

### ÖZET

*Bu makalenin içeriğini, ünlü İtalyan ressam Giorgio de Chirico'nun 1911 ile 1920'ler arası çalışmalarını kapsayan metafizik resimlerdeki mekân kurgusu ve onun bu çalışmalarına zemin hazırlayan birkaç dönem ve akımın mekân anlayışına genel bir bakış oluşturmaktadır. De Chirico'nun üslubunu biçimsel açıdan etkileyen geleneksel mekân kurgusu ve bu kurgunun sanatçının yapıtlarındaki içerikle ilintileri makalede açıklanmaya çalışılmıştır. Onun oneirik sürrealizmin içeriğindeki düşünceye yaklaşım tarzı yazıdaki en önemli noktalardan biri olarak görülebilir. Ayrıca makalede, de Chirico ve diğer oneirik sanatçıların mekânı ve perspektifsel yanılsamayı neden ve nasıl kullandıkları sorusuna cevap aranmaktadır.*

### DE CHIRICO: METAPHYSICAL MEMORY OF SPACE SUMMARY

*This article is about the place and the usage of space in the metaphysical paintings of Giorgio de Chirico, between 1911-1920 and some periods and movements that prepare the base line of his Works. In this article constitution of space in the traditional painting which had an influence on de Chirico's style in the context of form were to be explained. His approach to the concept in the context of oneiric surrealism can be seen as the most important point of the article. Also the questions of how and why the space and perspective illusion were used by de Chirico and by other oneiric painters were answered in this article.*

**Anahtar Kelimeler :** Resim, De Chirico, Metafizik, Mekân.  
**Key Words :** Painting, De Chirico, Metaphysical, Space.

Giorgio de Chirico'nun kendine özgü sembolik üslubu, 20.yüzyıl sanatı ve özellikle Gerçeküstücü akım üzerinde çok güçlü bir etki yapmıştır. Onun, klasik heykeller, İtalya meydanları, tekinsiz gölgeler, geometrik objeler ve vitrin mankenlerinden oluşan alışıl gelmişin dışındaki rüya mekânları birçok bilmece ile doludur. Bu bilmecelerin çıkış noktası ise sanatçının sanatsal gelişimine de yön veren toplumsal ve çevresel etmenlerdir.<sup>21</sup>

Giorgio de Chirico (1888–1978) XX. yüzyılın en önemli İtalyan ressamlarından biri olarak kabul edilen, başta sürrealistler olmak üzere birçok sanatçının üzerinde etkili olmuş öncü bir sanatçıdır. Tüm sanat tarihi boyunca temellenmiş, geleneksel resim anlayışına farklı bir yaklaşım getirerek, onu bambaşka bir boyuta taşımış, sürrealizmin kuramsal altyapısının şekillenmesinde derinden etkili olmuştur. Engin imgelem dünyasının uzantısı olan eserleri sanatçının yaşam sürecinin bir aynasıdır ve özellikle çocukluk dönemi anıları bu eserlerin oluşumunda büyük rol oynamıştır. De Chirico'nun kurgusal tavrı bir ön Rönesans sanatçısının duyarlılığını kucaklarken, eserlerinde kurguladığı metafizik dünyada boşluk ve yokluk kavramları ile vurgulanmış mekân olgusunun ön plana çıkmasını sağlamış ve mekânı resmin genel

yapısı için de bir “özne” konumuna yerleştirmiştir. De Chirico'nun eserleri yakından irdelendiğinde ilk göze çarpan kuşkusuz içinde yaşadığı dönemin toplumsal dinamiklerinin yansımaları olacaktır. Bu yansımalar oldukça etkilidir ve sanatçının dönemine belli bir perspektiften bakmadan onu ve eserlerini incelemek neredeyse imkânsız gibidir. IX. yüzyılın sonlarından XX. yüzyılın ortalarına kadar uzanan bu tarihsel süreç, her anlamda değişimlerin yaşandığı son derece dinamik ve değişken bir yapıya sahiptir. De Chirico'nun düşünsel ve estetik bağlamda olgunlaşmaya başladığı bu dönem toplumsal ve sanatsal anlamda inanılmaz değişimlerin yaşandığı bir yüzyılı uğurlarken ondan daha da sancılı bir yenisinin karşılandığı bir kapının eşliğini çağırıştırır adeta.

19. yüzyılın sonlarında toplumsal ve endüstriyel bağlamda yaşanan önüne geçilmez ve baş döndürücü gelişmeler, toplumun aynası olarak nitelendirilebilecek olan sanatçılar üzerinde de büyük etkiler bırakmış ve onların bu gelişmeler karşısında oluşturduğu refleksi de net bir biçimde göstermesini sağlamıştır. Bu bağlamda bakıldığında dönemsel olarak en son ve net tepkinin sembolist düşünce ile filizlendiği görülmektedir. Dönemin koşulları ve toplumsal dinamikleri ile şekillenen dış dünyanın baş döndürücü ve benliğin derinliklerine

\* Arş. Görevlisi, Yıldız Teknik Ün. Sanat ve Tasarım Fak., İstanbul, yigitaral@gmail.com  
1- Wieland SCHMIED, Giorgio de Chirico: The Endless Journey, Londra, 2002, 11.sf.

kadar işleyen vahşi gerçekliği, sanatın tüm katmanlarına yayılmış ve zaten doğanın kendisine ve geçmişe özlem duyan sanatçıyı, kendi kabuğuna çekilmeye zorlamıştır. Önceleri toplumun seri üretim ve makineleşmeye karşı tepkisi dekoratif ve mimari bir üslup olan Art Nouveau'yu ardından da edebiyat ve resimde sembolizmin oluşmasını tetiklemiştir. İnsanoğlu içinde boğulduğu ama içinde var olmak zorunda bırakıldığı dev makineli fabrikaların yarattığı psikolojik ve fizyolojik etkilere karşı yaşam mekânlarını bir panzehir olarak düzenlemiştir. Bu da hem düşünsel hem de biçimsel anlamda doğaya kesin bir dönüşü içermektedir. Dönemin sanatçısının tepkisi de pek farklı olmamıştır. Bu iki uç yaşam biçimi ortasında arayış içinde olan sanatçı, kendi imgelem dünyasının kapılarını iyice zorlamaya başlamış ve sanatın gerçekliğini kendi benliğinin engin doğasında aramaya yönelmiştir. Sanatın belki de bireysellik bu kadar yakınlaşması, özündeki anlam sorunsalının farklı zeminlere taşınması ve bilinçaltına kayması, sanatçının kendi varlığını sorgulamasını da doğurmuştur. Bu noktada sanat artık dış gerçeklikle kendi öz benliği arasında var olan tüm ilintileri koparmalı ve varlığını sorgulama bağlamında her türlü malzemeyi kendi benliği ve bilinçaltında aramalıdır. Sembolizmin ardından gelen sürrealizm ile gerçeklik arayışı rotasını bütünüyle bilinçaltına çevirmiş ve gerçeği bilinçaltının sonsuz olanaklarında aramıştır. "...Düş, bilinçaltı çağrışımları ve bu doğrultuda yaşanan her şey imge oluşumuna neden olur. Bilinçaltının olanaklarını S.Freud'un geliştirmiş olduğu bilinçaltı (psikanaliz) çalışmaları ilgi kaynağı olduğu gibi, çalışmaların yönlendirilmesinde de kullanılır. Freud'un psikanaliz yöntemine göre; insanın gizli kalmış, bilinç düzeyine çıkamamış istek ve düşünceleri bilinçaltında gizlidir. Bu gizli bölüme ancak rüyalar, hipnoz ya da yarı rüyalı dönemler sayesinde girilebilir. Gerçeküstüçülerin oldukça ilgisini çeken bu bilimsel görüşler ve çalışmalar tam bir gerçeklik yakalamada önemli bir etken olacaktır. Normal yaşamda bastırılmış duygu ve düşüncelerin rüyalarda canlanması bilinçaltı kapılarının aralanarak, sansürlenmiş gizli kalmış duyguların, imgelerin ortaya çıkmasına neden olur. Freud'un rüya oluşumları, rüyaları etkileyebilen ve onları yönlendiren dış etkilerin olabileceğini açıklaması gerçeküstüçülerin ilgisiyle karşılaşılır. Rüya yorumlarının ve bu yorumlar sayesinde kişinin bilinçaltına ulaşabilmesi gerçeküstüçülerin çalışmalarının bilimsel dayanak bulması onlar açısından ayrı bir heyecandır."<sup>2</sup>

"Uyanırken ya da uyurken görülen düşlerde bilince uymayan imgelerin ve duyuşsal etkiler altında kalan olguların tamamı"<sup>3</sup> olarak nitelendirilen ve sürrealizmin bir eğilimi olarak görülen Oneirizm ile düşler ve karabasanlar bireyin iç dünyasının ve benliğinin en saf hali olarak görülmeye ve bu olgular bir düş kaydı niteliğinde resmedilmeye başlanmıştır. De Chirico'nun başı çektiği Oneirik sanatçılar sadece bir düş kaydı ile yetinmeyip farklı biçimsel kaygılar ile düş içeriği ve anlam sorunu üzerine yoğunlaşmış, gerçek dünya ile bağlarını bir şekilde koparmamışlardır. Fantezi derecesine kadar varan bu çalışmalar düşlerdeki imgelemleri, gerçek dünyadaki nesnellikle somutlaştırıp bir anlamda vücut bulmalarını sağlamıştır. Bunun gerekliliği gerçekte biçimsel kaygılardan ve alışkanlıklardan kaynaklanmaktadır. Geleneksel fantastik resim kurgusundan farklı bir biçimde sürrealist sanatçı bu kalıpların dışına çıkmak için kendini zorlamıştır. Yine de bir düşü en ham hali ile yansıtmaya kaygısı bu ince çizgide tehlikesizce dolaşmalarını sağlamıştır. Oneirizmin tamamıyla yüceltme kaygısından kaynaklanan zaman zaman aşırı biçimselliğe varan tavrı geleneksel kalıplardan hatta doğanın kendisinden ve koyduğu kurallardan kopmamasının sonucudur.

Oneirik (Düşsel gibi) resmin geçmişe bağlılığı düşsel fantezinin yüzyıllardır resim sanatındaki yeri değişmez varlığından kaynaklanmaktadır. Bunun sayesinde gerçeküstüçülük, öncü sanatçıları ile resim sanatı tarihinde farklı bir tavır olarak yerini almaktadır. Biçimci Oneirizm, psikanalizmin etkisiyle olgunlaşan ve tamamlanan bir çeşit Sembolizm gibi düşünülebilir. Biçimci tavrın bu kadar baskın bir şekilde belirgin kılınışı düş içeriğinin aktarılması adına insan doğasının gereksinimlerini ve vazgeçilmezlerini sanatçı tarafından kullanma tepisidir. Bunu, içgüdüsel bir somutlaştırma veya benzeştirme kaygısından daha çok rasyonel bir temel içerisinde yeşeren, varlığın arkasındaki anlamı sorgulayan, bunu da düş ile gerçek arasındaki uyumsuz ilişkiyi ortaya çıkaran bir tepisi olarak tanımlamak da mümkündür.

Gerçeküstüçülükteki sözü edilen bu biçimci tavrın nedeni, obje yorumu ve mekân anlayışının geleneksel bazı resim kurallarına hem kendinden önceki hem de çağdaşı akımlardan daha bağımlı olmasıdır. Ancak daha önce de bahsedildiği gibi düşsel fantezinin aktarımı farklı şartlar gerektirmektedir. Bilindiği gibi geleneksel resim anlayışı, geometrik ve üst üste bindirme tekniğine dayanan artistik perspektif prensipleri ile beraber resim düzleminde derinlemesine bir oran-orantı ilişkisi

2- Havva Küçükler DALDABAN, Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İrdelenmesi, YL Tezi, 29.sf  
3- Nimet KESER, Sanat Sözlüğü, Ankara, 2005, 240.sf

içinde kurgulanan üç boyutlu, değişmez ve sağlam formlarla örülmüş bir dünyayı kurgular. Burada üç boyutluluk yani üçüncü boyut yanılması önemli bir noktadır. Çünkü oneirik gerçeküstücülüğün tavrı olarak tekrar geleneksel anlayışa dönüşü bundan kaynaklanmaktadır. Gerek çağdaşları sayılabilecek modernist sanatçılar, gerekse daha önce bahsi geçen izlenimciler, bu anlayış içerisinde değillerdir. Bunun nedeni farklı bir görme alışkanlığı edinmiş olan dönemin sanatçılarının üç boyutlu görünümü ve düzeni iki boyutlu bir düzlem anlayışına dönüştürmeleridir. Gerçeküstücüler için sadece yüzeylerden oluşan bir resim anlayışı bilinçaltını ve düşsel olanı aktarmak ve maddeleştirmek adına yeterli değildir. Bu noktada bu ayrımı yapmak için kısa bir açıklama yapmak gereklidir. İlk bakışta İzlenimci ressamın geleneksel bir tavrı ile resimindeki mekânı çizgisel perspektif kurallarına uygun bir şekilde düzenleyerek üç boyutluluk ve derinlik izlenimini bu sayede gerçekleştiriyor gibi gözükmektedir. Oysaki gerçekte bunun tek sebebi izlenimci ressamın “havayı” keşfetmiş olmasıdır. Hava izlenimci ressamın için mekânın ve yaratılan atmosferin en önemli unsurudur ve biz bunu “hava mekânı” olarak da betimleyebiliriz. Renk etkileşimlerinin, özellikle mavinin titreşim etkisinin (kısa dalga boylu mavi ışığın havadaki taneciklere çarpıp dağılması prensibi) izlenimci resimlerde belirgin bir şekilde kullanılması her şeyi bir hava mekânı içinde algılamamızı sağlamaktadır. Ufuk düzlemindeki belli noktalara bağlı kalan çizgisel perspektif anlayışı yerini bu resimler ile birlikte atmosferik perspektif anlayışına terk etmektedir.

Quattrocento döneminden beri süregelen ama izlenimciler ile bir anlamda son bulan çizgisel perspektif kullanımı ile “görülen gibi” kılınmaya çalışılan bir mekân anlayışı batı resminin geleneksel kurallarının temel ve değişmez bir prensibi olmuştur. Bu prensibin değişmez oluşunun yegâne sebebi ise yaşanılan dünyayı ve nesnel gerçekliği olduğu gibi kavramak ve yansıtmaktır. Bu geleneksel mekân anlayışı, temelde hiçbir değişiklik olmasıyla birlikte sanat tarihinin her döneminde resmin hiyerarşik düzeni içerisinde farklı değerler olarak, kimi zaman resmin bütüncül yapısını koruyan, kimi zaman ise fon ve form ilişkisini vurgulayan bir biçimde varlığını sürdürmüş ve gelişim süreci içerisinde kaçınılmaz sonuna doğru yol almıştır.

Geleneksel anlamda mekân anlayışını benimseyen o dönem sanatçıları doğanın kendisine her yönüyle bağımlıdır. En ufak bir objeyi ele alışı bile doğanın ona sunduğu gibidir. Bu bağlamda sanatçı için geriye kalan ise sunulan güzellikleri keşfetmek,

ona doğru yaklaşmayı bilmek ve tekrar sunmak, bir anlamda gün ışığına çıkarmaktır kuşkusuz.

Bu noktada şu soruyu sormak gerekmektedir: İç benliğinin belli belirsiz varlığını, nesnel gerçeklik içinde gördüklerinin ardındaki gizemi, hayallerinin, fantezilerinin, korku ve sevinçlerinin bir yumak halinde var olduğu iç dünyasını keşfetmek için yola çıkan bir gerçeküstücü sanatçı, bütün bu değişkenleri açığa vurmak için neden bu temel prensipleri kullanmasın? Elbette ki geleneksel obje ve mekân kurgusu anlayışının, gerçeküstücü düşünce ile ters düştüğü, zaman zaman bir tuvalin sadece düş kaydı amacıyla kullanılmasını, sanrıların, acayipliklerin, tuhaf yaratıkların bayağı bir şekilde ele alınarak dünyevi gözle görünür kılınmasını sağladığı da bir gerçektir. Özellikle kimi oneirik sanatçılar bu tehlikeli bayağılık sınırları içerisine girmekle burun buruna kalmışlardır. Geleneksel resim kurallarının gerçeküstücü üslup içinde yaratıldığı bu açmaz, o dönemde pek çok ateşli tartışmaların doğmasına da sebep olmuştur. Oysaki tüm açmazlara karşın de Chirico geleneksel resim anlayışını dönemin bu konudaki her türlü karşıt ya da destekleyici tartışmalarına aldırmadan en etkin biçimde kullanmış, sayısız sanatçıya üslup ve düşünce bazında öncülük ederek metafizik resmin kurucusu ve öncüsü olmuştur.

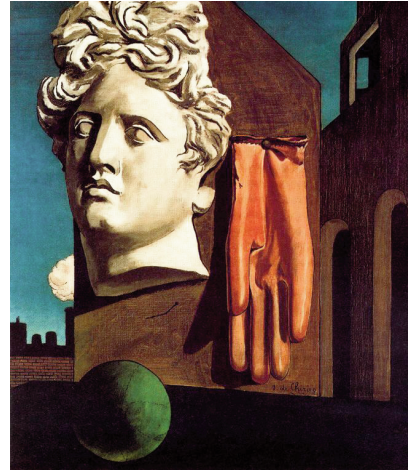
De Chirico bir ressam olarak oldukça etkilendiği çağdaşı Giorgio Morandi hakkında görüşlerini belirttiği bir yazısında geleneksel resim kuralları ile ilgili tavrını açıkça dile getirmiştir. Yazısında geleneksel resmin prensiplerinin, beraberinde bunu oluşturan geometrik alt yapı ve mekân anlayışının resimdeki her büyük güzelliğin ve her derin melankolinin yansıması için temel olduğunu belirtmiştir. Çizgisel perspektif prensiplerini kendi üslubu içinde bu kadar önemli bir konuma yerleştiren de Chirico'nun karşıt görüşlere pek de kulak asmasının sebebi, perspektifi ölçülebilir bir uzam kavramı olarak gören mühendis bir babanın oğlu olması değildir elbette. (Resim-1) Çocukluk yıllarını tarih kokan, antikitenin beşiği Yunanistan'da geçiren ve aynı zamanda geleneklerine bağlı, ülkesi İtalya'nın geçmişine hayranlık duyan bir sanatçıdır karşımızda duran.



**Resim-1: G. de Chirico, Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi, 1914.**

Resim eğitimi aldığı Münih'in sanatçının resmine biçimsel bir katkıdan çok içeriksel açıdan etki ettiği söylenebilir. Münih'te aldığı eğitimin özellikle de Arnold Böcklin'e olan hayranlığının onun kültürel, görsel ve düşünsel gelişimine önemli katkılarda bulunduğu da tartışmasız bir gerçektir. Almanların karamsar dünya görüşü birebir olarak de Chirico'nun eserlerinde göze çarpmaktadır. Ayrıca Almanya'daki öğrenim yıllarında düşüncelerinden oldukça etkilendiği Nietzsche ve Schopenhauer gibi düşünürler sanatçının resimlerindeki temel düşünce ve temaların oluşumunda yokluk ve boşluk kavramlarında yoğunlaşan tinsel dünyasının yapılanmasında önemli rol oynamışlardır. Ancak temelde sanatçının bu kadar geleneksel resim kalıplarına bağlılığından söz ederken bir yanılığa da düşmemek gerekmektedir. Aslında de Chirico her ne kadar ilk bakışta tipik çizgisel perspektif kurallarına bağlı, Rönesans dönemine ait bir derinlik-düzlem anlayışı benimsiyor gibi görünse de, kullandığı farklı ufuk düzlemleri dolayısıyla perspektifle ve görünürde sonsuzmuş izlenimi yaratan boşluklarla, geleneksel görme alışkanlıklarını da bozmuş, deforme etmiştir. De Chirico ilk çağ Yunan ve Roma kültürüne özlem duyan bir sanatçı olması ile birlikte dönemin koşullarına hem bir sanatçı hem de bir birey olarak kayıtsız kalmamıştır. O aslında dönemin sanatçısında eksik gördüğü mimari duyarlılığı resim sanatına yeniden yerleştirmek, bir Rönesans sanatçısının tavrı kadar belirgin olamasa bile günün koşul ve prensiplerine uyarlanmış şekliyle uygulamak gerektiğini savunuyordu. Bu tavır aslında kendi arayışlarının temelini oluşturan bir düşüncedir. Onun resimlerinde antik çağlardan gelen,

beraberinde hayaletlerini de getiren mimari öğeler modern yaşamdan neredeyse rastgele seçilmiş gibi duran nesnelere ile hiç alışılmamış, boş mekânlarda bir araya gelirler. Günlük yaşamından, sıradan bilindik nesnelere, onları görmeye alıştığımız ortamlarından sanki bir zaman makinesi aracılığı ile alınmış, metafizik bir mekâna, adeta antik bir tiyatro oyununun dekoru gibi kurgulanmış boş mimari yapıların önüne, tıpkı Raphael'in Meryem ve Çocuk İsa'sını bir manzara önüne yerleştirmesi gibi rahatlıkla yerleştirilmiştir (Resim-2). Neredeyse her kompozisyonundaki mekânların değişmez elemanları kemerler, revaklar, kuleler ve antik heykellerin önüne kimi zaman bir eldiven, bir enginar, bir demet muz kimi zaman çeşitli ölçüm aletleri, terzi mankenleri yerleştirmiştir.



**Resim-2: G. de Chirico, Aşk Şarkısı, 1914.**

Bu kompozisyonlarındaki fon ve form ilişkisi, bir başka deyişle "çelişkisi", sanatçının güçlü biçimci tavrı ile biz izleyenleri tedirginliğe, kararsızlığa ve açmazlara sürüklemekle beraber kendi düş ve gizem yollarına davet eder. Tanguy'u, vitrinde gördüğü resmine yakından bakmak için boynunu kırma pahasına otobüsten atlatan ve resme başlatan, Delvaux'yu derinden sarsan ve bir ömür boyu etkisinde bırakan, Magritte gibi neredeyse hiçbir çağdaşı sanatçıyı beğenmediğini söyleyen bir sanatçıya onun hakkında methiyeler düzdüren hep bu güçlü çelişkidir. Bu gibi etkileşimler, De Chirico'yu bu konuda bir öncü konumuna getirmesinden öte bahsi geçen sanatçılara onu çok önem verdiği mimari duyarlılığı da kazandırmıştır.

Dönemin Dadaist ve Fütürist dalgalarına kapılmadan, özellikle o dönem sanatçılarındaki resimlerinde sıkça görülen ışıklı,



belirsiz ve patlamalarla dolu resim anlayışını farklı bir yapıya büründürerek, duranlığın, tekinsizliğin ve sessizliğin derinden hissettirildiği ve bir bütünlük içinde kotarıldığı metafizik resimler üretmesi sanatçının özgünlüğünden kaynaklanmaktadır.

“...De Chirico'nun resimlerinde kullandığı sıcak renkler ve tanıdık ikonlar, aldatıcı bir biçimde huzur verir. Değişken perspektif çizgileri, hayali iç ve dış mekânlar, antik imgeler ile yeni başlayan yüzyılın endüstriyel silueti arasındaki bağ, hem şaşırtıcı hem de anlaşılabilir bir biçimde tanıdık. Bu mekân algısı tıpkı bir şehirde kaybolmak ya da bir yabancıya evinde dolaşmak gibi bir izlenim uyandırır. Boş meydanlar, gölgeli sıra kemerler, yalnız heykeller sabahları hatırlanmayan ürkütücü rüyaların kalıntıları gibidir. De Chirico'nun en standart natürcüleri bile bu anlamda sarsıcı ve etkileyicidir.”<sup>4</sup>

De Chirico'ya göre sanat, onu her türlü genellemeler, alışkanlıklar, kabullenilenler ve en önemlisi antropomorfik (İnsana özgü, canlı yapı benzeri) bir yapılanmadan kurtararak özgür bırakır. Buna rağmen onun oneirik gerçeküstücülüğünün temaları son derece dünyevidir. Korku, ümit, kararsızlık, kaygı, mutluluk gibi duyguları ve birçok insani değeri içinde barındıran bir sanatçı olarak De Chirico, tüm çağdaşları gibi, nesnel dünyaya geleneksel bir bakış açısından daha farklı bir düzeyde yaklaşma ve alışıla gelmiş reflekslerden uzak durmanın yollarını aramıştır. Ama bu tavır onun geçmişe olan bağlılık ve öykünmelerine gem vurmamış, hatta onu, çağdaş bir gözle geçmişin tüm yaratılarını, kendi imgelem dünyası ve kurgusu içine yapmacıksız ve özgün bir biçimde kaymayı başaran nadir sanatçılar içine sokmuştur. Onun resimlerinde düş ve bellek, geçmiş ve şimdiki zaman, bazen de kehanet gibi duran gelecek, aynı mekân kurgusu içinde birbirlerine son derece yakın öğeler olarak görünürler. Geçmişten kopup gelen anılar ve hayallerle, farkında bile olmadığımız, belki de değersizleştirdiğimiz “gündelik” nesnelere yarattığı keskin çelişki ve bundan ortaya çıkan haz onun resimlerinde en üst seviyeye ulaşmıştır. Tarihin başlangıcından süre gelen, tekrar tetiklenmeye çalışılan garip, ürpertici ama artık soğumuş duygular ile sanki everenin anlamsızlığını kanıtlarmış gibi karşımıza dikilen, en yakın düzlemde yüzümüze bakan, bulunduğu mekâna yabancı, ardındaki gizemi cevaplamaya çalışan nesnelere, adeta bambaşka bir varoluşu tanımlamaktadır. Bütün bunlar ise De Chirico'nun etkilendiği düşünürlerin kafasını devamlı olarak kurcalayan soruların cevabını bulma çabası gibidir sanki.

De Chirico, tüm bunları oluştururken bize tarihi güzellikleri ve estetiği sunmak çabası içinde değildir. İlkçağ Yuna ve Roma'sını düşleyen bir sanatçı kimliğinde, zihninde ve anılarında yüceltilmiş belki de kutsallaştırılmış mekânların yansımalarını ortaya çıkarmış, adeta kendi kendisini bir hipnoz seansına sokar gibi çocukluk anılarını (mühendis babasının ölçüm aletleri ve eşyaları, kendi oyuncakları, topları... v.b.), zihninde bir an belirip kaybolanları, bu metafizik mekânları bir dekormuşçasına kullanarak geri getirmeye, yakalamaya çalışmıştır. Bununla birlikte, resmin arka planına, uzaklar, kulelerin, antik kemerlerin arkasına, nereye gittiği meçhul, siluetleşmiş bir tren yerleştirilerek, bir birey ve duyarlı bir sanatçı olarak, döneminde yaşanan toplumsal olaylara karşı duyduğu tedirginlik ve kaygıları betimlemiştir (Resim-3).



**Resim-3: G. de Chirico, Ariadne, 1913.**

Bu kara tren, tıpkı onda biraz daha ön bir düzleme yerleştirdiği dev saatler gibi, tamamıyla yaşanan anın ve geçiciliğin simgeleştirilmiş bir silüetidir. Kara tren, resmin mekânsal kurgusu içinde en arkada, fona yapışık bir biçimde sert olmayan bir leke olarak karşımıza çıkar. İçinden kaçarak geçtiği, sessizliğini bozmak istemediği, belikli kaçınılmaz bir kehanetin sonucu gibi tekrara döneceği o şiirsel metafizik mekânın dizelerinden biridir aslında (Resim-4).

4- P.BALDACCİ-J.JENNINGS, The Metaphysical Period, New York, 1997, 224.sf.



**Resim-4: G. de Chirico, Montparnasse İstasyonu,1914.**

Bu şiirselliğin, resimlerde en önde duran antik büst ile aynı kaygıyı ve ruhu taşıyan kauçuk bir eldivenin birlikteliğinin yarattığı şiirsellikten farkı yoktur. Tüm bu nesnelere, güneşin batması ile ait olmadıkları gibi görünen bu dünyadan aniden yok olacak ve yerlerini daha farklı bilimlere, açmazlara bırakacaklarmış gibi bir izlenim verirler. İşte bu De Chirico'nun yapıtlarındaki en çekici noktalardan biridir ve aslında içinde her şeyin bilincinde olduğunu açıkça hissettiren acı bir gülümseme de barındırır. Bu durum, kendi oyun dünyasını kuran ve bize istediği her türlü bilmeceyi sunan bir çocuğun tavrına da benzetilebilir. Onun özlemini duyduğu ve amaçladığı, çocukluğuna ve atalarına ait mekânların sıradan nesne görüntüleri ile uyumluluğudur. Sanatçı bu fantastik ve kurmaca dünyasını öyle inandırıcı bir yaklaşımla sunar ki, neredeyse bu şehrin tüm planını çıkarmak mümkün gibidir. De Chirico'nun gerçek dışından gerçeğe, gerçekten düşe doğru sürükleyen metafizik mekânlarında en çok iki öge göze çarpar: Bunlardan ilki, zamanın hareketsizce duran varlığını belirsiz bir şekilde ortaya çıkaran ve tekinsiz bir boşluk, terk edilmişlik etkisini derinlemesine hissettiren geniş meydanlardır. Yatay konumdaki bu geniş ve yüceltilmiş alanlara, biçimsel bağlamda bu alanların karşıtı gibi duran, normal ölçülerinden daha büyük olarak betimlenmiş, dikey pozisyondaki kuleler, dev bacalar ve kemerler eşlik eder. İkinci öge ise bütün bu düş şehrinin üstünü kaplayan ve mekânı aydınlatan ışığın rengi ile tümlenmiş bir uyum oluşturan gökyüzüdür. Bu gökyüzü yeşildir. Nadiren bazı resimlerinde yeşile kaçan bir mavi olarak karşımıza çıksa da kesinlikle dünyamıza ait olamayan bir izlenimi vardır. Boş ve çorak mekânı örten yeşil gök, ancak düşlerimizde görebileceğimiz bir atmosfer sunar bize. Bu; boşluğu, aynı meydanlar gibi

tekinsiz bir gökyüzüdür ve bir metafizik peyzajda kullanılabilecek en doğru fondur.

Sanat tarihinde mekân olgusu, De Chirico'ya kadar, birkaç sanatçının eserleri hariç (A. Böcklin, C.D. Friedrich), resmin hiyerarşik düzeni içinde bu kadar ön planda ve yüksek değerde yer almamıştır. Mekân dâhilindeki her şey, gerek yatay gerekse dikey düzlemde olsun, geometrik bir yerleşim düzeni içinde kendi varlığını bize tek tek sunar ve ağırlığını hissettirir. Bu metafizik iç dünyanın keskin yansıması, aslında sanatçının iç evrenini ne kadar berrak bir biçimde çözümlendiğinin göstergesidir.

#### KAYNAKLAR

- BALDACCI,P.-JENNING, J., De Chirico: The New Metaphysical Period, New York, 1997.  
DALDABAN, H, Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İrdelenmesi, YL Tezi, İstanbul, 1992.  
De CHIRICO ,G.-CROSLAND, M, Memories of Giorgio de Chirico, Londra,1994.  
De CHIRICO, G.-CALVESI, M., De Chirico: The New Metaphysics, Londra,1997.  
HOLZHEY, Magdalena, De Chirico, , Köln, 2005.  
KESER, Nimet, Sanat Sözlüğü, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005.  
SCHMIED, Wieland, Giorgio De Chirico: Endless Journey, Londra, 2002.