

Erwin Panofsky

İKONOLOJİ ARAŞTIRMALARI

Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar

ERWIN PANOFSKY, 1892’de Almanya’nın Hannover kentinde doğdu. Berlin, Münih ve Freiburg Üniversitelerinde eğitim gördükten sonra, 1921 yılında Hamburg Üniversitesi’nde sanat tarihi dersleri vermeye başladı ve 1926-33 yılları arasında bu üniversitede profesör olarak görev yaptı. 1931-33 yılları arasında New York Üniversitesi’nde misafir profesör olarak dersler veren Panofsky, 1934’te ömrünün kalan kısmını geçireceği ABD’ye yerleşti. 1935’te Princeton Üniversitesi, Institute for Advanced Study’de profesör olarak çalışmaya başladı ve yaşamının sonuna kadar da bu görevini sürdürdü. Çalışmalarında sanatı çağın insan eylemlerinin bütünü içinde ele almış ve dış görünüşlerin ötesinde, sanatın anlamsal yanıyla da ilgilenmiş, sanat yapısının yaratılmasındaki özel yanları bulup çıkarmaya çalışmıştır. Başlıca Yapıtları: *İkonoloji Üzerine Çalışmalar* (1939), *Huygbens El Yazması ve Leonardo da Vinci’nin Sanat Teorisi* (1940), *Albrecht Dürer* (1943), *St. Denis Manastır Kilisesi’nde Rahip Suger ve Kilisenin Sanat Hazinesi* (1946), *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe* (1951), *Erken Hollanda Resmi: Kaynağı ve Nitelikleri* (1953), *Görsel Sanatların Bir Kritiği Olarak Galileo* (1954).

ORHAN DÜZ, 21 Eylül 1974’te Erzurum’da dünyaya geldi. Anadolu’nun çeşitli illerinde ilk ve orta öğreniminde tamamladıktan sonra 2000’de Boğaziçi Üniversitesi, Moleküler Biyoloji ve Genetik bölümünden mezun oldu. “Dostoyevski”, “Tolstoy”, “Anarşist Felsefe” ve “Unutulmayan Film Replikleri” gibi derleme kitaplarının yanı sıra yayımlanmış çok sayıda çevirisi vardır. Halen İstanbul’da yaşıyor ve çevirmenliğin yanı sıra editörlüğe devam ediyor.

PiNHAN YAYINCILIK

Litros Yolu, Fatih San. Sitesi No: 12/214-215

Topkapı/Zeytinburnu İstanbul

Tel: (0212) 259 27 60 Faks: (0212) 565 16 74

www.pinhanyayincilik.com

info@pinhanyayincilik.com

Sertifika No: 20913

Erwin Panofsky

Studies in Iconology

Humanistic Themes in the Art of the Renaissance

© Erwin Panofsky, 1967

© Pinhan Yayıncılık, Eylül 2012

Türkçe çeviri © Orhan Düz, 2012

Yayın Yönetmeni: Süleyman Özkul

Birinci Basım: Eylül 2012

Yayıma Hazırlayan: Kübra Gürkan

Dizgi: Meltem Çağlayan

Teknik Hazırlık, Baskı ve Cilt:

Yaylacık Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.

Litros Yolu Fatih San. Sitesi No: 12/197-203

Topkapı-İstanbul Tel: (0212) 567 80 03

Sertifika No: 11931

Kataloglama Bilgisi:

Erwin Panofsky/ İkonoloji Araştırmaları

1.Sanat Tarihi 2. Rönesans Sanatı

3. İkonoloji

Pinhan Yayıncılık: 35 İnceleme Dizisi: 10

ISBN 978-605-5302-22-1

İKONOLOJİ
ARAŞTIRMALARI
Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar

ERWIN PANOFSKY

Çeviren: Orhan Düz



İÇİNDEKİLER

Resimler Listesi	7
Önsöz	23
I. Giriş	25
II. İnsan Tarihinin Kökenleri:	
Piero Di Cosimo'nun İki Tablo Sergisi.....	61
III. Zaman Baba	113
IV. Kör Cupid.....	161
V. Floransa ve Kuzey İtalya'da	
Yeni-Platoncu Hareket (Bandinelli ve Titan)	217
VI. Yeni-Platoncu Hareket ve Michelangelo	271
Ek: Casa Buonarroti'deki Kil Model	353

RESİMLER LİSTESİ

RESİM I

1. *Roger van der Weyden, The Vision of the Magi. Berlin, Deutsches Museum*
2. *The Resurrection of the Youth of Nain. Munich, Staatsbibliothek, Cim. 58, fol. 155, v., ca.A.D.1000*

RESİM II

3. *Francesco Maffei, Judith. Faenza, Pinacoteca*
4. *The Head of St. John. Netherlandish Woodcarving, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, ca.A.D.1500*

RESİM III

5. *Hercules Carrying the Erymanthean Boar: Roman Relief, Venice, St. Mark*
6. *Allergy of Salvation. Relief, Venice, St. Mark, 13th century*

RESİM IV

7. *St. John the Evangelist. Rome, Vatican Library, Cod. Barb.lat.711, (già XIV, 84), ca.A.D.1000*
8. *Atlas and Nimrod. Rome, Vatican Library, Cod.Pal. lat.1417, fol.1, ca.A.D.1100*
9. *Atlas. From Utrecht Psalter, fol.57, 9th century*
10. *Terra, Detail from the Portrait of the Emperor Otto II. Gospels in Aix-la-Chapelle, Treasury of the Cathedral, fol.16, ca.A.D.975*

RESİM V

11. *Pyramus and Thisbe. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 15158, dated 1289*
12. *Aeneas before Dido. Naples, Biblioteca Nazionale, Cod. olim Vienna 58, fol.55, v., 10th century*

RESİM VI

13. *The Pagan Divinities. Munich, Staatsbibliothek, clm.14271, ca.A.D1100*
14. *Saturn, Jupiter, Venus, Mars and Mercury. Munich Staatsbibliothek, clm.10268, 14th century*

RESİM VII

15. *The Abduction of Europa. Lyons, Bibliothèque de la Ville, ms.742, 14th century*
16. *Albrecht Dürer, The Abduction of Europa. Pen drawing, L.456, Vienna, Albertina, ca.A.D.1495*

RESİM VIII

17. *Piero di Cosimo, The Finding of Vulcan. Hartford, Conn., The Wadsworth Atheneum*

RESİM IX

18. *Piero di Cosimo, Vulcan and Aeolus as Teachers of Mankind. Ottawa, National Gallery of Canada*

RESİM X

19. *The Discovery of Fire. Woodcut from Vitruvius, Como, 1521, fol.31, v.*
20. *The Discovery of Fire. Woodcut from Vitruvius, Nürnberg, 1548, fol.61*

RESİM XI

21. *Erection of Primitive Buildings. From Filarete, Trattato d'Architettura, Florence, Biblioteca Nazionale, Cod. Magliabecchianus, II, 1, 140, ca.A.D. 1470*

RESİM XII

22. *Erection of Primitive Buildings. Woodcut from Vitruvius, Como, 1521, fol.32*

23. *Erection of Primitive Buildings. Woodcut from Vitruvius, Paris, 1547, fol.16*

RESİM XIII

24. *Aeolus. Rome, Vatican Library, cod. Reg. 1290, fol.4, ca.A.D.1420*
25. *Adam and Eve Doing Blacksmith's Work. Byzantine Ivory Casket, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, ca.A.D.1000*
26. *The Four Winds. Capital, Vézelay, Ste. Madeleine, ca.A.D.1125*

RESİM XIV

27. *Piero di Cosimo, Human Life in the Stone Age. New York, The Metropolitan Museum*
28. *Piero di Cosimo, Human Life in the Stone Age. New York, The Metropolitan Museum*

RESİM XV

29. *Piero di Cosimo, Human Life in the Stone Age. Oxford, Ashmolean Museum*

RESİM XVI

30. *Piero di Cosimo, Battle of Centaurs and Lapiths. London, Ricketts and Shannon Collection, on loan in the National Gallery*

RESİM XVII

31. *Piero di Cosimo, The Discovery of Honey. Worcester, Mass., The Worcester Art Museum*

RESİM XVIII

32. *Piero di Cosimo, The Misfortunes of Silenus. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum*

RESİM XIX

33. *Piero di Cosimo, The Myth of Prometheus.*
Strasburg, Museum

RESİM XX

34. *Niccolò Soggi (?), Hercules at the Cross Roads.*
Berlin, Schlossmuseum

RESİM XXI

35. *Kairos. Classical Relief, Turin, Museum*

RESİM XXII

36. *Phanes. Classical Relief, Modena, Museum*
37. *Girolamo Olgiati, Allegory of Alchemy. Engraving,*
dated 1569

RESİM XXIII

38. *Saturn. Pompeian Mural from the Casa dei Dioscuri*
Naples, Museo Nazionale
39. *Saturn. From the Chronograph of 354 (Renaissance*
copy), Rome, Vatican Library
40. *Saturn and Jupiter. From Hrabanus Maurus, De*
Universo, Montecassino, 11th century
41. *Saturn and Jupiter. From Hrabanus Maurus, De*
Universo, Rome, Vatican Library, Cod.Pal.lat.291,
15th century

RESİM XXIV

42. *Saturn and Rhea. Mount Athos, Panteleimon, Cod.6,*
fol.162, v., 11th century
43. *Death. Munich Staatsbibliothek, clm.13601, fol.94,*
early 11th century
44. *Saturn. New York, The J.P.Morgan Library,*
ms.785, fol.34, ca.A.D.1400
45. *Saturn. Rome, Vatican Library, Cod.Reg.1480, fol.5,*
14th century

RESİM XXV

46. *Saturn. Silverpoint Drawing, Dresden, Kupferstichkabinett, first third of 15th century*
47. *Jacopo Caraglio after Rosso Fiorentino, Saturn. Engraving, B.24, dated 1526*

RESİM XXVI

48. *Saturn and his 'Children.' Woodcut from a blockbook, middle 15th century*
49. *Saturn. Rome, Vatican Library, Cod.Pal.lat.1368, fol.1, v., 16th century*

RESİM XXVII

50. *Time. Detail from a French miniature, ca.A.D.1400*
51. *Time. Woodcut from Stephen Hawes, The Pastime of Pleasure, London, 1509*

RESİM XXVIII

52. *The Triumph of Time. Woodcut from Petrarch (Jacopo Capcasa di Codeca), Venice, 1493, fol.O5,v.*
53. *The Triumph of Time. Woodcut from Petrarch (Gregorio de Gregorii), Trieste, 1508*

RESİM XXIX

54. *Jacopo Pesellino, The Triumph of Time. Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum*
(Courtesy of the Museum)

RESİM XXX

55. *Jacopo del Sellaio (?), The Triumph of Time. Fiesole, Oratorio di S.Ansano*

RESİM XXXI

56. *The Triumph of Time. Woodcut from Petrarch (V.Valgrisi), Venice, 1560, fol.203, v.*

57. *Time Cutting the Wings of Cupid. Engraving from Otho Venius, Les Emblèmes de l'Amour Humain, Brussels, 1567, p.237*

RESİM XXXII

- 58a. *Gianlorenzo Bernini, Time with Roundel. Washed Pen Drawing, ownership unknown*
58b. *Gianlorenzo Bernini, Time With Obelisk. Chalk Drawing, Leipzig, Stadtbibliothek, Art.fol.90, p15*

RESİM XXXIII

59. *Gianlorenzo Bernini, Time Revealing Truth. Chalk Drawing, Leipzig, Stadtbibliothek, Art.fol.90, p.72*

RESİM XXXIV

60. *Time the Destroyer. Frontispiece (engraving) from Fr. Perrier, Segmenta nobilium signorum et statuarum..., Rome, 1638*

RESİM XXXV

61. *Giovanni Rost after Angelo Bronzino, The Vindication of Innocence. Tapestry, Florence, Galleria degli Arrazzi*

RESİM XXXVI

62. *Giovanni Rost after Angelo Bronzino, 'Flora' (here identified as Spring). Tapestry, Florence, Galleria degli Arrazzi*

RESİM XXXVII

63. *Albrecht Dürer, The Abduction of Proserpine. Etching, B.72, dated 1516*
64. *The Abduction of Proserpine. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 1584, fol.144, 14th century*
65. *Allegory of Sloth. Leyden, University Library, Cod. Voss.G.G.F.4, fol.257, dated 1401*

RESÌM XXXVIII

66. *Angelo Bronzino, The Exposure of Luxury. London, National Gallery*

RESÌM XXXIX

67. *Nicolas Poussin, Phaethon before Helios. Berlin, Kaiser Friedrich Museum*

RESÌM XL

68. *Nicolas Poussin, 'Il Ballo della Vita Humana.' London Wallace Collection*

RESÌM XLI

69. *The Abduction of Europa. Byzantine Ivory Casket, London, Victoria and Albert Museum, ca.A.D.1000*
70. *Cupid Pursuing Animals. Paris Bibliothèque Nationale, ms. Grec 2736, fol.28, v., 15th century*

RESÌM XLII

71. *Venus, Cupid and Pan. From Hrabanus Maurus, De Universo, Montecassino, 11th century*
72. *Cupid and Jest in Flight. Leyden, University Library, Cod. Voss.lat.Oct.16, fol.40, v., 9-10th century*

RESÌM XLIII

73. *Cupid and Lover. From 'Le Roman de la Rose.' Vienna. National-Bibliothek, Cod.2592, fol.13, v., 14th century*
74. *Cupid Introducing his Children to the Poet Guillaume de Machaut. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr.1584, fol.D, 14th century*
75. *Cupid on a Tree. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr.1584, fol.I, v., 14th century*

RESÏM XLIV

- 76. *Blind Night*. Berlin, Staatsbibliothek, Cod. theol. lat fol.192, ca.A.D.975
- 77. *Night*. Verdun, Bibliothèque de la Ville, ms.I, fol.7, early 12th century
- 78. *Synagogue Munich*, Staatsbibliothek, clm.13601, fol.94, early 11th century
- 79. *Synagogue and Ecclesia*. Verdun, Bibliothèque de la Ville, ms.119, 12th century

RESÏM XLV

- 80. *Blind Night Led by Day*. Chartres, Cathedral, North Transept, ca.A.D.1220-5
- 81. *Blind Death*. Paris, Notre Dame, West Façade, ca.A.D.1220

RESÏM XLVI

- 82. 'La Danse aux Aveugles.' Geneva, Bibliothèque Universitaire, ms.182, fol.198, 15th century

RESÏM XLVII

- 83. *Vice and her Adherents*. From Thomasin von Zerclaere, *Der Wälsche Gast*, Zürich, Private Collection, ca.A.D.1380
- 84. 'Amor Carnalis.' Detail from a German Woodcut, ca.A.D.1475
- 85. *Love Shooting the Foolish and the Wise Man*. From Thomasin von Zerclaere, *Der Wälsche Gast*, Zürich, Private Collection, ca.A.D.1380

RESÏM XLVIII

- 86. *Blind Cupid, Venus and the Three Graces*. Paris, Bibliothèque Nationale, ms.Fr.373, fol.207, 14th century
- 87. *Blind Cupid, Venus and the Three Graces*. Copenhagen, Royal Library, ms.Thott 399, fol.9, v., ca.A.D.1480

RESÌM XLIX

88. *Blind Cupid, Detail from the Allegory of Chastity, Assisi, S.Francesco, ca.A.D.1320-25*
89. *Blind Cupid, Detail from The Triumph of Love, Flemish Tapestry, Vienna, Gobelinsammlung, 16th century*

RESÌM L

90. *Francesco Barberino, Amor Divino. Rome, Vatican Library, Detail from Cod.Barb.4076 (già XLVI, 18), fol.99, v., before A.D.1318*
91. *Allegory of Love. Fresco in the Castle of Sabbionara sul Avio, ca.A.D.1370*

RESÌM LI

92. *Piero della Francesca, Blind Cupid. Arezzo, S. Francesco*

RESÌM LII

93. *Cupid Attacking the Pagan Divinities. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Grec 2736, fol.28, 15th century*
94. *Blind Cupid Attacking the Pagan Divinities (French copy of fig.93, dated 1554). Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Grec 2737, fol.29, v.*
95. *Disarmament of Cupid. Frontispiece (woodcut) from G.B.Fulgosus, Anteros, Milan, 1496*
96. *Eros and Anteros. Woodcut from V.Cartari, Immagini dei Dei degl' Antichi, 1584, p.242*
97. *Eros and Anteros Fishing. Pompeian Mural (after Museo Borbonico, vol.XI, pl.LVI), Naples Museo Nazionale*

RESÌM LIV

98. *Eros and Anteros Supervising a Cockfight. Roman Sarcophagus, Paris, Louvre*

99. *Variations on the Theme of Cupid. Mosaic from Antioch, Baltimore, Baltimore Museum of Art*

RESİM LV

100. *Eros and Anteros. Woodcut from Andrea Alciati, Emblemata (Wechel), Basel, 1534, p.76*
101. *Platonic Love Chasing Blind Cupid. Engraving from Achilles Bocchius, Symbol. Quaest. Libri IV, Bologna, 1574, p.xliv*
102. *Death Stealing the Weapons of Cupid. Woodcut from Andrea Alciati, Emblemata (Wechel), Basel, 1534, p.70*
103. *'Saint Amour' and 'Amour Mondain' Fishing for Hearts. Engraving from Un Père Capucin, Les Emblèmes d'Amour divin et humain ensemble, Paris, 1631, fol.5, v.*

RESİM LVI

104. *Death Stealing the Weapons of Cupid. Engraving after a lost picture by Matthaeus Bril*
105. *Blind Fortune Blinding Cupid. Engraving from Otho Venius, Les Emblèmes de l'Amour Humain, Brussels, 1667, p.157*

RESİM LVII

106. *Lucas Cranach the Elder, Cupid Unblinding Himself. Philadelphia, Pennsylvania Museum of Art*

RESİM LVIII

107. *Baccio Bandinelli (after), The Combat of Reason and Love. Engraving, B.44 dated 1545*

RESİM LIX

108. *Titian, 'Sacred and Profane Love.' Rome, Galleria Borghese*

109. *St. Basilus Between Wordly Happiness and Heavenly Life. Paris, Bibliothèque Nationale, ms.Grec 923, fol.272, 9th century*
110. *Nature and Grace. From the Medal of Constantine, Vienna, Kunsthistorisches Museum, ca.A.D.1400*
111. *Nature and Reason. Paris, Bibliothèque Nationale, ms.Fr.379, fol.33, ca.A.D.1500*

RESİM LXI

112. *Truth Lifted by Earth. London, British Museum, ms.Cotton, Galba E.IV., fol.150, v., 11th century*
113. *Giovanni Pisano, Fortitude and Chastity. From the pulpit in the Cathedral of Pisa*
114. *Opicinus de Canistris, Nude Truth. Cod.Pal.lat. 1993, fol.26, dated 1350-51*
115. *Sandro Botticelli, Nude Turth. Detail from the Calumny of Apelles, Florence, Uffizi*

RESİM LXII

116. *Allegory of Profane Love. French Tapestry, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 16th century*

RESİM LXIII

117. *Allegory of Sacred Love.French Tapestry, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 16th century*

RESİM LXIV

118. *Titian, The So-called Allegory of the Marquis d'Avalos. Paris, Louvre*

RESİM LXV

119. *Titian, 'Education of Cupid.' Rome, Galleria Borghese*

RESİM LXVI

120. *The Judgment of Paris. Detail from a Roman Relief*

- Rome, Palazzo Spada*
121. *Paris Bordone, Matrimonial Allegory. Vienna, Kunsthistorisches Museum*

RESİM LXVII

122. *The Punishment of Cupid. Pompeian Mural, Naples, Museo Nazionale*

RESİM LXVIII

123. *Francesco Vanni, The Three Graces. Rome, Galleria Borghese*
124. *Niccolò Fiorentino, Medal of the Three Graces*

RESİM LXIX

125. *Detail from a Medea Sarcophagus. Berlin, Altes Museum*
126. *Michelangelo, Pen Drawing, Fr.103*
127. *Michelangelo, The Holy Family. Marble Tondo, London, Royal Academy*

RESİM LXX

128. *Michelangelo, The Prophet Ezekiel. Rome, Sistine Chapel*
129. *Raphael, Fortitude. Rome, Vatican, Stanza della Segnatura*
130. *Michelangelo, The Prophet Isaiah. Rome, Sistine Chapel*

RESİM LXXI

131. *Michelangelo, Tomb of Julius II. Reconstruction of the First Project (A.D.1505), Front Elevation*
132. *Michelangelo, Tomb of Julius II. Reconstruction of the First Project (A.D.1505), Side Elevation*

RESİM LXXII

133. *Nino Pisano, Tomb of Bishop Simone Saltarello.*

Pisa, S.Caterina, A.D.1341-42

RESİM LXXIII

134. *Tomb Slab of the Priest Bruno (died A.D.1194).
Hildesheim, Cloister of the Cathedral*
135. *Studio of Michelangelo (copy) Preliminary
Drawing for the Tomb of Julius II, Second Project
(A.D.1513). Washed Pen Drawing, Th.5*

RESİM LXXIV

136. *Michelangelo, Tomb of Julius II. Reconstruction
of the Second Project (A.D.1513), Front Elevation,
showing the Moses and the two Slaves in the
Louvre in place*
137. *Michelangelo, Tomb of Julius II. Reconstruction
of the Second Project (A.D.1513), Side Elevation,
showing the Rebellious Slave in place*

RESİM LXXV

138. *Antonio Federighi, Holy Water Basin. Siena,
Cathedral*
139. *Cristoforo Robetta, Allegorical Engraving, B.17*

RESİM LXXVI

140. *Michelangelo, Ape. Detail from the Rebellious
Slave in the Louvre. After H. W. Janson, Apes
and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*
141. *Pieter Breughel the Elder, Two Fettered Apes.
Berlin, Deutsches Museum, dated 1562*
142. *Fettered Ape, Symbolizing the Subjugation of Base
Impulses. Engraving from Jacobus Typotius,
Symbola Divina et Humana, Antwerp, 1666, p-55*
143. *Albrecht Dürer, Fettered Monkey. Detail from the
Engraving, B.42 (Madonna)*

RESİM LXXVII

144. *Michelangelo, Tomb of Lorenzo de' Medici.*

Florence, S.Lorenzo. Reintegration bey A.E.Popp, showing the complete decoration of the entablature and the River Gods, but not the fresco in the lunette and the statues in the lateral niches

145. *Michelangelo, Tomb of Giuliano de' Medici. Florence, S.Lorenzo. Reintegration bey A.E.Popp, showing the simplified decoration of the entablature, the fresco of the Brazen Serpent in the lunette and the River Gods, but not the statues in the lateral niches*

RESİM LXXVIII

146. *Michelangelo, First Project for the Tombs of the Medici (free-standing monument). Chalk Drawing Fr.48*
147. *Michelangelo, Second Project for the Tombs of the Medici (double wall-tombs). Chalk Drawing Fr.47*

RESİM LXXIX

148. *Michelangelo, Ultimate Project for the Tombs of the Medici (single wall-tombs, though in this version perhaps still destined for two persons). Chalk Drawing Fr.55*
149. *Free Variation on the Tomb of Giuliano de' Medici. Washed Pen Drawing Th.511a*

RESİM LXXX

150. *Michelangelo, Project for the 'Sepoltura in Testa.' Pen Drawing, Fr.9a*
151. *Michelangelo, Project for the 'Sepoltura in Testa.' Pen Drawing, Fr.9b*

RESİM LXXXI

152. *Free Variation on the 'Sepoltura in Testa.' Pen Drawing, Th.531a*
153. *Michelangelo, The 'Sepoltura in Testa.' Reintegration By A.E.Popp showing the David*

*(Bargello) in place and the fresco of the Resurrection
in the lunette*

RESİM LXXXI

154. *Michelangelo, Statue of Lorenzo de' Medici.
Florence, S.Lorenzo*
155. *Michelangelo, Statue of Giuliano de' Medici.
Florence, S.Lorenzo*

RESİM LXXXIII

156. *Prince Dispensing Favours. Detail from a
Florentine engraving of Jupiter and his 'Children,'
ca.A.D.1460*
157. *St. Demetrius. Relief, Venice, St. Mark, 13th
century*

RESİM LXXXIV

158. *Michelangelo (after), Ganymede. Chalk
Drawing, Fr.18*
159. *Michelangelo, Tityus. Chalk Drawing, Fr.6*

RESİM LXXXV

160. *Titian 'Prometheus' (here identified as Tityus).
Madrid, Prado*

RESİM LXXXVI

161. *P.P.Rubens, Prometheus. Philadelphia,
Philadelphia Museum of Art. Courtesy of the Museum*

RESİM LXXXVII

162. *Michelangelo, The Fall of Phaethon. Chalk
Drawing Fr. 57*
163. *Michelangelo, The Fall of Phaethon. Chalk
Drawing Fr. 75*
164. *Michelangelo, The Fall of Phaethon. Chalk
Drawing Fr. 58*

RESİM LXXXVIII

165. *Michelangelo, (after), The Childrens 'Bacchanal. Sanguine Drawing Fr.187*
166. *Michelangelo, (after), The Archers. Sanguine Drawing Fr.298*

RESİM LXXXIX

167. *Michelangelo, (after), The Dream. Chalk Drawing, Th.520*

RESİM LXXXX

168. *Albrecht Dürer, The So-called Dream of the Doctor. Engraving, B.76*
169. *Ganymede. Engraving from Achilles Bocchius, Symbol. Quaest. Libri IV, Bologna, 1574, p.clxviii*
170. *The Fall of Phaethon. Woodcut from Andrea Alciati, Emblemata, Lyons, 1551, p.lxiv*
171. *Scene of Archery. Stucco Relief in the Golden House of Nero (copy by Francisco de Ollanda)*

RESİM LXXXI

172. *Michelangelo, Clay Model for the Group on the Piazza della Signoria, reintegrated by J. Wilde. Florence, Casa Buonarroti*

RESİM LXXXII

173. *Michelangelo, Victory. Marble Group for the Tomb of Julius II, Florence, Palazzo, Vecchio*

ÖNSÖZ

Bu kitapta yayımlanan Altı Mary Felxner Dersi* kısmen yeni değildir. Giriş bölümü yazarın 1932'de yayımladığı metodolojik bir makalenin gözden geçirilmiş içeriğiyle,¹ ertesi yıl Dr. F. Saxl ile birlikte yayımladığı ortaçağ sanatında klasik mitoloji üzerine bir çalışmanın² sentezidir; Zaman Baba bölümünün içeriği, aynı şekilde Dr. Saxl ile birlikte yazdığı Melancholia kitabındaki bir bölümle³ kısmen aynıdır; ve Piero di Cosimo hakkındaki bölüm Journal of the Warburg Institute dergisinde⁴ ve Worcester Müzesi'nin yıllığında⁵ yakın zamanda yayımlanmış iki makaleyi birleştirmiştir.

Bu durumun gerekçelerini şöyle sıralayabiliriz: Metodolojik makale Almanca yayımlandı, Melancholia ise yine Almanca yayımlanacak ve her ikisine de İngiliz ve Amerikan okurlar kolaylıkla erişemeyebilirler. Ortaçağ'daki klasik mitoloji üzerine çalışmada öne sürülen fikirler derslerin tamamının anlaşılması açısından öylesine önemlidir ki o fıkirlere burada da yer vermek faydalı gözüktü. Keza Piero di Cosimo üzerine iki makale pratik nedenlerden dolayı iki farklı yerde ve diğer çalışmalarla bağlantıları hasebiyle yayımlanmak zorundaydı.

Bu kitaba genel anlamda Dr. Saxl'in katkısı büyüktür. Yazarın uygulamaya çalıştığı yöntemler onunla birlikte Dr. Saxl'in merhum profesör A. Warburg'dan öğrendiklerine dayanmaktadır ve yıllarca sürmüş kişisel işbirliğinin ürünüdür. Bu kişisel işbirliği sona erdiğinde bile yazar şimdiyi geçmişten ayırmayı imkânsız görmektedir.

Yazar, Piero di Cosimo hakkındaki makaleleri yeniden

* Dersler Princeton Üniversitesi Sanat ve Arkeoloji Bölümü'nün himayesinde Institute of Advanced Study enstitüsü ve Bryn Mawr Koleji dekanı M.E. Park'ın nazik izniyle burada yeniden yayımlanmıştır.

1 *Bibl.*248.

2 *Bibl.*238.

3 *Bibl.*253, *Bibl.*252'nin ikinci baskısı basım aşamasında.

4 *Bibl.*239.

5 *Bibl.*247.

yayımlama iznini verdikleri için Journal of the Warburg Institute dergisinin editörlerine ve Worcester Sanat Müzesi'nin yöneticisi F.H. Taylor'a teşekkür etmektedir. Yazar sundukları bilgiler, fotoğraflar ve faydalı önerilerinden dolayı şu kişilere minnet borçludur: A.E.Austin, Jr., O. Brendel, S. C. Chew, Frhr. H. von Erffa, A. M. Friend, Jr., G. Gerola, H. Gray, T. M. Greene, F. R. B. Godolphin, R. Goldwater, K. Lehmann-Hartleben, H. Janson, R. Offner, A. Panella, K. Th. Parker, J. Rosenberg, M. Schapiro, A. Scharf, O. Strunk, H. Swarzenski, B. L. Ullman, K. Weitzmann, H. E. Wethey, E. T. De Wald, Sir Robert Witt, R. Wittkower, M. Bieber, H. Franc, B. da Costa Greene ve L. R. Taylor; keza yazar botanikle ilgili bilgiler için Eleanor C. Marquand'a; indeks ve bibliyografyanın hazırlanması için Margot Cutter'a; 131, 132, 136 ve 137 nolu resimler ve diyagram için P. Underwood ve A. M. Wicks'e; ve İngilizce metnin yazımındaki değerli katkılarından ötürü M. Scolari'ye teşekkürlerini sunuyor.

Ayrıca yazar Bryn Mawr Koleji'ndeki dostlarına, fakülte üyelerine ve öğrencilere bu derslerin sunulmasını keyifli kılan misafirperverliklerinden ve duyarlılıklarından ötürü içten teşekkürlerini sunmaktadır. Son olarak yazar, nazik ve cömert ilgisiyle derslerin bu halde yayımlanmasını sağlayan Bernard Flexner'e candan şükranlarını sunmaktadır.

I.GİRİŞ

I.

İkonografi, sanat eserlerinin biçimleri karşısında konuları veya anlamlarıyla ilgilenen sanat tarihinin bir koludur. Öyleyse, ilkin bir tarafta *konu* veya *anlam*, öbür tarafta *biçim* arasındaki ayrımı tanımlamakla işe başlayalım.

Tanıdığım bir kişi sokakta şapkasını çıkararak beni selamladığında, *biçimsel* bir bakış açısından gördüğüm şey, benim görüş dünyamı oluşturan genel renk düzeni, çizgiler ve hacimlerin şekillendirdiği bir yapıda belli ayrıntıların değişmesidir. Otomatik olarak bu yapıyı bir *nesne* (centilmen), ayrıntının değişimini de bir *olay* (şapka çıkarma) olarak saptadığımda, saf *biçimsel* algının sınırlarını aşmış olurum. Böylece algılanan anlam kolayca anlaşılan temel bir doğaya sahiptir ve biz bunu *olgusal anlam* diye adlandırabiliriz; bu anlam, basitçe bazı görünür şekillerin, fiili deneyimden tanınan bazı nesnelerle ilişkilendirilmesi ve onların bazı eylemler veya olaylarla ilişkilerindeki değişimin saptanması suretiyle kavranır.

İmdi böyle saptanan nesneler ve olaylar doğal olarak bende belli bir tepki oluşturur. Tanıdığım kişinin eylem tarzına bakarak onun ruh halinin iyi mi yoksa kötü mü olduğunu, bana karşı hislerinin kayıtsız mı, dostça mı, yoksa düşmanca mı olduğunu hissedebilirim. Bu psikolojik ayrıntılar tanıdığım kişinin hareketlerine *ifadesel* anlam dediğimiz başka bir anlam daha katar. İfadesel anlam *olgusal* anlamdan, basit saptama yoluyla değil ‘empati’¹ yoluyla kavran-

1 Red. N.: Almanca *Einfühlung* kavramını Panofsky *empati* kelimesiyle karşılamakta ve aynı zamanda da bu terime oldukça kişisel bir yorum kazandırmaktadır: (1) empati yoluyla önsezi Panofsky’ye göre sentetiktir; (2) Aristoteles’in “συνπατθεια” gibi, empati de insanlar arasındaki belli bir öz ortaklığına dayanan bir “duygulanımsal bir katılım” yoluyla mümkün kılınmaktadır; lakin bu ortaklık aynı zamanda bir *Weltanschauung* (dünya görüşü) ile hem kültürel tarih hem de bireysel psikoloji tarafından ikili bir biçimde koşullandırılmıştır.

Böylece empati, önseziseldir, çünkü başkası’nın duygusu benim tarafımdan bir refleksiyon aracılığı olmaksızın kavranır; sentetiktir, çünkü bu kavrayış, ifadesel çizgiler ve açıklanan içerik ara-

ması açısından ayrılır. Onu anlamak için belli bir duyarlılığa sahip olmam gerekir, ama bu duyarlılık da benim pratik deneyiminin, yani nesneler ve olaylara gündelik aşinalığının bir parçasıdır. Bu nedenle *olgusal anlam* ve *ifadesel anlamın* her ikisi de aynı sınıfa dâhil edilebilir; bunlar, *birincil* veya *doğal* anlamlar sınıfını oluşturur.

Ne var ki benim şapkanın çıkarılmasının selamlamaya denk geldiğini anlamam tamamen farklı bir yorum alanına aittir. Bu selamlama tarzı batı dünyasına özgüdür ve ortaçağ şövalyeliğinden kalmadır; askerler kendi barışçıl niyetlerini belli etmek ve karşılarındakinin barışçıl niyetlerine güven duyduklarını göstermek için miğferlerini çıkarırlardı. Ne Avustralyalı bir aborjinden ne de eski bir Yunandan şapka

sında herhangi bir önceden belirlenmiş bir ilişki analizi olmaksızın “duygusal bir form” ile şekillenmiştir. Duyumsal tonalite, tek bir duyumsallık tarafından sezilir, ve bir kültürel ve bireysel açıdan belirlenmiş bir özler birliğini öngören bu sezi dolaysız ve bütünsel bir biçimde gerçekleştirir.

Estetik ve psikolojik bir bağlamda genel olarak ele alındığında *Einfühlung*, “dünya ile aramızdaki önsezisel iletişimi” ifade etmektedir. *Einfühlung* teorisine estetik formülasyonunu ilk Theodor Lipps vermiştir; Lipps’e göre *Einfühlung*, “nesneleştirilmiş kendilik zevki”dir. Kavranması oldukça zor bu terim için Wilhelm Worringer’in 1908 yılında doktora tezi olarak sunduğu ve akabinde de yayınlanan “*Abstraktion et Einfühlung*” başlıklı estetik eserine göz atmanızı öneririz. Worringer tezini insanın sanatsal duygusu: *Einfühlung’a*, yani için ve dışın doğal birleşiminden yola çıkan organik güzelliğe eğilim ve soyutlamaya, yani canlının olumsuzlamasından kaynaklı inorganik güzelliğe eğilim olmak üzere çifte eğilim çerçevesinde incelemektedir. Lipps’e referans yaparak Worringer *Einfühlung’un* estetik deneyimini şu şekilde açıklar:

“Nesneleştirilmiş kendilik zevki ve kendiliğin estetik zevki. Hoşlanma estetik açıdan, kendinden ayrı ve hissedilir bir nesnede kendini eylemek, bu nesneyle kendini *Einfühlung* hissetmek anlamına gelmektedir. “*Einfühlung dediğim şey, en genel anlamıyla yaşamın ta kendisidir. Ve yaşam; kuvvettir; içsel bir işlemedir; esin ve tamamlanmadır. Tek bir kelimeyle yaşam filiyattır. Lakin filiyat, güç sarfederek yaşadığım şeyin ta kendisidir. Bu filiyat, tabiatı gereği, irade filiyatıdır. Devinim haline geçirilmiş irade ya da esindir.*” [Wilhelm Worringer, *Abstraktion et Einfühlung*, Klincksieck, 2003, s.43]

Worringer’e göre kısacası *Einfühlung*, insan ve dışsal fenomenler arasındaki mutlu ve panteist bir güven ilişkisine dayanmaktadır.

çıkarmanın belli ifadesel çağrışımlara sahip pratik bir eylem olmanın yanı sıra bir kibarlık işareti olduğunu anlamasını bekleyebiliriz. Centilmenin bu eylemini anlamam için benim sadece nesnelerin ve olayların fiili dünyasına aşına olmakla kalmayıp belli bir uygarlığa özgü adetlerin ve geleneklerin dünyasını da tanımam gerekir. Keza tanıdığım kişi bu eyleminin anlamının bilincinde olmasaydı beni selamlamak için şapkasını çıkarmak zorunda hissetmezdi kendini. Onun eylemine eşlik eden çağrışımlara gelince onların farkında olabilir de olmayabilir de. Bu nedenle onun şapkasını çıkarmasını kibar bir selamlama olarak yorumladığımda bunu *ikincil* ya da *uzlaşımsal* bir anlam içinde yapıyorumdur. Bu anlamın *birincil* veya *doğal* anlamdan farkı, hissedilebilir değil de anlaşılabilir olması ve onu taşıyan pratik eyleme bilinçlice dökülmesidir.

Ve son olarak, tanıdığım kişinin eylemi, zaman ve mekânda doğal bir eylem oluşturmanın, doğal olarak duyguları veya ruh hallerini açığa vurmanın ve uzlaşımsal bir selamlamayı yansıtmanın yanı sıra selam veren kişinin 'şahsiyetini' deneyimli bir gözlemciye ifşa eder. Bu şahsiyet yirminci yüzyıla ait bir insan olması nedeniyle, ulusal, sosyal ve eğitimsel donanımı, geçmişi ve mevcut çevresiyle koşulludur ama aynı zamanda usa vurulduğunda bir felsefe diye adlandırılabilir dünyaya bireysel bakış açısı ve tepki veriş biçimi açısından kendine özgüdür. Kendi başında kibar bir selamlama eyleminde bütün bu faktörler bütünüyle açığa vurulmaz ama işaret edilir. Tek bu eylemden yola çıkarak adamın zihinsel resmini çizemeyiz; bunu ancak çok sayıda benzer gözlemleri bir araya getirip onları adamın çağı, milliyeti, sınıfı, zihinsel gelenekleri gibi genel bilgilerimizle bağlantılı olarak yorumlamak suretiyle yapabiliriz. Yine de bu zihinsel resmin apaçık sergileyeceği tüm nitelikler her tekil eylemde içkin olarak saklıdır; öyle ki her tekil eylem bu nitelikler ışığında yorumlanabilir.

Böylece keşfedilen anlam *içsel anlam* veya *içerik* diye adlandırılabilir; diğer iki anlam türü olan *birincil* veya *doğal* anlam ile *ikincil* veya *uzlaşımsal* anlam görünür olana ait iken, bu içsel anlam esastır. Bu anlam hem görsel olayın hem de onun anlaşılabilir manasının temelinde yatan ve onları açıklayan ve hatta görsel olaya şeklini veren formu belirleyen birleştirici ilke diye tanımlanabilir. Hiç kuşkusuz bu *içsel anlam* veya *içerik* bilinçli istemler alanının ne kadar

üstündeyse, *ifadesel* anlam da bu alanın o kadar altındadır.

Günlük hayattan aldığımız bu analizin sonuçlarını bir sanat eserine uyarladığımızda onun konusu veya anlamı dâhilinde üç tabakayı ayırt edebiliriz:

1- BİRİNCİL VEYA DOĞAL ANLAM. Olgusal ve ifadesel olmak üzere alt kategorilere ayrılır. Bu anlam, saf *biçimleri*, (yani renk ve çizgiden oluşan kimi konfigürasyonlar veya belli bir biçimde şekillendirilmiş bronz ya da taş kütleleri) tıpkı insan, hayvan, bitki, at, alet ve benzeri şeyler gibi doğal *nesnelerin* temsilleri olarak saptanarak; ve bir duruşun veya hareketin matem havası veya bir evin içinin huzurlu sıcak ortamı gibi *ifadesel* nitelikler algılanarak kavranır. *Birincil* veya *doğal anlamların* taşıyıcıları olarak kavranan saf *biçimler* dünyasına sanatsal *motifler* dünyası denebilir. Bu motiflerin sayılıp ortaya dökülmesi sanat eserinin ön-ikonolojik betimi olacaktır.

2- İKİNCİL VEYA UZLAŞIMSAL ANLAM. Bu anlam, elinde bıçak tutan bir erkek figürünün Aziz Bartholomew'i temsil ettiği, elinde şeftali tutan kadın figürünün ise Doğruluğu simgelediği, bir yemek masasının çevresinde belli bir düzen ve duruş içinde oturan bir grup figürün Son Akşam Yemeği'ni temsil ettiği veya belli bir nizamda savaşıyan iki figürün Combat of Vice and Virtue'ü (Erdem ile Erdemsizliğin Savaşı) temsil ettiği kavranarak anlaşılır. Bunu yaparken biz *sanatsal* motifleri ve sanatsal *motiflerin* bileşimlerini (*kompozisyonları*) *temalar* veya *kavramlarla* birleştiririz. Böylece *ikincil* veya *uzlaşım sal* anlamın taşıyıcıları olarak anlaşılan motiflere imgeler denilebilir; ve imgelerin bileşimine de eski sanat kuramcıları '*invenzione*' (buluş) demişlerdir; biz bunlara *hikâyeler* ve *alegoriler* demeye alışmışızdır.² Benzeri *imgelerin*, *hikâyelerin* ve

2 Somut ve tekil kişileri veya nesneleri (Aziz Bartholomew, Venüs, Mrs. Jones ya da Windsor Kalesi gibi) değil de İnanç, Sefahat, Bilgelik gibi soyut ve genel kavramları taşıyan *imgelere sembol* ya da *simge* denir (Cassirerci anlamda değil de sıradan anlamıyla, Haç ya da İffet Kulesi gibi). Böylece hikâyeler karşısında *alegoriler* ise *simgelerin* ve/veya *sembollerin* bileşimleri olarak tanımlanabilir. Elbette çok sayıda ara ihtimal söz konusudur. A kişisi B kişisi kılığında (Bronzino'nun Neptün'ü temsil eden Andrea Doria'sı; Dürer'in Aziz George'u temsil eden Lucas Paumgartner'i) veya bir simgenin alışıldık düzeni içinde (Joshua

alegorilerin saptanması kelimenin dar anlamıyla ikonografyanın alanını oluşturur. Aslında genel anlamda ‘*biçime* karşılık *konu*’ dan söz ederken, *ikincil* veya *uzlaşımsal* konuyu, yani sanatsal *motiflerde* beliren *birincil* veya *doğal konunun* alanının karşısında *imgeler*, *hikâyeler* ve *alegorilerde* beliren özgül *temalar* veya *kavramlar* dünyasını kast ediyoruz. Wölfflin’in kullandığı anlamda ‘*biçimsel analiz*’ genelde motiflerin ve motiflerin bileşimlerinin (kompozisyonlar) bir analizidir; zira kelimenin katı anlamıyla biçimsel bir analiz “Michelangelo’nun Davud’unun bacakları arasındaki çirkin üçgen” ya da “bir insan vücudundaki eklemlerin hayranlık uyandıran aydınlatılması” gibi değerlendirmeler bir yana dursun, ‘adam’, ‘at’ veya ‘sütun’ gibi ifadelerden bile sakınır. *Kelimenin dar anlamıyla doğru bir ikonografik analizin motiflerin* doğru saptanmasını öngördüğü açıktır. Eğer Aziz Bartholomew’i tespit etmemizi sağlayacak bıçak, bıçak değil de tirbuşonsa o figür Aziz Bartholomew değildir. Önemli bir noktaya daha değinelim: “Bu figür Aziz Bartholomew’in bir resmidir” cümlesi, ressamın Aziz Bartholomew’i temsil etmeye dönük bilinçli niyetini işaret eder, figürün ifadesel niteliklerini sergileme niyetini pekâlâ taşımamış olsa bile.

3- İÇSEL ANLAM VEYA İÇERİK. Bu anlam, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da felsefi düşüncenin –bir şahsiyet tarafından bilinçsizce değerlendirilip bir eserde somutlaşan- temel tutumunu açığa vuran esas ilkeler saptanarak anlaşılır. Bu ilkelerin hem ‘kompozisyon yöntemleri’ hem de ‘ikonografik anlam’la açığa çıkarılıp aydınlatıldığını söylemeye gerek yok. Sözgelimi, on dör-

Reynold’ın Tefekkür’ü temsil eden Mrs. Stanhope’u) resmedilebilir; ister insan suretinde ister mitolojik surette olsun somut ve tekil kişilerin portreleri simgelerle birleştirilebilir, övgücü bir karakterin sayısız temsilde olduğu gibi. Bir hikâye ayrıca *alegorik* bir fikir taşıyabilir, *Ovide Moralisé* çizimlerinde olduğu gibi; ya da başka bir hikâyenin “önceden tasarlanmış hali” olarak anlaşılabilir, *Biblia Pauperum* ve *Speculum Humanae Salvationis* örneklerinde olduğu gibi. Birbiri üstüne bindirilmiş bu anlamlar ya eserin *içeriğine* hiç girmezler -aynı Ovid kişilerini resmeden *alegorik* olmayan minyatürlerden görsel açıdan ayırt edilemeyen *Ovide Moralisé* örneğinde olduğu gibi- ya da *içeriğin* muğlâklaşmasına yol açarlar. Bu muğlâklık ise çatışan öğeler Rubens’in “Galerie de Médicis” yapıtında olduğu gibi ateşli bir sanatçı mizacının ısısında eritildiği takdirde aşılabilir, hatta ilave bir değere dönüşebilir.

düncü ve on beşinci yüzyılda (1310 civarından verilebilecek en eski örnek) bir yatağa veya divana uzanmış Bakire Meryem'le İsa'nın Doğumu şeklindeki geleneksel tipin yerini çoğu zaman Çocuğun önünde hayranlıkla diz çökmüş Bakire sahnesi almıştır. Kompozisyon açısından bakıldığında bu değişim, kabaca söyleyecek olursak, üçgen bir şemanın yerini dörtgen bir şemaya bırakması anlamına gelir. Kelimenin tam anlamıyla ikonografik bakış açısından söz konusu olan değişim, Pseudo-Bonaventura ve Aziz Bridget gibi yazarlar tarafından yazınsal olarak formüle edilmiş yeni bir temayla tanışmak demektir. Fakat bu aynı zamanda Ortaçağın son evrelerine özgü olan yeni bir duygusal tavır da açığa vurmaktadır. Hatta içsel anlam veya içeriğin sahid-enikonu yorumlanması belli bir ülkeye, döneme veya sanatçıya özgü teknik yöntemleri açığa vurabilir. Örneğin Michelangelo'nun heykelde bronzu değil de taşı tercih etmesi ya da çizimlerinde kendine özgü taramalar yapması onun üslubunun diğer özgül niteliklerinin hepsinde ayırt edilebilen aynı temel yaklaşımın göstergesidir. Dolayısıyla saf biçimleri, motifleri, imgeleri, hikâyeleri ve alegorileri temel ilkelerin tezahürleri olarak algılayan bizler bütün bu unsurları Cassirer'in '*sembolik*' değerleri dediği değerler olarak yorumluyoruz. Leonardo da Vinci'nin ünlü freskosunun bir yemek masasının etrafında toplanmış on üç adamı gösterdiğini ve bu adamların Son Akşam Yemeği'ni temsil ettiklerini söylemekle kendinizi sınırlandırdığımız sürece, kendi başına sanat eseriyle ilgilenir ve onun kompozisyonalsal ve ikonografik özelliklerini kendi özellikleri diye yorumlarız. Fakat eğer onu, Leonardo'nun kişiliğinin veya İtalyan Geç Rönesans geleneğinin ya da kendine özgü bir dinsel tutumun bir belgesi olarak anlamaya çalıştığımızda, sayısız başka belirtiler içinde kendini ifade eden başka bir şeyin işareti olarak sanat eseriyle ilgilenir ve onun kompozisyonalsal ve ikonografik özelliklerini o 'başka şeyin' daha belirgin kanıtı olarak yorumlarız. Bu '*sembolik*' değerlerin (genellikle sanatçının kendisinin bilmediği ve hatta bilinçli olarak ifade etmeye niyetli olduğu şeyden kesinlikle farklı olabilen) keşfedilip yorumlanması, *kelimenin derin anlamıyla ikonografi* diyebileceğimiz alanın amacıdır. Bu alan analizden ziyade sentez olarak doğan bir yorum yöntemine sahiptir. Ve *motiflerin* doğru saptanması *kelimenin dar anlamıyla doğru ikonografik analizin* ön koşuluyken, *imgelerin, hikâyelerin* ve

alegorilerin doğru analizi ise *doğru ikonografik yorumun* ön koşuludur; tabii bu tespit, ikincil veya uzlaşımsal konunun es geçildiği ve *motiflerden içeriğe* doğrudan geçişin amaçlandığı sanat eserleriyle –örneğin genelde istisnai olgularla uzun bir gelişimin karmaşık ileri evrelerini işaret eden Avrupa manzara resminde ve natürmort tarzında olduğu gibi- ilgilenmediğimiz sürece geçerlidir.

Peki, nihayetinde *içsel anlama veya içeriğe* nüfuz etme amacıyla doğru ön-ikonografik *betimlemeye* ve *kelimenin dar anlamıyla doğru ikonografik analize* nasıl ulaşacağız?

Motifler dünyasının sınırları içinde kalan ön-ikonografik betimleme durumunda mesele yeterince basit görünüyor. Çizgiler, renkler ve hacimlerle yapılan temsilin *motifler* dünyasını oluşturduğu nesneler ve olaylar, gördüğümüz gibi, pratik deneyimlerimiz temelinde saptanabilir. Herkes insanların, hayvanların ve bitkilerin şeklini ve davranışını tanıyabilir ve yine herkes öfkeli bir yüzü neşeli bir yüzden ayırabilir. Elbette verili bir durumda kişisel deneyimimizin yeterince fazla olmaması muhtemeldir; sözgelimi modası geçmiş veya bilinmedik bir aletin temsiliyle veya bilmediğimiz bir bitkinin veya hayvanın temsiliyle karşılaştığımızda pratik deneyimlerimiz yetersiz kalır. Bu durumda pratik deneyim alanını terk etmeden, bir kitaba veya uzmana başvurarak pratik deneyimler yelpazemizi genişletmek zorunda kalırız.

Ne var ki bu alanda bile ilginç bir sorunla karşılaşyoruz. Bir sanat eserinde gösterilen nesnelerin, olayların ve ifadelerin sanatçının yetersizliği veya zekice kastı yüzünden tanınmıyor olabileceği gerçeği bir yana, pratik deneyimimizi ayırım gözetmeden sanat eserine uygulamak yoluyla doğru ön-ikonografik betime veya birincil konunun tespitine prensipte ulaşamayız. Ön-ikonografik betimlemenin malzemesi olarak pratik deneyimimiz gerekli ve yeterlidir ama betimlemenin doğruluğunu garanti etmez.

Roger van der Weyden'in Berlin Müzesi'ndeki Üç Kâhin'inin (resim1) ön-ikonografik betimlemesi elbette 'Kâhin', 'Çocuk İsa' gibi terimlerden sakınmalıdır. Ama küçük bir çocuğun hayaletinin gökyüzünde göründüğünü belirtmek zorundadır. Bu çocuğun hayalet olarak resmedildiğini nereden biliyoruz? Çevresinin sarı ışıkların oluşturduğu haleyle sarılmış olması varsayımız için yeterli bir kanıt oluşturmaz, çünkü benzer haleler Çocuk İsa'nın gerçek olduğu

İsa'nın Doğumu sahnesinin temsillerinde de sıkça görülebilir. Roger'ın tablosundaki bu çocuğun bir hayalet olduğunu ancak havada uçtuğu gerçeğinden çıkarsayabiliriz. Fakat onun havada uçtuğunu nereden biliyoruz? Duruşu yerde bir mindere oturmuş çocuğun duruşundan farksız; aslına bakarsanız, Roger bu tabloyu resmederken mindere oturmuş bir çocuğun tabiatına uygun bir çizimi pekâlâ kullanmış olabilir. Berlin tablosundaki çocuğun bir hayalet olarak çizildiği yönündeki varsayımımızın tek geçerli dayanak noktası, çocuğun havada görünür hiçbir destek olmaksızın resmedilmiş olmasıdır.

Öte yandan insanların, hayvanların ve cansız nesnelerin, yerçekimi kanununu ihlal ederek, dolayısıyla hayaletmiş gibi davranmayarak havada gevşekçe salınıyor görüldüğü yüzlerce temsil öne sürebiliriz. Sözgelimi, Münih'teki Staats-Bibliothek kütüphanesinde bulunan "III. Otto İncilleri"ndeki bir minyatürde bütün bir şehir boş bir uzayın merkezinde temsil edilirken, eylem halindeki figürler sağlam zeminde duruyor halde gösterilmiştir (resim. 2)³ Deneyimsiz bir gözlemci pekâlâ şehrin bir tür büyüyle havada asılı kalıyor halde resmedildiğini sanabilir. Ne var ki bu örnekte destek noktasının olmaması doğa yasalarının mucizevî şekilde çiğnenmesini ima etmiyor. Tablodaki şehir, gençliğin dirildiği gerçek Nain şehridir. 1000 yılı civarına ait bir minyatürde bu boş uzay daha gerçekçi bir dönemde olduğu gibi, üç boyutlu gerçek bir ortamı değil de gerçek olmayan, soyut bir arkaplanı temsil ediyor. Kulelerin taban çizgileri olan ilginç yarım daire şekilleri, minyatürümüzün daha gerçekçi örneğinde şehrin tepelik bir arazi üzerinde yükseldiğini ama buradan alınıp artık perspektif gerçekçilik terimleriyle tasarlanmayan bir uzayda temsil edildiği gerçeğini ortaya koymaktadır. Van der Weyden tablosundaki desteksiz figür bir hayaletle karşılık gelirken, Otto minyatüründe yüzen şehrin mucizevî çağrışımları yoktur. Bu tezat yorumlar resmin 'gerçekçi' özelliklerini ve minyatürün 'gerçekdışı' özelliklerini bizlere sunmaktadır. Fakat bu özellikleri anında ve neredeyse otomatik olarak kavramamız, sanat eserinin tarihsel '*konumunu*' (locus) bir bakıma tahmin etmeksizin doğru önikonografik betimini yapabileceğimiz kanısına götürmemelidir bizi. Saf ve basit pratik deneyimimiz temelinde motifleri saptamakta kendimize inanırken, aslında

3 G. Leidinger, *Bibl.* 190, PL.36.

‘gördüğümüz şeyi’, *nesneler* ve *olayların değişen tarihsel koşullar altındaki biçimlerle* ifade edilme tarzına göre okuruz. Bunu yaparken pratik deneyimimizi üslubun tarihi diye adlandırabileceğimiz bir kontrol ilkesine tâbi kılırız.⁴

Motifler yerine *imgeler*, *hikâyeler* ve *alegorilerle* ilgilenen *ikonografik analiz* elbette pratik deneyimimizle edindiğimiz, nesneler ve olaylara aşinalıktan çok daha fazlasını gerektirir. O, ister bir amaca binaen yapılan okumalar, isterse de sözlü gelenek yoluyla kazanılmış olsun, yazınsal kaynakların aktardığı özgül *temalara* veya *kavramlara* aşinalığı gerektirir. Avustralyalı aborjinimiz Son Akşam Yemeği’nin konusunu anlayamayacaktır; ona bu resim sadece heyecan verici bir akşam yemeği partisi yapıldığı fikrini verecektir. Resmin ikonografik anlamını kavramak için İnciller’in içeriğine aşına olması gerekecektir. Ortalama ‘eğitimli kişi’nin bildiği tarihten ve mitolojiden İncil hikâyeleri veya sahneleri değil de *temaların* temsilleri söz konusu olduğunda hepimiz Avustralyalı aborjinizdir. Benzer durumda bizim de o temsillerin yazarlarının okuduğu veya bir şekilde bildiği şeylere aşına olmaya çalışmamız gerekir. Fakat yine yazınsal kaynaklar yoluyla aktarılan özgül *temalara* ve *kavramlara* aşinalık *ikonografik analiz* için vazgeçilmez ve yeterli iken, o analizin doğruluğunu garanti etmez. Nasıl ki ayırım yapmaksızın yazınsal bilgimizi motiflere uygulamak suretiyle

4 Sonuçta ancak tekil sanat eserlerini yorumlamak suretiyle inşa edilebilen bir ‘üslup tarihi’ ile tekil bir sanat eserinin yorumunu kontrol etmek kısır bir döngü gibi görünebilir. Gerçekten de bu kısır olmasa da bir döngüdür, ama yöntemsel bir döngü. (Bkz. E. Wind, *Bibl.*407 ve *Bibl.*408). İster tarihsel isterse de doğal olgularla ilgilenelim, tekil bir gözlem ancak tüm serinin ‘anlam kazanacağı’ şeklinde diğer benzer gözlemlerle ilişkilendirilebildiği takdirde ‘gerçek’ diye nitelendirilebilir. Bu nedenle zikrettiğimiz ‘anlam’ bir kontrol olarak aynı olgular yelpazesi içinde yeni bir tekil gözlemin yorumuna tamamen uyarlanabilir. Öte yandan eğer bu yeni tekil gözlem serinin ‘anlamına’ uygun yorumlamayı kesinlikle reddediyorsa ve eğer bir hatanın imkânsız olduğu ortaya çıkmışsa, o zaman serinin ‘anlamını’ yeni tekil gözlemi dâhil etmek için yeniden formüle edilmesi şarttır. Bu *circulus methodius* (döngüsel yöntem) elbette sadece *motiflerin* yorumu ile üslubun tarihi arasındaki ilişkiye değil, ayrıca *imgeler*, *hikâyeler* ve *alegorilerin* yorumu ile tiplerin tarihi arasındaki ilişkiye ve nihayet *içsel anlamların* yorumu ile genel olarak *kültürel belirtilerin* tarihi arasındaki ilişkiye de uygulanabilir.

doğru *ikonografik analiz* yapmamız mümkün değilse, aynı şekilde, ayırım yapmaksızın pratik deneyimimizi biçimlere uygulamak suretiyle doğru ön-ikonografik *betimleme* yapmamız da imkânsızdır.

On yedinci yüzyılda yaşamış Venedikli ressam Francesco Maffei'nin bir resminde sağ elinde kılıç, sol elinde ise bir adamın kesik başının bulunduğu bir tabak taşıyan güzel ve genç kadın yer almaktadır (resim 3). Bu resim Vaftizci Yahya'nın başıyla Salome'nin portresi olarak yayımlanmıştır.⁵ Aslında İncil, Vaftizci Yahya'nın başının Salome'ye bir tabakta getirildiğini belirtir. Peki ya kılıç? Salome, Vaftizci Yahya'nın başını kendi elleriyle kesmedi. Bu noktada İncil bize başka bir adamın başının kesilmesiyle alakalı olarak Judith adında başka bir güzel kadından söz eder. Bu hikâyede durum tam tersine çevrilmiştir. Judith, Holofernes'in başını kendi elleriyle kestiği için kılıç uygun düşerdi, ama tabak Judith temasıyla uyuşmazdı, çünkü metin Holofernes'in başının çuvala konulduğunu apaçık dile getirmektedir. Şu halde resmimiz için başvurulabilecek, aynı ölçüde tutarlı veya tutarsız iki yazınsal kaynağa sahibiz. Eğer resmimizi Salome'nin portresi olarak yorumlarsak metin tabağı açıklar ama kılıcı açıklayamaz. Diğer yandan eğer resmimizi Judith'in portresi olarak yorumlarsak, bu durumda da metin kılıcı açıklar ama tabağı açıklayamaz. Dolayısıyla yalnızca yazınsal kaynaklara bağlı kalırsak kafamız tamamen karışır. Neyse ki sadece onlara bağlı değiliz. Değişik tarihsel koşullarda *nesneler* ve *olayların* biçimlerle ifade ediliş tarzını, yani üslubun tarihini araştırmak suretiyle pratik deneyimimizi düzelterip kontrol edebildiğimiz gibi, değişik tarihsel koşullarda özgül *temaların* ve *kavramların nesneler* ve *olaylarla* ifade ediliş tarzını, yani *tiplerin tarihini* araştırmak suretiyle yazınsal kaynaklara ilişkin bilgilerimizi düzelterip kontrol edebiliriz.

Bu durumda şu soruyu sormalıyız: Francesco Maffei bu tabloyu resmetmeden önce, açıklanmamış tabaklarıyla tartışmasız Judith portreleri –tartışmasız, çünkü örneğin Judith'in hizmetçisini içeriyorlar- ya da açıklanmamış kılıçlarıyla tartışmasız Salome portreleri –tartışmasız, çünkü örneğin Salome'nin anne babasını içeriyorlar- var mıydı? İşe bak! Kılıçlı tek bir Salome portresi gösteremesek de, Almanya ve Kuzey İtalya'da tabakla Judith'i gösteren çeşitli

5 G. Fiocco, *Bibl.* 92, PL.29.

on altıncı yüzyıl resimlerine rastlıyoruz.⁶ ‘Tabaklı Judith’ *tipi* vardı ama ‘kılıçlı Salome’ *tipi* yoktu. Bundan yola çıkarak Maffei’nin resminin sanıldığı gibi Salome’yi değil de Judith’i temsil ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Başka bir soru daha sorabiliriz: Neden sanatçılar tabak motifini Salome’dan Judith’e aktarma yetkinliğini kendilerinde gördüler de, kılıç motifini Judith’den Salome’ye aktarma yetkinliğini görmediler? Bu soru yine iki nedenden dolayı *tiplerin* tarihini incelemek suretiyle cevaplandırılabilir. Birinci neden, kılıcın Judith’in, pek çok şehidin ve adalet ve metanet gibi erdemlerin yerleşik ve saygın vasfı olmasıdır; bu nedenle onu, şehvetli bir kıza dönüştürmek uygun olamazdı. Diğer sebep ise on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda Vaftizci Yahya’nın başını taşıyan tabağın, özellikle Kuzey İtalya ve kuzey ülkelerinde yaygın olan münferit bir dinsel imge (*Andachtsbild*) olmasıdır (resim 4); bu imgenin, Salome hikâyesinin bir temsilinden seçilip alınma biçimi, Tanrı’nın kucağında duran İncilci Yahya grubunun Son Akşam Yemeği’nden veya loğusa Bakire’nin İsa’nın Doğumu sahnesinden seçilip alınma biçimine çok benzemektedir. Bu dinsel imgenin varlığı kesik başlı adamın başı ile tabak ideası arasında yerleşik bir ilinti kurdu ve böylece tabak motifinin yerini bir Judith imgesinde çuval motifinin alması, kılıç motifinin Salome imgesine sızmasından daha kolay olabildi.

İmgeler, hikâyeler ve *alegoriler* yerine ‘*sembolik*’ değerler dediğimiz değerlerle ilgilenen, *içsel anlamın* veya *içeriğin* yorumu, yazınsal kaynaklarla aktarılan özgül *temalara* veya *kavramlara* aşına olmaktan daha fazlasını gerektirir. Hem *motiflerin* seçilmesinin ve sunumunun, hem de *imgeler*, *hikâyeler* ve *alegorilerin* üretiminin ve yorumlanması- nın temelinde yatan ve hatta biçimsel düzenlemelere ve kul-

6 Romanino’ya atfedilen Kuzey İtalya tablolarından biri Berlin Müzesi’nde bulunmaktadır. Bu resim hizmetçi, uyuyan asker ve arkaplanda Kudüs şehrine rağmen ‘Salome’ diye önceden listelenmiştir (no 155); Romanino’nun öğrencisi Francesco Prato da Caravaggio’ya atfedilen başka bir tablo (Berlin Kataloğu’nda alıntılanmış) daha vardır. Bir üçüncü tablo ise Francesco Maffei ile aynı zamanda Venedik’te etkin olan Cenovalı Bernardo Strozzi’ye aittir. ‘Tabaklı Judith’ tipinin Almanya’da ortaya çıkmış olması çok muhtemeldir. Bu tipin bilinen en eski örneklerinden biri (1530 dolaylarında ismi bilinmeyen bir usta tarafından Hans Baldung Grien’e atfedilen) yakın zamanda G. Poensgen, *Bibl.*270 tarafından yayımlanmıştır.

lanılan teknik yöntemlere anlam katan temel ilkeleri bulmak istediğimizde XIII. John, 2 ISS'in Son Akşam Yemeği'nin ikonografisine uymakta olduğu gibi o temel ilkelere uyan münferit bir metin bulmayı umamayız. Bu ilkeleri kavramak için bir teşhisçinininkiyle kıyaslanabilir zihinsel bir yetiye ihtiyacımız vardır. Bu yeti oldukça şüpheli 'sentetik sezgi' teriminden başka bir terimle daha iyi tanımlayamayacağım ve çok bilgili bir âlimden ziyade becerikli sıradan bir insanda gelişip serpilecek bir yetidir.

Öte yandan bu yorum kaynağı ne kadar öznel ve akıldışı olursa (zira her sezgisel yaklaşım yorumcunun psikolojisi ve 'Weltanschauung'u [dünya görüşü. ç.n.] ile koşullandırılmış olacaktır), sadece *kelimenin dar anlamıyla ikonografik analiz* veya salt ön-ikonografik betimleme söz konusu olduğunda kaçınılmaz olan düzeltilere ve kontrollere başvurmak daha fazla gerekli olacaktır. Hatta pratik deneyimimiz ve yazınsal kaynaklara dair bilgilerimiz ayırım yapmaksızın sanat eserlerine uygulandığında bizi yanıltabiliyorsa, saf ve basit sezgimize güvenmenin ne denli tehlikeli olabileceğini siz düşünün! Dolayısıyla pratik deneyimimiz değişen tarihsel koşullarda *biçimlerin nesneleri* ve *olayları* ifade ediş tarzına (üslubun tarihi) dair bir kavrayışla kontrol edilmek zorundadır; ve nasıl ki yazınsal kaynaklara dair bilgimiz değişen tarihsel koşullarda nesneler ve olayların özgül *temaları* ve *kavramları* ifade ediş tarzına (*tiplerin tarihi*) dair bir kavrayışla kontrol edilmek zorundaysa, bunun gibi, hatta bundan daha fazla, sentetik sezgimiz değişen tarihsel koşullarda özgül temaların ve kavramların *insan zihninin genel ve temel eğilimlerini* ifade ediş tarzına dair bir kavrayışla kontrol edilmelidir. Bunu, genel anlamda *kültürel belirtilerin* –ya da Ernst Cassirer'in kullandığı anlamda '*sembollerin*'- tarihi diye adlandırabiliriz. Sanat tarihçisi dikkatini verdiği bir veya birden çok sanat eserinin *içsel anlamı* olarak telakki ettiği şeyi, o bir veya birden çok sanat eseriyle tarihsel açıdan bağlantılı diğer pek çok uygarlık belgeleriyle karşılaştırıp kontrol etmelidir. Söz konusu belgeler inceleme altındaki bir kişiliğin, dönemin veya ülkenin siyasi, şiirsel, dinsel, felsefi ve sosyal eğilimlerine tanıklık eden belgelerdir. Diğer yandan siyasi hayat, şiir, din, felsefe ve sosyal durumların tarihini yazan kişilerin sanat eserlerini benzeri bir şekilde kullanabileceklerini söylemeye gerek yok. İçsel anlamlar veya *içerik* arayışı içinde çeşitli insanbilim disiplinleri bir-

GİRİŞ

birlerine hizmet etmek yerine ortak bir düzlemde buluşurlar.

Sonuçta, kendimizi apaçık ifade etmek istiyorsak (genel bağlamın sözlerimizin anlamını aydınlattığı normal konuşma veya yazma edimimiz içinde her zaman gerekli olmayan) *konu ya da anlamın üç katmanını* ayırt etmemiz gerek. Bu katmanların en altta olanı genellikle biçimle karıştırılır. İkinci katman ise dar anlamda ikonografinin özel alanıdır. Hangi katmana gidersek gidelim saptamalarımız ve yorumlarımız kendi öznel donanımımıza bağlı olacaktır ve tam da bu nedenle tamamı *gelenek* diye adlandırılabilir tarihsel süreçlere dair bir kavrayışla kontrol edilip düzeltilmek zorundadır.

Şimdiye kadar açıklığa kavuşturmak istediğim hususları bir çizelgede özetledim. Fakat bu özet çizelgede üç ayrı anlam alanını gösteren düzgünce ayırt edilmiş kategorilerin gerçekte tek bir olgunun, yani bir bütün olarak sanat eserinin değişik yanlarına işaret ettiğini akıldan çıkarmamalıyız. Böylece burada birbiriyle bağlantısı olmayan üç araştırma işlemi olarak görünen yaklaşım yöntemleri somut çalışmada birleşip tek bir organik ve bölünmez sürece dönüşecektir.

YORUM NESNESİ	YORUM ETKİNLİĞİ
1- Birincil veya doğal konu -(A) olgusal, (B) ifadesel- sanatsal motifler dünyasını oluşturur.	Ön-ikonografik betimleme (ve yalancı-biçimsel analiz)
2- İkincil veya uzlaşım sal konu imgeler, hikâyeler ve alegoriler dünyasını oluşturur.	Dar anlamda ikonografik analiz
3- İçsel anlam veya içerik ‘sembolik’ değerler dünyasını oluşturur.	Derin anlamda ikonografik yorum (ikonografik sentez)

YORUM İÇİN DONANIM	YORUMUN KONTROL İLKESİ
Pratik deneyim (nesnelere ve olaylara aşinalık)	Üslubun tarihi (değişen tarih sel koşullarda nesneler ve olayların biçimler tarafından ifade edil iş tarzına dair bir kavrayış)

Yazınsal kaynaklara dair bilgiler (özellik temalara ve kavramlara aşinalık)	Tiplerin tarihi (değişen tarihsel koşullar altında özellik temalar ve kavramların nesneler ve olaylarla ifade ediliş tarzına dair bir kavrayış)
Sentetik sezgi (insan zihninin temel eğilimlerine aşinalık), kişisel psikoloji ve 'Weltanschauung' ile koşullandırılmıştır.	Kültürel belirtilerin ya da 'semboller'in genel tarihi (değişen tarihsel koşullar altında insan zihninin temel eğilimlerinin özellik temalar ve kavramlarla ifade ediliş tarzına dair bir kavrayış)

GELENEĞİN TARİHİ

II.

Şimdi genel ikonografi sorunlarından, tikel Rönesans ikonografisi sorunlarına dikkat çekersek, doğal olarak Rönesans isminin kendisinden türediği olguyla daha fazla ilgileneceğiz: klasik antikitenin yeniden doğuşu.

Lorenzo Ghiberti, Leone Battista, Alberti ve özellikle Giorgio Vasari gibi, sanat tarihi hakkında yazan ilk İtalyan yazarlar, klasik sanatın Hristiyanlık çağının başlangıcında çöktüğünü ve Rönesans üslubunun temeli olarak işlev görene kadar da yeniden canlanmadığını düşünüyorlardı. Söz konusu yazarlara göre bu çöküşün nedenleri barbar ırkların işgalleri ve erken dönem Hristiyan din adamlarının ve âlimlerinin düşmanlığıydı.

İlk yazarlar bu düşüncelerinde hem haklı hem de haksızdılar. Ortaçağ boyunca gelenekten tam bir kopuş yaşanmadığından dolayı haksızdılar. Yazın, felsefe, bilim ve sanat alanlarındaki klasik anlayışlar yüzyıllar boyunca, özellikle Charlemagne ve takipçilerinin sayesinde bilinçlice canlandırıldıktan sonra varlıklarını sürdürmüştür. Öte yandan ilk yazarlar Rönesans hareketi başladığında antikiteye yönelik genel yaklaşımın kökten değişmesinden dolayı haklıdılar.

Ortaçağ, klasik sanatın görsel değerlerine karşı kesinlikle kör değildi ve klasik edebiyatın düşünsel ve şiirsel değerleriyle derinlemesine ilgileniyordu. Ne var ki ortaçağın

GİRİŞ

zirvesinde (on üçüncü ve on dördünü yüzyıllarda) klasik *motifler* klasik *temaların* temsili için kullanılmazken klasik *temaların* klasik *motiflerle* ifade edilmeyişi dikkate değerdir.

Sözgelimi, Venedik'teki St. Mark'ın ön yüzünde aynı boyutlardaki iki rölyefi görebilirsiniz. Bir eser M.S. üçüncü yüzyılın Roma eseriye, diğeri tastamam yüz yıl sonra Venedik'te yapılmıştır (Resimler 5, 6).⁷ *Motifler* öylesine benzer ki, ortaçağ taş oymacısının bir emsalini yapmak için klasik eseri kasten kopyaladığını düşünmeden edemiyorsunuz. Fakat Roma rölyefi Erymanthean yaban domuzunu Kral Euristheus'a taşıyan Herkül'ü temsil ederken, ortaçağ ustası aslan derisi yerine dalgalı bir drape, korkmuş kral yerine bir ejderha, yaban domuzu yerine de bir geyik koyarak mitolojik öyküyü bir kurtuluş alegorisine dönüştürmüştür. On ikinci ve on üçüncü yüzyıl İtalyan ve Fransız sanatında çok sayıda benzer örneklere rastlıyoruz; bu örneklerde klasik motifler bir amaca binaen doğrudan alıntılanırken pagan temalar Hristiyan temalara dönüştürülür. Bu noktada Ön-Rönesans hareketi denilen hareketin en ünlü örneklerini belirtmek yeterlidir: Aziz Gilles ve Arles'in heykelleri, uzun bir süre on altıncı yüzyıl eseri diye kabul edilmiş Reims Katedrali'ndeki meşhur Visitation (Ziyaret) grubu, Nicolo Pisano'nun Adoration of Magi (Kâhinlerin Tapınması) –Bakire Meryem ve Çocuk İsa'nın bir Phaedra Lahiti'nin etkisini gösterdiği ve hâlâ Pisa'daki Camposanto'da muhafaza edilen- adlı eseri. Öte yandan bu doğrudan kopyalardan daha da yaygın olanı klasik motiflerin geleneksel olarak varlıklarını sürdürdüğü örneklerdir. Bu örneklerin bazıları çok çeşitli Hristiyan imgelerinin ardından kullanıldı.

Genellikle bu tür yeniden-yorumlamalar belli bir ikonografik benzeşimle kolaylaştırıldı, hatta önerildi. Örneğin, Orpheus figürü Davud'u temsil için kullanıldı. Keza Cerberus'u Hades'ten dışarı sürükleyen Herkül tipi de Adem'i Araf'tan dışarı çeken İsa'yı resmetmek için kullanılmıştır.⁸ Fakat klasik prototip ile onun Hristiyan uyarlaması arasındaki ilişkinin salt kompozisyon ilişkisi olduğu örnekler de vardır.

Öte yandan Gotik bir tezhipçi Laocoon'un hikâyesini süslediğinde, Laocoon çağdaş kostüm içinde vahşi ve tüysüz bir ihtiyara dönüşüp balta ile adak boğasına saldırırken, iki küçük oğlan resmin altında yüzer ve deniz yılanları suyun bir

7 Bkz. *Bibl.*238, s.231.

8 Bkz. K. Weitzmann, *Bibl.*395.

yerinde hareketli bir şekilde belirir.⁹ Aeneas ve Dido satranç oynayan revaçta bir ortaçağ çifti olarak gösterilebilir ya da aşğının önündeki klasik bir kahramandan ziyade Davud'un önündeki Kâhin Nathan'a benzeyen bir grup olarak gözükabilir (resim12). Ve Thisbe bilindik haçın önünde 'Hic situs est Ninus rex' yazılı bir mezar taşının üstünde Pyramus'u bekler (resim11).¹⁰

Klasik olmayan bir anlam taşıyan klasik *motifler* ile klasik olmayan bir ortamda klasik olmayan figürlerle ifade edilen klasik *temalar* arasındaki bu ilginç ayrımın nedenini sorduğumuzda, cevap, temsil geleneği ile metin geleneği arasındaki farklılıkta yatar. İsa imgesi için Herkül motifini ya da İncilciler'in (Evangelistler) imgeleri için Atlas motifini kullanan sanatçılar (resimler 7-10)¹¹ görsel modeller-

9 Cod. Vat. lat.2761, *Bibl.*238, s.259.

10 Paris, *Bibl. Nat.*, ms. lat. 15158, 1289 tarihli, *Bibl.*238, s.272.

11 C.Tolnay, *Bibl.*356, s.257SS., önemli bir noktayı keşfetmiştir. Buna göre bir kürenin üzerine oturup semavi bir görkemi destekleyen İncilciler'in etkileyici imgeleri (ilkın cod. Vat. Barb. Lat. 711; bizim şekil 7'de görülen) ihtişam içindeki İsa'nın özelliklerini Greko-Roman semavi tanrısallığın özellikleriyle birleştirir. Öte yandan Tolmay'ın da işaret ettiği gibi, cod. Barb. 711'deki İncilciler "hiç de ruhsal bir aura gibi görünmeyip, daha ziyade daire oluşturan bir bütünün ana hatlarını, sırasıyla mavi ve yeşil renklerdeki çeşitli daire parçalarını içeren maddi bir ağırlığa benzeyen bir bulut kümesini *apaçık bir gayretle* destekliyor... Bu, *cennetin* küreler formunda yanlış anlaşılmış bir temsildir." (italikler benim). Bundan yola çıkarak bu imgelerin klasik prototipinin gayret göstermeden dalgalı bir drapeyi tutan Coelus (the Weltenmantel) değil, semaların ağırlığı altında çalışan Atlas'tır (Bkz. G.Thiele, *Bibl.*338, s.19SS ve Daremberg-Saglio, *Bibl.*70, S.V. 'Atlas'). Cod. Barb. 711 (Tolnay, Pl.I, a)'da yer alan kürenin ağırlığı altında boynu bükük ve sol eli sol kalçasının yanında duran St. Matthew özellikle klasik Atlas tipinden kalmazdır. Karakteristik Atlas pozunun bir İncilci'ye uyarlanmış halinin diğer bir çarpıcı örneği ise clm. 4454, fol.86, v.'de bulunabilir (A.Goldschmidt, *Bibl.*118, cilt II, Pl.40). Tolnay (13 ve 14. notlar) bu benzerliği fark etmiş ve cod. Vat. Pal. lat. 1417, fol.i (F.Saxl, *Bibl.*299, Pl..XX, resim 42; bkz. resim 8)'de yer alan Atlas ve Nimrod'un temsillerinden alıntı yapar ama Atlas tipini Coelus tipinin salt bir türeві olarak görür. Ne var ki antik sanatta bile Coelus temsilleri Atlas temsillerinden gelişmiş görünmektedir ve Carolingian, Ottonian ve Bizans sanatında (özellikle Reichenau ekolünde) özgün klasik formda

den edindikleri izlenimlerle hareket etmişlerdir. Gözlerinin önündeki bu görsel modelleri ya klasik bir anıttan direkt kopyalamışlar ya da bir dizi ara dönüşümler yoluyla klasik bir prototipten türemiş daha yakın zamanlı bir eserden taklit etmişlerdir. Medea'yı bir ortaçağ prensesi olarak ya da Jüpiter'i bir ortaçağ yargıcı olarak temsil eden sanatçılar yazınsal kaynaklarda yer alan bir betimlemeyi imgelere çevirmişlerdir.

Bu çok esaslıydı ve klasik temalara, özellikle klasik mitolojiye ilişkin bilgileri nesilden nesile aktaran ve Ortaçağ boyunca muhafaza eden metinsel gelenek son derece önemlidir, sadece ortaçağı inceleyenler için değil, ayrıca Rönesans ikonografisini inceleyenler için de. Zira on beşinci yüzyıl İtalyası'nda bile çoğu insan özgün klasik kaynaklardan değil de bu karmaşık ve genellikle çok bozulmuş gelenekten kendi klasik mitoloji mefhumlarını ve ilgili konuları almışlardır.

Kendimizi klasik mitolojiyle sınırlandırırsak, bu geleneğin ana hatlarını şöyle çıkarabiliriz. Son dönem Yunan filozofları pagan tanrıları ve yarı-tanrıları ya doğa güçlerinin

Atlas figürüne gerek kozmolojik karakterin bir simgesi gerekse bir tür karyatit olarak Coelus figüründen çok daha sık rastlanmaktadır. Rasgele yaptığım alıntılar şunlar: Utrecht Psalter, fol.48v. (E.T.DeWald, *Bibl.*74, PL.LXXVI), fol.54v., (a.g.e., PL.I.XXXV); fol.56, (a.g.e., PL.LXXXIX); fol.57, (a.g.e., PL.XCI), bkz. resim 9. Aachen, Domschatz, II. Otto İncilleri, fol.16 (Atlas duruşundaki Terra burada evrenin hükümdarı olarak telakki edilen İmparatorun tahtını destekliyor; bkz. P.E.Schramm, *Bibl.*307, s.82, 191, resim 64, bkz. resim 10). Kopenhag Kraliyet Kütüphanesi, cod. 218, fol.25 (M.Mackeprang, *Bibl.*206, PL.LXII). Menologium of Basil II (*Bibl.*289, cilt II, PL.74). İkonografik bakış açısından da İncilciler Coelus'tan ziyade Atlas ile kıyaslanabilir. Coelus'un gökleri yönettiğine inanılıyordu. Atlas'ın ise gökleri desteklediğine ve alegorik anlamda onları 'bildiğine' inanılıyordu; '*Scientia coeli*' ilmini Herkül'e aktaran yüce astronom olduğu düşünülüyordu (Servius, *Comm. in Aen.*, VI, 395: sonra, örneğin, Isidorus, *Ethmologiae*, III, 24, I; Mythographus III, 13, 4, *Bibl.*38, s.248). Bu nedenle Coelus tipini Tanrı'nın temsili için kullanmak tutarlıdır (bkz. Tolnay, PL.I, C), keza Atlas tipini onun gibi gökleri 'bilen' ama onları yönetmeyen İncilciler'in temsili için kullanmak da aynı ölçüde tutarlıdır. Hibernus Exul, Atlas'tan "*Sidera quem coeli cuncta notasse volunt*" diye söz ederken (*Monumenta Germaniae*, *Bibl.*220, cilt.1, s.410), Alcuin, İncilci Yahya'dan şöyle söz eder: "*Scribendo penetras caelum tu, metne, Johannes*" (a.g.e., s.293).

ya da ahlâki vasıfların salt simgeleri olarak yorumlamaya başlamışlardı zaten. Bu filozofların bazıları onları sonradan tanrılaştırılmış sıradan insanlar olarak yorumlayacak kadar ileri gitmişlerdi. Roma İmparatorluğu'nun son yüzyılında bu eğilimler iyice arttı. Kilise Rahipleri pagan tanrıların ya yanılısma ya da kötücül iblisler olduğunu kanıtlamaya çalışırken (dolayısıyla onlara dair çok değerli bilgileri aktarıırken), pagan dünya eğitilmiş insanların ansiklopedilerden, didaktik şiirlerden veya romanlardan, mitolojiye dair özel kitaplardan ve klasik şairler hakkında yapılan yorumlardan öğrendikleri tanrılarından çok uzaklaşmıştı. Mitolojik karakterlerin alegorik şekilde yorumlandığı ya da ortaçağ ifadesini kullanacak olursak 'ahlâkileştirildiği' bu geç antik yazılar arasında önemli olanları Martianus Capella'nın *Nuptiae Mercurii et Philologiae*'si, Fulgentius'un *Mitologiae*'si ve her şeyden önce Servius'un Virgil hakkındaki hayranlık uyandırıcı –esas metinden üç ya da dört kat daha uzun olan ve herhalde daha yaygın okunan– Şerhi.

Ortaçağ boyunca bu yazılarla birlikte benzeri başka yazılar enikonu kullanılıp geliştirilmiştir. Bu sayede mitoloji bilgileri korunmuş ve ortaçağ şairleri ve sanatçıları için erişilebilir olmuştur. Birincisi, gelişimi Bede ve Sevilla'lı Isidorus gibi erken dönem yazarlarıyla başlatılan, Hrabanus Maurus (dokuzuncu yüzyıl) tarafından sürdürülen ve Beauvais'li Vincentius, Brunetto Latini, Bartholomaeus Anglicus ve benzeri yazarların muazzam Geç Ortaçağ eserleriyle zirve noktasına çıkan Ansiklopedilerde mitoloji bilgileri işlenmiştir. İkincisi, klasik ve geç antik metinler, özellikle Martianus Capella'nın *Nuptiae* adlı yapıtı –Johannes Scotus Erigena gibi İrlandalı yazarlar tarafından notlarla açılan ve Auxerre'li Remigius (dokuzuncu yüzyıl) tarafından yetkince yorumlanan- üzerine ortaçağ şerhlerinde de mitoloji bilgilerine başvurulmuştur.¹² Üçüncüsü, tarihi oldukça eskiye dayanan ve esasen Fulgentius ve Servius'a dayanan *Mythographi I* ve *II* gibi mitoloji üzerine özel kitaplarda.¹³ Bu türde *Mythographus III* diye adlandırılan en önemli kitap tereddütle birlikte Alexander Neckham (ölüm

12 Bkz. H.Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis*, *Bibl.*194, s.15 ve s.44SS. Liebeschütz'ün kitabı Ortaçağ döneminde mitolojik geleneklerin tarihine en önemli katkıdır; ayrıca bkz. *Bibl.*238, özellikle s.253SS.

13 Bode, *Bibl.*38, s.1SS.

1217) adındaki büyük bir İngiliz âlimle özdeşleştirilmiştir;¹⁴ Onun bu kitabı 1200 dolaylarında bulunabilecek ne kadar bilgi varsa o bilgiler üzerine etkileyici bir incelemedir ve ortaçağ mitografisinin doruk noktası olarak düşünülmektedir; hatta Petrarch, *Afrika* adındaki şiirinde pagan tanrıların imgelerine yer verirken söz konusu kitaptan yararlanmışır.

Mythographus III zamanı ile Petrarch zamanı arasında klasik tanrıların ahlâkileştirilmesinde yeni bir adım daha atıldı. (Antik mitolojinin figürleri genel ahlâki bir bakışla yorumlanmakla kalmadı, ayrıca Hristiyanlık inancıyla oldukça belirgin şekilde ilişkilendirildi, böylece sözgelimi Pyramus, İsa olarak, Thisbe insan ruhu olarak, aslan kıyafetlerini kirleten Şeytan olarak yorumlanırken, Satürn din adamlarının davranışları için hem iyi hem de kötü anlamda örnek olma işlevi görmüştür. Bu tür yazıların örnekleri şunlardır: Fransız *Ovide Moralisé*,¹⁵ John Ridewall'un *Fulgentius Metaforalis*'i,¹⁶ Robert Holcott'un *Moralitates*'i, *Gesta Romanorum* ve en önemlisi Latince yazılmış *Moralized Ovid* –Petrarch'ı şahsen tanıyan Petrus Berchorius veya Pierre Bersuire adındaki Fransız bir teoloğun 1340 dolaylarında yazdığı–¹⁷ Onun kitabının girişinde pagan tanrıları hakkında yazılmış esasen *Mythographus III*'e dayanan özel bir bölüm bulunuyordu ve bu giriş az ve öz olması için ahlâki derslerin çıkartılmasıyla *Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum* adıyla büyük bir ilgi görmüştür.¹⁸

Boccaccio yeni ve oldukça önemli bir başlangıç yaptı. *Genealogia Deorum* adlı kitabında 1200 dolaylarından itibaren büyük ölçüde genişletilmiş materyal üzerine yeni bir inceleme yapmakla kalmayıp, özgün antik kaynakları bilinçlice ve titizce tekrar ele alıp karşılaştırmalı bir biçimde okudu. Onun çalışması klasik antikiteye yönelik eleştirel ve bilimsel bir tutumun başlangıcını işaret eder ve L.G. Gyraldus'un *Historia Deorum Syntagmata*¹⁹ gibi hakikaten ilmî Rönesans kaynaklarının habercisi diye nitelendirilebilir.

14 Bode, a.g.e., s.152SS. Yazarı meselesine gelince bkz. H.Liebeschütz, *Bibl.*194, s.16S. ve değişik yerlerde.

15 Ed. C. de Boer, *Bibl.*40.

16 Ed. H.Liebeschütz, *Bibl.*38.

17 "Thomas Walleys" (ya da Valeys), *Bibl.*386.

18 Cod. Vat. Reg. 1290, ed. H. Liebeschütz, *Bibl.*194, s.117SS, illüstrasyonların tümüyle birlikte.

19 *Bibl.*36; diğer pek çok edisyon ve İtalyanca tercüme.

Gyraldus kendi bakış açısından, en revaçtaki ortaçağ selefini ‘avam ve güvenilmez yazar’²⁰ diye küçümseme hakkına sonuna kadar sahipti.

Boccaccio’nun *Genealogia Deorum*’una kadar ortaçağ mitografyasının odak noktasının doğrudan Akdeniz geleneğinden oldukça uzak bir bölge, yani İrlanda, Kuzey Fransa ve İngiltere olduğu dikkatten kaçmamalıdır. Bu aynı zamanda klasik antikitenin sonraki kuşaklara aktardığı en önemli epik tema olan Truva Döngüsü için de geçerlidir; onun düzeltilmiş ilk yetkin yazımı olan *Roman de Troie* sık sık kısaltılmış, özetlenmiş ve diğer yerel dillere çevrilmiştir. Yazarı ise Britanya yerlisi Benoit de Sainte-More idi. Bizler aslında bir ön-hümanistik hareketten, yani merkezi Provence ve İtalya olan ve klasik temalara bakmaksızın klasik motiflerle yoğun şekilde ilgilenen bir hareketten rahatlıkla söz edebiliriz. Rönesans hareketini doğru anlamak için, Petrarch’ın Romalı atalarının tanrılarını betimlerken bir İngilizin yazdığı incelemeye başvurmak zorunda kaldığını ve on beşinci yüzyılda Virgil’in Aeneid’ini süsleyen İtalyan tezhipçilerin *Roman de Troie* ve türevlerinin elyazmalarındaki minyatürlere başvurmak zorunda kaldıkları gerçeğini aklımızdan çıkarmamalıyız. Zira saygın sıradan insanların gözde okuma materyali olan bu kitaplar Virgil’in metninden uzun zaman önce bolca resimlendirilmiş, ilim adamları ve öğrenciler tarafından okunmuş ve usta tezhipçilerin ilgisini çekmişti.²¹

On birinci yüzyılın sonundan itibaren ön-hümanistik metinleri imgelere çevirmeye çalışan sanatçıların onları klasik geleneklerden kesinlikle farklı bir tarzda resmettiklerini kolaylıkla görebiliriz. Bunun ilk örneklerinden biri çok çarpıcıdır: muhtemelen Regensburg okulunda yapılmış 1100 dolaylarına ait bir minyatür klasik tanrıları Remigius’un *Commentary on Martiamus Capella* (Martiamus Capella Üzerine Çalışma) (resim 13) adlı kitabındaki betimlere göre

20 L.G. Gyraldus, Bibl.127, cilt I, col.153: “*Ut scribit Albicus, qui auctor mihi proletarius est, mec fidus satis.*”

21 6. yüzyıla ait “Vergilius Romanus” ile 15. yüzyıla ait resimli Virgiller arasında sadece iki tane resimli Aeneid elyazmasına rastladım: Napoli, Biblioteca Nazionale, cod. Olim Viyana 58 (kendisine resim 12; 10. yüzyıl’daki bir minyatürü kopyalamama izin verdiği için teşekkür ettiğim Dr. Kurt dikkatimi bu noktaya çekmiştir.) ve Cod. Vat. lat. 2761 (bkz. R. Förster, *Bibl.*95; 14. yüzyıl). Her iki elyazmasındaki illüstrasyonlar alışılmadık şekilde kabadır.

resmetmiştir.²² Apollo, elinde Üç Güzel'in büstlerinden oluşan bir çiçek demeti tutar halde bir köylü arabasında giderken görülür. Satürn Olimpos tanrılarının babasından ziyade bir Romanesk pervaz figürüne benzer ve Jüpiter kartalı İncilci Yahya'nın kartalı veya Aziz Gregory'nin kumrusu gibi minik bir haleyle donatılır.

Ne var ki temsil ile metin gelenekleri arasındaki tezat önemli olsa da Geç Ortaçağ sanatının ayırt edici özelliği olan klasik temalar ile klasik *motifler* arasındaki garip ayrılığı açıklayamaz. Zira klasik imgelemin belli alanlarında bir temsil geleneği varolagelirken bu temsil geleneği, Ortaçağ tamamen kendine özgü bir üsluba kavuşur kavuşmaz hiç de klasik olmayan karaktere sahip temsillerin lehine kasten terk edilmiştir.

Bu sürecin örnekleri öncelikle şehitlik ve benzeri sahnelerde sıkça rastladığımız pagan putlar veya Çarmıha Gerilme sahnesindeki güneş ve ay gibi Hristiyan temalarının temsillerinde tesadüfen beliren klasik imgelerde bulunur. Carolingian fildişleri *Quadrige Solis* ve *Biga Lunae*'nin²³ tamamen klasik türlerini hâlâ gösterirken, bu klasik türlerin yerini Romanesk ve Gotik temsillerde klasik olmayan türler almıştır. Putlar da klasik görünümelerini paganizmin kusursuz sembolleri oldukları için diğer imgelerden daha uzun süre muhafaza etmelerine rağmen asırlar içinde yavaş yavaş kaybetmişlerdir. Daha önemli olan ikinci hususa gelince, putlar geç antik dönemde resimlendirilmiş olan metinlerin illüstrasyonlarında belirmiştir, böylece görsel modeller Carolingian sanatçıları için erişilebilir olmuştur: Terence'nin komedileri, Hrabanus Maurus'un *De Universo*'su ve Prudentius'un *Psychomachia*'sına eşlik eden metinler ve bilimsel yazılar, özellikle mitolojik imgelerin gerek uydular (Andromeda, Perseus, Cassiopea) gerekse gezegenler (Satürn, Jüpiter, Mars, Venüs, Merkür, Ay, Güneş) arasında belirdiği astronomi kitapları.

Bütün bu örneklerde klasik imgelerin çoğu zaman ace-mice olsa da Carolingian elyazmalarında kopyalandığını ve bu elyazmaların türevlerinde de yer aldığını görebiliyoruz, ama onlar on üçüncü ve on dördüncü yüzyılda tamamen terk edilip farklı imgelerle ikâme edilmiştir.

22 Clm. 14271, *Bibl.*238, s.260.

23 A. Goldschmidt, *Bibl.*117, cilt.I, PL.XX, no.40, *Bibl.*238, s.257.

Bir astronomi metninin dokuzuncu yüzyıla ait illüstrasyonlarında Perseus, Herkül veya Merkür gibi mitolojik figürler tamamen klasik bir üslupta işlenmiştir ve aynı şey Hrabanus Maurus'un Ansiklopedisi'nde görülen pagan tanrılar için de geçerlidir.²⁴ Esasen kayıp Carolingian elyazmasının kalitesiz kopyacısının yetersizliğinden kaynaklanan bütün kabalıklarına rağmen Hrabanus illüstrasyonlarındaki figürler, besbelli ki basit metinsel betimlemelerden yola çıkılarak geliştirilmemektedir, ama bir temsil geleneği aracılığıyla antik prototiplerinden kaynaklanmaktadırlar (resimler 40, 69).

Ne var ki aradan geçen birkaç asırdan sonra bu özgün imgeler unutuldu ve hiçbir modern seyircinin klasik tanrılar diye kabul edemeyeceği başka imgelerle –kısmen yeni icat edilmiş, kısmen de doğuya ait kaynaklardan alınmış– ikâme edildi. Venüs ud çalan veya gül koklayan şık bir genç kadın olarak, Jüpiter elinde eldivenleriyle bir yargıç olarak ve Merkür eski bir âlim, hatta bir piskopos olarak gösterilmiştir (resim 14).²⁵ Ancak Rönesanstan sonra Jüpiter klasik Zeus'un görünüşünü yeniden kazanmış, Merkür de klasik Hermes'in diri güzelliğine yeniden bürünmüştür.²⁶

Bütün bunlar klasik *temaların* klasik *motiflerden* ayrılmasının sadece bir temsil geleneğine duyulan ihtiyaçla değil, o geleneğe rağmen gerçekleştiğini gözler önüne sermektedir. Klasik bir imgenin, yani klasik bir *temayla* klasik bir *motifin* harmanının ateşli bir özümsemenin yaşandığı Carolingian dönemde kopyalandığı yerde bu klasik imge, ortaçağ uygarlığı zirve noktasına varır varmaz terk edilmiş ve 15. yüzyıl İtalyası'na kadar da eski haline dönmemiştir. Kritik bir zamandan sonra klasik *temalarla* klasik *motifleri* yeniden birleştirmek Rönesansın ayrıcalığıydı.

Zira ortaçağ zihniyetine göre klasik antikite çok uzakta kalmıştı ama aynı zamanda tarihsel bir olgu olarak algılanmak üzere varlığını çok güçlü şekilde hissettirmekteydi. Bir

24 Bkz. A.M. Amelli, *Bibl.*7.

25 Clm. 10268, (14. yüzyıl), *Bibl.*238, s.251 ve Michael Scotus'un metnine dayanan diğer illüstrasyonlar grubunun tamamı. Bu yeni tiplerin doğulu kaynakları için bkz. a.g.e., s.239SS ve F. Saxl, *Bibl.*296, s.151 SS.

26 Bu eski haline dönmenin (Carolingian ve arkaik Yunan modellerinin yeniden işlenmesinin) ilginç başlangıçları için bkz. *Bibl.*238, s.247 ve 258.

yanda örneğin Alman İmparator'un Cesar ve Augustus'un doğrudan halefi olarak düşünülmesi, dilbilimcilerin Cicero ve Donatus'u öncü babaları olarak görmeleri ve matematikçilerin atalarının izlerini Öklid'e dayandırmaları bakımından gelenek kesintisiz bir şekilde hissediliyordu. Diğer taraftan pagan uygarlık ile Hristiyan uygarlık arasında kapanmaz bir boşluğun varlığı kendini gösteriyordu.²⁷ Bu iki eğilim tarihsel bir mesafe duygusunu verecek şekilde henüz dengelenememişti. Çoğu insanın zihninde klasik dünya çağdaş pagan Doğu gibi uzak ve masalsı bir karaktere bürünmüştü, bu nedenle Villard de Honnecourt bir Roma mezarını '*la sepulture d'un sarrazin*' diye adlandırabilirken, Büyük İskender ve Virgil doğulu büyücüler olarak düşünölmeye başlanmıştı. Başkalarına göreyse klasik dünya oldukça muteber bilgilerin ve eskilere dayanan kurumların nihai kaynağıydı. Fakat hiçbir ortaçağ insanı antik uygarlığı kendi içinde tam bir olgu olarak göremiyor, onu geçmişe ait ve tarihsel açıdan çağdaş dünyadan kopuk olarak değeriendiriyordu; yaşayan harikalar dünyası veya bilgi hazinesi olarak değil de araştırılacak ve mümkünse yeniden birleştirilecek kültürel bir kozmos. Skolastik filozoflar Risto'nun fikirlerini kullanarak onları kendi sistemleriyle birleştiriyorlardı. Ortaçağ şairleri klasik yazarlardan serbestçe alıntılar yapıyorlardı. Ne var ki hiçbir ortaçağ zihni klasik filolojiyi aklına getiremiyordu. Gördüğümüz gibi, sanatçılar klasik rölyeflerin ve heykellerin motiflerini kullanabiliyorlar, ama hiçbir ortaçağ zihni klasik arkeolojiyi aklına getiremiyordu. Nasıl ki Ortaçağ için modern perspektif sistemini –gözle nesne arasına sabit bir mesafe koyan, böylece sanatçının görünür şeylerin tutarlı ve kapsamlı imgelerini oluşturmasına olanak tanıyan sistemi- kullanmak imkânsız idiyse, aynı şekilde geçmiş ve şimdi arasına düşünsel bir mesafe koymaya dayanan ve böylece tarihçinin geçmiş dönemlerin tutarlı ve kapsamlı kavramlarını oluşturmasına olanak tanıyan modern tarih düşüncesini geliştirmek de imkânsızdı.

Klasik *motiflerin* ve klasik *temaların* yapısal olarak bir-

27 Benzeri bir düalizm aera sub lege'ye yönelik ortaçağ tavrının karakteristik özelliğidir: bir yanda Sinegog Gece, Ölüm, şeytan ve pis hayvanlarla bağlantılı ve kör olarak temsil ediliyordu. Diğer yandan Yahudi peygamberlerin Kutsal Ruh'tan ilham aldığı düşünölmüyordu ve Eski Ahit'in karakterlerine İsa'nın ataları diye hürmet gösteriliyordu.

birine bağılı olduğunu anlamayan ve anlamak istemeyen bir dönemin bu ikisinin birleşimini muhafaza etmekten filen kaçındığını kolaylıkla görebiliyoruz. Bir kez Ortaçağ kendi uygarlık standartlarını tayin ettikten ve kendi sanatsal ifade yöntemlerini bulduktan sonra çağdaş dünyanın olgularıyla hiçbir ortak paydası olmayan herhangi bir olgudan yararlanması, hatta onu kavraması imkânsız hale geldi. Geç Ortaçağ seyircisi kendisine Bakire Meryem olarak sunulan güzel klasik bir figürü kavrayabiliyordu; keza Gotik bir mezar taşının üzerinde oturan on üçüncü yüzyıla ait bir kız olarak resmedilen bir Thisbe'yi de. Fakat klasik bir mozelenin yanında oturan klasik bir Thisbe zikrettiğimiz seyircinin yaklaşım olanaklarının tamamen ötesinde yer alan arkeolojik bir yeni yapıydı. On üçüncü yüzyılda klasik bir yazım bile tamamen 'yabancı' bir şey olarak algılanıyordu: güzel bir *Capitalis Rustica* yazısıyla yazılmış Carolingian *cod. Leydensis Voss. lat. 79'*daki açıklama notları fazla okuryazar olmayan okurlar için açılı Geç Gotik yazımıyla kopyalanmıştır.

Öte yandan klasik *temaların* ve klasik *motiflerin* içsel 'biricikliğini' fark edememek, yalnızca tarih anlayışının eksikliğiyle değil, ayrıca Hristiyan Ortaçağ ile pagan Antikite arasındaki duygusal farklılıkla da açıklanabilir. En azından klasik sanata yansıyan haliyle Helen paganizmi insanı ruh ve bedeninin ayrılmaz birliği olarak görürken, Yahudi-Hristiyan insan anlayışı ölümsüz bir ruhla zoraki, hatta mucizevi şekilde birleşmiş 'toprak parçası' fikrine dayanıyordu. Bu bakış açısından Yunan ve Roma sanatının organik güzelliği ve hayvani tutkuları ifade ettiği hayranlık verici sanatsal formüller, ancak organik ve doğal olandan daha öte anlamlar yüklenildiğinde, yani İncil'e ait veya teolojik temalara hizmet ettiğinde kabul edilebilir görünmektedir. Diğer yandan seküler sahnelerde bu formüllerin yerini saraya özgü davranışların ve gelenekselleşmiş duyarlılıkların ortaçağ atmosferine uyan başka formüller almak zorundaydı, böylece aşk veya gaddarlıkla çılgına dönmüş putperest tanrılar ve kahramanlar görünüşleri ve davranışları ortaçağ toplumsal yaşamının kaidelerine uyan şık prensler ve genç kızlar olarak göründüler.

On dördüncü yüzyıla ait *Ovide moralisé'*den bir minyatürde Rape of Europa (Europa'nın Kaçırılışı) biraz tutkulu ajitasyon sergileyen figürlerle sahnelenmiştir (resim

15).²⁸ Europa sabah gezintisine çıkmış genç bir kadın gibi geç dönem ortaçağ kıyafeti içinde uysal küçük bir boğanın üzerinde oturmaktadır ve ona eşlik edenler aynı kıyafetlerin içinde sakin küçük bir seyirci grubu oluşturmaktadır. Elbette onlardan acı duyup çığlık atmaları beklenmektedir, ama onlar bunu yapmazlar, ya da en azından bunu yaptıklarına bizi ikna etmezler, çünkü tezhipçi hayvani tutkuları görselleştirme yetisine ve eğilimine sahip değildi.

Dürer'in muhtemelen Venedik'te ilk kalışı esnasında İtalyan bir prototipinden kopyaladığı bir çizimi ortaçağ temsillerinde bulunmayan duygusal canlılığı vurgulamaktadır (resim 16). Dürer'in Europa'nın Kaçırılışı'nın yazınsal kaynağı, artık boğanın İsa'yla, Europa'nın insan ruhuyla kıyaslandığı bir düzyazı metin değil, Angelo Poliziano'nun iki hoş kıtasında canlanan bizzat Ovid'in pagan dizeleridir: "Aşkın gücüyle güzel bir boğaya dönüşmüş Jüpiter'e hayran kalabilirsin. Elbisesini arkaya uçuran rüzgârda güzelim sarı saçları dalgalanan, tatlı ve korkmuş yüküyle ileri fırlıyor. Yükünün bir eli boğanın boynuzunu kavrarken, diğeri sırtına yapışmış. Denizden korkmuş gibi ayaklarını havaya kaldırmış ve acı ve korku için çömelmiş beyhude yardım istiyor. Ne de olsa çiçekli kıyıda kalan tatlı arkadaşlarının her biri 'Europa, geri gel' diye bağıyor. Tüm deniz kıyısı 'Europa, geri gel' sesiyle yankılanıyor ve boğa çevresine bakıp onu ayağından öpüyor."²⁹

28 Lyons, *Bibl. de la Ville*, ms. 742, *Bibl.*238, s.274.

29 F. Lippmann, *Bibl.*196, nr.456, ayrıca *Bibl.*238, s.275. Angelo Poliziano'nun kıtaları (*Giostra* I, 105, 106) şöyle:

*"Nell'altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesoro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventosa; e i bei crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso;
La vesta ondeggia, e indrieto fa ritorno,
L'una man tiene al dorso, e l'altra al corno.
Le ignude piante a sé ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami invan le dolci sue compagne;
Le qual rimase tra fioretti e foglie
Dolenti 'Europa' ciascheduna piagne.*

Dürer'in çizimi bu duyumsal betimlemeye sahiden hayat katıyor. Europa'nın çömelme pozisyonu, dalgalanan saçları, rüzgârın arkaya uçurduğu ve dolayısıyla zarif bedenini açığa çıkardığı kıyafeti, ellerinin hareketi, boğanın başının kaçamak hareketi, yas tutan arkadaşlarının bulunduğu deniz kıyısı; bütün bunlar içtenlikle ve canlı bir şekilde resmedilmiştir; dahası, satirler Europa'yı kaçırana selam dururken, kumsal 15. yüzyıl İtalya'sındaki bir başka yazarın ifadesiyle *aquatici monsticuli* hayatıyla hışırdamaktadır.

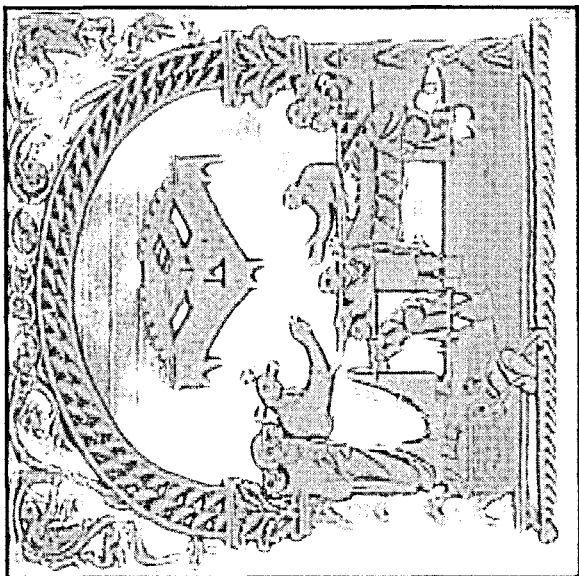
Bu karşılaştırma, Ortaçağ zamanının klasik eğilimlerinin ara sıra görülen sayısız canlanışının karşısında, İtalyan Rönesansının ayırt edici özelliği olan klasik temaların klasik motiflerle yeniden birleşmesinin yalnızca hümanistik değil, aynı zamanda insani bir olay olduğu gerçeğini aydınlatmaktadır. Bu olay, Burckhardt ve Michelet'in 'hem dünyanın hem de insanın keşfi' diye adlandırdığı çok önemli bir unsurdur.

Diğer yandan bu yeniden birleşmenin klasik geçmişe basit bir dönüş olmadığı apaçık ortadadır. Ara dönem insanların zihnini değiştirmişti, artık paganlara geri dönemezlerdi; keza beğenileri ve üretim eğilimleri de değişmişti, sanatları artık Yunanlılar ve Romalıların sanatını basitçe yenileyemezdi. Üslupsal ve ikonografik açıdan hem klasikten hem de ortaçağdan farklı ama yine de her ikisiyle de bağlantılı ve onlardan bir şeyler ödünç almış yeni bir ifade biçimini arıyorlardı. Bu yaratıcı nüfuz sürecini açıklamak gelecek bölümlerin amacı olacaktır.

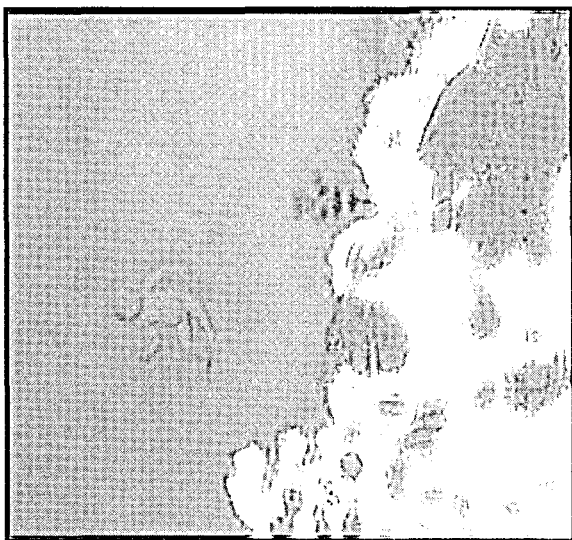
*"Europa", suona il lito, "Europa, riedi"
E'l tor nuota, e talor li bacia i piedi."*

RESİMLER

RESİM I

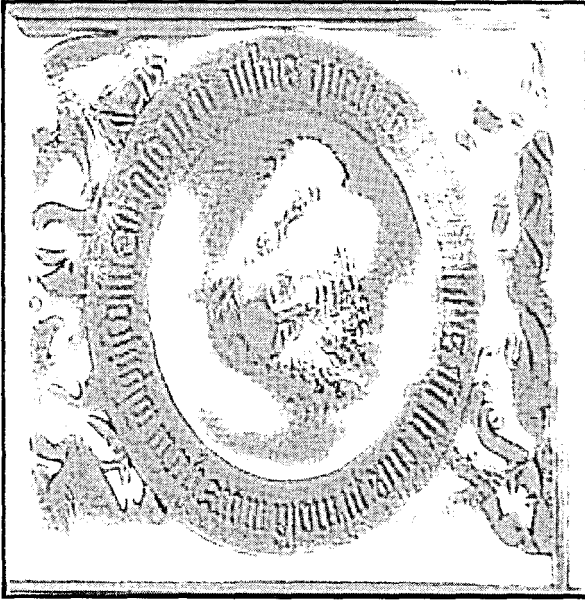


2

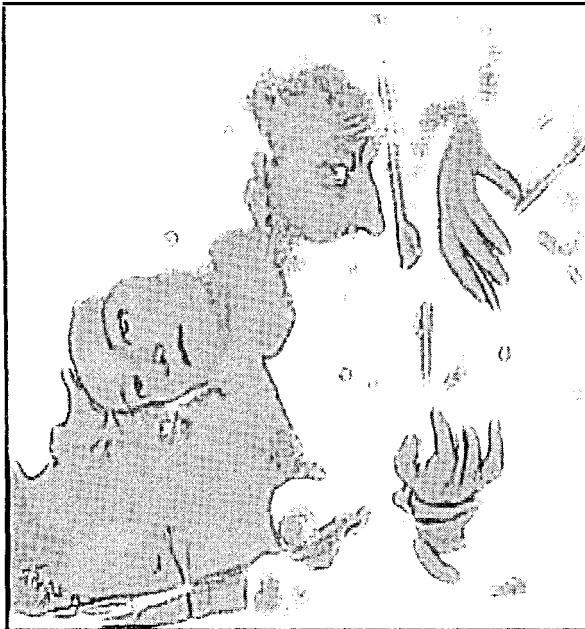


1

RESİM II

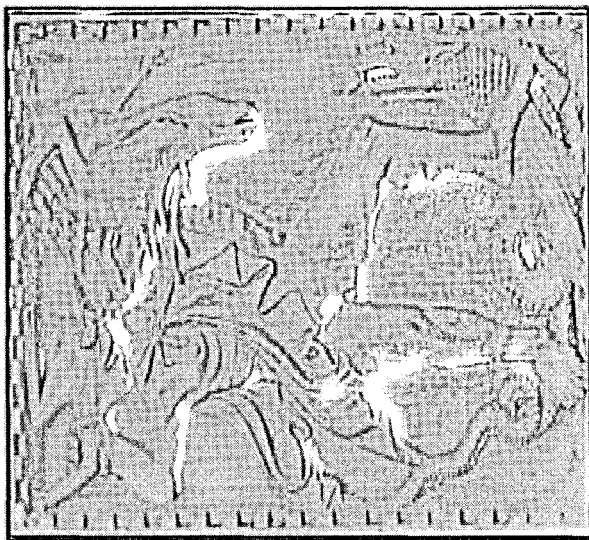


4

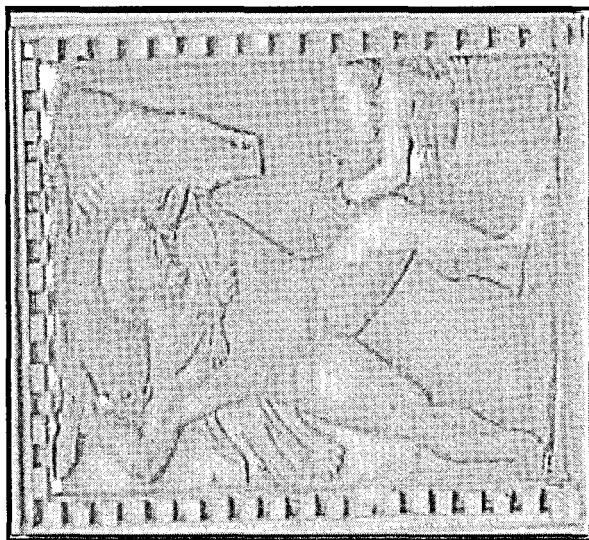


3

RESİM III

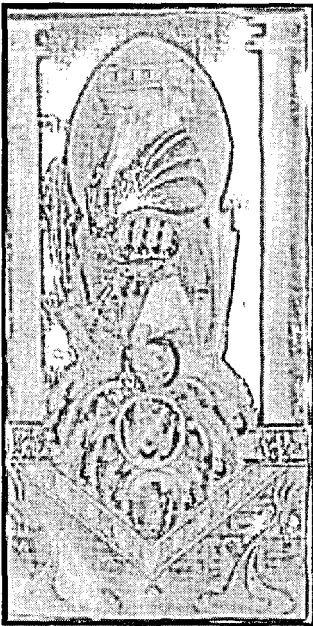


6

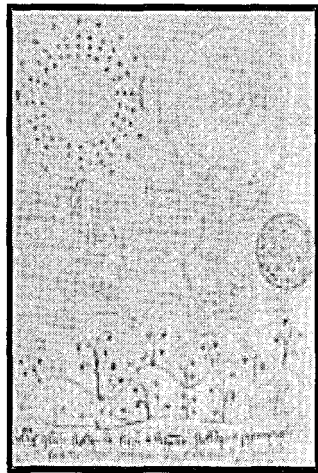


5

RESİM IV



7



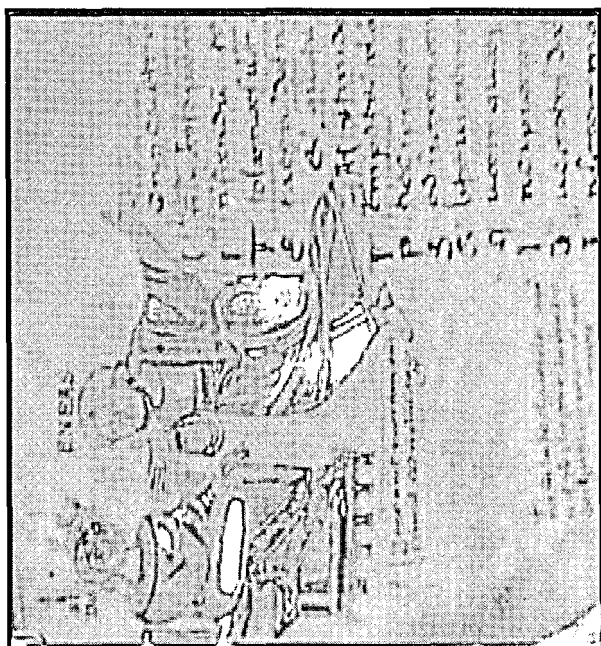
8



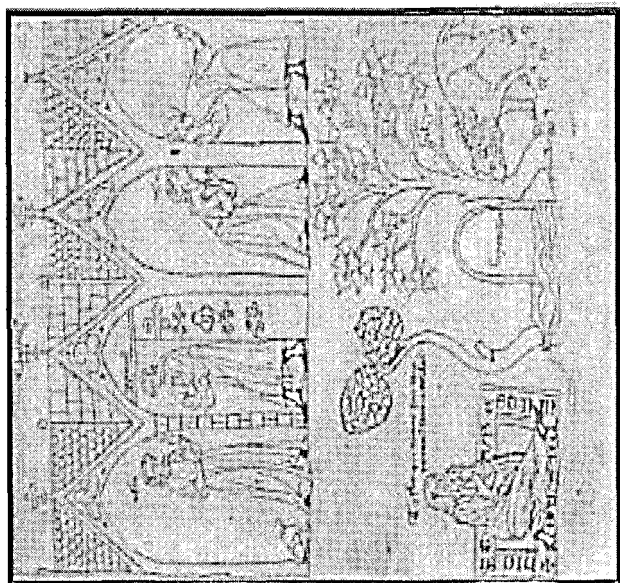
9



10

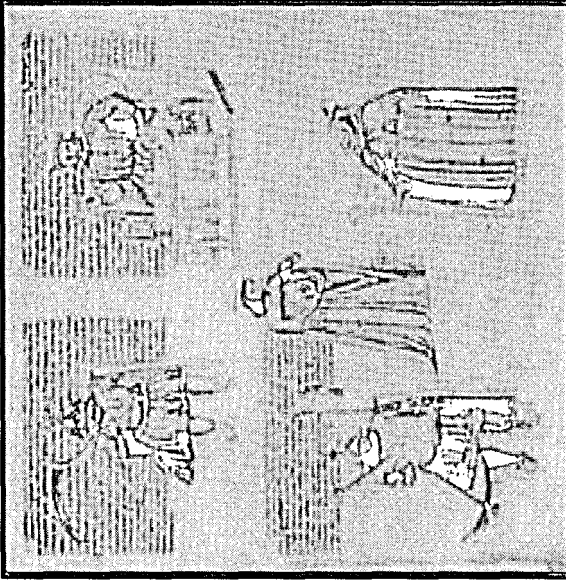


12



11

RESİM VI

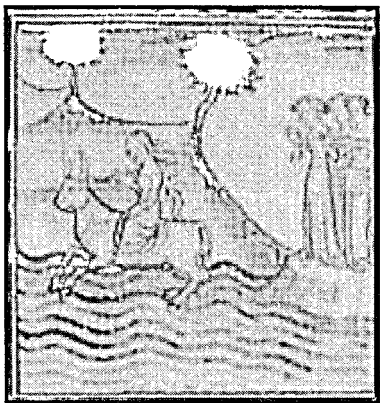


14



13

RESİM VII



15



16

II. İNSAN TARİHİNİN KÖKENLERİ: PIERO DI COSIMO'NUN İKİ TABLO SERGİSİ

Piero Di Cosimo (1461-1521) 'büyük' bir usta değildi ama çok etkileyici ve ilgi çekici bir ressamdı. Ustası Cosino Rosselli'nin yönetimi altında Sixtine Şapeli'nin dekorasyonuna katıldığı Roma yolculuğu dışında tüm yaşamını Floransa'da geçirmiş görünmektedir; ve ilk eserlerinde görülen Signorelli etkisi bir yana, üslubu Floransa geleneğinin köklerine dayanmaktadır.

Yine de Floransa resim ekolünün içinde gayet kendi başına durmaktadır. Hem gözlemci olarak müthiş gerçekçiydi hem de hayal gücü son derece geniş bir icatçıydı. Cesurca birbirlerine dolanmış nü grupları sonraki Maniyeristler'in eğilimlerini haber verirken ve Michelangelo üzerinde bile kalıcı bir etki yaparken, bitkilerin ve hayvanların 'ruhlarına' duyduğu 'empatik' ilgi ve ışık ve ortam değerleriyle ilgili hassas duyumu resimlerine kesinlikle bir Kuzey havası katmıştır. Döneminin diğer pek çok Florensa ressamından –özellikle onun zıddı olarak görülebilecek Botticelli'den farklı olarak o aslında bir tasarımcı değil ressamdı. Şeylerin soyut formundan ziyade somut derisini hissederci ve sanatını çizgisel modellerden ziyade renksel 'değerlere' dayandırır. Koyu gri bulutların oluşturduğu arka zemine karşı aydınlık profilleri sergilerdi; gökyüzüne uzanan harika ağaçlar, sık ormanların sönük alaca karanlığı, durgun suların üzerinde mavimtırak pus ve açık manzaraları kaplayan güçlü günışığı; işte bunlar onu büyüleyen olgulardı. Onları yakalamak için şaşırtıcı derecede esnek bir teknik geliştirmişti; bazen Flaman ve Venedikli çağdaşları gibi incelikle aydınlatılmış, bazen de on yedinci yüzyıl Barok ressamları gibi veya hatta on dokuzuncu yüzyıl izlenimcileri gibi yaygın, dolgun ve biraz kaba olan.

Ne var ki bütün bunlar Piero'nun resimlerinden neşet eden garip cazibeyi açıklamaya yetmez, her ne kadar o resimlerin içeriği üslupları gibi sıra dışı olmasa da. Bizim de burada tartışacağımız şey de işte o içeriktir.

Piero'nun Connecticut, Hartford'daki Wadsworth Athe-

naeum müzesi tarafından 1932’de alınan ilk resimlerinden birinin Hylas ve periler mitini temsil ettiği yaygın kabul görmüştür (resim 17).¹ Bu yoruma çeşitli itirazlar getirilmiştir. Mitoloji kaynaklarına göre² Hylas, Herkül’ün güzel gözdesiydi ve Argonaut seferine onu yanında götürmüştü. Marmara Denizi’nde Mysia bölgesinde Herkül, Hylas ve bazı yazarlara göre Telamon birlikte gemiden ayrılırlar ve ormana dalarlar. Rivayetlere göre bunun nedeni, muazzam bir güce sahip Herkül’ün küreğini kırdığı için ağaçtan yeni bir kürek yapmak istemesiymiş. Burada yolları ayrılmış, çünkü Hylas akşam yemeği için su aramaya koyulmuş. Fakat Askanios (İznik) nehrine ulaştığında onun güzelliğine âşık olan periler kristal evlerini onunla paylaşmak için onu suların dibine çekmişler. Hylas bir daha hiç görülmemiş ve Herkül, Hylas’ın adını haykırarak onu ormanda boşuna arayıp durmuş (bu olaydan, kayıp gence acılı yakarışı, ‘*ut litus “Hyla, Hyla” omne sonaret*’, seslendiren yerel bir ayin doğmuş).³

Bu konunun sanatsal yorumunda aslında Hylas mitinin bilinen bütün temsillerinin ayırt edici yönleri olan şu özellikleri çıkarmalıyız:⁴ Öncelikle bir vazanın veya başka bir kabın bulunması Hylas’ın getir götür işi yapmayı amaçladığını ima etmektedir; ikincisi sahnede suların baskın olması; üçüncüsü, perilerin âşk dolu atılganlığı; Hylas’ın karşı koyma mücadelesine girme isteksizliği. Hartford’un resminde bu özelliklerin hiçbiri yer almıyor. Ne testi ne de vazo var. Manzara çiçekli bir çimenlikte uzanıyor. Sol zeminde beliren su uzantısı ana olayla oldukça alakasız bir ‘manzaramotifi’ sadece. Altı tane peri hiçbir surette âşk dolu heyecan sergilemiyor. Çiçek toplama ve küçük köpekleriyle yürüme gibi huzur dolu uğraşlarıyla meşgulken birden işleri aksamış gibi görünüyorlar; bu aksama öylesine ani gelişmiş ki dalgalı örtülerinin içinde sağdaki iki peri çiçekleri düşürmüş. Altı kız içinde solda olanı şaşkınlık içinde adımını durakla-

1 Bkz. A.E. Austin, *Bibl.*16. Ayrıca bkz. R. van Marle, *Bibl.*209, cilt XIII, s.346, resim 237 ve L. Venturi, *Bibl.*375, PL.CCXVII, her ikisi de başka referanslarla.

2 Bkz. Roscher, *Bibl.*290, S.V. Hylas. Ayrıca bkz. L.G. Gyraldus, *Hercules*, *Bibl.*127, cilt I, col.578.

3 Virgil, *Ecl.*VI.44. Nitekim “insanın boşuna didinip durması” veya “imkânsız denemesi” anlamına gelen Yunanca ifade “*τόν Ὑλαν κραυγάζειν*”:

4 Bkz. Roscher, *Bibl.*209, S.V. “Hylas.” Ayrıca bkz. *Bibl.*151, PL.224.

tıyor, sağdaki ise çiçeklerini kaybetmesine rağmen oldukça eğleniyor görünüyor; onun yanındaki mağrur bir acımayla oğlanı işaret ediyor. Son olarak ortadaki figür anaya özgü koruyuculukla genci ayağa kaldırmaya çalışıyor; oysa genç, Hylas olsaydı onu aşağı çekmeliydi.

Burada hiç kuşkusuz trajik bir tutkunun değil, şaşkınlık, nezaket ve misafirperverliğin sahnesiyle karşılaşırız. Bir kahramanın gözdesinden başka her şeye benzeyen ve çok isabetli şekilde ‘çarpık bacaklı genç’⁵ diye tarif edilebilecek oğlan garip biçimde aksak ve bükülmüş bir pozisyon sergilemektedir. Besbelli ki uyarı işareti veren ama bir eğlencenin önüne geçecek kadar da ciddi olmayan beklenmedik bir kazaya uğramış. Bu temsille uyuşan tek bir olay var klasik mitolojide: Bir tanrının nükteli iyi mizaç ve yaratıcılık gibi nadir görülen vasıflarıyla birlikte şanssızlığının yol açtığı ilk talihsizlik onu pagan tanrıların en gülünç ama aynı zamanda en sevilen figürü kılmıştır; bu, Vulcan’ın Düşüşü, daha doğrusu Bulunuşu’dur.

Klasik yazarlar Vulcan ya da Hephaistos’un Olimpos Dağı’ndan aşağı atıldığı” ve kayda değer bir zaman geçene kadar da Tanrılar Sarayı’na yeniden kabul edilmediği konusunda hemfikirler. Söylence bazı ayrıntılarda farklılık arz etmektedir; kimi yazarlara göre Vulcan çocukken, başkalarına göreyse yetişkin iken kovulmuştur; diğer başka kaynaklar ise belirli bir yaş vermemektedir. Bazı yazarlara göre onun düşüşü meşhur topallamasına neden olmuştur. Başkalarına göreyse topalladığı için düşmüştür. Dizlerinden birinin sert yapıda olmasından nefret eden anne babası Olimpos Dağı’ndan atarak ondan kurtulmaya karar vermişler. Çeşitli anlatılara göre okyanusta veya Lemnos (Limni) adasında kendine geçici bir sığınak bulmuş.⁶ Ne var ki Ortaçağ ve Rönesans genelde söz konusu mitin tek bir versiyonu üzerinde anlaşmıştır. Buna göre annesi onun sakatlığından hoşlanmadığı için Vulcan küçük yaşta Olimpos Dağı’ndan ‘atılmış’ ve Lemnos adasında yerliler tarafından tesadüfen bulunup misafirperverce karşılanıp titizlikle yetiştirilmiştir.⁷

Bu mit Piero di Cosimo’nun resminin asıl konusudur. Sol dizinin bariz sertliğiyle nitelenen genç Vulcan altı ba-

5 A.E. Austin, *Bibl.* 16, s.6.

6 Bkz. Roscher, *Bibl.* 290, S.V. “Heptaistos”; Gyrardus, *Bibl.* 127, cilt I, col.413; ayrıca H. Freudenthal, *Bibl.* 99.

7 Bkz. aşağıda alıntılanan pasajlar.

kire kızın çiçek topladığı çayıra iner. Ölümsüz olduğu için yaralanmaz ama hafifçe sersemler ve ayağa kalkamaz. Bu beklenmedik tezahürün ortak etkisi, onun garip fiziki, afallamış ifadesi ve çaresiz durumu bakire kızların çeşitli psikolojik tepkilerini açıklamaktadır: dili tutulmuş şaşkınlık, hafif merhamet, belli belirsiz eğlence ve ortadaki figürde annesel içgüdülerin uyanması.

Vulcan hikâyesiyle bağdaşmıyor görünen bir tek nokta vardır. Neden “Lemnos yerlileri” her iki cinsiyetten adalılar grubu olarak gösterilmemiştir, hususen nemflere [*Nymphe* veya Türkçe nemf, nimf ya da diğer bir deyişle ‘peri’ olarak da anılırlar. Yunan Mitolojisi’nde yeri ve denizi dolduran sayısız çokluktaki dişi, tanrısal varlıklardır. Ölümsüz değildirler ama tanrılar gibi ambrosia ile beslendiklerinden çok uzun yıllar yaşarlar ve hep genç ve güzel kalırlar. Ambrosia balımsı bir maddedir ve uzun yıllar yaşamı sağlar. Doğurganlık ve zarıflık simgesidirler. Mitlerde genellikle güzellikleri yüzünden başlarından geçenler anlatılır, genel olarak perilerin güzelliğine vurgu yapılır. ç.n.] benzeyen görünüşleriyle genç kızlar olarak temsil edilmiştir.⁸ Genç kızlar öylesine nemf görünüşlüdür ki, Piero’nun Hylas hikâyesini sunuş tarzının pek çok seyirciye ‘biraz garip’ gelmiş olmasına rağmen Hylas yorumu tartışmasız şekilde kalmıştır.

‘Sanatsal yetkinliğe’ ya da ‘ressamın klasik eğitiminin eksikliğine’ başvurmak gereksiz; Birinci bölümde ana hatlarıyla anlattığımız post-klasik mitografyanın dolambaçlı yollarını göz önüne almazsak, nemfler tamamen filolojik yöntemlerle izah edilebilir.

Hatırlarsak, erken Rönesans klasik mitoloji hakkında bildiği her şeyi genellikle post-klasik kaynaklardan almıştır. Şimdi, bu post-klasik kaynakların Vulcan’ın gençlik deneyimleri hakkında söyleyeceği hemen hemen her şey Servius’un *Commentary on Virgil* (Virgil Üzerine Çalışma) adlı yapıtına dayanır. Burada şu satırlarla karşılaşırız: “*qui [yani Vulcanus] cum deformis esset et Juno ei minime arsisset, ab Jove praecipitatus est in insulam Lemnum. Illic nutritus ab Sintiis;*”⁹ yani: “Sakat bedeni yüzünden Jüpiter

8 A.E. Austin, *Bibl.1* 6, s.5. Hatta P. Schubring, *Bibl.* 309, s.411 her ne kadar bakire kızların su perileri değil de kara nemfleri olarak görüldüğünü ve ortadaki figürün oğlanı ayağa kaldırmaya çalıştığını vurgulasa da hiç kuşkuda bulunmaz.

9 Servius, *Comm. in Verg. Eclog.*, IV, 62.

tarafından Lemnos adasına atıldı ve Juno ona gülümsemedi. Orada Sintii tarafından büyütüldü.” Bu ‘Sintii’ (Homeros’un deyişiyle Σίντοι ya da Σίντιες ἄνδρες).¹⁰ Latin yazınında başka herhangi bir bağlantı içinde geçmez ve dolayısıyla ortaçağ yazarlarının, okurlarının ve yorumcularının kafasını karıştırmıştır. Servius Yorumu’nun elyazmasının veya basılı nüshalarının yanı sıra ona dayanan ortaçağ kitaplarının çok çeşitli okumalar içerdiğini rahatlıkla tahmin edebiliriz. Bu okumalardan bazıları hiçbir anlam ifade etmezken, diğerleri pasajı daha anlaşılır kılmaya çabalamıştır. Bu yorumsal okumalardan biri “*Illic nutritus absintiis*”¹¹ (ya da ‘absinthio’)¹² idi ve tercümesi şöyleydi: “Orada pelinotuyla beslendi”. Diğer bir okuma “*Illic nutritus ab sinniis*”,¹³ yani “Orada maymunlar tarafından büyütüldü.” Üçüncü ve son okuma “*Illic nutritus ab nimphis*”,¹⁴ yani “Orada nemfler tarafından büyütüldü.”

Eğer Piero di Cosimo Vulcan’ın hayatındaki bu olayı resmetmek isteseydi elinde üç seçeneği olurdu: Sıra dışı bir vejeteryan beslenmeye düşkün bir tanrı gösterebilirdi; ya da maymunların eğitimsel çabalarını sergileyebilirdi; veya Vulcan’ı nemflerin anneye özgü ilgisinin nesnesi yapardı. Hiç kimse üçüncü alternatifi seçti diye onu suçlayamaz.

Öte yandan *ab simiis* okuması Boccaccio tarafından kabul edilmişti¹⁵ ve bu, Ferrara’daki Palazzo Schifanoia sarayında bulunan Vulcan freskinde maymunların beklenmedik şekilde yer almasını açıklamaktadır.¹⁶ Fakat Boccaccio bu sıra dışı olguyu açıklamaya yeltenmeyecek kadar dürüst ve hayal gücü geniş bir yazardı. Ona göre maymun insanla kıyaslanabilirdi, çünkü nasıl ki insan doğanın işleyişini taklit

10 Homeros, *Ilias*, I, 594.

11 Servius, *Comm. in Verg.*, *Bibl.*314, fol.7, col.2.

12 Mythographus II, Bode, *Bibl.*38, cilt II, s.44’ün öne sürdüğü Vatikan elyazmalarına göre.

13 Mythographus I, Bode, a.g.e.; Servius, *Comm. in Verg.*, *Bibl.*315, fol.18V’nin öne sürdüğü Vatikan ve Wolfenbüttel elyazmalarına göre.

14 Bode’nin öne sürdüğü, a.g.e., Servius, *Comm. in Verg.*, Wolfenbüttel, cod.7.10. Aug.815.

15 Boccaccio, *Genealogia Deorum*, XII, 70.

16 Bkz. A. Warburg, *Bibl.*387, cilt II, s.641, Kibele freskinde görülen ‘boş oturaklar’ da benzer şekilde açıklanmaktadır: “*Sedens fingatur*” yerine “*sedes fingatur*” diye, yani “O oturmuş halde resmedilmeli” yerine “Oturaklar resmedilmeli”.

ediyorsa, maymun da insanın davranışlarını taklit ediyordu. Peki, insan doğayı nasıl taklit eder? Sanat ve zanaat yaparak elbette, zira Aristocu tanıma göre τέχνη “doğanın eylediği gibi eyleme şekli” demektir. Fakat sanat ve zanaat yapmak için insanın ateşe ihtiyacı vardır ve Vulcan ateşi simgeler. Sonuçta Boccaccio’yla birlikte Vulcan’ın maymunlar tarafından bulunup büyütülmesi söylencesi insanların ateşi bulup onu canlı tutmayı öğrenmelerinden önce sanat ve zanaat yapmak için doğal becerilerini kullanamıyor olduğu gerçeğinin alegorik bir ifadesidir. “*Et quoniam homines arte et ingenio suo in multis naturam imitari conantur; et circa actus tales plurimum opportunus est ignis, fictum est simias, id est homines, nutrisse Vulcanum, id est ignem fovisse*”; yani, “Sanatı ve dehasıyla insan, doğayı birçok açıdan taklit etmeye çalıştığı ve bu çabalarında en faydalı aracı ateş olduğu için, maymunların, yani insanların Vulcan’ı yetiştirmiş, yani ateşi beslemiş oldukları hayal edilmiştir.”

Bundan sonra Boccaccio ateşin çok yönlü güçlerini över¹⁷ ve Vulcan’ın sadece ‘Jüpiter’in demircisi’ ve her türden yapay şeyin yaratıcı olarak değil, ayrıca insan uygarlığının asıl kurucusu olarak düşünülmesi gerektiğine işaret eder. Zira ‘Vulcan’ın yetiştirilmesi’, yani bir amaca binaen ateşin canlı tutulması ilk sosyal birimlerin oluşmasına, konuşmanın icat edilmesine ve binaların inşasına yol açmıştır. Bunu doğrulamak için Boccaccio, Vitruvius’un bazı bölümlerinden *uzun* (in extenso) alıntılar yapar: “Eski günlerde insanlar orman, koru ve mağaradaki vahşi hayvanlarınkine benzer yapıda doğuyorlar ve ham yiyeceklerle beslenip hayatta kalıyorlardı. Bir yerde, günün birinde, birbirine yakın büyüyen ağaçlar rüzgâr ve fırtınalarla çarpışınca dalları sürtünüp alev aldı. Olay mahaline yakın yerdekiler alevlerden korkup kaçtılar. Rüzgâr dinince de ateşe yaklaştılar ve ateşin sıcaklığının bedenlerine iyi geldiğini fark ettikleri için onu odunla körükleyip canlı tuttular. Başka insanları da yanlarına çağırdılar ve el kol işaretleriyle ateşi işaret edip ondan nasıl faydalanabileceklerini gösterdiler. İnsanlar bu buluşmada farklı tonlarda sesler çıkarıp rasgele oluşan bu heceleri günlük

17 Boccaccio ayrıca Sevilla’lı Isidorus’tan coşkulu hoş bir pasaj alıntılar: “*Nihil enim paene quod non igne efficitur... igne ferrum gignitur et domatur; igne aurum perficitur; igne cremato lapide cementa et parietes ligantur... stricta solvit, soluta restringit, dura mollit, mollia dura reddit.*”

kullanıma soktular. Sonra sıkça kullandıkları şeylere isimler verdiler ve bu tesadüfî olay sayesinde konuşmaya başlayıp sohbet ettiler. Dolayısıyla ateşin keşfinden itibaren insani münasebet kuruldu ve birliktelik ve ilişki başladı. Artık diğer hayvanlarınkinin ötesinde bir yetiye sahip doğalarıyla çok sayıda insan tek bir yerde toplanabildiğinden yere bakmadan dimdik yürüdüler ve evrenin ve yıldızların ihtişamını gördüler; dahası, istedikleri her şeyi elleriyle kolayca yaptılar. Bu toplulukta bazıları yapraklardan çatılar yaparken, diğerleri tepelerin dibine mağaralar oydu; yine başkaları kırlangıçların yuvalarını taklit ederek dal ve balçıkla barınabilecekleri yerler inşa ettiler. Sonra düşünce gücüyle başka barınaklar bulup yeni şeyler icat ederek zamanla daha iyi meskenler yaptılar.”¹⁸

Boccaccio, Vitruvius’tan bu uzun pasajı *Genealogia Deorum*’un içine koyarak sadece Hristiyanlık karşıtı olmakla kalmayıp, aynı zamanda kesinlikle din karşıtı da olan bir doktrine itibar kazandırdı. Şaka yollu özür diler bir hava içinde, seçkin Romalı yazarın dilin oldukça farklı bir mucidinin, yani Adem’in bütün varlıklara isimlerini verdiğini¹⁹ ve Cain’in sadece evleri değil bütün şehri inşa ettiğini öğrenebileceği İncil’den kesinlikle habersiz olduğunu eklemeye gereğini duydu.²⁰ ‘Seçkin Romalı yazarın’ öğrettiği şey, tam ifadesini Lucretius’un *De Rerum Natura*’sının²¹ beşinci kitabında bulan ve insanlığı ilahi bir yaratım ve idare açısından değil de kendiliğinden gelişme ve ilerleme açısından algılayan Epikürcü Evrimciliğin kendine özgü bir kolundan başka bir şey değildir.

Klasik faraziyenin ta başından beri insanın ilkel yaşamına dair iki tezat fikir varolagelmıştır. Hesiod’un formüle ettiği haliyle ‘yumuşak’ veya olumlayıcı ilkelcilik hayatın ilkel formunu ‘altın çağ’ olarak betimleyip, bundan sonraki evrelerini uzun süreli bir İtibar Kaybının (Fall from Grace)

18 Vitruvius, *De Architectura Libri decem*, II, I. A.O. Lovejoy ve G. Boas, *Bibl.*201, s.375’te verilen çeviriyi esas aldım. Latince metin aynı eserde yeniden basılmıştır. Boccaccio’nun uzun ve doğru alıntısı, Vitruvius’un elyazmalarının Poggio Brocciolini’nin meşhur 1414 tarihli ‘keşfinden’ çok önce de mevcut olduğu gerçeğini kanıtlamaktadır (Bkz. ayrıca J.v. Schlosser, *Bibl.*305, s.219). ‘Rönesans ruhunun’ bu mirası ‘fark etmesi’ oldukça öğreticidir.

19 *Tekvin*, II, 19.

20 *Tekvin*, IV, 17.

21 *Bibl.*201, s.222.

ardıl evreleri olarak değerlendirir. Diğer yandan ‘sert’ ya da olumsuzlayıcı ilkelcilik hayatın ilkel formunu insanlığın neyse ki teknik ve düşünsel ilerlemeyle kurtulduğu adama-kıllı hayvani bir evre olarak tasavvur eder.²²

Her iki yaklaşıma da uygarlaşmış hayatın zihinsel bir soyutlaması yoluyla ulaşılmıştır. Fakat ‘yumuşak’ ilkelcilik uygar yaşamı iğrenç ve sorunlu her şeyden temizlenmiş olarak tasavvur ederken, ‘sert’ ilkelcilik uygar yaşamı her tür rahatlıktan ve kültürel başarılardan mahrum olarak tasavvur eder. ‘Yumuşak’ ilkelcilik dünyanın başlangıç durumunu idealize eder ve dolayısıyla insan yaşamının ve kaderinin dinsel yorumuyla, özellikle çeşitli İlk Günah doktrinleriyle uyum içindedir. Öte yandan ‘sert’ ilkelcilik dünyanın başlangıç durumunu yeniden kurgulamakta gerçekçilik peşindedir ve dolayısıyla rasyonalist, hatta materyalist felsefenin şemasına güzelce oturur. Bu felsefe, insanlığın doğuşunu hususen insan soyunun doğuştan gelen yetenekleri sayesinde tamamen doğal olarak işlemiş bir süreç olarak tasavvur eder. İnsan uygarlığını ateşin keşfiyle başlatan bu felsefe sonradan meydana gelen tüm gelişmeleri tamamen mantıksal yolla açıklamaktadır. Öncelikle, tahayyül edilen olayların seyri içinde ya Vitruvius ve Pliny’nin düşündüğü gibi rüzgârda ağaçların sürtünmesiyle²³ ya da Diodorus Siculus’un düşün-

22 ‘Yumuşak’ ve ‘sert’ ilkelcilik ifadelerinin yanı sıra genelde ilkelci fikirler meselesinde okurlarıma salık verdiğim kaynak: Lovejoy ve Boas, *Bibl.*201. Elbette özellikle sonraki klasik metinde çatışan iki düşünce çizgisi sık sık çakışmaktadır. *Metamorphoses*’in başında güzel bir Hesiodian “Aurea Aetas” (I, 19) düşüyle mest olan Ovid ‘ay öncesi’ Arkadyalıların hayatını – bırakın, daha az uygar bir çevredeki kendi durumunu- kesinlikle coşkusuz yoksun şekilde betimler (*Fast*, II, 289; bkz. ayrıca *Ars Amat*, II, 467, *Bibl.*201, s.373’te alıntılanmıştır). Diğer pek çokları gibi Juvenal’e göre de ilkel hayat zorluklar ve bayağılıkların yanı sıra ahlâki üstünlük demekti (Sat, VI, *Bibl.*201, s.71’de alıntılanmıştır.); Lucretius insanlığın kendiliğinden doğduğunu kabul ettiği gibi bu sürecin ima ettiği ahlâki tehlikelere de kör değildi. Onunla birlikte genel evrim görüşü dalgalı bir seyir izlemiştir: (1) İlkel kabalık; (2) teknik atılımları, dil ve sosyal hayatıyla insan uygarlığının doğuşu (önce bronz çağı, sonra da demir çağı diye çağlara ayrılan); (3) sosyal ve ahlâki ölçütlerin çöküşü ve genel anarşi; (4) yasa çağına geçiş.

23 Pliny, *Nat. Hist.*, II, III (107), I. Vitruvius yorumcusu Cesare Cesariano (*Bibl.*379, fol.XXXI) “*per simile confricatione*

düğü gibi şimşekle²⁴ veya Lucretius'un düşündüğü gibi her ikisiyle kendiliğinden bir orman yangını çıktı.²⁵ Sonra cesur bir insan veya insan grubu ateşe yaklaşıırken, diğerleri kaçtı; ateşin verdiği rahatlık duygusu hissedildi; yanan odunların arasından ateşin çıkarılıp canlı tutulmasına karar verildi; diğer insanların da toplanması karşılıklı anlayışı gerekli kıldı ve böylece dil icat edildi. Nihai netice olarak kalıcı barınaklar inşa edildi, aile hayatı kuruldu, hayvanlar evcilleştirildi, sanatlar ve zanaatlar gelişti (doğal erime işlemleri gözlemlemek yapay eritme işlemlerine olanak tanıdı)²⁶ ve genel olarak sosyal düzen tesis edildi. İşte bu, aydınlanma felsefesinin klasik temsilcilerinin oluşturduğu şemadır. Daha sonra bu şema, ya Vitruvius metnine ya da onun öğretilerine dayanan modern mimari eserlerine resimler yapan Rönesans sanatçıları tarafından imgelere çevrildi (resimler 19-23).²⁷

Ne var ki başlangıçta bu tamamen materyalist kuram

de venti come nara Vitruuio" 1480'de Milan yakınlarında çıkmış bir orman yangınından söz eder. Söz konusu pasaj hakkındaki Cesariano'nun yorumu (fol.XXX SS.) Lovejoy ve Boas'ın *Documentary History of Primitivism*'inin habercisidir; O, ayöncesi Arkadyalıları hakkında başkalarının yanı sıra Hesiod, Virgil (Aen., VIII, Ovid (Metam., I), Juvenal (Sat., VI), diyotorus Siculus ve hatta Statius'un dizelerini (*Thebais*, IV, 275, *Bibl.*201, s.380'de alıntılanmıştır) örnek gösterir.

24 Diodorus Siculus, *Bibliotheca*, I, 13, s.43, N.30'ı alıntılamıştır.

25 Lucretius, *De Rer. Nat.*, V, 1091:

"Fulmen detlit in terram mortalibus ignem...

Et ramosa tamen cum ventis pulsa vaillans

Aestuat in ramos incumbens arboris arbor,

Exprimitur validis extritus viribus ignis...

Quorum utrumque dedisse potest mortalibus ignem."

26 Lucretius, *De Rer. Nat.*, V, 1241.

27 Vitruvis'un ilk resimli edisyonunda, *Bibl.*378'de, 'ateşin keşfi' resmedilmiştir, çok fazla inandırıcı olmadan, fol.13, repro., Prince d'Essling, *Bibl.*86, II. Partie, cilt III, I, s.214. Como edisyonunda, *Bibl.*379, fol.xxxi, v, bu konunun çok daha kapsamlı ve zengin bir yorumunu buluyoruz ve bu yorum çeviriler *Bibl.*380, fol.15 ve *Bibl.*382, fol.lxi (bkz. resim 20) için model işlevi görmüştür. Bu çevirilerde Como edisyonundaki kompozisyon Raphael'in Paris'in Kararı'ndan (Marcantonio Raimondi, gravür B.245) ve Dürer'in Mısır'a Uçuş'undan, ağaçbaskı B.89, alıntılarla geliştirilmiştir. Vitruvius edisyonları ve mimari üzerine İtalyanca kaynakların faydalı bir dizini için bkz. G. Lukomski, *Bibl.*203, s.66ss.

bile dini ya da en azından mitik bir anlayışa dayanıyordu. Boccaccio Vitruvius'un Epikürcü uzun izahını Vulcan hakkındaki bölümüne koymakta temelde haklıydı, her ne kadar Romalı yazar Vulcan'ı veya başka herhangi bir mitik karakterin ismini anmasa da. Nitekim ateşin kültürel öneminin evrimci filozoflar tarafından ortaya koyulmasından çok önce Ateş Tanrısı mitik şiirde İnsanlığın Hocası olarak övülmüştü. Homeros'un dizeleri şöyleydi: "Ey temiz sesli Müz [sanat tanrıçası. ç.n.], hünerleriyle ünlü Hephaistos'un şarkısını söyle. O ki parlak gözlü Athena ile birlikte dünyanın her yanında insanlara harika zanaatlar öğretmişti, o insanlar ki daha önceleri dağlardaki mağaralarda vahşi yaratıklar gibi yaşarlardı."²⁸ Atina'da Hephaistos ve Athena *Theseion* adında bir tapınağı ve büyük *Chalkeia Şenliği*'nin şeref payesini paylaşıyorlardı ve hem Helen uygarlığının ortak kurucuları, hem bütün iyi zanaatkârların pirleri, hem de Platon'un φιλοσοφία ve φιλοτεχνία diye adlandırdığı şeyin savunucuları olarak görülüyorlardı.²⁹ Vitruvius, Lucretius'tan yararlandığı kadar Hephaistos'un adını Orman Yangını hikâyesiyle bağlantılı olarak açıkça anan bir Euhemeristik [efsanelerin geleneklerden kaynaklandığını savunan görüş. ç.n.] kaynaktan da yararlanmıştı: "Dağlarda bir ağaca şimşek çarptığında ve civardaki ağaçlar alev aldığı anda Hephaistos [burada efsanevi bir Mısır kralı olarak algılanan] kış vaktinde sıcaklığın keyfini doyasıya çıkardı ve ateş sönmeye yüz tuttuğunda onu odunla körükledi. Ve böylece ateşi canlı tutarak onun keyfini çıkarmaları için diğer insanları da o çağırdı."³⁰

Boccaccio'nun 'Vitruvius esinli' Vulcan yorumu Piero di Cosimo'nun daha az bilinen ama hayli ilginç bir resminin ikonografisine ışık tutmaktadır. Bu resim önceden İskoçya, Dalkeith'deki Lord Lothian koleksiyonunda yer alırken yakın zamanda Ottawa'daki Kanada Ulusal Galeri tarafından

28 *Bibl.*201, s.199:

29 Bkz. Roscher, *Bibl.*290, s.v. "Heptaistos", V. Zikredilen Platon pasajı için bkz. *Kritias*, 109C (bkz.ayrıca *Leges*, xı, 120D; *Protagoras*, 321D ve *Kritias*,112B). Theseion heykellerinin ikonografisi Mr. E.C. Olsen'in yaptığı bir konuşmada gereğince yorumlanmıştır.

30 Bu kaynağı aktaran, Diyotorus Sicilus, *Bibliotheca*, ı, 13Ayrıca bkz. a.g.e., v,74. Burada Hephaistos insana her türlü sanatı ve zanaatı öğreten kişi olarak tasvir edilir.

satın alınmıştır (resim 18).³¹

Üslup ve genel karakter bakımından bu resim 'Hylas' resmine çok benzemektedir. Her iki resim de kalın tuvalle –dönemin envanterinde kullanılan ifadelerle 'tele' veya 'panni'ye- yapılmıştır ve boyutları neredeyse aynıdır. Hartford resmi çerçeve içinde önden 60 x 66.5 inç, arkadansa 61.25 x 68.5 inç iken Ottawa resmi tuvalin gergiye koyulması sırasında feda edilen küçük bir boyalı şeritle birlikte arkadan 61,5 x 65,5 inçtir.

Bundan çıkan sonuç iki resmin birbirinin eşi olduğudur.³² Eğer bu doğruysa ve diğer yandan eğer Hartford'un resminin 'Vulcan'ın Lemnos'ta Bulunuşu' şeklindeki yorumu doğruysa, diğer resmin konusu da 'Vulcan hikâyesi' olsa gerektir. Nitekim gerçekten de öyledir ve önceki paragraflarda dile getirilen kaynaklar ilk bakışta bu Vulcan hikâyesine değinir. Ottawa resmi 'Vulcan'ı Baş Zanaatkâr ve İnsan Uygarlığının İlk Hocası' olarak gösterir.

Söylence özelliği arka plandaki sahneyle ilgilidir. Dört güçlü amele ilkel bir evin iskeletini dikerler. Onların elinde çiviler, çekiç ve testere gibi araç gereçler var olmasına rağmen, yine de budanıp düzeltilmemiş ağaç gövdelerini kullanırlar ve bu tam da Vitruvius ile birlikte onun birçok Rönesans takipçisinin insan uygarlığının ilk 'teknolojik evresi' hakkında söyledikleridir. "*Primumque furcis erectis et virgulis interpositis luto parietes texerunt*" (Ve başlangıçta kaba direkleri diktiler ve onları dallarla birleştirdiler ve duvarları balçıkla tamamladılar"). Sahne bu ilkel bina tasvirinin, görüntülere harfi harfine çevrilmesini yansıtmaktadır ve son derece çarpıcı benzerliklerin Vitruvius metninde

31 Resim başta Signorelli'ye atfedilmiştir ama A. Venturi, *Bibl.374*, s.69 (illüstrasyon 39 ile birlikte) tarafından haklarının Piero di Cosimo'ya ait olduğu belirtilmiştir. Söz konusu resimden van Marle, *Bibl.209*, cilt xııı, s.344 de söz eder, ama her iki otorite de Edinburgh'da geçici olarak sergilendiği Ulusal Galeri'de bulunduğunu dile getirir. Daha sonra B. Berenson haklı olarak onun Dalkeith, Newbattle Hall, İskoçya'da bulunduğunu söyler: *Bibl.30*, s.453 ve *Bibl.31*, s.389/390.

32 A.Venturi, *Bibl.374*, zaten "Edinburg" resminin daha sonra Benson koleksiyonunda yer alan sözde Hylas resmine '*può far riscontro in qualche modo*' olduğunu işaret etmiştir. Bu görüş küçük ebatlı bir dizi panellerle birlikte iki resmin "*il formarsi dell'intelligenza humana*"yı temsil eden tutarlı bir seri oluşturmuş olabileceğini düşünen C. Gamba, *Bibl.110* tarafından savunulmuştur.

yer alan biraz sonraki ağaçbaskılarda (resimler 22, 23)³³ ve Filarete'nin *Trattato di Architettura*'sı (resim 21) gibi Rönesans kitaplarında yer alan biraz eski çizimlerde bulunması tesadüf değildir.³⁴

Bu başlangıç noktasıyla birlikte Piero'nun kompozisyonunun her unsuru kolayca açıklanabilir. Soldaki ön planda Vulcan örsüyle birlikte görülebilir. Bir düşünürün kaşına, bir demircinin kollarına ve göğsüne ve onu Tanrıların maskarası yapan ince sert bacağı sahiptir. Çekicini sallıyor³⁵ ve görünüşe bakılırsa yeni bir icat yapalı fazla zaman geçmemiş: Bir at nalı yapıyor (diğer at nalını yeni bitirmiş) ve ortadaki sürücünün bu icatla yakından ilgilendiği apaçık görülüyor. Ateşin arkasında çömelmiş kibar yaşlı adam Rüzgârların Tanrısı Aeolus'tan başkası değildir³⁶ ve onun varlığı sahnenin yerini belirler. Ünlü bir pasajda Virgil, Vulcan'ın Atöl-

33 Vacat, *Bibl.*378. *Bibl.*379, fol.xxxii (bkz. resim 22). *Bibl.*380, fol.16, v., bkz. resim 23. *Bibl.*382, fol.lxii. Ayrıca bkz. Polteni'nin Vitruvius edisyonunda, *Bibl.*381, cilt 11, PART I, PL.VIII'de kopyalanan G.A. Rusconi'deki ağaçbaskılar, *Bibl.*292, s.25-28.

34 Bkz. M.Lazzaroni ve A. Muñoz, *Bibl.*185, PL.I, resim 3 ve 4. Uzun sütunları, gösterişli kaburgalı tonozları ve doğal süslemeleriyle Gotik üslubun doğrudan ilkel inşaat usullerinden alındığını savunan Rönesans kuramı ve budanıp düzeltilmemiş ağaçların ve köklerin 'motif rustique' olarak sonradan kullanılması hususunda bkz. E. Panofsky, *Bibl.*240, özellikle s.39ss. Öte yandan klasik mimaride budanıp düzeltilmemiş direkler Hrabanus Maurus'un Ansiklopedisi'ndeki Babil Kulesi temsillerinde de görüleceği üzere, yapı iskelesi olarak kullanılmıştır (bkz. A.M. Amelli, *Bibl.*7, PL.CXIII ve cod. Vat. Pal. lat. 291, fol.193, v.).

35 Bkz. 'Thomas Walleys', *Bibl.*386, fol.129: 'malleumin manu tenens' ya da *Libellus de Imaginibus Deorum*, ed. Liebeschütz, *Bibl.*194, s.122 ('maleum in manu tenentis') ve resim 38. Vulcan'ın ayaklarının zayıflığı nedeniyle oturma pozisyonu klasik sanatta görülmedik bir şey değildir (örneğin bkz. S. Reinach, *Bibl.*276, s.189 ya da A. Furtwängler, *Bibl.*109, 1896, PL.23, no 2482, PL.32, no 4266, 4268). Muhtemelen kutuların mücevherleri saklamak için yapıldığı için İlk Ebeveynlerin metal işçileri olarak gösterildiği iki Byzantine Rosette Caskets'de (A. Goldschmidt ve Kurt Weitzmann, *Bibl.*116, cilt I, 1930, PL.XLVIII, no 67 e ve PL.XLIX, no.68d, bkz. resim 25) görülen Adem'in 'zum Schmieden sehr wenig geeignete' duruşu bu tipten alınmıştır.

36 Bkz. Roscher, *Bibl.*290, s.v. "Aiolos" ve Gyraldus, *Bibl.*127, cilt I, col.188.

yesini Aeolus'un hükmettiği Lipari adası ile Sicilya sahili arasında bulunan adaların birinde gösterir.

*"Insula Sicanium juxta latus Aeoliamque
Erigitur Liparen fumantibus ardua saxis..."*³⁷

Bu dizelere dayanan sonraki efsanederleyiciler Vulcan ile Aeolus arasında yakın bir ilişki tahayyül etmeye ve sonunda onları iş ortakları gibi düşünmeye başladılar. Nitekim Servius şöyle demektedir: Vulcan'ın atölyesinin Aetna Dağı (Sicilya) ile Lipari arasında bulunduğu söylenmesinin nedeni doğal bir neden, demircinin çalışması için elverişli ateş ve rüzgârdır. Aetna Dağı yanan bir dağdır (yani volkan) ve Lipari adası Aeolus'un hükmettiği adalardan biridir."³⁸ Bu cümle Alexander Neckham tarafından neredeyse harfi harfine tekrarlanmıştır³⁹ ve aynı zamanda Boccaccio tarafından da dile getirilmiştir.⁴⁰ Bu minvalde sadece bir adım daha atarak *Libellus de Imaginibus Deorum*'da Aeolus'un iki faal demirci körüğünü işletiyor halde tasvir edildiği (*'flabia, instrumenta fabrilia'*)⁴¹ ve buna göre resmedildiği gerçeğine ulaşabiliriz (resim 24).⁴²

37 Virgil, *Aen.*, VIII, 416.

38 Servius, *Comm. Aen.* VIII, 416: "*Physiologia est, cur Vulcanum in his locis officinam habere fingitur inter Aetnam et Liparen; scilicet propter ignem et ventos, quae apta sunt fabris, "Aeoliam" autem "Liparen" ideo (scil. Appellat), quia una est de septem insulis, in quibus Aeolus imperavit.*"

39 Mythogr. I, 10, 5, *Bibl.* 38, s.224.

40 Boccaccio, *Genealogia Deorum*, XII, 70.

41 H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, s.121: "*tenens sub pedibus flabia, instrumenta fabrilia, quasi cum illis insuflans et flata movens*". Servius aktardığı bir Euhemeristik kurama göre Aeolus aslında iyi bir meteorologdu ve bulunduğu volkanik yöredeki sisleri ve dumanları gözlemlemişti ve bu sayede rüzgârları ve fırtınaları tahmin edebiliyordu (Servius, *Comm. Aen.*, I, 52; tekrarı, *Mythograph.* II, 52, *Bibl.* 38, s.92 ve *Mythograph.* III, 4, 10, *Bibl.* 38, s.170). Bu metinlerde rüzgârlar veya fırtınalar *'flabra'* diye adlandırılır ("*praedicens futura flabra ventorum imperitis visus est ventos sua potestate retinere*"). 'Libellus'un yazarı besbelli ki bu çok şiirsel sözcüğe aşına değildi ve görsel imgelerle (bkz. resim 25, 26) düşünüp *'flabra'* (veya onun deyişiyle *'flabia'*) sözcüğünü gerçek demircilerin körükleri olarak yorumlamıştır.

42 H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, PL.XXII, resim 36. Bu nedenle Aeolus figürü bizzat Vulcan figürüne kesin bir benzerlik taşır (a.g.e., PL.XXIII, resim 38).

Böylece Piero di Cosimo'nun resmindeki Aeolus figürü tam anlamıyla anlaşılır. Elleriyle preslediği iki büyük nesneyi metinsel ve temsili geçmişlerini bilmeden saptamak zordur. Onların *Libellus de Imaginibus Deorum*'daki illüstrasyonlarda ayakla çalışan körüklerin işlevini gören deri çantalar olduğunu saptayabiliriz. Piero di Cosimo kişisel beğenisi ve eğilimleri (kısaca analiz edeceğimiz) doğrultusunda arkaik ve dolayısıyla daha saygın aletin yerine modern bir alet koymuş olabilir. Fakat o, aynı zamanda, Homeros'un azgın rüzgârları şarap tulumlarına hapseden Aeolus izahını ve klasik mücevherlerde, Bizans dönemi mücevher kutularında ve Romanesk sütun başlarında bulunan Homeros tasvirine az çok uyan çok sayıda eski temsillerden birini zaten biliyor olabilir.⁴³

Bir kayanın arkasından semeriyle gözüken minik deve ve utangaç bir merakla bakan (ve bu arada iki Vulcan resminin tarihini 11 Kasım 1487'nin biraz sonrası olarak belirleyen) sevimli zürafa,⁴⁴ Piero'nun *cose che la natura fà*

43 Homeros, *Odyss.*, x, 17SS. Temsiller arasında Odysseus'u Aeolus'un şarap tulumuyla gösteren bazı klasik taşları da belirtmeliyim (A. Furtwängler, *Bibl.*109, PL.XX, no.20 ve PL.XXVII, no 50, ayrıca Dramberg-Saglio, *Bibl.*70, cilt I, resim 156); Byzantine Rosette Caskets'deki Havva; özellikle çok iyi bilinen bir sütun başındaki dört Rüzgâr Tanrısı simgesi, Vézelay, Ste. Madeleine, A. Kingsley Porter, *Bibl.*275, cilt II, pl.31, bkz. resim 26 (ayrıca bkz. sütun başı, Cluny, ill., V. Terret, *Bibl.*336, bkz. PL.LVI). Vézelay Rüzgâr Tanrıları bkz. resim 25'deki gibi modern körükler ve resim 24'deki gibi deri tulum balar kullanmaktadırlar. Daha alışıldık rüzgâr başıyla rüzgâr torbasının bir kombinasyonu bir 'Aēr' temsiliinde görülebilir, cod. Vind. 12600, fol.30, H.J. Hermann, *Bibl.*143, s.29, resim 36.

44 Garip hayvanları (bkz. sonraki dipnot) seyretmekten çekinmeyen ve '*disegni d'animali*' kitabını (bkz. Vasari, *Bibl.*366, cilt IV, s.138) yazmış olan Piero gibi tutkulu bir '*animalier*'in zürafayı hayattan aldığını, ama annesiyle birlikte dikkatlice adım atan biraz şekilsiz bebeğin kendinin özgür bir icadı olduğunu güvenle söyleyebiliriz. Luca Landucci's Diary günlüğünden öğrendiğimiz kadarıyla, Sultan'ın Floransa hükümetine gönderdiği ve 11 Kasım 1487'de adresine varan nadir hayranlarla dolu gemide bir zürafa da bulunuyordu: "*Una giraffa molto grande e molto bela e piacevole; com'ella fussi fatta se ne può vedere i molti luoghi in Firenze dipinte. E vissi qui più anni*" (L. Landucci, *Diario*, *Bibl.*181, s.52, bu bağlamda alıntılındığı diğer kaynak: C. gamba, *Bibl.*110, zavalı hayvanın 1492'den önce bir kapı dikmesinde boynunu kırdığı

per istranezza'ya olan '*delicesine baş döndürücü*' ilgisiyle açıklanabilir;⁴⁵ dahası bu motifler evcil hayvanların evcilleştirildiği⁴⁶ ve vahşi hayvanların henüz çekingen olmadığı kesin dönemi belirlemektedir. Yine de açıkça Signorelli veya hatta Michelangelo havası taşıyan, ön plandaki uyuyan genci ve onun arkasındaki aileyi açıklamak zorundayız.⁴⁷ Bu motifler de klasik edebiyatta yorumlandığı haliyle Vulcan karakteriyle bağlantılıdır. Genel olarak onlar, ilkel uygarlığın, yani 'aile hayatı' ilkesine göre kurulduğu için kendine yeten ve huzurlu bir uygarlığın katıksız mutluluğunu sergilemektedir. (Baba, anne ve çocuk grubu resmin sol arka planında küçük bir ölçekte tekrarlanmıştır.) Bununla birlikte uyuyan delikanlıyla onun yanındaki 'ideal sosyal grup' arasındaki tezat Vulcan'ın kişiliğiyle bağlantısı içinde özgül bir anlama

yönündeki ilave bilgiyle). Bu zürafa muhtemelen Piero'nun model olarak kullandığı zürafaydı (bu zürafa Schubring'in Bartolommeo di Giovanni'ye atfedilen bir Cassone panelindeki görünüşüyle bağlantılı olarak hatalı bir tarihle -1492- belirttiği zürafanın aynıdır, *Bibl.*309, no 396, PL.XCIII). 1490'dan çok sonra olmayan bir tarih Piero di Cosimo'nun Vulcan resimlerinin bağdaşır ki bu resimler onun erken Floransa dönemine ait olduğu ve hâlâ güçlü bir Signorelli etkisini yansıttığı konusunda fikir birliği vardır.

45 Bkz. Vasari, *Bibl.*366, cilt IV, s.134: "*Recavasi spesso a vedere o animali o erbe o qualche cose che la natura fa per istranezza o da caso di molte volte e ne aveva un contento e una soddisfazione che lo furava tutto di se stesso.*"

46 Hem insan uygarlığı için evcil hayvanların hayati önemi hem de hayvanla insanın öteden beri gelen dostluğu ilkelliği işleyen edebiyatta sürekli vurgulanmaktadır. Birinci motif için Ovid, *Fast*, II, 295'i örnek göstermek yeterlidir:

"Nullus anhelahat sub adunco vomere taurus.,
Nullus adhuc erat usus equi. Se quisque ferebat.
Ibat ovis lana corpus amicta sua."

Dostluk motifi için bkz. *Bibl.*201, s.34, 93SS.

47 Bkz. özellikle Sixtine tavanındaki 'Josia' grubuna. Signorelli için bkz. Sixtine Şapeli'ndeki Musa freskindeki merkezi figür ve Uffizi ve Münih'teki Kutsal Aile tondi'sinde arka planda yer alan figürlere. Çömelmiş figürlerden oluşan bu kaynaşık grubun nihai kökeni klasik sanat dayandırabilir. Zira klasik sanatta benzer gruplar nispeten dar bir şeridin, ölçüleri normal oranlardaki bir alana yerleştirilmiş diğer figürlerden daha küçük olmayacak şekilde ayarlanan figürlerle doldurulacağı zaman kullanılmıştır. Bkz. örneğin 'Agate de Tibère', Babelon, *Bibl.*17, PL.I ya da şu fildişleri: R. Delbrück, *Bibl.*72, Tafelband, 1929, PL.2.

sahiptir. Nitekim Aeolus figürüne atıfta bulunarak dile getirdiğimiz o ünlü pasajın tam başında Virgil, Vulcan'ı, erken kalkan gayretli zanaatçı diye niteleyip şu satırlara yer verir: “Büyük bir kısmını geçirdiği gecenin ortasında mahmur uykusundan gözlerini ilk kez açtığında, kadın işleri ve az para getiren dokuma tezgâhıyla geçimini kazanmak zorunda kalan kadın ilkin közleri ve uyuyan ateşi körükleyerek, çalışma süresine gecenin saatlerini ekler... böylece kocasının evini temiz tutup küçük çocuklarını yetiştirebilirdi. O esnada aynı ölçüde gayretle Ateş Tanrısı yumuşak yatağından kalkar ve çalışma aletlerini alır.”⁴⁸ Bu unutulmaz tasvir söz konusu dört figürün esin kaynağı olduğu apaçık ortadadır. Ön planda kıvrılıp yatmış figürle temsil edilen sıradan insanlar hâlâ uykudayken Vulcan ve onun inançlı müritleri ve yardımcıları ‘büyük bir kısmını geçirdikleri gecenin ortasında’ çalışmaya başlamışlardır; sadece hevesli genç çift ‘mahmur uykudan’ uyanmıştır; henüz uykusundan tam uyanmamış genç koca sertleşmiş kollarını ve bacaklarını gevşetirken, karısı ‘küçük çocuğuyla’ ilgilenmektedir.

Bu yeni günün şafağı aynı zamanda uygarlığın şafağını simgeler.⁴⁹ Dolayısıyla Ottawa resmi Hartford resmine sade-

48 Virgil, *Aen.*, VIII, 407-415:

“Inde ubi prima quies medio iam noctis abactae
Curriculo expulerat somnum, cum femina primum,
Cui tolerare colo vitam tenuique Minerva
Impositum, cinerem et sopitos suscitatur ignis
Noctem addens operi, famulasque ad lumina longo
Exercet penso, castum ut servare cubile
Coniugis et possit parvos educere natos:
Haud secus ignipotens nec tempore segnior illo
Mollibus e stratis opera ad fabrilis surgit.”

Bazı değişiklikler yaparak A.H. Bryce, *The Works of Virgil*, 1894, s.375 çevirisini esas aldım.

49 Ottawa tablosunun eski sahibinin bana verdiği bilgiye göre, Piero di Cosimo üzerine bir monograf hazırlayan Dr. A. Scharf Argos Kralı Phoroneus efsanesinin resmin muhtemel bir konusu olduğunu öne sürmüştür. Bu yorum Pausanias'ın şu açıklaması kadar anlamlıdır: “Onlar (yani Argos halkı) ateşin icadını Pausanias'a atfederler” (*Periegesis*, II, 19, 5) ve “Phoroneus... daha önce dağınık ve tak başına yaşamış toplulukları bir araya getirdi önce; böylece onların ilk kez bir araya geldiği şehir Phoronicum diye adlandırıldı” (a.g.e., II, 15, 5). Öte yandan Pausanias'ın düşüncesine göre de Argos'un yerli yurtseverleri

ce üslup ve ebat açısından değil, ayrıca ikonografi açısından da tekabül ettiği açıktır. Bu iki kompozisyonun sadece eş olup olmadığı veya bir ‘Vulcan hikâyeleri’ serisine ait olup olmadığı kuşkusuz bir tahmin meselesi olarak kalmıştır. Ne var ki ikinci alternatif lehine güçlü bir sav Vasari’nin belirttiği bir Piero di Cosimo resminden yola çıkılarak dillendirilebilir. Şimdi kayıp olan veya en azından bilinmeyen bu resim ‘Mars, Cupidleriyle [Cupid: Roma mitolojisinde elinde bir ok yay takımıyla bekleyen ve bu okları potansiyel âşıkların kalbine atarak onları aşık eden ve annesi venüs olan kanatlı oğlan çocuğu şeklindeki aşk tanrısı. ‘cupido’ olarak da bilinir. Bunun Yunan mitolojisindeki karşılığı Eros’tur. ç.n.] Venüs ve Vulcan’ı göstermektedir.⁵⁰ Vulcan destanının üçüncü bölümünü resmeden bu resim tutarlı bir serinin üçüncü ögesi olabilir pekâlâ. Serinin diğer öğelerini Vasari ya görmemiş, ya hatırlamıyor ya da konularını tespit edemediği için göz ardı etmeyi tercih etmiştir.⁵¹

Salt ikonolojik bakış açısından, Ottawa tablosu Prometheus ve Epimetheus mitini temsil eden iki sandık paneliyle (biri Münih’te, diğeri Strasburg’da bulunan) karşılaştırıla-

Prometheus ve Vulcan mitlerini aksi halde sadece ya yasa koyucu (Platon, *Timaeus*, 22, A/B; Eusebius, *Chronis.*, s.29. Helm; Isidorus, *Etymolog*, v, i.6; Buronetto Latini, *Tesoro*, I, 17, Bibl.184, cilt I, s.52; Boccaccio, *Genealog. Deor.*, VII, 23; ayrıca bkz. Floransa, Campanile’deki rölyef, J.v. Schlosser, *Bibl.*304, resim 6); ya da yerel Hera kültünün kurucusu olarak (Mythographus II, 8, *Bibl.*38, s.77, Hyginus, *Fabulae*, 225 ve 274’ü temel alarak) tanınacak efsanevi krala atfettiler. Pausanias, Argos yurtseverleri tarafından yüceltilmiş yorumu aktaran tek yazardır ve Piero di Cosimo’nun bu yorumu bilebilmesi pek olası değildir. Çünkü Pausanias on beşinci yüzyılda hemen hemen bilinmiyordu; ilk Yunanca edisyon 1516’da Venedik’te yayımlandı ve Romolo Amaseo’nun yaptığı ilk Latince çeviri 1547’e kadar bitirilip yayımlanmadı, her ne kadar başka bir çeviri 1498’de başlamış olsa da (bkz. C.B. Stark, *Bibl.*321, s.93). Ayrıca Phoroneus efsanesi Ottawa resminin ayrıntılarını Vulcan miti kadar açıklamaz ve Hartford’daki resmin içeriğiyle de uyuşmaz.

50 Vasari, *Bibl.*366, cilt IV, s.139: “*E così un quadro di Marte e Venere con i suoi Amori e Vulcano, fatto con una grande arte e con una pazienza incredibile.*”

51 Muhtemelen onun için resimlerin yapıldığı Francesco del Pugliese’nin mal varlığının Vasari’nin ‘*Vite*’yi yazdığı sırada dağıtılmış olduğunu hatırlamakta fayda var.

bilir (resim 33).⁵² Her iki örnekte de sanatçının imgelemi ‘İnsanlığın Uyanışı’ çevresinde şekilleniyor ve yine her iki örnekte de bu uyanışı başlatan şey ateştir. Öte yandan iki Prometheus paneli çok sonraki bir tarihe ait; aslında onlar Piero’nun son dönemine ait görünmektedir ve Vulcan kompozisyonundan hem yapılış ve üslup açısından hem de içerik ve atmosfer açısından farklıdır. Onlar yalınlık ve dramatik odaklanma lehine gerçekçi ve pitoresk ayrıntıların ciddi ağırlığını yansıtmakla kalmaz, Vulcan resminde gösterilen ilkel evreyi kesinlikle aşan insan uygarlığının bir evresini de betimlemektedir. Hayatın teknik ve sosyal organizasyonu hâlihazırda yüksek standartlara ulaşmıştır. Binalar artık ağaç gövdeleriyle ve dallarla yapılmamaktadır. Keza insanlar artık dağınık aile grupları içinde yaşamamaktadırlar. İnsanın evriminin ‘teknolojik’ evresi tamamlanmıştır ve sonraki adım, kaçınılmaz olarak, insanileşmekten ziyade tanrılaşmayı dillendirerek tanrıların haklarına tecavüz eden zihinsel özgürlüğe yol açacaktır. Bu adım özveriyi öngörür ve cezayı gerekli kılar. Sonraki söylenebilimciler, özellikle Boccaccio şu gerçekte her zaman ısrar etmiştir: Vulcan *ignis elementatus*’u, yani insanlığa pratik sorunlarını çözme olanağı tanımış somut ateşi simgelerken, güneşin arabasının tekerleklerini aydınlatan Prometheus’un meşalesinin (*‘rota solis, id est e gremio Dei’*), *‘cahilin kalbine işleyen bilginin aydınlığına’* karşılık gelen göksel ateşi taşımaktadır ve işte bu aydınlığa ancak zihinsel huzur ve mutluluk pahasına erişilebilir.⁵³

52 Strasburg paneli (bkz. resim 33), Schubring, *Bibl.*309, PL.XCVI, no 413 ve van Marle, *Bibl.*209, cilt XIII, resim 256; Münih paneli, Schubring, *Bibl.*310, PL.XV, no 412. her iki resmin ikonografisi için bkz. K. Habich, *Bibl.*130 ve K.Borinski, *Bibl.*45.

53 Boccaccio, *Genealogia Deorum*, XII, 70’e göre (görünmez) *elementum ignis* Jüpiter tarafından simgelenirken, Vulcan semavi ateşe (şimşek) ve yersel ateşe bölünebilen *ignis elementatus*’u simgeler. Vulcan’ın aksaması hem şimşeklerin zigzag şeklini hem de alevlerin dalgalı değişkenliğini sembolize eder (bütün bunlar için bkz. H. Liebeschütz’ün aktardığı Remigius’un Martianus Capella Üzerine Çalışması, *Bibl.*194, s.44SS., ve Mythographus III, 10, 4, *Bibl.*38, s.223). Prometheus mitine gelince bkz. Boccaccio, a.g.e., IV, 44: *“Hanc demum flammam, id est doctrinae claritatem, immittit pectori lutei hominis, id est ignari.”* Piero’nun Strasburg panelinde bu düşünce Prometheus’un sıkıntılı duruşuyla keskin bir tezat oluşturan heykelin zafer hareketi

Dolayısıyla Prometheus kompozisyonları somut değil de soyut olarak ilintili olduğu Vulcan destanına gecikmiş bir ek olarak değerlendirilebilir. Öte yandan Piero di Cosimo'nun başka bir küçük paneller serisi de vardır. Bu seriler Vulcan resimleriyle sadece düşünsel olarak değil, ayrıca üslup, dönem, estetik tutum ve belki de gideceği yer açısından da bağlantılıdır. Söz konusu seri şunlardan oluşuyor: (1) Her ikisi de New York'taki Metropolitan Müzesi'nde yer alan "Av Sahnesi" ve "Avdan Dönüş"; (2) Eskiden Yugoslavya Prensi Paul'ün sahip olduğu, şimdiyse Oxford'daki Ashmolean Müzesi'nde bulunan "Hayvanlı Manzara" (resimler 27-29).⁵⁴

güzelce ifade edilmiştir. Prometheus'un cezalandırılması insanoğlunun düşünsel uyanış, yani '*a meditationibus sublimibus anxiari*' (derin düşünceyle eziyet edilmek) için ödemesi gereken ve ancak tekrar eziyet edilmek suretiyle telafi edilen bedeli sembolize eder. Prometheus mitinin esas önemi için bkz. G. Habich, *Bibl.130* ve K. Borinski, *Bibl.45*; dahası E. Cassirer, *Bibl.59*, s.100. Rönesans'ta Yeni-Platoncu hareketin kurucusu olan Marsilio Ficino'nun üç önemli pasajını belirtmek istiyorum: *Quaestiones quinque de metne*, *Bibl.90*, s.680; *Comment. in Platon. Philebum*, a.g.e., s.1232; *Comment. in Platon. Protagoram*, a.g.e., s.1298.

54 Metropolitan Müzesi'ndeki iki panele, yani *Av Sahnesi*, Catal.P.61, I (bundan sonra 'A' diye anılacak) ve *Avdan Dönüş*, Catal. P.61, 2 (bundan sonra 'B' diye anılacak) gelince bkz. Schubring, *Bibl.309*, no 383 ve 384, PL.XC ve van Marle, *Bibl.209*, cilt XIII, s.248 ve resim 169 (başka referanslarla). Önceden Yugoslavya Prensi Paul tarafından sahip olunan "Hayvanlı Manzara" (bundan sonra 'C' diye anılacak) için bkz. Schubring, *Bibl.310*, no 932, ill. PL.XVI ve van Marle, l.c., s.346 ve resim 236 (başka referanslarla). Schubring'in külliyatında kısmen hatalı, kısmen yanlış basılmış ebatlar aşağıda alıntılanan Roger Fry'n makalesinde düzeltilmiştir:

A, bkz. *resim 27*, Schubring 383: 28 x 66 ¼ inç.

B, bkz. *resim 28*, Schubring 384: 28 x 66 5/8 inç.

C, bkz. *resim 29*, Schubring 932: 28 x 77 3/8 inç.

Üç panelin üslubunda ve havasındaki aynılık ve yükseklikteki eşdeğerlik Roger Fry tarafından zaten vurgulanmıştır, *Pictures at the Burlington Fine Arts Club*, *Bibl.107*. Onlar birleşik ikonografik bir programı sergilerler ve kesinlikle bir odanın duvarlarını süslemek için yapılmıştır (ayrıca bkz. F.J.M [Mather], *Bibl.211*. Roger Fry tüm seriyi Piero di Cosimo'ya atfetmiştir ve dolayısıyla Schubring'in Bartolommeo di Giovanni'ye atfını düzeltmiştir. R. van Marle oldukça garip bir şekilde A ve B'yi Bartolommeo

Bu üç panel, Vulcan öğretileriyle meydana gelmiş teknik ve sosyal gelişmelerden önceki insanlık tarihi evresini, başka bir ifadeyle metal devrinin karşısında taş devrini resmetmektedir. Hepsinin ortak noktası Ottawa resminde vurgulanan başarıların eksikliğidir; hâlâ ateşi nasıl kullan-

di Giovanni'ye atfederken, C'yi Piero di Cosimo'ya atfeder. Berenson doğrusunu yapıp tüm panelleri Piero di Cosimo'ya atfeder (Bibl.31, s.389, 390). Bu üçlü seriye Schubring dördüncü bir panel (bundan sonra "D" diye anılacak) ilave eder: Şimdi Londra'daki Ulusal Galeri'de ödünç olarak duran Ricketts-Shannon Koleksiyonu'ndaki 'Lapithler ile Sentorların Savaşı' (Bibl.309, no 385 ve PL.XC, bkz. van Marle, l.c., s.248), bkz. resim 30. Bu resmin Piero di Cosimo tarafından yapıldığı elbette doğrudur, tekrar bkz. Berenson, l.c. –A, B ve C ile yaklaşık aynı zamanda ve aynı yükseklikte (28 x 102 inç). Fakat onun ikonografisi onun aynı seriye ait olduğu varsayımını çürütmektedir. A, B ve C ile tezat şekilde o, yüksek bir uygarlığın ürünlerini, özellikle metal nesneler ve dokuma materyallerini göstermektedir ve belli bir mitolojik içeriğe sahiptir, öyle ki yanan bir sunağın bir mermi olarak kullanılmasının ilginç ayrıntısı bile Ovid'in Centaur Grynesu tasviriyle (*Met.*, XII, 258SS) açıklanabilir. D büyük ihtimalle aynı konunun sözgelimi Michelangelo'nun Casa Buonarroti'deki meşhur rölyefi gibi diğer pek çok çağdaş temsili gibi bağımsız bir eserdir. Bu arada bu rölyef ile Piero'nun Lapithler ile Sentorların Savaşı adlı eseri arasında bir bağlantının olduğunu belirtmekte fayda var. Her iki kompozisyon da bir Lapith ile bir Centaur arasında kalmış çarpıcı bir kadın motifini göstermektedir ve Piero'nun resminde ortadaki grubun izi Nuh Tufanı freskinde panik içinde çömelmiş kaynaşık gruplarda (otuzların çizimlerinde de yeniden modellenmiş benzeri gruplar görülmektedir) ve Daniel'in sağındaki Ignudo'da görülebilir.

Burada söz konusu olan panellerle bağlantılı olarak belirtilen diğer iki resim (Schubring, Bibl.309, no.386, van Marle, l.c., s.248, her ikisi de illüstrasyonsuz ve ölçümsüz olan) Londra'daki Francis Howard tarafından sahiplenilmiştir (eski sahipleri Londra'daki Mr. A. Meyer idi) ve Pirithous ile Hippodamia'nın (ya da Deidamia'nın) Evlilik Töreni'ni temsil etmektedir. Öte yandan bu resimlerin (Bibl.65, s.52 ve s.53) yaratıcısı Bartolommeo di Giovanni'dir; bkz. B. Berenson, *Bibl.*29, 1909, s.98. Bu resimlerle ilgili bilgiler için Londra'daki Dr. A. Scharf'a müteşekkirim. Aynı ölçümler üzerine çok fazla vurgu yapmaya karşı bizi uyaran garip bir rastlantı sonucu iki Howard paneli hemen hemen aynı boyutlara sahiptir (31.5 x 51 inç), tıpkı Piero di Cosimo'nun Giovanni (ya da Guidantonio) Vespucci için yaptığı iki özgün panel gibi. Francesco del Puglieser serisiyle karıştırılmaması gereken bu resimler için bkz. s.58SS ve resimler 31, 32.

cağını bilmeyen insanın tamamen ilkel hayatının ayrıntıları, Vulcan etkisindeki hayat sahnesinde sergilediği aynı arkeolojik, daha doğrusu paleontolojik dürüstlikle Piero tarafından işlenmiştir.⁵⁵ Metal aletler ve silahlar yok; sonuçta ‘Avdan Dönüş’teki bambu kayıklar ve sallar için direk işlevi görecek ağaç gövdeleri ne yüzeyler için yontulup düzlenmiş ne de testereler için budanmıştır. (Çıkıntılı dallara ve kaba kenarlara dikkat edin.) Rahatlık ve giysi için dokuma malzemesi de yoktur; sonuçta insanlar çıplak dolaşırlar veya deri ve post giyerler. Ne evcil hayvanlar, ne gerçek binalar, ne de aile hayatı vardır. Bu yerli hayatı idare eden ilke, esasen insanlığın ateşi kullanmayı bilmemesi tüm serinin ‘*leitmotiv*’i (ana motif) denebilecek motifle çarpıcı şekilde vurgulanmıştır: üç panelde de ormanı tutuşturan ve hayvanları korkutup kaçıran orman ateşi.⁵⁶ Panelin ikisinde bu ateş tekrar tekrar belirir. Bu motifin peş peşe belirmesi salt resimsel düşlemle izah edilemez. Onun garip bir kavram (*concetto*) değil de ikonografik bir sembol olduğu apaçıktır, çünkü o, Lucretius, diyotorus, Siculus, Pliny, Vitruvius ve Boccaccio’nun imgelemine etkisi altına alan meşhur orman yangınıyla özdeşir. Onun Vitruvius illüstrasyonlarında düzenli olarak görüldüğünü ve Rönesans döneminde Taş Devri temsillerinin ayırt edici özelliği olduğunu –tıpkı kulenin St. Barbara imgelerinin ayırt edici özelliği olması gibi- hatırlıyoruz.

Şu halde Vitruvius’un Como edisyonundan alıntı yapacak olursak ‘*priscorum hominum vita*’ üç resmin ortak konusudur. Öte yandan genel program içinde Metropolitan Müzesi’ndeki iki resmin Oxford paneliyle bağlantısı her birinin bağlantısından daha güçlüdür, sadece ebat açısından

55 ‘Avdan Dönüş’ resminin (bkz. resim 28) arka planında görülen cesurca bükülmüş başları ve kıçındaki uzun mahmuzlarıyla iki gemi sözgelimi arkaik Yunan vazolarında görülen gemilere çok benzemektedir. Bkz. örneğin C. Torr, *Bibl.*359, resim 15. Antik vazoların İtalyan Rönesans sanatçıları tarafından bilinip kullanıldığı gerçeği, F.R. Shapley tarafından Antonio Pollaiuolo’yla bağlantılı olarak yerli yerince vurgulanmıştır, *Bibl.*317 ve Arezzo’daki uzun ve coşkulu çömlekçilik tasviriyle de doğrulanabilir (Ristoro d’Arezzo, *De la composizione del mondo*, yeniden basımı: V. Nannucci, *Bibl.*227, cilt II, s.201; bkz. J.v. Schlosser, *Bibl.*305 ve a.g.e., *Bibl.*306, s.152).

56 Como edisyonunda ve Fransız tercümedeki gravürler (bkz. resim 19) ateşten korkup ormandan kaçan hayvanları göstermektedir.

değil, içerik açısından da. İki Metropolitan resmine de dizginsiz tutkular hâkimdir. Bir tarafta insanlar ve hayvanlar arasında, diğer tarafta satir ve sentor gibi yarı-hayvanlarla insanlar arasında gerçek bir ayrılık olmadığından, bütün bu yaratıklar ayırım yapmaksızın birbirini sevip çiftleşirler veya ortak düşmanları olan orman ateşini umursamadan savaşır birbirlerini öldürürler. Yine de bu son derece ilkel dünya bile iki farklı özellik sergiler. ‘Av Sahnesi’nde (resim 17) ön planda korkunç bir cesetle dehşet ve ölümden başka bir şey yoktur: ormanda herkesin herkese karşı savaşı (örneğin, bir aslan bir ayıya saldırırken aynı zamanda bir insanın saldırısına uğrar), satirler ve mağara adamları olarak yeniden dirilen Pollaiuolo’nun kahramanlarının sopalar, dişler ve kash kolların kaba kuvvetiyle yaşamları için dövüştükleri bir karşılıklı yıkım.

“*Arma antiqua manus unguēs dentesque fuerunt
Et lapides et item silvarum fragmina rami.*”⁵⁷

Kompozisyonda hiç kadın yok, ayrıca yapıcı bir faaliyette izlerine de rastlanmıyor.

‘Avdan Dönüş’ (resim 28) biraz daha dostane bir ışıktaki aynı ilkel yaşam biçimini gösteriyor. Feci katliam bitmiştir. Ganimet sözünü ettiğimiz kayıklarla ‘eve’ getirilmiştir. (Bu arada başlıca zanaatın ürünü direklerle bağlanmış domuz kafatasları Piero’nun arkeolojiye duyduğu ilginin bir başka kanıtıdır.)⁵⁸ Yeni bir sal yapan bir adam görüyoruz. Ve bu-

57 Lucretius, *De Rer. Nat.*, v, 1283.

58 Doğrusu süs niteliğindeki gemi mahmuzlarının ilk türü bronz domuz kafasıydı. Bkz. C. Torr, *Bibl.* 359, s.64 ve resim 17, 43; dahası, Daremberg Saglio, *Bibl.* 70, cilt IV, resimler 5282 ve 5958. Bir Rönesans ‘arkeoloğu’ bu nesnenin koruyucu bir tılsım olarak gerçek hayvan kafalarını kullanma gibi ilkel bir alışkanlıktan kaynaklandığı ve hâlâ dünyanın değişik yerlerindeki kırsal bölgelerde geçerli olduğu sonucuna kolaylıkla varmış olabilir (İtalya için bkz. L.B. Alberti, *De Architectura*, x, 13, burada bir sırtığın üzerine konulan at kafatasının tırtıllara karşı koruyucu işlev gördüğüne inanılır ve bu adet günümüze kadar gelmiştir). Dahası, ‘Aestii’, yani Baltık Denizi’nin kıyısında yaşayanların domuz resimlerini ‘totem’ olarak kullanmayı adet edindiği Tacitus, *Germania*, 45’den öğrenilmişti: “*insigne supersitionis formas aprorum gestant; id pro armis omnique tutela securum deae cultorem etiam inter hostes praestat.*”

rada kadınlar da var; aslında bazı gruplar çok sayıda uygar insanın arzu dolu düşünüşü,⁵⁹ taş devrinin 'Isle de Cythère'sini gerçekleştirmiş görünüyor.

Post-klasik sanatın en eski hakiki manzara resimlerinden biri olan Oxford panelinde ilk-insanın tutkuları dinmiş ve uygarlığa doğru belli bir ilerleme kaydedilmiştir (resim 29). Ne kadar kaba olursa olsun küçük bir kulübe var ve civarda ilkel kaplarla meşgul olan bazı figürler görülebilmekte (1511 tarihli Venedik Vitruvius edisyonundan alınma ağaç-baskıda bakınız). Dokuma kumaşların zamanı henüz gelmemiş, ama sağ taraftaki orta düzlükte duran adam işlenmemiş deri yerine kalın deri bir palto giymiş. Orman hâlâ insanlarla hayvanların gelişigüzel çiftleşmesinden doğan garip yaratıklarla doludur. Nitekim bir kadının yüzünü taşıyan domuz ve bir erkeğin yüzünü taşıyan keçi hiçbir surette Boch'un yaratıklarına benzemez: onlar, Lucretius'un otuz beş satırında tartışmaya açık ve bu sayede etkileyici şekilde aktarılan çok ciddi bir kurama tanıklık yapsın diye oradadırlar.⁶⁰ Bu garip yaratıklar ormanı ve arazileri, aslanlar, geyikler, turnalar, inekler ve işveli ayı ailesiyle barış içinde paylaşıyor görünmekte. Bu, resim tekniğinin hayranlık uyandıran inceliği için yapılmamış olsaydı insanın aklına Henri Rousseau veya

59 *New Yorker*, *Bibl.*229'a göre Ealine Scroggins ve Herman Jarrett vahşi hayvanların derilerinden oluşan giysiler için bir mağarada evlendiler.

60 Lucretius, *De Rer. Nat.*, v, 890-924. Tekvin'in aşırı itinalı yorumuna dayanılarak, yarı insan yaratıkların (*Physiologus*, *Bestiary* (Hayvan Hikâyeleri) ve Ansiklopedi tarzı kitaplar tarafından nakledilen) Cennet temsiline dâhil edildiği ve bunun sonucunda Piero di Cosimo'nun 'ilkelci' resimlerinin etkisine benzer bir etkinin doğduğu, erken ortaçağ sanatında bir örnek vardır: fildişi tabella illüstrasyonu, A. Goldschmidt, *Bibl.*117, cilt I, 1914, PL.I.XX, no 158: Adem ve Havva'nın hayvanat bahçesi sadece sentor ve sirenleri değil, geyik başlı satirleri ve inek veya köpek başlı insanları da içerir. Rönesansta bu melez yaratıkların 'gerçekçi' bir yorumunu –profesör M. Schapiro sayesinde öğrendiğim- sadece Piero di Cosimo değil, ayrıca onları paleontolojik açıdan değil de etnolojik açıdan açıklamaya çalışmış Cima de Conegliano da ileri sürmüştür. Silenus Alayı'ndaki satirler (L. Venturi, *Bibl.*375, PL.CCCX) açıkça siyahi tiptedir. Lucretius'un Floransa'nın 15. yüzyıldaki sanatı üzerindeki etkisi için bkz. A. Warburg, *Bibl.*387, cilt I, s.41SS., 321 ve cilt II, S.478; dahası, H. Pflaum, *Bibl.*265, s.15SS.

Edward Hicks gelirdi.⁶¹ Fakat aslında bir ‘Barışçı Krallık’ dostluğu olarak görünen şey ortak korkunun ve ortak bitkinliğin eseridir; çünkü bu hayvanlar ve yarı-hayvanlar kaçmaktan bitkin düştükleri ve orman yangının dehşeti karşısında afalladıkları için o kadar da huzurlu değildirler. İnsan da şimdi bu ateşin farkındadır, ama ondan korkmak yerine yanan ormandan kaçan inekleri ve öküzleri yakalamak için ateşten faydalanma fırsatını yakalamıştır; bu hayvanların geleceğini emin bir şekilde omzunda taşıyacaktır.

Piero di Cosimo’nun evrimci kompozisyonlarının dayandığı sistem insanlık tarihinin *ante legem*, *sub lege* ve *sub gratia* dönemlerine teolojik olarak ayrılmasına bir ölçüde benzerlik taşır. Aynı önermeleri kullanarak, *ante Vulcanum*, *sub Vulcano* ve *sub Prometheo* dönemlerinden söz edebiliriz; her iki durumda da üçüncü evreyi başlatan kişinin kurtarması beklenen insanlar için çarşıya gerilmesi ölçüsünde fikirlerin benzerliği geçerlidir. Bu nedenle Hartford resminde yer alan ‘Lemnos’taki Vulcan’ ve ‘İnsanlığın Hocaları Olarak Vulcan ve Aeolus’ ile Ottawa resmi *sub Vulcano* döneminin bir yorumu olurken, New York ve Oxford’daki üç küçük panel *ante Vulcanum* dönemini yorumlayacaktır. Ve iki serinin aynı dönemde yapıldığı konusunda fikir birliği olduğu için onların aynı zamanda daha teknik bir anlamda birbirinin eşi olduğunu, yani tek bir dekoratif şema olarak planlandıklarını ve esasen hepsinin aynı çatı altında bulunduğunu düşünmek cazip bir hipotezdir. Bu hipotez Vasari’dan öğrendiğimiz şeylerle örtüşmektedir. Ona göre, Piero di Cosimo Francesco del Pugliese’nin evi için ‘bir odanın çevresine yerleştirilmiş, küçük figürlerle bazı hikâyeleri’ resmetmiştir. Vasari şöyle devam ediyor: “Onun bu resimlerde kullandığı fantastik şeylerin, kulübelerin, hayvanların, değişik kıyafetlerin, araç gereçlerin ve harika oldukları için ona uygun düşen diğer düşsel icatların çeşitliliğini layıkıyla ifade edemeyiz.”⁶² Bu düşsel resimlerin, aslında mitolojik bir ‘hikâye’ anlamında

61 Bkz. Louisa Dresser’in illüstrasyonlu ilginç makalesi, *Bibl.78*.

62 Vasari, *Bibl.366*, cilt IV, “*Fece parimente in casa di Francesco del Pugliese intorno a una camera diverse storie di figure piccole, né si può esprimere la diversità de le cose fantastiche che egli in tutte quelle si diletto dipignere, e di casamenti e d’animali e di abiti e strumenti diversi, et altre fantasie che gli sovvennono per essere storie di favole.*”

kesin bir anlam taşımayan Oxford ve New York'taki üç pannelle özdeş olduğunu kabul etmek daha doğrudur.⁶³ Dahası, Vasari, "Francesco del Pugliese ve oğullarının ölümünden sonra bu resimlerin kaldırıldığını ve onların başına ne geldiğini bilmediğini" vurgular.⁶⁴ Bundan da onların fresk değil de panel olduğunu öğreniyoruz. Bu cümlesinden hemen sonra Vasari kayıp Venüs ve Vulcan resmine geçer: "Ve ayrıca Mars, Cupidleriyle Venüs ve Vulcan'ın yer aldığı bir resim vardır";⁶⁵ ve Vasari'nin *Ecosi*'sinin bu resmin Francesco del Pulgiese için yapıldığını ifade ettiği kesin olmasa da, böyle bir çıkarım makuldür ve nitekim Vasari'nin metninden yola çıkan yazarlar da bu çıkarımda bulunmuşlardır zaten.⁶⁶

Dolayısıyla New York ve Oxford'daki üç panelin ve 'Vulcan serilerinin' aynı işveren için yapıldığını varsaymak için sahiden sağlam bir nedenimiz vardır. Olsa olsa çok mütevazı boyutlardaki bir oda için yapılmış üç küçük panelin anıtsal Vulcan hikâyeleriyle süslü bir *Salone*'a açılan bir antreyi dekore ettiğini ve tam bir vahşilikten nispeten insani bir yaşama geçişini gösteren Oxford panelinin giriş kapısının üstüne konulduğunu hayal etmek istiyoruz. Eğer bu şekilde düzenlenmişse söz konusu iki tablo serisi kuşatıcı bir seriyi oluşturmaktadır. Bu döngü klasik yazında tasvir edildiği ve Vitruvius'un edisyonlarındaki ardıl iki ağaçbaskıda resmedildiği haliyle insanlık tarihinin ilk iki evresini temsil etmektedir. İnsan henüz onun dostluğunu kazanmamışken ormanda şiddet estiren 'Vulcanus' hayvanların ve melez canavarların korkularını ve heyecanlarını paylaşmaktadır; yine 'Vulcanus' insan suretinde yeryüzüne inip uygarlığa giden yolu göstermektedir.

Giovanni Cambi, *Istorie*⁶⁷ adındaki kitabında 1490-

63 *Bibl.* 200, no 225.

64 "Queste istorie doppo la morte di Francesco del Pugliese e de' figliuoli sono state levate né so ove sieno capitate."

65 İtalyanca metin, s.49, N.50.

66 R. van Marle, *Bibl.* 109, cilt XIII, s.380.

67 Giovanni Cambi, *Bibl.* 53, cilt XXI, s.58, 125 ve cilt XXII, s.28. Cambi'ye göre Francesco del Pugliese'nin 1513 yılında 'sanza figliuoli d' età 55' olması gerçeği 28 Şubat 1502'de (1503) mal varlığını kuzenleri Filippo ve Niccolò'ya bırakması kararıyla doğrulanmaktadır; bkz. H.P. Horne, *Bibl.* 148, s.52. Dolayısıyla Francesco del Pugliese'nin mal varlığının 'kendisi ve oğullarının ölümünden sonra' dağıtıldığı yönündeki beyanatı kesinlikle yanlıştır.

91’de (resimlerimizin muhtemel tarihinden birkaç yıl önce) ve sonra yine 1497-98’de Florensa’nın Öncülerinden biri olan Francesco di Filippo Pugliese ya da basitçe Francesco del Pugliese’den (*uomo popolano e merchatante e richo*) söz eder. Bu kişi, sıkıntılı 1513 yılında Rabelais gibi kaba espri anlayışıyla yaptığı ‘*el Magnifico merda*’ hitabı yüzünden Küçük Lorenzo de Medici’nin ismini alenen aşağıladığı gerekçesiyle şehirden kovuldu. En makul ihtimalle bu zengin, açık sözlü demokrat söz konusu serileri sipariş eden patronsa, onların konusunun Olimpos’un aylak sınıfı içinde tek Lucian’ın *De Sacrificiis*’inden alıntı yapacak olursak zanaatçı olan Vulcan figürü etrafında döndüğüne şüphe yoktur. Hatta Ottawa resmindeki çarpıcı şekilde şahsi Vulcan kafasının resmin yapıldığı zamanda yaklaşık otuz beş yaşında olan Francesco del Pugliese’yi resmettiği muhtemeldir.⁶⁸

Öte yandan serilerin kılı kırk yaran ilkelliğini hususen Francesco del Pugliese’nin sosyal konumu ve siyasi dayatmalarla açıklamak saçma olurdu. Piero di Cosimo’nun ilkel yaşam şartları ve duygularıyla fevkalade ilgilendiğinin kanıtları konusuna, hamisine ve gideceği yere bakılmaksızın resimlerinde bulunabilir.

Sanatçının zihninde her zaman canlı olan özgün ve da-

68 Kendisine içten teşekkürlerimi sunduğum Sinyor A. Pannella, Soprintendente del R. Archivio di Stato di Firenze Francesco del Pugliese ile ilgili şu belgesel bilgileri toplama nezaketinde bulundu: Aile yün ve terzilik işiyle uğraşıyordu. Francesco di Filippo di Francesco del Pulgiese –kimliğinin Piero di Cosimo’nun hamisiyle aynı olduğunu onaylayan, neslinin tek Francesco’su- 30 Mayıs 1458’de doğdu (*Liber secundus approbationum aetatum*, Serie dele Tratte, 41, CARTA 32 t.) 5 Ocak 1462’de (ya da ayrıyeten 1463’de) Arte della Lana ‘*ex persona Filippi sui patris*’e kabul edildi (Arte della Lana, 22, CARTA, 152). 1469’da amcası Piero di Francesco del Pugliese’nin evinde yaşadı ve o zamanlar yaşı on diye gösteriliyor. 1480’de hâlâ oraya kayıtlıydı (Casatro 1001, Campione del Quartiere Santo Spirito, Gonfalone del Drago, a 212) ama burada yaşı on dokuz olarak gösteriliyor ki öne sürülen diğer iki giriş göz önüne alındığında açıkça hatalı olduğu anlaşılan bir kayıttır bu. ‘Priore’ olarak ilk dönemi 1 Eylül 1490’da başlar-ken, ikinci dönemi 1 Ocak 1497’de başlıyor. Görünüşe bakılırsa, Giovanni Cambi’nin Francesco del Pugliese’nin yaşı ve çalışma koşullarıyla ilgili beyanatları kesinkes doğru; bu nedenle onun Francesco’ya 1513’te kovulmasına dair anlattıklarını sorgulamak için bir neden yok, her ne kadar bu olay diğer kaynaklar tarafından doğrulanmasa da.

imi bir ilgiyle, kesinkes şahsi bir özelliklerle karşı karşıya olduğumuz New York ve Oxford'daki üç panele de yakından benzeyen başka bir resim serisiyle de kanıtlanabilir; onlar da Floransa'daki aristokrat bir sarayda bulunan 'bir odanın içinin çevresine yerleştirilmiş' idi. Öte yandan üslup açısından biraz daha gelişmişlerdi (onların 1498'de veya o yıldan kısa bir süre sonra yapıldığına inanmak için sağlam bir nedenimiz vardır) ve ikonografik bir bakış açısından bakıldığında, onların Vulcan serileriyle iki Prometheus Cassoni arasındaki ara konumu işgal ettiklerini söyleyebiliriz. Zira onlar Baküs'ün insan uygarlığına katkılarını, özellikle Balın Keşfi'ni resmederler.

Vasari bu tabloları şöyle anlatıyor: "S. Michele della via de'Servi'nin karşısında yaşayan Giovanni Vespucci'ye göre o, bir odanın içinin her yanına yerleştirilen bazı Baküs şenliği resimleri ('storie baccanarie') yapmıştır. Bu resimlerde o, faunları [kır ve orman tanrıları. ç.n.], satirleri, Baküs rahibelerini, puttoları [kanatlı ve çıplak küçük çocuklar. ç.n.] ve orman kadınlarını (silvani) öylesine garip resmetmiştir ki, hakiki zarafetleri içinde çobanların torbalarının ve kıyafetlerinin çeşitliliğini ve değişik değişik keçileri seyretmek harikadır. Bir hikâyede bir Silenus birçok çocukla birlikte bir eşeği sürer ve çocuklar ona destek olup içki verirler. İnsan burada büyük bir beceriyle işlenmiş yaşama sevincini görmektedir."⁶⁹ Bu canlı betimleme, esasen İngiltere, Be-

69 Vasari, *Bibl.*366, cilt IV, s.141: "*Lavoro per Giovanni Vespucci che stava dirimpetto a S. Michele della via de' Servi, oggi di Pier Salviati, alcune storie baccanarie che sono intorno a una camera; nelle quali fece sì strani fauni, satiri, silvani e putti, e baccanti, che è una meraviglia vedere la diversità de' zaini e delle vesti, e la varietà delle cere caprine, con una grazia ed imitazione verissima. Evvi in una storia Sileno a cavallo su uno asino con molti fanciulli, chi lo regge e chi gli dà bere; e si vede una letizia al vivo fatta con grande ingegno.*" Mevcut çevirilerde 'zaino' sözcüğünün karşılığı 'doru at'tır. Fakat 'zaini e vesti' bileşiminin yanı sıra atların Baküs şenlikleriyle bariz uyumsuzluğu, Vasari'nin 'zaino'yu değil de 'zaino'yu, yani resim 31'de de görülen bir torbayı veya çoban heybesini kast ettiğini ortaya koymaktadır; bu sözcük hâlâ posttan yapılan sırt çantası için kullanılmaktadır (diğer malzemelerden yapılan 'bisaccia'dan farklı olarak). Sıra dışı olduğu için Vasari'yi etkileyen bu motif burada ele alınan iki resmin özdeşliğini daha da kesinlemektedir. C. Gamba, *Bibl.*110, Vespucci serisinin Giovanni Vespucci için değil de

echwood'daki Sebright Koleksiyonu'ndan Amerikan müzelerine nakledilmiş Giovanni Vespucci serilerini oluşturan panellerin ikisini saptama imkânını sunmuştur (resimler 31, 32).⁷⁰

Bu panellerin biri bitmemiştir (bkz. resim 32); hayranlık uyandıran manzara bitmiş olmasına rağmen figürlerin çoğu hâlâ 'yapım' aşamasındadır. Öte yandan daha sonra belirtilecek bir metin sayesinde konuyu tespit edebiliyoruz. Önceki betimlemede adlandırıldığı haliyle 'geyiğe benzeyen büyük hayvan' Silenus'un talihsiz sürücüsü düşerken onu tekmeleyen eşeğidir. Silenus kompozisyonunda iki kez daha görülüyor. Sağ tarafta yanındakiler tekrar ayağa kalkmasına yardım ediyor. İçlerinden biri ağır bir sopayı kaldıraç olarak kullanırken, diğerleri ortak bir çaba içinde güçlerini birleştiriyor. Sol tarafta o yerde uzanırken, Baküs ve Ariadne gibi arkadaşları kahkaha atarak onu seyrederken çocuklar yüzüne sürmek için kâseler içinde çamur topluyorlar (kaynak metni bilmeyen bir seyirci için anlaşılması güç olan bu sahne belki de Vasari'nin 'ona içki veren çocuklar' derken aklında olan şeydi.

Şimdilerde Worcester Sanat Müzesi'ne bulunan ikinci panel (resim 31) şahane korunmuştur. Bu panel bize önde gelen karakterler olarak, küçük bir ağaç gövdesine dolanmış

onun 1498'de Via de'Servi'de bir ev alıp aynı yıl çeşitli ressamlarla o evi döşetmiş babası Guidantonio için yapmış olabileceğini öne sürmektedir. Bu tarih Piero'nun erken dönemine kesinkes ait olan ama Oxford ve New York'taki üç panelin tarihlerinden biraz sonraki bir tarihe denk gelen resimlerin (Gamba'nın bilmediği) üslupsal özellikleriyle uyuyordu.

70 Her iki resmin boyutları 31.25 x 50.25 inçtir. Onlar ilkin H. Ulmann, *Bibl.*362, s.129 tarafından Vespucci panelleriyle özdeşleştirildi ama bu doğru özdeşleştirme en yakın zamanlı literatürde gözükmemektedir, bazı Vasari edisyonları hariç, Almanca çeviri *Bibl.*367, s.193 ve yeni İtalyanca edisyon (Collezione Salani) gbi, *Bibl.*368, s.447s. F. Knapp, *Bibl.*167, s.86s Sebright resimlerinin çok hatalı bir betimlemesini veriyor sadece (yeni baskı, s.v. 'Bartolommeo di Giovanni', P. Schubring, *Bibl.*309, nolar.391-392). R. van Marle, *Bibl.*209, cilt XIII, s.380 Vespucci panellerini 'kayıp' diye belirtiyor ve Sebright resimlerini Bartolommeo di Giovanni'ye atfediyor (a.g.e., s.248). B. Berenson, *Bibl.*30 ve *Bibl.*31 onları hiç belirtmiyor ama Piero di Cosimo'nun onlardan haberdar olduktan sonra onların kendisine atfedilmesinin onaylandığını kaydediyor.

bir asma⁷¹ ve gümüş bir kâseyle nitelenen ve ağız dolusu gülen oldukça taşra görünümlü Baküs ve güzelce giyinmiş ve klasik bir şarap sürahisi taşıyan Ariadne'yi göstermektedir. Tanrı, onun *thiasos*'unun huzurlu küçük bir dağ kasabasından ortasına içi oyuk dev bir ağacın kurulduğu bir çayıra inmesine izin vermiştir. Burada Silenus ve maiyetindekiler, her iki cinsiyetten ve değişik yaşlardan satirler ve birkaç tane insan dışısından oluşan kortej ayırt edilmektedir. Bazıları dinlenmekte veya küçük çocuklarla ilgilenmekte, bazıları ormanda başıboş gezinmekte, ama en büyük grup feci bir gürültü çıkarma niyetinde. Bu gürültünün amacı ise bir arı sürüsünün içi oyuk ağacın bir dalına konmasını sağlamak. İkisinin bir yetişkinle bir bebek olduğu üç satir sayesinde budaklı ağacın avantajlı noktasına tırmanabilmiş bazı böcekler karakteristik 'üzüm salkımına benzer' bir salkım oluşturmaya başlamışlardır bile.

Arı sürüsünün başıboş dolaşmasına engel olmak için gürültülü aletlerin kullanılması –dünyanın değişik yerlerinde arı yetiştiricileri tarafından hâlâ kullanılan bir yöntem– sayısız klasik şair ve doğa bilimcisi tarafından anlatılmıştır.⁷² Ne var ki Baküs, Ariadne ve kendilerini onlara adanmışların bu yöntemle ne alakası olabilirdi? Cevap birinci resmin konusunu da açıklayan Ovid'in *Fasti*'nden bir pasajda (III, 725SS) saklı.⁷³ Ovid, Baküs Şenliği törenlerinin neden *liba* adında tatlı kek sunmayı ve yemeyi içerdiğini açıklamakla söze başlar. Ve bu keklerin isminin Baküs'ün Latince isminden, yani *Liber*'den türediğini belirtir. Nitekim *libamen* ve *libatio* kelimeleri de genel olarak ikramlar için kullanılmaktadır. Keza Asya'dan dönüşü üzerine insanlara sunakta ateş

71. Asmayla örtülen ağaç gövdesi klasik heykelcilikte tipik bir Baküs özelliğidir ve geleneksel olarak asmayla ilişkilendirilen karaağaçla özdeşleştirilebilir belki de. Bkz. Joachim Camerarius, *Bibl.* 54, I, SYMB, XXIV, Catullus, *Carmina*, LXII, 49SS alıntısıyla birlikte.

72 Bkz. Pauly-Wissowa, *Bibl.* 256, cilt V, S.V. 'Biene', özellikle col.444SS.

73 Ovid'in *Fasti* adlı eserinin Piero'nun zamanında Floransa hümanistleri arasında özellikle revaçta olması ilginçtir. Angelo Poliziano onlar hakkında halka açık konuşma yapmıştır ve o hümanistleri Latince manzum eserdeki bir yorum nesnesi kılmıştır. Onun Michael Verinus adındaki arkadaşı söz konusu hümanistleri '*illius vatis* [yani Ovid] *liber pulcherrimus*' diye ilan etmiştir (bkz. A. Warburg, *Bibl.* 387, cilt I, s.34).

yakmayı ve görkemli ikramlarla tanrıları onurlandırmayı öğreten de Baküs'tür. Bu tatlı keklerin Baküs'e ikram edilmesi en uygun davranış olacaktır, çünkü o balı keşfetmekle itibar kazanmıştır: "Kekler Tanrı için yapılmıştır, çünkü o, tatlı şuruplardan zevk alır ve balı Baküs'ün keşfettiği söylenmektedir. O, satirler eşliğinde tozlu Hebrus'tan ayrılmış ve [Trakya'da bulunan] Rodop dağlarına ve çiçekli Pangaion'a varmıştır. Yanındakiler pirinçle kaplı ellerini çırpıtlar. İşe bak! Gürültüye gelen genç bir arı sürüsü toplaşıp çınlayan pirincin onları götürdüğü yere gidiyor. Liber sürüden ayrılan hayvanları toplayıp içi oyuk bir ağaca hapsediyor ve ödül olarak balı keşfediyor."⁷⁴ Ona kendini adamışlar bu keşfin tadını çıkarıyorlar ve kendi istekleriyle ormanda petek arıyorlar. Fakat açgözlü ve tembel olan Silenus eşeğini başka bir arı kovanı bulmayı umduğu içi oyuk bir karaağacın yanına sürüyor ve eşeğinin sırtında yukarı tırmanıyor. Ne var ki ağır cüssesini taşıyan dal kırılıyor ve arı kovanının eşekarısı yuvası olduğu ortaya çıkıyor. Böylece o zavallı bir halde kel kafasının üstüne eşekten yere düşüyor. Eşek tekme atıyor, dizi burkuluyor ve yardım çağırıyor ve sonunda onun bu haline gülen yanındakiler acılarını çamur ve balçıkla dindirmesini öğretip onu ayağa kaldırmayı başarıyorlar.⁷⁵

74 Ovid, *Fasti*, III, 735-744.

*"Liba deo fiunt, sucis quia dulcibus idem
Gaudet, et a Baccho mella reperta ferunt.
Ibat harenoso satyris comitatus ab Hebro
(Non habet ingratos fabula nostra iocos);
Jamque erat ad Rhodopen Pangaeaeque florida ventum:
Aeriferae comitum concrepuere manus.
Ecce novae coeunt volucres tinnitibus actae,
Quaque movent sonitus aera, sequuntur apes;
Colligit errantes et in arbore claudit inani
Liber, et inventi praemia mellis habet."*

75 Ovid, a.g.e., 747-760:

*"Ut satyri levisque senex tetigere saporem
Quaerebant flavos per nemus omne favos.
Audit in exesa stridorem examinis ulmo,
Adspicit et ceras dissimulatque senex;
Utque piger pandi tergo residebat aselli,
Adplicat hunc ulmo corticibusque cavis.
Constitit ipse super ramoso stipite nixus,
Atque avide trunco condita mella petit:
Millia crabronum coeunt, et vertice nudo*

Bu keyifli anlatı iki Vespucci panelinin şaşırtıcı özelliklerinin çoğunu açıklamaktadır. Baküs kortejinin arı sahnesiyle birleşmesini, içi oyuk iki ağacın –birinin insanın ilk kontrol ettiği arı sürüsünün yuvası olduğu, diğerinin huy-suz eşekarılarını barındırdığı- önemini, daha fazla bal elde etmek için ağaçlara tırmanan satirleri ve Silenus'un birçok talihsizliğini izah etmektedir. Öte yandan Piero, Ovidci senaryoyu oldukça şahsi bir tarzda yorumlamıştır.

Daha sonra on yedinci yüzyıl Hollanda resimlerinde benzerlerine rastlanılan, duygularını dışa vuran eşek ve bir Alman romantik sanatçıya yakıştırabileceğimiz gizemli şekilde bükülmüş ağaç gibi çarpıcı ölçüde münferit özellikleri hesaba katmasak bile,⁷⁶ Piero versiyonu tanrının kafilesini coşkulu adanmışlar topluluğu olarak değil de fantastik bir göçebe kabilesi olarak göstermesi bakımından, tüm diğer Baküs alayı temsillerinden ayrılır. Ovid çılgın gürültüleriyle tesadüfen arıları kendilerine çeken coşkulu bir alay hayal etmektedir. Piero ise bazılarının hasattan zevk alıp bazılarının ise duraklarken, diğerlerinin serbest bir biçimde tarım işleriyle meşgul oldukları bir aylaklar grubu resmetmektedir. Baküs törenlerini yorumlayan diğer tüm sanatçılar gibi Ovid de *aeriferae comitum manus*'daki aletleri tören zilleri olarak hayal eder. Fakat Piero'nun satirleri çömlek, tava, kepe, maşa, kürek ve rende gibi sıradan ev eşyaları kullanırlar ve davul değneği olarak da sopa, kemik ve geyik toynağı kullanırlar. Ve sağ tarafta ön planda görülen çömelmiş figür –muhtemelen Pan'ı sembolize eden- güleç bir yüzle küçük Pan flütünü taşıdığı sırt çantasından (Vasari'nin *zaino*'su) üç soğan çıkarmakta. Ortodoks Baküs şenliklerinde gürültü çıkararak hafif adımlarla yürüyen Baküs perileri olan iki kadın bir satir bebeği elinden tutup yatıştırırcasına götürüyorlar ve büyük bir ibrik taşıyorlar.

Piero'nun ilkel koşulları keskin işleyişi ve Dionysusçu

*Spicula defigunt oraque sima notant.
Ille cadit praeceps et calce feritur aselli,
Inclamatque suos auxiliumque rogat.
Concurrunt satyri turgentiaque ora parentis
Rident: percusso claudicat ille genu.
Ridet et ipse deus, limumque inducere monstrat;
Hic paret monitis et linit ora luto."*

76 Bkz. örneğin C.W. Kolbe, L.Grote, *Bibl.*124, resim 13.

yorumdan pastoral bir yoruma geçişi,⁷⁷ ince bir parodi unsuru taşısa da iyi bir şakadan ötedir;⁷⁸ o, Ovid'in 'güldürücü anlatı'sında değinilmiş ama geliştirilmemiş bir yanı vurgulamaya hizmet eder. Vulcan gibi Baküs de uygarlaştırıcı bir etkiye sahiptir. Trakya'nın vahşi, kaba ve çıplak topraklarına Vulcan'ın temsil ettiği insanın salt teknik başarılarını tamamlayan ve köylülerin ve çobanların ilkel yaşamını saygınlık ve saf neşe halesiyle kuşatan değerleri getirir: pastoral dinin basit ritüelleri, yani ilk doğan hayvanları ve baharatları⁷⁹ ve pastoral yaşamın mütevazı zevklerini, yani şarap ve balı ikram etmek. Ovid'in arıcılık anlatısının bu evrimsel yanı mutlaka Piero'nun ilgisini çekmişti ve o, daha sonra bunu geç ortaçağ ve Rönesans resminde ortak olan bir yolla, manzaranın arka planını sembolik açıdan tezat oluşturan bir karakterle iki yarıya bölerek vurgulamıştır. '*Paysage moralisé*' diye adlandırabileceğimiz bu peyzaj, '*Aera sub lege*' döneminin '*Aera sub grata*' dönemiyle tezat oluşturduğu dinsel resimlerde ve bilhassa Erdem ile Haz arasındaki zıtlığın güzel bir ülkeden kıvrılarak geçen kolay bir yolla geçit vermez bir kayaya çıkan sarp ve taşlı bir yol arasındaki zıtlıkla simgelandığı 'Yol Ayrımındaki Herkül' gibi konuların temsillerinde sık sık görülür. Bu 'Baküs şenliğindeki'

77 Botticelli'nin aynı konuya getirdiği yorumun (Uluslararası Galerî, Londra) karşısında benzeri bir yeni yorum Piero'nun 'Venüs ve Mars'ında bulunabilir (Berlin, Kaiser Friedrich Müzesi). Evreni yatıştıran 'kozmiik sevgi'nin yüceltilmesi konusu Lucretius'a dayandırılabilir, *De Rer. Nat.*, I, 31-40 (bkz. H. Pflaum, *Bibl.*265, s.20):

*"Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare
Mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui sæpe tuum se
Reicit æterno devictus vulnere amoris,
Atque ita suspiciens tereti cervice reposta
Pascit amore avidos inhians in te, dea, visus
Eque tuo pendet resupini spiritus ore..."*

Fakat yine büyüleyici şekilde ilkelci pastoral yorum ciddiyetle klasikleşen bir alegorinin yerini almıştır.

78 Dostum F. Saxl dikkatimi Baküs ve Ariadne grubunun S. Reinach gibi klasik modelleri hicvettiği, *Bibl.*277, cilt II, i, s.129 ve soğan motifinin bu sebzeye atfedilen afrodisyak özellikleri taşlamış olabileceği gerçeğine çekti (Celsus, *De medicina*, II, 32: "*sensus excitant... cepa...*").

79 Ovid, *Fasti*, III, 727-732.

manzara eskiden Piero'ya ama şimdi ekseriyetle Niccolò Soggi'ye atfedilen 'Yol Ayrımındaki Herkül'ün manzarasına az çok benzemektedir (resim 34).⁸⁰ *Thiasos* şenliklerinin başladığı resmin sol yarısı huzur ve refahı temsil eder; orman biçimli binaların, çayırıların ve üzerinde gökyüzünün ıslıl ıslıl huzur yaydığı görkemli ağaçlarla çok düzgün bir manzaraya yol verir. Sağ tarafta ise eşeklerin, aslanların ve ağaçlara tırmanan birkaç ürkünç vahşinin yaşadığı bir kır bulunmaktadır; ağaçların bazıları çıplak ve ölüdür, diğerleri tohum vermek üzeredir; engebeli yerdeki aşınmış kaya parçalarının arasında çevresini vızıldayan sinekler ve yabanarılarının kuşattığı bir hayvan leşi yatar. Endişe verici bulutlar görünüşü Patinir'e benzeyen ürkünç bir kayanın çevresinde toplanırken, diğer taraftaki şato Bellini, hata Giorgione tarzındadır. Öte yandan bu zıtlığın öne sürdüğü sembolik değerler estetik ahlâkçılık ile hedonist evrimcilik arasındaki farklılığa göre tersyüz edilmiştir. Yol Ayrımındaki Herkül temsillerinde çıplak ve ıssız manzara takdire şayan erdemleri temsil ederken, canlı ve güzel manzara kınanması gereken zevkleri temsil eder. Piero'ya göre aynı kontrast hafifletmeyen vahşiliğin acımasız zorluklarıyla pastoral uygarlığın masum mutluluğu arasındaki zıtlığı ifade etmektedir. Ovid'i resmederken bile zevk düşkünü bir kültün şiirsel vizyonunu uygarlıkta hoş bir ilerlemeyi işaret eden inanılmaz derecede gerçekçi bir resme dönüştürmekten kendini alamaz.

Lucretius gibi Piero da insanın evrimini soyun doğuştan gelen yetileri ve yetenekleri sayesinde ilerleyen bir süreç olarak algılar. Bu yetiler ve yeteneklerle birlikte doğanın evrensel güçlerini simgelemek için resimleri İncil'deki Yehova gibi yaratıcı olmayan ama 'insanlığın ilerlemesi' için vazgeçilmez olan doğa ilkelerini taşıyıp açığa vuran yarı tanrıları ve klasik tanrıları över. Fakat Lucretius gibi Piero da bu ilerlemenin doğuracağı tehlikelerin farkındaydı. Taş Devri'nin hayvani sıkıntılarının ötesinde insanlığın doğuşuna sevinçle yakınlık besliyordu ama Vulcan ve Dionysos'un egemenliği diye tanımlayacağı saf evrenin ötesine doğru atılmış adımlara üzülmüyordu. Ona göre uygarlık insanın doğayla yakın temas içinde kaldığı sürece bir güzellik ve mutluluk diyarı ama insanın doğadan yabancılaşılmaya başladığı andan itibaren

80 Bkz. E. Panofsky, *Bibl.*243, birçok yerde. The Soggi paneli, a.g.e., PL.XXXI, resim 52 ve P. Schubring, *Bibl.*309, no 419.

ren baskı, çirkinlik ve sıkıntıyla dolu bir kâbus demektir.⁸¹

Erken Rönesansın sanatçılarındaki benzeri görülemeyecek böyle bir tavır ancak psikolojik zeminlerde açıklanabilir. Piero di Cosimo'yu döneminin diğer sanatçılarından daha iyi tanıyoruz. Haşın ve aynı zamanda etkileyici kişiliği, o öldüğünde dokuz yaşında olan Vasari'nin son derece inandırıcı bir psikolojik portresiyle ölümsüzleştirebildiği ölçüde herkesin hafızasında yer etmiştir.

Bu noktada Piero'nun hayvanlara ve doğanın 'düşle veya tesadüfen' ürettiği diğer şeylere duyduğu 'çılginca' sevgiyi belirtmekte fayda var. Fakat o, *sottigliezze della natura*'yı ne kadar 'seviyorsa', insanların, özellikle de kendi yurttaşlarının arkadaşlığını da o kadar küçümsüyordu. Şehir hayatının çeşitli gürültülerinden nefret ediyordu ve yalnız başına yaşamayı tercih ediyordu, her ne kadar insanların arasına karışmaya tenezzül ettiğinde, özgün esprilerle neşe saçsa da. En büyük keyfi yalnız başına yaptığı uzun yürüyüşler olan, 'münzevilğin dostu bir keşiş' idi: "*quando pensoso da se solo poteva andersene fantasticando e fare auoi castelli in aria.*" Kilise çanlarının sesinden ve papazların mezmur okumasından nefret ederdi; her ne kadar 'yabani yaşamına rağmen çok gayretli ve iyi bir insan' idiyse de 'Tanrı'yla barışmayı' reddederdi. Vasari ayrıca onun normal sıcak yemeklerden hoşlanmadığını ve 'ateşten tasarruf etmek için' önceden çok sayıda hazırladığı iyice haşlanmış yumurtalarla beslendiğini nakleder.⁸² Atölyesini temizlemezdi, bahçesindeki bitkileri budamazdı, hatta meyveleri bile toplamazdı, çünkü doğaya müdahale etmekten nefret ederdi: "*allegando che le cose d'essa natura bisogna lassarle custodire e lei senza farci altro.*" Vulcan'ın kızgın silahı şimşekten korkardı ama sağanak yağmuru seyretmeyi severdi.

Sanatçının nasıl olması gerektiğine dair rasyonalist ve bir parça da züppece anlayışına göre Vasari, Piero'nun ya-

81 Bkz. Lucretius'un 'Üçüncü Dönem'i, s.68, N.22.

82 Bir psikoanalist Piero'nun pişmiş yiyeceklerden hoşlanmaması ve bir '*per risparmiar il fuoco*' zamanında iyice pişmiş yumurtalardan '*elli tane*' hazırlama gibi sıra dışı alışkanlığının (van Marle, Bibl.209, cilt XIII, s.336 Vasari'nin sözünü yanlış anlamış gibi görünüyor, çünkü Piero di Cosimo'nun bir günde iyice pişmiş elli civarında yumurta yediğini belirtiyor) sadece bir tasarruf meselesi olmadığını, aynı zamanda onu hem büyüleyen hem de korkutan bir unsurla temas kurmaktan olabildiğince sakınmaya dönük bilinçdışı isteği yerine getirdiği sonucuna varabilir.

şanı tarzını *una vita da uomo piuttosto bestiale che umano* diye tanımlar. Onu zihinsel dengesizliğin endişe verici bir örneği ve bugünün diliyle ifade edecek olursak ‘hayvansalcılık’⁸³ ve ateş kompleksine eğilimli bir nevrotik olarak tarif eder. Fakat Vasari’nin ifadelerinden biri insanın doğasına pencere açıyor: “*si contentava di veder salvatico ogni cosa, come la sua natura*”. ‘Savage’ (vahşi) kelimesi gibi *silva*’dan türemiş olan *salvatico* kelimesi hem Piero’nun ilkel mefhumlara olan tutkusunu hem de onlara fırçasıyla can vermedeki sihirli gücünü bir çırpıda aydınlatmaktadır. Onun resimlerinde ilkel yaşam ‘Arcadia’⁸⁴’nın şiirsel ve resimsel çağrışımlarında olduğu gibi, ütopyacı bir duyarlılık ruhu içinde başkalaşmaz; son derece gerçekçi ve somut bir şekilde yeniden canlandırılır.⁸⁴ Piero idealize etmez, aksine insan yüzlü hayvanlar gibi en fantastik yaratıklarının yalnızca ciddi evrimci kuramların uygulaması olması ölçüsünde dünyanın ilk evrelerini ‘hayata geçirir’. Budanmamış kütüklerden yapılan kulübeler, ilginç şekillerde kayıklar, Vasari’nin *casamenti e abiti e strumenti diversi* diye adlandırdığı başlığın altında toplanan tüm pitoresk ayrıntılar arkeolojik araştırmaya dayanmakta ve sadece bilimsel çizimlerde benzerlerine rastlanmaktadır. Piero’nun dünyasının fantastik görünmesinin nedeni, öğelerinin gerçektışı olması değil, aksine yorumunun doğruluğunun potansiyel deneyimimizden uzak bir zamanı inandırıcı bir şekilde hatırlatmasıdır. Resimlerinde Hristiyanlıktan daha eski bir çağı, hatta kelimenin tarihsel anlamıyla paganizmden bile daha eski bir çağı aslına bakılırsa bizzat uygarlıktan daha eski bir çağı hatırlatmayı başardığı için tuhaflığın her şeyi kuşatan atmosferini yayar.

Eğer duygusal atacılıkların estetik ve zihinsel inceliğin en yüksek derecesiyle oldukça bağdaştığını akılda tutarsak Piero di Cosimo’yu atacı bir olgu olarak adlandırabiliriz. Resimlerinde ilkel bir çağın mutluluğunun özlemini çeken veya öyleymiş gibi yapan uygar bir insanın nazik nostaljisiyle değil, gelişmiş bir uygarlık döneminde yaşamak zorunda kalmış bir ilkelin bilinçaltındaki belleğiyle karşılaşırız. Piero tarihöncesi dünyanın dışsal görünümlerini yeniden yapılandırırken, ilkel insanın duygularını, hem uyanan insanın yaratıcılığını ve heyecanını, hem de mağara adamı ve vahşinin tutkularını ve korkularını yeniden yaşıyormuş gibi görünmektedir.

83 Bkz. A.O. Lovejoy ve G. Boas, *Bibl.*201, s.19.

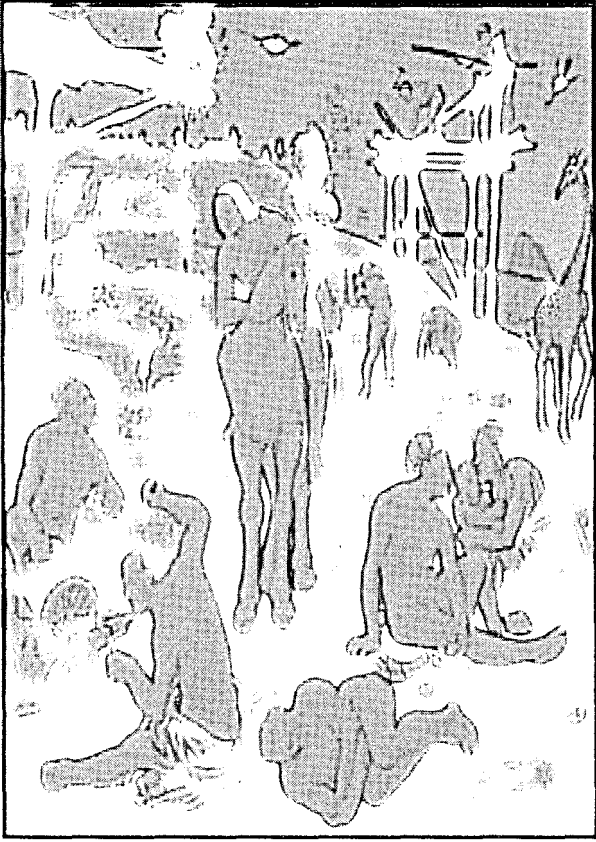
84 Yani, Virgilci anlamda değil de Ovidci anlamda Arcadia. Bkz. s.40 ve E. Panofsky, *Bibl.*241.

RESİMLER

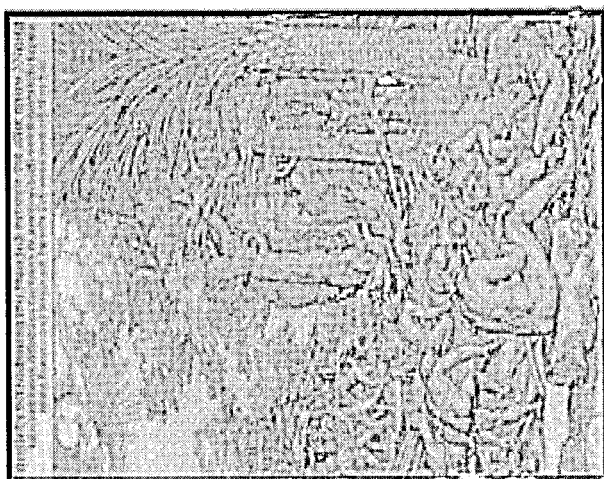
RESİM VIII



RESİM IX



RESİM X



20

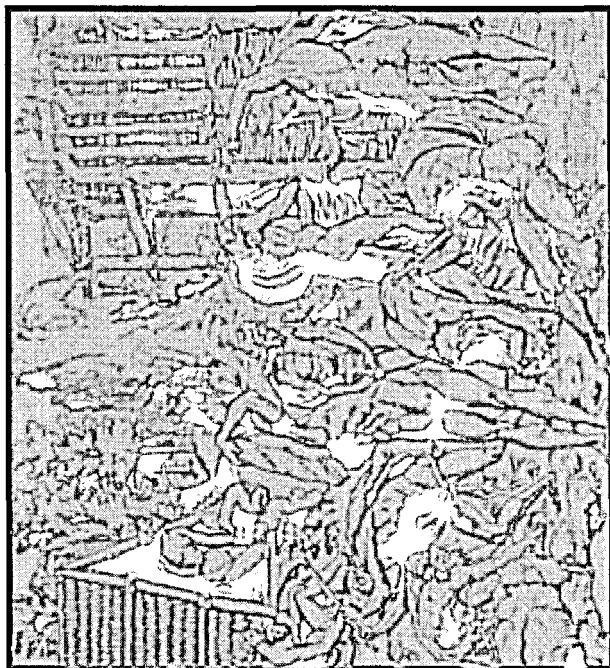


19

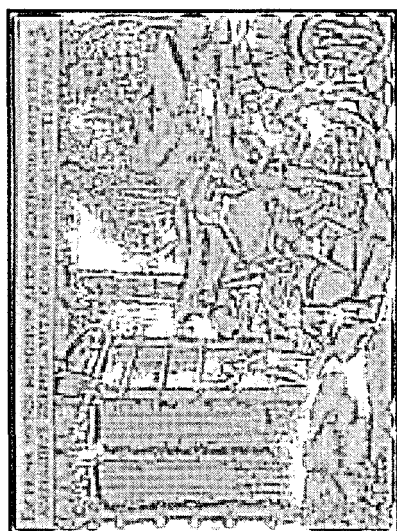
RESİM XI



RESİM XII

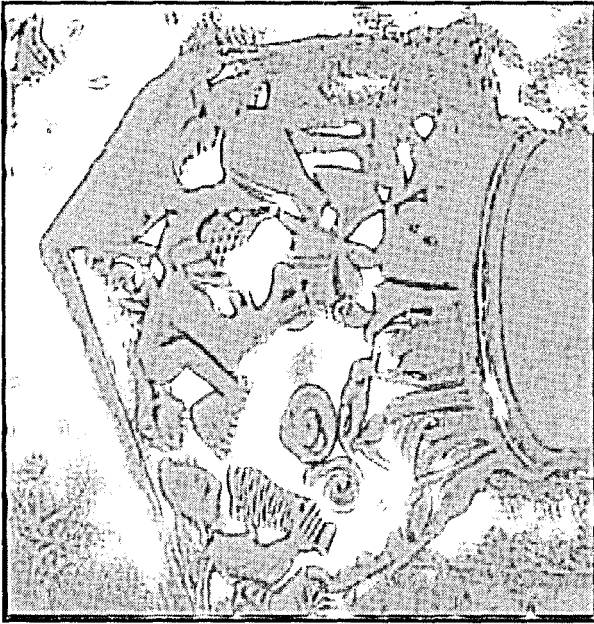


23

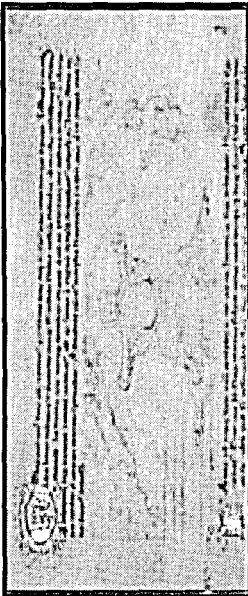


22

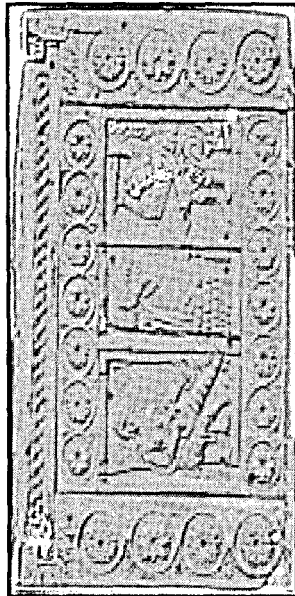
RESİM XIII



26

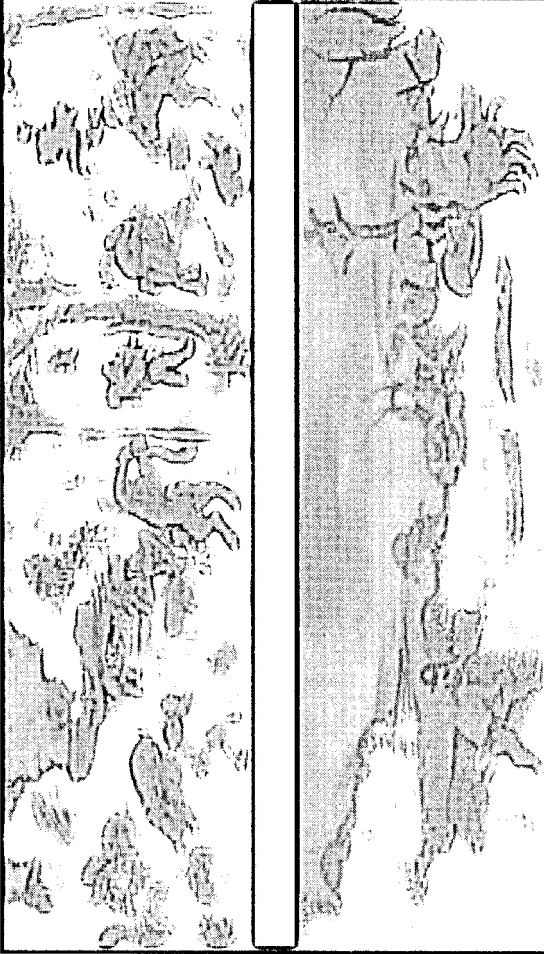


24

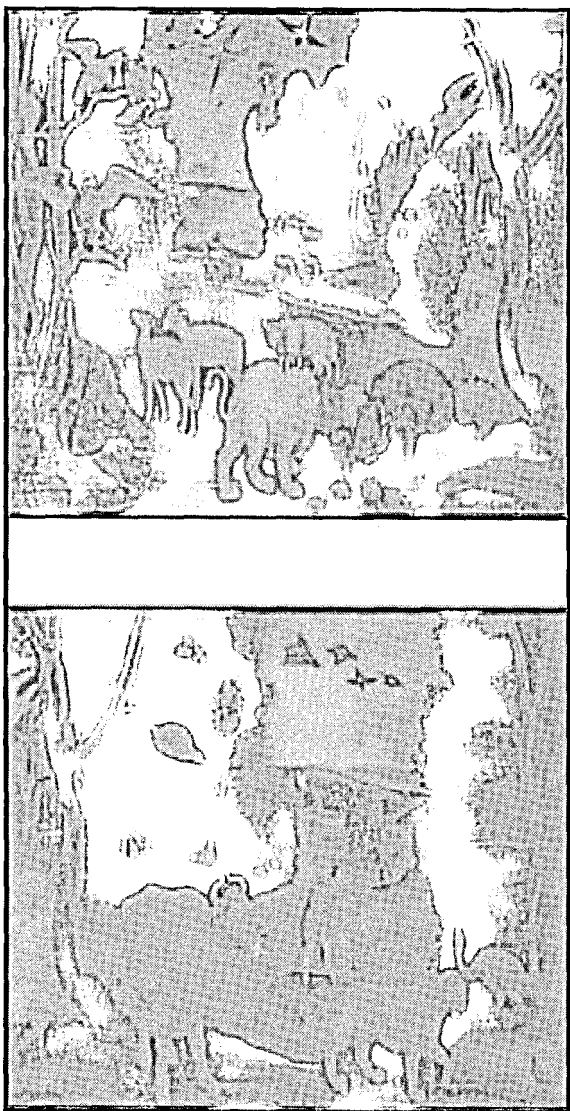


25

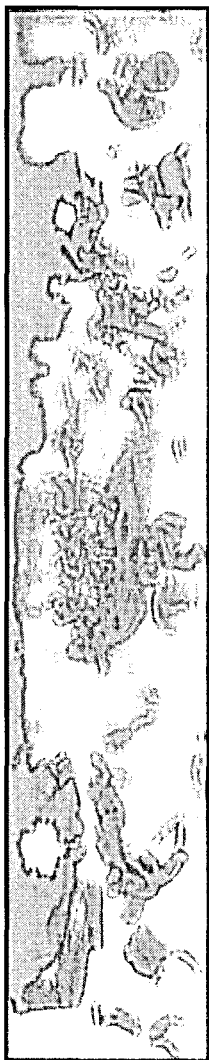
RESİM XIV



RESİM XV



RESİM XVI



RESİM XVII



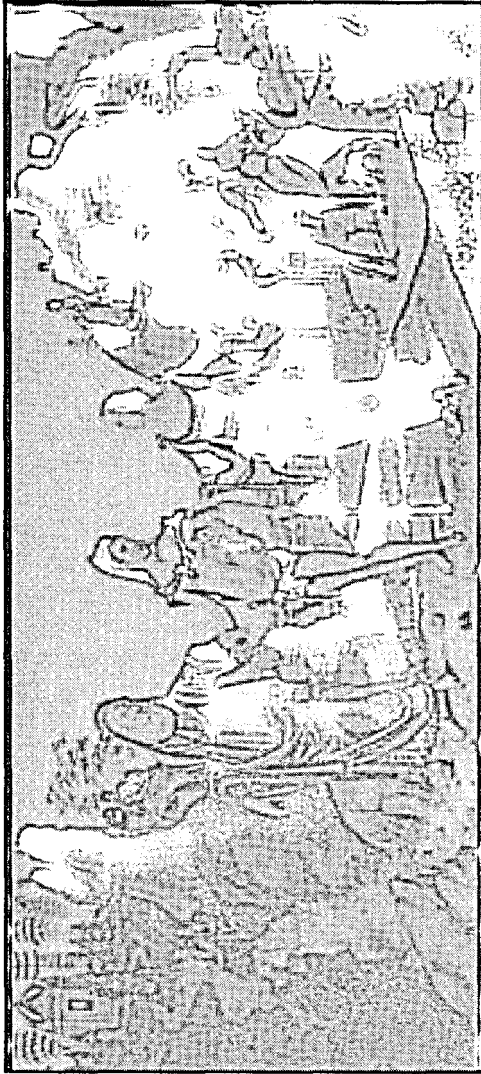
RESİM XVIII



RESİM XIX



RESİM XX



III. ZAMAN BABA

Neredeyse Darwinci bir evrimciliğe dayanan ve tüm tarihsel çağlardan önce gelen bir ilkel dünyaya geri dönen Piero di Cosimo'nun seküler kompozisyonları '*sacrosancta vetustas*'ı (kutsal eski çağ) canlandırmaya yönelik genel eğilimin uç ve uygulamada benzersiz bir tezahürüdür. Genellikle bu eğilim kendini, terimin tarihsel anlamıyla antikiteyi diriltmekle sınırlandırmıştır. Gördüğümüz gibi Piero'nun kendisi hem arkeolog hem de ilkelcidir. Öte yandan klasik motiflerin klasik temalarla yeniden birleştirilmesi sanatta Rönesans hareketinin sadece bir vechesidir. En azından ikonografik açıdan ortaçağ sonrası bir uygarlığın ürünleri olmadıkları gerçeğini açığa vurmayan pagan tanrıların, klasik mitlerin ve Yunan ve Roma tarihinden alınan olayların temsilleri elbette çok sayıda mevcuttur. Fakat ortodoks Hıristiyanlığın bakış açısından çok daha tehlikeli ve daha fazla sayıda olan sanat eserleri, Rönesans ruhunun klasik alanın sınırları için klasik tipleri yeniden işlemekle sınırlı kalmayıp pagan geçmiş ile Hıristiyan şimdi arasında görsel ve duygusal bir sentez yapmayı amaçladığı eserlerdi. Bu sentez hem ayrı ayrı hem de ortak uygulanabilen çeşitli yöntemlerle başarıldı.



En yaygın kullanılan yöntem klasik imgelerin *yeniden-yorumlanması* diye adlandırılabilir. Bu imgeler ya seküler ama tamamen gayri klasik bir karakterin yeni bir sembolik içeriğini taşıyordu (Rönesans seyri içinde gelişmiş sayısız simgeler ve alegorilerde olduğu gibi) ya da yüzeyde Hıristiyanca olan düşüncelerin hizmetine sokuluyordu. Bu da yine ya kontrast yoluyla (sözelimi, klasik lahitler ve harabeler

İsa'nın Doğum Sahnesi'nde gösterilirken¹ ya da Filippino Lippi'nin S. Maria Novella'daki freskinde, Aziz Philip pagan sembolizmiyle yüklü bir tür *scaenae frons* (sahne binası) önünde ejderhayı kovarken) ya da Apollo ve Belvedere motifini tekrarlayan İsa ve Venüs ve Phaedra motiflerine göre modellendirilen Bakireler örneğinde olduğu gibi benzetme yoluyla. Ortaçağ sanatı üzerinde fazla durmadan klasik motifleri benimserken, Rönesans bu uygulamayı kuramsal temellerde haklı çıkarmaya çalıştı. Dürer şöyle diyordu: "Pagan insanlar olanca güzelliği kendi zındık Tanrıları Abblo'ya atfettiler, dolayısıyla onu en güzel insan olan Tanrı İsa'nın yerine kullanmalıyız ve onlar Venüs'ü en güzel kadın olarak temsil ettikleri gibi, biz de aynı özellikleri Tanrı'nın annesi Kutsal Bakire imgesinde iffetle göstermeliyiz."²

Böylece klasik imgeler bir amaca binaen yeniden yorumlanırken, diriltilmiş klasik geleneklerin yaşayan ortaçağ gelenekleriyle oldukça doğal yolla, hatta kendiliğinden birleştiği çok sayıda başka örnek de söz konusudur. Klasik bir karakter tamamen gayri klasik bir kılıkta ortaçağdan neşet ettiğinde (birinci bölümde kısaca açıldığı gibi) ve Rönesans tarafından özgün görünüşüne yeniden kavuşturulduğunda, nihai sonuç bu işlemin izlerini sergiler. Ortaçağ kılıklarının veya özelliklerinin bazıları yeniden şekillendirilmiş biçime yapıştı ve böylece yeni imgeye bir ortaçağ unsuru kattı.

Bunun sonucu ise benim '*pseudomorphosis*' (sahte biçim değiştirme) dediğim olgu oldu. Kimi Rönesans figürleri tüm klasikleşen görünüşlerine rağmen klasik edebiyatta sık sık önceden ima edildiği halde zikredilen figürlerin klasik prototiplerinde bulunmayan bir anlamla donatıldı. Ortaçağ öncülleri sayesinde Rönesans sanatı çoğu zaman klasik sanatın ifade edilemez addettiği imgelere tercüme edilebildi. Bu ve müteakip 1. Bölüm'de klasik denilen iki karakteri çözümleyerek 'sahte biçim değiştirme'nin tipik örneklerini

1 Bkz. A Warburg, *Bibl.*387, cilt I, s.155S.

2 K. Lange ve F. Fuhse, *Bibl.*182, 1893, s.316 da E. Panofsky ve F. Saxl, *Bibl.*238, s.275'ten alıntı yapmıştır. İster sanat-sal ister yazınsal olsun klasik imgelerin bu tür yeniden yorumlarına sonradan zıt cephelerden saldırıya maruz kalması ilginçtir: The Council of Trent, ortodoks Katoliklik bakış açısıyla *Moralized Ovid*'i -Ovid metnini değil- yasaklamıştır; J.J. Winckelmann Pollaiuolo'nun bir Diana tipini Teolojinin simgesi olarak kullanmasını püriten klasizmin bakış açısıyla alaya almıştır (alıntılar için bkz. E. Panofsky ve F. Saxl, a.g.e.).

aydınlatmaya çalışacağım. Türünün diğer pek çok örneklerinden farklı olarak onlar hümanist konunun geç dönem on dokuzuncu yüzyıl sanatından toptan atılmasına direnmeyi başarabilmiş ve günümüze kadar revaçta kalmıştır; öyle ki hem Sevgililer Günü ve Yılbaşı kartlarında hem de komik karikatürler ve ciddi reklamlarda arzı endam etmiştir. Sözü-nü ettiğim iki karakter: Zaman Baba (Father Time) ve Kör Cupid (Blind Cupid).

Sözgelimi Bowery Savings Bank adlı bankanın reklamında görülen Zaman Baba (*metin ill.* s.69) türünün basit bir örneğidir. Tanınır bir simge olmaya yarayan ayırt edici özellikleri bakımından sadece bir tırpana ve ilerlemiş yaşa sahiptir. Ataları genellikle daha zengin bir donanımdadır. Rönesans ve Barok sanatında Zaman Baba genellikle kanatlıdır ve çoğunlukla çıplaktır. En sık görülen özelliği olan orak ya da tırpana kum saati, yılan, kuyruğunu ısırarak ejderha ya da zodyak eklenir, bazen de orak veya tırpan yerine bunlar kullanılır. Çoğu durumda o, koltuk değneğiyle yürür.

Bu daha ayrıntılı imgelerdeki özelliklerin bazıları Zaman fikrinin klasik ya da geç antik temsillerinde bulunabilir, ama modern anlamda Zaman Baba tipini oluşturan özgün bileşimlerin hiçbirine antik sanatta rastlanamaz. Onun içinde, kabaca konuşursak, iki ana kavram ve imge türünü buluyoruz. Bir tarafta bunlar 'Kairos' olarak Zaman, yani insan hayatında veya evrenin gelişiminde bir dönüm noktasını işaret eden kısa ve belirleyici anın temsilleridir. Bu kavram Fırsat [Opportunity] (resim 35) diye kabaca bilinen figür tarafından temsil edilmektedir. Opportunity kısa süreli bir hareket içinde olan ve Zaman'ın Yunan şiirinde bazen πολιός (kır saçlı) olarak adlandırılmasına rağmen genellikle genç kalan ve asla çok yaşlanmayan bir adam (orijinal halinde çıplak) olarak gösterilmiştir.³ Hem omuzlarında hem de topuklarında kanatları vardır. Ayırt edici özelliği ise orijinal halinde bir tıraş bıçağının kenarında, biraz sonraki bir dönemde ise bir ya da iki çarkın üzerinde dengede duran bir terazidir. Dahası, başında, onunla kel Opportunity'nin yakalanabileceği bir perçem vardır.⁴ Bu anlaşılmayacak kadar alegorik

3 Bkz. s.118,N.11'de alıntılanan Diphilos bölümü.

4 Bkz. Roscher, *Bibl.*290, s.v. 'Aion', 'Chronos', 'Kairos', 'Kronos', 'Saturnus'. Ayrıca A. Greifenhaden, *Bibl.*122, özellikle resim 2, 3, 5. Opportunity'i perçeminden kavrayan enerjik gencin Pişmanlık tarafından takip edilen İradesizlik ile tezat oluşturduğu,

karakter yüzünden Kairos ve Opportunity figürü geç antik ve ortaçağ aklına çekici gelmiştir. On birinci yüzyıla kadar varlığını sürdürmüş ve ondan sonra Talih [Fortune] figürüyle birleşmiştir. ‘Kairos’ sözcüğünün Latince karşılığı olan *occasio*’nun *fortuna* sözcüğüyle aynı isim cinsinden olması zikrettiğimiz birleşmeyi desteklemiştir.⁵

Öte yandan ‘Kairos’ın tam zıttı antik sanatta esasen İran kaynaklı ‘Aion’ –ebedi ve bitimsiz yaratıcılığın ilahi ilkesi– olarak Zaman kavramı tarafından temsil edilmektedir. Bu imgeler ya Mitra kültüyle bağlantılıdır -ki bu durumda onlar kocaman bir yılan tarafından sıkıca sarılmış, elinde anahtar taşıyan, aslan başlı ve aslan pençeli, korkunç kanatlı bir fi-

Torcello Katedrali’ndeki meşhur on birinci yüzyıla rölyef için bkz. Roscher, s.v. ‘Kairos’ ve Greifenhagen, resim 4. Opportunity’nin Kıpti alegorisi için bkz. J. Strzygowski, *Bibl.*329, resim 159. Ayrıca bkz. G.L. Kittredge, *Bibl.*164. Hafif değişmiş özellikleriyle Kairos imgesi genel anlamda Zaman’ı temsil etmek için de kullanılabilir ama bu tür örnekler oldukça azdır. Benim bildiğim tek örnek kanatlı Zaman’ın İlyada ve Odise’yi taşıdığı ünlü ‘The Apotheosis of Homer’ (Homeros’un Tanrılaştırılması) rölyefidir.

5 *Occasio* ile *Fortuna*’nın birleşmesi için bkz. H.R. Patch, *Bibl.*254, s.115SS; A. Warburg, *Bibl.*387, cilt I, s.150 ve 358; ve yakın zamanda R. Wittkower, *Bibl.*408a (bu bölüm matbaaya gittikten sonra yayımlandı). Kairos özellikleriyle (perçem, bazen de tıraş bıçağı vb) donanmış ve genellikle deniz üzerinde yüzen bir küre veya çark üstünde duran bir çıplak *dışı* imgesi geç ortaçağ ve Rönesans sanatında eril Kairos imgesinin yerini almıştır. O, sembolist sanatın *Occasio* kavramını resmetmek istediği her yerde bulunur; bkz. özellikle Andrea Alciati, *Emblemata*, Emblema CXXI (epigram ismin ‘Occasio’ diye geçtiği Lysippian Kairos’taki Poseidippos epigramının Latince versiyonudur) ya da Jacobus Typotius (Typoet, 1540/1601), *Bibl.*361, s.367. ‘fortunam vel occasionem in pila volubili statuens’ ifadesiyle birlikte. Alciati’nin *Emblemata*’sının hayli etkili illüstrasyonları için bkz. H. Gren, *Bibl.*121, en eski Alciati edisyonlarının Steyrer tarafından yapılmış tıpkıbasım reproduksiyonları, 1531 (burada *Occasio*, fol.A 8), Wechel, 1534 (burada *Occasio* s.20) ve Aldus, 1546 (*Occasio* vacat). Bonhomme tarafından yapılmış Lyons edisyonunda, 1551, *Bibl.*4, *Occasio* s.133’de bulunur ve 1608 tarihli Paris edisyonunda –Claudius’un çok değerli yorumunu içeren kapsamlı edisyonların tipik bir örneği, recte Claude, Mignault-, s.577, *Bibl.*5. *Emblemata*’nın Roma rakamları 1574’ten sonraki tüm edisyonlarda korunan sıraya atıfta bulunur.

gürü gösterirler⁶ ya da yaygın olarak Phanes diye bilinen Orfeus'a özgü bir ilahlılığı sergilerler – ki bu durumda da zodyak tarafından çevrelenmiş ve kozmik gücün pek çok vafına bürünmüş güzel kanatlı bir genci gösterirler; o gencin etrafına da bir yılan dolanmıştır (resim 36).⁷

Bu antik temsillerin hiçbirinde kum saatine, tırpan ya da orağa, koltuk değneğine ve ihtiyarlığın herhangi bir işareti-ne rastlamıyoruz. Başka bir deyişle, Zaman'ın antik imge-leri, bozulma ve yıkım sembolleriyle değil de ya kısa süreli hız veya kararsız denge sembolleriyle ya da evrensel güç ve sonsuz bereket sembolleriyle nitelendirilir. Öyleyse Zaman Baba'nın bu en özgül özellikleri nasıl sunuldu?

Cevap Yunancada zaman için kullanılan ifadenin –Chronos– tanrıların en eski ve en heybetli olanı Kronos'un (Roma'da Satürn) ismine çok benzemesi gerçeğinde yatar. O, tarımın piri olarak genellikle bir orak taşır. Yunan ve Roma tanrılarının kıdemli bir üyesi olarak mesleki açıdan eskiydi ve sonra büyük klasik tanrılar gezegenlerle özdeşleştirildiğinde Satürn en yüksek ve en yavaş gezegenle ilişkilendirildi. Dinsel tapınma yavaş yavaş parçalanmaya başladığında ve sonunda felsefi düşüncenin gölgesinde kaldığında, Chronos ile Kronos sözcükleri arasındaki tesadüfi benzerlik, sahiden bazı ortak özellikleri olan iki kavramın gerçek özdeşliğinin kanıtı olarak öne sürüldü. Bu özdeşliği yazıya döken en eski yazar olan Plutarch'a göre Koronos zaman demekti, tıpkı Hera'nın Hava, Hephaistos'un Ateş demek olduğu gibi.⁸ Yeni-Platoncular bu özdeşleşmeyi fizik-

6 Bkz. F. Cumont, *Bibl.* 68, cilt I, s. 74SS, cilt II, s. 53; ayrıca H. Junker, *Bibl.* 159, özellikle s. 147.

7 Bkz. R. Eisler, *Bibl.* 82, s. 2, resim 28. Ayrıca E. Panofsky, *Bibl.* 243, s. 9, resim 8/9. Londra, Mr. G. W. Younger'ın mülkiyetindeki bir resimde tekrarlanan, Hieronymus Olgiatus'un 1569 tarihli bir gravüründe Phanes figürü Simyanın alegorisi için kullanılır (bkz. resim 37). Üzerindeki '*Hoc monstrum generat, tum perficit ignis et Azoch*' yazısı zaman hammaddeyi üretirken ateş ve cıva onu mükemmel hale getirir (ateş ve cıvanın birlikte tepkimeye girmesinin hammaddeyi 'felsefe taşı'na dönüştürdüğüne inanılıyordu). Beyitte belirtilen 'Turba Sophorum' Arapçadan tercüme edilmiş ve on yedinci yüzyılda sıkça yeniden basılmış ünlü bir simya kitabının adıdır.

8 Plutarch, *De Iside et Osiride*, 32; *Aetia Romana*, XII, 266 E, F: ὡς περ εἶνοι τῶν χρόνων οἴονται τὸν Κρόνον εἶναι, τὸ δ' ἀληθὲς εὐρίσκει χρόνος ;

sel zeminlerden ziyade metafizik zeminlerde benimsediler. Onlar, tanrıların ve insanların babası olan Kronos'u,⁹ Νούς, Kozmik Akıl diye yorumladılar (onun oğlu Zeus ya da Jüpiter ise Kozmik Akıl'ın 'yayılmasına', Ψυχή, ya da Kozmik Ruh'a benzetilirken) ve bu kavramı 'her şeyin babası',¹⁰ 'bilge ihtiyar inşacı' diye adlandırılan Chronos kavramıyla kolayca birleştirdiler.¹¹ M.S. dördüncü ve beşinci yüzyılların bilgili yazarları Kronos-Satürn'e onun zamansal önemini vurgulamak için kuyruğunu ısırın yılan veya ejderha gibi yeni özellikler yüklediler.¹² Ayrıca onun imgesinin özgün özelliklerini zamanın sembolleri olarak yeniden yorumladılar. Geleneksel olarak bir tarım aleti ya da hadım aracı olarak açıklanan orağı bir *tempora quae sicut falx in se recurrunt* sembolü olarak yorumlanmaya başlandı;¹³ ve onun çocuklarını yediğine dair mitik efsanesinde, Simonides tarafından 'keskin dişli',¹⁴ Ovid tarafından ise *edax rerum*¹⁵ (herşeyi

9 Hymn. Orph., xiii, Abel: Μακάρων τε Θεῶν πάτερ ἡδὲ καὶ ἄνδρων. Aeschylus, *Prometheus*, satır 909S: πατὴρ Κρόνου. Bkz ayrıca Silius Italicus, *Punica*, xi, 458: "Saturni... patris."

10 Pindar, *Olymp.*, II, 32 (17), s.13, Schröder.

11 Krates (*Bibl.* 168, cilt I, s.142, fragm.49: Τέκτων σοφός; Diphilos, Kock, *Bibl.* 168, cilt II, s.569, fragm.83; πολλὸς τεχνίτης. Bkz. ayrıca Chr.A. Lobeck, *Bibl.* 197, cilt I, s.470.

12 Bkz. Martianus Capella, *Nupt. Philolog. et Mercur.*, 1. 70: "Verum sator eorum [yani Satürn, tanrıların babası] gressibus tardus ac remorator incedit, glaucoque amictu tectus caput. Praetendebat dextra flammivororum quendam draconem caudae quae ultima devorantem, quem credebant anni numerum nomine perdocere." Eğer kuyruğunu ısırın ejderhanın Yılı gösterdiği doğruysa o zaman onun, aslında Satürn'e değil Janus'a ait olması muhtemeldir, Macrobius, *Saturnal*, I, 9, 12'nin de belirttiği gibi. Öte yandan 'kendini yiyor görünen' bir canavar İran kaynaklı Aion ile de ilişkilendirilir (bkz. H. Junker, *Bibl.* 159, s.172, note 90) ve bu durumda onun özgün anlamı Sonsuzluk veya Edebiyet olur, zaten sonraki zamanlarda da çoğunlukla kabul edilen de budur. Mythographus III, I, 6, *Bibl.* 38, s.155 bu motifi Remigius'un Martianus Capella Üzerine Çalışma'sından almıştır ve onu sonraki geleneğe aktarmıştır.

13 Servius, *In Verg Georgica*, II, 406, alıntılanya Mythographus III, I, 6, *Bibl.* 38, s.155.

14 Stobaios, *Eclog. Phys. et Eth.*, I, 8, 22:

Ὅτι χρόνος ὄξυς ὀδόντας
Καὶ πάντα ψίχει καὶ τα βιαιότατα.

15 Ovid, *Metam.*, xv, 234.

yutan) diye adlandırılmış ve yarattığı her şeyi yiyen Zaman'ı temsil ettiği söylendi.¹⁶

Dolayısıyla Zaman ikonografisinde değil de Kronos-Satürn ikonografisinde tamamlayıcı kanıtı aramalıyız. Fakat bildiğimiz haliyle Zaman Baba imgesini sonunda ortaya çıkaran sentez birçok değişime uğradı. Klasik sanatta Kronos veya Satürn bir orak, başında bir örtü (resim 38)¹⁷ ve oturduğunda başını eline koymuş yaşlı bir duruşla nitelendirilen biraz karanlık da olsa tamamen saygın bir figürdür.¹⁸ Asla kanatları olmadığı gibi¹⁹ koltuk değnekleri ve asaları da yoktur.

Bu durum Ortaçağda değişti. Birinci bölümde genel hatlarıyla anlatılan normal evrim şemasına göre klasik Satürn imgesi zaman zaman hem Şarلمان hanedanlığı döneminde hem de orta dönem Bizans sanatında yeniden ortaya çıktı ama nispeten kısa bir dönem boyunca varlığını sürdürdü. En iyi örneğini Pompei'deki Casa dei Dioscuri müzesinde bulunan duvar resminin oluşturduğu klasik türü az çok aslına uygun şekilde tekrarlayan Satürn temsilleri ilk önce *Chronography of 354* veya *Filocalus-Calendar* (resim 39) diye bilinen dördüncü yüzyıl takviminin kopyalarında bulunur;²⁰ ikinci olarak, Carolingian ve Bizans kaynaklı astronomi kitaplarındaki 'planetaria'da bulunur;²¹ üçüncü olarak da Satürn mi-

16 Fulgentius, Mitol., 1, 2, s.18, Helm: "*Filios vero comedisse fertur; quod omne tempus, quodcumque gignat, consumit*" diye alıntıl原因 Mythographus III, 1, 5, *Bibl.*38, s.154.

17 Bkz. P. Hermann, *Bibl.*144, PL.122.

18 Bkz. örneğin Vatikan'daki Cornutus mezarı, E. Panofsky ve F. Saxi, *Bibl.*253. veya Museo Gregoriano'daki bronz heykel, Roscher, *Bibl.*290, s.v. 'Kronos', resim 13. Bu hareket Kronos taş tarafından aldatılmış halde gösterildiğinde bile korunmuştur, bkz. rölyef, Ara Capitolina, W. Helbig, *Bibl.*139, no 511, Roscher, *Bibl.*290, s.v., 'Koronos', resim 18.

19 Mitraizmdeki Aion'un Koronos-Satürn ile özdeşleşmesi daha geçtir ve biraz şüphelidir. Altı kanatlı düşsel 'Fenikeli Kronos' Byblos sikkelerinden görülmektedir (bkz. Roscher, *Bibl.*290, s.v. 'Kronos', Nachtrag) ve Eusebius'un *Praeparatio Evangelica*, I, 10, 36-39 adlı kitabındaki ayrıntılı tasvirine dayanarak Cartari tarafından resmedilmiştir, *Bibl.*56, s.19. Yerli dildeki isminin "Ἰλαος" (El) de doğruladığı gibi 'Fenikeli Kronos' elbette melekli görünümüyle tamamen bir Sami tanrısıdır.

20 Bkz. J. Strzygowski, *Bibl.*328. Son kuramların (C. Nordenfalk, *Bibl.*230) aksine muhafaza edilen Rönesans kopyaları bir Carolingian ara kopyayı varsasıyor görülmektedir.

21 Bkz. G. Thiele, *Antike Himmelsbilder*, *Bibl.*337, s.188ss.

tinin örneklerinin pagan tanrıların ölümsüzlüğünü gösteren diğer sahnelerin arasında gösterildiği Aziz Gregory'nin *Va-azlar*'ının on birinci ve on ikinci yüzyıllara ait elyazmalarında bulunur; söz konusu minyatürde Satürn küçük Jupiter'in yerini tutan örtülü taşı yutar (resim 42).²² Dördüncü olarak, biri 1023'de Montecassino'da (resim 40) diğeri ise on beşinci yüzyılın ilk yarısında Güney Almanya'da kaleme alınmış (resim 41) iki bağımsız kopya olarak bize kadar gelmiş Hrabanus Maurus'un *De universo* adlı ansiklopedisindeki "*De diis gentilium*" bölümünün illüstrasyonlarında bulunur; Montecassino elyazmasındaki klasik orağın (çok daha sonrak Almanca kopyasında da inançla korunan) yerini tırpanın alması ilginçtir.²³

Geç Ortaçağ zamanında batı sanatı on beşinci yüzyıla kadar unutulmuş ve bu arada hiç de klasik olmayan tiplerin gölgesinde kalmış Carolingian resimleri terk etti. Satürn'ün Jüpiter ve Venüs gibi bir gezegenle özdeşleştirilmesi gerçeğinden dolayı bu yeni imgeler hem mitoloji hem de astroloji metinlerinin illüstrasyonlarında beliriverdi.

Gezegenlerin hükümdarı olan Satürn bilhassa tekinsiz bir karakter olarak benimsendi. Bizler hâlâ 'saturnine' sözcüğünü Oxford sözlüğünden alıntı yapacak olursak 'miskin,

Cod. Leyd. Voss. lat. 79'daki Satürn resminin daha iyi bir reproduksiyonu E. Panofsky ve F. Saxl, *Bibl.*253'te yayımlanacaktır.

22 Bkz. ayrıca H. Oment, *Bibl.*235, PL. CXVIII, 14 (ms. Coislin 239'dan). Konunun doğru yorumu ve başka örnekler için bkz. E. Panofsky ve F. Saxl, *Bibl.*253. Daha eski (dokuzuncu yüzyıl) Gregory elyazmalarında mitolojik sahnelerin ya hiç olmaması ya da bir temsil geleneğinden ziyade metinsel tasvirlerle dayanması ilginçtir. Cod. Ambros, E49/50 Inf., cilt II, s.752'de hiç de klasik olmayan bir Satürn bir baltayla gökyüzünü yararken gösterilmektedir, çünkü pagan mitolojisini bilmeyen bir kişi Yunanca idafeyi, "O KRONOS TON OY(PA)NON TEMNO(N)" ("Üranüs'ü hadım eden Kronos" anlamına gelen) "Gökyüzün kesen veya bölen Kronos" diye yanlış yorumlayabilir. Yayımlanmamış Gregory elyazmalarına dikkatimi çektiği ve resim 42'de reproduksiyonu yapılan fotoğrafı bana temin ettiği için Profesör A.M. Friend, Jr. Ve Dr.K. Weitzmann'a teşekkür borçluyum.

23 A.M. Amelli, *Bibl.*7, PL.CVIII. Güney Almanya nüshası (cod. Vat. Pal. lat. 291) için bkz. P. Lehermann, *Bibl.*187, II. Kısım, s.13SS ve E. Panofsky ve F. Saxl, *Bibl.*238, s.250. Cod. Vat. Pal. lat. 291'de orağın korunması bu nüshanın epey geç dönem Gotik üslubunda olmasına rağmen ikonografik açıdan Montecassino müsveddesinden daha doğru olduğu kuramını doğrulamaktadır.

kasvetli bir mizaç'ı ifade etmek için kullanırız. Onun gücünün etkisinde olanlar zengin ve kudretli olabilirler ama iyi kalpli ve cömert değildirler. Zeki ve bilgili olabilirler ama mutlu değildirler. Keza Satürn'ün etkisinde doğan insanlar ister istemez melankolik olurlar. Koşullara oldukça bağlı avantajlar bile sadece Satürn 'çocuklarının' çok küçük bir azınlığı için garantiye alınmıştır. Gezegenlerin en soğuk, en kuru ve en yavaş olan Satürn genellikle ihtiyarlık, sefil yoksulluk ve ölümle ilişkilendirilir.²⁴ Aslında Satürn gibi Ölüm de çok eski zamanlardan beri tırpan ya da orakla temsil edilir (resim 43).²⁵ Satürn seller, açlıklar ve diğer her türlü afetlerden sorumlu tutulmuştur. Onun etkisinde doğan insanlar sakat, cimri, dilenci, suçlu, yoksul köylü, tuvalet temizleyicisi ve mezar kazıcısı gibi fanilerin en sefil ve en sevilmeyenleri olarak sınıflandırılmıştır. On beşinci yüzyıla gelindiğinde Floransalı Yeni-Platoncular (Rönesans sanatı üzerindeki etkilerine gelecek bölümlerde değineceğimiz) Satürn'ü derin felsefi ve dini düşüncenin savunucusu ve hamisi kılarak ve Jüpiter'i salt pratik ve rasyonel zekayla özdeşleştirerek Platoncu Satürn kavramına döndüler.²⁶ Fakat sonunda Satürnvâri melankolinin dehayla özdeşleştirilmesine yol açacak bu Yeni-Platoncu canlanış bile Satürn'ün en kötücül gezegen olduğu yönündeki popüler inancı zayıflatamadı.

Kısmen Arap kaynaklarından alınmış astrolojik tahayyül bu olumsuz imaları vurgulamaktan hiç vazgeçmedi. Satürn çoğu zaman suratsız, hasta ve yaşlı bir adamdan ziyade kaba saba bir taşralı olarak göründü.²⁷ Başında tacıyla tahta otur-

24 Bkz. örneğin Mythographus III, I, 4, *Bibl.*38, s.154: "*Sunt tamen qui asserant eum... ab effectu frigidum nuncupari, quod sua videlicet constellatione contraria homines enecet. Mortui enim frigidi sunt. Quod si verum est, non improprie senex fingitur, quoniam senum sit morti semper esse vicinos.*"

25 Oraklı Ölüm, Uta Incilleri ctm. 13601'de (erken on birinci yüzyıl) görülecek kadar eskidir, G. Swarzenski, *Bibl.*333, PL. XIII, bkz. resim 43. Tırpanla o, Gumbert Incili'nde (ante 1195) görülebilir, G. Swarzenski, *Bibl.*334, PL. XLI, resim 129. Her iki motif de *Apocalypse*, XIV, 14-17 ve Isaiah, XL, 6-8'deki pasajlarla açıklanabilir. Genel olarak Ölüm'ün ikonografisine gelince bkz. H. Janson, *Bibl.*155.

26 Bkz. E. Panofsky ve F. Saxl, *Bibl.*253, birçok yerde.

27 Hatalı bir okuma yüzünden Satürn'ün miğferli bir savaşçı olarak görüldüğü Michael Scotus elyazmaları ve onların türevlerine (bkz.resim 14) gelince bkz. E. Panofsky ve F. Saxl,

muş bir kral olarak temsil edilirken bile orak veya tırpanının yerini sık sık kazma veya kürek aldı (resim 44)²⁸ ve küreği ihtiyarlığın ve genel dermansızlığın işareti olan koltuk değneği veya asaya dönüştü (resim 48). En nihayetinde Satürn daha da itici şekilde kötürümleşeceğini sezdirenen tahta bacaklı bir sakat olarak gösterilir (şekil 49).²⁹ Yedi Gezegen'in insan karakteri ve kaderi üzerindeki etkilerini izah eden – İtalya'da on beşinci ve erken on altıncı yüzyılın gözde konusu olmakla birlikte daha ziyade kuzey ülkelerinde revaçta olan - minyatürlerde ve taşbaskılarda Satürn 'çocuklarının' özellikleri 'babalarının' istenmeyen doğalarını bolca yansıtır; resimler yoksul köylüler, ormancılar, mahkûmlar, sakatlar ve darağacındaki suçlulardan oluşan bir kalabalığı gösterir, tek kurtarıcı figür *vita contemplative*'in (tefekür hayatı) mütevazı temsilcisi bir keşiş veya münzevidir (resim 48).³⁰

Bilhassa yazınsal kaynaklardan gelişmiş mitolojik illüstrasyonlarda Satürn'ün görünümü fantastik nitelikten ürkünç ve itici niteliğe kayar. Daha önce ismini zikrettiğimiz, bilinen en eski örnek olan 1100 dolaylarına ait Regensburg çiziminde (resim 13)³¹ Satürn büyük dalgalı bir peçe (*caput velatum* ya da *glauco amictu cooperum* örneği olarak) giyer ve orak ve tırpanın yanı sıra kuyruğunu ısıran bir ejderha taşır. Standart tür, *Moralized Ovid* ve türevlerine çizimlerin yapılmasına başlandığı on dördüncü yüzyılda gelişti.³² Bu resimler genellikle Satürn mitiyle ilintili olan tamamlayıcı figürleri içerdi ve onun kötü karakterini dramatize etmeye ve zalimliğini ve yıkıcılığını astrolojik illüstrasyonlardakinden bile daha keskin şekilde vurgulamaya yaradı. Tezhipçiler iğrenç hadım işleminin yanı sıra canlı çocuğun yenilmesini resmet-

*Bibl.*238, s.142SS.

28 Bkz. resim 44'ümüzü aldığımız Morgan elyazması M.785, Brit. Mus., ms. Sloane 3983'ten alınmıştır, F. Boll ve C. Bezold, *Bibl.*41, PL.XVIII, resimler 33, 34.

29 Cod. Pal. lat. 1368, fol.i, v, F. Saxl, *Bibl.*299, PL. XIII. Dahası bkz. O. Behrendsen, *Bibl.*25, PL.XVI (Usta J.B., gravür B.11) ya da H.S. Beham, gravür B.113.

30 F. Lippmann, *Bibl.*195, 1895, PL. C, 1 ve E. Panofsky ve F. Saxl, *Bibl.*253, birçok yerde.

31 Bkz. yukarı, s.44.

32 S.23SS'deki referanslara bakınız. *Moralized Ovid*, ed. C. de. Boer, *Bibl.*40'ın orijinal Fransızca versiyonunda Satürn tasviri cilt I, s.22, satır 513SS'de bulunabilir. F. Saxl, *Bibl.*299, PL.XVII, resim 36'dan sonra bkz resim s. 45.

mekten çekinmediler ki bu sahneler klasik temsillerde hiç gösterilmezdi. Bu yamyamlık imgesi geç ortaçağ sanatında kabul edilen tür olacaktır (resim 45)³³ ve sonunda astrolojik temsillerle birleşecektir. Öyle ki zaman zaman çocuğun yenilmesiyle hadım işleminin birleşimini (resim 46)³⁴ ya da tahta ayak motifıyla yemenin birleşimini görebiliyoruz.³⁵ Az çok klasikleşmiş biçimde hem yeme sahnesi hem de hadım sahnesi Geç Rönesansa (resim 47) ve Barok sanatına ve hat- ta daha ilerisine kadar devam etti; Goya sayesinde herkesin tanıdığı dehşet verici Satürn ve hadım işlemi örneğin Giulio Romano'ya atfedilen Villa Lante fresklerinde hâlâ görülebilir.³⁶

Sanatçılar Petrarch'ın *Trionfi*'sini resimlendirmeye başladığında durum böyleydi. Herkesin bildiği gibi iffet aşka, ölüm iffete, ün ölüme ve zaman üne –ancak ölümsüzlükle elde edilebilecek- galebe çaldı. Zaman'ın dışsal görünümünü şair sadece “andar leggiero dopo la guida sua, che mai non posa”³⁷ dizesiyle betimlerken, illüstratörler onu istedikleri şekilde resmetme özgürlüğüne sahiptiler. Zaman'ın az sayıda bazı skolastik simgeleri Ortaçağ'da kullandı. Onların

33 Bkz. F. Saxl ve E. Panofsky, *Bibl.*253, birçok yerde. Satürn'ü bir gemi ya da gemi direğiyle gösteren (Latium'a yaptığı uzun deniz yolculuğu anlatılırken) istisnai bir tip, bazı St. Augustine'in Civitas Dei elyazmalarında bulunabilir, A. De La-borde, *Bibl.*178, cilt I, s.198S, cilt II, s.322, 367, 385 ve PL.XXIV b ve XXXVII.

34 1420/25 dolaylarına ait Fransızca çizim, E. Panofsky ve F. Saxl, *Bibl.*253.

35 Usta J.B., gravür B. II, yukarıda alıntılanmıştır, N.29.

36 Bkz. J.P. Richter, *Bibl.*282, PL.X, resim I. Öte yandan burada Satürn'ün Jüpiter tarafından hadım edilmesi Uranüs'ün Satürn tarafından hadım edilmesi diye yanlış yorumlanmıştır. Çığlık atan bir bebeği yediği feci ürkünç bir Satürn temsili örneğin Jacopo Caraglio'nun gravür B.24'ünde (bkz. resim 47) ve ayrıca Rubens'in meşhur bir resminde (Madrid, Prado) bulunabilir. Öte yandan Poussin çocuğun yerini bir taşın aldığı klasik şemaya tipik bir şekilde dönüyor (bkz. resim 67).

37 Petrarca, *Triumphus Temporis*, I.46. ‘Guida’ arabasını havada süren güneştir (Macrobius'un onu adlandırdığı haliyle ‘*Sol temporis auctor*’). Illüstratörlerin bu motifi benimsemeye yanaşmaması yeterince ilginçtir. Kanatlı figürünün güneşin arabasını takip ettiği Paris, *Bibl.* Nat., ms. Fr. 12424, fol.137, Prince d'Essling ve E. Müntz, *Bibl.*87, s.219'daki minyatür gibi örnekler oldukça nadirdir.

örneklerinden biri olan 1400 dolaylarındaki bir Fransız minyatürü ‘Temps’i (Zaman) üç başlı (geçmiş, şimdi ve geleceği temsilen) ve dört kanatlı (her bir kanat bir mevsimi, her bir tüy de bir ayı temsilen) göstermiştir (resim 50).³⁸ Ne var ki bu kuramsal imgeler Petrarch’ın hayalindeki güçlü ve acımasız yıkıcının özünü ifade etmek için yetersiz görünüyordu. Petrarch’ın Zamanı soyut felsefi bir ilke değil, uyarıcı somut bir güçtü. İllüstratörlerin zararsız ‘Temps’in simgesiyle kötücül Satürn imgesini birleştirmeye karar verdiklerine şüphe yok.³⁹ Birincisinden kanatları, ikincisinden de gaddar, eli ayağı tutmaz görünüşü, koltuk değneğini ve son olarak tırpan ve yiyen motif gibi tamamen Satürnvâri özellikleri aldılar. Zaman’ı simgeleyen bu yeni imge çoğu zaman ilk kez yeni illüstrasyonlar serisinde görülen kum saatiyle, bazen de kuyruğunu ısırarak ejderhayla vurgulanıyordu.

Kendimi Petrarch’ın beş nevi şahsına münhasır örneğiyle sınırlı tutacağım: (1) figürü cepheden gösterip mevsimleri sembolize eden dört kanatla donatarak ‘Temps’in ortaçağ simgeleriyle eklemlenen geç on beşinci yüzyıla ait bir Venedik ağaçbaskısı (resim 52);⁴⁰ (2) kanatların normal adedi

38 Bkz. E. Panofsky, *Bibl.*243, s.4SS., resim 5.

39 Petrarch illüstrasyonlarında bütün Zaman temsilleri kanatlı değil, ama kanatsız örnekler nispeten az ve başka bakımlardan da çok istisnai. Bkz. örneğin bkz. resim 53. Dahası bkz. Prince d’Essling ve E. Müntz, *Bibl.*87: 1488 yılına ait bir Venedik ağaçbaskısı iki ejderhanın çektiği bir arabanın üzerindeki üç yaşlı adamı gösterir; adamlardan biri oturmuş bir küre taşıyor, diğeri de oturmuş, üzerinde ‘Tempo’ yazan bir tabela taşıırken, üçüncü koltuk değnekleriyle yürüyor. Ya da e.g.y, s.214 (ayrıca E. Von Birk, *Bibl.*35, PL. 12, müteakip s.248): bir Flaman duvar halısı iki geyik, bir horoz ve bir kuzgunun çektiği bir arabanın üzerine oturmuş Zaman’ı kum saati, koltuk değneği ve zodyakla birlikte gösterir. Yahut a.g.e., s.234: on altıncı yüzyıla ait bir Fransız minyatürü yerde dikilen Zaman’ı bir kum saatiyle birlikte gösterir. Paris, *Bibl.* Nat. ms. Fr.12424’deki minyatürü zaten belirtmiştik.

40 Bu ağaçbaskı ilkin Petrarch edisyonu *Bibl.*259, fol.O, 5V.’de bulundu ve sonraki çeşitli edisyonlarda tekrar gözüktü. Bkz. Prince d’Essling, *Bibl.*86, cilt I, no.79, s.93. Belki de ortaçağın ‘Temps’ simgesine daha da yakından benzeyen dört kanatlı bir tip yaklaşık aynı zamana ait bir Kuzey İtalya minyatüründe yer almaktadır, Prince d’Essling ve E. Müntz, *Bibl.*87, s.167. Bu minyatürde görülen üç kafalı taban elbette zamanın üç formunu temsil etmektedir: geçmiş, şimdi ve gelecek (bkz. E. Panofsky, *Bibl.*243, s.2SS). Yukarıda alıntılanan minyatürde Dört Mevsim bizzat görünmektedir.

olan ikiye düştüğü, Pesellino'ya atfedilen bir sandık paneli (resim 54);⁴¹ (3) içine çeşitli yeni ve kısmen alışılmadık özelliklerin sokulduğu Sellaio'ya ait bir sandık paneli: kum saatinin yanı sıra bir güneş saati ve her gün ve geceyle hayatın yok olmasını sembolize eden biri siyah, diğeri beyaz iki fareyi de burada görüyoruz (resim 55);⁴² (4) tırpan değil de kanatlar atılırken, sonsuz yinelenme fikrinin kuyruğunu ısıran ejderha tarafından sembolize edildiği ikinci bir Venedik ağaçbaskısı; diğerk Venedik gravüründe olduğu gibi burada da Zaman'ın yok edici gücü, çıplak ağaçlar ile harap yapıların ıssız manzarasıyla gösterilmiştir (resim 53);⁴³ (5) Petrarch'ın on altıncı yüzyıl edisyonundan alınma bir ağaçbaskı geç ortaçağ Satürn geleneğinde bir bebeği yiyen kanatlı figürü gösterirken yine de güçten düşmüş ihtiyar adamı koltuk değneğine rağmen dinç bir çıplağa dönüştürerek Geç Rönesansın klasikleşen eğilimlerini gözler önüne sermektedir (resim 56).⁴⁴

O halde bu bildiğimiz Zaman Baba figürünün kökenidir.⁴⁵ Yarı klasik yarı ortaçağ, yarı batılı yarı doğulu bu figür

41 Prince d'Essling ve E. Müntz, *Bibl.*87, PL. s.148'in karşısında ve P. Schubring, *Bibl.*309, no.267, PL.IX.

42 Prince d'Essling ve E. Müntz, *Bibl.*87, PL. s.152'nin karşısında ve P. Schubring, *Bibl.*309, no 374, PL.LXXXVII. Barlaam ve Josaphat efsanesiyle Batı dünyasına geçen iki fare motifi için bkz. E. Panofsky, *Bibl.*241 ve a.g.e., *Bibl.*243, s.92'deki referanslar.

43 *Petrarch*, *Bibl.*260, 1508, fol.121V.; bkz. Prince d'Essling, *Bibl.*86, no 84, s.98, resim. S.101.

44 *Petrarch*, *Bibl.*261, fol.203. Petrarch illüstratörünün yiyen motifi anıştırdığı başka bir örnek Madrid duvar halısıdır ama bu duvar halısı Prince d'Essling ve E.Müntz, *Bibl.*87, s.218'de gösterilmemiştir. Bu duvar halısında Zaman bir bebeği boğazlarken elinde orak taşır ve sol ayağını bir kum saatinin üzerine koyar. G. Pencz'nin ill. a.g.e., s.262'deki gravüründe iki bebek Zaman Baba'nın önünde oyun oynarken gösterilir.

45 Ancak Petrarch illüstratörlerinin geliştirdiği anlayış temelinde, Eusebius'un tasvir ettiği 'Fenikeli Kronos' imgesini yeniden oluşturmak ve omuzlarında ve topuklarında kanatları olan klasik Kairos'u yeniden keşfetmek mümkündür. Klasik Kairos için bkz. ağaçbaskılar, F. Saxl, *Bibl.*300, resimler 2, 4. ve Lysippos'un serisi; ya da Ripa'nın tasvir ettiği, s.v. 'Tempo' (no 4) ve Greifenhagen, *Bibl.*122, resimler 19, 20. Diğer örneklerde zincirli Eros bir Zaman simgesine dönüşür (Greifenhagen, *l.c.*, resim 13; zincirli Satürn, Cartari, *Bibl.*56, s.19). Occasio (orijinalinde Kairos) ile

hem felsefî bir ilkenin soyut heybetini hem de yıkıcı bir iblisin kötücül hırsını yansıtmaktadır ve yeni imgenin bu zengin karmaşıklığı Rönesans ve Barok sanatında Zaman Baba'nın sık sık belirip değişik anlamlara bürünmesini açıklamaktadır.

Bazen Zaman Baba figürü aylar, yıllar ve asırların akıp gittiğini belirtmek için kullanılan bir araçtır sadece; nitekim o, Shakespeare'in *Kış Masalı* oyununda beşinci sahneden önce Chorus olarak, Bernini'nin çizimlerinin birinde bir Mısır obeliskini taşır halde (resim 58b)⁴⁶ ve antik ya da tarihi bir karakterin sayısız alegorisinde görünür.⁴⁷ Öte yandan daha fazla sayıdaki başka örneklerde Zaman Baba figürüne daha derin ve daha belirli bir anlam yüklenir; genel konuşacak olursak ya Yok Eden ya da Ortaya Çıkaran bir karakter olarak hareket edebilir⁴⁸ veya doğurma ve öldürme döngüsüyle kozmik süreklilik diye adlandırılabilir olguya yol açan evrensel ve amansız bir güç olarak hareket edebilir: Shakespeare'in sözüyle "var olan her şeyi besleyen ve öldüren sen".⁴⁹

Bu yeteneklerinin birincisinde Zaman ölümcül, yamyam tırpan sallayan Satürn'ün özelliklerini yüklenerek Ölüm ile giderek daha yakından ilişkili hale gelir. Ve on beşinci yüzyılın son yıllarında Ölüm temsilleri, bu Zaman imgesinden karakteristik kum saatini⁵⁰ ve hatta bazen Bernini'ye ait VII.

Fortuna'nın birleşimi için bkz. s.72, N.5.

46 H. Brauer ve R. Wittkower, *Bibl.*48, s.150, PL.113B.

47 Bkz. diğer tüm örneklerin yerine Raphael Mengs'in Vatikan, H. Voss, *Bibl.*384, resim 423'de bulunan duvar resmi. Chronos, Clio'nun maddelerini yazdığı kitabı kanatlarında taşır.

48 B. Stevenson, *Bibl.*326, 'Yok Eden Zaman' teması üzerine ünlü satırlardan oluşan güzel bir derlemeye sahiptir.

49 Shakespeare, *Lucrece*'ye *Tecavüz*, 929. satır.

50 Hızla çok popüler olan bu birleşim sayesinde her zaman parçası Ölüm fikriyle ilişkilendirildi ve 'Una ex illis ultima' gibi yazılarla donatıldı. Ripa, s.v. 'Vita Breve', hemşerisi Francesco Copetta'nın kardeşini kaybetmiş bir akrabasına gönderdiği bir kum saatine eşlik eden bir 'Sonetto morale'ye yer verir. Kum saatini veya normal saatin sembolik değeri Ortaçağ'da hem Şehvet'in (bkz. 'The Dark Ages', *Bibl.*412, no 138 sergisinde gösterilen Kıpti duvar halısındaki Deniz Kızı) hem de Ölüm'ün (Straubling, Jakobskirche'deki şu yazıt gibi yazıtlara:

"Sum speculum vitae loannes Gmainer, et rite

Tales vos eritis, fueram quandoque quod estis,") bir özelliği

Alexander'ın mezarı örneğinde olduğu gibi kanatları ödünç almaya başladı.⁵¹ Sonuçta Zaman, Ölüm'ün ona kurbanlarını sunan tedarikçisi⁵² ya da yıkıntıların ortasında duran demir dişli iblis olarak gösterilebilirdi (bkz. ağaçbaskılar 52 ve 53).⁵³ Bu 'Zaman'ın dişi' kavramı⁵⁴ arkeolojiye garip şekle uyarlanarak olduğu gibi kullanıldı; ve dolayısıyla *One Hundred Roman Statues Spared by the Envious Tooth of Time* adındaki bir on yedinci yüzyıl kitabının başındaki resimli sayfada şaşırtıcı şekilde yer aldı. Bu sayfada Zaman Baba'yı, tıpkı ihtiyar Satürn'ün çocuklarını yediği gibi Belvedere Torsosu heykelini kemirir halde, yapı ve heykel parçalarının arasında kuyruğunu ısırın yılan ve tırpanla görüyoruz (resim 60).⁵⁵

Ortaya Çıkaran olarak Zaman'ı (resim 59) sadece pek çok atasözünden ve şiirsel deyimden değil,⁵⁶ ayrıca Zaman'ın

olarak kullanılmış aynanın sembolik değerine biraz benzer.

On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda ayna Zaman'ın bir özelliği oldu, çünkü Ripa, s.v. 'Tempo', no.1'e göre "*del tempo solo il presente si vede e ha l'essere, il quale per ancora è tanto breve e inverte che non avanza la falsa imagine dello specchio*". Buna karşın Zaman sağlık ve güzelliğin yavaş yavaş bozulmasını açığa vurmak için aynadan perdeyi çekmek için de kullanıldı (bkz. Bernini'nin İsveç Kraliçesi Christina için yaptığı çizim, H. Brauer ve R. Wittkower *Bibl.*48, l.c.). Ve sonunda ayna sanatta ('Vanitas' resimleri) ve edebiyatta (Shakespeare'in III. ve LXXVII. sonelerinde ve ayrıca II. Richard, IV, I'daki muhteşem ayna sahnesinde) aynı ölçüde sık görülen faniliğin tipik bir sembolü oldu. Bernini'nin çiziminde Zaman'ın taşıdığı boş yuvarlak şeyin bir aynayı mı yoksa bir saati mi tutsun diye yapıldığı meselesi tahminin ötesine geçemez, H. Brauer ve R. Wittkower, *Bibl.*48, PL.113A (bkz. 58a).

51 Sembolik sadelikle kum saatine kanat takılabilirdi. Mr.H. Janson'ın bana gösterdiği bunun ilginç bir örneğinde bir kuş kanadı ile bir yarasanın kanadının birleşimi geceyle gündüzün zıtlığını ifade etmek üzere kullanılmış.

52 Bernini'nin Bozzetto'sunu illüstrasyonlara referanslarda bulunarak gösteren: H. Brauer ve R. Wittkower, *Bibl.*48, s.150.

53 Ripa, s.v. 'Tempo', no 3: "*Huomo vecchio alato il quale teine un cerchio in mano e sta in mezzo d'una ruina, ha la boca aperta, mostrando i denti li quali sieno del colore del ferro.*"

54 Bkz. s.74. Modern şiirde en eski örneklerinden biri Shakespeare'in Kısasa Kısas, VI, I'de bulunabilir.

55 François Perrier, *Bibl.*258.

56 Bkz. B. Stevenson, *Bibl.*326, s.2005SS, s.v. 'Time and Truth'.

ortaya çıkardığı veya kurtardığı Hakikat, Zaman'ın koruduğu Erdem, Zaman'ın doğruladığı Masumiyet ve benzeri konuların sayısız temsillerinden tanıyoruz.⁵⁷ *'Veritas filia temporis'* (Hakikat zamanın kızıdır) şeklindeki klasik deyimle dayanan Zaman ve Hakikat temasının sanatsal yorumları Dr. F. Saxl'ın yakın zamanda yayımladığı bir makalede etraflıca tartışılmıştır.⁵⁸ Bu nedenle ben esrarengiz görünen karakteri ve ilgili sanatçının öneminden dolayı kayda değer olan bir örneği ele almakla yetineceğim.

Floransa'daki Galleria Delgi Arazi galerisinde Angelo Bronzino'nun bir resim taslağına dayanan ve Flaman dokuma ustası Giovanni Rost tarafından yapılmış resimli bir duvar halısı asılıdır.⁵⁹ 1549 tarihli envanterde *L'Innocentia del Bronzino* diye adlandırılan bu kompozisyonda Masumiyet, sırasıyla Haset, Öfke, Açgözlülük ve Hainliği temsil eden köpek, aslan, kurt ve yılandan oluşan dört vahşi hayvanın sembolize ettiği şeytanın kuvvetleri tarafından tehdit edilir halde gösterilmektedir (resim 61).⁶⁰ Masumiyet, kılıç ve terazi taşıyan ve hareketi, ruhları cehennemden kurtaran İsa'nın hareketine kasten benzeyen Adalet tarafından kurtarılır.⁶¹ Omzunun üzerine konulmuş kum saatiyle kanatlı Zaman ise eski bir yazarın 'genç kız' dediği kızı kucakla-

57 İspanyol mimar Herrera'nın onuruna adanan Otho van Veen'in alegorisinde Zaman kahramanı Venüs'ten ayırma görevini yerine getirir (bkz. G. Haberditzl, *Bibl.* 128, resimler 39, 40). Aynı sanatçı onu silahsız bırakmadan Cupid'in kanatlarını kesen Zaman üzerinde etkileyici bir taşlama resimlendirmiştir. (Otho Venius, *Bibl.* 370, s.237; bkz. resim 57).

58 F. Saxl, *Bibl.* 300; bkz. ayrıca G. Bing, *Bibl.* 342.

59 Bkz. H. Goebel, *Bibl.* 114, II. Kısım, Cilt I, s.382 ve II. Kısım, Cilt 2, resim 380; ayrıca M. Tinti, *Bibl.* 343, 1920, s.44 ve A. McComb, *Bibl.* 213, s.25.

60 Ripa'ya göre kurt 'Gula', aslan 'Iracundia', köpek 'Invidia' anlamına gelmektedir (bütün bunlar s.v., 'Passione dell'Anima'). Dahası kurt 'Rapina', 'Voracità', 'petse', 'Avarita' vesairenin, aslan 'Vendetta', 'Firore', 'Fierezza' (s.v. 'Collerico') vesairenin, yılan ise 'Inganno', 'acımasız Furore', 'Perfidia' vesairenin bir sembolüdür.

61 Bkz. özellikle Bronzino'nun 1552 yılına ait kendi altar panosundaki konunun temsili (Museo di S.Croce, Floransa). Saxl, *Bibl.* 300, s.204 ve resim 4'ün de gösterdiği üzere Arafa Düşüş şemasından Zaman ve Hakikat konusuna geçiş on altıncı yüzyıl sanatına yabancı bir olgu değildi.

maktadır.⁶² Fakat gerçekte Zaman bu genç kızı sadece kucaklamakla kalmayıp açığa da çıkarmaktadır, böylece kız Hakikat'ın bir simgesi olarak kendini açığa vurur.⁶³ Dolayısıyla bu kompozisyon bir temanın birbiriyle ilişkisiz üç versiyonunun bir birleşimidir: Zaman'ın kurtardığı Hakikat, Zaman'ın açığa çıkardığı Hakikat, işkenceden sonra aklanmış Masumiyet. Bu konuların üçüncüsü Lucian'ın anlattığı gibi meşhur *Calumny of Apelles* (Apelles'i Karalamak) tablosunun temasıdır.⁶⁴

62 H. Schulze, *Bibl.*312, s.xxxi.

63 Hakikati Kucaklayan Zaman için bkz. Saxl, *Bibl.*300, resimler 5, 6, ve 7. Hakikati Açığa Çıkaran Zaman için bkz. a.g.e., resimler 9 ve 11 ve diğer pek çok örnek.

64 Bkz. R. Foerster, *Bibl.*98; G.Q. Giglioli, *Bibl.*112; ve R. Altrocchi, *Bibl.*6. Zaman'ın bizzat Karalamak (*Calumny*) resimlerinde görünmemesi gerçeği bir yana, bunlar Bronzino'nun Masumiyet kompozisyonundan çoğu zaman farklıdır; birincisi kötülüğün güçleri hususen insani surette temsil edilmesi bakımından; ikincisi, Masumiyet'in kanıtlanmasının çok geç olması bakımından. Kurban infaz için sürüklenip götürülene kadar Hakikat sahneye girmez ve Dürer Lippmann 577 çiziminde buna bilhassa açıklık kazandırır, Hakikat'ın önünde Ceza'nın (*Poenā*) bir simgesini işin içine katarak. Öte yandan Karalamak (*Calumny*) temasının on altıncı yüzyıla ait ünlü bir yorumu, Bronzino'nun Masumiyet kompozisyonu ile insanları hayvanlarla değiştirme eğilimini ve 'Mutlu bir son' koymayı paylaşır. Bu yorum, Federico Zuccari'nin Karalaması'dır (orijinal eserle birlikte suluboya taslak Giglioli, l.c. tarafından bulunup yayınlandı; a.g.e. belirtilen Weimer Müzesi'ndeki bir çizim). Zuccari'nin kompozisyonu Cartari'nin İmagini'sinin sonraki edisyonlarında (*Bibl.*56, örneğin s.313) da yer alıyordu ve çeşitli gravürler tarafından açığa vurulmuştu. Bu gravürlerin en iyi bilinenlerinden biri Cornelis Cort'undur, Le Blan 153, Förster, l.c. Bu arada Hamburg Kunsthalle'deki bir çizimi (Inv. 21516) belirtmek istiyorum; bu çizim Cort'un gravürünü düzenlemektedir ve ilginç tarafı şimdi Juno'nun Zaferi tarafından doldurulmuş bulunan üst kenardaki oval madalyon orijinal olarak Güneş ve Ay tarafından cennete taşınan Hakikatin Zaferi'ni göstermek üzere yapılmıştır. Şimdi Zuccari'nin kompozisyonunda genellikle Karalamayı oynayan kadının yerini Dante'ye göre bir "Fraude" (Aldatma) simgesi almıştır (Cehennem, XVII, başlangıç), yani insan gövdeli ve yılan ayaklı bir canavar (ayrıca bkz. Cartari, *Bibl.*56, s.230, gravürle) ve kompozisyonunda iki panter, bir kurt ve insan yüzlü, yarasa kanatlı ve aslan bedenli küçük bir ucube (İki-yüzlülük sembolü olarak) yer alır (bkz. F. Saxl, *Bibl.*300, resim 4). Dahası, kurban sadece Zaman tarafından aklanmakla kalmaz, iyi

Söz konusu duvar halısı eş bir parçaya sahiptir: biraz daha sonraki bir zamanda yapılmış görünen ve yine Galleria delgi Arazi galerisinde muhafaza edilen “Flora” adlı duvar halısı (resim 62).⁶⁵ Salt teknik açıdan bu iki eser tartışmasız biçimde birbirinin eşidir. Aynı boyutlara ve eş kenarlara sahiptirler. Öte yandan bir başat figürün merkezde yer aldığı ‘Flora’ duvar halısı, eşinin birbirine bağlı figür ağıyla kompozisyon açısından örtüşmez. Keza ikonografik açıdan da iki eser bağdaşmaz. Tasasızca çiçek dağıtan tanrıça ideası ağırbaşlı ahlâki alegorinin ruhuna uymaz ama ‘Flora’ kompozisyonunun esasında tamamen farklı bir temsil serisine ait olduğu gösterilebilir. Bir koçu sürmekten ziyade onun üzerinde duran bu dişi figür (Dürer’in Abduction on the Unicorn, daha doğrusu The Rape of Proserpine (Proserpine’nin Kaçırılışı) adlı oyma baskısından alınma, resim 63)⁶⁶ ‘Flora’ diye değil, Primavera diye adlandırılmalıdır, çünkü Flora bağımsız bir mitolojik figürken Primavera, yani Bahar Dört Mevsim döngüsüne aittir. ‘Bir koç’, ‘bir boğa’ ve ‘sarılan bir çift’le birlikte Bahar’ın üç ayını temsil eden burç işaretlerinden –Mart’ı Koç, Nisan’ı Boğa, Mayıs’ı İkizler temsil ediyor- oluşan diğer figürler de başka bir kanıtı teşkil etmektedir. Bu elbette Bronzino’nun kompozisyonunun, yine Oxford Sözlüğü’nden alıntı yapacak olursak ‘yılın hava ve bitki

kuvvetlerin etkinliğiyle “zaman içinde” korunur; Şiddeti temsil eden kötü devin zincirlerini açmaya çalışan aptal yargıcın elini Minerva durdurur ve burada bizzat sanatçıyla özdeşleşen kurban (bkz. Giglioli, *l.c.*; sarmaşık çelengi için bkz. Ripa, s.v. ‘Furore poetico’ ve ‘Accademia’) Hakikat ve Merkür tarafından muzaffer bir şekilde götürülür.

65 H. Göbel, *Bibl.*114, cilt II, I, s.382 ve cilt II, 2, resim 379; H. Schulze, *Bibl.*312, s.xxxi; A. McComb, *Bibl.*213, s.25; M. Tinti, *Bibl.*343, s.45. Bu duvar halısının 1553’de yapıldığı söylenmektedir.

66 Dürer’in oyma baskısının konusu az çok cehennemvari bir niteliktedir elbette. İlginç olan husus hazırlık çiziminde Lippmann 817 (Morgan Kütüphanesi) bir atla bir keçiyi ve tek boynuzlu bir atı birleştiren hayali bir canavarın yerine sıradan bir atı konulmuştur ve sürücüsü de boşluğa atlamak yerine yenilmiş düşman sürüsünün üzerinden fırlamaktadır. Öte yandan Plüto’nun Proserpine’yi bir arabanın içinde değil de at sırtında kaçırmayla Rape of Proserpine’nin (Proserpine’nin Kaçırılışı) temsil edilmesi geç dönem ortaçağ sanatına yabancı bir tema değildi. Bkz. Paris, *Bibl.Nat.*, ms. Fr. 1584, fol.144, bkz.resim 64.

örtüsünün durumuna göre bölünmesinden' daha zengin bir anlam içerdiği gerçeğine gölge düşürmemektedir; zira neredeyse iki bin yıldır geçerli olan bir inanca göre dört mevsim insanın dört çağı, dört element ve dört mizaç gibi kavramlarla ilintilidir, dolayısıyla Bronzino'nun Primavera'sı, şenlik ve sevgi gibi yan anlamlarıyla birlikte iyimser ve ümitli bir mizacı, gençliği ve havayı doğal olarak ima eder.⁶⁷ Sözde 'Flora' duvar halısının başlangıçta dörtlü serinin bir ögesi olarak düşünüldüğü açıktır; onun şimdi Masumiyet duvar halısıyla birleşimi sonradan düşünülmüş olsa gerek ve ikonografik bakış açısından da hiç de uygun bir birleşim değildir bu. Sonuçta 'Flora' duvar halısının Masumiyet duvar halısıyla birleştirilmesinin tek nedeni Masumiyet için planlanan eşi, dokumacıların onu yapmaya koyulduklarında yapamamalarıdır, bunun nedeni ise zikrettiğimiz eş için başlangıçta yapılmış resim eskizinin artık elde olmamasıdır.

Doğrusu gerek biraz kalabalık düzeni, gerekse kendine özgü ikonografisi bakımından Masumiyet duvar halısına tam olarak uyan Bronzino kompozisyonu, Londra Ulusal Galeri'deki meşhur Alegori'dir (resim 66).⁶⁸ Genellikle 1546 dolaylarına ait gösterilen bu resim Masumiyet için yapılmış resim taslağına tastamam karşılık gelmektedir. Vasari onu şöyle betimler: "Kral Francis için Fransa'ya gönderilmek üzere eşsiz güzelliğin bir resmini yaptı. Resimde çıplak Venüs'ü öpen Cupid ve bir tarafta Zevk (*Piacere*) ve onunla birlikte Jest (*Giuoco*) ve diğer Cupidler, diğer tarafta ise Aldatma (*Fraude*), Kıskançlık (*Geloisa*) ve aşkın diğer tutkuları yer alıyordu."⁶⁹

67 Ortadaki grubun bilindik Venüs *ἐπιτραγία* tipine benzesin diye kasten yapılp yapılmadığına (bkz. R. Hamann, *Bibl.* 134 referanslarla birlikte) karar vermek zor ama Bronzino'nun arkeolojik eğilimleri göz önüne alındığında bu ihtimal hiçbir surette imkânsız görünmemektedir.

68 M. Tinti, *Bibl.* 343, resim 43; A. McComb, *Bibl.* 213, s.70 ve PL.21; H. Schulze, *Bibl.* 312, s.XXI ve PL.XVII. Oranlardaki farklılık Londra panelindeki özgün kompozisyonunun genişletilmesi veya belki daha makul olanı, Floransa duvar halısındaki özgün kompozisyonun daraltılması ile açıklanabilir. Dokumacıların resim taslaklarının boyutlarını verili bir alana uydurmak için sık sık değiştirdikleri çok bilindik bir gerçektir.

69 Vasari, *Bibl.* 366, cilt VII, s.598: "*Fece un quadro di singolare bellezza, che fu mandato in Francia al rè Francesco; dentro il quale era una Venere ignuda con Cupido che la baciava,*

Bu betimleme elbette hafızaya dayanılarak yapılmıştır, çünkü resim Fransa'ya çoktan gitmişti (o nedenle şimdiki zaman yerine geçmiş zaman kipi kullanılmıştır). Bu nedenle Vasari'nin ifadeleri ne tamdır ne de büsbütün doğru. Nitekim Vasari yine kanatları ve kum saatiyle nitelenen Zaman figürünü es geçmiştir, pek çok ayrıntıyı "aşkın diğer tutkuları" ifadesiyle özetlemiştir ve son olarak, Jest ve Zevk'in yanı sıra diğer Cupidlerden söz ederek gerçekte olduğundan daha fazla figür sıralamıştır.⁷⁰ Yine de Vasari'nin betimlemesi bir yere kadar gayet iyidir ve Zevk ve Jest 'bir tarafta' görülürken, Aldatma ve Kıskançlık'ın 'diğer tarafa' yerleştirildiği yönündeki açıklaması kompozisyon yapısının bir tarifi olarak doğru olmasa da anlamdaki tezatla ilişkili yorumlandığında savunulabilir. İkonografik açıdan resim aşkın zevklerini 'bir tarafta', tehlikeleri ve çilelerini de 'diğer tarafta' gösteriyor, ama şöyle ki zevkler beyhude ve aldatıcı faydalar olarak açığa vurulurken, tehlikeler ve çileler asıl büyük muşibetler olarak gösteriliyor.

Ana grupta Cupid bir ok ve elma tutan Venüs'ü kucaklarken gösterilmektedir. Elma istekli oğlana sunulurken, ok saklanmaktadır, belki de elmanın 'tatlı ama tehlikeli' olduğunu ima etmek için. Dahası, Cupid'in yeniyetmelik yaşı ve şefkatten fazlasını içeren hareketi anne ile çocuğun bu masum sanılan kucaklaşmasına muğlâk bir hava katmaktadır. Bu izlenimi, Cupid'in, ardındaki mersinin aşkın klasik sembolü olmasına ve ayaklarının dibinde öpüşen iki kumrunun 'aşk dolu ilgiyi' (amorous caresses) işaret etmesine rağmen güya cinsiyetsizmiş gibi gösterilmesi; gerçeği, yumuşatmaktan ziyade perçinlemektedir.⁷¹ Sonuçta resim Cupid'e sarılan sıradan bir gruptan ziyade bir Şehvet imgesini göstermektedir ve bu, Cupid'in haylazlık ve çapkınlığın yaygın bir sembolü olan yastığa diz çökmesi gerçeğiyle de desteklenmektedir.⁷²

ed il Piacere da un lato e il Giuoco con altri Amori; e dall'altro la Fraude, la Gelosia ed altre passioni d'amore."

70 Bkz. s.135, N.79.

71 Ripa, s.v. "Carezze Amatorie".

72 İlginç bir nokta da şudur ki on altıncı yüzyılda unutulmamış olan Berchorius'un *Moralized Ovid*'inde Venüs ile Cupid'in kucaklaşması şöyle açıklanmaktadır: "*Cupido matrem osculans significat consanguineous, qui mimis familiariter consanguineos [consanguineas diye okunmalı] osculantur, sic quod inde per appetitum luxurie ipse consanguine vulneratur [vulnerantur diye*

Bu zarifçe şehvet uyandıran grubun solunda delice saçlarını yolan ihtiyar bir kadın görünmektedir. Vasari'nın bu kadın için 'Kıskançlık' tanımını kullanması gayet makuldür; çünkü nasıl ki Kıskançlık, Haset ve Çaresizliğin korkunç yanlarını birleştiriyorsa, bu figür de Dürer'in "Çaresiz Adam" diye bilinen oyma baskısında görülen delice saç yolma hareketiyle antik trajik maskların ruh halini birleştirmektedir.⁷³ Sağ tarafta gül serpen bir putto'nun (çocuk) sol ayağında klasik, özellikle de Helenistik sanatta sıkça görülen bir süs ya da tılsım olan küçük zilli halhal bulunmaktadır. Ona Vasari'nin 'Zevk' ve 'Jest' terimleri aynı ölçüde doğrulukla atfedilebilir.⁷⁴ Ve o, hiç kuşkusuz fesat Kıskançlık figürüyle tezat oluştursun diye oraya konulmuştur. Öte yandan onun vaat ettiği zevklerin, biri genç bir kadına, diğeri de art niyetli yaşlı bir adama ait olan iki maskın uğursuz varlığıyla beyhude ve aldaticı olduğu ikaz edilmektedir.

okunmalı]." Bkz. "Thomas Walleys", *Bibl.*386, fol. lxxxiii (Ovid, *Met.*, x, 525 üzerine yorum yapıyor): "*Namque pharetratus dum dat puer oscula matri...*"

Yastık ya da minderin sembolik kullanımı ve ünlü 'pluma Sardanapali' ile bağlantısı hakkında bkz. E. Panofsky, *Bibl.*243, s.97 ve a.g.e., *Bibl.*251, s.8; dahası E. Wind, *Bibl.*406. Motif 'çapkınlık' ile 'uyuşukluk' arasındaki bağlantıyı vurguluyor ve Acedia'nın bir eşeği sürdüğü yerde (örneğin *Eruditorium Penitentiale*, *Bibl.*85, fol.G, 1, v. ve Hugo von Trimberg, '*Der Renner*'in tüm resimli elyazmalarında olduğu gibi) o bazen küçük bir iblisin ona getirdiği bir yastıkla görülür (Cod. Leyd. Voss, G.G.F.4, fol.257, bkz. resim 65).

73 Bu gravürün (B.70) ikonografisine gelince bkz. E. Panofsky ve F. Saxl, *Bibl.*253. Onun Michelangelo ile muhtemel bağlantısı için bkz. E. Tietze-Conrat, *Bibl.*342. Öte yandan Bronzino'nun "Kıskançlık"ı Dürer'in "Çaresiz Adam"ına, sonrakinin güya Michelangelovari prototipine olduğundan çok daha yakındır.

74 Bu tür zilli ya da zilsiz halhaller özellikle soytarılar, dansçılar ve fahişeler tarafından tılsım olarak giyiliyordu. Bkz. P. Wolters, *Bibl.*410 ve 411. Dahası bkz. Daremberg-Saglio, *Bibl.*70., s.v. 'Tintinnabulum', özellikle s.342, col.2. Arkeolojik eğilimleri gayet iyi bilinen Bronzino bu tip Greko-Romen bir figür görmüş olabilir, örneğin Profesör A.M. Friend, Jr., Princeton mülkiyetindeki büyüleyici küçük bir bronz elbisesine dikilmiş zillerle ve sol ayağındaki gayet süslü halhalla dans eden bir kızı göstermektedir. Bronzino'nun figürünün genel biçimi ve durulu için bkz. ayrıca Daremberg-Saglio, cilt ıv, 2. resim 6055'deki küçük dansçı.

Maskların dünyeviliği, ikiyüzlülüğü ve yalan dolanı sembolize ettiği üzerinde tartışmayı gerektirmeyecek kadar herkesin malumudur.⁷⁵ Fakat bir yerine iki maskın gösterilmesi ve özelliklerinin gençlik ile ihtiyarlık, güzellik ile çirkinlik arasındaki zıtlığı işaret etmesi onları oyunbaz Putto'nun arkasından beliren figürle ilişkilendiren daha özgül bir anlam taşımaktadır. Bazen Harpya⁷⁶ [mitolojide yüzü ve vücudu kadına, kanatları ile ayakları kuşa benzer canavarlardan biri. ç.n.] bazen de oldukça yetersiz şekilde 'yeşil elbiseli kız'⁷⁷ diye tarif edilen bu figür, hiç kuşkusuz Vasari'nin *La Fraude* veya Aldatma dediği şeyle özdeştir. Onun aracılığıyla Bronzino on altıncı yüzyıl ikonologlarının *Inganno*, *Hippocrisia* ve özellikle *Fraude* başlıkları altında tarif ettikleri ikiyüzlü yalan dolanın özellikleri hakkında tam bir görsel yorum sunabilmiştir. Bu ikonologların piri olan Cesaire Ripa'ya göre *Hippocrisia*'nın (ikiyüzlülük) kıyafetiyle yarı yarıya gizlediği, bir kurdunki gibi ayakları vardır. *Inganno* güzel bir maskın ardında çirkin bir yüzü gizleyen ve 'peş peşe' su ve ateş sunan bir kadın olarak temsil edilebilir. Nihayet *Fraude* biri genç, diğeri yaşlı iki başa sahiptir; sağ elinde iki kalp, sol elinde bir mask tutar; ve insan ayağı yerine grifon [mitolojide aslan gövdeli, kanatlı, yırtıcı kuş başlı düşsel hayvan, kızıl akbaba. ç.n.] pençelerine ve ejderha kuyruğuna sahiptir.

Bronzino'nun figüründe bu özellikler hem itici hem de çekici olsun diye oluşturulmuş ve öyle de olmuş bir birliğe kavuşur. Tezat oluşturan iki maskenin sahibi olduğu besbelli küçük 'Fraude' ilk bakışta 'yeşil elbise içinde' alımlı küçük bir kız gibi görünür. Fakat elbise balıksı pullu bedenini, aslan veya panter pençelerini ve bir ejderha ya da yılan kuyruğunu tamamen gizleyemez. Bir elinde bir petek sunarken, diğesinde zehirli küçük bir hayvanı saklar ve dahası, sağ koluna bağlı eli, yani peteği tutan eli gerçekte sol el iken, sol koluna bağlı eli gerçekte sağ eldir; dolayısıyla figür 'iyi' eli gibi görünen ama gerçekte 'kötü' eliyle tatlılığı sunar, 'kötü' eli gibi görünen ama gerçekte 'iyi' eliyle de zehri

75 Ripa maskı 'Bugia', 'Fraude' ve 'Inganno'nun bir özelliği olarak belirtir ve üstüne basıldığında mask '*disprezio della fin-tione*' (s.v. 'Lealtà') ve '*Disprezio della cose mondane*'i simgeler (s.v. 'Contritione').

76 H. Schulze, *Bibl.*312.

77 A. McComb, *Bibl.*213.

saklar.⁷⁸ Burada sapkın ikiyüzlülüğün bir sanatçı tarafından kullanılmış en incelikli sembolü sunuluyor bize. Öte yandan bu sembolün modern seyircinin hemen benimsemediği bir sembol olması da hayli ilginçtir.

Böylece tüm grup aldatıcı hazlar ve belirgin kötülüklerin simgeleri ve sembolleriyle kuşatılmış Şehvet’ı içerir;⁷⁹ bu grup şimdi Zaman ve Hakikat tarafından açığa vurulur. Zaman figürüne zaten değinmiştik ve tüm manzaranın perdesini aralamaya çalışan soldaki dişi figürün Hakikat’ten –‘Veritas filia Temporis’ (Hakikat zamanın kızıdır) - başkası olmadığı açıktır. Hakikat figürünün tıpatıp aynı yerde görüldüğü Masumiyet duvar halısında o, erdemin doğruluğunun keyfini çıkarırken, burada ihtiyar Chronos’un eril gazabına benzer dişil bir nefretle kötülüğü ifşa etmeye çalışır. Diğer kötülük çeşitleri değil de bu ayartıcı cinsel şehvet düşkünlüğünü o özgül zamanda kötülüğü temsilen seçilmesi Reform karşıtlığı ruhuyla taban tabana uyuşmaktadır.

Masumiyet duvar halısına eş parça olarak Londra alegorisinin kullanılmamasının ardında yatan neden hakkında sadece tahmin yürütülebilir. Vasari’nin ‘eşsiz güzelliğin bir resmi’ şeklindeki ifadesinden, aslında unutulmaz bir sanat eseri olan Londra alegorisinin Floransa sarayında büyük bir

78 Bu tür simgelerde Sol El ve Sağ El’in sembolizmi için bkz. H.R. Patch, *Bibl.*254, s.44.

79 Daha az kesin bir biçimde –Zaman-Hakikat motifinin ve Aldatma simgesinin kaldırıldığı ve Venüs ile Cupid arasındaki ilişkinin daha saygın kılındığı- Londra Alegorisinin ana fikri Bronzino’nun Budapeşte’deki resminde tekrarlanmıştır (M. Tinti, *Bibl.*343, resim 32; A. McComb, *Bibl.*213, s.48 ve PL.20; H. Schulze, *Bibl.*312, s.V). Bir ok tutan Venüs ve bir okla yay tutan Cupid’e Kıskançlık yandan saldırır (sol) ve iki Putto birbirlerinin saçları için çelenk yaparlar (sağ) ve onların arkasında Satir görünümüne iki mask yerde durur. Benim görüşüme göre Vasari’nin Londra resmini tasvir edişindeki hatalar ikincisini anımsayışını Budapeşte paneline dair izlenimiyle karıştırmamasından kaynaklanıyor. Bu da şunları açıklamaktadır: (1) ‘Zaman’ ve ‘Hakikat’ın unutulmasını, (2) aslında Budapeşte panelinde yer alan katı simetri vurgusunu (*‘da un lato-e dall’altro’*), (3) ‘Giuoco’ ve ‘Piacere’nin belirtilmesini ki bu hata Budapeşte verisyonundaki oyunbaz iki Putto’nun varlığıyla izah edilebilir. Elbette her iki kompozisyon da Michelangelo’nun Venüsü’nden (resim taslağı Bartolommeo için yapılmış, Bronzino’nun hocası Jacopo Pontormo tarafından renklendirilmiş) etkilenmiştir; o, kucaklaşma motifini masklarla birlikte göstermektedir zaten.

etki yaptığı kanısına varabiliriz. Nitekim Grandük Cosimo bu kompozisyonun resim taslağını öylesine beğenmiş olmalı ki, onu Flaman dokumacılar teslim etmeye gönlü razı olmadı ve resim olarak yapılmasını sipariş etti, böylece taslak sıklığı ve şeffaflığı koruyabilir ve Bronzino'nun renklerinin parlaklığıyla cıllanabilirdi. Grandükün bu resmi en değerli dostu için bir hediye olarak seçtiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Öte yandan başlangıçta Londra alegorisi Masumiyet duvar halısının eş parçası olsun diye yapılmıştı elbette. Biri Masumiyetin Aklanması'nı diğeri Şehvetin İfşa Edilmesi'ni gösteren iki eş parça bir arada düşünüldüğünde Ortaya Çıkaran Zaman'ın iki cihetli işlevini gözler önüne sermektedir: “yalanın maskesini indirmek ve doğruyu gün ışığına çıkarmak.”⁸⁰

Evrensel kozmik bir ilke olarak Zaman, şiirde Orfeus'un mısralarından Edna St. Vincent Millay ve Aldous Huxley'e kadar, felsefede Zenon'dan Einstein ve Weyl'e kadar, sanatta ise klasik antik dönemin heykeltıraşları ve ressamlarından Salvador Dali'ye kadar geniş bir yelpazede işlenmiştir. Petrarch'ın illüstratörlerinin geliştirdiği Zaman imgesini Kıyamet vizyonlarıyla birleştiren görkemli bir yaklaşım Stephen Hawes'in *Pastime of Pleasure* (Zevk Âlemi) adındaki şiir kitabında bulunabilir; burada Zaman güçlü bedeni tüylerle kaplı, ihtiyar, sakallı ve kanatlı bir adam olarak görünür. Sol elinde bir saat, sağ elinde ise ‘zamanı yakmak için’ bir ateş taşır. Bir kılıç kuşanmıştır ve sağ kanadında Güneş'i, sol kanadında Merküs'ü tutar. Vücudunun üzerinde diğer beş gezegen gözüktür: başının tepesinde Satürn, ‘koyu alevler’, alnında Jüpiter, ağzında Mars, göğsünde Venüs ve belinin üstünde Ay vardır (resim 51). Evrensel gücünün farkında olarak Şöhret'in iddialarını çürütür ve şöyle der:

“Doğayı büyüten ben zaman
Doğayı çürüten ben zaman
İnsanı var eden ben zaman
Onu yaşatan ben zaman
Onu öldüren ben zaman
Gençliğini ve ihtiyarlığını elinden alan ben zaman
Her şeyi dindiren ben zaman değil miyim?”⁸¹

80 Shakespeare, *Lucrece'nin Kaçırılması*, satır 939SS.

81 Stephen Hawes, *Bibl.* 136, s.215SS. Hem bu ilginç pasajı

Ne var ki hiçbir dönem Barok dönemi kadar zaman kavramının derinliği ve genişliğinin, dehşeti ve haşmetinin üzerine düşmemiştir. Barok dönemde insan Tanrı'nın bir ayrıcalığı olmak yerine evrenin bir niteliği olarak sonsuzlukla karşı karşıya buldu kendini. Kraliçe Elizabeth döneminin diğer yazarları bir yana, Shakespeare bir düzineden fazla sonesinde ve Lucrece'nin Kaçırılması adlı manzum eserinin on bir kıtasında Zaman'a yalvarır, meydan okur, fırça atar ve galip gelir.⁸² Asırların duygu ve düşüncelerini bir araya getirip onları aşar.

Görsel sanatlarda neredeyse Kartezyen zihniyete sahip sakın biri kozmik bir güç olarak Zaman'ın aşılamayacak imgelerini yaratacağı: Nicolas Poussin. Phaethon'un –insanın sınırsız arzularının ve sınırlı gücünün büyük sembolü- hem müthiş yüceltilmesi hem de mahvı anlamına gelen bir hediye olan güneş arabasını istediği kader anını işlerken Poussin, Zaman Baba figürü yerine, betimlemesini kendine model aldığı Ovid'in derlediği çok sayıda münferit simgeyi koyar (resim 67). 'Ballo della Vita Humana' (İnsan Yaşamının Dansı) adlı resminde –insanileştirilmiş bir Çarkıfelek-insanın sosyal yazgısının kaçınılamaz döngüsünü oluşturan kuvvetler –Yoksulluk Emekle, Emek Zenginlikle, Zenginlik Şehvetle ve Şehvet tekrar Yoksullukla el ele tutuştuğu – Zaman'ın lirine göre dans ederken, bir bebek Zaman'ın kum saatiyle oynar, bir başkası da geçiciliği ve beyhudeliği çağrıştıran sabun köpüklerini üfler. Bütün sahneye hâkim olansa, arabasını zodyak boyunca süren Güneş'in sakın hareketidir (resim 68).⁸³

hem de 1509 ve 1517 tarihli edisyonlarda görülen gravürü dikkatine sunduğu için Profesör Samuel C. Chew'e teşekkür borçluyum.

Sadece Metropolitan Müzesi'nde G.B. Tiepolo'nun yarım düzineden fazla çizimi var (bunların üçü *Bibl.227* a, no 40, 42, 49'da bulunmaktadır). Bu çizimler Zaman ve Fortune (Felek), Zaman ve Hakikat, Eşderhaların çektiği arabadaki Zaman, Cupid'ın Zaman'a sunan Venüs ve benzeri konuları temsil etmektedir. Bizim kitabın başındaki resimli sayfadaki çizim (37. 165. 12), benim görüşüme göre, geçmişini temsil eden seyirciye sırtını dönmüş kasvetli figürle birlikte Geceleği yoluna koyan Zaman'ı temsil etmektedir.

82 Soneler XII, XV, XVI, XIX, LV, LXIII, LXIV, LXV, LXXIII, LXXIV, LXXVI, LXXVII, *Lucrece'ye Tecavüz*, kıtalar 133-143 (satır 925SS).

83 Bu ve bunla ilişkili bazı Poussin resimleri için bkz. E. Panofsky, *Bibl.241*, özellikle s.241. *Ballo della Vita Humana* için

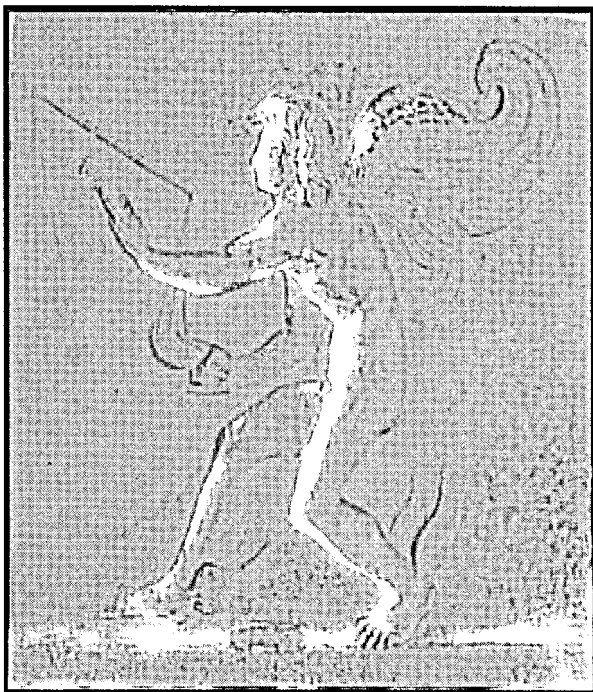
Zaman Baba figürünün gelişimi iki açıdan ufuk açııcıdır. Söz konusu gelişme, ortaçağ özelliklerinin ilk bakışta tamamen klasik karakterde görünen bir imgeye dâhil edilmesini ortaya koyar; ve salt ‘ikonografi’ ile içsel veya esas anlamların yorumu arasındaki bağlantıyı aydınlatır.

Zaman’ın yalnızca, ya ele geçirilmez Fırsat (‘Kairos’) ya da yaratıcı Ebediyet (‘Aion’) olarak resmedilmesi klasik sanatın alâmetifarikasıdır. Ve bir ‘Temps’ simgesiyle korkutucu Satürn figürünü birleştirip bir Zaman ve Yok Eden imgesi yaratması ve bu sayede ‘Zaman Baba’ tipine çeşitli yeni anlamlar katması Rönesans sanatının alâmetifarikasıdır. Zaman ancak sahte, yapay değerleri ortadan kaldırarak Hakikat’i ortaya çıkarma görevini yerine getirebilir. Ancak bir değişim ilkesi olarak o, sahiden evrensel olan gücünü açığa vurabilir. Bu açıdan Poussin’in Zaman yorumları bile klasik yorumlardan farklılaşır; o, Zaman’ın yok edici güçlerini yaratıcı gücü lehine bastırmaz, bunun yerine zıt işlevleri birleştirir. Onda bile Zaman imgesi klasik Aion ile ortaçağ Satürn’ünün birleşimi olarak kalır.

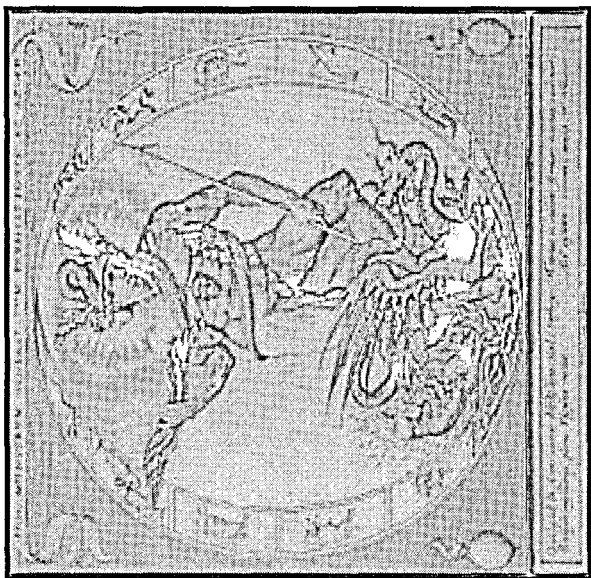
ayrıca bkz. Patch, *Bibl.*254, s.171’in belirttiği *Wheel of Fortune* (Çarkıfelek] üzerine çeşitlemeler. Ve sabun köpükleri motifinin kökeni için bkz. H. Janson, *Bibl.*155, s.447 (bu motif üzerine W. Stechow’a ait bir başka makale *Art Bulletin*’de yayımlanacak). ‘Ballo’ temasının oldukça zayıf bir dönüşümü J.W. Baumgarten’in (?) kompozisyonunda bulunabilir. Bu kompozisyon Dört Mevsimi Zaman’ın kavalına göre dans eder halde göstermektedir, J. Held, *Bibl.*141, col.361/362.

RESİMLER

RESİM XXI



RESİM XXII



37



36

RESİM XXIII



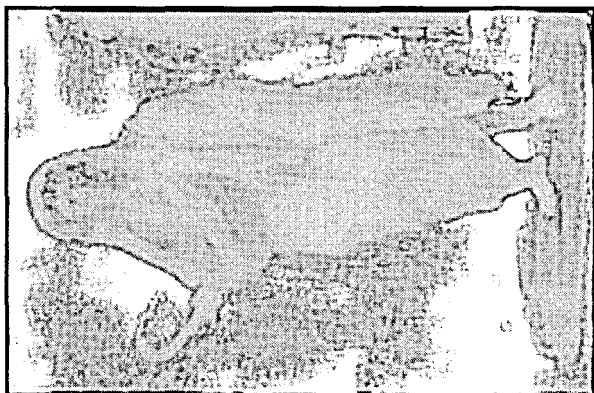
40



41



39



38

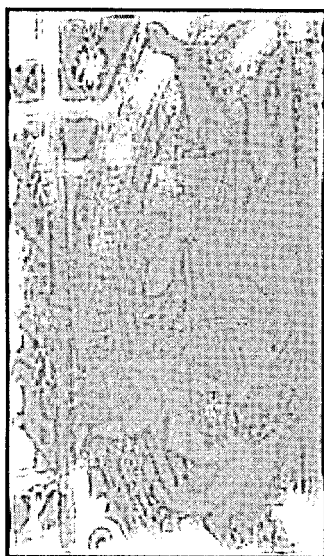
RESİM XXIV



42



44

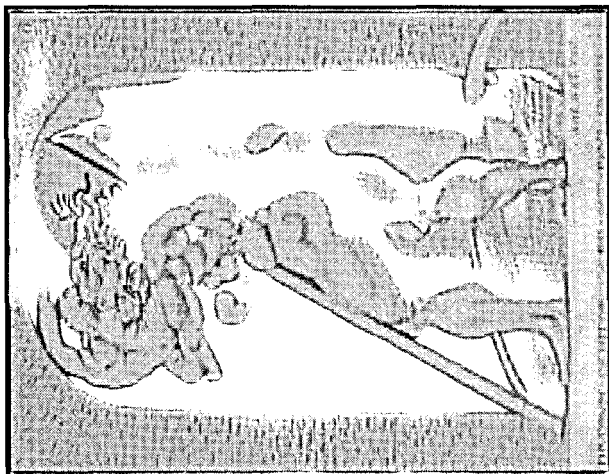


43

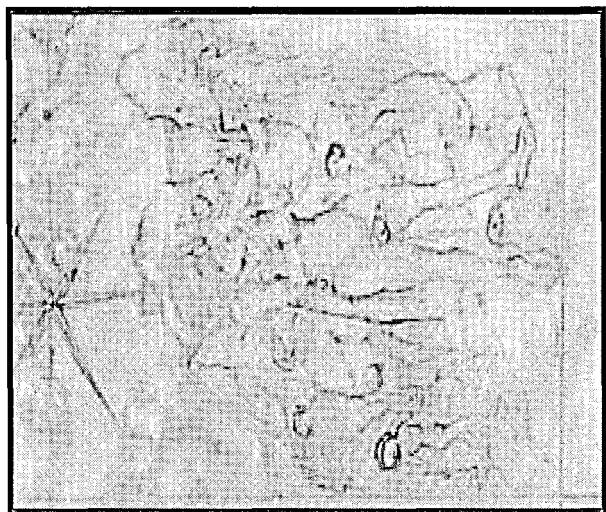


45

RESİM XXV

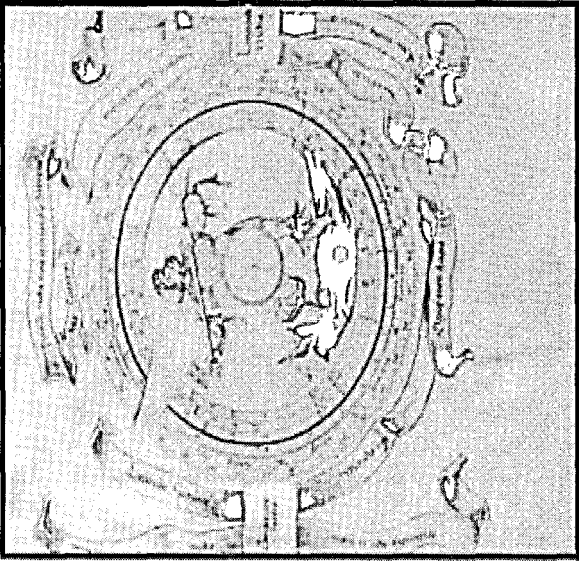


47



46

RESİM XXVI

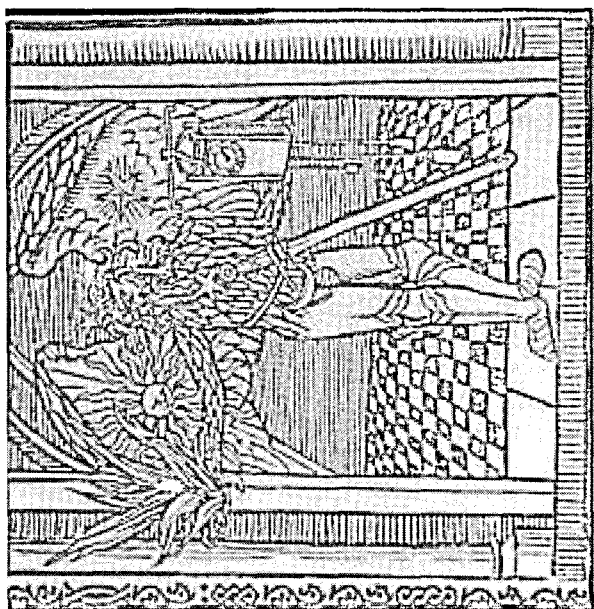


49

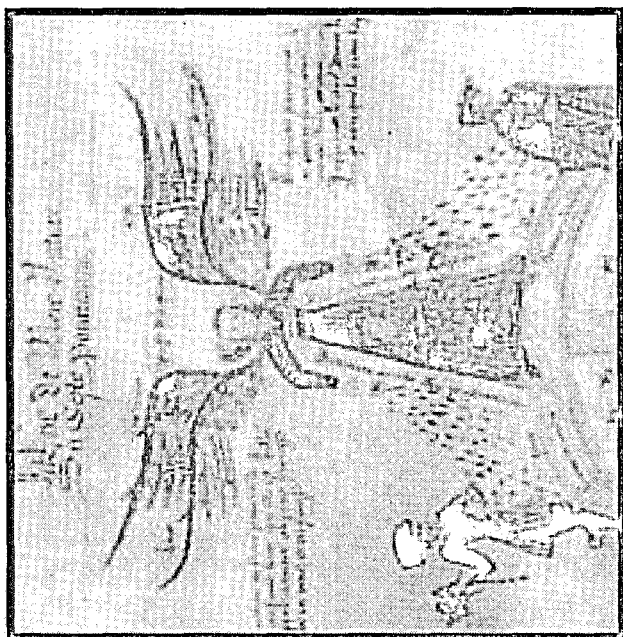


48

RESİM XXVII

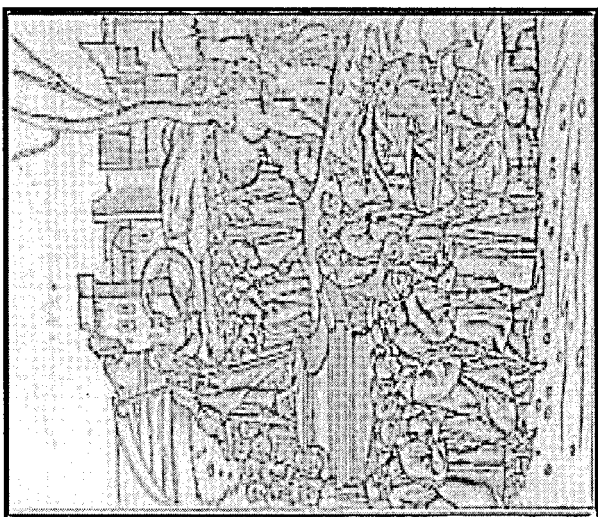


51

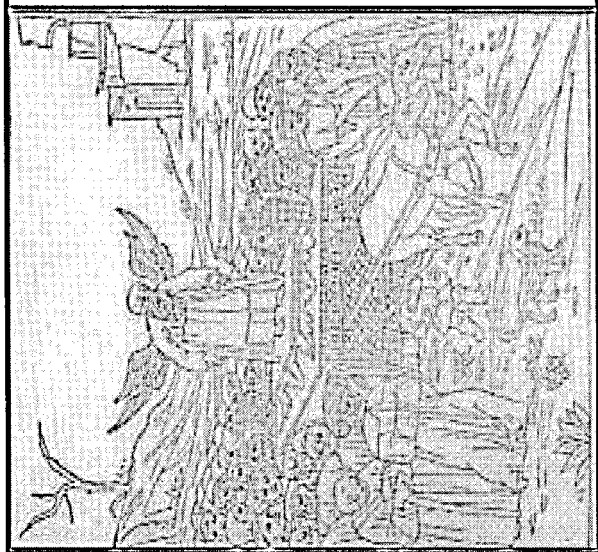


50

RESİM XXVIII

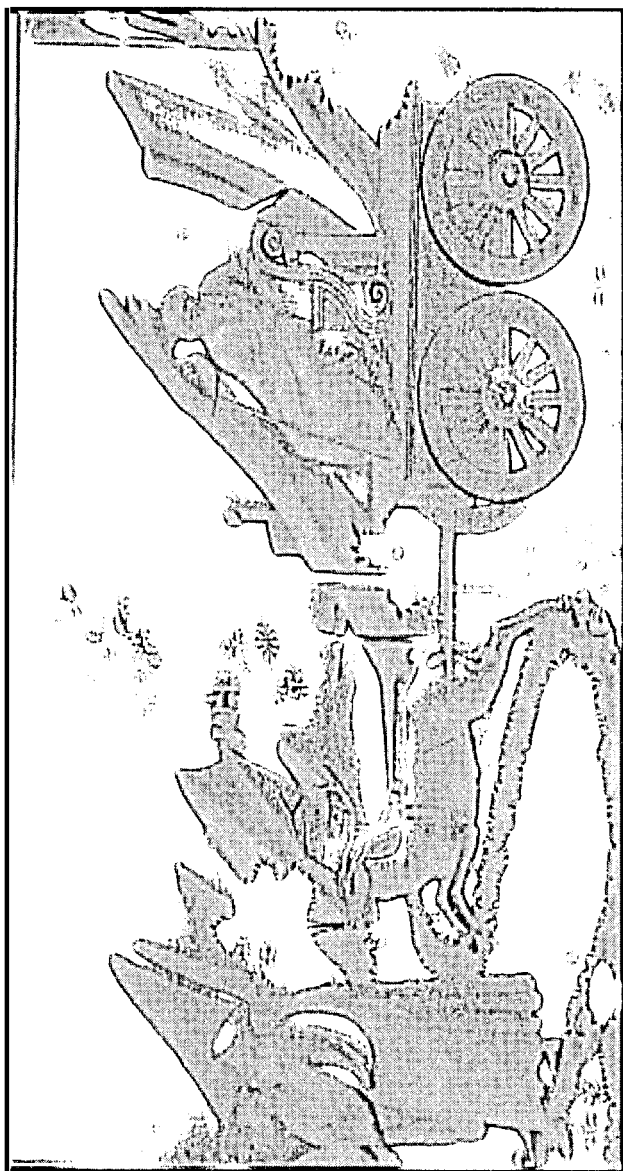


53

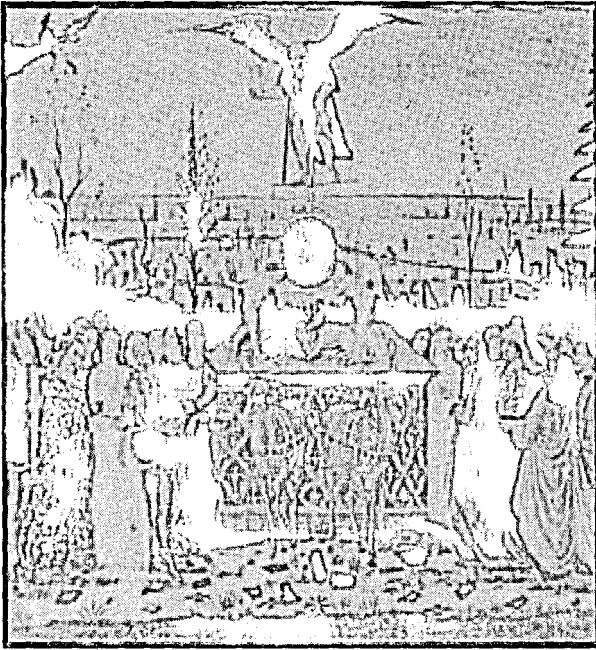


52

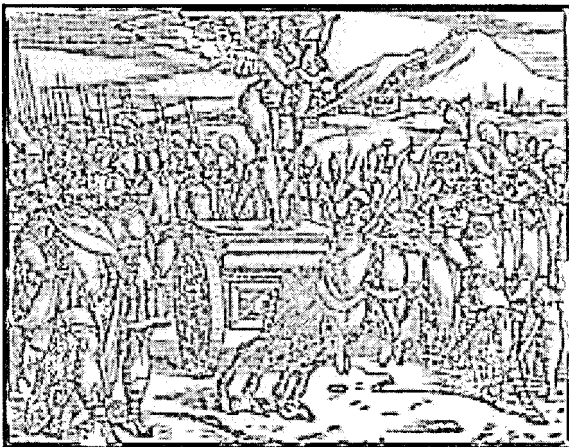
RESİM XXIX



RESİM XXX



RESİM XXXI

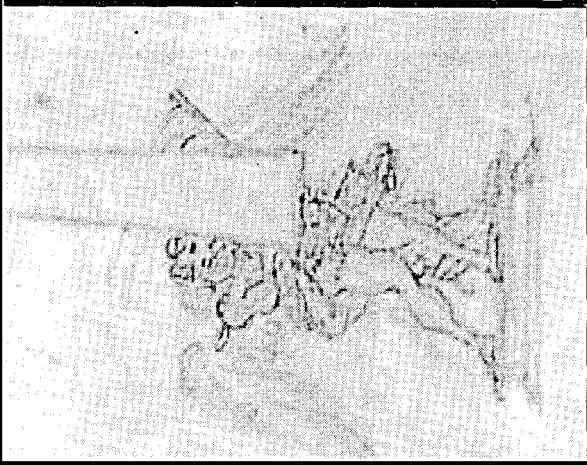


56

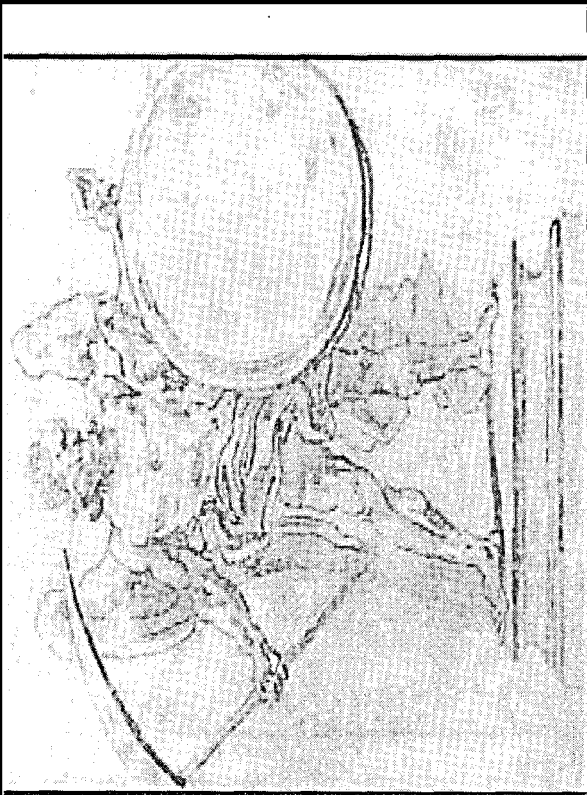


57

RESİM XXXII



58b



58a

RESİM XXXIII

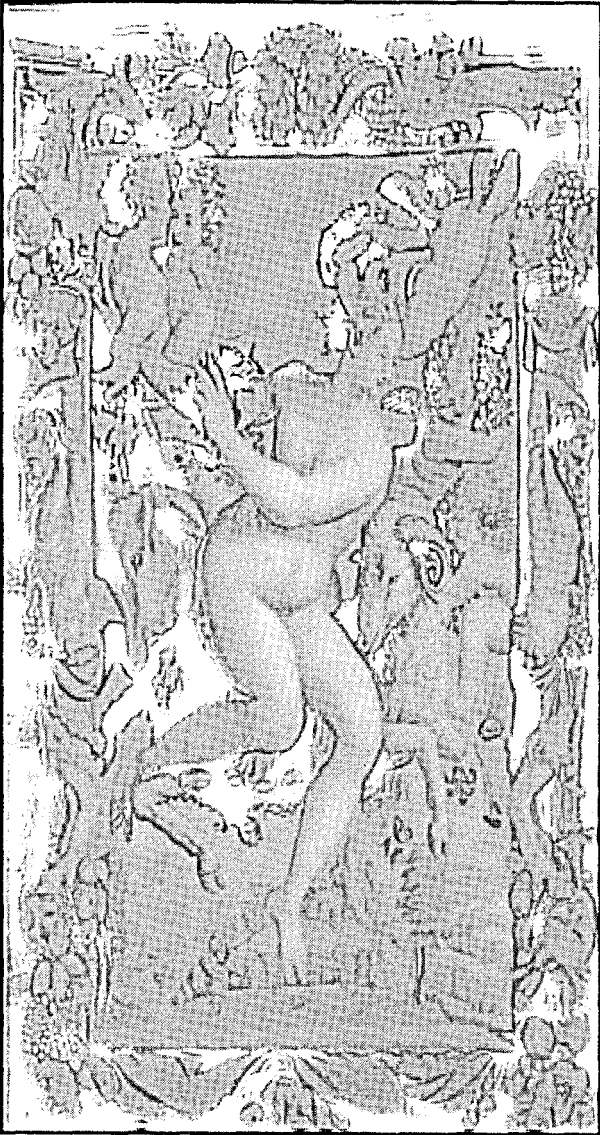




RESİM XXXV



RESİM XXXVI



RESİM XXXVII



64

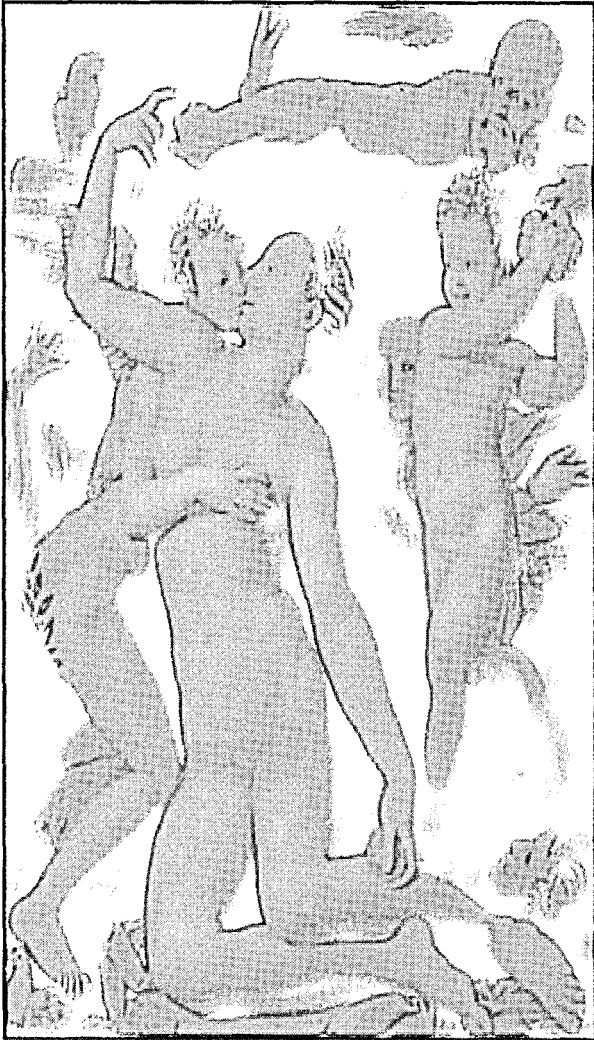


65



63

RESİM XXXVIII



RESİM XXXIX



RESİM XL



IV. KÖR CUPID

Zaman Baba figürü esasında birbirinden bağımsız iki unsurun birleşiminden oluştuğu için oldukça karmaşık bir ürünken, Cupid'in durumu görünüşte çok daha basittir. Ok ve yay taşıyan küçük kanatlı oğlan Helenistik ve Roma sanatında çok tanınmış bir figürdür. Yalnız bu figür klasik edebiyatta çok nadiren kördü ama klasik sanatta hiç kör olmamıştır.

“Âşık sevdiği kişi hususunda kör olduğu için neyin doğru, iyi ve makbul olduğu konusunda yanlış yargıda bulunur”¹ şeklindeki inanç elbette *caecus amor*, *caeca libido*, *caeca cupido*, *caecus amor sui* gibi ifadelerin bol olduğu klasik edebiyatta sıkça ifade edilmiştir.² Fakat bu körlük aşkı çoğu zaman kesinlikle bencil bir doğaya sahip psikolojik bir duygu olarak niteler. Aşk sözgelimi onu ünlü bir ağıtta ‘sa-

1 Platon, *Leges*, v, 731e, alıntı kaynağı: B. Jowett, *The Dialogues of Plato*, cilt v, 1892, s.113. “Τυφλοῦται γὰρ περὶ τὸ φιλοῦμενον ὁ φιλῶν, ὥστε τὰ δίκαια καὶ τὰ ἀγαθὰ καὶ τὰ καλὰ κακῶς κρίνει” pasajının şu cümlelerin peşinden geldiğini belirtmeliyiz: τὸ δὲ ἀληθεῖα γε πάντων ἀμαρτημάτων διὰ τὴν σφόδρα ἑαυτοῦ φιλίαν αἴτιον ἐκάστω γίγνεται ἐκάστοτε.

2 Bkz. örneğin Catullus, *Carmina*, 67,25: “*impia mens caeco flagrabat amore.*” Lucretius, *De Rer. Nat.*, iv, 1153: “*Nam faciunt homines plerumque cupidine caeci.*” Ovid, *Fasti*, ii, 762: “*et caeco raptus amore fuit.*” Ovid, *Metam.*, iii, 620: “*paedae tam caeca cupido est.*” Cicero, *De Invent.*, 1,2: “*caeca ac temeraria... cupiditas.*” Seneca, *Dial.*, 1,6 1: “*caecam libidinem.*”, Seneca a.g.e., vii, 10, 2: “*amorem rerum suarum caecum et improvidum.*” Seneca, a.g.y, vii, 14, 2: “*Evenit autem hocc [erdem yitimi] nimia intemperantia et amore caecae rei.*” Seneca, *Epist.*, cix, 16: “*quos amor sui eccaecat.*” Propertius, *Eleg.*, ii, 14, 17:

“*Ante pedes caecis lucebat semita nobis,
Scilicet insano nemo in amore videt.*”

Horace, *Satir*, 1, 3, 39: “*amatorem... amicae turpia decipiunt caecum vitia.*” Valerius Flaccus, *Argonautae*, vi, 454: “*Quid, si caecus amor saevusque accesserit ignis?*” Gregory of Nazianzus, *Poemata moralia*, xxix (*Bibl.*214, cilt 37, col.895/6): “*Tam caeca res est amor et praepostera.*”

natçıların gösterdiği gibi' diye betimleyen Propertius³ gibi bir figür olarak zihinde canlandırıldığında ok ve yay ya da meşale veya hepsini taşıyan çıplak, kanatlı bir çocuk olarak görünür. Bu özellikler Seneca'nın *Octavia*, Apuleisu'un *Altın Eşek*'inde ve birçok Helenistik taşlamada karşımıza çıkan Aşk figürünün özellikleridir.⁴ Theocritus'un, 'körlüğü' Hipponax'ın dünyevi nimetlerin adaletsiz dağıtılmasına hayıflanmasından beri meşhur olan Plutus (Zenginlik) ile Eros arasında kurduğu gülünç benzerlik bir kenara koyulursa,⁵ Cupid'in kör bir kişi olarak tarif edildiği sadece bir tane kısa bir Latince şiir vardır ve bu şiir çok sonraki bir tarihe aittir ve orijinal olup olmadığı şüphelidir.⁶

-
- 3 Propertius, *Eleg.*, III, 12:
*"Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
 Nonne putas miras hunc habuisse manus?
 Hic primum vidit sine sensu vivere amantes
 Et levibus curis manga perire bona.
 Idem non frustra ventosan addidit alas,
 Fecit et humano corde volare deum.
 Scilicet alterna quoniam iactamur in unda,
 Nostraque non ullis permanet aura locis.
 Et merito humatis manus ets armata sagittis,
 Et pharetra ex humero Gnosia utroque iacet.
 Ante Ferit quoniam, tuti quam cernintus bostem,
 Nec quisquam ex illo vulnere sanus abit..."*
- 4 Seneca, *Octavia*, 1.577SS.:
*"Volucrem esse Amorem fingit immitem deum
 mortalis error; armat et telis manus
 arcaque sacras, instruit saeva face
 genitumque credit Venere, Vulcano satum."*

Seneca'ya göre gerçekte aşk gençliğin getirdiği, şehvet ve özgürlükle beslenen *"vis maga mentis, blandus atque animi calor"*dur. Apuleius, *Metam.*, IV, 30: *"puerum suum pennatum illum et satis temerarium, qui, malis suis moribus contempta disciplina publica, flammis et sagittis armatus per alienas domos nocte discurrens... committit tanta flagitia."* Başka örnekler Yunan ve Latin edebiyatında bolca mevcuttur (bkz. *Anthologia Graeca*'daki epigramlar, örneğin *Bibl.*10, cilt III, s.244, no 440 veya cilt V, s.272, no 196; a.g.e, s.276, no 201). Bizans edebiyatında bu kavramın işlenişi için bkz. aşağıda alıntılanan pasaj.

5 Theocritus, *Idyll.*, x, 19S, "τοφλὸς δ' οὐκ αὐτὸς Ἀλλὰ καὶ ὠφρόντιστος ἔρως". Plutus'un dillere düşmüş körlüğü için bkz. Roscher, *Bibl.*290, s.v. 'Plutos', col.2583SS.

6 *Antholog. Lat.*, *Bibl.*II, cilt 1, 2, s.209, no 812:

Helenistik ve Roma sanatında Cupid'in sayısız temsili, Propertius, Seneca ve Apuleius'un betimlemeleriyle örtüşmektedir. Onların hiçbirisi gözleri kapayan bir sargı motifine yer vermez, modern arkeologların klasik kaynaklı gözleri bağlı Cupid'den dem vurdukları her yerde (Rönesans yazarları Cupid'in antik sanatta kör olmadığını gayet iyi biliyorlardı) onların beyanatlarının yanlış olduğu kanıtlanabilir.⁷ Diğer pek çok pagan tanrısı gibi çıplak, çocuksu Cupid imgesinin klasik kaynaklardan doğrudan canlandırıldığı, birkaç Carolingian ve Bizans sanat eseri gözleri sargılı motifin Yunan ve Roma ikonografilerine yabancı olduğu gerçeğini doğrulamaktadır. Bu imge Eros'un tanrıların, insanların ve hayvanların içgüdülerini yöneten büyük kuvvet olarak görüldüğü Bizans dönemine ait Rosette kutularında (resim 69)⁸ ve Oppian illüstrasyonlarında (resim 70),⁹ Hrabanus

*"Parce puer, si forte tuas sonus improbus aures...
Sed postquam aurata delegit cuspide telum
Caecus Amor tenuique offendit volnere pestus,
Tum pudor et sacri reverentia pectoris omnem
Labitur in noxam..."*

7 Klasik sanatta Cupid için bkz. Roscher, *Bibl.*290, s.v. 'Eros' ve Daremberg-Saglio, *Bibl.*70, cilt 1, 2, s.1595, s.v. 'Cupido.' Kör Cupid'lerin Pisa'daki meşhur Phaedra lahiti, *Bibl.*398 gibi anıtlarda görülebileceği yönündeki F. Wickhoff'un beyanata apaçık bir 'lapsus calami'dir (dil sürçmesi). E. Müntz, *Bibl.*226, s.48 (ve onun yetkinliği üzerine F. Von Bezold, *Bibl.*33, s.41) şöyle der: *"un abbé de St. Étienne de Caën, au XIII siècle, faisait graver autour d'un Cupidon aux yeux bandés et portant le carquois, l'inscription 'ecce mitto angelum meum'."* Öte yandan söz konusu mühür –'contre-sceau', Abbot Nicolas of St. St. Étienne de Caën, 1282- kör bir Cupid'i değil, elinde bir çelenk tutan taçlı ve kanatlı bir Zafer'i gösterir; bkz. G. Demay, *Bibl.*73, s.iv ve s.x, no.64.

8 A. Goldschmidt ve K. Weitzmann, *Bibl.*116, cilt 1, no.23.

9 Oppian, *Cynegetica*, II, 410SS. Elyazmaları için bkz. A.W. Byvanck, *Bibl.*52. Üç resimli elyazması hâlâ mevcut: Venedik, cod. Marc. Graec. 479 (11. yy.), Paris, *Bibl.*Nat., ms. Grec 2736 (15. yy, illüstrasyonlar öncekinden kopyalanmıştır) ve Paris, *Bibl.* Nat., ms. Grec 2737 (Ange Vergèce tarafından 1554'te yapılmış ms. Grec 2736'nin bir kopyası).Bkz. resimler 93 ve 94 (Charles Diehl, *Bibl.*75, PL.LXXX'de gösterilen Marcianus'taki müteakıl minyatür) Olimpos Tanrıları'na saldıran Eros'u göstermektedir. Sol tarafta Athene, Venüs (?) ve kim olduğu belli olmayan iki tanrı, sağdaysa gökyüzünde Zeus ve Bizans saray görevlisine benzeyen biriyle şiddetle tartışan Hermes (bir yazıyla belirtilmiş) ile

Maurus'un *De Universo* adlı ansiklopedisinin elyazmalarında yer alan Carolingian minyatürlerde (resim 71)¹⁰ ve Cupid ile (sözümona) erkek kardeşi Jocus'un (Jest), Sefahet'in [Luxury] yüz kızartıcı düşüşünü takiben uçarken temsil edildiği Prudentius'un *Psychomachia* adlı şiirinde (*text ill.* s.95 ve resim 72) yer almamaktadır.¹¹

Klasik modellerden türetilmeyip yazınsal kaynaklar temel alınarak özgürce yeniden oluşturulan ortaçağa ait Cupid yorumları elbette metinlerin sunduğu göstergelere uymaktadır. Cupid'in klasik tanrıların sıradan bir üyesi olarak görünüp buna göre betimlendiği Truva döngüsünün değişik versiyonları gibi Homerosvâri veya Virgilvâri konuları doğrudan işleyen epik metinler bir kenara koyulursa,¹² bu metinler başlıca iki gruba ayrılabilir: Bir grup herkesin ha-

birlikte pencereden dışarı bakan bir kadın görülmektedir. Bu sahne ya Hermes, Argos ve Io veya daha uygunu, Hermes, Aglauros ve Herse diye yorumlanabilir (bkz. Ovid, *Metam.* 11, 707SS.; bu olayın çok benzeri bir temsili Bartolommeo Montagna'nın gravüründe bulunabilir, B.18, A.M. Hind, *Bibl.* 146, s.487, no.40). Bir Satir'in saldırısına uğrayan Hristiyan Aziz İskenderiyeli Aziz Theodora olabilir (bkz. Cod. Vat. Barb. Graec. 372, fol.195 ya da Londra, Brit. Mus., ms. Add. 19352, fol.157). Bkz. resim 70 her türden hayvanın peşindeki Eros'u göstermektedir; Bizans yazınındaki bir benzeri Eustathius Makrembolites'te bulunabilir, *Bibl.* 88, cilt 11, s.63. Burada Eros'un oklarını erkekleri, meşalesini kadınları, yayını vahşi hayvanları, kanatlarını kuşları ve çıplaklığını da balıkları elde etmek için kullandığı söylenmektedir:

Ἔρως τὸ μεῖράκιον ὄπλα πῦρ φέρον

Τ ὄξον, πτερῶν, γύμνωσιν ἰχθύων βέλος.

Cupid'in Paris, ms. Graec. 2737'de kör olup önceki iki elyazmasında kör olmamasıyla ilgili olarak bakınız aşağı, s.121S.

10 A.M. Amelli, *Bibl.* 7, PL.CXII ortaçağ sanatında Cupid'in temsil geleneğinin tek örneği olarak belirttiği makale: 'Amor', L. Freund, *Bibl.* 100. Hrabanus metni için aşağıya bakınız.

11 Prudentius, *Psychomachia*, 1, 432-439. Bkz. R. Stettiner, *Bibl.* 325, Tafelband, PL.4 (burada sadece Jocus); 5,1; 22, 4 (resim 72); 43,2; 60,10;98,14; 116,4; 186,10;197 (Gotik kıyafetiyle Jocus'la birlikte grubun 1289 tarihli en son el yazması). Jocus ile Cupid'in birleşimi için locus classicus, Horace, *Carmina* I, 2'dir. Burada Venüs'ten aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir:

"Sive tu mavis, *Ericyna ridens*,

Quam locus circumvolat et Cupido"

12 Bkz. e.g. Konrad von Würzburg, *Der trojanische Krieg*, *Bibl.* 173, s.12, satır 964SS.

fızasında hâlâ canlı olan ama özgün anlamını yitirdiği için metaforik veya alegorik şekilde yorumlanmaya başlanmış küçük pagan Cupid imgesini ‘yorumlar’. Diğer grup kişileştirildiğinde klasik imgeden tamamen farklı olan ama duygusal gerçeklik denilebilecek şeyle donatılmış düşsel bir figür olarak görünen ortaçağa özgü yüce aşk kavramını geliştirir. Birinci durumda ahlâkçı mitografide işlenip aktarılan Cupid’in yorumsal bir betimlemesine rastlıyoruz. İkinci durumda, ne kadar fazla betimsel ayrıntı klasik edebiyattan veya geç antik ve ortaçağ metinlerinden alınmış olursa olsun idealist şiirde gelişmiş, Aşkın metafiziksel olarak yüceltilmesi temasına rastlıyoruz.¹³

Platon’un aşk teorisi Yunan ve Roma şiirlerinde iz bırakmamıştır. Lucretius ve Oppian gibi didaktik şairler, aşkı, her şeye gücü yeten ve her yerde bulunan bir kuvvet olarak yüceltmekle birlikte bu kuvveti maddi evrene yayılan ama onu aşmayan, metafizik değil de doğal bir ilke olarak algılıyorlardı. Öte yandan lirik eserlerde aşk hem mutluluk veren hem de çile çektiren, hem canlandıran hem de can alan, insanın duygularının en güçlüsü olarak gösterilmiştir; ama ne Theocritus ne de Tibullus, ne Callimachus ne de Ovid bu duygunun nesnesini ‘gökler ötesi bir âleme’ çıkarmayı düşünmüştür.

Öte yandan Platoncu görüş İslami Doğu’ya cazip geldi ve orada El Gazali ve Ömer Hayyam’ın tutkulu mistisizminin doğmasına yol açtı. Ayrıca söz konusu Platoncu görüş Kilise Pederleri tarafından da benimsendi ve bu Babalar, Platon’un aşk teorisini ilahi bir aşk teorisine veya *caritas*’a dönüştürdüler, tıpkı Platon’un epistemolojisini bir Tanrı mantığına veya aklına dönüştürdükleri gibi. Esasında “Tanrı’nın bize duyduğu sevgi”yle (I. John iv, 16) sınırlı olan *caritas* kavramı sonradan insanın Tanrı’yı ve diğer insanlara yönelik özverili sevgisini kapsayacak şekilde açımlandı. Fakat o zaman bile *caritas* (*appetitus boni* ya da *amor Dei* veya *amor spiritualis*) *cupiditas* başlığı altında ifade edilen ‘tensel’ aşkın (*appetitus mali*, *amor mundi* veya *amor carnalis*) değişik çeşitleriyle keskin bir tezat oluşturur.

Bu tezat,– muhtemelen doğunun etkisi altındaki - on

13 Bkz. F. Wickhoff, *Bibl.* 398. Dahası: K. Vossler, *Bibl.* 385; P. Rousselot, *Bibl.* 291; E. Wechssler, *Bibl.* 389 ve 390; H. Pflaum, *Bibl.* 265, s. 1SS.; yakın zamanda C.S. Lewis, *Bibl.* 193. İslami etkiler için bkz. A.R. Nykl, *Bibl.* 231.

ikinci yüzyıl şiiri, şehvetli aşkı Troubadours ve takipçilerinin ‘Amour’, ‘Amore’ ya da ‘Mine’ dedikleri şeyle yüceltirken, aynı yüzyılın teolojisi, duygusal bir mistisizme doğru ilerlemekte ve dini tutkular Bakire Meryem üzerine yoğunlaşmakta idi. ‘Tensel aşk’ kavramı ruhanileştirildi ve aynı zamanda pagan Batı’ya ve İslami Doğu’ya aynı ölçüde yabancı bir kadına tapınma ruhuyla telkin edildi.

Bu temele dayanan on üçüncü yüzyıl Geç Gotik heykelciliğinde ve Thomasçı teolojideki klasik ve ortaçağ ilkelerinin yeniden uzlaştırılmasıyla kıyaslanabilir ölçüde *cupiditas* ile *caritas*’ı geçici olarak yeniden uzlaştırabilmeyi başardı. Her zaman olduğu gibi varlığını bu sefer daha muhafazakâr bir etik ve şiir içinde hâlâ sürdüren eski antitezle yeni bir neslin dehası insan sevgisinin somut nesnesi ile az çok dinsel karakterde olan metafizik bir varlığı çözülmez şekilde birleştirebilmeyi başardı.¹⁴ *Roman de la Rose* gerçek kadına sunulan mistik bir çiçeğin yerini aldı; Guido Guinicelli ve ‘Dolce stil nuovo’ nun (tatlı yeni üslûp) diğer temsilcileri onu bir meleğe çevirdiler; ve Dante’nin kitabında Beatrice’in simgelediği doğaüstü ilke öngürülebilirliğe öylesine meydan okudu ki yorumcular onu Vahiy, İman, İlahi Lütuf, skolastik Teoloji, Kilise ve son olarak Platonik Felsefe diye yorumlayabildiler.

Öte yandan çatışan ilkelerin uzlaştırılmasında hep rastlanıldığı gibi bu uzlaş payidar kalmayacaktı. Petrarch kendi arzusunun nesnesini yeniden insani ve şehvani bir forma sokarken, aynı zamanda onu idolleştirdi, hatta tanrılaştırdı. Dante’nin Beatrice’ne zıt olarak Petrarch’ın Laura’sı gerçek bir insan olmaktan hiç uzaklaşmadı ve kadın olarak ne kadar arzu edilir olduysa bir idea olarak da o kadar yüceltil-di, hatta İsa’nın şefaatine mazhar bir aziz katına bile çıkarıldı. ‘Dolce stil nuovo’ ve Dante tarafından geçici olarak ekarte edilen, *caritas* ile *cupiditas* arasındaki teolojik zıtlık Petrarch’da psikolojik bir gerilim olarak yeniden belirdi. Petrarch bu gerilimi abidevileştirecek kadar büyük biriydi. Fakat onun taklitçileri üzerindeki etkisi hâlâ ‘Platonik aşk’ diye yanlış adlandırılan biraz muğlâk ve aşırı duygusal bir

14 Bkz. örneğin Guittone d’Arezzo’nun güzel bir sonesi: ‘*dona del cielo, gloriosa Madre*’ (V. Nannucci, *Bibl.*227, cilt 1, s.163). Şair burada kendisini Cupid’in ‘*saette aspre e quadre*’sinden koruyacak ‘*quel divino amore*’ ile dolması için Bakire Meryem’i yalvarmaktadır.

tavra –Goethe’nin Mephistopheles’ten alıntı yapacak olursak *sinnlichübersinnlich*’e- yol açtı.¹⁵

‘Dolce stil nuovo’ nun çoğu temsilcisi Aşkın görsel bir betimlemesine girişmez, çünkü bu temsilciler Aşk tanıımı gereği duyumsal deneyim alanını aşacak derecede yüce ve ruhsal bir ilkeyle özdeşleştirirler. Guido Cavalcanti’dan alıntı yapacak olursak: “*E non si può conoscer per lo viso*”,¹⁶ ya da aynı dönemin ismi bilinmeyen bir şairinden alıntı yapacak olursak:

“*Ma io dico ch’ Amor non ha sustanza,
Ne è cosa corporal ch’ abbia figura.*”¹⁷

Diğer kaynaklar, özellikle de *Roman de la Rose* tipinde alegorik epik eserler yazarlar ‘il Signor Amore’ ya da ‘le Dieu Amour’u (Aşk Tanrısı) görsel bir figür, daha doğrusu bir vizyon olarak tarif ederler. Bu eserlerde tanrı artık bir çocuk olarak değil de kendisine çoğu zaman mütevazı bir hizmetçinin ya da bir dizi yan figürün eşlik ettiği prens görünümüne güzel bir ergen olarak resmedilir.¹⁸ Yine kanatlıdır ama göz kamaştırıcı kıyafetler içindedir, başında bir taç ya da çelenk vardır (resimler 73, 74). Çoğu zaman bir tahtın üzerinde oturur ya da bir kulenin veya şatonun efendisi olarak gösterilir. Diğer örneklerde güzel bir bahçede görünür, tercihen bir ağacın tepesinde (resim 75) – sanırım Apuleius’a dayandırılabilir bir motif bu.¹⁹ Bir meşaleyle ya da bir

15 Marsilio Ficino ve takipçilerinin geliştirdiği Yeni-Platoncu aşk kuramı için gelecek bölüme bakınız.

16 V. Nannucci, a.g.e., s.290.

17 V. Nannucci, a.g.e., s.294.

18 Bkz. F. Wickhoff, *Bibl.*398, L. Freund, *Bibl.*100; dahası H. Kohlhaussen, *Bibl.*172, birçok yerde, özellikle s.39SS; R. Koechlin, *Bibl.*169; ve a.g.e., *Bibl.*170, özellikle nos.1068, 1071, 1076, 1077, 1080, 1092, 1094, 1098.

19 Özellikle Guillaume de Machaut’un *Dit dou Vergier* (*Bibl.*205) sayesinde popüler olmuş ama on üçüncü yüzyıl Fransız edebiyatında da işlenen bir ağaçta yazara görünen Aşk motifine gelince bkz. R. Koechlin. Bu mefhum Cupidler’in daldan dala uçan kuşlara benzetildiği Helenistik şiire dayanmaktadır (bkz. örneğin Theocritus, *Idyll*, xv, 120SS.

... οἱ δὲ κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἑρωτες,
οἱοῖτο ἀνδρονιδίῃς ἀεζομένον ἐπὶ δένδρον
τωτῶνται πετρύγων πειρώμενοι, ὄζον ἀπ’ ὄζω,

meşaleyle birlikte bir mızrakla ya da iki mızrakla ya da yay ve oklarla veya çoğu zaman biri düz beyaz odundan veya fil-dişinden, diğeri siyah ve budaklı olan iki yayla donatılmıştır; her bir yay uygun oklara sahiptir; aşkı doğurmak için altın oklar, aşkı bitirmek için siyah, genellikle de kurşun oklar.²⁰ Aşkın güzelliği meleklerin güzelliğiyle sıkça karşılaştırılır (*Roman de la Rose*, “*il semble que ce fust uns anges*” der). Ve Dante, “Amore”u, tıpkı Aziz Mark İncili’nde İsa’nın Dirilişi’ni Kutsal Kadınlar’a vahyeden Melek’i betimlemek için kullanılan terimlerle karakterize edecek kadar ileriye gider: “*Che mi parve nella mia camera lungo me sedere un giovane vestito di bianchissime vestimenta.*”²¹

Ya da *Antholog. Graeca, Bibl.10*, cilt 111, s.2444, no. 440 sıkça resimde gösterilmiştir; bu kavramın yaşadığının kanıtı Guido Guinicelli’nin bir şiirindeki şu dizelerdir (V. Nannucci, *Bibl.227*, s.33):

“*Al cor gentil ripara sempre amore
Siccome augello in selva alla verdura,*”

hatta Carmen’in *Ah, l’amore è strano augello*’su. Fakat *Dit dou Vergier* söz konusu olduğu sürece *locus classicus*, Apuleius, *Metam.* V, 24 olarak görünmektedir: “*Nec deus amator humi iacentem [yani Psychen] deserens involavit proximam cupressum deque eius alto cacumine sic eam graviter commotus adfatur.*”

20 Bkz. özellikle *Roman de la Rose*, satır 865SS. (*Bibl.288*, cilt 11, s.45; resimli elyazmaları için bkz. A. Kuhn, *Bibl.176*) ve sayısız taklitleri, örneğin *Echecs Amoureux* (E. Sieper, *Bibl.318*) veya John Lydgate’in *Reson and Sensuallyte*’si, ki bu *Echecs Amoureux*’un bir çevirisidir (*Bibl.204*). E. Langlois, *Bibl.288*, s.303 ve Sieper, *Bibl.204*, cilt 11, s.123 başka örnekler de vermektedir. Elbette kavramın kaynağı Ovid, *Metam.* I, 467SS. Burada Cupid bir altın bir de kurşun oka sahiptir. Ortaçağ ok sayısını ikiye onaya veya daha fazlasına çıkarmakla ve o oklara özgül sembolik anlamlar katmakla kalmadı (altın oklar ‘Biautez, Simplese, Franchise, Compaignie, Biaux Semblanz’, kurşun oklar ‘Orgiauz, Vilainie, Honte, Desesperance, Noviaus Pensers’i temsil eder), ayrıca her tür ok için özel bir yay icat etti. Boccaccio, *Amorosa Visione*, v, Ovid’in klasik yalınlığına döner:

“*In man teneva una saetta d’oro,
Di piombo un’altra*”

21 *Vita Nuova*, XII, alıntılardan F. Wickhoff, *Bibl.398*. Wickhoff’un Aziz Mark’ın İncilleri’nden yaptığı benzer alıntı: “*viderunt juvenem sedentem in dextris coopertum stola candida*” (xvi, 5). Öte yandan Dante’nin *Ballata per una ghirlandetta*’da görülen naçiz küçük aşk meleği pagan ‘*puer alatus*’ ile karıştırılır.

Gerek bu şiirsel betimlemelerde, gerekse bunlardan ilham alan sanat eserlerinde, ‘Amour’, ‘Amore’, ‘Fouwe Amour’, ‘Venus Cupido’ ya da nasıl diyeceksek diyelim Aşk asla kör değildir²² ve en asil duygunun insan ruhuna en asil duyu organı sayesinde girdiği yönündeki Platonik inançta asla kör olamaz. Bu minvaldeki ifadelere Geç Ortaçağ şiirinde sıkça rastlanmaktadır: “*E’l suo cominciamento è per vedere*”²³ ya da “*E gli occhi in prima generam l’Amore*”²⁴ veya “*Vien da veduta forma che s’intende*.”²⁵ Petrarch’ın bir on altıncı yüzyıl yorumcusu Aşk imgesinden söz ederken, onunla aşkın varlık kazandığı ve bizi hoşnut ettiği organ, yani gözler güzel değil de kör olsaydı bu hoş olmazdı, çünkü “aşkın ilkesi güzellikten başka bir şey değildir ve güzel olan seyredilsin diye aydınlıktır” diye vurgular.²⁶

Öte yandan *Roman de la Rose*’un on dördüncü yüzyıldaki türevlerinde ilginç bir olguyla karşılaşırız. Başlangıçta Aşkın keskin gözlülüğü garantiye alınırken, sonraki bazı şairler yollarından sapıp bu olguda ısrar ederler ve kendi görüşlerine göre Cupid’in kör olmadığını açıkça beyan ederler. Sözgelimi *Echecs Amoureux*’un John Lydgate’e ait olan tercümesinde şu dizeler yer alır:

“Gerçi bazıları özellikle söylüyorlar
Onun hiçbir şey görmediğini
Bir odun veya taş kadar kör olduğunu
Ama yüzünden algıladığım kadarıyla
Apaçık görüyordu”²⁷

mamalıdır; o elbette *Vita Nuova*’da görülen abidevi ‘Amore’ye yardım eder ve dolayısıyla salt bir ‘*angiolel d’amore umile*’dir, ama bir melek olarak klair ve Dante elbette onu klasik özelliklerle donanmış ve çıplak olarak tahayyül etmez.

22 Cupid ile ‘Fraw Venus Minne’nin birleşimi için bkz. H. Kohlhaussen, *Bibl.* 172.

23 Ser Pace, Nannucci, *Bibl.* 227, s.293.

24 Jacopo da Lentino, Nannucci, a.g.e.

25 Guido Cavalcanti, Nannucci, a.g.e. s.287. Bkz. ayrıca Troubadours as Uc Bruner, F. Diez, *Bibl.* 76, 1883, s.122.

26 Petrarch, *Bibl.* 262, fol.184: “*Ne si conviene, che quella parte onde amor nasce et piace, cioè la Vista, non bela ma cieca sia, non altro essendo d’amore principio che la bellezza, ma il bello, come vuol inferire, è luminoso in Vista.*”

27 J. Lydgate, *Bibl.* 204, satır 5379SS. *Echecs Amoureux*’ta-ki benzer pasaj için bkz. E. Spieper, *Bibl.* 318.

Keza Chaucer şöyle diyor:

“Ve herkes onun kör olduğunu söylüyor
Oysa ben onun gayet iyi gördüğünü düşünüyorum.”²⁸

Aynı şekilde 118.Sone’sinde Petrarch ‘Amore’yi şöyle betimler:

“*Cieco non già, ma faretrato il veggo,
Nudo, sen on quanto vergogna il vela;
Garzon con l’ali, non pinto ma vivo...*”²⁹

Bu gibi iddialar elbette Cupid’in kör olduğu ve dolayısıyla resimlerin onu böyle gösterdiği inancına dayanıyordu. Bu anlayışın gelişmesi bizim ‘ahlâkçı mitografya’ diye sınıflandırdığımız diğer yazılı kaynaklar grubunda da bulunabilir.

Daha önce ismini zikrettiğimiz Propertius’un Ağıtı³⁰ sadece Cupid imgesini betimlemekle almaz, ayrıca onun karakteristik özelliklerinin alegorik bir açıklamasını da sunar: Çocuksu görünüş âşıkların ‘mantıksız’ davranışlarını sembolize eder. Kanatlar aşkın getirdiği duyguların uçucu değişkenliğini işaret eder ve oklar da aşkla yaralanan insan ruhunun iyileştirilemez yaralarını temsil eder. Nitekim Roma şiiri –ve retoriği- zihni tutarsızlığa ve çocuksuluğa sevk eden tehlikeli ve acı verici bir deneyim olarak aşkı algıladığı için ta başından beri açıkça karamsar olan Cupid imgesinin ahlâkçı bir yorumunu öne sürmüştür. Mitografik yazında bu zarar verici yorum varlığını sürdürmenin ötesinde gelişti ve ‘şiirsel Aşk’ tarihçilerinin çoğu zaman gözden kaçırdığı bir öneme kavuştu.

Mitografik materyali Ortaçağa aktarmış geç antik dönem yazarları Propertius ile aynı çizgide ilerlemişlerdir. Ortaçağ yazarlarına gelince onların odak noktası hâlâ pagan geçmişin küçük çıplak idolü idiye de, onun anlamına itirazları teolojik bakış açılarıyla keskinleşti ve onları Aşkın nahoş özelliklerini çoğaltmaya sevk etti. Vergil hakkındaki Çalışması’nda Servius hâlâ Propertius’un ‘ahlâkçılığı’nı hiçbir kayda de-

28 Chaucer, *The legend of good women*, satır 169S.

29 Petrarch, *Canzoniere*, Sonn. CXVIII, ‘*Non d’atra e tempestosa onda marina...*’

30 Bkz. yukarı, s.162.

ğer değişiklik yapmadan sunmuştur.³¹ Sevilalı İsidorus ve Hrabanus Maurus ‘*quia inflammatus*’³² meşalesinin bir açıklamasını eklemiş ve Mythographus II tıpkı Fulgentius’un, Cupid’in annesi Venüs’ün çıplaklığını izah etmesi gibi Cupid’in çıplaklığını izah etmek zorunda hissetmiştir kendini: “aşkın ahlâksızlığı daima ortadadır ve asla saklanmaz.”³³ Mythographus III (yani muhtemelen Alexander Neckham) bu geleneğin bütün içeriğini özetleyip, iki ok motifi gibi çeşitli insancıl ayrıntıları da ekleyerek kimi karakteristik özelliklerin alternatif açıklamalarını öne sürmüştür.³⁴

31 Servius, *In Vergil. Aen.* I, 663: “*Nam quia turpitudinis est stulta cupiditas, puer pingitur, ut inter quas curam Clymenen narrabat inanem, i dest amorem, item quia imperfectus est in amantibus sermo sicut in puero... Alatus autem ideo est, quia amantibus nes levius nec mutabilius invenitur... sagittas vero idea gestare dicitur, quia et ipsae incertae velocisque sunt.*”

32 Hrabanus Maurus, *De Universo*, xv, 6 (Migne, Patrolog. Lat., cilt III, col.432): “*Cupidinem vocatum ferunt propter amorem. Est enim daemon fornicationis, qui ideo alatus pingitur, quia nihil amantibus levius, nihil mutabilius invenitur. Puer pingitur, quia stultus est et irrationalis amor. Sagittam et facem tenere fingitur, quia amor cor vulnerat, facem, quia inflammatus.*” Bu pasaj olduğu gibi Sevilalı İsidorus, *Etymologiae*, viii, 9, 80’dan kopyalanmıştır.

33 Mythographus II, 35, *Bibl.38*, s.86, “*Qui pharetratus, nudus, cum face, pennatus, puer depingitur. Pharetratus idea, quia sicut sagittae corpus, ita mentem vulnerat amor. Nudus, quia amoris turpitudine semper manifesta est et nusquam occulta. Cum face autem, quia turpis amor cum calore et fervore quodam accenditur. Pennatus, quia amor cito pertransit et amantibus nec levius aliquid nec mutabilius invenitur. Puer autem fingitur, quia sicut pueris per imperitiam facundia, sic quoque nimium amantibus per voluptatem deficit.*” Bkz. Fulgentius, *Mitologiae*, II, 1.s.40 Helm: “*Hanc [yani Venerem] etiam nudam pingunt, sive quod nudos sibi adfectatos dimittat, sive quod libidinis crimen numquam celatum sit, sive quod numquam nisi nudis conveniat.*” Bu minvalde beyanatlar elbette hem Venüs’ün hem de Cupid’in ‘ahlâk dersleri’nde tipik şekilde varlığını sürdürdü; bkz. örneğin Mythographus III, II, 1, *Bibl.38*, s.228 veya ‘Th.Walleys’, *Bibl.386*, fol.viii: “*dicitur esse nuda propter ipsius indecentiam inevitabilem.*”

34 Mythographus III, II, 18, *Bibl.38*, s.239: “*Pingitur autem Amor puer, quia turpitudinis est stulta cupiditas, et quia imperfectus est in amantibus, sicut in pueris, sermo... Alatus, quia amantibus non levius aliquid nec mutabilius. Sagittas fert, quae et ipsae incertae sunt et veloces; sive, ut, vult Remigius, quia cons-*

İmdi, Alexander Neckham'ın hemen peşinden gelenler Cupid'in diğer özelliklerine körlüğü de ekleme gibi kararlı bir adım atmışlardır. Thomasin von Zerchlaere'nin *Der Wälsche Gast* (1215 dolayları) adındaki didaktik şiirinde Aşk şöyle der: "Ben körüm ve kör ederim."³⁵ Ve Petrarch'ın kasten klasikleşen betimlemesi³⁶ ve diğer birkaç özel durum hariç, önceki gelenek başka açılardan olduğu gibi takip edilse de Cupid'in körlüğü üzerinde ısrar etmeyen 'Mythographus III'ten sonra bir 'pagan' Cupid betimlemesine pek rastlamıyoruz. Bu, *Moralized Ovid*'in Fransızca versiyonu,³⁷ Dante'nin ustası Brunetto Latini'nin *Tesoretto*'su,³⁸ Latince

cientia, criminis pereprati stimulet mentem. Aurea autem sagitta amorem mittit, plumbea tollit... Ideo nudus, quia turpitudine a nudis peragitur; vel quia in ea turpitudine nihil est secretum."

35 Bkz. A. von. Oechelhäuser, *Bibl.*232, s.25, no 19, ayrıca H. Kohlhaussen, *Bibl.*172, s.40.

36 Bkz. *Sonnet CXVIII, Africa*, III, satır 215SS. (*Bibl.*263) ve *Trionfi*, *Triumphus Amoris*, satır 23SS:

*"Sopr'un carro di fuoco un garzon crudo
Com arco in mano e con saetti a' fianchi,
Contra le qual non val elmo nè scudo:
Sopra l'omeri avea sol due grand' ali
Di color mille, e tutto l'altro ignudo."*

37 *Ovide Moralisé* I, satır 668ss., ed.C.de Boer, *Bibl.*40, cilt 1, s.75:

*"Venus tient et porte un brandon
Et Cupido l'arc et la floiche...
Jocus et Cupido sont point
Au pointures nu, sans veue,
Quar fole amours et jex desnue
Les musars de robe et d'avoir;
D'entendement et de savoir,
D'amor et de bones vertus.
Pour ce sont il paint avugle,
Qu'amours et jex mains folz avugle."*

'Jex' ile 'amours' ve Venüs'ün birleşimi için bkz. s.98.

38 B. Latini, *Tesoretto*, satır 2256SS, *Bibl.*183, s.375:

*"E'n una gran charriera
Lo vidi dritto stante
Ignudo un fresco fante,
Ch'avea l'archo e li strali
E avea penne ed ali.
Ma neente uedea..."*

Moralized Ovid'e Berchorius'un giriş yazısı,³⁹ Berchorius'un eserinin bir özeti olarak anılmış *Libellus de Imaginibus Deorum*,⁴⁰ Boccaccio'nun *Genealogia Deorum*'u (burada Cupid kör yerine gözleri bağlı olarak ayaklarında grifon pençeleriyle tasvir edilmiştir)⁴¹ ve ayrıca *Amor Carnalis*⁴²

39 "Th.Walleys", *Bibl.*386, fol.viii, v.: "*Vel dic quod Cupido filius Veneris est amor carnalis filius voluptatis qui alatus pingitur pro eo quod amor subito volare sepe videtur. Constat enim quod homo quandoque subito et sine deliberatione amore alicuius persone inflamatur: et ideo amor iste alatus et volatilis dici potest. Cecus autem iste deus pingitur quia quo se ignerat aduertere non videtur: quia amor ita solet se ponere in puerem sicut in diutem in turpem sicut in pulchrum: in religiosum sicut in laicum. Cecus autem aliter dici potest: quia per ipsum etiam homines execari videntur. Nihil enim est cecius homine inflammato amore alicuius persone vel alicuius rei. Unde dicit Seneca quod amor iudicium nescit. Breviter igitur voluerunt poete duos deos depingere cecos scilicet cupidinem et fortunam: quia scilicet cupido et amor (sicut dictum est) ita cecus est quod aliquando nititur in impossibile sicut patuit in Narcisso qui umbram propriam usque ad mortem amavit. Sicut etiam quotidie videntur quod una utilis persona amabit nobilissimam vel econtrario. Fortuna etiam ac si ceca esset, quandoque subito promouet indignos et deprimit dignos. Roma. II. Cecitas ex parte contigit in israel.*"

40 Cod. Vat. Reg.1290, fol.2, bkz. H. Liebeschütz, *Bibl.*194, PL.XVIII ve s.118: "*Huic [yani Veneri] et Cupido, filius suus alatus et cecus, assistebat, qui sagitta et arcu, quos tenebat, Appolinem sagitaverat...*"

41 Boccaccio, *Genealogia Deorum*, IX.4: "*Hunc puerum fingunt, ut aetatem suscipientium passionem hanc et mores designent... Alatus praeterea dicitur, ut passionati instabilitas demonstraretur... Arcum atque sagittas ideo fere fingitur, ut insipientium repentina captivitas ostendatur... Has aureas esse dicunt et plumbeas, ut per aureas dilectionem sumamus... Per plumbeas autem odium volunt... Fax autem illi superaddita ostendit animorum incendia... Oculos autem illi fascia tegunt, ut advertamus amantes ignorare quo tendant, nulla eorum esse iudicia, nullae rerum distinctiones, sed sola passione duci. Pedes autem, gryphis illi ideo apponunt, ut declaretur, quoniam tenacissima sit passio, nec facile inertis impressa ocio solvitur.*" Grifon pençeleri için bkz. aşağıda s.120.

42 Heitz, *Bibl.*137, cilt 59, 1925, no 14 (L. Freund tarafından kısmen yeniden yapıldı, *Bibl.*100, col.645 ve bkz. resim 84). *Amor Carnalis* ayaklarında merhem kavanozu olan yay ve oklar taşıyan, gözleri bağlı, çıplak ve kanatlı bir kadın olarak temsil

veya *Amor Mundanus*'un revaçtaki resimlerini açıklayan küçük anonim şiirler için de geçerlidir.⁴³

Bu yeni müşkül durumun alegorik yorumları olabildiğince kötileyicidir. Cupid 'insanları kıyafetlerinden, mallarından, aklışelimlikten ve bilgelikten mahrum bıraktığı için' kör ve çıplaktır. Ködür, "çünkü mademki aşk hem yoksulun hem zenginin, hem çirkinin hem güzelin başına geliyor, o zaman onun yüzünü nereye çevireceğinin bir önemi yoktur. O aynı zamanda kör edici diye de adlandırılır, çünkü insanları kör eder; ne de olsa bir kişiye ve nesneye duyduğu aşkın etkisindeki bir insandan daha kör edici bir şey yoktur." Yahut "ressamlar onun gözünü bir bandajla örterler, aşka düşmüş insanların karar verme ve ayırt etme yetisinden mahrum bir şekilde nereye sürüklendiklerini bilmedikleri ve salt tutkunun yönlendirmesi altında kaldıkları gerçeğini vurgulamak için."⁴⁴

edilmektedir. Onun altında bir kafatası, bir kılıç ve cehennemin çeneleri görülmektedir, '*Finis amoris*' yazısıyla birlikte. St. Gregory, St. Jerome, St. Augustine (iki kez), Arosto, 'Philosophus' [Platon?], St. Bernard, St. Ambrose, Musa ve 'Experientia Jurisconsultorum', yazar gibi, "*Dein salb ist falsch vnd vngerecht, das klag ich armer knecht*" diyerek ona karşı uyarıda bulunmaktalar. Baş yazı şöyledir:

"*Die lieb ist nacket vnd plint vnd plos.
Des kumbt manger man von treu ['iret' diye okunmalı] wegen
in der helle schos.
Sie hat zwen snell fugel die sein vnstill,
Sie ist zu allen zeitten go sie will.
Sie kann salben vnd verwunden,
Wo sie woll zu stunden.
Ire wort sind listing vnd behend.
Gar pitter ist der snoden lieb end.*"

43 Cod. Casanatensis 1404, fol.2V., F. Saxl, *Bibl.*295, PLXXVI, resim 45:

"*Amor mundanus cernit omnia lumine ceco.
Disce, quid sit amor. Amor est insania mentis,
Dulce malum, mala dulcedo, gratissimus error.*"

44 Bazen gözbağıyla sembolize edilen aşkın ahmaklığı çok daha doğrudan bir şekilde ifade edilir, John Ridewall'un *Amor fatuus* imgesinde olduğu gibi, H. Liebeschütz. *Bibl.* 194, s.53, PLXI, resim 15. O "*imago pueri nudi, in cuius capite erat scriptum 'Ego sum ignorant et nichil scio'*"dur. Bir meşale ve kılıç taşır; altında-

Bunun gibi düşünceler sone ve kısa şiir yazarları tarafından da hevesle işlenmiştir. Nitekim Federico dell’Amba’nın (1290 dolayları) Cupid’i şöyleydi:

“*Spoglia i cor di libertà regnante,
E fascia gli occhi della provvidenza,*”⁴⁵

Aynı şair başka bir şiirinde Cupid’i meleğe değil de şeytana benzetir (*‘L’Amore del Diavol tien semblanza’*). Öte yandan bir dizi Rönesans ve hatta Barok şairi de geleneksel ‘ahlâki yorumları’ yorumlamak bilmeden işler.⁴⁶

Bu iki farklı düşünce akımı on dördüncü yüzyılın bazı ‘idealist’ şairlerinin Aşk Tanrısı’nın ‘görüşünün tamamen açık’ olduğu gerçeğini ısrarla vurgulamalarını izah etmektedir. Yüceltici manevi aşkı alçaltıcı şehvetli tutkuyla karşılaştırarak onlar, adeta, felsefi şiirde övülen Parlak Gözlü ‘Amore’ ile, ahlâk dersi veren mitograflar tarafından icat edilip kınanan *Kör Cupid* arasındaki bir davaya tanıklık eder gibi davranmaktadırlar.⁴⁷

Modern bir seyirciye Cupid’in gözlerindeki örtü, sevdalı duyumların ve seçimlerin, akıldışı ve genellikle biraz kafa karıştırıcı yapısına yönelik keyifli bir kinaye olarak gözükür. Öte yandan geleneksel ikonografinin kıstaslarına göre, Cupid’in körlüğü onu ahlâki dünyanın kesinlikle yanlış tara-

ki yazıda şu yazar: “*Qui me diligit, insipiens est.*”

45 V. Nannucci, *Bibl.*227, cilt I, s.365
*“Se Amor, da cui procede e bene e male ,
 Fosse visibil cosa per natura ,
 Sarebbe senza fallo appunto tale ,
 Com’el si mostra nella dipintura:
 Garzone col turcassio alla cintura
 Saettando, cieco, nudo e ricco d’ale.
 Dall’ale, sembra angelica figura,
 Ma chi l’assaggia, egli è guerrier mortale,
 Che spoglia i cor di libertà regnante,
 E fascia gli occhi della provvidenza
 Saettando disianza perigliosa...”*

Bkz. ayrıca aynı yazıda, V. Nannucci, a.g.y, s.367: “*Amore accieca il cor più cognoscente.*”

46 V. Nannucci, a.g.e., s.366.

47 Hatta Petrarch sadece Sophonisba ile Masinissa ve Syphax arasında geçen feci olayı anlatırken Cupid’den *Caecus deus* diye söz eder: *Africa*, v, satır 119, *Bibl.*263, s.106.

fina yerleştirir. *Caecus* ifadesinin ‘görememek’ (dar anlamda fiziksel veya zihinsel körlük) ya da görülememek (saklı, gizli, görünmez) veya ‘gözü veya zihni görmekten alıkoymak’ (karanlık, ışıksız, kara) diye yorumlandığı yerde, bir ortaçağ ahlâkçısının ağzıyla konuşacak olursak körlük “bize hiç de olumlu olmayan, kesinlikle olumsuz bir şeyi ifade eder ve kör adamdan biz genellikle günahkârı anlarız.”⁴⁸ Bu nedenle körlük her zaman kötüyle ilişkilendirilir, zihnini duyuşal iştahlardan uzak tuttuğu söylenen Homeros’un körlüğü ve tarafsızlığını güvenceye almaya yarayan Adalet figürünün körlüğü hariç. Ne var ki her iki yorum da gerek klasik düşünceye gerekse ortaçağ düşüncesine yabancıydı, özellikle gözleri bağlı Adalet figürü çok yakın dönem kaynaklı bir hümanist buluştur.⁴⁹

Ortaçağda Gündüz (Güneş’in yönettiği) ile Hayat ve Yeni Ahit arasında, Gece (Aydın yönettiği) ile Ölüm ve Eski Ahit arasında yerleşik bir ilişkiye rastlıyoruz. Bu bağlantılar,

48 Petrus Berchorius, *Bibl.*27, s.v. ‘Cecus, Cecitas’: “*Nota quod cecitas est privatio visus, unde cecitas dicit mihi proprie aliquid negativum et nihil positivum... Nota igitur generaliter per cecum intelligitur peccator.*”

49 Klasik geleneğe göre Homeros (ve Stesichoros) Troyalı Helen’e ‘iftira attığı’ için ceza olarak köreldilmiştir (bkz. örneğin Platon, *Phaidros*, 243 a). Sadece Suidas, *Lexikon* (*Bibl.*330, vilt III, s.252) bu durumu olumlu anlamda yeniden yorumlamıştır. E. Von Mueller, *Bibl.*225 Adalet’in körlüğünü inandırıcı şekilde ele almıştır ve görünüşe bakılırsa bu mefhum Plutarch ve Diodorus Siculus’un aktardığı bir ‘Mısır’ alegorisine dayanmaktadır. Bu alegoride baş yargıç tarafsızlığının nişanesi olarak gözsüz gösterilirken, yardımcıları rüşvet alacak ellerden yoksundur. Bu sorgulanabilir kavram klasik antikiteye cazip gelmedi, çünkü aksine klasik antikite Adalet’i delici ve hayret uyandırıcı gözlerle tahayyül ediyordu (A. Gellius, *Noctes Atticae*, XIV, 4). ‘Mısır’ anlayışı on altıncı yüzyıl hümanistleri tarafından yeniden keşfedilene kadar ölü kaldı. Gözleri bağlı Adalet’e ilk kez 1530 dolaylarında rastlıyoruz: Sebastian Brant’ın *Narrenschiff*’inde (1494, Latince çevirisi 1497) soytarı, asıl amacını boşa çıkarmak için Adalet’in gözlerini bağlar. Cesare Ripa’nın *Iconologia*’sında ‘Giustizia’, ‘Ambitione’, ‘Cupido’, ‘Cupidità’, ‘Errore’, ‘Favore’, ‘Ira’, ‘Ignoranza’ ve ‘Impeto’ya karşıt olarak ‘occhi bendati’nin olumlu bir anlam taşıdığı tek kişileştirmedir, ama burada bile motif Dünyevi Adalet temsilleriyle sınırlandırılmışken, İlahi Adalet ‘occhi miri’ye sahiptir, bu nedenle ‘utrumque ius’u ele alan bazı sonraki basımlarda Adalet biri gören diğeri göremeyen iki başla gösterilmiştir.

Kilise'nin bir simgesi de dâhil iyyinin çeşitli sembollerinin İsa'nın sağ elinde, Sinegog'un bir simgesi de dâhil kötünün sembollerinin İsa'nın sol elinde gözüktüğü Çarmıha Gerilme sahnesinin sayısız temsillerinde vurgulanmıştır. Bu düzenlemenin en kapsayıcı versiyonu erken on birinci yüzyıla ait Uta İncilleri'nde bulunur. Burada Kilise simgesine Hayat simgesi eşlik ederken, *Pia gratia surgit in ortu* yazısı şafak ideasını sunar; öte yandan Sinegog simgesine Ölüm simgesi eşlik eder ve *Lex tenet in occasum* yazısı akşamüstü ideasını sunar.⁵⁰ Bu örnekte Sinegog (resim 78) henüz gözü bağlı değildir. Onun karanlığa karışması gözlerinin de dâhil olduğu başının üst kısmının zeminin ardında kaybolmasıyla gösterilmiştir, tıpkı batan güneşin ufku ardında kaybolması gibi. Öte yandan hemen hemen aynı zamanda veya ondan biraz erken bir zamanda körlük yeni bir sembolle gösterilmeye başlanmıştır: sargı. Sargı, Basiret aynası, Felsefe merdiveni ve Çarkıfelek⁵¹ gibi diğer ortaçağa özgü motifler sınıfına aittir. Bu motifler, bir işlev görmek yerine bir metafora görsel biçim kazandırmak açısından klasik temsillerin motiflerinden ayrılır. Sargı 975 dolaylarına ait bir minyatürde görüldü. Bu minyatürde Gece –klasik edebiyatta hep adlandırıldığı ismiyle *caeca nox*- gözü bağlı bir kadın tarafından temsil edilir (resim 76).⁵² Ve az evvel belirttiğimiz ilişkiler açısından baktığımızda yeni motifin önce 'karanlıkta kalmış' Sinegog'a (resim 79),⁵³ sonra da kavramın yeni bir açılımıy-

50 Bkz. G. Swarzenski, *Bibl.*333, PL.XIII.

51 Bkz. H.R. Patch, *Bibl.*254, s.176SS'deki ilgili yorumlar. Gözbağı mefhumunun klasik Antikite'ye ne kadar yabancı olduğu Apuleius'un Kör Fortune'a '*exoculata*' demesi gerçeğiyle izah edilmektedir (Metam., vii, 2).

52 Berlin, Staatsbibl., cod. theol. lat. fol.192, Adolph Goldschmidt, *Bibl.*118, cilt II, PL.107. Bu gözü bağlı figürün türediği tip Verdun, *Bibl. de la Ville*, ms.1, fol.17'de (bkz. resim 77) yansıtılmıştır. Burada Gece –genel kompozisyon içine benzeri şekilde yerleştirilmiş yuvarlak çerçeve içinde bir büst olarak- yüzü peçeli olarak gösterilmiştir. Kara bir peçe, koyu renkler ve kara bir hale ortaçağ sanatında Gece'nin normal özellikleridir. Fakat Chartres Katedrali'nin bir başkemerinde Gece, Gündüz'ün elinden tutarak götürdüğü bariz yüz ifadesiyle kör bir kişi olarak nitelendirilir (E. Houver, *Bibl.*149, cilt II, PL.22, bkz. resim 80). Bu söz konusu dönemin Fransız heykelticiliğinde sıkça rastlanan klasik ruhu ortaya koymaktadır.

53 Bkz. özellikle P. Weber, *Bibl.*388, s.70, 74, 76, 90, 112.

la Aldatma gibi simgelere⁵⁴ ve hemen hemen aynı zamanda Ölüm'e nasıl dönüştürüldüğünü kolaylıkla görebiliriz.

Gözleri bağlı Sinagog (genellikle *Vetus testamentum velatum, novum testamentum revelatum* deyiimiyle tasvir edilen) genellikle Yeremya kitabındaki şu dizayle ilişkilendirilir: "Taç düştü başımızdan, vah ki günah işledik, bu yüzden kalbimiz söndü, bu yüzden gözlerimiz karardı."⁵⁵ Ona on ikinci yüzyılın ortası kadar eski bir zamanda rastlıyoruz ve çok geçmeden ortaçağ edebiyatında ve sanatında standart bir figüre dönüştü; öyle ki Uta İncilleri'nin on beşinci yüzyıldaki bir kopyacısı 'karanlığa karışmış' figürün yerine gözleri bağlı figürü koydu kendiliğinden.⁵⁶ Gözleri Bağlı Ölüm biraz daha sonra ortaya çıktı; herhalde en eski ve hiç kuşkusuz en etkileyici temsiller Notre Dame de Paris, Amiens ve Reims'in batı cephelerinde bulunan birbiriyle ilişkili Kıyamet serilerinde bulunur. Burada gözleri bağlı acımasız bir dişi (*la Mort*) kurbanının bağırsaklarını çıkarırken görülür (resim 81).⁵⁷ Fakat bandaj motifi Ölüm salt bir iskelet olarak temsil edilmeye başlandığında bile varlığını sürdürdü. Shakespeare'in John of Gaunt'u oğlunun kovulmasına hayıflanırken Gözleri Bağlı Ölüm fikrinin duygusal olanaklarını yine işler:

"Benim gazyağı kurumuş lambam ve zamanı heba eden ışığım

Zaman ve bitmeyen geceyle yok olacak.

Bkz.resim 79 Verdun, Bibl. de la Ville, ms.119'dan özellikle ilginç bir tipi resimlemektedir. İki Verdun elyazmasına dikkatimi çeken Dr.Hanns Swarzenski'ye fotoğraflarını kullanmama izin verdiği için de teşekkür borçluyum.

54 E. Houver, *Bibl.* 149, cilt 1, s.1.86.

55 Lamentations, v, 16, 17. Sinagog'un körlüğü bazen bir peçe ya da başörtüsüyle ifade edilir, Aziz Peter'in İlahi Kitabı'ndaki minyatür örneğinde olduğu gibi (G. Swarzenski, *Bibl.* 334, s.112, PL.CI, resim 341). Bu minyatürde figürün elinin kalbinin üzerine konulması Jeremiah dizelerini hatırlatmaktadır.

56 Clm. 8201, 1415 tarihli, P. Weber, *Bibl.* 388, s.66. Sinagog ayrıca Yahudi şapkası giyer ve şapka yükselen anti-semitizm dalgasıyla bağlantılı olarak onun elbisesine eklenmiştir. Ve s.77, N.25'teki Ölüm figürünün yerini bir iskelet almıştır.

57 Paris rölyefi, Viollet-le-Duc, *Bibl.* 377, cilt VIII, 1866, s.158. Amiens için bkz. Georges Durand, *Bibl.* 79, PL.XXXVIII, 4. Reims için: P. Vitry, *Bibl.* 383, cilt I, PL.LXXXII.

İnce mumum yanıp bitecek,
Ve gözleri bağlı ölüm oğlumu görmeme izin
vermeyecek.”⁵⁸

Dolayısıyla Kör Cupid oldukça ürkütücü bir birliktelik içinde işine başladı: o, Gece, Sinagog, Aldatma, Ölüm ve Talih (klasik *caeca Fortuna*, yani kör talih) –tam olarak bilmediğimiz bir zamanda gözleri bağlı simgeler grubuna katılmış olan- simgelerine aitti.⁵⁹ Bu grup içinde özellikle Ölüm ve Talih’le ilişkiliydi, çünkü bu üçlü hem geçişli hem de geçişsiz fiil kipinde kördü. Bunlar sadece aydınlanmamış bir zihin halinin simgeleri veya varoluşun ışıksız biçimi olarak değil, ayrıca gözsüz bir kişi olarak davranan aktif bir kuvvetin simgeleri olarak da kördü. Hangi yaş, sosyal konum ve bireysel erdem içinde olurlarsa olsunlar amaçlarına gelişigüzel ulaşıyorlar veya amaçlarını ıskalıyorlardı.⁶⁰ Pierre Michault adında bir on beşinci yüzyıl Fransız şairi bu mefhumları *La Danse aux Aveugles* adındaki bir şiirde birleştirdi. Bu şiirde Aşk, Talih ve Ölüm kendi sebepsiz ama değiştirilemez kararlarının melodisine göre insanlığı dans ettiren üç büyük kör güç olarak tasvir edilir.

“*Amour, Fortune et Mort, aveugles et bandés,
Font danser les humains chacun par accordance.*” (resim 82)⁶¹

58 Richard II, 1, 3. ‘Gözleri bağlı’ sözcüğü Shakespeare tarafından sadece bu pasajda ve *Venüs ve Adonis*, 1, 554’te kullanılmıştır (‘gözleri bağlı hışım’). *Romeo ve Jüliet*, II, 4’teki meşhur ‘kör okçu-oğlan’ deyiminden ayrı olarak Cupid’e kör denilen yerler: *Yok Yere Yaygara*, I, 1; *Lear*, IV, 6; *Veronali İki Centilmen*, IV, 4 (‘kör edilmiş Tanrı’); *Fırtına*, IV, 1 (‘kör oğlan’); *Sone CXXXVII* (‘kör ahlak Aşk’); ve Bir Yaz Gecesi Rüyası, I, 1 (bkz. s.123, N.74). ‘Kör Talih’in geçtiği yer *Venedik Taciri*, II, 1 ve *Coriolanus*, IV, 6. ‘Gizleyen kör Gece’nin geçtiği yer *Lucrece’ye Tecavüz*, satır 675.

59 Bkz. J.B. Carter, *Bibl.57*, s.38 ve bilhassa H.R. Patch, *Bibl.255*, s.191SS. İlüstrasyonlara gelince bkz. aynı yazar, *Bibl.254*, bilhassa s.12 ve 44, PL.3,4,9. Bkz. ayrıca A. Doren, *Bibl.77*. ‘*Caeca Mors*’ tabiri klasik yazında yoktur.

60 Ayrıca Cupid’in ruhsal anlamda ölüm demek olduğu biliniyordu. Ridewall’un *Amor fatuus* (sayfa 107, N.42’de belirtilen) resmi şu yazıyı taşır: ‘MORS DE ME CRESCIT’.

61 Bu şiir ve ilüstrasyonları için bkz. A. de Laborde,

Bu Kör Cupid –ya da ona ‘şiiinsel Aşk’tan ayırt etmek için yakıştırdığımız adla ‘mitolojik Cupid’- imgesi tarihsel koşullara bağlı olarak farklı şekillerde gelişti.

Muhtemelen ‘Liebe’ ve ‘Mine’ sözcüklerinin dışıl bir cinsiyete sahip olmasından ötürü Alman sanatı Kör Cupid’i çıplak dışı bir figür olarak kişileştirmeye güçlü bir eğilim gösterir. Bu, *Wälscher Gast* adlı şiirin illüstrasyonları için geçerlidir. Bu illüstrasyonlarda “kör ve kör edici” Aşk, tezhipçilerin insafına göre gözleri açık veya kapalı olan, ama henüz bandajsız, çıplak bir kadın olarak temsil edilir. O, ‘akıllı adam’ onun silahları karşısında güvencedeyken ‘sevdalı’ ya da ‘ahmak’ adamın gözüne ok atar (resim 85).⁶² Almanya’da çıplak kadın figürü, saf şehvetli aşkın, geç ortaçağ dönemine ait sayısız temsilde bandajlı veya bandajsız olarak işlenmeye devam eder (resim 84).⁶³

Bibl.177. Bu tasvir edici döngüde Ölüm genellikle 1340 dolaylarından bir pasajdan alıntı yapacak olursak bir ‘*doeuf chevauchant moult lent*’i sürmektedir. Ayrıca bkz. P. de Keyser (ne yazık ki Laborde’nin çalışmasından habersiz), Bibl.163, özellikle s.57SS. Michault’un şiirinin ilüstrasyonları sadece çeşitli münferit resimleri ve öküz süren Ölüm imgelerini değil, ayrıca Petrarch’ın Trionfi’sinin temsillerindeki Ölüm arabasının neredeyse değişmez şekilde iki siyah öküz tarafından çekildiği gerçeğini de aydınlatmaktadır. Bu motif Petrarch metninde belirtilmemiştir ama öylesine popüler olmuştur ki Ripa, s.v. ‘Carro della Morte’ onu şairin kendisine atfetmekte tereddüt etmez, Zaman’ın koltuk değneklerini ve kum saatini ithaf ettiği gibi.

62 A. von Oechelhäuser, *Bibl.*232. bize kadar ulaşmış resimli el yazmaların hepsi on dördüncü yüzyıla veya daha sonrasına ait, ama onların resimlerinin şiir yazılırken, yani 1215 dolaylarında kullanılmış prototipleri yansıttığını rahatlıkla varsayabiliriz. Alman ‘Kör Venüs’ ile uluslar arası ‘Kör Cupid’in eğlenceli bir birleşimi için bkz. *Tricinia. Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen, nach Art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen*, Nürnberg, 1576.

“Venus, du und dein Kind,
seid alle beide blind
und pflegt auch zu verblenden.”

(alıntılandığı yer: A. Schering, *Bibl.*302, no.139; referans için sayın Oliver Strunk’a teşekkür ediyorum).

63 *Amor Carnalis*’in ağaçbaskısı (bkz. s.173, N.42). Benzeri bir karakterin on beşinci yüzyıla ait temsillerinde rastlanılan bazı diğer çıplak ama gözleri bağlı olmayan figürler aşağıda belirtilmiştir.

Öte yandan Fransa ve Flanders'te *Roman de la Rose* ve benzeri şiirler etkisinde oluşmuş resim geleneği öylesine güçlüydü ki *Ovide Moralisé* ve türevlerinin illüstrasyonlarında yer alan 'mitolojik Cupid' gözleri bağlı olsa da 'Dieu Amour'un prenslere yakışır kıyafetlerini ve olgun görünüşünü koruyordu; ve bu durum, gözleri bağlı imgelerin ait olduğu esas metinlerin çıplak ve çocuksu bir figürü açıkça öngörmesine rağmen yerleşik temsil geleneklerinin yazılı sözlerin iddiası karşısında kendilerini inatla ortaya koymalarının öğretici bir örneğini oluşturuyordu (resimler 86, 87).⁶⁴

İtalyan on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda bizim 'sahte biçim değiştirme' dediğimiz süreç tamamlandı. Burada cinsiyeti değişmeyip cüssesi küçülen Cupid, kıyafetlerinden soyunur ve böylece Rönesans ve Barok sanatının popüler *garzone* veya *putto*'suna dönüşür ve yeni kazandığı körlük özelliğini saymazsak, klasik *puer alatus*'un görünümüne yeniden kavuşur.

Diğer yandan İtalya'da bile bu evrim basit bir süreç değildi. Mitografik metinlerin öngördüğü gibi gözleri bağlı bir çıplak imgesi ile, göz sargısının 'Dieu Amour'un saray kıyafetiyle birlikte görüldüğü karma Fransız tipi arasında temel bir ayırım bir süre yapılmadı;⁶⁵ ve Piero della Francesca'nın

64 Son moda kıyafetler içinde Üç Güzel ve tahta çıkarılmış Aşk Tanrısı ile on dördüncü yüzyıla ait Paris'ten bir örnek, Bibl. Nat.,ms.Fr.373 için bkz. A. Warburg, Bibl.387, cilt II, PL.LXIV ve bkz. resim 86 (Fransız, 14.yy.). Sonraki bir örnek (cod. Vat. Reg. 1290, ill. a.g.e, resim 112 ve H. Liebeschütz, Bibl.194, PL.XVIII, resim 28'deki gibi İtalyan temsillerin muhtemelen etkisinde kalmış) Berchorius'un *Metamorphosis Ovidiana*'sının (bkz. M.D. Henkl, *Bibl.*142,1922) Fransızca versiyonunun basılı edisyonları için bir model işlevi görmüş Flamanca el yazması Copenhague,Thott 399 fol.9v.'de (bkz. resim 87) bulunabilir; burada Güzeller çıplak ve Cupid havada süzülüyor ama yine genç bir adam çocuk değil, gözlerinin bağlı olmasına rağmen güzelce giyinmiş

65 Bunun kanıtı Richard de Fournival'in bir elyazması: *Bestiaire d'Amour*. Bu elyazması J.P. Morgan Kütüphanesi'nde muhafaza edilmektedir ve Bayan Helen Franc tarafından ilgime sunulmuştur (M.459, Kuzey İtalya, 14. Yüzyılın birinci yarısı). Gözleri bağlı Cupid'in âşığa ok attığı fol.28, v'de o çıplaktır, tıpkı *Der Wälsche Gast*'tan bkz. resim 85'teki 'Minne' örneğindeki gibi (aksi durum için bkz. *Roman de la Rose*'dan bkz. resim 73). Karşı sayfada, fol.29, at sırtında ve saray kıyafetiyle Cupid âşığı sevdiği kadınla barıştırır.

Arezzo'daki S. Francesco bazilikasında yer alan muhteşem figürüyle (resim 92) temsil edilen Rönesansın tipik Cupid'i kendini çok garip bir görünüşten ve aslında şeytani bir suretten kurtarmak zorundaydı. Bu imge, Cupid'i çıplak veya neredeyse çıplak ve kanatlı bir oğlan olarak gösteren ve dolayısıyla klasik tipe en eski dönüşleri teşkil eden bir grup temsil içinde belirir. Fakat onlar Cupid'i sadece gözleri bağlı olarak değil, aynı zamanda Şeytan ve bazen de Ölüm imgelerinde kullanılan pençelerle birlikte gösterirler.⁶⁶ Bu yeni damgayla birlikte Cupid, Federico dell'Amba'nın onu bir sonesinde karşılaştırdığı diavolo'ya sahiden dönüşmüş olur.

Bu türün en iyi bilinen örneği Assisi'deki S. Francesco bazilikasında yer alan ressam Giottesk İffet alegorisinde (şimdi genellikle 1320/25 diye tarih düşülen) görünür (resim 88).⁶⁷ Burada Cupid (*Amor* diye geçen) ve yanındaki çıplak Ardor, tırpan taşıyan bir iskelet olan *Mors* ve keşiş elbisesi içinde kamçı taşıyan kanatlı bir kadın olan *Penitentia* tarafından 'İffet Kulesi'nden kovulur; tüm kompozisyon Cennetten Kovulma sahnesinin çizgilerine göre kasten şekillendirilmiştir. Cupid çiçeklerden tacı ve kanatları olan on iki veya on üç yaşında bir oğlan olarak gösterilmektedir. Gözleri bağlıdır ve Kızılderili kuşağındaki kafatasları gibi üzerine kurbanlarının kalplerinin işlendiği sadağının ipini saymazsak üzerinde hiçbir kıyafet yoktur. İnsan ayaklarının yerine grifon pençelerine sahiptir.

Bunun gibi garip imgeler asırlar boyunca öylesine sık ortaya çıkmıştır ki pençeli Cupidler sonraki dönemlerde de kendilerini göstermiştir. İtalyan on beşinci yüzyıla ait bazı *tondi* ve sandık panellerinde karşımıza çıkıyorlar;⁶⁸ ve pençeli olmanın yanı sıra güllerle taçlanmış ve bir kalp zinciri

66 Bkz. özellikle Francesco Traini'nin Pisa, Camposanto'daki meşhur freski, ama ayrıca John O. Westwood, *Bibl.*396, PL.33'teki *Mors in the Leofric Missal* gibi çok erken örnekler neredeyse harfi harfine Londra, Brit. Mus., ms. Cott. Tib.c.vi, fol.6v.'ye benzer.

67 İyi illüstrasyon, I.B. Supino, *Bibl.*331, PL.LI.

68 Floransa'ya ait sandık paneli, Prince d'Essling ve E. Müntz, *Bibl.*87, s.1, metin s.115. Ayrıca bir Kuzey İtalya freski, Louvre'da, R. Van. Marle, *Bibl.*210, cilt 11, 1932, resim 483, Venüs'ü ve onun bazı büyük kurbanlarını (Samson, Achilles, Paris, Troilus, Tristan ve Lancelot) göstermektedir. Venüs'e ayakları yerine pençeleri olan iki küçük Cupid eşlik etmektedir ve tüm kompozisyon *Planetenkinderbilder*'e benzemektedir.

kuşanmış Cupid, Petrarch'ın 'Aşkın Zaferi' adlı şiirini resmeden on altıncı yüzyıla ait bir duvar örtüsünde görülmektedir (resim 89).⁶⁹ Fakat bu sonraki örnekler hiç kuşkusuz Asisi figüründen alınmadır ve dolayısıyla o figürün kökeni hakkında bize fazla şey söylememektedir.

Öte yandan Sabbionara di Avio kalesindeki ilginç bir duvar resmi vardır. muhtemelen 1370 dolaylarında yapılmış bu duvar resmi Assisi'deki freskten alınma değildir, ondan kesinlikle daha eski olan ayrı bir gelenekten gelmektedir. Zira Sabbionara'daki Cupid, Assisi'deki gibi kör (kafa kalıntılarından anlayabildiğimiz kadarıyla), kanatlı, çıplak, oğlansı olsa da ve bir yay, oklar ve grifon pençeleri taşısa da kalp zincirinden yoksundur ve ilginç bir şekilde, şaha kalkmış bir atın üstünde gösterilmektedir (resim 91).⁷⁰

Dolayısıyla pençeli Cupid iki ayrı versiyonda yer almaktadır: ayakları üstünde ve kalp zinciriyle birlikte ve kalp zincirinden yoksun olarak at sırtında. Bundan çıkaracağımız sonuç her iki versiyonun kalp zincirini ve atı birlikte gösteren ortak bir kaynaktan geldiğidir. Bu ortak kaynak kaderin garip bir cilvesiyle bize doğrudan değil de planlı bir ters yüz etmeyle gelmiştir; ama ters yüz edilmiş tasvir öylesine kesin ve tamdır ki özgün olanı yeniden oluşturmak için sadece ar-

69 Prince d'Essling ve E. Müntz, *Bibl.*87, s.212, daha iyi illüstrasyon için bkz. E. von Birk, *Bibl.*35, PL.VIII, s.248'den sonra. Kalplerin zincirin taşıyan ama grifon pençelerine sahip olmayan Cupid, Dünyevi Aşkı temsil eden on altıncı yüzyıla ait bir Fransız duvar halısında da bulunabilir (Paris, Musée des Arts Décoratifs).

70 Sabbionara duvar resimleri A. Morassi, *Bibl.*221 ve J. Weingartner, *Bibl.*393 tarafından yayımlandı. Bkz. resim 91 kendisine çok teşekkür ettiğim Signor G. Gerola'nın nazıkçe temin ettiği bir fotoğraftan yola çıkılarak yapıldı, R. Soprintendente delle Belle Arti per la Venezia Tridentina. Cupid'in başı yıkılmış, ama dalgalanan sargının varlığı ve kompozisyonun oldukça karamsar genel ruh hali figürün orijinalinin gözleri bağlı olduğu yönündeki Weingartner'in varsayımını doğrulamaktadır. Hem Morassi hem de Weingartner bu '*pargolo antico trasmutato a metà in fiera dalla torbida coscienza medioevale*'yi bir yandan Assisi figürü ve onun türevleriyle, diğer yanda Francesco Barberino'nun alegori-siyle ilişkilendirmeyi beceremediler. Sabbionara duvar resmine dayanan bir çizim (insan ayaklı Cupid) J.P. Richter tarafından yayımlandı, *Bibl.*280, PL.9, ama bunun sahte olduğu daha sonra anlaşıldı (bkz. G.B. Cervellini, *Bibl.*64; ve H. Beenken, *Bibl.*23).

tıları eksilere çevirmemiz yeterlidir. Bu versiyon Francesco Barberino adında sanatı seven, bilgili bir şair ve hukukçu tarafından gayretkeş bir çabayla yapılmıştır. Barberino, *Documenti di'Amore* adında bir kitabı kaleme almış, resimlendirmiş ve üzerinde enikonu yorum yapmıştır.⁷¹

Bu kitabın illüstrasyonları aslında Assisi ve Sabbionara versiyonlarının özelliklerini birleştirmiştir (resim 90). Söz konusu illüstrasyonlar oğlanımsı çıplak Cupid figürünü, kanatları, pençeleri, gülleri, ok kılıfını, kalp zincirini ve atı aksi bir niyetle farklı bir kompozisyonda göstermektedir. Barberino insanlar arasında makul karşılanabilecek aşk olan İlahi Aşk ile, aşk adını hak etmeyecek kadar düşük, haram, şehevi/tensel tutkuları ciddi bir düşünürün mülahazalarını birbirinden ayırır.⁷² “Amor Divino”yu yüceltmeye çalışır ve bunu daha etkileyici şekilde yapmak için onun *saggi* diye adlandırdığı bilgelikle geçmişte kullanılmış bir imge hakkında yorum yapar. Bu imge ‘mitografik’ ya da daha alçak Cupid’i temsil ediyordu ama Barberino onu yeniden öyle bir yorumladı ki, her ayrıntı yeni ve olumlu bir anlam kazandı.

71 1640’da basılan *Documenti d’Amore* cod. Vat. Barb. XLVI, 18 (şimdi 4076, genellikle A diye alıntılanan) ve cod. Vat. Barb. XLVI, 19’DA (şimdi 4077, genellikle B diye alıntılanan) muhafaza edilmektedir. Her ikisi de *Bibl.*81’de F. Egidi tarafından tasvir edilmiş ve kısmen yayımlanmıştır. Tam metnin edisyonu için bkz. F. Egidi, *Bibl.*20; ayrıca bkz. A. Thomas, *Bibl.*341. Bkz. resim 90 (*Bibl.*81, PL., sayfa 8’e bakan, mütakabil resim B, ill. a.g.e., s.8) metin *Bibl.*20, cilt III, s.407SS’e aittir. Neredeyse tıpatıp bir kompozisyon her iki elyazmasında da resimli baş sayfa işlevi görmektedir (*Bibl.*81, PL., sayfa 4’ bakan ve sayfa 4. Metin *Bibl.*20, cilt I, s.14SS). Dahası tablonun yarısı boyutunda ve atın olmadığı aynı Cupid figürü için bkz: 1) A, fol.90 (*Bibl.*81, s.83) ve B, fol.79 (a.g.e., s.82), Cupid’i Masumiyet’e gül atarken göstermekte; 2) A, fol.98 ve B, fol.87, v. (her ikisi de a.g.e., s.86, burada başlıklar düzeltilmiş) Cupid’i ‘Solicitudo’, ‘Perseverantia’, ‘Veritas’ be ‘Fortitudo’nun üstünde, ‘Aeternitas’ın bile kendi isteğiyle kapatamadığı bir kitabı kapatırken göstermektedir; 3) A, fol.98 ve B, fol.87, v. (her ikisi de a.g.e., s.89): Cupid, Donna’yı öldürüş Ölüm tarafından parçalanmaktadır. Rönesans döneminde yaygın şekilde okunan Barberino’nun (bkz. örneğin Mario Equicola, I, 5, *Bibl.*84, fol.11, v.ss.; Ripa, s.v. ‘Eternità’) Petrarch’ın *Trionfi*’sinden ne ölçüde etkilendiğini araştırmak kayda değer olurdu.

72 F. Egidi, *Bibl.*20, cilt I, s.9SS. Gayrı meşru aşk Isidorus’tan sonra ‘uno furore inordinato...’d iye tanımlanır (s.171, N.32).

*“lo non descrivo in altra guisa amore,” diyor,
 “Che faesser li saggi che tractaro
 In dimostrar l’effetto suo in figura...
 E color che ’l vedranno,
 Non credan ch’io cio faccia per mutare,
 Ma per far novo in altro interpretare.
 Che quel che facto e molto da laudare
 Secondo lor perfecta intelligença...
 Et anco amor comandando m’informa
 Com’io ’l ritragga in una bella forma.
 Nudo con ali, ciecho, e fanciul fue
 Saviamente ritracto a saettare,
 Deritto stante in mobile sostegno.
 Or io non muto este facteçe sue,
 Ne do me tolgo, ma vo figurare
 Una mia cosa e sol per me la tegno.*

*lo nol fo ciecho che da ben nel segno,
 Ma non si ferma che paia perfetto,
 Se no in loco d’ogni vilta netto...
 Fanciul nol faccio a simile parere
 Che parria poca avesse conoscença,
 Ma follo quasi nel’adolloscença...
 lo, si gli o facti i pie suoi di falcone,
 A intendimento del forte grewire
 Che fa di lor chel sa chel sosterranno...
 Nudo l’o facto per mostrar com’anno
 Le sue vertu spiritual natura...
 E poi per bonestura,
 Non per significança; il covre alquanto
 Lo dipintor di ghirlanda e non manto...
 Diedi al cavallo in faretra per pena
 Li dardi per mostrar che innamorato
 A seco quel dona’egli e poi lanciato...”⁷³*

73 F. Egidi, a.g.e., cilt III, s.409SS. ‘*Lo nol fo ciecho*’ açıkça Petrarch’ın ‘*Cieco non già*’sını haber vermektedir. Barberino’nun baş sayfa resmiyle ilgili Latince çalışmasında yapılan açıklamalar (a.g.e., cilt 1, s.9SS) İtalyanca şiirdeki açıklamalardan daha da cüretkârdır: Cupid’in üç oku Teslis’i temsil eder, atın sadağı taşınması İnsanın kalbini ve işlerini Tanrı’yla birleştirecek araçları temin etmelidir düsturunu işaret eder (a.g.e, cilt 1, s.20).

Çevirisi: “Ben Aşk onun sonuçlarını bir imgede gösteren bilgili insanlardan farklı surette tasvir etmiyorum... Ve benim imgemi seyredecek insanlar onu değiştireceğimi sanmasınlar; ben onu başka bir yorumla yenileyeceğim. Zira onların kullandıkları kusursuz zekâlarından dolayı pek bir takdire şayandır... Ve hatta Aşk kendi buyrukları aracılığıyla onu güzel bir biçimde nasıl resmedeceğimi bana bildiriyor. O başka seyyar bir payanda [yani at] üzerinde dikilip ok atan çıplak, kanatlı ve kör bir oğlan olarak yerli yerince resmedile geldi. Şimdi ben onun bu özelliklerini değiştirmiyorum, ne bir şey ekliyorum, ne de bir şey çıkarıyorum. Ben kendi imgemi sunup bunu sadece kendime saklıyorum. Hedefi gayet isabetle vurduğu için onu kör etmiyorum. Fakat mükemmel görünecek şekilde de durmuyor, bütün pisliklerden temizlenmiş bir yer hariç... Aynı nedenlerden ötürü onu oğlan yapmıyorum, çünkü aksi halde sezgisi kıt olur; onu neredeyse ergen olarak yorumluyorum... Şayet ona şahin pençeleri vermişsem bunun anlamı, kendisini destekleyeceklerini bildiği insanları tutacak kadar güçlü bir kavrayışa sahip olduğunu işaret etmektir... Erdemlerinin ruhsal bir doğaya sahip olduğunu göstermek için onu çıplak yaptım ve ressam onu özel bir anlam ifade etmek için değil de, sadelik hatırına giysiyle değil çelenkle biraz örttü... Ata yük olarak ok kılıfı içinde oklar verdim, sevdaya düşmüş adamın daha sonra onunla vurulacağı şeyi yanında taşıdığını göstermek için [yani, aşk yalnızca ona potansiyel olarak hazırlanmış insanları bulur]...”

Cupid’in gözlerinin bağlı olmaması – ki bu noktada Barberino “ne bir şey ekliyorum, ne de bir şey çıkarıyorum” yollu sözünü tutmamıştır- dışında bu şiirde açılanmış ve uzun Latince tefsirinde daha da cesurca yorumlanmış resim, gerek Asisi gerekse Sabbionara’daki Cupid’in prototipi olan ‘geleneksel’ imgeyi yeniden oluşturmak için kullanılabilir. Barberino’nun ‘yeniden yorumu’nun yaptığı gibi kesinlikle ‘Amor Divino’yu değil, aşkın daha az kutsal olan türünü resmeden bu prototip, kesinlikle on üçüncü yüzyıldan önce olmasa bile, Barberino eserini yazmadan önce kullanılmış olsa gerek. O, Sabbionara duvar resmi gibi aşığın sembolize eden bir atı içeriyor olmalıydı.⁷⁴ Asisi freski gibi o da

74 Profesör B.L. Ullman bir atın üzerinde yanlamasına duran çıplak oğlan Cupid şeklindeki garip motifi Eros’u bir santürün sırtında gösteren klaisk gruplardan alınmış olabileceği yönün-

kalp zinciriyle (Barberino'nun ata yüklediği) kuşanmış ve güllerle taçlanmış olsa gerekti. Güllerden oluşan taç, esasında, Barberino'nun yazdığı gibi, "Kutsal Aşk'ın buyruklarına uyularak kazanılacak meziyet"i değil dünyevi zevkleri temsil ediyordu. Sonunda her iki versiyon gibi prototip de Barberino'nun 'Amor Divino'nun sıkı tutuşunu sembolize eden şahin pençeleri diye açıkladığı pençeleri göstermiş olmalı; esasında onlar Boccaccio'nun tasvir ettiği 'mitografik Cupid' imgesindeki grifon pençelerine sahipti elbette ve melekse değil de şeytani bir 'sahiplenmeyi' işaret ediyordu.

Dolayısıyla Boccaccio'nun Barberino'nun alegorisini tasvir etmeye çalışırken bilgili şairin övücü 'yeni yorumunu' Asisi freskinde görülen daha az övgü dolu orijinaliyle karıştırdığını ve bu ikincisini tasvir ederek sözlerini istemeden bitirdiğini kolaylıkla anlayabiliriz. Boccaccio şöyle demektedir: "Göz ardı edilemeyecek bir şahsiyet olan Francesco Barberino, Cupid'in gözlerini bir örtüyle kapatıp ona grifon pençesi veriyor ve onu kalplerle dolu bir kuşakla donatıyor."⁷⁵

de cazip bir fikir öne sürdü (bkz. örneğin Clarac, *Bibl.*66, cilt II, PL.150, no.181). Bu tipin Ortaçağda bilindiğini on üçüncü yüzyıla ait *aquamanilia* doğrulamaktadır, bir örnek için bkz. O. Von Falke ve E. Meyer, *Bibl.*88 a, PL.120, NO. 273.

75 Boccaccio, *Genealogia Deorum*, IX, 4; "*Franciscus de Barbarino non postponendus homo in quibusdam suis poematibus vulgaribus huic [yani Cupidini] oculos fascea velat et griplis pedes attribuit, atque cingulo cordium pleno circumdat*" (Giov. Paolo Lomazzo tarafından benimsenmiştir, VII, 10, *Bibl.*199, s.570). Boccaccio'nun tasviri, Barberino'nun metni ve Assisi figürü arasındaki bağlantıyı ilkin H. Thode tespit etmiştir, *Bibl.*339, s.87. Thode, Barberino'nun alegorisinin hem Boccaccio'nun açıklamasından hem de Assisi figüründen farklı olduğunu dosdoğru tespit etmiş ve şimdi kayıp olan başka bir Barberino icadının var olduğu sonucuna ulaşmıştır. Egidi, *Bibl.*81, s.14 Barberino'nun icadının Assisi duvar resminde 'taklit edildiği' yönünde hatalı bir değerlendirmeye yapar, Boccaccio'yu anmadan. Thomas, *Bibl.*341, s.74 Assisi'deki figürü belirtmez ama Barberino ile Boccaccio arasındaki uyumsuzluğa işaret eder ve Boccaccio'yu Barberino'yu yüzeysel şekilde okumakla suçlar. Supino, *Bibl.*331, s.97SS kesin bir duruş almaz. Barberino tarafından kasten tersyüz edilmiş uygunsuz anlamın özgün bir alegorisine dair bizim varsayımımız, Barberino'nun kendi ifadeleri, önceki yazarların bilmediği Sabbionara'daki duvar resmi ve son olarak Boccaccio'nun kendi Cupid tasvirinin (bkz. yukarı) de kızıl akbaba pençelerini belirtmesi gerçeğiyle doğru-

Bu biraz karışık durumdan iki sonuç çıkıyor: Birincisi (Lydgate, Chaucer ve Petrarch'tan yaptığımız alıntılardan da çıkarsanabileceği gibi): on dördüncü yüzyılda Cupid'in kör-lüğü öylesine kesin bir anlama sahipti ki onun imgesi sadece bir göz sargısı ekleyip çıkarak bir İlâhi Aşk simgesinden haram bir Tensellik simgesine veya bunun tersine dönüştürülebiliyordu. İkincisi Cupid'in bilindik Rönesans türü, çıplak 'kör, yaylı oğlan' küçük bir canavar olarak ortaya çıktı ve uyarı amacıyla yaratıldı.

Öte yandan bu küçük canavar neredeyse aynı zamanda Trecento sanatını tamamen dekoratif nitelikte işgal etmeye başlayan çıplak putto'lara (bunun ünlü bir örneği Traini'nin Pisa şehrindeki Camposanto'da bulunan Ölümün Zaferi adlı resmidir) öylesine benziyordu ki bir birleşim neredeyse kaçınılmazdı. Deyim yerindeyse 'Assisi türü' hem gerçek anlamda hem de sembolik anlamda 'insanileştirilmişti' ve klasik modellerin bilinçlice taklidi yoluyla tipik Rönesans Cupidi'ne evrilmişti: çıplak, oğlansı, hatta çocuksu, kanatlı, yay ve ok kuşanmış (nadiren meşale taşıyan), gözleri *benda* veya *fascia* ile bağlı, ama görünüşü artık grifon pençeleriyle bozulmamış olan (resim 92). Bu Cupidler'in adı Legion'dır ve bunlar hem Assisi'de görülen şeytansı küçük canavarı, hem de onların ortaçağ öncülleri olan meleksi 'Le Dieu Amour' veya 'Amore' figürünü gölgede bıraktı.

Geleneksel olarak anlamlı biçimde gözleri bağlı olan bu çıplak oğlansı imge yere yayıldı ve göz sargısı motifi genellikle artık özel bir anlam taşımamaya başladı. Çoğu zaman o, şiirdeki *il fancial cieco*, 'kör oğlan' veya *le dieu aveugle* tabirleri kadar yaygın ve önemsizdi sanatta. Rönesans sanatçılarının çoğunluğu, Petrarch'ın hümanist bir yorumcusu olan Andrea Gesualdo'nun deyişiyle "vulgo de'moderni pittori" Kör Cupid ve Gören Cupid'i neredeyse gelişigüzel kullanmaya başlamıştı.⁷⁶ Petrarch'ın Zaferler'inin illüstrasyonlarında her iki tür de ayrıcalıksız görünüyordu. Di-

lanmaktadır. Boccaccio'nun Barberino'nun alegorisini Assisi figürüyle karıştırmayı haydi haydi anlaşılmaktadır, çünkü iki anlayışın salt görsel bir bakış açısından hayli ortak noktası vardır; dahası Boccaccio'nun Barberino'nun yazılarını anımsayışı biraz muğlak görünmektedir (bkz. bu nokta alıntılanan pasaj ve *Genealogia Deorum*'daki beyanat, alıntılanan A. Thomas, *Bibl.*341, s.35).

76 Petrarch, *Bibl.*262, fol.184; "*Cieco, com'alcuni il disse-ro et il vulgo de' moderni pittori il pidinge.*"

ğer birçok bakımdan arkeolojik güven telkin eden Fransız tezhipçi 1554'te Oppian'ın Bizans dönemine ait *Cynegetica* adlı uzun şiirinin bir kopyasını çıkarırken kopyaladığı tüm Aşk Tanrıları'nı gözü bağlı yaptı (resim 93, 94). On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda çok yaygın olan, resimli epigramların veya imgelerin nükteli yorumlarının sayısız derlemelerinin birincisi ve en ünlüsü olan Andrea Alciati'nin *Emblemata*'sının illüstratörleri bile zaman geçtikçe Alciati'nin anlamlarını ve mefhumlarını göz ardı etti veya yok saydı. Sonraki edisyonlarda, körlüğü metnin anlamı için gerekli olan Cupidler bile çizimciler ve gravürcülerin ihmalkârlığı yüzünden gözbağlarını yitirdiler.⁷⁷

Yine de Kör Cupid ile Gören Cupid arasındaki orijinal ayrım hiçbir surette unutulmuş değildi. Edebiyatçılar ve kültürlü sanatçılar her iki türün özgün anlamlarının hep farkında oldular. Aslında Cupid'in kör olması veya olmaması

77 Şu sembollerin illüstrasyonlarını karşılaştırmak öğreticidir: CV (*Potentissimus affectus Amor*), CVI (*Potentia Amoris*), CVII (*Vis Amoris*), CX (*Anteros, Amor Virtutis, alium Cupidinem superans*), CXIII (*In statuam Amoris*), CLIV (*De Morte et Amore*) ve CLV (*In formosam fato praereptam*). Semboller CV, CVI ve CVII hiçbir açıklama gerektirmiyor, diğerlerinin içeriği için aşağıdaki paragraflara bakınız.

	SEMBOL CV (körlük seçime bağlı ama tercih edilir)	SEMBOL CVI (körlük seçime bağlı ama tercih edilir)	SEMBOL CVII (körlük seçime bağlı ama tercih edilir)
Steyner,	fol.A 4, V.	fol.D 8	fol.D 7
1531	Kör.	Kör.	Kör.
Wechel,	s.11	s.80	s. 77
1534	Kör.	Kör değil.	Kör değil.
Lyons,	s.115	s.116	s.117
1551	Kör değil.	Kör değil.	Kör değil.
Lyons,	s.476	s.481	s.476
1608	Kör değil.	Kör değil.	Kör değil.

(1574 sonrası bütün edisyonlar gibi)

tartışması, belirgin şekilde hümanist bir boyuta taşınarak ve dolayısıyla ya salt *bir jeu d'esprit*'e (zihin oyunu) indirgenerek veya gelecek bölümde ele alacağımız Yeni-Platoncu aşk teorileriyle ilişkilendirilerek Rönesans edebiyatında çok canlı tutuldu.

Bazen yazarlar –*Bir Yaz Gecesi Rüyası*, I'de Shakespeare bile- Mythographus III⁷⁸ veya Berchorius tarzında çok

	S E M B O L CXIII (körlük terci- he bağlı)	SEMBOL CX (C u p i d ' i n körlüğü şart)	S E M B O L CLIV (her iki figü- rün körlüğü şart)	S E M B O L CLV (her iki fi- gürün kör- lüğü şart)
Steyner,	fol.E 7, V.	fol.E I, V.	fol.D 3, V.	-----
1531	Kör.	Kör.	Her ikisi de kör.	-----
Wechel,	s.102	s.86	s. 69	s.70
1534	Kör değil.	Kör.	Cupid kör, Ölüm değil.	Cupid kör, Ölüm değil.
Lyons,	s.123	s.120	s.167	s. 168
1551	Kör değil.	Kör değil.	Her iki figür de kör değil.	Her iki figür de kör değil.
Lyons,	s.512	s.499	s.713SS.	s.713SS.
1608	Kör değil.	Kör değil.	Her iki figür de (sembol- ler CLIV ve CLV'ye ait ağaçbaskılar takas edildi).	Her iki figür de kör değil.

İkonografik doğruluğa yönelik kayıtsızlık 1551 tarihli Lyons edisyonu ile başlıyor. Bu edisyonun tahta baskıları –genellikle Bernard Salmon'a atfedilen- sanatsal kalite açısından öncekilerden çok üstündür.

78 Bkz. örneğin Claude Mignault'un Alciati üzerine çalışmasında, *Emblemata*, CXIII (*Bibl.*5, s.512SS.) ve Natalis Comes'te (Natale Conti), *Mythologiae*, IV, 13 (*Bibl.*67, s.403SS) belirtilen örnekler. Yazarları dolayısıyla ilgi çekici olan iki örneğe değinmek yeterlidir. Birisi on beşinci yüzyıla ait bir Alman ağaçbaskıyı açıklayan Enea Silvio Piccolomini'ye atfedilen kısa bir şiirdir (Heitz, *Bibl.*137, cilt 44, 1916, no 13):

“... Pingitur et nudus nullum servare pudorem,

eski ‘ahlâki değerlendirmeleri’ yerli yerince açıklayarak veya tersinden mitografik imgenin tutarsızlığını göstererek kendi ince zekalarını ortaya koydular. Sözelimi Alciati geleneksel göz sargısının mantıksal tutarsızlığına vurgu yaptı:

“Eğer o kör olsaydı, ne faydası olurdu
kör oğlanın gözlerini örten gözbağının? Daha mı az
görecekti?”⁷⁹

Diğer yazarlar, özellikle sembolistler, Otho van Veen’in eğlenceli gravüründe olduğu gibi gözbağı motifine daha sivri yeni bir anlam yüklemeye çalıştılar. Bu gravürde Kör Fortune, Cupid’in gözlerini bağlayıp kendi küresinin üzerine koyar, sevginin şansa birlikte değiştiğini göstermek için (resim 105).⁸⁰ Yine başka yazarlar, yanlış kişiyi vuran veya

*Et meminit simplex et manifestus amans.
Nec scit, quo virtus, quo ferat error amans;
Vel quia, que peccet credit secreta latere,
Cuncta nec in sese lumina versa videt...*

Diğeriye Helena’nın *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, I’deki aşk tarifi-
fidir ki içeriği eski ‘ahlâk dersleri’ ile hâlâ aynıdır, her ne kadar
havası akılcı ve küçümseyici değil de ‘tatlı bir hüznün’ taşısa da:

“Sıradan, çirkin şeyler ne çoktur
Aşk değiştirebilir, şekle şemale sokup değerli kılabilir.
Aşk gördüğünü gözleriyle değil, hayaliyle görür.
Kanatlı Cupid resimlerde işte bu yüzden kördür.
Durup düşünme nedir, hiç bilmez aşk,
Kanadı var, gözü yoktur; bakmadan uçar gider.
Aşk bir çocuktur derler ya, nedeni budur işte,
Öyle çok yanılır ki yaptığı seçimlerde...”

79 Alciati, *Emblemata*, CXIII:

*“Si caecus, vittamque gerit, quid taenia caeco
Utulis est? Ideo num minus ille videt?”*

80 Otho Venius, *Bibl.*370, s.157. Gravür Ovid’in ‘*Et cum fortuna statque caditque fides*’ine (Ex Ponto Epistolae, II, 3, 10) ve şu sahte Cicerocu pasaja dayanıyor: “*Non solum ipsa fortuna caeca est, sed etiam plerumque caecos efficit quos complexa est, adeo ut spernant amores veteres ac indulgent novis*”. Eşlik eden dörtlük şöyle:

*“Benda gl’occhi al Amor Fortuna cieca,
E mobile lo tien sul globo tondo
E miracol non è s’ei cade al fondo,
Poiche l’vn cieco l’altro cieco accieca.”*

yanlışlıkla altın ok yerine gümüş oku seçen Cupid'in körlüğünün doğurduğu çeşitli faciaları işlediler.⁸¹ Bu temanın bir versiyonu, *Danse aux Aveugles*'in bir tür Rönesans yorumu usta sanatçılar tarafından resimlendirildiğinde sahiden etkileyici olmaktadır. Burada Aşk ve Ölüm birlikte ava çıkarlar. Ölüm yardıma hazır bir halde iki ok kılıfı, küçük Cupid ise iki yay taşımaktadır. Fakat her ikisi de kör olduğu için yanlışlıkla silahlarını değiştirirler (ya da başka bir versiyona göre de kasten değiştirirler; Ölüm uyumakta olan Cupid'in silahları çalıp yerine kendininkileri koyar). Bu yüzden yaşamaya başlamadan önce ihtiyar aşık olmaya, genç de ölmeye mahkûm olur (resimler 102, 104).⁸²

Tahmin edileceği üzere, Yeni-Platoncu teorilerin Rönesans dönemi sözcüleri, şiirsel Aşkın ortaçağdaki savunucuları kadar şiddetli bir şekilde, Aşkın kör olduğu inancına karşı çıktılar ve hiç değilse kendi yüce anlayışlarını ayrı tutmak için Kör Cupid figürünü bir kontrast olarak kullandılar.⁸³ Fa-

81 Bkz. örneğin Achilles Bocchius (Achille Bocchi), *Bibl.37, I, SYMB, XII, s.282*, başlık: '*Cupidini caeco puello haud credito*'.

82 İlk versiyon için bkz. Alciati, *Emblemata*, CLIV, ikinci, a.g.e., CLV. Esasında CLIV'ye ait olan ama sonraki edisyonlarda yanlışlıkla CLV için kullanılan tahta baskı hiç kuşkusuz anonim bir gravür (Anton Mayer, *Bibl.212, PL.III*, bkz. resim 104) aracılığıyla aktarılmış, Matthew Bril'in kayıp bir resminden mülhemdir ve dolayısıyla konusu Alciati'nin şu beyitiyle yerli yerince ifade edilebilir:

"*Cur puerum, Mors, ausa dolis es carpere Amorem?*

Tela tua tut iaceret, dum propria esse putat."

Büyük bir veba salgını esnasında bulunduğu söylenen Sembol CLIV durumunda, takas kazaen olurken, güzel bir kızın ölümüne matem tutan Sembol CLV durumunda Ölüm'ün takası planlı bir gazele etkilemesi ince bir ayrımdır. Claude Mignault'a göre, bu motif, J. Stecher, *Bibl.190, cilt III, 1885, s.39SS*'de yeniden yayımlanmış bir şiirle özdeşleştirilebilecek, 'Johannes Marius Belga'nın bir şiirinden alınmadır. Ne var ki *Trois contes intitulez de Cupido et Atropos*'un birincisi olan bu şiir sonuçta Seraphin Ciminelli dall'Aquila'nın İtalyanca orijinal şiirinden tercüme edilmiştir ve her iki şiirde de Cupid ile Ölüm bir meyhanede çok fazla içtiklerinde okların takası gerçekleşmiştir. Bütün olan bitenler Rönesans sanat ve şiirinde yer alan ortaçağ fikirleriyle klasik fikirlerin, Kuzey ile İtalya'nın karmaşık etkileşimini yansıtmaktadır.

83 Bkz. örneğin Natalis Comes, *Bibl.67*, biri kör, diğeri

kat zaman zaman savlarının sadece felsefi değil, ayrıca antik düşüncelere de dayandığını kaydetmekte fayda var. Mario Equicola, ünlü *Di natur d'amore* adlı kitabında şöyle diyor: “Yunan ve Roma antikitesinde Cupid’in körlüğü diye bir şey bilinmez ve aşkın görüşten doğduğu inancı yaygındır. Cupid imgesini apaçık tasvir eden Platon, Aphodisiaslı Alexander ve Propertius ne onun gözünü peçeyle kapatmış ne de onu kör etmişlerdir.”⁸⁴

Dolayısıyla gözleri bağlı Cupid’in göz sargısı Rönesans sanatında gelişigüzel kullanılmasına rağmen, tamamen tensel ve dünyevi aşk türünün, ister evliliğe dönük, ister ‘Platonik’ isterse de Hristiyanca olsun daha yüce, daha ruhsal, daha kutsal bir aşkla kasıtlı karşılaştırıldığı yerde özgül anlamına yeniden kavuşur. Ortaçağda ‘şiirsel Aşk’ ile ‘mitografik Cupid’ arasında alternatif olmuş şey şimdi ‘Amor sacro’ (kutsal aşk) ile ‘Amor profano’ (dünyevi aşk) arasında bir çekişmeye dönmüştü. Sözgelimi Cupid doğanın yalın isteklerini temsil eden Pan’ı yenerken asla kör değildir.⁸⁵ Öte yandan zincire vurulup cezalandırılırken gözleri genellikle bağlıdır.⁸⁶ Bu durum, özellikle, Rönesansta Tensel Aşk ile

keskin gören ‘yanlış’ aşk ve ‘doğru’ aşk üzerine uzun bir tartışmayla; Giuseppe Betussi, *Il Raverta*, yeniden basımı G. Zonta, *Bibl.*413, s.31; veya Leo Hebraeus, *Dialoghi d'amore*, *Bibl.*192, s.136, en iyi ‘mitografik’ üslupla ahlâk dersiyle birlikte.

84 Maria Equicola, II, 4, *Bibl.*84, fol.67: “*De cecità nulla mentione si fa, et il proverbio è 'amore nasce del vedere'. Platone, Alessandro, Aphrodiseo et Propertio, quali distintamente della pittura di Amore parlano, velo non gli danno, nè cieco il fanno. Se Vergilio et Catullo cieco amor nominano, intendono latente et occulto. Se Platone nelle leggi afferma l'amante circa la cosa amata inciecarsi, è che li amanti gitudicano bello quello piace*” (bkz. ayrıca V. Cartari, *Bibl.*56, s.246).

85 Örnekler çoktur. Correggio’ya atfedilen bir çizimi belirtmek yeterlidir, A. Venturi, *Bibl.*372, PL.175; Achilles Bocc-hius, *Bibl.*37, III, Sembol LXXV, s.110; Cartari, *Bibl.*56, s.250 (daha da ilginç, insanlar üzerinde zafer kazanan Cupid kördür burada, a.g.e., s.247). Konu klasikdir ve güzel bir örneği *Bibl.*151, PL.709’da bulunabilir.

86 Cupid’in cezalandırılması Helenistik sanat ve edebiyatta gözde bir konudur. Bkz. O. Jahn, *Bibl.*152, s.153SS. (taşlamalar için bkz. *Antholog Graeca*, *Bibl.*10, cilt V, s.272SS., nos.195-199.) Fakat burada ceza misillemeyle, yani aşk acısı çekmek zorunda kalmış kişi, örneğin Psychè, zincirlenmiş Cupid imgesini yaratmış sanatçı (bu elbette taşlama yapanların bir şakasıydı) veya

Erdem arasındaki mücadele diye yanlış yorumlanmış, Eros ile Anteros arasındaki rekabetin daha ölçülü temsilleri için geçerlidir. Ya Venüs ya da Nemesis'in oğlu olarak addedilen klasik Anteros'un görevi gönül ilişkilerinde karşılıklılığı tesis etmekte; ama bu, antik dönemi inceleyenler tarafından apaçık anlaşılmışken (resim 96), Platoncu eğilimlere sahip hümanistler ve ahlâkçılar âvri edatını 'karşılığında' yerine 'karşısında' diye yorumlamayı tercih edip, Karşılıklı Aşkın Tanrısı'nı erdemli saflığın bir simgesine dönüştürmüşlerdir.⁸⁷

Ausonius'un *Amor cruciatus* şiirinde olduğu gibi kinci kadın kahramanların eliyle veriliyor. (Bkz. A. Warburg, *Bibl.*387, cilt I, s.183-359). Açıkçası Petrarch'ın bu motifi *Triumphus Pudicitiae*'sinde (satır 94SS) kullanana kadar Zincirlenmiş Cupid bir İffet sembolü olmamıştı. On beşinci yüzyıl İtalyası'nda sık sık resimlendirilmiş olan (bkz. A. Warburg, l.c.) Ausonius'un şiirinin Boccaccio tarafından şu şekilde yorumlandığını belirtmekte fayda var: "*Eum [yani Cupidinem] cruci affixum si sapimus, documentum est quod quidem sequimur, quotiens animo in vires revocato laudabili exercitio mollitiem superamus nostram et apertis oculis perspectamus quo trahebamur ignavia.*"

87 Bkz. E. Panofsky, *Bibl.*242, hakiki klasik anlamda, yani Karşılıklı Aşk'ın bir simgesi olarak Anteros'un Rönesans ve Barok ilüstrasyonları için bkz. V. Cartari, *Bibl.*56, s.242; Annibale Carracci'nin Galleria Farnese'deki köşe resimleri, *Bibl.*242, resim 2; ve Otho van Veen'in *Amorum Emblemata*'sı, *Bibl.*370, s.11 (bkz. ayrıca s.9, 15, 17). Tensel aşkı yenen Erdem'in bir simgesi Guido Reni'nin Pisa'daki resminde (*Bibl.*242, resimler 4 ve 5) ve Alciati'nin Sembol CX'ini gösteren tahta baskılarda bulunabilir; bunlar için bkz. s.122, N.73 ve resim 100. Eros'un gözlerinin bağlı olmadığı halde Anteros'la yaptığı fiili düello Roma'daki Palazzo Zuccari'de bulunan bir freskte (W. Körte, *Bibl.*171, s.24S ve PL.27, 18A) ve çeşitli Barok resimlerinde bulunabilir (örneğin Giov.Bagliione, H. Voss, *Bibl.*384, s.127). Klasik sanatta Eros ile Anteros arasındaki çekişme sadece bir güreş müsabakası (*Bibl.*242, resim 1) veya meşale yarışı olarak değil, ayrıca başka şekillerde de yorumlanmıştır: horoz dövüşüne hakemlik yapan iki Cupid (örneğin kırmızı figür Pyxis, C.E. Morgan, *Bibl.*224a; Louvre'daki lahit, bkz. resim 98; Phaethon lahiti, C. Robert, *Bibl.*287, cilt III, 3, PL.CXV, resim 350 b); *astragaloi* oyunu oynayan iki Cupid (örneğin C. Robert, a.g.y, resim 350 a); balık avlama müsabakasında iki Cupid (örneğin *Museo Borbonico*, XI, 1835, PL.LVI, listeleyen W. Helbig, *Bibl.*140, no 820, bkz. resim 97). Antakya'da yeni keşfedilmiş bir mozaik (R. Stillwell, *Bibl.*326a, PL.48, no 64, s.189, bkz. resim 99) diğerleriyle birlikte bu motiflerin tam bir derlemesini tamamen dekoratif bir tarzda göstermektedir: bir horoz dö-

Bu hümanistlerden biri olan Petrus Haedus ya da Hoedus idi (*recte* Cavretto) aşka karşı hakaretlerini Anterici başlığıyla kitaplaştırdı; J.B. Fulguous (*recte* da Campo Fregoso) adındaki bir başka hümanist aynı damardan gidip didaktik kitabına Anteros adını verdi; ve bu kitabın başındaki resimli sayfa, gözleri bağlı Cupid'i, dallarının tensel arzuya karşı panzehirleri, yani Evlilik, İbadet, İş ve Perhiz'i temsil ettiği bir ağaca bağlı halde gösterir; kırık silahları yerde dağılmıştır; onun kötü etkileri Alay, Yoksulluk vb ile simgelenirken Şeytan (*Mors Aeterna*) aşka düşmüş bir ruhla kaçarken gösterilmektedir (resim 95).⁸⁸ Çoğu zaman Anteros yenilmiş Eros'u (Cupid) ağaca bağlayan ve onun silahlarını yakan güzel, parlak gözlü bir genç olarak yorumlanır ve illüstratör umursamaz değilse Cupid'in gözleri bağlıdır (resim 100).

Karşı Reform 'saf' Aşk ile 'tensel' Aşk arasındaki bu zıtlığı dindarlık düzlemine taşıdı ve genellikle hoş bir dindarca ruhla yorumlandı. Bu amaç için yapılmış çok sayıda resmin arasında çarpıcı olanı eski bir Hristiyan mefhumu olan İnsanların Balıkçısı'na dayanan⁸⁹ ama aynı zamanda oltaıyla balık tutma rekabetine girişmiş Helenistik tipte iki *putto*'ya da yer veren küçük bir gravürdür. Sonuç: keskin gözlü, haleli, ama aynı ölçüde çocuksu *Saint Amour*'a rakip olarak insan kalpleri için balık tutan, gözleri bağlı bir Cupid'dir (*L'Amour mondain*). Altyazıda şunlar yazılıdır: '*Mittam vobis piscatores multos*' (Jerem., XVI, 16) (resim 103, bkz. resim 97).⁹⁰

vüşüne hakemlik yapan iki Cupid, bir Cupid (*Helbig*, no 820'de görülen ikisinin birleşimi) balık tutuyor, bir Cupid ayakta duruyor, bir başkası uyuyor ve ihtiyar bir adam bir Cupid'i bir diğerinin bulunduğu bir kuş kafesine koyuyor, *Helbig*.no 825'in oldukça aslına sadık bir kopyası (P. Hermann, *Bibl.*144, PL.199 ve Daremberg-Saglio, *Bibl.*70, cilt 1, 2, s.1608). Cupid'in Cezalandırılması diye bilinen meşhur Pompeian duvar resmi için bkz. s.166.

88 G.B. Fulgosus, *Bibl.*108 (bkz. M. Equicola, 1, 12, *Bibl.*84, fol.26SS.). Fransızca bir tercümenin (Paris, 1581) başlığı *Contramours*'tur. *Anterici*'sinde (*Bibl.*131) Anteros'u Hippolytus ve Joseph'e benzeten Petrus Hoedus için bkz. M. Equicola, 1, 15, fol.31S.

89 Bkz. son zamanlarda L. Strauch, *Bibl.*327. Helenistik sanatta balık avlayan Cupidler için bkz. yukarısı.

90 Un Père Capuchin, *Bibl.*257, fol.5, v.6. Resim şu beyitle de açıklanmaktadır:

Bazen Kör Cupid'in muzaffer düşmanı Platonik Aşk ile açıkça özdeşleştirilir. Bunun örneklerinden biri *Amor Platonicus*'un iki meşale sallayarak gözü bağlı düşmanını kovaladığı bir gravürdür (resim 101).⁹¹ Ancak bu türün çok daha ustaca alegorisini Lucas Cranach the Elder yapmıştır (resim 106). Pennsylvania Sanat Müzesi'nde muhafaza edilen bir resmi, kendi eliyle gözlerinden gözbağını çıkaran, ve böylece kendini 'gören' aşkın bir simgesine dönüştüren küçük bir Cupid'i göstermektedir. Bunu yapmak için bütünüyle Platon'dan güç alır, çünkü daha yüce âlemlere çıkmak için ondan 'havalandığı', üzerinde *Platonis opera* yazan bir heybetli kitabın üzerinde durmaktadır.⁹²

"O saint Amour, pesche mon coeur
L'Amour mondain n'est qu'un mocqueur"

Bu hususta üç kıtaya göre Dünyevi Aşk en 'yumuşak' kalpleri bulurken, Kutsal Aşk '*choisit les nobles et mieux naiz*' (bkz. ayrıca a.g.e., s.59S., burada *Victorie d'Amour* yukarıda anlatıldığı gibi Eros ile Anteros arasındaki kavga modeline göre yorumlanmıştır: Kutsal Aşk kırık silahlarla yerde yatan ve ruhu temsil eden küçük bir kızla el sıkışan Kör Aşk Tanrısı'nı yener). Bu küçük kitapta yer alan semboller çoğunlukla Otho Venius veya Vaenius (van Veen), *Amoris Divini Emblemata*, *Bibl.*371 ve Hermannus Hugo, *Pia Desideria*, *Bibl.*150'den kopyalanmıştır, ama balık avlama müsabakası hiçbirinde bulunmaz. Aynı türde başka bir karakteristik yayım Benedictus Hafftenius, *Schola Cordis*, *Bibl.*132'dir.

91 Achilles Bocchius, *Bibl.*37, 1, Sembol XX, s.44, *Platonico Cupidini* başlığıyla. Her zaman olumsuz imalar taşıyan diğer gözleri bağlı Cupidler için bkz. Bocchius, a.g.e., I, Sembol VII, s.18; III, Sembol XX, s.150; III, Sembol LXXXIX.

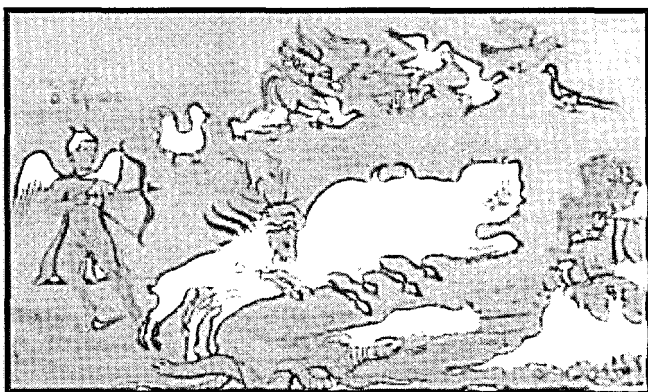
92 Resmin listelendiği ama gösterilmediği kaynak: J.G. Johnson, *Bibl.*156, cilt III, 1913, no 738 ve M.I. Friedländer ve J. Rosenberg, *Bibl.*104, s.68, no 204 q.

RESİMLER

RESİM XLI

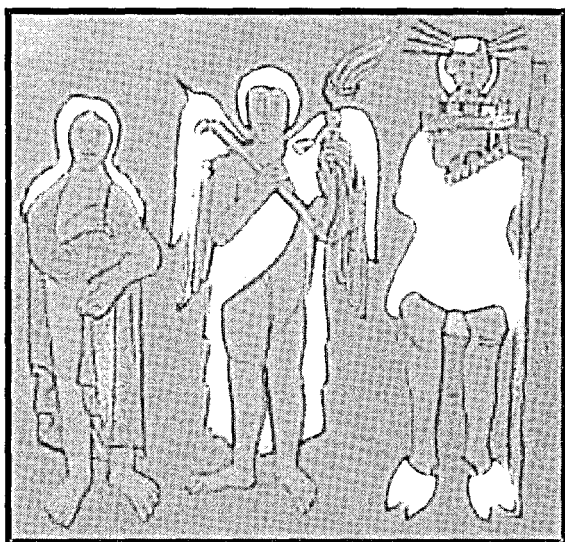


69

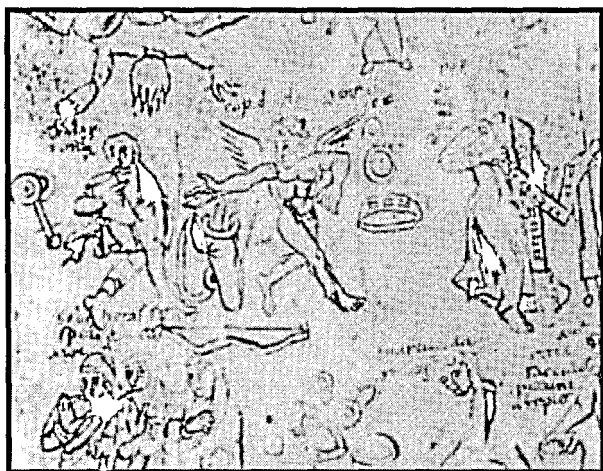


70

RESİM XLII



71

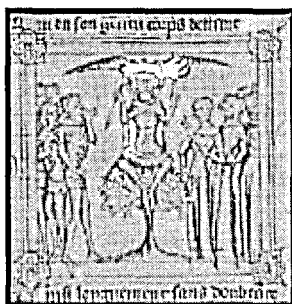


72

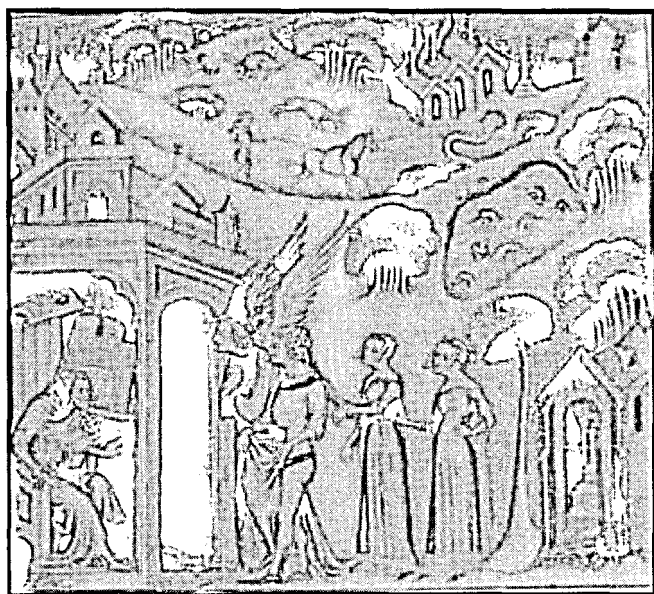
RESİM XLIII



73

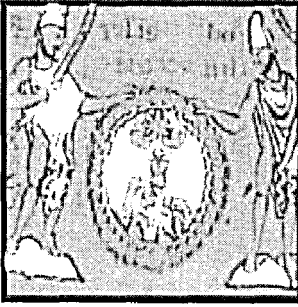


75



74

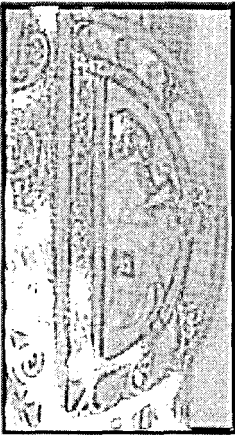
RESİM XLIV



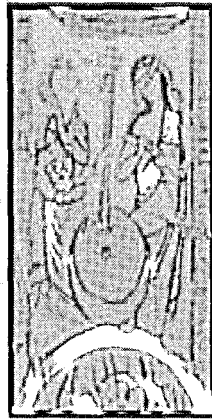
76



77



78



79

RESİM XLV

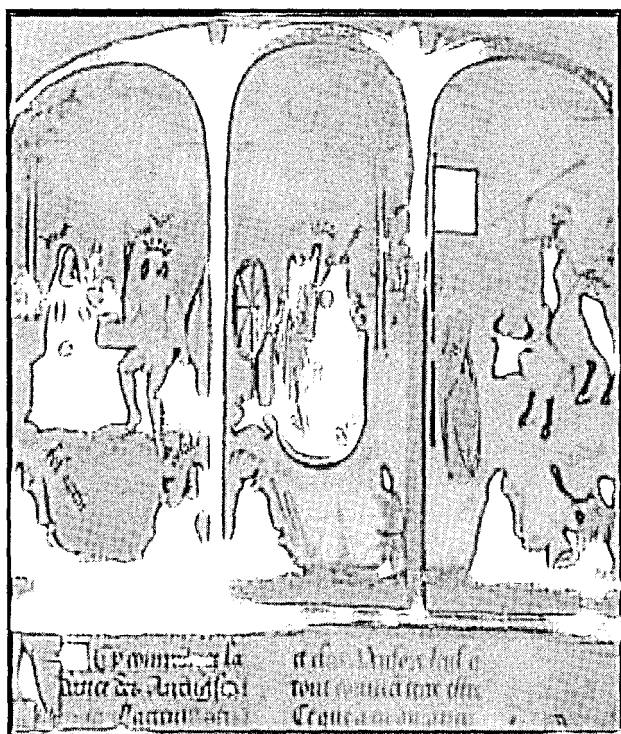


18



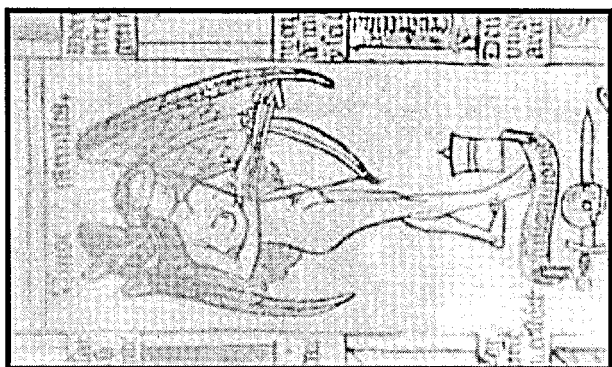
80

RESİM XLVI





85



84

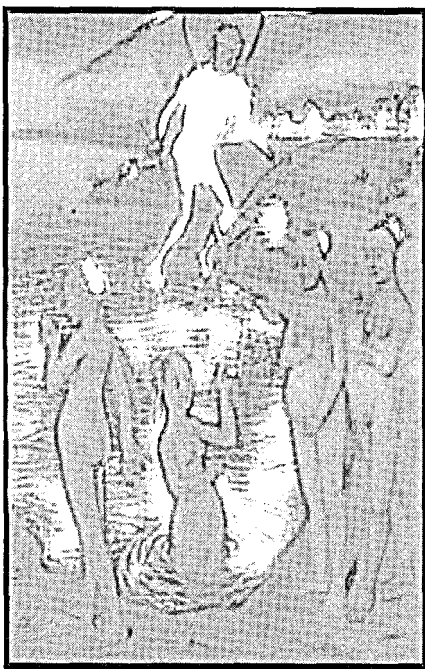


83

RESİM XLVIII

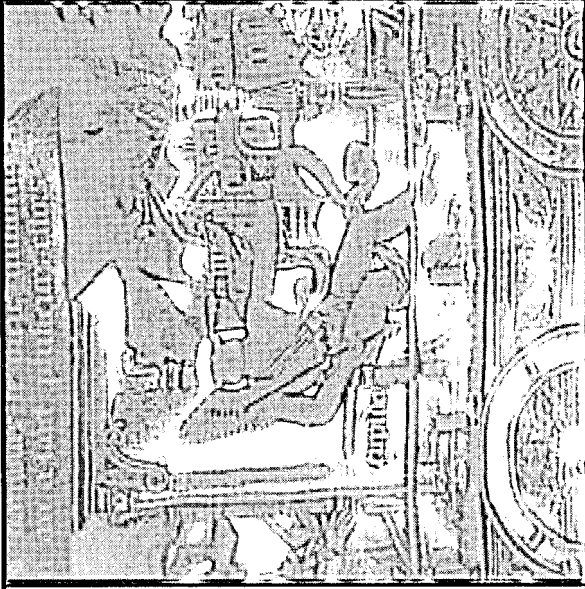


86



87

RESİM XLIX



89



88

RESİM L



91

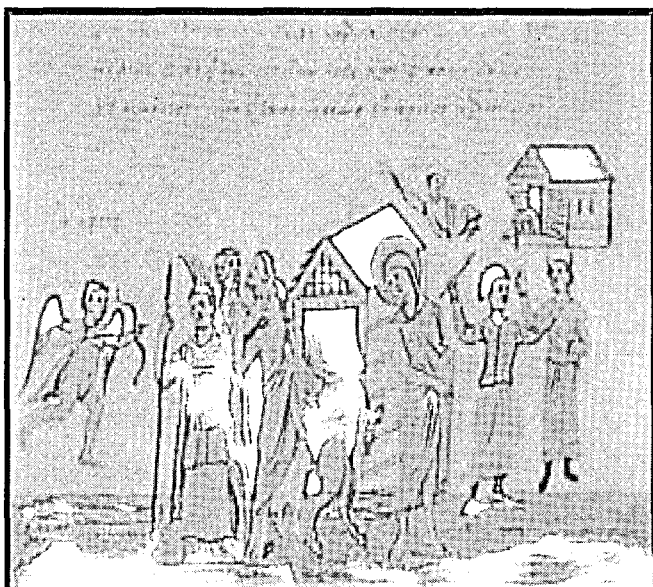


90

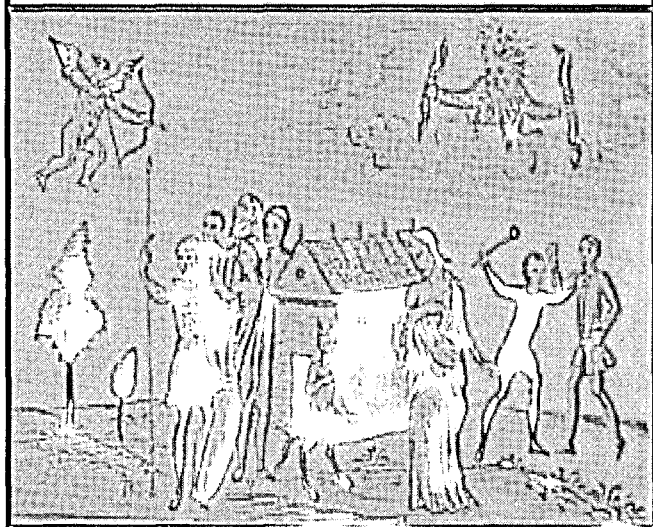
RESİM LI



RESİM LII

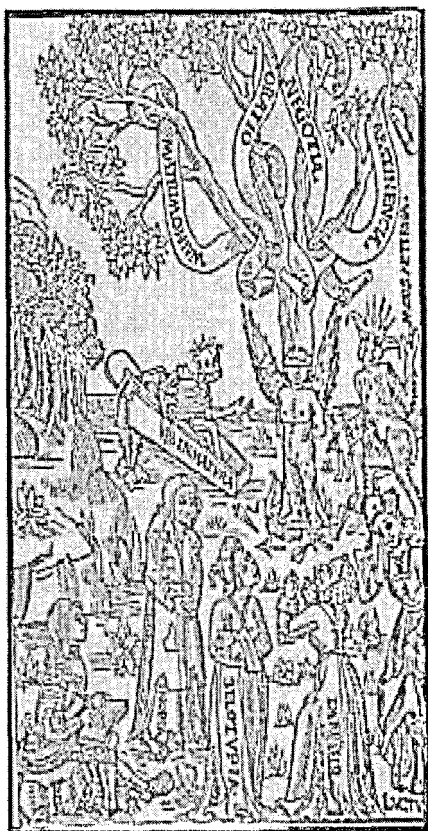


93



94

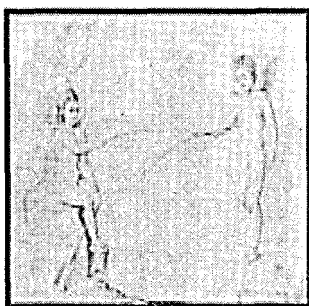
RESİM LIII



95



96



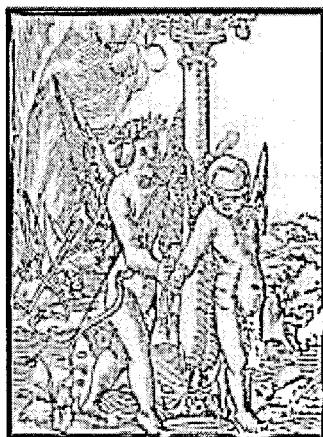
97



98



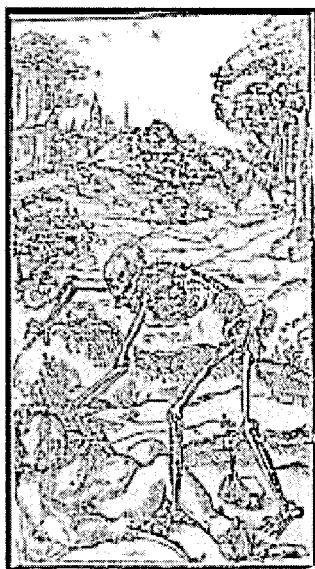
99



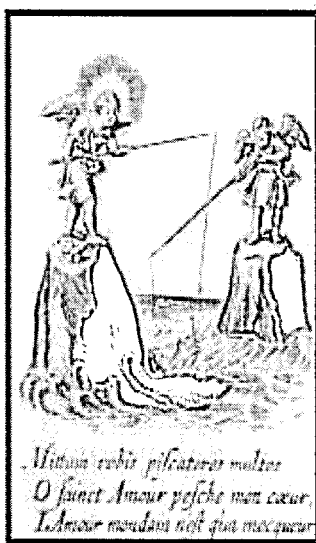
100



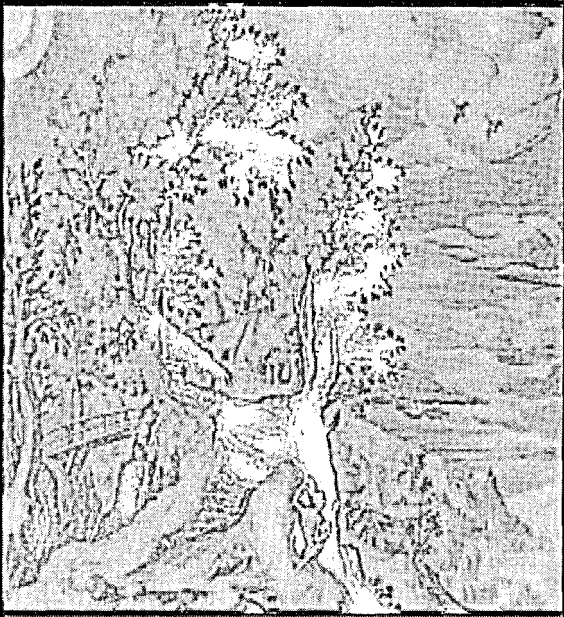
101



102



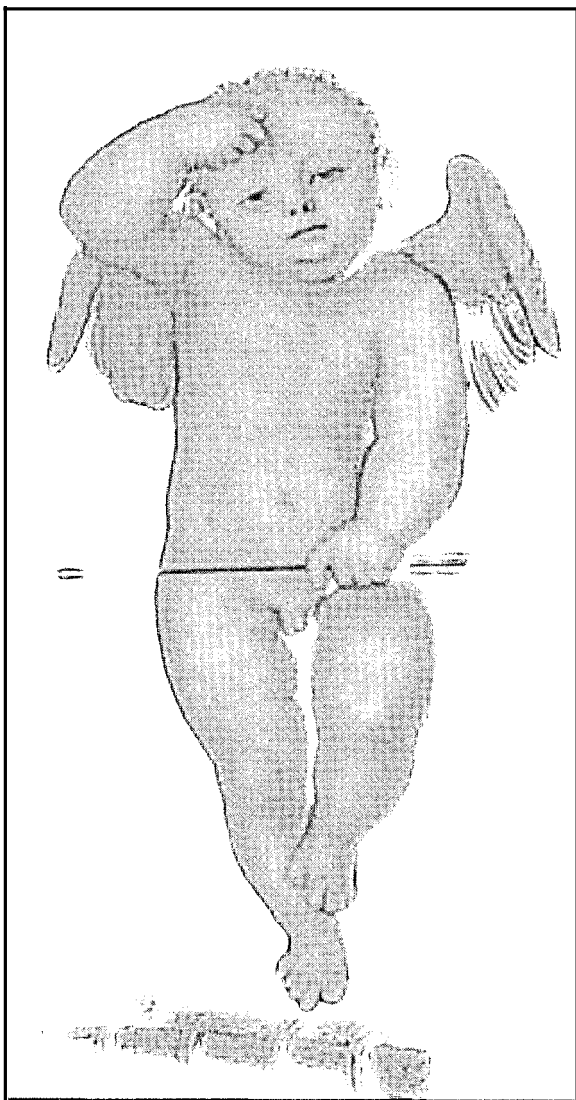
103



104



105



V. FLORANSA VE KUZEY İTALYA'DA YENİ-PLATONCU HAREKET

(Bandinelli ve Titian)

Lucas Cranach gibi taşralı bir Alman ressamın Platoncu öğretilerden destek alarak 'gözlerini açan' bir Cupid'i temsil etmesi 'Platoncu' aşk kuramının on altıncı yüzyılın birinci çeyreğinde kazandığı rağbetin zarif bir kanıtıdır. Cranach zamanında bu kuram çok sayıda küçük kitap sayesinde basitleştirilmiş ve moda-ya uygun sohbetlerin vazgeçilmez konusu haline gelmişti. Öte yandan bu kuram esasında sulandırılmamış haliyle insan zihninin şimdiye dek diktığı en cesur düşünsel yapılar arasında sayılması gereken bir felsefe sisteminin parçası olmuştur.



Bu sistemin kökeni Floransa'nın 'Platoncu Akademi'si'ne dayanır. Seçkin bir grup insan karşılıklı dostluk, keyif ve insani kültür konularında ortak beğeni, Platon'a neredeyse dini anlamda tapınma ve duyarlılık çerçevesinde, iyi kalpli küçük ilim adamı Marsilio Ficino'ya (1433-1499) sevgi dolu bir hayranlık etrafında toplanmışlardı.

Hayatını yarı şaka yarı ciddi şekilde Platon'un hayatından örnek olarak düzenlenmiş olan bu 'Philosohus Platonicus, Theologus and Meedicis'in [Platoncu filozof, teolog ve hekim] Careggi'deki *redivivus* [yenileştirilmiş] Akademi olarak kabul edilen (Cosimo de'Medici'nin bir hediyesi olan) hafif konforlu villası, modern anlamda bir akademi-

den ziyade kulüp, araştırma semineri ve tarikatın bir birleşimi olan gayri resmi bir ‘cemiyetin’ hem bedeni ve ruhu hem de yapıcı zihniydi. Bu cemiyete başka birçok insan daha katılmıştır: Virgil, Horace ve Dante’nin ünlü yorumcusu ve meşhur *Quaestiones Camaldulenses* kitabının yazarı Christoforo Landino; Muhteşem Lorenzo; doğu kaynaklarını inceleyip Ficino’ya yönelik nispeten bağımsız bir tavır takınmak suretiyle ‘Platonica familia’nın (Platoncu ailenin) zihinsel ufkunu genişletmiş Pico della Mirandola; Francesco Cattani di Diacceto (bunun için az evvel söylediğimiz tersi geçerli) ve Angelo Poliziano.¹

Ficino’nun yüklendiği iş üç aşamalıydı. Birincisi: Sadece Platon’un yazdıklarıyla kalmayıp ‘Platonici’ (Platoncu) –yani Plotinus ve Proclus, Porphyrius, Jamblichus, Dionysius Pseudo-Areopagita, ‘Hermes Trismegistos’ ve ‘Orpheus’ gibi sonraki yazarların- yazdıklarını da içeren Platonculuğun özgün kaynaklarını özetler ve tefsirlerle Latinceye çevirerek erişilebilir kılmak.² İkinci aşama: Bu muazzam bilgi birikimini dönemin tüm kültürel mirasına, hem Virgil ve Cicero’ya, hem de St. Augustine ve Dante’ye, hem klasik mitolojiye hem de fizik, astroloji ve tıbbı yeni bir anlam dâhil etmeye muktedir, tutarlı ve canlı bir sistem halinde birleştirmek. Üçüncü aşama: Bu sistemi Hristiyan diniyle uyumlu hale getirmek.

Kuşkusuz İskenderiyeli Philo, Yahudiliği (daha doğrusu Yahudilik ile Helenistik gizem mezheplerinin karışımını)³ Platoncu bir yoruma tabi tutmuştu ve Hristiyan düşünürler için miktarı giderek artan klasik fikirleri kendi düşünceleri çerçevesinde birleştirmeleri temel bir sorun olmuştu. Fakat daha önce, tamamen gelişmiş bir Hristiyan teolojisini büyük

1 Floransa Yeni-Platonculuğu için özellikle bkz. Arnaldo della Torre, *Bibl.* 360 ve yakın zamanda N.A. Robb, *Bibl.* 286 (faydalı bibliyografiyle birlikte). Özellikle Ficino için bkz. G. Saitta, *Bibl.* 293 ve yakın zamanda H.J. Hak, *Bibl.* 133; dahası, E. Cassirer, *Bibl.* 59, birçok yerde.

2 Rönesans hâlâ Platon’a onun takipçileri aracılığıyla yaklaşmak zorundaydı ve Leibniz’e gelene kadar Platoncu ve Yeni-Platoncu unsurlar arasında temel bir ayrım yapıp öne sürülmemişti; bkz. R. Klibansky, *Bibl.* 165. Yirmi iki yaşındayken Ficino’nun Jamblichus, Proclus, Dionysius Pseudo-Areopagita ve ‘Hermes Trismegistos’u okumuşken, Platon’un ancak ‘*winkte hem van verre*’ olduğunu belirtmek ilginçtir (H.J. Hak, *Bibl.* 133, s.18).

3 Bkz. E.R. Goodenough, *Bibl.* 120.

pagan bir felsefeyle, hiçbirinin tamlığına ve tekilliğine zarar vermeden birleştirme çabası sarf edilmemişti. Ficino'nun en görkemli eseri olan *Theologia Platonica*'nın ismi bile, onun hem 'Platoncu' sistemin yeniden ele alınması hem de bunun Hıristiyanlıkla 'tamamen uyumunu' kanıtlama hevesinin habercisidir.⁴

Kabaca konuşacak olursak, Ficino'nun sistemi⁵ Tanrı'nın sınırlı evrenin dışında olduğunu savunan skolastik anlayış ile, evreninin sınırsız olduğunu ve Tanrı'nın evrenle özdeş olduğunu savunan sonraki panteist kuramlar arasında bir yerde konumlanmaktadır. Ficino'nun Tanrı anlayışı Plotinus'un êv⁶, tarif edilemez Bir anlayışına benziyordu. Fakat zavallı fanilerin tarif edilemez olanı tanımlama çabası doğrultusunda kullandıkları iki yöntemin –yani bütün yüklemeleri reddetmek (Plotinus) ve belirgin çelişkiler açısından nitelemek (Cusanus'un *coincidentia oppositorum*'u (zıtların rastlaşması)- ikisini de benimsedi: Onun Tanrısı *uniformis* ve *omniformis* idi, *actus* idi ama *motus* değildi. Tanrı 'Kendi zatını düşünerek' evreni yarattı, çünkü O'nda "varlık, düşünce ve irade" aynı şeydir; ve O sınırsız olan ama tastamam sonsuz olmayan evren değildir, evren O'nun içindedir. Tanrı "tamamlamaksızın onu (evreni) tamamlar, nüfuz edilmek-

4 Bkz. Ficino'nun Başpiskopos Giovanni Niccolini'ye mektubu, alıntıl原因 H.J. Hak, *Bibl.* 133, s.63.

5 Ficino sisteminin aşağıdaki yüzeysel özeti elbette bu kitap için önem taşıyan kimi kavramları ortaya çıkarmak içindir.

6 Red. n. : Yunancada "Bir" kelimesini karşılayan êv (*hén*), varlığın mutlak birliğini arayan Parmenides'ten itibaren Antik Yunan felsefesi, birlik ideasının aslını bulma amacıyla varolanların çeşitliğinin tek bir ana maddeye, ilkeye (*arkhê*) indirgenmesine uğraşmıştır. Platon'un "bir"i, idealar teorisini, – yani fenomenal dünyanın çokluğuna anlam kazandıran birlik fikri – açıklamaya yöneliktir. Zaten *Parmenides* diyalogunda da Platon, bir ve çok, var olan ve var olmayan arasındaki ilişkiyi incelemektedir, ki bu bağlamda "Bir" Platon'da ilk ontolojik ilkeye denktir ve İyi (*Agathon*) ile özdeşleştirilmiştir. Özü bakımından Varlık'ın ötesinde ve tamamıyla niteliksiz olan Bir, Plotinos ontolojisinde ilk *húpóstasis*'e denk gelmektedir. Ona hiçbir şey yüklenemez [IV, 9, 5], içinde hiçbir şey yoktur; o, ne ise o'dur, olduğu şey'dir, kısacası kendi kendisinin etkinliği ve özüdür [VI, 8, 12-13]. Plotinos'u takip eden Neo-Platoncu ve sonrasındaki felsefi gelenekte Bir'in aşkınlığı bir bilgi krizine (*ágnôstos*), mutlak olanın, Varlık'ın bilimezliğine götürür.

sizin onun (evrenin) içine nüfuz eder, kapsanmaksızın onu (evreni) kapsar.”⁷

Yüce Varlık’tan oldukça garip şekilde farklılaşmış ama ondan ayrılmamış bu evren, kademeli şekilde azalan mükemmeliyete sahip dört hiyerarşi içinde kendini açığa vurur: (1) tamamen anlaşılabilir ve göğün-ötesinde hüküm süren Kozmik Akıl (Yunanca: νοῦς, Latince: *mens mundana intellectus divinus sive angelicus*); Tanrı gibi o da bozulmaz ve durağandır, ama ondan farklı olarak çoktur, aşağı âlemlerde var olan her şeyin prototipi olan mefhumları ve zekâları (melekler) içerir. (2) Bozulmaz olan ama durağan olmayan, kendinin başlattığı bir hareketle, yani kendi başına (*per se mobilis*) hareket eden değildir Kozmik Ruh (Yunanca: ψυχή, Latince: *anima mundana*), saf formlar âlemi değildir, saf sebepler âlemidir; bu nedenle bilindik dokuz küre veya semaya bölünmüş semavi veya ay-ötesi âlemlerle –sema, sabit yıldızlar küresi ve yedi gezegen küresi- özdeşdir. (3) Ay-altı veya dünyevi âlem olan Doğa Âlemi, form ve maddeden oluştuğu için bozulur bir yapıya sahiptir ve dolayısıyla bu bileşenleri ayrıldığında dağılır. *Per se* [kendiliğinden] hareket etmez, *spiritus mundanus* veya *nodus* ya da *vinculum* diye biraz belirsiz şekilde tanımlanmış bir aracıyla bağlı olduğu semavi âlemlerle *birlikte* ve onun *tarafından* hareket eder. (4) Formsuz ve cansız olan Madde Âlemi şekle, harekete ve hatta ancak Doğa Âlemi’ne katkıda bulunmak için kendi olmayı bırakıp formla birlik kurduğu sürece varoluşa da sahiptir.

Tüm bu evren bir *divinum animal*’dir; kendisine hayat verilmiştir ve değişik hiyerarşileri “Tanrı’dan neşet eden, semalara nüfuz eden, elementler yoluyla aşağı inen ve madde de son bulan ilahi bir etkiyle” birbirine bağlıdır.⁸ Doğaüstü enerjinin kesintisiz akımı yukarıdan aşağıya akar ve ters dönüp aşağıdan yukarı çıkar, böylece Ficino’nun gözde ifade-sini kullanacak olursak bir ‘*circuitus spiritualis*’ oluşturur.⁹

7 Ficino, *Dialogus inter Deum et animam theologus*, Bibl.90, s.610 (çeviri, E. Cassirer, Bibl.59, s.201): “*Coelum et terram ego impleo et penetro et contineto. Impleo, non impleor, quia ipsa sum plenitudo. Penetro, non penetror, quia ipsa sum penetrandi potestas. Contineo, non contineor, quia ipsa sum continendi facultas.*”

8 Ficino, *Theolog, Platon*, x, 7, Bibl.90, s.234: “... *divinus influxus, ex Deo manans, per coelos penetrans, descendens per elementa, in inferiorem materiam desinens...*”

9 Ficino, a.g.e., ix, 4, s.211 (alıntılayan E. Cassirer, Bibl.59, s.141).

Kozmik Akıl sürekli Tanrı'yı tefekkür edip severken aynı zamanda altındaki Kozmik Ruh'la ilgilenir. Sonuçta Kozmik Ruh, Kozmik Akıl'ın içindeki sabit ideaları ve zekâları dünyevi âlemi hareket ettiren ve dölleyen dinamik sebeplere çevirir ve böylece görünür şeyler üretmesi için doğayı tetikler. Kozmik Akıl'ın bir tarafta Tanrı'yla, diğer tarafta Kozmik Ruh'la ilişkisi Satürn'ün babası Uranüs ve oğlu Jüpiter'le ilişkisiyle kıyaslanabilir.¹⁰

Tüm bozulabilirliğiyle birlikte dünyevi âlem 'ilahi etkiyle' ona müdahale eden Tanrı'nın ebedi hayatına ve güzelliğine katılır. Fakat Yeni-Platoncuların güzellik tanımı olan 'ilahi iyiliğin görkemi,'¹¹ yolu üzerinde semavi âlemden geçerken küreler veya semalar olarak birçok ışığa bölünmüştür. Bu nedenle yeryüzünde mükemmel güzellik yoktur. Her insan, hayvan, bitki ve mineral, semavi cisimlerin birinin veya birden fazlasının 'etki altındadır' (şimdi önemsiz olan bu ifade esasında bir kozmoloji terimiydi). Mars'ın etkisi

10 Satürn'ün *mens* ve tefekkürle bağlantısı ve Jüpiter'in *anima-ratio* ve fiili hayatla ilişkisi için bkz. E. Panofsky ve F. Saxl, *Bibl.*253. Bu doktrinin en veciz ve açık izahlarından biri Pico della Mirandola'nın Benivieni üzerine yaptığı çalışmada bulunabilir, *Bibl.*267, I, 7, fol.10 ve II, 17, fol.30, V. Uranüs'ün Satürn tarafından hadım edilmesi dahi Bir-Olan'ın (Tanrı) Kozmik Akıllı yaratıktan sonra yaratmaya son verdiği gerçeğinin sembolik bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Öte yandan Satürn'ün Jüpiter tarafından hadım edilmesi ekarte edilmek zorundaydı: Jüpiter onu sadece bağlar, bu da demektir ki *mens* durağan (düşünceli, dalgın), *anima-ratio* ise *mobilis per se*'dir (aktif). Pico'nun Benivieni üzerine çalışması hakkında daha fazla bilgi için bkz. N.A. Robb, *Bibl.*286, s.60S., 297, 305S.

11 Ficino, *In Convivium Platonis Commentarium* (bundan böyle *Conv.* diye anılacak) II, 3, *Bibl.*90, s.1324. Bu tanımdan anladığımız kadarıyla ortodoks Yeni-Platonculuk uygun renkle birlikte bütünle ve birbirlerine göre parçaların ahenkli oranı olarak güzelliğin bilindik, salt olgusal tanımına Plotinus'un itirazlarını onaylamak zorundaydı; bkz. örneğin Ficino, *Conv.* v, 3, *Bibl.*90, s.1335 veya Plotinus, *Ennead.* I, 6, *Bibl.*90, s.1574 üzerine çalışması. Burada da görsel güzelliğin akustik güzelliğe üstünlüğü vurgulanmaktadır: "*pulchritudo est gratia quaedam quae magis est in his, quae videntur, quam quae audiuntur; magis etiam, quae cogitantur; neque est proportio.*" On altıncı yüzyılın sanat kuramlarında güzelliğin 'olgusal' tanımıyla Yeni-Platoncu tanımı arasındaki çatışma için bkz. E. Panofsky, *Bibl.*244, s.55SS., 122SS. Görsel ve akustik güzelliklerin değerlendirilmesi için bkz. s.148, N.69.

kurdu aslandan (bir güneş hayvanı olan) ayırır; güneş ve Jüpiter'in birikmiş etkisi, nanenin tıbbi özelliklerini açıklar. Her doğal nesne ve olgu semavi enerjiyle yüklüdür.¹²

Yeni-Platoncu evrende cehennem gibi bir şeye yer yoktur. Pico madde âlemini *Il mondo sotterraneo* diye adlandırır,¹³ ama tamamen olumsuz yapısıyla madde bile¹⁴ kötü diye addedilemez, çünkü onsuz doğa var olamaz.¹⁵ Yine de bu olumsuz yapısından dolayı madde kötülüğe yol açabilir, aslında açmalıdır da,¹⁶ çünkü onun 'hiçliği' *sum-mum bonum*'a (en iyiye) pasif bir direnç olarak hareket eder: madde şekilsiz kalmaya ve kendisine dayatılan formlara direnmeye eğilimlidir.¹⁷ Bu durum dünyevi âlemin mükemmel olmayışını açıklar: semavi formlar, bozulmaz olmanın yanı sıra "saf, eksiksiz, etkin, arzulardan arî ve dingin" diler; maddeden yapıldıkları için kirli olan dünyevi şeyler, bozulabilir olmanın yanı sıra "arızalı, edilgen, sayısız arzuya tâbi ve etkin olduğunda da sonuna kadar birbirleriyle çekişmeye mahkûmdurlar."¹⁸

12 Bu bakış açısından bakıldığında bilim ile sihir arasındaki sınır dünyevi güzellikten alınan hazla ilahi erdeme tapınma arasındaki sınır kadar bulanıklaşıyor. Ficino'ya göre astral güçlerin bir amaca binaen kullanılması, hatta astrolojik tılsımlar yapmak temelde bitkilerin tıpta kullanılmasıyla aynıdır, çünkü bunlar da niteliklerini semavi cisimlere borçludur.

13 Pico, 1, 9, *Bibl.*267, fol.12SS., ve birçok yerde.

14 Ficino, Plotinus'un *Ennead.*'ı üzerine Çalışma, II, 4, *Bibl.*90, s.1642SS., özellikle 7., 11., 13. Ve 16. Bölümler. Ficino'nun Plotinus üzerine Çalışmaları G.F. Creuzer tarafından 1835'te Plotinus'un Oxford edisyonunda yeniden yayımlandı.

15 Ficino, Dionys. Areopag üzerine Çalışma, *Bibl.*90, s.1084: "*Materia neque malum est, neque proprium bonum, sed aliquid necessarium.*"

16 Ficino, Plotinus'un *Ennead.*'ı üzerine Çalışma, I, 8, *Bibl.*90, s.1581SS., özellikle 8. Bölüm ("*Quomodo materia est causa mali*"), ve 10. Bölüm.

17 Ficino, Plotinus'un *Ennead.*'ı üzerine Çalışma, II, 4, Bölüm 16, *Bibl.*90. Madde "*non simpliciter quasi nihilum, sed extrema ad primum ens oppositio... Proinde, cum acceptis bonis, i dest formis, adhuc restet informis... formarumque iacturae sit prona, merito adhuc dicitur esse malum.*"

18 Ficino, Plotinus'un *Ennead.*'ı üzerine Çalışma, I, 8, *Bibl.*90, s.1587: "*Formae quidem sub coelo a coelestibus longe degenerant. Illinc [Illic diye okunmalı] enim purae sunt et integrae et efficaces, passionis expertes, neque pugnaces. Hi [Hic diye*

Dolayısıyla kaba maddenin şekilsizliği ve cansızlığıyla kıyaslandığında ‘ilahi etkinin’ bir tezahürü olarak canlılık ve güzellikle dolu Doğa Âlemi, aynı zamanda, sema ötesi âlemi bir kenara bırakın, semavi âlemle kıyaslandığında bitmeyen mücadele, çirkinlik ve sıkıntıyla dolu bir yerdir. Floransalı bir Yeni-Platoncuya göre ‘maddeseldeki ruhsalın varlığını’ öne sürmek¹⁹ ve aynı zamanda yersel âlemde saf formların veya ideaların ‘tanınmaz halde biçimsizleşmiş’, ‘gömülü’ ve ‘batık’ olduğu bir ‘zindan’ diye şikâyet etmek tutarsızlık olmadığı gibi kaçınılmazdır da. *Splendor divinae bonitatis*’in bir yansıması olarak yeryüzündeki hayat semaötesi âlemin mutluluk dolu saflığına katılır; maddeye kopmaz şekilde bağlı olan bir varoluş formu olarak da o, Yunanlıların Hades veya Tartaros –bu ikinci ismin endişelendirmek anlamına gelen Yunanca τάρταρος kelimesinden türediği sanılmaktadır– dediği şeyin kasvet ve kederini paylaşır.²⁰

Bu tür metaforlar, çoğunlukla, maddi oluşumu esnasında bile semaötesi kökeninin –*apud inferos* (cehennem) olarak içinde yaşadığı bedenle ilişkili insan ruhu- farkında olan saf form veya ideaya uygulanır.

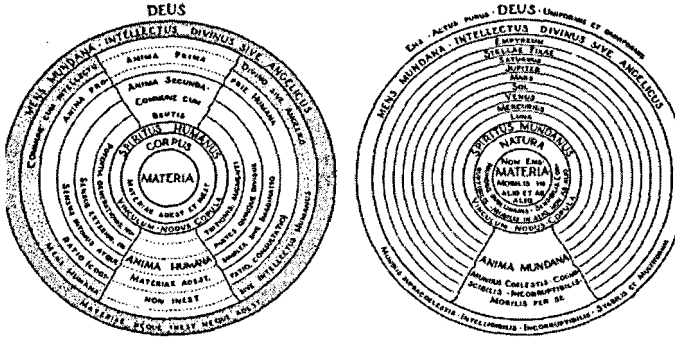
Ficino ve takipçileri Macrocosmos ile Microcosmos arasındaki yapısal analojiye (benzeşim) öteden beri duyulan inancı paylaşırlar. Fakat onlar bu analojiyi, bizim burada bir diyagramla açıklık kazandırmaya çalışacağımız kendine özgü bir yoruma tâbi tuttular.²¹ Evren maddi dünya (doğa) ve ayın yörüngesinin ötesinde maddi olmayan bir âlemde olduğu gibi, insan da beden ve ruhtan oluşur; beden maddenin yapısında bulunan bir form iken, ruh maddeye sadece ilişmiş bir formdur. Ve *spiritus mundanus*, ayaltı âlemle ayötesi âlemi birbirine bağlarken, *spiritus humanus* da bedenle ruhu birbirine bağlar. İmdi ruh *anima prima* ve *anima secunda* başlıkları altında toplanan beş melekedden oluşur.

okunmalı] autem commixtione aliqua inquinatae mancae, inefficaces, innumeris subditae passionibus, et, siquid agunt, ad perniciem inter se pugnantes.”

19 N.A. Robb, *Bibl.* 286, s.66.

20 Cristoforo Landino, *Bibl.* 179, fol.L₃, v. ilgili pasajlar için aşağıya bakınız.

21 Bu diyagramda kullanılan terimler asıl kaynağı için bkz. Ficino, Plotinus’un *Ennead.*’ı üzerine Çalışma, I, I, *Bibl.* 90, s.1549SS. ve *De vita triplici*, III, 22, *Bibl.* 90, s.564.



Anima secunda ya da Aşağı Ruh bedenle yakın temas içinde yaşar ve fizyolojik işlevleri hem yöneten hem de onlara bağlı üç melekedен oluşur: çoğalma, beslenme ve gelişme melekesi (*potentia generationis, nutritionis, augmenti*); dışsal algı, yani dış dünyadan gelen sinyalleri alıp aktaran beş duyu (*sensus exterior; in partes quinque divisus*); ve bu dağıtık sinyalleri birleştirip tutarlı psikolojik imgelere dönüştüren içsel algı veya hayal gücü (*sensus intimus atque simplex, imaginatio*). Bu nedenle *anima secunda* (ikincil ruh) özgür değildir, ‘kaderle’ belirlenmiştir.²²

Anima prima veya Ulu Ruh sadece iki melekedен oluşur: Mantık (*ratio*) ve Akıl (*mens, intellectus humanus sive angelicus*). Mantık *anima secunda*’ya daha yakındır: hayal gücünün sağladığı imgeleri mantık kurallarına göre düzenler. Öte yandan Akıl doğrudan semaötesi ideaları düşünerek hakikati kavrayabilir. Mantık analitik çözümleme yapar ve yansıtıcıdır, Akıl ise sezgisel ve yaratıcıdır. Mantık, duyu organları ve hayal gücünün aktardığı bedensel ihtiyaçlar, istekler ve deneyimlerle meşgulken, Akıl aksine *intellectus divinus* ile iletişim kurar, hatta ona iştirak eder. Bunun kanıtı ise eğer insan düşüncesi, ebedi ve sonsuz öze iştirak etmeseydi ebedilik ve sonsuzluk gibi kavramları idrak edemezdi gerçeğinde yatar.²³

Aşağı Ruh’un aksine Mantık özgürdür, yani ya aşağı

22 Ficino, Plotinus’un *Ennead.*’ı üzerine Çalışma, III, 2, *Bibl.*90, s.1619: “*Quomodo anima rationalis non subest fato, irrationalis verso subest.*” Bkz. ayrıca s.1673SS.

23 Ficino, *Theolog. Platon*, VIII, 16, *Bibl.*90, s.200, alıntılayan E. Cassirer, *Bibl.*59, s.74.

duyumların ve duyguların güdümünde hareket etmeye izin verir ya da onların üstesinden gelir. Bu da mücadele demektir; ve her ne kadar Akıl bu mücadelede bir tarafta yer almasa da, mücadele sırasında Mantık'ı aydınlatmak zorunda olması bakımından söz konusu mücadeleden dolayı olarak etkilenir. Nitekim Mantık ancak aydınlanmak için yüksek bir otoriteye başvurmak suretiyle insanın aşağı doğasının taleplerini dizginleyebilir; ve böylece Akıl, asıl işi olan üstündeki semaötesi âleme bakmak yerine çoğu zaman altındaki arızaya bakmak zorunda kalır.

Bütün bunlar Yeni-Platoncu sistemde insanın biricik konumunu açıklamaktadır. İnsan Aşağı Ruh'un melekelerini akılsız hayvanlarla paylaşır; Aklını ise *intellectus divinus*'la paylaşır; ve Mantığını evrendeki hiçbir şeyle paylaşmaz. Mantığı bilhassa insana özgüdür, hayvanlarda olmayan bir melekedir, Tanrı ve meleklerin saf aklından aşağıdadır ama her iki yöne uzanabilir. Bu, Ficino'nun "ilahi akla katılan ve bir bedeni kullanan rasyonel ruh"²⁴ olarak insan tanımının anlamıdır. Bu tanım, tamı tamına insanın "Tanrı ile dünya arasındaki bağlantı halkası"²⁵ olduğunu veya Pico della Mirandola'nın deyişiyle 'evrenin merkezi' olduğunu söyler:²⁶ "İnsan aşağı dünyayı terketmeden yüksek âlemlere yükselir ve yüksek âlemleri bırakmadan aşağı dünyaya inebilir."²⁷

İnsanın bu konumu hem övgüye değer hem de sorunludur. İtaat ile isyan arasında salınan duygusal dürtüleriyle, peş peşe gelen başarı ve başarısızlıkla yüzleşen Mantığı ve sık sık asıl işinden sapan tekinsiz Akılla insanın 'ölümsüz ruhu' her zaman bedenin içinde zavallı durumdadır.²⁸ Bedenin içinde 'uyur, düş görür, hezeyana kapılır ve hastalanır'²⁹ ve ancak 'geldiği yere döndüğü' zaman nihai olarak tatmin

24 Ficino, *In Platonis Alcibiadem Epitome*, Bibl.90, s.133: "Est autem homo anima rationalis mentis particeps, corpore utens."

25 Ficino, *Theolog. Platon.*, III, 2, Bibl.90, s.119, burada insan ruhuna '*essentia tertia et media*' denilmektedir.

26 Bkz. N.A. Robb, Bibl.286, s.67SS.; H.J. Hak, Bibl.133, s.93SS.; E. Cassirer, Bibl.59, s.68SS. Bu kayramın güzelce geliştirildiği Pico'nun ünlü '*Oratio de hominis dignitate*'si için bkz. özellikle E. Cassirer, a.g.e., s.90.

27 Ficino, *Theolog. Platon.*, II, 2.

28 Ficino, *Quaestiones quinque de metne*, Bibl.90, s.680.

29 Ficino, Letter, alıntı yeri s.197, N.76.

edilecek sonsuz bir özlemle doludur.

Yine de insanın ruhu, düşüşünün etkisini üzerinden atıp belli belirsiz de olsa³⁰ varoluşunun öncesindeki deneyimlerini hatırlamaya başladığında, Akıl normalde etkinliğini engelleyen tüm dolaylı arızalardan kendini kurtarabilir; o zaman insan yeryüzündeki hayatı esnasında bile öte dünyadaki kurtuluşunu garantiye alan geçici bir mutluluğa kavuşabilir.³¹ Bu geçici mutluluk iki boyutludur: İnsanın Akılla aydınlanmış Mantiğı insanın yeryüzündeki hayatını ve kaderini mükemmelleştirme işinde kullanılabilir; ve onun Akıllı ebedi hakikat ve güzellik âlemine doğrudan nüfuz edebilir. Birinci durumda *iustitia* başlığı altında toplanan ahlâki erdemler hayata geçirir ve fiili yaşamda kendini gösterir; bunu yaparken İncil'deki Leah ve Martha karakterlerini taklit eder ve kendini kozmolojik olarak Jüpiter'e bağlar. İkinci durumda ahlâki erdemlere teolojik erdemleri (*religio*) ekler ve kendini tefekkür hayatına adar ki, bu durumda da Rachel ve Magdalena'yı kendine örnek alır ve Satürn'ün himayesi-ne girer.

Bu iki olasılığın değeri hakkında 'Platoncu Akademi'de fikir ayrılığı vardı. Fiili Hayat ve Tefekkür Hayatı üzerine ünlü diyalogunda Landino tarafsız olmaya çalışır. Eylem ve tefekkür ilkeleri olan *iustitia* ve *religio*'yu 'ruhu yüce

30 Bkz. örneğin Landino, *Bibl.*179, fol.A5.v/A6. '*Hanc ultimam*'a dönuşen insan ruhu 'ne kadar belirsiz' olursa olsun önceki haline ait bir anıyı hatırlayana kadar düşüşünden dolayı buz kesmiş olarak kalır. Bu anı maddi varoluşunun sınırları içinde tatmin etmeye çalıştığı '*ardor divinarum rerum*'unu doğurur ama ancak ölümden sonra özlemi giderilir. "*At vero cum iam omni mortalitate exuti fuerint animi nostri, et in simplicent quandam naturam reversi, tum demum diuturnam sitim dei cognoscendi non modo sedare, sed penitus extinguere licebit.*"

31 Floransalı Yeni-Platonculara göre Platoncu varoluşöncesi ve reenarnasyon mefhumunu Hristiyanca anlamıyla diriliş dogmasıyla ilişkilendirmek doğaldı. C. Tolnay, *Bibl.*355 Ficino'nun Platon'un Phaedo'su üzerine Çalışma'sından bir pasaj aktarır (s.306, n.1): "*ubi videtur [yani Platon] mortuorum resurrectionem vaticinari*"; Landino'nun *Quaestiones Camaldulenses*, IV, fol.L6, v'nin Princeton nüshası (Alberti burada Platoncu reenarnasyon kuramını açıklar) ve erken on altıncı yüzyıla ait bir el yazısıyla sayfa kenarına şu yazılmıştır: "*Opinio Platonis de resurrectione*".

âlemlere çıkaran' iki kanatla karşılaştırır.³² Sadece dindar keşişler ve âlimler değil, ayrıca adil ve dürüst eylem adamlarının da takdire ve kurtuluşa layık olduğu inancının bir tanığı diye anar Virgil'i.³³ Ve son olarak, Martha ve Meryem'in aynı çatı altında yaşayan kız kardeşler olması ve her ikisinin de Tanrı katında makbul olması bakımından bir uzlaşmaya ulaşmaya çalışır. Fakat böyle olsa da şu beyanatla sözlerine son verir: "Görevlerimizi insanlığa bırakmamak için Martha'ya bağlı kalalım ama aklımızın abıhayat ve güzel yiyeceklerle beslenmesi için Meryem'e daha sıkı sarılalım."³⁴

32 Landino, *Bibl.*179, fol.A5.v./A6. Ruh varoluşöncesine ait 'belirsiz anısını' hatırladığında "*iustitiaque ac religione, veluti duabus alis suffulta, se in altum erigit, atque dei lucem, quoad animi acies contagione corporis hebetata patitur, non sine suma voluptate intuetur*" (bkz. ayrıca a.g.e., fol.K2.v./3, "*duae alae'nin öğretici bir açıklamasıyla: totidem virtutum genera, et aes, quae vitae actiones emendant, quas uno nomine iustitiam nuncupat, et eas, quibus in veri cognitionem ducimur quas iure optimo religionem nominant*"...). 'Basiret, Metanet ve Ölçülülük yan yana bir erdem' olarak değil de 'bunların her birine kendi özgül işlevlerini tahsis eden ruhtaki asli bir güç' olarak Adalet'in yorumunun Platoncu kökeni ve bu kavramın 'Stanza della Segnatura' programı için önemi konusunda bkz. E. Wind, *Bibl.*405.

33 Landino, *Bibl.*179, fol.A5, v.: "*Laudat igitur [yani Virgil] eos qui diuturna investigatione varias disciplinas atque scientias excogitarunt... Sed ut ne alterum vitae genus inhonoratum relinqueret, et rectas actiones siic persequitur:*

*'Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi,
Quique sacerdotes casti, dum vita manebat,
Quique pii vates et Phoebro digna locuti.'*"

Aynı pasaj (*Aen.*v1, 660ss) hakkında benzeri bir yorum dördüncü diyalogda bulunabilir, fol.L.5.

34 Landino, *Bibl.*179, fol.C2: "*Sorores enim sunt, sub eodem tecto habitant Maria atque Martha, amboe deo placent, Martha ut pascat, Maria ut pascatur... Quapropter haerebimus Marthae, ne humanitatis officium deseramus; multo tamen magis Mariae coniungemur; ut mens nostra Ambrosia Nectareque alatur.*" Özünde bu uzlaştırıcı beyanat vita contemplativa adına yalvarışı sürdürür, fol.B2: "*Vides igitur minime contemendam esse vitam, quae in agendo versatur: Maxime enim naturam humanam contingit suae industria suisque laboribus mortalium genus inter sese suavi vinculo colligat et, ut iustitiam et religionem colat, efficit. Verum, cum mens nostra (qua sola homines sumus) non mortali actione sed immortalis cognitione perficiatur...: Quis non*

Ficino *vita contemplative*'in nedenini benimsemekte çok daha radikaldir. Ona göre ebedi değerlerin rasyonel pratiği değil de sezgisel idrak geçici mutluluğa erişmenin fiilen tek yoludur. Bu yol Aklını 'ciddiyetle' iyi, doğru ve güzelin peşinde gitmeye adanmış olan herkese açıktır ama eksiksiz mutluluk ancak düşüncenin vecde yükseldiği hassas anlarda ortaya çıkar. O zaman 'manevi bir gözle gören'³⁵ Akıl sadece bedenden değil, duyular ve hayal gücünden de yüz çevirip böylece kendini 'ilahi olanın bir aracına' dönüştürür.³⁶ Kadın kâhinler, Musevi Peygamberler ve Hristiyan sezgiciler –Musa ve Aziz Paulus'un en iyi örneklerini oluşturduğu³⁷– bu tarifsiz mutluluk elbette Platon'un Θεία μανία ya da *furor divinus* diye tarif ettiği şeydir: şairin 'hoş cezbesi' (bu ifadede görülen kesinlikle ortaçağa ait olmayan deha kavramının Ficino'nun felsefesinden doğduğunu akılda tutalım); kahinin mest olması, mistiğin koğuşları ve sevenin vecdi.³⁸ Öte yandan ilham kaynaklı kendinden geçişin bu dört çeşidinden en güçlü ve yüce olanı, *furor amatorius*, Ficino'nun deyimiyile 'gönüllü ölüm'dür.³⁹

Platon'u 'Atinalılara konuşan Musa'⁴⁰ olarak gören ve Aziz Paulus'un vecitlerini *amor Socraticus*'la birlikte anan bir düşünür Platoncu ἐρως ve Hristiyan caritas arasında özde bir farklılık görememekteydi.⁴¹ Ficino, Platon'un *Symposium* adlı kitabı hakkındaki çalışmasının bir nüshası-

viderit speculationem esse longe anteponebam?"

35 Pico, II, 7, *Bibl.*267, fol.23.

36 Ficino, *De vita triplici*, I, 6, *Bibl.*90, s.498.

37 Bkz. örneğin Pico, a.g.e.: "*Con questo viso vidde Moyse vidde Paolo, viddono molti altri eletti la faccia de Dio, et questo e quello che nostri Theologi [yani Yeni-Platoncular] chiamano la cognitione intellettuale, cognitione intuitiva.*"

38 Ficino, *Conv.*, VII, 14 ve 15, *Bibl.*90, s.1361SS; bkz. Platon, *Phaedrus*, IV, SS, a.g.y, s.1365SS ve diğer bazı pasajlar üzerine Çalışma.

39 Ficino, *Conv.*, II, 8, *Bibl.*90, s.1327; bkz. B. Castiglione, *II Cortigiano*, burada aşk '*vital morte*' diye adlandırılır (alıntılayan N.A. Robb, *Bibl.*286, s.193).

40 Ficino, *De Christian. Relig.*, XV, *Bibl.*90, s.29 ve *Concordia Mosis et Platonis*, a.g.e., s.866SS.

41 Yeni-Platoncu aşk kuramı için bkz. özellikle E. Cassirer, *Bibl.*59, s.138SS.; H.J. Hak, *Bibl.*133, s.93SS.; N.A. Robb, *Bibl.*286, s.75SS. (Ficino'nun *Symposium* üzerine Çalışma'sı hakkında) ve s.112SS (Benivieni ve Pico hakkında).

nın yanı sıra kendi kitabı *De Christiana Religione*'nin de bir nüshasını arkadaşına verirken şu açıklamayı yazmıştı: "İşte sana söz verdiğim *Amor*'u gönderiyorum, bununla birlikte benim sevgimin din, dinimin de sevgi olduğunu sana göstermek için *Religio*'yu da gönderiyorum."⁴²

Aslında sevgi mefhumu Ficino'nun felsefi sisteminin asıl eksenini oluşturur. Sevgi Tanrı'nın Özünü dünyaya yaymasını sağlayan, daha doğrusu onunla Tanrı'nın Özünü dünyaya yaydığı ve buna mukabil Yarattıklarını O'nunla yeniden birleşmeye sevk eden itici güçtür. Ficino'ya göre *amor*, Tanrı'dan dünyaya ve dünyadan Tanrı'ya doğru kendini tersine çeviren akımın (*circuitus spiritualis*) diğer bir adından başka bir şey değildir.⁴³ Seven birey kendini bu mistik devrenin içine yerleştirir.

Sevgi her zaman bir arzudur (*desiderio*) ama her arzu sevgi değildir. Arzu bilişsel güçlerle ilişkisiz ise salt doğal bir dürtü olarak kalır, tıpkı bitkinin büyümesini sağlayan veya taşın düşmesine yol açan kör kuvvet gibi.⁴⁴ Ancak *virtù cognitive* tarafından yönlendirilen arzu nihai amacın bilincine vardığı zaman sevgi adını almayı hak eder. Nihai amaç kendini güzellik içinde açığa vuran ilahi iyilik olduğu için, sevgi 'güzelliğin yeşermesine duyulan arzu'⁴⁵ veya basitçe *desi-*

42 Ficino, Filippo (Luca değil) Controni'ye mektup, *Bibl.90*, s.632 (bkz. E. Cassirer, *Bibl.59*, s.139): "*Mitto ad te amorem, quem promiseram. Mitto etiam religionem, ut agnoscas et amorem meum religiosum esse, et religionem amatoriano.*"

43 Ficino, *Conv.*, II, 2, *Bibl.90*, s.1324: "*Quoniam si Deus ad se rapit mundum, mundusque rapitur, unus quidem continuus attractus est a Deo incipiens, transiens in mundum, in Deum denique desinens, qui quasi circulo quodam in idem, unde manabit, iterum remeat. Circulus itaque unus et idem a Deo in mundum, a mundo in Deum, tribus nominibus nuncupatur: prout in Deo incipit et allicit, pulchritudo; prout in mundum transiens ipsum rapit, amor; prout in autorem remeans ipsi suum opus coniungit, coluptas.*" *Allicit* yüklemi κάλλος (güzellik)'ün καλεῖν (çağırma) kelimesine bağlı eski etimolojik türevini hatırlatmaktadır ki Yeni-Platoncular arasında çok revaçtadır.

44 Pico, II, 2, *Bibl.267*, fol.19, alıntılanmış s.227.

45 Ficino, *Conv.*, I, 4, *Bibl.90*, s.1322: "*Amor sit fruedae pulchritudinis desiderium*". Bu tanımın İtalyanca tercümesi ("*Amore è desiderio di fruire la bellezza*") sevgi üstüne yazılmış tüm eserlerde ve diyaloglarda sürekli tekrarlanmıştır.

derio di bellezza (güzellik sevgisi) diye tanımlanmalıdır.⁴⁶ Bu güzelliğin evrene yayıldığını, ama Platon'un Symposium adlı kitabında ele alınan "İki Venüs" (veya Yeni-Platoncuların sık sık adlandırdıkları üzere "İkiz Venüs")⁴⁷ tarafından sembolize edilen iki ana biçimde var olur: "Ἀφροδίτη Οὐρανία" ve "Ἀφροδίτη πάνδημος".

"Ἀφροδίτη Οὐρανία" ya da Venus Coelestis, yani semavi Venüs Uranüs'ün kızıdır ve annesi yoktur, bu da demek oluyor ki tamamen gayrı maddi bir âleme aittir, çünkü anne kelimesi *mater* (mother), madde kelimesi *materia* (matter) ile ilintilidir. O, evrenin en yüce, semaötesi âleminde, yani Kozmik Akıl âleminde ikamet eder ve onun sembolize ettiği güzellik, ilahiliğin esas evrensel ihtişamıdır. Bu nedenle o insan zihni ile Tanrı arasında aracı olan 'Caritas'la kıyaslanabilir.⁴⁸

Diğer Venüs, "Ἀφροδίτη πάνδημος" ya da Venus Vulgaris, Zeus-Jüpiter ve Dione-Jeno'nun kızıdır. Kozmik Akıl ile yersel âlem arasındaki alanda, yani Kozmik Ruh âleminde ikamet eder ve aslında onun ismini 'yersel Venüs' diye tercüme etmek pek doğru değildir, doğrusu 'doğal Venüs'tür.⁴⁹ Bu nedenle onun sembolize ettiği güzellik artık maddi dünyadan ayrılmayıp onun içinde gerçekleşen asıl güzelliğin müşahhas suretidir. Semavi Venüs saf "intelligentia" iken, diğer Venüs *vis generandi*'dir ve Lucretius'un Venus Genetrix'i gibi doğadaki şeylere hayat ve şekil verir ve dolayısıyla idrak edilebilir güzelliği bizim algımıza ve hayal gücümüze sunar.

Her iki Venüs'e de haklı olarak onun oğlu olduğu düşünülen uygun bir Eros veya Amor eşlik eder, çünkü güzelliğin her bir biçimi mütakabil sevgi biçimini yaratır. Semavi sevgi veya *Amor divinus* insandaki en yüksek melekeyi, yani Akıl veya zekâyı sahiplenir ve onu ilahi güzelliğin kavranabilir ihtişamını düşünmeye sevk eder. Diğer Venüs'ün oğlu, *amor*

46 Pico, II, 2, *Bibl.*267, fol.18, V.

47 Ficino, *Conv.*, II, 7, *Bibl.*90, s.1326 ('*De duobus amoris generibus ac de Duplici Venere*'), aşağıdaki paragraflarda özetlenen doktrin için *locus classicus*. Bkz. ayrıca Plotinus, *Ennead.* III, 5, s.171SS özellikle 2 ve 3. Bölümler üzerine yorum ('*Geminae Veneres*') ve Platinus, *Ennead.* I, 6, s.1574SS, özellikle 4. Bölüm üzerine Çalışma: "*Duplex pulchritudo est...*"

48 Ficino, *Comm. in Enn.* I, 6, s.1574.

49 Pico'nun iki Venüs'e dair Ficinocu olmayan yorumu için bkz. s.144, N.51.

vulgaris, insandaki aracı melekeler, yani duyuşsal algı ve hayal gücüne hükmeder ve insanı ilahî güzelliğın bir benzerini fiziksel dünyada yeniden yaratmaya sevk eder.

Ficino'ya göre her iki Venüs ve her iki sevgi kendi usul-lerince güzelliğı yaratmanın peşinde olduklarından 'saygın ve takdire değer'dir.⁵⁰ Öte yandan görünür ve tikel olandan kavranabilir ve evrensel olana yükselen 'tefekfürlü' sevgi biçimi ile görsel alanda doyuma ulaşan 'fiili' sevgi biçimi arasında değer farkı vardır;⁵¹ ve görsel alandan dokunsal alana düşen salt şehvete bağlanabilecek hiçbir şeye değer vermemeli ve bu gibi şeyler kendine saygısı olan Platoncular tarafından sevgi diye adlandırılmamalıdır. Sadece görsel deneyimi kavranabilir evrensel güzelliğ'e yönelik kaçınılmaz ilk adım olan kimse 'ilahî sevgi' mertebesine ulaşır ve bu merteye onu Azizler ve Peygamberler katına çıkarır. Görünür güzellekle yetinen kimse ise 'beşeri sevgi' alanında kalır. Ve nihayet görünür güzelliğ'e bile duyarsız ya da safahata saplanmış veya daha kötüsü, elde ettiğı tefekkür halini duyuşsal hazlar için terk etmiş kimse 'hayvani sevgi'nin (*amor*

50 Ficino, *Conv.*, II, 7, *Bibl.*90, s.1327. Bkz. a.g.e., VI, 7, s.1344: "*Sint igitur duae in anima Veneres: prima coelestis, secunda vero vulgaris. Amorem habeant ambae, coelestis ad divinam pulchritudinem cogitandam, vulgaris ad eandem in mundi materia generandam... immo vero utraque fertur ad pulchritudinem generandam, sed suo utraque modo.*"

51 Bu amaca ulaştıran evrelerin ayrıntılı bir açıklamasını Yakup'un merdiveniyle kıyaslamalı bir halde bulmak için bkz. Pico, III, 10, *Bibl.*267, fol.64SS.: (1) Bir bireyin görünür güzelliğinden alınan haz (Duyular). (2) Bu tekil görünür güzelliğın idealleştirilmesi (Tahayyül). (3) Onun genel anlamda güzelliğın bir örneğı olarak yorumlanması (görsel deneyime uygulanan Mantık). (4) Görsel güzelliğın ahlâk değerlerinin bir ifadesi olarak yorumlanması ("*Conversione dell'anima in sen*", Mantık'ın görsel deneyimden yüz çevirmesi). (5) Bu ahlâk değerlerinin metafizik değerler olarak yorumlanması (Mantık'ın deyim yerindeyse Akıl lehine geri çekilmesi). (6) Metafizik değerlerin tek bir evrensel ve kavranabilir güzelliğın işlevleri olarak yorumlanması (İnsan Akıl, Kozmik Akıl ile birleşiyor). Asırlar boyu metafizik şiirler yazan şairlerin tahayyülünü etkilemiş bu sistemde 4. kademedan 6. kademeye yükseliş 1. kademedan 3. kademeye yükselişin manevî alanda tekrarıdır, böylece bir bireyin bırakın ahlâkî erdemlerini, salt 'içsel güzelliğı'ne duyulan aşk bile Platonik aşkın tamama ermesine karşılık gelmez; bkz. Pico, II, 10, *Bibl.*267, fol.24, V.

ferinus)⁵² kurbanı olmuştur ve bu Ficino'ya göre kötülükten ziyade hastalık olarak addedilmelidir. Kalpteki zararlı huy-
ların sürdürülmesinin yol açtığı bir tür deliliktir bu.⁵³

Kişisel olarak Ficino bir âlimin saygınlığını ve sağlığını
koruması için uygun yaşam tarzı olarak telakki ettiği sade ve

52 Ficino, *Conv.*, IV, 8, *Bibl.*90, s.1345: “*Amor... omnis incipit ab aspectu. Sed contemplativi hominis amor ab aspectu ascendit in mentem. Voluptuosi ab aspectu descendit in tactum. Activi remanet in aspectu... Contemplativi hominis amor divinus, activi humanus, voluptuosi ferinus cognominatur.*” Bkz. a.g.e, II, 7, s.1327: “*Siquis generationis avidor contemplationem deserat, aut generationem praeter modum cum feminis, vel contra naturae ordinem cum masculis prosequatur, aut formam corporis pulchritudini animae praeferat, is utique dignitate amoris abutitur.*”

53 Ficino, *Conv.*, VII, 3, *Bibl.*90, s.1357. Hekim Ficino kontrol edilemeyen aşkın hereos denilen bir tür deliliğe yol açtığı yönündeki tıp teorisini elbette biliyordu (bkz. J.L. Lowes, *Bibl.*202). İlahi, insani ve hayvani aşk türleri arasındaki ayrım için bkz. Pico, II, 5, *Bibl.*267, fol.20, V/21 ve çok ayrıntılı olarak II, 24 ve 25, fol.36, V.SS. Öte yandan şöyle bir fark var: Ficino bu aşk türlerini Platon ve Plotinus'un tartıştığı Venüs sayısını artırmadan ele alabiliyor, çünkü o basitçe amor ferinus'u hiçbir Venüs'le veya insan ruhunun yetileriyle ilgisi olmayan bir tür delilik olarak adlandırıyor. Oysa daha az ortodoks Platoncu olan ve ahlâk meselelerine tıpcı bakış açısıyla bakmaya daha az eğilimli olan Pico üç aşk çeşidini üç psikolojik yetiyle ilişkilendirmek istiyor. Sonuçta o bu yetilere karşılık gelen üç Venüs'e ihtiyaç duyuyor ve ona göre Satürn'ün kızı olan ve dolayısıyla Platon'un Ἀφροδίτη Οὐρανία (Uranüs'ün kızı) ile Ἀφροδίτη πάνδημος (Zeus ve Dione'nin kızı) arasında bir ara konumu işgal eden 'İkinci Semavi Venüs'ü öne sürüyor. Dolayısıyla ikincisi artık 'saygın ve takdire değer' bir figür olmaktan çıkıyor. Bunun bir açıklaması, annesiz Venüs'ün geldiği denizin Uranüs veya Satürn'ün cinsel organlarıyla döllenip döllenmediği konusunda mitoloji yazarların anlaşılamaması gerçeğinde bulunabilir (bkz. örneğin Mythographus III, 1, 7, *Bibl.*38, s.155). Özet niteliğinde bir tabloyla Pico ile Ficino arasındaki fark şöyle gösterilebilir:

Ficino		Pico		
Aşk Çeşidi	Mütekabil insan ruhu ve yetisi	Mütekabil Venüs	Mütekabil insan yetisi	Mütekabil Venüs
Amor divinus (Amore divino)	Mens (intellectus)	Venüs Coelestis Uranüs'ün kızı	Intelletto	Venere Celeste I, Uranüs'ün kızı

kanaatkâr bir hayat sürdü. Fakat onun *Symposium* üzerine yaptığı Çalışma bir ahlâk yasaları kitabı değildir. Kitabında ahlâki sınıflandırmalara karşı çıkar, tıpkı tüm felsefesinin iyimserliğe karşı kötümserlik, içkinliğe karşı aşkınlık, duyusallığa karşı düşünsellik gibi ikiliklere karşı çıktığı gibi.

Bu felsefenin giderek büyüyen bir psikolojik gerilimler çağının ürkütücü ama verimli çatışmaları için yeni ifade şekilleri arayan kimselerin hayal gücünü nasıl harekete geçirdiğini kolaylıkla görebiliyoruz. Sözüünü ettiğimiz çatışmalar, özgürlük ile baskı, inanç ile düşünce, sınırsız arzular ile sınırlı imkânlar arasındaki çatışmalardı. Ne var ki aynı zamanda ‘bayağı dürtülerden’ arınmış, ama görünür ve hissedilir güzellikten yoğun keyif almaya izin veren yüce sevginin övülmesi bir cemiyetin ince veya incelemek beğenisine hitap edecekti.

Nitekim Yeni-Platoncu sevgi teorisini işleyen standart eserler, yani Ficino’nun Platon’un *Symposium* adındaki kitabı üzerine yaptığı Çalışma daha sonra genellikle “Ficino’nun *Convito*’su” diye anıldı ve Pico della Mirandola’nın bir Girolamo Benvieni şiiri –sonuçta Ficino’nun doktrininin şiir sanatıyla ifadesi olan- üzerine yazdığı Yorum tam anlamıyla felsefi kitaplar söz konusu olduğunda kısıtlı bir takipçi kitle-sine sahip oldu;⁵⁴ Leone Ebreo’nun *Dialoghi d’Amore*’si ise kurucu bir düşünürün eseri olarak telakki edilebilecek, on altıncı yüzyılın tek eseridir.⁵⁵ Ne var ki bu eserler, sanatçılar, şairler ve Michelangelo’dan Giordano Bruno, Tasso, Spen-

Amor humanus (Amore humano)	İnsan ruhunun diğer tüm yetileri	Venüs Vulgaris Zeus ile Dione’nin Kızı	Ragione	Venere CelestII Satürn’ün kızı
Amor ferinus (Amore bestiale)	----- (Delilik)	----- (Delilik)	Senso	Venere Volgare, Zeus ile Dione’nin Kızı

54 Ficino’nun en sadık öğrencisi olan Francesco di Diacceto’nun bir seri, *Bibl.*62, ortodoks Floransa kuramının sadece bir ‘ders kitabı’dır.

55 Bkz. N.A. Robb, *Bibl.*286, s.197SS., ve daha münhasıran H. Pflaum, *Bibl.*265.

ser, Done ve hatta Shaftesbury'e kadar uzanan 'şiişsel dü-şünür' diye adlandırılabilircek kimseler üzerinde doğrudan ve dolaylı olarak muazzam bir etki bıraktı.⁵⁶ Diğer yandan söz konusu eserler, çoğunlukla Kuzey İtalya kaynaklı olan "Sevgi Üzerine Diyaloglar"ın doğuracağı sarsıntıya zemin hazırladı ve bu diyaloglar günümüzde yarı popüler kitapların psikanaliz üzerinde yaptığı etkiye benzer bir etkiyi on altıncı yüzyıl İtalyan toplumunda yaptı. Önceden esoterik bir felsefe olan şey bir tür sosyal oyuna dönüştü, öyle ki on altıncı yüzyılın bir filoloğunun iğneleyici ifadesiyle "saray mensupları onu kaç adet ve kaç çeşit sevginin bulunduğunu öğrenme işinin vazgeçilmez bir parçası olarak görmeye başladılar."⁵⁷

Bu diyalogların prototipleri, Pietro Bembo'nun kaleme aldığı *Asolani*⁵⁸ ve Bembo'yu 'Platoncu' doktrinin sözcüsü kılarak ona olan vefa borcunu ödeyen kont Baldassar Casiglione'nin (bir Mantua yerlisi) yazdığı *Cortigiano*'dur.⁵⁹ Ficino'nun felsefesini, yazarlığını ve görüş gücünü sahiden anlama noktasında *Asolani* ve ondan biraz daha az ölçüde *Cortigiano*, bazılarının büyük bir derinliğe ve bilgiye sahip olma iddiasında bulunduğu bu türde diğer örneklerin hepsini çok geride bırakır.⁶⁰ Ne var ki Bembo ve Castiglione hiçbir

56 Bruno için bkz. E. Cassirer, *Bibl.*59, birçok yerde; İngiltere'de Floransa 'Yeni-Platonculuğu'nun etkisi için bkz. a.g.e., *Bibl.*60.

57 Tomitano, *Bibl.*358, alıntıl原因 G. Toffanin, *Bibl.*344, s.137. Genel olarak 'Sevgi Üzerine Diyaloglar' için bkz. H. Pfaum, *Bibl.*265; N.A. Robb, *Bibl.*286, s.176SS. (başka atıflarla birlikte). Ayrıca bkz. G. Toffanin, *l.c.*; G.G. Ferrero, *Bibl.*89.

58 Birinci baskı Venedik, 1505, ikinci baskı Venedik, 1515. Bkz. N.A. Robb, *Bibl.*286, s.184SS, başka atıflarla birlikte.

59 Bkz. N.A. Robb, a.g.e., s.190SS, başka atıflarla birlikte.

60 Bu öğretinin çoğu Mario Equicola'dan alınmıştır, *Bibl.*84 (bkz. yukarı). Onun için bkz. N.A. Robb, *Bibl.*286, s.187SS, burada 1554 baskısı yanlışlıkla ikinci baskı diye geçiyor ve J. Cartwright, *Bibl.*58, birçok yerde. 1494 gibi erken bir tarihte Latince yazılmaya başlanmış Equicola'nın eseri nevi şahsına münhasırdır. O ne bir felsefe eseridir ne de bir sanat çalışması, o zaman eşsiz olan tarihsel yaklaşımıyla özel ilgiyi değer bir tür ansiklopedidir. Birinci kitapta yazar Ficino'dan Giovanni Jacopo Calandra'ya (Isabella d'Este sarayındaki meslektaş) –Aura adlı kitabı hiç basılmamış- varana kadar sadece Rönesans edebiyatını araştırmakla kalmıyor, ayrıca Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti, Dante, Petrararch, Francesco Barberino, Boccaccio ve hatta 'Joan de Meun'un

surette kurucu düşünür değildir. Seçkin sosyal atmosferin ve güzel söyleşini cazibesinden faydalanarak Bembo saf şiirsel niyetleriyle, Castiglione ise biraz eğitmek amacıyla okurlarını etkilemek istiyorlardı. Onların Yeni-Platoncu felsefeye tepkilerinin ‘özünde estetik’ olduğunu söylemek yerindedir.⁶¹

Sonuçta Floransa kitapları cazip ama daima sulandırılmış ve daha önemlisi, ‘toplumsallaştırılmış’ ve kadınların zevkine hitap eder bir şekilde yayıldı.⁶²

Ficino’nun *Convito*’sunun ortamı Careggi’de bulunan Villa Medici’de ihtişamlı bir odaydı ve burada “Platoncu aile”nin dokuz üyesi toplanıp özgün Symposium’u ağırbaşlılıkla yeniden sahneleyerek Platon’un doğum ve ölüm tarihi kabul edilen 7 Kasım’ı kutlarlardı.⁶³ Tipik “Sevgi Üzerine Diyalog” sahnesi seçkin hanımefendilerin hoş kokulu bahçelerinde, hatta saray mensubu bilgili kadınların küçük özel odalarında sergilenirdi.⁶⁴ Bu kadınlardan biri olan Tullia d’Aragona “Sevginin Sonsuzluğu” üzerine bir diyalog yazdığı için başı derde girmişti.⁶⁵ Floransalılar fiziksel ve ahlâki güzelliğin somut örneklerinden bahsederken bile Phaidros ve Alcibiades’ten alıntı yapıyorlardı. “Dialoghi”nin yazarları kadının güzelliğini ve meziyetini tanımlıyor, tarif ediyor ve övüyorlardı⁶⁶ ve cinsiyetler arası ilişkideki görgü kuralla-

(*Roman de la Rose*’un yazarı olarak) ve Troubadour’ların düşüncelerini de özetliyor.

61 N.A. Robb, *Bibl.*286, s.192.

62 Spenser’in Floransa Pederleri’nin esoterik eserlerinden ziyade Castiglione’nin *Cortigiano*’sundan etkilendiğini kolaylıkla anlayabiliriz; bkz. R.W. Lee’nin şahane makalesi, *Bibl.*186.

63 Ficino, *Bibl.*90, s.1320. Platoncu çevre aslında bu tarihi bir *Convivium* ile kutlamak için kullandı.

64 Bembo’nun *Asolani*’si Kıbrıs’ın eski kraliçesi Caterina Cornaro’nun bahçesinde sergilenmiştir ve burada onun gözde nedimesinin evliliği eğlenceden ve sevginin erdemi üstüne hoş sohbetten üç gün sonra gerçekleşmiştir. Birinci kitapta aşk kötülennirken ikinci kitapta övülür ve üçüncü kitapta sorun ‘Platoncu’ iki aşk çeşidi kuramına göre çözülür. Bir parkta geçen başka bir diyalog ise G. Betussi’nin *Leonora*’sıdır, yeniden yayımlandığı yer: G. Zonta, *Bibl.*413.

65 Yeniden yayımlandığı yer: G. Zonta, birçok yer. Betussi’nin *Raverta* diyalogu Venedik şairi Franceschina Baffa veya Beffa’nın özel odasında sahnelenmiştir.

66 Zaman zaman güzellik matematiksel oranlarla bile ta-

rına dair meselelerle çoğu zaman yoğun şekilde ilgileniyorlardı.⁶⁷ Burada ‘semavi’ sevgiyle ‘dünyevi’ sevgi arasındaki esas ayrımın zaman zaman biraz çarpık şekilde yapıldığına şüphe yok. Bazı yazarlar bu ayrımı ‘dürüst’ sevgi ile ‘dürüst olmayan’ sevgi arasındaki ayrıma indirgerken,⁶⁸ diğerleri ise “İki Venüs” arasındaki mesafeyi “*Venere Volgare*”den “*Venere Celeste*”ye yükselişi imkânsız kılacak derece büyütüyorlardı.⁶⁹ Kısacası bu tür literatürün aslında öğrettiği şey Yeni-Platoncu bir dile oturmuş Petrarch ile Emily Post’un bir karışımıydı.⁷⁰

Bir yanda Ficino ile Pico arasındaki, diğer yanda ise Bembo ile Castiglione arasındaki ayrım Floransa ile Venedik arasındaki ayrımın göstergesidir. Floransa sanatı desen plastik sertlik ve tektonik yapıya dayanırken, Venedik sanatı renge, atmosfere, resimsel canlılığa ve müzikal ahenge da-

nımlanmıştır ki bu, Yeni-Platoncu bakış açısına göre aykırıdır (bkz. s.133, N.10).

67 Öpüşmenin Platoncu metafiziği için bkz. N.A. Robb, *Bibl.*286, s.191 ve G. Toffanin, *Bibl.*344.

68 Bkz. örneğin M. Equicola, *Bibl.*84, KitapV ya da V. Cartari, *Bibl.*56, s.454, burada ‘*amore dishonesto e brutto*’ ile ‘*amore bello e honesto*’ arasındaki ayrım ruhumuzun ‘*quello che è rio*’ ve ‘*le cose buone*’ye uygulanmasına indirgeniyor. Bu anlayış Mythographus III, 11, 18, *Bibl.*38, s.239’da alıntılanan Remigius anlayışına dönüyor: “*Duae autem secundum Remigium sunt Veneres; una casta et pudica, quam honestis praeesse amoribus, quamque Vulcani dicit uxorem; dicitur altera voluptaria, libidinum dea, cuis Hermaphroditum dicit filium fuisse. Itidemque Amores duo; alter bonus et pudicus, quo sapientia et virtutes amantur; alter impudicus et malus, quo ad vitia inclinatur.*” (Remigius pasajının alıntılandığı yer: H. Liebeschütz, *Bibl.*194, s.45).

69 Bu özellikle G. Betussi, *Raverta* için doğrudur ve burada ‘*Venere Volgare*’ Pico’nun aracı olarak ikinci bir ‘*Venere Celeste*’öne sürdüğü gerçeği göz önüne alınmadan Ficino yerine Pico’ya göre nitelendirilmiştir.

70 Platoncu felsefe içinde Petrarchizmin açılması için özellikle bkz. G. Toffanin, *Bibl.*344, s.134SS ve G.G. Ferrero, *Bibl.*89. On altıncı yüzyılın ortasında baş ‘Platoncu’ olan Benedetto Varchi neredeyse her sayfada Petrarch’tan alıntı yapar (*Bibl.*365, s.271-457). Sonuçta Pietro Aretino sadece Yeni-Platoncu dille değil (Il *Filosofo*, özellikle V, 4), ayrıca Dante ve Petrarch’tan -sıkça yapılan alıntılarla da alay eder ve Raggionamenti adlı eserine pek de asil olmayan bir diyalog koyar (*Bibl.*12 ve 13).

yanır.⁷¹ Floransa güzellik anlayışı örnek ifadesini, gururla dikilen Davut heykellerinde ve uzanan Venüs resimlerindeki Venediklilerde bulur.

Bu tezat biri Floransalıya diğeri Venedikliye ait iki kompozisyonda açıkça ortaya koyulmaktadır. Her iki kompozisyon da Platoncu aşk kuramını imgelere dökmüştür ve aralarındaki karşılıklı ilişki, bir ortodoks Floransalının sevgi hakkında yazdığı kitabıyla Pierro Bembo'nun *Asolani* kitabı arasındaki ilişkiyle kıyaslanabilir.

Bu kompozisyonlardan biri Baccio Bandinelli'ye ait olan gravürü Vasari'nin "Bütün Tanrıların huzurunda Cupid ile Apollon'un kavgası" (resim 107) diye tasvir ettiği bir Baccio Bandinelli eserinin kopya gravürüdür.⁷² Bu kompozisyon bir boğazın iki yanına oturmuş iki klasik tanrı grubunu göstermektedir. Jüpiter ve Apollo –düşmanlarına okunu yeni atmış- öncülüğündeki soldaki grupta Satürn, Merkür, Diana ve Herkül yer alırken, Venüs ve satire benzeyen Cupid –Venüs'ün tahrikiyle okunu Jüpiter'e yöneltmiş- öncülüğündeki sağdaki grupta ise başlıca yardımcılarıyla birlikte Vulcan ve her iki cinsiyetten isimsiz çıplaklar yer almaktadır. Apollon grubunun üstünde gökyüzü açikken, sahnenin diğer yarısı Venüs tapınağı ve arka planda yanan harabelerle birlikte kocaman bir trompetten çıkan kara bir dumanla kaplanmıştır. Ortadaki bulutların üstünde güzel bir kadın durmaktadır. Sol kolunu rahatsız bir edayla yükseltmektedir ve aşağıdaki Venüs grubuna gözlerini çevirmiştir, ama uzanmış sağ elinde içinden dumansız bir ateşin yükseldiği bir vazoyu Apollon taraftarlarının üstünde tutmaktadır.

Bu gravürün anlamı şu satırlarla açıklanmaktadır: "Bu-

71 Venedikli büyük ressamalar ile iki Gabrieli arasında sık sık benzerlikler kurulur (o zamanlar Floransa gerçekte kayda değer bir müziğe sahip değilken) ve Giovanni Bellini, Giorgione, Titian ve Veronese'nin resimlerinde müziğin büyük rolüne dikkat çekilir. Bu bağlamda Bembo ve Betussi'nin ruhsal güzellik ve sevginin organı olarak gözü değil de kulağı görmesi ilginçtir (Bembo, *Asolani*, III, *Bibl.*26, s.217; Betussi, *Raverta*, *Bibl.*413). Bu, ortodoks bakış açısına göre suçtur.

72 Vasari, *Bibl.*366, cilt V, s.427: "*La zuffa di Cupido e d'Apollon, presenti tutti gli Dei.*" Vasari, Ficino'nun *Convito*'sunun İtalyanca yayımlanmasından bir yıl sonrası olan 1545 tarihli gravürü Enea Vico'ya atfeder ama genel kanı Bartsch'nin Nicolas Beatrizet'e atfindan yana görünüyor. (*Le Peintre Graveur*, cilt XV, s.262, no 44)

rada ilahi Mantık ve belalı insan Şehvet'i dövüşmekte ve cömert Akıl hakemlik yapmaktadır. Makbul emeller aydınlatılmış, dünyevi emeller bulutlarla kaplanmışır. Eğer Mantık kazanırsa güneşle birlikte semada parlayacaktır. Eğer Venüs kazanırsa yeryüzündeki zaferi sırf duman olacak. Şunu bilin ki, ey faniler, yıldızlar bulutların üzerinde durur, tıpkı kutsal Aklın kirli zevklerin üzerinde durduğu gibi."⁷³

Bu açıklama ortodoks Floransa Yeni-Platonuluğunun sistemini ve terminolojisini bilmeyen kişileri aydınlatmaktan ziyade şaşırtır. Öte yandan Ficino ve Pico'nun hamarat okurları Cupid, Venüs ve Vulcan'ın (burada onların silahtarı olarak görünen) bilge ve erdemli tanrılardan oluşan takipçileriyle güneş-tanrısı Apollon'a karşı verdikleri savaşın bir yanda Aşağı Ruh ile Mantık arasındaki gerilimli ilişkileri, diğer yanda Akıl'ın özel konumunu aydınlattığını hemen kavrarlar. Hatırlanırsa, Mantık ile bayağı dürtüler arasındaki mücadelede Akıl –*mens*- taraf tutmadığı gibi, sonucu doğrudan etkilemez de (nitekim '*arbitrio tuo*' ifadesi kullanılmaktadır). Öte yandan Mens altındaki karışıklığı tamamen göz ardı edemez (nitekim '*Mens*' kızgın bir ifadeyle aşağı bakmaktadır) ve ilahi bilgeliğin ateşiyle Mantık'ı aydınlatmak zorundadır.⁷⁴

Bu gravürü akılda tutarak, Titian'ın Borghese Galerisi'ndeki "Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk" adlı resmini incelemek ilginç olur.⁷⁵ Bu resim Bembo'un *Asolani* adlı kitabının etkisinin zirve noktasında olduğu 1515 dolaylarında yapıldı (resim 108). Her ne kadar bu iki kompozisyon üslup ve içerik açısından farklı olsa da bazı ortak noktaları vardır. her iki resimde de semavi bir ateşle dolu bir vazo en çok öne çıkan figürün elinde gözükmektedir. Yine her iki resimde de yüce

73 "En Ratio dia, en hominum aerummosa Cupido
Artitrio pugnans, Mens generosa, tuo.
Tu vero hinc lucem factis praetendis honestis,
Illinc obscura nube profana tegis.
Si vincat Ratio, cum sole micabit in astris;
Si Venus, in terris gloria funnis erit.
Discite, mortales, tam praestant nubibus astra,
Quam ratio ignavis sancta cupidinibus."

74 Bkz. s.137.

75 Bkz. E Panofsky, *Bibl.*243, s.173SS. önceki yorumlara atıflarla birlikte. Nispeten oldukça doğru olan şimdiki bilindik başlık (*Amore celeste e mondano*) ilk kez D. Montelatici, *Bibl.*219'da kullanılmış görünüyor.

bir ilkeyle onun kadar yüce olmayan başka bir ilke arasındaki tezat ifade edilir ve her iki resimde de bu tezat iki taraflı '*paysage moralisé*'nin bilindik yoluyla sembolize edilir.⁷⁶ Titian'ın resminin arka planı da iki yarıya bölünmüştür: iki tavşan ya da yaban tavşanı (hayvani sevginin ve doğurganlığın sembolleri)⁷⁷ ve müstahkem şehirle loş bir sahne ve daha koyun sürüsü ve bir kır kilisesiyle daha taşralı ve daha sade, ama daha aydınlık bir sahne.

Titian'ın resmindeki iki kadın Cesare Ripa'nın '*Felicità Eterna*' (Ebedi Saadet) ve '*Felicità Breve*' (Kısa veya Geçici Saadet) başlıkları altında tanımlatıp açıkladığı simge çiftine yakından benzer. '*Felicità Eterna*' göz kamaştırarak kadar güzel, genç ve sarışın bir kadındır ve onun çıplaklığı yok olup giden dünyevi şeyleri küçümsemesini işaret eder; sağ elindeki ateş Tanrı sevgisini sembolize eder. '*Felicità Breve*' sarı ve beyaz renkli elbisesinin 'tatmin'i sembolize ettiği bir 'Hanımefendi'dir. Değerli taşlarla süslenmiştir ve beyhude ve kısa ömürlü mutluluğun sembolleri olan altın ve mücevherlerle dolu bir kabı tutmaktadır.

Bu betimlemeden öğrendiğimiz kadarıyla on altıncı yüzyılın sonunda alev taşıyan çıplak bir kadınla (Bandinelli gravüründeki '*Mens*'in ve ayrıca Hristiyan İnancı ve '*Caritas*'ın özelliği olan) süslü giysili bir hanımefendinin yan yana kullanılması, ebedi değerlerle fani değerler arasındaki tezat olarak anlaşılmıyordu. Ne var ki Ripa'nın terimleri Titian'ın resminin içeriğini yeterince tanımlamıyor. '*Felicità Eterna*' ve '*Felicità Breve*' uzlaşmaz bir ahlâki, hatta teolojik tezadı oluşturur. Bu tezadın uzlaşmaz oluşu Musée des Arts Décoratifs adlı müzedeki iki Fransız duvar halısında gösterilmiştir. Bu duvar halılarında emek, kendini küçük görme, inanç ve umuttan güç alan ve Tanrı'nın lutfuyla kurtarılan bir beyefendi, dünyevi uğraşların peşinde olan ve Kör Cupid'le ilişkili olan bir kadınla tezat oluşturur (resimler 116, 117).⁷⁸

76 Bkz. s.64.

77 Bkz. örneğin Ripa, s.v. '*Fecondità*'.

78 Bkz. R. van Marle, Bibl.210, cilt II, 1932, s.462. Tuzak motifinin açıklaması için bkz. Mezmur XXV, 15 (Vulgate): "*Oculi mei semper ad dominum, quoniam ipse evellet de laqueo pedes meos*". Ayrıca '*Amour sacré*' duvar halısı anka kuşunu ('*figura resurrectionis*') ve pelikanı ('*figura passionis*') göstermekte ve şu Mezmur dizelerinden alıntı yapmaktadır (dokumacı bütün rakamlar üzerinde oynama yapmıştır): xcvi, 11; xvii, 15; xxx, 1; xvi, 10; cii, 6. Eş parça arka planda şık bir sevgili çiftini göstermekte

Öte yandan Titian'ın resmi yeni-ortaçağ ahlâkçılığının değil Yeni-Platoncu hümanizmin bir belgesidir. Onun figürleri iyi ile kötü arasındaki zıtlığı ifade etmez, bir ilkeyi iki varoluş biçimi ve iki mükemmellik derecesi içinde sembolize eder. Yüce fikirli çıplak figür oturağını paylaşmaya tenezzül ettiği dünyevi varlığı hor görmez ama kibarca ikna edici bir bakışla ona yüce bir âlemin sırlarını söyler; ve iki figür arasındaki kardeşçe benzerliği kimse görmezden gelemez.

Aslında Titian'ın kompozisyonun ismi şöyle okunmalıdır: *Geminae Veneres*. Bu kompozisyon Ficinocu anlamda tüm Ficinocu imalarıyla birlikte 'ikiz Venüsleri' temsil eder. Çıplak figür evrensel ve ebedi olmakla birlikte saf bir şekilde kavranabilir güzellik ilkesini sembolize eden 'Venere Celeste'dir. Diğer figür ise Güzelliğin yeryüzündeki fani ama görünür ve hissedilir suretlerini –insanlar, hayvanlar, çiçekler, ağaçlar, altın ve değerli taşlar ve sanat ya da beceriyle yapılan eserler- yaratan 'yaratıcı güç'ü sembolize eden 'Venere Volgare'dir. Dolayısıyla her ikisi de Ficino'nun ifadesiyle "kendi yordamınca saygın ve takdire değerlidir."⁷⁹

Cupid 'yersel' veya 'doğal' Venüs'e biraz daha yakın dursa da iki Venüs arasında konumlanmıştır ve pınarın suyunu karıştırması, kozmik bir 'karışım' ilkesi olan sevginin yerle gök arasında bir aracı işlevi gördüğü yönündeki Neoplatoncu inancı ifade etmektedir.⁸⁰ Ve Titian'ın pınarının esasında bir ölüyü taşıması için yapılmış ama şimdi hayat pınarına dönüşmüş eski bir lahit olması gerçeği Ficino'nun *vis generandi* dediği mefhumu vurgulamaktadır sadece.⁸¹

Titian'ın "Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk" tablosunu bilgece bir Latince şiirle açıklamaya ihtiyacı yoktu. Resmin *Geminae Veneres* şeklindeki doğru isminden haberdar olmayanlar bile resmi anlayabilirler ve onu yorumlamada güçlük

ve Ovid, Tibullus, Seneca, Propertius ve St. Ambrose'den Cupid'e sayısız sövgülere yer vermektedir. Kör Cupid burada da belinin etrafına kalp zinciri takmıştır.

79 Bkz. s.143.

80 Bkz. s.141SS. Dahası bkz. Ficino, *Conv.*, 1, 2, 3, *Bibl.*90, s.1321. ('Chaos'tan doğan 'Amor') ve özellikle a.g.e., VI, 3, s.1341: "*Atque ita amorém ex huiusmodi mixtione medium quendam affectum esse volumus inter pulchrum et non pulchrum, utriusque participem.*" Titian'ın Cupid'inin eyleminin sembolik anlamına dikkatimi çeken Dr.Otto Brendel oldu.

81 Titian'ın klasik üslupta icat ettiği, lahitteki rölyefler henüz açıklanmamıştır.

çeken “naif seyirci” değil ilim erbabıdır. Bandinelli karmaşık ve ciddi ölçüde doğrusalken, Titian yalın ve hissedilir ölçüde renklidir. Bandinelli muğlâk ve diyalektik iken, Titian açık ve şiirseldir. Ve Bandinelli ‘Reson ve Sensuallyte’yi keskin ve belirsiz bir mücadele içinde gösterirken, Titian anlaşılır güzellikle, görünür güzellik arasında harika bir uyum resmeder. Kısacası bir örnekte Floransalı bir Maniyeristin yorumladığı Yeni-Platonculukla, diğer örnekte ise Venedik Geç Rönesansının bir temsiliyle karşılaşırız.

Bütün özgünlüğüyle Titian’ın resmi gerek ikonografik gerekse kompozisyon açısından önceki geleneklerden kopuk değildir.

Rönesans, Praxiteles’in biri drapeli, diğeri çıplak iki meşhur Venüs heykeli yaptığını gayet iyi biliyordu. Ve çıplak olan Kos sakinleri tarafından reddedildikten sonra Knidos Adası’nın medarı iftihar oldu.⁸² Muhtemelen bu bilginin etkisiyle Mantegna’ya “biri çıplak diğeri drapeli iki Venüs’ü” (*doi Veneri, una vestida, laltra nuda*)⁸³ “Realm of Comus” resmine dâhil etmesi önerildi. Bu resimde klasik tanrılar topluluğu, istenmeyen unsurlar kovulduktan sonra Orpheus’un müziğinin keyfini çıkarırlar. Bu iki Venüs’ün (*doi Veneri*) semavi Venüs ve ‘yersel’ veya ‘doğal’ Venüs’ü temsil etmek için yapıldığı kanıtlanamasa da çok muhtemel görünmektedir, çünkü onun için Comus resminin yapıldığı Isabella d’Este’nin bazı âlim dostları ‘Platonik’ aşk üzerine büyük otoritelerdi⁸⁴ ve Lucian, Knidos çıplağından “Ἀφροδίτη Οὐρανία” olarak söz etmiştir.⁸⁵ Her halükârda

82 Pliny, *Nat.Hist.*, xxxvi, 20 (J.A. Overbeck, *Bibl.*236, no 1227). Pasajı alıntılayan L.G. Gyraldus, *Bibl.* 127, cilt 1, col.395 ve M. Equicola, II, 3, *Bibl.*84, fol.60, v.

83 Mantegna tarafından tamamlanmadan bırakılan ve Lorenzo Costa (şimdi Louvre) tarafından tamamlanan bu resim için bkz. R. Förster, *Bibl.*96, s.78, 154, 173; ayrıca J. Cartwright, *Bibl.*58, cilt 1, s.365SS.

84 Equicola Isabella’nın özel sekreteriydi ve Bembo ve Calandra, Mantegna işi almadan önce çeşitli sanatçıların yapmayı istediği ‘Comus’ resmiyle doğrudan ilgiliydi. Bembo’dan Giovanni Bellini’ye yanaşıp işi kabul etmesi durumunda *ona invenzione* temin etmesi istendi ve Calandra, Mantegna ile görüşmeleri yapıp *doi Venere* pasajının alıntılандığı tasviri süsledi. Nihai programın bir Paride da Ceresa tarafından yürütüldüğü söylenmektedir (bkz. J. Cartwright, *Bibl.*58, s.372).

85 Lucian, *De Imaginibus*, 23 (Overbeck, *Bibl.*236, no

çıplak bir Venüs'le giysili bir Venüs'ün yan yana gelmesi, Titian'ın kendi çevresiyle yakından irtibatlı bir grup hümanist ve sanatçının hayli aşına olduğu bir temadır.

Öte yanda kompozisyonun şeması 'münazara resmi' diye yerli yerince tanımlanabilecek çok eski bir türe dayanmaktadır: bu tür temsillerde iki alegorik figür iki farklı ahlâki veya teolojik ilkeyi sembolize eder ve savunur. Bu münazaralara (συνκρίσεις) veya klasik edebiyata sıkça rastlanılması, ama klasik sanatın Apollon ile Marsyas veya Müzler ile Sirenler arasındakiler gibi gerçek çekişmelerin daha dramatik temsiliyle kendini sınırlandırması ilginçtir. 'Kalam'a Hristiyanca vurgu soyut simgelerin tartışmalarına uyarlanabilecek bir 'diyalog' türünün doğmasını sağladı.⁸⁶ Tartışan taraflar 'Doğa' ve 'Akıl' gibi (resim 111) veya 'Doğa' ve 'Zarafet' ('Doğa'nın genellikle Havva, 'Akıl' veya 'Zarafet'in Bakire Meryem, yani Yeni Havva ile özdeşleştirildiği) mefhumları temsil ederken, onların biri genellikle çıplakken diğeri giysilidir; 'Doğa' ve 'Güzellik' figürlerinin Yaşam Pınarı'nın (resim 110) her iki yanında görüldüğü Konstantin'in Fransızca madalyonunun ters yüzünü Titian ne kadar iyi biliyordusa, düz yüzünü de Certosa di Pavia'nın heykeltıraşları o kadar iyi biliyordu.⁸⁷

Gerek bütün bu örneklerde, gerekse Aziz Basilius'un 'Dünyevi Mutluluk' ile 'Cennet Hayatı' arasında gösterildiği zevkli Bizans minyatüründe (resim 109)⁸⁸ drapeli kadın daha

1232).

86 Bkz. F. Saxl, *Bibl.*297; ayrıca W. Artelt, *Bibl.*14.

87 Bkz.E. Panofsky, *Bibl.*243, s.176 ve PL.LXIII, resimler 110 ve 111. Constantine madalyonunun etkisine ilk kez değinen G. von Bezold, *Bibl.*34; Certosa di Pavia'nın rölyefleri için bkz. J. von Schlosser, *Bibl.*303, PLXXII ve resim 14. Burada biraz seküler formda görünen tipin kökeni için bkz Verdun'dan minyatür, *Bibl. de la Ville*, ms.119 (bkz. resim 79), burada Kilise ve Sinagog (yarı çıplak) ondan küçük bir haçın çıktığı, yuvarlak çeşmeye benzeyen bir nesnenin iki yanına yerleştirilmiştir.

88 Paris, *Bibl.Nat.*, ms. Grec 923, fol.272. Dr.Kurt Weitzmann'ın dikkatimi çektiği bu minyatürün açıklaması için bkz. Basilius, *Homilia dicta tempore famis et siccitatis*, Migne, *Patrol*, Graec., cilt 31, col.325: dünyevi mutluluk ve cennet hayatı biri şehvet düşkünü, İsa'yla nişanlandırılan diğeri iffetli iki kız kardeşle kıyaslanır. Baba, şehvet düşkünü kızı kayırıp 'doğuştan gelen erdemi sayesinde kendisine gelin payesi ve vasfı ihsan edilmiş' iffetli kızı yoksun bırakmaması için uyarılır ve 'damadın

yüce ilkeyi temsil eder ve bunun tersi de doğrudur. Ne var ki Titian'ın *Geminae Veneres* resminde roller tersine çevrilmiştir. Bu ikonografik bir motif olarak çıplaklığın çokanlamlılığı açısından şaşırtıcı değildir. Sadece İncil'de değil Roma literatüründe de fiili çıplaklık genellikle makbul görülmezdi, çünkü o ya yoksulluğu ya da arsızlığı ifade ediyordu.⁸⁹ Öte yandan figüratif anlamda çıplaklık çoğu zaman dolambaçlılığın, yalanın ve zahiri tezahürlerin karşısında yalınlıkla, içtenlikle ve bir şeyin asıl özünüyle özdeşleştiriliyordu. Her şey Tanrı'nın gözleri önünde ve çıplaktır".⁹⁰ Bir γυμνός λόγος dosdoğru ve samimi bir söylemdir. *Nuda virtus* zenginlik ve toplumsal ayrımcılığın esamesinin okunmadığı eski iyi günlerde esas erdemdi⁹¹ ve Yunanlı yazarlar gayet tipik bir biçimde Hakikat'i sade kıyafetler içinde hayal etmişlerse de⁹² Horace, *nuda Veritas*'tan söz ediyordu.⁹³

Klasik dönemin sonunda fiili çıplaklık toplum hayatında öylesine alışılmadık bir şey haline gelip de diğer herhangi bir 'ikonografik' özellik gibi 'açıklanmak' zorunda kaldığında, açıklama hem lehinde hem de aleyhinde olabiliyordu. Cupid ile Venüs'ün çıplaklığından yakınmaktan da ileri giden yazarlar, Zarafet figürlerinin çıplaklığını bozulmamış güzelliğin ve içtenliğin bir işareti olarak yorumluyorlardı.⁹⁴

huzuruna çıktığında reddedilmesin diye ona edepli elbise' temin etmesi öğütlenir.

89 İncil'den karakteristik pasajlar (*Genes.*, III, 7 ve IX, 21SS'in yanı sıra): *Apoc.*, III, 18 ve XVI, 15; *Jerem.*, XIII, 26 ve *Nahum*, III, 5. Roma edebiyatına gelince bkz. örneğin Cicero, *Tuscul.*, IV, 33 (70/71), Ennius'tan şu alıntıyla birlikte: "*Flagiti principium est mudare inter cives orpora.*"

90 Hebr., IV, 13; "Omnia autem nuda et aperta sunt oculis eius."

91 Petronius, Sat., 88: "Priscis temporibus cum adhuc nuda virtus placeret." Bkz. Seneca, *De Beneficiis*, III, 18: "Virtus... non eligit domum nec censum, nudo homine contenta est."

92 Philostratus, *Imagines*, I, 27 (*Amphiaraios*).

93 Horace, *Carmina*, I.24, 7.

94 Bkz. örneğin, Fulgentius, *Mitologiae*, II, 1, s.40 Helm: "Ideo nudae sunt Carites, quia omnis gratia nescit subtilem ornatum"; Servius, Comm. in Aen. I, 720: "Ideo autem nudae sunt, quod gratiae sine fuco esse debent"; Mythographus III, 11, 2, Bibl.38, s.229: "Nudae pinguntur, quia gratia sine fuco, id est non simulata et ficta, sed et sincera esse debet." Çıplak Güzeller'in bu olumlu yorumu, çıplak Cupid'in olumsuz yorumu gibi Rönesans şiirinde varlığını sürdürdü.

Ortaçağda Horse-Tamers on Monte Cavallo (Monte Cavallo'daki At Terbiyecileri) heykelinin, dünyevi mülkiyete ihtiyaç duymadıkları ve her şeyin “gözlerinin önünde çıplak” olduğu için çıplak resmedilmek isteyen Phidias ve Praxiteles adlarında iki genç filozofu temsil ettiğine inanılıyordu.⁹⁵

Ortaçağ ahlâk teolojisi çıplaklığın dört sembolik anlamını dile getirmiştir: *nuditas naturalis*, insanın alçakgönüllülüğe karşılık gelen doğal hali; *nuditas temporalis*, dünyevi mülkten yoksunluk, havariler veya keşişlerde olduğu gibi gönüllüce olabilir ya da yoksulluk yüzünden mecburen yaşanabilir; *nuditas virtualis*, bir masumiyet sembolü (tercihen günah çıkarmayla kazanılan masumiyet); ve *nuditas criminalis*, şehvet, kibir ve tüm erdemlerden yoksunluğun işareti.⁹⁶ Öte yandan sanatsal pratik bu dört türün sonuncusunu fiilen dışlamıştır ve⁹⁷ ortaçağ sanatının çıplak bir figürle giysili bir figür arasında kasıtlı bir tezat oluşturduğu her yerde giysilerin olmaması aşağı ilkeyi temsil etmiştir. *Nuditas naturalis*'in iyi bir örneği daha önce bahsettiğimiz ‘Doğa’ ile ‘Zarafet’ veya ‘Doğa’ ile ‘Akıl’ arasındaki diyaloglarda bulunabilir.

Ön-Rönesans ruhu Cupid'in çıplaklığını sevginin ‘ruhsal doğası’ (Francesco Barberino) olarak yorumladı veya bir Erdem'i temsil etmek için tamamen çıplak bir figür kullandı;

95 Mirabilia Urbis Romae, II, 2, Bibl.217. Burada kullanılan ifadenin (‘Omnia nuda et aperta’) Hebr.IV, 13'ten alıntı olduğunu belirtelim.

96 Bkz. P.Berchorius, Bibl.27, s.v. ‘Nudus Nuditas’.

97 *Nuditas naturalis* Tekvin, Son Yargılar'dan sahnelerde bulunur, bedenlerini terk eden ruhlar, vahşiler ve tabii şehitlik sahneleri ve bilimsel illüstrasyonlar; *nuditas criminalis* ise pagan tanrıların, şeytanların, kötülerin ve günahkâr insanların temsillerinde bulunmaktadır. Birkaç karakteristik örneğe yer vermek gerekirse, çıplak Aşk'ın ‘mitografik’ imgeleri (yukarıda belirttiğimiz imgelerin yanı sıra, bkz. örneğin P. Kristeller, Bibl.174, PL.C); Leipzig'deki Städtisches Museum'da bulunan ‘aşk büyüğü’ gibi resimler; ve özellikle el sanatlarında sıkça rastlanan Gotik dönemin profan temsillerinin çoğunluğu (bkz. R. van Marle, Bibl.210; H. Kohlhaussen, Bibl.172; W. Bode ve W.F. Volbach, Bibl.39). İki çarpıcı örnek için bkz. Der Wälsche Gast: Kötülükler tarafından zincirlenmiş ‘Günahkâr Ruh’ (A. Von Oechelhäuser, Bibl.232, s.56, no 80), yandaşlarıyla birlikte ‘Untugend’ (Oechelhäuser, a.g.e., s.59, no 84; ‘Untugend’in bazı el yazmalarında, bkz.resim 83'te olduğu gibi, yanlışlıkla ‘Dugende’ diye yazılmış).

yine de o zaman bile bir adam ilk bakışta bir kadından daha az şaşırtıcı görünüyordu. Nicolo Pisano daha 1260 dolayları gibi erken bir zamanda Metanet'in bir simgesi olarak çıplak bir Herkül'ü kullanabilmişti (Pisa'nın Vaftiz Bölümü'ndeki bir minber),⁹⁸ ama oğlu Giovanni'nin Pisa Katedrali'ndeki minberinde *Maria-Sponsa-Ecclesia*'nın kraliyet figürünü destekleyen Venüs grubuna klasik bir 'Venus Pudica'ya üslup açısından benzeyen bir Ölçülülük veya İffet figürünü katma cesaretini ancak 1302/1310'de gösterdi (resim 113).⁹⁹

98 ⁹⁶ G. Swarzenski, *Bibl.*332, PL.27.

99 ⁹⁷ Bkz. P. Bacci, *Bibl.*19, resimler 26, 27; A. Venturi, *Bibl.*373, PL.101, 102; klasik heykelcilikle bağlantı için bkz. J.von Schlosser, *Bibl.*306, s.141SS. Bacci'nin aydınlatıcı tespitlerine (s.63SS.) rağmen kürsünün ikonografisi konusunda biraz karışıklık söz konusu (bkz. örneğin W.R. Valentiner, *Bibl.*363, s.76SS.) Bacci'nin de gösterdiği gibi, çıplak figür Basiret'i değil Ölçülülük veya İffet'i temsil ederken, sarmaşıkla örtülü, pusula ve boynuz şeklinde kap taşıyan figür (Bacci, PL.23) Ölçülülük değil, Basiret'tir. Bacci haklı olarak Aziz Ambroise'ye atıfta bulunuyor,, *De Paradiso*, burada boynuz şeklindeki kabın –zenginlik sembolü– kaynağı şu ifade de bulunabilir: “*Non enim angustia, sed dives utilitatum prudentia est*” (Migne, *Patrol. lat.*, cilt 14, col.297). Aynı şekilde dört büyük Erdemle desteklenen figür, iki bebeğini emziren taçlı kadın (Bacci, resimler 22, 29) Dünya'nın, hatta Pisa'nın bir alegorisi değildir ve Bacci tarafından doğru olarak Kilise'yle özdeşleştirilmiştir. Bu yorum *Süleyman'ın Şarkısı* üzerine yapılmış en yetkin çalışmadan şu pasajla doğrulanabilir: “*Ecclesiae huius ubera sunt duo testamenta, de quibus rudes animae lacc doctrinae sumunt, sicut parvuli lac de uberibus matrum sugunt*” (Honorius Augustudum, *Expositio in Cantic. Cantic.*, I, I, Migne, *Patrol. lat.*, cilt 172, col.361; bkz. ayrıca P. Berchorius, *Bibl.*27, s.v. ‘Ubera’). Hâlâ açıklanması gereken tek figür Herkül'dür (Bacci, resim 21) ve bu Herkül, Nicolo Pisano'nun kürsüsündeki Herkül'den farklı olarak Metanet'i temsil edemez, çünkü bu erdem zaten Maria-Sponsa-Ecclesia'yı destekleyen dört figür arasında temsil edilmiştir. O, yedi (veya daha fazla) özel erdeme karşı *virtus generalis* kavramını sembolize ediyor olabilir. Bu kavram kesinlikle ‘modern’ bir kavramdır: On beşinci yüzyılın üçüncü çeyreğinde Antonio Filarete ‘*in una sola figura*’da erdemin yeni bir sorun olarak temsilini düşünüyordu (bkz. E. Panofsky, *Bibl.*243, s.151SS.,187SS.); fakat Francesco Barberino'nun şahsında bir habercisi vardı (bkz. s.117SS.) ve Barberino tam da Giovanni Pisano'nun kürsüsünün yapıldığı zamanda ‘genel olarak erdem’in resmedilemez olduğu yönündeki inancı çürütmeye çalıştı ve bir aslanı parçalan Samson-veya-Herkül benzeri bir figürle

Erdemlerin bu çıplak simgeleri ikonografik açıdan hâlâ katı dinsel karaktere sahiptir ve bu, ‘çıplak Hakikat’ın en eski yorumları için de geçerlidir. ‘Çıplak Hakikat’, Mezmur LXXXIV’deki şu dizeyi resmetmek üzere drapeli bir *Misericordia*’ya eşlik eder halde, ilk kez 1350 dolaylarında görüldü: “Merhamet ve Hakikat buluştular; Doğruluk ve Huzur öpüştiler.” (resimler 112, 114).¹⁰⁰ Öte yandan on beşinci yüzyıl İtalya’sında ‘çıplak Hakikat’ kavramı seküler bir düzleme taşındı. Bunun baş sorumlusu Leone Battista Alberti idi. “Treatise on Painting” (Resim Üzerine) adındaki kitabı (ilk Latince versiyonu 1436’da çıktı) modern zihinli ressamların dikkatini, Lucian’ın masum bir kurbanın mahkûm edilip cezalandırılmasının intikamı Nedamet ve Hakikat tarafından geç de olsa alındı diye betimlediği “Apelles’in Karalanması”na çekti.¹⁰¹ Alberti bu alegoriyi betimlerken Guarino da Verona’nın Yunanca metninin sadık tercümesini esas aldı. Hakikat’ın görülmesi konusunda sessiz kalan Lucian Nedamet’i ‘utanç dolu bir halde ağlıyor’ diye tasvir ederken, Alberti şöyle söyleyerek durumu tersine çevirdi: “Nedamet’ten sonra Hakikat adında utanmış mahçup genç bir kız belirdi” (*una fanciulletta vergogniosa et pudica, chiamata: la Verita*).¹⁰² *Pudica* veya *pudibunda* sı-

onu temsil etmeyi önerdi (F. Egidi, *Bibl.* 81, s.92 ve resim.s.89).

100 Ps., LXXXV, 10 (LXXXIV, 11). Benim bildiğim en eski örnek bir minyatürdür, Pal. lat. 1993, 1350/51, bkz. resim 114; bkz. şimdi R. Salomon, *Bibl.* 294, s.29, PL.XXXII. Genellikle bu sahne dini bir bayramda buluşan iki drapeli kadınla gösterilmiştir ve bu Utrecht Psalter ve türevleri için de geçerlidir. Ne var ki bu el yazmaları grubu içinde ‘Hakikat yeryüzünden doğacak ve doğruluk gökyüzünden bakacak’ dizesi çıplak bir Hakikat’i de içeren bir grupla resmedilmiştir: Hakikat Yeryüzünü temsil eden bir kadın tarafından havaya kaldırılmış hemen hemen çıplak bir çocuk olarak temsil edilmiştir; bkz. E.T. DeWald, *Bibl.* 74, s.38, PL.LXXVIII ve M.R. James, *Bibl.* 154, s.31, fol.150, v., bkz. resim 112 (kadını hatalı bir şekilde Yeryüzü yerine Hakikat ile özdeşleştiriyor). Öte yandan DeWald, temsili geleneklerin bakış açısından bu grubun Çocuk İsa’yla (Aziz John, xiv, 6’ya göre *Veritas* olarak İsa) birlikte Bakire Meryem olduğunu söylerken kesinlikle haklıdır.

101 Bkz. R. Förster, *Bibl.* 98 ve R. Altrocchi, *Bibl.* 6.

102 Bkz. R. Förster, *Bibl.* 98, s.33S, burada diğer versiyonlar da yeniden yayımlanmıştır ve R. Altrocchi, *Bibl.* 6, s.459, Guarini’nin tercümesinin tarihi için; ve s.487, Bernardo Ruccellai’nin *Triumpho della Calumnia*’sı için. Söz konusu deyim

fatının Nedamet'ten Hakikat'e bu şekilde kayması –çok küçük bir değişiklik olduğu için şimdiye değin dikkatten kaçmıştır- önemlidir. Zira nedamet, utanca benzer bir suçluluk duygusunu ima ederken, Hakikat çıplak olmasaydı 'utanmış mahçup' olarak düşünülemezdi: Alberti'nin Hakikat'i Botticelli'nin Uffizi paneli, Karalanma temasının diğer pek çok yorum ve temsilde görüldüğü gibi, çıplak bir 'Venus Pudica' olarak zihninde calandırdığı açıktır (resim 115).

Böylece *nuda Veritas* (çıplak Hakikat) figürü Rönesans ve Barok sanatında en revaçta simgelerden biri oldu. Nitekim 'Zamanın Örtüsünü Açtığı Hakikat'in sayısız temsilde onunla karşılaşırız. Ve bu tarz çıplaklık özellikle karşıtıyla kıyaslandığında genel felsefi anlamda bir hakikat sembolü olarak anlaşılmaya başlandı. Salt aksesuar takılının (ἐπείσακτον κάλλός, *ornamentum*) karşısında doğuştan gelen güzelliğin (φυσικὸν κάλλός, *pulchritudo innata*) bir ifadesi olarak yorumlandı,¹⁰³ ve Yeni-Platoncu hareketin yükselişiyle birlikte fiziksel ve duyumsanabilir olanın karşısında ideal ve kavranılabilir olanı, çeşitli ve değişken 'suret-

değişik düzeltilerde şöyle geçiyor:

Lucian Calumn	Guarino Gua- rini of Verona (1408)	L.B:Alberti (Latince çe- viri, 1439)	Anonim çe- viri, 1472 (Berlin, Sta- atsbibl, cod, H a m i l t o n 416)	B e r n a r d o Ruccella Triumpho della Calumnia (1493 dolay- ları)
	'obortis igitur lacrimis hec [yani Peni- tentia] Ret- rovertitur, ut Propius accedentem Veritatem pu- dibunda sus- cipiat.'	'Poeniten- tia proxime sequente pudica et verecunda Veritate.'	'lacriman- do si volta indietro La verita, che ne viene ver- gognosa et timida rag- huardando.'	La tarda peni- tentia in negro amanto Sguarda la Verità, ch'è nuda e pura.'

103 Bkz. E. Panofsky, *Bibl.* 243, s.174, Alberti'den bir pasaj alıntısıyla (*De re aedificat.*, VI, 2) ve onun klasik kaynağı (Cicero, *De Nat. Deor.*, I, 79). Bkz. ayrıca Propertius, *Eleg.* I, 1'e dikkatimi çeken profesör Godolphin'di: "*Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo Et tenues Coa veste movere sinus?...*"

lerinin' karşısında yalın ve 'hakiki' özü temsil eder oldu.¹⁰⁴ Nitekim Titian'ın "Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk" resmine değinen ilk yazar olan S. Francucci (1613) adındaki şairin nasıl çıplak figürü *Beltà disornata* olarak yorumladığını ve giyinip kuşanmış yanındakinin pahasına ona övgüler düzdüğünü kolayca görebiliyoruz: "O, asil kalbin süssüz güzelliği sevip saydığını, barbar kalbin ise kendine benzeyen barbarca gösterişten hoşlandığını bilir. Doğal lütuflar açısından zengin Güzellik altın bakımından yoksul olduğunda, o [barbar kalp] onu hor görür, sanki gökyüzündeki güneş ışıklarından başka bir şeyle donanabilirmiş gibi."¹⁰⁵

"Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk", Titian'ın Yeni-Platoncu felsefeye bilinçli bir yolculuk yaptığı tek kompozisyon gibi görünmektedir. Öte yandan birinin etik ilkeyi, diğerinin salt doğal ilkeyi temsil ettiği İki Venüs'e sonraki çalışmalarında da rastlarız. Uzanan Venüs, Aynadaki Venüs,¹⁰⁶ Philostratus'a Göre Venüs Şenliği,¹⁰⁷ Venüs ve Adonis gibi resimlerin çok sayıdaki versiyonu tanrıçayı hayvani güzelliğin ve tensel sevginin tanrıçası olarak yüceltirken, diğerleri onu evlilik mutluluğunun tanrıçası olarak idealleştirir.

Bu rolle Venüs Titian'ın en ünlü "sembolik resimlerinin"

104 Ripa'nın *Iconologia*'sında ikonografik çıplaklığın bilgilendirici örnekleri-tartıştığımız 'Felicità Eterna' bir yana: 'Amicizia', 'Anima', 'Bellezza', 'Chiarezza', 'Ingegno', 'Sapienza', 'Verità', 'Virtù heorica'. 1645 tarihli Venedik baskısında (Bibl.284) bir 'İdea' kişileştirilmesi eklendi: bir '*sostanza semplicissima*' (Ficino'ya göre) olarak o da çıplak ama saflığını işaret etmek için şeffaf bir peçe giymiş; 'Felicità Eterna' ve Titian'ın 'Venere Celeste'si gibi o da alevlidir.

105 Francucci'nin *La Galleria del Illustrissimo Signore Scipione Cardinal Borghese*'deki pasajını -bir süre doğrulanamaz gibi görünen (bkz. E. Panofsky, *Bibl.*243, s.174)- tespit eden Dr.Hanns Swarzenski, Vatikan Kütüphanesi, Fondo Borghese, S.IV, TOM.102, fol.55S. Kıta 166 metinde şöyle tercüme edilmiş:

*"Sapea Costei che quanto s'ama e apprezza
Disornata beltà da cor gentile,
Tanto barbaro cor prende vaghezza
Di barbarica pompa a lui simile.
E se pouera è d'or rica bellezza
Di natie gratie, ei la si prende a uile:
Quasi che d'altro s'adornasse mai
Nel Cielo il sol che de'snoi proprii rai."*

106 Bkz. S.Poglayen-Neuwall, *Bibl.*271.

107 Bkz. F. Wickhoff, *Bibl.*399.

ikisinde görünür: Louvre müzesindeki “Marquis Alfonso d’Avalos’un Alegorisi” diye adlandırılan resimle Borghese Galerisi’nde bulunan “Cupid’in Eğitimi” diye adlandırılan resim.

Aslında bu değerli generalle bir ilgisi olmayan “Marquis Alfonso d’Avalos’un Alegorisi,”¹⁰⁸ düşünceli bir halde kucağında büyük cam bir küre taşıyan genç bir kadının göğsüne sevgi dolu ama saygılı bir şekilde dokunan ağırbaşlı görünümlü seçkin bir beyefendiyi zırhlı halde göstermektedir (resim 118). Bu kadını sağdan yaklaşan üç figür karşılamaktadır. Kanatlı Cupid omzunda bir değnek demeti taşımakta, mersin taçlı kızın ifadesi ve hareketi derin bir bağlılığı yansıtmakta ve üçüncü figür ise sevinçli bir heyecanla gökyüzüne bakıp içi gülle dolu bir sepeti kaldırmakta.

Bu kompozisyonun konusu, erkek figürün Marquis d’Avalos olduğu sanıldığındaki gibi savaşa giden bir *condottiere*’nin (paralı asker) vedası değil, aksine yeni evlenmiş veya nişanlı bir çiftin Mutlu Birlikteliği’dir. Beyefendinin hareketine Jacob ile Rachel’in Nişanı,¹⁰⁹ hatta daha dini bir formda Rembrandt’ın “Yahudi Gelin” tablosu gibi temsillerde rastlıyoruz ve üç ilave figür ortama uygun özel nitelikler göz önüne alındığında Sevgi, İnanç ve Umut’tan başkası değildir.

Cupid tanımı gereği Aşk’ı temsil eder, ama bilindik silahlarının yerine demet taşıması birliğin gayet bilindik sembolüdür.¹¹⁰ Onun arkasındaki tutkulu kız ifadesi, ifadesi ve tutumuyla, İnanıcı temsil etmektedir¹¹¹ ama mersin tacı özel

108 Bkz. K. Wilczek’in inandırıcı makalesi, *Bibl.*400. Wilczek tereddütle birlikte resmin tarihini genelde sanılanın aksine 1533 değil de aynı yüzyılın ellili yılları olarak tespit eder ki bu zıt yönde biraz fazla ileri gittiğini gösteriyor.

109 Dirk Zandvoort, Berlin, Özel Koleksiyon’daki resme dikkatimi çeken Dr.Jacob Rosenberg oldu.

110 Ripa, s.v. ‘Concordia’. *Fascio*, ‘*la moltitudine de gl’animi uniti insieme col vincolo della carità et della sincerità*’ı işaret eder. Dahası s.v. ‘Unione Civile’. Sanatta birliğin bir sembolü olarak demet için bkz. Paolo Veronese’nin ‘Virtù Coniugali’si, Villa Barbaro-Giacomelli, Maser’de (G. Fiocco, *Bibl.*91, PL.XXXVIII) ve Rembrandt’ın ‘Eendracht van het Land’, Boymans Müzesi, Rotterdam.

111 Bkz. Ripa, s.v. ‘Fede Cattolica’ (‘*Donna... che si tenga la destra mano sopra il petto*’) ve sayısız İnançlar, dua eden azizler temsillerinde. Veronese’nin ‘Fedeltà’ ya da ‘Mutlu Birlik-

‘*Fede Maritale*’ (Evlilik Sadakati) rolünü üstlenmektedir, çünkü Venüs’ün uzun ömürlü bitkisi ve dolayısıyla sonsuz sevginin sembolü olan mersine klasik edebiyatta *myrtus coniugalis* (evlilik mersini) denilmiştir.¹¹² Son olarak üçüncü figür mest olmuş bakışı (Ripa’nın deyişiyle *occhi alzati*)¹¹³ ve çiçek sepetiyle Umut olarak teşhis edilebilir, çünkü ‘Umut meyvelerin beklentisi olduğu’ için çiçekler Umut’un işaretidir.¹¹⁴ Fakat çiçeklerin gül olması Cupid’in sadağının yerini bir demetin almasıyla paralel bir anlam taşıyor, çünkü gül ‘kalıcı yakınlığın zevklerini’ işaret eder.¹¹⁵

Kadının kucağındaki kürenin anlamı o kadar kolay açıklanamaz, çünkü küre ikonografik denklemlerde en değişken öğelerden biridir. Bu konu hakkında bir yazı yazmaya hazırlanan Dr.Otto Brendel, ‘en mükemmel biçim’ olarak kürenin en yaygın anlamlarından biri olan ‘uyum’ yorumunu önermektedir¹¹⁶ ve bu öneri Cupid’in demetinin ve Umut’un güllerinin sembolizmiyle de gayet güzel bağdaşmaktadır. Ne var ki kürenin camdan yapılmış olması bu uyumun kolayca bozulabileceğini ima etmektedir, çünkü cam “kırılabilirliğiyle yeryüzündeki her şeyin faniliğini işaret etmektedir”.¹¹⁷ Ve

telik’ adlı resminde (Brit.Mus., no 1326, ill. G. Fiocco, *Bibl.*91, PL.LXXXIX) saray hanımefendisi Titian’ın Louvre resminden kopyalanmıştır: sadakatin meşhur sembolü olan bir köpek (örneğin Ripa, s.v. ‘Fedeltà’) hanımefendinin kuşağına zincirlenmiştir ve bir Cupid köpeği çözmeye çalışır (bu motif için bkz. Sebastiano Ricci’nin bir resmi Cupid’i bir köpeği Venüs’ten uzaklaştırırken gösterir, resmin adı ‘Amour jaloux la Fidélité’, Bordeaux Musée, no 56).

112 Pliny, Nat. Hist., XV, 122. Venüs bitkisi olan mersin için bkz. Pauly-Wissowa, *Bibl.*256, cilt XVI, V, S, V. ‘Myrtos’, özellikle col.1182. Sonraki dönem için bkz. Mythographus III, II, 1, *Bibl.*38, s.229; Boccaccio, *Geneal. Deor.*, III, 22.

113 Ripa, s.v. ‘Speranza divina e certa’.

114 Ripa, s.v. ‘Speranza’, II: “*La ghirlanda di fiori... significa Speranza, sperandosi i frutti all’apparire, che fanno i fiori.*”

115 Ripa, s.v. ‘Amicizia’, II: “*La Rosa significa la piacevolezza quale sempre deve essere tra gli amici, essendo fra loro continua unione di volontà.*”

116 Bkz. Ripa, s.v. ‘Scienza’: “*La palla dimostra che la scienza non ha contrarietà d’opiniononi come l’orbe non ha contrarietà di moto.*”

117 Ripa, s.v. ‘Miseria Mondana’ (başında şeffaf cam bir küre olan kadın): “*Il vetro... mostra la vanità delle cose mondane per la fragilità sua.*”

belki de bu tüm alegorinin en ince noktasıdır. Adam ağırbaşlı bir halde kadına sahip olurken, ona sevgisini, imanını ve umudunu adamaktadır; buna karşılık kadın onun nüfuzunu ve bağlılığını kabul ederken mükemmel olduğu kadar narin olan bir şeyin sorumluluğunu üstlenir: ortak mutlulukları.

Öte yandan Titian'ın resmi sadece alegorik değil aynı zamanda mitolojik bir resimdir. Güzel bir kadınla zırhlı bir adamın arasındaki sevgi dolu ilişki Cupid'in varlığıyla birleşince Mars ve Venüs'ü işaret eder. Aslında Titian'ın takipçilerinin ve taklitçilerinin bazıları "d'Avalos" kompozisyonunun alegorik unsurlarını değiştirmeye çalışmışlar ama bunda fazla başarı kaydedememişlerken,¹¹⁸ diğerleri onu Mars ve Venüs kılığına girmiş zarif çiftlerin çift portreleri için bir model olarak kullanmışlardır. Bu durum örneğin Paolo Veronese ekolüne bağlı bir resim,¹¹⁹ Paris Bordone'nin iki resmi için ve Rubens'in bir resmi için geçerlidir.¹²⁰ Bordone'nin sözünü ettiğimiz iki resminden en azından birinin bir evlilik resmi olduğu apaçık ortadadır, çünkü kadın limon yerine *mükemmel* bir düğün meyvesi olan ayvayı koparıırken gösterilmektedir (resim 121).¹²¹

Saygın çiftlerin ve hatta yeni evlilerin, ilişkileri çok da meşru olmayan Mars ve Venüs kılığında resmedilmeleri garip görünebilir. Ne var ki geçmiş örnekleriyle bu usule gerekçe bulunmuştur. Güzellik ile yiğitliğin birlikteliği güzellikle hünerin birlikteliğinden bir bakıma daha doğaldır;

118 Bu çeşitlemelerin ikisi için bkz. O. Fischel, *Bibl.*94, s.212. Çok popüler olanı 'D'Avalos' kompozisyonu fayansa bile kopyalanmıştır (Roma, Palazzo Venezia, cam küre yerine karpuz konulmuştur).

119 Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, no 893. Sebastiano Ricci'nin resminde olduğu gibi Aşk Tanrısı bu durumda saldırı tarafından köpekle bir dövüşe tutuşur.

120 Dulwich Gallery, ill. R. Oldenbourg, *Bibl.*234, s.330.

121 Viyana, Kunsthistorisches Museum, no 233. Bu resimdeki 'limon'u ayva olarak saptadığı ve düğün günlerinde çiftlere bir ayva tabağı ikram etme şeklindeki eski bir âdete –Solon yasasıyla tasdik edildiği söylenen– tanıklık eden çok sayıda metne dikkatimi çektiği için Sayın Eleanor C. Marquand'a teşekkür ediyorum; bkz. Ripa, s.v. 'Matrimonio' ve H.N. Ellacombe, *Bibl.*83, s.234S. Diğer Bordone resmi (Viyana, no 246) Mars'ı Aşk Tanrısı'nı silahsız bırakırken gösterirken Venüs'ü de kucağında bir avuç mersinle gösterir, bu arada genç bir kadın mersin dallarıyla meşguldür.

aslında Mars'ın, Homeros'un onu Vulcan ile evlendirmesinden çok önce Venüs'ün meşru kocası olduğu¹²² ve Ἀρμονία, Harmony (Uyum) adında bir kızlarının olduğuna dair kanıtlar vardır Hesiod ve Pausanias'ta. Bu eski gelenek, Homeros versiyonu tarafından asla fazla bozulmamıştır. Geç antik ve ortaçağ mitografisinde¹²³ ve Rönesansın daha ilmi yazılarında ise biraz çarpık bir forma bürünmüştür.¹²⁴ Şu bir gerçek ki Maximos Planudes adındaki bir Bizans şairi, Mars ile Venüs'ün düğün törenini sanki Venüs, Vulcan'la hiç evlenmemiş gibi anlatmıştı;¹²⁵ ve daha önemlisi, bu her zaman kozmolojik ve daha sonra astrolojik mülhazaların temeli olarak kalmıştır. Hatırlarsak, Venüs'ü doğadaki büyük yaratıcı güç olarak yorumlayan Lucretius'la birlikte tek başına Venüs, Mars'ın simgelediği yıkıcı ilkeyi dengeleme gücüne sahiptir;¹²⁶ Nonnos'un *Dionysiaca* ve Statius'un *Thebais* adındaki şiirlerinde yalnızca sevgi ve güzelliğin didişme ve nefreti yok edebileceği ve onların birlikteliğinin evrensel uyumla sonuçlanacağı yönündeki düşünce öylesine önem kazandı ki, Venüs ile Mars'ın kızı olan Harmonia her iki şiirde de neredeyse her yerde hazır ve nazır bir figürdür;¹²⁷ her astroloji kitabında yumuşaklığıyla Venüs'ün Mars'ın gazabını hafiflettiği, ama 'taliplisi' Mars'ın hiçbir zaman Venüs'ün narin gücünü dağıtacak kadar güçlü olmadığı yönünde bir aksiyoma rastlarız. Floransalı Yeni-Platoncular bu

122 Bkz. Roscher, *Bibl.*290, s.v. 'Ares', özellikle col.646 ve 'Harmonia'. Profesör Godolphin eski bir geneleğe dikkatimi çekti; bu geneleğe göre Hephaistos sonuçta Afrodit'le değil Charis (Homeros, *Il.* XVIII, 382) veya Aglaia ile (Hesiod, *Theogon*, 945) evlenmiştir.

123 Bkz. Mythographus I, 150.151 ve Mythographus II, 78, burada Harmonia yanlışlıkla Hermione diye adlandırılır (ortaçağ edebiyatında genelde yapıldığı gibi) ve ayrıca ona 'ex Matris et Veneris adulterio nata' denilir.

124 Bkz. Natalis Comes, *Bibl.*67, IX, 14, s.1007SS. Natale Conti doğru ismi veriyor ama Hesiod pasajından alıntı yapsa da *adulterio nata* ifadesini kullanıyor.

125 Hoş kısa şiiri yayımlayan C.R. von Holtzinger, *Bibl.*147. *Anthologia Graeca*'nın ünlü derlemecisi, çok sayıda Latince eseri Yunancaya çevirmiş mütercim ve bir zamanlar Bizans'ın Venedik olmuş Planudes için bkz. K. Krumbacher, *Bibl.*175, s.543SS.

126 Bkz. s.92, N.77.

127 Statius, *Thebais*, III, 295SS'i alıntıl原因 V. Cartari, *Bibl.*56, Venüs hakkındaki bölümün sonunda.

doktrin için esaslı metafizik açıklamalar sundular.¹²⁸

Dolayısıyla Titian seçkin bir çifti Mars ve Venüs'le özdeşleştirirken, onların birlikteliğini Homeros'taki sevgililerin kaçamak tutkularıyla değil, ahengi ortaya çıkaran iki kozmik kuvvetin hayırlı birlikteliğiyle kıyaslar. Böylece o, alegorik mit yorumunun ve mitolojik tasvirin aynı ölçüde modaya uygun düştüğü (*en vogue*) Roma sanatının Antoinine döneminde zaten bilinen bir türü yeniden ortaya koymuş oldu. Titian, emperyal çifti deyim yerindeyse 'birlikte Mars ve Venüs' olarak gösteren Commodus ve Crispina'nın çok fazla tekrarlanan heykel grubunu¹²⁹ ve 'Mars'ın değil de 'Venüs'ün daha aktif rol oynamasının dışında "d'Avalos" resminin kompozisyonuna benzeyen bu kompozisyonu iyi biliyor olsa gerekti (*text ill.* s.129).

"Marquis d'Avalos'un Alegorisi" denilen resmin Titian'ın son yapıtlarından biri olan Borghese Galerisi'ndeki "Cupid'in Eğitimi" tablosunun çeşitli açılardan habercisi olduğu kabul gören bir gerçektir (resim 119).¹³⁰ Bu tabloda başında küçük bir tacı olan güzel genç bir kadın – kolu Louvre müzesinde bulunan resimdekine benzer bir tür bilezikle dirseğinden yukarıya sıvalanmış- kucağında yatan küçük bir Cupid'in gözlerini bağlarken, gözleri bağlı olmayan ikinci bir Cupid kadının omzuna yaslanır ve ilgisini kendine çeker. Sevgi silahlarıyla iki bakire sağdan yaklaşır. Onlardan biri yayı tutarken, ana grubuna daha yakın olanı

128 Bkz. Pico, II, 6, *Bibl.*267, fol.22 veya Ficino, *Conv.*V, 8, *Bibl.*90,s.1339: "*Diis aliis, id est planetis aliis, Mars fortitudine praestat... Venus hunc domat... Matris, ut ita dicamus, compescit malignitatem... Mars autem Venerem nunquam domat... Mars iterum sequitur Venerem, Venus Martem non sequitur, quoniam audacia amoris pedissequa est, non amor audaciae.*"

129 Bkz. H. Stuart Jones, *Bibl.*157, PL.73 ve S. Reinach, *Bibl.*277, cilt I, s.346 (J.J. Bernouilli, *Bibl.*32, cilt II, 2, 1891, s.249'da belirtilmiş). Bkz. ayrıca S. Reinach, a.g.e., cilt I, s.165 ve cilt III, s.257. Bu gruplara dikkatimi çektiği için profesör Margarete Bieber'e teşekkür ediyorum.

130 Öte yandan kendi buluşlarına dönüp onları değiştiren büyük bir usta ile bu pastişleri "Cupid'in Eğitimi" diye uydu-ran bayağı taklitçiler arasında fark vardır, bkz. W.R. Valentiner, *Bibl.*364, cilt I, 1930, PL.25 (şimdi Chicago Art Institute) ve onun Ceneviz ve Münih'te'ki benzerleri (Alte Pinakothek, no 484, önce-den 116, Morelli tarafından 'bir okul resmi bile değil' diye haklıca eleştirilen; bkz. G. Morelli, *Bibl.*223, s.61).

ok kılıfını taşır.

Kompozisyonun genel anlamı muğlâk değildir. Titian'ın eserlerinde başka hiçbir Kör Cupid'e rastlamadığımızdan iki küçük aşk tanrısı arasındaki tezadın kasıtlı yapıldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Omuzlarının üstünden Cupid'e bakan taçlı genç kadın figürü 'Doğaüstü ikna' diye adlandırılabilir. Bu formül sözgelimi Eros'un tahrikine sunulan Polyphemus veya Paris'in Helenistik temsillerinde kullanılmıştır (resim 120);¹³¹ Eros'un bir meleğe dönüşmesiyle birlikte, Rönesans sanatı üzerindeki etkisi Michelangelo'nun Isaiah'ında görülür. Öte yandan bizim resmin kahramanı iknadan ziyade caydırmaya tâbidir. Kucağındaki Cupid'in gözlerini bağlıyor ve olayların normal seyri içinde iki bakire tarafından getirilen yay ve oklar Cupid'e verilir ki, dünyaya karışıp 'en fena şeyi yapsın'.

Buna diğer Cupid kesinlikle kaşı çıkar. Gözleri açık olduğu için eğer tehlikeli silahlar gözleri bağlı küçük rakibine verilirse kim bilir hangi sıkıntıların yaşanacağını, rasgele attığı oklarla kısa ömürlü ve aldatıcı tutkulara yol açacağını öngörür. Rakibinin gözlerinin açılmasını mı yoksa yay ve okların kendisine verilmesini mi talep ettiği tahminden öteye geçemez,¹³² her ne kadar ikinci yorum daha makul görünse de, çünkü sadece bir silah takımı mevcut ve hanımının yüzüne endişeli bir halde pürdikkat bakan ön plandaki kız onunla ne yapacağını bilmiyormuş gibi sadak tutuyor. Ne var ki bir husus kesin: kahramanımız olan kadın omzundaki küçük öğütçünün önereceği şeyi benimseyecek; Kör Cupid'in yay ve oklarıyla fenalığa yol açmasına izin verilmeyecek. Kadın

131 Th.Schreiber, *Bibl.*308, PL.IX, XXVIII ve LXV; C. Robert, *Bibl.*287, cilt II, resim s.17.

132 Bu yorum veya buna çok benzeyen bir yorum için bkz. *Mostra di Tiziano Kataloğu*, *Bibl.*369, no 84: "... si vede Venere che benda Amore a prima di lasciarli andare, fors eper quello che dietro le spalle le susura Imene, dubita se stringer la benda." Resmin benim bildiğim diğer bütün yorumları inandırıcı değil. Hatta konunun Apuleius, *Metam*, V, 29 (*Bibl.*374 a)'dan alındığını söyleyen L. Venturi'nin çekici hipotezi bile ikna edici değil. Apuleius'un anlatısı küçük bir çocuğu değil ergen bir Cupid'i öngörüyor ve gözlerin bağlı olması motifini açıklamıyor. Dahası, Venüs'ün 'senden daha iyi bir oğlana sahip olma' veya 'daha fazla işe yarasınlar diye sana verdiğim kanatları, alevleri, yay ve okları ona verebileceğim küçük hizmetçilerimden birini evlat edinme' yollu tehditleri de işlenmemiştir.

zaten onu gözlerini bağlayarak durdurmuş durumda ve kulağını onun rakibine uzatırken ‘aklıselimi dinleyen’ birinin düşünceli ve hafif somurtkan ifadesini sergilemektedir. Dahası, sadak taşıyan kız “D’Avalos Alegorisi”ndeki Evlilik Sadakati figürüne türsel benzerlik taşımaktadır; ne var ki daha albenili giyinmiş olması Evlilik Sevgisi diye adlandırılmasını daha yerinde kılmaktadır. Omuz kayışıyla av kıyafeti içinde güçlü ve ciddi görünen yanındaki figürün iffet tanrıçası Diana’yı temsil ettiği apaçık ortada.

Nitekim Titian’ın “Cupid’in Eğitimi” tablosu da bir evlilik resminin gerekli öğelerinin hepsine sahiptir. Kadın kahraman “Marquis d’Avalos’un Alegorisi”ndeki kadın kadar müşahhasdır ve özellikle Evlilik Sevgisi ve İffet akıllıca bir kararın alınmasını sağlama bağlamak için orada bulunuyorsa hangi başlık Kör Cupid ile Apaçık Gören Aşk –ya da dönemin gözde ifadesiyle Eros ile ‘Anteros, Amor Virtutis’¹³³ - Arasında Güzelliğin Tercihi başlığından daha uygun düşebilir?

Öte yandan ana figüre uygun bir isim bulma sorunu kılıyor. Somut bir insan olarak o, oynak maceraların kör tanrısına elveda diyen güzel bir gelin elbette.¹³⁴ Fakat ‘sembolik bir kişilik’ olarak kimdir o?

Yine bizim en eski tanıgımız olan Francucci onu Venüs’le özdeşleştirip iki bakire kızı “gözleri bağlı vefasız Cupid’in

133 Titian’ın Borghesé resmi ile meşhur Pompeii tarzı duvar resmi arasında kesinlikle bir benzerlik vardır. “Cupid’in Cezalandırılması” adındaki ikinci resimde (bkz. resim 122) bir Cupid, Venüs’ün omzunun üstünden bakarken, mezar kazmaya mahkûm edilmiş bir diğeri ciddi bir kadın –Venüs, Peitho veya Nemesis diye değişik şekillerde yorumlanan- tarafından sürüklenerek götürülür (P. Hermann, *Bibl.* 144, ek levha ve s.5SS.; R. Curtis, *Bibl.* 69, s.280SS, resim 165-166; O. Jahn, *Bibl.* 152, özellikle s.166). Başka bir versiyon (P. Hermann, a.g.y, Text Vol., resim 7) Venüs’ü iki Cupid ile gösteriyor. Benim fikrime göre bu kompozisyon, hatırlarsak, gönül işlerinde haksızlığı önleyen veya cezalandıran Anteros’un şikâyeti üzerine Eros’un cezalandırılmasını gösterir. Bu, Curtius’un ikinci kadını, Anteros’un annesi olduğu düşünülen ve oğlu gibi, özellikle sevgililere adalet dağıtan Nemesis’le özdeşleştirmesini doğrular (bkz. Pausanias, *Periegesis*, I, 33, 6).

134 “Cupid’e veda” olarak evlilik anlayışı (gelin isterse istediği sayıda aşığa sahip olabilirdi ama makbul bir kocaya odaklanması tercih edilirdi) için bkz. E. Panofsky, *Bibl.* 242, s.199, Note 3.

üzerine eğilmiş”, “Aşka düşman iki nemf” diye adlandırır. Hatta onların isimlerini bile verir: birisi “*Dori, Ninfa pudica e bela*”, “av için kuşanmış” diğeryse “*Armilla, gloria dell’ honestate*”dir.¹³⁵ Bu yorum resmi kısaca “*una Venere con due Ninfe*” diye listeleyen Jacopo Manili (1650) tarafından kabul edilmiştir.¹³⁶ Ne var ki Carlo Ridolfi resmin konusunu “*le Gratie con Cupidine et alcune pastorelle*” olarak tarif eder.¹³⁷ Ridolfi’nin yorumu –resimde üçten fazla figür olmadığından salt olgusal açıdan bile yanlış olan- Manilli’nin *Veneresi* yorumu üzerinde az çok fikir birliği sağlamış modern sanat tarihçileri tarafından es geçilmiştir. Ana figürün Venüs’le özdeşleştirilmesi aslında kabul edilemez, özellikle eğer bu Venüs –Eros’tan Anteros’a dönmüş- “Ἀφροδίτη Ἀποστροφία” veya “Göksel Venüs ile Yersel Venüs’ün yanı sıra Üçüncü Venüs” olduğu düşünülen ve “ruhu edepsiz arzulardan arındırıp bakirelerin ve evli kadınların aklını shevi sevgiden saflığa çevirdiği” için tapınılan Venüs Verticordia idi.¹³⁸

135 S. Francucci, *l.c.*, fol.111SS. Betimleme çok uzun (yirmi kıtadan fazla), çünkü Francucci Armilla’sını ideal dişil güzelliğin öncelikli tasvirini sunmak için kullanır. ‘*Perfido Amor bendato*’ kıtalar 400 ve 401’de geçer, burada yazar Armilla’yla ilgili şöyle der: “... *non è Amor cieco, qual’hor apre i belgi occhi, o, ch’egli è teco.*”

136 Jacopo Manili, *Bibl.*208, s.64.

137 Carlo Ridolfi, *Bibl.*283, cilt I, s.197. G.P. Lomazzo, VII, 10, *Bibl.*199, s.570 Borghese resmini diğer Venüs temsilleriyle karıştırmış gibi görünüyor şu yazısında: “*Fu dipinto [yani Cupid] dal nostro Ticiano appoggiato sopralla spalla di Venere con le altre stagioni, la primavera ornata di verde, co’l specchio in mano, li colombi à piedi di Cupido.*”

138 Bkz. Roscher, *Bibl.*290, s.v. ‘Verticordia’. Rönesans tarafından bilinen *loci classici* (bkz. örneğin J.G. Gyraldus, *Bibl.*127, cilt I, col.390 ve V. Cartari, *Bibl.*56, s.260): Pausanias, *Periegesis*, IX, 16, 2; Valerius Maximus, *Fact. et Dict.*, VIII, 15 ve Ovid, *Fasti*, IV, 157SS. Cartari’nin açıklaması şöyle: “*E come che da Venere venghino non menogli honesti pensieri che la lascive voglie, le votarono già i Romani... un tempio, acchioch’ ella rivoltasse gli animi dele done loro... à più honeste voglie, et la chiamarono Verticordia... Et era questa Venere de’ Romani simile a quella che da’ Greci fu chiamata Apostrofia... perchè era contraria a’ dishonesti desiderii, et rimovera dalle metni humane le libidinose voglie... Apresso di costoro [yani Thebani] fù anco una Venere celeste, dalla quale veniva quel puro e sincero Amore, che*

Belki de Francucci'nin Üç Güzel'e tekrarlı atıflarını salt yanlış anlamasından kaynaklanan Ridolfi'nin bu şaşırtıcı beyanatı,¹³⁹ Rönesans düşünceleri ışığında değerlendirildiğinde Venüs kuramıyla oldukça uyuşan erken bir yorumu yansıtabilir. Zira şimdiki mitografik kaynaklar Üç Güzel'i Venüs'ün hizmetçisi veya 'refakatçi kadınlar' (*pedissequae*) diye gösterse de Rönesansın Platoncu hümanistleri onların Venüs ile ilişkilerini daha felsefi bir açıdan yorumlamaya başlayacaklardı. Üç Güzel, Venüs denen varlığın vasıfları olarak düşünülüyordu, öyle ki onlar Venüs'ün 'Birliği'ni oluşturan bir 'Üçleme' olarak adlandırılıyordu: Onların Venüs'ün üç boyutlu çehresini, yani yüce Güzelliği taşıdıklarına inanılıyordu, tıpkı Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un Tanrı'nın üç boyutlu çehresi olduğunun düşünülmesi gibi. Dolayısıyla onların geleneksel isimlerini (Aglaiā, Euphrosyne, Thalia) yerine Venüs'le olan ortak özlerinin doğrudan göstergesi isimlerle değiştirmek mümkündü. Sözgelimi onlar *Pulchritudo*, *Amor* ve *Voluptas* veya *Pulchritudo*, *Amor* ve *Castitas* olarak adlandırıldılar ve bu her iki adlandırma biçimi de Niccolò Fiorentino'nun madalyalarında bulunabilir (resim 124).¹⁴⁰ Bu adlandırmaların dayandığı gerçek

in tutto è alieno dal congiungimento de i corpi, et un'altra ve ne fù, detta popolare et commune, che faceva l'Amore, d'onde viene la generatione humana." Omzunda duran bir Cupid'le klasik Venüs tipinin doğru ya da yanlış Venus Verticordia ile özdeşleştirildiğini belirtelim (bkz. Roscher, *Bibl.*290; O. Jahn, *Bibl.*152; ve E. Babelon, *Bibl.*18, cilt I, s.383).

139 Francucci, *I.c.*, kıta 382, iki nemf'yı şöyle betimler:

"Ambe son belle, ambe leggiadre, e altere,
E di gratia celeste ambe fornite,
Si che ceder potrian di numer solo
De le tre Gratie all'amoroso stuolo."

Kıta 396'da Üç Güzel'in 'Armilla'nın güzel boynunu kollarıyla sardıkları' söylenir.

140 Bkz. özellikle A. Warburg, *Bibl.*387, cilt I, PL.VIII, resim 11 ve s.29 ve 327, Pico'dan şu pasajın alıntısıyla: "*Qui [yani Orpheus] profundee, et intellectualiter divisionem unitaris Venereae in trinitatem Gratiarum intellexerit.*" Bkz. ayrıca Ficino, *Conv.*, V, 2, *Bibl.*90, s.1335 veya mektup, a.g.e., s.816. Plotinus, *Ennead.* Üzerine çalışmasında Ficino asıl güzellik olan İlahi Aklın üç özelliğinin 'quasi Gratiae tres se invicem complectentes ad integram pulchritudinem plenamque gratiam aequae conducunt' olduğunu

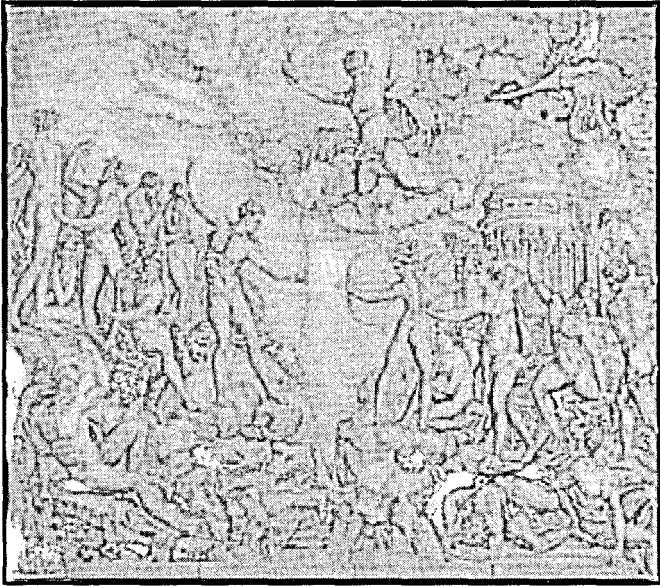
ise *pulchritudo* ile özdeşleştirilmenin Venüs'ün bir ayrıcalığı olmasıydı. Bu bakış açısından bakıldığında Titian'ın "Cupid'in Eğitimi"nin iki yorumu arasında pek fark olmadığı görülür. Her iki durumda da, üç ana figür ister –bana göre en doğru ifadeyle- Evlilik Sevgisi ve İffet'i temsil eden iki ninfe'nin eşlik ettiği Venüs Verticordia, isterse de 'kız kardeşleri' *Voluptas* ve *Castitas*'ın eşlik ettiği 'Grace *Pulchritudo*' diye teşhis edilsin, Kör Cupid ile Apaçık Gören Aşk arasında seçim yapan kadın, Güzelliğin bir simgesidir.¹⁴¹

söyler.

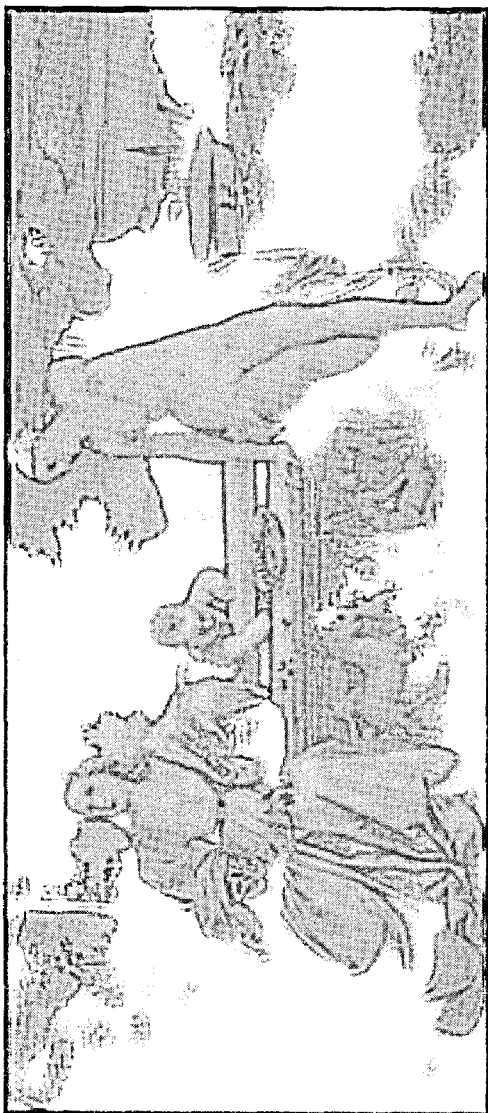
141 Biraz sonraki döneme ait ressam Francesco Vanni (1565-1609) Üç Güzel'in klasik grubunu, birinin uykuda gözleri bağlı, diğerinin neşeyle kanat çırpıp ok attığı iki Cupid ekleyerek Eros ve Anteros anlayışıyla itribatlandırır (Roma, Borghese Gallery, bkz. resim 123). Hatta Achilles Bocchius, Bibl.37, SYMB. LXXX, s.170S, Eros ve Anteros'u eğitim için Üç Güzel'e emanet eder.

RESİMLER

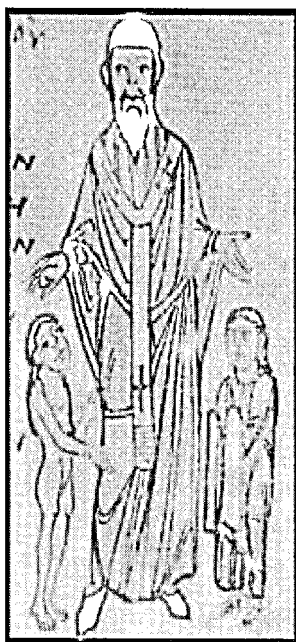
RESİM LVIII



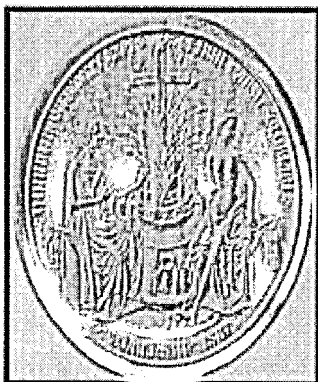
RESİM LIX



RESİM LX



109



110



111

RESİM LXI



112



113

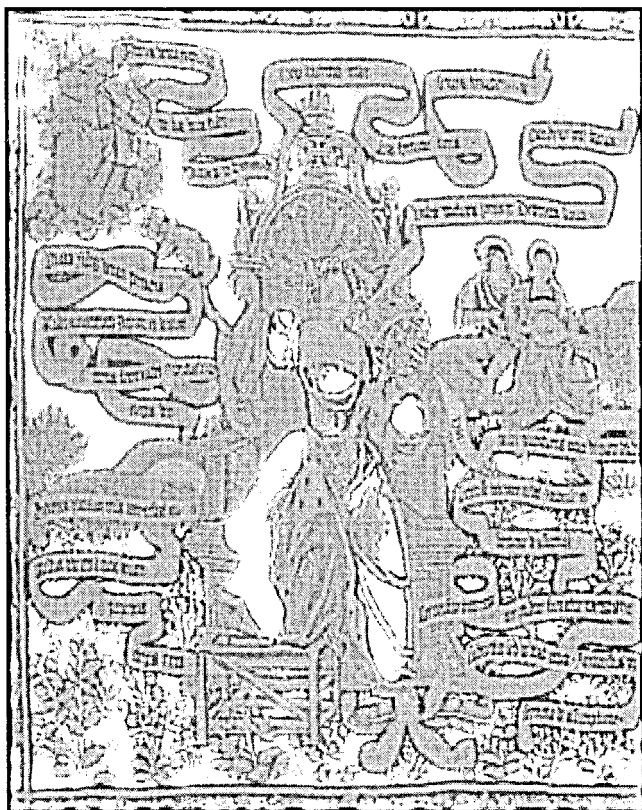


114

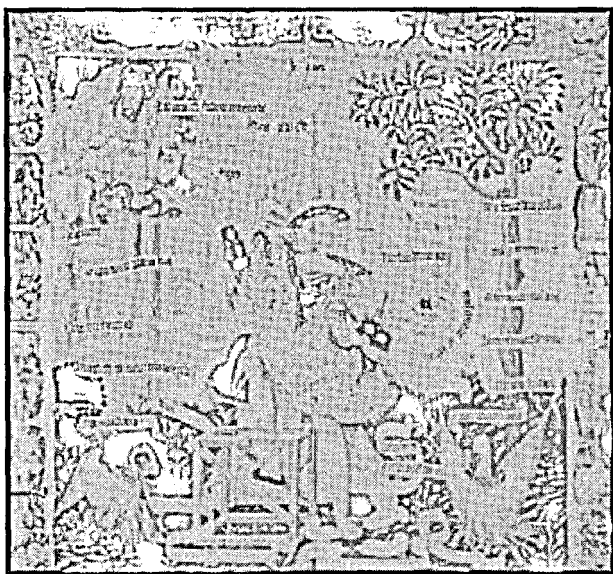


115

RESİM LXII



RESİM LXIII



117

RESİM LXIV



118

RESİM LXV

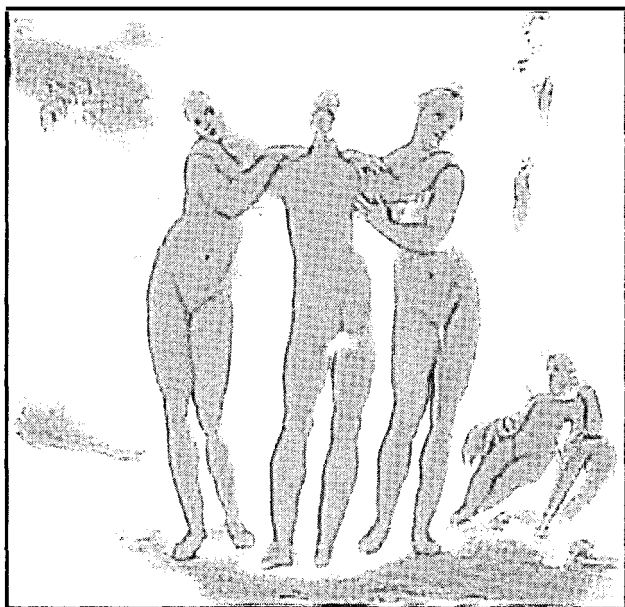


RESİM LXVI

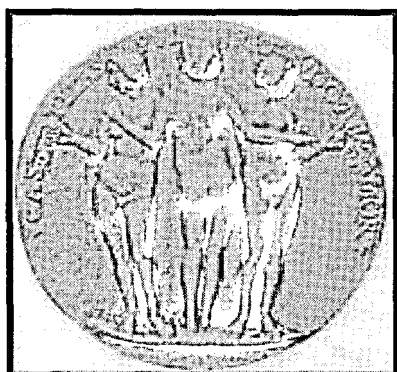




RESİM LXVIII



123



124

VI. YENİ-PLATONCU HAREKET VE MICHELANGELO

Vasari diyor ki “Michelangelo öylesine güçlü ve sağlam hafızaya sahip bir adamdı ki başkalarının eserlerini bir kez bile görse, onları bütünüyle hatırlıyor ve kimsenin o güne kadar fark etmediği biçimde o eserlerden yararlanabiliyordu.”¹

“Kimsenin o güne kadar fark etmediği biçimde” ifadesini anlamak kolay, zira Michelangelo klasik ya da modern olsun “başkalarının eserlerinden” faydalanırken onları öylesine kökten bir değişime uğratiyordu ki sonuç, kendi bağımsız eserlerinden daha az “Michelangelovari” görünmüyordu. Aslında Michelangelo’nun “alıntıları” ile onların prototipleri arasında yapılacak bir kıyaslama, tamamen kendisine ait olan ve üslubu son eserlerinde ayırt edilebilecek köklü bir değişime uğrayana kadar, özünde değişmeden kalmış belli kompozisyon ilkelerinin bilhassa farkına varmamızı sağlar.²

Buna örnek olarak Piero di Cosimo’nun esinlediği motifleri ele alabiliriz; Yeremya’nın solundaki *Ignudo*’yu (Çıplak) veya Giuliano de’ Medici’nin heykelini Belvedere torsosuyla karşılaştırabiliriz; keza Erythrean Sibyl’i (Erythrai’li Kadın Kâhin) Signorelli’nin Musa’nın gençliğindeki ortadaki figürle, Fr.157 çizimindeki dövüşçüler grubunu, Signorelli’nin “Inferno”undaki (Cehennem) bir sahneyle, Merdivindeki Madonna’yı yeni-Attik cenaze rölyefleriyle veya Fr.103 çizimindeki (resim 126) bükülmüş figürü Medea Sarcophagi’de (resim 125) görülen yanan Creusa’yla karşılaştırabilirsiniz;³ aşağıdaki değişimleri ke-

1 Vasari, *Bibl.*366, cilt III, s.227; K. Frey, *Bibl.*103, s.251.

2 Bkz. s. 327.

3 Michelangelo’nun çizdiği veya onunla ilişkilendirilen çizimler, Karl Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti* (Bibl.102)’de yer aldığı ‘Fr.’ olarak alıntılanırken, bu yayımda yer almayıp, H. Thode, *Michelangelo, Kritische Untersuchungen über Werke* (Bibl.340), cilt III, 1913’de listelendiğinde ‘Th.’ diye alıntılanmıştır. Genel olarak Michelangelo için bkz. E. Steinmann ve R. Wittkower, *Bibl.*323 (E. Steinmann, *Bibl.*324’teki ekle birlikte) ve mükemmel makele *Michelangelo*, K. Tolnay, Thieme-Becker’in *Allgemeines Künstlerlexikon*, *Bibl.*349’unda.

sinlikle görebiliriz:

(1) Delikleri kapatmak ve yansımaları ortadan kaldırmak suretiyle birimler, figürler ve gruplar kendilerini çevreleyen alandan kesin bir biçimde şekilde ayıran sıkı bir kitleye dönüştürülüyor. Michelangelo'ya atfedilen iyi bir heykel bir tepeden aşağı bırakıldığında kırılmadan yuvarlanabilmelidir sözü abartılı olsa da onun sanat anlayışının gayet güzel bir ifadesidir.

(2) İster iki boyutlu yapıya, yani sabit bir bakış açısından bakıldığında bir resim, bir rölyef ya da bir heykelin göze doğrudan sunduğu cepheye odaklanalım, isterse de dikka-timizi üç boyutlu hacim üzerinde odaklayalım, her iki durumda da Michelangelo'nun figürleri 'uzamın temel yönleri' denebilecek şeylerin keskin şekilde vurgulanmasıyla proto-tiplerinden ayrılır. Eğik çizgilerin yerini yatay ya da dikey çizgiler alır; ve olduğundan daha küçük gösterilen hacimler ya önden (cepheden) gösterilir veya dikeyleştirilir (yani ön düzlemlerle 90 derecelik açı yapacak hale getirilir). Onlar genellikle figürün iki ya da daha fazla önemli noktasının loci'si (yeri) işlevi gördüğünden dolayı ön ve dikey düzlemlerin

Klasik sanatın Michelangelo üzerindeki etkisi için bkz. özellikle F. Wickoff, *Bibl.*397; A. Grünwald, *Bibl.*125 ve *Bibl.*126; J. Wilde, *Bibl.*402; K. Tolnay, *Bibl.*351, özellikle s.103SS.; A. Hekler, *Bibl.*138 (bkz. öte yandan, E. Panofsky, *Bibl.*246). Metinde belirtilen örnekler için aşağıya ve yukarıya bakınız (Piero di Cosimo); K. Tolnay, *Bibl.*351, s.112 (Merdivende Madonna; çarpıcı bir benzerlik Syra'dan bir *stele*'de (dikili taş) bulunmaktadır, örneğin bkz. Springer-Michaelis, *Bibl.*320, resim 655); ve E. Panofsky, *Bibl.*246. Elbette Creusa edasında poz veren canlı bir modelden yapılmış çizim Fr.103'ün motifi sadece Cascina Savaşı'nda değil, ayrıca daha gelişmiş bir biçimde Deluge (Tufan) ve Libyan Sibly (Libyalı Kadın Kâhin) fresklerinde kullanılmıştır. Medea lahitinin etkisi (C. Robert, *Bibl.*287, cilt II, PL.LXII-LXIV) aynı zamanda Londra'daki Kraliyet Akademisi'ndeki mermer *tondo*'da (resim 127) da aşikârdır, Çocuk İsa'nın duruşu bir sütun parçasının üzerinde yürüyen küçük bir oğladan alınmıştır. Bandinelli'nin yaşlı figürünün dans eden bir Baküs perisine göre çizildiği söylenmektedir ve 'koşma eylemi içinde taşlaşmıştır' (F. Antal, *Bibl.*8, s.71 ve PL.9D) diye çok ikna edici olmayan şekilde betimlenmektedir. Gerçekte bu figür Creusa'nın başka bir uyarlamasıdır, sadece sağ kolu bir Baküs perisi olma ihtimali söz konusu olan ikinci bir prototipe göre yeniden şekillendirilmiştir.

yanı sıra dikey ve yatay çizgilere daha fazla vurgu yapılır. Sonuçta gerek resim düzleminde gerekse üç boyutlu uzayda tüm düzenleme bir iç koordinat sistemiyle belirlenmiş görünmektedir.

(3) Öte yandan üçgen sistemin sabitliği statik değil de dinamik bir ilke olarak işler. Bazı eğik motifler çıkarılırken, diğerleri eklenir ve temel öğelerle keskin tezat içinde vurgulanır. Ayrıca simetri çoğu zaman biri 'kapalı' ve sabit, diğeri 'açık' ve hareketli iki yarı arasındaki karşıtlığa yol açarken 45 derecelik açılar çok sık kullanılır. Dahası doğrusal çizgiler ve düz yüzeylerin etkisi bir bakıma şişkin dışbükeylikle yumuşatılır.

Çizimlerde ve bitmemiş heykellerde bu zıtlıklar, Dürer veya Raphael'in bir çiziminde organik formların şişme hareketini izleyen uzatılmış eğrisel çizgilerin değil de kendilerinden göstermeleri beklenen yuvarlaklıkla çelişen kısa doğrusal kesit-taramaların iç modellemeyi ortaya çıkarmasıyla daha da keskinleşmektedir.

Michelangelo'nun eserlerinin, onun takipçilerinin ve kopyacılarının elinde geçirdiği dönüşümü, prototiplerin Michelangelo'nun elinde geçirdiği dönüşümle karşılaştırmak bir fikir vermesi bakımından ilginç olur. Görünüşe bakılırsa taklitçilerin tam da Michelangelo'ya özgü olduğunu düşündüğümüz özellikleri hep elimine etmeleri, Michelangelo üslubunun bırakın Barok'u,⁴ ne Geç Rönesans ne de 'Maniyerist'⁵ olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır.

Geç Rönesans figürleri genellikle, baş, omuzlar, alt karın, kol ve bacakların serbest ama dengeli hareketi için bir dayanak işlevi gören bir merkez eksen etrafında kurulur. Öte yandan onların serbestliği Adolf Hildebrand'ın *Reliefanschauung* dediği bir ilkeye göre düzenlenmiştir. Hildebrand'ın genel bir sanat yasasıyla karıştırdığı bu ilke,

4 Örnekler sonsuz. Raphael'in Michelangelo'ndan bilindik alıntılarını –çizimler gibi, O. Fischel, *Bibl.* 93, PL. 81 (Cascina Savaşı), 82 ve 85 (David), 172 (St. Matthew), Borghese Gallery'de Madonna Doni tondosundaki çömelmis kadın, aynı resimde Çocuk İsa'dan alınma çocuk figürleri (G. Gronau, *Bibl.* 123) veya Camera della Sengatura'daki Metanet (Ezekiel ile Isaiah'ı birleştiren)- onların orijinalleriyle (resimler 128, 129, 130) karşılaştırmak öğretici olacaktır.

5 Wölfflin'in *Die Klassische Kunst* adlı kitabında 'der Verfall' diye nitelendirdiği Maniyerizmin tanımı için bkz. W. Friedländer, *Bibl.* 105 ve 106; dahası, F. Antal, *Bibl.* 9.

klasik olan veya klasikleşen üsluplara uygulanan özel bir kuraldır sadece: Hacim ‘eziyet verici niteliğinden’⁶ arındırılır, böylece seyirci çevresinde dolanılarak yapılmış bir heykelle karşılaştığında bile ‘üç boyutlu bir nesnenin etrafında’ dolaşıyormuş hissine kapılabilir. Bu benim ‘iki boyutlu yapı’ dediğim yapının kusursuzlaştırılmasıyla başarılıdır. Onun bu şekilde düzenlenmesinin birinci nedeni, kendi içinde uyumlu bir görünüm sunmak (yakın simetri; sert yataylar, dikeyler ve eğrilere karşı ölçülü açılar; ve her zaman özellikle ‘uyumlu’ olsun diye kullanılan dalgalı dış hatlar vurgusu); ikincisi, üç boyutlu cisimlerin yapısına açıklık kazandırmak; seyirciden hayal gücünü kullanarak “eksiklikleri” telafi etmesi beklenmez, bunun yerine ona, aşırı küçültmeler, kapayıcı örtüşmeler ve benzeri şeylerden arınmış bir resim sunulur. Bu nedenle bir Geç Rönesans heykeli ‘yuvarlak’ bir nesneden ziyade bir rölyeftir, ve Leonardo da Vinci’nin bir heykelin, aslında biri figürü önden, diğeri de arkadan gösteren iki rölyefin birleşimi olduğunu söyleyerek üç boyutlu heykelcilik fikrine karşı çıkmasını anlayabiliyoruz.⁷

Öte yandan, Maniyerist *figura serpentinata*⁸ Hildebrand’ın *das Quälende des Kubischen* (‘üç boyutun eziyet verici niteliği’) dediği şeyden sakınmayıp aslında onu adamakıllı kullanır. Maniyerist figürlerin eğilip bükülmesi ve küçültülmesi seyircinin hayal gücüyle tamamlanamasaydı izah edilemezdi. Sonuçta Maniyerist bir heykel, seyircinin gözünü baskın ve tatmin edici bir görünüşe dayandırmasına izin vermekten uzak durarak, bu üslubun başlıca temsilcilerinden biri olan Benvenuto Cellini’nin deyişiyle, “bir değil de yüz, hatta daha fazla görünüşü sunmak için yavaş yavaş döner”.⁹ Bu görünüşlerin her biri diğerleri kadar ilginç ama

6 Adolf Hildebrand, *Bibl.* 145, s. 71 (ve birçok yerde).

7 Leonardo da Vinci, *Bibl.* 376, cilt I, s. 95: “dice lo scultore che non può fare una figura, che non facia infinite, per l’infiniti temrini, che hanno le quantità continue. Rispondesi che l’infiniti temrini di tal figura si riducono in due mezze figure, cioè una mezza del mezzo indietro, e l’altra mezza del mezzo ananti, le quali sendo ben proportionate, compongono una figura tonda.”

8 Bizzat Michelangelo’nun bulduğu söylenen ifade için bkz. G.P. Lomazzo, VI, 4, *Bibl.* 199, s. 296.

9 Benvenuto Celini, *Bibl.* 63, s. 231: “La scultura si comincia ancora ella per una sol veduta, di poi s’incommincia a volgere poco a poco... e così gli vien fatto questa grandissima fatica con cento vedute o più, alle quali egli è necessitato a levare di quel bel-

aynı zamanda ‘eksik’ olduğu için seyirci aslında heykelin çevresinde dönme zorunluluğu hisseder ve Maniyerist dönemde kendi başına duran çeşmeler ve anıtlar gibi heykeller bol iken, Geç Rönesans heykellerinin tercihen oyuklara konulması veya duvara yaslanması tesadüf değildir.

Maniyerist ‘çoklu-görünüş’ ilkesine veya benim tabirimle ‘dönen görünüş’ heykelciliğine karşın¹⁰ Barok sanatı tek-görünüş ilkesini yeniden, ama Geç Rönesansta yaygın olan *Reliefanschauung* ilkesinden tamamen farklı bir temelde olacak biçimde öne çıkarır. Barok, dolaşık kompozisyon ve eğik bükük duruşlara yönelik Maniyerist beğeniye, klasik disiplin ve denge için değil, düzenleme, ışıktandırma ve ifadede sınırsız görünen özgürlük için terk eder. Barok heykeller, artık bizi kendi etraflarında döndürmez, güya gerçek bir rölyef düzlemine uysunlar diye plastik birimler düzleştirildiği için değil, çevre alanı uyumlu bir görsel resimle –sadece retinamızdaki görüntüyle aynı anlamda ve aynı ölçüde iki boyutlu olan- birleştirdikleri için. Dolayısıyla kompozisyon sadece bizim öznel görsel deneyimimize uyumlu olduğu sürece *flächenhaft*’tır; nesnel bir tasarım olarak *flächenhaft* değildir o. Onun görünüşü bir rölyeften ziyade bir tiyatro sahnesinin görünüşüyle kıyaslanabilir. Bernini’nin Piazza Navona alanındaki Dört Nehir Çeşmesi ya da on yedinci yüzyılın sayısız bahçe heykeli gibi kendi başına serbestçe duran anıtlar bile benzer türdeki Maniyerist eserlerde olduğu gibi dönen-görünüşün cephelerinin sonsuzluğundan ziyade tek-görünüşlü cephelerin (onların her biri mimari veya yarı mimari çevreye göre ‘tatmin edici’ görünen) çokluğunu sunar.

Serbestçe duran heykellere karşı olan Michelangelo’nun olgun üslubu figürlerinin, az sayıda haklı istisnanın dışında,¹¹ seyirciyi tam ve nihai olduğu için etkileyen tek bir baskın görünüşe odaklanmaya itmesi bakımından Maniyerizmden

lissimo modo, in che ella si dimostrava per quella prima veduta.” Benedetto Varchi’ye gönderdiği mektupta Celini biraz mütevazı bir şekilde ‘*otto vedute*’nin her heykel yapıtı için aynı ölçüde mükemmel olduğunu iddia eder (G.G. Bottari ve S. Ticozzi, Bibl.47, cilt I, 1822, s.37).

10 Buna göre Maniyerist rölyefler bir *relievo schiacciato* uygulaması ile hayli çıkıntılı figürler arasında keskin bir tezat sergiler. Bunun bir örneği olarak Cellini’nin Deliverance of Andromeda, ill. A. Hildebrand, *Bibl.*145, resim 12.

11 Bkz. örneğin s.288, N.57 ve s.355.

ayrılır.¹² Söz konusu üslup, bu baskın görünüşün öznel-görsel deneyime değil nesnel cepheleştirmeye dayanması bakımından Baroktan ayrılır. Keza bu cepheleştirmenin estetik ve psikolojik etkisinin, Hildebrand'ın rölyef ilkesinin uygulanmasıyla elde edilen etkiye taban tabana zıt olması bakımından da Geç Rönesanstan ayrılır. Michelangelo hacmin gücünü iki boyutlu yapının uyumuna feda etmeye karşı çıkar; hatta kimi durumlarda figürlerinin derinliği genişliklerine baskın çıkar. O, seyirciyi figürün etrafında döndürerek değil de, daha etkili bir şekilde, bir duvara zincirlenmiş görünen hacimlerin önünde tutarak veya sığ bir oyuğa yarı hapsederek seyirciye 'eziyet eder'. Ve onun formları birbirlerine sürekli kenetli olan kuvvetlerin sessiz ve ölümcül mücadelesini ifade eder.

Benim 'dönen görünüş' dediğim Maniyeristlerin *figura serpentinata*'sı istenildiği kadar uzatılabilecek ve istenilen yönde bükülebilecek yumuşak bir tözü içeriyor gibi görünmektedir. O, güvensiz ve kararsız bir durum izlenimi vermektedir; öte yandan bu durum figürlerin amaçsız dönekliğinin sabitleyici ve kontrol edici bir kuvvetin yönetimi altına girmesiyle klasik dengeye dönüştürülebilir. Michelangelo'da böyle bir kontrol kuvveti yok değildir. Aksine, onun figürlerinin her biri, gördüğümüz gibi, neredeyse Mısır kesinliğinde bir hacim ölçme sistemine tâbidir. Fakat bu hacim ölçüm sisteminin, hiç de Mısırlı olmayan bir canlılığa sahip organizmalara uygulanması bitmek bilmeyen bir içsel çatışma izlenimi yaratmaktadır. Ve Michelangelo'nun figürlerinin 'kaba çarpıklıklarının, uygunsuz oranlarının ve uyumsuz kompozisyonunun' ifade ettiği şey, dışsal yön ve disiplin eksikliği değil de bu içsel çatışmadır.¹³ Onların aykırılığı özde ve kaçınılmazken, Maniyerist paralelliklerinkisi arızî ve koşulludur.

Hiç kuşkusuz o dönemde ortaçağ Hıristiyanlığıyla

12 Bkz. yakın zamanda C. Aru, *Bibl.* 15.

13 C.R. Morey, *Bibl.* 224, s.62. Morey'in cümleleri tam olarak alıntılanmayı hak ediyor: "Michelangelo'nun güçlü şekille engellenmiş figürleri Hıristiyan duygusu ile antik ideal, insan iradesi ile Tanrı iradesi arasındaki uyumsuzluğu yansıtır. Klasik heykeltıraşlığın rasyonel biçimleri bir Hıristiyan mistiğinin vecdi için yapılmamıştır; onlar bilinmedik bir ruhla kıvranırlar ve kaba çarpıtmalar, uygunsuz oranlar ve uyumsuz kompozisyon aracılığıyla ortaçağ Hıristiyanlığı ile Rönesansın çatışmasının şiddetini açığa vururlar."

klasizmin uyuşmadığının son dönemde fark edilmesinden doğan kültürel bir *malaise* (maraz) vardı. Fakat bu, Michelangelo'nun figürlerinde yansıyan geçici bir tarihsel durumun rahatsızlığı değildi sadece; onun figürleri bizzat insani deneyimden muzdariptiler. Karşı konulmaz bir şekilde zincirlendikleri için hem görünmez hem de kurtuluşu olmayan bir esaretten kaçamıyorlardı.¹⁴ Çatışma şiddetlendikçe isyanları da büyür; zaman zaman zirve noktasına varır, böylece yaşam enerjileri tükenir. Köleler veya Cascina Savaşı'ndaki askerlerde olduğu gibi, fiili fiziksel engellerin görünmediği yerlerde bile onların hareketleri ya baştan kösteklenmiştir ya da tamamlanmadan akamete uğrar ve en şiddetli eğilip bükülmeleri ve kassal gerginlikleri bırakın devinimi hiçbir zaman etkin eylemle bile sonuçlanmaz. Öte yandan Michelangelo'nun dünyasında başarılı olmuş bir eyleme rastlayamadığımız gibi tam bir dinginliğe, sükûnete de rastlamayız. Zafer grubundaki (resim 173) genç fatihin muzaffer hareketi ve hatta Son Yargı'daki İsa'nın kınayıcı hareketi düşünceli bir hüznün tarafından dizginlenirken, sükûnet tavırları huzurlu bir dinginliği değil tam bir bitkinliği, ölümcül bir cansızlığı veya rahatsız bir uyuşukluğu çağırıştırır.

Dolayısıyla Michelangelo'nun figürleri organik eksenle değil de dikdörtgen bir bloğun yüzeyleriyle ilişkisi içinde anlaşılır, figürler taştan, yavaşça süzülen bir kaptaki sudan çıkıyormuş gibi çıkar.¹⁵ Onlar bir çizimde bile keskin izleri gibi görünen karakteristik kesit taramalarla modellendirilir; alanla birleşmek yerine plastik hacimlerinin sınırlarına hapsedilirler; ve enerjileri karşılıklı olarak birbirini harekete geçiren ve akamete uğratan kuvvetlerin iç çatışması içinde tükenir. Bütün bu üslup ilkeleri ve teknik alışkanlıklar biçimsel bir anlamdan ötesine sahiptir: onlar Michelangelo'nun kişiliğinin asıl özünün göstergesidir.

Onlar '*per forza di levare*' (doğrudan sert alp taşını kesmek) yerine '*per via di porre*' (kil veya mumda modellen-dirmek) suretiyle yapılmış herhangi bir esere heykel adını

14 Bkz. s.196S.

15 Bkz. Vasari'nin ünlü 'Boboli' Köleleri tasviri, *Bibl.*366,cilt VII, s.272SS. (Frey, *Bibl.*103, s.247). Vasari'nin sadece metafor olarak 'su arkının içinde uzanan bir model'den söz etmesi, biçimlerin ister cephesel isterse dikey olsun düz bir yüzeyden 'ortaya çıktığı' yönünde son derece önemli bir gerçeği ortaya koyma niyetini taşıdığı akıldan çıkarılmamalıdır.

vermeyi reddeden¹⁶ ve bir mermer yontusu yıkıldığı veya yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu zaman kalbi kırılan doğuştan taş oymacısının neredeyse totemist duygusunu açığa vurmaktadır.¹⁷ Onlar meslektaşlarıyla temas kurmaktan sakınan ve kendi cinsiyetindeki erkeklere yönelik eğiliminin bastırılamayacak kadar güçlü ama sıradan aşk türlerinin yerini alamayacak kadar da zayıf olduğu bir adamın yalnızlığına görsel bir ifade katarlar.¹⁸ Ve keza onlar bir Platoncunun düşüncelerini yansıtır.

Michelangelo'nun şiirinin 'Platoncu' kavramlarla dolu olması çağdaşları tarafından fark edilmişti zaten¹⁹ ve modern literatürde de neredeyse herkes tarafından kabul edilmiştir.²⁰ Hatta hakkında çok şey bildiği Dante'ye hayranlığının dillere düştüğü²¹ ve yazılarının basbayağı Petrarch etkileyle dolu olduğu bir Floransalı'nın düşünce ve dilinin ön-

16 'Per forza di levare' için heykelcilik ile 'per via di porre' için heykelcilik arasındaki ayrım için bkz. Michelangelo'nun Benedetto Varchi'ye gönderdiği mektup, G. Milanese, *Bibl.*216, s.522 (bkz. ayrıca E. Löwy, *Bibl.*198 ve K. Borinski, *Bibl.*44, cilt II, s.169SS. 'Pietra alpestra e dura' deymi Michelangelo'nun şiirlerinde sıkça geçmektedir; bkz. örneğin K. Frey, *Bibl.*101), no LXXXIV; CIX, 50; CIX, 92.

17 Bkz. Bramante'nin Old St. Peter kilisesinin sütunlarına yeterince özen göstermemesi konusunda Michelangelo'nun öfkesine dair (Frey, *Bibl.*103, s.110SS) veya Floransa'daki Mediccean Kütüphanesi'nin epeydir unutulmuş girişindeki 'imbasamento'ya derin ilgisine dair (E. Panofsky, *Bibl.*249, özellikle s.272) Condivi'nin açıklamaları.

18 Michelangelo'nun üslubunun çok ayırt edici bir özelliği olan 'devinimsiz hareket' ile ilintili olarak şu söylenebilir: Psikoanalistlere göre yukarıda sözü edilen türden bir duygusal durum sıradan insanlarda kapalı alan korkusuna (agorafobi) yol açabilir, çünkü hareket etmeye dönük her itki ters yönde bir tepkiyle kontrol edilir.

19 Bkz. Francesco Berni, alıntılıandığı yer Frey, *Bibl.*101, no CLXXII ve Condivi, Frey, *Bibl.*103, s.204.

20 Bkz. özellikle K. Borinski, *Bibl.*46; dahası, L von Scheffler, *Bibl.*301; V. Kaiser, *Bibl.*161; J. Oeri, *Bibl.*233; E. Panofsky, *Bibl.*244, s.64 (Michelangelo'nun sanat kuramındaki Aristocu unsurlara vurguyla). Yakın zamanda: G.G. Ferrero, *Bibl.*89; C. Tolnay, *Bibl.*357; aynı yazar, *Bibl.*355; O.G. von Simson, *Bibl.*319, s.106SS.

21 Bkz. özellikle K. Borinski, *Bibl.*46, s.2SS ve birçok yerde.

Ficinocu unsurlarla hafifçe renklenmesine engel olamazdı.²² Fakat bu katkı Poliziano'nun çömezinin gençken temas kurduğu hakiki Yeni-Platonculuğun önemiyle kıyaslandığında göz ardı edilebilir. Ve nitekim Dante'nin İlahi Komedyası üzerine yaptığı ciddi inceleme 'Platoncu Akademi'nin doktrinlerine duyduğu ilgiyi derinleştirmişti. Hiç kimse Dante'yi tefsirsiz okumuyordu. Ve 1500'den öne basılmış on veya on bir Dante edisyonundan dokuzunda, Cristoforo Landino'nun Çalışması vardı ve bu Çalışma'da Dante'nin her dizesi Yeni-Platoncu temellerde yorumlanıyor ve Landino'nun diğer yazılarında öne sürülen kuramlarla ilişkilendiriliyordu. Michelangelo'nun bu Çalışma'ya Dante'nin metnine olduğu kadar aşına olduğunu biliyoruz,²³ ve Ficino'nun Latince eserlerinden olmasa bile Benivieni'nin *Canzona d'Amore* adlı metni üzerine Pico'nun İtalyanca Çalışması'ndan haberdar olduğu kuvvetle muhtemeldir.²⁴

22 Bkz. özellikle G.G. Ferrero, *Bibl.*89 ve k. Borinski, *Bibl.*46, s.19SS. Petrarch'tan yapılan alıntıların Michelangelo'nun bazı çizimlerinde bulunan rasgele notlarda da rastlanması ilginçtir, örneğin FR. 17'deki "*Rott' è l'alta colonna*" veya Casa Buonarroti'de bulunup *Trionfo della Morte* diye teşhis edilen bir taslak-yaprağındaki "*La morte el fin d'una prigionie scura*", C. Tolnay, *Bibl.*347, s.424. Fakat bu sonuncusu daha da ilginç, çünkü Michelangelo'nun Petrarch'ın Latince yazılarına aşinalığını göstermektedir ve çizim Fr.54'teki "*etwas zweideutige*" satırı ve "*Valle lochus chlausa toto michi nullus in orbe*" Petrarch'tan bir alıntıdır: o, Cavaillon Piskoposu olan Philippe de Cabassoles'e gönderilmiş bir mektupta yer alan Vaucluse üzerine kısa bir ağıtın ilk satırlarıdır:

"*Vale locus clausa toto mihi nullus in orbe
Gratior aut studiis aptior ora meis.*"

(Petrarch, *Bibl.*264, cilt II, 1934, s.330).

23 Bkz. Donato Giannotti'nin *Dialoghi*'nden pasaj, alıntılandığı yer K. Borinski, *Bibl.*46, s.3.

24 Michelangelo'nun kullandığı kelimelerle Benivieni'nin kelimeleri arasındaki benzerlik pek de tesadüf olamaz. Michelangelo'nun Sone'siyle (Frey, *Bibl.*101, XCI) kıyaslamak için Benivieni'nin *Canzona*'dan birkaç satır alıntılanmak bu noktada yeterlidir (Pico, *Bibl.*267, s.4IV):

"... *quanto ellume
Del suo uiuo splendor fia al cor mio scorta*" (st.1).

"*Ma perche al pigro ingegno amor quell'ale
Promesso ha...*" (st.1).

Bütün bunlar istisnai değildir. On altıncı yüzyılın bir İtalyan sanatçısında Yeni-Platoncu etkilerin varlığını açıklamak yokluğunu açıklamaktan daha kolaydır. Fakat tüm çağdaşları arasında Michelangelo, Yeni-Platonculuğu kimi yanlarıyla değil de bütünüyle benimseyen tek kişidir ve bırakın zamanın modası olmasını, inandırıcı felsefi bir sistem olarak değil de kendi benliğinin metafiziksel bir izahı olarak benimsemişti. İlk Tommaso Cavalieri'ye duyduğu sevgide, ikinci kez de Vittoria Colonna'yla olan yakınlığında zirve noktasına varan duygusal deneyimleri saf anlamıyla Platoncu sevgi fikrine yakınlaşmasını sağladı. 'Maddede yatan tinselliğin varlığı'na duyulan Yeni-Platoncu inanç güzelliğe duyduğu estetik ve tutkulu coşkusuna felsefi bir arka plan sağlarken, Yeni-Platonculuğun karşıt yanı, insan yaşamının Hades'teki bir hayatla kıyaslanabilir nitelikteki varoluşun gerçekdışı, türemiş ve eziyetli formu olarak yorumlanması, kendisine ve dehasının asıl imzası olan evrene karşı beslediği yatıştırılmaz hoşnutsuzluğuyla uyumluydu. Nasıl ki Piero di Cosimo Lucretius'tan etkilenmiş pek çok sanatçı arasında tek hakiki Epikürcü diye adlandırılabilirse, Michelangelo da Yeni-Platonculuktan etkilenmiş pek çok sanatçı arasında tek hakiki Platoncu diye adlandırılabilir.

Duyarlı bir İtalyan kulağına sert ve cızırtılı gelen Michelangelo'nun dizeleri, hakikatin tınısını taşıması bakımından çağdaşlarının daha ahenkli ürünlerinden ayrılır. Bu dizelerde bilindik Yeni-Platoncu mefhumlar onun sanat eserlerinde açığa çıkan aynı psikolojik gerçekleri ifade eder. Zahmetli *'scoltura per forza di levare'*yi ısrarla tercih edişi ve blok-biçimine kafa yorması, bir heykelin biçiminin inatçı taştan çıkarılması süreci hakkında Plotinus'un alegorik yorumunu yeniden dile getirdiği şiirlerine psikolojik bir anlam kattığı gibi aynı zamanda o şiirlerden psikolojik bir anlam da edinir.²⁵ Figürlerinin bilinçli düşünceler ya da belirgin duy-

"Rafrena el uan disio..." (st.9).

*"... .. quinc'eleuando
Di grado in grado se nell'increato
Sol torna, ond'e formato"* (st.7).

"Quest'al ciel uolga, et quello ad terra hor pieghi" (st.2).

"Quel lume in noi, che sopr'aciel ci tira" (st.4).

25 Bkz. Frey, *Bibl.* 101, LXXXIII, LXXXIV, CI, CXXXIV; bkz. yukarı ve E. Panofsky, *Bibl.* 244, s.65 ve Notlar, 59, 157,

guların nitelemediği birey ötesi, hatta doğaötesi güzelliği,²⁶ ya bir '*furor divinus*' heyecanıyla parlar ya da bir cezbe halinde söner ve onun Yeni-Platoncu bir inancını hem yansıtır hem de bu inançtan yansır. Bu inanca göre cezbelenmiş zihnin tekil suretler ve ruhsal özelliklerin 'aynasında' hayran kaldığı şey,²⁷ ruhun dünyaya inmeden önce mest olduğu²⁸ ve indikten sonra da özlemle hatırladığı²⁹ ve zaman zaman '*della carne ancor vestita*' olarak tekrar kavuştuğu ilahi ışığın biricik tarifsiz görkeminin bir yansımasıdır.³⁰ Diğer pek çok insanın yaptığı ve yapmaya devam ettiği gibi, Michelangelo insan bedeninden '*carcer terreno*', yani ölümsüz ruhun 'dünyevi hapisanesi' olarak söz ederken,³¹ bu çok kullanılan metaforu çileli mücadele veya yenilgi durumlarına uyarlar. Onun figürleri maddenin esaretinden kurtulmak için ruhun açtığı savaşı sembolize eder. Ama onların plastik izolasyonu zindanlarının delinemezliği işaret eder.

Michelangelo'nun gerek hayatta gerekse sanatta karşısında yer alan Leonardo da Vinci, Yeni-Platonculuğa taban tabana zıt bir felsefe öne sürdü. Michelangelo'nun figürleri ne kadar 'ketlenmişse'³² onun figürleri o kadar özgür olan ve *sfumato* ilkesinin plastik hacmi uzayla uzlaştırdığı

281 SS, başka referanslarla birlikte.

26 Bu bağlamda Michelangelo'nun 'ifade' fikri klasik anlayışla taban tabana zıttır. Klasik anlayışa göre bir figür ancak seyirci sadece figürün ne 'olduğunu' değil aynı zamanda ne 'düşündüğünü' de apaçık algıladığında o figür bir şey ifade eder (H. Jouin, *Bibl.*158, s.56, Charles de Brun'un konuşması). Roger de Piles'in '*Balance des Peintres*'inde Michelangelo '*ifade*' için Raphael'in 18 ve Le Brun'un 16'sına karşı sadece 8 puan verir (bkz. J. Schlosser, *Bibl.*305, s.605).

27 Bkz. örneğin Frey, *Bibl.*101, CIX, 99, 104, 105.

28 Bkz. örneğin Frey, a.g.e., CIX, 96, 105.

29 Bkz. örneğin Frey, a.g.e., LXXV.

30 Frey, a.g.e., LXIV.

31 Frey, a.g.e., CIX, 103, 105. İnsan bedeninin hapisaney- le sıkça kıyaslanmasının Platoncu kaynakları için bkz. W. Scott'un *Hermes de castigatione animae* adlı kitaba yazdığı notlar (*Bibl.*313, cilt IV, 1936, s.277SS, özellikle s.335). Platon'un *Phaedo*'da, 62, B, kullanılan terim, φρουρά'dır; *Axiochus* 377, D'de ise εἰρκτή'dir, *Corpus Hermeticum*'da ἡ ἐν τῷ σώματι ἐγκεκλεισμένη ψυχή, Frey, *Bibl.*101, CLII'de geçen '*salma*' ifadesi için bkz. örneğin Marcus Aurelius'un insanı ψυχάρτιον βασιτάζων νεκρόν 'bir ceset taşıyan küçük bir ruh' diye tanımlaması.

32 C.R. Morey, *Bibl.*224, l.c.

Leonardo'da ruh bedenin esareti altında değildir, aksine beden –daha doğru ifadeyle onun maddi unsurlarının ‘özü’ (quintessence)- ruhun esareti altındadır. Leonardo'ya göre ölüm ruhun teslim edilişi ve yurduna dönüşü anlamına gelmez. Oysa Yeni-Platonculuğa göre ruh, beden onu hapsedmeye son verdiğinde geldiği yere geri döner; aksine Leonardo'ya göre ölüm; ruh, bedensel unsurları bir arada tutmaya son verdiğinde özgürleşen bu unsurların teslim edilişi ve yurduna dönüşü demektir. Leonardo şöyle diyor: “Yurdumuza, ilk halimize geri dönüşü ummak ve arzulamak pervaneleri ışığa çeken dürtüyle aynıdır. Daimi özlem ve neşeyle dolu insan her zaman yeni baharı, her zaman yeni yazı, her zaman yeni ayları ve yeni yılları iple çeker. Kendi mahvını istediğinin farkında değildir. Fakat bu istek kendini ruh tarafından hapsedilmiş bulan ve her zaman insan bedeninden, kendilerini gönderen O'na dönmeyi özleyen unsurların asıl özü, cevheridir.”³³

Michelangelo'nun eserleri bu Yeni-Platoncu tutumu sadece biçimlerde ve motiflerde, değil ayrıca ikonografi ve içerikte de yansıtır, her ne kadar onların Bandinelli'nin Akıl ve Tensellik Arasındaki Mücadele'si (Combat between Reason and Sensuality) gibi Ficinocu sistemin salt örnekleri olmalarını bekleyemsek de (resim 107).³⁴ Bandinelli'nin Yeni-Platoncu kuramın ince noktalarını yorumlamak için simgeler icat ederken, Michelangelo yaşadığı haliyle insan hayatının ve yazgısının görsel sembollerini arayışı içinde Yeni-Platonculuğa başvurur.

Bu Yeni-Platoncu sembolizm özellikle Papa II. Julius'un Mezarı ve Medici Şapeli'nde apaçık görülmektedir.³⁵ Nitekim insanlık tarihinin en eski zamanlarından beri mezar sanatı insanın metafizik inançlarını diğer sanatsal ifade biçim-

33 J.P. Richter, *Bibl.*281, cilt II, no 1162. “*Or vedi la speranza e'l desiderio del ripatriaarsi e ritornare nel primo caso fa a similitudine della farfalla al lume, e'uomo che con continui desideri sempre con festa aspetta la nouva primavera, sempre la nouva state, sempre e nuovi mesi e nuovi anni.... E'non s'avede che desidera la sua disfazione; ma questo desiderio è la quintessenza, spirito delgi elementi, che, trovandosi rinchiusa per l'anima, dallo umano corpo desidera sempre ritornare el suo mandatorio.*”

34 Bkz. s.148S.

35 Sixtine Tavanı'ndaki Yeni-Platoncu sembolizm için bkz. C. Tolnay, *Bibl.*357. Tommaso Cavalieri için yapılmış çizimler ve ilgili konular için bkz. s.216SS.

lerinden daha doğrudan ve açık şekilde ifade etmiştir.³⁶

Eski Mısırlılar kendi geçmiş hayatlarını yüceltmek yerine ölümlerin gelecekteki ihtiyaçlarını temin etmeyi istiyorlardı. İnsan gözünden saklanan mezar heykelleri ve rölyefleri ölümlere öte hayatın ihtiyaçlarını temin etmek için yapılmıştı: bol bol yiyecek ve içecek, köleler, avlanma ve balık tutma keyfi ve her şeyden önce yok edilemez bir beden. Ölümlün seyyar ruhu olan Kā yalancı bir kapıdan defin odasına girecek, mezar heykelinin içine sızacak ve onu kullanacaktı, tıpkı yaşayan ruhların kendi bedenlerini kullanmaları gibi. Bu arada duvarlardaki suretler ustalarının isteklerini yerine getirmek için sihirli bir şekilde canlanacaktı. Mısır heykellerinin hareketsizliği gerçek yaşamla dolu bir insanı göstermek için değil, sihirli bir güç tarafından canlandırılmayı hep bekleyen bir insan bedenini yeniden oluşturmak için yapılmıştır.

Öte dünyadaki hayattan ziyade bu dünyadaki hayatla ilgilenen ve ölümleri mumyalamak yerine yakmayı tercih eden Yunanlılar sözünü ettiğimiz bakışı tersine çevirdiler. Mezar için Yunanca ifade $\mu\upsilon\eta\mu\alpha$ 'dır, yani (anısına dikilmiş) anıt. Ve buna göre klasik mezar sanatı *retrospektif* (geçmişe dönük) ve temsili iken, Mısır mezar sanatı *prospektif* (geleceğe dönük) ve sihirlidir. *Attik stelai* [stel veya stela, dikilmiş, yüksekliği eninden uzun yekpare bir taştan oluşan bir yapıdır. Sözcük Yunanca *stela* yani '(dikili) duran blok'tan gelir. Ahşap olanlarına da rastlanmıştır. ç.n.]düşmanı yenen kahramanları, savaşta ölen savaşçıları, son yolculuğa hazırlanırken kocalarıyla vedalaşan kadınları gösterir ve bir Roma devlet adamı veya tüccar lahitinin rölyeflerinde mesleğinin evrelerini yeniden canlandırabilir.³⁷

Klasik uygarlığın çöküşü ve beraberinde doğu inançlarının yayılmasıyla birlikte ilginç bir tepkinin açığa çıktığını görebiliyoruz. Mezar sanatı yeniden geçmiş yerine geleceğe odaklanmaya başladı. Fakat artık gelecek kalıcılığı ilan edilen dünyevi hayatın salt sürekliliği olarak değil, tamamen farklı bir varoluş düzlemine geçiş olarak tasavvur ediliyordu. Mısır mezar sanatı ölüye fiziksel yetilerini ve maddi mallarını temin eden sihirli bir araç iken, geç-antik ve erken Hristiyan mezar sanatı ruhsal kurtuluşlarıyla ilgili semboller üretti. Ebedi hayat sihir yerine inanç ve umutla garantiye alındı ve somut kişiliğin devamı olarak değil ölümsüz ruhun

36 Bkz. A. della Seta, *Bibl.*316.

37 Bkz. K. Lehmann-Hartleben, *Bibl.*188, s.231-237.

yükselişi olarak tasavvur edildi.

Pagan örneklerde bu düşünce yuvarlak bir çerçeve veya deniz kabuğuyla çerçevelenen ölü suretlerinin, Zaferler tarafından yukarıya taşındığı *sarcophagi clipeati* benzeri abidelerde doğrudan ifade edildi ve Baküs sahnelerinin veya Ganymede, Endymion, Meleagros ve Prometheus mitleri gibi uygun mitlerle temsiliyle dolaylı olarak ifade edildi. Erken Hristiyan sanatı bu araçları kolaylıkla benimseyebildi, tek şartla ki o da Zaferlerin yerini Meleklerin, pagan sahnelerin ve sembollerin yerini de Hristiyan emsallerinin almasıydı. Afrika *stelai*'de yer alan tam boy portreler bile geçmişini anmak yerine gelecekte haber verir: ölümler genellikle kuşlar, balıklar, kuzular ve şamdanlar gibi sembollerin eşlik ettiği *orante*'ler olarak gösterilirdi.

Birkaç asır boyunca Hristiyan mezar sanatı elbette mezarları gömütten ziyade tapınak olan azizlerin işlerini ve katı bir dinsel bakış açısından unutulmaz olan özelliklere ve eylemlere sembolik anıştırmalar dışında ölümlerin geçmiş yaşamlarını resmetmekten uzak durdu. Bağışta bulunanlar inşa ettikleri kilisenin minik bir modeliyle birlikte mezarlarında temsil ediliyorlardı.³⁸ Erdemli piskoposlar bir ahlâksızlık veya zındıklık sembolünü delen asalarıyla resmediliyordu.³⁹ Hayatında yardım ettiği dilencilerin yasını tuttuğu hayırsever bir rahibi temsil etmek (resim 134) 1200 dolaylarının ölçütlerine göre olabilecek en üst övgü mertebesiydi.

Presbyter Bruno'nun sade mezar levhası, '*qui sua pa-*

38 On üçüncü yüzyıl Fransız mimarlarının yüksek sosyal konumunun bir özelliği olarak bağışçının bir kilise modelini elinde tutma ayrıcalığı zaman zaman *magister operis*'e kadar uzanıyordu (bkz. Reims'teki St. Nicaise mimarı Hugues Libergier'in mezarı, E. Moreau-Nélaton, *Bibl.*222, s.33).

39 En iyi bilinen örnek asasıyla minik bir Spinario suretini delen Friedrich von Wettin'in Magdeburh Katedrali'ndeki mezar levhasıdır. On üçüncü yüzyılda seçkin kişiler aslan ve ejderha üzerinde gösterilirdi (Ps. xc'i'ye göre), esasında İsa'ya özgü olan ama on ikinci yüzyılda Bakire Meryem'e de aktarılmış bir tip. Başpiskopos Philipp von Heinsberg (1164-1191; Cologne Katedrali'ndeki mezarı ölümünden neredeyse iki yüzyıl sonra dikilmiştir) asasıyla bir aslanı deler ve mezar levhası inşa ettiği surdan kalan mazgalı bir duvarla çevrilmiştir.

uperibus tribuit’ (ölüm 1194)⁴⁰ yaygın olarak *enfeu*⁴¹ olarak bilinen abidevi Gotik duvar mezarlarının karakteristik özelliklerinin çoğunu göstermektedir.⁴² Nihayetinde oyuk-mezarlardan bozma bu *enfeu* pagan ve erken Hristiyan zamanlarda aynı ölçüde yaygındır ve Geç Ortaçağ teolojisinin üzerinde durduğu kurtuluş kuramına görsel bir biçim verme niyetiyle yapılmıştır. Duvarın kemerli oyuğuna konulan lahit, ağlaşanların (*pleureur*’ler) yasını tuttuğu ve cenaze merasimini düzenleyen rahiplerin eşlik ettiği ölünün uzanmış büstünün (*gisant*) üzerinde durduğu katafalk (*lit de parade*) işlevi görür. Bu dünyevi sahne çoğunlukla özel azizlerin eşlik ettiği koruyucu Bakire Meryem suretiyle uhrevileşirken, oyuğu çevreleyen baş kemerin tepesi minik bir insan figürü şeklinde ruhun melekler tarafından yukarıya taşınmasını gösterir. Tüm yapı İsa veya Tanrı (Baba) imgesiyle taçlandırılır.

Gotik dalga İtalya’yı kasıp kavururken, bu *enfeu*-sahnesi büyük ölçüde benimsendi ve Giovanni Pisano bunun daha da geliştirilmesinin yolunu gösterdi. Sözgelimi Melekler çoğunlukla ruhun suretini kaldırmak yerine perdeleri uzanmış büstten çekerler ve böylece görevini yapan rahiplerin yerini alırlar. Bu arada ağlaşanlar (*pleureur*) ve İsa veya Tanrı’nın parlak sureti son örneklerden genellikle çıkarılmıştır.⁴³ Öte yandan genel düzenleme, Gotik biçimlerinin yerini klasikleşen biçimler alırken bile büyük ölçüde aynı kaldı ve erken ve Geç Rönesansın temsili duvar mezarlarında hâlâ tanınabilir.

Yeni bir ‘hümanist’ duygunun göstergesi olan tek köklü değişim on dördüncü yüzyılda gözlemleyebileceğimiz bi-

40 Hildesheim, Katedralin Kulliye Avlusu, H. Benken, *Bibl.*22, s.247. Ayrıca bkz. lahitteki zarif iffet sahnesiyle Leon Katedrali’nin Kulliye Avlusu’nda yer alan Martin Fernández’in mezarı, F.B. Deknatel, *Bibl.*71, resim 91-93. Mayence’nin iki başpiskoposunun (Siegfried von Eppstein ve Peter Aspelt veya Aichspalt) mezarlarındaki Alman kralların taç giyme törenleri kendi bireysel amellerinden ziyade görevlerinin biraz tartışmalı ayrıcalığını ifade etmektedir.

41 Red. N.: “Enfeu” kilise duvarlarındaki mezar yuvalarına verilen addır.

42 Bkz. L. Pillion, *Bibl.*268; ve D. Jalabert, *Bibl.*153.

43 *Pleureurs* Naples, S. Chiara’daki Tino da Camaino’nun mezarlarında hâlâ bulunmaktadır; bkz. W.R. Valentiner, *Bibl.*363, resim 4 ve PL.60, 67, 70, 71.

yografik methiye unsurunun yavaş yavaş devreye girmesidir. Ölüyü canlı bir kişilik olarak gösteren tam boy heykeller uzanmış suretin üstüne konulur, hatta onun yerini alır.⁴⁴ Meziyetler ve daha sonra Liberal Sanatlar ölünün karakterini ve başarılarını övmek için eklendi. Lahitleri süsleyen rölyeflerde prensler ruhsal danışmanlarıyla dünyevi danışmanları arasında tahta oturur⁴⁵ ve prensler böyle onurlandırılmadan önce bile Bolonez Öğretmenleri mezarın ötesinde en azından temsilen derslerini devam etmekte ısrar etmişlerdir.⁴⁶

Öte yandan on dördüncü yüzyılın ikinci veya üçüncü on yılına gelindiğinde alegorik imgelerin ve sembolik bir karakterin tipik temsillerini bireysel hikâyeler veya olayların yorumları tamamliyordu, Pisa, St.Caterina'daki mezarında Piskopos Simone Saltarelli'nin hayatından kesitleri (resim 133)⁴⁷ veya Scaligeri'nin savaşçıların Verona'daki mezarlarında yer alan kahramanlıkları gibi.⁴⁸

Genel olarak bu geçmişe yönelik (retrospektif) tutum çoğu zaman Hristiyan geleneklerinin sınırları içinde tutulan geleneksel *enfeu*-düzenlemesine ilavelerle sınırlıydı. Atlı heykellerinin hem dünyevi hem de dinsel sahneleri gölgelediği Scaligeri veya Colleoni'nin heybetli abideleri gibi örnekler nispeten enderdir; ve daha da ender olanı, büyük anatomist Marcantonio della Torre'nin mezarındaki Andrea Riccio'nun rölyefleri gibi pozitif paganizm örnekleridir. Torre'nin mezarında hiçbir Hristiyan sembole rastlanmaz

44 Bkz. W.R. Valentiner, a.g.e., birçok yerde. Tino da Camaino'nun yaptığı Piskopos Antonio delgi Orsi'nin mezarında (Valentiner, s.63, PL.27, 34) ilginç bir uzlaşıya rastlıyoruz: piskopos bir *gisant*'ın çaprazlanmış elleri ve kapalı gözleriyle oturmuş halde gösterilmektedir.

45 Bkz. W.R. Valentiner, a.g.e., PL.60, 62, 63, 72SS.

46 Bkz. Corrado Ricci, *Bibl.*278. Şimdi Agnolo di Ventura'ya atfedilen, Pistoia'daki Cino de' Sinibaldi'nin mezarındaki gibi scuola sahnesine Bologna'nın dışında da birçok yerde rastlanmaktadır, bkz. W.R. Valentiner, *Bibl.*363, s.84 ve s.11, resim 1.

47 Bkz. M. Weinberger, *Bibl.*392. Bu güzel mezarda perdeleri çeken ve ruhun suretini taşıyan melek motifleri birlikte görünmektedir.

48 Can Grande della Scala'nın mezarı (ölüm 1329) Belluno, Feltre, Padua ve Vicenza şehirlerinin simgelerinin yanı sıra onların fethinden olayları göstermektedir. Rönesans mezarlarındaki zafer sembolizmi için bkz. W. Weisbach, *Bibl.*394, s.98SS.

ve hakiki bir *Suovetaurilla* kurbanı kesimi de dâhil, bilim adamının bütün hayatı tamamen klasik bir kostüm ve ortamda yeniden sahnelenir.⁴⁹

Quattrocento, özellikle Floransa'da, daima en görkemli on beşinci yüzyıl mezarlarının karmaşık ikonografisini, desen sadeliği ve asil yalınlığı lehine sınırlandırma eğiliminde olmuştur; ve bu stil, Bernardo Rossellino (1444) tarafından yapılan Leonardo Bruni'nin mezarıyla doruğuna ulaşmıştır.⁵⁰ Ancak on beşinci yüzyılın son çeyreğinden itibaren Hristiyanca bir yoruma imkân tanımak için seçilmiş klasik konular ilkin pek göze çarpmayan yerlerde işlenmeye başlandı.⁵¹ Yaklaşık aynı dönemde dünyevi şahsiyetlerin mezarlarında ilk övgü işaretlerine rastlıyoruz. Öte yandan Şöhret figürü Geç Rönesansın sonuna kadar mezar sanatında görünmedi.⁵² Aslında S. Maria del Popolo'daki Andrea Sansovino'nun Rovere mezarları gibi 'altın dönem'in en seçkin anıtları en azından ikonografi söz konusu olduğunda, azametlerinden ziyade suskunluklarıyla seyirciyi etkileme amacı taşırlar.

Bu gelişme içinde Michelangelo'nun Papa II. Julius'ün Mezarı adlı eserinin yerini belirlemek için nihayetinde Vincoli, S. Pietro'da dikilen kasvetli yapıdan ziyade ilk projeleri ele almalıyız.⁵³ Zira ilk projeler güzellik ve gurur, süslemelerin zenginliği ve heykelticiliğin bolluğu açısından antik emperyal mezarların hepsini gölgede bırakır.⁵⁴

Birinci projeye (1505) göre Mezar içinde oval defin odası bulunan etkileyici ebatlara (12 x 18 cubit veya 7.20 m x 10.80 m) sahip serbest duran bir anıttı. Dış kısmın alt katı kesintisiz bir dizi oyukla süslenmiştir ve her oyuğun içinde bir

49 Bkz. L. Planiscig, Bibl.269, s.371SS.; *Suovetaurilia* sahnesi için resim 487.

50 Desiderio da Settignano'nun yaptığı, aynı kilisedeki Carlo Marzupini mezarındaki gibi burada da merhumun mevkisi ve yaptıkları, sadece kucağındaki kitapla vurgulanır.

51 Bkz. A. Warburg, Bibl.387, cilt I, s.154SS ve F. Saxl, Bibl.298, s.108SS.

52 Medici Şapeli'ndeki *Magnifici* mezarı için Michelangelo'nun projesindeki Şöhret figürü (Fr.9a, bkz. resim 150, bkz. s.200) en eski örneklerden biri olarak görünüyor ama bu fikir sonraki projede, Fr.9b, bkz. resim 151'de terk edilmiştir.

53 C. Tolnay'ın, Bibl.349 şahane incelediği mezarın tarihi için bkz. Thode, *Bibl.340*, cilt I, s.127SS.; Tolnay, *Bibl.347*, 348, 353; J. Wilde, *Bibl.401* ve 403; E. Panofsky, *Bibl.250*.

54 Vasari, *Bibl.366*, cilt VII, s.164; Frey, *Bibl.103*, s.63.

Zafer grubuyla ona eşlik eden, değişik duruşlarda Kölelerin (*prigioni*) bağlı olduğu iki sütun bulunur. Platformun köşelerinde dört büyük heykel yer alır, bunlar da esasen Musa, St. Paul –Vasari’ye göre-, *Vita Activa* ve *Vita Contemplativa* heykelleridir. Basamaklı bir piramit, *arca* (tabut) ya da *bara* (tabut atlığı veya sedye) gibi değişik adlarla anılan şeyi taşıyan iki Melek için taban zemin görevi gören ve muhtemelen Papa’nın oturmuş suretiyle bir sella gestatoria olan ikinci bir platforma yükselir.⁵⁵ Meleklerden biri “Papa’nın ruhu kutlu ruhların arasına kabul edildiği için mutluymuş gibi” gülümserken, diğeri “dünya böyle bir insandan mahrum kaldığı için Papa sanki kederliymiş gibi” ağlar.⁵⁶ ‘Kırktan fazla’ (gerçek sayıları muhtemelen kırk yediydi) mermer heykele ilaveten Anıtmezar ‘haşmetli Pontiff’in yaptıklarını’ temsil eden çeşitli (muhtemelen altı) bronz rölyefler ve çok sayıda dekoratif heykelle donatılırdı (resimler 131, 132).

1513’te Papa’nın ölümünün ardından, anıtın 7,70 metrelilik bir çıkıntıyla, mozole ile duvar-mezarı karışımı garip bir karma yapı olmasına karar verildi. İkonografik program daha da karmaşıklaştı. Alt bölge, boyutlar ve eserlerdeki değişiklikler dışında hemen hemen aynı kalırken, platformdaki heykellerin sayısı altıya çıkarıldı ve artık heykeller köşeleme yerine birbirine uygun açılarda yerleştirildi.⁵⁷ Geniş bir katafalkın üzerinde ikisi başında, ikisi ayaklarında olmak üzere dört meleğin desteklediği Papa’nın büstü vardı ve bu grubun üstünde duvardan çıkıntı yapan yüksek bir yarım kubbe (*capelletta*) vardı. Burada beş tane çok büyük heykel yer alıyordu, Madonna ve muhtemelen dört aziz. Öte yandan rölyefler üçe inmişti, her ön cephenin merkezinde bir tane olmak üzere. Bu ikinci planla bağlantılı olarak Musa (platformun sağ cephesinin köşesinde duran) ve pencerede iki Köle (alt katın sol cephesinin köşesinde duran) sonraki

55 Bkz. E. Panofsky, a.g.e.

56 Bu nedenle Vasari ilk figür ‘Cielo’yı gökyüzünün tanrısı, ikinci figür ‘Cibale’yi (Kibele) yeryüzünün tanrıçası olarak adlandırmaktadır. Bunu yaparken Michelangelo’nun Medici Şapeli için projesini düşünmüş olabilir (bkz. s.301).

57 Bu düzenleme Michelangelo’nun üslup ilkeleriyle oldukça uyumludur. Yanındaki figürle bağlı olan bir köşe-figürü olarak Musa heykeli elbette birden fazla makul görünüşe sahipti; yine de önden görünüş kesinlikle baskındır. Aynı şey Louvre’daki Asi Köle ve iki ‘Boboli’ Kölesi için de geçerlidir (Thode, *Bibl.* 340, cilt I, s.213SS, no I ve IV), burada yandan görünüş baskındır.

yıllarda yapıldı ve Vincoli, S. Pietro'daki Anıtmezarın alt katını oluşturan mimari bölümler becerikli bir taş işçiliğiyle tamamlandı (resimler 135, 136, 137).

1516 yılı sıkıntılı bir küçültme sürecinin başlangıcını işaret eder. Önceden üç boyutlu olan bir yapı şimdi 3 metreden daha kısa bir çıkıntı yapan bir duvar mezarı formunu almıştı. Ön cephenin alt bölgesi elbette değişmeden kaldı ama 1513'de planlanan karışık üst yapı terk edilip alt katla aynı seviyede ikinci bir kat yapıldı. Merkezi unsuru, sayıları ikiye indirilmiş meleklerin taşıdığı Papa'nın bulunduğu bir oyuktu; yan kısımları tepelerinde kare rölyefferin bulunduğu oturan heykellerin olduğu daha küçük oyuklara sahipti.

1526'da bu ara proje küçülüp basit bir duvar mezarına dönüştü ve 1532 tarihli bir sözleşmeyle, taraflar 1516'da planlanan düzenlemeye benzer bir düzenleme üzerinde anlaştılar ama artık duvardan çıkıntı yapılmayacaktı ve kesinlikle şimdiki yapıdan çok farklı bir yapı olmayacaktı. Şimdi lahitine dayanan Papa büstü bir yana, Michelangelo'nun yaptığı heykel sayısı altıya indirildi: Kadın Kâhin, Peygamber, Madonna, Musa – şimdi alt bölgenin merkezine nakledilmiş olan - ve iki Louvre Kölesi. Herhalükarda, bu unsurlar, durumun en kötüsü düşünülerek, programa dâhil edilmişti: bu heykellerin dâhil edilmesinin tek nedeni hazır olmaları ve Musa'nın her iki yanındaki oyukları dolduracak başka bir şeyin olmamasıydı. Fakat onlar artık programa uymuyordu ve bundan yola çıkarak on yıl sonra Michelangelo'nun onların hepsini geri alıp yerlerine tefekkür hayatını ve fiili hayatı simgeleyen Rachel ve Leah figürlerini koymayı önermesini rahatlıkla anlayabiliyoruz. Anıtmezar bu plan doğrultusunda 1542 ile 1545 yılları arasında yapıldı.

Öte yandan 1532 dolaylarında anıtmezarın küçültülüp basit bir duvar mezarına dönüştürülmesinin kaçınılmaz olduğu anlaşılınca, Michelangelo mimari görkemdeki kaybı plastik güçle telafi etmek için son bir umutsuz çabada bulundu. Hareketin ihlali ve hacmin gücü açısından (derinlikleri genişliklerinden büyüktü) klasik veya modern olsun başka herhangi bir heykelle asla kıyaslanamaz olan dört adet nispeten daha büyük Köle heykeline ve aynı büyüklükte yeni Zafer gruplarına yer açmak için 1513-14'te tamamlanan yapıtı komple bir kenara bırakmaya karar verdi. Bu plan yine yapılmış her şeyi ütöpik bir vizyon doğrultusunda bir kenara atmayı düşündüğü, S. Giovanni dei Fiorentini için geliş-

tirdiği son projeleri kadar asil bir şekilde akla aykırıydı.⁵⁸ Başarısız olmaya mahkûmdu. Sadece şimdi Floransa'daki Akademi'de korunan bitmemiş dört 'Boboli' Kölesi ve Palazzo Vecchio'daki Zafer grubu (resim 173) Condivi'nin *la tragedia della Sepoltura* dediği son derece kahramanca hikâyeye tanıklık eder.⁵⁹

Vasari ve Condivi'nin anlattıkları gibi, eğer Papa II. Julius'un Mezarı 1505 tarihli projeye (resimler 131, 132) göre yapılmış olsaydı, ağıtla uğurlanıp neşeyle karşılanan bir muzaffer komutan (*triumphator*) gibi Öte Dünyaya giderdi. Rölyefler onun yaptıklarını ölümsüzleştirirdi; köleler ya "bu Pontiff'in boyunduruk altına alıp Havari Kilisesi'ne itaat ettirdiği eyaletleri"⁶⁰ ya da resim, heykel ve mimari gibi Liberal ve Teknik Sanatları ("bütün meziyetlerin Papa Julius'la birlikte ölümün tutsakları olduğunu, çünkü onların kendilerini destekleyecek ve geliştirecek Papa gibi bir adamı bir daha asla bulamayacaklarını" göstermek için)⁶¹ veya nihayetinde her ikisini simgelerdi;⁶² ve oyuklardaki gruplar mecazi anlamda değil de gerçek anlamda Zaferler olurdu.

Yine de Mezarı, ilk versiyonu için bile salt bir zafer anıtı *all' antica* olarak yorumlamak hata olur.⁶³ İçinde erişilebilir bir tabut odası barındıran gerçek bir mozole fikrinin bile

58 ⁵⁷ Bkz. E. Panofsky, *Bibl.*237; C. Tolnay, *Bibl.*346, başka referanslarla birlikte.

59 ⁵⁸ Frey, *Bibl.*103, s.152. 'Boboli' Köleleri ve Zafer grubunun boyutlarının 1513-14'de yapılmış ve Vincoli, S. Pietro'daki mimariye uyuşmadığı gerçeğiyle birlikte bu eserlerin geç tarihini (C. Tolnay, *Bibl.*349, onların tarihini 1532 ile 1534 arasında gösterse de) J. Wilde, *Bibl.*403 kanıtlamıştır. Öte yandan Casa Buonarroti'daki kil modelle ilgili Wilde'ın parlak hipotezi (Thode, *Bibl.*340, cilt III, no 582, bkz. resim 172) –kil modelin Zafer grubunun eş parçası olduğunu öngören- aynı ölçüde kesin değildir ve ek bölümünde tartışılacaktır, s.231SS.

60 ⁵⁹ Vasari, Birinci baskı (1550); Frey, *Bibl.*103, s.66.

61 ⁶⁰ Condivi, (1533); Frey, birçok yerde.

62 ⁶¹ Vasari, İkinci baskı (1568), *Bibl.*366,cilt VII, s.164; Frey, birçok yerde.

63 ⁶² Bu yorum C. Justi, *Bibl.*160 ve W. Weisbach, *Bibl.*394, s.109SS tarafından savunulmuştur. Weisbach ikonografisi terimin dar anlamıyla zafer sembolizmiyle pek uyuşmadığından Zafer grubunun II. Julius'un Mezarı'yla bağlantısına karşı çıkacak kadar ileri gitmiştir.

“paganca” bir yanı olduğu doğrudur. Plastik dekorasyon Costantine ve Septimus Severus kemerlerinden ve hatta fazlasıyla fantezist bir klasizm yapılarından – tıpkı Filippino Lippi’nin, Michelangelo Roma’ya gitmek üzere Floransa’yı terk ettiğinde henüz yeni tamamlanmış olan, Ejderha’yı kovan Aziz Philippe freskinde olduğu gibi – etkilenmiş olabilir. Biyografi yazarlarının çelişkili ve tereddütlü beyanları dönemlerinin yaygın görüşünü gayet iyi yansıtmaktadır. Ne var ki Papa II. Julius’un Mezarı’nın salt insani iftihar ve şan için yapılmış bir anıt olmadığı açıktır; bunun birinci nedeni, ölü Papa’yı ebedi istirahatgâhına taşıyan meleklerdir ki bu, Ortaçağ mezar sanatında her zaman rastlanan bir motifin apaçık gelişimini sergiler. İkinci nedense Musa ve muhtemelen Fiili Hayatı ve Tefekkür Hayatı’nın simgeleriyle birlikte St. Paul’ü temsil eden dört heykelin platformda durmasıdır.⁶⁴ Bu motifler büyük bir olasılıkla salt siyasi ve askeri mücadelelerin ve zaferlerin ötesinde bir âlem vizyonunu açmak için kullanılmıştır. Fakat bu âlem daha eski bir dönemin mezar taşlarında umutla resmedilen Hıristiyan Cenneti’yle tamamen özdeş değildir.

Bunlarda yersel âlemle semavi âlem arasında öylesine keskin bir zıtlık sergilenir ki, ortaçağ *enfeu*’lerinde ve hatta Piskopos Saltarelli mezarı (resim 133) benzeri Trecento anıtlarında, fiziksel kişi olarak ölünün portresini [bu kişinin] ruhunun küçük suretinden ayırt etme alışkanlığımız vardı. Keza Julius’un Mezarı’nda cennet ve yeryüzü artık birbirin-

64 Vasari, İkinci baskı. Musa ile Aziz Paul’un yan yana durması gerek İncil gerekse Yeni-Platoncu görüş açısından geleneğe uyduğu için Vasari’nin ikinci erkek figürü Aziz Paul ile özdeşleştirilmesi istisnai değildir. İki dişi figürü *Vita Activa* ve *Vita Contemplative* diye yorumlaması tartışmaya açıktır, çünkü Rachel ve Leah figürlerinin atılan Louvre Köleleri’nin yerini aldığı 1542’den önce söz konusu iki dişi figürün dâhil edildiğinin belgesel kanıtı yoktur. Öte yandan 1532 tarihli programın bir kadın kâhin ile bir peygamberi içerdiğini biliyoruz. Dolayısıyla 1505’de planlanan iki dişi figürün Aktif Hayat ile Tefekkür Hayatı’nın simgeleri değil de kadın kâhinler olduğu ve büyük olasılıkla peş peşe bütün erkek ve dişi figürleri içeren 1513’te planlanmış altı tane oturan figürün Musa, Aziz Paul, bir kadın kâhin, bir peygamber ve iki simge yerine Musa, Aziz Paul, bir peygamber ve üç kadın kâhini temsil etmesi kuramsal olarak mümkündür. Öte yandan bu veya başka bir varsayımı Vasari’nin beyanına tercih etmek için müspet bir neden yoktur.

den ayrı değildir. Köleler ve Zaferler'in olduğu alt bölge ile Papa'yla birlikte *bara*'yı taşıyan iki meleğin oluşturduğu en yüksek grup arasına yerleştirilen platform üzerindeki dört dev figür, yersel âlem ile semai âlem arasında bir aracı işlevi görür. Onlar sayesinde Papa, ani ve mucizevi bir dönüşümle değil, kademeli ve tamamen doğal bir yükselişle; başka bir deyişle, Ortodoks Hristiyan dogmasındaki dirilişle değil, Yeni-Platoncu felsefedeki yükselişle yüceltilir.⁶⁵

Floransa Akademisi'nin Landino'nun formüle ettiği doktrinine göre gerek *vita activa* gerekse *vita contemplativa*'nın Tanrı'ya giden iki yol olduğunu hatırlayalım, her ne kadar fiilen doğruluk dürüstlük düşünce aydınlanması için gereken tek şart olsa da. Landino *iustitia* ve *religio*'yu 'ruhun onların üzerinde cennete yükseldiği iki kanatla' karşılaştırırken, bu metafor biri dürüst ve verimli bir eylem hayatının sonuna üzülürken, diğeri Tanrı'nın ebedi tefekkürüne adanmış bir hayatın başlamasına sevinen iki Melek için rahatlıkla kullanılabilir.

Musa ve Aziz Paul, Floransa Yeni-Platoncuları tarafından eylem ve vizyonun mükemmel bir bileşimiyle dünyadaki hayatları sırasında bile ruhsal ölümsüzlüğe erişmiş kimselerin en büyük örnekleri olarak hep birlikte gruplandırılır. Nitekim Musa insanlığın hafızasında bir vizyonerden ziyade kanun koyucu ve idareci olarak yaşasa da o da 'kalp gözüyle görüyordu'⁶⁶ ve Michelangelo, Musa'yı hem bir lider hem de ilham verilmiş bir peygamber olarak resmetmiştir. On altıncı yüzyılda 'tefekkür' kelimesinin Yeni-Platoncu bir terim olarak kullanılmaya başlandığı gerçeği hesaba katılırsa, Condivi'nin "bakana hem sevgi hem de korku veren ışık ve Kutsal Ruh'la dolu yüzüyle derin bir düşünürün pozisyonunda görünen Yahudilerin kumandanı ve lideri"⁶⁷ şeklindeki Musa tasviri, Michelangelo'nun en meşhur heykeline, açık-

65 Bkz. özellikle K. Borinski, *Bibl.*46, s.96SS. ve O.G. von Simson, *Bibl.*319, genel olarak Borinski'yi takip ediyor ama yersel küre ile göksel küre arasında bir geçiş bölgesi veya ara bölge göstermeyen, II. Julius'un Mezarı ile önceki anıtlar arasında güzel bir kıyaslamayla.

66 Bkz. özellikle K. Borinski, *Bibl.*46, s.96SS. ve O.G. von Simson, *Bibl.*319, genel olarak Borinski'yi takip ediyor ama yersel küre ile göksel küre arasında bir geçiş bölgesi veya ara bölge göstermeyen, II. Julius'un Mezarı ile önceki anıtlar arasında güzel bir kıyaslamayla.

67 Condivi, Frey, *Bibl.*103, s.66.

lanmayan nedenlerden dolayı oturduktan sonra Altın Buzağı etrafındaki dansa öfkelenip tabletleri parçalamanın eşğine gelen yine yaygın Musa anlayışından –eğer heykel önceden belirlenmiş yerinden uzaklaştırılmasaydı hiç uydurulmayacaktı bu yorum- çok daha uygundur. Michelangelo’nun Musa’sı, Yeni-Platoncuların ‘ilahi ışığın ihtişamı’ dediği şeyden başka bir şey görmez. Sixtine tavanındaki Kâhin Kadınlar ve Peygamberler ve her ikisinin ataları olan İncilciler gibi⁶⁸ o da birden durdurduğu hareketi ve korkunç ifadesiyle öfkeli şaşkınlığı değil, Ficino’dan alıntı yapacak olursak, “bedeni taşlaştırıp adeta öldürürken ruhu mest eden” doğaüstü heyecanı açığa vurur.⁶⁹

Nitekim platformdaki dört figür dünya âlemiyle semavi âlem arasındaki araçlar olarak hareket ederek ölümsüzlüğü garantiye alan güçleri sembolize ederler. Sonuçta alt katın dekorasyonu Papa’nın kişisel başarılarını överken aynı zamanda bu dünyadaki hayatı sembolize eder.

Zaferler ve Esirler’in anlamı hiçbir surette bir zafer sembolizmiyle sınırlı değildir, ismini zikrettiğimiz Filipino Lippi’nin freskindeki durumda olduğu gibi, tamamen pagan evrene renk katmak üzere yapılmadıkları sürece. Yeni-Platoncu fikirlere olmasa bile *Psychomachia* geleneğine

68 Peygamber ve kadın kâhin motifleri kısmen önceki İtalyan geleneğinden (yukarıda belirttiğimiz gibi, Signorelli’den rythrae’li Kadın Kâhin; Quercia’dan Delphian –Fonre Gaia- ve Goivanni Pisano; Floransa’da Vaftizhane’nin (Baptistry) eski kapısındaki Ghiberti’nin St. John’undan Jeremiah), kısmen klasik sanattan –Isaiah ve Libyalı Kadın Kâhin örneğindeki gibi- alınmıştır. Öte yandan Zekeriya ve Farisi Kadın Kâhin, Aziz Matthew için sıkça kullanılan İncilciler tipiyle bağlantılıdır ve Joel sözgelimi Reims İncilleri’ndeki Aziz John tarafından temsil edilen İncilci tipiyle çarpıcı bir benzerlik taşır, Morgan, M. 728, fol.141, *Bibl.*228, PL.3. Ortaçağ İncilcileri’nin portrelerinin büyük Rönesans sanatçılarının üzerindeki olası etkileri için bkz. H. Kauffmann, *Bibl.*162, s.89, PL.19.

69 Musa’nın eyleminin hatalı bir yorumu, dramatik olana yaygın ilginin gösterildiği ve Yeni-Platoncu geleneğin unutulmaya terk edildiği geç Barok dönemde ortaya çıkmış görünüyor (bkz. G.B. Zappi’nin sonesi, 1706, yayımlandığı yer, Thode, *Bibl.*340, cilt I, s.197); bu hatalı yorum Borinski tarafından düzeltilmiştir, *Bibl.*46, s.122SS. C. Tolnay Musa heykelinin bir ‘Weiterbildung der Propheten der Sixtinischen Decke’ olduğunu haklı olarak belirtmiştir (*Bibl.*349).

aşına olan on altıncı yüzyıl seyircisine göre bir ‘Zafer’ grubu esasen askeri bir zaferden ziyade iyi ile kötü arasındaki bir ahlâki mücadeleyi ifade eder. Michelangelo’nun sonraki Zafer grubu aslında her zaman sembolik anlamda yorumlanmıştır: Vincenzo Danti onu, Onursuzluk’u yenen Onur’un bir temsili için kullandı; Giovanni Bologna onu Erdem ile Erdemsizlik arasındaki bir Savaş’a dönüştürdü. Keza Michelangelo’nun en gönülsüz hayranının ironik şekilde oynak özelliğiyle Caravaggio onu “*Amor vincit omnia*” vezizesinin bir çizimine dönüştürdü.

Rönesans, ahlâki alegorilere olduğu kadar Zincirlenmiş Köleler’e de aşinaydı. Onlar doğal arzuları tarafından esir tutulan ıslah olmamış insan ruhunun sembolleri olarak kullanılıyordu. Büyük olasılıkla bu özellikleriyle Siena Katedrali’ndeki Antonio Federighi’nin Kutsal Su Havzası’nda göründüler ki, Michelangelo’nun gayet iyi bildiği bu eser haklı olarak Julius Mezarı’nın sade habercisi olarak değerlendirilmiştir (resim 138).⁷⁰ Ortaçağ şamdanları gibi⁷¹ o da Hristiyan evrenini sembolize eder. Bu evren dünyanın dört köşesi üzerine kurulmuştur, yeryüzünün (kaplumbağaların) üzerinde durmaktadır ve doğa (Köleler) ve paganizm halinden (*bucrania*) ihsan haline (Kutsal Su) yükselir. Dahası Cristoforo Robetta’nın bir gravüründe (B. 17) (resim 139) özgür insan ruhu ile tutsak insan doğası arasında bir karşıtlık gösterilir: özgür insan ruhu içki boynuzunu kaldıran bir satir, arp çalan çıplak bir kız ve göğsünü sunan bir başka çıplak kız tarafından simgeleştirilen ‘*Wein, Weih und Gesang*’ın ayartıcı güçlerine asilce karşı koyan temkinli bir genç tarafından temsil edilmektedir. Tutsak insan doğası ise zincirlenmiş bir halde acı içinde kıvrınmaktadır.

Öte yandan Michelangelo’nun Köleleri daha özgül bir anlam taşır. Louvre’daki “Ölen Köle”ye biçimsiz bir kaya kütesinden çıkan bir maymun suretinin eşlik ettiği ve bu maymunun, Köleyi Resim’in bir kişileştirilmesi olarak tayin eden bir niteliğin sembolü olabileceği uzun zamandan beri biliniyordu.⁷² Bu açıklama ikonografik geleneklerle uyuştu-

70 P. Schubring, *Bibl.*311, s.66, PL.II.

71 Bkz. Adolph Goldschmidt, *Bibl.*115, birçok yerde.

72 Thode, *Bibl.*340, cilt I, s.181SS. Thode ressamın sıkça ‘*scimmia della natura*’ diye adlandırıldığı gerçeğine atıfta bulunur (bu metaforun tarihi için bkz. E.Panofsky, *Bibl.*244, s.89, Not 95); ama aynı zamanda Cesare Ripa’dan alıntı yapmış da olabilir, s.v. ‘Pittura’.

ğu gibi, Condivi'nin köleler sanatları simgelerler yönündeki değerlendirmesiyle de uyusmaktadır; ama belli belirsiz de olsa maymunluğuna kuşku düşürmeyecek şekilde çizilmiş bir maymunun aynı zamanda İsyankâr Köle ile ilişkili olduğu gerçeğiyle uyusmamaktadır. Yuvarlak kafatası, alçak karemsi alnı ve çıkık ağzı Köle'nin sol dizinin arkasından açıkça seçilmektedir (resim 140). Bu nedenle maymun bir münferit köleyi bir diğerinden ayırt etme amacıyla kullanılmış özgül bir sembol olarak yorumlanamaz; o, bir sınıf olarak Kölelerin anlamını aydınlatmak için kullanılmış genel bir sembol olmalıdır.

İmdi, maymunun bırakın diğer sanatlar ve zanaatları resimle olan ilişkisinden çok daha yaygın olan, hatta en yaygın anlamı ahlâki bir anlamdır. Görünüş ve davranış bakımından insana diğer hayvanlardan çok daha yakın olan, ama akıldan yoksun ve bilindiği üzere şehvetli olan (*turpissima bestia, simillima nostri*) maymun insandaki süffi olan her şeyin, şehvetin, açgözlülüğün, oburluğun ve en geniş anlamıyla arsızlığın bir sembolü olarak kullanılırdı.⁷³ Dolayısıyla maymunun gösterdiği gibi, Kölelerin 'ortak paydası' hayvani doğa olurdu. Ve bu aklımıza şu gerçeği getiriyor: Yeni-Platoncular 'Aşağı Ruh' *commune cum brutis* diye, yani insanın akılsız hayvanla paylaştığı şey olarak adlandırmışlardı. Bu bakış açısından Aşağı Ruh'u temsil eden maymunlar zincirlenmiş tutsakların gayet mantıklı sembolleridir. Maddenin kendi yüzünü gösterdiği taş sütunlara bağlı

73 Bkz. örneğin Ripa, s.v. 'Sensi' (Gula) ve 'Sfacciataggine'; dahası, E. Mâle, *Bibl.*207, s.334S. Ortaçağ sanatında zincirlenmiş maymun veya şempanze genellikle Yeni Ahit'ten önceki dünyanın halini sembolize eder (Annunciation in Aix, Ste: Madeleine; Lucas Moser'in Tiefenbronn'daki sunak panosu, burada zincirlenmiş maymun ve kırık heykel paganizmi işaret etmekte ve Bakire Meryem'in heykelini desteklemektedir; Hubert van Eyck, New York Metropolitan Müzesi'ndeki Annonciation (Müjde). Rönesans sanatında bu motif genellikle bayağı duyguların dizginlenmesini göstermek için kullanılmıştır, Dürer'in B.42 (resim 143) gravürü veya Jacobus Typotius'undaki keyifli illüstrasyon örneğindeki gibi, *Bibl.*361, s.55S, '*genius Luxuriae*'nin basıtılması anlamına gelen '*Exacuerunt dentes suos*' mottosuyla birlikte (resim 142). Eğer Peter Breughel'in Berlinz Müzesi'ndeki Zincirlenmiş Maymunlar'ı (resim 141) kör ve mutsuz insan ruhunun imgele-ri diye yerli yerince yorumlandığında (bkz. C. Tolnay, *Bibl.*345, s.45) bu yorum Michelangelo'nun düşüncesiyle uyuşur.

olan Köleler bir bakıma özgürlükten mahrum insan ruhunu sembolize ederler. Bizler hem *carcer terreno* ve *prigion oscura*'nın asırlık gülüşlerini⁷⁴ hem de manevi ruhu maddi bedene bağlayan ilkenin Yeni-Platoncu ifadesini hatırlayabiliriz; söz konusu ilke *vinculum* diye adlandırılıyordu, yani 'bağlayan halka' veya 'zincir'.⁷⁵ Ficino'nun maddi dünyaya düştükten sonra ruhun rahatsız halini anlattığı bazı cümleler, başlangıçta sayıları yirmi olmasına niyet edilmiş, sayısız isyan ve tükenmişlik hali içindeki Michelangelo'nun Köleler'inin⁷⁶ (Louvre'daki "Ölen Köle"nin gerçekte ölmediğini söylemeye gerek yok) bir izahı olarak işlev görebilir: "Eğer küçük bir kuruntu (Ficino *humor melancholicus*'un insan sağlığı üzerine etkilerinden söz etmektedir) bize bu kadar tesir edebiliyorsa, semavi ruhun hayatımızın başında karanlık, maddesel ve ölümlü bedene düşerken özgün halinden ne çok uzaklaştığını düşünün artık... Pisagorcular ve Platoncular yüce ruhumuz bayağı bir bedene mahkûm olduğu sürece zihnimizden kaygının eksik olmayacağını ve sık sık uyuklayıp daima delilik hali yaşayacağını söylerler; öyle ki hareketlerimiz, eylemlerimiz ve isteklerimiz hasta insanların baş dönmeleri, uyuyanların rüyaları ve delilerin çılgınlıklarından başka bir şey olmaz."⁷⁷

74 Bkz. s.280-281.

75 Bkz. s.136SS. Pico, Heptaplus, IV, I, *Bibl.*266, fol 5V. şu tanıma sahiptir: "*Verum inter terrenum corpus et coelestem animi substantiam opus fuit medio vinculo, quod tam distantes naturas invicem copularet. Hinc munere delegatum tenue illud et spiritale corpusculum quod et medici et philosophi spiritum vocant.*"

76 Louvre'daki iki Köle ve dört 'Boboli' Kölesi'nin yanı sıra çizim Th.5'te altı köleye (alt kat 1505 tarihli plana sahip), çizim Fr.3'te (1513) altı köleye, çeşitli çizimlerde ve kopya çizimlerde münferit kölelere sahibiz (bkz. C. Tolnay, *Bibl.*353).

77 Ficino, Locterus Neronius'a mektup, *Bibl.*90, s.138. Mektupta şu yazılı: "*Anima in corpore dormit, somniat, delirat, aegrotat*". Burada tercüme edilen pasaj şöyledir: "*Si fumus quidam exiguus tantam in nobis vim habet,-... quanto magis censendum est coelestem immortalemque animum, quando ab initio ab ea puritate, qua creatur, delabitur, id est, quando obscuri tereni moribundique corporis carcere includitur, tunc, ut est apud Platonicos, e suo illo statu mutari?... Quamobrem totum id tempus, quod sublimis animus in infimo agit copore, mentem nostram velut aegram perpetua quadam inquietudine hac et illac sursum deorsumve iactari necnon dormire semperque delirare Pythagorici et Platonici arbitrantur, singulasque mortalium motiones, actiones, passiones*

Eğer Köleler maddenin esir aldığı ve dolayısıyla akılsız hayvanların ruhuyla kıyaslanabilecek insan ruhunu temsil ediyorlarsa, Zafer grubu da *anima proprie humana*'yı yani bayağı duygularını akılla yenebilecek özgür insan ruhunu temsil eder. Köleler ve Zaferler, yenilgileri ve Pyrrhus'un kazandığı türden zaferleriyle bu dünyada insan yaşamının bir suretini sunmak üzere birbirlerini tamamlarlar.

Zira aklın zaferleri, Papa'nın 'ameller'inin bulunduğu manzara rölyeflerinde övülüp yüceltilecek kadar değerli olsa da ölümsüzlüğü garanti altına almaya yeterli değildir. Ne kadar faziletli olursa olsun yeryüzü hayatının Hades'teki bir hayat olduğunu hatırlayalım. Kalıcı zafer ancak dünyevi mücadelelere katılmayan ve yenmekten ziyade aydınlatan insan ruhunun yüce gücüyle kazanılabilir: Mens ya da *intellectus angelicus*'un iki veçhesi, Fiili Hayat ve Tefekkür Hayatı figürleriyle sembolize edilir ve Musa ve Aziz Paul ile kişileştirilir.

Dolayısıyla II. Julius'un Mezarı'nın içeriği siyasi ve askeri bir zaferden ziyade tinsel bir zaferdir.⁷⁸ Papa sadece geçici şöretiyle değil, aynı zamanda ebedi kurtuluşuyla ve sadece bir birey olarak değil, aynı zamanda insanlığın bir temsilcisi olarak da 'ölümsüzleştirilir'.⁷⁹ Her görsel şeye aşkın bir anlam yükleyen bir felsefenin hakiki ruhuyla manzara temsilleri, alegoriler ve simgeler Ficino'nun *Theologia Platonica* ve *Conconantia Mosis et Platonis* adlı metinlerinin sanatsal örneği denebilecek bir programın hizmetine sokulmuştur. Bu program dünyadaki hayatın yüceltilmesi ile

nihil esse aliud quam vertigines aegrotantium, dormientium somnia, insanorum deliramenta."

78 Bu aynı zamanda W. Weisbach'ın derlediği diğer Rönesans mezarlarındaki nadir zafer temsilleri için de doğru olabilir, *Bibl.*394, s.102SS. K.Lehmann-Hartleben'in de gösterdiği gibi, Roma döneminde bile zafer törenlerinin temsili cenaze sanatına aktarılmıştı ve dinsel anlamda yücelme fikriyle ilintilenmişti (*Bibl.*189).

79 II. Julius'un Mezarı'nın alt katı için klasik prototip, Vatikan'daki lahit (E. Panofsky, *Bibl.*250, başka atıflarla birlikte) yeryüzünde hayat ve ölümsüzlüğe dair nispeten benzer görüşler taşıyor görünmektedir. Profesör K. Lehmann-Hartleben'e göre, Dört Mevsim (zaman sembolleri) temsilleriyle donatılmış odaya açılan ve üstünde Zaferlerin bulunduğu genii çıplağın yanında yer alan karı koca temsili, ölümden sonra yeniden birleşmeyi ve 'hayat tacının' ihсан edilmesini dile getirmektedir.

öte dünyadaki hayatın müjdelenmesi arasındaki eski seçime karşı çıkar.

Papanın ölümünden itibaren Pagan olan ile Hristiyan olan arasındaki bu mükemmel dengenin pek de Ortodoks olmadığı düşünülmektedir. 1513 tarihli bu projede (resimler 135, 136, 137) Hristiyan unsur Madonna ve Azizler'in bulunduğu şapelin (*capelletta*) eklenmesiyle epey güçlendirildi ki bu *enfes* türüne apaçık bir dönüşü işaret eder. 1542'de Köleler ve Zaferler aynı şekilde çıkarıldığında yersel âlemin sembolizasyonu tamamen elenmiş oldu. Nihai sonuç sadece sanatçının bireysel yılgınlığına tanıklık etmekle kalmadı, aynı zamanda Yeni-Platoncu sistemin ortaçağ sonrası kültürde farklı eğilimler arasında kalıcı bir uyum sağlamaya yönelik girişiminin başarısızlığını da işaret eder: 'Musa ile Platon'un uyumuna' adanmış bir anıt Karşı-Reforma [Onaltıncı yüzyılda Protestan reformu başladıktan sonra Katolik kilisesinde meydana gelen reform hareketi. ç.n.] adanmış bir anıta dönüştü.

Michelangelo'nun mezar sanatı alanındaki ikinci büyük projesi olan Medici Şapeli⁸⁰ de tamamen hayata geçmedi. Fakat burada, Michelangelo'nun Floransa'dan kalıcı şekilde ayrıldığı 1534 yılında yarım kalan mevcut anıtı onun nihai niyetlerinin eksik olmakla birlikte çarpıtılmamış bir belgesidir. 1520'nin sonuna doğru belirlenen kesin program⁸¹ II. Julius'un Mezarı için hazırlanan ikinci projede yer alan fikirlerin daha ayrıntılı izahı olarak adlandırılabilir ki burada 'Platoncu' unsur Hristiyan unsura tâbi kılınmış ama feda edilmemiştir. Ne var ki Michelangelo bu fikirleri doğrudan hayata geçirmedi, bunun yerine başka yönlerde çeşitli deneysel adımlar attıktan sonra o fikirlerine geri döndü.

Küçük Lorenzo de Medici 1519'da öldüğünde, S. Lorenzo'nun New Sacristy [kilise eşyalarının saklandığı oda. ç.n.] odasının ailenin genç kuşağı için bir anıt şapel olarak kullanılmasına karar verildi, tıpkı Old Sacristy odasının eski kuşak için anıt şapel olarak kullanıldığı gibi. Yeni odanın iki Muhteşemin (*Magnifici*), Muhteşem Lorenzo (1492'de öldü) ve Muhteşem Giuliano'nun (1478'de Pazzi tarafından öldürüldü) ve iki Dükün (*Duchi*), Urbino Dükü Küçük Lorenzo ve Nemours Dükü Küçük Giuliano'nun

80 Medici Şapeli'nin tarihi için bkz. özellikle Thode, *Bibl.*340, cilt I, s.429SS.; A.E. Popp, *Bibl.*273; C. Tolnay, *Bibl.*354.

81 Bkz. C. Tolnay, a.g.e., s.22.

(1516'da öldü) mezarlarını barındırması gerekiyordu.⁸²

Başlangıçta Michelangelo bu dört mezarı ya masif bir taşçılık örneği (çizim Fr.48, resim 146) veya Janus Kemer (arcus quadrifrons) olarak düşünülen müstakil bir yapı içinde birleştirmeyi planlamıştı.⁸³ Bu proje⁸⁴ yan duvarların her birinde biri Dükler, diğeri Muhteşemler için iki çift mezar yapılmasına karar verilmesi neticesinde terk edilirken, sunağın karşısındaki giriş duvarı yanlarında Medici ailesinden Azizler, Cosmas ve Damian'in heykellerinin eşlik ettiği bir Madonna'yla donatılacaktı çizim Fr.47, resim 147; basitçe Fr.48'de görülen ön cephenin ikilenmesiyle geliştirildi).

Yan duvarları sadece Düklerle tahsis edip, giriş duvarındaki 'Sacra Conversazione'nin Muhteşemler'in mezarlarıyla birleştirilerek tek bir kompozisyona dönüştürülmesiyle nihai çözüm bulunmuş oldu. Çift kişilik duvar mezarı ve sunak panosunun ilginç bileşimi için yapılan ilginç çalışmalar Fr.9a ve 9b çizimleridir. Fr.9a'da (resim 150) yapı henüz eksene kavuşturulmamış ve büstsüz bir durumdadır ama lahit ile 'Sacra Conversazione' arasındaki bir bölgenin merkezinde anıt tabletleri "yerinde tutan" bir Şöhret figürü görülür.⁸⁵ Fr.9b'de (resim 151) kompozisyon daha sıkı bir şekilde

82 Budört mezara Medici Papaları X. Leo ve VII. Clement'in iki mezarını ekleme fikri genel şemayı etkileyemeyecek kadar geç kalmıştır (23 Mayıs 1524). Michelangelo'nun aklına gelebilecek tek çözüm papa mezarlarını küçük ek binalara (*lavamani*) yerleştirmek olabiliirdi ama tüm fikir çok geçmeden iptal edildi.

83 C. Tolnay, *Bibl.354*'ün ışığa çıkardığı bu plana göre dört lahit dört kemerin üstüne yerleştirilecek, Kardinal Giulio Medici'nin (daha sonra Papa VII. Clement olan) mezarı ise kesişim noktasının altına yerleştirilecekti.

84 Bkz. çizimler Fr.48, 125a, 267b, 39, 70 (C. Tolnay, *Bibl.354*, resim 8-12). Fr.70 (Tolnay, resim 16) üzerine başka bir eskiz de serbest duran anıta gönderme yapıyor olabilir; içe çökük yerlerdeki lahitlerin çıkıntısının gösterilmemesi bu varsayıma ters düşmektedir, çünkü benzeri bir iptal Fr.48'de de görülebilmektedir. Fr.39 eskizinin merkezinin (Tolnay, resim 10) Janus Kemer projesiyle özdeşleştirilmesi biraz kuşku götürmektedir, çünkü büyük kemerler Fr.125a'daki (Tolnay, resim 9) gibi masif bir yapıyı gerektiren yatay bir baştabanıyla birbirine bağlanmaktadır.

85 Çok belirsiz çizilmiş bu figürün eklenmesi sonradan akla gelmiş gibi görünüyor. "*La Fama teine gli epitaffi a giacere*" ifadesi şöyle tercüme edilmelidir: "Şöhret mezar yazıtlarını yerinde tutar." *Epitaffi* sözcüğü yan yana duran suretleri değil de sadece yazıtları ifade emektedir; bu da çizimdeki figürün pozisyonu ve

koordine edilmiştir ve ölünün oturan heykelleri ortası boş kalan ara bölgeye yerleştirilmiştir. Kesin düzenlemeye daha yakın olan bir plan çok sayıda kopyayla günümüze gelmiştir. Bu kopyalarda nihayet ara bölge tamamen çıkarılırken, tepesi yuvarlak oyuklardaki küçük heykeller iki Aziz'in üzerine konulmuş halde gözükmemektedir (resim 152).⁸⁶

Düklerin tek kişilik mezarlarına gelince tartışmasız tek bir taslak çizim, Fr.55 bize kadar ulaşmıştır (resim 148, bkz. ayrıca resim 149),⁸⁷ ve burada bile mezar ikonografisi ve bulunacağı yerden ziyade ebatlarıyla tek kişilik görünmektedir. Bir bütün olarak Fr.55 çizimi fiilen yapılmış mimari, heykeller ve modellere diğer çalışmalardan çok daha yakındır.⁸⁸ Fakat tam bir kare şeklindeki merkezi alan portre heykeli için uygun düşmezken, lahitin yanlarında duran ve gerçek düzenlemede paralel olmayan oturmuş figürler bırakın azizleri, alegorik figürlerden ziyade portre heykellerinin izlenimini verir.⁸⁹ Dolayısıyla Fr.55 çizimi her ne kadar tek bir lahiti gösterse de başlangıçta çift kişilik mezarlar için yapılmıştır (Verrocchio'nun Old Sacristy odasındaki ünlü lahit de iki kişinin bedenlerini barındırır: Giovanni ve Piero dei Medici). Sonradan bu kompozisyon yapılmış haliyle tek kişilik mezarlar için benimsenirken, elbette lahitin her iki yanında iki oturmuş heykelin çıkarılması gerekiyordu.⁹⁰

Eksik olsa da bu materyal ikonografik programın gelişimini gözlemleme imkânını bize sunuyor. Fr.48'de çizilmiş

projenin hiç büst içermemesi gerçeğiyle uyusmaktadır.

86 Çizim Th.53 la (A.E. Popp, *Bibl.*273, PL.28); bkz. Th.246b, 386a, 424, 459b, 462, 531 b. A.E. Popp, s.131, bu kopyalarda görülen büstlerin Michelangelo tarafından pek de planlanmış olamayacağını göstermektedir. Çizim Th.241 (Popp, PL.30A ve K. Borinski, *Bibl.*46, resim s.136'nın karşısı) için bkz. Popp, s.129S.

87 Çizim Fr.39'nın sağ üst eskizinin (C. Tolnay, *Bibl.*354, resim 13) tek kişilik duvar mezarlara mı yoksa serbest duran anıtın bir yanına mı atıfta bulunduğu tartışmalıdır.

88 Çizim TH.511 a (A.E. Popp, *Bibl.*273, PL.29) hariç; bu çizim hem ön çalışmalara hem de yapılan mezarlara dayanılarak yapılmış bir serbest çeşitlemedir, bkz. A.E. Popp, s.134.

89 Bkz. çizim Fr.9b.

90 Yakın zamanlı literatürde genellikle kabul edilmeyen bu yorumu B. Berenson öne sürmüştür, *Bibl.*28, no 1497. Fr.55 ile çift kişilik duvar mezarı evresi arasındaki bağlantıyı, Fr.55'te görülen yaslanmış figürlerden birinin Fr.47'de çizilmiş olması gerçeği de desteklemektedir.

serbest duran anıt sadece rölyefleri – dördü muhtemelen Dört Mevsimi temsil eden ve dolayısıyla geleneksel biçimde zaman kavramını sembolize eden -⁹¹ ve matem tutan sekiz figürün heykelini içermektedir. Azizlerle Madonna, ölülerin büstleri ve lahitin altına uzanan Nehir-Tanrıları çift kişilik mezar projesiyle (Fr.47) bağlantılı olarak planlanmıştı ve Günün Vakitlerinin yerine Dört Mevsimi koyma fikri biraz daha sonra ortaya çıkmış görünüyor (Fr.55 ve Fr.47’ de kenar çizimi).

Kesin program aşağıdaki unsurları içeriyordu:

(1) Sunağın karşısında Mühteşemler’in çift mezarı (Michelangelo’nun deyişiyle ‘*la sepoltura in testa*’), resim 153. Resimsiz lahitin üstünde ‘Medici Madonna’ görülecekti ve onun yanlarında S.Lorenzo’daki haliyle Azizler, Cosmas ve Damian heykelleri yer alacaktı; ve bunların da üzerinde içlerinden birinin Bargello’daki Davud’la özdeşleştirildiği küçük heykeller bulunacaktı.⁹²

(2) Giuliano ve Lorenzo de’ Medici mezarları (resimler 144, 145). S. Lorenzo’daki figürlere, yani Düklerin ve Günün Dört Vaktinin oturan heykellerine ilaveten aşağıdakiler gösterilecekti:

(a) Mezarlardan birinin tabanına uzanan iki Nehir-Tanrısı (onlardan birinin modeli Floransa’daki Akademi’de muhafaza edilmektedir). (b) Giuliano heykelinin yanlarında duran oyuklarda kederli Yeryüzü ve gülen Gökyüzü heykelleri.⁹³ Yeryüzü figürü elbette gecenin üzerinde, Gökyüzü figürüyse günün üzerinde.⁹⁴ Lorenzo’nun mezarındaki müteakıl heykellerin konusunu ancak tahmin edebiliriz; onlar Mezmur lxxxiv, 12’ye göre ya Hakikat veya Adalet idiler: “Hakikat yeryüzünden fııksırın ve doğruluk gökyüzünden aşağı baksın” ya da Landino’nun *Iustitia* ve *Religio*’su gibi bir şey.⁹⁵ (c) Fr.55 çi-

91 Bkz. A.E. Popp, *Bibl.*273, s.130 ve 165SS.

92 Bu tespiti yapan A.E. Popp, a.g.e., s.141S.

93 Fr.162 üzerindeki not; bkz. Vasari, *Bibl.*366, cilt VI, s.65; Frey, *Bibl.*103, s.360.

94 Bkz. çizim Th.511a; ne var ki bu çizimde sağ ve sol ters çevrilmiştir ve Gündüz Güneş, Gece i se Ay olarak temsil edilmiştir.

95 Bkz. s.138S. Lorenzo de’ Medici’nin yanlarındaki

ziminde görülen saçaklığın incelikli plastik dekorasyonu: bu dekorasyon, her ne kadar zenginçe süslenmiş arka taraflardan mahrum olsalar da Medici Şapel’de hâlâ görülebilen, çiftlenmiş gömme ayağın tepesinde boş tahtları;⁹⁶ merkezdeki yadigârları; ve yan oyukların üzerinde duran iki çift çömelmiş çocuğu –biri Leningrad’daki Çömelmiş Oğlan ile özdeşleştirilmiş⁹⁷ içeriyordu.

Ayrıca üç mezarın tepesindeki geniş aylamaları fresklerle donatmak da planlanmıştı. Mignifivi mezarının üzerindeki aylamada İsa’nın Dirilişi (çizim Fr. 19) resmedilecek, Düklerin Mezarlarının üstünde ise bir tarafta Pirinç Yılan (çizim Fr.51),diğer taraftaysa muhtemelen Judith’in hikâyesi yer alacaktı.⁹⁸

Giuliano ve Lorenzo de Medici’nin heykellerinin her ikisinin de Madonna’ya doğru çevrildiği gözlemlenmiştir.⁹⁹ Aslında onların *sepoltura in testa*’ya çevrilmesi gerekiyordu, kurtuluşun araçlarını, Bakire Meryem ve azizleri ve katı Hristiyan anlamda ölümsüzlüğün büyük tanığını, İsa’nın Dirilişi’ni seyretmek için.

Aynı zamanda dük mezarlarının her biri Ficino ve çevresinin anladığı anlamda yücelişi resmeder: ruhun Yeni-Pla-

iki heykelin Ateş ve Su elementleri temsil etmesi (A.E. Popp, *Bibl.*273, s.164) pek muhtemel değildir, çünkü gülen ‘Cielo’ figürüyle kederlenen ‘Terra’ figürü metafiziksel anlamda gökyüzü ve yeryüzünü temsil etmektedir, Hava ve Toprak elementleri anlamında değil. Doğrusu dört element kompozisyonun en alt blgedeki Nehir Tanrıları’nca sembolize edilmektedir (bkz. aşağı).

96 Bu eksilmenin nedenleri tam olarak aydınlatılmamıştır. Boş tahtlar üzerine dikkatli bir inceleme çizim Fr.266’da yer almaktadır.

97 Bu tespitin kaynağı A.E. Popp, *Bibl.*273, s.142.

98 Çizimler Fr.19,59 ile 51’in muhtemelen Mideici Şapelindeki aylamaların dekorasyonu için yapılmış olabileceğini ilk fark eden A.E. Popp, *l.c.*, s.158SS. Judith sahnesinin (Bakire’nin Kötülüğü Yenmesini temsil eden) Pirinç Yılan’ın (İsa’nın arzusunu temsil eden) bir eşi olarak düşünülmüş olabileceğini Sistine Tavanı desteklemektedir ve Michelangelo’nun otuzlu yaşlarındaki bir kompozisyonunu yansıtır görünüşü ama orijinalliği şüpheli çizim Fr.306 doldurulacak yere uygun görünmektedir.

99 C. Tolnay, *Bibl.*355.

toncu evrenin hiyerarşisi içinde yükselişi.¹⁰⁰

Hatırlanacağı üzere, Floransa Neoplatoncuları madde âlemini *il mondo sotterraneo* diye adlandırıp ‘beden içine hapsolmuş’ insan ruhunun varoluşunu *apud inferos* bir hayatla kıyaslamışlardır.¹⁰¹ Bu nedenle anıtların tam dibine yerleştirilen Nehir-Tanrıları’nı Hades’in dört nehriyle –Acheron, Styx, Phlegethon ve Cocytus- karşılaştırmak yanlış olmaz. Bu nehirler gerek Platon’un *Phaedo*’sunda¹⁰² gerekse Dante’nin *Cehennem*’inde önemli bir rol oynadı; ama Floransalı Yeni-Platoncular onları çok farklı bir biçimde yorumladılar. Gerek Platon gerekse Dante’de söz konusu nehirler insan ruhunu ölümden sonra bekleyen kefaretilerindeki cezaların dört evresini temsil etmektedir. Landino ve Pico’daysa onlar doğum anında insan ruhunu esir alan maddenin dört çehresini temsil etmektedir. Nitekim insan ruhu semaötesi yurdundan ayrılıp önceki varoluşunun mutluluğunu unutmamasını sağlayan Léthé nehrinden geçer geçmez, kendini ‘neşeden mahrum’ halde buldu (Acheron, sevinmek anlamına gelen Yunanca ἄ - χαίρειν’den türemiş olmalı): ıstıraba (Styx) düşâr oldu; “delice gazap veya hiddet gibi yakıcı” arzuların yemi oldu (Phlegethon, alev anlamına gelen Yunanca φλόξ); ve dinmeyen gözü yaşlı kederin bataklığına saplandı (Cocytus, yas anlamına gelen Yunanca κόρυμνα veya Londino’dan alıntı yapacak olursak, *il pianto che significa confermato dolore*).¹⁰³ Dolayısıyla cehennemin dört nehri, ruhun mutluluğunu yok eden “tek bir kaynaktan, mad-

100 Medici Şapeli’nin ‘Platoncu’ yorumunu öne süren V. Kaiser, *Bibl.*161 ve J. Oeri, *Bibl.*233”dür; Bu yorumu K. Borinski, *Bibl.*46, s.97SS. işlemiş ve onun fikirleri O.G. von Simson, *Bibl.*319, S.106SS. tarafından desteklenmiş ve C.Tolnay, *Bibl.*355 tarafından son kertede kanıtlanmıştır. Borinski’nin materyale karşı eleştirel olmayan yaklaşımına ve çok sayıda olgusal hatasına rağmen Michelangelo’nun eserlerinin yorumunun bizzat Platon’a değil de Floransal Yeni-Platonculara dayandırılması gerektiğini fark ettiği ve bu bağlamda kaynaklara dikkat çektiği için takdire değerdir. Önümüzdeki analiz hem Borinski’ye hem de Tolnay’a çok şey borçludur.

101 Bkz. ss, 222-223..

102 Bkz. J. Oeri, *Bibl.*233; K. Borinski, *Bibl.*46, s.130SS.; O.G. von Simson, *Bibl.*319, s.107; C. Tolnay, *Bibl.*355, s.305.

103 Landino, Dante, *Cehennem Üzerine Çalışma*, XIV, 116, *Bibl.*180, fol.LXXI, V. (bkz. ayrıca a.g.e., *Inferno* üzerine, III, 78, fol.xxi; dahası, Landino, *Bibl.*179, fol.K2SS.)

deden neşet eden bütün kötülükleri”¹⁰⁴ temsil eder: Marsilio Ficino’nun dediği gibi, “Duyu organlarının derin boğazı her zaman Acheron, Styx, Cocytus ve Phlegethon akıntılarıyla sarsılır”.¹⁰⁵ Ve bu dört yeraltı nehrinin Yeni-Platoncu yorumu öylesine revaçtaydı ki Vincenzo Cartari’nin *Imagini*’nde bile karşımıza çıkmaktadır.¹⁰⁶

O zaman eğer Michelangelo’nun Nehir-Tanrıları Pico’nun *mondo sotterraneo* dediği çıplak maddeye karşılık geliyorsa, düklerin anıtlarının sonraki daha yüksek alanını işgal eden Günlerin Vakitleri de yersel âlemi, yani madde ve biçimden oluşan doğa âlemine karşılık gelir. İnsanın yeryüzündeki hayatını da içeren bu âlem aslında zamana tâbi tek âlemdir. Çıplak madde saf biçimden daha az ebedi ve yok edilemez değildir ve semavi küreler zamana tâbi olmadan onu üretir. Yalnızca doğadaki madde ve biçimin geçici birliği başlamaya ve bitmeye mahkûmdur.

Şafak, Gün, Akşam ve Gece figürlerinin esasen zamanın yıkıcı gücünü gösterme amacını taşıdığını, “Gün ve Gece konuşurlar ve derler ki hızlı seyrimizle Dük Giuliano’yu ölüme sürükledik” şeklindeki Michelangelo’nun kendi sözleri¹⁰⁷ ve

104 Landino, *Bibl.*179, fol.K2SS. “Ex Hyle igitur unico flumine mala haec omnia eveniunt.”

105 Ficino, Andrea Cambino’ya mektup, *Bibl.*90, s.671.

106 V. Cartari, *Bibl.*56, s.145: “*Circonda questa Palude l’Inferno, perchè altrove non si trova mestitia maggiore, e perciò vi fu anco il fiume Lete, Acheronte, Flegetonte, Cocito, et altri fiumi, che significano pianto, dolore, tristezza, ramarico el altre simili passioni, che sentono del continuo i dannati Le quali i Platonici vogliono intendere, che siano in questo mondo, dicendo che l’anima allhora va in Inferno, quando discendo nel corpo mortale, ove trova il fiume Lete, che induce obliuione, da questo passa all’Acheronte che vuol dire privatione di allegrezza, perchè scordatasi l’anima le cose del Cielo... , et è perciò circondata dalla Palude Stigia, et se ramarica sovente, et ne piange, che viene a fare il fiume Cocito, le cuit acque sono tutte di lagrime et di pianto, si come Flegetonte la hà di fuoco et di fiamme, che mostrano l’ardore dell’ira et de gli altri affetti, che ci tormentano mentre che siamo nell’inferno di questo corpo.*”

107 “*Il Di e la Notte parlano, e dicono: Noi abbiamo col nostro veloce corso condotto alla morte il duca Giuliano*” (Fr.162 ve Frey, *Bibl.*101, XVII). Eski gelenekte, örneğin 1470 dolaylarına ait bir Alman ağaçbaskıda benzerlikler bulunabilir (F.M. Haberditzl, *Biibl.*129, I, s.168 ve PL.CVIII, ayrıca E. Panofsky, *Bibl.*243, PL.LXIII, resim 102). Zikrettiğimiz Alman ağaçbaskıda güneş ve

Gün ve Gecenin birlikte *il Tempo che consuma il tutto*'yu sembolize etme amacı taşıdığı yönünde Condivi'nin beyanatı ortaya koymaktadır. Condivi'ye göre Michelangelo bu iki figüre bir de fare eklemeyi planlamış, "çünkü bu küçük hayvan her şeyi yutan zaman gibi sürekli kemirip tüketir."¹⁰⁸

Öte yandan Medici Şapeli'nde bu mefhum başta planlandığı gibi Dört Mevsim benzeri geleneksel zaman simgeleri veya alegorileri içinde değil, önceki ikonografi içinde benzeri görülmeyen şekilde yoğun ve çaresiz acının ifadesini sunan dört figür içinde şekillenmiştir. II. Julius'un Mezarı'ndaki Köleler gibi bu dört figür de "rüya görür, uyur, hastalanır ve öfkelenir". Genel olarak hayata karşı derin bir tiksintiyle uyanan 'Aurora', nedensiz ve faydasız bir hiddetle kıvranan 'Giorno', tarifsiz bir bitkinlikle tükenmiş "Crepuscolo" ve gözleri tamamen kapanmamış, gerçek huzura erememiş "Notte".

Böylece dört Nehir-Tanrısı potansiyel kötülüğün kaynağı olarak maddenin dört veçhesini gösterirken, Günün Dört Vakti fiili ıstırap hali olarak yeryüzündeki hayatın dört veçhesini gösterir; ve bu iki figür kümesi arasındaki içsel bağlantıyı görmek kolaydır. Bir Rönesans düşünürüne göre cehennemin dört ırmağıyla sembolize edilen maddenin dört formunun olsa olsa dört element olabileceği bariz bellidir:

ayla sembolize edilen gün ve gece aşağıdaki satırları okuyor:

*"wir tag und nacht dich ersleichen
des kanstu n (it ent) weichen."*

Öte yandan Michelangelo'nun metninin geri kalanının Yeni-Platoncu ölümsüzlük doktrinine gönderme yaptığı (C. Tolnay, *Bibl.*355, s.302) pek kanıtlanamaz. Zira 'Che avrebbe di noi dunque fatto, mentre vivea' (Canlı olsaydı bize ne yapardı?) satırını "Daha uzun yaşasaydı ruhu bize ne yapardı?" (yani "Eğer ruhu dünyada daha uzun süre yaşaması sayesinde daha da büyük bir güce kullansaydı?") diye yorumlamak metinden çıkarılamaz. Şöhret'in Fr.9a projesine sokulması Michelangelo'nun planları olgunlaşmadan önce ayrıntılı alegorik methiyelere keskin keskin karşı olmadığını göstermektedir.

108 Condivi, Frey, *Bibl.*103, s.136: "... *significandosi per queste il Giorno et la Notte o per ambi duo il Tempo, che constuma il tutto... Et per la significatione del tempo volueua fare un topo... percioche tale animaluccio di continuo rode et consuma, non altrimenti chel tempo ogni cosa diuora.*" Fare motifi için bkz. s.125, N.42.

havayı temsilen Acheron, ateşi temsilen Phlegethon, toprağı temsilen Styx ve suyu temsilen Cocytus.¹⁰⁹ Diğer yandan bu dört element insan bedenini oluşturan ve insanın psikolojisini belirleyen dört mizaçla birlikte var olduğu konusunda fikir birliği sağlanmıştı. Ve bu dört mizaç sonuçta diğer şeylerle birlikte dört mevsimle ve günün dört vaktiyle ilişkiliydi: hava neşeli mizaç, ilkbahar ve sabahla ilişkiliydi. Ateş asabi mizaç, yaz ve günortasıyla ilişkiliydi. Toprak melanolik mizaç, sonbahar ve akşam karanlığıyla ilişkiliydi. Su ağırkanlı mizaç, kış ve geceyle ilişkiliydi.¹¹⁰

Daha önce Bronzino'nun "*Flora*" adı verilen duvar halısıyla bağlantılı olarak dile getirdiğimiz ve asırlar boyu şiirsel cazibesini korumuş olan bu kozmolojik şemaya göre Michelangelo'nun *Günün Vakitleri* aslında dört elemente dayanan doğanın tüm yaşamını içerir¹¹¹ ve dolayısıyla gayet tutarlı bir şekilde Nehir-Tanrıları ile ilişkilendirilebilir. Acheron, 'Neşesiz', Aurora'nın altında yerini bulurdu,

109 Bkz. Pico, 1, 9, *Bibl.*267, fol.12SS ve Ficino, *Argumentum in Phaedonem*, *Bibl.*90, s.1394: "*Acheron... respondet quonque aeri partique mundi meridianae. Phlegethon igni respondet atque orienti... Styx Cocytusque respondet terrae atque occasui.*" (bkz. ayrıca Theol. Plat., XVIII, 10, *Bibl.*90, s.421). Öte yandan Ficino'nun filolojik bilinci Hades'teki nehirlerin maddi elementler ve onların özelliklerinin sembolleri olduğunu canı gönülden kabul etmesini önlemiştir, çünkü Platon'un onlardan tamamen eskatolojik anlamda söz ettiğini anlamıştır: "*quae [yani flumina] quisquis secundum nostri corporis humores animique perturbationes in hac vita nos affligentes exponit, nonnihil adducit simile vero, veruntamen veritatem integram non assequitur. Plato enim et his et in Republica significat praemia virtutum et supplicia vitiorum ad alteram vitam potissimum pertinere.*" (*Argum. in Phaed.*, l.c.; roman benim.)

110 Ficino'nun önceki notta alıntılanan pasajdaki '*corporis humores animique perturbationes*' ifadesine bakınız. Gece'nin suyla özdeşleştirilmesi için bkz. '*nox umida*', Virgil, *Aen.*, V, 738 ve 835.

111 E. Steinmann *Günün Vakitleri*'nin bir bakıma elementlerin faaliyetini ve mizaçları ima ettiğini varsayarken oldukça haklıydı (*Bibl.*322). Öte yandan önce münhasıran bir karnaval şarkısına ("*man stutzt von vorn herein*" diyor Thode) –büyük bir kozmolojik geleneğin zayıf bir yansıması– dayanmasıyla; ikinci olarak, programı bütünüyle göz ardı etmesiyle; üçüncü olarak da, yerleşik geleneğin temeline dayanmadan dört figürü dört elementle rasgele ilişkilendirmekle hata etmiştir.

çünkü hem Acheron'un hem de şafağın hava elementine ve neşeli mizaca karşılık geldiği düşünülüyordu. Phlegethon, "Alevlenen", Giorno'nun altında yer alırdı, çünkü hem Phlegethon'un hem de günortasının ateş elementine ve asabi mizaca karşılık geldiği düşünülüyordu. Styx, 'Kederli', Crepuscolo'nun altında yer alırdı, çünkü hem Styx'in hem de akşamın toprak elementine ve humor melancholicus'a karşılık geldiği düşünülüyordu. Ve Cocytus, 'Gözyaşı Batağı', Notte'nin altında yer alırdı, çünkü hem Cocytus'un hem de gecenin su elementine ve ağırkanlılığa karşılık geldiği düşünülüyordu.

Michelangelo'nun Günlerin Vakitleri elbette Dört Mizacı 'simgelemiyor'. Öte yandan onlar insan ruhunun dört 'maddi' unsurdan oluşan bir beden içinde yaşadığı süreçte maruz kalacağı çeşitli rahatsız edici ve sıkıntı verici etkileri aydınlatmaktadır. Yeni-Platoncularda ve özellikle sahiden neşeli veya gerçekten huzurlu bir figür üretmeye duygusal hali elvermemiş olan Michelangelo'da 'neşeli' ve 'ağırkanlı' koşullar 'asabi' ve 'melankolik' koşullardan farklıdır ama onlar hiçbir surette daha mutlu koşullar değildir. Neşeli mizaç dâhil dört mizacın her birinin melankolik sıkıntıyı doğurabileceğine dair kuramı bilen çağdaş bir seyirci Günün Dört Vaktini *melancholia ex sanguine*, *melancholia ex phlegmate*, *melancholia ex cholera rubra* ve *melancholia ex cholera nigra* paradigmaları olarak yorumlamış olabilir.¹¹²

Maddenin atıl âlemi ve zamanın hüküm sürdüğü eziyetli doğa âleminden, on altıncı yüzyıldan Giuliano ve Lorenzo'nun -'Pensieroso' veya 'Pensoso' diye bilinen- imgeleri belirir.¹¹³ Aşağı bir varoluş formundan üst bir varoluş formuna geçişi dile getiren figürlerin eşlik ettiği ve Michelangelo'nun çağdaşlarını şaşırtacak kadar gayri şahsi karaktere sahip olan bu imgeler, ne canlı bireylerin portreleridir ne de soyut kavramların kişileştirilmeleridir. Yerli yerince söylenildiği üzere onlar ölümlerin somut kişiliğini değil de ölümsüzleşmiş ruhlarını resmederler ve onların, altlarındaki Günün Vakitleri ile olan kompozisyon ilişkisi, Roma lahitlerinden kalmadır. Bu lahitlerde ölünün sureti, uzanan Okyanus ve Yeryüzü figürleriyle sembolize edilen dünyevi yaşam âleminin ötesine taşınır (*text ill.* s.171).¹¹⁴

112 Yaygın kuram için bkz. *Bibl.*252 ve 253.

113 Vasari, *Bibl.*366, cilt VII, s.196, Frey, *Bibl.*103, s.133.

114 C. Tolnay, *Bibl.*355, s.289, 292 ve resim 10.

Yine de ne kadar değiştirilmiş olursa olsun Giuliano ve Lorenzo de' Medici'nin imgeleri sadece duruş ve ifadele-riyle değil, aynı zamanda ayırt edici özellikleriyle de ifade edilen bir tezadı işaret eder ve bu tezat, fiili hayat ile tefekkür hayatı arasındaki eski zıtlık açısından en yetkin şekilde ifade edilebilir.¹¹⁵

Yeni-Platoncu bakış açısında, iki dükün ölümsüzleşmiş ruh olarak temsil edilmesi gerçeği ile, Lorenzo *vir contemplativus* olarak nitelenirken, Giuliano'nun *vir activus* olarak nitelenmesi gerçeği arasında bir çelişki yoktur.¹¹⁶ Aksine bu nitelemeler onların yücelişini izah eder. Zira bildiğimiz gibi, ancak *iustitia* veya *religio*'nun yönlendirdiği sahiden aktif ve sahiden düşünceli bir hayat sürerek insanlar salt doğal varoluşun kısır döngüsünden kaçıp hem geçici mutluluğa hem de ebedi ölümsüzlüğe erişebilirler.

Peki, ideal *vir contemplativus* ve ideal *vir activus* Yeni-Platoncu ölçütlere göre resmedilebilir mi? Ancak birincisini Satürn'ün kusursuz taraftarı, ikincisini de Jüpiter'in kusursuz taraftarı olarak göstermek suretiyle resmedilebilir. Hatırlarsak, Plotinus Satürn'ü Noûç, Kozmik Akıl, Jüpiter'i de Ψυχή, Kozmik Ruh olarak yorumlamıştı. Sonuçta insan ruhunun dünyaya inişiyle birlikte Satürn tarafından 'ayırt etme ve düşünme gücüyle', Jüpiter tarafındansa 'eylemde bulunma gücüyle' donatıldığına inanılıyordu.¹¹⁷ Ve Floransalı Yeni-Platonculara göre Satürn 'çocuklarının' –sıradan yargı astrolojisine göre ölümlüler arasında en talihsiz olanları- gerçekte zihinsel tefekkür hayatına yazgılı iken, Jüpiter çocukları rasyonel eylem hayatına yazgılı oldukları apaçık

115 Bu yorum ilk kez J. Richardson tarafından öne sürülmüş görünüyor, *Bibl.*279, cilt III, s.136SS. Öte yandan bu yorumu ilk kez çağdaş Yeni-Platoncu kaynaklarla bağlantılı olarak ele alan Borinski'dir.

116 Dolayısıyla C. Tolnay'ın dük protrelerini "*immagini dele anime trapassate, divinizzate alla maniera antica*" diye yorumlamasını kabul etmek gayet mümkündür (*Bibl.*355, resim 289), onların bariz kontrastının her ikisinin de ölümsüzlük iddiasında bulunduğu aktif hayat ile tefekkür hayatı arasındaki tezadı ortaya koyduğunu inkâr etmeden.

117 Bu doktrin için Ortaçağda bile unutulmuş ama Rönesansta yeni bir önem kazanmış *locus classicus*, Macrobius, *Comm. in Somnium Scipionis*, I, 12,-14: "*In Saturni [yani sphaera producit anima] ratiocinationem et intelligentiam, quod λογιστικόν et θεωρητικόν vocant; in Jovis vim agendi, quod πρακτικόν dicitur.*"

ortadaydı.

Bütün büyük adamların melankolik olduğu yönündeki Aristocu kuramın ‘yeniden keşfiyle’ birlikte modern deha kavramına götüren bu doktrinin daha evrensel yanlarını burada tartışmak imkânsız olduğu gibi, bir metin seçkisiyle onu aydınlatmak da gereksizdir. Pico della Mirandola’nın Benivieni üzerine yaptığı bir Çalışma’dan şu karakteristik pasajı alıntılanmak yeterlidir: “Satürn anlama ve tefekkür etme amacı taşıyan ve buna adanmış entelektüel tabiatı işaret eder. Jüpiter şeylerin ona tâbi olduğu yasalar doğrultusunda hareket etmeyi, denetlemeyi ve kontrol etmeyi içeren aktif bir hayatı işaret eder. Bu iki özellik aynı adlarla, yani Satürn ve Jüpiter’le anılan iki gezegende bulunur. Nitekim denildiği gibi, Satürn düşünce insanlarını üretirken, Jüpiter onlara eyaletleri, devleti ve insanların idaresini verir.”¹¹⁸

Bu pasajın üstü örtük biçimde atıfta bulunduğu kaynaklar, yani astrolojinin yazılı ve görsel kaynaklarında Satürn ve Jüpiter’e ait karakterler modern psikologların ‘içedönük’ ve ‘dışadönük’ dediği tiplere bariz benzerlik taşırlar. Hatta antik dönemin astrologları bunlar kadar temel farklılıkların parayla ilgili tutum gibi özelliklere de yansıdığını kabul etmişlerdir. Düşünceli Satürn karakteri ‘dünyaya kapalı’dır; asık suratlı, sessiz, tamamen kendine odaklı, yalnızlık ve karanlık dostu ve tamahkâr ya da en azından cimri tiplerdir. Aktif Jüpiter karakteri ‘dünyaya açık’, uyanık, güzel konuşan, samimi, arkadaş canlısı ve alabildiğine cömerttir.¹¹⁹

Medici Şapeli’nde bu zıtlık Giuliano heykelinin (resim 155) ‘açık’ kompozisyonu ile ‘Penseroso’ heykelinin (resim 154) ‘kapalı’ kompozisyonu arasındaki tezaadın yanı sıra onlarla birlikte iki heykelin -gruplandırıldığı iki çift simgeyle genel olarak gösterilmiştir: Giuliano kuvvetli Giorno ve doğurgan Nötte – Μήτις Νύξ veya klasik şiirin *Mater Nox*’u-

118 Pico, I, 7, *Bibl.* 267, fol. 10: “*Saturno è significatiuo della natura intellettuale, laquale solo attende et è uolta allo intendere et contemplare. Giove è significatiuo della uita attiuu, laquale consiste nel reggere, administrare et muouere con lo imperio suo le cose à se soggettate et inferiori. Queste dua proprietà si truouano ne pianeti da e medesimi nomi significati, cioè Saturno e Giove; perchè come lore dicono, Saturno fa li huomini contemplatiui, Giove dà loro principati, gouerni, et administratione di popoli.*”

119 Bkz. tüm diğer örneklerin yerine Jüpiter’in Çocukları’nı temsil eden Floransa gravürlerindeki yazılar (F. Lippmann, *Bibl.* 195, PL.A II, B II).

üstüne yerleştirilirken,¹²⁰ Lorenzo bakire Aurora ('bölge'ye dikkat) ve yaşlı Crepuscolo'nun –yaşı ve ruh hali muhtemelen Aurora ve ebedi gençlik değil de ebedi hayat bahşedilmiş kocası Tithonus mitini anıştıran- üstüne yerleştirilir.¹²¹ Fakat iki portrenin Satürn ve Jüpiter'le ilgili çağrışımları daha belirleyici özelliklerle vurgulanmıştır. Dürer'in *Melencolia*'sının yüzü gibi 'Penseroso'nun yüzü de Satürnvâri bir melankoliğin *facies nigra*'sını ifade eden kesif bir gölgeyle karartılmıştır. Sol elinin işaret parmağı Satürnvâri sessizlik hareketiyle ağzını kapatır.¹²² Dirseği Satürnvâri cimriliğin tipik bir sembolü olan kapalı bir para kutusunun üzerine dayanmıştır;¹²³ ve sembolizmi daha da açıklamak için para kutusunun ön yüzü Dürer'in *Melencolia* I gravürünün sembolik hayvanı olan yarası kafasıyla süslenmiştir.¹²⁴

Öte yandan Giuliano bir prens asası tutar ve açık sol eliyle iki madeni para sunar. Dışa yönelik eylemle kendini "harcayan" kişi ile kendine dönük tefekkürüyle 'kendini dışa kapatmış' kişi arasındaki sembolik zıtlığı sunan bu iki motifi Ripa, '*Magnanimita*' başlığı altında tarif etmiştir ve şu özellik cimriliğin Satürn özelliği olması kadar Jüpiter özelliğidir: en popüler astroloji metinlerinden birinden alıntı yapacak olursak, "*Iupiter dat magnanimitatem animi*".¹²⁵

120 Bkz. J.B. Carter, *Bibl.57*, s.v. 'Nox' ve C.F. Bruchmann, *Bibl.51*, s.v. Nöç.

121 K. Borinski, *Bibl.46*, s.157SS.

122 Bkz. Ripa, s.v. 'Silentio': '*il dito indice alla bocca*', '*un dito alle labbre della bocca*', '*col dito alla bocca*'. Ripa'nın 'Malanconico'sunun (s.v. 'Complessione') ağzı bile '*significa il silentio*' (sessizliği temsil eden) bir bağla kapalıdır.

123 Cod. Vat. lat.1398, fol.11'de Satürn bir kasaya anahtarları uzatırken gösterilir. Cod. Tublingensis M.d.2'de melankolik parayla dolu kasayı yakmaya başlar ve parayla dolu masa ve/veya çanta hem Satürn hem de melankolik temsillerinde sıkça görülür (bkz.Melancholia, *Bibl.253*'deki illüstrasyonlar); Lenardo Dati'nin Sfera'sında düşüncelilik ve para hırsı aynı anda belirtilir: 'Disposti [yani melankolikler] *a tucte larti davaritia, et a molti pensieri tempre hanno il core.*'

124 Lorenzo'nun sol elinde buruşuk bir mendil tutması Ripa'nın 'Pensiero'sundaki ilgili crewel nakışıyla aynı fikri yansıtır olabilir.

125 A. Hauber, *Bibl.135*, s.54'te yeniden yayımlanan, 'Kye-ser' elyazmalarında yer alan, yukarıda belirttiğimiz Macrobius'un pasajının düzeltisine göre.

Jüpiter Çocukları'nı gösteren Floransa gravürlerinde asasını tutan ve tebaasına ihsanda bulunan bir prense rastlıyoruz (resim 156).¹²⁶ Giuliano heykelinin genel kompozisyonunun St. George ve St. Demetrius'u gösteren St. Mark'ın ön cephesindeki iki Bizans rölyefinden esinli olabileceği düşünülmüştür (resim 157);¹²⁷ eğer bu düşünce –Michelangelo'nun Giuliano heykeline başlamadan kısa süre önce Venedik'i ziyaret ettiği gerçeği hesaba katıldığında tamamen ihtimal dışı olmayan- doğruysa, onun azizlerin sembolü olan kılıcın yerine Jüpiter'in cömertliğinin sembollerini koyması daha anlamlı hale gelmektedir.

Hem derin düşünür hem de cömert fail Yeni-Platoncu yücelişe mazhardır. Onun tamamlanması dükkân mezarlarının dördüncü ve en yüksek alanını süsleyen motiflerle sembolize edilmiştir. Bu alan semanın üstündeki semaötesi âlem olarak yorumlanabilir. Merkezdeki ganimetler aşağı varoluş biçimleri üzerindeki nihai zaferi anıştırmaktadır; keder ve korkuyla çömelmiş çocuklar muhtemelen aşağı âlemlere inmeye mahkûm doğmamış ruhları temsil etmektedir;¹²⁸ ve boş taht bir ölümsüzün görünmez varlığının en yaygın kullanılan en eski sembollerinden biridir. – *Hetoimasia* diye adlandırılan - Son Yargı için boş tahtların hazırlanması muhtemelen Daniel, VII.9'a dayanmaktadır. Fakat onun sanat-taki yorumları¹²⁹ bize kadar çok sayıda gelmiş pagan temsillerden sonra şekillenmiştir. Kadim Roma'da boş tahtlar kimi tanrılar için yapılan kefaret törenlerinde kullanılıyordu ve daha önemlisi, *ludi scaenici* durumlarında onlar tiyatroya vakur bir şekilde taşınıp tanrıların kullanımına sunuluyordu. Sezar'ın ölümünden sonra bu ayrıcalık ona verildi ve daha sonra da diğer tanrılaşmış imparatorlara.¹³⁰ Eğer Michelangelo, Hadrian idaresi altında yaşasaydı, bir Divus Caesar anıtını taçlandırmak için bundan daha zarif bir sembol seçemezdi. Fakat Medici Şapeli'nde boş tahtların üzerinde Eski

126 F. Lippmann, *Bibl.*195, PL.A II, B II.

127 E. Steinmann, *Bibl.*322, s.110S., resim 27-28.

128 K. Borinski, *Bibl.*46, s.135.

129 Bkz. P. Durand, *Bibl.*80; J. Wilpert, *Bibl.*404, cilt I, s.58SS. St. Maura'nın düşünde (alıntılayan Wilpert, *l.c.*) tahtı tüm pagan temsillerde olduğu gibi 'drapeli' görmesi karakteristiktir; bkz. *text ill.* S.198.

130 Bkz. L.R. Taylor, *Bibl.*335; ayrıca A.L. Abaecherli, *Bibl.*1.

Ahit'ten hikâyeler olurdu ve bu hikâyeler düğ mezarlarının tüm içeriğini, *sepultura in testa*'daki imgelere tercüme edilmiş Hristiyan kurtuluş mefhumuna bağlı kılarıdı.

Kubbe için de bir freske niyet edilmişti. Sebastiano del Piombo 7 Temmuz 1533 tarihli mektubunda bu plandan söz ederken şöyle der: "Bacanın kubbesindeki resme gelince Efendimiz [yani, Papa VII. Clement] onu sizin keyfinize bırakıyor. Bence Ganymede orada güzel durur. Ona bir hale ekleyebilirsiniz, böylece cennete taşınan Kıyametin Aziz John'u olarak görünür."¹³¹ Sebastiano'nun mektuplarının, özellikle 'eşsiz' Michelangelo'ya gönderdiklerinin üslubunun ayırt edici özelliği olan alaycılığın ruhunu anlayan bir kişi onun bu önerisinin şaka olduğunu anlar.¹³² Fakat çok iyi bir şakadır bu. Zira Sebastiano hatırlasın ya da hatırlamasın, *Moralized Ovid*'de Ganymede aslında İncilci Yahya'nın ön temsili iken Kartal, İsa'yı veya Aziz John'a cennetin sırlarını ifşa etme olanağı tanıyan yüce Açıklık'ı temsil ediyor diye yorumlanmıştır¹³³ ve bu yoruma on altıncı yüzyılda hâlâ atıfta bulunuluyordu.¹³⁴

Bu tür ahlâk derslerine Rönesansta da karşılaşıyoruz; hatta hümanistler Jüpiter'in güzel bir oğlana duyduğu aşkla bağlantılı olarak *Sinite parvali ad me verniant* ve *Nisi efficiamur sicut parvali* dizelerini alıntılarken tereddüt etmezler;¹³⁵ ve Kilise'ye göre pagan mitlerin bu tür iyi niyetli Hristiyanlaştırılması onların hakiki klasik şiirde işlenişinden daha sakıncalıdır.¹³⁶ Öte yandan yorumların tarihinde bir bölüm vardır ki burada Olympus'a kabul edilen Zeus'un tek gözde-

131 G. Milanesi, *Bibl.*215, s.104.

132 Pasaj sadece K Bronski, *Bibl.*46, s.142 ve onun yetkinliği üzerine O. G. Von Simson, *Bibl.*319, s.109 tarafından ciddiye alınmıştır. Sebastiano iş sözleşmelerinde pek ciddi olamamıştır; bkz. Örneğin Dük Ferrante Gonzaga'ya yaptığı eğlenceli öneri (P.D.'Acchiardi, *Bibl.*2, s.276).

133 'Thomas Walleys', *Bibl.*386, fol. LXXXII.

134 Bkz. Örneğin Claudius Minos'un Alciati üzerine Çalışması, EMBLEMATA, IV, *Bibl.*5, s.61SS. Kartal (*aquila* sözcüğünün *acumen* sözcüğünden türediği sanılmaktadır) Aziz John'un bir özelliğidir, 'ut eius in divinus rebus acumen longe perspicax et oculatum ut ita dicam, ostenderent'. Miinos pasajı şu cümleyle bitirir: 'Sed hic me cohibeo, quod id esse videam Theologorum pensum'.

135 Claudius Minos, a.g.e.

136 Bkz. S.114, N.2.

si olan Ganymede miti asırlar boyunca işlenmiştir.

Milattan önce dördüncü yüzyılda iki zıt anlatıyla karşılaşırız: Platon Ganymede mitinin, erkekler ile oğlanlar ya da ergenler arasındaki gönül ilişkilerini haklı çıkarmak için Giritliler tarafından uydurulduğuna inanırken,¹³⁷ Xenophon onu bedene kıyasla aklın üstünlüğünü işaret eden ahlâki bir alegori diye açıklar; ona göre, Yunanca γανυσθαί (zevkini çıkarmak) sözcüğü ile μῆδεα (zeka) sözcüğünden türemiş olduğu varsayılan Ganymede ismi bile fiziksel değil de zihinsel avantajların tanrıların sevgisini kazandığı ve ölüm-süzlüğü garantiye aldığı gerçeğine tanıklık etmektedir.¹³⁸

Ganymede temasının (elbette daha sonra Kilise Papazları'nın paganizme karşı hakaretlerinde kullandıkları) daha gerçekçi versiyonu,¹³⁹ ya Euhemeristik [efsanelerin geleneklerden kaynaklandığını savunan görüş. ç.n.] bir ruh içinde geliştirildi¹⁴⁰ veya astral bir mit olarak yorumlandı.¹⁴¹ Öte yandan idealist versiyon ahlâki düzlemde metafizik, hatta mistik bir düzleme taşındı. Ruhun yeryüzü ve Okyanus âleminin ötesine yükselişini gösteren bir Roma lahitinde Ganymede ve Kartal grubu kompozisyonun merkezine yerleştirilir (*text ill.* s.171).¹⁴²

Geç Ortaçağ ya Euhemeristik ve astronomik yorumlardan tatmin olmuştu¹⁴³ ya da özellikle Hristiyanca bir ahlâk dersi vermenin vakti geldiğinde Ganymede ile İncilci Yahya arasında benzerlikler bulmaya girişiyordu. Ne var ki Rönesansa göre Ganymede mitini Yeni-Platoncu *furor divinus* doktriniyle ilişkilendiren bir yorumu tercih etmek gerekti.

Dante, *Purgatorio*, IX, 19 ss. üzerine yaptığı çalışmada Landino eski moda seleflerinin savunduğu Hristiyan yorum ile Neoplatoncu yorum arasına apaçık bir çizgi çizer.

137 Platon, *Leges*, I, 636C.

138 Xenophon, *Symposium*, VIII, 30.

139 Bkz. Örneğin Augustinus, *De Civ. Dei*, VII, 26 ve XVIII, 13, muhtemelen Cicero, *Tuscul.*, IV, 33 (70, 71)'e dayanarak. Öte yandan *Tuscul.*, I, 26'da (65) Cicero Xenophon'un yorumunu savunur.

140 Bkz. örneğin Fulgentius, *Mitol.*, I, 25, Mythographus II, 198 tarafından alınmıştır.

141 Bkz. Hyginus, *De Astronomia*, II, 29, Mythographus III, 3, 5, *Bibl.*38, s.162 tarafından alınmıştır.

142 Clarac, *Bibl.*66, cilt II, PL.181, no 28.

143 Bu gelenek çizgisi Boccaccio, *Geneal. Deor.*, VI, 4'te özetlenmiştir.

Francesco da Buti'den (1324-85) alıntı yapar. Buti'ye göre Kartal *la divina charità*'yı temsil ederken, Ganymede'nin kaçırıldığı yer, Ida dağının ormanı, diğer fanilerden ziyade ormanda tövbe eden keşişlerin kurtulmalarının daha muhtemel olduğu gerçeğini akla getirmektedir. Buti bu yorumun "*pietosa er accomodata alla christiana religione*" olduğunu söyler. Fakat Buti Ganymede'nin insan ruhunun aşağı yetilerinin karşısında Akıl (*mens*) temsil ederken onun kaçırılmasının Akılın mest edici bir tefekkür haline yükselişini temsil ettiğini düşünür. "O zaman Ganymede Jüpiter'in sevdiği mens humana'yı, yani Yüce Varlığı temsil eder. Onun yanındakiler de ruhun nebati ve duyumsal olanı öğrenmeye yönelik diğer yetilerini temsil eder. Akılın ormanda olduğunu, yani fanilerden uzak olduğunu anlayan Jüpiter onu kartalla cennete götürür. Böylece Akıl yanındakileri, yani nebati ve duyumsal ruhu arkada bırakır; ve bedenden uzaklaştırılmış veya Platon'un deyişiyle boşanmış olarak cennetin sırlarını tefekkür etmeye kendini verir."¹⁴⁴ Xenophoncu etimoloji tarafından da doğrulanır görünen bu Yeni-Platoncu yorum Alciati (Emblema IV'ü γανυσθαί μήδει ve "*In Deo laetandum*" şeklinde iki başlık taşır),¹⁴⁵ Achille Bocchi¹⁴⁶ ve Natale Conti¹⁴⁷ gibi hümanistler tarafından neredeyse fikir birliğiyle

144 Landino, Dante üzerine Çalışma, *Bibl.*180, fol.CLVI.: "*Sia adunque Ganimede l'humana metne la quale Gioue, idest el sommo Idio ama. Sieno e suoi compagni l'altre potentie dell'anima come e vegetatiua et sensitiua [burada mektup kuşkusuz hen sensus exterior'u hem de sensus interior yani tahayallü içermektedir]. Apposto adunque Gioue, che essa sia nella selua, idest remota dele cose mortali, et con l'aquila già detta la analza al cielo. Onde essa abbandona e compagni, idest la vegetatiua et sensitiua; et abstracta et quasi, come dice Platone, rimossa dal corpo, è tuta posta nella contemplatione de' secreti del cielo.*"

145 Claudius Minos'un bu Emblema üzerine çalışması (bkz. s.213, N.131) neredeyse Ganymede üzerine bir monograf niteliğindedir.

146 A. Bocchius, *Bibl.*37, SYMB.LXXVIII ("*Vera in cognitione dei cultuque voluptas*"; Οὐχ ἰδὸν σώματος νομασθεις ἀλλὰ ἰδὸν γνώμων) ve LXXIX ("*Pacati emblema hoc corporis atque animi est*"; Γάνυσθαί μήδεις). Bu iki *conconcepto*'nun illüstrasyonları için aşağıya bakınız.

147 Natalis Comes, *Bibl.*67, IX, 13, çok bilgi ve kuşatıcı yaklaşımıyla idealist bir yorumu desteklemektedir: "*Nam quid aliud per hanc fabulam demonstrabant sapientes, quam prudentem virum a Deo amari, et illum solum proxime accedere ad divinam naturam?*"

kabul edilmişti. Ve o Sebastiano del Piombo'nun şakasının amacını aydınlatır: Ganymede'nin Michelangelo'ya gönderdiği mektupta belirttiği "kişi", bu mektubun yazılmasından yaklaşık yarım sene önce Michelangelo'nun genç dostu Tommaso Cavalieri için yaptığı ve bu arada çok meşhur olmuş çizimdeki kişidir elbette (resim 158).¹⁴⁸ Bu çizim Ganymede'yi kendi iradesi veya düşüncesinin rolü olmadan girdiği bir trans halinde göstermektedir, dev bir kartalın demir pençesi altında edilgen bir hareketsizliğe mahkûm olmuştur. Kollarının duruşu bilinçsiz bir kişinin veya cesedin hareketini anımsatmaktadır¹⁴⁹ ve ruhu Landino'nun deyişiy-le sahiden *rimossa dal corpo*'dur.

Bu çizimin *furor divinus*'u,¹⁵⁰ daha doğrusu furor amatorius'u sembolize ettiği ve bunun soyut ve genel bir anlatım değil de Michelangelo'nun Tommaso Cavalieri'yle karşılaştığında hayatını sarsmış, her şeyi kasıp kavuran sahiden Platoncu tutkunun bir ifadesi olduğu tartışma götürmez.

Cavalieri'ye 1532'nin sonuna doğru verilen Ganymede çizimine başka bir çizimin eşlik ettiğini ve sahibinin bu iki çizimi bir arada düşündüğünü biliyoruz: Tityus (Fr.6, resim 159).¹⁵¹ Tityus Hades'te azap çekmiş dört büyük günahkârdan biridir, diğerleri ise Tantalus, Ixion ve Sis-

148 Kayıp orijinalin en iyi kopyası çizim Fr.18'dir. Diğer kopyalar, gravürler vb. için bkz. Thode, *Bibl.*349, cilt II, s.350SS. Not 142'de alıntılanan Bocchi'nin SYMBL.LXVIII ve LXIX illüstrasyonlarının da Michelangelo'nun kompozisyonundan alındığını belirtmek gerek. Öte yandan ikinci illüstrasyon Ganymede'yi çıplak değil de drapeli gösterir (Pliny'nin klasik heykeltıraş Leochares'le ilgili yorumuna atıfla, *Nat. Hist.*, XXIV, 8), ruhla beden mükemmel uyumunu göstermek için, Ganymede kartalın pençelerinden etkilenmez.

149 Clarac, *Bibl.*66 III, PL.407, no 696'daki gravür aracılığıyla bilinen epey onarılmış klasik bir prototipi H. Hekler öne sürmüştür, *Bibl.*138, s.220. Fakat Michelangelo'dan önce hiçbir temsil Ganymede'yi kartal tarafından sıkıca kavranmış halde göstermez.

150 Bkz. K. Borinski, *Bibl.*46, s.142, Landino'nun alıntısıyla birlikte. F. Wickhoff, *Bibl.*397, s.433 şiirsel benzerlikler olarak Frey'den şu satırı: "*Voto con le vostr'ale e senza piume*", *Bibl.*101, CIX, 19 ve sonenin ikinci kıtasını alıntılar, a.g.e., XLIV.

151 Bkz. Thode, *Bibl.*340, cilt II, s.350 ve 356SS, başka atıflarla birlikte. Frey'deki reproduksiyon ters çevrilmiştir; doğru bir reproduksiyon için bkz. B. Berenson, *Bibl.*28, PL.CXLXXX.

phus. Apollo ve Diana'nın annesi Latona'ya saldırdığı için cezalandırılmıştır ve cezası Prometheus'un cezasıyla aynıdır, tek farkla ki sadece 'ölümsüz karaciğeri'¹⁵² kartal yerine akbaba tarafından yenilmiştir.¹⁵³ Karaciğerin kan ürettiği ve dolayısıyla bedensel arzuların otağı olduğu sanıldığını (başka pek çokları gibi Petrarch da karaciğeri Cupid'in oklarının hedefi olarak görmektedir)¹⁵⁴ göz önüne alırsak Latona'nın talihsiz sevgilisine verilen cezanın 'ölçüsüz aşkın yol açtığı cefaların' bir alegorisi olarak yorumlanmasını kolaylıkla anlayabiliriz. Nitekim Lucretius şöyle demektedir:

*“Sed Tityos nobis hic est, in amore iacentem
Quem volucres lacerant, atque exest anxius angor
Aut aliae quaevis scindunt cuppedine curae”*¹⁵⁵

Bembo'ya göre “sevenin ıstırabı kendi benliğiyle çilelerini beslediği için artar. Tıpkı Tityus'un karaciğeriyle akba-

152 Virgil, Aen., VI, 497.

153 Tityus'un iki akbaba tarafından işkence gördüğü Homeros versiyonu (Odyss., XI, 576SS.) on altıncı yüzyıla kadar unutuldu. Ovid, Met., IV, 456SS'den itibaren yukarıda belirtilen dört karakterin birleştirilmesi Hades veya 'Gazap Âlemi'nin tasvirlerinin ve temsillerinin standart bir özelliğidir. Ovid, Met., IV, 453'te 'üç kız kardeş'ten Hades'in hademeleri diye söz edilir. Tityus ile Prometheus arasındaki biçimsel benzerlik modern yazında fazlaca karışıklığa yol açmıştır. Michelangelo'nun Tityus'u bile zaman zaman yanlış alıntılanır (F. Wickhoff, *Bibl.*397, s.434; çizim aslında Rubens tarafından Prometheus için kullanılmıştır, R. Oldenbourg, *Bibl.*234, s.74, resim 161) ve Titian'ın Prado'daki Tityus hep Prometheus diye anılıp reproduksiyonu yapılır. Bu resmin (resim 160) Tityus'u temsil ettiği hem yeraltı dünyasının işareti olan yılanla, hem de Sisyphus (hâlâ mevcut), Tantalus ve Ixion'u (bu iki resim Macaristan Kraliçesi Mary'nin envanterinde belirtilmiştir; R. Beer, *Bibl.*24, P.clxiv, no 86) içeren bir seriye ait olması gerçeğiyle doğrulanmaktadır. Dört resim basitçe Hades Odası anlamına gelen ve V. Carducho, *Bibl.*55, s.349'da dosdoğru betimlenen '*la pizeza de las Furias*' adındaki bir odada birleştirilmiştir. Karışıklığın nedeni diğer türlü bilinmeyen bir Prometheus'u Tityus'la birlikte belirten ama Prometheus resminin İspanya'ya hiç ulaşmadığını açıkça ekleyen Vasari'dir (*Bibl.*366, cilt VII, s.451, tekrarlayan G.P. Lomazzo, VII, 32, *Bibl.*199, s.676, bölüm "*Della forma delle tre furie infernali*").

154 Petrarch, *Africa*, *Bibl.*263, yukarıda anılan, s.175, N.47.

155 Lucretius, *De Rer. Nat.*, III, 982SS.

bayı beslemesi gibi.¹⁵⁶ Ve Ripa'nın 'Aşkın Çileleri' alegorisi bir akbaba tarafından göğsü yarılıp parçalanmış kederli bir adamı içerir."¹⁵⁷

Dolayısıyla bu iki çizim teknik anlamda olmasa bile içerik açısından birbirinin "eşi"dir. Bir kartalın kanatlarında cennete yükselen Ganymede yok olma noktasına varacak kadar güçlü, ama ruhu bedensel esaretten kurtarıp cennet saadetine kavuşturan Platoncu sevginin coşkusu sembolize eder. Cehennemde akbabanın işkencesine maruz kalan Tityus ruhu esir alıp dünyevi halin bile altına indiren tensel arzunun ıstıraplarını sembolize eder. Birlikte ele alındığında iki çizim '*Amor Sacro e Profano*' temasının Michelangelo versiyonu olarak adlandırılabilir. Her iki kompozisyonda da mitolojik bir konunun geleneksel alegorik yorumu benimsenmiştir, ama bu yoruma kişisel bir itirafın derin anlamı katılmış, böylece sevginin her iki türü de temelde tek bir trajik deneyimin iki çehresi olarak algılanmıştır.¹⁵⁸ Eğer Palazzo Vecchio'daki 'Boboli' Köleleri ve Zafer (resim 173) gerçekte 1532-34 kadar geç bir zamanda yapılmış olsaydı bu beş heykelin tartışmasız II. Julius'un Mezarı için yapılmış olsa da Michelangelo'nun Cavalieri'ye olan tutkusunu yansıttığını söylemek mümkün olabilirdi. Kendi zaferiyle hüzünlenen kanatsız Victor'un yerine neşeli kanatlı Zaferlerin konulması ve gençlik ile ihtiyarlık arasındaki trajik tezat (Michelangelo 1532'de elli yedi yaşındaydı) kaçınılmaz olarak "*Resto prigion d'un Cavalier armato*" dizesini hatırlatmaktadır.¹⁵⁹

Mitolojik bir 'ahlâk'ın benzeri öznel bir yorumu, Michelangelo'nun Tommaso Cavalieri için yaptığı üçüncü bir kompozisyonda bulunabilir: Phaethon'un Düşüşü.¹⁶⁰ Üç versiyonu vardır (Fr.57, 75, 58, resimler 162, 163, 164). Sonuncusu (Fr.58) Cavalieri tarafından 1533 yılının eylül ayının başında alınmış, birinci versiyon (Fr.57) ise bu tarihten

156 P. Bembo, Asolani, I, *Bibl.*26, s.85.

157 Ripa, s.v. 'Tormento d'Amore'.

158 Bkz. örneğin Bartolommeo Angiolini'ye mektup, Milanesi, *Bibl.*216, s.469.

159 Frey, *Bibl.*101, LXXXVI. Bu bakış açısından bakıldığında Zafer grubunun Platoncu çağrışımla bir tür ruhsal otoportre olarak yorumlanması II. Julius'un mezarı için yapılmış olması gerçeğine rağmen hayli savunulabilir.

160 Thode, *Bibl.*340, cilt II, s.358SS. Klasik kaynaklar için bkz. makaleler, alıntılanan yer, s.271, N.3.

daha erken bir vakitte,¹⁶¹ hatta belki Ganymede ve Tityus çizimlerinden bile önce yapılmış gibi görünüyor.

Kaçınılmaz Euhemeristik ve natüralist yorumları bir kenara koyarsak,¹⁶² Phaethon mitinin tek bir alegorik açıklaması vardır: İnsanı sınırlamalara meydan okumayı denemiş cüretkâr ölümlünün kaderi kendisine tahsis edilen ‘hal ve durum’un sınırlarını aşacak kadar haddini bilmez her *temerarius*’un kaderini sembolize ediyordu.¹⁶³

Bu noktayı aklımızda tutarak, Michelangelo’nun dostluklarının ta başında Cavalieri’ye verdiği Phaethon çiziminin, Michelangelo’nun genç asilzadeye gönderdiği ilk mektuplarda görülen su katılmamış aşağılık duygusunun bir ifadesi olduğunu kolaylıkla anlayabiliriz: “Çok düşüncesizce size yazma cüretinde bulundum ve sizin cevap vermenizi *edebince beklemeden* ilk hamlede bulunarak haddimi aş-tım,” diye yazmıştı 1 Ocak 1533’de ve şöyle devam ediyor-

161 Thode (Fr.57, 75, 58)’de verilen sıra neredeyse genel kabul görmektedir (A.E. Brinckmann, *Bibl.*49, s.45SS Fr.57, 58, 75 sırasını önermektedir) ve açıkçası doğrudur. Fr.57’de Michelangelo esasında yata bir alanda dizilmiş motiflerin dikey düzenlemesinden dolayı güçlü bir simetriyle klasik modellere nispeten yakın durur. Fr.75 sıkı şekilde simetrik gruplara bölünmüş atlar ve kompozisyonun merkezinde baş aşağı Phaethon’la sıkı şekilde eksenlendirilmiştir ve klasik olmadığı vurgulanmıştır (bkz. Alciati’nin Emblema LVI’sının illüstrasyonları, bkz. resim 170). Fr.58 diğer iki kompozisyonda takip edilen ilkelerin harmanlanmasıyla nihai çözümü sunmaktadır.

162 Bkz. örneğin Lucretius, *De Rer. Nat.*, v, 396SS.; Mythographus III, 8, 15, *Bibl.*38. Euhemerist ve naturalist yorumlar silsilesi için bkz. Boccaccio, *Geneal. Deor.*, VII, 41 ve Natalis Comes, *Bibl.*67, VI, I, s.552.

163 Bkz. örneğin Fransızca *Moralized Ovid*, C.de Boer, *Bibl.*40, cilt I, s.186SS. (İsa karşıtı kibirli bir filozof olarak Phaethon ve İsa’yı savunan Sol); ‘Thomas Wallets’, *Bibl.*386, fol. XXVI, V. (Phaethon kötü yargıçları ve başrahipleri simgeliyor); Gaguin, *De Sodoma* (Sodom’un kaderine benzeyen Phaethon kaderi *Cité de Dieu* el yazmalarında gösterilmiştir, her ne kadar metinde onun adı anılmasa da, bkz. V.de Laborde, *Bibl.*178, cilt II, s.410 ve PL.XI.VII, CX); Landino, Dante, *Inferno* üzerine Çalışma, XVII, 106, *Bibl.*180, fol.lxxix (Phaethon ve Icarus’un temsil ettiği “*tutti quelli e quali mossi da troia presumptione di se medesimi et da temerità ardiscono a fare imprese sopra le forze e le facultà loro*”); Alciati, *Emblemata*, LVI *In temerarios* (bkz. resim 170).

du: “Asrımızın dünyadaki biricik ışığı siz, eşiniz benzeriniz olmadığı için başkalarının eserleriyle tatmin olamazsınız.”¹⁶⁴ Hatta sonra şunları da söyler: “Her ne kadar sizden çok aşağı olan ben böyle kendini bilmezce konuşsam da dostluğumuzun önünde hiçbir şeyin duramayacağını düşünüyorum.”¹⁶⁵

Bu rezilce alçakgönüllülük duygusu rasyonel bir bakış açısından anlaşılabilir olduğundan Michelangelo’nun mektuplarının olsa olsa bir aracı görevi görmüş Cavalieri’ye değil de Vittoria Colonna’ya gönderilmiş olması gerektiğine inanıldı;¹⁶⁶ ne var ki mektuplardaki sevgi kaçınılmaz olarak aşkın bir sevgi türüydü. Platonik âşık tutkusunun somut nesnesini metafizik bir ideayla özdeşleştirip ona neredeyse dinsel bir yücelik katar ve kendini yine kendinin yarattığı tanrıya layık hissetmez: “Hakiki özveriyle dostuna tapınacağın deli sayılmaktan endişe duymaz.”¹⁶⁷

Dolayısıyla Michelangelo kendi hayali ‘cüretkârlığını’ Phaethon’un korkusuzluğuyla kıyaslamasını ve tutkusunun ölümcül ateşini Phaethon’u yakıp kül eden ateşli yıldırımlara benzetmesini anlayabiliyoruz. Phaethon mitinin böyle-sine öznel erotik yorumunun on altıncı yüzyılda mümkün olduğu sadece Michelangelo’nun kendi şiirlerinden değil,¹⁶⁸ ayrıca yaklaşık aynı zamanda Francesco Maria Molza adındaki bir şairin yazdığı bir soneden de çıkarsanabilir. Bu şair Michelangelo’nun çevresine girmiş ve elbette Cavalieri’nin kompozisyonlarını görmüştür.

*“Altero fiume, che a Fetonte involto
Nel fumo già saette ardenti
Il grembo de’ tuoi rivi almi e lucenti
Apristi di pietà turbato il volto:*

*E le caste sorelle, a cui l’accolto
Dolor formò così dogliosi accenti,
Ch’en selve se n’andar meste a dolenti,*

164 G. Milanese, *Bibl.* 216, s.462-464 (‘prosuntuoso’ sözcüğünün kullanımının Landino’nun ‘presumptione’inden kalma olduğunu belirtelim).

165 28 Temmuz 1533 tarihli bir mektup, a.g.e., s.468.

166 Bkz. Milanese’nin 28 Temmuz 1533 tarihli mektuba cevabı.

167 Platon, Phaedrus, 251a.

168 Bkz. özellikle Frey, *Bibl.* 101, CIV, belirten K. Borinski, *Bibl.* 46, s.35.

Pasci ancor su le sponde e pregi molto:

*A me, che'ndarno il pianto e la voce ergo,
Cinto di fuoco alla mia fiamma viva,
Pietoso dal tuo verde antro rispond:*

*E se pur neghi entro 'l gran letto albergo
Al duro incendio, almen su questa riva
Verdeggi anch'io con pure e nove frondi.*"¹⁶⁹

Cavalieri için yapıldığı apaçık olan kompozisyonların sonuncusu Fr.187 (resim 165) kopyasında muhafaza edilen Çocukların Şenliği'dir.¹⁷⁰ Resmin ortasında yedi *putto* ölü bir geyiği taşımaktadır.¹⁷¹ Üst kısımda bir grup çocuk genç bir domuzu kaynatmak için hazırlıklar yaparken, bariz sarhoşluk emareleri gösteren başka bir grup da bir şarap fıçısı etrafında gülüp oynamaktadır. Alt sol köşede yaşlı bir kadın-Pan bir bebeği emzirirken kucağında başka bir bebek oynamaktadır. Alt sağ köşede dört çocuk Silenus'u temsilen yapılmış olma ihtimali bulunan sarhoş bir adamla eğlenmektedir.¹⁷²

Pagan bir ruh Michelangelo'nun bu kompozisyonuna diğer kompozisyonlarına sirayet ettiğinden daha fazla sirayet etmiştir. Genelde anlamda bu kompozisyon Donatello'nun Judith heykelinin dibindeki rölyeyle¹⁷³ ve Michelangelo'nun muhtemelen 1529'da Dük Ferrara'lu Alfonso'yu ziyaret ettiğinde gördüğü Titian'ın Venüs ve

169 F.M. Molza, Bibl.218, no LVI, s.145; bkz. E. Panofsky, Bibl.246, col.50, Molza'nın Michelangelo'ya yazdığı bir sone adı geçen yerde yeniden yayımlanmıştır; Michelangelo'nun rilievo üslubu sonede zarif bir alegori için kullanılmıştır, no CXXVII, s.416. Kısa bir kesintiyle Molza 1529'dan 1535'e kadar, Farnese Cavalieri çizimleriyle özel olarak ilgilenen Kardinal Ippolito Farnese ile birlikte yaşamıştır (bkz. Thode, Bibl.340, cilt II, s.351).

170 C. Tolnay, Bibl.349'a göre. Diğer kopyalar, gravürler vb. için bkz. Thode, Bibl.340, cilt II, s.363SS.

171 Bu bariz ayırık ayaklı hayvandan hep eşek diye söz edilmesi ilginçtir; K. Borinski, Bibl.46, s.69 bu varsayım üzerine ekonoğrafik bir açıklama bile geliştirmiştir.

172 Rönesans sanatında nispeten 'idealist' bir Silenus üslubu vardır.

173 K. Frey, Bibl.102, Fr.187 metni.

Andrii'nin Şenliği'yle ilişkilidir.¹⁷⁴ Çeşitli motifler Roma lahitinden alınmıştır,¹⁷⁵ dumana karşı kendini koruyan oğlan gibi diğer figürler ise kendinin parodisini yapmak diye tanımlanabilir¹⁷⁶ ve Michelangelo'nun Çocukların Şenliği ile Piero di Cosimo'nun Vespucci panelleri arasında sadece genel kompozisyon şeması açısından değil, ayrıca tekil motifler açısından da kesin bir bağlantı vardır: Michelangelo'nun kompozisyonunun alt sol köşesinde bebeğini emziren kadın-Pan motifi besbelli ki Piero'nun Balın Keşfi resmine (resim 31) benzer şekilde yerleştirilmiş büyüleyici gruptan alınmıştır.¹⁷⁷ Ödünç alınan parçada sağ ve sol ters çevrilmiştir, ama biçimsel benzerlik apaçık ortadadır. Hata bu benzerlik anenin kolunu vücudunun üzerinde çaprazlaması motifi gibi ayrıntılara kadar uzanmaktadır.

Öte yandan Piero'nun resminin anne görevi ile naif bir merak arasındaki komik çatışmayı dışa vurduğu contrapposto, Michelangelo tarafından umutsuz bir keyifsizlik ve uyusukluğu ifade etmek için kullanılmıştır. O, Vasari'nin una letizia al vivo diye adlandırdığı durumda dipten akan bir ısırtıp ve küçük düşmeyi duyumsuyordu. Aslında genel manzara pek neşe aksettirmiyor. Güzel ölü hayvan çevresindeki grup –Mantegna ve Raphael tarafından İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi için kullanılmış aynı klasik kompozisyon tarzından esinlenilerek şekillendirilmiş- bizi eğlenceli olarak değil de acıklı olarak etkilemektedir; birkaç çocuk sahiden mutlu görünmektedir; ve yorgun yaşlı kadın-Pan'ın eşi rolündeki 'Silenus' ölümcül uyusukluğun bir yanını temsil eder. Öyle ki Michelangelo ölü İsa'daki benzeri bir motifi Vittoria Colonna için çok sonra yapacağı Pietà'da kullanabilecektir.¹⁷⁸

Eğer varsa garip kompozisyonun sembolik içeriğini

174 Titian'ın 'Bacchanal'ında (recte Andrii) işeyen oğlanın Michelangelo'nun Çocukların Şenliği'nin ana kaynaklarından biri olan aynı lahit tipinden (Bibl.66, cilt II, PL.132, no 38) alıntı olması ilginçtir.

175 Bkz. Thode, Bibl.340, cilt II, s.363SS.; klasik kaynaklar için bkz. s.271, N.3'te sıralanan makaleler.

176 Bu figür sonuçta klasik bir modele göre yapılmış Nuh'un Kurban Edilişi'ndeki genç kadının minik bir baskısıdır (bkz. E. Gombrich, Bibl.119). Bir kütük yığını taşıyan oğlan figürü aynı freskteki müteakıl figürden geliştirilmiştir ve 'Silenus' grubu genelde Nuh'un Utancı'na göre yapılmıştır.

177 Bkz. s.87SS.

178 Bkz. Thode, Bibl.340, cilt II, s.492SS.

açıklamak zor. Öteden beri eğlenceli şenlik sahneleri Şehvet ile ilişkilendirilir¹⁷⁹ ama bu yorum Michelangelo'nun genel tavrı için çok ahlâkçı olur. Daha iyi bir çözümleme bulmak adına Landino'nun Ganymede mitini anlatımına hatırlayabiliriz. Yüksek âlemlere uçuşu sırasında Akıl ruhun aşağı yetilerini –‘duyumsal’ ve ‘nebati’- terk eder demişti. Duyumsal olan beş duyuyu ve hayal gücünü oluştururken, nebati olan ‘çoğalma, beslenme ve gelişmeyi’ (Ficino'nun deyişiyle “*vis generationis, nutritionis, augmenti*”) içerir.¹⁸⁰ İşte bu en ilkel doğal işlevlerin çerçevesi içinde Çocukların Şenliği'ndeki manzaralar açılmaktadır: yemek, içmek (ve her ikisinin zıddı), bebeklerin beslenmesi ve sarhoşça uyku; bütün bunlar da hayvanlardan ayırt edilemeyecek kadar çok genç veya küçük ya da tamamen insan olamayacak kadar bilinçten ve haysiyetten yoksun varlıklar tarafından yapılmaktadır. Eğer Ganymede'nin uçuşu Aklın mest olmuş halde yükselişini sembolize ediyorsa ve yine eğer Tityus'un cezalandırılışı ve Phaethon'un düşüşü, duyularını ve hayal gücünü kontrol edemeyen kimselerin yazgısına emsal teşkil ediyorsa, aşk dolu gerilimden tamamen yoksun olan Çocukların Şenliği de yine aşağı bir âlemin imgesi olabilir: Zihnin hassaten insani sınırlamaların üstünde olması kadar hassaten insani haysiyetin altında olan salt nebati bir hayat âlemi.

Bu noktada aynı dönemin başka kompozisyonlarına da bakılmalı, her ne kadar onların da Tommaso Cavalieri için yapılmış olup olmadığı bilmesek de. Öyle olsa bile onlar burada ele aldığımız dört çizimle ifade özellikleri açısından yakından bağlantılıdır.

Şimdi inceleyeceğimiz iki kompozisyona bu geleneksel mitolojik konularda sembolik bir anlam yüklenmiş olsa da onlar tamamen hayali bir karakterin özgür icatlarıdır. Onlar Michelangelo'nun yorumunun dönüştürdüğü somut kişilerin değil, Michelangelo'nun hayal gücünün canlandığı soyut kişileştirmelerin oynadığı sahneleri temsil eder.

Bu kompozisyonların genellikle Rüya veya ‘*Sogno*’ diye anılan birinde (orijinallği biraz şüpheli olan Th.520, resim

179 Bkz. E. Wind, *Bibl.*406. F.G. Bonsignori'nin Ovid, *Bibl.*42 çevirisinin *Met.* XII, 219SS. satırlarını “*Uno delgi centauri ardea di duplicata luxuria cioè damore e per ebrieza di vino*” diye niteler (alıntılayan C. Tolnay, *Bibl.*351, s.106, Not 2).

180 Bkz. s.224.

167)¹⁸¹ bir genç türlü çeşit ifadelerle sahip masklarla dolu bir kutunun üzerine oturmaktadır; bedeninin üst kısmı ekvator çizgisinin belirgin olduğu bir yersel küreye yaslanmaktadır; çoğu kopyalarında küreye kıtalar da eklenmiştir. Hayali belli belirsiz tarzda çizilmiş ve dolayısıyla rüya görüntüleri olduğu kolaylıkla seçilebilen küçük figürler ve gruplardan oluşan yarım daire şeklinde bir haleyle çevrelenmiştir genç; bu rüya görüntüleri tartışmasız yedi Büyük Günahı temsil eder: soldan sağa, Oburluk, Kibir, Açgözlülük, Şehvet Düşkünlüğü, Öfke, Kıskançlık ve Tembellik. Fakat gökyüzünden inen kanatlı bir peri veya melek trompet çalarak genci uyandırır.

Bu kompozisyonun anlamı Hieronymus Tetius tarafından yeterince açıklanmıştır. Tetius 1642’de yayımlanan Palazzo Barberini sarayı anlatısında ‘Sogno’ nun boyanmış kopyasını betimler ve onu şöyle yorumlar: “Benim düşünceme göre bu genç Günahlardan Erdeme dönmeye davet edilen insan Aklını temsil etmektedir, sanki o uzun bir yolculuktan sonra yurduna geri döndürülmüş gibi.”¹⁸²

Bu yorum kendi adına konuşmaktadır ve maskların yalan ve aldatma şeklindeki çok bilindik anlamalarıyla¹⁸³ ve daha belirgin olarak, Ripa’nın trompet tutuyor diye tarif ettiği ‘özenme, yarışma ve kazanma dürtüsünün’ figürü hakkında söyledikleriyle de doğrulanabilir. “Şöhretin trompeti erdemlilerin zihnini uyandırır, onların tembellik uykusundan kaldırır ve onları kalıcı gece nöbetinde uyanık tutar.”¹⁸⁴ Aslında ahlâkçı ikonografide oldukça sık rastlanan bir temsil türünü kullanan Michelangelo’nun “*Sogno*” su yaygın olarak

181 Başka referanslar için bkz. Thode, *Bibl.*340, cilt II, s.375SS.; bkz ayrıca A.E. Brinckmann, *Bibl.* 49, no 59 ve T. Borenius ve R. Wittkower, *Bibl.*43, s.39.

182 Hieronymus Tetius, *Bibl.*337, s.158: “*Mundi globo Juvenis innixus, nudo corpore, eodemque singulis membris affabre compaginato, primo se intuentibus offert; quem angelus, tuba ad aures admota, dormientem excitat: hunc non aliud referre crediderim, quam ipsam Hominis, mentem a vitiis ad virtutes, longo veluti postliminio, revocatam; ac proinde, remota ab eius oculis longius, vitia circumspicies.*” *Michelangelo-Bibliographie*, *Bibl.*323, no 1901’de bu pasaja atıfta bulunulmuş ama son metinde söz konusu pasaj göz ardı edilmiştir.

183 Bkz. s.134.

184 Ripa, s.v. “*Emulatione, Contesa e Stimolo di Gloria*”: “*La tromba parimente della fama escita gli animi de’ virtuosi dal sonno della pigrizia et fa che stiano in continue virgilie.*”

“Doktorun Rüyası” diye bilinen ve gerçekte tembelliğin bir alegorisi olan Dürer gravürüne (B.76, resim 168) verilmiş ters bir cevap diye nitelendirilebilir. Bu gravürde şımartılmış ihtiyar bir aylak dev bir fırının yanında uyurken, şeytan onun uyumasını fırsat bilip *Venus Carnalis*’in ayartıcı görüntüsünü hayalinde canlandırması için onu bir çift körükle kışkırtır.¹⁸⁵ Michelangelo’nun “*Sogno*”sunda günah dolu rüyalara dalmış ama yardımsever bir meleğin trompetiyle uyandırılmış güçlü bir genç görüyoruz. Fakat bu ahlâki alegori bile Yeni-Platoncu metafizikten az da olsa nasibini almıştır. Gencin küreye yaslanması kürenin genellikle değişkenliği temsil etmesi gerçeğiyle açıklanabilir; bu bağlamda Giotto’nun “*Inconstantia*” temsilini ve bazen “*Sedes Fortunae rotunda; sedes Virtutis quadrata*” açıklamasıyla birlikte Erdem’in kişileştirilmesiyle tezat oluşturan kaypak tanrıça Fortuna imgelerini akla getirmek yeterlidir.¹⁸⁶ Ne var ki bu küre yeryüzü küresi olarak nitelenmiştir ve dolayısıyla insan Aklının durumunu çağrıştırmaktadır. Nitekim insan Akli, uyandırıcı esinin şeytani rüyaları defetmek için indiği gök-sel âlem ile yeryüzündeki aldatıcı ve düşsel hayatın arasına yerleştirilmiştir. Tetius, *longum postliminium*’dan, “insan Aklının uzun bir yolculuktan sonra asıl yurduna dönüşünden” söz ederken açıkçası kompozisyonun bu Yeni-Platoncu havasına anıştırmaktadır.

İkinci kompozisyon, Okçular ya da Vasari’nin ifadesiyle *Saettatori* (çizim Fr.298, mükemmel bir kopyası resim 166) Çocukların Şenliği kadar gizemlidir.¹⁸⁷ Bu kompozisyon-da ikisi kadın olan dokuz çıplak figür bir büstün göğsünün önünde asılı duran bir hedefe ok atarlar. Fakat muhtemelen Michelangelo’nun bir model olarak kullandığı, Golden House of Nero’daki küçük alçı rölyefle (resim 171) tezat oluşturan figürler sessiz sakin planlı bir şekilde nişan almıyorlar:

185 Bkz. E. Panofsky, *Bibl.*251.

186 Bkz. A. Doren, *Bibl.*77 ve E. Cassirer, *Bibl.*59, PL.II; ayrıca Ripa, s.v. ‘Fortuna’ ve ‘Instabilità’.

187 Bkz. Thode, *Bibl.*340, cilt II, s.365SS., ayrıca A.E. Brinckmann, *Bibl.*49, no 52. Çizim Fr.298’in sadece bir kopya olduğunu A.E. Popp öne sürmüştür, *Bibl.*274 ve 272. Yazar onun orijinallliğini iddia ederken hata yaptığını kabul etmek zorunda (*Bibl.*245, s.242). Yorum için bkz. K. Borinski, *Bibl.*46, s.63SS.; R. Förster, *Bibl.*97 (inceleyen E. Panofsky, *Bibl.*246, col.47). Klasik modeller için bkz. A. Hekler, *Bibl.*138, s.222 (Kairos tipi) ve F. Weege, *Bibl.*391, s.179.

dört okçu koşarken, biri diz çökmüş, ikisi yerde uzanmış ve iki kadın da havada salınıyor. Onların ardında satir benzeri bir figür dalgalı bir örtünün içinde bir yayı büküyor; okçuların arasına iki *putto* karışmış, diğer iki *putto* da ateş yakıp kütüklerle körüklüyorlar, ok uçlarını akkor halde bir kupaya daldırmak suretiyle sertleştirmek amacıyla. Büstün ardında Cupid bir destenin üzerinde uyurken görünüyor.

Kompozisyonun en kafa karıştırıcı özelliği ise ‘satir’ tarafından bükülen yay özenle sunulurken, hedefe saplanmış oklar görülse de okçulara silah verilmemiş. Bu kompozisyonu kopyalamış gravürcüler ve ressamalar özgün kompozisyonun bitmemiş halinden dolayı onu zihinlerinde bitirmekten çekinmediler. Fakat ortaya çıkan yaylar, teller ve okların arapsaçını kompozisyonun etkisini fena bozduğu için eksikliğin kasıtlı yapıldığı düşünülebilir. Çok iyi kopya olan Fr.298’e bakarak yargıda bulunmak gerekirse özgün çizim Michelangelo’nun diğer çizimlerinden daha eksik değildir. Bu nedenle ben okların ve yayların illa estetik nedenlerle olmasa bile kasten çıkarıldığı kanısındayım, çünkü Michelangelo isteseydi figürlerini silahlandırmanın biçimsel sorununu gayet iyi çözebilirdi. Silahların çıkarılmasının belli bir düşünceyi işaret ettiği varsayılabilir. Bazı figürler koşarken, bazıları da hedefe doğru filen yüzüyorlar, diğeri ise yıkılmış; sanki onlar gerçekte bizzat kendileri okken ok atıyorlarmış gibi hareket etmelerini sağlayan karşı konulmaz bir gücün etkisi altındalar. Eğer bu ışıkla çizime bakarsak okçuların iradelerinin ve bilinçlerinin ötesinde bir gücün araçlarına dönüştürmek için silahların çıkarılmış olabileceğini görebiliriz ve bu yorum kompozisyonun diğer ikonografik özelliklerine de uymaktadır.

Desiderio della bellezza (güzele duyulan arzu) olarak aşkın tarifini aydınlatma çabası içinde Pico della Mirandola’nın bilinçli arzu ile bilinçsiz arzu (*desiderio senza cognitione* ve *desiderio con cognitione*) arasında ayrım yaptığını hatırlatalım. Sadece güzelliği bilinçli olarak amaçlayan arzuya aşk denilebilir. Bilme yetisiyle yönlendirilmiş arzu sadece doğal bir dürtüdür (*desiderio naturale*), yerçekimi yasası gibi karşı konulmaz ve her yerde mevcut olan bir dürtü. Bilinçli arzu ise akıllı varlıklara mahsustur. Doğal dürtü yaratıkları güzellik değil de mutluluk hedefine kendiliğinden yönlendirir: “Ve *desiderio naturale*’nin anlamını tam olarak kavramak şu husus akılda tutmalıyız: İyi her arzunun

amacı olduğundan ve her mahlûk ilahi iyiliğe katılmak için kendine özgü bir mükemmelliğe sahip olduğundan... bütün mahlûklar kendi kapasiteleri ölçüsünde mutluluğu bulacakları belli bir amaca (fine) sahip olsa gerek ve onlar doğal olarak her ağır cismin merkeze yöneldiği gibi o amaca yönelirler. Mahlûklardaki bilişle donatılmamış bu eğilime “doğal arzu” adı verilir ve bu arzu ilahi takdirin büyük bir tanığıdır. Nitekim ilahi takdirle bu mahlûklar hedeflerine yönlendirilir, tıpkı okçunun okunun hedefe (*berzaglio*) yönelmesi gibi. Burada ok, hedefi bilmez, yalnızca geleceği gören bilgeliğiyle bakarak oku çeken görür hedefi.”¹⁸⁸

Şimdiye kadar ‘*Saettatori*’nin bütünüyle ikna edici bir açıklaması sunulmadığından,¹⁸⁹ onları büyük ihtimal-

188 Pico, II, 2, Bibl.267, fol.18, V-19, yukarıda atıfta bulunduğumuz: “*Et per piena intelligentia che cosa è desiderio naturale, e da intendere che essendolo oggetto del desiderio el bene, et hauendo ogni creatura qualche perfettione à se propria per participatione della bontà diuina... bisogna che habbia uno certo fine, nel quale quel grado, di che lei è capace di felicità, ritruoua, et in quello naturalmente si diriza et uolga, come ogni cosa graue al suo centro. Questa inclinatione nelle creature che non hanno cognitione, si chiama desiderio naturale, grande, testimonio della prouidentia diuina, dalaquale sono state queste tali creature al suo fine dirizate, come la saetta del saggitario al suo berzaglio, il quale non è dalla saetta conosciuto, ma da colui che con occhio di sapientissima prouidentia uerso quello la muoue.*”

189 Önceki yorumlar arasında sadece R. Förster, *Bibl.97* tarafından savunulanı kabul edilebilir görünmektedir, öyle ki yazar Pico’nun yukarıdaki pasajıyla (*Bibl.246*, col.47) karşılaşmadan önce o yorumu savunmuştur: Michelangelo’nun kompozisyonunun, iyi şekilde ifade edilmiş bir felsefi konuşmanın etkisinin iyi nişan alınmış bir atışın etkisine benzetildiği Lucian, *Nigrinus*, 36’dan esinli olduğuna inanılmaktaydı. Nitekim bu yorum Lucian pasajının sonunda yer verilen Homeros deyiminin βάλλ’ οὐτός, bir *motto* olarak Kardinal Alesandro Farnese tarafından benimsenmesi ve çizim Fr.298’de görülen kalkanlı büst sütunuyla gösterilmesi gerçeğiyle doğrulanmaktadır. Bu da Saettatori kompozisyonunun Lucian pasajıyla bağlantısını doğrular görünmektedir, F.M. Molza’nın *mottoy*u ileri sürmesi ise işin cabası. Öte yandan uyuyan Cupid, satir benzeri figür ve silahları hazırlayan *puttolar* ve figürlerin kendi rızalarıyla hareket etmiyor görünmeleri Lucian metniyle (R. Förster, *l.c.*’de tercüme edilmiş) pek uyuşmazken, Pico’dan pasajla tastamam uyuşmaktadır. Molza, Michelangelo’nun çizimini gördüğünde onun içeriğinden oldukça bağımsız olarak kalkanlı

le Michelangelo'nun bildiği bir kitaptan alıntıladığımız bu pasajla ilişkilendirmek mümkün görünmektedir. Kompozisyon "*desiderio naturale*" teması üzerine bir *fantasia* olarak yorumlandığında münferit mahlûk şaşıp düşse de "doğal dürtü"nün amansız gücünü ve şaşmaz kesinliğini ifade eden cesur bir imgelem diye açıklanabilir. Kendilerinden isabet etmeleri beklenen büste doğru sürüklenen figürler ve onların atamayacağı oklarla hedefin vurulması, "kendi bilgileri dâhilinde olmayan bir güçle hedeflerine doğru yönlendirilmiş mahlûklar" fikrini "sadece okçu tarafından görülen hedefi vuran" oklar metaforuyla birlikte görsel bir sembole çevirir. Okçulara enerji veren ve onların silahlarını hazırlayan puttolar ve 'satir' alışıldık anlamları doğrultusunda okçuları harekete geçiren doğa güçlerinin simgeleri diye yorumlanabilir. Ve Cupid'in uyuması gerçeği Pico'nun açıklığa kavuşturmayı amaçladığı temel zıtlığı zarıfçe aydınlatmaktadır: *Desiderio naturale* bilme yetilerinin kontrolü altına girmeden önce ne yersel ne de semavi aşkla ilintili değildi. Ancak doğal dürtü bilinçli mahlûkların içinde etkin hale geçti, işte o zaman *desiderio naturale* bilinçli bir güzellik arzusuna ve canlı bir tanrı-sevgisine dönüştü.

Bu bölümleri başka bir '*non liquet*' ile bitirmek hayal kırıklığına yol açabilir. Ne var ki ikinci sınıf sanatçıların alegorik icatlarından ziyade dâhilerin sembolik yaratımlarını belirli bir konuya bağlamak ne yazık ki zordur.

Bir bütün olarak Michelangelo'nun ikonografisine dönüp baktığımızda seküler konulara sadece ilk dönem yapıtlarında ve daha sonra tekrar 1525 ile Roma'ya kesin dönüş yaptığı 1534 yılları arasındaki dönemde rastlıyoruz ve bu süreç Cavalieri'yle dostluğunun ilk evrelerinde zirve noktasına ulaşıyor. Şöyle deniliyordu onun için: "Sanki gençliğine geri dönmüş gibiydi. Öyle ki Michelangelo tutkusunun etkisi altında klasik antikiteye dönüp bizi tek bir itiraf olarak etkileyen bir dizi çizimini tamamladı."¹⁹⁰

Sanatsal eğilimlerin bir tezahürü olmaktan ziyade siyasi bir doküman olan Brutus büstü hariç tutulursa¹⁹¹ Michelangelo'nun 1534 yılından önce yaptığı eserlerin hiç-

büst sütununu βάλλ' οὐτως *mottonun* –bu arada Lucian'dan değil de doğrudan Homeros'tan alınmış olabilecek- bir resmi olarak kullanma fikrine kapılmış olabilir.

190 F. Wickhoff, *Bibl.*397, s.433.

191 Bkz. C Tolnay, *Bibl.*350.

birinde seküler bir konuya rastlanmaz. Hatta üslubu klasik ideallere ters bir yönde gelişti ve nihayet önceki eserlerinde gördüğümüz kompozisyon ilkelerini terk etti. Şiddetli ama aynı zamanda engelli *contrapposti* doğal olan ile tinsel olan arasındaki mücadeleyi ifade eder. Son dönem eserlerinde bu mücadele dinmiştir, çünkü ruhsal olan, mücadeleyi kazanmıştır. Sahinden bir “geç” üslubun gelişmesinin öncesine denk gelen bir geçiş döneminin bütün işaretlerini taşıyan Son Yargı’da Torso Beldevere, Niobe grubu ve diğer Helenistik eserlerin izlerini hâlâ bulabiliyoruz. Paolina Şapeli’ndeki Aziz Peter’in Çarmıha Gerilişi ile başlayan¹⁹² ve ‘dünya masallarına’ duyduğu eski ilgiyi ve İsa’ya sığınışını işlediği soneleriyle devam eden¹⁹³ en son eserleri ortaçağ sanatını andıran manevi bir şefaflığı ve donmuş bir yoğunluğu sergiler ve bazı örneklerde Gotik prototiplerin kullanıldığını görülebilir.¹⁹⁴

Böylece Michelangelo’nun son eserlerinde Hristiyan ile klasik arasındaki ikilik çözülmüştür. Ama bu çözüm feragat yoluyla gerçekleşmişti. Başka bir çözüm ise ancak bu iki alan arasındaki çatışmanın gerçekliğini yitirdiği zaman mümkün olabildi; bunun de nedeni gerçeklik ilkesinin öznel insan bilincine kaymasıydı. Bu olay modern drama, modern opera ve modern roman gibi tamamen yeni sanatsal ifade biçimlerinin Kartezyen ‘*Cogito ergo sum*’ (Düşünüyorum, o halde varım) ile paralel gittiği Barok döneminde gerçekleşti. Bu dönemde telafi edilemez zıtlıkların farkındalığı Cervantes veya Shakespeare’de bir çıkış yolu buldu ve değişik sanat dallarının birleşik çabası kiliseleri ve sarayları görmeye değer görkemli yapıtlara dönüştürdü. Bu çözüm öznel karar yoluyla gerçekleşti. Fakat bu öznel karar doğal olarak hem Hristiyan inancının hem de klasik hümanizmin yavaş yavaş parçalanmasına yöneldi, ki bunun sonuçlarını günümüz dünyasında açıkça görmekteyiz.

192 Bkz. F. Baumgart ve B. Biagetti, *Bibl.*21, s.16SS.

193 Frey, *Bibl.*101, CL.

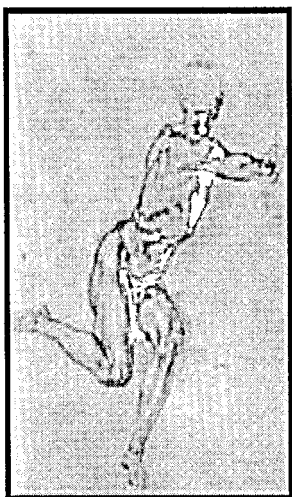
194 Bkz. örneğin eski Y şeklindeki çarmıhı (Fr.129 veya Fr.128, 130) yeniden kullanan geç Çarmıha Geriliş sahneleri Bakire Meryem’i 1385 tarihli Mühlhausen sunak panosu gibi on dördüncü yüzyıl eserlerinde görülen pozisyonda gösterir (C. Glaser, *Bibl.*113, s.20); Pietà Rondanini (bkz. C. Tolnay, *Bibl.*352); Müjde, Fr.140 Floransa’daki Akademi’de bulunan Lorenzo Monaço’nun panelinin örneklediği tipe geri döner (bildiğim kadarıyla bu husus C. Tolnay’ın henüz yayımlanmamış bir konuşmasında dile getirilmiştir); ve Floransa Katedrali’ndeki Pietà.

RESİMLER

RESİM LXIX



125



126



127

RESİM LXX



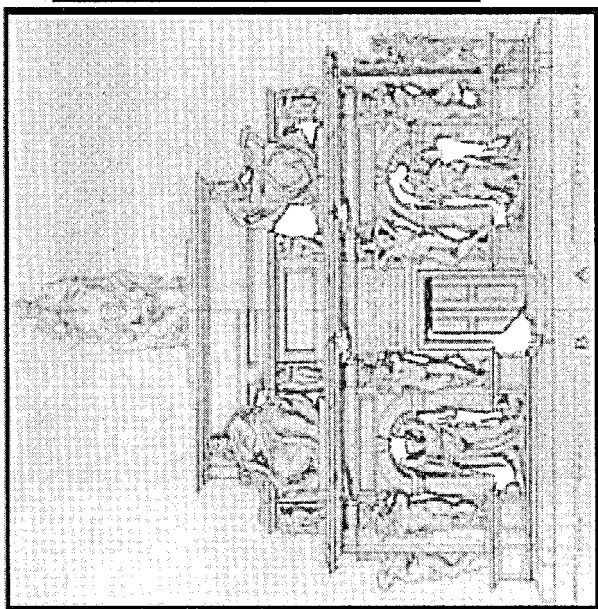
128



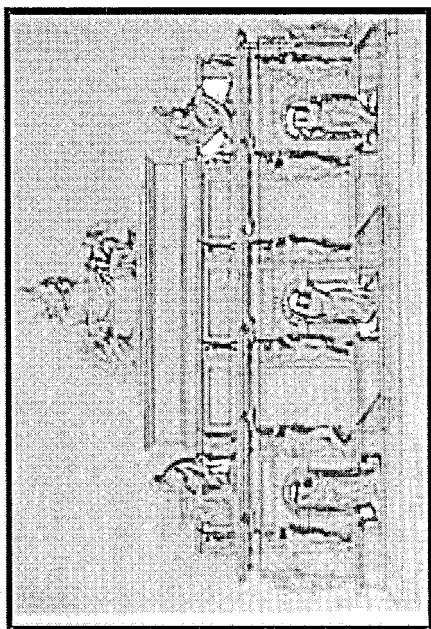
129



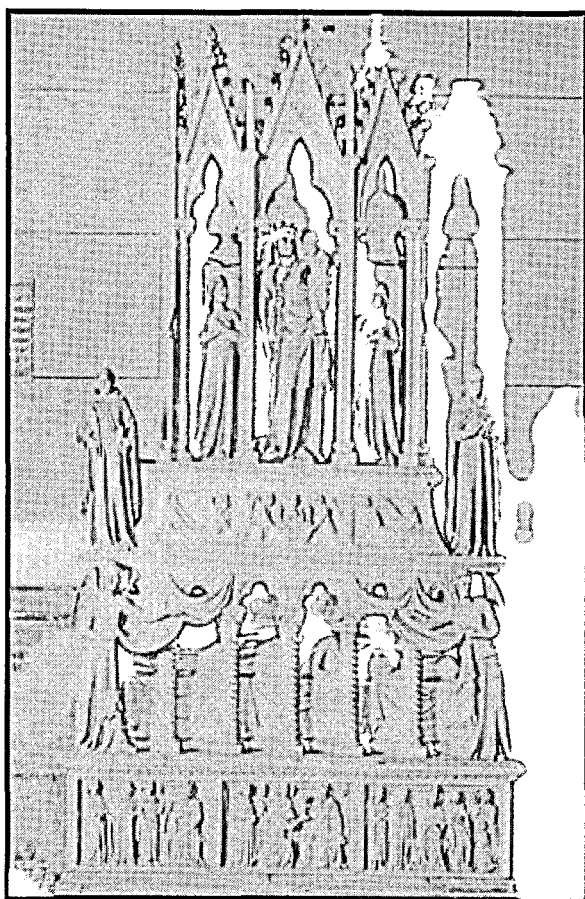
130



131

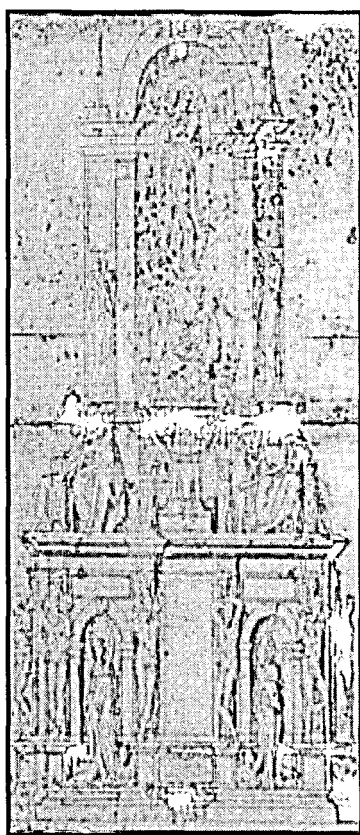


132

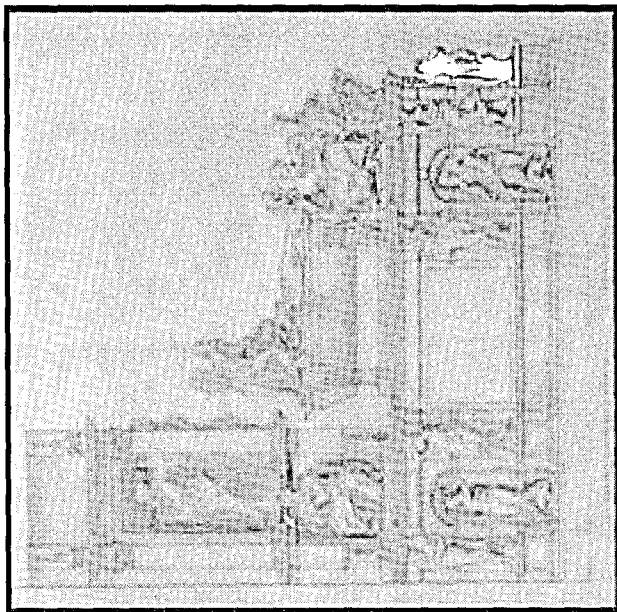




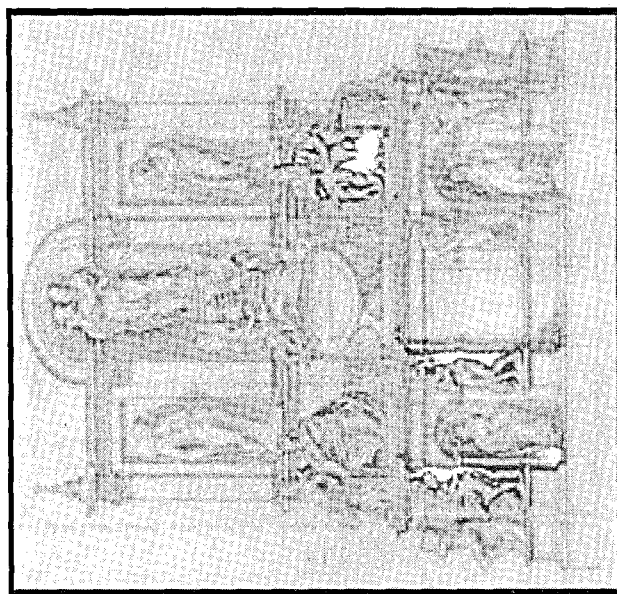
134



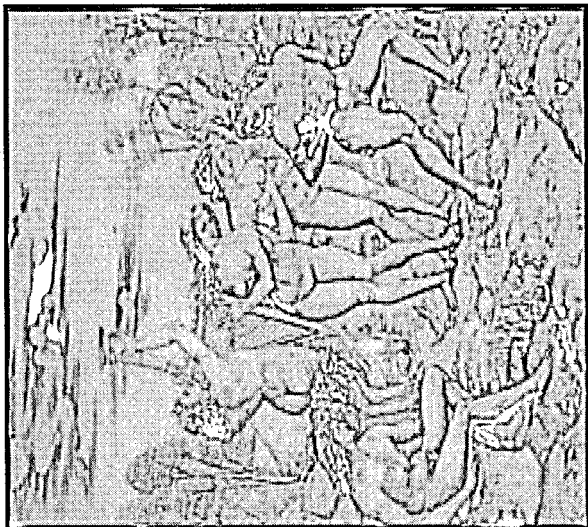
135



137



136



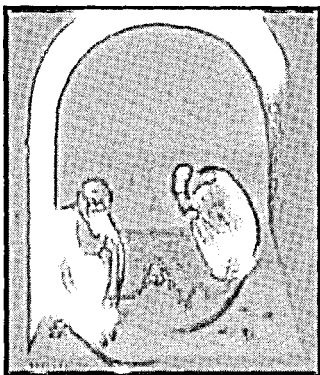
139



138



140



141

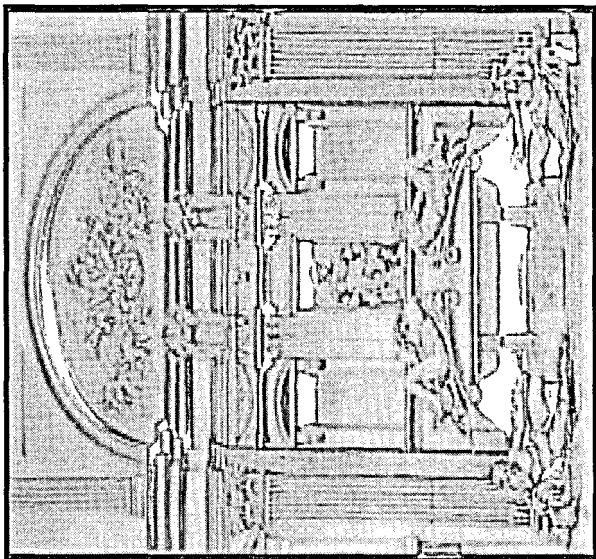


142

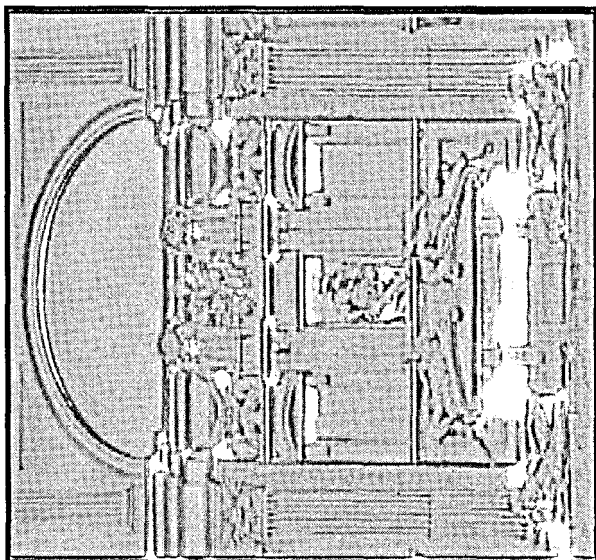


143

RESİM LXXVII

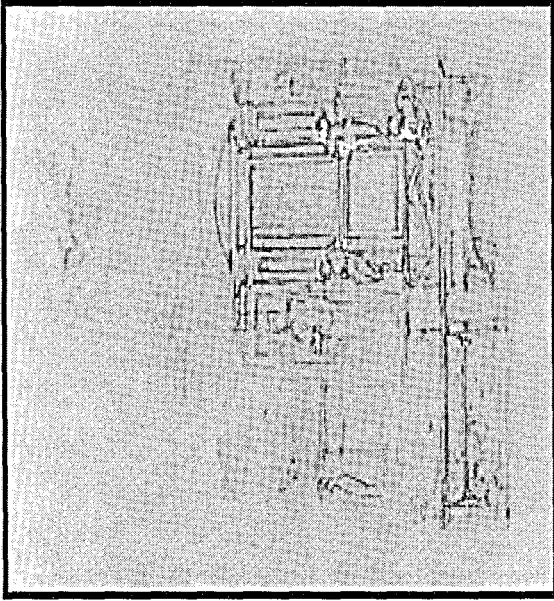


145

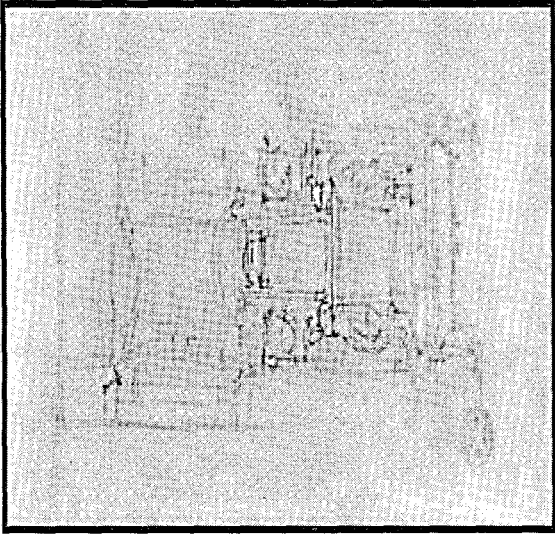


144

RESİM LXXVIII

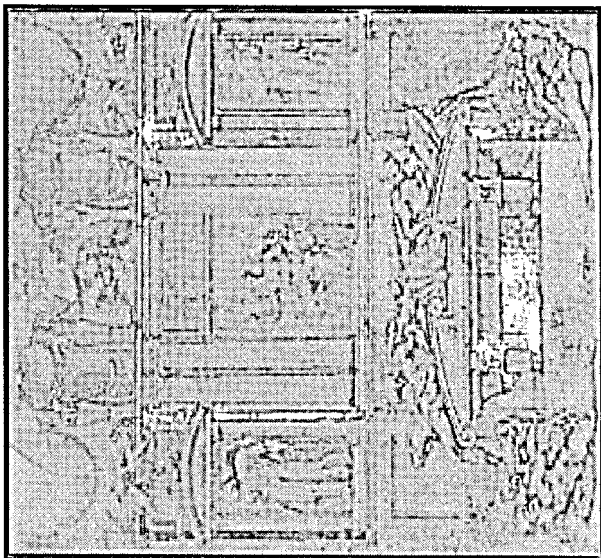


147

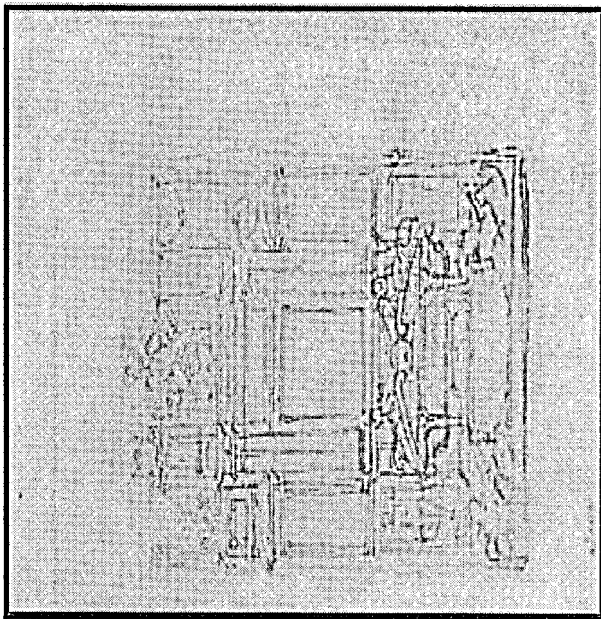


146

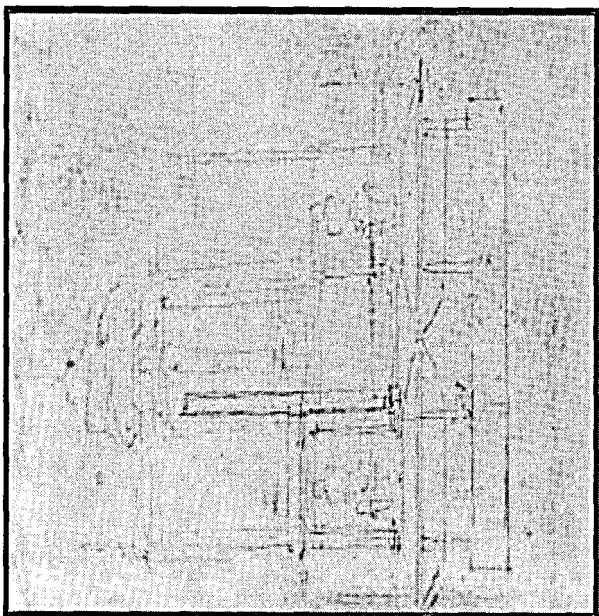
RESİM LXXIX



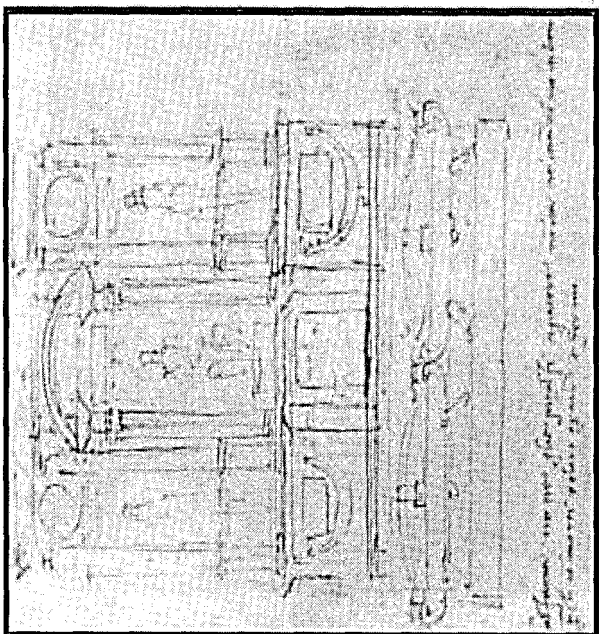
149



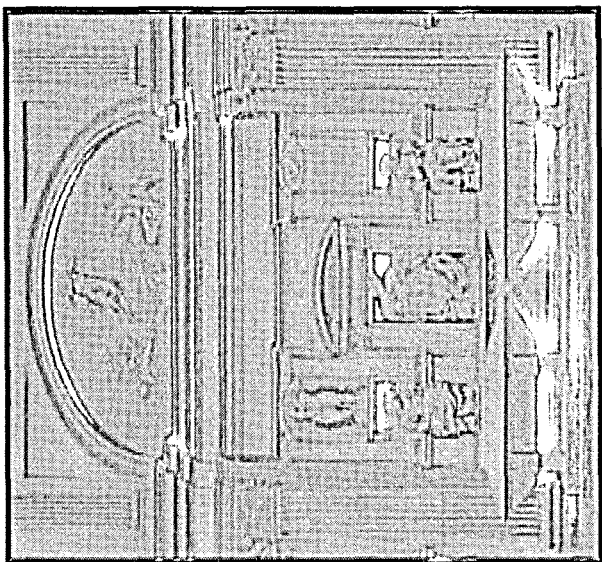
148



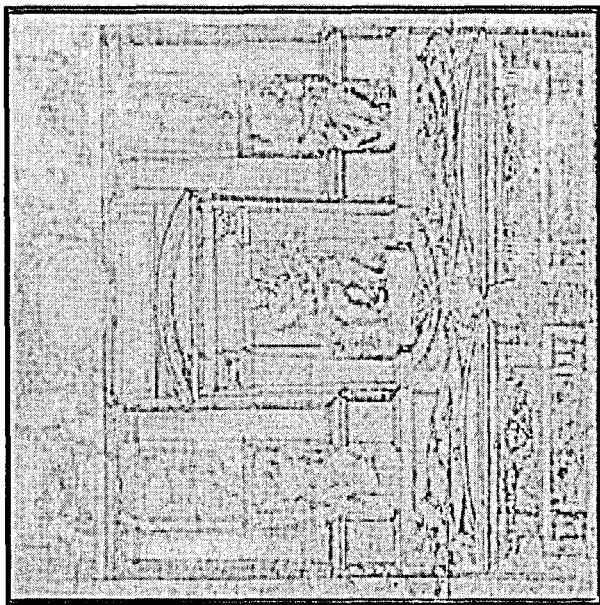
151



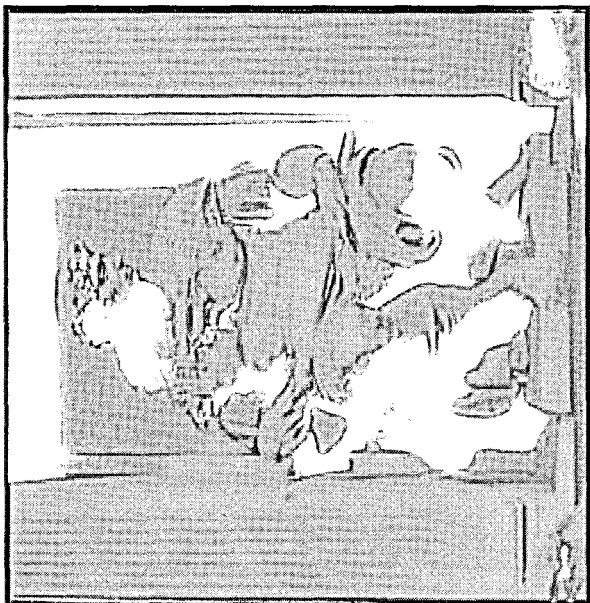
150



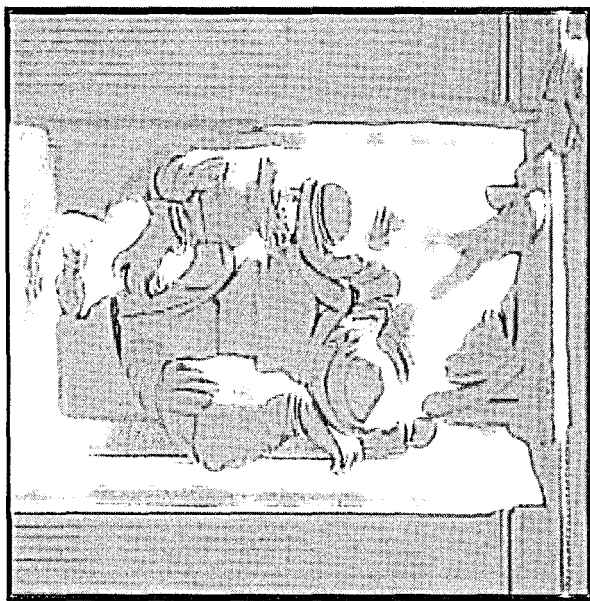
153



152



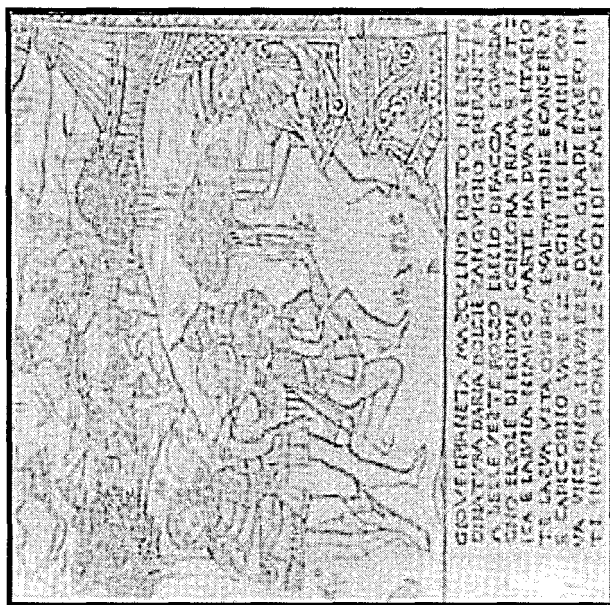
155



154



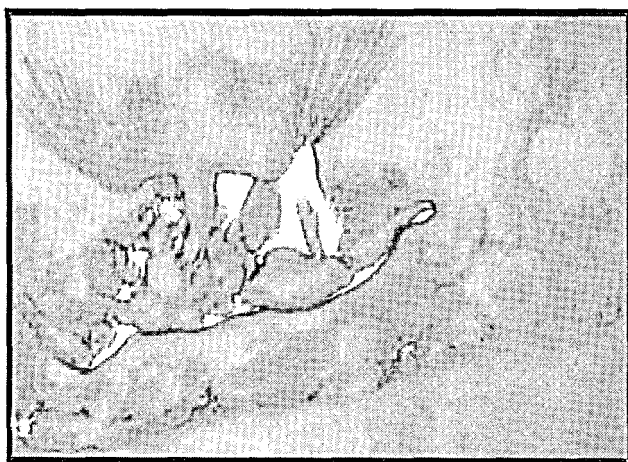
157



156



158



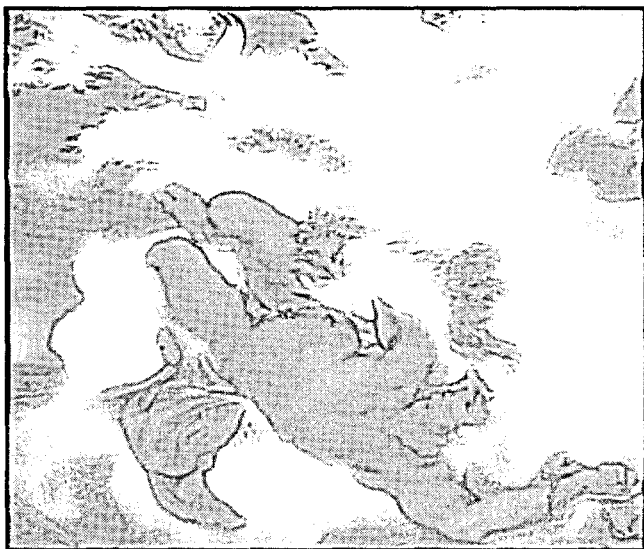
159

RESİM LXXXV

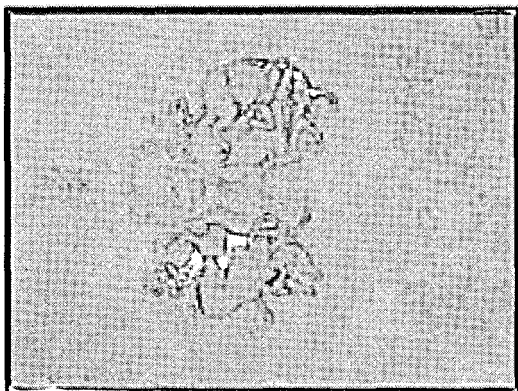


160

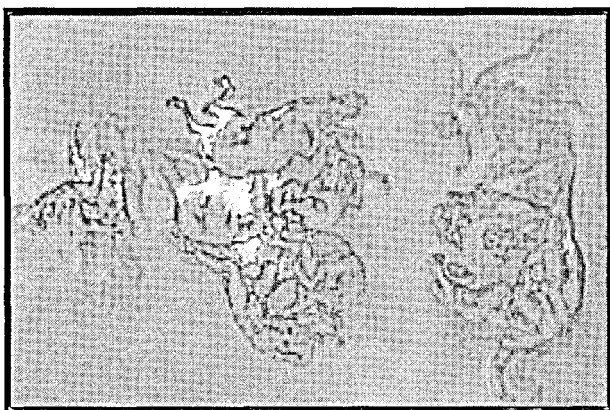
RESİM LXXXVI



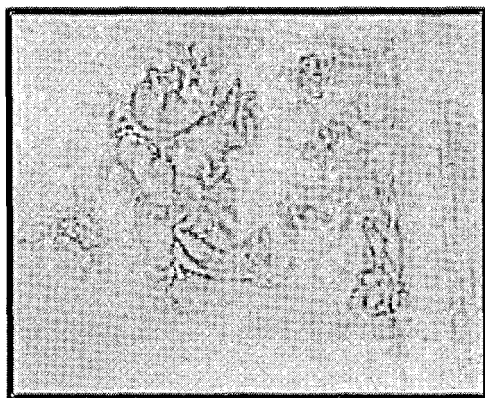
161



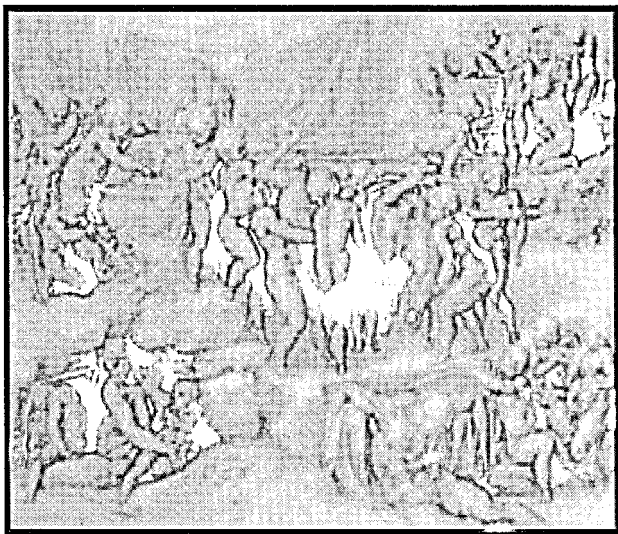
163



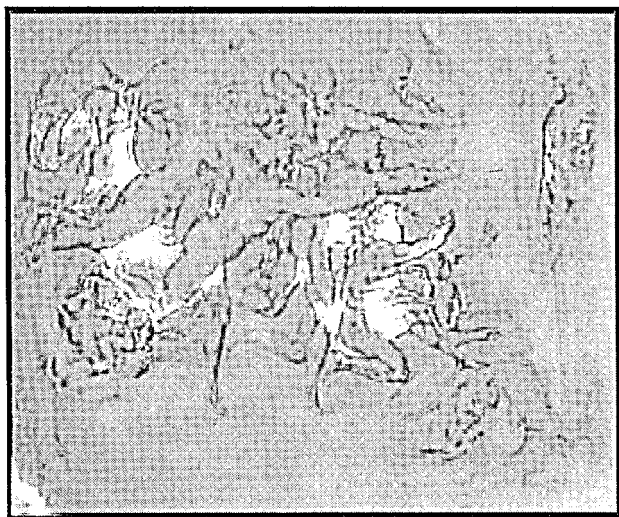
164



162



165



166

RESİM LXXXIX



RESİM LXXXX



168



169

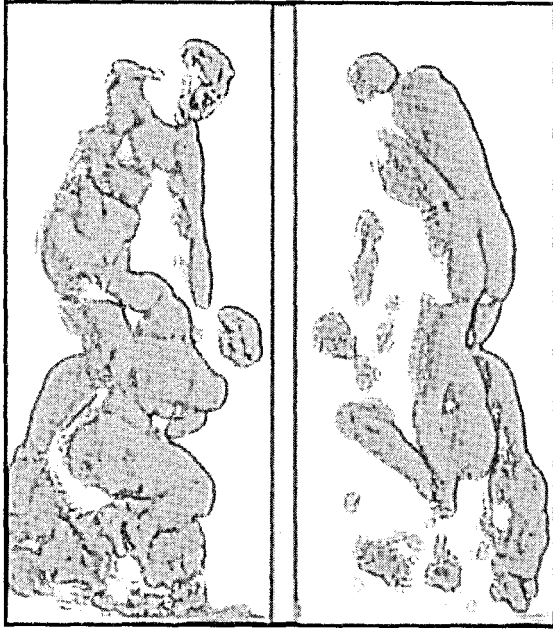


170



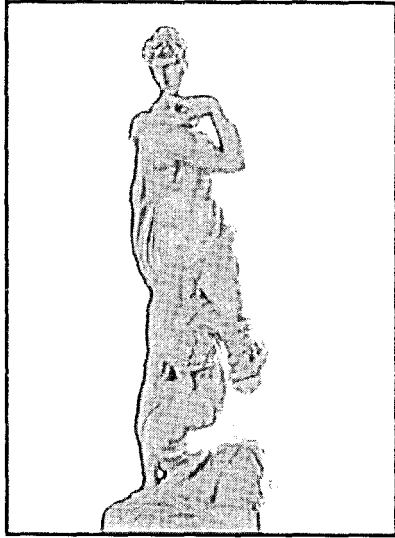
171

RESİM LXXXXI



172

RESİM LXXXII



173

EK CASA BUONARROTI'DEKİ KİL MODEL

II. Julius'un Mezarı üzerine yazdığı makalede,¹ J. Wil-
de Casa Buonarroti'deki kil modelin (resim 172) –“kayıp”
kafası bulunduktan sonra başarılı bir şekilde yeniden bir-
leştirilmiş- genel kanısının aksine Piazza della Signoria'da-
ki meşhur mermer grubunun –sırasıyla Michelangelo ve
Bandinelli'ye havale edilmiş ve sonunda Bandinelli tara-
findan Cacus'u fetheden Herkül olarak yapılmış- değil de
Palazzo Vecchio'daki Zafer grubunun eş parçası olarak ya-
pıldığını göstermeye çalışır.²

Vasari, *Life of Bandinelli* (Bandinelli'nin Hayatı) adlı
metninde 'anlaşmazlığın nedeni'nin boyutlarını verir: 1508
dolayları kadar eski bir tarihte taş ocağından çıkarılmış 20
Temmuz 1525'e kadar Floransa'ya getirilmemiş kocaman
bir mermer blok: 5 x 9,5 cubit,³ dolayısıyla 1:2 ebatların-
da. Kil model ise yaklaşık 1:3. Öte yandan çok daha yetkin
bir kaynakta, Community of Florence'ın resmi kayıtlarında
bloğun boyutları 2,5 x 8,5 cubit ve zemin planında neredey-
se kare olarak gösterilmektedir;⁴ dolayısıyla o 1:3'ten bile
incedir. Bu, cepheden yaklaşık 1:3 yandan ise 1:3,5 ebatla-
rında olan, Bandinelli'nin Piazza della Signoria'daki Herkül
ve Cacus grubuyla da doğrulanmaktadır.⁵ Dolayısıyla kil

1 J. Wilde, *Bibl.*403; bkz. aynı yazar, *Bibl.*401.

2 Bkz. Thode, *Bibl.*340, cilt II, s.288SS., burada belirtilen
tüm kaynaklara atıflarla.

3 Vasari, *Bibl.*366, cily VI, s.148; Frey, *Bibl.*103, s.365.
Michelangelo'nun yaşadığı sırada, *Bibl.*366, cilt VII, s.200 (Frey,
*Bibl.*103, s.143) yükseklik 3 cubite kadar inmiştir.

4 Floransa, *Bibl.* Riccardiana, ms. Riccardiano 1854,
fol.128, yeniden basım G. Gaye, *Bibl.*111, cilt II, 1840, s.464.
Gaye'nin metni okuduğunu doğruladığı için Sinyor A. Panella'ya
teşekkür ederim. Vasari'nin hatası 3'ün 5.3 x 9 cubit diye yanlış
basılmasından kaynaklanmış olabilir, 3 x 9.5 nispeten doğru olur-
du.

5 Köşelerde dört hayvan kafasının bulunduğu geniş taba-
nın bloğun bir parçası olmadığı akılda tutulmalıdır; o, Sayın H.
Arnasson'dan öğrendiğim kadarıyla ayrı bir mermer parçasıdır.

modelin ölçüleri Piazza projesiyle bağlantısını ihlal etmiyor.

İkonografiye gelince bilinen gerçekler şunlardır: (1) 1508 dolaylarında Michelangelo bloğu bir Herkül ve Cacus grubu için kullanmaya niyetlenmiş.⁶ (2) 1525'te ise bir Herkül ve Antaeus grubu için kullanmayı planlamış.⁷ (3) 12 Ağustos 1528'de "*una figura insieme o congiunta con altra, che et come parà et piacerà a Michelagniole decto*",⁸ yani Michelangelo'nun keyfine göre bir başka figürle bağlantılı bir figür olarak yapılmak üzere resmen sipariş edilmiş. (4) Bundan sonra Michelangelo iki Filistinliyle birlikte bir Samson yapmaya niyet etmiş; bu kompozisyonu Vasari biliyordu ve gerek heykel gerekse çizim olarak sayısız kopyasıyla bize kadar gelmiştir.⁹

Şu halde aslında Michelangelo'nun 1525 ile 1530 (görevin kesinlikle Bandinelli'ye verildiği) yılları arasında bir Herkül ve Cacus grubu yapmaya niyetinin olduğuna dair bir kanıt olmasa da aksi yönde de bir kanıt yoktur. Zira 1528 tarihli sözleşme ona konu olarak *carte blanche*'ı vermiştir; ve Michelangelo'nun Samson ve iki Filistinli lehine Herkül ve Cacus konusunu bıraktığı yönündeki Vasari'nin beyanattı Michelangelo'nun sadece iki figürlü bir grup modelini de yapmış olabileceği ihtimalini geçersiz kılmıyor. Vasari'nin belirtmediği bu grupta ya başta planlandığı gibi Herkül ve Cacus yer alıyor olabilirdi ya da sadece bir Filistinliyle birlikte Samson.¹⁰ Bu durum bloğun '*per farne la Imagine et figura di Cacco*' 1525'te Floransa'ya getirildiği gerçeğini belirtmekle yetinmeyip ayrıca '*una figura insieme o congiunta con altra*', yani sadece iki figürlü bir grubu koşul olarak öne süren 1528 tarihli resmi komisyonla daha çok uyusmaktadır.

Bu nedenle Casa Buonarroti'deki kil modelin Piazza

6 Vasari, *Bibl.*366, cilt VI, s.148; Frey, *Bibl.*103, s.365.

7 Giovanni Cambi, *Istorie*, yeniden basımı G. Gaye, *Bibl.*111, *l.c.*, s.464; bkz. çizimler Fr.145 ve Fr.31, grubun oranları Fr.31 ve Fr.145'in sol eskizinde 1: 2.5 ve Fr.145'in sağ eskizinde 1: 2.8'dir.

8 G. Gaye, *Bibl.*111, *l.c.*, s.98; G. Mielanesi, *Bibl.*126, s.700.

9 Vasari, *Bibl.*366, cilt VI, s.145; Frey, *Bibl.*103, s.368. Bkz. *Bibl.*366, VII, s.200; Frey, *Bibl.*103, s.143. Bu kompozisyonun A.E. Brinckmann *Bibl.*50 tarafından yayımlanan kopyaları oranları yaklaşık 1: 2.5 olarak göstermektedir.

10 Bu yorum K. Frey, *Bibl.*102, Fr.157 metni tarafından öne sürülmüş ve F. Knapp, *Bibl.*166, s.166 tarafından benimsenmiştir.

della Signoria için yapıldığı yönündeki eski varsayımı terk etmeye gerek yok, çünkü bu eski varsayım iki gerçeğe doğrulanmaktadır: (1) İki Filistinliyle Samson grubuna benzer, ama Micheangelo'nun olgunluk dönemi diğer tüm eserlerine benzemez şekilde kil modeli çeşitli ikna edici yanlar arz etmektedir; Wilde'ın işaret ettiği gibi, belli bir bakış açısından grubun eksen simetrisini bozan göğsün eğimi çene kemiğiyle ya da değnekle kalkmış sağ kolla dengelenirdi. Dolayısıyla kompozisyon II. Julius'un Mezarı'ndaki oyuklardan birinden ziyade açık bir meydana uygun görünmektedir. (2) Wilde'ın keşfettiği baş, orta yaşlarda sakallı, yapılı ve hatta biraz kaba görünümlü bir figüre aittir. Bu tip hem Herkül'ün hem de Samson'un geleneksel özellikleriyle uyuyor ve aslında iki Filistinliyle olan grubundaki Samson tipine neredeyse tıpatıp benzemektedir; fakat sözünü ettiğimiz tip, Zafer grubunda gördüğümüz daha ince yapılı ergenin eşi olmaya pek uygun değildir.