

Makale Türü: Araştırma Makalesi

LEONARDO DA VİNCİ’NİN “PARAGONE”Sİ VE SÖZE KARŞI RESİM

Engin ÜMER¹

ÖZ

Leonardo Da Vinci yazılarında resim sanatına özel bir görev vermiştir. İmgeler bilme yoludur. Bu düşünce batı kültüründe geleneği olan söz ve imge karşıtlığının bir parçasıdır. “Paragone” adlı eserinde Da Vinci, resim ve diğer sanatları karşılaştırmıştır. Da Vinci imgelerin söze göre daha etkili olduğunu düşünmüştür. Bu çalışma Da Vinci’nin “Paragone” adlı eserindeki bu düşüncelerini konu almaktadır. Çalışma literatür taraması ve kavramlar arası okuma ile gerçekleştirilmiştir. Platon’un söz ve imge karşıtlığındaki kurucu rolü, Da Vinci’nin sanat düşüncesinde karşıt bir görüş olarak kendisini göstermektedir. Çalışmada Platon’un Rönesans’taki yorumunun yanı sıra güncel yorumuna da yer verilmiştir. Amaçlanan ise Da Vinci’nin düşünceleriyle Platon arasındaki benzerlik ve farkları göstermektedir. Çalışma sonuç olarak Da Vinci’nin Platonist yönleri olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak Da Vinci’nin modern ampirist düşünceye ait fikirleri ve ifadeleri olduğunu da göstermektedir. Bu sonuçlar ile Da Vinci’nin imge düşüncesi, modern görme kültürünün ilk evresinde önemli bir yer tutmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Leonardo Da Vinci, Platon, Ayna, Resim, Estetik

¹ Doç., Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Orcid No: 0000-0001-9685-3531, umerengin@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 14 Nisan 2020 **Kabul Tarihi:** 22 Mayıs 2020

LEONARDO DA VINCI'S "PARAGONE" AND THE PAINTING AGAINST THE WORD

ABSTRACT

Leonardo Da Vinci gives a special task to the art of painting in his writings. For him images are a way of knowing. This idea is a part of the "word vs. image" tradition in western culture. In his work titled "Paragone", Da Vinci compares painting and other arts. According to him, images are more effective than words. This study focuses on these thoughts in Da Vinci's "Paragone". The study is carried out by literature review and reading between concepts. Plato's founding role in the "word vs. image" tradition reveals itself as an opposing view to Da Vinci's artistic thought. In the study, interpretation of Plato in Renaissance and its current interpretation are also examined. The aim is to show the similarities and differences between the thoughts of Da Vinci and Plato. As a result, the study shows that Da Vinci's thoughts have Platonist aspects. However, it also shows that Da Vinci has ideas and expressions of modern empiricist thought as well. With these results, it is concluded that Da Vinci's conception of image has an important place in the first phase of the modern culture of vision.

Keywords: *Leonardo Da Vinci, Plato, Mirror, Painting, Aesthetics*

Giriş

'Rönesans insanı' deyişi, on dokuzuncu yüzyıl yeniden doğuş araştırmalarının etkisiyle moda haline gelmiş, batılı sanatçı ve araştırmacı figürünün çok yönlülüğünü dile getiren bir ifade olarak kullanılmıştır. Batı kültüründe dinsel dogmatizmin eleştirisi, hümanist düşünce ve kültürün başlangıcı, modern felsefenin ilk adımı olarak görülen Rönesans, modern düşüncede önemli bir aşama olarak kabul edilmiştir. Antikiteye dönüşün ve kendisinden önceki Orta Çağ'ın karanlık bir dönem olarak düşünülmesiyle Rönesans'a olan ilgi sürekli devam etmiştir. Antik kültür ve felsefe, batılı kültür dünyasında bellek veya bilinçaltı olarak görülmektedir.

Rönesans'ın 'köksüz doğuş' imgesinin eksik ve kimi yönlerden abartılı olduğu söylenmelidir. Bu imgenin oluşmasında Orta Çağ'ın tümüyle bittiği, skolastik düşünme ve kilise otoritesinin etkisizleştiği düşüncesi yirminci yüzyılda Rönesans'ın sınırlarını yeniden ele alan araştırmacılar için yanıltıcı bulunmuştur² (Le Goff, 1999, s. 35). Rönesans'ı modern düşüncenin şafağı olarak görmek mümkün görünse de bunun için öne sürülen etkilerin kısıtlılıklar içerdiği şüphe götürmemektedir. Rönesans'ın manifestosu olarak sayılan "İnsanın Değeri Üzerine Söylev"inde Pico Della Mirandola insan merkezli dünya ve kültür önerisinde bulunmuş, hümanist eğitim antiklerin değerini vermeye başlamış ve yaymaya çalıştığı sorgulamacı düşüncüyü savunmuş olsa da yayılım ve etki alanlarının zannedildiği gibi olmadığı söylenebilmektedir³ (Eco, 2014, s. 15). Rönesans, içerdiği gelişme ile beraberindeki sosyolojik ve ekonomik değişimler etkisinde yeni bir dünya görüşünü sunmuşsa da bunu Orta Çağ'ın grameri olmadan gerçekleştirmemiştir.

Leonardo Da Vinci (1452-1519) Rönesans imgesi ve tarihsel anlamda Rönesans içerisinde yer alan önemli isimlerdendir. Da Vinci, popüler ve mitik hayat öyküsünde sınırsız merakı ile modern bilim insanını, "Mona Lisa" gibi bir eserin sahibi olarak gizemli sanatçı anlatısını karşılamaktadır. Yazıları ve eserleriyle, pek çok Da Vinci imgesinin olduğu söylenebilir. Ancak bütün bu imgeleri tutarlı yapan ortaklık çalışma ve merakın akıl yoluyla bilme amacında olması ve uğraşlarının ürettiği bilginin açık ve seçik olmayı amaçlamasıdır. Da Vinci'nin bu yüzden popüler ve tarihsel gerçekleriyle Rönesans insanını karşıladığı söylenebilir. Onu Mirandola'nın manifestosunda,

² Rönesans'ın Orta Çağ'ın karanlığından bir çıkış olarak görülmesi düşüncesine karşı eleştiride bulunan Jacques Le Goff gibi araştırmacılar ile birlikte Rönesans'ın birçok bakımdan "Orta Çağ'a bağlı", "yer yer mistik" olduğunu düşünenler olmuştur (Solomon, 2004, s. 216).

³ Latince 'hümanitas' terimini ilk kez Cicero kullanmış, (Çörekçioğlu, 1997, s. 29) kelime ile insanın ahlaki ve kültür dünyasına işaret etmiştir (Panofsky, 2004, s. 101). Yine çağdaşı yazarlar Cornelius, Nepos ve Caesar terimi "insan ve insanla ilgili olan" anlamında kullanmışlardır (Kocaman, 1988, s. 4). Sanatlar ile ilgili olarak 'hümanitas' kelimesi Romalı gramerci Aulus Gellius'da "eruditio institutio", güzel sanatlar bilgisi ve öğretimi olarak kullanılmıştır (Çörekçioğlu, 1997, s. 29). Anlaşılacağı üzere hümanist kültür, antik kültür ile felsefi ve sanatsal bir buluşma, kendi zamanına bu açılardan bakmak anlamına gelmektedir.

Giordano Bruno'nun düşüncelerinde görerek, Da Vinci'nin bilme arzusunun modern⁴ olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada Da Vinci'nin düşünceleri ele alınacak, bunlar sanatların karşılaştırılması üzerinden değerlendirilecek, Da Vinci'nin resim sanatına verdiği bilmenin bir yolu olma rolü anlatılacaktır. Burada görüntüye karşı sözün getirilmesine ve görüntünün doğruluk ve hakikat adına daha değerli ve güçlü olduğu iddiasına yoğunlaşılacaktır. Batı kültürünün görsel olana dayalı bir kültürel yaşantı ürettiği fikri, Yunan dünyasından kiliseye kadar uzanan dinsel sanatın görselliği ile sivil mimariyi süsleyen eserlerin bolluğunun bu düşünceyi haklı kılacak şekildeki yoğunluğu, sözün geri planda kaldığı düşüncesini akla getirmektedir. Ancak söze karşı görüntü meselesi batı düşünce ve kültür tarihinde her zaman var olmuştur. Platon'un ressamlar ve şairlerin imgelerine karşı olması, Hıristiyanlığın görsel alanı düzenlerken keskin kurallar getirmesi ve bunlardan en önemlisinin İncil anlatılarını karşılayan görüntülerin değerli olduğunu kurallaştırması, romantik dönem şair imgesinin görüntüye karşı şiiri değerli görmesi katmanlı ve sürekli iç içe geçen bir görüntü söz ilişkisinin olduğunu göstermektedir.

Da Vinci'de bu düşünce dizisine eklenebilecek isimlerdendir. O'na göre resim sanatı, sözün yapabileceğinin en iyisini yapmakta, meydana getirdiği doğanın eş imgesi sözden daha etkili olmaktadır. Bu etkinin estetik anlamda seyretme ve haz ilişkisi olmadığı söylenmelidir. Da Vinci, görüntünün estetik deneyimlenmesinde yaşattığı etkilerin bir bilme hali olduğunu düşünmüştür. İşte burada söz ile görüntü çatışması anlatısının ilk sahnesine, Platon'un ayna metaforuyla tanımladığı sanat düşüncesine dönmek gerekmektedir. Çalışma Da Vinci'nin düşüncelerini inceledikten sonra Platon ile aynı kelimedede buluşmalarını, sanatın ayna olması konusundaki ortaklıklarını ve birbirleriyle ilişkilerini ele alacaktır. İlk başta Da Vinci'nin anti Platoncu bir düşünmenin ifadesini ürettiği gösterilecek, devam eden kısımda ise ikinci bir yaklaşım olarak Da Vinci'deki Platonizm anlatılmaya çalışılacaktır.

Sanatların Karşılaştırması ve Resmin Üstünlüğü

Leonardo Da Vinci imgesi, sanatçının tarihsel olgu olarak çok yönlü varlığından hareketle üretilmiştir. Da Vinci'nin defterleri, merak ve araştırma ilgisiyle hacimli ve katmanlı, gözlemde bulunan bir araştırmacının titizliğine sahip olmuştur (Clark, 2005, s. 129). Sigmund Freud'un gözlemediği şekilde, Da Vinci'nin defterlerindeki kişisel bilgiler bile teknik notlar olarak yazılmıştır (Freud, 2001, s. 59)⁵.

⁴ Rönesans'ın batı modernliğinin başlangıcı olarak düşünülmesinde Hegel'in düşüncelerini anmak gerekmektedir. Hegel, Habermas'a göre modern terimini ilk kez kullanan ve bunu Rönesans ile başlatan isimdir (Hünler, 1998, s. 33).

⁵ Burada Freud'un Leonardo Da Vinci psikanalizi için çıkış noktası olan ünlü akbaba çocukluk anısını anmak gerekmektedir. Freud bu olayı bir anı olarak değil fantazyaya olarak Da Vinci'nin ürettiği sahne şeklinde görmek gerektiğini önermektedir (Freud, 2001, s. 37). Bu da oldukça kişisel bir durum olarak düşünülmelidir. Ancak içrek denilebilecek olan bu sembolik sahne dolaylı bir Da Vinci fikri oluşturmada ilham vericidir.

Da Vinci'nin merak ve bilme isteğinin Rönesans için olağan olduğu ancak içinde bulunulan alışkanlıklar açısından kimi yönlerden sakıncalı bulunduğu da bilinmektedir. Gizli yürütülen kadavra çalışmaları buna örnektir. Defterler, modern kültüre özgü araştırmacının, sınırsız bilme arzusunu ve akılcılığını içeriyor olsa da Da Vinci, Skolastik düşünce ile hümanizm arasında kalmış bir dil ve düşünme içinde varlık bulmuştur.

“Paragone” karşılaştırma anlamına gelmektedir. Karşılaştırma, resim ve diğer sanatların karşılaştırmasıdır. Giotto'nun kuşağından itibaren resmin anlamının değişmesi, sosyolojik olarak ressamların Da Vinci'nin kuşağıyla birlikte değer verilen kişiler olarak görülmesi, atölyelerde resim öğretiminin usta çırak usulüyle gerçekleştirilmesi resim sanatının bilim, şiir, müzik, felsefe gibi alanlar ile yaklaşması karşılaştırmanın arka planı olarak görülmelidir. Bu değişimler ressam figürünün Orta Çağlı ustaya göre zihinsel üretim ve pedagojik açıdan çok yönlü denilebilecek bir okuma ve düşünme dünyasında olduğunu göstermektedir. Rönesans ressamı ustalığıyla beraber kişiselliğini göstermişse bunda aldığı eğitimin ve kültürün etkisi önemlidir. Yine de bu dönemde resim sanatının statüsünün diğer sanatlara ve özellikle şiire göre aşağı sayıldığı bilinmektedir. Bu durum ressamlar için rahatsızlık duyulacak bir konu haline almıştır. Rönesans'ta görsel sanatlar üzerine düşünme (Kristeller, 2003, s. 20) ve eserlerin yazılması sadece entelektüel bir alan üzerine araştırma, düşünme ve keşifte bulunma anlamına gelmemektedir. Bu yazılar ve araştırmalar resim sanatının statüsü, diğer sanatlar ile ilişkisini ele almıştır. Bu geri plan açısından karşılaştırmanın anlamının Da Vinci için yaklaşma ile ilgili olarak resim sanatının diğer etkinliklere göre farkını ve üstünlüğünü göstermek, bunun da kişisel bir istek kadar resim sanatını dönemindeki anlamıyla ilgili olduğunu söylemek mümkündür.

Rönesans hümanistleri gramer, mantık, retorik, aritmetik, geometri, müzik ve astronomiyi aynı grup içinde sınıflandırmışlar, bunları değerli sanatlar ve uğraşlar olarak görmüşlerdir (Marinoni, 2010, s. 11). Şiir ve güzel sanatların hümanistlerin sınıflandırmalarında yer almaması diğerlerine göre bu ikisinin farklı ve kimi yönlerden de aşağı görüldükleri anlamına gelmektedir. Yine de şiirin antik statüsü, Dante gibi isimler ile Rönesans şairleri derin bir geleneğe sahip olmalarıyla bilinmelidir. Şiir zannedildiği kadar sıradan olabilecek bir etkinlik değildir. Rönesans'ta antik 'taklit' (*mimesis*) kategorisi, şiir, resim, heykel ve müziği ortak bir başlıkta toplamaktaydı (Kristeller, 2003, s. 18). Bu kelime şiirin antik geleneğine uzanan yollardan bir tanesidir. Şiirin tarihsel birikimi olan söz, onun daha farklı alımlanmasına neden olmaktadır (Marinoni, 2010, s. 13). Sözün gücünün dinsel anlamda Orta Çağ yorumu ise göz ardı edilmemelidir. Orta Çağ'ın dinsel sözü, görüntülere baskın çıkan bir güç içermektedir. Bu söz bedensiz, metafiziksel olanı hissettiren bir sözdür (Eco, 1998, s. 25).

Rönesans'ta görüntülerin söze yaklaşması önemli bir olgudur. Leon Battista Alberti gibi isimlerin konu hakkında yazıları ve Alberti'nin öyküleme (*historia*) düşüncesiyle resim sanatını şiire yaklaştırması dönemin bu konudaki algısına örnektir (Alberti, 2015).

Giotto'nun resmi, resmin mekân ve zaman ilişkilerinde gündelik olana referanslarda bulunmasının, anlatsal olarak da hareket ve anlam ilişkilerinde sözün alanına geçiş yapmasının ilk örneği olmuştur. Önceleri gotik üslubun sembolizmiyle yüzeydeki imgeler kalıplaşmış görsel dili tekrar ederken, Giotto ile İsa'nın bedeni, gündelik bedenin yüzeydeki ikizi olmuştur. Rönesans ile resimlerin değerlendirmesinde şiir ile görsel imge arasındaki yakınlık önem kazanmıştır (Venturi, 2018, s. 13). Alberti ve Cennino Cennini gibi sanat üzerine yazmış isimlerin de düşüncelerini izlemiş olan Da Vinci, bazı yönlerden de bu isimlerin fikirlerine eleştirel bir tutum almıştır (Williams, 2007, s. 75). Bu yazılar ve Giotto ile birlikte meydana gelen gelenek Da Vinci'nin kullandığı dilin örnekleri olmuştur.

Bilim, felsefe ve şiir antik kaynaklara uzanan bir geleneğe sahip olmuştur. Rönesans bunların antik köklerdeki saf anlamlarına da ulaşma çabasıdır. Görsel sanatlarda ise antik kaynaklara dönüş savunulmuş olsa da sanatçıların ellerinde yeterli miktarda örnek bulunmamaktaydı. Pek çok ressam ve heykeltıraş için antik kaynaklar, heykel kalıntıları olmuştur. Antik bir resmin ilham vericilik açısından varlığı ve etkisi bu yüzden tartışmalıdır. Ressamların eğitiminde de antikitenin konumu heykel üzerinden şekillenmekteydi. Heykellerin etüd edilmesi, tanınması insan bedenini tanımak isteyen öğrenciler için önemli bir ders konusu olmaktadır. Diğer taraftan antik resim Yunan kültüründe vazolar resimleri Roma döneminde ise freskler olarak Rönesans ressamının amaçlarına tamamen uygun olmamıştır. En önemlisi ise ellerinde bu kaynakların olduğu şüphelidir. Orta Çağ'dan kalma resimler vitraylar, minyatürler veya kabartmalar da Rönesans resmine köken sayılmayabilir. Giotto'nun gotik üsluptan kopmanın işareti olması, Floransa ve Venedik ekollerinin birkaç kuşak sonra bu üslubu tümüyle terk edecek olmaları kendilerinden önceki resme mesafeli olduklarını göstermiş olsa da uluslararası gotik, İtalya'da bir süre daha devam etmiştir. Felsefi ve şiirsel dilin birikiminin göz alıcılığı ve Rönesans ile devamlılık gösteren kutsal metinlerin görselleştirilmesinin ressamdan çokça istenilen konular olması, hümanist kültürel değişimlerin yazınsal olandan hareketle gerçekleşmesi, ressamın da bu kültüre aşinalığı Rönesans ressamlarının neredeyse kök arayışında yazınsal alanı mecbur görmelerinin göstergeleri olduğu önerilebilir. Bu yüzden Da Vinci'nin “neden resim sanatı bilim, şiir, felsefe gibi görülmeli?” sorusuyla geçmişi kayıp resim sanatına derinlikli bir yaklaşım meydana getirme amacında olduğu söylenebilir.

Da Vinci, “Paragone” adlı eserinde Rönesans'ın resim fikriyle Orta Çağ'ın dönemsel, ulusal ve yöresel üslup karşılaştırmasıyla okuyucunun karşısında çıkmamış, dolayısıyla karşılaştırma, tarihsel bir bakış içinde kurulmamıştır. İlk sorusu oldukça anlamlıdır: “Heykel bilim midir, değil midir?”, cevabı da hızla verilir: “Heykel bilim değil, son derece mekanik bir sanattır”. Nedeni ise “heykeli yapan kişinin terlemesi” ve yorulmasıdır (Da Vinci, 2007a, s. 83). Mekanik ifadesi, heykelin “deneyimden doğan” bilgisiyle ilgilidir (Da Vinci, 2007a, s. 15). Da Vinci, beden/zihin, pratik/teorik karşılaştırmasıyla konumunu belirlemektedir. Anlaşılabileceği üzere Da Vinci'nin modern konumu düalistik karaktere sahiptir. Akıl bedene karşı değerlidir. Buna karşılık bu

kavramsal ayırım kültürel bir alışkanlık olarak antik gelenekten ve Orta Çağ dinsel kültüründen de gelmektedir.

Heykel ile resim karşılaştırmasında dikkat çekici olan bir diğer tema, doğa ve zihindir. Da Vinci, heykel ve heykeltıraşı ele alırken onun doğaya yakın olduğunu yazmaktadır. Bedensel faaliyet olarak yontmak, mermerde saklı kalanı, fazlalıkları alarak forma ulaştırmaktır. Mermerin içerdiği fikir, sanatçısına ‘ben buradayım’ demek, ona görünmekte ve mevcudiyete gelmek istemektedir⁶. Heykel, bedenselliği, sezgisel anlamda mermerdeki ışığı hissetmekle ilgilidir. Da Vinci düşüncesinde bunu iddia etmez ama buna işaret etmektedir. Ancak bu, heykeltıraşın hatasıdır. Kırılmış, parçaları fazla yontulmuş hatalı bir heykel (ki o mermerden öteye geçememiş bir şeydir) heykeltıraşın teknik konusundaki kusurudur. Bu kusur düşüncesiyle Da Vinci, zihinsel kabiliyetleri açısından heykeltıraşın ressam gibi olmadığını kanıtlamış olmaktadır.

Ressamın tasarım dili ve araçları “ışık, karanlık, renk, cisim, şekil, yer, uzaklık, yakınlık, hareket ve durağanlık” iken, heykeltıraş, “cisim, şekil, yer, hareket” ve durağanlıktan faydalanmaktadır (Da Vinci, 2007a, s. 88). İki uğraş arasında ortak öğeler yoktur. Heykelde renk gibi öğeler kullanılmazken, ışık ve karanlık ilgisi doğa tarafından sağlanmaktadır. Resme ait olan kimi araçlar heykel tarafından kullanılmamaktadır. Perspektif (uzaklık, yakınlık) bunlardandır. Yani doğa olmasa heykel tamamlanmayacaktır. Doğanın ışığı sayesinde heykel son halini alabilmektedir. Doğanın yardımcılığı konusunda Da Vinci’nin heykelle yönelttiği değerlendirmenin beden/zihin ikilisine ek olarak doğa/perspektif eklenmelidir.

Da Vinci’nin amacı bir şeyin resmini yapmak değildir. Resim, illüzyonik gerçekliğiyle aldatıcı iknaya sahiptir. Ama bu ilişki heykel gibi doğanın zorunlu ilişkisiyle gerçekleşmemektedir. Bunun yerine doğa ile belli açılardan ilişkisi bulunmaktadır. Ressam ne yapmaktadır?

Ressam, nesnelere ile göz arasına giren havanın rengindeki çeşitlendirmelerle farklı uzaklıkları gösterir sana; nesnelere özelliklerinin güçlülükle algılanmasına yol açan sisleri gösterir; arkalarında bulutlarla kaplı dağların ve vadilerin görüldüğü yağmurları gösterir; tozu ve tozun arkasında onu kaldıran savaşıları gösterir; yoğun ya da seyrek dumanları gösterir; suların yüzeyi ile dibi arasında oynayan balıkları gösterir; su yüzeyini altında yeşil bitkilerin çevrelediği ırmak yatağının tertemiz kumları üzerine çöken rengarenk parlak çakıl taşlarını gösterir; üzerimizde, değişik yükseklerdeki yıldızları ve heykelin erişemediği böyle sayısız başka etkiyi gösterir (Da Vinci, 2007a, s. 101).

Resmin gösterdiği şeyler çeşitliliği, etkiler çeşitliliği olarak da anlaşılmalıdır. Yekpare bedensel tasvir, parçalar arasındaki etki güçlerinin dengesini kurmak ve düzenlemeler ile gerçekleşmektedir. Tıpkı bir dil gibi. Dilin, parçalar arası uyum, şiirsel dilin etkileme açısından vurguları ve ölçülerindeki gibi resim de parçalar arasında etki açısından

⁶ Burada akla Martin Heidegger’in 'aletheia' kavramı gelmektedir. Heidegger, kelimeyi Hakikatin görünmesi, açığa çıkması olarak tanımlamaktadır (Bolt, 2013, s. 47). Michelangelo'nun mermer ile olan ilişkisi açığa çıkartma ilişkisi gibidir. Diğer taraftan Da Vinci'nin tutumu doğruluğu aramaktır ki Heidegger için hakikatin (aletheia) yerini alan doğruluk (veritas) mantığın (Tepebaşı, 2011, s. 109) ve hesaplamanın işin içine girmesi olarak okunabilir

düzenlemelerle gerçekleşmektedir. Bu yüzden resim, doğanın mekanik bir yanılması veya ona zorunda kalan bir etkinlik değildir. Resim, heykelin mekanik olması karşısında ressamın zihninde gerçekleşmesiyle teorik karakterini kazanmış olmaktadır. Yukarıda anılan on öge açısından ressam, resmedeceği şeyi resim diliyle düşünmekte, onların ürettiği parçalar arası uyum ile doğayı okumaktadır.

Resim, dile göre üstünlüklere sahiptir. Dil, çeviri zorluklarıyla karşılaşırken resim, çeviriye ihtiyaç duymamaktadır. Söz ile görüntü arasındaki fark, resmin doğruluk ve kesinlik içermesidir. Resim doğruluk ve kesinlik iddiasıyla sözden üstündür. Çünkü göz, “uygun uzaklıklarda ve uygun ortamlarda, işlevi açısından başka herhangi bir duyudan daha az yanılır” (Da Vinci, 2007a, s. 21, 26). Görme ile insan kendisini karşılaştıklarını değerlendirme konusunda daha uygun konumda bulmaktadır. Da Vinci'nin gözü ön plana sürmesindeki bu düşüncesi (bir diğer düşüncesi astronomi biliminin de göze dayalı olmasıdır; böylelikle resim ve bilim arasında başka bir ortaklık da çıkartılmış olunur), görmenin düşünülenleri kanıtlamanın aracı olmasıyla ilgilidir (Da Vinci, 2007a, s. 24, 30).

Resmin felsefe ile ortaklığı ise hareket açısından ele alınmaktadır.

Yalnızca resim, cisimlerin yüzeyini kapsar ve resmin perspektifi, cisimler ve renklerinin artması ve azalmasını içine alır; çünkü gözden uzaklaşan şey, uzaklığı ne kadar artarsa, büyüklük ve rengini o kadar yitirir. O halde, resim felsefedir, çünkü felsefe yukarıda belirttiğimiz önermede yer alan artan ve azalan hareketi ele alır (Da Vinci, 2007a, s. 33).

Resmin felsefe olması, şeyleri görünür alandaki gösterimleriyle bunu da perspektif ve matematik yardımıyla gerçekleştirmesiyle ilgilidir. Resmin araçlarının düşünce imkânı, doğanın düzeninin farkına varılmasıdır. Perspektif, Da Vinci'nin sözünü ettiği bilimsellik ve felsefe olma iddiasında önemli araçtır. Perspektif, gözlemcinin doğaya dönük konumunu belirlemekte, onu merkeze almakta ve bu şekilde doğaya karşı, belli bir mesafeden şeylere yaklaşmasına imkân vermektedir. Da Vinci'nin göz yorumlarından bir tanesi ressamın gözünün fail ve doğaya yönelmiş bir üst göz olduğudur. Perspektif böyle bir göz modeli için ideal araç olmaktadır.

Orta Çağ'lı ustanın elindeki resim bilgisi, kabul edilmiş doğrular ve dinsel sembolizm ile şekil kazanmıştır. Orta Çağ'da resim “ara dünyadır” (Herrmann, 2005, s. 185). Doğa, Orta Çağ resminde sadece tasvir edilmektedir. Sanatçı, metafizik ile doğa arasında dolanmaktadır. Kutsal figürlerin şematize edilmişliği, insan biçiminde varlık bulan kutsallığı değil, onun Tanrısal alan içinde varlığını sürdürdüğünün gösterimidir. Meryem, meleklerin çevresini sardığı tahtında çocuk İsa'yı kollarında tutarken varoluşunu bu dünya içinde değil, öte dünyada sürdürdüğünü hissettirmektedir. Altın varak veya sarı renginin pano resimlerindeki zaman ve mekânın sonsuzluğunun işareti olması da bunun göstergesidir. Sonsuzluk, Tanrısal zamandır. Orta Çağ pano resmi, içrek mesajın aktarımı olarak okunmakla ilgili göreviyle, kendisine bakanın dini törenin parçası olarak

litürjik bir nesneyle karşı karşıya olduğunu bildirmekte, estetik bakıştan⁷ uzakta olan bakışı kendisinden talep etmektedir. Bu yüzden perspektifli mekânda dolanıp duran fail bakış, pano resminde kendisini göstermemiştir.

Görmeye karşı yapılan değer verici sözler şiir için de geçerlidir. Şiir, söz ile gerçeği kurgularken, göze düşen görüntüleri kurgulayan resimden farklı olmalıdır.

Resim bilimi ile şiir, beden ile gölgesi kadar birbirinden farklıdır. Ve aralarındaki fark daha da büyüktür, çünkü bedenin gölgesi en azından göz yoluyla duyum merkezine girer, oysa aynı bedenin imgelenen biçimi bu duyu yoluyla içeri girmez, orada, iç gözün karanlığında doğar. Ah, bu ışığı iç gözün karanlığında imgelemekte onu karanlığın dışında fiilen görme nasıl da farklı birbirinden! (Da Vinci, 2007a, s. 38).

Da Vinci, sözün tümüyle görünür olanı kuşatamayacağını düşünmekte, bunun üzerine resim ile olan farkını kurmaktadır. Ancak şiir sanatının gelenek ile olan ilgisi burada göz ardı edilmemelidir. Şiir dili, belli kalıpları olan ve bu kalıplar etrafında olayı betimleyen özelliklere sahiptir. Şiirin içsel gözü, gözün gördüğü şeyleri görme alanı içinde perspektif, anatomi ve matematik ilişkilerinde yakalayabilmesinden daha zayıftır. Şiirsel kalıplar, ölçüler, düzen ve ritim konu ettiği şeyi kuşatmıştır. Ressam, perspektif ile şeyleri yakalar ama bu yakalama, şeylerin ışık ile ilgisi içinde göze gelen imgenin konturlarıyla gerçekleşmektedir. Resmetmenin bu düzeni kendiliğinden gerçekleşen kültür üstü bir durum olarak nesnellik iddiasını kolaylıkla kazanmaktadır. Çizim, söze göre çeviri ve kültürü birincil talep etmemekte, göz, bilimsel anlamda retinal görme olarak evrensellik iddiasını kolaylıkla sağlamaktadır.

Resim, görme alanındaki her şeyi resmedebilir. Bir savaşta olan her şey en ufak detayıyla resmedilebilir. Şiir bu kadar detayı kullanamamaktadır. Teknik olarak şiir sınırları dışına çıkabilecek bir teferruat yığını tehlikesiyle karşı karşıya kalabilmektedir.

Ressam, insanın aklına gelebilecek her şeyin efendisidir, çünkü ressam onu kendinden geçiren güzellikler görmeyi arzu ederse, bu güzellikleri yaratmak elindedir; keza insanı korkutan, maskaraca ve gülünç olan ya da gerçekten acıma hissi uyandıran şeyler görmek isterse, bunların efendisi ve yaratıcısıdır. Ve ıssız alanlar, ancak havalarda gölgeli ya da serin yerler yaratmak isterse, bunları resmeder, tıpkı soğuk havalarda sıcak yerleri resmettiği gibi. Vadiler isterse de öyle; dağların yüksek doruklarından engin kırları keşfetmek ve bunların ardından ufuktaki denizi görmek isterse, bunların efendisidir; keza alçak vadilerden yüksek tepeleri ya da yüksek tepelerden alçak vadileri ve sahilleri görme isterse de. Ve aslında, özü, varlığı ya da imgesiyle evrende var olan, önce ressamın zihninde, sonra da ellerindedir. Ve bu eller öyle olağanüstüdür ki, eşzamanlı olarak tek bir bakışta, gerçek şeylerin oluşturduğu oranlı uyumu yaratırlar (Da Vinci, 2007a, s. 40).

Ressamın, şeylere bakışı önceden verilidir. Perspektif, anatomi, matematik veya resmin on kategorisi doğruluk ve gerçeklik iddiasındadırlar. Resmin bilme işi olması, şiirsel imgelemin kuşatıcı görünürken bir şeyleri dışarıda bırakması karşısında daha kesin ve net olarak görülmekte ve sanatlar karşılaştırmasında resim, illüzyon gücüyle ikna edici olmaktadır.

⁷ Orta Çağ estetiği günümüz anlamında estetik deneyime sahip değildi. Sanat tarihçisi Hans Belting, Rönesans dönemiyle estetik bakışın başladığını yazmaktadır. Bu bakış dinsel deneyimin yanında seküler bir deneyim alanının açılmasıdır (akt. Danto, 2010, s. 26).

Ressamın yorumu, onun gözü, bakışı şeyleri değiştirebilme gücü onları sadece yansıtan bir araç olmadığını düşündürmektedir. Wöllflin, “Sanatın Temel Kavramları” adlı eserinin giriş sayfalarında aynı doğaya bakan ressamların farklı doğa imgeleri ürettiğini yazmıştır (Wöllflin, 1995, s. 12). Yüksek Rönesans döneminde sanatçıların teknik ve teorik bilgisinin yanında üslupsal kişisellik olarak kişisel becerilerin önemli olduğu görülmektedir (Baxandall, 2015, s. 43, 44). Kişisellik, bilme ve ikna olarak resim düşüncesine göre ikincil gelmektedir. Da Vinci için de kişisel özellikler, ruhsal süreçler ve mizaç, konu edilebilecek noktalar olmamıştır. Bunun nedeni dokunsallık fikrinde aranabilir. Rönesans resminin dokunsallık özelliği, yüzeydeki imgenin görünür dünyanın ikizi olarak izleyici önüne çıkartılmasıdır. Burada da taklit, hakikati elde etme konusunda anlam kazanmaktadır. Bu da çalışmamızın ikinci noktası olan Platon’un taklit konusundaki düşüncelerini göz önünde bulundurmayı gerekli kılmaktadır.

Platon’a Karşı ya da Platoncu Bir Sanat

Platon’un bu çalışmada iki farklı görünümü olduğu söylenebilir. Bu iki Platon gösterimi Da Vinci’nin resmi ayna olarak görmesine, onun doğruluk ve hakikati getirebileceği düşüncesini anlamak noktasında tarihsel ve teorik açıdan bir perspektif sunmaktadır. Birincisi, Rönesans kültüründe yeniden okunmaya başlanılan, Floransa’da adına okul açılmış olan Platon. Okul, Rönesans kültürel ortamında Platon’un alımlanmasında önemli bir yer tutmaktadır⁸. Da Vinci’nin okuma listelerinde bu Platon’a dair bilgisi olduğu bilinmektedir. İkinci Platon ise günümüzde sanat felsefesi, estetik ve hakikat açısından güzellik düşüncesini görünür dünya ve idealar dünyası ayrımıyla kavramsal düşünme ile tanımlayan Yunanlı filozoftur. Bu bakış açısının “Devlet”te geçen mağara alegorisindeki ışığa yükselme süreci ve onunla buluşma anlatısına sırtını dayadığı söylenebilir. İmgeye karşı sözün önemi konusunda iki Platon’un ortaklık gösterdiği de görülmektedir.

Platon, “Devlet” diyalogunda mağarada gölgelerle yaşayanlardan birisinin serbest bırakılırsa arkasındaki ışık kaynağını bulmak için aşama aşama yol alacağını, çeşitli aşamalardan sonra gözlerini kör edecek kadar güçlü ışık ile karşılaşmasını anlatmaktadır (Platon, 2002, s. 259). Bu aydınlanma anı önemlidir. Çünkü mağaradaki insan, gölgeler, onların kaynakların gelip geçiciliğini keşfetmiştir. Platon, mağaradan çıkmış olan aydınlanmış insana başka bir görev daha verir; o, tekrar mağaraya dönüp diğerlerini bilgilendirmeli ve onların kanaatleriyle sınanmasından başarılı çıkmalıdır. Platon, filozof figürünü tanımlamaktadır.

Platon’un filozofu sofistlerin söz oyunlarını, şairlerin aldatıcı sözlerini terk etmiş başka bir sözün sahibi olanıdır. “Devlet”, Platon’un içinde yaşadığı dönem ve figürler ile

⁸ Rönesans ile birlikte anılan isimlerden birisi olan Medici ailesinin üyesi Cosimo Medici çevresindeki sanatçılar ve düşünürler ile hümanist kültürün oluşmasında özellikle de Platon'u bu kültüre kazandırmakla övünmekteydiler (Burckhardt, 2010, s. 330). Bu övgünün altında Skolastik Aristoteles'i reddetmenin (bu reddetme kilisenin reddi olmamakla birlikte) yolunun güncel Latince çevirileri basılan Platon'un yeniden keşfidir (Solomon, 2004, s. 217, 218).

hesaplaşmasıdır. Yöneticilerden dülgerlere kadar tüm iş kolları ve yaşantıdaki diğer rollerin ele alındığı “Devlet”te şairler, ressam ve diğer sanatçılar da nasibini almaktadır. Sanatçının sözü ile filozofun sözü aynı değildir. İlki Tanrıları insanlaştırır, küçük gösterir, komikleştirir diğeri ise onları olması gerektiği gibi anlatır. Soyutlama burada imgelemin maddeselleştirici metaforlarından, mitik sözden kendisini uzaklaştırarak kavramsallaştıran bir söze ve düşünmeye dönüşmektedir.

Platon, şiir ve resim karşısında ortak bir tavır göstermektedir:

- Ressam ne oluyor peki? Ona da sedirin işçisi, yapıcısı diyebilir miyiz?
- Hiç de diyemeyiz.
- Öyleyse sedirin nesi olur ressam?
- Ötekilerin yaptığı şeyin benzetmecisi demek uygun olur gibi geliyor bana.
- Güzel? Demek bir şeyin aslından uç derece uzağına yapana benzetmeci diyorsun.
- Tamam.
- Tragedya şairinin yaptığı da bu değil mi? Benzetme değil mi onun yaptığı da? O da kraldan, yani doğrudan, üç sıra aşağıdadır öyleyse, bütün benzetmeciler gibi.
- Öyle görünüyor.
- Benzetmeci üzerinde anlaştık demektir, ama şimdi şu soruma cevap ver. Ressamın benzerini yapmaya çalıştığı sedirin aslı olan o tek ve öz gerçek midir? Yoksa dülgerin elinden çıkan sedirin mi?
- Dülgerin elinden çıkan sedirler (Platon, 2002, s. 368).

Platon’un ayrımı resmin benzetmeci olarak şeyin kendisine dair deneyimin uzağında bir deneyimi meydana getirdiği yönündedir. Yüzylerce yıl sonra Da Vinci ise, resim üzerine notlarında detaylı kompozisyonların yazılı betimlemeleri ve bunlar ile onların nasıl resmedilmesi gerektiğini yazmaktadır:

Silahı alınmış ve düşman tarafından yenilgiye uğratılması biri dişiyle, tırnağıyla insanlık dışı ve korkunç bir öç alma hırsıyla düşmana saldırırken çizilebilir. Görüntünün içinde, düşmanlar arasında koştururken yeleleri rüzgârda uçuşan ve ayaklarıyla ortalığa hiç de az zarar vermeyen binicisiz bir at da bulunabilir. Yaralı, yere düşmüş bir savaşçı, üzerine eğilmiş düşman ona ölümcül darbeyi vurmaya hazırlanırken, kalkanı ile kendisini korumaya çalışır halde çizilebilir. Ölü bir ata takılarak düşen adamların oluşturduğu bir yığın da olabilir (Da Vinci, 2010, s. 28).

Ressamın gözlemi, benzetmeciliği ne kadar önemseydiğini göstermektedir. Ancak benzetme, dramatik etkileriyle, teatral ve edebi olanı içine almaktadır. Da Vinci, olayın hareketlerinin peşinde olan ressamın seslenirken, olayın duygusuna da yönelmesini önermektedir. Platon, dülger ile ressamı yan yana getirirken, ressamın imgesiyle dülgerin maddeye şekil veren becerisini karşılaştırmaktadır. Bu Da Vinci için de anlamlıdır. Onun aynası, olayın sıradan yansıması olmamakta, şairin dilinin yakalayamayacağı şekilde doğayı yakalayabilme imkânına sahiptir. “Resmi yeren kişi, doğayı yermiş olur; çünkü ressamın eserleri, doğanın eserlerini temsil eder. Bu yüzden, sözü edilen yeric, duygudan yoksundur” (Da Vinci, 2007b, s. 34).

Platon’un felsefeciye karşı sanatçısı özellikle şairler olmaktadır. Sözün sahibi olan şairin, Homeros’un ve Hesiodos’un yerilmesi, kavramsal olan sözün mitik sözün karşısına çıkartılmasıdır. Mitik söz, uydurma ve yalandır.

- Nedir bu masallar? Ne kötülük görüyorsun onlarda?
- Çirkin uydurmaları anlatmaktan daha büyük kötülük olur mu?
- Ne demek istiyorsun?

- Bir ressam düşün ki, benzetmek istediği şeye hiç de benzemeyen resimler yapıyor, işte bunlar da sözle Tanrıları ve kahramanları olduklarından başka türlü gösteriyorlar (Platon, 2002, s. 83).

Da Vinci, yazılarında ampirizmin önemini savunmaktadır. Gözlemde bulunmak, doğayı gezmek, onu deneyimlemek, ressamın duyularının harekete geçmesini önermektedir. Ancak bu tümüyle yanıltıcı olacaktır. Da Vinci, ressamın bedenselleşmesini değil, üstten bir göz olarak doğaya yönelmesini önermektedir. Da Vinci'nin ressamı bir gözdür. Bir zihne, perspektifin ve oran orantının bilindiği bir makine olarak gözdür. Güzellik, ayrıca çirkinlik de bir bilme işidir. Ressam, modelini doğru çizmek ile kendisini görevlendirmiştir.

Kolu bacağı olmayan hayvanlar icat edemezsiniz; her hayvanın kol ve bacakları en azından bir başkasınınkine benzer. Kendi hayal ettiğiniz hayvanın doğal görünmesini istiyorsanız - diyelim ki bir canavar olsun- başını tazı başı, gözlerini kedinin gözleri, kulaklarını bir kirpinin kulakları, alnını bir aslanın alın, yanaklarını yaşlı bir horozun yanakları, boynunu bir kaplumbağanın boynu gibi yapabilirsiniz (Da Vinci, 2010, s. 128).

Hayali olanın tasarımı, arkasına doğayı alabildiği sürece ikna edicidir. Canavar, bir hilkat garibesi, merak ettiriciliği ve korku vericiliği ile doğanın düzeninde varlık bulan bütünleşmelerin bir araya gelmesidir. Doğa, onun güvencesidir. Da Vinci “acayip suratlar” için onların “zihinde kolaylıkla yer edeceği için onlarla ilgili” bir şey yazmamıştır (Da Vinci, 2010, s. 131). Canavarlar ve karikatürlere konu olan yüzler, doğanın bir sonucu, ancak aşağı düzeyde kalan formlardır. Platon'un Homeros eleştirisinde başkalaşımın geçiren Tanrılar, hayvani olana yaklaştırılmış vahşilikleri, düzensiz eylemleriyle ve site ahlakı içinde olağan görünmeyecek hallerine benzemektedirler. Platon da benzer şekilde cesaret ve kahramanlık için Tanrıların dünyasının ürküntü verici sahnelerinin okutulmaması gerektiğini savunmaktadır (Platon, 2002, s. 95).

Da Vinci'nin şair eleştirisi böylesi bir etik ve estetik eleştiri gibi durmasa da, Platon'un felsefi dili kurtarmak adına gösterdiği tavrın bir benzeridir. Da Vinci, şiirin bilme konusundaki eksik olduğunu görüntülerin ikna edici olduğunu söylemektedir. Da Vinci'nin illüzyonun büyüleyici etkisinde olduğunu gösteren ifade olarak ikna edicilik, sözün karşısına çıkartılırken Platoncu aldatmanın negatif bakışına karşıtlık göstermektedir. Burada Platon kadar anılması gereken, Horatius ve “Ars Poetica”dır (Şiir Sanatı):

Yetmez şiirin güzel olması, etkileyici de olmalı,
Dilediği yere götürmeli dinleyenin ruhunu.
İnsanın çehresi gülenlerin karşısında güler ya,
Öyle ağlar ağlayanların karşısında da. Ağlamamı istiyorsan
Önce sen acı çekmelisin, o zaman etkileyecek felaketlerin beni (Horatius, 2019, s. 10).

Horatius'un öğreticilik ile estetik zevk birlikteliğiyle özetlenebilecek şiir düşüncesi Rönesans'ta da devam etmiştir (Shiner, 2004, s. 60, 99). Da Vinci, illüzyonun duygusal bir yakınlaşma önereceğine inanmaktadır⁹.

Rönesans'ta Platon, Skolastik Aristoteles'e karşı çıkartılmış, Yeni Platonizm ile birlikte düşünülmüş ve dolayısıyla da mistik bir Platon yorumu meydana getirilmiş (Burckhardt, 2010, s. 780), Marcillio Ficino (1433-1499) ile Pico della Mirandola (1463-1494) tarafından Floransa'da adına bir akademi kurulmuştur (İnalçık, 2019, s. 65).

[Ficino] Yeni-Platoncu kavramlara yeni bir canlılık kazandırdı; özellikle dünyayı doğuran ve evreni aydınlatmayı sürdüren "ilk ışığa" canlılık verdi. Bununla birlikte, Plotin'in [Plotinos] değerleri baş aşağı edildi; bu durum şimdiki yaşamı değerlendirdi. Çünkü yaşam, su mermerinden bir lamba gibi içeriden aydınlanıyordu, ama biz böyle bir ışığın özlemine çekmiyoruz, ona hiç gereksinim duymuyoruz, çünkü yansıma, ışığın kendisinden çok daha güzel. (...) Kutsallık, yücelik, gizem, bilinmeyen şey, bu dünyanın ötesi, bizde bu dünyanın güzelliğini ortaya çıkarıyor (Bloch, 2002, s. 14).

Ficino'nun yeni Platoncu "alegorik" okuması sanatçılar üzerine önemli bir etki yapacaktır (Solomon, 2004, s. 201). Pico de Mirandola'nın Platonist Demiurgos benzeri Tanrı'sı tüm âlemi yarattıktan sonra insanı, hiçbir şeyi kökeni kılmadan yaratmış ve merkeze koymuştur (Öndin, 2016, s. 29). Bu görüşün pagan kültürüne özgümlükler içerdiği görülebilir. Rönesans'ın paganizm ilgisi doğayı anlamak için Skolastik kabulleri aşmanın yardımcısı olmuştur. Plotinos'un doğanın düzenini anlamak adına fikirleriyle yanılmanın aldaticılığı değil, onun güzelliği ve düzeninin ardındaki düşünmenin önerilmesindeki gibi Platon'da böyle bir yorum ile karşılanmaktaydı. Rönesans'ta Platoncu Eros düşüncesi, maddeden arınmak olarak değil, insanın sürekli değişiminin, evriminin gücü olarak alımlanmaktaydı (Bloch, 2002, s. 16). Yeni Platoncu görüşlerin de Da Vinci üzerinde derin etkiler bıraktığı görülmektedir.

Doğa olgularını özgürce ve keskin bir kavrayışla gözleme konusunda olağanüstü bir yeteneği olan sanatçı, Yeni Platoncu ortamdan büyük bir olasılıkla doğa dünyasını devindiren gizemli bir tinsel dünya anlayışını almıştı. Leonardo, Yeni Platoncu düş gücünün gözdesi mistik söylemin ve Yeni Pagan mitolojilerin yerine son derece net doğa olguları gözlemine geçirmiştir; ama imgelerin içinde, en ince ayrıntılarıyla gözden geçirildiğinde, her zaman gizemli bir güç varlığını duyurur, sanatçının tanımlayamadığı bir yöndür bu (Marinoni, 2010, s. 14).

Plotinos'un "Bir" düşüncesi, maddeyi aşan Tanrı'nın hiçbir şekilde tikel olana indirgenemeyecek şekilde düşünülmesidir. Doğa, Tanrı'dan çıkmaktadır. Bu ise Tanrı'nın eksilmesi, farklılaşması, değişmesi olarak görülmemelidir. Plotinos da doğanın tözü olarak "Bir" düşüncesinde "ayna" metaforunu kullanmıştır. Aynada "yansıtılan nesne eşlenir, ama kendisi herhangi bir değişime ya da yitime uğramaz" (Copleston, 1996, s. 86). Plotinos'un konumu burada önemlidir. Çünkü Plotinos

⁹ Da Vinci'nin biyografisindeki ünlü olaylardan birisi olan bitmesi gittikçe uzayan "Son Akşam Yemeği" resmindeki karakterler için modellerinin peşinde olurkenki arayışının altında bunun yattığı söylenebilir (Gombrich, 1999, s. 301).

sayesinde Platon'un, Orta Çağ'daki algılanması gerçekleşmiştir¹⁰ (Çotuksöken ve Babür, 2000, s. 61).

Da Vinci'nin doğası, kendisinde saklı olan matematik düzenin kavranılacağı bir bilinmezdir¹¹. Ona özünü veren Tanrı'dır. Yeniçağ bilme düzeni benzerlikler üzerine kurulu, şeyler arasında ilişkiler kuran bir anlayışa sahiptir:

Benzerlik, Batı kültüründe XVI. yüzyılın sonuna kadar yapıcı bir rol oynamıştır. Metinlerin çözümlenme ve yorumlanmalarına büyük ölçüde o egemen olmuştur; simgeler oyununu düzene sokan, görülen ve görünmeyen şeylerin bilgisine izin veren, onları temsil etme sanatına rehberlik eden o olmuştur. Dünya kendi üzerine dolanmaktaydı: Yeryüzü gökyüzünü tekrarlamakta, çehreler yıldızlarda yansımakta ve bitki insana yarayan sırlarını saplarında geliştirmekteydi. Resim mekânı taklit etmekteydi. Ve temsil -ister şenlik, ister bilgi olsun- kendini tekrar olarak sunmaktaydı: hayatın tiyatrosu veya dünyanın aynası... (Foucault, 2001, s. 45).

Benzerlik ile Tanrı'nın işaretlerini takip etmek, yeni Platoncu ekolün etkisinin görülebileceği üzere, Yeni Çağlılar için bir bilme tarzıydı. Da Vinci, matematik kesinlikten bahsederken, duyuları asıl görmektedir¹². Aynada yansıyanlar için duyulara ihtiyaç bulunmaktaydı.

Platon'un duyular için ünlü mağara metaforu, görmenin bedensel ve hazcılığının kanaatleri oluşturacağını, ancak insanın gölgelerden onlara kaynak olan gün ışığına olan yolculuğunda, yani Platoncu şüphenin sonucu olarak şeylere düzenini veren tözselliğe bir defalığına bile olsa ulaşılmasını anlatmaktadır. Mağarayı terk edenin;

nesneleri görmek için gözlerinin alışması gerek. En kolay ve ilk seçtiği şeyler gölgeler olur; sonra insanların ve öbür nesnelerin suya yansıyan görüntülerini, daha sonra da nesnelerin kendilerini seçer. Bundan sonra gözlerini yıldızların ve ayın ışığına kaldırarak, gündüz güneşe ve güneş ışığına bakmadan önce, geceleyin gökteki cisimleri ve göğün kendisini daha rahatlıkla seyredebilir (Platon, 2002, s. 259).

Gölgeler ve yansımalar tahminin (*eikasia*) nesnelere dirler (Cevizci, 1999, s. 129). Platon'un aynası tahmine yardımcı olmaktadır. Yansımaların bir şeylere karşılık gelebileceğine dair, duyulara dayalı bir bildiğini zannetme, tahminde takılı kalmak anlamına gelmektedir. Da Vinci'nin aynası ise doğanın düzenine duyularıyla yaklaşan ve elinde doğanın düzenini bilmeye yarayan araçlara (matematik, perspektif, geometri) sahiptir. Platon gözlerden bahsediyorsa bu logosun olmadığı bir görmedir. Da Vinci ise şeylerin düzenini yakalamaya yaradığı matematiği gözleriyle birleştirmiştir. Da Vinci'nin aynasının Platoncu ayna ile benzerliği burada kendisini göstermektedir. Ressamın aynası, filozofik bir bilme arzusuyla birleşebilir ve Da Vinci'nin böyle bir sanatçı düşüncesine sahip olduğu söylenebilir. İmgeler gösterdikleriyle sözün ilerisindedirler çünkü onlar ikna edicidirler.

¹⁰ Bu tanımlama kısmen olarak görülebilir. Daha M.S. 4. Yüzyılda Platon'un "Timaios" diyalogu çevrilmiş, bunu 12. yüzyılda birkaç diyalog daha izlemiştir. Yine Libera'nın aktardığına göre Yeni Platonculuk Orta Çağ'da 12. yüzyılda alımlanabilmiştir (Libera, 2013, s. 13-17).

¹¹ Burada matematiğin görmeyi düzene getiren bir araç olmadığı belirtilmelidir. Da Vinci, "matematik bilimlerinden birinin uygulanmadığı ya da matematik bilimleriyle bağlantının olmadığı yerde hiçbir kesinlik yoktur" diye yazmaktadır (Da Vinci, 2010, s. 62).

¹² Bu konuda Da Vinci, "bütün bilgilerimizin kaynağı duyulardır" demiştir (Da Vinci, 2010, s. 65).

Rönesans resmindeki illüzyonun ikna ediciliği dokunsal olanı harekete geçiren etkisidir. Rönesans Platonculuğunda imgeler ve modeller arasında “doğrudan ve sezgisel” bir ilişki görülmektedir (Eco, 2004, s. 110)¹³. Yüzeydeki imgenin dokunma hissi uyandıracak mimetik etkisi görsel olanın gücüdür. Bu güç görüntülere aldanmanın da karşılığı olabilmektedir. Burada ise devreye yine söz ve usuller girecektir. Rönesans resminin nitelendirilmesinde önemli unsurlardan bir tanesi resmin modelinin nitelikli şekilde yansıtmasıdır. Sözün model olduğu bir resim olarak Rönesans resmi, İncil metinleri ve yorumları etrafında belirlenmiş bir anlatının resmidir. İkonografik anlamda sözün ve anlamın gücü dönemsel ve dönemler üstü şekilde sözün kuşattığı bir resmin olduğunu söylemektedir. Dini resimlerin üzerine yükseldikleri sözdür ve okuma yazma bilmeyenler için resmin İncil’i öğretmede etkili olmaları sözü ile imgelere sözün taşıyıcısı görevi yüklenmiştir (Gombrich, 1999, s. 135).

Da Vinci, sözün taşıyıcısı olan resmin sözü aşan yönüne önem vermektedir. İllüzyonik imge dinsel sözün göstereni olsa da sözün etkisini dönüştüren bir imkâna sahiptir. Da Vinci bu imkânı ressamın lehine onun doğruluk ve hakikat ile olan ilişkisine göre anlamlandırırken görmeye dayalı bir bilme iddiasında olmuştur.

Sonuç

Rönesans resim sanatının batı görsel kültüründe yükselişe geçtiği dönemdir. Bunun nedeni sadece Rönesans resminin gelişmiş illüzyon düşüncesi değildir. Resmin ayna olarak doğanın eşi olması, gözlemci öznenin merkeze geçtiği ve şeyleri düzenleme gücünü kendisinde bulmasıdır. Görünür dünyanın karşısında özne hem estetik bir seyir hem de epistemolojik bir konum elde etmiştir. Rönesans’ın bu ikili yorumu gerçekten önemlidir. Çünkü modern kültüre doğru iki gözlemci tipinin doğuşunu göstermektedir. İlki estetik deneyimin öznelliği içinde yaşayan, ikincisi ise öznenin düşünce ve duyuşal prosedürleriyle doğayı bilme imkânlarına sahip olan gözlemci tipidir.

Da Vinci’nin yazıları iki duruma uygun konumlara sahiptir. Gözlemcinin deneyimi duyuların zihinsel süreçler ile bir olarak yaşantıyı anlaması üzerinedir. Ayna olarak resim, bilme imkânına sahip olmayı Yeni Platoncu anlamda önermektedir: Görünür olanda saklı olan hakikat düşüncesini. Da Vinci’nin Platonizmi, yanılısamanın kabul edildiği ancak sanatçının elindeki ayna ile bilme istencini gerçekleştirebileceğine dönük bir Platonizm olarak görülebilir. Da Vinci’nin araştırmacı tavrı ve bilmeye dönük arzusunun Platon’un “Devlet”indeki sanat düşüncelerine uygun görünmektedir. Da Vinci, Platoncu ayna olarak sanatın aldatıcılığına sırtını dayamaktadır. Da Vinci, gözlemci olmayı görünür hayatın peşinden gitme olarak önermektedir. Bu aldatıcılık karşısında güven verici olan ise matematik ve geometridir. Bu yönüyle Da Vinci,

¹³ Eco, Gombrich’ten alıntı yapar: “Simgeleme ile temsil etme arasındaki her tür ayırım ortadan kaldırılmakla kalmaz, aynı zamanda simge ile simgenin simgelediği şey arasındaki ilişkiye de kuşkuyla bakılır” (akt. Eco, 2004, s. 110).

modern bir konumdadır. Bilme durumunu algıya dayalı imgelerin zihinsel işlemlerle ilişkilendirmektedir. Bu da Da Vinci'nin modern ampirist yönü olarak görülmelidir.

Platon'un Orta Çağ'lı yorumu Rönesans'ta sanatçıların maddi dünyanın düzenini meydana getiren Tanrının izlerini aramak ve bulmasına dair çıkış noktaları sunmuştur. Bu açıdan Da Vinci Rönesans epistemesinde sanatçının hakikatin peşinde olma görevinde olduğunu düşünmekteydi. Ancak onun hakikatinin doğruluk ile ilgili olduğu göz ardı edilemez. Mistik ve dinsel bir hakikat düşüncesinden çok doğruluk, mantıksal olan ve araştırmaya dayalı bilginin peşinde olduğu görülebilir. Da Vinci, doğa olaylarının görsel temsillerdeki ikna ediciliğini imgelerin söze karşı etkili olduğu yorumunu hazırlamıştır. Resim yüzeyindeki dünya imgesi hissedilir bir gerçeklik duyumu oluşturma gücünde olduğunu söylemektedir.

Da Vinci, söz ve resim arasındaki tartışmada konumunu resimden yana, onun sözel ifade ve anlamın gücünden etkili olduğu düşüncesiyle belirlemiştir. Bu konumun başka bir anlamı olduğu da önerilebilir. Bu görmenin bilmek, haz almak ve dolayısıyla konumlandırmak, belirlemek, sınıflandırmak ve kontrol etmenin modern görme rejiminin araçsallaştırıcılığının ilk örneği olduğudur. Bu da Platoncu konum içinde kaldığı gibi modern bir bakış olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Alberti, L. B. (2015). *Resim Üzerine ve Heykel Üzerine*. (Çev: A. Erol.). Janus Yayınları.
- Baxandall, M. (2015). *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim*. (Çev: Z. Rona.). İletişim Yayınları.
- Bloch, E. (2002). *Rönesans Felsefesi*. (Çev: H. Portakal). Cem Yayınları.
- Bolt, B. (2013). *Yeni Bakışla Heidegger*. (Çev: M. Özbank.). Kolektif Kitap.
- Burckhardt, J. (2010). *İtalya'da Rönesans Kültürü*. (Çev: B. S. Baykal). Okuyan Us Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Clark, K. (2005). Leonardo'nun Defterleri. Nurettin Pirim (Ed.), *Rönesansın Serüveni* içinde (s.127-135). YKY.
- Copleston, F. (1996). *Platon*. (Çev: A. Yardımlı). İdea Yayınları.
- Çotuksöken, B., Babür, S. (2000). *Ortaçağda Felsefe*. Kabcacı Yayınevi.
- Çörekçioğlu, H. (1997). *Rönesans'ta Büyü ve Bilim İlişkisi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev: Z. Demirsu.). Ayrıntı Yayınları.

- Da Vinci, L. (2007a). *Paragone Sanatların Karşılaştırılması*. (Çev: K. Atakay). Notos Yayınları.
- Da Vinci, L. (2007b). *Leonardo'nun Defterleri*. (Çev: A. Serin.). Arkadaş Kitabevi.
- Da Vinci, L. (2010). *Yazılar Masallar, Kehanetler, Nükteler ve Diğerleri*. (Çev: K. Atakay). YKY.
- Eco, U. (1998). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (Çev: K. Atakay). Can Yayınları.
- Eco, U. (2004). *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*. (Çev: K. Atakay). Litertür Yayınları.
- Eco, U. (2014). *Günlük Yaşamdan Sanata*. (Çev: K. Atakay). Can Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. (Çev: M. A. Kılıçbay). İmge Kitabevi.
- Freud, S. (2001). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Çev: K. Şipal). YKY.
- İnalçık, H. (2019). *Rönesans Avrupası - Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: E. Erduran, Ü. Erduran). Remzi Kitabevi.
- Herrmann, H. M. (2005). Giotto/Kapanmış Gökyüzü. *Sanat Dünyamız*, 95, 183-191.
- Hünler, H. (1998). *Estetiğin Kısa Tarihi*. Paradigma Yayınları.
- Kocaman, R. (1988). *Batı'da Hümanizmin Doğuşu*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kristeller, P. O. (2003). *Modern Sanat Sistemi*. www.iyte.edu.tr/~denizsengel/ar_543-544/kristeller.pdf.
- Le Goff, J. (1999). *Ortaçağ Batı Uygarlığı*. (Çev: H. Güven, U. Güven.). Dokuz Eylül Yayınları.
- Libera, A. (2013). *Ortaçağ Felsefesi*. (Çev: I. Ergüden). Dost Kitabevi.
- Marinoni, A. (2010). Giriş Yazısı. (Çev: K. Atakay). *Yazılar Masallar, Kehanetler, Nükteler ve Diğerleri* içinde s. 9-61. YKY.
- Nardini, B. (2008). *Michelangelo Bir Dahinin Yaşamöyküsü*. (Çev: K. Atakay). Can Yayınları.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. (Çev: İ. Türkmen). Ayrıntı Yayınları.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim*. Hayalperest Yayınları.
- Panofsky, E. (2013). *Perspektif Simgesel Bir Biçim*. (Çev: Y. Tükel). Metis Yayınları.
- Platon. (2002). *Devlet*. (Çev: H. Demirhan). Sosyal Yayınları.

- Solomon, R. C., Higgins, K. M. (2004). *Felsefenin Kısa Tarihi*. (Çev: M. Topal). İletişim Yayınları.
- Tepebaşı, F. (2011). Heidegger'e Göre Sanat ve Sanat. *Sanat Yapıtının Kökeni* içinde (s. 99-120). De Ki Yayınevi.
- Venturi, L. (2018). *Resme Nasıl Bakılır?*. (Çev: E. Ermert). Hayalperest Yayınları.
- Williams, R. (2007). The Spiritual Exercises of Leonardo da Vinci. Paul Smith ve Carolyn Wilde (Ed.). *A Companion to Art Theory* içinde (s.75-88). Blackwell Publishing.
- Wöllflin, H. (1995). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (Çev: H. Örs). Remzi Kitabevi.