş olan Kabalacı ileti, Garin'e göre⁴⁹, Vasari'nin Palazzo Vecchio'daki olağanüstü freskler dizisine girer ve buradaki özel dairede “göksel tanrılar” ile “yerel tanrılar”, yani Medici'ler betimlenir. Vasari, Cosimo Bartoli'yi yeniden ele alarak, *Ragionamenti*'de (Akıl yürütmeler), eski sarayın odalarını yeniden düzenlemesini isteyen grandük Cosimo'ya fresklerin anlamını açıklar. Saturnus'un iğdiş edilmesinden başlayarak Tanrı'nın on özelliğini tanımlar⁵⁰. Metin, Benivieni'nin, Mirandolalı'nın Venüs'ün doğuşuyla ilgili bilgi verdiği *Canzona de amore*'sine (Aşk Şarkısı) Pico'nun yaptığı yoruma özgü karakteristik ayrıntılarla süzölmüş görünür. Şaşırtıcı olan şey de şudur: Vasari *Ragionamenti*'de yalnızca açık ve örtük masallardan söz etmekle kalmaz, Tanrı'yı da açıkça Kabalacıların *En Soph*'uyla tanımlar⁵¹. Hiyeroglifler ve Kabala, başlıklarda da açıkça belirtilen karmaşık anlamları bir araya getirir, tıpkı John Dee'nin (1527-1608) ünlü eseri *Monas Hieroglyphica mathematica cabalistica*

47) Garzoni, *La piazza universale...*, a.g.e., s. 429.

48) F. Secret, *I Cabbalisti Cristiani del Rinascimento*, İtal. çev., Roma, Edizioni Arkeios, 2001, s. 25.

49) E. Garin, *Giorgio Vasari e il tema della 'Rinascita'*, *Vasari storiografo e artista* içinde, Floransa, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, s. d., s. 259-266.

50) Vasari, *I ragionamenti e le lettere*, *Opere* içinde, a.g.e., VIII, s. 20 ve süreği.

51) Garin, *Giorgio Vasari*, a.g.e., s. 264.

anagogiceque explicata'da (1575) (Hiyegroglif, Matematik, Kabala ile ilgili ve Mistik Olarak Açıklanmış Monas, Temel Öge) okunduğu gibi. On altıncı yüzyılın ikinci yarısında çok sayıda yazar simgebilime bağlı Kabalacı konuları inceler. Bu konular üstüne tartışmanın nasıl merkezlerden taşraya yayıldığını anlamak için, *De monade et figura*'da (Temel Öge ve Figür Üstüne) birden ona kadar sayıların gizemini, daireyi ve ongene kadar olan öteki çokgenleri tartışan Giordano Bruno'yu anımsamak yeterlidir. Örneğin, Pietro Bongo di Bergamo, 1585'te, dört sayısının gizemli anlamı üstüne *Mystica quaternariü numeri significatione* (Dörtlü sayının gizemli işaretiyle) başlığıyla bir inceleme yayımlamış ve sonra, 1591'de, eser o en çekici başlığıyla, *Numerorum mysteria... opus* (Sayıların gizemi... eser) olarak çıkmıştır. Garzoni'nin belirttiği gibi, *Kabala*'da saklı olan dinsel beklenti, araştırma amaçlarını ortaya koyan eserlerde açıkça belirtiliyordu, tıpkı 1516'da çalışmasını bulmaca ve bilmece tutkunu olan İmparator Maximilianus'a adayan dönme Yahudi Pietro Galatino'nun *Opus de arcanis Catholicae veritatis* (Katolik Gerçeğin Gizemleri Üstüne Eser) adlı eserinde olduğu gibi. Galatino'nun kitabı, özellikle Johann Reuchlin'in Kabala'nın Hristiyan aleminde kullanımı için 1517'de çıkmış olan *De arte cabalistica libri tres Leoni X* (X. Leone'nin Kabala Sanatı Üstüne Üç Kitabı) adlı eserinin savunması için oldukça anlamlıdır. Guido Panciroli (1523-99) yalnızca gizemli İbrani dilini övmekle kalmaz, onu hiyerogliflerden daha derin ve daha güzel de sayar, çünkü tek bir sözcük, tek bir harf en derin gizemleri açıklar.

Buraya kadar söylenen şeyler, felsefi kuramlara dayanarak, hepsi de kamusal rollerinde seçilmiş modele bağlı yeni insan profilini üstün tutan, evrim yolundaki bir zevki ortaya koyar. Prens, Platoncu sekreter, peygamberler ve dindar insanlar, Satürn (Kurşun) yangısına tutulmuş olanlar, sanatçılar, aydınlar, sevgililer ve bunun gibiler, hatta yeni savaşçı figürleri, on beş ve on altıncı yüzyıllar arasındaki yaşamın farklı yönlerini kaleydoskopik biçimde belirleyen felsefi modeller tarafından dayatılmış bir davranış despotluğuna boyun eğ(diril)miş gibi görünürler.

VIII.

Eros ve Venüs

Anlatacağım ben altın taçlı kutsal tanrıçayı, güzel
Afrodit'i.

Inni Omerici, VI – Homeros İlahileri, VI

On beş ve on altıncı yüzyılın 'Venüs' mitolojisi figüratif estetik düşüncede iki simgesel betimlemeyle, Botticelli'nin *Nascita di Venere* (Venüs'ün Doğuşu) (Floransa, Galleria degli Uffizi) ile Giorgio Vasari'nin *Toilette di Venere* (Venüs'ün Tuvaleti) (1558, Stuttgart, Staatliche Museum) adlı eserleriyle sınırlıdır. Birincisi reklam yoluyla da daha tanınmışken ikincisi daha az tanınmıştır. Bu sonuncusu güzelin ve aşkın *voyeurs*'üne ayrılmış gibi görünür. Daha önce onu şehvet düşkünlerinin günahlarını çektiği *Araf*'ın VII. çerçevesine (XXVII, 127) yerleştiren Dante tarafından geliştirilmiş olan aşk-ateş-Venüs üçlüsünün, Rönesans'ta, bazen meleksi bazen de şeytansı görünüşlerle dolu çeşitli yansımalarla Cupido (Eros, Aşk Tanrısı) figürünü yakıp tutuşturan ateş, alev ve aşk *trait d'union*'unu yücelten Platoncu telkinlerle canlandırılmış olduğu bir kalıpsözdür. Bütün Rönesans, bazen felsefi metinlerden ve mitoloji yazarları tarafından sürgün edilmiş ve on beş ve on altıncı yüzyılın alegorik, figüratif ve simgesel evrenini dolduran ayrılmaz Eros ve Venüs çiftiyle damgalanmıştır. Her ne kadar Hristiyan *charitas*'ının (iyilikseverlik) alegorik *facies*'inde yüceltilse de, dinsel ortamda böylesine iğrenç bulunan ve korkulan bu çiftten ayrılacak hiçbir filozof, tanrıbilimci, edebiyatçı, prens soylu ya da sıradan kimse yoktur. Bir yandan Platon'un Şölen'inde Eros'un yaşamsal yüceltilmesi, öte yandan *Inni Omerici*'nin beşincisinde Venüs'ün betimsel anlatımı, bu iki tanrının çeşitli, çok biçimli birlikteliklerinin çevresinde döndüğü

kutupları oluşturur. Aşk, bütün Rönesans boyunca, güzellik arzusu, ama aynı zamanda güzellik duygusu ve güzellik eksikliğiyle özdeşleştirilmiştir. Güzellik “şeylerde sonsuzluk ışığı, çok biçiminin birleştirici uyumu”ndan¹ başka bir şey olmayıp, dolayısıyla, evrenin dengesinin mükemmel yorumunun parçası ve simgesidir.

Cortegiano'nun (Saray Adamı) IV. kitabında, Aşk, Yüce Tanrı'ya bağlayan bağ olarak gösterilir². Castiglione tarafından betimlenen aşk ‘bağı’, Rönesans felsefi düşüncesinin ‘güzel’ kavramını temel alan estetik kategorilerinin açık bir gösterimini oluşturan güzellik, iyilik ve bilgelik üçlüsü üstüne kurulur. Bununla birlikte, soyut ‘aşk’ kavramını bu dönemde Tanrıça Venüs’ün imgesi ya da biçimiyle kişileştirmenin en yüksek düzeye ulaştığını düşünmek iyidir. Meydan ve saraylardaki eğlencelerin, tiyatro dekorlarının, prenslerin odalarını süsleyen seçkin resimlerin parçası olan kanatlı ve dans eden küçük Eros’lar, adeta duyulan aşkın yüceliğini Hristiyanca yorum açısından günlük ve ‘adi’ uygulamalarla bağdaştıran bir *passapartout* (maymuncuk) oluştururlar. On beş ve on altıncı yüzyıl felsefesinin ulaştığı son nokta, aşkın öznlü parçası olan güzelliğin, Ficino’nun *De amore* (Aşk Üstüne) adlı yazısında açıkladığı gibi, ruhsal bir şey olduğudur. Bu aşk, bu güzellik, evreni canlandıran şeyin yaşam koşulunun ve daha çok da gökleri yeryüzüne, vücutları ruhlara bağlayan çözülmez bir bağ oluşturarak var olmanın birliğinin parçası olur³. “Sonsuza kadar iyiliğe sahip olma arzusu” anlamındaki Platoncu aşk kavramı (*Conv.-Şölen*, 207a) Rönesans’ta kendine Hristiyan *charitas*’ında bir yer bulur ve çoğu zaman üçlü ama her zaman “gerçeğin estetik sezgisi”nden⁴ başka bir şey olmayan uyum, güzellik ve iyilikle birleştirilen görünüşlerle kaynaşır. Bu uyumla ilgili olarak daha önce Lorenzo Valla *De voluptate*’de (1431) (Şehvet Üstüne) bilgi verir⁵. Aşk incelemelerinin şampiyonları olan Ficino ve Pico için bu bağlılığın ilk

1) Garin, *Storia della filosofia italiana*, a.g.e., II, s. 584.

2) Baldassarre Castiglione, *Il libro del cortegiano*, haz. V. Cian, Floransa, Sansoni, 1947, s. 497: “Sen çok güzel, çok iyi, çok bilgesin, güzellik, iyilik ve tanrısal bilgeliğin birleşmesinden gelirsın ve onda kalırsın ve bir daire içindeymiş gibi ona onunla dönersin. Sen latif bağı dünyanın, göksel ve yersel şeyler arasındaki araç, iyi huyunla üstün erdemleri daha aşağı olanların emrine verir ve ölümlülerin akıllarını onun ilkesine yönelterek onunla onları birleştirirsin”.

3) C. J. De Wogel, *Amor quo coleum regitur*, “Vivarium”, 1963, ?, s. 2-34.

4) Garin, *Storia della filosofia italiana*, a.g.e., II, s. 595.

5) E. Wind, *Amor sacro e profano*, a.g.y., *Misteri pagani* içinde, a.g.e., s. 175-187: 175.

aşamasının insanın Tanrı'ya kavuşmasını sağlayan duygulardaki tutkudan arınma üstüne kurulması rastlantı değildir. Bu nedenle, Göksel Venüs büyük bir ululama ile kutlanırken, bazen 'hayvanca' aşk düşüncesiyle ilişki noktaları olan Yersel (Halktan) Venüs Pico della Mirandola gibi düşünürler tarafından eleştirilir. Bu sonuncusu bazen her şeye rağmen evrenin itici gücü olarak yorumladıkları duygulardaki tutku ve şehvete övgü düzen bazı 'şair-tanrıbilimci'ler tarafından beğenilir. On beş ve on altıncı yüzyıl arasındaki felsefi aşk kültürü açısından, *Convivio* ve *Phaidros*'un ötesinde, Ficino tarafından çevrilen ve ruhun akılla birleşmesinin Venüs'ün en mükemmel biçimi olarak betimlendiği ünlü bir bölümün bulunduğu *Enneades*'e (III, v, 9) de gönderme yapmak temel önemdedir.

Venüs'ün tasviri, Botticelli'nin eserinde olduğu gibi, bazen kıvrımlı, metalik, yılan saçlı (Medusavari) bir halde ya da Tiziano'nunkinde olduğu gibi daha yumuşak ve cinsel biçiminin parlaklığı içindeyken, aşkın güzelliği duyguları okşarken verilir. Avamın gözlerinden saklanan ama güzelden ve onun da kadını arzulanır ve cinsel kılan değerli niteliklerinden beslenen göz aracılığıyla o en mahrem ayrıntıları yakalayanlarda senkretizme yol açabilecek göksel yakınlaşmalar Venüs'lerle doğar. Örneğin, Federico Luigini, *Libro della bella donna* (1554) (Güzel Kadının Kitabı) adlı eserinde neye hayran olduğunu şöyle yazar:

Seyredenlerin, eğer seyredenlere böyle bir güzellik verilmişse, son derece hoşuna gidecek kadar hoş ve sevimli zevk yuvası; [...]. Dolayısıyla, diyebiliriz ki, onu incecik ipliklerle dokunmuş, her yanı altın ve ipek püsküllü bir örtünün örtmesi ya da gölgelemesi gerekir, çünkü, aksi takdirde, her yandan ona benzer görünmeyecektir⁶.

On beş ve on altıncı yüzyılın Venüs *facies*'i altında gizlenen kadın imgelerine aşına biri, aynı tanrıçanın bazen ince bir tül, kıvrımlı bir giysi, bir gölge ya da 'gizli mücevher'i aynı zamanda hem âşkın bakışından saklayan hem de bakışına sunan deniz kabuğu biçiminde tutulmuş ellerle utangaç biçimde kapatılmış apış arasını düşünmeden edemez.

6) Federico Luigini, *Il libro della bella donna*..., Milano, Daelli, 1863, s. 42.

Nitekim, Platonca anlamıyla aşk, yüreği tutuşturan şeylerin görülmesinden doğar, bu nedenle duyguların uyarılması aşk için olmazsa olmaz bir araç olacaktır.

Plotinos (*Enn.* III, v, 3) Eros adının *orasis*, yani görmeden geldiğini belirtir. Nitekim, aşk ateşi insanda görülür biçimler aracılığıyla yakılır. *Phaidros*'ta (251a-b) ruhun görünmezden görünüre gönderilen iletiyi nasıl anladığı ve duyulur güzel(lik)le ilişki kurduğunda nasıl ürperdiği açıklanır⁷. Neredeyse güzel avcısı olan ruh, güzellik aracılığıyla ondan çıkan ideal değeri tanır. İnsan, der Platon, “bir güzelliğe sahip olmaktan hoşnut olabilir, çünkü bunun dışında hiçbir şeyi algılamaz ya da sonsuz olan ve selamete götüren şeye sahip olmaya çalışır. İnsanın etin çekiciliğiyle yitirdiği ilk aşk Yersel Afrodit'inki, ikincisi de Göksel Afrodit'inkidir” (*Conv.* 180d-e; *Phaidros* 237a). Yalnızca aşkın gerçeğın değil, aynı zamanda biçimlerin de daha iyi anlaşılmasına yönelik Platoncu iletinin hazırlanmasında güzelliğe duyulur dünyada somut bir yer verme ihtiyacı tutarlı görünür. Eğer güzel düşüncesi ruhumuza kazanmış ise, ancak o zaman insan görünür güzelliğın ne olduğunu anlayabilir, onu görünmez olanla karşılaştırabilir ve sonunda düşüncenin madde karşısındaki zafetine katılabilir ve ondan zevk alabilir.

Yaradılış ve aşk üstüne tartışma on beşinci yüzyılın ortasında evrensel bir uyum düşüncesini geliştirirken, aşkı evrenin merkezine bir armoni gövdesi, ama daha çok da evrenin itici gücü olarak koyan Marsilio Ficino'nun düşüncesinden yola çıkar. Platon yorumunda, Ficino, *Symposion* ve *Phaidros*'ta görülen iki aşkı inceleme biçimini birbirinden ayırarak, oldukça anlamlı bir kavramı dile getirir⁸. Bu kavramların yankıları Figlineli'nin çeşitli eserlerinde yinelenir gibi görünür. Bu güzellik konusunda, o, eleştirmenlerin (ms. autografo Vat. lat. 7705'te 1469 tarihli) *Commentarium in Convivium*

7) “Ama kim yeni başlamış ve yukarıda uzun bir görünüşün tadını çıkarmışsa, tanrısal görünümlü bir yüzü ya da güzelliği iyi yansıtan herhangi bir somut biçimi fark ettiğı zaman hemen ürperir ve o zamanki şaşkınlıklara düşer. Sonra, bu güzelliğı yeniden seyredince ona tanrısal bir şeymiş gibi tapar ve bütünüyle aklını kaçırmış sayılmaktan korkmasa, bir tanrının bir imgesi gibi aşkına kendini feda edebilir. Ve onu yeniden seyrederken, titreme geçtiğinde olduğu gibi, onun yerini bir ter ve alışılmamış bir ateş (basması) alır; çünkü gözler yavaş yavaş güzelliğın yayılmasını sağladıkça o tutuşur ve kanadın doğası ateşle beslenir”.

8) Ficini *Epistolarum*, a.g.e., (II. kitap) , *Compendium Platonicae Theologiae*.

Platonis de amore (Platon'un Aşk Konu Alan Şölen Adlı Eserine İlişkin Yorum) adlı eserinin hemen ardından geldiğini ya da tam olarak onunla eşanlı olduğunu düşündükleri *Libro de amore* (Aşkın Kitabı) adlı eserinde bilgi verir⁹. Ficino, *Symposion*'a yapılan yorumda dile getirilen Platoncu fantezileri yeniden ele alırken, "aşkın Venüs'ün yoldaşı ve aşkların sayısının Venüs'ler kadar olduğunu" anımsatır ve "iki Venüs'e iki aşkın eşlik ettiğini; birinin Göksel Venüs, ötekinin Halktan (Yersel) Venüs olduğunu; göksel olanın anasız olarak Celio'dan, halktan olanın da Zeus ile Dione'den doğduğunu" anlatır¹⁰. Yaratıcı güçler birinci Venüs'te seyretme arzusuna, ikincisinde ise güzellik yaratma arzusuna dönüşür. İşte, bu iki Venüs hakkında Ficino, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici'ye bilgi verir ve Venüs'ün Aşk, Acıma Duygusu, Saygınlık, Yüceruhluluk, Cömertlik, Görkem, Güzellik, Alçakgönüllülük, Çekicilik ve Parlaklık'ı kapsayan *humanitas* (insanlık) kavramını simgelediğini belirtir. Bu durumda, Venüs, Gombrich'in¹¹ ünlü ama tartışmalı bir yazısında zarif biçimde önerdiği gibi, genç Lorenzo'nun güzellik aracılığıyla tanrısala ulaşmak için kendi kültürünü tamamlamak üzere sarılmak zorunda olduğu *humanitas* kavramıyla özdeşleştirilir. Gerçeği söylemek gerekirse, dikkatsiz okurun biraz kafasını karıştırabilir bu, çünkü Aşk'ı "Grazia'dan doğmuş" gibi gösterir, Venüs'ü de, daha önce Ortaçağ'da benimsenmiş olan o (eski metin) yorumlama yöntemine göre, ahlaki alegoriyi astrolojiyle birleştirerek, klasik gelenekten farklı vurgularla betimler. Bununla birlikte, Figlineli, Venüs-*humanitas*'a en temel niteliği, yani güzelliği ayırır: "O egregia forma, o pulchrum spectaculum" (Ey eşi bulunmaz biçim, ey güzel gösteri). Ficino vücut güzelliğini aşağılamamasına rağmen ruhsal olanı hedefler. Güzellik, ona göre, *simulacrum spiritualis*'ten (Ruhun görüntüsü) başka bir şey değildir, tıpkı 1473'te Cavalcanti'ye gönderdiği ve "vücutların güzelliğinin gölgelerden değil, parlaklık ve çekicilikten oluştuğunu" güçlü biçimde olumlayacağı ünlü mektubunda açıkladığı gibi¹². Ficino tarafından betimlenen vücutlar "parlaklığın kıvılcıkları" m ortaya çıkarır ve maddeyi çirkinleştirir; nitekim o doğası gereği çirkindir¹³.

9) S. Gentile, *Per la storia del testo del Commentarium in Convivium di Marsilio Ficino*, "Rinascimento", XXI, 1981, s. 14-16.

10) Ficino, *El libro dell'amore*, a.g.e., s. 36.

11) E. H. Gombrich, *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli* (1945), a.g.y., *Immagini simboliche* içinde, İtal. çev., Torino, Einaudi, 1978, s. 47-116.

12) Garin, *Storia della filosofia italiana*, a.g.e., I, s. 140.

13) Ficini *Compendium Platonicae Theologiae*, a.g.e.

Yine de güzellik herkes tarafından bilinemez,       yalnızca içinde onun d    ncesi olan ve bunun sonucu olarak onun a kını uyandıran ve duyuran kimse tarafından algılanabilir¹⁴. Bu güzellik aldatıcı, ama aynı zamanda baştan çıkarıcıdır,       “Venüs çok güzeldir”¹⁵.

Pico della Mirandola’nın, Niccol  Fiorentino¹⁶ diye bilinen Niccol  di Forzore Spinelli tarafından yapılan ve *Pulchritudo*, *Amor* ve *Voluptas*           resmedildi i madalyası (yak. 1484-85), Venüs’   g zelli iyle Grazia’nın arasındaki ba ı ortaya koyar. Burada    Grazia’nın   st nde *Chastitas* (İffet), *Pulchritudo* ve *Amor* sözcükleri bulunur ve *Voluptas* teriminin yerini *chastitas*, yani Platonca-Hristiyanca anlamıyla güzellik tarafından uyandırılan a k teriminin aldığı g r    r. Madalyada anlatılan kavramı örneklemek için çıplak vücutlarını gösteren Grazia’nın seçimi o dönemde adeta mutlak bir yenilikti. Chastel, 1470 ila 1480 yılları arasında Antonio Federighi tarafından bir      Grazia grubunun nasıl resmedilmi  olduğunu anımsatır¹⁷. Grubun belirlenmesi, Fransız tarihçiye göre, onun hen   çok tanınmadı ını gösteriyordu. Ancak bu resim daha 1435’te tanınıyordu. Alberti *De pictura*’da sanatçılara Grazia’yı Hesiodos’un *Teogonia*’sından (907-912) alınan modele göre, ama Seneca’nın *De beneficiis*’i (İyilikler   st ne) ve hatta Pausanias’tan (IX, xxxv, 6 ve s re i)¹⁸ yapılan açık alıntılarla göstermelerini       yordu,       Pausanias o  a da Floransa’da ve Traversari’nin onu

14) Ficino, *El libro dell’amore*, a.g.e., s. 142: “G zelli ini göster, s zeye gerek kalmayacak. G zelli i görmenin a kı ne kadar çabuk ve etkili biçimde ve sözcüklerin yapaca ından çok daha fazla uyandırdı ını söylemek olanaksızdır”.

15) A.g.e., s. 134-135: “[A k] Venüs bahsinde adını verdiğimiz o tanrısal ruhlarla birlikte do du u için, uygun biçimde ruhlarımızı tanrısal şeylere d n    t r r (...). Güzel şeyleri arzular       Venüs çok güzeldir, yani ruhu en büyük ve tanrısal güzellik arzusuyla yakıp tutu turur,       o, Tanrı’ya yakın olmak için, Tanrı’nın s s yle s sleneni ve bizi aynı düzeye çıkaran o ruhlarda do mu tur”.

16) P. Castelli, ‘*Scientiae plenitudo*’. *Bellezza e rapimento divino nella medaglia pichiana, Pulchritudo, Amor, Voluptas. Pico della Mirandola alla corte del Magnifico* içinde, haz. M. Scalini, Floransa, Pagliai Polistampa, 2001, s. 35-46.

17) A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, ital.  ev., Torino, Einaudi, 1964, s. 272-273: 272.

18) Alberti, *De pictura*, a.g.e., s. 94: “Hesiodos’un Aglaia, Euphrosyne, Thalia adını verdiği o    kızkarde i görmek yine ho a gidecektir. Kızkarde ler el ele tutu mu ,      , dökümlü ve tertemiz giysileriyle resmediliyor ve böylece onların cömertliği anlatılmak isteniyordu,       bu kızkarde lerden biri verir, biri alır,      s  de iyilik yapar ve bu niteliklerin de her mükemmel cömertlikte bulunması gerekir” (III, 54).

Francesco Barbaro'ya gönderdiği Veneto bölgesinde tanınıyordu¹⁹. Filarete de *Trattato di architettura*'da (Mimarlık İncelemesi) Grazia'dan neredeyse bütünüyle Alberti'nin dediklerini tekrar ederek söz eder²⁰.

Grazia'nın görüntüleri –her ne kadar mitograflarda yaşamlarını sürdürseler de– Ortaçağ geleneği ortamında azalır. Örneğin, *Mythographus III*'de, Horatius'un anlattığına göre, bozulmaz dostluğun simgesidirler²¹. Yalnızca Zeus'un kızları olduklarını söylemekle sınırlı kalan *Mythographus I* ayrıntılar açısından daha az zengindir²². Oysa onların özgül ve simgesel bir düğümle bağlı olduklarını söyleyen *Mythographus II* daha açıktır²³. Martianus Capella onlardan “gratia trina” (üçlü güzellik) (I, 1) olarak Pitho (İnandırma) ve *Voluptas* ile birlikte dans ederken söz eder ve dolayısıyla sonraki Platoncu özdeşleştirmelerden farklı bir çizginin varlığını gösterir²⁴. Luigi d'Auxerre, Martianus'a yaptığı yorumlarda, Johannes Scotus'un izinden giderek, onları aşkın geri verilmesini sağlayan bir dansla, gülümseyerek ağır ağır ilerleyen kızlar olarak gösterir (*In Mart.*, 4.2)²⁵. Oysa Fulgenzio Grazia'nın Venüs'ün yanında olduklarını anımsatmakla yetinir²⁶. Doğal olarak resimli yazmalar Zeus'un üç kızıyla ilgili ikonografinin, her zaman klasik geleneğe uymasa da, geniş bir dolaşımını sağlamıştır. Panofsky, Warburg'dan alıntı yaparak, Grazia'nın giyinik ya da çıplak biçimde Venüs ile kör Cupido'nun yanında

19) P. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, haz. E. Garin, Floransa, Sansoni, 1967, s. 63. Ayrıca bkz. S. Settis, *Citarea 'Su una impresa di Bronconi'*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XXXIV, 1971, s. 171-175; D. Musti, *Introduzione alla storia del testo*, Pausania, *Guida alla Grecia, I, L'Attica* içinde, haz. D. Musti ve L. Beschi, Milano, Mondadori / Fondazione Lorenzo Valla, 1997², s. LIX-LXXV: LXVII-LXVIII.

20) Filarete, *Trattato di architettura*, a.g.e., II, s. 595: “Üç tanrıça Kharit'ler, yani Grazia resmedilmişti; bunlar birbirlerini kucaklamış durumda, biri sırtı, öteki ikisi ise yandan yüzleri bize dönük duruyorlardı; adları da şöyleydi: biri Hesiodos, öteki Euphrosyne, üçüncüsü de Prasitra. Bunlar cömertliği simgeliyorlardı, çünkü biri veriyor, öteki alıyor, üçüncüsü de iyilik yapıyordu ve öyle görünüyor ki Apelles bu evde onları bu durumda resmetmiş”. Filarete, Plinius'un eserini bildiğini de gösterir (*Nat. Hist.* XXXIV, 47; XXXV, 140). Grazia'dan birinin adını da Hesiodos'unkiyle karıştırır.

21) *Mythographus III*, 11,2, *Scriptores rerum mythicarum Latini tres Romae nuper reperti* içinde, baskı G. H. Bode (Celle 1834 baskısının tıpkıbasımı), 2 cilt, Hildesheim, G. Olms, 1968, s. 229.

22) *Mythographus I*, 129, *Mythographi Vaticani I et II* içinde, Turnholt, 1987, s. 53-54.

23) *Mythographus II*, 47; a.g.e., s. 131.

24) Marziano Capella, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, haz. I. Ramelli, Milano, Bompiani, 2001, s. 648 (IX, 608).

25) J. Chance, *Medieval Mythography: From Roman North Africa to the School of Chartres*, A.D. 433-1177, Gainesville, University Press of Florida, 1994, s. 262; 585, not 17.

26) H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag des Antiken Mythologie im Mittelalter*, Leipzig, Teubner, 1926, s. 118.

göründükleri, on dört ve on beşinci yüzyıla ait resimli mitografların bazı örneklerini anımsatır²⁷. Grazia Floransa'daki Platoncu topluluk arasında belli bir başarı kazanmıştı, çünkü onlar, Hristiyan uzlaşmacılığı içinde, üçlemeci ilkeyi göstermeye çalışıyorlardı ve herhangi bir kavram üç ilkeye göre bölünebiliyordu. Pico'nun madalyasındaki *Pulchritudo Amor Voluptas* yazısı, Pico'nun yazılarında değil de Ficino'nun *De amore*'sinde (II, 1) görüldüğü için Wind bu konuyu incelikle Mirandolalı tarafından *De amore*'nin felsefesine gösterilen azami hayranlık hissine bağlamıştı. Ficino'nun tartışmasının temeli olan ünlü "Amor igitur in voluptatem a pulchritudine desinit" (Sonuç olarak aşk şehvet için güzellikten vazgeçer) cümlesi, *Pulchritudo*'yu *Amor*'un yaratıcısı olarak gösteren madalyanın bilmecemsi ilk örneğini oluşturur.

De amore'de Ficino güzelliğin, onu sevdirek Tanrı'yı tanımayı sağlayan bir araç olduğunu belirtir. Dolayısıyla, güzelliğin seyredilmesi Tanrı'ya ulaşmak için bir yoldur. Güzellik yalnızca akıl, görme ve işitme ile gelişen üçlü bir yolla tanınabilir. Bu üçlü ritim, Pythagorasçılara göre, her şeyin ölçüsüdür. Güzellik, iyilik ile doğruluk arasında durur, dahası o iyilikten doğar ve doğruluğa doğru gider. Eğer Ficino'ya göre güzellik yalnızca ruhsal bir öz ise (3.63), bu, organların *proportio*'suna dayanmaz, hatta *figura* ile *pulchritudo* arasında herhangi bir birlik yoktur. Aşk, Tanrı'nın yüzünün parlaklığı olan bu ruhsal güzelliği arar. Bu, sırasıyla melek, ruh, dünyevi vücut olan üç aynada parıldar. Dahası, meleğin akli da bedensel öğelerle engellenmediği için kendinde yansır: "Ve orada, o, Tanrı yüzünün kendi sinesine kazılmış olduğunu görür". Böylece tanrısal yüzün çekiciliği güzellik olarak tanımlanır, meleğin tanrısal yüze tutsak ettiği açgözlülüğü ise aşktır. Ficino'nun baştan çıkarıcı betimlemesi bizi *pulchritudo* kavramının klasik-Hristiyan geleneğe dönüşmesini değerlendirmeye götürür²⁸. Ficino'nun savı

27) E. Panofsky, *Cupido cieco*, a.g.y., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* içinde, İtal. çev., Torino, Einaudi, 1975, s. 134-183: 160-161; not 64-65.

28) M. de Gaudillac, *Astres, anges et genies chez Marsile Ficin, Umanesimo e esoterismo* içinde, *Atti del V Convegno Internazionale di Studi umanistici* (Oberhofen, 16-17 Eylül 1960), haz. E. Castelli, Padova, Cedam, 1960, s. 85-109: 98-99; E. Garin, *Plotino nel Rinascimento, Plotino e il Neoplatonismo in Oriente e in Occidente* içinde, *Atti del Convegno Internazionale*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, s. 537-552; A. Walters, *Ficino and Plotinos' Treatise 'On Eros', Ficino and Renaissance Neoplatonism* içinde, baskı K. Eisenbichler, U. Zorzi Pugliese, Ottawa, Doverhouse Editions, Canada, 1986, s. 189-199; M. J.B. Allen, *Synoptic Art. Marsilio Ficino on the History of Platonic Interpretation*, Floransa, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1998, s. 53-56.

Hıristiyan bakış açısıyla yeniden yorumlanan ve Wind'in de belirttiği gibi hep Grazia'ya benzetilen mantıksal *species* (dış görünüş, figür), *numerus* (sayı), *modus* (biçim) üçlüsü, tanrıbilimsel Hermes (Tanrıların habercisi, kurnazlık ve ticaret tanrısı), Apollon (güzellik, ışık ve şiir tanrısı) Venüs (güzellik, aşk ve doğurganlık tanrıçası) üçlüsü ya da ahlaki *Veritas*, *Concordia*, *Pulchritudo* üçlüsünde yeniden su yüzüne çıkan Orfizim'in üçlü ritmine dayanıyordu²⁹. Ancak il Canonico'nun, hep Zeus'un kızlarına gönderme yapan zincirleme bir üçlü sistemi geliştirmesi daha çok *De amore*'dedir. Nitekim, burada *pulchritudo* erdemin ortak özelliğidir. O somut değildir, çünkü ruhun soyut erdemlerine özgüdür. Madem ki, diye olumlar Ficino, hoş giden şey somut imgedir, o halde hoş giden şey sevimli ve güzeldir de. Sonra, güzellik, diye uyarır il Canonico, klasik *commensuratio* ve *proportio* ilkeleri ile renklerin uyuşması üstüne kurulmuş değildir. Bu, daha önce de söylenildiği gibi, Tanrı'nın yüzünün parlaklığından başka bir şey değildir. Gerçeği söylemek gerekirse, bu düşünceler Ficino'ya ait değildi; o bunları Plotinos'un güzelliğin görülmesi düşüncesini kuramlaştırdığı *Enneades*'ten neredeyse olduğu gibi almakla yetinmişti³⁰. Venüs'ün aşkı konusunda Pico della Mirandola adı geçen *Commento... sopra una Canzona de amore composta da Girolamo Benivieni* (Girolamo Benivieni Tarafından Yazılmış Bir Aşk Şarkısı Üzerine... Yorum) adlı eserini yazmıştı. Eser yalnızca 1519'da Biagio Bonaccorsi tarafından yayımlanmış, çünkü daha önce 1487 yılının sonunda basımı yarım bırakılmıştı. Amaç, çalışmayı Ficino'nun 'şiirsel tanrıbilim'de üzerinde durduğu *Simposio platonico*'ya (Platon'un Şöleni) bağlamaktır.

29) Wind, *Misteri pagani*, a.g.e., s. 50.

30) Plotino, *Enneadi*, haz. V. Cilento, 2 cilt, Roma-Bari, Laterza, 1973, I, s. B: "Parçalar ister kendi aralarında, ister bütünüle ilişkide olsun, rengin hoşluğuyla birleşen oranın görülen güzelliği yarattığı, sözümona evrensel bir düşüncedir. Bunda ve kaldı ki başka her şeyde 'güzel olmak', 'oranlı olmak' ve ölçülü olmaktan oluşur. Böyle düşünenler için basit hiçbir zaman güzel olmayacaktır; güzellik zorunlu olarak ve yalnızca bileşiğin ayrıcalığı olacaktır, onlar için yalnızca bütün güzel olacaktır; tek tek parçalar bütünün basit katsayılarına indirgendikleri ve bunun güzel olmasına adandıkları için, kendi güzellikleri olmayacaktır. Yine de, eğer bütünün güzel olduğu doğru ise, parçaların da güzel olmaları önemlidir" (I, 6, 4-6). Bkz. L. Westra, *Love and Beauty in Ficino and Plotins*, *Ficino and Renaissance Neoplatonism* içinde, a.g.e., s. 175-187; C. Margolin, *Du 'De amore' de Ficin à la 'Delie' de Sceve: lumiere, regard, amour et beaute, Marsilio Ficino e il ritorno di Platone* içinde, haz. G. C. Garfagnini, 2 cilt, Floransa, Olschki, 1986, II, s. 586-614.

Kitap “klasik efsanelerin tam ve gerçek bir evrendoğumsal (kozmozgonik) görüş içinde Venüs’e, güzelliğe ve aşka” atfedildiği çeşitli anlamlar nedeniyle önemli görülür. Pico açıkça güzelliği uyumla birleştirir ve şöyle der: “Tanrı bütün dünyayı müzikal ve ahenkli bir eğilimle yaratmıştır”³¹.

Güzellik görülebilir şeylere özgüdür, “tıpkı duyulabilir şeylerdeki uyum gibi, işte hem bu güzellik hem de ona duyulan arzunun adı aşktır”. Ama aşk tek bir tanıma gücünden doğar, “yani yüzden [...] biri somut öteki soyut yüzden”: birincisi “genel olarak yüz adı verilen şeydir [...], öteki de bizim meleklerle uyum içinde olmamızı sağladığı söylenen ruhun yetisidir”³².

Pico’nun kitabı, ne olursa olsun, güzellik kavramıyla ilgili tanrıbilimsel örtülerin sistemli ama gölgeli biçimde sergilenmesine adanmış bir şiir olarak anlaşılmalıdır. Grazia da Venüs’ün ‘bütünüyle ideal’ güzelliği düşüncesine daha büyük güçle katılır, tıpkı *Conclusiones*’de (Sonuçlar) açıkladığı gibi: “qui profunde et intellectualiter divisionem unitatis Venerae in trinitatis Graciarum”³³ (derinlemesine ve entelektüel olarak Venüs birliğinin ayrımını Grazia’nın üçlü biçimine soktu). Grazia ideal güzelliğin iyeliğinden başka bir şey olur: Erkeklik, Sevinç ve Parlaklık kendi anlamlarını değiştiren hareketlere dönüştürürler³⁴. Yorumunda Pico Venüs’ü evrenin hem Uyum’u hem de Güzellik’i olarak betimler. Tanrıça aynı zamanda hem görünür güzelliğin açık gerçeği, hem de görmekten doğan aşkın anasıdır. Venüs, Eros ve Grazia, on beşinci yüzyılın imgeler dünyasında geniş bir figüratif yankı bulurlar. Ortaçağ’ın klasik geleneği göz ardı ederek sürgüne gönderdiği gözü bağlı Aşk, bu nitelikten yoksun olan Rönesans sanatçıları tarafından Eros’u görme eylemine ortak eden Yeni-Platoncu düşünceyi benimsedikleri zaman yeniden önerilir. Bununla birlikte, Panofsky, haklı olarak, aşk üstüne yazarların nasıl kendi kanıtlamalarını yalnızca felsefi değil, ama aynı zamanda arkeolojik düşünceler üstüne kurduklarını anımsatır³⁵. “Körlükten hiç söz edilmez” diye belirtir Mario Equicola (yak.

31) E. Garin, *Appendice. Venere e la teologia poetica di Giovanni Pico*, a.g.y., *Umanisti, artisti, scienziati* içinde, a.g.e., s. 182-186: 183.

32) Pico, *Commento... sopra una Canzona de amore*, a.g.e., s. 497-498.

33) Giovanni Pico della Mirandola, *Conclusiones*, baskı B. Kieszkowski, Cenevre, Droz, 1973, s. 81.

34) Pico, *Commento... sopra una Canzona de amore*, a.g.e., s. 509.

35) Panofsky, *Cupido cieco*, a.g.e., s. 176-177.

1470-1525) ünlü eseri *De natura de amore*'de (Aşkın Doğası Üstüne)³⁶. Eros öncelikle bir delikanlı ya da çoğu kez kutsal Aşk'ın kutsal olmayan Aşk'tan üstün olduğu düşüncesini temsil eden küçük, kanatlı bir Cupido olarak betimlenir. Bu ikonografik gelenekle ilgili bilgiyi Ficino zaten *De amore*'de veriyor ve Eros'u "erkek, atılgan, yırtıcı, yaman, kurnaz, sezgili, kuşçu, [...] ölçülülük araştırıcısı [...] büyüleyici, göz ağrısı [ustası], [...] kısır, zayıf ve soluk" olarak betimler³⁷. Aşk ayrıca "yangındır, kızgın ateştir, birincinin ve kıvılcımın karanlığından doğar"³⁸. Bununla birlikte, gözü bağlı Cupido'nun resimlenmesi, Yeni-Platoncu anlam alanında da vücut bulur, tıpkı Botticelli'nin ünlü resmi *Primavera*'da olduğu gibi. Bu tür resimlemede, Figlineli filozofa göre, çocuk yapmaya özendiren "büyük şeytan" gösterilebilir. Botticelli'nin Aşk'ı okunu Grazia'ya doğru yönelttiğine göre, Pico tarafından *Conclusiones*'te betimlenen Eros'u düşündürür: "Orpheus Aşk'ın gözsüz olduğunu söyler, çünkü aklın üstündedir"³⁹. Yine de Ficino tarafından betimlenen iki Aşk'ın yorumu Tiziano'nun Galleria Borghese'deki resminde geri dönmüş gibi görünür. Orada Ekmek Sepetli (Paneraia) Venüs'le birlikte, biri yay öbürü de ok tutan iki kadın figürü, birinin gözleri apaçık, öbürü tanrıça tarafından kapatılmış iki Cupido görürüz⁴⁰. Yeni-Platoncu kuramların onaylanması olarak, gözleri bağısız Cupido'nun güzel bir örneğini, onu gözlerindeki bağı çıkarırken gösteren İhtiyar Cranach'ın resminde buluruz. Çocuk kanatlıdır ve sırt kısmında "Platonis Opera" (Platon'un Eseri) yazısı okunan bir kitaba dayanır ve sol elinde bir ok tutarken sağ eliyle gözündeki bağı çıkarır. Achille Bocchi'nin *Symbolicarum quaestionem... libri quinque* (Simgelerle İlgili Araştırma... Beş Kitap) adlı eserinin baskısını (1574) süsleyen gravür bu geleneğin tanığıdır. Burada Platonca Aşk kanatlı, meşaleli, yakışıklı bir delikanlı olarak, Ortaçağ'dan başlayarak, *Amor*'un bir başka arkadaşı olan *Ludus*'un (Oyun) kişileştirilmesi sayabileceğimiz gözleri bağlı küçük Eros'u kovalarken resmedilir. Guglielmo Ebbero tarafından dünyevi danslar repertuarına dahil edilen Lorenzo il Magnifico'nun *Venüs*'ü de aşka olan

36) Mario Equicola, *De natura d'Amore*, IV, s. 86: "Herkesin dilindedir aşk ve görmekten doğar. Seçkin biçimde Aşk'ın resminden söz eden Platon, Afrodisiaslı Aleksandros ve Propertius ona örtü örtmez, onu kör de etmezler".

37) Ficino, *El libro dell'amore*, a.g.e., s. 134-135.

38) A.g.e., s. 127.

39) Pico, *Conclusiones*, a.g.e., s. 96. Krş. Wind, *Misteri pagani*, a.g.e., s. 64.

40) Krş. Wind, *Misteri pagani*, a.g.e., s.67-100: 97-98.

bu ilginin tanığıdır⁴¹. Poliziano'nun, konuların kesişmesi nedeniyle, on beşinci yüzyıl sonundaki aşk şiirinin gerçek bir modeli olan *In puellam suam* (kendi sevgilisine karşı) adlı şiiri etçil aşkın yalnızca güzelliğin görülmesi olmadığını anlatır, kucaklaşmalar yoluyla ve “[Aşıklar] hafifçe tatlı nefesi içerken yarı açık ağız”ın “doruğa çıkmış hoşnutluk”tan gelen zevkin canlı ve heyecan verici tanığı olduğunu gösterir⁴².

Ne olursa olsun, güzellik değerlerden yana zengin bir iyiliktir, tıpkı Valla'nın *De voluptate*'de savunduğu gibi: “Güzelliği takdir etmeyen birinin ruhunda ya da vücudunda körlük vardır ve eğer gözleri varsa onlardan yoksun kalmış olmalı, çünkü onlara sahip olduğunun farkında değil”⁴³. Rönesans'taki Hristiyan aşk kavramı bu kavramları dile getirir, çünkü var olmanın olumlu anlatımı ve mükemmelliği olarak anlaşılır: birey ne kadar mükemmel ise o kadar çok sever. Hristiyan *Charitas*'ı, tıpkı Platonca Eros gibi, onların aşkın hareketini temin eden tanrısal düzlemle birleştiği zaman doğrulanır. Aşk, yani her varlıkta içkin olan sonsuz güç, Ficino'nun belirttiği gibi, *furor* (çılgınlık) aracılığıyla güçlenir. Giordano Bruno'nun *De gli eroici furori* (Kahramanca Çılgınlıklar Üstüne) adlı eserinde (diyalog II) insanı her türlü bağlayıcı sınırın ötesine iten kahramanca çılgınlığı aşk tutkusu olarak göstermesi rastlantı değildir.

“Öp beni öpücükleriyle ağzının”

Bronzino (1503-72) 1544 ile 1545 arasında Rönesans Eros'unun en tedirgin edici tablolarından birini yapmıştır. Resim Vasari tarafından I. Francesco'ya

41) L. Parigi, *Laurentiana: Lorenzo dei Medici cultore della musica*, Floransa, Olschki, 1954; N. Pirrotta, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1969, s. 23.

42) Michele Marullo, Poliziano ve Jacopo Sannazaro, *Poesie latine* içinde, haz. F. Arnaldi ve L. Gualdo Rosa, Torino, Einaudi, 1976, I, s. 116-125: “Mercandan daha kırmızı parlayan ve benim ateşli bir öpücükle sık sık ve uzun uzun ısırığım küçük dudaklarına ne demeli? Nasıl anlatmalı inciden daha beyaz dişlerini? Ya Venüs, sevgiliyi sevgiliye yapıştıran iki nefesi birleştirdiği ve yarıaçık ağızlar, tatlı bir zevk mırıltısıyla, tatlı tatlı kokulu nefesi içine çektiği zaman benimkine dolanan dilini nasıl anlatmalı? Tornadan çıkmış çenesine, düzgün ve süt gibi beyaz gerdanına ve kollarımın ağaca sarılan sarmaşık gibi bin kez sarıldığı o boynuna ne demeli? Ya senin o diri ve dik, aynı şekilde genç ve nar gibi dolgun göğüslerine, ağızla bol bol öptüğüm ve ellerimle okşadığım o göğüslerine kim âşık olmazdı ki? Kim onlar için aklını kaçırmaz? Kim çılgınca bir tutkuyla yapıp tutuşmazdı? Ya da hangi kollar, hangi eller?”

43) Laurentii Vallae *De voluptate*, *Opera omnia* içinde, a.g.e., s. 915-916.

gönderilen “eşsiz güzellikte bir eser” olarak betimlenir⁴⁴. Vasari, Zaman gibi, resmi dolduran bütün benzersiz kişilerin adını anmadan geçer. Bu nedenledir ki, bazı eleştirmenler Arezzolu kuramcının yanlışından söz etmiş ve resmi, yine Bronzino’nun elinden çıkmış, Buda’daki Szepinüveszeti Museum’da bulunan resimle konusu benzer olan ve Galleria Colonna’da sergilenen öteki örnek *Venere e Cupido* ile karşılaştırmışlardır. Bununla birlikte, tema, farklı bir açıdan da olsa, *eros*’un kutlanması gösterir. Bazılarına göre özgün biçimi bozan, Aşk ile Venüs arasındaki günahkâr öpücük, yine de, Pontormo’nun *Venere e Cupido*’sunda (1533) bulunan (Floransa, Accademia) ve Michelangelo’nun bir taslağında daha fazla cezalandırılan öpücük ile karşılaştırılır. Sanki *eros* burada Kabalacıların yeni bir dirilişe ulaşmak için belirledikleri, ‘öpücükten gelen ölüm’ün kaba yüceltilmesi yoluyla kendini anlatır gibi görünür. Sağ elinde bir ok, solunda bir elma tutan ve hınzırca görünüşü içinde kasığını açıkta bırakan Venüs’ün yarı açık ağzı, sanki doğanın yaratılışını ve bereketini göstermek istercesine Venüs’ün meme ucunu sıkın Eros’un hareketinde teselli bulur. Bu, çoğu kez yüz memeli Efes Diana’sı (Artemis, Kybele) *facies*’inde gösterilen Ops ile de bağlantılı görülen Yersel Venüs’ün cinselliğiyle güçlü biçimde damgalanmış bir Venüs’tür. Eser kesin olarak estetik düzlemde zihinsel, ama aynı zamanda etçil de olan *voyeurism* hastalığına tutulmuş bir seyirci kitlesine yönelik resimleri besleyen gıdayı aşk kitaplarından alan o gerilimi gösterir. Ancak şair Moskhos’un *Amor fugitivus* (Geçici Aşk) başlıklı bir çoban şiirinin nasıl *Antologia greca*’ya (Yunan Antolojisi) girmiş olduğu unutulmamalıdır. Orada Venüs, oğlunun dönüşü münasebetiyle, bir öpücük ve bir başka ödül, ama daha çok da Eros’un öpücüklerinin hastalık saçan zehrinden söz eder: “mikroplu dudaklarında saklanır genellikle / Öldürücü zehir, bulaşmış öpücüklerinin / tümüne”⁴⁵. Poliziano tarafından Latinceye, Benivieni tarafından da Italyancaya çevrilen metin büyük bir başarı yakalamış, öyle ki, Varchi tarafından Padova’daki Accademia degli Infiammati’deki derslerinde kullanılmış ve 1539’a doğru Petrarca üstüne

44) Vasari, *Le vite*, V, s. 593-612: 598-599 (“Benzersiz bir tablo yaptı ve Fransa’ya Kral François’ya gönderdi; tabloda onu öpen Cupido ile çıplak bir Venüs; bir yanda Zevk ve öteki Aşk’larla Oyun, öte yanda Hile, Kısırılık ve öteki aşk tutkuları vardı”).

45) L. Mendelsohn, ‘Come dipingere Amore’: *fonti greche per la figura di Eros maligno nella pittura del ‘500*, *Venere e Amore* içinde, haz. F. Falletti, Floransa, Giunti, 2002, s. 91-108: 97.

yapılan bir dersin eki olarak basılmıştır⁴⁶. Bu, *Trionfo d'Amore*'den (Aşkın Zaferi) ders olarak, Aşk'ın uygun biçimde resmedilmesi için sayısız ikonografik ayrıntıyı belirtir ve bunun nasıl gözbağından yoksun ve iki Venüs'e benzer biçimde, biri yersel, biri de göksel olmak üzere iki Aşk olduğunu açıkça gösterir. Aşk ikonografisinin küçük ayrıntıları hakkında on altıncı yüzyıl ressamı bilgi verir ve genç tanrının yapay ve aldatıcı güzelliğini açıkça ortaya koyarlar. Gerçeği söylemek gerekirse, aşk üstüne tartışma, bu yüzyılda, Ficino ve Pico'nun yüzyıl önce felsefe, tanrıbilim, edebiyat ve resmi besleyerek ortaya koydukları şeyden çok daha yoğun ve çeşitli olmuştur. Mario Equicola'nın *De natura d'amore* (1525) adlı eseri bu tür edebiyatın açık bir örneğidir. Bu eserin tam on dört baskısı yapılmıştır ve buna Fransızca ve büyük olasılıkla İspanyolca yapılmış çeviriler dahil değildir⁴⁷. Öteki örnekler Francesco Cattani da Diacceto'nun (1466-1522) yazıları, Francesco Giorgio Veneto'nun (1460-1540) *De harmonia mundi totius, cantica tua* (1525) (Tüm dünyanın uyumu üstüne, senin ilahilerin), Pietro Bembo'nun (1470-1547) *Asolani* (1501), Leone Ebreo'nun (1460-1520) *Dialoghi d'Amore* (1535) (Aşk Diyalogları), Giuseppe Betussi'nin (1515-75) *Raverta* (1544) ve Tullia d'Aragona'nın (1510-67) *Delle infinità d'amore* (1547) (Aşkın Sonsuzlukları Üstüne) adlı eserleridir. Bu eserler, on altıncı yüzyıl edebi-felsefi evreninin, tıpkı figüratif evrende olduğu gibi, nasıl kuramın ötesine geçip gerçeğin çeşitli düzlemlerini, görünüşte temelsiz bir 'kalıntı', Vannoccio Biringucci'nin *Pirotechnia*'sı (Havai Fışek Yapma Tekniği) içinde bir başvuru noktası olacak kadar kaplayan aşk üstüne tartışmalar tarafından istila edilmiş olduğunu anlamamızı sağlar. Burada 'aşk ateşi', simyanın dışına çıkarak dinsel ve siyasal yönlerle karışabilecek daha gizli düşünceleri ima eder gibi görünür⁴⁸.

Tam da Ficino'nun büyük bir hayranı olan, Francesco da Diacceto, özü 'iyilik' tarafından verilen güzelliğin kökü olarak birlik, uyum ve düzen üçlü kavramını yüceltecektir. Tıpkı Ficino gibi Diacceto da tanrıların

46) Benedetto Varchi, *Lezione sopra quei versi del 'Trionfo d'Amore' del Petrarca, 'Quattro destrier via più che neve bianchi' . . . Lezioni sul Dante e prose varie di Benedetto Varchi la maggior parte inedite* içinde, 2 cilt, Floransa, Società Editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1841, II, s. 13-38.

47) J. Festugiere, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 1941.

48) Geruzzi, *Per una storia della 'Pirotechnia' di Vannoccio Biringucci*, a.g.e.

mühründen başka bir şey olmayan güzelliğin görsel yönü üstünde ısrarla durur. Betussi'ye göre "Tanrı en güzel ve her şeydir"⁴⁹ ve her şeyi biçimlendiren ve her şeyi oluşturan Hristiyan Platonculuk'unun yayılmasının algılanmasına izin verir. On altıncı yüzyılın aşk incelemelerinde, daha önce Platon tarafından *Symposion*'da (XXV), Plotinos tarafından da *Enneades*'te (III, v,1) ele alınmış olan güzellik teması güçlü biçimde ortaya çıkar. Platon'a göre güzellik "ideanın güzelliğinin yansıması ve gölgesi"nden başka bir şey değildir. Plotinos'a göre güzel görelidir ve her durumda, şeylerin doğası durduğu sürece, doğuştan gelen bir şeydir. Oysa Aristoteles güzelliği vücudun kısımları arasındaki oran kavramıyla tanımlıyordu. Bu düşüncelerin on altıncı yüzyılda bir araya gelmesiyle, klasik kategorilerden esinlenen, ama aynı zamanda aşkın olan bir güzel anlamı gelişir. Karmakarışık ve sarı saçlarıyla gururlu güzellik yasaları saptanır⁵⁰. Vücut da, bu *aurea mediocritas*'ta (altın değerindeki ölçülülük, ılım), "giysiler içinde ezilmiş ve sıkışmış olmaktan hoşnut gibi saklanan küçük, yuvarlak, sert ve sıkı elmalar" ile örneklenen dolgun göğüs aracılığıyla inanılabilirlik kazanır. Firenzuola'nın kadınlar hakkındaki yargısı Raffaello'nun 1516'da Castiglione'ye yazdığı ünlü mektupta anlattıklarıyla karşılaştırılabilir. Orada, Raffaello, kadınların güzelliğinden söz ederken, yalnızca iyi yargıçların değil, ama güzel kadınların da olmadığını belirtir ve bunun sonucu olarak değerlendirmenin ağırlığını akıldan gelen 'düşünce'ye verir⁵¹. Her iki yargı da farklı deneyim türlerine dayanır, ancak her ikisi de seçici ölçütler uygular. Birincisi, birliği oluşturan tek tek parçaları seçer ve birliğin kendisine daha fazla güzellik verir gibi görünen şey üstünde ayırım uygular. İkincisi, Panofsky'nin öğütlediği gibi, belli bir biçimde "ruhsal iç imgeye" dönüşebilecek olan "duyulur deneyimlerin toplamı"ndan ona

49) Giovanni Betussi, *Il Raverta, Trattati d'amore del Cinquecento* içinde, haz. M. Pozzi, Roma-Bari, Laterza, 1975, s. 15.

50) Agnolo Firenzuola, Celso. *Dialogo della bellezza delle donne*, a.g.y., *Opere* içinde, haz. A. Seroni, Floransa, Sansoni, 1991, s. 575-576, 579, 583, 584-585 ("İnce, kıvrık, gür ve uzun, parlak [...] bol, yani geniş alınlı, yüksek, beyaz ve dingin [...] sanki bir ayna gibi parıltılı [...] ince kirpikli, kısa ve yumuşak tüylü, sanki has ipekten yapılmış gibi [...] siyah gözbebekli [...] tatlı, neşeli, açık ve uysal bir görünüş yaratan [...] kulaklar orta büyüklükte olmalı [...] yanaklar [ve] bütün sevgi dolu tatlılıkların kaynağı olan ağız ne sivri olmalı ne de düz, küçük diş[li]").

51) Raffaello, *Gli scritti*, haz. E. Camesasca, Milano, Rizzoli, 1993, s. 166: "Ama hem iyi yargıçlar hem de güzel kadınlar nadir görüldüğü için ben aklıma gelen bir Düşünce'den yararlanıyorum. Bunun kendinde bir sanat ustalığı olup olmadığını bilmiyorum; ona sahip olmak için çabalıyorum".

gelen güzellik düşüncesini belirler⁵². Firenzuola, ama aynı zamanda Luigini tarafından da önerilen bu estetik idealler çağdaşlar arasında her durumda geniş bir karşılık bulmuştur: eğer onlar yaşamdan modeller alıyorsa, yaşam da onlardan modeller alıyordu. Brunoro Zampeschi'nin Venedik'te nasıl “yalnızca bütün kibar hanımefendilerin değil, ama halktan kadınların da, kocalarının ve başkalarının öyle hoşlarına gittikleri için, saçlarını sarartmak üzere her türlü hüneri kullandıklarını” anlatması rastlantı değildir⁵³. Bu ideal model on altıncı yüzyıl Venedik resminde karşılık bulur. Burada öncelikli olarak, bazen soylu hanımları, bazen tanrıcaları, bazen perileri, bazen de azizeleri temsil eden yumuşak etli, balıketinde sarışınlar resmedilir. Bu modelin yanına, Michelangelo'nun *Davud*'unun çıplak vücudunun güzelliğini yüceltse de, Bronzino'nun eseri (Lucrezia) Panciatichi'nin, soylu hanımefendinin dünyevi aşkı nasıl kendinden uzak tuttuğunun algılandığı, soğuk güzelliği tarafından cezbedilmiş Floransalı soğuk ve erkeksi model konur. On altıncı yüzyılda güzellik bedensel ve ruhsal bir karışım olarak algılanır. Firenzuola *Discorsi*'sinde (Konuşmalar) her ne kadar dikkati, Lorenzetti'nin haklı olarak vurguladığı gibi, Aristoteles kuralını aşan ve daha çok “bileşik şeylerin sınırları” arasında bulunan kategorilere, sevimlilik ve eskilik üzerine çekse de, güzellik için gerekli olan koşullar arasına hoşluk ve ‘hava’yı da koyuyordu. Bu nedenle aracısız güzellik vücudun dışına çıkar ve aynı zamanda ve daha çok ahlaki nitelikleri sayesinde çekici olur; örneğin Luigini'nin bu tür özellikleri yücelttiği *Bella donna*'da (Güzel Kadın) okuduğumuz gibi. Öte yandan, maddenin farklılığı vücutlara uygun bir güzellik verir ve hiçbir şey ötekiyle aynı olmadığı için, Nicolò Vito di Gozze'nin belirttiği gibi, “bütün insanlar aynı güzeli sevmezler”⁵⁴. Flaminio Nobili'nin 1567'de Lucca'da basılmış olan *Il Trattato dell'amor Humano*'da (İnsanca Aşk İncelemesi) belirttiği gibi, güzel olmayan bile sevinebilir. Bu bağlamda çekiciliğe olan ilgi ve güzelliğin ondan yoksun olabilme olasılığı hakkındaki tartışma gittikçe daha da gelişir.

Benedetto Varchi, çekicilik ile güzellik arasındaki ilişkiyle ilgili kuşku-
larını açıklamak için, *Libro della beltà e grazia* (Güzellik ve Çekiciliğin

52) Panofsky, *Idea*, a.g.e.

53) Brunoro Zampeschi, *L'innamorato*, Bologna, Giovanni Rossi, 1565, s. 16.

54) Nicolò Vito di Gozze, *Dialogo della bellezza detto Antos secondo la mente di Platone...*, Venetia, Francesco Ziletti nezdinde, 1581, c. 27.

Kitabı) başlıklı bir kompozisyon yazmış ve Frejus piskoposu ve Accademia degli Inflammati'nin kurucusu olan Monsenyör Leone Orsini'ye sunmuştur. Nitekim, Varchi onun güzelliğsiz olup olamayacağını ve “güzelliğin mi yoksa çekiciliğin mi” ‘arzu edilebilir’ olduğunu sorar kendine. Dolayısıyla, güzelliğin “maddi doğa olduğu için eğlendiren ve aşka götüren bir çekicilik olduğunu” açıklar.

Nitekim, “güzelliğin olduğu yerde çekiciliğin de olduğunu” savunur⁵⁵. Güzellik düşüncesini tanımlamak için, her durumda, güzelliğin “bütün organların gereken oran ve tutarlılığı”na dayandığını belirten Aristotelesçi kavramdan yola çıkar⁵⁶. Ayrıca, daha önce vücutların güzelliğini betimleyenlerken, “vücudun, organlarının gereken nicelik ve uygun niteliğinden oluşan maddi düzeni”⁵⁷ üstüne kurulduğunu söyleyen Pico tarafından dile getirilmiş düşünceyi sürdürür. Pietro Bembo da, güzellikten söz ederken, bunun “şeylerdeki uyum, uygunluk ve orandan doğan çekicilik”ten başka bir şey olmadığı kavramı üstünde durur⁵⁸. Castiglione *Cortegiano*'da ve daha çok da güzelliğin “parçaların bütüne olan oranı ve bütünün onlarda ölçülmesi olduğunu” belirten Leone Ebreo aynı şeyleri dile getirirler. Oranları Venüs'e hem güzelliği hem de çekiciliği yakınlaştıran bu dinamik içinde, ‘kural’ın karşısına “kural olmadığı için kural içinde düzenlenecek bir özgür seçim”i koyan Vasari tarafından çok güzel anlatılan o kırılma yaratılacaktır⁵⁹. Vasari sonraları “latif” çekicilikten söz edecek ve ‘sevimlilik’ sözcüğünü de işe karıştırmaktan geri durmayacaktır. Düzen ustası olan doğanın sunduğu yasalardan, sanatçı kendi açısından daha güzel olanı seçebilir ve bunun sonucunda kendi aklında oluşan düşünce yoluyla ona biçim verebilir. Böylece, sanatçı, ölçüyü aşarak, çekicilik ve sevimliliği

55) Benedetto Varchi, *Libro della beltà e grazia, Trattati d'arte del Cinquecento* içinde, a.g.e., 1, s. 86-89.

56) A.g.e., s. 98.

57) Pico, *Commento... sopra una Canzona d'amore*, a.g.e., s. 119: “İkincisi belli bir niteliğe sahip olup çekicilikten başka bir özel adla anılamaz, güzel şeylerde görünür ve parıldar, bana öyle geliyor ki, tam olarak Venüs, yani Güzellik adıyla veriliyor ve ele geçiriliyor [...] çünkü bu insanların kalplerinde aşk ateşini yakan o güneştir”.

58) Pietro Bembo, *Gli Asolani, Opere* içinde, Milano, Della Società tipografica de' Classici italiani, 1808, s. 216.

59) A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993, s. 107.

elde etmek için “gülünç” doğal gerçeği “uydurma” aşamasına ulaşır⁶⁰. Dolayısıyla, Maniyerizmdeki ‘güzel’ kavramı ‘doğa’ninkini geçer. Sonunda, zamanın yorumlanmasının içine nüfuz etmek için, çirkinlikle güzellik arasındaki tartışma gibi, on altıncı yüzyılda oluşmaya başlayan güzeldeki çatlaklar da edebi ve figüratif alanda bu boyutta vücut bulur. Francesco Bocchi, Donatello’nun *San Giorgio*’sunun güzelliğinden söz ederken, Aristotelesçi oran kavramından yararlanır ve genç Elena’nın güzelliğini “aynada kırışıklıklarla dolmuş yüzü ve sarkmış derisiyle [...] yaşlandığı” zaman bu niteliğin yitilmesiyle karşılaştırır. Aynı şekilde Laura’nın yaşlılığını düşününce canı sıkılan Petrarca’yı anımsatır⁶¹. Elena tarafından güzelliğin yitilmesi, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında, beyazla kırmızı, kısıyyla dar, şişmanla küçük arasındaki yakınlaşmaları göz önüne alan bütün dış görünüş özelliklerini kapsayan renk, ölçü ve oran karşılaştırmasına dayanan ve bu karşılaştırmada bir vücudu güzelleştiren özelliklerin çoğulluğunu yücelten, güzelliğin otuz özelliğine yaklaştırılabilir. Güzel yüz, ağır ama sevimli güzel vücut Tasso tarafından baştan çıkarıcı vurgularla betimlenecektir: “O iri yapılı, vücudu çok oranlı, sarışın ve beyaz tenli, bütün vücudu kanlı canlı, yüzü ve hareketleri çekicilik dolu idi”⁶². Vücudun bu “kanlı canlı oluşu”, yüzün çekiciliğiyle birlikte, Michelangelo’nun coşkulu ve figüratif şiirinde açıklanan erkeklerin ‘sıksa ve tanrısal’ vücuduna seçenek olarak, on altıncı yüzyılın ikinci yarısındaki yumuşak ve baştan çıkarıcı kadının talihini mutlulukla açıklar⁶³. “Güzel bir yüzün gücü”nden esinlenen sanatçı-şair dünyevi güzelliğin “tanrısalı yansıttığı için sevdiğimiz ve [sevmek] zorunda olduğumuz” tanrısal çekiciliği tanımamızı sağlayan “ölümcül örtü”den başka bir şey olmadığını güçlü biçimde olumlar⁶⁴. Sanatçının Platoncu *eros*’un çekim gücüne kapılması, bu durumda, ‘ham’ maddenin düşünsel modele uygun olarak vücut bulduğu biçimin çekiciliğinde somutlaşır gibi görünür⁶⁵.

60) A.g.e., s. 108.

61) Francesco Bocchi, *Eccellenza della statua del San Giorgio, Trattati d’arte del Cinquecento* içinde, a.g.e., III, s. 170-171: “Gözlerinin hoş ışığı ve yüzünün rengi yaşlılık nedeniyle kaybolduğu ve altın saçları [...] gümüşe döndüğü zaman”; ayrıca bkz. P. Sabbatino, *La bellezza di Elena. L’imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Floransa, Olschki, 1997, s. 13-59: 55-56.

62) Torquato Tasso, *Il forno, ovvero della nobiltà* (1582), Floransa, Le Lettere, 1999.

63) T. Mann, *L’érotisme de Michel-Ange*, a.g.y., *L’artiste et la société: portraits, études, souvenirs* içinde, fr. çev., giriş J. Breuner, Paris, Grasset, 1973.

64) Panofsky, *Idea*, a.g.e., s. 87-88.

65) A.g.e., s. 89.

Güzelliğin iyilikle bağlantısı evrenin kozmik birleşmesinde de açıkça görülür, tıpkı Castiglione'nin *Cortegiano*'nun IV. kitabında iyice vurduladığı gibi; burada, Castiglione güzelliğin Tanrı'dan doğduğu için “merkezinde iyiliğin bulunduğu bir daire gibi olduğunu [...] ve bu iç güzelliğin de dış görünüşten kolayca tanınabilir olduğunu [...]”; görünüşbilimcilerin –bu bir rastlantı değildir– insanların çoğu kez alışkanlıklarını, bazen de düşüncelerini yüzlerinden anladıklarını” açıklar⁶⁶. Evren bu güzelliğe katılır: “yuvarlak gökyüzü”, güzel yeryüzü, güzel deniz, güzel nehirler, güzel ülkeler, güzel ormanlar, güzel bahçeler, güzel kentler, güzel tapınaklar, evler, ordular “bu hoş ve kutsal güzellik”ten süs alırlar. Sofia'ya (Bilgelik) yönelerek, “maddi güzelliğin manevi olanın gölgesi olduğunu ve manevi dünyanın maddi dünyaya verdiği parıltıyla birlikte evrenin de ona katıldığını; vücutların güzelliğinin onların maddiliklerinden ya da maddelerinden gelmediğini gördüğünü” belirten Leone Ebreo evrenin estetik bir görünüşü hakkında bilgi verir. Kendini aynı düzleme koyan Betussi'nin belirttiğine göre:

Tanrı ilk güzellik değil, daha çok en büyük bilgeliği olan, kendi gerçek güzelliğine herhangi bir bağımlılık duymaksızın, köken ve yaratıcıdır. [...] Bu nedenle onun kendinden gelen bilgeliği her şeyi güzelleştirir⁶⁷.

Sonraki yüzyıl, Giordano Bruno tarafından *De gli eroici furori*'de ileri sürülen aşk düğümüyle sona erer. Burada, Bruno, Platon geleneğine yeniden bağlandığı halde, “dünyanın sonsuzluğunda” ve “her şeyin güzelliğini istediği için şeylerin evrensel düğümü olan” aşkta ilerleyen insanın gücünü dev gibi göstererek ondan kurtulur. Nitekim, iyilik ve güzelliğin yeni(likçi) bir görünüşünü ileri sürer⁶⁸. Bu, “çıplak Diana (Artemis)”, Poitiersli Diana ile ete kemiğe bürünen ve yayılan *eros de la beauté froide* (Soğuk Güzelliğin Eros'u) modasına bağlanır. Poitiersli Diana'nın tanrıçanın kine benzer çıplak imgesi, bazı yönleriyle, Vergilius modeline uygun Venüs imgesinin yerini alır: “Virginis os habitumque ferens et virgines arma spartanae”

66) Castiglione, *Il libro del cortegiano*, a.g.e., s. 480-481.

67) Betussi, *Il Raverta*, a.g.e., s. 39-40.

68) Giordano Bruno, *De gli eroici furori*, a.g.y., *Dialoghi italiani* içinde, a.g.e., s. 1124: “Diyorum ki, kaderin Diana'yı çıplak görebilmesine izin verdiği, doğanın vücudunun güzel duruşuyla baştan çıkarılan, tanrısal iyilik ve güzelliğin çifte parlaklığıyla dolu o iki göz tarafından fark edilip geyiğe dönüştürülen ve artık avcı değil de av olan Aktaion'lar çok azdır”.

[Bir genç kızın çehresini, tavrını takınmıştır / sanki silah taşıyan Spartalı kızıoğlankız (Vergilius, *Aeneis*, Türkçeye çeviren: Türkan Uzel, Öteki Yayınları, Ankara, 1998)] (*Eneide*, I, 315). Bu ikizli ve ilgisiz genel *eros* modeli *Diana d'Anet*'deki (Anet Diana'sı) (1554, Paris, Louvre) sanat dili ortamında yüceltilir. Burada tanrıça ilgisiz biçimde geyiği kucaklarken gösterilir ve eşanlı olarak hem *eros*'un ikizli bir yorumu hem de tanrıçanın mükemmelliği ve erişilmezliği simgelenir⁶⁹.

69) A. Chastel, *Diane* (Poitiers: 'L'Eros de la Beaute froide', a.g.y., *Fable, Formes, Figures* içinde, 2 cilt, Paris, Flammarion, 1978, I, s. 263-272: 272.

IX.

Göklerin Estetiği: İmgeler ve Biçimler

O yıldız şimdi gökkubbede ilerliyor,
Ve her adımda çevresini kuşatıyor
Dans eden gezegenler takımı...

Remigio del Grosso, *L'origine dei pianeti* –
Gezegenlerin kökeni

Masallarla dolu, rengârenk hayvan ve canavarlara dönüştürülmüş yıldızlarla süslenen ve ilahi bir düzeni yürüten göksel “örtü” (gökkubbe), çoğu kez estetik kategorilerden ayrılmadan, tanrıbilimsel ve bilimsel tartışmanın en önemli noktalarından birini oluşturur. Öte yandan, astroloji de çoğu kez korkunç çiftleşmelere ve şeytanca (t)üremelere yardımcı olarak, gerçeğin çeşitli düzlemlerinde etkili olmayı amaçlayan büyü uygulamalarından ayrı kalmaz¹. Bu telkinler *Liber Vaccae* (İneğin Kitabı) ile Marsilio Ficino ve çömezlerinin ‘hayalgücü’ üstünde büyük etkisi olan, ünlü büyü el kitabı *Picatrix*’in imgelerini tercüme eder. Nitekim, *El libro dell’amore*’de² belirttiği gibi, *De vita triplici comparanda* (Üç bakımdan karşılaştırmalı yaşam biçimi) ve birçok başka yazısında, gök haritalarını hayvan biçimli çizimlerle dolduran simetrilere söz etmekten hoşlanan Platoncu Figli-neli bu imgelerden beslenir. Dolayısıyla yıldızların ‘biçim’i bir tür estetik beğeniye götürür. Örneğin, tıpkı Johannes Stabius tarafından Conrad Heinfogel’e sipariş edilen ve 1515’te Albrecht Dürer tarafından çizilen,

1) E. Garin, *Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento*, a.g.y., *Medioevo e Rinascimento* içinde, a.g.e., s. 141-157: 149.

2) Ficino, *El libro dell’amore*, a.g.e., s. 115.

ama aslında 5415 sayılı Viyana elyazmasından (Viyana, Nationalbibliothek, yak. 1435) yararlanılarak yapılan ünlü haritada olduğu gibi, yıldızların tam ve gerçek hayvanlara dönüştüğü gök haritalarının durumu böyledir³. Bu nedenle, Rönesans boyunca yıldızları belirten görünüşleri, evrenin çeşitli düzlemlerini, ruhun bir düşünce aldığı biçimlerin çokyönlülüğü ve altın gibi parıltıları nedeniyle takımyıldızları ve gezegenleri koşulsuz olarak takdir etmeye götüren aklın bir tatmin anı olarak yorumlayan o estetik değerlendirmenin içine koymak kabul edilebilir görünür. Gökkubbenin güzelliğinin bu böylesine geniş ve kısmen şiirsel anlamı, göksel maddeyi belirten bazı teknik-edebi görünüşlerde karşılık bulur. Nitekim astrolojiyle ilgili kitaplarda, çok haklı olarak, estetik terminolojisine katılabilecek terimler de görülür. Böylece yıldızlarla ilgili olarak *compositio*, *venustus*, *temperantia* (ölçülülük), *armonia* (uyum, ahenk), ama daha çok da *imago* (imge), *figura*, *forma*, *species*, *fabula* (fabl, masal), *symmetria* gibi sözcükleri okuruz. Yıldızların mükemmel konumunu anlatan göksel uyum düşüncesini kapsayan *venustus* bütün bu kategorilerin üstüne çıkar. Astroloji düzyazısında *reflectiones* (yansımalar; düşünceler), *umbra* (gölge), *color* (renk) gibi terimler eksik olmaz ve sonuncu terim farklı geleneklere göre gezegenlerin rengiyle bağlantılı olarak cismin doğasını gösterir. Pico'nun belirttiği gibi, Albumasar, örneğin karanlık Satürn'e en koyu rengi, Mars'a kırmızıyı, Ay'a beyazı verir, oysa klasik gelenekte Satürn bembeyaz, Jüpiter açık renkli, Venüs Sabah Yıldızı görünüşünde olduğu zaman kıvılcımlı, Akşam Yıldızı görünüşünde olduğu zaman göz kamaştıracak kadar parlak, Merkür (Hermes) ışıltılıdır. Renk öğretisinde herhangi bir olasılığı kabul etmeyen Albumasar tarafından eleştirilen bu göksel kıvılcımlar arasında gök cisimlerinin nitelikleri de vücut bulur. Satürn'de soğukla sıcak birbirini izler ve bu yüzden, bu nitelikler yaşama aykırı olduğu için, Satürn'ün uğursuz ve mutsuz bir yıldız olduğu sonucuna varılır, ancak Pico bu öğretiye birçok filozofun karşı çıktığını belirtir⁴. Bu gözlemlerde adeta yalnızca biçim ve oranları değil, aynı zamanda insanların görünüş ve yaşamını belirleyen eğilimleri de tanımlayan bir göksel görünüşbilim (fizyognomi) algılanır.

3) F. Saxl, *La fede negli astri*, İtal. çev., Torino, Boringhieri, 1985, s. 413-420.

4) Pico della Mirandola, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, a.g.e., II, s. 434-435, 471.

Daha on beşinci yüyılın başında Vergerio'nun (1368-1444) *De ingenius moribus et liberalibus studiis adulescentiae* (yak. 1402) adlı eserinde yıldız biliminden yalnızca yararlı değil, aynı zamanda güzel bir şey olarak söz ettiğini de unutmamak gerekir⁵.

“Işıklarla noktalanmış”, masallarla canlandırılmış biçimlerin bu olağüstü güzelliği üstünde çok sayıda düşünür durur ve bunlar arasında, göklerle ilgili derin yorumuyla, Martin del Rio gibi adamların bile önüne geçemeyeceği bir astroloji estetiği oluşturmaya kesinlikle katkıda bulunan Ficino da vardır.

Bu antik masallar, Pico'nun, gökbilimcilerin “sanki doğa yasaları tarafından önceden yazılmışlar gibi” burçların bölünme ve sınırlarını nasıl gözlemlediklerini belirtip gökbilimciler tarafından gizilgüç olarak yapılan yanlışları ortaya koyarak, onları kınayıp sert bir profillerini çizdiği matematiksel-göstergebilimsel modellerle karıştırılır. Bunlar, tıpkı Zodyak'ın on iki takımyıldıza bölünmesi gibi, keyfi konumlara dayanan yanlış anlamalardır⁶. Daha çok doğumgünüyle ilgili şeyler için yıldız falında *ab antiquo* var olan bu matematiksel görünüş, bu tekniğin bir *mathesis* (matematik) olduğunu düşündürmüş, ancak öte yandan Sextus Empiricus tarafından *Adversus Mathematicos*'da (Matematikçilere Karşı) ve sonra ilk Ficino tarafından *Disputatio contra iudicium astrologorum*'da (Astrologların kararına karşı bir tartışma) (1477 öncesi) çürütülmüştü⁷.

Platoncu gelenek gerçekteki başkasını anımsatan ve başkasına gönderme yapan bazı öğeleri okumayı öğretmişti, bu nedenle, Garin'in belirttiği gibi, Ficino evrende bedeni değil, ruhu görmüştü⁸. İlk Ficino *Disputatio*'da yıldızların açıklanması konusunda olumsuz görüş bildirir, ama sonra *De*

5) “Ama yıldızların hareketlerini, büyüklüklerini, uzaklıklarını inceleyen bilim de çok güzeldir. O bizi buranın karanlığından ve donuk havasından uzaklaştırır, görüşümüzü ve ruhumuzu pek çok ışıqla işlenmiş o parlak mekâna götürür”. Pier Paolo Vergerio, *De ingenius moribus et liberalibus studiis adulescentiae*, haz. A. Gnesotto, “Atti e memorie dell'Accademia di Scienze e Lettere di Padova”, XXXIV, s. 75-156, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo* içinde, a.g.e., s. 134-135.

6) Pico, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, a.g.e., II, s. 39.

7) Ficini *Epistolarum*, a.g.e., s. 781-782 (IV. kitap).

8) E. Garin, İmmagini e simboli in Marsilio Ficino, a.g.y., *Medioevo e Rinascimento* içinde, a.g.e., s. 281.

vita'da (III,1) (Yaşam Üstüne) tutumunu değiştirir. Canlandırılmış bu evrende Ficino, onun olabildiğince göğe yakın bir taklidini yansıtarak “üç Grazia'nın renklerini, yani yeşil, altın rengi ve gök yakut ile altın yıldızları ekleyerek” (III, 19) imgeyi tamamlamaya çalışır. Sonra, yıldız falı geleneği, kaçınılmaz olarak matematiksel görünüşlerle iç içe giren imgeler kuramıyla dolmuştu. Kendi gerekircilikleri içinde sabit olmalarına karşın, sürekli değişim içinde olan bu göksel biçimler hakkında, geç ama etkili bir sentez sunar Gerolamo Vitali⁹. Vitali göklerin imgelerini takımyıldızlar, burçlar ve sabit yıldızlarla karşılaştırır ve aynı şekilde Zodyak'ın tek tek imgelerini sayıp dökerken, onların yalnızca biçim ve niteliklerini değil, aynı zamanda o aynı burç altında doğmuş olan insanların dış görünüşüyle bağlantılı karşılıklı ilişkilerini de tanımlar. Dolayısıyla imgeler, Ficino'nun biçim ve renklerini belirttiği tılsımlar öğretisiyle karışarak yıldız falı evrenini doldurur¹⁰. “Antik bilgelerin genellikle uydurdukları” (*De vita*, III, 13) bu imgelerle ilgili olarak Ficino geniş bir örnekleme sunar ve onların, tütsülerin koku ve renkleriyle yayılan şeytanca etkisini ortaya koyar. Ptolemaios (Batlamius), Haly, Hahamed ve Iamblikhos gibi *auctoritates*'in katkısıyla yapılan büyüleşim, Ficino'da maddeye şekil veren biçimlerin dönüşümlerine hâlâ özel bir dikkat sarfedildiğini gösterir. Kısa süre sonra Giordano Bruno söz konusu madde için yanıp tutuşacaktır – üst dünya ile alt dünya hakkında, bu iki düzlemi Platoncu, Ficinocu ve Hermesçi temalar üstüne kurulan dolambaçlı estetik bir yolculukla birleştirerek bilgi vermeye yönelik, Latince ve Italyanca yazdığı, volkan gibi patlayan düzyazısında.

Biçim kavramlarının çokyönlülüğü konusunda antik dönemden başlayarak Cicero ve Lucretius gibi yazarlar açıklamalar yapmıştır. Ancak Rönesans'ta, tıpkı bir elmanın durumunda olduğu gibi, biçim ve maddeyi birbirinden ayırmanın olanaksızlığı konusunda bilgi verdiği *Disputationes dialecticae*'nin I. kitabında *materia* (madde), *forma* ve *compositio* tanımını seçkin bir incelikle yapmış olmanın övüncü Lorenzo Valla'ya aittir¹¹. Her

9) Gerolamo Vitali, *Lexicon mathematicum astronomicum geometricum*, kezzap baskı, haz. G. Bezza, La Spezia, Agora, 2003, s. 234-236.

10) N. Weill-Parot, *Penombre ficinienne: le renouveau de la theorie de la magie talismanique et ses ambiguïtes, Marsile Ficin ou les Mysteres platoniciens* içinde, Actes du XLII^e Colloque International d'Etudes Humanistes (Tours, 7-10 Temmuz 1999), Paris, Les Belles Lettres, 2002, s. 71-90.

11) Laurentii Vallae *Dialecticarum disputationem*, a.g.y., *Opera omnia* içinde, a.g.e., s. 672.

ne kadar ‘biçim’, Paleotti’nin belirttiği gibi, daha çok sanatçının içsel imgesinin yorumunda somutlaşacak olsa da, ‘biçim’ terimi ve eğretilmeli kullanımın çokyönlülüğü, onu çoğu kez ‘imge’, ‘figür’, ‘aidiyet’ kavramlarıyla ilişkilendiren on altıncı yüzyıl sanat eleştirisi dilinde geniş biçimde kullanılmıştır¹². Lomazzo’ya göre, “imgeleme düşebilen ve gözle görülen her şey”i düzenli biçimde gösterebilmek için dış biçimlerin bilinmesi gerekir¹³. Sonra, estetik tartışma ortamında (yak. 1543), ‘çekiciliği biçimin kızı olarak’ göstermiş olmak Varchi’nin övücüdür: “Çekicilik adını verdiğimiz o güzellik vücutlardan da doğmaz maddeden de, o yapısı gereği çok çirkindir, ama ona kendinde bulunan bütün mükemmellikleri veren biçimden doğar”¹⁴.

‘Biçim’ kavramının sanat incelemeleri ortamında kullanılmasının ve kötüye kullanılmasının bazen felsefi düşüncenin en yüksek doruklarıyla birleştirilmiş olmasından haklı olarak kuşku duyulabilir; o kadar ki, Bruno’nun ‘biçim’ kavramıyla ilgili, bazen Ficino’nun kategorilerine ya da çağdaş eleştiri diline bağlanan, çoğu zaman da onu aşan çokyönlü savları bu perspektiften kaçamaz. Bu nedenle, bu kavramın Nolali’nin eserindeki kullanımının daha dikkatli biçimde çözümlenmesi gerekir, çünkü yalnızca Ficino’dan alınan modellerden değil, aynı zamanda efsane aracılığıyla düşünce kavramlarını yayan on altıncı yüzyılın o karmaşık dünyasından da beslenir.

Giordano Bruno’nun eserinde göksel ve yersel biçimler

Yunancada *schéma*, *eidos*, *morfe*, Latince *forma*, *species* olan ‘biçim’ adı, çok iyi bilindiği gibi, biligibilimsel, varlıkbilimsel ve estetik olandan başlayarak, felsefe alanında çeşitli anlamlar üstlenmiştir. Bruno’nun İtalyanca ve Latince eserlerinde bu terim, *De la causa principio e uno*’daki

12) Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Trattati d’arte del Cinquecento* içinde, a.g.e., s. 138: “Biçime gelince, şurası açık ki, imge, doğa ya da sanat tarafından daha önce üretilmiş olan bir türü temsil ettiği için, bunun sonucu olarak var olan ve gözle görülebilen her şeyin bütün biçimlerini alabilir; hatta, biçim sanatçının içsel kavramında doğduğu ve sonra dış çizimle ifade edildiği için, akılla hayal edilebilmeleri koşuluyla, henüz görülmeyenlerin de”.

13) Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura*, a.g.e., s. 308-309.

14) Benedetto Varchi, *Libro della beltà e grazia, Trattati d’arte del Cinquecento* içinde, a.g.e., II, s. 88.

(Neden, Başlangıç ve Bir Üstüne) tanımdan başlayarak farklı biçimde ve farklı yönlerde görülür:

Amaç ve etker nedeni amaçlayan ereksel neden evrenin mükemmel-liğidir; o da maddenin çeşitli biçimlerinde bütün biçimlerin güncel varoluşa sahip olmalarıdır: bu amaçta akıl o kadar eğlenir ve hoşnut olur ki maddeden her türlü biçimi çıkarmaktan hiç yorulmaz¹⁵.

Öte yandan, ‘biçim’ teriminin Bruno’nun yazıları içindeki gelgitleri, madde ve biçimin şeylerin temel ilkeleri olduğu¹⁶ ya da biçim veya çarkların meleklerden başka bir şey olmadığını okunduğu İtalyanca eserleri ilgilendiren şeyler açısından iyice gösterilmiştir¹⁷. Bruno’nun Latince eserlerinde de biçim teriminin değişkenliği eserlerde tartışılan içeriklerle bağlantılıdır. Nitekim, Bruno’nun yolculuğu biçimin değişimiyle başlar ve özünü anlamı, Hermesçi düşünceyle bağlantılı olarak, Eugenio Garin tarafından açıklanan farklı yol(culuk)lar ve çokyönlü görüşler talep eder¹⁸. Eğer biçim terimiyle ilgili en anlamlı görüşlerden biri tam da bu nedenle maddeden başlayarak biçimleri doğuran akılla bağlantılı ise, terimin örneğin *imago* gibi başka isimlerle çekildiği ve özdeşleştirildiği yerde kesin olarak öteki ayırtıları yakalarız.

Bruno’nun, *Cantus Circaeus*’tan (Kirke’nin Şarkısı) *De imaginum signorum et idearum compositione*’ye (Görüntülerin, işaretlerin ve ideaların bir araya gelmesi üstüne) kadar giden, 1582 ile 1591 arasında felsefe ortamındaki tartışmalar nedeniyle verimli olan *forma* ve *imago* yorumu, estetikle ilgili sorunlar açısından da bir o kadar verimlidir. ‘Başkalaşımçı’ (‘Metamorfozcu’) Bruno, yazılarının yayılmasında, yüzyılın o son bölümünde geniş ölçüde yaygın tür ve örneklerden yararlanmıştı. Hatta ‘biçim’ teriminin ‘imge’, ‘figür’, ‘görünüş’ kavramlarına gittikçe daha çok yaklaştırıldığı on altıncı yüzyılın ikinci yarısındaki somut eleştirel etkinlikte onun bir yansımasından fazlasını buluruz. On altıncı ve on yedinci yüzyıl arasında sanat incelemeleri alanındaki en büyük düşünürlerden bazılarının adını anmak gerekirse, Dolce,

15) Bruno, *De la causa, principio e uno*, a.g.e., s. 235.

16) A.g.y., *La cena de le Ceneri*, a.g.e., s. 85.

17) A.g.y., *Cabala del cavallo Pegaso...*, a.g.y., *Dialoghi italiani* içinde, a.g.e., s. 866. M. Ciliberto *Les-sico bruniano*, 2 cilt, Roma, Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri, 1979, I, s. 474-481.

18) E. Garin, *Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento*, a.g.e., s. 157.

Lomazzo, Paleotti, Baldinucci bu sorunları farklı değişkenlikle tartışılar. Bruno'nun felsefesindeki *imagines*'in rolünü açığa çıkarmış olmanın övüncü, çok iyi bilindiği gibi, Yates'e aittir. Yates, çoğu kez söylediğinin tersine, "imgelerin gösterme ve taklit işlevi"ni abartmamıştı. Bazıları büyük olasılıkla imgelerin en azından on beşinci ve on altıncı yüzyıl felsefe kültürü bütünlüğü içindeki ağırlık ve önemini bilmezden geliyor, oysa Cassirer bunu 1927'de apaçık ortaya koymuştu: "Giordano Bruno'da bu [antik efsaneler] dünyasının bütünüyle yok olmadığı, tersine, onun belirleyici bir rol üstlenerek aynı felsefi düşünceyi nasıl istila ettiği hissedilir"¹⁹.

Bruno'ya göre kutsal resim ve heykellerde vücut bulan zihinsel imgeler, biçimler onun düşüncesini açıklayan felsefi dilin görünüşleridir. Nolalı'nın hiçbir eseri yoktur ki orada imgeler evrenin merkezine ve sınırlarına konulmamış olsun. Bu, yalnızca *phantasia* (imgelem, hayal gücü) aracılığıyla okunabilen ve okunması gereken bir evrendir. Heykeller diye belirtir Bruno *Lampas*'ta (Meşale), "doğanın gizlerini biçim ve benzetmelerle" açıklar, onlar bir düşüncenin betimlemeleridir, basit resimler değil. Onu evrenin canlı (animistik) ve figüratif biçimde yorumlanması eğilimini miras olarak alacağı Warburg Enstitüsü²⁰ tarafından yapılan araştırmaların 'dar' çerçevesine sınırlayıcı biçimde yerleştirerek Yates'i eleştiren biri, Bruno'nun döneminde yerleşmiş olan tarz ve yapıları bir sünger darbesiyle siler ya da daha büyük olasılıkla bütünüyle bilmezden gelir gibidir. Böylece, Yates, haklı olarak, 'imgeler'in nasıl da "Bruno felsefesi" olduğunu anımsayabilir²¹. Gökyüzünü dolduran hayvanlar biçimlerden başka bir şey değildir ve araştırmacı onlara, bazılarına göre, "son kertede" bir gönderme yapmışsa, hiç kuşkusuz bunlar karşılıklarını *forma*, *imago*, *materia* kavramlarından evrenin çeşitli katmanlarını betimleyen bir sistem gibi yararlanan Bruno'nun dilinde bulur. Öte yandan, Nolalı'nın, biçimlerin zorlamasının açıklanmasına gönderme yapmak için, 'sanat', 'zanaatkâr, usta', 'mimar', 'düzenleyici', 'ressam', 'heykeltıraş' terimlerini nasıl bolca kullandığı da göz ardı edilemez. *Causa*'da şunların okunması rastlantı değildir: "Madde

19) E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, İtal. çev., Floransa, La Nuova Italia, 1974, s. 159.

20) R. Sturlese, *Introduzione a Giordano Bruno, De umbris idearum*, Floransa, Olschki, 1991, s. LXXII.

21) F. A. Yates, *L'arte della memoria* (1966), İtal. çev., Torino, Einaudi, 1972.

[işleme] sanatı ya taştan heykel yapmada olduğu gibi çıkarma yoluyla ya da taş üstüne taş, ağaç ve toprak koyarak ev yapmada olduğu gibi ekleme yoluyla biçimleri doğurur”²².

1584’te Bruno *Spaccio de la bestia trionfante* (Muzaffer Hayvanın Satılması) adlı eserini yayımlar ve orada, bitkisel ve göksel biçimlerdeki varlığına birçok kez gönderme yaparak, Mısır dininin önemini ortaya koyar. Bu kitapta, kırk sekiz takımıyıldız ve onlarla ilgili efsanevi görünüşü önermede, *imagines* aracılığıyla ahlak felsefesini tartışmanın gerekliliği apaçık ortaya çıkar²³. Yates’ın daha önce ortaya koyduğu gibi, Bruno’nun yazılarında efsanevi-yıldızsal bir repertuarın kullanıldığı apaçık görülür. Bu repertuar aynı zamanda araştırmacının bazı kararsızlıklarını da özenle düzelten Catana tarafından kısa süre önce yeniden önerilmiştir²⁴. Nolalı’nın efsanevi malzemeyle ilgili açıklamalarının kökeni yalnızca Jacopus Mycil-lus tarafından 1535’te basılmış olan *Fabulae*’ye (Masallar) değil, aynı zamanda, 1482’den 1488’e kadar üç kez İtalya’da, 1559 ve 1578’de iki kez Fransa’da, 1535 ila 1570 arasında üç kez Basel’de yayımlanmış olan *Poetica astronomica*’ya (Gökbilimsel Şiir Sanatı) da dayanır. Mitolojinin Bruno tarafından bilinmesinin temeli, Catana’ya göre²⁵, aralarında Lukia-nos ve Ptolemaios’un öne çıkacağı başka yazarlara, aynı zamanda, benim görüşüme göre de, mitografların yanı sıra Giraldi, Cartari ve Conti’ye de dayanır²⁶. *Imagines*’in Bruno tarafından bu kullanımı efsane geleneğine bağlı olsa da kişiselleştirilmiştir, çünkü belletme tekniğinden ödünç alınan modellere uygun olarak, sonsuz bir dizi oluşturunca kadar düzeltilip buna sıfat ve figürler eklenir. *Spaccio*’da, hayvanların biçimini ve bizzat tanrılar tarafından yapılan iğrenç eylemleri anımsatmak ve dolayısıyla Erdem’lerin

22) Bruno, *De la causa, principio e uno*, a.g.e., s. 266.

23) A.g.y., *Lo spaccio de la bestia trionfante*, a.g.e., s. 554: “Bu da bana öyle geliyordu ki, ahlakın temel erdemler ve kusurlar olan bütün ilk biçimlerini belli bir sayı ve düzene koyarak bundan daha uygun biçimde gerçekleştiremezdi; öyle ki, onu şimdiki zamana dahil edilmiş, gökyüzünü kırksekiz ünlü imgenin biçimine göre, onca kusurla olduğu gibi onca hayvanla dolduran, aniden ortaya çıkmış bir Jüpiter olarak görürsünüz”.

24) L. Catana, Bruno’s ‘*Spaccio*’ and Hyginus’ ‘*Poetica astronomica*’, “Bruniana & Campanelliana”, I, 2000, s. 57-77.

25) A.g.e., s. 59-66.

26) Krş. P. Castelli, ‘*Il porco e infatti un animale*’: fisiognomica e mitologia nell’opera di Bruno, *Le Muse e la ‘nova’ filosofia di Giordano Bruno* içinde, Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 24-27 Ocak 2000), haz. P. Sabbatino, Napoli, La casa del sole, basılmaktadır.

zaferini kararlaştırmak gibi ikili bir görevi yerine getiren takımyıldızların her birini değerlendirmek toplanmış tanrılara düşer. Nitekim, bu eserde okur ‘biçim’ kavramını çözen *imagines*’in ululanmasına tanıklık eder. Dahası, Bruno, evrensel beden olarak doğa düşüncesine dayanıp kişisel bir ‘biçim’ kavramını burada kuramlaştırır.

Bruno *De imaginum signorum et idearum compositione*’yi simyacı ve gizli(bilim)ci Johannes Hencellius’a ithaf eder²⁷. Eser 1591’de Frankfurt’ta Wecher tarafından basılır²⁸. Metin Nolalı’nın kendisi tarafından birinci kişide hazırlanmıştır. Bu eserin belletme tekniği geleneği çerçevesinde kotarılmış ve bu nedenle ‘biçim’, ‘imge’ ve ‘imgelem’ kavramlarıyla sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu belirtmek pek de zorunlu değildir. Tam olarak *Lettera prefatoria*’da (Giriş Mektubu) Aristoteles’in *phantasia* kavramıyla ilgili düşüncesini yorumlar ve sonra görüşlerini Ficino çevirisinden okuduğu Synesios’a kadar genişletir. Aristoteles, *De anima*’nın (Ruh Üstüne) iyi bilinen bölümünde (427b 14-429a 9), tanımanın, aralarında düşüncenin imgeler aracılığıyla kurgulamak anlamına geldiğini ortaya koyarak (431a 17)²⁹ ‘duyum’un belirginleştiği öteki araçlarıyla bağlantılı biçimde ‘fantasia’ kavramını tartışmıştı. Bu nokta hem girişte hem de Nolalı’nın *De imaginum momento phisico, matematico, logico iuxta universas modorum listorum acceptiones*’ten (Tüm önermelerin yanında görüntülerin doğal, matematiksel, mantıksal hareketi üstüne) söz ettiği V. bölümde tartışılır. Girişte Aristoteles’in söylemini Latince baskıdan aktarmakla yetinir: “non intellegimus nisi phantasmata speculemur”³⁰ (Hayallere dikkatle bakmazsak anlamayız). I. bölümde, Aristoteles’in savını yineledikten sonra, biçim ve figürlerin dış duyu aracılığıyla duyulur nesnelerden bunların

27) Hencellius hakkında F. A. Yates’in kenar notlarına bakınız; *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, İtal. çev., Bari, Laterza, 1969.

28) Almanya’daki konaklama için bkz. son olarak, S. Ricci, *Giordano Bruno nell’Europa del Cinquecento*, Roma, Salerno, 2000, s. 432-457; bu konunun kaynağı için bkz. V. Spampinato, *Vita di Giordano Bruno con documenti editi ed inediti*, Messina, Principato, 1921, s. 667 ve süreği ve a.g.y., *Documenti della vita di Giordano Bruno*, Floransa, Sansoni, 1933.

29) Canone, *Phantasia / Imaginatio*, a.g.e., 1988, s. 23233.

30) Iordani Bruni Nolani *De imaginum, signorum et idearum compositione ad omnia inventionum, dispositionum et memoriae genera libri tres, Opera latine conscripta* içinde, publicis sumptibus edita recensabat F. Fiorentino [F. Tocco, H. Vitelli, V. Imbriani, C. M. Tallarigo], 3 cilt, 8 kısım, Neapoli [-Florentiae], 1879-91 (kezzap baskı, Stuttgart-Bad Cannstat, Frommann, 1962), s. 91.

yerleşip özüksenmiş olduğu içsel alana götürdüklerini saptar³¹. Çabucak Aristoteles'ten Synesios'a geçen Bruno'ya göre biçimler üstteki şeyleri alttakilerle birleştiren araç ve 'bağlar'dan başka bir şey değildir³². Nitekim, Garin'in belirttiği gibi, Synesios'un 'bilge'sine göre, "imgeler, geleceğin geçmişle dolu olduğu bütünün birliğinin çokyönlülük içinde yoğun biçimde yeniden kırıldığı sözcükler ve işaretler gibi[dir]"³³. Bununla birlikte Bruno hem Aristoteles'in savının hem de Synesios'unünin ötesine geçer, Ficino okumasından elde ettiği şeyi kesin olarak aşar, onun yorumuna yeni bir canlılık ve amaç verir ve temel imge biçimleri aracılığıyla kendi dünya görüşünü yerleştirir. Daha önce de belirtildiği gibi, *De compositione imaginum*, kısmen, aynı zamanda bir araya getirme (kombinasyon) sisteminde kullanılan imge listelerinin yorumlanmasıyla bağlantılı olarak, *idea*, *vestigium* (iz, kalıntı), *umbra*, *nota* (not), *character*, *signum* (işaret), *sigillum* (mühür, damga), *iudicium* (yargı), *figura*, *similitudo*, *proportio* ve *imago* terimleri hakkında bilgi vermiş olduğu *De umbris idearum*'dan (İdeaların Gölgesi) kaynaklanır. Notalı, Platon'un *rerum formae sunt in ideis* (nesnelerin görüntüleri ideallardadır) kavramını açıkça, ama aynı zamanda daha güçlü vurgularla yeniden ele almış ve onların varlığını göğ, göğün dışında da döl (tohum) nedenlerine, etker nedenlere yaymıştı³⁴. Bu ayrıma dayanarak, yeryüzündeki biçimsizliklerin tersine, gökyüzünde güzel olduklarını belirtip yeryüzü hayvanlarıyla gökyüzü hayvanlarının biçimlerini karşılaştırır, "Biçimsiz, çirkin hayvanların biçimleri gökyüzünde güzel biçimlidir"³⁵ ve böylece Platonca düşüncenin geçerliliğini gösterir. Sonra, akıllı yaşamı, ilk birliği ve her sınıf ve aşamadan bütün türleri kendi mükemmellikleri ve sayıları içinde birleştirme görevini ışığa verir³⁶.

Bruno'ya göre düşünceler şeylerin temel biçimlerinden başka bir şey değildir. *De umbris*'te tam bir tanımlama verir ve arkasından doğada taklit edilen biçimlerin açıklamasını yapar. İlk biçim, Notalı'ya göre, şeyleri üreten

31) A.g.e., s. 103.

32) A.g.e., s. 101-102.

33) E. Garin, 'Phantasia' e 'imaginatio' fra Marsilio Ficino e Pietro Pomponazzi, *Phantasia/Imaginatio* içinde, a.g.e., s. 3-20: 7-8.

34) Iordanus Brunus Nolanus, *De umbris idearum, Opera latine conscripta* içinde, a.g.e., II, s. 48.

35) A.g.e., *Conceptus XII*. M. s. 46 (İtal. çev., Giordano Bruno, *Le ombre delle idee. Il Canto di Circe. Il sigillo dei sigilli* içinde, Milano, Rizzoli, 1997, s. 92).

36) A.g.e., *Conceptus XIII*. N, s. 46 (İtal. çev., a.g.e., s.93).

biçimdir; ikincisi, bu parçadan oluşmasına rağmen, parçası olduğu şeye benzemez; üçüncüsü biçimi olduğu şeyden ayrılamayan şeydir; dördüncüsü ise, mantıkçıların olumladıklarına göre, ‘düşünce’ adıyla özümlenir³⁷. Dolayısıyla biçimler doğadan alınırlar, tıpkı karşısında duran nesnenin biçimini yansıtan aynadaki imge gibi; oysa ötekiler mührü yeniden üreten biçim gibidirler.

Nitekim, doğa, “heykel ve resim” aracılığıyla şeyleri görünür, yazıyla da sözleri “kalıcı ve sabit” kılar. Bu yönde, Bruno, Llull’un *Clavis Magna*’sına (Büyük Anahtar) dayanarak on iki ‘alt katman’, yani tür, biçim, kutsal resim, imge, tayf, örnek, çizgi, ipucu, işaret, not, karakter ve mühür belirler. Sonra, biçim, imge ve örnekleri göze çarpan ve dolayısıyla “figür yaratıcısı sanat” olarak görülen doğa tarafından üretilmiş şey kategorilerinin içine koyar. Ayrıca iç duyuya yerleşmiş olan ‘alt katmanlar’ı da ayırır; bu sonuncular imgelem gücüyle saptanabilir katmanlardır. Böylece işaretler, notlar, karakterler ve mühürler sanata özgü olurlar, o kadar ki, bazen onlara egemen olan ya da karşı koydukları doğadan bağımsız bir güç kazanırlar. Bu ayrıma dayanarak Bruno tür, biçim, kutsal resim, örnek ve tayfın nasıl Hermes’in görünüşünü sunduklarını açıklar. Buna karşılık notlar, karakterler ve mühürler Hermes’in özdek, öz, iyilik, adalet ve bilgeliğini sunarlar³⁸. Bu nedenle, Nolalı, anı sanatının, eğer bir yer ve zamana çekilmiş, biçimsel ve duyulur şeyler aracılığıyla değilse, nasıl ortaya konulabileceğini açıklamakta zorlanır. Yine de bazı şeyler tasarlanmış ve resimlerle yeniden üretilebilir değildir; aynı biçimde benzetme yoluyla betimlenebilir de değildir. Bu nedenle ‘usia’ (varlık), ‘hipostaz’ (temel öge), ‘akıl’ terimleri imge ve imgesel şeylerin işaretleri olarak kullanılmıştır. Bu varsayıma dayanarak, filozof, kaçınılmaz olarak, işaret ve imgeler arasındaki bağları tanımlar ve böylece biçimlerin gerçekleşme sürecini gösterir. Biçimle madde arasında bir bağ olduğunu saptadıktan sonra anı sanatını onun iki açık imgesine benzetir, çünkü biri “anımsanacak şeyler ve eserlerin imgelerini ürettiği için içsel resim, aynı zamanda nedenlerin ve sözlerin işaret, not ve karakterlerini düzenleyip dağıtımını yapan bir içsel ‘yazı’dır³⁹. Bununla

37) A.g.e., *Conceptus XXII*, Y, s. 49.

38) A. g.e., *Conceptus XIII*, s. 63.

39) A.g.e., *Conceptus XVII*, s. 66 (İtal. çev., s. 116).

birlikte sözler, imgesel şeylerin alt katmanlarını oluşturdıkları için, haklı olarak, imge diye adlandırılabilir ve böylece bu imgelerle sözler arasında bir denklik oluşturulur. Her ikisi de uygun araç kullanımına dayanan resim ve yazı tekniği eğretilmesiyle Bruno anı sanatının dayandığı ilkeleri açıklar. Nitekim, eğer resim duvardan, taştan ve benzer başka şeylerden ve dolayısıyla biçime yer veren renkten yararlanıyorsa, aynı biçimde yazı da kağıttan, sülügenden ve biçimi oluşturan harflerin çizgilerinden yararlanır. Anı sanatı, paralel olarak ikili bir alt katman ister. Birincisi yer, ikincisi de *adiectum* ya da biçimdir. O iki alt katmanı, yani birincideki anı ve imgelem ile ikincideki imgelem ya da daha doğrusu düşünme gücüyle gerçekleştirilen araştırmayı da kabul eder. Kısacası, resim ve yazıyla benzer biçimde, maddeye biçim vereceği araçları bulur⁴⁰. *Imagines*'in rolünü açıkladıktan sonra, eserin ikinci kısmında Bruno *subjecta*, *organa* ve *adjecta*'nın işlevlerini belirtir. Eğer *subjecta* yer ve *organa* anıya yardımcı olan araçlar ise, *adjecta* da merkezi imgeleri betimlemeye ve göstermeye yarayan biçimlerdir. Nitekim, Bruno *adjectum*'u, yani biçimi, resim ve yazıyla benzer biçimde, betimleyerek, belirterek ve resmini yaparak anlatan bir öge olarak tanımlar. Biçim ayrıca, *Clavis Magna* modeline göre, heykeller gibi her şeyin sürekli dönüşen imgesel kaosu kılavuzluğuna uygun olarak resmedilebileceği bir mikrokozmosa ya da bir yapıya konulan ve açıklanan imgelerin düzenidir⁴¹. İşte, ilk figür sayılan kaosa Bruno uzun ve ayrıntılı bir açıklama yapar ve bunun nasıl bir düzeni dışlamadığını, dahası, imgeler aracılığıyla biçimlendirilebileceğini ortaya koyar. Sayılar, harfler, Koç, Boğa ve başkaları gibi astrolojik imgeler farklı biçimde yerleştirilebilir ve dolayısıyla bu sonsuz konum biçimsiz kaosu biçimlendirmeye izin verir⁴². Hareketsiz olan her şey temel olur ve bağlam içinde biçimlenir. Bu durumda anı tekniği yararlı yolun ötesine geçer, çünkü bu alıştırmalar yalnızca anıya değil, ruhun bütün

40) A.g.e., *Conceptus XVIII*, s. 66-67 (İtal. çev., a.g.e., s. 116: "Gizilgüç olarak da iki katmanı, yani birincinin yerine anıyı, genel olarak da hayali; ikincinin yerine de hayalgücü ya da genel olarak düşünme gücüyle yürütülen araştırmayı kabul eder: biçim için de, bir başka katmanda var olan imgelerle birlikte, bir katmanda var olan biçimlerin amacını ve kombinasyonunu kabul eder. Resim ve yazının kendilerine özgü maddeye biçim vermelerini sağlayan araçları edindikleri gibi, bu sanatta da kendi betimlemeleri için renkli araçlar eksik olmaz").

41) Krş. A.g.e., s. 77. ¶

42) A.g.e., s. 77-78 (İtal. çev., a.g.e., s. 129-130).

güçlerine de yararlıdır⁴³. Bu olumlamanın önemi, eserin giriş diyalogunda Hermes'in ağzından yapılan önermeyle açıklanır: “Bu sanat yalnızca basit bir anı tekniği kazanmaya yaramaz, ama çok sayıda yeteneğin keşfedilmesine de imkân verir”⁴⁴.

Substrata (alt katmanlar) ile tesadüfi olmayan bir ilişkiye sokulan *adjecta* (biçimler) zorunlu olarak *strumenta*'ya bağlıdır, çünkü bunlar biçimin araçlarıdır⁴⁵. Nitekim, Nolalı, biçimin seçimiyle, içsel düşünce maddesine “sed scrutinio armata” (titiz bir incelemeyle silahlanmış, güçlenmiş) özel bir seçimi sağlamak için, *applicatio* (uygulama), *formatio* (kurma, oluşum), *immutatio* (değişme, değişim), *adnotatio* (açıklama, yorum), *ordinatio*'nun (düzenleme) ne kadar gerekli olduğunu ortaya koyar. Uygulama, dış duyu vücutların çevresinde, imgelem vücutların kutsal resimlerinin çevresinde, tasarlama simgelerin amaçları çevresinde, buna karşılık zekâ ortak doğa ve bütünüyle soyut nedenler çevresinde kalacak biçimde benzerlik ve düzeni koruma yeteneğidir⁴⁶. Bruno orada yakalayan, sürükleyen ve ayartan bir sanat olduğu düşüncesinde ısrar ederken, aynı biçimde “quae allecat, atque tenacissime uincit” (kendine çektiklerini çok güçlü biçimde yenen) bir sanat olduğunu da ileri sürer⁴⁷. Burada Ficino'nun *Theologia Platonica*'sından (XII,4) çıkarılan modellerden edindiği sanatsal eğretilmeden alınan örnekleri anımsatır⁴⁸. Bruno bazı şeylerin (kendi) kendileri tarafından taklit edildiğini ileri sürer, tıpkı resmin bir kimseyi ressamın amacına uygun biçimde resmettiği gibi. Oysa başka şeyler tamamen rastlantı sonucu taklit eder, tıpkı resmedilen imgenin amaçtan çok bir kimseyi taklit ettiğinde olduğu gibi. Başkaları ise taklit edilecek herhangi bir şeyle bağlantı kurmazlar⁴⁹. Bu konuşmalarda *Devlet*'in X. bölümü ile *Sofist*'teki Platon modeli, ama aynı zamanda ‘saf Platonculuk’tan bir uzaklaşma da apaçık görülür, çünkü bilge kişiye, Panofsky'nin belirttiği gibi, düşüncelerin tercihen sanatsal etkinlikte

43) A.g.e., s. 78-79 (İtal. çev., a.g.e., s. 130-131: “Yalnızca şunu demek istiyorum: eğer ona, burada açıklanan nedenlerle birlikte, daha dikkatli bakacak olursan, yalnızca anıya değil, aynı zamanda ruhun bütün öteki güçlerine de yardımcı olabilecek bir figüratif sanat edinebilirsin”).

44) A.g.e., s. 17 (İtal. çev., a.g.e., s. 55).

45) Krş. A.g.e., s. 84-87.

46) Krş. A.g.e., s. 91.

47) Aynı yer.

48) Brunus, *De umbris idearum*, a.g.e., s. 91 (İtal. çev., a.g.e., s. 143-144).

49) A.g.e., s. 50 (*Conceptus XXII. V*).

ortaya çıktığını görmek doğal gibi görünür⁵⁰. Öte yandan Bruno'dan alınan bu parça, sanat eserlerini doğanın ürettiğinden ayırmaya götüren ideal ve fenomenik dünya arasındaki Aristotelesçi ikiciliğe (düalizme) de götürür, çünkü onların biçimi, maddeye girmeden önce, insanın ruhunda doğuştan vardır⁵¹. Bu, Cicero tarafından, biçimle düşüncüyü birleştirdiği *Orator*'da (II, 7 ss) çözülmüş bir imgedir⁵². Postüla, sanatçının görünür ve doğal bir nesneden çok içsel bir gösteriyi taklit etmek isteyebileceğini olumlama eğiliminde olan Seneca ile daha da güçlenir (*Epist.* LXV, 2).

İmgeler zorla duyulara girer ve ruhun işlevini açıklar⁵³. Dolayısıyla biçim ve imgeler üstüne gelecekte yapılacak tartışmanın temellerinin *De umbris*'te tanımlanmış ve eklemlenmiş olduğu apaçık görülür. Dahası, eserin son kısmında, anı sanatına örnek olarak, Agrippa'nın *De occulta philosophia*'sı (Gizli Felsefe Üstüne) aracılığıyla Babilli Teukros'tan alınan göksel imgeleri verir⁵⁴. Nolalı'nın, kendi kabul edişine göre, kendi *imagines*'ini öteki çağdaş yazarlarından ayırmak istediği çok açıktır⁵⁵. Bruno'nun yıldızsal ve mitolojik *imagines*'inin canlılığı, onda, Asklepios'u ve Ficino geleneğinin aracılık ettiği öteki Hermesçi kitapları okumasıyla yeniden yeşeren canlı heykeller geleneği üstüne kurulur, ancak gölgelere biçim vermek için yararlandığı on altıncı yüzyılın karışık mitolojik evrenine de aşlanır.

Her ne kadar sanatın varsayımlarını desteklemek için tanrılar ve yıldızların imgelerinin aşamalı bir kullanımına tanıklık etsek de, büyü ve belletme tekniğiyle ilgili bütün yazıları, *De umbris*'ten başlayarak ana çizgileriyle bu eserde ayrıntılı biçimde verilmiş şemaları izler. Öte yandan bu (kimseyi) şaşırtmamalıdır, çünkü Bruno, güneşin geçtiği on iki burçta tam üç yüz altmış yer bulduğu için Kuşkucu (Sakızlı) Metrodoros'u eleştiren Quintilianus'tan aktarılan sanatın varsayımlarından birine dayanır⁵⁶. Metrodoros'un kitap-

50) Panofsky, *Idea*, a.g.e., s. 6.

51) Aristotele, *Metafisica* VII, 1032a.

52) Krş. Panofsky, *Idea*, a.g.e., s. 15.

53) Brunus, *De umbris idearum*, a.g.e., s. 91.

54) Krş. Garin, *Magia ed astrologia*, a.g.e., s. 150, not 7.

55) Bu son konu için bkz. L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

56) 1383-26.

larını yitirmiş olmasına rağmen, Quintilianus'tan yapılan alıntı yine de bu yazarın yalnızca Zodyak'ın klasik bölümlenmesini değil, Duayenler'in (en kıdemli Kardinaller) öğretisini nasıl bu kadar iyi bildiğini anlamamızı da sağlar". Bruno tam olarak Duayenler'in burçlar düzeniyle güçlendirilen, 'yardımcılar'ın imgelerinin sayısal artışıyla ilgili bu varsayımları üstüne kurar kendi ayrıntılı anı sanatı kuramını. Hatta Metrodoros'un içsel olarak yazdığı şeyi astroloji imgeleriyle simgelenmiş yerlere stenografik işaretler koyarak aklında tuttuğunu ortaya koyan *Ad Herennium*'un yazarının varsayımına dayanır gibi görünür. Rossi "Hernesçi geleneğe atfedilen mitolojik ve astrolojik karmaşık imgeler [ile] on beşinci yüzyıl metinlerinde var olan kullanım nesnelerinin yerli imgeleri"nin⁵⁸ Bruno tarafından değiştirildiğini belirtmiştir, çünkü onlar filozofun yalnızca özneyi değil, merkezi özne ile sistematik bir düzen içinde eklenmiş olanlar arasındaki ilişkileri de apaçık ortaya koymasını sağlıyordu.

Bruno'nun biçimle ilgili konuşmaları, başka vurgularla, bir sanat kuramcısı ressam olan Giampaolo Lomazzo'nun Yeni-Platonculuk ve Hernesçilik esinli eserlerinde de bulunur. 1584-90'da yayımlanan *L'idea del tempio della pittura*'nın (Resim Tapınağı Düşüncesi) XXV. bölümünde "resmin son kısmından ve onun baharatlarından" söz ederken şu saptamayı yapar:

Biçim, [...] imgeleme düşebilen ve gözle görülebilen her şeyi düzenli biçimde gösterebilmek için, zorunlu olarak bilinmesi gereken şeylerin dış biçimlerinin gösterildiği şeydir⁵⁹.

Bir belletme tekniği metninden çok bir 'felsefi tanrıbilim', okura o zamana kadar hiç görülmemiş kuramsal ve işlemsel çözümler sunduğu bir tür ruhsal vasiyetname sayılabileceğini sandığım bir eser olan *De imaginum*'da (Imge Üstüne), Bruno, iç ve dış biçimlerden söz eder. Nitekim, burada "onun bulunuşunu, pozisyonunu daha hazır ve anısını daha güçlü hale getirmesi

57) Konuyla ilgili olarak yine bkz. L. A. Post, *Ancient Memory System*, "Classical Weekly", XVI, 1932, s. 109.

58) P. Rossi, *Clavis universalis. Arti mnemotecnice e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, s. 118-119 (yeni baskı Bologna, Il Mulino, 2000).

59) Gian Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, a.g.y., *Scritti sulle arti* içinde, haz. R. P. Ciardi, 2 cilt, Floransa, Marchi & Bertolli, 1973-74, I, s. 308-310: 308-309 (böl. XXV).

gereken” imgelerin yaratılma sürecini tam olarak betimler⁶⁰. Metindeki ilk konuşmalar, sonradan insana yansıtılan düşüncelerin (ideaların) imgelerine ulaşmak üzere, şeylerin nedeni olarak düşüncelerin Platonca ayrımına yöneliktir. Yankılarını *Praelectiones geometricae* (Geometriyle ilgili açıklamalar) ve *Ars deformationum*’da (Biçimini bozma sanatı)⁶¹ bulduğumuz fiziksel, matematiksel ve mantıksal imgeler arasındaki ayrım üstünde durmaya götüren Bruno’nun eserini okuma anahtarını, hiç kuşkusuz, ‘not’, ‘karakter’, ‘işaret’, ‘mühür’, ‘yargı’, ‘figür’, ‘benzetme’, ‘oran’ ve ‘imge’ gibi teknik terimlerin açıklanmasına ayrılmış olan kısımda buluruz. *De imaginum*’un IV. bölümünde, “ad speciem sensu”ya (görüntüye göre düşünerek) götürme, yani, tıpkı duyarlar ve harfler gibi, her şeyin anlaşılmasının araçları olma işlevini üstlenen imgelerin anlamı ve gösterilmesiyle ilgili olarak Bruno’nun yeni bir olumlamasını buluruz: “formae, simulacra, signacula, vehicula sunt et vincula veluti” (biçimler, hayaller, ayırt edici işaretler, taşıyıcılar vardır ve zincir gibidirler). Ne olursa olsun, Bruno’ya göre, imgelerle işaretler arasında bir ayrım vardır: bazıları şeylerdedir, bazıları amaçlarda, bazıları seste, bazıları yazıda, bazıları sözde ya da sesin eklemlenmesindedir⁶². Sonra biçimler öze katılır. Nitekim Bruno biçimle madde arasındaki bağlantıyı açıkça belirler ve bu hiyerogliflerde ve karakterlerde apaçık görünen bir bağlantıdır⁶³. Sonra, maddeyle ilgili olarak *Causa*’da hep kendi sallantılı Aristoteles yorumuna çıkan kesin bir tanımlama yapmıştı: “Gidip gelen, bazıları tükenen, bazıları yenilenen çeşitli maddelerin durumlarıdır [...] onlar öze ve madde olduğu söylenen doğaya katılırlar”⁶⁴. Bu geniş tartışmada Aristotelesçi söylem göze çarp- sa da, madde ve biçim ilkelerinin kişisel yorumu apaçık görünür ve bu yalnızca *Causa*’nın içinde de kalmaz⁶⁵. *Cantus Circaeus*’tan başlayarak, seksen-doksan arasındaki on yıllık dönemde yazılmış olan öteki Latince metinlerde de ‘madde’ ve ‘biçim’ kavramlarının bir parçalanmasına tanıklık

60) F. Tocco, *Le opere latine di Giordano Bruno espote e confrontate con le italiane*, Floransa, Le Monnier, 1889, s. 85.

61) Giordano Bruno, *Praelectiones geometricae* e *Ars deformationum*, haz. G. Aquilecchia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964.

62) Bruni *De imaginum compositione*, a.g.e., s. 105.

63) A.g.e., s. 118-119.

64) Bruno, *De la causa, principio e uno*, a.g.e., s. 73.

65) P. R. Blum, *Aristoteles bei Bruno. Studien zur philosophischen Rezeption*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1980, s. 67-73, 140-144.

ederiz, ancak yine de bunlar, ruh göçü oyununda bile bir nirengi noktası olarak Bruno'nun düşüncesinde temel önemde kalır. *Cantus*'un değişken kaleydoskopu içinde biçimler ve Kirke'nin kendisi, Pythagorasçı yankılanmalar üstüne ömeklenmiş “*physica generatio et corruptio*”nun (yaratılma ve bozulma doğası) imgesinden başka bir şey değildir. Notalı'nın çok iyi bildiği Kirke adı bile, Conti'nin belirttiği gibi, ‘karıştırmak’ anlamına gelir, çünkü Okeanos’un *suyuk*'unun Güneş'in ısıısıyla karışmasından doğar⁶⁶. Kirke ikiyüzlü olduğu ortaya çıkan doğanın yeniden düzenleyicisi olmak görevini yerine getirir⁶⁷. Bruno'nun sisteminde imgelem ve ortaklık biçim ve imgelere vücut verir. Bruno *Cantus*'ta tam olarak iki imge tipi üstünde durmuştu: biri, Sokrates'in portresi gibi, gerçek şeylere benzer olanlar; öteki de altın bir dağa benzeyenler⁶⁸. Tanrılar soyut varlıklar oldukları için simgelelenebilir ve farklı *facies*'e sahip olabilirler, tıpkı anı üstüne olan yazılarında Notalı tarafından kullanılan birleştirici zincirlerde kolayca belirlenebileceği gibi. Yates'in haklı olarak yeniden on altıncı yüzyılın figüratif evrenine yerleştirdiği, ama başkalarının Warburgçu ‘sistem’e koydukları o imgelerdir bunlar. Duayenler'in de Babilli Teukros'tan edindiği imgelerin listesini alan Agrippa'nın *De occulta philosophia*'sının Bruno tarafından kullanıldığı çok iyi bilinen bir şeydir⁶⁹. Notalı *De umbris*'te bütün bir bölümü ayırdığı o listeden birkaç değişiklik yaparak yararlanmıştır⁷⁰. Nitekim bu imgeler *sensus* (duyu) ile dolu olup sonsuza kadar sıralanabilir ve birleştirilebilir. Ancak biçimlerin gizilgücünden söz ederken, Bruno'dan daha az kuşkucu bir çağdaşı olan Paleotti'ye bakmak insanı şaşırtmaz. Nitekim, Paleotti, *Discorso intorno alle immagini* (Imgeler Üstüne Konuşma) adlı eserinin II. bölümünde, “var olan ve gözle görülen ile henüz görülmeyen ve bu nedenle biçimin yazarın içinde olan, sonradan dış çizimle anlatılan kavramdan doğmasıyla, akılla hayal edilebilecek” şeylerin biçimlerinin çokluğundan söz eder⁷¹.

Bu nedenle Bruno'daki iç kavramlar dışarıdan, tanrıların yüzünden çizilir. Dahası, *Lampas triginta statuarum*'da onun açık bir örneğini görürüz.

66) Natalis Comes, *Mythologiae*, Venetiis, Comin da Torino, 1567, s. 40.

67) Iordani Bruni Nolani *Cantus Circaeus*, *Opera latine conscripta* içinde, a.g.e., II, s. 187.

68) A.g.e., s. 60.

69) Agrippa di Nettesheim, II, 37-44.

70) Brunus, *De umbris idearum*, a.g.e. II, s. 135-159.

71) Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, a.g.e., s. 138.

Burada anının dayandığı astrolojik imgeler “iç heykeller ya da imgeler” ile yer değiştirir. Bruno insanı anımsama süreçleri yoluyla dış gerçekle temasa geçiren imgeler, işaretler ve biçimleri yüceltir. Heykel bir anımsama aracından⁷² başka bir şey değildir ve ona bilgiyi elde etmek için antik felsefe ve ilkel tanrıbilimcilerin biçimleri aracılığıyla başvurmak gerekir.

De statuis distinctionum başlıklı bölümde okuru biçim ve madde üstüne kurulan kendi birleştirici oyunları hakkında bilgilendirir. İkonik olmayan, imgelerin bileşik evrenine dalmamış bir Bruno kabul edilemez, çünkü o onlardan yararlanıyor ve besleniyordu, tıpkı simgelerin iyi ve kötü kullanımının onu beden ve ruhu birleştirerek harf ve figürü kopmaz bir ilişkiye sokan bir türün içine koyduğu *De gli eroici furori**de olduğu gibi.

Bruno *mimesis phantastiche* (hayalci taklit) ile *mimesis icastiché* (gerçekçi taklit) üzerine Platoncu söylemi kısmen kendi heykellerinin yaratılmasına yayar ve birinciye aldatıcı imgeler yarattığı, ikinciye de duyulur gerçeği körü körüne yeniden ürettiği ve ideaların mükemmel olmayan kopyasını yaptığı için eleştirilebilir olduğu savıyla geri çevirir. Ancak felsefi yönden *mimesis phantastiché*’yi yaratmanın, yani Bruno’nun varsayımının ilk ilkesinin ilk anı olan idealar öğretisinin ‘kavramı’ ile birleşmeye götüren Reform ortamı olmuştur. *Mimesis phantastiche mimesis icastiché* ile birleşince biçimler arasındaki biçimi üretir ki bu da, Bruno’ya göre, değişenler arasında değişen bir insanın biçimidir. O bazen insanlığın kendisini, bazen de göç eden vücutlarda, aynı zamanda sonsuzluğun kapıları olan ve şeylerin bitmez tükenmez kopyalarını gösteren kutsal resimlerde bulunabilecek vahşiliğini ortaya koyar.

Bruno’nun, tıpkı insan gibi uzaya yayılabilecek olan tür ve biçimlerin patlamasıyla ilgili düşüncesine cevabı Lomazzo’nun bir parçasında buluruz. Bu nedenle, Mısır figürleri, mağara resimleri, hatta hiyeroglifler güçlü ve anlamlıdır. Onlar, Bruno’nun düşüncesinde, imgeler dünyasının ötesine geçer ve idealar dünyasına götürürler, çünkü biçim, on altıncı yüzyıl evreninde ‘hayranlık verici’ ve ‘imgesel’ olanın yayılmasını önleyen ‘iç kavram’ın bütünleyici parçasıdır. Gerçekten de hayranlık verici olan,

†

72) İordani Bruni Nolani *Lampas triginta statuarum, Opera latine conscripta* içinde, a.g.e., III, s. 8.

Ossola'nın belirttiği gibi, “Skolastik terimbilime göre, esere *bağlı* ama bağımsızca *var olmayan an*”dır⁷³.

Bruno tanrıların imgelerini betimlerken *inventio* kuralının ötesinde, *dispositio*'nunkini de ortaya koyar, çünkü bunun aracılığıyla başvurduğu eskilerin ve modernlerin repertuvarını yeniler, canlandırır, ortaya çıkarır. Nolalı bu durumda *dispositio*'yu uygun biçimde kullanarak, alışılmış biçimleri kullanıp yeni ve çekici bir repertuvar yaratmayı başaran, başarılı bir sanatçı gibi davranır. Bununla birlikte, Bruno şaire düşen gerçek benzeri kürenin dışına çıkar, çünkü o aynı zamanda öykücüdür ve bu iki dil aracılığıyla kendi evrensel heykellerini yaratır. Garin, unutulmaz sayfalarında, Bruno'yla ilgili olarak, Yates sonrası eleştirmenler tarafından böylesine sevilen mantıksız anımsama süreçlerini değil de, filozofun yeni bir zaman, doğa ve insan görüşü ortaya koyma tutkusunu çok güzel anlatır. Nitekim, araştırmacı, *Candelaio*'nun (Kandilci) “her şeyi alan ve her şeyi veren zaman”ına gönderme yaparak, bunun “aynı yolla onu evrenin değişken (acı deneysel) taklidi içinde açıklığa kavuşturarak her şeyi” eşitlediğini ileri sürüyordu⁷⁴.

Sözler ve biçimler eğretilmesiyle Bruno hareket halinde bir evren çizer ve burada heykeller ve *images* Ficino'nunkilerin ötesine geçer, çünkü farklı güçleri ortaya çıkaran birleştirme yeteneğini simgelerler, hatta o olurlar.

Bruno'nun eseri tembel bir okura yönelik değildir. Nitekim, okurlar, kendisinin de belirttiği gibi, onun ortaya koyduğu şeyleri anlamalı, onlara inanmalı ve onlarla bütünleşmelidirler. Onu suçlayan vasat Mocenigo, Bruno'nun ona öğütlediği şeyi kendi düşünce yollarıyla bütünlemesi gerektiğini anlamadığı için onu ele verir. *Cena*'nın giriş mektubunun güzel bir bölümünde Bruno kendi psikolojik etkileşim sistemini açıklar. O, ressamın eserine bakan kimseyle söyleşmek için, ayrıntılarla dolu basit bir “öykü portresi” yapmaması gerektiğini belirtir. Taşlar, dağlar, ağaçlar, pınarlar, nehirler, tepeler, krallık sarayları, ormanlar, kuşlar ve hayvanlar gerek-

73) C. Ossola, *L'autunno del Rinascimento. 'Idea del Tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Flo-ransa, Olschki, 1971, s. 24.

74) E. Garin, *La storia nel pensiero del Rinascimento, a.g.y., Medioevo e Rinascimento* içinde, a.g.e., s. 175-195: 182.

sizdir. Oysa “seyreden ve değerlendiren kimseye daha büyük hoşnutluk” vermek için gerçeğin parçalarını, yani bir boynuz, bir çeyrek arka (kalça), bir kulak resmetmek yeterlidir⁷⁵. Burada o, sanat psikolojisi tarafından *mental set* (akıl seti) olarak tanımlanan şeyi, yani bir sanat eserinden yararlanan kimse tarafından yapılan ve anlatılan öykü ve imgelerin anlamını bazı ayrıntılar yoluyla okumasını ve yorumlamasını sağlayan o düşünsel ön hazırlığı harekete geçirir⁷⁶. Notalı okurla söyleşir ve evrensele götüren en küçük imge ya da biçim parçalarıyla onun dikkatini çekerek onu sıkıştırır. Bu ayrıntılar, sözcüklerin ses uyumu ve ritmiyle birlikte, bütünü anlaşılmamasını sağlar. Ancak yine de Bruno’nun önerdiği şeyleri *anlama* ve yorumlama yeteneğine sahip olmak tam olarak okura düşer.

Bruno’nun gözlemlerinin perspektif betimlemenin sorunlarını ortaya koyma eğiliminde olan resimle ilgili çağdaş tartışmaya bağlandığının altını çizmek de anlamsız bir şey olmaz. Burada, konuyu kitabında geniş biçimde tartışan Lomazzo’nun düşüncesi bir kez daha bize yardımcı olur. Lomazzo burada gözün etkisini şöyle belirtir: “Bu büyüme ve küçülme, kendi içinde, uzak ya da yakın olması nedeniyle, o etki yüzünden büyüüp küçülmesi olanaklı olmayan şeyin kendinden değil, ama gözlerin etkilerinden ileri gelir”⁷⁷. Bruno *imagines*’le bağlantı kurarken, Vasari’nin Michelangelo ile ilgili olarak, sanatçının “gözlerinde pergel” olmalı yolundaki söyleminin adeta açıklamasını yapar ve bu nedenle, bir seçme süreci aracılığıyla, düşüncelerin biçimlerini ölçer ve yakalar.

Bruno’nun evreni pek az kimsenin yakaladığı ama onun fenomenolojik gerçeği yorumlamasında sonuna kadar yararlandığı paranatellonta parçalarından oluşur. Onun niyetini anlamak için onun ayrıntıya gösterdiği dikkati gözlemek yeterlidir. Basımcı Wechel’in *De minimo*’yu (Minimum Ustüne) Dük Enrico Giulio di Brunswick-Wolfenbüttel’e ithaf ettiği yazısında, Bruno’nun yalnızca orada yayımlanan diyagramları kendi eliyle çizmekle kalmadığını, aynı zamanda *corrector* da (düzeltmen) olduğunu

75) Bruno, *La cena de le Ceneri*, a.g.e., s. 11: “Ve bunu tam bir ressam gibi yapar; ona yalnızca öykünün basit bir portresini yapmak yetmez; aynı zamanda tabloyu doldurmak ve sanatla doğaya uyum sağlamak için oraya taşlar, dağlar, ağaçlar, pınarlar, nehirler, tepeler de yapar”.

76) Gombrich, *Arte e illusione*, a.g.e., s. 243-284: 271.

77) Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura*, a.g.e., s. 240 (V, xxii).

ve böylece kendini biçimlerin görünüşü arkasında ifade etme eğilimini de gösterdiğini okuruz⁷⁸. Hiç kuşkusuz, onun Frankfurt'ta kaldığı yıllarda imgeler ve biçimlere gösterdiği bu dikkat yayımcılık pazarına karşı dikkatli bir Bruno'yu düşündürüyor. Biçimler ve imgeler, on altıncı yüzyılda resimli kitapların ulaştığı yüksek tiraajların da açıkça gösterdiği gibi, sonuç olarak kitap pazarında bir *business*'tir.

78) Bruni *Opera latine conscripta*, a.g.e., 123-124: 123.

X.

Kötünün Estetiği: Canavarlar, Cadılar, Şeytanlar

Bir nedenini daha ekleyebiliriz
Canavarların, bu da hayalgücüdür...

Benedetto Varchi
Sopra la generazione de' mostri
(Canavarların yaradılışı üstüne)

Daha on beşinci yüzyılın sonunda, görülür dünyaya açılan pencerede, görünüşte gerçeğin çeşitli düzlemlerinin toparlayıcı eksenini olan o güzel ve uyum düşüncesine karşıymış gibi duran biçimler görünür. Ancak bunlar, şeytanca olanın ve canavarlığın belirleyici çizgilerine sahip olmalarına rağmen, 'ustalık'ları sayesinde seyredenleri ve okurları çeken biçimlerdir: "Burada bin tane pis Harpyia göreceksin ve bin tane / Kentaur ve Sfenks ve solgun Gorgon; [...] ve yeni canavarlarda, artık duyulmayan ve görülmeyen, / farklı görünüşler karıştırılmış ve gösterilmiş içinde öylece" (*Gerusalemme Liberata*, IV, 5). Nitekim, *terax* teriminin ikili bir anlamı vardır: korkunç bir varlığı gösterebilir, ama aynı zamanda bir burç anlamına da gelebilir; aynı biçimde Latince *monstrum* doğa bilimini ve geleceği görmeyi belirtir, hatta bu son anlamda *ostentum* (olağanüstü), *portentum* (olağanüstü, harika), *prodigium* (olağanüstü, harika, mucize) ve bazen de *miraculum*¹ (mucize) terimleriyle değiştirilebilir. Yine de, Hıristiyan geleneği içinde, canavarları tanrısal düzenin parçası olarak göstermek (*Civ. Dei* VII) ve böylece, tıpkı Empedokles, Demokritos ve Hippokrates'in ileri sürdükleri gibi, canavarların doğuşunu biyolojik kuramlara bağlayan Aristoteles'in sa-

1

1) J. Ceard, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en France*, Cenevre, Droz, 1977.

vından uzaklaşmak Aziz Augustinus'a (354-430) düşer. Canavar edebiyatı, *Collectanea rerum memorabilium*'da (Anımsanacak Olaylardan Derlemeler) geniş bir mucizeler örneklemesi yapan Solinus'tan başlayarak, *Liber monstruorum* (Canavarlar Kitabı) ve *Tractatus monstruorum* (Canavarlar İncelemesi) (VIII. yüzyıl)² gibi gittikçe daha karmaşık kitaplarla gelişir. *Liber monstruorum*'da adı bilinmeyen yazar insanlardaki korkunun şu üç etkiden, korkunç (canavar gibi) insanların doğuşundan, korkunç ve sayısız vahşi hayvan türlerinden ve en korkunç yılan türlerinden kaynaklandığını açıkça belirtiyordu. Ancak bu edebiyat türü, imparatorluk danışmanı ve IV. Otto'ya adadığı *Otia imperialia*'da (yak. 1210) imparatorluğun her eyaletindeki inanılmaz şeyler üstüne bir bölüm yazmış olan Gervais di Tilbury'nin birkaç yüzyıl sonra işaret edeceği o mucizeyi anlatmaktan henüz uzaktır. Yazar burada on iki kadem (ayak) boyunda, beyaz kollu, kırmızı ayaklı ve leylek, anka kuşu, ejderha ve gulyabaniye dönüşebilen bir Mısırlı'yı anlatır. Betimlenen şeylerin karışıklığına rağmen, bunlar, Gervais'nin giriş bölümünde belirttiği gibi, “yeni ve beklenmedik bir şeyin denenmesi ve nedeninin bilinmemesi” yüzünden şaşkınlık uyandırmaya yöneliktir³. Dolayısıyla kitapta betimlenen mucizeler sunuldukları imparatorun eğlenmesini ve zevk almasını sağlamaya yöneliktir. Gervais'nin klasik gelenekten alınmış olan mucizeleri öncelikle topografiktir, ama alışılmamış hayvanların betimlenmesini de küçümsemiyordu. Buna karşılık, II. Henry için yazılmış olan *Topographia Hibernie*'de (İrlanda'nın Topografisi) (yak. 1185), yalnızca harika sürüngenlerin varlığından övgü dolu sözlerle değil, ahlaki davranışları nedeniyle insan ve hayvan arası melez yaratıklar doğuran İrlanda sakinlerinin yarattığı korkudan da söz etmek Giraldo de Galles'e düşer⁴. Giraldo ayrıca betimlemelere doğrudan deneyim düşüncesini dahil etmiş ve böylece kısa süre sonra seyahat raporlarına girecek olan inanılır insan tanıklıklarını getirmiştir. Bununla birlikte, *Questiones naturales*'de (Doğa Meseleleri) neden şaşkınlık duyulduğu sorusunu sormak ve hayranlık durumunu korku durumunun yanına koymak (1116 ile 1142 arasında

2) *Liber monstruorum*, haz. F. Porsio, Bari, Dedalo, 1976; A. Knock, *The 'Liber monstruorum': An Unpublished Manuscript and Some Reconsiderations*, “Scriptorium”, XXXII, 1978, s. 19-28.

3) L. Daston ve K. Park, *Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*, İtal. çev., Roma, Carocci, 2000, s. 26.

4) Giraldus Gallensis, *History and Topography of Ireland*, J. O'Meara baskısı, Harmondsworth, Penguin, 1982, s. 118.

etkin olan) Bathlı Abelard’la mümkün olur. Ayrıca Aristoteles tarafından dile getirilen (*Meth.* I, 982b, 11-983 25)⁵ felsefe yapmanın nedeni olarak hayranlık düşüncesinden de kaçınır. Abelard *Questiones*’te dikkatli bir araştırma yapmayı şart koşan gerçeğe göre cepheden işe girer ve şöyle der: “Daha yakından bak, koşulları değerlendir ve nedenleri sapt: sonuçlara şaşırmayacaksın”. Dolayısıyla hayranlık yalnızca ender ve bilinmeyenle değil, aynı zamanda nedenlerin bilinmesiyle de birleştirilir ve *praeter naturam*, yani doğal felsefenin düzeni içinde kurulmamış ve bu nedenle göz ardı edilebilir bir şey olarak gösterilir. Sonra, Albertus Magnus hayranlığı bir tür sınır saymış, buna karşılık Aquinolu Tommaso *Summa contra Gentile*’de⁶ onu enderliğe değil, tutkuya bağlamıştır.

On beşinci yüzyılda tansığın durumu ve yorumu, Platoncu düşünceyi model olarak alıp Yeni-Platoncu düşünceyi elden geçiren yeni felsefi kurgular içerisinde dönüşüme uğrar. Ficino ve onun çevresinde toplanan ‘Platoncular’, doğal dünyanın özünü de gösteren gizli yıldız benzerlikleri aracılığıyla okunabilen evrensel (kozmetik) bir düzenin yorumcuları oldular. *Asclepius*’un “magnum miraculum”u (Büyük Mucize) olan insan, *De occulta philosophia*’da (1533) dikkatini ‘harika’ kavramı üstünde yoğunlaştıran Agrippa di Nettesheim (1486-1535) gibi yazarlarda gittikçe daha geniş biçimde onaylanan ve tanımlanan o büyülü eylemin koruyucusudur. Aynı Ficino, Platon yorumunda, kendi zamanında tansık denince akla gelen şey konusunda bilgi verir. Tansık olana gösterilen bu dikkat, Gerolamo Cardano (1501-76) tarafından, kendi zamanında tansık olmayan hiçbir şey görmediğini belirttiği, ancak bu kategoriye doğal bir ortama indirgediği (I, 7) *De Rerum varietate*’de (İşlerin çeşitliliği üstüne) savunulur.

Ab antiquo birbirinden ayrılmayan canavarlar ve tansıklar on beş ve on altıncı yüzyıl arasında daha da ayrılmaz olurlar. Ancak canavarlar, uzak ve masalsi ortamlara yerleştirilmek yerine, ayrıldıkları merkeze döner ve yeniden Akdeniz ve Avrupa’yı doldururlar. *Mirabilia* (şaşıklık verici şeyler)

5) A. Pinotti, *Aristotele, Platone e la meraviglia del filosofo, Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e Medio Evo* içinde, haz. D. Lanza ve O. Longo, Floransa, Olschki, 1989, s. 29-52.

6) Sancti Thomae Aquinatis *Summa contra Gentiles, Opera omnia* içinde, t. XIV, III, cum commentariis Francisci De Sylvestris Ferrariensis cura et studia Fratrum Praedicatorum, Roma, Typis Riccardi Garroni, 1926, 3. 101. 2, III, 2, s. 82.

korku ve *curiositas* (merak) yoluyla herkes tarafından görülebilir. Örneğin Sebastian Brandt (1458-1521) tarafından anlatılan bir dizi özel doğum, çoğu kez kendi yürek darlıkları içinde, Warburg'un kendi araştırmasını yönelttiği o figüratif yardımlarla desteklenen okurların hayalgüçlerini ve beklentilerini tutuşturur. Hastalıklarla altüst olmuş, kuyruklu yıldızların görünmesi ve korkunç parçalarla tedirgin olmuş bu dünyada, bu işaretleri olumsuz bir şey, insanların suçlarının simgesi olarak yorumlayan klasik kuramın yanı sıra, hem *monstra*'yı (canavarları) tanrısal düzenin parçası olarak gören Augustinus'un kuramı, hem de Aristoteles'in o biyolojik kuramı yeniden güç kazanır. On beşinci yüzyıl sonu ile on altıncı yüzyılın ilk bölümü arasında, broşürlerin ve propaganda kitapçıklarının basılması canavarların ve öteki şaşkınlık verici şeylerin doğumundan beslenir ve onları doğal afetler, savaşlar ve Reform gibi dinsel ve siyasal olayların yol açtığı dünyadaki kanışıklıklarla ilişkilendirir. Kitapçıklarda o ürkütücü doğumları bütün ulusal dillerde tanımlayan terimler yer alır ve yılgınlık ve ürperti uyandıran şeyin daha geniş bir anlayış sağlaması amacıyla çoğu kez şematik biçimde resmedilen *monstra* gösterilir.

Fiziksel bozukluklar çoğu kez ahlaki olanlarla birleştirilir. Ravenna canavarıyla ilgili olarak Johannes Multivallis boynuzu gururun, kanatları akıldaki hafifliğin ve tutarsızlığın, dizdeki gözü ahlak düşüklüğünün, çift cinsiyeti eşcinselliğin simgesi olarak gösterir ve bunlar İtalya'da yayılan kusurlardır⁷. Bu peygamberce ve alegorik görüşlere, aralarında *De monstrorum causis natura et differentiis*'de (Pavia, 1616) Aristoteles'in savını sürdüren Liceto'nun da bulunduğu bir grup düşünür karşı çıkar. Gaspar Bauhen (1560-16624) de, satyrleri maymunlar arasına koymasına karşın, canavarların kökenini tartışırken, tanrısal öfke ile yıldızsal ve meteorolojik etkinin ötesinde, biyolojik açıklamaları da dahil eder. On altıncı yüzyılda ayrıca Lemnius'un (1505-68) *Occulta naturae miracula*'da (Doğanın gizli mucizeleri) (Anvers, 1559) anlattıklarına göre, potansiyel canavar yaratıcısı olarak gebe kalma ve gebelik sırasındaki hayalgücünün etkisinden söz edilmişti. Ambros Paré *De monstres et prodiges*'de (Paris, 1573) (Canavarlar ve Mucizeler Üstüne) tam olarak imgelerin etkisinden söz etmiş ve Aziz Giovanni'nin kıllı imgesine baktıktan sonra, bir ayı gibi tüylü bir kız çocuğu

7) Eusebii Caesarensis Episcopi Chronicon, Paris, Henri Etienne, 1512, c. 175r-v.

doğuran o kadının durumunu göstermişti. Canavarlar, yeryüzünün ötesinde, suları ve gökleri de doldurur. Rondell *Universum piscium historia*'da (1554) masalsı, düz kafalı bir papaz balığı ile gerçekten bir piskopos اساسına sahip bir piskopos balığından söz eder. Bunlar melez balıklar olup Sicilya'nın düşgücüyle ilintili efsanevi Colapesce figürünü çağrıştırırlar.

Bu çokyönlü anlamların eşliğinde, on altıncı yüzyıl ürküntü düşüncesine sayısız edebi ve bilimsel yazı derlemesi adamıştır. Rabelais'nin yalnızca dünyanın şaşkınlık verici şeylerini sıralamakla kalmadığını, ama yergici amaçlarla gerçek hayvanların ötesinde “Hayvanlar ve kuşların duvar örtüsü olarak kullanıldığı” Satin ülkesini dolduran olağanüstü canavarları da betimlediğini anımsamak anlamsız bir şey olmaz. Sıralaması şöyledir: “Sfenksler, raffeler, vaşaklar ve cefiler, bunların ön ayakları el gibi, arka ayakları da insan ayağı gibidir; tromitiler ve daliler, bunlar su aygırı gibi iri olup kuyrukları fillerininki, (alt)çeneleri yaban domuzunkinki ve hareketli boynuzları da eşek kulakları gibidir”⁸. Ancak Panurge'nin ciddi ve gülünç arasındaki bakışı yeni şeylere karşı gittikçe daha aç(gözlü) bir halkın çoğu kez boşa çıkmış umutlarını ima eden beklentileri karşılar gibi görünmez: “Ben burada uzun zaman gözlerimi besledim, ama bu nedenle kendimi daha doymuş hissetmiyorum; hatta midemin hiç olmadığı kadar açlık öfkesiyle guruldadığını duyuyorum”⁹. Ne olursa olsun, Reform sırasında yalnızca canavarlara karşı bilinç bunalımı kaynaklı ahlaki sorunlardan doğan özgül bir ilgiye değil, aynı zamanda “korkunç, canavarca imgelem gücü”nü “mucizevi” olandan ayıran eğilime de tanıklık edilir. Katolik Reform incelemeleri çerçevesinde karanlığın korkunçluğa (canavarlıklara) bağlanması Paleotti'ye düşer:

O yerlerin cehennem tanrılarının kendi iradesi olduğuna inanan şairlerin masallarıyla sarmalanmış puta tapanlar [...] kısacası bu ışıksız ve korku dolu mağaraların hayaletler, canavarlar ve düzmece şeylerle de dolu olduğuna inanmışlardır¹⁰.

8) François Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, haz. M. Bonfantini, 2 cilt, İtal. çev., Torino, Einaudi, 1953, II, s. 804 (V.kitap, XXIX. bölüm).

9) A.g.e., s. 806 (V. kitap, XXX. bölüm).

10) Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, a.g.e., s. 420-421.

Bu nedenle, yeraltı dünyası, yalnızca gizeme değil, aynı zamanda onu dolduran geleceği bilme sanatları, büyüler, büyüleyicilikler ve canavarlara da ayrılmaz biçimde bağlanır. Karanlık yerler on altıncı yüzyılın ikinci yarısında, güneşli çayırın ve on beşinci yüzyılın ilk bölümündeki *ars topiaria* (bahçıvanlık, bahçe düzenleme sanatı) ile çoktan geometrik şekillere dönüştürülmüş olan bahçelerin yerini alır. Manzara da engebeli ve oturulmaz bir hale gelir, tıpkı Olaus Magnus'ta (Olof Mansson, 1490-1557) okunduğu gibi: “O tepelerin etekleri, dalgaların gelgitleri nedeniyle, doğanın hayranlık verici çalışmasıyla yaratılan ve içinde bir yeraltı gümbürtüsü gibi o korkunç sesin olduğu eğri büğrü yarıklar sunar”¹¹. Bu, Plinius'un anısındaki *sonitus*'tan (ses) oldukça uzak, ama düzyazısında ürküntünün yer bulduğu Tasso için de bir *exemplum* oluşturan bir gümbürtüdür¹². Edebiyat alanında karanlıklar, harabeler, canavarlar, yeraltı hayvanları ve hayaletlerle dolu olan engebeli ve erişilmez manzaralarla gittikçe daha çok karıştırılır, o kadar ki, Lomazzo'da okunduğu gibi, bu tür karma birlikteliklerden zevk alınabilir. “Bir yer buldum eski şeylerden yapılmış, / Balkonları örümcekten, ve kapıları açık: / içinden sıçan, yay ve kertenkeleler geçen”¹³. Ama korkunç olanın olumsuzlukları düzmece olanla da birleştirilir, tıpkı Gilio'da okunduğu üzere: “Doğru ve güzel olanı değiştirmek, onu düzmece ve korkunç yapmak”. Ayrıca Gilio sapkınlığı, uydurma olduğu için, korkunç olanla özdeşleştirme fırsatını da kaçırmaz: “Ve bu nedenle, onu sapkın olarak değerlendirmenin ötesinde, korkunç da buluyorum”¹⁴. Eğer şairlerin imgelem gücü “Homeros tarafından Khimairalar olarak adlandırılan”¹⁵ Sirenleri, Sfenksleri, Harpyiaları ve Pegasusları kapsıyorsa, bazen bilimsel bilgi ve vücudun hareketlerini resmetme yeteneğinin de aracılık ettiği ‘sanat hileleri’ne kaçan sanatçılarınki de ondan aşağı değildir; tıpkı, örneğin, Leonardo'nun Lomazzo'nun anıları bağlamında yaptığı gibi: “Hayalinde canlandırdığına uygun olarak, çok

11) Olao Magno, *Storia dei popoli settentrionali*, haz. G. Monti, Milano, Rizzoli, 2001, s. 54 (II. kitap, 4. bölüm).

12) C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. 'Idea del tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Floransa, Olschki, 1971, s. 213.

13) Gian Paolo Lomazzo, *Rime ad imitazione dei grotteschi*, VI, a.g.y., *Scritti sulle arti* içinde, a.g.e., s. 461.

14) Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi dei pittori circa l'istoria...*, *Trattato del Cinquecento* içinde, a.g.e., II, s. 3-115: 36.

15) Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre*, a.g.e., s. 420-421.

güzel ve farklı bir incelikle, çirkin ve korkunç figürleri çizerken de aynı ustalığı göstermiştir”¹⁶. Lomazzo’nun da anımsattığı bu ustalığı Leonardo korkunç hayvanları betimlerken de gösterir¹⁷. Bu nedenle, Leonardo, on altıncı yüzyılda kendi içgüdüsüne göre yarattığı eş benzeri bulunmayan *monstra*’nın yapıcısı, bulucusu olarak gösterilir. Doğanın geçici heveslerinin bilincinde olan Lomazzo resamlara uygulanabilir örneklerle uyum sağlamalarını salık verir: “Canavarları oluşturma biçimine belli bir kural ve yasa koymak olanaklı olmadığı için, doğanın kendisi de herhangi bir yasa ya da kurala uymaz”¹⁸. Yazar, Aldrovandi’nin *Monstrorum historia*’sına (Canavarların Öyküsü) başvurarak, canavarlarla ilgili, Plinius (*Nat. Hist.* VII, 2 ve süreği) ve Pomponius Mela’ya (III, vı) dayanan antik ve modern anlatıları derler. Bu arada çağdaş ikonografik tanıklıklardan söz etmeyi de ihmal etmez, bunlar arasında “organı altında, burunsuz, kafasının arkasında bir başka yüzü olan, erkeklik organı çenesinin altında ve kulakları hayalarına yapışık olan bir çocuk”u anımsatır¹⁹. Lomazzo tarafından anımsatılan mitolojik imgelerin coşkusu içinde Furialar, Lamialar, Sfenksler, Khimairalar ve hatta kişileştirilen Fames (Açlık) resmigeçit yapar. Fames için Ovidius’un *Metamorfosi*’sinin Anguillara tarafından yapılan çevirisine başvurur: “Onun her sakat gözü gömülü durur / Gizli ve mağaramsı bir çukurda”²⁰. Canavarlar hakkındaki edebi-felsefi görüşler ve savlar belli bir ağırlığa sahip görünür, tıpkı 1548 yılının Temmuz ayının ikinci Pazar günü Floransa’da Benedetto Varchi’nin verdiği ve Aristoteles’in canavarlarla ilgili savını inceleyip eleştirdiği *Ders*’te olduğu gibi. *Ders* canavarların niçin yaratıldıklarını ve doğduklarını açıklar, ayrıca ‘canavar-mostro’ terimiyle ilgili tarihsel açıklamaları verir. Bu arada Floransalı edebiyatçı çirkinlik ve korkunçluğu, her şeye karşın gizli uyumların dengeyi sağladığı evrenin bir yerine yerleştirirken, onları mağara resimlerinin bir ressam tarafından bir yere kaprisli biçimde yerleştirilmesiyle karşılaştırmayı da ihmal etmez: “[Canavarlar] doğal ve alışılmış etkilere göre bir bozukluk ve uygunsuzluğa sahip olmalarına rağmen, bütüne göre öyle değildirler ve resamlara örnek olurlar, onlar da çoğu kez bir yerde bazen gülünç, bazen

16) Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, a.g.e., s. 290.

17) A.g.y., *Trattato dell’arte della pittura*, a.g.e., a.g.y. 156, s. 29.

18) A.g.e., s. 552.

19) A.g.e., s. 553.

20) A.g.e., s. 577.

garip ve korkunç figürler yaparlar”²¹. Dolayısıyla, Varchi’ye göre, canavarlar kategorisi doğanın tanrısal düzenine dahil edilebilir ve hiç unutulmayan bir *concininitas*’ın (süs, güzellik) olası kazanımının sezinlenmesine izin verebilir. Figüratif sanatın on beşinci yüzyıl sonu ile on altıncı yüzyıl ortası arasında yalnızca alışılmamış ikonografiyi değil, aynı zamanda az ya da çok görgül kanıtlamaların sonuçları olarak verilen bilimsel resimlere paralel olarak masalsı, mitolojik ve hatta dinsel konuları canlandıran canavar ve ejderha imgelerini de öne çıkarması rastlantı değildir. Kuzey Avrupa’nın düşsel damarı, Bosch ya da Grünewald’ın resimlerindekiler gibi geniş ve kalabalık ürünler sunar. Örneğin Bosch, Isenheim mihrabındaki *Tentazioni di S. Antonio*’da (Colmar, Musée Unterlinden) (S. Antonio’nun Baştan Çıkarmaları), kendi yol gösterici cinlikleri içinde, hâlâ tamamen uykuya dalmamış bir insanlıktan parçalar ortaya koyan canavarlardan bir örnekleme yapar, tıpkı Parentino’nun resimlerinde ya da Giovan Battista Dossi’nin içinde canavarlar ve cırcır böcekleri görünen sanrılı resimlerinde olduğu gibi (*La notte* – Gece, Dresden, Gemäldegalerie). Bu melez ve tüylü, yarasa kanatlı ve yumuşakça kabuğu vücutlu şeytanların yanında, gittikçe daha hırslı biçimde ceset imgesi ortaya çıkar. ‘Stragi degli innocenti’ (Masumların Kırımı), ‘Crocifissioni’ (Çarmıhlar), ‘Pietà’ (Acıma) ve ‘Martiri’ (Şehitler) tablolarından dışarı fırlayan bu ceset, ‘öyküler’in betimlenmesi bağlamında, edebiyat alanında da apaçık ortaya çıkan ve gittikçe daha uyarıcı bir çekicilik kazanır. Aslında sakat vücutlara doğru çekilme ve büyümlü etkilere ve mucizelere karşı Aziz Augustinus *Confessioni*’de (İtiraflar) uyarıda bulunmuştu. Ipponense bu açgözlülüğü *curiositas* örneği olarak koymuş ve *concupiscentia oculorum* (Göz Tutkusu) olarak eleştirmişti. Nitekim deneyimden zevk almak isteyen o merakı kınar. Bu kınama parçalanmış vücutları gözlemleme konusunda şiddetlidir: “Parçalanmış bir cesette insanın kanını donduran birkaç ayrıntıyı görmek nasıl bir zevk olabilir? Ancak yine de bir ceset ortaya çıkar çıkmaz halk keyfince korku duymak ve sararıp solmak için ona koşuyor” (*Conf.* X, xxxv)²². *Vana curiositas* (Boş merak) Bernardo di Chiaravalle’nin Rahip Guglielmo di S. Thierry’e gönderdiği ünlü mektupta suçlanmıştı. Yazar, mektubunda, kitaplardan çok mermer

21) Benedetto Varchi, *Sopra la generazione de’ Mostri e se sono intesi dalla natura o no. Perche siano i mostri ciò e se hanno cagione finale*, *Lezioni di M. Benedetto Varchi* içinde, Firenze, Filippo Giungi, 1590, s. 83-132: 109.

22) Agostino, *Confessioni*, haz. R. De Monticelli, Milano, Garzanti, 1990, s. 407.

üzerinde okumanın zevk verdiği “o gülünç korkunçluğu, o garip biçimsiz güzellikle güzel biçimsizliği” suçlamıştı. Bernardo bu “böylesine güzel ve çeşitli” şeyleri hayal etmenin rahipleri bütün günü “kendilerini Tanrı’nın yasasını düşünmeye vermek yerine [...] birer birer”²³ bunları seyretmekle geçirmeye ittiğini belirterek devam eder. Augustinus’un sözünü ettiği göz, *miracula*’dan zevk alan ve şehvet düşkünlüğünü besleyen aklın gözüdür. Rönesans’ta kokuşmuş vücutları, bozulmuş cesetleri, *monstra*’yı görmekten kaynaklanan ve tam olarak Augustinus’un suçladığı (*Conf. X, xxxv, 54*)²⁴ o *vanitas et curiosa cupiditas* (kendini beğenmişlik ve meraklı açgözlülük) ile beslenen zevk büyür.

Korkunç doğumlarla ilgili edebi ve figüratif tanıklıklar on beşinci yüzyılın başında baş döndürücü bir hızla çoğalır. Bu olağandışı yaratıklar *de visu* (gözle görülerek), ama aynı zamanda ikonografik kopyalamalarla da hayranlıkla seyredilir, tıpkı Luca Landucci’nin 1511’de ünlü Ravenna canavarının doğumuyla ilgili olarak belirttiği gibi: “Ben onun resmedilmiş halini gördüm ve kimileri onu Floransa’da doğrudan görmek istedi”²⁵. Piagnone de, 1489 ile 1513 arasında, aralarında “vücudundan bir başka yaratık çıkan” ve Floransa kentinde kendini sergileyerek çok para kazanan bir çırağın da bulunduğu üç korkunç yaratıktan söz eder. Dolayısıyla, bu çadırdaki seyredilecek fenomen, Augustinus’un göndermede bulunduğu o sağlıksız iştahı kabartıyor ve para karşılığı seyredilip takdir ediliyordu. Bana öyle geliyor ki, *Wunderkammer* (Mucize Odası) tansiyından alınan zevkin de bozuk etin görülmesinden duyulan zevkle tatmin edilen etçil bilim mantığının yanına konulması gerekir. Doğanın düzenini aşan şey ve onun beğeniyle izleneceği kapalı bir yere yerleştirilmesine duyulan hayranlık Boccaccio’nun bir anısında açıkça gösterilmiştir. Nitekim, Boccaccio, Trapanililerin kazı çalışmaları sırasında bir devin henüz bozulmamış üç dişini bulduklarını ve devin vücudunun gözleri önünde un ufak olduğunu

23) Sancti Bernardi Abbatis Clarae Vallensis *Apologia ad Guillelmum*, PL CLXXXIII, coll. 914-918. Panofsky, *Suger abate di Saint-Denis*, a.g.e., s. 132-133.

24) Agostino, *Confessioni*, a.g.e., s. 405: “Birçok yönden tehlikeli olan bir başka tür baştan çıkarma daha var. Et tutkusunun ötesinde [...] aynı duygular tarafından harekete geçirilen ruhta bilgi ve bilim kılıfına bürünmüş, açgözlü ve boş bir merak var. Etin hoşnutluğunu değil, ama onun aracılığıyla deneyimi arar. Tanıma içgüdüsüne aittir, gözler de duyular arasında tanımanın ilk aracı olduğu için tanrısal söz onu *gözlerin tutkusu* olarak tanımlar”.

25) Luca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, Floransa, Sansoni, 1969, II, s. 57.

anlatır. Dişleri bir telle bağlamış, sonra da Annunziata'ya adanmış bir kiliseye asmışlardır (*De genealogia Deorum*, IV)²⁶ (Tanrıların Soykütüğü). Eğer meydana sergileme canavarı halkın eğlencesine açık hale getiriyorsa, *mirabilia*'nın *Wunderkammer*'de sergilenmesi de ondan daha az aşağılık değildir. Tansığa duyulan doymak bilmez arzuyu tatmin etmek için Siren (Deniz Kızı) gibi melezler yaratmakta tereddüt edilmiyordu²⁷. Sonraları, bir askerin bir çarpışma sırasında kaybolan eli gibi ölüm artıkları ya da devasa yaratıkların kemikleri gibi korkunç şeyler bile bu repertuvarlar içinde sıralanmaktadır²⁸. Flaman ve Hollanda(lı) figüratif geleneği ortamında *Wunderkammer*'m *vanitas*'ın simgesi haline gelmesi rastlantı değildir²⁹.

Korkunç ve alışılmamışa duyulan çekim, on altıncı yüzyılın ortasında edebiyat alanında da açıkça görülür. Nitekim, Bandello'nun öyküleri, okura, insan vücudunun aşırı gerçekçi betimlemesinden yola çıkan, ölüm gibi bir ürkünün anlamının öne çıktığı hayali konular sunar. Ölümün bozduğu vücut çoğu kez diriye sahip olduğu güzelliğe seçenek olarak sunulur ve tiksintmeye yol açar:

Ne olduğunu düşünün bütün yüzü morarmış, şişmiş ve vücudu bir su yılanının gibi lekelerle dolu o zavallı kadının, önceleri zevkin ve en büyük sevincin yuvası, ama artık koyu, iğrenç, korkunç, pislik yuvası ve korkunç görünüşlü olan o şişmiş, bulanık ve dönmüş gözleriyle artık ölü bir dişiden çok acımasız bir canavara benzediğini görün³⁰.

Önceleri güzel olan ağız, Bandello'ya göre, dişlerini gösteren “bir Alan köpeği”ninkine benzetilecek kadar korkunç olmuştu. Bozulmuş vücut, artık “koyu sarı” bir renk almış eller, tiksinti uyandırmalarına karşın, akıcı

26) G. Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1992, s. 165.

27) J. von Schlosser Magnino, *Raccolta d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, İtal. çev., Floransa, Sansoni, 2000.

28) D. Murray, *Museums: Their History and Their Use*, 3 cilt, Glasgow, MacLehose and Sons, 1904, I, s. 6-12 (tıpkıbasım Londra, Routledge/Thoemmes, 2003); A. Lugli, *Naturalia et mirabilia*, Milano, Mazzotta, 1983.

29) A. Veca, *Vanitas: il simbolismo del tempo*, Sergi Katalogu, Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1981.

30) Matteo Bandello, *Le novelle*, Torino, Utet, 1978, II, 24.

düzyazı içinde, çoktan güzele doymuş bozulma yolundaki o evreni yücelten çekim anına dönüşüyorlardı.

Figüratif sanatlar da, on beşinci yüzyılın sonlarından başlayarak, görgül gerçekleştirme yoluyla *auctoritates*'in olumladığı şeyi olumlama ya da ötesine geçme eğiliminde olan hekimler ve anatomistlerin izinden giderek vücutların sistematik incelemesine yönelmişti. Avrupa'da, özellikle de İtalya'da, üniversitelerde anatomi derslerinin halka açık gösteriye dönüşmesi yayılarak ilerlemişti; nitekim anatomi bilgisi ilk anda, Vesalio'nun belirttiği gibi, hekimlik mesleğine giden tek yol olarak ortaya çıkmıştı. Ayrıntılı tahtabasımlarla (ksilografilerle) resimlenmiş anatomi kitaplarında açılmış karınlar, ortaya saçılmış bağırsaklar ve damarlar gösterilmiştir. Sıradan insanların yine de korku ve tiksinti duydukları insan vücudunu tanıtmaya yönelik bu ikonografik öğeler, *Anathomia Richardi*³¹ (Richardi Anatomisi) gibi tıbbi yazılarda da aynı tiksintiyle anlatılır. Vücutlardan kaynaklanan korku, ölü İsa'nın gözlemlenmesinden doğan tanrıbilimsel düşüncüyü hissedilir biçimde değiştirir ve bunun Mantegna tarafından "birazcık sert ve bazen canlı etten çok taşa benzeyen bir tarzda"³² yapılmış toprak ve boz renkli örneği (Milano, Brera) bütün on altıncı yüzyıl boyunca değişmez bir model oluşturur.

Bu korkulara on beş ve on altıncı yüzyıllar arasında hortlakların görünmesinin yol açtığı korku eklenir. Bu sonuncusu, Ortaçağ'da hem rüya durumu hem de görme durumuyla ilişkilendirilmiş olan *visio spiritualis* (ruhsal görünüm) hakkındaki tartışma çevreninde var olmuş bir konudur. *Imaginatio* ve *phantasia*, sırasıyla gerçek ve sahte görmelere yol açıyor ve sonuncular şarap içmedeki aşırılıklara ve hazımsızlığa, ama daha çok da şeytanlara bağlanıyordu. Dolayısıyla, *phantasma* (hayalet) ya da *phantasmata*, her ne kadar Augustusçu düşüncenin değişen modellerine göre klasik antiktade yer almış olsalar da, XII. yüzyıldan itibaren daha büyük bir sıklıkla görünürler. Ama belki de Araf'ın doğuşudur hayaletlerin yaratılmasına yol açan³³. Rahip Erfurt Jacopo da Jüterborg'un *Tractatus de apparitionibus*

31) *Die Anatomie des Magister Richardus*, haz. J. Florian, Breslau, F. W. Jungfer, 1875, s. 2-3. Bu konuda şimdi bkz. A. Carlino, *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1994.

32) Vasari, *Le vite*, III, §. 390-391.

33) J. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, İtal. çev., Torino, Einaudi, 1982.

animarum (1475) (Ruhların görüntüsü üstüne bir inceleme) adlı eserinde Araf'ın ruhlarının yalnızca ona inananlara görünebildiğinin, buna karşılık Kuzey Afrika Araplarına (Müslümanlarına) ve Yahudilere şeytanların görüldüğünün ileri sürülmesi rastlantı değildir. XI. yüzyıldan sonra konuyla ilgili manastır çevresinde Pietro il Venerabile'nin (öl. 1157) on öyküsü ile Cesario di Heisterbach'ın *Dialogus Miracolorum*'unun (Mucizelerin Diyalogu) (1223-24) öne çıktığı tam ve gerçek bir edebiyat yeşerir³⁴. Aynı ortamda, on altıncı yüzyılda, hayalet öykülerine duyulan ilgi yeniden doğacak ve klasik dünyanın efsanelerinden beslenecektir³⁵. Hayaletlere karşı gösterilen ve bu görüşleri tıbbi türde(n) bir açıklama ortamına yerleştiren Galenos okuluna kadar götürülebilecek usçu bir konum ile bu ruhların varlığını günlük dünyada görüp onları şeytana benzeten Platoncu konum arasında gidip gelen bu dikkat, kök saldıgı coğrafi ve kronolojik ortama göre değişik biçimler alır. Shakespeare *Hamlet*'te (II, 2. sahne, 576-571. dizeler), edebi kurgu içinde olsa da, örneğin şeytanca dönüşüm düşüncesini sürdürür ve onu melankolik patolojinin gölgesine koyar.

Ludwig Lavater'in (1527-86) *De spectris*'ı (Hortlaklar Üstüne) gibi eserler bütünüyle hayaletlere adanır. Ote yandan, hortlaklara karşı duyulan çekim konusunda Erasmus (1467-1536) *Elogio della follia*'da (Deliliğe Övgü) (1508) dikkatli olunmasını önermiş ve "hayalet, hortlak ve ölümlerle ilgili mucizeleri dinlemekten usanmayan" kimseleri batıl inançlılar arasına koymuştu³⁶. Bu konunun resim alanında da çoğalmasının ve Endor cadısı tarafından çağrılan Saul'un ruhunun görünmesi sahnesine ayrıcalık verilmesinin de gösterdiği gibi, akıl gözünün ötesinde fiziksel göz de bu görüntülere doymaz.

Eğer canavarlar, cesetler ve hayaletler insanlarda korku uyandırıyorsa, betimlenip resmedildikleri çok biçimli *facies*'leriyle varlıklarının baştan çıkarıcı kutuplarını gösteren cadılardan kaynaklanan korku da ondan daha

34) Ortaçağ'da hortlaklar konusunda en azından bkz. J.-C. Schmitt, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, ital. çev., Roma-Bari, Laterza, 1988, s. 182-205.

35) Bu konuda bkz. P. Aretini, *I fantasmi degli antichi tra Riforma e Controriforma. Il soprannaturale greco-latino nella trattatistica teologica del Cinquecento*, Bari, Levante, 2000.

36) Erasmi Rotterdami *Moriae encomium* (Parisiis, 1509), *Opera omnia*, IV, III içinde, Amsterdam-Oxford, North-Holland, 1979, s. 120-122.

az değildir. Heinrich Institoris (yak. 1430-1505?) ile Jacob Sprenger'in (1436/38-95) yazdığı ve modern çağda cadı figürünü belirtmek için en çok malzeme sağlayan kitap olan *Malleus Maleficarum*'da (1487) (Cadıların Çekici), cadı, Khimaira gibi karmaşık, yani aslan yüzlü, keçi karınlı ve akrep kuyruklu olarak betimlenir. Bu korkunçlukla ilgili olarak iki yazar şeytanca bir yorum getirir, güzelin karşısına kokmuşu ve sonunda da ölümü koyar³⁷. Bu pis kokulu canavar imgesi yeni değildir, çünkü aslında Domeniken rahipleri onu Valerius'un Rufinus'a yazdığı ve ona kadınların tehlikeleri ve şeytanlıklarını anlatarak evlenmemesini öğütlediği bir mektuptan almışlardı. Nitekim Valerius "Venüs'ün çiçeğinin gül olduğunu, çünkü kırmızının altında birçok dikenin gizli olduğunu" anımsatıyordu (PL XXX, coll. 254-261). *Proverbi* (Atasözleri) de (5, 3) kadının sahte ve entrikacı bir varlık olarak betimlenmesine katkıda bulunmuştu. Aynı biçimde, davranış biçimi ve tutum da kendini beğenmişliğin aynası sayılıyordu (*Vitae patrum*, PL, LXX III, coll. 665). Ölüme benzetilen kadına yine de daha üzücü bir öncülük izafe edilir, çünkü ruhun öldürülmesinin suçlusu sayılır. *Malleus*'un yazarları da, yine *Proverbi* (30, 16) eşliğinde, onun cinsel doyumsuzluğunu ortaya koymayı unutmazlar: "Doymak bilmeyen şeyler üç tanedir, ama asla yeter demeyen bir dördüncüsü vardır ki o da kadınların şehvet düşkünlüklerini tatmin etmek için şeytanla uyarılmalarını sağlayan üreme organının ağzıdır". Bununla birlikte, Insitoris ile Sprenger'in cadıları insanların vücutlarını ve ruhlarını yakıp tutuşturan, sonra da onları kaybeden o güzellikten izler taşıyordu, ancak bir süre sonra Reginald Scot (1538-99) onu anımsamaz bile³⁸. Yüzlerinin koyu renginin, cadıların çirkinliğinin ve dağınık saçlı görünmelerinin hiç kuşkusuz klasik bir kökeni vardır. Horatius II. kitabın birinci *Satura*'sında (yergi, taşlama) Canidia ve Sagana'yı solgun ve ulurken betimler; Lucanus *Pharsalia*'da (VI, 516-518) Thessalialı büyücü kadın Eritto'yu korkunç derecede zayıf, kara sarı bir renkle ezilmiş bir yüz, dik ve yılanlarla taçlanmış bir saçla gösterir. Bilindiği gibi, cadılarla ilgili çok sayıda ikonografik belge yoktur, ne klasik antik çağda, ne Ortaçağ'da, ne de erken Rönesans'ta. Ancak on altıncı yüzyıldan başlayarak bu türün doğuşuna tanıklık edilecektir. Büyücü

37) *Malleus Maleficarum von Heinrich Insitoris (alias Kramer) unter Mithilfe Jakob Sprengers aufgrund der dämonologischen Tradition zusammengestellt. Wiedergabe des Erstdrucks von 1487 (Hain 9238)*, hrsg. A. Schnyder, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1991, s. 44.

38) Reginald Scot, *The Discoverie of Witchcraft*, 1584, B. Nicolson baskısı, Londra, Stock, 1886, s. 5.

kadın imgeleri, başlangıç sahneleri, genç kızlar ve sevişme sahneleri hariç, cadılar tarafından çizilen yaşlı kadın tipolojisine az ya da çok uygundur. Klasik Korybant (Kybele rahibesi) ya da içine şeytan girmiş kadın *facies*'i varlığını sürdürmesine rağmen, cadının görünüşü melankoliye bağlıdır. Büyük ün kazanmış bir kitapta, Cesare Ripa'nın *Iconologia*'sının daha 1593 ve 1603'te yayımlanan resimsiz baskılarında anlamlı bir Melankoli betimlemesi görülür: "Berbat giysiler içinde, üzgün ve acılı, yaşlı bir kadın"³⁹. Sonraki baskılarda kitaba yukarıda bahsi geçen konuların gösterildiği, pırıl pırıl ve önemli bir gravür eşlik eder. Melankoli, Ripa'ya göre, insanlara kışın ağaçlara yaptığı etkiyi yapar, onları rüzgarla sarsıp karla kaplar, böylece onları kurutup yapraklarını döker ve sonunda kısırlaştırır. Bir deri bir kemik, üzgün, mahalle ve köylerin dış kısımlarına itilmiş cadılar tanrıbilimsel, felsefi ve daha çok da tıbbi yazılara göre bu melankoli tipolojisinden çok etkilenirler.

Cadıların hem güzel hem de çirkin olmasını isteyen ikili geleneğe on altıncı yüzyıl sanatçıları tercüman olurlar. Ancak onların figüratif kanıtlarını, her ne kadar Baldung Grien'in (1484-1545) *Buon anno ai chierici*'sı (1514c) (Papaz adaylarına mutlu yıllar) (*Der Cor Capen ein gut Jahr*, Viyana, Albertina) gibi kimi eserler bazen ince alayı (ironiyi) sıyırıp geçse de, fantastik yorumlamalar olarak görmemeliyiz. Dürer, Assen Jan Walter Cornelisz (1562-1638) ve Lucas Cranach'ın (1472-1553) imgeleri, 1505 ile 1540 arasında, rüya konularıyla Melankoli'ye bağlı anlatımlar olarak cadıların cirit attığı konuları, Strazburg piskoposuna bağlı bir hukuk müşavirinin oğlu olan Grien'in durumunda olduğu gibi, ilk elden kaynaklara da başvurarak bir araya getirir⁴⁰. Belirimdeki bu karşıtlık konusunda, Rinaldo'yu önce seks uçurumuna sürükleyip sonra onun yeniden masumiyetini kazanmış gözüne çirkin ve dişleri dökülmüş yaşlı bir kadın olarak görünen Alcina'nın ikiye bölünmüşlüğü ortaya koymayı ihmal etmeyen şövalye şiirleri evreni de bilgi verir⁴¹. Aslında klasik Kirke tipolojisinden alınan Morgana'nın kız kardeşi büyücü Alcina tipini *Orlando Innamorato*'da (Aşık Orlando) Boiardo yaratır.

39) Ripa, *Nova iconologia*, a.g.e., s. 318.

40) Tarihsel-tanrıbilimsel sorunsallarla ilgili cadılar ikonografyası için bkz. P. Castelli, *Donnaiole, amiche de li sogni' ovvero i sogni delle streghe, Bibliotheca Lamiarum. Documenti e immagini della stregoneria dal Medioevo all'Età Moderna* içinde, Pisa, Pacini, 1994, s. 35-85.

41) Ead. (a.g.y.), *L'immagine della strega*5. *Circe e le altre*, "Arte e Dossier", 89, 1994, s. 22-26.

Ariosto'nun *Orlando Furioso*'da Tasso'nun da *Gerusalemme Liberata*'da daha başarılı ve ayrıntılı biçimde modelleştirecekleri bu olumsuz kadın kahraman figürünün her zaman ahlaki açıdan okunması gerekir, çünkü Alcina şehvet düşkünlüğünün simgesidir. Kişinin tanımı, bilindiği gibi, Ariosto tarafından VI. şiiirde yapılır. Alcina, İngiltere kralının oğlu Astolfo gibi eski sevgililerini mersin ağacına çevirir; Astolfo, Ruggero'dan (kartal başlı kanatlı at) hipogrifin dizginlerini kendi gövdesinden çözmesini rica eder. Hem Alcina'nın hem de doğanın güzelliği, Augustinus'un uyarısına göre, duyuların aldanması ve yanılsamasından başka bir şey değildir. Ariosto'nun bütün anlatımı, Ruggero ve Alcina tarafından geniş ölçüde tadılmış olsalar da, zevklerin boşluğunu ve geçiciliğini göstermeye yöneliktir: "Aldıkları büyük zevki anlatmak onlara düşer kesinlikle / çoğu kez birden fazla dille ağızlarında" (VII, 29, 7-8). Alcina'nın zevklerinin aldaticılığı geçicilik üzerine kuruludur ve bu durum sihirli yüzükle Ruggero'yu büyüden kurtarması için beyaz büyücü kadın Melissa'yı çağıran Bradamante'nin aşkıyla ortaya konur. Sonunda kahraman onu büyüleyen güzel kadını değil, ama çirkin ve dişleri dökülmüş yaşlı bir kadın görür, bu arada bahçe de güzelliğini yitirir.

Cadıların ve şeytanların pisliği konusunda Gianfrancesco Pico della Mirandola *Strix*'de (1523) ustaca bir tanım yapmıştır ve bu tanım da kitabın Domeniken (rahibi) Leandro Alberti'nin yaptığı ve Şeytanın "insan kılığına girdiği zaman" nasıl "kaz ayaklarını" gösterdiğini etkili terimlerle ortaya koyduğu İtalyanca çevirisinde yeni bir canlılık kazanır⁴². Şeytanların melzeliği on altıncı yüzyılda yalnızca gerçeğin çeşitli düzlemlerini bozmakla kalmaz, Reform sırasında Şeytan ve çömezlerinin vahşi görünüşü bir disipline sokuluncaya kadar ona katkı da sağlar. Yani kanatlar, kuyruklar, karından bacaklar ve insanın hayalgücünün Pan'a özgü bu vahşi azaları sürdürerek onlara verdiği öteki sıfatlar ortadan kaldırılacaktır. Çöldeki rahipler, Antonio gibi, şeytanın kendi görünüşünü değiştirip vahşi hayvandan kadına, saf altından münzevi rahibe dönüşme yeteneğine tanıklık ederken hava da çılgınlıklar, sesler, kahkahalar ve gümbürtülerle doluyordu. Şeytanlar rahibin gözüne vahşi hayvan biçiminde ve sanki dünyanın sonu

42) Gianfrancesco Pico della Mirandola, *Strega o delle illusioni del Demonio*, haz. A. Biondi, Venedik, Marsilio, 1989, s. 109.

geldiğinde onlar için hazırlanmış olan o gerçek ateşin bir öncelemesi gibi, gerçek olmayan bir ışıkla aydınlanmış olarak görünürler⁴³. Ne olursa olsun, Şeytan, düşerken⁴⁴ temas ettiği havanın yansıması olan koyu ve mavimtrak bir ışıktan başka, insan ruhunun doğal olarak ulaşmak istediği tanrısal birliğe karşı çıkan çokbiçimliliğin özü olan birden fazla görünüş sunar⁴⁵. Şeytanları karanlığa bağlayan gelenek Hristiyanlığın kökenlerine kadar çıkar ve Yeni-Platoncu düşüncelerle kaynaşır. Örneğin Aziz Paulus “hava güçlerinin prensi” (Ef. 2, 2) ve “bu karanlık dünyanın yöneticileri olan [...] Prensleri ve Yetkili kişileri, [...] göksel bölgelerde oturan kötülük ruhlarını” (Ef. 6, 12) anımsatır. Aynı biçimde Aziz Augustinus *De civitate Dei*’de (VIII) (Tanrı’nın Kenti), daha sonra da Fulgenzio *De Trinitate*’de (böl. VIII, PL LV, coll. 504) (Teslis Üstüne) onlardan söz eder. Augustinus şeytanların vücutlarının havadan yapılmış olduğundan söz eder: “Daemones aëria sunt animalia, quoniam corporum aëriorum natura vigent” (Şeytanlar, havadan oluşmuş bedenlerinin doğası güçlü olduğuna göre, havada bulunan yaratıklardır). Nitekim, Augustinus, Fulgenzio ve Gregorius Magnus şeytanların hava özlü bir vücutları olduğundan söz ederler; iyi melekler kırmızı bir rengi, kötüler de koyu bir rengi yansıtır. Aziz Augustinus’un düşüncesinde “havanın ve karanlığın prensi” olarak tanımlanan şeytanın özgül bir güçle bağlantılı olması rastlantı değildir: “tenebrosus diaboli principatus” (*Sermo*. 222, PL XCVIII, coll. 1091) (şeytanın karanlık egemenliği üstüne). Karanlığın düşmüş meleklerle birleşmesi öyle bir hal alır ki Hristiyanlık Büyükleri Bilimi yazılarında şeytan bir zenci ya da bir Etiyopyalı gibi betimlenir. Bu bağlamda Mısırlı Makarios (*PG XXXIV*, coll. 407) ve Gregorius Magnus’un (*PL LXXV*, coll. 634) savlarını anımsamak yeterlidir. Böylece *angelus tenebrarum* (Karanlık Meleği) yüzyıllar içinde onun olumsuzluklarını başka uluslara da aktaran karanlık yüzlü bir varlık imgesini karakterize eden kesin ikonografik karşılıklar bulur. Bazı bağlamlarda şeytan hâlâ melek doğasını korur ve bu nedenle çoğu kez “kötü melek” adıyla anılır. Nitekim (Evrensel) Yargı Günü’nü betimleyen

43) *Vita di Antonio*, haz. G. J. M. Bartelink, Milano, Mondadori / Fondazione Lorenzo Valla, 1991⁵, s. 56: “Onlarda görünen gerçek bir ışık değildir; ama içlerinde onlar için hazırlanan gerçek ateşin bir öncelemesini ve betimlemesini taşırlar. İçinde yanacakları ateşle insanları korkutmaya ve baştan çıkarmaya çalışıyorlar”.

44) E. Kirschbaum, *L’angelo rosso e l’angelo turchino*, “Rivista di archeologia cristiana”, XVII, 1940, s. 209-248.

45) G. Bazin, *Formes demoniaques, Satan* içinde, “Etudes Carmelitaines”, 1948, s. 507-520.

bir İncil meselinde (Mt. 25, 41) kötü melekten söz edilir. Kısacası, iyi ile kötü arasındaki karşıtlık, *Epistula Barnabea*'da (18, 7) okunduğu gibi, yalnızca *angelus bonus* (iyi melek) ve *angelus malus* (kötü melek), yani Tanrı'nın ve Şeytan'ın melekleri tarafından yönetilen aydınlık ve karanlık arasındaki karşıtlıkla verilir.

Ne simetrik ne de oranlı olan çokbiçimlilik yalnızca biçimsizliği değil, kendi başına, Antik dünya ve Ortaçağ dünyası bir tarafa, daha önce gördüğümüz gibi Rönesans düşüncesinde de güzel kavramını belirlemiş olan estetik kategorilerin ve uyumun bozulmasını gösterir. *Ordo, proportio, numerus, mensura* (ölçü), *lux* ve *bonum* (iyi, iyilik) şeytanın bozuk biçimini anlatacak olan şeyin olumlu yanındır. Ortaçağ'da duyulur güzellik konusunda uzun uzun tartışılmış ve metafizik estetik terimi olan *pulcher* ile sanat alanındaki şeylerin güzelliğinin takdir edilmesiyle bağlantılı olan *formosus* birleştirilmişti⁴⁶. Plotinos'un savını sürdürerek kayıp gençlik eseri *de pulchro et apto*'yu (Güzel ve Uygun Üstüne) *Confessiones*'te yeniden ortaya çıkan bu konuya adanmış, güzel ve uygun olanın tanımını vermek Aziz Augustinus'a düşer. Güzel kendi için hoşagiden ve yararlı olmayan bir şey, buna karşılık uygun yalnızca uygun olan şeyle bağlantılı olarak hoşagiden şeydir. Güzel de sayı, ölçü ve düzen üstüne kurulan birliktir (*Conf.* III, 13; 15; X, 34). Mucizevi birlik en üstün birlikte, yani iyiliktedir. Bölünmeye kötülük, yani kusur konmuştur. Dolayısıyla, güzel, köklerini biçime salar, maddeye değil. Tanrı en büyük ve bozulmaz güzelliştir. Bunun sonucu olarak Şeytan, bölme ve çokbiçimlilik olduğu için kötülüktür. Nitekim Markus Incili'nde, Caras insanına sahip olan şeytanın, İsa tarafından sorgulandığı zaman nasıl “biz bir tümeniz” diye cevap verdiği görülür. Dionysios Areopagites kötülüğü doğanın düzeninin ilk günden kaynaklanan ve dolayısıyla varoluşsal bir durum haline gelmiş bir bozulması olarak görmüşse, Johannes Scotus Eriugena da (yak. 810-877) bu çizgide hareket eder. Aziz Anselmus (1033-1109) *De casu Diaboli*'de (Şeytanın düşüşü üstüne) şeytandan bir hiç(lik) gibi söz eder, çünkü ‘kötü’ kavramı ‘hiçlik’ kavramıyla çakışır. Kötülük iyilikten yoksun kalmaktan başka bir şey değildir; bir kötülük, Lucifer'in düşüşünün gösterdiği gibi, özgür iradenin kullanılmasından kaynaklanır.

46) U. Eco, *Sviluppo dell'estetica medievale, Momenti e problemi di storia dell'estetica dall'antichità classica al Barocco* içinde, Milano, Marzorati, 1975, s. 125.

Tanrı'nın düzenini terk etme isteği evrende uyumun bozulmasına yol açan bir günahdır. Aquinolu Tommaso da (1221-74) yoksunluktan kötülük kuramının varsayımı olarak söz eder. Kötülük iyiliğe ters yönde ilerleyerek hiçliğe doğru gider.

Bu nedenle şeytanın ağır ve acımasız fiziksel gerilemesi Ortaçağ'da olur ve bu dönemde korkunç ve hayvanca çizgilerle bileşik bir insan figürünün sıfatlarını kazanır. Raoul Glaber, 1000 yılına doğru, *Historiarum sui temporis libri quinque*'de (Kendi dönemi hakkındaki anlatılar üstüne beş kitap) Şeytan'ı tiksindirici de olsa “sürekli debelenerek ve çılgınca sallanarak giden” bir insan figürüyle betimler. Katolik Reform sırasında, daha çok sanat incelemeleri alanında olmak üzere, tartışma ve yazılara yol açan Şeytan'ın bir “yeniden insanlaştırılması” sürecine tanıklık edilir. Birçok kimse, Gilio gibi, Michelangelo'nun melekler ve şeytanları fazladan belirtici özellikler olmadan gösterme biçiminden rahatsız oluyordu. Yazar, Michelangelo'nun Sistina Şapeli'nde bulunan *Giudizio* (Evrensel Yargı Günü) sahnesinin içindeki ikonografik yanlışları tartışma konusu eder ve daha çok da bütün kompozisyonun bu kutsal yere uygun olmayan süs yoksunluğunu ortaya koyar. Ressamın yanlışlarını sıralarken şeytanın resmedilmesine özel bir yer ayırır, çünkü şeytan o papalık şapelinde boynuzsuz ve kuyuksuz gösterilmiştir ve bu nedenle meleklerden ayırt edilemez. Konuyla ilgili olarak papaz şöyle der: “Michelangelo ressamların melekleri kanatlı ve kara şeytanları kuyruklu ve uzun boynuzlu gösterme alışkanlıklarını izlemek istememiş; bu da benim hoşuma gitmiyor, çünkü biri ötekinden ayırt edilemiyor”⁴⁷. Kaldı ki, bu düşünce, şeytanı onun alegorik anlamını da bütünleyen “boynuz, kuyruk, tırnak ve benzeri” sıfatlarından tanımanın kolaylığını açıklayan Molano tarafından öncelenmişti⁴⁸. Federico Borromeo, Pacheco, Martin Perez de Ayala gibi yazarlar onun kanıtlarından yararlandıklarına göre, Gilio'nun düşünceleri kesin olarak başarılı olmuştur. Federico Borromeo'ya (1564-1631) göre, örneğin melekler insanca biçimlerden kanatlarıyla ayırt edilmelidir⁴⁹. Dolce *Dialogo*

47) Gilio, *Dialogo*, a.g.e., s. 83-84.

48) Johannes Molanus, *De historia sacrarum imaginum et picturarum*, PL XXVII, coll. 8-9 (böl. XXII).

49) Federici Borromaei *De pictura sacra libro duo*, tarihsiz ama 1754, s. 64 (incelenen baskı: Pisa, Biblioteca Universitaria, G. C. 2. 16); bkz. haz. C. Castiglione, 1932 (yeniden bas. Milano, 1964).

della pittura intitolato l'Aretino'da (1557) (Aretino Başlıklı Resim Üstüne Diyalog), Michelangelo'nun buluşunun "dâhiyane ve pek az kişi tarafından anlaşılmış" olduğunu belirterek onu özgül biçimde savunur. Konuşmacılar Fabio ve Aretino arasındaki sıkı diyalogda, Aretino, Michelangelo tarafından yapılan figürlerle ilgili olarak bazı özgül uygunsuzlukları öne çıkarmıştı; ona göre bunlar alegorik anlamdan yoksundu: "Sonra, Isa'yı sakalsız olarak resmetmekten hangi mistik anlam çıkarılabilir? Ya da bir şeytanı (baş) aşağı, eliyle hayalarını tutmuş, acıdan parmağını ısırان büyük bir figür olarak görmekten?"⁵⁰ Kuşkusuz, Schlosser'in anımsattığı gibi, Lombardia kaynaklı düşüncenin tercümanı olan Aretino, Michelangelo tarafından işlenen konuların *decorum*'unu ve doğruluğuyla ilgili olumsuz yargıyı öne çıkarır ve tıpkı öteki yazarlar gibi, şeytanın ikonik yorumlanmasına değil de, onu gösterme biçimlerine değinir. Lomazzo da *Trattato della pittura*'da bu görüşü benimser gibi görünür⁵¹. Yetkili din adamı Gregorio Comanini *Il Figino, ovvero del fine della pittura*'da (1591) (Figino ya da Resmin Amacı Üstüne) hem Michelangelo'nun *Giudizio Universale*'sini, hem de Figino tarafından resmedilmiş olan *San Michele*'yi (Milano, Pinacoteca di Brera) savunur, çünkü orada meleğin Şeytan'a karşı zaferi görülür. İncelemede, yazar, Jacopo Mazzoni ve Torquato Tasso örnekleri üzerinden *ars poetica* (şiir sanatı) ve resim arasındaki karşılaştırmayı tartışır. Comanini gerçekçi ve hayalci taklit konusuyla ilgili olarak, şairin aksine, ressamın doğalcı taklitten hoşlandığını belirtir. Bu gözlemlere dayanarak, Comanini, ressamın buluş özerkliğine ve dolayısıyla Trento Konsili kurallarınca öngörülen gerçeklik ilkesine yaslanıp onun hayalgücüne yer bırakır. Dolayısıyla, şeytanın imgesi yaşam kaynağını bu düşüncelerden alıyordu. Girolamo Vida'nın (1485-1566) *Cristiade*'si ile Torquato Tasso'nun *Gerusalemme Liberata*'sı arasındaki karşılaştırmadan yola çıkarak, Comanini, Michelangelo tarafından betimlenen öykü konusunda, Gilio'nun eğitici amaçlarla ileri sürdüğünün tersine, şeytan imgelerinin nasıl hoşla gittiğini vurgular; Gilio'ya göre Michelangelo'nun eserinin

onu seyredenleri gülmeye, onu alaya almaya ve önemsiz bir şey gibi seyretmeye sevk etmekten çok, onlara iç çektirecek, onları titretecek

50) Dolce, *Dialogo della pittura*, a.g.e., s. 143-206.

51) Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, a.g.e., s. 584-585.

ve altına kaçtıracak biçimde korku, ürkü ve şaşkınlıkla dolu olması gerekirdi⁵².

Tasso, Vida'dan *Cristiade*'nin birinci şiirindeki imgeleri alır ve böylece *Gerusalemme Liberata*'daki şeytan betimlemesi okur ve dinleyicilerde yalnızca zevk uyandırır. Kaldı ki, Tasso'nun kendisi *Discorsi dell'arte poetica*'da (Şiir Sanatı Üstüne Konuşmalar) melekler, şeytanlar, büyücü kadınlar ve perilerin 'harika' özünden söz eder, şöyle ki:

Bizim insanlarımız kundakta sütle birlikte bu düşünceyi de içtikleri ve sonra kutsal inancımızın öğretmenleri tarafından bu doğrulandığı için böyle olmuştur, yani Tanrı, onun melekleri, şeytanlar ve büyücüler, O buna izin verdiği için, doğanın gücü üzerinde harika şeyler yapabilmektedirler⁵³.

Tasso'ya göre olağanüstü olaylara alışkanlık ve aşinalık, gerçek andırımına giriş yolu haline gelir. Bununla birlikte, şiirsel betimlemede bir tür zevk varsa, Comanini'ye göre bu zevk aynı konunun ikonografik olarak işlenmesinde yoktur. Eğer şiirlerin “şeytanların uydurulmuş formları” gibi dinlenmesi “zevk” veriyorsa, aynı şey imgeler aracılığıyla mümkün olmamaktadır. Diyalogun konuşmacılarından biri olan Figino, taklit kavramıyla ilgili olarak kesin bir soru ortaya koyar ve bunun hem şairler hem de ressamalar için gerçekçi mi yoksa hayalci mi olması gerektiğini sorar. Sonuç olarak, taklidin yalnızca gerçekçi olabileceği ortaya çıkar. Böylece betimleme biçimleri hakkında bir kuşku doğar, çünkü melekler ve azizler “çok soylu özler”dir, maddi değil. Bu sorulara Stefano Guazzo karşılık verir ve hem şairlerin hem de ressamaların taklidinin gerçekçi olduğunu ileri sürer, çünkü melekler insanlara insan biçiminde ve genç bir görünümle görünürler, tıpkı Tobias'a (Tobiya) eşlik eden meleğin Tevrat'ta anlatılan durumu gibi. Kanatlar, hayalci taklide has olsalar da, bu durumda ilahi emirlere uymadaki hızın ve çevikliğin özgül bir simgesidir. “Karanlık melekleri”nin korkunç görünüşlerini ilgilendiren şeyler açısından, onların doğallığı konusunda

52) Comanini, *Il Figino*, a.g.e., s. 273-275.

53) Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, a.g.y., Prose içinde, haz. E. Mazzali, Milano, Ricciardi, 1959, s. 355.

hiçbir kuşku yoktur, çünkü “insanı korkutmak” için o görünüşleri alırlar. Comanini, şeytanın korkunç imgelerini anımsatmak için Aziz Gerolamo’dan alıntılar yapmanın dışında çağdaşların resimlerine de başvurur. Şeytanın korkunçluğuyla ilgili pratik bir örnek, Figino tarafından Collegio dei Dottori di Bergamo’nun şapeli için yapılan resimde verilen örnektir (1588-90) ve orada Lucifer melek Mikail’in ayakları altına konulmuştur:

Orada, şeytanca kibrin büyüklüğünü daha iyi anlatabilmek için, o figürü büyük organlı, güçlü, korkunç görünüşlü, kara suratlı, dik saçlı, alnı boynuzlu ve alt kısımları da Satyr’e benzer biçimde yaptınız⁵⁴.

Böylece, kuram, şeytanın antik gelenekle modern gelenek arasında acımasızca yenildiği bir imgede karşılık bulur. Bir dizi ikonografik tanıklık bu konunun benimsendiğini gösterir; burada Mikail figürünün yerini bazen Bakire (Meryem) alır, bazen de, hâlâ melezlik çizgilerini taşımasına rağmen, insan *facies*’li bir şeytanı ezerken gösterilen Gubbio Piskoposu Ubaldo’nun durumunda olduğu gibi, şeytan kovucu bir aziz söz konusudur.

Kardinal Gabriele Paleotti (1522-97) *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*’de (Dinsel ve Dinsel Olmayan Imgeler Üstüne Konuşma) XVIII. bölümü şeytan imgesine ayırır ve onun imge sapkınlığının kökeninde olduğunu göstermeye çalışır. Kardinalin çalışmasının amacı, kutsal imgelerin saygınlığını, önemini ve yararlılığını vurgulamaktır. Her türlü erdemin düşmanı olan şeytan insanı kandırır ve yararlı değil de “tehlikeli ve zararlı” olan kötüye kullanma yollarını heykel ve resme sokmaya çalışır. Paleotti’nin bu yazısında kendi dönüşümleri içinde kılık değiştirebilen bir şeytan *facies*’i öne çıkar ve o da Incil geleneğine uygun olarak insanları yalnızca güçle değil, kurnazlıkla da kandıran bir ejderha, bazen de bir yılan olarak sunulur. Sonra, XLIII. bölümde, tutkuları betimleyenlerin nirengi noktası olarak alması gereken yerleşik melek ve şeytan ikonografi geleneğine başvurarak, erdem ve kusurların nasıl gösterileceğinden söz eder. Erdemin alegorisi, ruh için “erdemli” dedikleri gibi, “tanrıbilimcilerin yer değiştirme yoluyla temizlik, parlaklık” adını verdikleri parlak bir imge olarak resmedilmelidir. Bu bağlamda, doğal olarak, Tommaso’nun *Summa*

Theologia’sının o ünlü bölümüne (I-II, q. 86) gönderme yapar, buna karşılık, kusur ruhu ışıktan yoksun bırakan o çirkinlikle kuşatılmıştır. Burada, erken Hıristiyanlığın melek ve şeytan varlıklarının sürdürüldüğü apaçık görülür. Böylece, Paleotti’nin sayfalarında kesin ikonografik tanımlamalardan yoksun bir şeytan değil, tersine, büyük, baştan çıkarıcı, dünyada karışıklık çıkarmak için her zaman hazır ve nazır olan bir dolandırıcının soyut figürü öne çıkar. Şeytan tarafından kurulan tuzakların bu yönü, daha az güçlü de olsa, Paleotti’nin düşüncelerini sürdüren Romano Alberti’nin *Della nobiltà della pittura* (Resmin Soyluluğu Ustüne) adlı eserinde de görülür.

Kaynakça

Burada, dipnotlarda verilen geniş kaynakçaya ek olarak, kitapta incelenen konuları derinleştirmek isteyecek olanlar için nihai bilgiler verilmiştir.

Giriş

- R. Montano, *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli, Quaderni di Delta, 1962.
- M. Jäger, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln, Du Mont, 1990.
- L. Amoroso, recensione a M. Jäger, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln, Du Mont, 1990, "Rivista di estetica", XXXI, 1991, s. 101-106.
- Le beau au temps de la Renaissance*, Ottawa, Departement de Philosophie, Université de Ottawa, 1995.
- G. Genette, *L'opera dell'arte. La relazione estetica*, haz. F. Bollino, Bologna, Clueb, 1998.
- Concepts of Beauty in Renaissance Art*, eds. F. Ames-Lewis, M. Rogers, Aldershot, Ashgate, 1998.
- Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, Atti del Seminario (Palermo, 9-10 Ekim 1998), Palermo, Centro Internazionale di Studi di Estetica, 1998.
- H. Whol, *The Aesthetics of Italian Renaissance Art: A Reconsideration of Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- S. Todesco, *L'estetica di Baumgarten*, Palermo, Centro Internazionale di Studi di Estetica, 2000.
- R. Fubini, *L'umanesimo italiano e i suoi storici. Origini rinascimentali, critica moderna*, Milano, Angeli, 2001.

- *Sogno e realtà dell'Umanesimo. Contributi recenti sull'Umanesimo italiano*, "Archivio storico italiano", CLX, 2002, s. 87-111.

Rönesans'ın estetik ilkeleri

- F. Borsi, *Leon Battista Alberti, il trattato e le proporzioni: avvertenze di lettura, Saggi in onore di Guglielmo de Angelis d'Ossat* içinde, haz. S. Benedetti, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1/10, 1983-87, s. 165-168.
- P. A. Rossi, *Wittkower, Brunelleschi, la prospettiva, la proporzione*, "Quaderni del Dipartimento Architetonico e Urbanistico", VI, 1995, s. 135-142.
- R. Bodei, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995 (R. Bodei, *Güzelin Biçimleri*, Türkçesi: Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008).

Güzelliğin ilkesi: ı ışık

- H. Sedlmayr, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, Mittenwald, Mäander Kunstverlag, 1979.
- P. Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven, Conn. Yale University Press, 1987.
- M. Kemp, *New Light on Old Theories: Piero's Studies of the Transmission of Light, Piero della Francesca tra arte e scienza* içinde, Venedik, Marsilio, 1996, s. 33-45.
- G. Federici Vescovini, *Vision et réalité dans la perspective au XIV^e siècle*, "Micrologus", V, 1997, s. 161-180.
- U. Szulakowska, *The Alchemy of Light: Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2000.

Mimesis

- C. Wulf, *Mimesis: L'arte e i suoi modelli*, Ital. çev., Milano, Mimesis, 1995.
- Mimesis und Simulation*, hrsg. A. Kablitz u. G. Neumann, Freiburg, Rombach, 1998.

- S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002.
- Mimesis et invention: zeit genössische Stilleben in Europa*, Mit einer Einf. von C. Grimm, hrsg. G. Lindner u. R. Fabrizio, Bad, Frankenhausen, 2002.
- Mimesis-Repräsentation-Imagination: literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, hrsg. J. Schönert u. U. Zeuch, Berlin [u.a.], De Gruyter, 2004.

Ekphrasis

- D. Rosand, *Ekphrasis and the Generation of Images*, "Arion", I, 1990, s. 61-105.
- J. A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, baskı P. Wagner, Berlin-New York, De Gruyter, 1996.
- Le texte de l'oeuvre d'art: la description*, baskı R. Recht, Strasbourg, Presses Universitaires [u.a.], 1998.
- R. Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, "Word & Image", XV, 1999, s.7-18.

Antik ve yeni estetikler: harabeler ve manzara

- Raphael and the Ruins of Rome: The Poetic Dimension*, Urbana, III, Board of Trustees of the University of Illinois, 1983.
- M. E. M. Hoff, *Rom, vom Forum Romanum zum Campo Vaccino: Studien zur Darstellung des Forum Romanorum im 16. Und 17. Jahrhundert*, Berlin, Express, 1987.
- A. De Santis, *Metamorfosi dello sguardo: il vedere fra mistica, filosofia ed arte*, Roma, Centro Studi S. Anselmo, 1996.
- M. V. Cardi, *Architettura con rovine: immagini dal mondo artistico nordeuropeo tra Cinque e Seicento*, "Anagke", XV, 1996, s. 30-37.
- Voyager and Visions. Towards a Cultural History of Travel*, baskı J. Elsner, J. P. Rubiés, Londra, Reaktion Books, 1999.

- M. V. Cardì, *Le rovine abitate: invenzione e morte in luoghi di memoria*, Floransa, Alinea, 2000.
- S. Forero-Mendoza, *Le temps des ruines: l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.
- L'antichità del mondo: fossili, alfabeti, rovine*, haz. W. Tega, Bologna, Compositori, 2002.
- C. Segre, *Filologia e poetica delle rovine*, a.g.y., *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, s. 120-127.
- B. W. Ogilvie, *The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload*, "Journal of the History of Ideas", LXIV, 2003, s. 29-40.

Hümanistler: dil ve basımcılık estetiği

- S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973.
- R. G. Witt, *Italian Humanism and Medieval Rhetoric*, Aldershot, Ashgate, 2001.
- Platoncular, Yeni-Platoncular, Hermesçiler: davranış estetiği*
- H. D. Saffrey, *Recherches sur la tradition platonicienne au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1987.
- Il neoplatonismo nel Rinascimento*, haz. P. Prini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993.
- The Perennial Tradition of Neoplatonism*, baskı J. J. Cleary, Leuven, Leuven University Press, 1997.
- A. De Pace, *La scepsi, il sapere e l'anima: dissonanze nella cerchia laurenziana*, Milano, Led, 2002.
- La tradizione ermetica dal tardo-antico all'Umanesimo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 20-24 Kasım 2001), haz. P. Lucentini, Turnhout, Brepols, 2003.

Eros ve Venüs

- J. A. Devereux, *The Object of Love in Ficino's Philosophy*, "Journal of the History of Ideas", XXX, 1969, s. 161-170.
- M. G. B. Allen, *Cosmogony and Love: The Role of 'Phaedrus' in Ficino's 'Sym-*

- posium Commentary*, "The Journal of Medieval and Renaissance Studies", X, 1989, s. 131-154.
- D. Parker, *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- P. Laurens, *Stylus Platonis: l'‘Oestrus’ poetique dans le ‘De Amore’ de Marsile Ficin, Marsile Ficin: Les Platonismes à la Renaissance*, baskı P. Magnard, Paris, Vrin, 2001, s. 139-151.
- Göklerin estetiği: imgeler ve biçimler*
- D. Blume, *Regenten des Himmels: astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin, Akademie Verlag, 2000.
- A. Grafton, *Il signore del tempo: i mondi e le opere di un astrologo del Rinascimento*, Ital. çev., Roma-Bari, Laterza, 2002.
- B. Dooley, *Morand's Last Prophecy and the End of Renaissance Politics*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 2002.
- S. V. Broecke, *The Limits of Influence: Pico, Louvain and the Crisis of Renaissance Astrology*, Leiden-Boston, Brill, 2003.
- Kötünün estetiği: canavarlar, cadılar, şeytanlar*
- N. Cohn, *Europe's Inner Demons: An Enquiry Inspired by the Great Witch-Hunt*, New York, Basic Books, 1975.
- Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries*, baskı B. Ankarloo, G. Henningsen, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- D. Williams, *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*, Montreal, McGill-Queen's University, 1996.
- W. Stephens, *Demon Lovers. Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.

İsim Dizini

- Abelard, Bathl, 205.
 Agricola, Rudolf (Rolelof Huysman), 102.
 Agrippa, (Heinrich Cornelius), 69, 158, 195, 198, 205.
 Aiken, Jane Andrews, 46.
 Alamanni, Antonio, 111.
 Alberti, Leandro, 217.
 Alberti, Leon Battista, 23-26, 31, 35-37, 40, 42-46, 62-63, 65-66, 69, 72, 83-86, 95-96, 100, 122-123, 130, 133, 135, 137, 143.
 Alberti, Romano, 49, 51, 59-61, 159, 224.
 Albertus Magnus, 205.
 Alciani, Andrea, 152.
 Allen, Michael John Bridgman, 169, 228.
 Ammianus Marcellinus, 156.
 Anguillara, Giovanni Andrea, 209.
 Anselmus, Aostrali, Aziz, 219.
 Apelles, 85-86, 97-98, 101, 168.
 Apollon, 170.
 Aquilecchia, Giovanni, 79, 197.
 Aretini, Paola, 214.
 Aretino, Pietro, 66, 103, 106, 114, 135, 138, 221.
 Arfe, Juan de, 48.
 Argento, Dario, 20.
 Ariosto, Ludovico, 17, 143, 217.
 Aristides, Publius Elius, 102.
 Aristophanes, 81.
 Aristoteles, 12, 38, 50, 81-83, 87, 102, 131-132, 135, 144, 146, 176-177, 190-191, 197, 203, 205-206, 209, 227.
 Armenini, Giovanni Battista, 93.
 Arnaldi, Francesco, 173.
 Arrighi, Gino, 42.
 Arrighi, Ludovico degli, 137-138.
 Aureri, Francesco, 141.
 Bacon, Roger, 56, 125.
 Baldassari, Stefano Ugo, 102.
 Bandello, Matteo, 212.
 Barasch, Moshe, 63, 65.
 Barbaro, Daniele, 114.
 Barbaro, Ermolao, 101.
 Barbaro, Francesco, 86, 89, 168.
 Barbato, Angelo, 138.
 Barberi, Francesco, 116.
 Bargagli, Scipione, 105.
 Barocchi, Paola, 49, 88, 100.
 Barocci, Federico, 69.
 Baron, Hans, 135.
 Barozzi, Jacopo, 36.
 Bartelink, Gerard J.M., 218.
 Bartoli, Cosimo, 160.
 Barzizza, Gasparino, 25, 84, 132.
 Bassano, Francesco, 69.
 Battisti, Eugenio, 14, 90, 116.
 Bauhen, Gaspar, 206.
 Baumgarten, Alexander Gottlieb, 11, 225.
 Baur, Ludwig, 55, 72.
 Baxandall, Michael, 28, 37, 42, 47, 52, 64, 84-85, 94, 99, 101, 106-107.
 Bazin, Germain, 218.
 Becanus. *bkz.* Van Gorp.
 Becatti, Giovanni, 46, 50, 82, 97.
 Bellini, Iacopo, 137.
 Bellonci, Maria, 18.
 Bellori, Giovanni Pietro, 70.
 Bembo, Pietro, 88-89, 136, 175, 178.
 Benci, Tommaso, 145.

- Benedetto da Maiano, 45.
 Benivieni, Girolamo, 152, 160, 170, 174.
 Berruguete, Pedro, 44.
 Bertolucci, Franco, 32.
 Bertone, Giorgio, 114.
 Beschi, Luigi, 168.
 Bettini, Maurizio, 98.
 Betussi, Giovanni, 175-176, 180.
 Bevilacqua, Alessandra, 98.
 Bezza, Giuseppe, 185.
 Bianchi, Dante, 38, 40.
 Bianchi, Mossimo Luigi, 43.
 Bianchini, Giovanni, 44.
 Billanovich, Giuseppe, 114.
 Bing, Gertrud, 101.
 Biondi, Albano, 217.
 Biondo, Flavio, 11.
 Biringucci, Vannoccio, 122, 124, 175.
 Blum, Paul Richard, 197.
 Boccaccio, Giovanni, 15, 21, 25, 89, 112-113, 119, 124, 130, 136, 211.
 Bocchi, Achille, 172.
 Bocchi, Francesco, 179.
 Bode, Georg Heinrich, 168.
 Boethius, 47, 133.
 Boiardo, Matteo Maria, 216.
 Boldraffio, Giovanni Antonio, 18.
 Bolzoni, Lina, 195.
 Bonaccorsi, Biagio, 170.
 Bonfantini, Mario, 207.
 Bongo, Pietro, 161.
 Borea, Evelina, 70.
 Borges, Jorge Luis, 19.
 Borghini, Vincenzio, 88.
 Borgia, Cesare, 15.
 Borgia, Lucrezia, 15, 18.
 Bormann, Carl, 72.
 Borromeo, Federico, 141, 220.
 Bosch, Hieronymus, 210.
 Botticelli, Sandro Filipepi, 19-20, 29, 86, 101, 104, 154, 162, 164, 166, 172.
 Bracciolini, Poggio, 9, 113, 117, 121, 128-129, 131, 135, 137.
 Bradamante, 217.
 Bramante, Donato, 51.
 Bramanti, Bruno, 17.
 Branca, Vittore, 112, 119-120.
 Brandt, Sebastian, 206.
 Breuner, Jacques, 179.
 Brini, Mirella, 157.
 Broc, Numa, 125.
 Brunelleschi, Filippo, 17, 20, 22-23, 25-26, 30, 36, 60, 112, 226.
 Bruni, Leonardo, 23, 28, 38, 98-99, 101-102, 121, 131, 135, 144, 190, 197-199, 202.
 Bruno, Giordano, 8, 15-16, 18, 32, 59, 74, 77-80, 104, 161, 173, 180, 185-202.
 Bruyne, Edgar de, 14, 50-51, 55, 83.
 Buondelmonti, Cristoforo, 151.
 Buontalenti, Bernardo, 117.
 Burckhardt, Jacob, 111, 117.
 Burke, Peter, 37, 53.
 Buzzaccherino, Ludovico, 129.
 Caesonius, Maximus, 97.
 Calcagnini, Celio, 89, 152.
 Cambiaso, Luca, 69.
 Camerarius, Joachim, 49.
 Camesasca, Ettore, 87, 176.
 Camillo, Giulio, 49, 89.
 Camporesi, Piero, 124.
 Canone, Eugenio, 93, 190.
 Cantiano, Gerelamo da, 153.
 Cappelletti, Francesco, 19.
 Cappello, Bianca, 15-16.
 Caravaggio, Michelangelo Merisi, 59, 70.
 Cardano, Gerolamo, 205.
 Carlino, Andrea, 213.
 Carrara, Paolo, 15, 28.
 Cartari, Vincenzo, 189.
 Carugo, Adriano, 124.
 Casamassima, Emanuele, 136-138.
 Casciano, Paola, 130.
 Cassirer, Ernst, 188.
 Castelli, Enrico, 169.
 Castelli, Patrizia, 19, 28, 38, 52, 73, 77, 84, 97, 99, 116, 155, 167, 189, 216.
 Castelnuovo, Enrico, 107.
 Castiglione, Baldassarre, 52, 88-89, 115, 163, 176, 180.
 Castiglione, Carlo, 220.
 Catana, Leo, 189.
 Cattani da Diacceto, Francesco, 138, 175.
 Caussin, Nicolaus, 155.
 Cavalcanti, Giovanni, 149, 166.
 Ceard, Jean, 203.
 Cecco d'Ascoli, 78.
 Cenci, Beatrice, 15.

- Cennini, Cennino, 21, 40, 48, 62.
 Cerulli, Ernesta, 116.
 Cesare, Gaio Giulio, 15-16, 159, 216.
 Cesario di Heisterbach, 214.
 Cesarotti, Melchiorre, 93.
 Chance, Jane, 87, 168.
 Charlemagne, 58, 119.
 Chastel, Andre, 13, 63, 114-115, 167, 181.
 Chateaubriand, François Rene de, 111.
 Chenault, Porter Jeanne, 92.
 Cherchi, Paolo, 156.
 Cian, Vittorio, 163.
 Ciapponi, Lucia, 115.
 Ciardi, Roberto Paolo, 68-69, 196.
 Cicerone, Marco Tullio, 86.
 Cilento, Vincenzo, 170.
 Ciliberto, Michele, 187.
 Cimabue, Cenni di Pepo, 21, 83.
 Cipelli, Giovan Battista (Gioavann Battista Eg-
 nazio), 156.
 Clemens, Iskenderiyeli 156.
 Coccia, Michele, 90.
 Cola di Rienzo, 136.
 Collareta, Marco, 46, 53, 86.
 Collenuccio, Pandolfo, 60-61.
 Collina, Beatrice, 156.
 Collodi, (Carlo Lorenzini), 143.
 Colonna, Francesco, 112, 115, 118-119, 174.
 Comanini, Gregorio, 49, 90-93, 100, 221-
 223.
 Constable, John, 67.
 Conte, Gian Battista, 121.
 Conti, Natale, 93, 189, 198.
 Contini, Gianfranco, 119.
 Cornazzano, Antonio, 38-41.
 Cornelisz, Assen Jan Walter, 216.
 Correggio, Antonio Allegri, 67, 69, 70, 157.
 Costantino, Rodio, 95.
 Couliano, Ioan Petru, 155.
 Cranach, Lucas, 172, 216.
 Cresci, Giovan Francesco, 141-142.
 Crisolora, Emanuel, 94, 98-99, 131.
 Curtius, Ernst, 10, 104.
 Curto, Silvio, 155.
 Cutolo, Paolo, 48.
 da Carrara, Francesco, 28.
 Danti, Vincenzo, 89.
 D'Ascia, Luca, 90.
 Daston, Lorraine, 204.
 Dati, Leonardo di Piero, 43.
 Davico Bonino, Guido, 67.
 D'Azeglio, Massimo Taparelli, 15-16.
 de Beatis, Antonio, 63.
 de Bruyne, 14.
 De Bruyne, Edgar, 50-51, 55, 83.
 Dee, John, 160.
 Delatte, Armand, 73.
 Delfini, Pietro, 146.
 del Grosso, Remigio, 182.
 Della Casa, Giovanni, 53.
 Della Guardia, Anita, 99.
 della Rabbia, Luca, 25.
 del Pozzo Toscanelli, Paolo, 44.
 del Rio, Martin, 184.
 De Monticelli, Roberta, 210.
 Demosthenes, 132-133.
 De Robertis, Domenico, 22.
 De Vito, Antonio, 121.
 Dionysios Areopagites, 55, 57, 72, 134-135,
 219.
 Dodwell, Charles Reginald, 57.
 Dolce, Ludovico, 52, 66, 89, 100, 105, 187,
 220-221.
 Domenico da Piacenza, 38, 40.
 Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi,
 22, 25, 112, 179.
 Doni, Amon Francesco, 49.
 Dossi, Dosso (Gioavanni Luteri), 107.
 Dossi, Giambattista, 80.
 Dürer, Albrecht, 46, 49, 59, 159-160, 182,
 216.
 Eco, Umberto, 219.
 Eisenbichler, Konrad, 169.
 Empedokles, 203.
 Enrico Giulio di Brunswick-Wolfenbüttel,
 201.
 Equicola, Mario, 171-172, 175.
 Erasmus, 90, 214.
 Ercolani, Guidantonio, 142.
 Etienne, Henri, 206.
 Euripides, 81-82.
 Facio, Bartolomeo, 63.
 Fagiolo, Marcello, 92.
 Falletti, Franca, 174.
 Fanfulla da Lodi, 16.

- Fanizza, Franco, 107.
 Fanti, Sigismondo, 139.
 Farra, Alessandro, 156.
 Fattori, Marta, 93.
 Federici Vescovini, Graziella, 56, 226.
 Federighi, Antonio, 167.
 Feliciano, Felice, 137.
 Ferrari, Gaudenzio, 36, 90.
 Ferri, Silvio, 47, 50.
 Festa Campanile, Pasquale, 15.
 Festugiere, Andre Jean, 151, 175.
 Fibonacci, Leonardo, 42.
 Ficino, Marsilio, 39, 48, 59, 68-69, 73-76, 92, 101, 143, 145-150, 152-155, 163-167, 169-170, 172-173, 175, 182, 184-186, 190-191, 194-195, 200, 205, 228.
 Figino, Ambrogio, 49, 69, 90-92, 221-223.
 Finoli, Anna Maria, 123.
 Fiorentino, Francesco, 83, 167, 190.
 Firenzuola, Angelo, 176-177.
 Flemming, Victoria von, 52.
 Florian, J., 213.
 Fludd, Robert, 37.
 Foix, Gastone de, 104.
 Folengo, Teofilo, 124.
 Forster, Edward Morgan, 61.
 Gafurio, Franchino, 36.
 Galatino, Pietro, 161.
 Galilei, Vincenzo, 32, 36.
 Galli, Angelo, 40, 95.
 Gallucci, Giovanni Paolo, 49.
 Gambara, Veronica, 67.
 Gardini, Nicola, 89.
 Garfagnini, Gian Carlo, 76, 170.
 Garghella, Ida, 123.
 Garin, Eugenio, 10, 21, 23, 27, 30, 42, 60-61, 102, 111-112, 117, 123, 131-132, 146, 149, 152, 157, 160, 163, 166, 168-169, 171, 182, 184, 187, 191, 195, 200.
 Garzoni, Tomaso, 155-156, 160-161.
 Gasparino da Feltre, 25, 42, 84.
 Gassman, Vittorio, 15.
 Gaudillac, M. De, 169.
 Gentile, Giovanni, 79.
 Gentile, Sebastiano, 166.
 Geruzzi, Salvatore, 124, 175.
 Ghiberti, Lorenzo, 25, 28, 65, 88, 99.
 Gilio, Andrea, 100, 208, 220-221.
 Gilson, Etienne, 55.
 Giorgione, Giorgi da Castelfranco, 66.
 Giotto di Bondone, 17, 21, 27-28, 47, 64, 84-85, 94, 99-101.
 Giovio, Paolo, 104-105.
 Giraldi Cinzio, Giovanni Battista, 89.
 Giraldo de Galles, 204.
 Giustinian, Orsatto, 67.
 Glaber, Raoul, 220.
 Gnesotto, Attilio, 184.
 Gombrich, Ernst Hans, 87, 140, 166, 201.
 Gonzaga, Gianlucido, 43.
 Gonzaga, Giovan Francesco, 26.
 Gonzaga, Maddelena, 157.
 Gonzaga, Vincenzo, 156.
 Govi, Gilberto, 114.
 Gozze, Niccolò Vito di, 177.
 Grassi, Liliana, 82.
 Grassi, Luigi, 123.
 Grayson, Cecil, 24-25, 122.
 Greco, El, Domenikos Theotokópulas, 29, 77.
 Gregorius, Magnus, 135, 218.
 Grendler, Paul Friedeich, 42.
 Grien, Hans Baldung, 216.
 Grosseteste, Robert, 55-56, 73, 82.
 Grünewald, Mathis Neithardt Gothardt, 210.
 Gualdo Rosa, Lucia, 173.
 Guarini, Guarino (Guarino Veronese), 27.
 Guazzo, Stefano, 52, 91-92, 222.
 Gusdorf, Georges, 125.
 Hankins, James, 153.
 Hart, Helene, 117.
 Hartlieb, Johann, 72.
 Haydn, Hiram, 14.
 Heinfogel, Conrad, 182.
 Hencellius, Johannes Henricus, 190.
 Herodotos, 81.
 Hesiodos, 96, 147, 167-168.
 Hippokrates, 203.
 Holt, Elizabeth Basye Gilmore, 57.
 Huber-Rebenich, Gerlinde, 19.
 Huizinga, Johan, 29.
 Humboldt, Alexander von, 117.
 Imbriani, Vittorio, 190.
 Insititoris, (Kramer), Heinrich, 215.
 Jacopo da Jüterborg, 213.

- Janson, W., 87.
- Karlsson, Gustav, 100.
- Karneades, 86-87.
- Kemp, Martin, 60, 226.
- Kieszkowski, Bohdan, 171.
- Kircher, Athanasius, 155.
- Kirschbaum, Engelbert, 218.
- Klein, Robert, 13, 69.
- Knock, A., 204.
- Koller, Hermann, 81.
- Krautheimer, Richard, 112.
- Kristeller, Paul Oskar, 27, 73.
- Laetus, Pomponius 114.
- Land, Norman, 106.
- Landino, Cristofono, 147.
- Landucci, Luca, 211.
- Lanza, Diego, 205.
- Lapi Ballerini, Isabella, 116.
- La Rocca, Patrizia, 38.
- Lascaris, Teodoro, 99.
- Lattanzio, Cecilio Firmiano, 89.
- Laura, 98, 179.
- Lavater, Ludwig, 214.
- Lazzarelli, Lodovico, 157-158.
- Lazzi, Giovanna, 84.
- Lee, Rensselaer Wright, 105.
- Le Goff, Jacques, 213.
- Lemnius, Levinus, 206.
- Lenoncourt, Robert de, 140.
- Leonard, Elizabeth, 23.
- Leonardo da Vinci, 18, 65-66, 87, 124.
- Leopardi, Giacomo, 54.
- Leospo, Enrica, 136.
- Lessing, Gotthold Ephraim, 106.
- Lewis, John Frederick, 140, 225.
- Liebeschütz, Hans, 168.
- Ligorio, Pirro, 140.
- Livius, Titus, 133.
- Llull, Ramon, 192.
- Lomazzo, Giampaolo, 36, 52, 68-69, 186, 188, 196, 199, 201, 208-209, 221.
- Lomellino, Battista, 64.
- Loschi, Antonio, 114.
- Lotz, Arthur, 139.
- Lucano, Marco Anneo, 9-10.
- Lugli, Adalgisa, 212.
- Luigini, Federico, 164, 177.
- Machiavelli, Niccolo, 15, 18, 103, 143.
- Madonna, Maria Luisa, 28, 77, 92.
- Maffei, Sonia, 96, 105.
- Malatesta, Carlo, 16, 99, 137.
- Maltese, Corrado, 123.
- Manetti, Aldo, 131.
- Manetti, Antonio, 22.
- Manetti, Giannozzo, 21, 23, 26-27, 36, 133.
- Manganaro, Andrea, 91.
- Mann, Thomas, 19, 98, 179.
- Mantegna, Andrea, 67, 116, 213.
- Manuzio, Aldo, 12.
- Manzoni, Alessandro, 16.
- Marcanova, Giovanni, 137.
- Margolin, Jean-Claude, 170.
- Mario, Gaio, 171-172, 175.
- Martini, Francesco di Giorgio, 98, 122-123.
- Marullo, Michele, 173.
- Marziale, Marco Valerio, 97-98.
- Marziano Capella, 168.
- Masaccio, Tommaso, 24-25, 62.
- Mazzali, Ettore, 222.
- Mazzi, Carlo, 40.
- Mazzoni, Jacopo, 90-91, 221.
- Medici, Piero di Cosimo de', 13, 16, 44, 60, 73, 105, 126, 145, 160, 166, 173.
- Medri, Litta Maria, 116.
- Meiss, Millard, 64.
- Mendelsohn, Leatrice, 174.
- Mercurio, Giovanni, 70, 157, 168.
- Meregazzi, Renzo, 105.
- Mersenne, Marin, 37.
- Michelangelo, Buonarroti, 17-18, 36, 52, 68-70, 90, 105, 140, 159, 174, 177, 179, 201, 220-221.
- Milanesi, Gaetano, 22.
- Mingardi, Maurizio, 38.
- Molanus, Johansen, 52, 220.
- Monti, Giancarlo, 208.
- Mucillo, Maria, 76.
- Multivallis, Johanes, 206.
- Murray, David, 212.
- Musti, Domenico, 168.
- Mycillus, Jacopus, 189.
- Nardi, Bruno, 54, 175.
- Nicco Fasola, Giusta, 47, 65.
- Niccoli, Niccolo, 28, 128, 133, 137.
- Niccoli, Sandra, 48.

- Nicolo Mesarite, 95.
 Nicolo Vicentino, 37.
 Nicolson, B., 215.
 Nobili, Flaminio, 177.
 Nock, Arthur Darby, 151.
 Novaro, Angelo Silvio, 16.
 Novati, Francesco, 130.
- Oliva, Carlo, 29.
 Olmi, Giuseppe, 212.
 O'Meara, John Joseph, 204.
 Orlandi, Giovanni, 122.
 Orlando, Federico, 104, 113, 126, 216-217.
 Orsini, Clarice, 29.
 Orsini, Leone, 178.
 Ossola, Carlo, 90, 200, 208.
 Ovidius, 111, 209.
- Pacheco, Francisco, 220.
 Pacioli, Luca, 66, 139.
 Pade, Mariannne, 116.
 Padovan, Maurizio, 38.
 Palatino, Giovanni Battista, 137-138, 140-141.
 Paleotti, Gabriele, 52, 115, 155, 186, 188, 198, 207-208, 223-224.
 Palladio, Andrea, 36.
 Palladio, Blassio, 138.
 Palmieri, Matteo, 44.
 Panciroli, Guido, 161.
 Panofsky, Erwin, 21-22, 45, 51, 56-58, 64, 87, 89, 93, 168-169, 171, 176-177, 179, 194-195, 211.
 Pare, Ambros, 206.
 Parentino, Bernardo, 210.
 Park, Katharine, 204.
 Parmigianino, Francesco Mazzola, 68.
 Pasti, Matteo, 35.
 Patrizi, Francesco, 73, 75-77, 143.
 Pelacani, Biagio, 42-43, 56.
 Pepe, Mario, 82.
 Perez de Ayala, Martin, 220.
 Pernigotti, Sergio, 155.
 Perosa, Alessandro, 44.
 Pertusi, Agostino, 156.
 Petrarca, Francesco, 21, 23, 25, 28, 32, 85, 89, 98, 105, 112-114, 118-119, 124, 130-131, 136, 144, 174-175, 179.
 Petrella, Errico, 16.
- Petrucci, Armando, 136-137, 140.
 Piccolpasso, Francesco, 102.
 Pico della Mirandola, 39, 152, 159, 164, 167, 170-171, 183, 217.
 Piero della Francesca, 41-42, 44, 47, 59, 64-65, 67, 75, 143, 226.
 Pigman, George, 84.
 Pindaros, 81.
 Pinelli, Antonio, 53, 178.
 Pino, Marco, 69.
 Pino, Paolo, 89.
 Pinotti, Andrea, 205.
 Pintaui, Rosario, 147.
 Pinturicchio, Bernardino di Betto, 31.
 Pirrotta, Nino, 173.
 Pisanello, Antonio Pisano, 38, 47, 99-100, 132.
 Pitti, Bonaccorso, 120.
 Pizzicoll, Ciriaco (Ciriaco d'Ancona), 63.
 Platon, 46, 48, 50, 69, 78, 81-82, 87, 91-92, 104, 131, 135, 141, 144-147, 153-155, 158, 162, 165-166, 170, 172, 176, 180, 191, 194, 205.
 Plinius, 10, 21, 64, 82, 98, 121, 125, 168, 208-209.
 Plotinos, 54-55, 57, 73, 82, 102, 146, 149, 154, 156, 165, 169-170, 176, 219.
 Poliziano, Agnolo Ambrogini, 13, 39, 89, 101-102, 145, 173-174.
 Pollard, John Graham, 99.
 Poma, Luigi, 91.
 Pompeius, 112.
 Ponchirol, Daniele, 67.
 Pontormo, Jacopo, 158-159, 174.
 Pontremoli, Alessandro, 38.
 Post, Levi Arnold, 196.
 Pozzi, Giovanni, 115.
 Pozzi, Mario, 126, 176.
 Proklos, 145-147, 154.
 Prosdoci, Aldo, 136.
 Prosperi, Adriano, 32.
- Quarta, Daniela, 116.
 Quintilianus, 26, 50, 82, 102, 117, 128, 131-132, 195, 196.
 Quintius, Curtius, 10.
- Rabe, H., 94.
 Rabelais, François, 207.

- Ramelli, Ilaria, 168.
 Ramusio, Giovanni, 103, 126.
 Reisch, Gregor, 125.
 Reuchlin, Johann, 161.
 Ricci, Bartolomeo, 90.
 Ricci, Paolo, 160.
 Ricci, Saverio, 190.
 Rico, Francisco, 14, 27.
 Rigoni, Mario Andrea, 16, 155.
 Ripa, Cesare, 159, 216.
 Robey, David, 129.
 Rodigino, Celio, 156.
 Rosselli, Cosimo, 159.
 Rossellino, Bernardo, 137.
 Rossi, Paolo, 56, 196.
 Rossi, Roberto de', 131.
 Rossi Fiorentino, Giovanni Battista di Jacopo
 de' Rossi, 105, 177.
 Rovani, Giuseppe, 16.
 Rubinstein, Nicolai, 102.
 Rucellai, Giovanni di Paolo, 44, 115.
 Ruhemann, Helmut, 66.

 Sabbadini, Remigio, 99, 168.
 Sabbatino, Pasquale, 179, 189.
 Sacrobosco, Giovanni, 78.
 Saitta, Giuseppe, 147.
 Salutati, Coluccio, 130-131.
 Sannazaro, Iacopo, 173.
 Santinello, Giovanni, 71-72.
 Santoni, Anna, 81.
 Savonarola, Girolamo, 15, 18, 103, 157.
 Saxl, Fritz, 183.
 Scalamonti, Francesco, 63.
 Scalini, Mario, 167.
 Scalzini, Marcello, 142.
 Scamozzi, Vincenzo, 36.
 Scarsella, Alessandro, 91.
 Schlikker, F., 46.
 Schlosser Magnino, Julius von, 212.
 Schmitt, Jean-Claude, 214.
 Scot, Reginald, 215.
 Scotus, Eriugena, 55, 57-58, 168, 219.
 Secret, François, 160.
 Seneca, 39, 97, 129, 154, 167, 195.
 Senger, Hans Gerhard, 72.
 Seroni, Adriano, 176.
 Settis, Salvatore, 98, 168.
 Sforza, Battista, 67.
 Sforza, Francesco, 31.
 Sforza, Giovanni, 157.
 Shakespeare, William, 214.
 Shearman, John, 53.
 Shelley, Percy Bysshe, 35.
 Simonini, Augusto, 53.
 Smith, David Eugene, 139.
 Smith, Leonardo, 129.
 Sokrates, 132, 144, 155, 198.
 Solinus, Julius, 10, 125, 204.
 Solmi, Edmondo, 124.
 Sophokles, 82.
 Spampinato, Vincenzo, 190.
 Spedicati, Adele, 76.
 Spellanzon, Silvia, 15.
 Spencer, John, 90.
 Speroni, Sperone, 103.
 Spina Barelli, Emma, 90.
 Spinelli, Niccolò di Forzore (Niccolò Fiorentino), 167.
 Spinelli, Parri, 94, 159.
 Sprenger, Jacop, 215.
 Stabius, Johannes, 182.
 Stefano Fiorentino, 83.
 Stefano Todesco, 98.
 Stierle, Karlheinz, 119.
 Strozzi, Giovanni Battista, 45, 67, 99.
 Sturlese, Rita, 188.
 Sugar de St. Denis, 50.
 Syson, Luke, 98.

 Tagliente, Giovanni Antonio, 137-139.
 Tallarigo, Carlo Maria, 190.
 Tansillo, Luigi, 67.
 Tanturli, Giuliano, 60.
 Tardini Portogalli, 151.
 Tasso, Bernardo, 80.
 Tasso, Torquato, 17, 90-92, 179, 208, 217,
 221-222.
 Tatarkiewicz, Wladyslaw, 81, 149.
 Tenenti, Alberto, 43.
 Terentius, 133.
 Thomson, James, 106.
 Timpanaro, Sebastiano, 86.
 Tintoris, Johannes, 37.
 Tintoretto, Jacopo Robusti, 69.
 Tiziano, Vecellio, 17, 106, 164, 172.
 Tocco, Felice, 77, 190, 197.
 Tolnay, Charles de, 64.

- Tolomei, Claudio, 138.
- Tommaso, Aquinolu, 16, 51, 55, 145, 154, 205, 220, 223.
- Torniello, Francesco, 139.
- Torrentino, Lorenzo, 145.
- Torresi, Antonio P., 62.
- Traversari, Ambrogio, 43, 59, 121, 133-135, 167.
- Tremacoldo, 16.
- Trisoglio, Francesco, 98.
- Trissino, Gian Giorgi, 130, 138.
- Ubaldini, Ottoviano, 38.
- Ugo da Carpi, 137, 139.
- Valla, Giorgio, 12, 27, 51.
- Valla, Lorenzo, 102, 127, 129-130, 132, 156, 163, 168, 173, 185, 218.
- Vandeclaye, Jacques, 125.
- van Eyck, Jan, 63-64.
- Van Gorp, Ian (Becanus), 156.
- Varchi, Benedetto, 53, 88, 174-175, 177-178, 186, 203, 209-210.
- Varri, M., 103.
- Vasari, Giorgio, 17, 20-23, 26, 30-31, 53, 62, 93-94, 100, 104, 112, 141, 158-160, 162, 173-174, 178, 201, 213.
- Vasoli, Cesare, 37, 73, 75-76, 132, 157.
- Veca, Alberto, 212.
- Vecchietta, Lorenzo, 159.
- Vegio, Maffeo, 132.
- Venanzio Fortunato, 133.
- Verdi, Giuseppe, 17.
- Vergerio, Pier Paolo, 23, 42, 129, 184.
- Vergiolesi, Tancredo, 130.
- Veronese, Paolo, 69, 85, 99, 117, 132.
- Vesalio, Andrea, 213.
- Vespasiano da Bisticci, 28, 29, 43-44, 145.
- Vespucci, Amerigo, 126.
- Vida, Marco Gerolamo, 89, 92, 221-222.
- Villani, Filippo, 21, 25, 83.
- Villard de Honnencourt, 47.
- Visconti, Galeazzo, 157.
- Visconti, Marco, 16.
- Vitali, Gerolamo, 185.
- Viti, Paolo, 84, 102.
- Vitruvius, 21, 35, 46-48, 50-51.
- Vittorino da Feltre, (Vittorio de' Rambaldoni), 42, 86, 127, 132.
- Waage Petersen, Lene, 116.
- Walters, A., 169.
- Wamberg, Jacob, 116.
- Warburg, Aby, 44, 46, 90, 101, 114, 168, 188, 206.
- Weill-Parot, Nicolas, 185.
- Weiss, Robert, 136.
- Westra, Laura, 170.
- Weyden, Roger van der, 63.
- Wiligelmo, 17.
- Wilpert, Paul, 72.
- Wind, Edgar, 36, 151, 154, 163, 169-170, 172.
- Wittkower, Rudolf, 36, 45, 226.
- Wogel, C. J. de, 163.
- Yates, Frances Amelia, 188-190, 198, 200.
- Zambelli, Paolo, 157.
- Zambrini, Francesco, 39.
- Zampeschi, Brunoro, 177.
- Zanato, Tiziano, 44.
- Zanco, Elena, 155.
- Zarlino, Giuseppe, 36-37.
- Zorzi, Renzo, 119.
- Zorzi Pugliese, Olga, 169.
- Zpinskoh, R., 66.

Patrizia Castelli **RÖNESANS ESTETİĞİ**

Türkçesi: Durdu Kundakçı

Rönesans boyunca, estetik kategoriler, hayata ve gerçeklik kavramına ilişkin kimi yapıların tasarlanmasında izlenen farklı yolları temsil etmekteydi. "Oran", "ölçü", "mimesis", "ekphrasis", "ışık" gibi kavramlar, sadece figüratif sanatları bağlayan estetik kanonlar değil, çağdaş modeller için de birer referans sayılmaktadır. Castelli'nin bu çalışması söz konusu kavramsal bağlantıları sadece geleneğin perspektifinden değil, aynı zamanda modern sanatın yaratıcı çözüm önerilerine yol gösteren bir bütün olarak okuyor. Bilhassa 1400'lü ve 1500'lü yılların sanatsal kavrayış, uygulama ve ön-kabulleri bağlamında kaleme alınmış toparlayıcı ve analitik bir yapıt olma iddiasıyla dikkat çekiyor "Rönesans Estetiği".

sanat Estetik

