



Rönesans'ın Kara Kitabı

Pavel Florenski, Erwin Panofsky, George Orwell,
Michel Foucault, Stanley Kubrick

ışığında

Rönesansçı mekân tasavvuruna bir eleştiri

Mehmet Yılmaz

Bu kitap Derin Düşünce Fikir
Platformu'nun okurlarına
armağanıdır.

www.derindusunce.org



İçindekiler

Table des matières

İçindekiler	4
Önsöz	5
Perspektif sanata giydirilmiş bir deli gömleğidir!	7
Rönesansçı Körlükten Kurtulmak.....	12
Kelebek cenazesi gibidir kelâma hapsedilen mânâ	19
Endişe verici mükemmellik: Kubrick, düzen ve kaos	24
Görünmeden görenin iktidarı: Big Brother, Panoptikon ve Foucault.....	30
Mekân bir cisim değildir ki resmi yapılabilsin!	39
Tektipleşen bir dünyada yaşamak... ..	42
Erwin Panofsky: Resim sanatında hümanizm ve laiklik	48
Michelangelo'nun gözüyle güvenlik kamerası arasındaki fark.....	53
Matematiksel sonsuz vehmedilir. Âlem-i imkân ise hakikaten sonsuzdur, fehmedilir	59
Çocuk hayatı görünmesi gerektiği gibi değil yaşadığı gibi resmeder	61
Leonardo da Vinci Rönesansa neden ihanet etti?	67
Görünür ama yoktur; görünmez ama vardır	73
Görmek optik değil ideolojik bir süreçtir	76
Yanlış hesap Floransa'dan döner	79

Önsöz

Rönesans sanatın yeniden doğuşu değil ölümü oldu... ve daha bir çok şeyin! Rönesans'ın fikir dünyamızda açtığı yaralar bugün dahi kapanmış değil. Maddenin mânâyı tahakküm aldığı, adına “Aydınlanma” dediğimiz karanlık çağların miladı hiç şüphesiz bu dönem. Güzel ahlâk ile güzel sanatın irtibatının kopuşudur Rönesans. Bu kopuş yüzündendir ki insanlık sadece sanatta değil siyaset, bilim, felsefe, iktisatta lâdini dünya görüşünü Hakikat'in yerine koydu.

Güzelliği fehmedemeyenlerin onu ölçmeyi vehmetmesi bir rastlantı değil. Rönesansçı zeminde güzel ve güzellik kavramı öylesine aşındı ki bugün “güzellik yarışmaları” yapılıyor. Güzellik'i kilogram ve santimetreler cinsinden ölçüp genç kadınları en güzelden en çirkine doğru dizebiliyorlar. Verimli inekler, ucuz otomobiller ve fabrikadaki kusurlu yedek parçalar gibi. (Bkz. Derin Lügat: [Güzellik / Cazibe / Attraction](#)). Sonradan bütün dünyaya dayatılacak olan Avrupa sanatı Rönesans'tan itibaren bilimselleşti. Anatomi, optik, matematik kuralları ve özellikle de merkezî perspektif sanatta insanî ifade imkânını sınırladı. Sömürgeciliği, dünya savaşlarını ve insanları homo-economicus zanneden ideolojileri doğuran işte bu zihniyet oldu.

Rönesans'ın yaptığı tahribatlardan biri, belki de en önemlisi mekân tasavvuru. Zira merkezî perspektifi Rönensans dogmaları arasına sokanlar ressam değil mimar ve matematikçiydi: Brunelleschi, Piero Della Francesca, Andrea Mantegna, Leon Battista Alberti... Fakat **ne yazık ki ülkemiz ressamı halen Rönesans'ın kazdığı çukurun dibini sanatın doruğu sanmaktalar**. Merkezî perspektif insan'ın etik ve estetik hürriyetine zincir vuran bir dünya tasavvurunu gözlerimize (=aklımıza) dayatıyor. Çünkü yalanlardan oluşan bir “akaid” üzerine bina edilmiş: Erwin Panofsky'nin tabiriyle:

« Tamamen rasyonel, başka bir deyişle sonsuz, sabit ve homojen bir mekân inşasını garanti edebilmek için merkezi perspektif aslında dile getirilmeyen son derece önemli öncüllerden/ mukaddemattan hareket eder: Bunlardan birincisi, hareketsiz tek bir gözle bakıyor olduğumuz öncülüdür; diğeri ise, görme piramidini bölen düzlemsel arakesitin, bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon olduğudur. Aslında bu iki öncül de, gerçekliğin (tabii burada “gerçeklik” derken, hakiki, öznel optik izlenimi kastediyorsak) epey cüretkâr soyutlamalarıdır. » (Perspektif: Simgesel bir biçim, alm. *Die Perspektive als “symbolische Form”*, 1924)

Gerçekte mekân tekdüze/homojen bir varlık değildir, durağan/statik değildir. Olan her şeye olma imkânı veren mümkünat âleminin illâ bir şeyi ihtiva ettiğini iddia edeceksek bu sebepler ve sonuçlar olabilir; cisimler ya da vücutlar değil. (Bkz. Derin Lügat: [Nedensellik / Causality / السببية العلاقة](#)) Zira Kant ya da Descartes'in vehmettiği ve bizi akvaryum balıkları gibi hapseden aşılmaz cam duvarlar yok etrafımızda. Hareketlerimizi ve tercihlerimizi mümkün kılan, hatta nefsanî serbestlik ile insanî

Özgürlük arasında her an yeniden özgürce tercih yapmamıza **imkân** veren bir kudret tecellisi var. (Bkz. *Hayvan Serbesttir, İnsan Özgürdür*)

İnsanlık asırlardır hapsediğı merkezî perspektiften kurtulabilir; kurtulmalıdır da. Bu kurtuluşun neticeleri ise sadece sanatla sınırlı kalmayacak, ahlâkî, siyasî, felsefî tekâmüllere kapı açacaktır.

Rönesans'ın Kara Kitabı bu kurtuluşa katkıda bulunmak amacıyla yazıldı. Başta Pavel Florenski ve Erwin Panofsky olmak üzere George Orwell, Juhani Pallasmaa, Michel Foucault, Ahmed Yüksel Özemre, Zygmunt Bauman, Stanley Kubrick, Cemil Meriç, Henri Lefebvre, Lucien Lévy-Bruhl, Rasim Özdenören, Mircea Eliade, René Guénon gibi sanatçı ve düşünürlerin eserlerinden ve iki değerli araştırmacımızın, Ozan Avcı ile Gönül Eda Özgül'ün makalelerinden istifade edildi.

Perspektif sanata giydirilmiş bir deli gömleğidir!

"... Bir gün gelecek insanlar zihin güçleriyle zamana dik bir şekilde Kâinat'a bakarak dünyanın ve onun kısımlarının anlık fotoğrafını çekebilecekler ..." (Pavel Florenski)



Yola çıkalı belki çok olmamıştı ama yorgunlardı. Kışın ortasında hayvan taşınan bir yük vagonunda hem de ayakta seyahat etmek kolay değildi... Soğukta ve pis kokuların içinde geçen birkaç saat sonra metalik gıcırtilarla durdu tren. St Petersburg yakınlarında bir ormanda ve kimsenin dışarıda olmak istemeyeceği bir saatteydiler. Vagon kapısının dışındaki sürgü açıldı; yana doğru çekilen kapının arkasından üzerlerine tutulan el fenerleri etrafı görmelerine engel oluyordu. Dışarı çıkmaları emredildi, güçlükle vagondan aşağı atladılar. Bir yöne doğru yürümeleri emredildi ve yürümeye başladılar.

Sonradan Komünist Rusya'nın gizli istihbaratı KGB'yi teşkil edecek olan NKVD'nin milisleri 500 mahkûmu donmuş toprağın üzerinde bilinmeyen bir yere doğru götürüyorlardı. Uzun müddet yürüdükten sonra açık bir alanda durdular. Mahkûmları hendek gibi kazılmış bir çukurun kenarında sıraya dizdiler. İdam mangası nereden geldiği belli olmayan sert bir komutla nişan aldı, ikinci bir komutla tüfekler ateşlendi. Hayatla ölüm arasındaki ince perde yırtıldı; cansız bedenler sessizce karla kaplı toprak tümseklere yığıldılar. İdam mangası cesetleri tek tek kontrol ediyor, yaşadığından şüphelendikleri mahkûmların kafalarına tabancayla bir el daha sıkıyorlardı. Önündeki evraka damga vuran memurlar gibi kayıtsızdılar. Milislerin yüzleri ölümler kadar ifadesizdi; aylardır süren rutinleriydi bu...



Fakat bu seferki rutin bir infaz olmadı: Yere düşen 500 cansız insanın arasında çok tuhaf biri vardı: En az Leonardo da Vinci kadar sanatçı, Albert Einstein kadar fizikçi ve hiç şüphesiz Kant'tan, Heidegger'den daha üstün bir filozof olan Pavel Florenski'ydi bu adam. Tarihlerin 8 Aralık 1937'yi gösterdiği o gece Komünist Rusya inancından ötürü defalarca sürgüne gönderdiği bir dehayı adi bir suçlu gibi öldürmüştü. Rusya'ya elektrik dağıtan şebekenin kurulmasında önemli rol oynayan ama aynı zamanda felsefe, ilâhiyat, şiir, sanat tarihi, dilbilimi, fizik ve kimya dallarında icadları, eserleri olan Florenski bugün dahi çok az insan tarafından biliniyor.

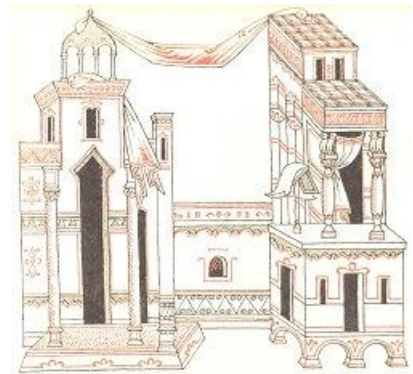
Din toplumların afyonu değildir!

Einstein'in Görelilik Teorisi'ni incelediği, ışık üstü hızlardan, evrenin genişlemesinden ve eğri uzaylardan bahsettiği bir kitap sürgünleri ve idamı esnasında Florenski'nin aleyhine delil olarak kullanıldı. Bugün için tuhaf hatta komik görünen bu durum o günkü koşullarda gayet mantıklıydı. Neden?

Sanıldığı gibi aksine komünizm din düşmanı değildir, sadece rekabeti sevmez! Devleti tanrılaştıran her ideoloji gibi komünizmin de kendine has bir ilâhiyatı, kutsalları ve dogmaları hatta kendince cenneti, cehennemi vardır. (Bkz. *Derin МАЯЖ* kitabı) Meselâ Komünizm sayesinde Rusya ortaçağ karanlığından ve Hristiyanlıktan kurtulması, yeryüzünün cennet olması, herkesin istediği işte ve sadece istediği kadar çalışması vs. Bu yüzden Florenski gibi inançlı bilim adamları rejime sıkıntı veriyordu. Adamımız açıkça muhalif bir tutum içinde değildi aslında ama sadece varlığı bile komünizmin “aydınlık ufuklarını” karartıyordu: Hem pozitif bilimler de hem de ilâhiyatta kuvvetli oluşu, mistik derinliği, elektrik ve elektronikten anladığı kadar İncil, Tevrat, Hristiyan sanatı ve Rönesans hakkında bilgi sahibi oluşuyla Florenski düpedüz bir anti tez teşkil ediyordu.

Perspektife tersten bakmak?

Sanat tarihçileri Florenski'yi özellikle perspektif konusundaki çalışmalarından tanır. Zira kendisi 1918 devriminden sonra bir komisyona uzman olarak atanmış. Ortaçağdan kalma bazı ikonaların kıymeti ve saklanmaya değer olup olmadıkları konusunda karar veren bir komisyon bu. Eserlerin bulunduğu yer ise Moskova'nın 75 km kuzey doğusunda bulunan Aziz Sergey Manastırı (Троице-Сергиева Лавра). Fakat basit bir rapor olması beklenen bu belge beklenmedik şekilde derinleşmiş ve bugün bile birçok meseleye ışık tutan bir temel metin haline gelmiş.



Florenski'nin söz konusu komisyonu aydınlatmak için yazdığı “Tersten Perspektif” sanat tarihinin en önemli referanslarından biri. Çünkü Florenski kendisine emredildiği gibi ikonaları “yargılamak” yerine Rönesans sanatını, resimde gerçekçiliği ve taklitçiliği yargıladı. Ona göre ortaçağ ikonaları Rönesans'tan bu yana Avrupa resmine hâkim olan doğrusal perspektife kıyasla gerçeği çok daha iyi yansıtıyordu!

Florenski'nin ilk saptamalarından biri ikonaların doğrusal perspektif kurallarına aykırı olması. Meselâ aynı anda görmenin imkânsız olduğu satırların bir arada gösterilmesi: Binanın ön cephesi ve yan duvarlar, başın üst kısmı, kulaklar ve şakaklar... İkonalardaki bir diğer “anormallik” cisimlerin kenarını belirten çizgilerin ufka yaklaştıkça tek bir kaçış noktasında toplanması yerine birbirinden uzaklaşması. Hatta çoğu ikona birden fazla kaçış noktasına sahip. Sanki resmin her köşesi başka bir bakış açısından çizilmiş gibi. Florenski doğrusal perspektif kurallarını çiğneyen bu ikonaların yanlışlıkla yapılmadığı ısrarla savunmuş. Çünkü söz konusu “ihlâller” özellikle de saklı kalması gereken satırlar canlı renklerle hatta parlak kırmızıyla boyanmış. Birden fazla kaçış noktasının bulunuşu da ışık kaynakları ve gölgelerle desteklenmiş. Müellif birçok sanat eleştirmeninin yanıldığını göstermek için Alexandre Nikolaievitch Benois'nın (Александр Николаевич Бенуа) şu sözlerini aktarıyor:

“... Zannedersiniz ki Bizans'ın son dönem ressamı hayatlarında hiçbir binayı normalde durduğu gibi görmemişler ...”

Oysa tersten perspektifin karşı çıktığı tam da bu normalleştirme, sanatın anlattığı hakikati mutlak bir çerçeveye sokma, tektipleştirme. Herşeyi bana göre, Ben'im durduğum yere, bana uzaklığına göre büyük ya da küçük, yatık ya da dik, parlak ya da pastel renklerde çizmek. Bu aslında bakan göz ile o gözü taşıyan bedeni de birbirinden ayırmak anlamına geliyor. Mekân bu şekilde Ben'i ihata eden kavrayıp kuşatan bir oda yahut bir kutu haline geliyor. Ama aynı zamanda Ben'den ayrı, tekdüzeleştikçe mallaşan, değersizleşen bir şey oluyor.

Mekânın mülk, gözün mâlik gibi vehmedilmesinin eleştirildiği bu noktada dikkate değer bir başka saptama var: Perspektif hakimiyetinin inançtan uzaklaşan, sekülerleşen toplumlarda görülmesi. Gerek Eski Yunan'da Anaksagoras (Ἀναξαγόρας) ve gerekse Rönesans İtalya'sında Giotto merkezî perspektifi savunan hatta teorileştiren isimlerdi ve her ikisi de materyalist bir dünya görüşüne sahiplerdi. Avrupalıların açgözlü ve vahşice dünyayı işgale başladığı dönem de yine merkezî perspektifin sanat üzerine tahakküm kurduğu yıllara rast gelir ve bu “rastlantı” ... bir rastlantı değildir.

İlk bakışta birçoğumuza şaşırtıcı gelebilir, “sanatla ahlâkın ve siyasetin ne ilgisi var?” diye sorulabilir. İlerdeki bölümlerde bu konuyu derinleştireceğiz. Burada mekân tasavvuruyla saldırganlık arasındaki münasebete ışık tutmak için Ahmet Davutoğlu'nun şu satırlarını hatırlatalım:

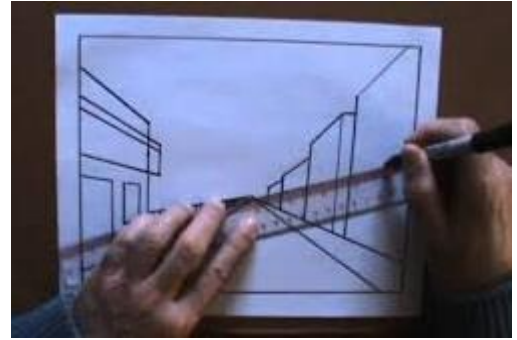
“... Galtung'a göre Batı medeniyetinin prototipi olan Batı insanının içinde yaşanılan mekân ve yeryüzü ile ilgili temel önermesi “Batı ve özellikle Batı Avrupa ve Kuzey Amerika dünyanın merkezini oluşturur, diğer bütün bölgeler bu ana kuvvetin çevresini (periphery) teşkil ederler” önermesidir. Yeryüzü haritalarının şekillenmesinde bile temel etken olan bu mekân anlayışı, batı insanının dünyanın merkezi olarak gördüğü kendi mekânı ile edilgen olarak gördüğü diğer mekânlar arasında nihaî ve kategorik bir ayrım yapmasına yol açmaktadır. Sömürgecilik ve yeni sömürgecilik böylesi bir mekân anlayışının ürünüdür.

Bu mekân anlayışı, batı medeniyetinin diğer mekânlara yayılma süreci esnasında iki tür yöntemin egemen olması sonucunu doğurmuştur: Ya yeni mekânlar merkezin uzantıları haline

getirilmişti ki, bu durum o mekânlardaki otantik medeniyetlerin tümüyle tasfiye edilmesi sonucunu doğurmuştur, ya da bu mekânlara sadece ekonomik kaynakların aktarılması amacıyla gidilmiş ve bu amacın gerçekleştirilmesinin mümkün olmadığı durumlarda da merkez mekâna geri dönüşümüştür. Birinci yöntemin en bariz misalleri Kuzey ve Güney Amerika ile Avustralya ve Yeni Zelanda'dır. Bu mekânlar yoğun göçlerle birlikte merkezin doğal uzantıları haline getirilirken otantik kültürler önce kenar bölgelere itilmiş, sonra kademeli bir şekilde marjinalleştirilerek tümüyle tasfiye edilmiştir. İnka ve Maya medeniyetlerinin hunharca yok edilmesi, Kızılderili kültürünün tümüyle tasfiye edilmesi mekân idrakini tekelleştiren bir zihniyetin ürünüdür. Mekândan gelen ayrıcalıklı bir sömürgeci zümrenin halkla ve otantik kültürle kaynaşmadan sürdürdüğü sömürgeci ilişki biçimidir. Burada da amaç yeni mekânı eski sahipleri ile birlikte yaşayabilecekleri bir hayat alanı olarak benimsemek değil, sömürülecek kaynaklara sahip bu çevre mekândan merkez mekâna, yani Avrupa'ya, en etkin kaynak aktarımını sağlayabilmektir ...” (Medeniyetlerin Ben-idraki, Divan, 1997)

Perspektif gerçekten « gerçek » resim midir ?

Çoğumuz ilkokuldan itibaren alıştık, alıştırdık: Uzaktaki cisimler küçük, yakındakiler büyük çizilmeli. Arkadakilerin renkleri silik olmalı, ağaç, elektrik direği vs birbirine yaklaşıyormuş gibi görünmeli. Ama bunun bir de yöntemi var, önce bir ufuk çizmek gerekir, sonra o ufuk üzerinde bir « kaçış » noktası. Fazla bastırmadan yardımcı çizgiler çizersiniz ve nesneleri bu çizgilerle sınırlandırırsınız. Peki biz gerçekten böyle mi görüyoruz?



Florenski'ye göre hayır. Merkezî perspektif denen deli gömleği sadece sanata değil göze de giydirilmiş: Belli bir anda, sabit duran belli bir kişinin tek gözünü kapatarak gördüklerini yargılaması ve yorumlamasıyla ortaya çıkan tasvire “objektif” denilebilir mi? Binlerce indî/sübjektif bakış açılarından bir açı ve bakış anlarından bir an seçerek bunu hayatın üzerinde, değişmez ve mutlak kabul etmek ne kadar doğru? Müellifin tabiriyle:

“... Hangi açıdan ele alırsak alalım, perspektif kuramcılarının kendileri bile temsildeki “perspektif bütünlüğünü” ne gerekli buluyor ne de bunu gerçekten gözetiyordu. Tüm bunların ardından dünyanın perspektifle yapılan temsiline “doğal bir niteliğe” sahip olduğundan söz etmek hala nasıl mümkün olabilir? Üstelik bu nasıl bir doğallıktır ki, insan öğrendiği kurallar karşısında hata yapmamak için bütün gücünü ve bütün dikkatini vererek bu doğallığı sürekli gözlemlemesi gerekmektedir? Bu kurallar, doğal bir dünya algılayışına karşı kuramsal kavramlar adı altında düzenlenen gizli bir planı, bir komployu, **hümanist bir dünya görüşüne uygun bir biçimde izlenmesi zorunlu olan kurmaca bir dünya imgesini** anımsatmıyor mu? Ve bu dünya imgesi tersine insan gözünün -gözü ehlileştirmeye yönelik bütün çabaların

katkısını saymazsak- asla göremeyeceği bir dünya imgesi değil midir? Az önce tamamlamış olduğu geometrik konstrüksiyondan hızla ayrılıp gerçekten algıladığı şeye yöneldiğinde sanatçı bu biçimde görmediğini kendiliğinden itiraf etmez mi? ...”

Sonsöz

Rönesans'ın açtığı yaralar bugün hâlâ kapanmış değil. Zira Rönesans sanatta yeniden doğuş değil bir ölüm çağıdır. Bu çağda sanatla ifade bulan insan hürriyeti üzerine bir ölü toprağı atıldı. Sonradan bütün dünyaya dayatılacak olan Avrupa sanatı Rönesans'tan itibaren bilimselleşti. Anatomi, optik, matematik kuralları ve özellikle de merkezî perspektif sanatta insanî ifade imkânını sınırladı. Fakat bu ifsad sanatla sınırlı kalmadı. Mekân algısı indî dünyasından koparılan insanların tasavvuru da zarar gördü. Kısacası sanat sanatçılara bırakılamayacak kadar ciddi bir mesele ve **ne yazık ki ülkemiz ressamı halen Rönesans'ın kazdığı çukurların dibini sanatın dorukları sanmaktalar.**

Gelecek bölümlerde Hristiyan ikonalarında kullanılan tersten perspektif ve çoklu perspektif tekniklerinden istifade ederek insan gözünün mekânı algılamasını ve bu algı üzerinden kendini, hayatını anlamlandırmasını konuşacağız. Aynı zeminde mekân algısı ve maneviyat münasebetini de derinleştirmek gayesindeyiz.

Rönesansçı Körlükten Kurtulmak...



Panoramik bir fotoğrafa bakarken gözümüzle serbestçe geziniriz; ilgimizi çeken noktalara odaklanıriz. Sonra gevşetiriz bakışlarımızı ve bir başka noktaya yöneliriz. Pasifçe bakmayız, yaşarız adeta. Bu panoramik okuyuş tecrübesi müzik gibi, zamansal. Fotoğrafçının bize dayattığı mutlak doğru bir bakış noktası veya diğer nesnelerden daha önemli (merkezî) bir nesne yok. Dar açıyla çekilmiş fotoğraflara kıyasla geniş açı gerçek hayattaki görme tecrübesine çok daha yakın değil mi?

Zannediyorum fotoğraf sahası, Rönesans ile birlikte resim sanatı üzerine tahakküm kuran merkezî perspektifin sanattan uzaklaştırıcı etkisini anlamak için iyi bir başlangıç. Zira doğrudan Rönesans'ı eleştiren insanlar “sanattan anlamaz” damgası yiyor kolaylıkla. Ruhban sınıfı gibi davranan bu insanlara göre doğru anlaşılması gereken dogmalaşmış, tartışılması teklif dahi edilemeyen mutlak bir sanat var. Kendilerini sanat ile halk arasında özel bir yerde gören rahiplerce aforoz edilme tehlikesi var! Sanat eleştirmeni değil de vatikanist papalar gibi davranan bu insanları tartmayı okurlarımızın irfanına terk edelim.



Ama şunu unutmayalım: Rönesans'tan sonra yaygınlaşan merkezî perspektif resimde uygulanabilen tek perspektif değil. Mekânı tasvir ve tasavvur etmenin yollarından sadece biri bu. Zaten sıkıntıya sebep olan perspektif tekniğinin kendisi değil mevcut yollardan birini seçip doğru / mutlak / objektif

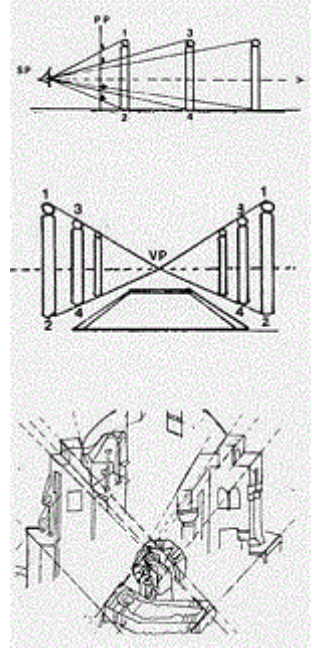
diye diğerlerinin yerine bunun dayatılması. Merkezî perspektifi bir ilerleme, mükemmelleşme gibi gören, bunu kullanmayan toplumları “ilkel” diye damgalayan sanat tarihçileri hiç de az değil.

Bizanslılar resim yapmayı bilmiyor muydu?

Geçen bölümden hatırlayacaksınız, “*Merkezî perspektif sanata giydirilmiş bir deli gömleğidir!*” başlığı altında Rusya’nın Einstein’ı, da Vinci’si olan acayip bir insandan, ilahiyatçı, sanat tarihçisi, filozof, matematikçi, fizikçi Pavel Florenski’nin hayatından başlamıştık. Sanat tarihine damga vuran **Tersten Perspektif** kitabı şüphesiz modernitenin sanatı hapsettiği dar kalıpları aşan bir menzile sahip. Florenski 19cu asırla gelen, endüstrileşme ve ulus-devletle dayatılan maddî değerlerin mekân tasavvurumuzla ve ahlâkî tercihlerimizle bağlantılı olduğunu savunuyor. Dolayısıyla merkezî perspektifi eleştirirken onu doğuran ve ondan beslenen fikrî zemini, ticaretin ve şiddetin tahakkümünü de tahlil ediyor. Evet... Florenski’nin rehberliğinde mekân tasavvurunun dünya görüşümüz üzerindeki tesirini anlamaya çalışacağız. Sanattaki hür tercihler ile ahlâkî tercihler arasındaki münasebetin izini süreceğiz. Ancak evvelâ modern eğitimlerimiz yüzünden kristalleşen bir dogmadan kurtulmamız gerekiyor; perspektif ile “doğru” resim çizme saplantısından:



“... 14., 15., kısmen de 16. yüzyıl Rus ikonlarına ilk kez dikkatlice bakan bir kişi, alışılmadık perspektif oranları karşısında normal olarak şaşkınlığa düşecektir. Temsil edilen nesneler, örneğin binalar, masalar ve tahtlar gibi düz yüzeylere ve düzçizgisel kenarlara sahipse, özellikle kitaplar, daha doğrusu Kurtarıcı ve azizlerle resmedilen İncil söz konusuysa, seyircinin şaşkınlığı daha da fazla olacaktır. Bu nesnelerdeki olağandışı perspektif oranları, doğrusal perspektif yasalarıyla son derece büyük bir karışıklık içindedir ve yine doğrusal perspektif açısından bakıldığında bunlar olsa olsa kaba ve beceriksizce yapılmış çizimler olarak değerlendirilebilir.



Bu ikonlar daha dikkatli incelendiğinde, eğri yüzeylerle sınırlanan cisimlerin de kısaltmalarla temsil edildiğini fark etmek hiç de zor değildir; burada söz konusu kısaltmaların kullanılması perspektif yasaları açısından imkânsızdır aslında. İster eğri ister düz hatlara sahip olsunlar, cisimlerin normalde aynı anda görülemeyecek kısım ve yüzeylerinin gösterildiğine oldukça sık rastlanır ikonlarda. Oysa temel perspektif kurallarının anlatıldığı bütün ders kitaplarında yazar bunların aynı anda görülmesinin mümkün olmadığı. Binalar, tam karşıdan yalnızca tek bir cephesine bakıldığı halde, her iki yan cephesiyle birlikte gösterilir, İncil’in aynı zamanda üç hatta dört yüzeyinin birden görüldüğüne bile rastlanır. Yüzler, önden bakıldığında saç çizgisi de görünecek şekilde, şakaklar ve kulaklar da öne doğru dönmüş, adeta düzlem üzerine yayılmış olarak çizilir. Burnun ise üstten ve uzunlamasına

çizildiğine, yüzün görülmemesi gereken bölümlerinin gösterildiğine, ayrıca aslında önde görülmesi gerektiği halde tersine çevrilmiş yüzeylere de rastlanabilir ...” (Pavel Florenski, Tersten Perspektif)

Gerçek dünyanın “gerçek” resmi yapılabilir mi?

Müellif perspektifin eski çağlarda da bilindiğini ancak sanat amacıyla kullanılmadığını başarıyla ispat ediyor. Gerçekten de Pompei duvar resimlerinden Mısır piramitlerine, Babil asma bahçelerinden devasa Yunan tapınaklarına uzanan muhteşem eserler var. Mühendislikte ve matematikte bunları yapabilecek kadar ileri gitmiş halkların perspektif ilkelerini fark etmemiş olması mümkün mü?

Ama Rönesans’a kadar “sanat” demek ibadet demek. Sanat faaliyetlerinin neredeyse tamamı baharın gelişini kutlamak, tapınakları süslemek yahut cenaze, doğum vb işler için yapılıyor. Sadece Akdeniz veya Avrupa değil Uzak Doğu’da da böyle durum. Bu yüzden batılı Hz İsa (a.s.) tasvir ederken diğerlerinden büyük çiziyorsa doğulu Budha’yı merkezde ve büyük çiziyor. Yani görsel bir dil, Titus Burckhardt’ın tabiriyle inançların yön verdiği bir “lisan-ı sûret” var. (Bkz. [Senin tanrın çok mu yüksekte?](#) isimli e-kitap)

Bu lisan-ı sûret Rönesans’tan itibaren mahiyet değiştirmiş. Bütün Avrupa bir anda metamorfoz geçirmiyor tabi ama özellikle refahın arttığı şehirlerde (Floransa, Amsterdam,..) tuhaf bir dönüşüme tanık oluyoruz: Taklid etmek, teşbihe yönelmek ve görünen dünyanın ötesini reddetmek. Bu felsefî tercih sanata nasıl sirayet ediyor? Sadece merkezî perspektifle gelen matematik kuralları değil anatomi, optik vb yoluyla “gerçek” resim yapma iddiası şeklinde. İnsanlar bilim ve teknolojidaki ampirik gerçekleri vahiy ile bilinen Hakikat’e eşitleme temayülü gösteriyorlar. (Bkz. [Şalgam suyu varsa Tanrı’ya lüzum yoktur](#)) Florenski’nin de isabetle teşhis ettiği bir hastalık bu:



“Hakikat’e ulaşmak için artık bir tanrıya, kiliseye ve kutsal kitaplara ihtiyaç yok, bize akıl ve bilim yeter”

Pozitivistlerin, materyalistlerin mottosu haline gelen bu tercih özünde aklın sesinin nefis tarafından taklid edilmesinden kaynaklanan bir mesele. Fakat Rönesans başlarken buna direnecek bir kilise yok. Tersine gırtlığına kadar dünya zevklerine batmış olan Vatikan her türlü entrikanın, süflî tutkuların merkezi haline gelmiş. Bu sebeple Vatikan sanat ve felsefe sahasında maneviyatın terk edilmesine engel olmak şöyle dursun adeta destekliyor, yangını körüklüyor.

Hiç 90-60-90’lık güzellik gördün mü sen?

Foucault “Modernite bir zaman dilimi değil bir zihniyettir” demişti. 19cu asrın hâlâ bitmediğini düşünüyorum. Takvim yapraklarını çevirip duruyoruz ama sömürgeci katliamlara, iki dünya savaşına ve Hiroşima’ya sebep olan zihniyet hâlâ insanlığa hâkim. 19cu asırdakiler kadar, belki de daha fazla

pozitivist bir dünya görüşüne sahibiz. Yaşadığımız çağda güzel ve güzellik kavramı öylesine aşındı ki bir “güzellik yarışması” yapabiliyoruz meselâ. Güzellik'i santimetreler cinsinden veya jüri puanıyla ölçebiliyoruz. Yarışmaya katılan 200 genç kadını en güzelden en çirkine doğru dizebiliyoruz. Verimli inekler, ucuz ve pahalı otomobiller ya da fabrikadaki kusurlu/kusursuz yedek parçalar gibi. (Bkz. Derin Lügat: [Güzellik / Cazibe / Attraction](#))

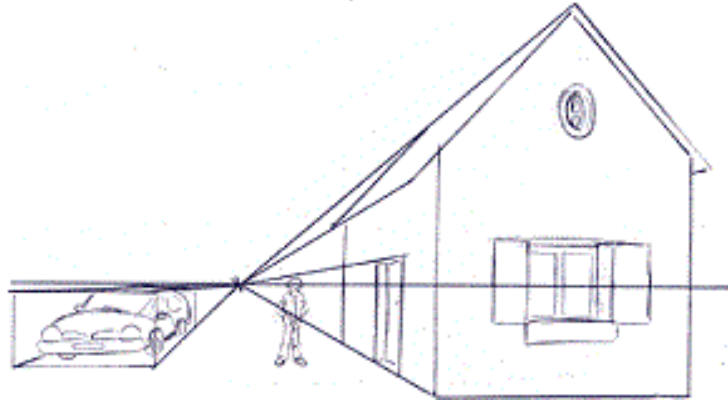
Güzelliği fehmedemeyenlerin onu ölçmeyi vehmetmesi bir rastlantı değil. Tıpkı Rönensans ile birlikte merkezî perspektifi savunanların mimar ve matematikçi olması gibi. Brunelleschi, Leonardo Da Vinci, Piero Della Francesca, Andrea Mantegna, Leon Battista Alberti...

Tabi bu mimarlar çizim yaparken sanatsal bir kaygı değil ticarî endişeler taşıyorlardı yani inşa ettikleri binanın müşteri tarafından sorunsuz, şikâyetsiz teslim alınabilmesini istiyorlardı. Bu sebeple kimsenin itiraz edemeyeceği, makine parçalarının teknik resimlerine benzeyen, ölçülebilir, kontrat değeri taşıyan görseller ürettiler:

“... Bahçenin şurasında, çeşmenin 2 metre önünde durursan ve bu yöne bakarsan bahçe duvarının üzerinden karşıdaki kilisenin kubbesinin üst yarısını görebilirsin ...”

Bugün de mimar ve mühendislerin teknik çizim ihtiyaçları var. Bilgisayar destekli tasarım programlarıyla sunum yaparken Rönesans mimarlarından çok farklı değiller. Müşteri ile anlaşmanın yanında birkaç mimarın aynı proje ve aynı çizimler üzerinde çalışabilmesi için çizimlerini standart bir norma göre yapmaları kaçınılmaz:

“... Uzaktaki cisimleri uzaklaştıkları oranda daha küçük çiz, yaklaşan cisimlerde kontrast daha belirgin olsun, uzaklaştıkça pastel renkler ve daha zayıf bir kontrast kullan; uzaklaştıkça paralel çizgiler hep AYNI açıyla birleşsin, bu birleşme noktasını önceden tayin et ve ASLA değiştirme...”



İnsansız mimarî olur mu?

Florenski'nin merkezî perspektife ve pozitivist tasavvura yönelik eleştirilerini ve mimarların ticarî kaygılarını okuyan biri bu mesleğin sanat ve güzellik kaygısından uzak adeta insansız ve maneviyatsız bir icradan ibaret olduğunu düşünebilir. Oysa elbette sorun mimarlıkta değil mimarlık misyonu ve genel olarak sanat tasavvurunda. (Bkz. Mimar ve fikir adamı Turgut Cansever'in kitapları ve *İslâm'da Mimar ve Şehir* isimli e-kitabımız) Gerek bizim gerekse Florenski'nin sert şekilde eleştirdiği şey de bir araç olan teknik çizimlerin amaç haline getirilmesi ve hatta tek mekân tasavvuru olarak insanlara, insanlığa dayatılması.

Mimarî eserler ister istemez içinde yaşadığımız evleri ve şehirleri şekillendiriyor. Duvara asıp kaldırabileceğimiz bir tablodan çok daha kalıcı olan tarihi eserler bizi geçmişle ve gelecekle ilişkilendiriyor: Ben kimim? Torunlarıma nasıl bir manevi miras bırakıyorum? Halka açık (bedava) meydanlar, camiler ve çeşmelerle mi yoksa sadece kredi kartı olanların girebileceği alış-veriş merkezleri ve plazalarla şekillenmiş bir ufuk mu kalacak benden geriye?

Tarihi eser kapsamında düşünerek konuyu daraltmak doğru değil tabi. Bunun gibi sokakların genişliği, balkonların ve pencerelerin koruduğu (veya ihlâl ettiği) mahrem hayat ve daha birçok mimarî unsur hayatımıza yön veriyor. Biz eserlerimizle mekânı şekillendirirken mekân da bizi şekillendiriyor:

"... Mimarî bir eser tecrübe edildiğinde mekân, madde ve zaman tek bir boyutta cem olur ve bu hafızaya, insanın şuuruna nüfuz eder. Kendi hüviyetimiz de bu mekân ile ve bu an ile aynışır; bu boyutlar varlığımıza dâhil olur. Mimarî benliğimizle dünya arasında bir ahenk bulma sanatıdır ve bu ahenk hislerle gerçekleşir ..." (Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 2005)

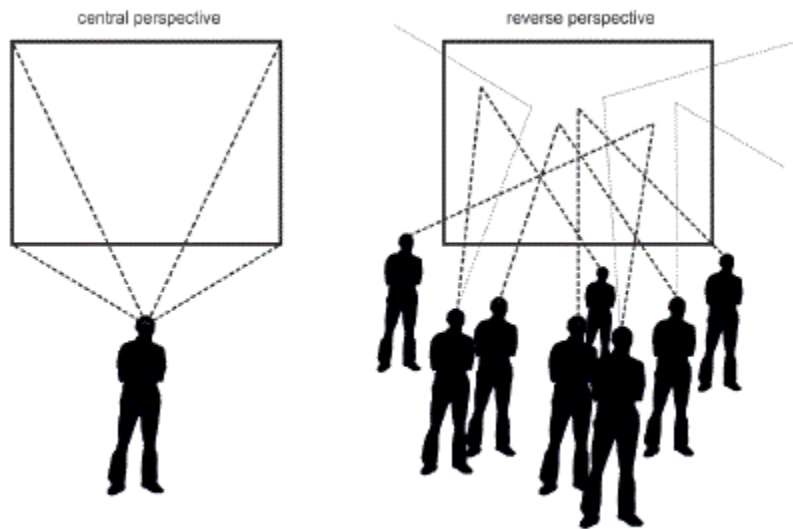


Figure 1. Central and reverse perspective, Ozan Avcı, 2014.

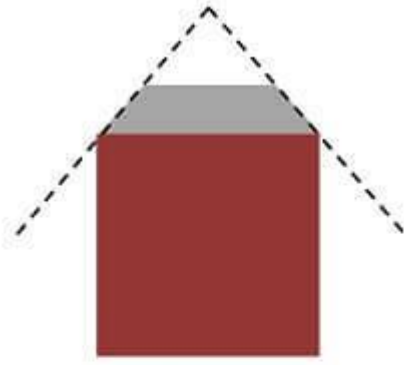
Merkezî perspektif insan gözünün aşılmaz ufku mudur?

Evet... Mekânı yaşamak ve görme tecrübesi son derecede dinamik ve zamansal iken bakını bakılından koparan rönesansçı perspektif bizi direk üzerine sabitlenmiş bir güvenlik kamerası derekesine düşürüyor. Bu mahdut bakış her türlü maneviyattan uzak; “gerçek / objektif / bilimsel” bir manzara sunma iddiasında ama netice tam tersi. Onlarca farklı bakışa sahip olarak kavrayıp ihta edebileceğimiz bir muhitin gerçekliği yerine tek bir bakış açısının yavan, homojen, tekdüze tasavvuruna hapsoluyoruz. Yani geleneksel/dinsel mihenk noktalarından koparak “özgürleşme” iddiasındaki rönesansçı perspektifi bize vaad ettiği “gerçek dünyayı” vermiyor, gerçeğin küçücük ve deforme olmuş bir temsiline hapsediyor.

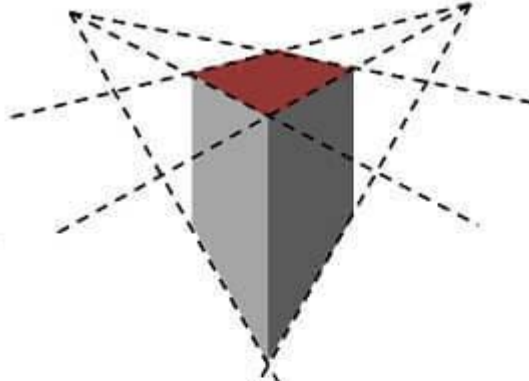
Peki Florenski'nin kitabında anlatılan tersten perspektif kavramı bugün kullanılabilir mi? Çoklu bakış açısı, dinamik bir mekân tecrübesi statik bir ikonla nasıl temsil edebilir? İTÜ Mimarlık Fakültesi'nden Ozan Avcı'nın bu meseleyi sorgulayan satırlarıyla makalemize son verelim:

“... Mimari perspektif olarak kabul edilen yöntem merkezi perspektiftir. Merkezi perspektifte mekân belirli kurallara göre rasyonel bir biçimde inşa edilir. Bedenin hangi mesafeden ve hangi açıyla mekâna baktığı önceden kararlaştırılmıştır. Dolayısıyla bedenle mekân arasında statik bir ilişki vardır ve bu ilişki sadece görme duyusu üzerinden tarif edilmiştir. Beden, bakan gözü taşıyan bir nesneye dönüştürülmüştür. Gözden çıktığı varsayılan ışınlarla perspektif mekânı kurgulanmaktadır. Tersten perspektifte ise durum bunun tam tersidir; ışınlar gözden değil çizimden çıkmaktadır. Çizime bakan beden her seferinde kendisini yeniden konumlandırmaktadır. Bu nedenle bedenle mekân arasında dinamik bir ilişki vardır. İkonografide tersten perspektife ek olarak görünenle görünmeyenin birlikteliğinden de söz etmek mümkündür. Birinin diğerine üstünlüğü söz konusu değildir. Eş zamanlı, çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle mimari temsil açısından potansiyelli olduğu düşünülmektedir. Mimari temsilde görünmeyi görünür kılmak mümkün müdür?

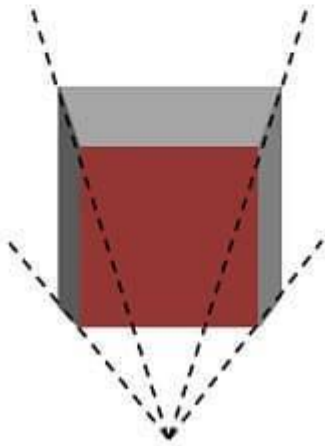
[...] Eğer bugün temsil araç ve tekniklerinin tasarım araç ve teknikleri olduğuna olduğuna inanıyorsak, mimari temsili yeniden düşünmemiz gerekmektedir. Ölçülebilir bir varlık olarak sadece mekânı temsil etmek yerine bedensel deneyimi temsil etmenin bir yolu olarak tersten perspektifin potansiyelleri yeniden gözden geçirilmelidir. İkonlardaki çeşitlilik ve çok merkezlilik görünenle görünmeyen arasındaki muğlak ilişki bağlamında onları özgün bir temsil haline getirmektedir. ...” (Rethinking architectural perspective through reverse perspective in Orthodox Christian iconography, 2015)



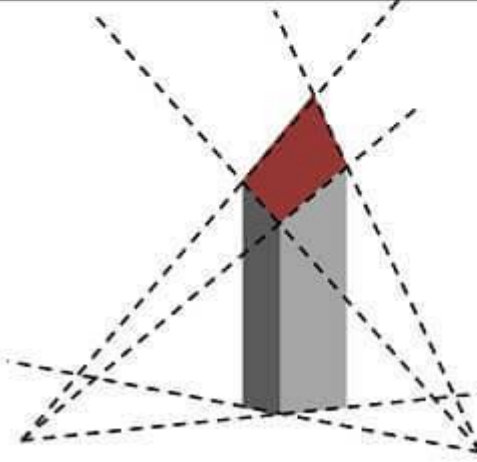
Tek odak perspektif



çift odak perspektif



Tek odak ters perspektif



çift odak ters perspektif

Kelebek cenazesi gibidir kelâma hapsedilen mânâ

Her devrin olduğu gibi Rönesans'ın da kendine has bir sanat lisanı vardı. Optik, matematik ve anatomi kurallarıyla gelen, oldukça teknik ve objektif bir lisandı bu. Zaten erken Rönesans “sanatçıların” çoğu sanatçı değil teknisyendi: Mühendis, matematikçi ve mimarlardan müteşekkildi bu topluluk.



Fakat yıkıcı olan teknikleştirmenin kendisi değil bu lisanın yegâne gerçeklik(!) olarak dünyaya dayatılması idi. Titus Burckhardt'ın isabetle söylediği gibi Rönesans yeniden doğuş olmadı. Tam tersine sanat da dâhil olmak üzere birçok şeyin ölüm fermanıydı. Peki, Rönesans'ın lisan-ı suretini bu kadar ölümcül yapan nedir?

Tabiatı “olduğu gibi” resmetme iddiasındakilerin matematik, optik ve anatomi kurallarıyla sanatı teknikleştirmesi insanların Kâinat'ı **okumayı** bırakıp **bak**masına sebep oldu. Bakılan bir Kâinat'ın içindekilerle beraber eşyalaşması kaçınılmazdı. Yani okumak yerine sadece bakan bir göz için hem diğer insanlar hem de gözün sahibi olan “Ben” eşya haline geldi. İşte “gerçekçi / natüralist” denilen ama aslında sadece taklitçi olan Rönesans sanatıyla gelen yıkım bu yolla fikir dünyasına da sirayet etti. Taklitçi sanatın vicdan ve adalet tasavvuru üzerindeki etkisi de son derecede ifsad edici oldu.

Ağaçlar sonlu, ağaç resimleri sonsuzdur

“... Nasıl düzenlenmiş olurlarsa olsunlar, temsili sanat eserleri simgesel olup olmayışları veya güya natüralist olmalarıyla değil, natüralist olmamalarıyla, şeylerin farklı yönlerinin farklı dünya görüşlerinin ve farklı sentez düzlemlerinin simgeleri olmalarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Farklılıkları simgesel düzlemde ortaya çıkar. Bazıları daha kusursuz, bazıları daha az kusursuzdur. Bazıları daha az, diğerleri ise daha çok genel insanlığa özgüdür. Ama doğaları gereği tümü simgeseldir. Kaba **natüralizmin inandığı gibi temsillerin perspektifliği asla şeylerin bir özelliği değil**, aksine sadece simgesel ifade gücünü gösteren bir yöntem, sanatsal değeri farklı bir değerlendirmenin konusu olan pek çok olası simgesel tarzdan biridir. Tam da bu nedenle bunların hakikiliğinden, **patentli bir “realizm” iddiasından söz etmek anlamsızdır ...**” (Tersten Perspektif)



Evet... Pavel Florenski'nin açık bir şekilde ifade ettiği gibi ne merkezî perspektif ne de bir başka temsil yöntemi Gerçek'in patentine sahip olma iddiasında bulunamaz. Resmedilen her ne olursa olsun **ressam birçok soyutlama yapar yani eşyanın sûretini eşyadan tecrid ederek kâğıda aktarır**. Ressam bu süreçte önemseydiği ayrıntıları abartır; "gereksiz" olanları ihmal eder. Bu cihette her tasvir bir estetizasyon değil midir? 3 boyuttan 2 boyuta her geçişte bazı tercihler yapılır ve her tercih de kendine has abartı, boşverme, netleştirme ve tecridleri beraberinde getirir. Demek ki ne kadar "gerçekçi" olursa olsun her resim mücerred yani soyuttur. Meselâ karakalemle çizilmiş bir ağaç resmi renkleri ihmal ettiğinden ağacın gövdesi ve dallarının kenar çizgileri bize daha net görünür. Benzer şekilde renkli ve gündüz ışığında çekilmiş bir ağaç fotoğrafına kıyasla kar-sis içindeki ağaçlar sadece silüetleriyle öne çıkarlar. Merkezî perspektif kuralları harfiyen uygulansa bile bakış açısına kadar her tercih kâğıda kendi mürekkebinin akıtır. Bunun içindir ki **ağaç türleri sonlu olsa bile yapılabilecek ağaç resimleri sonsuzdur**.

*"... Sonuç olarak eğer (ister doğrusal olsun, ister tersten, ister tek ya da çok merkezli) perspektif sorunlarını araştırmak istiyorsak, öne sürülmüş tüm bu nedenlerden ötürü her zaman resmin ve diğer temsili sanatların simgesel ödevlerinden hareket edilmeli ve diğer çizim yöntemleri arasında perspektifin nerede konumlandığı, tam olarak neyi temsil ettiği ve hangi manevî değerlere uzandığı bu yolla açıklanmalıdır. Zira perspektifin görevi diğer sanatsal araçlara benzer şekilde, zaten bilinen, dikkatleri gerçekliğe çekmeye yönelik manevî bir itici güç olabilir sadece. Diğer bir deyişle, eğer herhangi bir değeri olduğunu kabul ediyorsak **perspektif de bir lisandır ve gerçekliğin kendisi değil tanığı** olmak zorundadır, bu gereklidir ..."* (Tersten Perspektif)



Elma kelimesi yenmez, köpek kelimesi ısırmaz

Resim, roman ya da müzik... Sanat eseri ihdasına vesile olan konuyu göstermek/ anlatmak/ işittirmenin yanında kendine has bir lisanı haiz. Eserler sanatçıların ve üretildikleri asırların değerlerini, ümit ve korkularını yansıtan bir lisanda konuşuyorlar bize. Sinema eleştirmenleri "sinema dili" demekten çekinmiyor. Edebiyat tarihine geçmiş romanlar ve öyküler de Rusça ya da Fransızca'yı aşan bir üst dile sahipler. Evet... Tam da bu yüzden Florenski'nin yukarıdaki sözleri meselenin kalbine dokunuyor: *"... perspektif de bir lisandır ve gerçekliğin kendisi değil tanığı olmak zorundadır ..."*

Fakat böyle bir lisanın ya da lisanların varlığını kabul etmenin yetersiz olduğunu da itiraf edelim. Eğer farklı dönemlerin sanatlarını ve bunların toplumlar üzerindeki müspet/menfi etkilerini anlamak istiyorsak bu seviyeden çok daha derinlere inmeliyiz. Bir lisan-ı sûreti teşkil eden **sanatsal tercihlerle Türkçe, Kürtçe gibi doğal dilleri teşkil eden kelimeler arasındaki ortaklığı** açıkça gözler önüne sermeliyiz.

Bu bölümün girişinde ne kadar gerçekçi/taklitçi olursa olsun tasvirlerin birer soyutlama olduğunu söylemiştik. Aslında kelimelere, hatta dilbilgisi kurallarına da bu gözle bakabiliriz. Zira gerçekte

yaşanan her his, her eylem, **öznenin nesneler ve fiillerle kurduğu her münasebet, her fikir yenidir, kendine hastır**. Dün trafikteki öfkemle bugün anahtarlarımı kaybedince hissettiğim öfke aynı olabilir mi? Ama ikisine de “öfke” gibi ortak bir isim vermek sûretiyle kendi hissiyatımı evvelâ kendim, sonra başkaları için anlaşılabilir hale getiriyorum. İki öfke arasındaki **farkları ihmal etmek, benzerlikleri abartmak** yoluna gidiyorum. Tersini yapsaydım yani her yeni gündeki her yeni hisse farklı isimler verseydim bunları hatırlamam imkânsız olurdu. Hatırlasam bile bir **aynılık** yokken yine kendi geçmişimle bağ kuramam. (Bkz. Derin Lügat maddesi [İndî / Sübjektif / Objektif](#))

Kendi iç dünyasının labirentlerinde kaybolan “akıl hastaları” bazen “Ben” demekten dahi aciz durumdalar. Her sabah aynı bedene uyandıklarının hiçbir garantisi yok! Diğer yandan lisan ile yapılan soyutlama işini abartırsak yine konuşamaz oluruz. Meselâ ışık, sıcaklık, güneş, ısınmak, aydınlanmak yerine kavramsal yakınlıklarından dolayı tek bir isim verdiğiniz, “şavk” dediğinizi düşünün. “Güneş ışığı ısıtır ve aydınlatır” gibi bir cümle yerine “şavk şavk şavk şavk” dersiniz. Aşırı sübjektif (indî) bir lisan eriyip buharlaşarak bizi kendi iç dünyamıza hapsediyor. Fakat aşırı objektif bir lisan da her hissi hatta her insanı ve durumu tektipleştirerek anlaşmayı engelliyor.

Olmak, varolmak, tek olmak... ve anlaşılma!

Halklar kimliklerine şekil veren ortak acılarına özel isimler verirler: Yahudiler Holokost'u, Filistinli Nakba'yı (يوم النكبة *Yevmü-n-Nekbet*), Ukraynalılar Holodomor'u kimseyle paylaşmazlar. Kurucu olaylar meselâ göçler, savaşlar da böyledir: Hicret, Ergenekon, Tevrat'taki Eksodos (Mısır'dan Çıkış) Halklar bu yolla lisanın sıradanlaştırıcı ve objektifleştirici etkisine karşı direnirler. Çünkü Roland Barthes'in dediği gibi :

“... Lisan faşisttir zira faşizm söylemeyi engellemek değil, söylemeye mecbur etmektir ...”

Bizler anlama ve anlaşılma gayesiyle lisana sarılırız. Ama uçsuz bucaksız mânâları 8-10 harften oluşan kelimelerle etiketlediğimiz zaman mânânın içimizde tetiklediği güzellikler kartona iğnelenmiş kelebeklere döner. Zira iç dünyamızda öfkenin ve kıskançlığın yakıcı sıcaklığı ile elmanın lezzeti arasında bir duvar yoktur, buna gerek de yoktur. **Hayat görünmez, yaşanır**. Ama biz yaşadıklarımızı hem kendimize hem de ötekilere anlatmak ihtiyacı duyarız. Çünkü bir hüviyete yani zaman içinde “AYNI” kalma hissi olmadan “Ben” diyemeyiz. Bu hüviyet (ing. *identity / sameness*) ancak bizim ve cemiyetin hafızasıyla gerçek olabilir. Bu yüzden hem kendi geçmişimizle hem de toplumun kavram ve hisleriyle ortaklıklar / aynılıklar inşa etmek gerekir. Bu aynılık köprüsünü kuramayan şizofren ya da Alzheimer gibi hastalıklardan muzdarib olanlara bakarsak lisan faşizminin bir lüks değil gerekli bir vehim olduğunu da anlarız.

İşte bu yüzden hislerimizin arasına sanal duvarlar çekeriz. Ortak yönlerini abartır, farkları görmezden geliriz. Böylece öfke gerginlikten ayrılır, gerginlik sabırsızlıktan farklı bir şey olur ve bu böyle gider. Aynı şeyi toplumun kelime ve kavramlarıyla da yaparız. Bu sayede anlarız ve anlatırız. İster istemez toplumun değerleri bize, bizimkiler de topluma sirayet eder. Ama hislerimizi fehmetmek için vehmettiğimiz bu duvarların sanal olduğunu unuttuğumuzda lisan kristalleşir ve kavramlar arasında

aşılmaz engeller varmış gibi gelir bize. Kelimeler dışlayıcıdır. “Elma” dersem armutları, “kedi” dersem köpekleri, “umut” dersem korkuları dışlarım. Ama bu kelimelerin işaret ettiği mânâların şuurumda tetiklediği hisler zamansal olduklarından birbirlerini dışlamazlar. Yani kelimeler ve cisimler görünür, hisler yaşanır.

Çünkü hisler gerçekte tesbih boncukları veya bir evin odaları gibi birbirlerine bağlı değildirler. Bir Olay olmadan önce yoktur ki onla ilgili hisler bir depoda hissedilmeyi bekliyor olsun. Ancak aklı-ı meaş olayların olma ve birbirlerini tetikleme sırasına bakarak bir “kodlama” oluşturur. Biz bu kodlamaya bakarak hislerimize ad veririz. Hisler gerçekte lisan kutucuklarına sığmaz. (Bkz. “Zaman Nedir?” isimli e-kitap)

Resmin öğeleri de lisan gibi dışlayıcıdır

Lisandaki indî-objektif gerilimi resimde de çıkar karşımıza. Özellikle figüratif resim –ki merkezî perspektif de bir figürleştirmedir- dışlayıcı bir grameri haizdir. Çünkü üç boyutlu bir cismi iki boyutta resmeden her insan ister istemez bazı vasıfları abartacak ve öne çıkaracak; başka bazı vasıfları ise görmezden gelecek. Resim yaparken “gerçek” olduğuna inandığımız dünyadan koku, ses ve hareket gibi unsurları tecrid etmekle zaten önemli bir soyutlama yapıyoruz. Kısaca söylersek ne kadar figüratif ve gerçekçi bir tarzda yapılmış olursa olsun her resim kuvvetli bir soyutlamadır ve çok ileri derecede soyut bir temsil noktasından başlar.

Renkli mürekkepler suda dağılıyor ve yavaşça birbirine karışıyor. Bunu seyretme hissini sözlerle anlatmak istesek ne yazarız? Pembe, mavi, siyah,... diyerek hem diğer renkleri ve hem de anlaşılan/tetiklenen pembe dışında kalan diğer pembeleri dışlarız. “Mürekkep” diyerek belli bir kıvam, akışkanlık anlatırız ve yine dışlayıcı oluruz. “Karışmak” diyerek yine başka fiilleri dışlarız, ilh.



Figüratif resimler cismanî dünyanın eşyasına işaret ettiğinden resmin zemininde belli bir yer kaplarlar ve özellikle merkezî perspektif uygulanmışsa konumları da kendileri gibi dışlayıcı ve ölçülebilir olur. Meselâ

cisim/vücut bir yerdeyse başka bir yerde değildir ve işgal ettiği yere başka bir cisim giremez.

Natüralist olduğu ölçüde resimler tabiat kurallarının dışlayıcılığını da yansıtır. Sözelimi katıların ve sıvıların birbirlerine olan durumu: Bir vazodaki suyun vazoonun camıyla sınırlanması, nehirde yüzen (=batmayan ve suya karışmayan) gemiler vs. Benzer şekilde camdan geçen ışık, aynadaki yansımalar...

Kısacası gerek kelimeler gerekse resimdeki figürler birbirlerini dışlamak sûretiyle işaret ettikleri mânâların zamansal yani aslına sadık olarak hissedilmesine engel oluyorlar. Tabi bazı metinlerin ve bazı resimlerin diğerlerinden çok daha kategorik, çok daha dışlayıcı olduğu söylenebilir. Örneğin Kant'ın yazdığı “Yalın aklın eleştirisi” veya Hegel'in “Bilincin Fenomenolojisi” düşüncesi ve hissiyatı

objektifleştirirler. Bunu yaparken hem fikir ve hissiyat arasına hem de insanın şuuru ile iç dünyası arasına aşılmaz duvarlar örülür. Oysa Felix Ravaisson, Henri Bergson, Gaston Bachelard, Merleau-Ponty gibi düşünürlerin eserleri çok daha “içeriden” çok daha indî bir gözle okunabilir.

Netice

Bütün fiillerimiz, bildiklerimiz ve varlığımız bir hafıza tarafından hıfz edilmeye muhtaç. Çelişkili görünse de zaman zarfı içinde kalan hayatlarımız zaman dışı bir kudretin elinde. Hafızalarımızın eylemi olan hatırlama Şimdi'nin içinde gerçekleşiyor ama “arşivden” getirilen bilgiler geçmişe ait. Ben'e ait olduğunu vehmettiğim bir gelecek gelebilecekse bu, geçmiş ama gitmemiş olanın Şimdi'yle kesişmesi sayesinde olacak. 6.5 milyar insanın her sabah aynı bedene uyanabilme mucizesi işte bu acayip makine sayesinde gerçekleşiyor.

Florenski'nin o sözünü bir kez daha hatırlayalım: “**perspektif de bir lisandır ve gerçekliğin kendisi değil tanığı olmak zorundadır**”. Sadece perspektif değil bütün sanatsal unsurlar, resim ekolleri, edebî akımlar, sanat adına yapılan bütün tercihler gerçeğin tanığıdır ve ASLA gerçeğin kendisi olamazlar.

Zira Türkçe veya Fransızca gibi bir lisanın alfabesi, kelimeleri, dilbilgisi kuralları vs sonludur, sayılabilir. Ama bu dille yazılabilecek roman, öykü, şiir sayısı sonsuz. Çünkü yazar ve şairlerin savaş ya da mecazî aşk gibi ortak konuları olsa bile lisanı kullanma şekilleri teknik değil sanattır. Yani yemek kitabı, yol haritası ve çamaşır makinesi kullanma kılavuzundan farklı olarak sanatsal metinler objektif değildirler. Öykü, roman, destan ve şiirler benzetme, abartı, tecahül-ü ârif gibi nice söz sanatıyla bezenir. Bu estetizasyon sürecinde acılar, sevinçler, korkular zamana yayılarak daha hissedilir olur hatta gerçekten daha “gerçek” yaşanır.

İster resim sanatından isterse söz sanatından bahsedelim bu estetizasyon sürecinde bizim iç dünyamız ve manevî değerlerimiz tecessüm eder. Dünyayı bir eğlence parkı, ölümü de nihaî bir yokoluş kabul eden biriyle Ahiret'e inanan bir insanın suretleri/kelimeleri oluşturması birbirinden çok farklı olacaktır ister istemez. Keza Hristiyan bir ressamın “Kurtuluş” inancıyla Müslüman bir hattatın “Selamet” imanı arasındaki farklar eserlerinde tezahür edecektir.

Sanat böylesi bir hürriyet sahasını önümüze açarken merkezî perspektifin veya herhangi bir tasvir yönteminin “patentli bir gerçek” olarak dayatılması hatta okul çocuklarına öğretilmesi kültürel bir yıkımdır.

Endişe verici mükemmellik: Kubrick, düzen ve kaos

"... Anlamayı ve kelimeleri devre dışı bırakan bir görme tecrübesi oluşturmayı istedim. Amacım doğrudan bilinçaltına, onun duygusal ve felsefî muhtevasına nüfuz etmektir. Filmin seyirciye temas ettiği nokta bilincinin derin bir seviyesi olmalıydı. Tıpkı müzikte olduğu gibi yoğun bir indî tecrübeyi hedefledim. Beethoven'ın bir senfonisini "açıklamak" tasavvur ile haz arasına yapay bir engel koyarak eseri hadım etmek olur [...] Filmin felsefî ve sembolik mânâsını sorgulamakta sınırsız özgürlüğe sahipsiniz. Bu sorgulama seyircileri ileri bir noktaya getirdiği için filmin başarılı olduğunu ispat eder. Ama seyircilerin yanlış anlama korkusuyla adım adım takip edecekleri objektif bir yol haritası vermek istemiyorum ..."

Bu sözler Stanley Kubrick'e ait; 2001: A Space Odyssey adlı filmi hakkında yapılan bir röportajda söylemiş. Sürprizlerle dolu, yaramaz bir çocuk gibi ünlü yönetmen. Meselâ perspektifin düzenli manzarasını nazarlara verdiğinde amacı kontrol altına alınmış bir mekânı anlatmak, huzur ve güveni hissettirmek değil. Tam tersine kaosu, kontrolsüz karmaşa hissini tetiklemek, hatta korkutmak! Neden?

Aziz Nesin'in bir hikâyesinde bilmediği bir sebepten kendini emniyette bulan vatandaşın başına gelenler hikâye edilir. Adamın kollarına girerek uzun ve karanlık koridorlardan geçirirler; farklı odalara götürürler. Koridorlarda ve odalarda şöyle panolar asılıdır: "... Vatandaş sakın korkma! ... Niye korkacaksın ki? ... Emniyettesin ... Biz seni korumak için buradayız ..." Vatandaş bu tabelaları gördükçe korkar ve sonunda korkudan altına yapacak noktaya gelir.



Kubrick simetrisinin ve merkezî perspektifin verdiği sahte emniyet hissini çok güzel kullanıyor. Alfred Hitchcock'un dooly-zoom tekniğiyle yaptığı gibi Kubrick de metafizik bir korku, görünenin ötesinde bir hayret hissi tetiklemek istediği zaman yapıyor bunu. Çelişkili görünen bu "okumayı" mümkün kılan etken rasyonalist perspektiflerin akılcı olmayışı. (Bkz. Derin Lügat *Akıl / Zekâ / Reason / Intelligence / العقل*) Mekân üzerinden bütün imkânların ve mümkünâtın, sebep ve sonuçların yani "kün" (كُنْ) emirlerinin kontrol altına alındığı, ölçülüp biçildiği, zamanın bile öngörüldüğü bir lisan-ı suret çıkıyor meydana... Akıl düşmanı bir rasyonalizm bu! Pavel Florenski'nin tabiriyle "*Yaşananın hakikati yerine görünüşün olabilirliğine*" kapılıyor göz. Bakış bedenden, içerisi dışarıdan, özne nesneden ayrılıyor.

Kubrick'in perspektiflerinde işte bu rasyonalizm mekân üzerinden ifade buluyor çünkü görsel öğeler ekrana bakan Ben'e göre matematiksel bir titizlikle düzenlenmiş. Yakın olanlar büyük ve net, uzaktakiler küçük ve silik. Fakat bu kontrol hissi ile emniyet vermiyor seyirciye, tam tersi! Zira Kubrick kasıtlı olarak zamanın ve mekânın murakabe altında olduğu vehmini tetikliyor ama yalan söylemiyor seyircisine. Hatta bir kopya veriyor: Filmlerindeki görsel rasyonalizm gerçek hayatta göremeyeceğimiz kadar mükemmel. *Spartacus*'teki Roma lejyonları, *Barry Lyndon*'da İngiliz birlikleri, *Paths of Glory*'de Fransız askerleri, *Full Metal Jacket*'te acemi erler hep aşırı bir simetriyle dizilmişler. Keza *A Clockwork Orange*'da M.Alexander'in evinin girişi, siyah beyaz yer döşemesi ve karşılıklı duran aynaların bu zemini yansıtmaları... *Full Metal Jacket*'teki kışanın tuvaleti ve *Shining*'de Jack Torrance ile Grady'nin karşılaştıkları tuvalet.

Evet... Kubrick'in sinema dilinde simetri ile güçlendirilen merkezî perspektif huzur ve ahengin değil gelecek kaosların habercisi. Perspektifin aldatıcı düzeni aslında bir rumuz: Rasyonalizmin dışarıdan dayattığı objektif düzen ile nefsanî arzuların içeriden dayattığı düzensizlikler arasındaki gerginlik. Kubrick kendini "uygar" zanneden insanın parlak ambalajının altında başka bir şey olduğunu söylüyor bize: Yaratılışıyla melekleri korkutan (Bakara, 30) « *yeryüzünde fesad çıkaracak ve kan akıtacak* » İnsan'ın asansöre binmekle, cep telefonu kullanmakla adam olmayacağını gözler önüne seriyor: *Shining*'de Jack Torrance'ın çıldırması, *Full Metal Jacket*'te teğmeni öldüren ve sonra intihar eden Gomer Pyle, *A Clockwork Orange*'de Bayan Alexander'e tecavüz edilmesi, *Barry Lyndon*'da Bach'ın koçertosundan sonra çıkan kavg...

Sonsöz

Özünde kaoslarımız da onları mümkün kılan Tabiat'a tâbidir. Meselâ bir deprem, yangın, tsunami ya da sel baskını yerçekimine veya diğer fizik kanunlarına karşı gelemmez. Ancak insan bir durumu "kaos / kargaşa / düzensizlik" olarak nitelediğinde o durumdan beklediği hatta umduğu bir düzen var demektir. Çünkü mihenk noktası olarak aldığı bir "düzen" olmaksızın başka bir durumu "düzensiz" bulamaz. Az önce zahirî düzenlerin aldatıcı ve/veya korkutucu veçhesinden bahsederken şöyle demiştik:

"... Rasyonalizmin dışarıdan dayattığı objektif düzen ile nefsanî arzuların içeriden dayattığı düzensizlikler arasındaki gerginlik ..."

İnsan eliyle kurulan düzen ticarete, endüstriye ya da savaşa hizmet ederler ve kaoslara gebedirler. Meselâ faşizm böyledir. Organize olmuş yani **organ-laşmış** insanlardır faşistler. Vicdanların fişleri çekilmiştir. Faşist **düzenin** insanları dişli çarklara benzerler: Gayrı-insanî, otomatik, öngörülebilir, birbiri yerine ikame edilebilen yedek parçalar gibidirler. Faşist insanlar insanlıktan yani hürriyetten (=mes'uliyetten) vazgeçmişlerdir. Hürriyetten istifa edip determinizme tabi olduklarından hayvanlaşırlar. Sorgusuz, sualsiz ama hep **düzenli** bir şekilde zulüm ederler. **Faşist korkaktır; belirsizlikten nefret eder ve bir führerin yahut ulu önderin ona ne yapacağını söylemesini ister.** Faşist yeni durumlardan nefret eder ve bu yüzden hep bir **düzen** ister. Sigmund Freud'un kelimeleriyle:

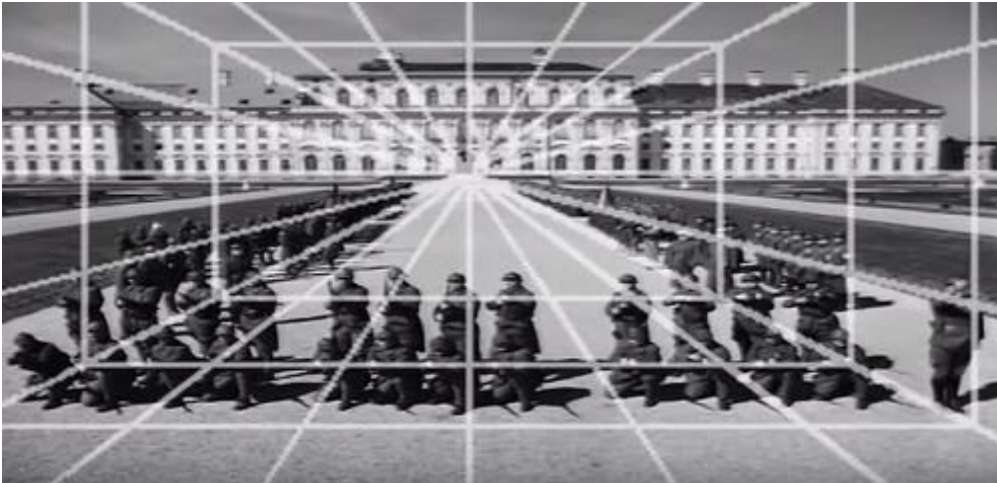
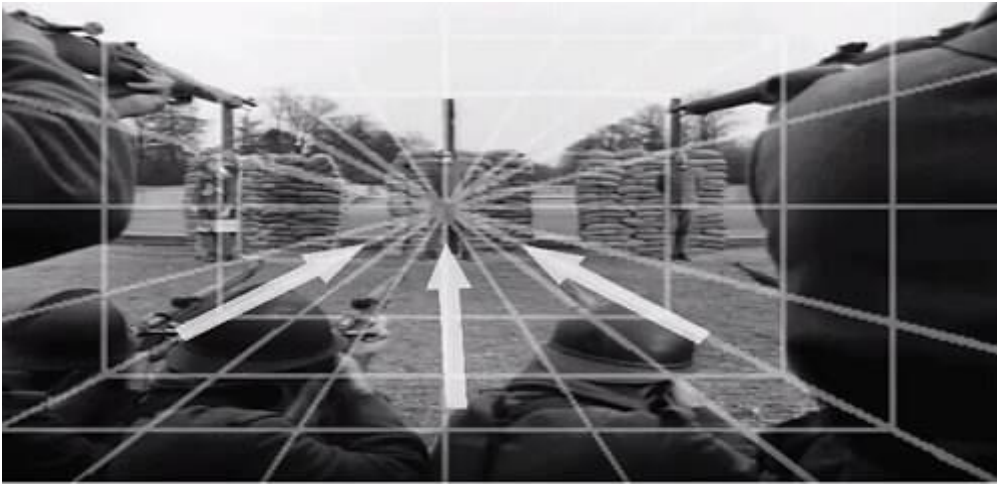
*"... **Düzen** bir tekrar etme mecburiyetidir. Bir şeyin ne zaman, nerede, nasıl yapılacağı önceden bir kural ile belirlenir. Bu sayede aynı durum ortaya çıktığında hiç çekinmeden yapılması gereken yani kuralın emrettiği şey yapılır. Kurallar insanların zamanı ve mekânı daha verimli kullanmasını sağlar. Daha baştan herkesin **düzene** meyletmesini beklerdik. Ama insan tabiatında ihmal, **düzensizlik** ve tembellik var. Semavî modellerin taklid edilmesi için insanların önce ağır bir eğitimden geçmesi gerek ..."* (Mutsuzluk Kültürü, 1929)

Düzen... Masum görünüşüne rağmen ne kadar tehlikeli bir kelime değil mi? Ve Freud ne büyük bir yanılgı içinde. Israrla savunduğu **düzen** insanî bir değer değil maddî bir avantaj. Çünkü iyi ve güzel işler kadar zulüm de **düzenli** yapılabilir. Freud'un Londra'ya kaçmasından sonra Nazilerce toplanan Yahudiler ne kadar da **düzenli** bir biçimde konmuştu trenlere ve **düzenli** bir şekilde fırınlarda yakılmıştı. Ağzlarından sökülen altın dişleri, ayakkabıları ve gözlükleri ayrı ayrı kutulara **düzenli** olarak tasnif edilmişti:

- [Sigmund Freud'un Faşizme Katkısı \(1\)](#) »
- [Sigmund Freud'un Faşizme katkısı \(2\)](#) »

... Evet, bu bölüme son verirken sizleri Kubrick'in düzenli, simetrik perspektifleriyle baş başa bırakıyoruz. Tefekküre vesile olması duasıyla...







Görünmeden görenin iktidarı: Big Brother, Panoptikon ve Foucault

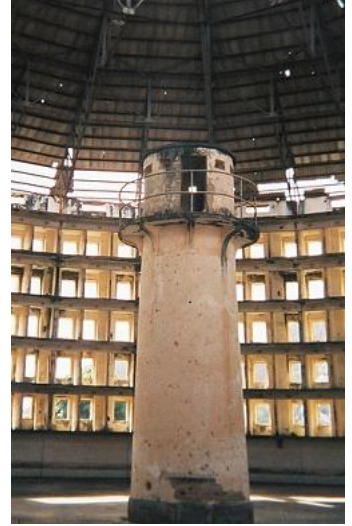
Auschwitz toplama kampında bir kule, Pensilvanya devlet hapishanesindeki güvenlik ekranları, “open space” adlı beyaz yakalıları mahsus psikolojik işkence odası, Guantanamo’da namaz kılanları gözetleyen nöbetçiler, Şanghay’da işçileri kontrol eden ustabaşları... Gözetlenenlerin ya arkası dönük veya nöbetçiden daha aşağı bir konumda oldukları için üsttekine bakamıyorlar. Yahut kamerada olduğu gibi gözetleyende teknik bir üstünlük var. Bu listeye kırsalları, okulları ve hastahaneleri de ekleyebiliriz. Az gözle çok insanı gözetlemek, bir standarda göre kontrol etmek ve ceza/ödül ile düzeltmek/normalleştirmek bize endüstri devriminden kalma bir miras. Elbette ortaçağda veya öncesinde de kontrol, ceza/ödül mekanizmaları vardı ama 19cu asrın başında yaygınlaşan “normalleştirme” sistemleri insanlık tarihinde bir ilk. (Bkz. Derin Lügat, *Normal / A-Normal / عادي*) Bu devire kadar adalet (yargı, suç, ceza...) inançlar ve geleneklerle içiçe geçmiş bir mefhum. Hatta birçok cemiyette insanlar dünyada verilen cezayı Ahiret’te verilecek cezanın kefareti gibi görüyorlar. Yani suç günahla, ceza cehennem azabıyla sıkı bir münasebet içinde. (Bkz. Derin Lügat, *Adalet / Justice / العدالة*) Oysa hızla sekülerleşen modern toplumlar ve kurdukları laik ulus-devletler için suç da cezası da yeryüzünde başlayıp biten süreçler. Laik cezanın amacı suçluyu terbiye etmek, suça meyledenleri caydırmak ve mağdur olan halkın intikamını alarak kanlı hesaplaşmaları önlemek. Modern devlet polisi, cezaevi ve idam sehпасıyla “meşru şiddeti” tekeline aldığı için kutsal metinlere ya da kısmen kabul gören geleneklere başvuramaz. Laik adalet, standart/ objektif/ tektip bir vicdan-suç-ceza algısına ve homojen yasalara muhtaç. Ölümünden sonraki hayata inanmayan, Ahiret korkusunu bilmeyen cemiyetler için ayıplanma ve polis korkusu dışında bir şey yok. Haliyle laik toplumlar için iyi/kötü mefhumları ile fayda/zarar arasındaki sınır da silikleşiyor. (Bkz.



Derin Lügat, *Fayda / utility / utilité* ve *Kötülük / mal / evil* (شر) İşte görünmeden görmeyi amaçlayan sistemler bu zihniyetin hem meyvesi hem de ağacı. Kusurlu fabrika mamulü gibi “anormal” olarak etiketlenen suçluyu/ deliyi/ hastayı “normalleştirmeyi amaçlayan modern, merkezî sistemler.

Foucault ne diyor?

Modern zamanları diğer devirlerden ayırd eden vasıf akl-ı meaş ile akl-ı mead arasında dogmatik bir ayrım yapmak ve akl-ı meadı yok saymak. (Bkz. Derin Lügat, *Akıl / Zekâ / Reason / Intelligence / العقل*) Bu yüzden Foucault'nun da açıkça ifade ettiği gibi objektiflik/ bilimsellik ve ilerleme mevhumları iktidar ve lisan üzerindeki tahakküm mekanizmalarının genlerine işlemiş. Modernliğin belirleyicileri olan bu kavramlar günlük hayata nasıl geçiyor peki? Elbette modern müesseseler aracılığıyla. Yani hastaneler, okullar, hapishaneler, kısaca disiplin sağlayıcı/ normalleştirici bir işlevi haiz yerler. (Bkz. “Gözetlemek ve Cezalandırmak” isimli kitabı, fr. *Surveiller et Punir*, 1975)



Foucault'ya göre hastane, okul ve hapishane gibi modern disiplin kurumlarında çalışan doktorlar, öğretmenler ve gardiyanlar farkında olmadan sözkonusu tektipleştirme makinesinin dişli çarklarından biri olurlar. Normallik ve anormallik bu müesseseler ve uzmanları tarafından saptanır. (Bkz. Derin Lügat, *Normal / A-Normal / عادي*) Anormaller yine bu kurumlarda normal davranışlar sergileyene dek ödül-ceza sistemleriyle “terbiye” edilir. Foucault'ya göre, verimli işçi, çalışkan öğrenci, pişman olmuş suçlu, itaatkâr asker bu kurumların üretmesi gereken ürünlerdir.

Katolik ülkelerde Protestanların, Komünist ülkelerde anti-komünistlerin akıl hastahanelerine konulması modern normalleştirme kurumlarının hangi noktaya vardığını anlamak için yeterli olur sanırım. Türkiye’de de yakın zamana kadar gerginlik sebebi olan Kürtçe ve tesettür yasakları yine ulus-devletlerin makbul vatandaş algısıyla ve “ötekileri” normalleştirme çabasıyla ilgili üzücü örnekler.

Show bitti. Gösteri artık seyircinin kendisidir!

Hapishaneler ve gözetleme-iktidar ilişkisi konuşulunca akla hemen Foucault geliyor. Ama merkezî perspektif ile adaletteki laikleşme arasındaki münasebeti anlamak için Foucault'dan 100 yıl daha geriye gitmek gerek. Meselâ Hegel'in çalışma arkadaşı Nicolaus Heinrich Julius 1830'da yazdığı “Hapishane üzerine dersler” adlı kitapta şöyle demiş:

“... Modern mimarlar daha önceden bilinmeyen bir tarz keşfediyorlar. Eski Yunan'da mimarların en büyük endişesi merkezdeki bir gösterinin herkes tarafından izlenebilmesiydi. Bir olayın, hareketin ya da tek bir insanın azamî sayıda insan için görülebilir olmasıydı. Ayinler, tiyatrolar, siyasî nutuklarda temel sorun buydu. Fakat şimdi sorun tersine çevrildi: Azamî sayıda insan onları gözetlemesi gereken bir nöbetçi için gösteri haline geliyor ...”

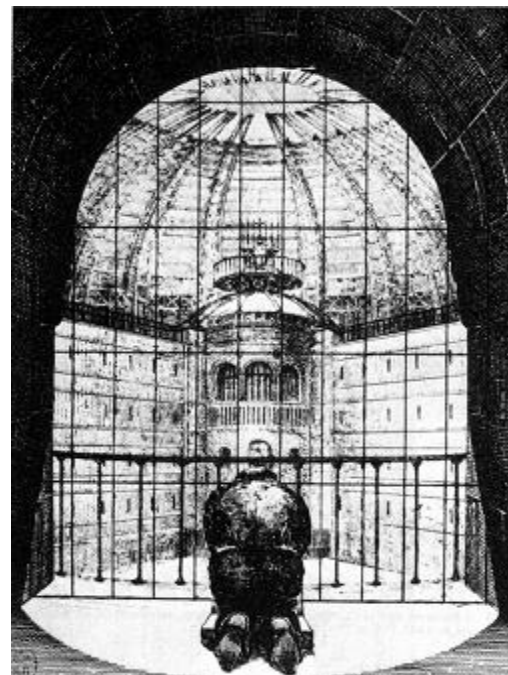
Tabi Julius'un bu saptaması doğrudan Bentham'ın meşhur gözetleme evini (ing. *inspection house*) ya da kısa adıyla Panoptikon'u işaret ediyor. Nedir? İngiliz filozof ve sosyolog Jeremy Bentham 1785 yılında bir hapisane modeli tasarlamış. Tasarım görünmeden gözetleme üzerine kurulu. Yani herkesi (*pan*) gözetlemek için (*opticon*) inşa edilen bu bina üstüste konmuş halkalar biçiminde tek odalı hücrelerden oluşuyor. Her hücre bu halkanın iç kısmından görünecek şekilde cam veya kafesle örtülü ama halkanın dış cephesindeki duvarda içeriye ışık alacak bir pencere var. Ortada mahpuslardan saklanmış konumdaki gözlemcilerin durduğu bir nöbetçi kulesi bulunuyor.

Panoptikon tek odalı hücrenin içindeki mahpusa saklanacak hiçbir yer bırakmıyor ve dış cephedeki duvarın penceresinden gelen ışık sayesinde kuledeki nöbetçiler mahpusun her hareketini izleyebiliyorlar. Bentham'a göre mahpus yanlış davranışlarının ceza getireceğini biliyor ama ne zaman gözetlendiğini bilmiyor. Bu yüzden her zaman izleniyormuşçasına davranmaktan başka seçeneği yok. Böylece mahkûm bizzat kendi hareketlerini kollamak durumunda. Dünyanın birçok yerinde panoptikon tipi hapisaneler inşa edilmiş. Ancak mahkûmun mahremiyetini kaybetmesine yol açan bu psikolojik işkence nasıl netice verdi? Belki de panoptikon yüzünden kendilerine duydukları saygıyı ve güveni yitiren bu insanlar birer suç makinesi haline geldiler:



"...Tele-ekran aynı anda hem alıcı hem de verici işlevi görüyordu. Fısıltıyla konuşmadığı sürece Winston'ın çıkardığı her ses tele-ekran tarafından alınıyordu; dahası, madeni levhanın görüş alanında kaldığı sürece Winston işitilmekle kalmıyor, görülebiliyordu da. Hiç kuşkusuz, ne zaman izlendiğinizi anlamanız olanaksızdı. Düşünce Polisi'nin, kime ne zaman ve hangi sistemle bağlandığını kestirmek çok zordu. Herkesi her an izliyor da olabilirlerdi. Ama size istedikleri zaman bağlanabildikleri açıktı. Çıkardığınız her sesin duyulduğunu, karanlıkta olmadığınız sürece her hareketinizin gözetlendiğini varsayarak yaşamak zorundaydınız; zorunda olmak ne söz, artık içgüdüye dönüşmüş bir alışkanlıkla öyle yaşıyordunuz. ..." (1984, George Orwell)

Cezaevinin panoptik merkezinde duran nöbetçiler, perspektif olarak mahkûmların her eylemini izleyebilecekleri bir konumda. Mahkûmlar, kendilerini izleyenleri görmeyecekleri bir konumda oldukları için mahremiyetleri ve mahdut bir çerçevede bile olsa hürriyetleri yok. Vücudun bir binaya kapatılması bir ceza olabilir. Ama panoptik binada asıl önemli olan insanın



psikolojik hudutlarını muhafaza etmesinin imkânsızlığı. Hapisteki insanların kişiliğini, özel alanını parçalara ayırıp denetleyen bu yapılar şüphesiz, ıslah/terbiye etmeyi amaçlıyor ama onu adeta “çırılçıplak” soyarak insanlığını alıyor elinden. Panoptik yapı bir insan tuzağı gibi işliyor: Kimse ne zaman izlendiğini ve ne zaman izlenmediğini bilemediğinden bir paranoya tetikleniyor: Mahkûmlar sürekli olarak 7/24 gözetlendikleri hissine kapılıyorlar. Bu korku insan için yaşamı ve içinde bulunduğu mekânı tahammül edilmez bir hale getiriyor ister istemez.

Hapishane duvarları yükselirken “dışarı” da bir hapishaneye dönüşür

İnsanlığı karanlığa gömen Aydınlanma Çağı'nın önemli isimlerinden olan İtalyan hukukçu, filozof, ekonomist Cesare Beccaria laik ceza hukukunu kurucularındandır dersek herhalde abartmış olmayız. “Suçlar ve Cezalar Hakkında” (it. *Dei delitti e delle pene*) isimli kitabında ceza hâkimlerinin kanunları yorumlamasına karşı çıktığı şu satırlar özellikle önem arz ediyor:

“... Kanunların yorumlanmasının meşru zemini ne olacak? Hâkim sadece bir insanın o suçu işleyip işlemediğini söyleyebilir. Bütün bir toplumun o anki isteklerinin tekeli hâkimin elinde değil ki. Her türlü suçun yargılanmasında hâkim mükemmel bir kıyastan yola çıkmalıdır. Genel hüküm kanundur, özel hüküm durumun kanuna uymasındır ve sonuç zanlıya verilecek olan cezadır. Hâkim isteyerek yahut mecbur edilerek daha fazla akıl yürütürse belirsizliklere ve karanlıklara kapı açmış olur ...” (Bahis 4: Kanunların yorumlanması, sayfa 153)

Evet... İlk bakışta zanlıları hâkimlerin kaprislerinden, önyargılarından, ırkçılık gibi sıkıntılardan koruyacak bir ilke gibi görünebilir. Ama bu bölümün başında dikkat çektiğimiz objektif/ standart adeta bilimsel adalet(!) mevhumunu hatırlayın. Beccaria'nın savunduğu adalet anlayışıyla bugün ceza hâkimlerinin yerine pekâlâ bilgisayarlar koyabiliriz. Sekülerleştikçe objektif/ bilimsel/ pozitivist bir kisveye bürünen, artık adalet olmaktan çıkan adaletin neye dönüşeceğini zannediyorum en güzel anlatan sözler Adolf Hitler'e ait:

“... Hukukçular yakında mesleklerini söylemeye utanacaklar zira bizim bilimsel düzenimiz ideal seviyesine ulaştığında hukukçuluk gereksiz bir meslek olacak ...”

“BEN” merkezli sanat bilimsel adaletin(!) rumuzudur...

Evet... Panoptikon tarzı hapishanelerde görülmeden görmek özünde görünenleri eşyalaştırmak değil mi? **Bu zihniyetin sanattaki karşılığı ise merkezî perspektif yoluyla bakan gözü bakılan Kaînat'tan koparmak, görünen ne varsa ticarî mal gibi değersizleştirmek.**

Rönesans birçok bakımdan sanatın ölümü oldu ve en çok da perspektifin yaygınlaşması yüzünden gerçekleşti bu yıkım. Ben'im bakış açım, Ben'im değerlerim, Ben'im durduğum yer, Ben'e yakın cisimlerin büyük ve net çizilmesi... Fakat bu kibir, sanatı ve adaleti objektifleştirmekle yetinmedi. Gelecekteki olayları ve insanların düşüncelerini de kontrol altına almaya meyilli bir zihniyetin temellerini attı:

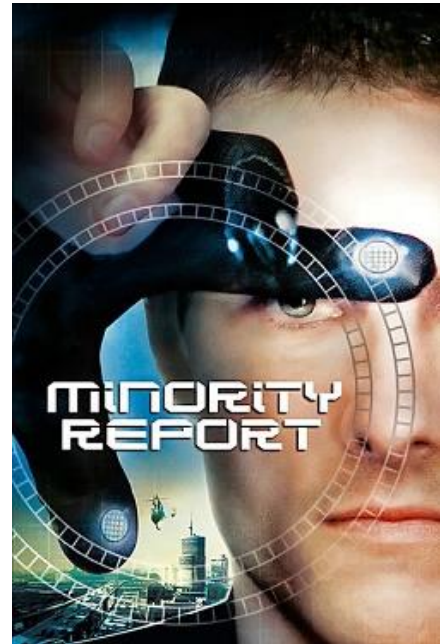


“... Size sunduğum ceza yasası sadece adalet tarihinde ve kanun tatbikatında değil insanlık tarihi için de bir yeniliktir. Bu kanunla zanlı karşısında devletin ve halkın temsilcisi olan savcıya yepyeni bir rol veriyoruz. Savcı sadece suç işleyenleri takip etmeyecek. Temel görevi suç daha işlenmeden bireyleri takip etmek olacak. (fr. Surveillance) Savcı sadece çiğnenen kanunların savunucusu değildir. Savcı her şeyden evvel bir bakış, toplum üzerine açılan bir gözdür. Savcının gözü topladığı bilgileri başsavcıya iletmelidir o da iç güvenlik bakanına ve nihayetinde imparatora ...”

Ne ilginçtir ki bu satırların yazarı Jean-Baptiste Treilhard'ın hukukçu olarak hizmet ettiği kişi bir demokrat değil darbeci bir asker olan Napoléon Bonaparte idi. Bu totaliter zihniyete göre **savcının görevi suçlu takibi değil vatandaş takibi**. Treilhard'ın takip/gözetim mânâsında “surveillance” kelimesini kullanması da ilginç. Üstünde (sur-) ve korumak (-veillance) kelimelerinin birleşimi totaliter devletlerin vatandaşlarını **çocuklaştıran** tasavvurunu ele veriyor. Panoptikon'un mucidlerinden Jeremy Bentham'ın İngilizce metninde “supervision” demesi de böyle değil mi? “Supervision” Üst/üstün (süper-) ve görme/gözetleme (-vision).

Zannediyorum bu aşamada bilimselleşen adaletin zulme dönüşmesi daha net görünüyor. Zira bilimsellik belirleyicilik getiriyor yani determinizm. Geçmişe ve şimdiki duruma bakarak geleceği kesin olarak öngörmek daha doğrusu bu vehmi (illüzyonu) gerçek sanmak bilimselleşmenin doğal bir neticesi. Bilimsel/ determinist adalet(!) ise insana hürriyet hakkı tanımıyor. Suça teşvik eden şartlarla mücadele yerine istatistik olarak “riskli” gruptaki insanların takibini hatta peşinen, suçun işlenmesinden evvel potansiyel suçlunun toplumdan tecrid ederek “cezalandırılmasını” öngörüyor.

Hatırlayacaksınız, Steven Spielberg'in yönettiği, Tom Cruise'un başrolde oynadığı Minority Report (Azınlık Raporu) filminde özel bir polis ekibi suç işlenmeden engel oluyor ve insanları yakalıyordu. Böyle bir toplumda iyi/kötü ayrımının ortadan kalkacağını, güya güvenlik uğruna bütün hürriyetlerin feda edileceğini ve en büyük tehdidin bizzat devlet olacağını kestirmek zor değil. Ve tabi bu determinist adaletin(!) ve totaliter gözetlemenin modernliğini ve tarihsel süreç içindeki yerini en güzel anlatan yine Orwell:



“...Bunun bir nedeni, eskiden hiçbir yönetimin yurttaşlarını sürekli denetim altında tutma gücüne sahip olmamasıydı. Ne var ki, matbaanın bulunması kamuoyunu yönlendirmeyi kolaylaştırdı, sinema ve radyo bu süreci daha da güçlendirdi. Televizyonun gelişmesiyle ve aynı aygıtın hem alıcı hem de verici olarak kullanılmasını olanaklı kılan teknolojik ilerlemeyle birlikte, özel yaşam ortadan kalktı. Bütün yurttaşlar ya da en azından izlenmeye değer bütün yurttaşlar, günün yirmi dört saati polis tarafından gözetlenebiliyor, bütün öteki iletişim

kanallarından uzak tutulabildikleri gibi, sürekli resmi propagandaya bağımlı kılınıyorlardı. Artık ilk kez, yalnızca devlet iradesine tam bir boyun eğişin dayatılması değil, tüm yurttaşların tümüyle aynı düşüncede olmaları da sağlanmıştı. ...” (1984, George Orwell)

Evet... Halkına zulmeden bütün rejimlerde benzer öğeler öne çıkıyor. Devlet eliyle iyi/ güzel/ doğru üretmek isteyenler suçun/ kötünün/ günahın öngörülebilir olduğunu peşinen kabul ediyorlar. Bu önkabul, tabiri caizse bu iman, insan hürriyetini reddetmek anlamına geliyor. İnsanları hayvan ya da robot gibi programlanmış yahut içgüdüleriyle hareket eden, akılsız ve vicdansız gören totaliter rejimler çoğu kez iyi niyetle, hatta yeryüzü cenneti kurmak için yola çıkanlar tarafından kuruluyor. Fransız ihtilâli kadar Rusya'ya komünizmin gelişi ve İran “İslâm” devrimi de böyle. Hep merkezî bir üst akıl, halkı çocuklaştıran bir tasavvur, iyi/ doğru/ güzeli herkesten iyi bilme iddiasında merkezî bir otorite var. “Cahil” halkı adam etmek, çağdaş uygarlık seviyesine çıkarmak isteyen gardiyanlar panoptikon kulesinden halkı seyrediyorlar. (Bkz. bu konudaki e-kitap: [Türkiye'nin Ulus-Devlet Sorunu](#))

Tabi suç-ceza zinciri gerçekte Cesare Beccaria'nın hayal ettiği kadar kısa değil. Suç ile ceza arasında itiraf var, şahitler, kanıtlar ve vicdanlar var. Adalet **insanlar için** olduğu kadar **insanlar tarafından gerçekleştirilen** bir süreç. Elbette yasalar ve birçok teknik buluş adaletle hizmet edebilir ama vicdan zincirini kısaltmak, **otomatik bir adalet makinesi inşa etmek** muhakkak zulme kapı açar. Çünkü:

*“... Geciken adalet adil değildir ama **fazla hızlı** gelen adalet de iyilikleri yok eder. Neden? Rüyaların, gizli arzuların ve günahların, hatta işlenecek suçların resmini çekebilen bir makinenin icad edildiğini düşünün. İnsanlar arasındaki ilişki bugünkü gibi devam edebilir miydi? Adalet, mahremiyet ya da sevgiden konuşabilir miyiz böyle bir makinenin yanında? Zannetmiyorum. Böylesi bir makine yalan söylemeyi imkânsızlaştıracığından dürüstlük ve bilimsel gerçekler arasındaki zamansal mesafe yok olurdu. Karı-koca arasındaki saygı veya ustanın çırağına duyduğu güven ölçülebilir/ test edilebilir bir göstergeye dönüşürdü. Aldatma, yalan söyleme imkânı bulunmayan bir cemiyette dürüstlükten de bahsedemerdik haliyle. Polisin **her** suçluyu **hemen** yakalayacağı bu ülkede hırsızlık, tecavüz ve cinayet yok olurdu belki. Ama insanlar iyi olduğu için değil sadece polisten korktuğu için. Vicdan azabıyla değil de polis korkusuyla suç işlemeyen insan ne aşağılık, ne tehlikeli bir yaratık! Evet... fazla hızlı gelen adalet geç gelen adaletten daha tehlikeli çünkü hızlandıkça objektifleşen, makineleşen adalet insanlardaki vicdan hissini tahrib eder. Kötülük yapmanın imkânsızlığı insanların “iyi / kötü” ayrımı yapmasına engel olur ...”*
(Derin Lügat, [Zaman/ Time / Temps / الوقت](#))



İçinde yaşadığımız binalar ve şehirler de bizi inşa ederler

Mekân algımız modern körlükten muzdarib. Kantçı ya da Kartezyen tasavvura göre X, Y ve Z boyutlarını haiz üç boyutun sonsuzdaki sınırı zannediyoruz Mekân'ı; sanki her şeyi ihtiva eden ama hiçbir işe karışmayan bir kutu varmış gibi. Oysa ihtiva ettiği cisimler gibi bir vücuda sahip olduğunu vehmettiğimiz ve adına "Mekân" dediğimiz şey aslında soyut bir mevhum. Her şeyin olmasına imkân veren bir kudret tecellisi. Stanley Kubrick'ten bahsettiğimiz bölümde ifade ettiğimiz gibi:

"... Kubrick simetrisinin ve merkezî perspektifin verdiği sahte emniyet hissini çok güzel kullanıyor. Alfred Hitchcock'un dooly-zoom tekniğiyle yaptığı gibi Kubrick de metafizik bir korku, görünenin ötesinde bir hayret hissi tetiklemek istediği zaman yapıyor bunu. Çelişkili görünen bu



"okumayı" mümkün kılan etken rasyonalist perspektiflerin akılcı olmayışı. (Bkz. Derin Lügat Akıl / Zekâ / Reason / Intelligence / العقل) Mekân üzerinden bütün imkânların ve mümkünâtın, sebep ve sonuçların yani "kûn" (كُنْ) emirlerinin kontrol altına alındığı, ölçülüp biçildiği, zamanın bile öngörüldüğü bir lisan-ı suret çıkıyor meydana... Akıl düşmanı bir rasyonalizm bu! Pavel Florenski'nin tabiriyle "Yaşananın hakikati yerine görünüşün olabilirliğine"kapılıyor göz. Bakış bedenden, içerisi dışarıdan, özne nesneden ayrılıyor ..."

Bu sanal kutunun içinde değiliz ama inşa ettiğimiz binaların, şehirlerin içinde yaşıyoruz. Dışarıya baktığımızda pencereden bakarız, yüksekte bakarız, dar bir sokağa ya da geniş caddelere bakarız. Gözlerimiz (yani aklımız) yapay mekâncıklarla çevrilidir. "Mekân" dediğimiz şeyler hanedir, vatandır, iş yeridir, kamusal alandır... Mekân çok şey olabilir ama hayattan tecrid edilmiş, mücerred, renksiz, kokusuz, tarafsız, tekdüze, homojen olamaz. Her konaklama mahalinde kurulup kaldırılan bir çadırda yaşayan göçebenin mekân algısı (ve dünya tasavvuru) ile betonarme binalarda yaşayan bir şehirlininki aynı olamaz. Göçebe insan dünyadan çabucak geçip gideceğini düşünürken şehirli insan banyosunu İtalyan mermeriyle kaplatır. Şehirli insan hiç ölmeyecekmiş gibi yaşar çünkü o herkes gibi ölemez; o bu filmin esas oğlanıdır! Hatırlayacaksınız, modern kentlerin zihin üzerindeki etkisi hakkında konuşurken Georg Simmel'den ve kitabı "Büyük şehir ve zihinsel yaşam"dan bahsetmiştik (alm. *Die Großstädte und das Geistesleben*):

- Göze yalan söylemek kulağa yalan söylemekten zordur
- Para dünya malından kıymetlidir

Güvenlik hürriyetin fiyatıdır

Hayvanlar gibi akl-ı meaş sahibi olan İnsan güvenliğini sağlamak amacıyla etrafını gözler, tehlike ve fırsatları kollar. Bu sebeple onu çevreleyen doğal ya da toplumsal ortamı murakabe (kontrol) altında tutar. İctimaî hayat ve münasebetler içinde düşmanların varlığı, gözetleme ihtiyacını artırır. Yakından uzağa, Ben'den “yabancılar ve ötekilere” doğru tehdit artar. Haliyle gözetleme ihtiyacı da.

Modern toplumlarda, modern şehirlerde ve ulus-devlet sınırları içinde gözetleme ihtiyacının artması güvenlik sorunlarının da arttığının bir göstergesi. Bir başka deyişle “medenîleşme” iddiasındaki modern insan aslında mağarada yaşayan dedelerinden daha medenî değil. Zira evini güvenlik kameralarıyla, düşman ülkeleri casus uydularla gözetleyip duruyor. Ulus-devletler ise kendi vatandaşlarından dahi korkar vaziyettedirler. Dolayısıyla Foucault'nun derinlemesine analiz ettiği ve defalarca söylediği gibi modern toplum ve modern devletin de en belirgin özelliklerinden biri gözetleme.



Ulusal adalet, sağlık ve eğitim sistemlerine baktığımızda da bu güvenlik saplantısını müşahade ediyoruz. Cezaevi adalet değil güvenlik üretiyor ve mahkûmları pişman ederek normalleştiriyor. Keza hastahaneler, özellikle “akıl hastahaneleri” rahatsız edici delileri tedavi etmiyor; tecrid, “ilaç” denen kimyasallar ve elektroşok gibi yollarla “normalleri” huzursuz etmeyecek kadar normalleştiriyor. Çocuklarımız da okullarda aynı sorundan muzdarib: Öğrenmek, zekâsını daha iyi kullanmak ya da sanatta, bilimde ileri gitmek yerine normalleştiren bir silindire eziliyorlar. Sıraya gir, zil çalınca bir yere toplan, vs. Derin Lügat'ın ilgili maddesinde anlattığımız gibi:

“...1930 model ulus-devletlerin ihtiyaç duyduğu kullanışlı aptalları üreten bir fabrika. Geçmişte faşist devletlerce maden işçisi ve asker üretmek için kullanılırdı. Milli eğitim sayesinde insanlara robotça tepki vermek öğretilirdi: Zil çalınca belli bir yere toplanmak, üniforma giymek, okulda müdüre, fabrikada usta başına, orduda komutana itaat etmek. Bugün millî eğitim kapitalizmin ihtiyaç duyduğu vasat zekâlı demokrat hayvan çiftliği olarak kullanılıyor. (Bkz. [Demokrasinin en büyük düşmanı halktır!](#)) [...] Bu sayede milyonlarca insan ihtiyaçları olmayan şeyleri almak için borçlanıyorlar ve borçlarını ödemek için sevmedikleri işlerde ömür boyu çalışıyorlar. Eski zaman kölelerine benziyor ama yeni kölelerin zincirleri rengârenk boyanmış. [...] Devletler bu kullanışlı aptalları kullanır ve bu yüzden millî eğitim sistemlerini değiştirmek zor. Ama bu insancıklar sadece kendi devletleri tarafından değil herkes tarafından kullanılabilir. Düşünmeyi bilmeyen, tutarsızlıktan rahatsız olmayan ve akla/gerçeklere değil otoriteye itaat eden insancıklar başkaları için de kullanışlıdır. Meselâ düşman ülkelerin gizli servisleri ve terör örgütleri için...” (*Millî eğitim / Éducation nationale / الوطني التعليم*)

Sonsöz

Hapishane özelinde ele aldığımız panoptikon elbette cezaevleri ya da okullar, hastahaneler ile sınırlı değil. Kavram olarak gören ile görüleni birbirinden ayıran; bakan-gözetlenen ekseninde bir iktidar ilişkisi kuran bu yapı bize merkezî perspektif hakkında ipuçları veriyor. Florenski ve Panofsky gibi düşünürlerin ısrarla üzerinde durdukları etik bir veçhesi var bu işin: Merkezî perspektifle “terbiye” edilen göz dünyayı ancak bir mülk, kendini de onun yegâne “maliki” gibi görebilir. Bir başka deyişle “Ben” odaklı perspektif bencil ve açgözlü bir tasavvurun önünü açar.



Mekân bir cisim değildir ki resmi yapılabilsin!

1980 yapımı *The Shining*'de Stanley Kubrick kamerayı yerden 90 cm yüksekte tutarak biz seyircilerin dünyayı bir çocuk gözüyle görmemizi istiyordu: Üç tekerlekli bisikletiyle otelin koridorlarında pedal çeviren bu çocuk için tavanlar fazla yüksek ve koridorlar fazla uzundu. Bu ögeler bakılmak için değil okunmak için konmuştu oraya. Otelin iç mekânı objektif gerçekliği değil sübjektif bir bakışı tercüme ediyordu. Ekrandaki her şey çocuğun yalnızlığını ve korkularını remzeden eden simgelerdi.

Michael Haneke'nin *Amour* isimli filmindeki yakın (=mahrem) planlarda ise hafızasını kaybeden karısının gözlerinde kendi hüviyetini arayan kocanın çaresizliğini okuduk. Bakışlar arasındaki yakınlık cetvelle ölçülecek bir mesafeyi değil kaybolup giden hatıralardaki uzaklaşmayı anlatıyordu. Zira kamera açısında ve/veya yüksekliğinde ifade bulan perspektif matematiksel bir gerçeklik değil anlaşılmayı, okunmayı bekleyen bir tercih. Sinemacılar için normal/doğru bir kamera yüksekliği veya uzaklığı olmadığı gibi resim sanatında da "normal / doğru / objektif" bir bakış açısı olamaz.



Şayet yönetmen ya da ressam bize "objektif" olma iddiasında bir görsel sunsa bu dahi onun indî tercihlerinin ifadesi değil midir? Meselâ 15ci asırda Piero della Francesca'nın yaptığı *Flagellazione di Cristo* isimli tabloda Ortaçağ kilise geleneğinin aksine Hz. İsa (a.s.) **uzakta**, **küçük**, önemsiz ve **renksiz** tasvir edilmiş. Önde ise renkli giysileriyle tüccarlar var. Bu tercihin objektif olduğunu kim iddia edebilir? Yakın, uzak, ön, arka, aşağısı, yukarısı bilimsel gerçeklikler değil her biri mânâ taşıyan simgesel biçimler değil midir? Zygmunt Bauman'dan dinleyelim:

“... Yakın olan demek el altında, aşına olunan, alışılmış, açık şekilde bildik olan şeydir. Her gün görülen, rastlanan, uğraşılan ya da etkileşime girilen, alışkanlık haline gelmiş ve her gün yürüttüğümüz faaliyetlerle iç içe geçmiş kimse ya da şeydir. “Yakın,” insanın içindeyken kendini evde hissedebildiği yerdir. Olmaz ya, olsa bile, kişinin içinde kendini nadiren yitirdiği, nasıl konuşup nasıl davranacağını nadiren bilmediği bir mekândır. “Uzak” (?gurbet) olan ise kişinin ancak zaman zaman girebildiği ya da hiç giremediği, içinde kişinin öngöremediği ya da kavrayamadığı şeylerin meydana geldiği ve o zaman da nasıl tepki vereceğini bilemediği bir mekândır: Kişinin hakkında çok az şey bildiği, fazla bir şey bekleyemeyeceği ve özen gösterme yükümlülüğü hissetmeyeceği şeyleri barındıran bir mekândır. İnsanın kendini “uzak” bir mekanda bulması cesaret kırıcı bir tecrübedir; “uzaklara” açılmak demek, idrak sınırlarını aşmak, yersiz ve dayanaksız kalmak, sıkıntıya ve korkulan kötülöklere davetiye çıkarmak demektir... “Uzakta” olmak sıkıntı içinde olmak demektir. Bu yüzden akıl, hile, beceri ya da cesaret ister... Oysa “yakın”lık fikri bir sorunsuzluk timsalidir; acı çekmeden edinilmiş alışkanlıklar iş başındadır ve alışkanlık olduklarından, ağırlıklarını hissettirmez, çaba istemez ve endişe yüklü tereddütlere mahal vermezler. “Yerel cemiyet” olarak biline gelen şeyi var eden, “burası” ve “orası,” “yakın” ve “uzak” arasındaki bu zıtlıktır ...” (Küreselleşme, içtimaî neticeleri)

Önüm, arkam, sağım, solum sobe!

Evet... Mekân içi boş bir kutu değil. Mekân her köşesi, altı-üstü, önü arkası eşit derecede önemli (yani önemsiz) bir boşluk da değil. Alman düşünür Ernst Cassirer'in 1929'da yazdığı *Sembolik Biçimlerin Felsefesi* isimli kitabını hatırlamakta fayda var: Lisana ve kelimelere özel bir ehemmiyet veren Cassirer, mekân/yön adlarına dikkat çekmiş. Dünyadaki lisanların çoğunda mekânsal münasebetlere dair kelimeler ile bedenimiz için kullandıklarımız aynı:



- Kafamızın üzerine “yukarı” diyoruz. Baş tacı, şan, şeref, akli temsil eden beynin tahtı. Yükselen değerler düşenlerin aksine kıymetleniyor.
- Aşağısı, belden aşağısı ya da ayakların altı kıymetsiz. Ayaklarla çiğnenen şerefsiz. Gözden düşen, borsada düşen, kötü yola düşen...
- “Arka” aynı zamanda sırtın yönü. Önemsiz olan, unutulan, terk edilen arkada kalıyor.

Ernst Cassirer biz insanların hayvan ve bitkilerden farklı olarak eşya ile doğrudan temas halinde olmadığımızı, olaylarla sadece etki-tepki üzerinden ilişki kurmadığımızı söylüyor. Diğer canlılar bir dış etkiye doğrudan yanıt verilirken insan yanıtı geciktiriyor. **Bir hayvan düşmanını görünce ya saldırır ya da kaçar. Ama insan duruma göre onu sarılıp öpebiliyor.**

Özetle insan fiziken objektif bir dünyada yaşamaz. Toplumsal ilişkilerimizi ticaret ve şiddetten ibaret objektif/ bilimsel hesaplarla ifade edemeyiz. Benzer sebeplerle mekân tecrübelerimizi de merkezî

perspektifle tasvir etmemiz imkânsız. Zira mekân tasavvurumuz ölçülebilir/ tekdüze/ homojen yapıları reddediyor. Fiziken “içinde” olduğumuz mekân ile beraber hissedilen bir başka mekânda daha yaşıyoruz. Ama bunların ikisini birden anlamlandırdığımız, Cassirer'in “sembolik uzay” dediği 3cü bir mekân daha var. Immanuel Kant'ın kavramsallaştırması yahut Öklid geometrisiyle elde edilen objektifleştirme belli sahalarda faydalı olabilir ama bu modeller birer araçtır, gerçeğin kendisiymiş gibi kabul edilemez.

Karıncadaki, arıdaki ve göçmen kuşlardaki yön bilgisi dahi bize mekânın homojen olmadığını ispat etmez mi? Fizikî mekâna eklemlenen hissiyat mekânı basit bir his bilgisi değil. Tersine görsel, dokunsal ve işitsel unsurları barındıran karmaşık bir yapı.

Tektipleşen bir dünyada yaşamak...

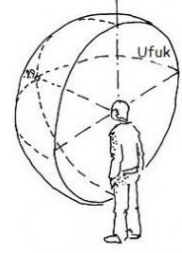
“... Hepsinin birbirine benzediğini fark etmek için modern şehirleri, banliyöleri, yeni inşa edilen binaları uzun uzun incelemeye gerek yok. Makro ile mikronun, şehircilik ile mimarînin birbirinden uzaklaşması da çeşitliliği arttırmadı. Tersine. Acı gerçek: Kopyalama özgün çalışmanın yerini aldı; yapmacık ve gösteriş ise doğal olanın. Bu kopya mekânlar kopyalanan hareketlerin neticesi. İşçiler, makineler, buldozerler, beton atma, vinçler, beton matkapları vs. Bu kopya-mekânlar birbirlerinin yerine ikame edilebilir mi? Alınıp satılabilecek kadar homojen midirler? Ayırd edici vasıfları sadece m² veya merkeze uzaklık gibi parayla ölçülebilir farklar mıdır? Tekrar ve kopyanın tahakkümü bu. Böylesi bir yapıya yine de “eser” diyebilir miyiz? Bu hiç şüphesiz bir üründür. En dar anlamıyla öyledir: Benzer fiillerle tekrar edilebilir ...” (Henri Lefebvre, Mekânın Üretimi, fr. La production de l’espace, 1974)

Yalan söyleyerek gerçeği anlatan zavallıya “ressam” denir

Sanat tarihçisi Erwin Panofsky’nin tabiriyle gören göz ile görülen şeyleri ve aralarındaki mesafeyi birbirinden ayırarak tasvir eden merkezî perspektif insan ile eşya arasına bir mesafe koydu. Daha



doğrusu insanların “İnsan” tasavvuru ve “eşya” tasavvuru bu tasvirler doğrultusunda değişti. Şeylerin dünyasını insan gözüne sokan perspektif yüzünden göz bağımsızlığını kaybetti ve görme işlevi “artistik” denen katı kurallara bağlandı. Bilimsel/ rasyonel/ objektif/ matematiksel olma iddiasındaki bu katı kurallar manzumesi ister istemez dogmalaştı ve “akademizm” denen felâketin kapısını açtı. Bugün bir çelişki ile karşı karşıyayız: En fazla objektif/ tarafsız olma iddiasındaki mekân tasviri onu resmeden gözün indî/ sübjektif konumuna sınıksız bağlı ve biz yalan söyleyerek gerçeği



anlatmaya çalışan zavallılar zümresine “ressam” diyoruz. Rönesans'ın insanlığa attığı en büyük kazık perspektif değil midir? Ben'liği merkeze alan bu görme hiç şüphesiz mekânı tekdüze/ homojen bir ortam haline getirdi. Zira perspektifi savunanlara göre her şeye her noktadan bakılabilir ve tasviri yapılabilirdi. Bunun için optik, matematik, anatomi kurallarını uygulamak yeterliydi. Descartes ve Kant'ın yazdıklarında da modern bir zaman-mekân tasavvuru buluruz: Olayları kapsayan ama onlara dâhil olmayan; birbirine de karışmayan iki ayrı ontolojik eksenden biridir mekân. X, Y, Z konumuyla her cisim mekân içinde bilinebilir bir yerdedir yahut bir noktadan ötekine hareket halindedir.

Oysa eski medeniyetleri ve pozitivistlerden uzak kalmış halkları inceleyenler zaman ve mekânın birbirinden ayrılmadığına şahid olmuşlar. Fransız antropolog Lucien Lévy-Bruhl Afrika'nın kuzey doğusunda, ABD'nin Oregon eyaletinde ve Avustralya'nın kuzey doğusundaki adalarda konuşulan kadim lisanlarda mekân zarfı olan kelimelerin zamansal mânâ da kullanıldığını görmüş. Meselâ “şimdi” demek için kullanılan kelimeyle “burada” mânâsına gelen kelime aynı. Benzer şekilde “evvel” ve “sonra” demek için kullanılan kelimeler “şurada, orada” mânâsına gelen kelimelerle ortak.

Mekân içindeki faaliyet başka şey, mekân tasavvuru başka

Lucien Lévy-Bruhl deyince akla hemen ünlü eseri “İlkelerin Zihniyeti” geliyor (fr. *La mentalité primitive*, 1922). Modernist bir duruşla “ilkel” dediği adamlar aslında ötekileştirilen halklar. Kendini “ilerlemiş” zanneden modern dünya ile ilerlemediği için “geri kalan” ilkeller... Atom bombası üretemezler, elektrikle işkence yapamazlar, okyanusları kirletemezler. Bildiğiniz ilkel tipler yani. Evet... Ne diyor sayın antropolog?

“... Faaliyeti derhal tecellî eden gizemli güçlerle, mistik kuvvetlerle her şeyden fazla meşgul olan zihinler olduğunu varsayalım. Bu zihinler mekânı biteviye uzayıp giden, tekdüze, yeknesak bir cetvel gibi tasavvur etmeyeceklerdir; tersine, onlara nice vasıflarla yüklü görünecektir. Bazı yerler şifa yüklü olacak ve mistik güçlerin ortaya çıkmasına vesile olacaktır. Hissedildikleri kadar tasvir edilmeyecektir bu güçler. Bazı yönler, bazı durumlar nitelik olarak diğerlerinden ayrılacaktır.

Anlaşıyor ki görünenin aksine homojen/ tektip mekân da en az tektip zaman tasavvuru kadar zihnimizin bir ürünüdür yani mutlak bir gerçeklik değildir. Hiç şüphe yok ki batıl inançları olan ilkel bir insan bizimle aynı mekân içinde hareket eder, en azından ok atmak, uzaktaki hedefi vurmak için. Hiç şüphesiz bir uzaklığı kestirmeyi, yön bulmayı bizim kadar hatta bizden daha iyi bilir. Fakat mekân içindeki faaliyet başka şey, mekân tasavvuru başka ...”

Evet, meselenin anahtarı burada: Maneviyatı olmayan toplumlar içtimaî olarak homojen bir mekân tasavvuruna yöneliyorlar. Dünyanın her köşesi onlar için aynı değerde (yahut değersizlikte). Başlangıçta ismini zikrettiğimiz Henri Lefebvre'in dediği gibi mekân parçaları alınıp satılabilecek kadar homojen ve bu parçaların ayırd edici vasıfları sadece m² veya merkeze uzaklık gibi parayla ölçülebilir farklardan ibaret. Endüstriyel zihniyetin neticesi bu: Biteviye tekrar eden üretim süreçleri ve kopya mekân algısı.

Dinsiz mekân tekdüze/ homojen olur

Bu noktada şunu sorgulamak gerek: Neden insanlık artık güzel ve özel binalar yapamıyor? 150 yıl öncesine kadar her ülkenin kendi mimarîsi varken bugün Türkiye, Japonya, Yunanistan, ABD... Her yerde binalar ve şehirler tektipleşiyor. Tabi giyim ve mutfaktaki tektipleşmeyi de bu listeye dahil edip faturayı küreselleşmeye kesebiliriz ama bu tembellik olur. Zira gelenekleri, inançları, ırkları, tarihleri hatta yaşadıkları iklimler bile bu kadar farklı olan insanlar neden tektip mekânlar içinde yaşıyorlar? binlerce yıl kimliklerini muhafaza ettikten sonra neden son asırda birbirlerine benzediler? Bu yeni durum sorgulanmalı.

Zannediyorum cevabı maneviyatla olan münasebette aramalıyız. Ama şu veya bu inancı kastetmiyorum. Genel olarak gezegenimizde madde güçlenirken mânâ zayıflıyor. Nicelik kazanırken nitelik kaybediyor. Sayılabilene, paraya, spordaki sonuçlara ve rekorlara, kaba kuvvete, silaha hayranlık artıyor. Sanat, felsefe ve inanç modası geçmiş hatta anlaşılmaz, gereksiz şeyler gibi görünüyor. Kimi insan açlıktan ya da savaştan dolayı yani dış kaynaklı bir mecburiyetten dolayı girdi bu yola. Ama çoğu insanın “mecburiyeti” içeriden, kendi nefsinden geldi. (Bkz. René Guénon ile ilgili yazılar) Sebebi her ne olursa olsun manevî sahadaki yüzeyselliğin mekân tasavvuruna ve oradan da mimarîye, şehirciliğe yansıdığı kanaatindeyim. Zannediyorum inanç felsefesi ve tarihi uzmanı Mircea Eliade da bizimle hemfikir:

“... İnançlı bir insan için mekân tekdüze/ homojen değildir. Kesintiler, çatlaklar arz eder. Mekânda nitelik olarak diğerlerinden farklı olan kısımlar vardır. [Tanrı Musa'ya (a.s.) dedi ki:] “Fazla yaklaşma, çarıklarını çıkar. Çünkü bastığın yer kutsal topraktır” (Tevrat, Mısır'dan Çıkış, III, 5). Demek ki kutsal kılınmış, kuvvetli bir mânâya sahip mekânlar var. Diğer bazı yerler daha sıradan ve mânâ bakımından zayıf.

Daha da ileri gidilebilir: İnançlı insan için bu homojen/tekdüze olmayış kutsal toprağın hakikatiyle diğer yerlerin sıradanlığı arasında bir zıtlık teşkil ediyor. Bu zıtlık Dünya'nın yaratılışı ile eşitlenebilecek bir tecrübe. Teorik bir spekülasyon değil söz konusu olan; Dünya'yı kavrayışın önüne geçen temel bir manevî tecrübe. Dünya'nın varoluşunu mümkün kılan şey bizzat mekândaki kopma/ süreksizlik. Çünkü gelecekteki her yönelişin ekseni olacak olan sabit nokta bu şekilde çıkıyor ortaya. [...]

Tersine, inanmayan biri için mekân renksiz, kokusuz bir süreklilik arz ediyor: Farklı bölümlerini niteliksel olarak birbirinden ayıracak hiçbir sınır yok. Geometrik mekân dilimlenebilir;

sınırlanabilir ama hiçbir niteliksel fark olamaz. Çünkü mekânın algılanışı, tesavvuru bu farkı oluşturacak yapıda değil. Elbette şu iki şeyi karıştırmamak gerekir: **Geometrik, homojen ve nötr bir mekân kavramı ile lâdinî/seküler mekân tecrübesi. Birincisi sadece matematiksel bir kavram iken ikincisi inançlı insanın mekân tecrübesiyle zıtlık arz der.** İnanmayan ve Dünya'nın kutsanmışlığını reddeden insan sadece seküler bir mekânı kabul eder ve varoluşunu her türlü manevî kabulden arındırır ..." (Kutsal Ve Dindışı, 1957)

Mircea Eliade'ın sözlerinde dikkat çeken ikinci bir unsur da kavramlarla gerçekleri ayrıştırmada gösterdiği özen. Koyu harfle işaretlediğim cümleler sanatta perspektifin neden sorun teşkil ettiğini de büyük ölçüde açıklıyor. Zira inşaat ustası yapacağı binayı teknik/ ticarî sebeplerle perspektif kullanarak tasvir edebilir. Meselâ bir kontrat için:

"... Bina bittiğinde tek gözle şu delikten/ şu pencereden bakınca bahçeyi ve arkadaki evi şu açıdan göreceksiniz ..."

Ama teknik/ ticarî ihtiyaçlara cevap veren ve bal gibi de sübjektif olan bir tasvir yönteminin "objektif/ tarafsız" diye dayatılması ve buna "sanat" denilmesi gerçekten tam bir felâket!

Zaman ve mekânın tektipleşmesi insanları da tektipleştiriyor

Lucien Lévy-Bruhl'den aktardığımız satırları hatırlayın, özellikle de "mekân içindeki faaliyet başka şey, mekân tasavvuru başka" dediği cümleyi. Elbette fizikî olarak "içinde" yaşadığımız, vücutumuzun, cismimizin mevcud olduğu bir mekân var; Lévy-Bruhl'ün "uzaktaki hedefi vurmak, bir uzaklığı kestirmek, yön bulmak" dediği mekân. Fakat bir de cemiyetin algısı, hayalleri, sevinç ve korkularından müteşekkil devasa bir mekân daha var. İsterseniz buna "hayal mekânı" deyin ama küçümsemeyin. Zira fizikî/cismanî mekânda ne oluyorsa bu hayal mekânındaki olayların neticesinde oluyor. Her ne kadar eylemlerimiz fizik kurallarıyla, bedenimizin biyolojik kapasitesiyle sınırlı olsa da yaptığımız herşeyi hayal mekânındaki etkileşimin neticesinde yapıyoruz. Bize korku/ umut/ sevinç/ intikam arzusu veya bir başka his vermediği müddettçe fizikî mekânın olayları yok hükmünde.

Bu sebeple siyasî propaganda yapılıyor, bu sebeple reklâm yapılıyor. Ve tabi kıran kırana algı savaşıları... Bu yüzden bilgiye erişim hızı ve şekli değişince toplumun mekân tasavvuru da değişiyor:

"... Cep telefonunun icadı, insanların sürekli birbirlerinin emrine amade olmalarına zemin hazırladı; aslında bu zor talebi, gerçekçi koşulu ve beklentiyi –sağlam nesnel nedenlerle- karşılamanın imkânsız olduğu düşünülüyordu. Aynı sebeple cep telefonunun toplumsal hayata girişi, tüm pratik amaçları ve niyetlerine rağmen özel ve genel zaman, özel ve genel mekân, iş yeri ve ev, çalışma zamanı ve eğlence zamanı, 'burası' ve 'orası' arasındaki sınırları ortadan kaldırdı. Bir cep telefonu numarasına sahip kişi her zaman ve her yerde 'burada', yani erişilir oldu ..." (Zygmunt Bauman, Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup)

Neticede her zamanda ve zeminde her şeyi ötekilerle paylaşmak aslında paylaşmayı da engelliyor. Gerekli bir vehim olan Ben'liğimizi muhafaza etmek için bazı insanlarla bazı şeyleri bazen paylaşmak

gerek. Beynimizin içinde “Ben” denen bir dokunun olmayışı bizi manevî varoluşa yönlendiriyor. Yaşadıkça estetik ve etik tercihlerimizi yapıyoruz ve gün gün, saat saat biz yazıyoruz Ben’in hikâyesini. (Bkz. [Derin Zaman](#) adlı e-kitap) Acılarla, sevinçlerle kendimiz oluyoruz. Ama bu zamansız olmuyor. Yani yaşanan objektif olay ile tecrübeye “Bence” anlam verme arasında bir süre geçiyor. Aksi takdirde indî/sübjektif bir “Ben” inşa edemeyiz. İnsan olamayız; olsa olsa bir homo-economicus olabiliriz. Son kullanma tarihi belli olan bir para kazanma makinesi. (Bkz. bu konudaki e-kitap: [Sen insansın, homo-economicus değilsin!](#))

Varsayılan matematiksel nokta ve çizgilerin gerçek zannedilmesi

Cahiliye döneminde elleriyle helva yapıp tapan, sonra da onu yiyenlere çok mu güldük? Aynısı bizim başımıza geldi! Neden? Konu ne olursa olsun evvelâ gerçeklerin, hislerin ve bilgilerin etrafına bir fikir örgüsü ihdas ediyoruz. Sonra bu fikir örgüsünü (ki yanlış/eksik olabilir, doğruyken eskimiş olabilir) **yaşanan, ölçülen, gözlenen gerçeklerle bir tutuyoruz hatta gerçeklerin üzerinde görüyoruz.** Neden? “Çünkü Ben'im fikrim!” Akıl zannettiği nefisini ilahlaştıran ahmaklar ancak işte bu kadar düşebilir!

Mekândaki homojenlik ya da manevî ebediyet sandığımız mekânsal sonsuzluk da böyle. Elbette matematikçiler, tesisatçılar veya mimarlar her türlü tasviri, temsili çizmekte özgürler. Ama bunu yegâne gerçeklik gibi görmek yahut bir sanat dogması haline getirmek son derece tehlikeli. Mevzuyu derinleştirmek için Erwin Panofsky'ye kulak verelim (Perspektif: Simgesel bir biçim, alm. *Die Perspektive als “symbolische Form”, 1924*):

*“... Psikofizyolojik mekân tasavvuru açısından bakıldığında, matematik vasıtasıyla rasyonelleştirilmemiş dolaysız bir görme için nitelik bakımından “nesneler”den tamamen farklı olan mekân boşluğu ile katı cisimler arasındaki farklılık, “ön” ve “arka” ve diğerleri arasındaki farklılıktan çok daha belirgindir. [...] Tamamen rasyonel, başka bir deyişle sonsuz, sabit ve homojen bir mekân inşasını garanti edebilmek için merkezi perspektif aslında dile getirilmeyen son derece önemli öncüllerden/ mukaddemattan hareket eder: Bunlardan birincisi, hareketsiz tek bir gözle bakıyor olduğumuz öncülüdür; diğeri ise, görme piramidini bölen düzlemsel arakesitin, bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon olduğudur. Aslında bu iki öncül de, gerçekliğin (tabii burada “gerçeklik” derken, hakiki, öznel optik izlenimi kastediyorsak) epey cüretkâr soyutlamalarıdır. Çünkü sonsuz, sabit ve homojen kısacası salt matematiksel bir mekân, psikofizyolojik mekânın tamamen zıddıdır [...] Perspektife uygun bir konstrüksiyon, psikofizyolojik mekana özgü bu yapıdan tamamen ayrılan bir soyutlamadır: **Mekânın doğrudan deneyimlenmesine esasen yabancı kavramlar olan homojenlik ve sonsuzluğu, aynı mekânın temsiliinde gerçekleştirmek -psikofizyolojik mekânı adeta matematiksel bir mekâna dönüştürmek— perspektifle yapılan konstrüksiyonun sadece bir sonucu değil, adeta onun önceden belirlenmiş amacıdır ...”***

Panofsky bunları yazdıktan sonra Alman düşünür Ernst Cassirer'in 1929'da yazdığı *Sembolik Biçimlerin Felsefesi* isimli kitabından aldığı şu çok ilginç satırları sözlerine eklemiştir:

“... Algı sonsuzluk kavramını tanımaz; daha baştan, algılama yetisinin belli sınırlarına, dolayısıyla da bilinçli olarak sınırlandırılmış mekânsal alana bağlıdır. Ayrıca nasıl algılanan mekânın sonsuzluğundan söz edemiyorsak, homojenliğinden de söz edemeyiz. Geometrik mekânın homojenliği nihayetinde, tüm unsurlarının, bu mekânda birleşen noktaların basit birer konum belirleniminden başka bir şey olmamasına; bu bağıntının dışına çıkıldığında, **birbirlerine göre belirlenen bu konumun kendine özgü bağımsız bir içeriğe sahip olmamasına dayanmaktadır.** Onların varlıkları, karşılıklı bağıntılarının içinde yok olup gitmektedir: Bu, cevher olmayan, salt işlevsel/ ârâzî bir varlıktır. Söz konusu noktalar aslında her türlü içerikten yoksun oldukları ve salt ideal bağıntıların ifadesine dönüştükleri içindir ki içerikleri bakımından hiçbir farklılık göstermezler. Homojenlikleri, yapılarındaki aynılıktan başka bir şey değildir ki bu aynılık da temelini mantıksal işlevlerinin ideal amaç ve anlamlarının ortak oluşunda bulmaktadır. Bundan ötürü **homojen mekân, asla verili değil, aksine vehimdir; konstrüktif olarak üretilmiş bir mekândır** çünkü gerçekten de homojenlik, geometrik bir kavram olarak, mekânın her bir noktasından her yere ve her yöne aynı konstrüksiyonların gerçekleştirilebileceği iddiasıyla açıklanabilmektedir. Oysa doğrudan algımızın gerçekleştiği mekânın hiçbir yerinde bu iddia geçerli olamaz. Yerler ve yönler bakımından katı bir aynılık söz konusu değildir, aksine yerlerin her biri, kendine ait bir özgünlüğe ve kendine ait bir değere sahiptir. [Ernst Mach'ın sonsuz, isotropik (eşyönlü) ve homojen olan matematiksel mekânın aksine] Görmenin mekânı gibi dokunmanın mekânı (alm. Tastraum) da, Öklid geometrisinin metrik mekânının aksine, anisotropiktir (eşyönsüzdür) ve homojen değildir: ‘Mekânsal düzenlenişin ana yönleri (ön-arka, alt-üst, sağ-sol) bu iki fizyolojik mekânda (görme ve dokunmanın mekânında) birbirleriyle eşdeğerli değildir ...”

Sonuç: Sanat hem tohum hem de meyvedir

Çünkü mekân tekdüze/homojen bir varlık değildir, durağan/statik değildir. Olan her şeye olma imkânı veren mü~~mk~~ünat âleminin illâ bir şeyi ihtiva ettiğini iddia edeceksek bu sebepler ve sonuçlar olabilir; cisimler ya da vücutlar değil. (Bkz. Derin Lügat: [Nedensellik / Causality / السببية العلاقة](#)) Zira Kant ya da Descartes'in vehmettiği ve bizi akvaryum balıkları gibi hapseden aşılmaz cam duvarlar yok etrafımızda. Hareketlerimizi ve tercihlerimizi mümkün kılan, hatta nefsanî serbestlik ile insanî özgürlük arasında her an yeniden özgürce tercih yapmamıza imkân veren bir kudret tecellisi var. (Bkz. [Hayvan Serbesttir, İnsan Özgürdür](#))

Rönesans ile birlikte önce Avrupa'ya ve sonra bütün dünyaya dayatılan merkezî perspektif insanların mekân tasavvuru üzerinde ciddî bir etki yaptı ve dünyaya bakışlarını dindışı/seküler bir yönelişe soktu. Ancak unutmamak gerekir ki özelde perspektif ve genelde sanat onu üreten toplumun hem meyvesi hem de tohumudur. Maneviyatı, ahireti unutacak derekede maddî değerlere bağlanan toplumlar bunu yansıtacak şekilde sanat üretirler. Ancak maddî değerlerin tecessüm etmiş hali olan bir sanata maruz kalan halklar da sanat üretici konumundaki toplumun ahlâkî değerlerini farkına bile varmadan benimserler. Yani manevî değerlerin toplum içindeki önemi itibarıyla sanat hem sebep ve hem de sonuçtur.

Erwin Panofsky: Resim sanatında hümanizm ve laiklik

Gözden kalbe yol vardır...

Aziz Jerom'u odasında çalışırken tasvir eden iki resime bakıyoruz. Soldaki Albrecht Dürer'in bir gravürü(1514), sağdaki ise Antonella de Messina'nın yağlı boyası (1475). İlk anda göze çarpan fark Dürer'in tercih ettiği yakınlık sayesinde oluşan mahremiyet hissi. Sağdaki resim ise çok daha objektif, adeta mimarî bir çizimi andırıyor. Aziz Jerom bile anonim bir konu mankeni gibi kalmış. Ancak ortak noktaları daha ilginç: Cisimlerin içine gelip yerleştikleri, önceden var olan, her şeyi kapsayıp kuşatan, taşıyan ama kendisi kuşatılmaya, ayakta tutulmaya muhtaç olmayan bir mekân tasavvuru var. Her şeyi ihata edici bu mu^hit aynı zamanda her varlıktan da evvel varmış ve hep oradaymış gibi. Üstelik her ikisinde de ressamın sanki bir pencereden bakarak çizmiş ve biz seyirciler de aynı pencereden bakmak zorundayız. Boyumuz, bakışlarımızın yönü ya da günün şu saatindeki aydınlatmanın bir önemi yok. Aslında ikisi de objektif değil, ressamın sübjektiviteleri bize "objektivite" diye dayatılıyor. Dürer'in ya da de Messina'nın suçu yok, perspektifin ilkeleri böyle.



Fakat konusunu İncil'den alan resimlerde bile **Hristiyan dogmalarını çığneyerek** merkezî perspektifin kullanılması daha eskiye uzanıyor: Sistemati olarak bunu yapmaya başlayan iki ressam var: Giotto di Bondone (ö. 1337) ve çağdaşı Duccio di Buoninsegna (ö. 1319). Her ikisi de Rönesans'ın öncülerinden. Fikren hümanist olan bu ressamın stil olarak natüralizmi/ taklitçi sanatı seçmesi elbette şaşırtıcı değil. **Avrupa resminde laikleşmenin 1300'lerden 1500'lere kadar sürdüğünü söyleyebiliriz.** Bundan sonra eserlerin konusu Hristiyanlık olsa bile lisan-ı sûret itibarıyla resim sanatı tamamen laik/ lâdinî

bir üslubun hâkimiyeti altına giriyor. Kulların değil bireylerin merkeze alındığı tasvirler artık fazlasıyla dünyevî. Ruha değil nefse hitap eden bu tarz doğup büyüdüğü coğrafyalardaki dünya sevgisi ve şirkin hem sebebi hem de sonucu. Bu bağlamda merkezî perspektifin arz ettiği ve ampirik olma iddiasındaki sonsuzluk (yahut sonsuz mekân) vahiyy yoluyla bildirilen ebediyet ile rekabete girdi. Artık uzayın her hangi bir noktası Kâinat'ın merkezi kabul edilebilirdi. Kâinat tasavvuru böylece laikleştirilmiş oldu.

Yaşanan, hissedilen **manevî ebediyetin** yerine perspektifin vehmiyle görünen/gösterilen **maddî bir sonsuzluk** konu. Psikofizyolojik mekân hissi matematiksel, soyut bir bilgiye dönüşünce resim sanatının bilimselleşmesi de kaçınılmazdı. Kulun itaat ettiği Yaratıcı'yı merkeze alan fikriyat yerini yavaş yavaş bireyi merkeze koyan hümanizme bıraktı:

"... İmanını kaybeden bir çağın dini. Sözü dinletmek isteyen her felsefe bu kaftana bürünmek zorunda. Marksizm'den egzistansiyalizme kadar Avrupa'nın tüm düşünce akımları hümanist. Kavramdan çok kılıf; kelime değil bukaletmun: demokrasi gibi, sosyalizm gibi. Hümanizm genç bir kavram, Batı dillerini 1850'den sonra fethetmiş. Ama müstağriplerimiz hemen benimsemiş kelimeyi, onlara göre Yunus'lar, Mevlana'lar, Hacı Bektaş Veli'ler su katılmamış birer hümanist. Hümanizm nedir, kimsenin tarife yanaştığı yok.

Kelimenin iki ayrı manası var : 1) Antikite hayranlığı. 16. asır Avrupa'sı için bir kaçış, bir meçhulü arayıştı hümanizm. Bir egzotizm, bir yeni boyut ihtiyacı. Kilisenin yasaklarından kurtulmak isteyen Orta Çağ insanı Eski Çağ edebiyatlarına kaçtı. Ferdi cemaat içinde eritmeyen paganizm, hürriyetti, direnişti. Nas'ların çelik korsasından kurtulup kilisenin duvarları dışına fırlamak hem cazip hem de tehlikesizdi. Kendi mazisine sığınıyordu batı; manevi mirasını yeni baştan inceliyor, o metruk hazineden el değmemiş mücevherler derliyordu. Antikite hem kendisiydi hem başkası. İnsan Hristiyanlığın posalaştıramadığı bir düşünceyle yakından temas ediyordu. Vesayetten kurtuluştı bu, kendi kanatları ile uçmak arzusuydu. Açıkta açığa bir isyan değildi şüphesiz, çünkü Hristiyanlık, greko latin kültürü ile hiçbir zaman göbek bağlarını koparmamıştı. Fakat nas'ların korkuluğundan atlayarak putperest dünyanın şiir ve düşünce bahçelerine açılmak yine de tehlikeliydi. Ne olursa olsun Avrupa, zincirlerini kırmak, rüştünü ispat etmek, horlanan haysiyetini kurtarmak zorundaydı. Böylece batı aydını çeşitli tahriflerle tanınmaz hale gelen Hristiyanlığı bir yana bırakacak ve giderek kendi kendini tanrılaştıracaktır ..." (Çağın Dini Hümanizm / Cemil Meriç)

Bu kitap buz dağının görünen ucuydu...

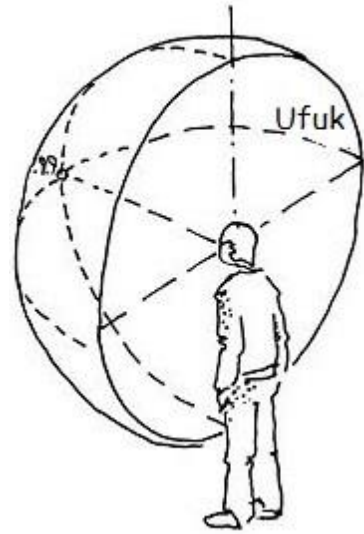
Bazı kitaplar vardır, "faydalı" olmanın çok ötesine geçerler. Yazıldıkları sahada adeta bir krize, kırılmaya sebep olurlar. Zira o kitap yazıldıktan sonra bir daha hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Erwin Panofsky'nin "Perspektif: Simgesel bir biçim" adlı kitabı bunlardan biri. "Ah! Kral çıplak" dercesine "Ah! Ressam kör" diyor adeta. Rönesans'tan bu yana süregelen ezberleri, dogmaları böyle kolaylıkla, elinin tersiyle silip atması gerçekten şaşırtıcı.

Evet... Panofsky sanat tarihinde vazgeçilmez bir mihenk noktası. Neden? İnanç, sanat ve bilim arasındaki münasebetleri düşünebilmek için Ernst Cassirer tarafından ihdas edilen “simgesel bir biçim” mevhumunu Rönesans sanatına tatbik ettiği için. Nedir? Simgesel biçim ifadesiyle kastedilen şey kültürlerin içtimâî görme tarzlarının ürettikleri eserler sayesinde kavramsallaştırılmasından ibaret.

Biz de bu bölümü söz konusu kitaba ve aktarmaya değer gördüğümüz fikirlere ayırdık. Müellifin fikirlerini hem şerh etmek hem de itirazlarımızı ve bemollerimizi arz etmek niyetindeyiz.

Panofsky: Merkezî Perspektif resim sanatının ilkelerini tektip / objektif bir kisveye soktu ama aynı zamanda bu ilkeleri indî/sübjektif bir bakış açısına bağımlı hale getirdi.

Merkezî perspektifin iki kalıcı etkisi oldu ki bunlar birbirleriyle çatışma halinde: Psikolojik mekân, algılanan, hissedilen boşluk matematikselleşince ressama ve seyirciye tek bir bakış açısı dayatılmış oldu. Zahiren gerçeklik diğer tercihlere üstün gelmişti ama hakikatte Ben'lik balonu genişleyip her şeyi içine almıştı. Ressamın gözü (ve sonra esere bakan göz) tasvir tercihlerinin matematik ve optik kurallarına tâbî olması neticesinde resim objektifleşmedi. Tersine muhtemel sübjektivitelere birine hapsedildi. Üstelik bu hapsediş “objektif” etiketiyle pazarlandı. Resim sanatının kalitesindeki bu gerileme zannediyorum bilim ve inanç dünyası üzerinde de kalıcı bir ifsada yol açtı. Bir başka deyişle Rönesans'tan itibaren bilgiye ve bilime bakışta meydana gelen kopmalar merkezî perspektifin hem nedeni hem de sonucu olarak değerlendirilebilir. “Görüyorum öyleyse var; görmüyorum demek ki yok” şeklinde özetleyebileceğimiz fikir hastalığı ileride Auguste Comte'un kaleminden “pozitivizm” ismiyle çıkacaktı karşımıza. İnsanî değerleri maddî değerlerle kolaylıkla değişmemizin sebebi tasavvurumuzda Madde'nin Mânâ'ya tahküm kurmuş olması değil midir? Elbette maddiyûn, dehriyûn, materyalist vb isimlerle Mânâ'yı reddeden zümreler insanlık kadar eskidir. Ama bu pisliğin bütün insanlara, insanlık'a sirayet etmesi şüphesiz bir ilk ve bunun gerçekleşmesinde figüratif resim kadar merkezî perspektifin payı büyük. Sanatsal tercihler ahlâkî tercihleri nasıl etkiler? Sûretteki ifsad sîrete nasıl etki eder? Görüldüğü kadar zor değil. Merkezî perspektif eşyadan mücerred bir ebediyet şûuru yerine, (güya) objektif, matematiksel sonsuzluğu koydu. Vücutları, cisimleri, hatta ışığı ihâta eden, evvelen var olan bu mekânın ilahlaşması kaçınılmazdı. Mevcud olmak için kimseye ihtiyaç duymayan ama varolmak için her vücudun ona ihtiyaç duyduğu(!) bu meta-cisim putlaştı. Bu yolla figüratif resim eşyadan münezzeh olan Mânâ'yı da perdelemiş, örtmüş oldu. Yani merkezî perspektif gözleri (=akılları) perdeledi (ar. كافر).



Panofsky: Perspektif gerçeğin meşru inşası/tasviri için değil bir vehim aracı olarak tasarlanmıştır.

Aslında bu Giorgio Vasari'nin asırlar önce Filippo Brunelleschi'ye karşı çıkarken savunduğu tez. Özellikle de 1568'de yazdığı “En iyi ressam, heykeltıraş ve mimarların hayatları” isimli kitabında (it. Le

Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori) Brunelleschi ise hâlen modern merkezî perspektifin mucidi kabul edilir.

Perspektif sıra dışı açılardan bakıldığında görüldüğü vehmedilen sahte bir gerçeklik. **Ne kadar aldatırsa o kadar başarılı kabul ediliyor.** Sahip olduğunu iddia ettiği bilimsel kesinlikten çok ama çok uzak. Ne gariptir ki merkezî perspektifin bilimsel açıdan hatalarının tartışılması için taklitçi sanatın modasının geçtiği 19cu asra kadar beklemek gerekecekti. Ancak empresyonizmin yükselişinden sonra hissedilen, psikolojik görme ile perspektifsel tasvir arasındaki uçurum idrak edilmeye başlandı.

Panofsky: Seyircinin görüşüyle tabiatın gerçekliğinin örtüşmesi için seyirci ressamın eseri çizerken baktığı açıdan ve mesafeden bakmalı ve sadece tek gözünü açmalı, onu da hiç kıpırdatmamalıdır.

Bugün ne yazık ki sanat dünyası, özellikle de ressamlar, sanat kuramcıları ve sanat tarihçileri oldukları yerde saymaktalar. Neden? Perspektifi hâlâ erken Rönesans kuramcıları gibi tanımlıyorlar: *“Perspektif 3 boyutlu cisimleri 2 boyutlu satırlarda gerçekte görünenle örtüşecek şekilde temsil etme bilimidir”* Oysa tek ve sabit bir gözle bakmak gibi acayip bir önkoşula ek olarak aydınlatma, mesafe vb öyle çok şart var ki. Merkezî perspektif doğal bakışa uygun yapay temsil ihdas etmektense doğal bakışı yapay temsile zorla uydurma çabasına dönüşüyor. Öyle ki bakan özne/ ressam/ seyirci sadece perspektif kurallarının müsaade ettiği biçimde görebiliyor. Panofsky ise kitabında görme tecrübesinin asla matematiğin soyut modellemesine indirgenemeyeceğini savunuyor. Psikofizyolojik mekân algısı matematiktekinin aksine ne homojen, ne sürekli ne de cismanî bir sonsuzluğu haiz.

Netice: Hümanizm İnsan'ın insanlıktan çıkışıdır

Rönesans perspektif ilkeleri bakan gözü bakılan dünyadan ayıran kendine has bir mekân felsefesine dayanıyor. Panofsky'yi de etkilemiş olan Alman filozof Ernst Cassirer'in deyimiyle perspektif *“simgesel bir biçim”*. Yani perspektifi çizmeye yarayan temsil ve yöntemlerin ortaya çıkışı Avrupa'nın mekâna ve özne-nesne ilişkisine bakışını dönüştürmüş. Bu dönüşümün neticeleri sadece sanatla sınırlı kalmamış, bilim, inanç ve içtimaî meselelerin şekillenmesinde etkili olmuş.

Bu yeni görmenin (=tasavvurun) ismi “hümanizm”. Ama Rönesans'ta icad edilen yepyeni bir şey değil. Antik çağlardan beri var olan bir fikir virüsünün kabuk, kisve değiştirdiği iddia edilebilir. İnsan'ı merkeze koyma iddiasında ama kulluk şuurundan koparılmış bir insan bu.

Haliyle âzâlarının hazarından, nefsin heva-hevesinden başka mihenk noktası tanımayan, hayvanlaştırılan bir insan. Kökleri insanlık kadar eski olsa da kurumsallaşma yeni. Hayvanlaşma yolundaki bu insanlar nasıl bir cemiyet kuracaklardı? Temelleri Rönesans'ta atılan laik, hümanist,



kulluğu reddeden insanların hâkimiyeti sadece bürokrasi ve serbest piyasa gibi çatışma önleyici mekanizmalar olabilirdi. Zira yegâne hukukî zemin kabul ettikleri bireysel çıkar çatışmalarını önlemenin tek yolu buydu. İnsan'ı homo-economicus derekesine indiren hümanizm ise ancak zulüm getirebilirdi:

"... Hümanizm, zannedildiği gibi, Batıda Rönesans ile ortaya çıkmış bir anlayış değildir. Bu anlayışın kökleri Grek filozofu Protagoras'a kadar uzanır. Hümanizma da aslında insan sevgisinin soysuzlaşmasıdır: Çifte standardın kaynacı da belki burada aranabilir. İnsan her şeyin ölçüsüyse (Protagoras), kendi çıkarına olan şeyler de iyidir! İnsan her şeyin ölçüsüyse insan sayısı kadar doğru vardır! Bu rekabet ve bencillik ortamında, her şeyin benim çıkarına göre değer kazandığının düşünüldüğü bir ortamda, her şeyin bir piyasa değerinin olacağı da açıktır. Böylece, insanın kendisi de dâhil olmak üzere her şeyin piyasada bir bedeli ortaya çıkmaktadır. Bu ifadenin açık bir anlamı bulunmaktadır: Alım satım konusu olan bir şey (yani her şey) bir nesne değerine indirgenmiş olmaktadır, başka söyleyişle her şey metalaşmıştır ya da metaya dönüşmüş olmaktadır. İnsan nesneleşmiştir. Tabiat sadece kendisinden istifade edilebilir bir "şey"dir. Kızılderili Reisin, insanı ve toprağı birbirinin parçası sayan telakki tarzı ve o toprağı satın almak isteyen beyaz adama arının vızıltısını, sisin orman üstündeki salmışını nasıl satın alabileceğini sorması, beyaz adamın zihninde karşılığı bulunan sorular ve karşılığı bulunan cevaplar değildir. Bu, beyaz adamın anlayamayacağı ve akıl erdiremeyeceği bir kavram ve derinliktir ..." (İki Dünya / Rasim Özdenören)

Hümanizmin faydacılığı asırlardır bir hukuk düzenine dönüşüp iyilik ve adaleti tesis edemedi. Bireylerin ahlâkî sorunlarda vahiyy yerine kendilerini merkeze alarak yaptıkları tercihler barışı ve huzuru tesis etmede yeterli olmadı. Bunun yerine bireycilik sadece süflî arzuları karşılayarak ve her türlü ilâhî düşüncüyü dışlayarak gelişti. René Guénon'un sözleriyle makalemize son verelim:

"... Rönesans ile birlikte yüceltilen bir kelime vardı ki bütün modern uygarlığın programını özetliyordu: Hümanizm. Bu her şeyi beşerî ölçülere indirgemekten ibaretti. İlâhî olan her şey reddedilecekti. Bir başka deyişle insanlar yere (dünyaya) hâkim olma bahanesiyle Gök'ü terk ediyorlardı. İzinden gittiklerini iddia ettikleri Grekler bile asla bu kadar ileri gitmediler. Aklî ve ilmî bakımdan en geri oldukları zamanda bile maddiyat birinci öncelik olmadı. Oysa modernlerin tuttuğu yol buydu.

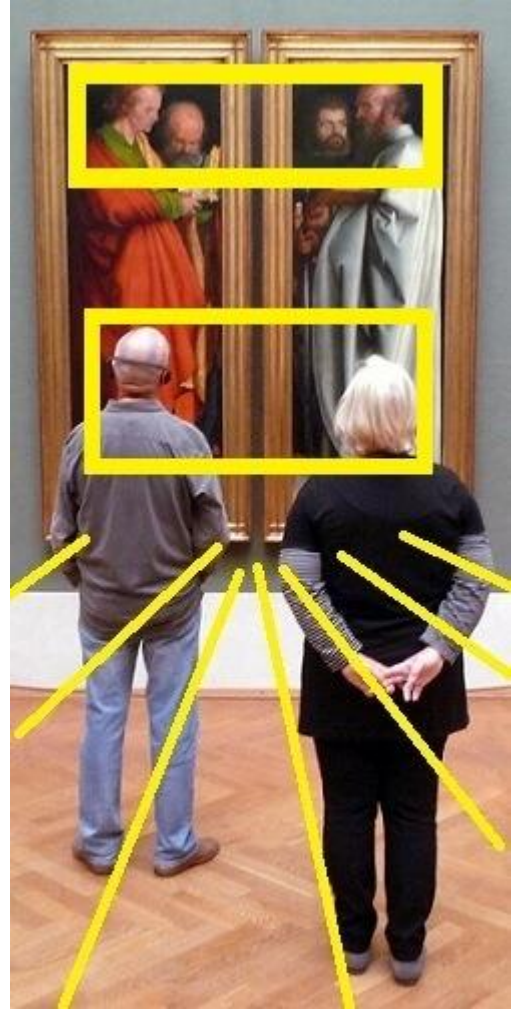
Hümanizm daha sonraları çağdaş lisanda "laikçilik" (fr. laïcisme) denecek olan ideolojinin ilk şekliydi. Her şeyi beşerî ölçülere indirgeme ve bu indirgemeyi vasıta hüviyetinden çıkarıp nihai maksad yapmak; kendi için istemek; kendine yeter bir hedef haline getirmek... Bunun neticesinde İnsan tasavvuru da adım adım içindeki arzuların en aşağı olanlarına yani nefesine indirgendi. İnsanlar kendi tabiatlarının maddî yönünü doyurmaktan başka bir şey aramayan yaratıklar oldular. Ama bu arayış boşuna idi çünkü sürekli doyuramayacağı yapay ihtiyaçlar ihdas ediyordu ..." (Modern Dünyanın Krizi / René Guénon)

Michelangelo'nun gözüyle güvenlik kamerası arasındaki fark

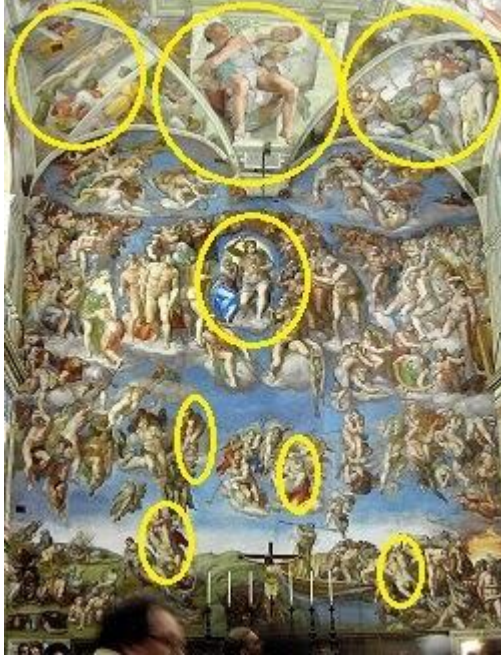
Münih'teyiz, Alte Pinakothek müzesinde Albrecht Dürer'in ölmeden 2 sene önce yaptığı 4 azize bakan iki gerçek insana bakıyoruz. Bir tuhaflık sizin de gözünüze çarpmıyor mu? Gerçek insanlardan bize yakın duran hem daha uzun hem de kafası daha büyük görünüyor. "Normal" diyeceksiniz haklı olarak. Fakat tablolarıda durum tam tersi: Önde duran azizlerin başları arkadakilerden daha büyük. Yani Dürer'in canla başla savunduğu hatta uğruna kitap yazdığı merkezî perspektif kuralları ihlâl edilmiş. Kim tarafından? Yine Dürer tarafından!

Perspektif işte böyle tuhaf bir şey. Perspektif kuramcıları ve fanatik savunucuları bile onun temel ilkelerine riayet etmiyor. İstisna mı dersiniz? Peki Paolo Veronese'in ünlü tablosu Cana'da Düğün (Nozze di Cana, 1563) yahut Da Vinci'nin Son Akşam Yemeği (Ultima Cena, 1498) sizce perspektif kurallarına uygun mu? 6-7 farklı kaçış noktası ihtiva eden bu eserler elbette çok güzeller ve gerçek gibi görünüyorlar çünkü ... perspektif kurallarına uymazlar!

Vatikan'da bulunan Sistina Şapeli'ndeki Mahşer sahnesinde uzaktaki ve tavandaki figürlerin merkezî perspektife aykırı olarak yakındakilere kıyasla çok daha büyük çizilmiş olması da dikkatinizi çekmiştir muhakkak. Tavan ve duvarın fizikî mesafesine göre gözün beklentilerinden daha yakın görünen bu figürler adeta zeminden koparak havada uçarcasına canlanıyor. Ayrıca bu ters



perspektif Alfred Hitchcock'un icad ettiği ters zoom tekniğinde olduğu gibi metafizik bir görme, hatta korkuyla karışık bir hûşû hissi tetikliyor. (Bkz. [Korku matkabı zekâ duvarını deler mi?](#)) Eğer Michelangelo bu Mahşer sahnesini perspektif yobazlarının emrettiği gibi çizseydi 20 X 30 metrelik devasa boyutuna rağmen Mahşer sahnesi basit bir kır düğünü gibi gözükcekti; ressamın bütün çabaları boşa gidecekti.



Rönesans'tan beri fikirlerini gözden geçirmemiş resim öğretmenleri tersini söyleyedursun, perspektif "doğal görmenin kuralı" filan değil. Bunu savunan sanat uzmanlıklarına şu soruyu soralım: Perspektif nasıl bir doğallıktır ki herkes değil sadece ders olarak öğrenenler tatbik edebiliyor? Üstelik dikkatlerini sürekli yoğunlaştırmak, ölçüp biçmek zorundalar. Acı gerçek şu ki perspektif insan gözünü sirk hayvanı gibi terbiye edip belli kalıplara sokan bir ilkeler bütünü. Dahası bu ilkeler uygulanarak çizilen tasvirlerin hiç biri gerçek hayattaki görme tecrübesine tekabül etmiyor, etmeyecek. Zaten gerçek ressamların, hatta Dürer gibi fanatik perspektif kuramcılarının bile güzel bir şey çizmek istediklerinde perspektifi terk etmesi gerçeklik, güzellik ve perspektif arasında ciddi bir çatışma olduğunu göstermiyor mu?

Göz olmadan resim yapılabilir mi?

Albrecht Dürer sadece resimleriyle değil perspektif üzerine geliştirdiği kuram ve yöntemlerle de ün kazanmış bir ressam. (Bkz. Cetvel ve pergelle ölçme yöntemi el kitabı, *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheit*, 1525) üstad sadece kuram geliştirmekle kalmamış; "çizim makinesi" denebilecek bir takım aletler de geliştirmiş. Dürer algıya dayalı mutlak gerçekliğe ve bunun perspektifle ifade bulduğuna öyle bir iman etmiş ki yaptığı aletlerle bir kör dahi çizim yapabilir. Hatta neden olmasın, bir maymun yahut bir robot bu aletleri kullanarak perspektif kurallarını uygulayabilir. (Not: *Makalenin sonuna Albrecht Dürer'in kitabından şema ve kroki örnekleri ekledik*)

Şimdi insaf ile düşünelim, kareli teller, tahta çerçeveler ve iplerle sanatı bilimsel/ objektif/ matematiksel bir derekeye düşüren Albrecht Dürer neyi ispat etmiş oldu? Merkezî perspektifin sanatla, görmekle ve hatta insanla ilgisi olmadığını tabi ki! Aslında bu aletleri perspektif düşmanı bir ressam tezini ispatlamak için yapsaydı daha mantıklı olmaz mıydı?

Bir de insaf ile şu soruyu soralım: Perspektif eğer avukatlarının savunduğu gibi doğal bir şey olsaydı en az 4-5 asırlık bir ideolojik şartlanmaya ve zoraki eğitime gerek olur muydu? Pavel Florenski'nin hakkaniyetle teslim ettiği gibi:

“... Dünyanın perspektifle oluşturulmuş imgesi bir algı durumu değil, olabildiğince güçlü ve fazlasıyla soyut düşüncelerin taleplerinin bir sonucudur. Ruhsal-fizyolojik nedenleri düşünecek olursak, sanatçının dünyayı perspektif şeması içinde temsil etmek için hem hiçbir nedeni yok, hem de, eğer doğal hislerine sadık kalmak istiyorsa bunu yapmaması gerekir. [...] Perspektif kullanmalık sanat çerçevesinde, tiyatro teknikleri alanında tasarlanmıştır; bu amacı gerçekleştirmek için resmi kendi hizmetinde için kullanmış ve ondan kendi hedefleri doğrultusunda yararlanmıştır... Resmin görevi gerçekliği kopyalamak değil, gerçekliğin mimarisine ve materyaline, aynı şekilde anlamına ilişkin daha derin bir kavrayışı sağlamaktır daha çok. Gerçekliğin anlamının, materyalinin ve tüm yapısının sanatçının gözlemleyen gözü tarafından kavranması gerçekliğin kendisine canlı bir dokunuşla, bu gerçekliğin içinde yaşayarak ve hissederek gerçekleşir. Sahne tasarımında amaçlanan ise aksine, gerçeklikle yanılısamanın yerini mümkün olduğunca değiştirmektir. [...] O döneme değin tiyatro sahnesinde “resimler ve tuvaler kullanılmışsa da artık yanılısamalar yaratmanın gerekli olduğu hissediliyordu. İşe bakın ki, izleyicinin ya da sahne tasarımcısının tıpkı Platon’un cehennemindeki mahkûmlar gibi tiyatrodaki sıralarına zincirlenmiş olduğu, gerçeklikle aracasız ve canlı bir iletişim kurabilecek durumda olmadığı (ve aslında kurmaması da gerektiği) varsayılıyor, sanki camdan bir vitrinle sahnenin dışında bırakılmış, tek bir gözü varmış ve o da hareketsizmiş gibi davranılıyor, kötürüm iradesiyle canlı yaşamın içine giremeyeceği düşünülüyor ve kutsallıktan arındırılmış bir tiyatronun sahneyi zaten, “hakiki olmayan” ve “irade dışı” bir şey olarak izlemeyi gerektirdiğine inanılıyordu. [...] Perspektifin asıl kökeni tiyatrodadır. Bunun nedeni, teknik ve tarihsel bir olgu olarak perspektifi ilk kullananın tiyatro olması değildir yalnızca; temelinde çok daha derinlikli bir nedenin gücü yatar: Dünyanın perspektifle yapılan temsili teatraldır. Gerçeklik duygusu ve sorumluluk bilincini yitirmiş bir dünya görüşünün kaynağı da budur. Bu türden bir dünya görüşü açısından yaşam artık edim değil, sadece bir gösteridir ...” (Tersten Perspektif)



Netice

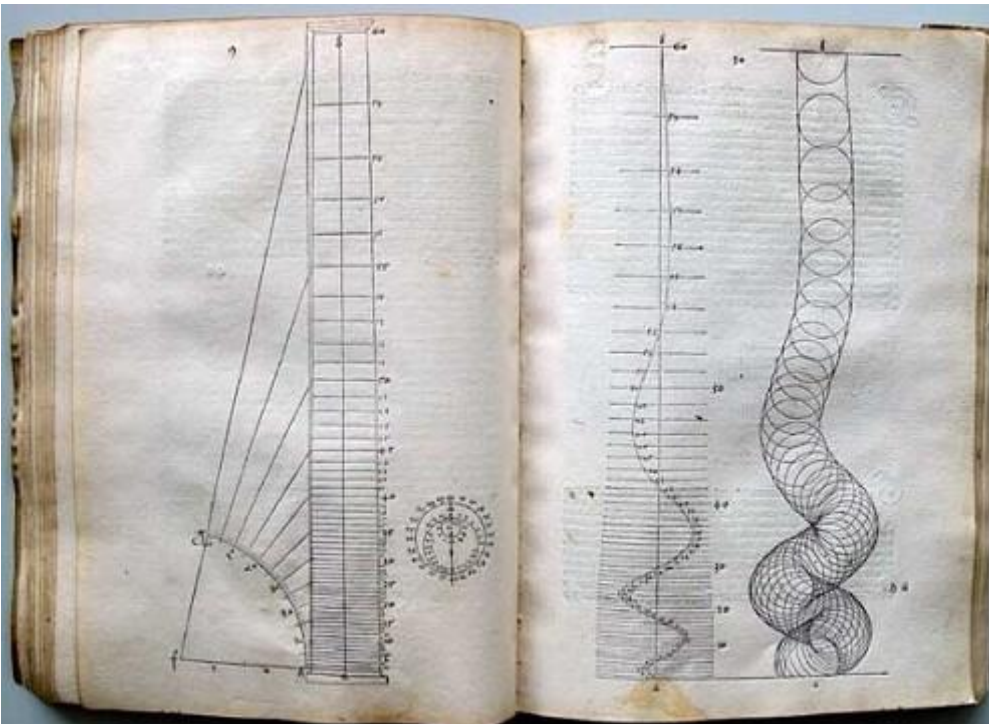
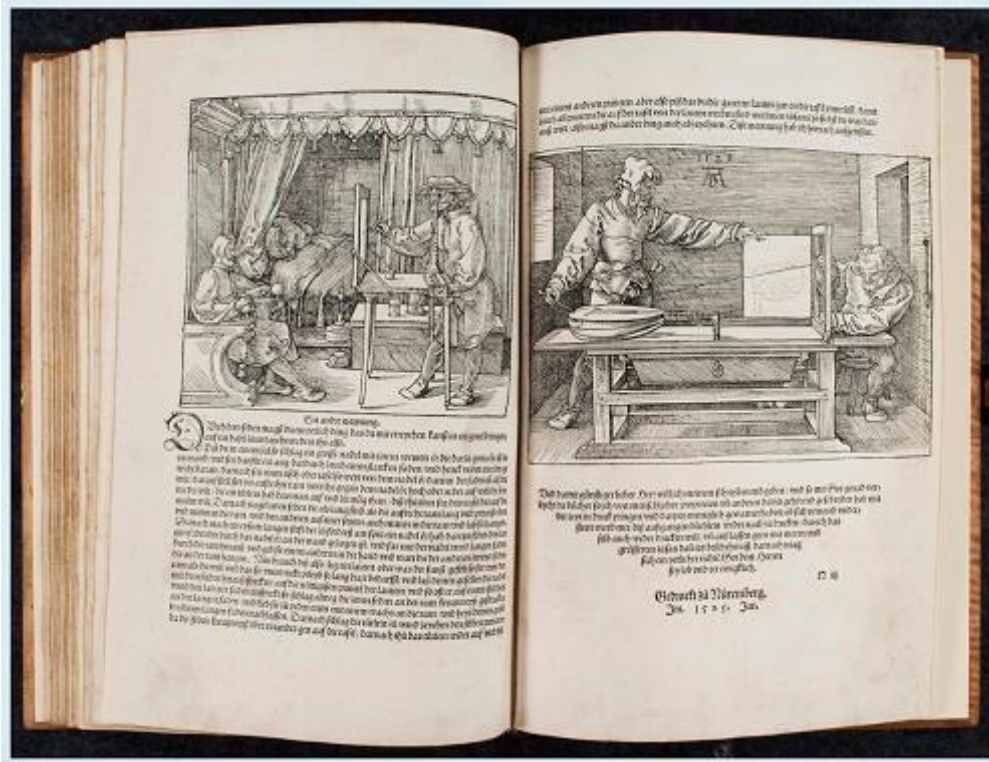
Bir kez daha görüyoruz ki sanattaki totaliterleşme güzellik anlayışına, ahlâk, vicdan ve adalete de sirayet ediyor. Gerçek'i tekeline alma iddiasındaki ideolojilerin Rönesans'tan sonra güçlenmesi dikkat çekici değil mi? Adına "ilerleme" denen hareketlerden sonra ırkçılığın, sömürgeciliğin, faşizmin, komünizmin ve dünya savaşlarının ortaya çıkması tasavvurumuzdaki bir ifsadın işareti hiç şüphesiz. Zira "Aydınlanma" denen karanlık devrin başladığı Avrupa sanattaki "gerçeklik" ve "doğallık" tekeliyle şekillenen bir Avrupa idi. Bu asla unutulmamalı.

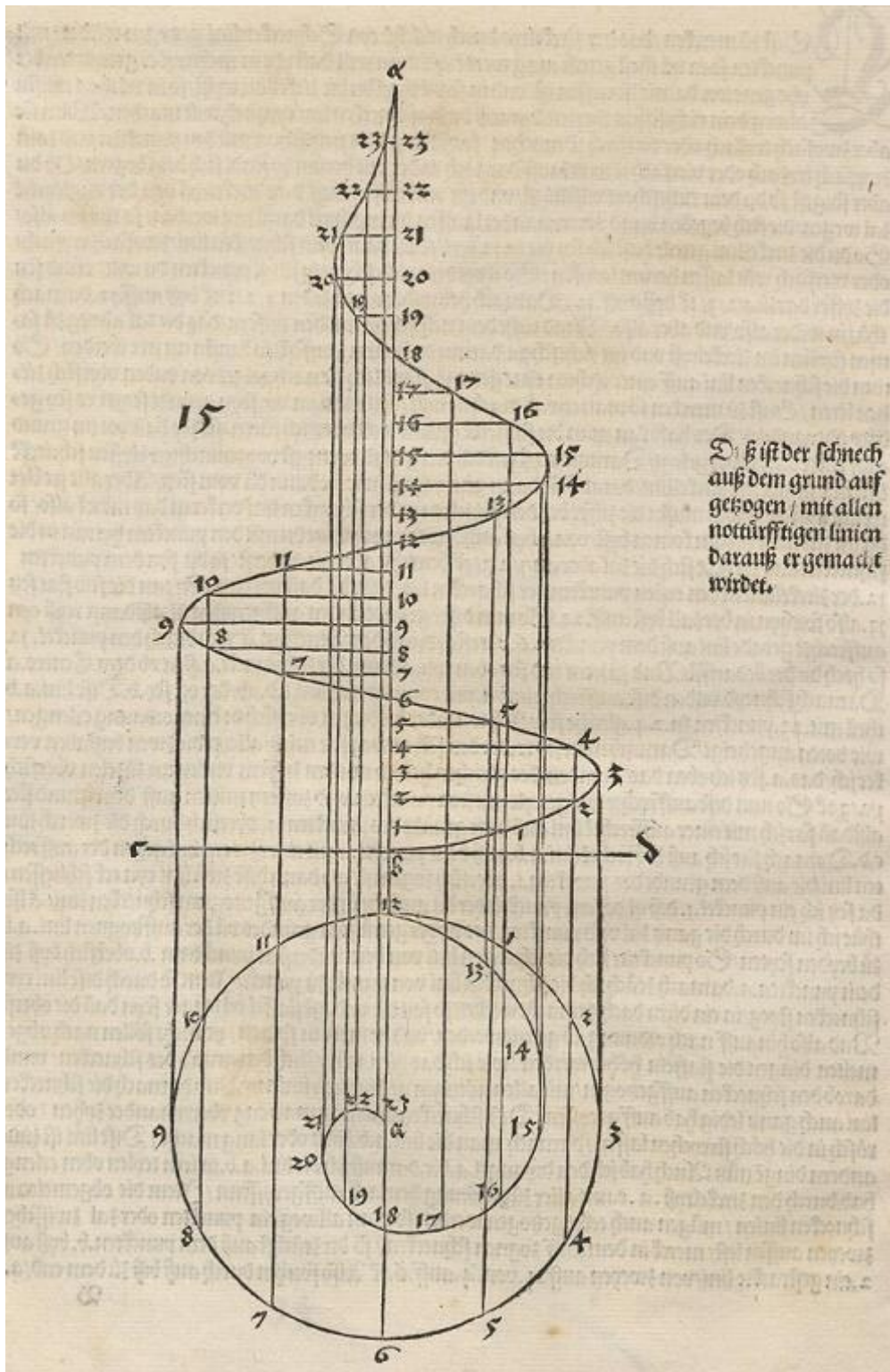
Neticede sanat sanatçılara bırakılamayacak kadar mühim bir saha. Tıpkı lisandaki ifsadın mantığa, tefekküre ve tedrisata sirayet etmesi gibi görsel sanatlardaki ifsad da insanların tasavvuruna ve ahlâkî tercihlerine sirayet etmekte. Zira gözü ihata eden kültürel ortam, afişler, TV, okul kitaplarındaki resimler bizim kendimize, insan mefhumuna, Kâinat'a bakışımızı etkiliyor. Bu sebeple aklımızın işleyişine hatta belli durumlarda akli kullanıp kullanmayacağımız dahi görsel bombardımanla belirlenebiliyor.

Bu bağlamda "gerçek" yahut "doğal" etiketiyle bize adeta vahiy gibi dayatılan şeylerin özünde birer estetik tercih olduğunu bilmek gerek. Bu şuur ifsadın önündeki en güçlü koruyucumuz olacak şüphesiz. Nedir bu estetik tercihler? Figüratif resim, gerçekçi renkler, genel olarak taklitçi sanat ve tabi merkezî perspektif.

Bu bölümü yine Pavel Florenski'den yapacağımız bir alıntıyla bitirelim:

"...hem gerçeklik sözcüğü hem de bu sözcüğün anlamı, bunu müttetikleri olarak gören ya da düşman haline getiren o veya bu dünya görüşünün taraftarlarınca önemsiz bulunabilse de, son derece önemli gibi görünüyor. Her ne kadar taviz vermenin kaçınılmaz olduğu açıkça ortadaysa da, bunu yapmadan önce, bu konuda epey düşünmek gerektiği açıktır. Aynı durum, yine aynı şekilde pek çok görece anlamla yüklü doğal sözcüğü için de geçerlidir. Kim kendisine ait olanın gerçekçi ve doğal olduğunu, yani katışıksız bir gerçekliğin kendisinden kaynaklandığını düşünmekten hoşlanmaz ki? Rönesans'a özgü resim anlayışının taraftarları, Platonizm den ve onun Ortaçağlı varislerinden çaldıkları ve böylesine güven duydukları bu kavramlara sıkıca tutunuyorlar. Ancak bu durum, bizim dili kötüye kullanan şu veya bu kişiye serbestlik tanımamıza neden olmamalı. Gerçeklik ve doğallık şeylerin kendisinde gösterilmeli ve bunlara ilişkin boş iddialarda bulunulmamalı. Bu durumda bizim görevimiz, bu kategorileri meşru takipçilerine yeniden bahşetmek olacaktır ..." (Tersten Perspektif)





Matematiksel sonsuz vehmedilir. Âlem-i imkân ise hakikaten sonsuzdur, fehmedilir

Floransa'dayız, Aziz Marco manastırının koridorlarında. İstanbul'un fethinden birkaç sene evvel ünlü ressam Fra Angelico tarafından 25 ve 26cı hücrelerin arasındaki duvara yapılmış bir resme bakıyoruz: *"Madonna delle Ombre"*. Figürlerden çok daha önemli bir şey var burada: "Marmi finti" tabir edilen öndeki dört mermer taklidi levha. Marmi finti levhalarla müteâ'l/aşkın/transandan bir dünyanın penceresini açma çabası Fra Angelico'nun bir çok eserinde var. Seyirciye *"sen buradan bakıyorsun ama gördüğün azizler, melekler vs senin dünyandan değil; müteâ'l bir âlemin unsurları"* diyor adetâ. Fakat bir sıkıntı var:

Gerçekte mermer olmayan bu levhalar tezyin ettikleri sathı yani duvarı daha görünür hale getirdikleri için figürleri ihtiva eden sathın **sahte şeffaflığını** da adeta ihbar ediyorlar. "Sahte şeffaflık" diyoruz zira rönesansçı perspektif satırları tezyin eden Ortaçağ resminin aksine bir aldatmaca üzerine kurulu: Resmin yapıldığı zemin sanki bir pencereymiş gibi saydamlaştırılıyor ve matematiksel, homojen bir mekân içine nesneler, insanlar yerleştiriliyor:



"... Nesneler bir perspektife göre resmedildiklerinde tablonun fizikî sathı şeffaflaşır, görünmez hale getirir. [...] Bir gerçek değil kavram olan homojen-matematiksel sonsuzluk ise bu tür resimlerde adeta somutlaşır; figürleri ihtiva eden bir oda evvelden varmış gibi tasvir edilir ..."
(Erwin Panofsky)

Bu şeffaflaştırma aynı zamanda bir sekülerleştirmedir. Zira Rönesans sanatı yalancıdır. Çünkü konusunu kutsal metinlerden alması bir resmi dinî yapmaya yetmez, lisan-ı suretinin de o inancın akaidine uygun olması gerekir. Zira yalan söyleyerek Hakikat'i anlatamazsınız. (Bkz. [Senin tanrın çok mu yüksekte?](#) isimli e-kitap) Merkezî perspektifle görünmez hale getirilen, saklanan Varlık'tır; resmin yapıldığı zeminin varlığı. Ne bir vehim ne de bir sembol haline getirilemeyen varlık taklitçi Rönesans ressamı için yok edilmesi, hiç değilse gözlerden saklanması gereken bir problemdir:

“... Perspektif realist, natürel, bilimsel yahut geometrik değil estetikdir; mekânın perspektifsel temsili sanatsal bir tercihtir. Rönesansçı perspektif eserle seyirci arasında tutarlı ve lâdinî bir estetik münasebet inşa eder ...” (Jacques Mesnil)

Netice

Sonsuz'un kendisiyle ifadesi arasında fark vardır. Akıl Sonsuz'u fehmeder. Matematik ise Sonsuz'u vehmeder. Görünen Kâinat cüzünü ihata eden sonsuz mekân, âlem-i imkân hakikaten sonsuzdur; akıl da bunu fehmeder. Ama matematiksel yetersizlik sebebiyle ifadesel bir sonsuzluğa uzayıp giden pi sayısının sonsuzluğu vehimdir. Bu ikisini karıştıran bir insan “köpek” kelimesinin havlayacağını, “ateş” demekle ağzının yanacağını zanneden bir ahmak gibidir.

Ezel'in de ezeliyle, “hiçbir şey yok, hatta yokluk bile var değil” denemeyecek kadar evvel bir zamanla zaman mahlûkunun öleceği o “an” arasında uzanan zamansal sonsuzluk gerçek bir sonsuzluktur. Akıl bu sonsuzluğu ihata edemez ama fehmedebilir. Oysa rönesansçı perspektifte ifade bulan ufuk çizgisi, kaçma noktası, bu noktaya uzanan çizgiler mekânsal bir sonsuzluk vehminin ifadeleridir. Fizik formülünde bir cismin kütlesini ifade eden “K” gibidir; ağırlığı yoktur. Zamansal sonsuzluk ile mekânsal sonsuzluk zaten farklı mefhumlar iken bir de mekânsal olanın matematiksel/fiziksel bir ifadesini Zaman'ın gerçeği gibi görmek/göstermek elbette ahmaklıktan başka bir şey değil.



Çocuk hayatı görünmesi gerektiği gibi değil yaşadığı gibi resmeder

Picasso “hayatım boyunca çocuklar gibi resim yapmaya çalıştım” demişti. Neden? Çünkü çocukların gözü (=aklı) henüz büyükler kadar kirlenmemiş. Çocuk yaşadıklarını önyargısız, kuralsızca tasvir edebilir. Yetişkinle çocuk arasındaki hürriyet farkının en açık şekilde görüldüğü yer ise mekân algısı. Zira yaşamamıza, görmemize, hareket etmemize imkân veren mekân bir cisim değil. Mekân cisimlerin varolduğu gibi varolan bir varlık değil; zaman gibi mümkünatın bir parçası. (Bkz. [Mekân bir cisim değildir ki resmi yapılabilsin!](#))

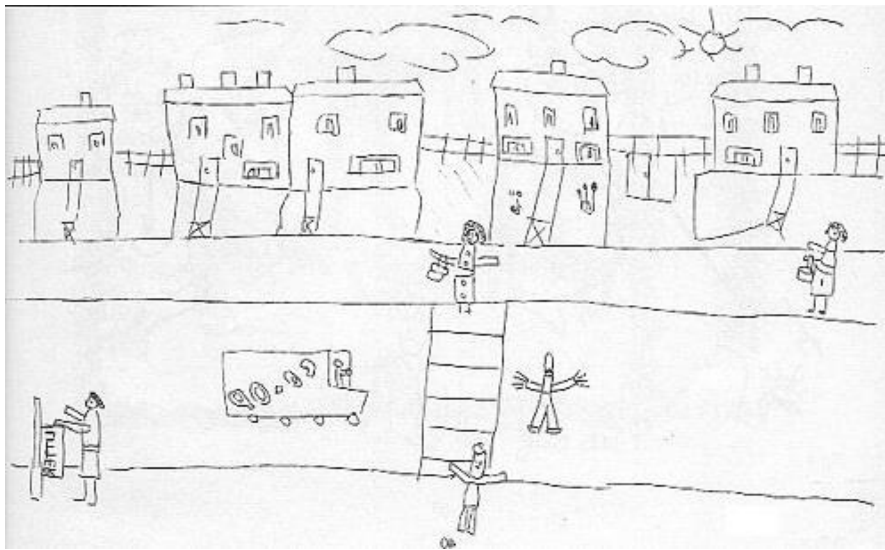
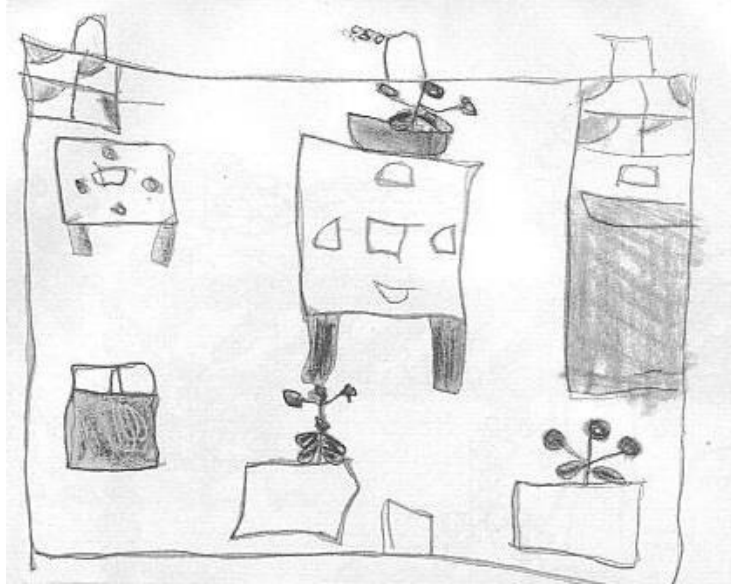


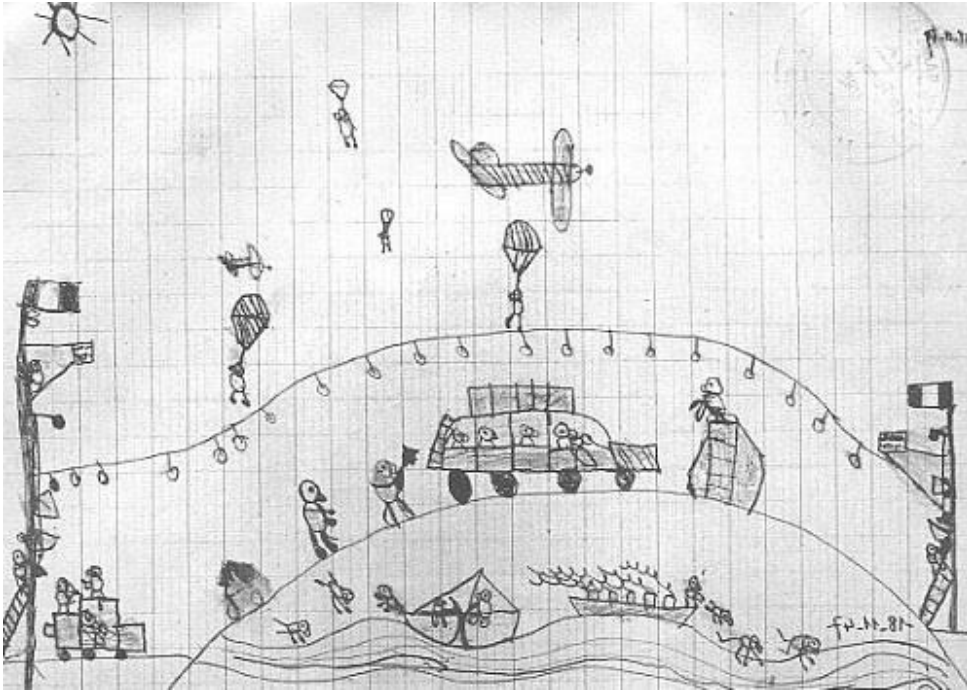
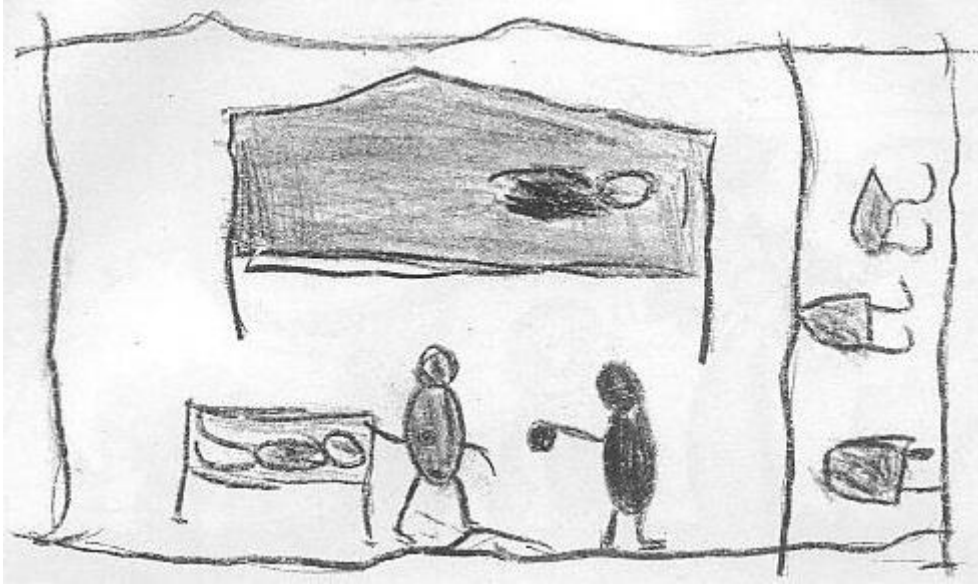
Çocuklar hayatı görünmesi gerektiği gibi değil yaşadıkları gibi resmederler. Önemli şeyleri, çok sevdiklerini, çok korktuklarını büyük çizerler mesela. Çocuk şu veya bu ilkeler manzumesine uymaya çalışmaz. En saf, en naif estetik tercihleri çocuk resimlerinde bulmamız bu yüzden. Kısılandırdığı kardeşini küçücük, sıkça seyahat eden babasını evin dışında görürsünüz. Hayal güçleri ve özgürlükleri Rönesans'ın perspektif silindiriyle yassılaştırılmamış olan çocukların yaptıkları resimlere bakarak kendimizi kurtarabilir miyiz? Muhtevası çocuk resimlerinden oluşan bu sayfanın amacı tam da bu soruyu sordurmak. (Bkz. [Zaman-Mekân / Time-Space / शून्यता / 悟り / والمكان الزمان](#))

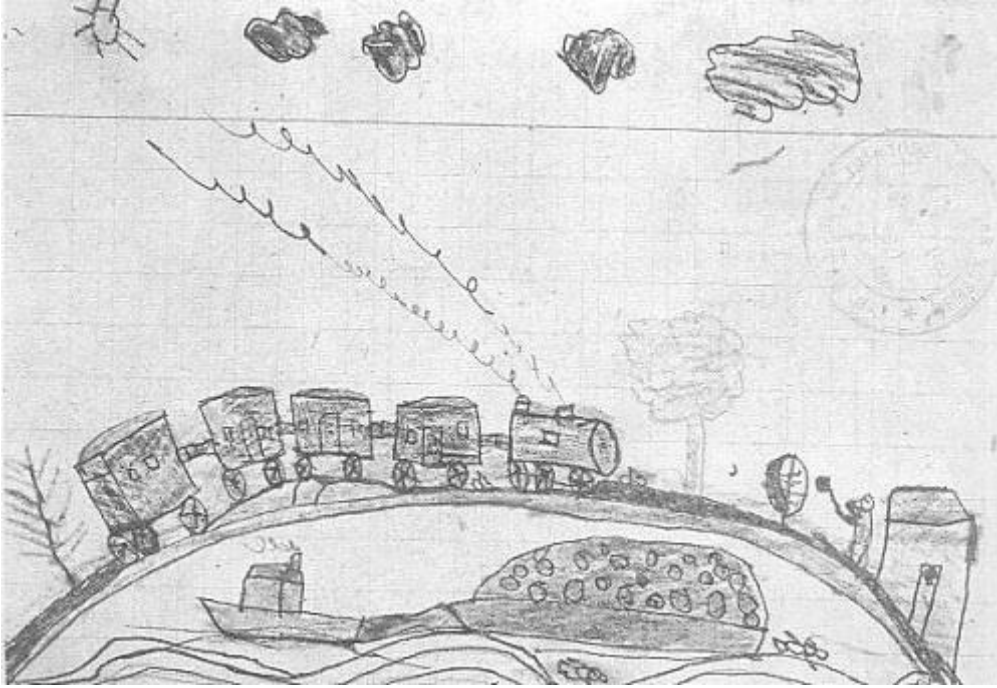
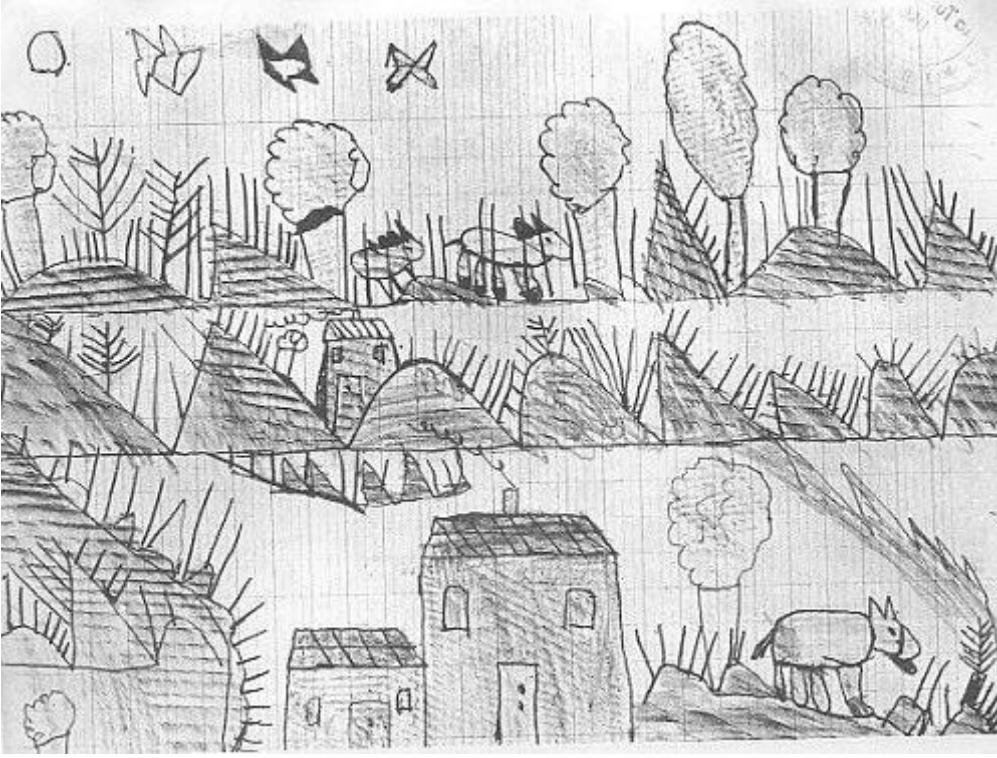
Dikkatle baktığınızda çocuk resimlerinde bazı benzerlikler fark edeceksiniz. Nedir? Çocuk resimlerinde zaman vardır. Çocuk farklı anlarda farklı şeylere baktığı için cisimleri o anda görüldüğü gibi yahut eşyayı kullandığı gibi çizer. Meselâ aynı odada olmasına rağmen yatak üstten görünürken çekmeceli dolap karşıdan, çekmeceleri çeken birinin açısından resmedilir. Çocukların manzara resimlerinde de bu zaman ögesi vardır: Güneşli bir günde resim yaptıysa birkaç tane güneş çizer meselâ. Tren yandan, tepeler karşıdan, nehir üstten görünür. **Bu farklar çocuğun Rönesansçı perspektif bilmediğini değil Rönesansçıların hayatı bilmediğini ispat eder.** Çocuk gezinti esnasında farklı zamanlarda farklı

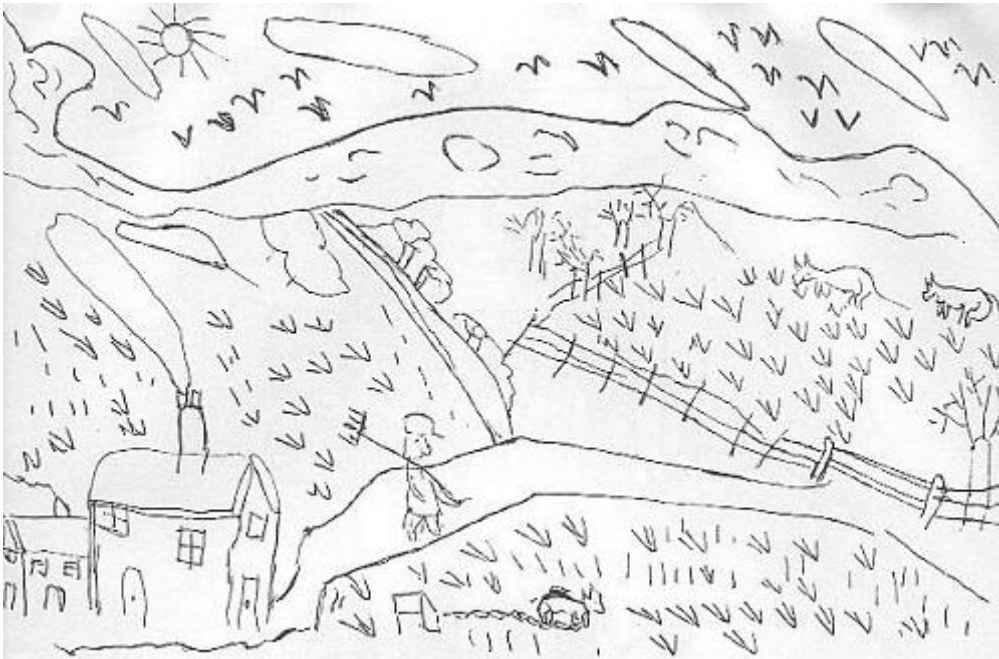
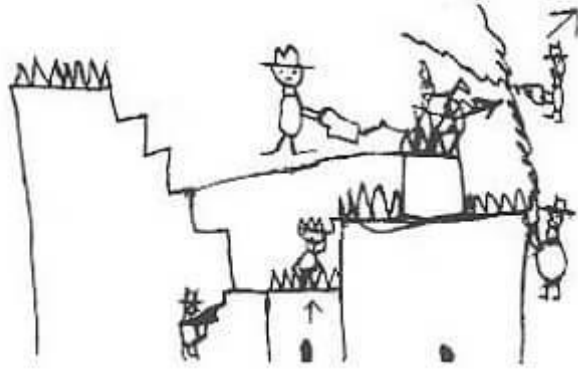
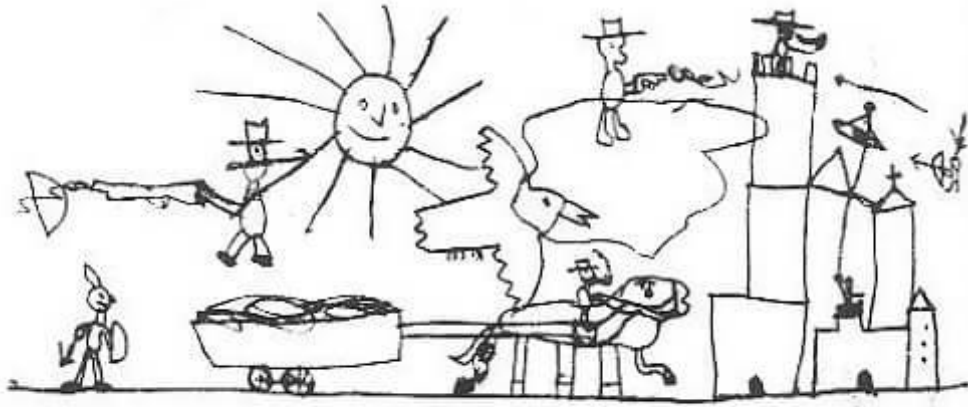
şeylere farklı açıdan baktığı için yaşadığı gibi resmediyordur. Rönesansçı ise tek gözle sabit bir noktadan bakar gibidir. Adeta karanlık bir odanın duvarındaki küçücük bir delikten dünyayı dikizler, görünmeden görmeye, mekâna hükmetmeye çalışır. (Bkz. [Görünmeden görenin iktidarı: Big Brother, Panoptikon ve Foucault](#))

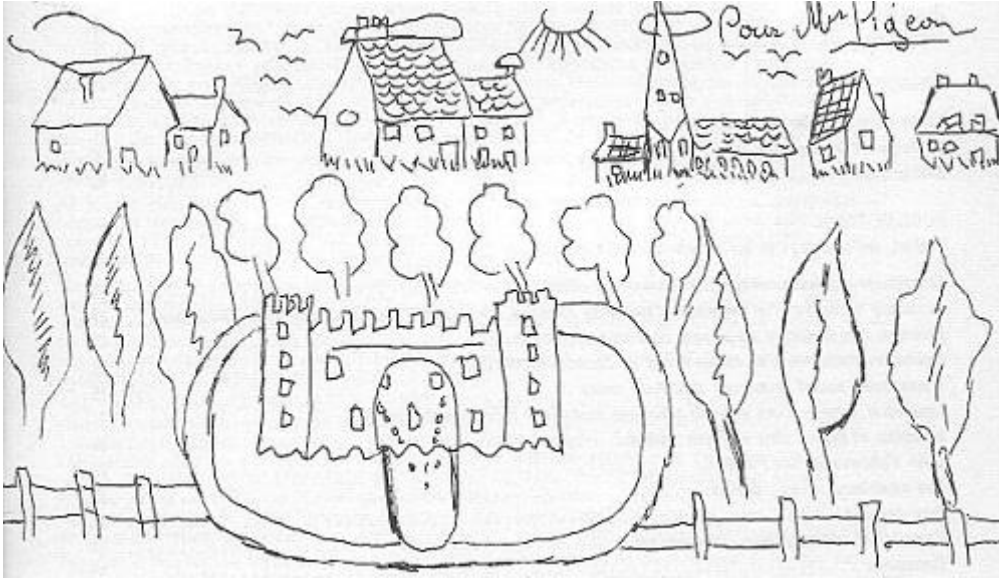
Yine bu yüzden çocuk resimleri Matrakçı Nasuh'un şehir tasvirlerini hatta Tao ve Budist resmini andırır. Çünkü zamanı dışlamayan Japon ve Çin resim sanatında da sabah balığa giden balıkçılarla öğleden sonra kurulan pazarda balık satanları aynı resimde görebilirsiniz. Tıpkı Osmanlı ve İran minyatürlerinde sefere giden ordunun seyahatini, savaş sahnelerini ve zaferle dönüşünü görebileceğiniz gibi. Evet... çocuk resimlerine bakmak değil okumak gerek. Bu okuyuşun zevkini okurlarımızın irfanına bırakıyoruz.



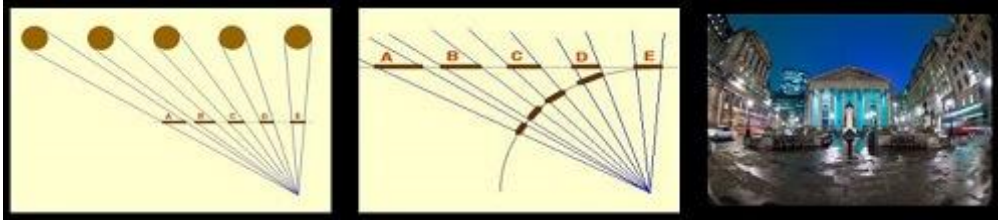








Leonardo da Vinci Rönesansa neden ihanet etti?



Rönesansçı perspektif her zaman dünyayı görüldüğü gibi resmetme iddiasında oldu. Bu iddiasını da matematik ve optik kurallarına, objektif/ bilimsel temsil yöntemine dayandırdı. Ama gerçek bunun tam tersi. Merkezî perspektifle yapılan resimler görme tecrübesine tekabül etmez. Neden?

Gözün retinası küreseldir de ondan. Yani “görme” dediğimiz süreçte ışık düz bir ekrana değil eğri bir yüzeye gelir. Eğer görme açımızın dar bir kısmını kullanırsak fark ihmal edilebilir ama gerçek görme tecrübesinde bu açı oldukça geniş. Bu genişlik sebebiyle yüzeyler arasındaki fark ciddi görüntü kayıplarına ve bükülmelere yol açar. Meselâ yukarıdaki resme dikkat edin: Aynı genişlikte ve birbirine eşit mesafede olan cisimlerin düz zemindeki izdüşümü uzaklıkla doğru orantılı olarak büyüyor. A'nın boyu B'den büyük, B'ninki C'den... Bu temsil gerçek görme tecrübesine tekabül etmiyor çünkü eğri bir yüzeyde uzaklaşan cisimlerin izdüşümü küçülür. Göze uygun bir izdüşüm için uzaklaşan cisimler daralan açılarla küresel bir zeminde resmedilmeliydi. En sağdaki karedeki gibi “balık gözü” objektifle çekilen fotoğraflar böyle bir izdüşümün neye benzeyeceğini gösterebilir.

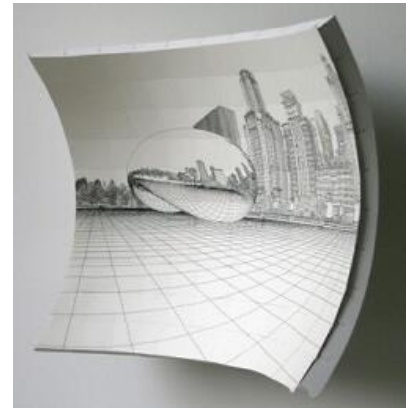
Rönesansçı perspektifin bir başka sorunu ise resimlerin tek gözle bakıyormuşuz gibi çizilmesi. Oysa iki gözümüz var ve aralarındaki 6 cm mesafe sayesinde aynı cismi iki farklı açıdan görüyoruz. Bu açı farkı sayesinde gerçekleşen stereoskopik görme bizim üç boyutu algılamamızı sağlıyor. Tek gözle yahut bir delikten bakarcasına çizilen merkezî perspektifin suni görmesi ile stereoskopik görme arasında büyük bir fark var.



Daniel Chandler «*Göstergebilimin Temelleri*» isimli kitabında perspektiften bahsederken bu iki resmi okurlarının nazarlarına vermiş. (Semiotics: The Basics, Londra, 2002) Eğer cisimleri yakından bakıldığında görüldüğü kadar büyük çizmeye çalışırsak gülünç tasvirler çıkıyor ortaya. Bu yüzden merkezî perspektifi uygulamış gibi yapsa da büyük ressamlar matematiksel/bilimsel tasvirleri “düzeltme” yoluna gitmişler. Meselâ İtalyan ressam Andrea Mantegna 1480’de yaptığı *Cristo morto* tablosunda Hz. İsa’nın (a.s.) ayaklarını matematiksel ölçülere göre daha küçük çizmiş, tersine başını büyütmüş. Zaten Rönesans’ın öncülerinden ve teorisyenlerinden olan Leon Battista Alberti de 1436’da yayınlanan kitabı *De pictura*’da “resim yaparken tıpatıp aynısını yapmayın, hürmet ve güzellik için itidalli olun” demiş!

Kısacası, Rönesans ile beraber adeta endüstriyel bir standart haline gelen perspektif aslında objektif dünyayı yahut gerçeği yansıtmaz. Merkezî perspektif de diğer resim teknikleri gibi estetik bir tercihtir ama bu gerçek maalesef sanat okullarında, akademilerde açıkça söylenmez. Oysa Leonardo da Vinci bile bunu açıkça itiraf etmiş ve talebelerine şu öğütleri vermiş:

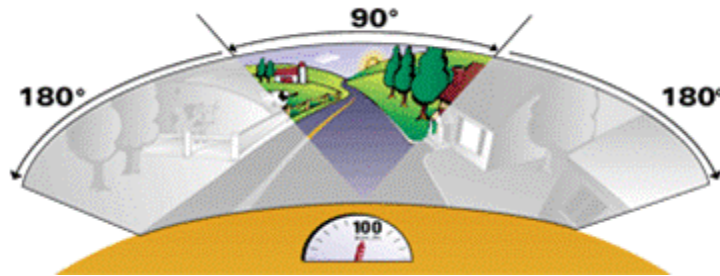
“... Bir şeyi yakından resmetmek ve doğadakiyle aynı etkiyi yaratmak istediğinde, eğer izleyicinin gözü tam olarak senin nesnenin temsilini tasarlarlarken temel aldığın gözle ya da daha doğrusu noktayla aynı mesafe, yükseklik ve yön değerlerine sahip değilse, perspektifinin sadece talihsiz eserlerde karşılaşabileceğimiz bütün yanıltıcı görünüşleri ve hatalı oranlarıyla yanlış olduğu izlenimini uyandırmaması imkânsızdır.” (Dolayısıyla izleyicinin gözünü küçük bir gözetleme deliğinden bakacak şekilde sabitlemek gerekmektedir.)



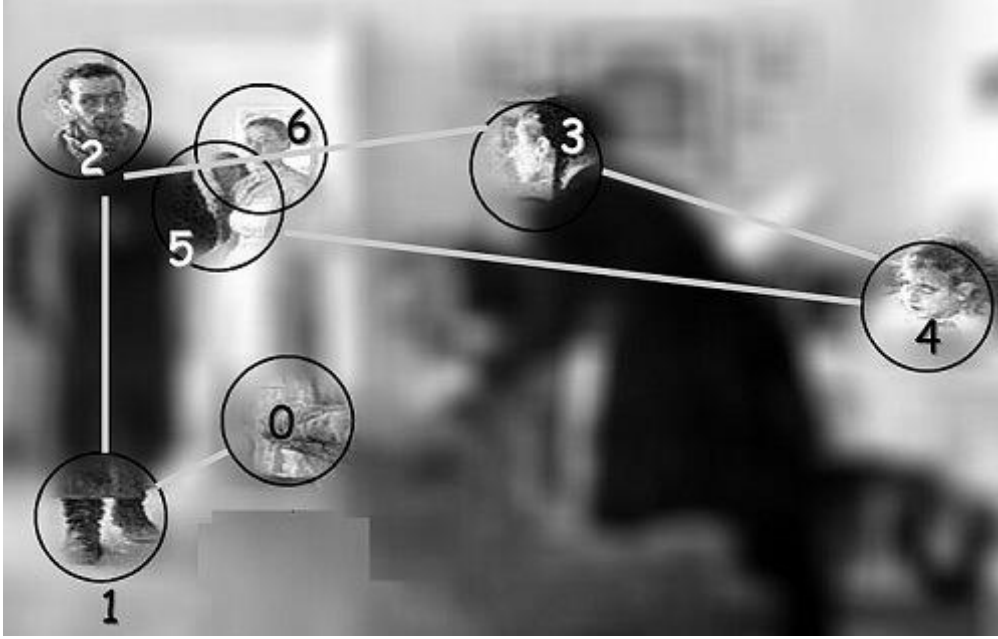
“Bunu yaparsan, ışık ve gölge dağılımının iyi olması koşuluyla, eserin gerçekmiş gibi görüneceğinden hiç kuskun olmasın, o zaman sen bile bu nesnelerin resmedilmiş olduğuna inanamayacaksın. Aksi halde, temsil edilen nesnenin en büyük yükseklik ve genişlik değerinin en az yirmi katı bir mesafe almadan bir şeyi resmetmeye kalkışma; çünkü ancak bunu yaparsan eserin, nerede durduğu fark etmeksizin bütün izleyicileri memnun edecektir ...” (Aktaran Erwin Panofsky, Perspektif)

Göz değildir gören...

Görme süreci gözde değil akılda gerçekleşir çünkü “doğal” yahut “olduğu gibi” görünen şeyler göz sinirlerine mekanik/elektronik yolla aktarılan objektif verilerden, meselâ piksellerden müteşekkil değil. Hatta beyinde “görme bölgesi” kabul edilen hücreler dışında pek çok bölgenin de görme sürecinde devreye girdiğini eklemek gerek. Meselâ madenî para büyüklüğünde gördüğümüz güneş yahut suda olduğu için kırık gibi görünen bir kalemi aklımız “düzeltir”. Farklı açılardan ve farklı aydınlatmalar altında görsek de cisimlere akıl ve hafıza ile bir hüviyet veririz. Keza çizgilerin düz, paralel dik olduklarına akılla hükmederiz. Eğer bütün bu bilgiler birer hüküm/ yargı/ istidlâl değil de objektif birer veri olsaydı asla yanılmazdık. Sadece 0/1 gibi “görüyorum/görmüyorum” durumunda olurduk. Görme süreci ve bu sürecin neticesi olan “görünüşler” görenin bilgilerine, önyargılarına ve hayat tecrübesine bağlı. Böyle olmasaydı çocukların yaptıkları resimlerle büyüklerinki arasında fark olmazdı. (Bkz. [Çocuk hayatı görünmesi gerektiği gibi değil yaşadığı gibi resmeder](#))



Görme sürecinde aklın devreye girmesi görüntülerin inşa edilmesinden ibaret değil. Korktuğumuz yahut bir şeyi ümit ettiğimiz anlarda farklı görürüz. Dikkatimizi teksif ettiğimiz noktalardaki hareket ve cisimler netleşirken görüş alanımıza giren “önemsiz” şeyler silikleşiyor. Merkezî perspektif mekânı anahtar deliğinden seyredilen homojen/ tekdüze bir kutu gibi tasvir ediyor. Oysa az önce söylediğimiz gibi üç boyutu, mekânın derinliğini görmeye yarayan 6 cm aralık var gözler arasında. Yani hem iki gözümüzün olması hem de gözlerin yuvaları içinde duygu ve önceliklere bağlı bir şekilde hareket edebilmeleri sebebiyle görmek son derecede indî/sübjektif bir tecrübe. (Bkz. Derin Lügat maddesi: [İndî / Sübjektif / Objektif / ذاتي](#)) Rönesansçı perspektifin belki de en büyük kusuru burada.



Utandığı için bakışlarını yere eğen biri elbette korkudan gözleri fıldır fıldır dönen biri gibi görmez. Keza tanıdık simalara bakıp geçen bir göz ile ilk defa gördüğü yüzlere odaklanan, bıyık, gözlük vb ayırd edici özellikleri hıfz eden göz arasında da fark var. Neticede görmek, en azından insanî mânâda görmek bir robotun teknik/ objektif/ bilimsel “görmesinden” oldukça farklı. Süpermarketlerdeki barkod okuyucuların siyah-beyaz çizgileri “gördüğünü” iddia edebiliriz. Arıların nektar bulunan çiçeklerden yansıyan mor ötesi ışıkları görmesi de bir tür “görme” sayılır. Ama Rönesansçı perspektifin sahası sanatsa eğer, insan görmesi robotların yahut hayvanların görmesinden farklı olmalı. Fabrika ayarlarına itiraz hakkı bulunmayan bir elektronik alet ve hayvan tabiatı dışına çıkma hürriyeti olmayan bir arının “görmesi” sanatçının görmesiyle mukayese edilebilir mi?

Sonsöz

Matematik/ optik kurallarıyla resim sanatına objektif bir çerçeve çizmek isteyen Rönesansçı perspektif hem gerçeği yansıtamadı hem de indî görmeye sırt çevirdiği için sanattan koptu. Bu bağlamda merkezî perspektif hem gerçek görmeye hem de gerçek sanata uzak bir disiplin. Mimarların veya mühendislerin işine yarayabilir. Teknik ayrıntılar ihtiva eden bir kontratta perspektife dayalı çizimler mutabakatı kolaylaştırabilir. Buna sözümüz yok. Ama ne bir bilim adamı ne de gerçek bir sanatçı Rönesansçı perspektifin “sanat” olduğunu yahut “gerçeği” resmettiğini söyleyemez.

Ayrıca bir manzarayı insan müdahalesi olmaksızın kâğıda aktarma imkânı veren fotoğraf makinesiyle perspektif arasındaki münasebet de unutulmamalı. Fotoğraf makinelerinin icadı gerçekçi olma iddiasındaki Rönesansçı tasvir yanlılarını zor durumda bıraktı. Bu arada merkezî perspektifin sanatsallık iddiası da biraz daha zemin kaybetti. Son olarak Pavel Florenski'nin “Tersten Perspektif” kitabından iki alıntıya yer vermekte fayda görüyoruz. Birinci paragraf perspektifin gerçeğin izdüşümü olduğu iddiasına itiraz, ikinci paragraf ise resim sanatının donuk/ statik bir tasvir olmadığını, tersine zamanı, hayatı ihtiva ettiğini savunan satırlar:

“... Üçüncüye dair olarak, sanatçının ikinci bir gözü daha olduğundan, en azından iki durma ve bakış noktasına sahiptir. Haliyle vehimlere karşı sürekli kullanabileceği bir düzeltim malzemesi vardır. Çünkü bu ikinci göz, sürekli olarak perspektifin bir vehim, üstelik de başarısız bir vehim olduğuna işaret eder. Ayrıca sanatçı iki gözüyle, bir gözüyle gördüğünden daha fazlasını görebilir. Bundan ötesi de vardır: her bir gözüyle farklı şekilde görmektedir; böylelikle, baktığı sûret, sanatçının bilincinde, iki gözle birden görüldüğü için sentetik olarak inşa edilir. Sonuç olarak bir tür ruhsal sentez söz konusudur ve bu sentez, tek bir gözle algılanmış, ağtabakada oluşmuş salt-nesnel bir fotoğrafa



asla benzemez. Helmholtz'un görme kuramının taraftarları ya da perspektifi savunanlar da gözlerden biri ve diğeri ile verilen iki resim arasındaki farkın önemsiz olduğunu söyleyemezler. Onların kuramları açısından tam da bu fark görüş derinliği oluşturmaya yeterlidir ve bu fark olmazsa söz konusu derinlik oluşmayacaktır. Sağ ve sol gözde oluşan resimlerin arasındaki farkı dengeleyip düzleştirdiklerinde, uzayın üç boyutlu algılanmasını sağlayan nedeni ortadan kaldırmış olurlar. Öte yandan bu hiç de ilk bakışta görüldüğü kadar küçük bir fark da değildir. Sözelimi şöyle bir hesaplamayı düşünelim: Çapı 20 cm. olan bir top, merkezi göz hizasında olacak şekilde tutularak buna yarım metre uzaklıktan bakıldığında ve iki gözbebeği arasındaki mesafenin 6 cm. olduğu varsayıldığında, sol gözün görebildiği ekvator yayı sağ gözün görebildiği yaydan üçte bir oranında daha uzun olacaktır. Top daha yakına getirildiğindeyse bu fark üçte birden daha fazla olacaktır. Bir insan yüzüne bakıldığında olduğu gibi, alışlagelmiş görme koşullarıyla ilgili olan bu hesaplamalar, biraz olsun kesinlik iddiası taşıyorsa, gözardı edemeyeceğimiz bir konudur. Genel olarak söylemek gerekirse, göz mesafesini [S], topun yarıçapını [R] ve topun merkezinden iki göz arasındaki mesafenin orta noktasına olan uzaklığı da [L] ile tanımlarsak, o zaman [X] sol göz tarafından sağ gözünkine eklenen ekvator kesiti olacaktır. Aşağıdaki eşitlik bu farkı daha net bir biçimde ortaya koymaktadır:

$$X = S / 2L \text{ ArcCos } (R/L)$$

“... Sanatçı eve ilişkin olarak yalnızca kendi algılarını temsil etmelidir ve zaten sadece bunu temsil edebilir; ama evin kendisini düzlem üzerine taşımaya kesinlikle çalışmamalıdır. (ister bir eve ister bir insan yüzüne ilişkin olsun) kendi algılarının canlılığını, algılarının farklı kısımlarının en açık, en anlam yüklü olanlarını bizim için ayırarak yakalayabilir ve sürekli tekrarlanan parıltılı ruhsal patlamalar yerine, fazlasıyla dikkat çeken tek tek anlardan oluşan devinimsiz bir mozaik sunar. Böyle bir resmi izlerken, gözlemcinin gözü bu ayırt edici özelliklerde ardışık

olarak gezinir, diğer yandan da oyunsu ve nabızı atan bir tasarımın zaman içinde biçim kazanmış imgesi zihninde yeniden oluşur. Ama burada söz konusu olan, nesnenin kendi imgesinden çok daha yoğun, daha bir araya toplayıcı bir imgedir; çünkü burada eşzamanlı olarak algılanmamış anlar saf biçimlerindedir, artık yoğunlaşmışlardır ve sahip olunan tüm ruhsal güçlerle iç içe geçmiş parçaları ayırıştırma zorunluluğundan bağımsızdırlar. Net ve keskin bir görsel algının iğnesi tıpkı bir plağın çalınan yüzünün üzerindeymişçesine resmin yüzeyi üzerinde kayar. Onun kendine ait olan çeşitli “derinlikleri” boyunca ve bunların her birinde, seyircide titreşimler oluşur. Sanat eseri ortaya koymanın asıl hedefi de, zaten bu türden titreşimler ihdas etmektir ...”

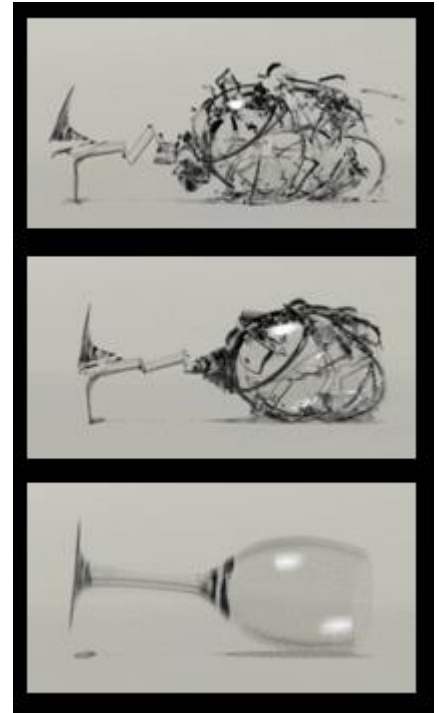
Görünür ama yoktur; görünmez ama vardır

Gerçeğe çok yakın görünen ama gerçek olmayan şeyler vardır: Mesela geri oynatılan bir filmde kırılan bardağın parçalarının birleşmesi veya akan suyun tırmanıp çeşmeye geri dönmesi. Aslında bütün fotoğraf ve film hileleri bu kategoriye girebilir. Resim / film tekniği yoluyla imkânsız mümkün, yalanı gerçek gibi gösterebilirsiniz. Film hileleri eşyanın tabiatına aykırı şeyler gösterdiklerinde akılla temyiz ederiz ve aklımız gözden gelen bilgileri iptal eder. Descartes'in dediği gibi su bardağı içinde kırık gözüken kalemi akılla "tamir" ederiz.

Merkezî perspektif de böyledir ama mesele basit eğlencenin ötesine geçtiği için oldukça sakat. Ufuk çizgisi, kaçış noktası vb tekniklerin gerçeği "deforme" etmeleri değil ama deforme edilmiş gerçeği **TEK ve alternatifsiz gerçek** gibi dayatmaları yüzünden ciddi tehlikeler baş gösterir. Zira bu dayatma sanatın varoluş sebebi olan hürriyete aykırı. Bu sebeple merkezî perspektif sanatın düşmanı olduğu kadar ahlâkın da düşmanı. Çünkü güzel ahlâkın izharı ancak kötüyü/çirkini seçme hürriyetinin bulunduğu bir mekânda mümkün olabilir. Bu veçhesiyle sanat eşyanın tezyininden ibaret değildir; sanat kendi sahasının dışına taşar. Sanat sanatçılara bırakılamayacak kadar hayatî ehemmiyeti haizdir.

Rönesans sanatı neden Hakikat'i anlatamaz?

Merkezî perspektif mekânı adeta bir cisim gibi objektif, homojen sûrette resmeder. Rönesans resim sanatının hakikatten uzak; haliyle yanlış bir sanat olma sebebi bu. Zira eşya ile onun mevcudiyetine **imkân** veren **mekân**ın aynı sembolik lisan ile temsil edilmesi "ateş" kelimesinin dili ve dudakları



yakacağını iddia etmek kadar saçma. Peki ressamı neden düşer bu hataya? Şu kevnî gerçeği akledemedikleri için:

“... Farklı mekânlarla, kevnî/ontolojik şartlara ait nesnelerin düşüncede ve dilde yanyana temsil edilebilmeleri, bu farklı nesneler arasında varlıksal bir geçiş, varlıksal bir bütünleşme imkânı veya bir etkileşim sağlamaz ...”(Ahmed Yüksel Özemre)

Açalım: Fizikî cisimlerin vücut bulmasına, önde, arkada, altta, üstte olmasına imkân veren “kab” Mekân’dır ama Mekân bizzat fizikî bir cisim değildir. Ufuk çizgisi gerçekte var olmayan, gözün gücüne, havanın aydınlığına vb bağlı, tıpkı serap gibi bir vehim. Bu yüzden merkezî perspektifin gerçekmiş gibi dayattığı vehimlerden biri de sanal çizgilerle oluşturduğu 3 boyutlu kareli defter. Perspektif kuralları gereği ressam cisimleri ve Mekân’ı peşinen var kabul ettiği sanal bir kafesin içine koyar:

- Ufuk çizgisi,
- Üzerinde bulunduğumuzu vehmettiğimiz “burası” çizgisi,
- Bu iki çizgiyi birleştiren kaçış/odak çizgileri ve noktaları.

Merkezî perspektifin estetik ve / veya simgesel bir tercih olduğunu unutup bilimsel/objektif gerçeğin ta kendisi (yahut insanların indî görüşlerinden mücerred bir tanrısal görüş) kabul edersek ufuktaki bir adamla ufuk çizgisini aynı gerçeklikte resmederiz. Bu mantıksal bir hata. Neden?

“Ailemle masanın etrafında dua ettik” dediğimizde bunu bilimsel/objektif bir bilgi kabul edemeyiz. Bu cümlemin ifade ettiği gerçeklik Ben'im indî/sübjektif yaşamımdan, hüviyetimden, hafızamdan tecrid edilmiş mücerred (soyut) bir bilgi değil:

- Aile sosyolojik ve/veya kanunî bir kavram,
- Benim ailem Ben'e gönderme yapan indî bir kavram, çocuklarım sadece Ben'e “baba” diyor.
- “Masa” eşyanın işlevsel ve objektif(?) adlandırması,
- Dua inanlar için Tanrı ile (veya bir tanrı ile) konuşma
- ...

Yalan söyleyerek Hakikat'i anlatamazsınız

Gördüğümüz hatta ölçtüğümüz birçok şey gerçekte yok. Göremediğimiz ve ölçemediklerimiz ise var. Algı-varlık arasında otomatik bir ilişki vehmeden pozitizmin kısılcından kurtarmalıyız akıllarımızı. “Görüyorum, öyleyse var, görmüyorum, demek ki yok” demek; 5 hisle erişilen indî/sübjektif bilgiyi objektif(!) kabul etmek yobazlık değil de nedir?

*“... Bana kalırsa **ben**, Ben'lik dediğim şeyin en yakınına girecek olursam, her zaman sıcaklık ya da soğukluğun, ışık ya da gölgenin, sevgi ya da nefretin, acı ya da hazzın şu ya da bu cüzi hissine temas ederim. Hiçbir zaman benliği bir his olmaksızın yakalayamam ve hiçbir zaman hislerimden başka bir şey gözleyemem. Derin bir uyku esnasında olduğu gibi hislerim bir süre için ortadan kaldırılacak olursa, o süre boyunca benliğimi duyumsayamam ve*

var olmadığım hakikatten söylenebilir. Eğer tüm hislerim ölüm tarafından ortadan kaldırılacak olsaydı ve bedenimin çözünmesinden sonra ne düşünebilecek ne de hissedebilecek olsaydım, ne sevebilecek ne de nefret edebilecek olsaydım, bütünüyle yok edilmiş olurum: beni tam bir hiçlik yapmak için daha öte bir şey tasarlayamam ...” (David Hume, İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme)

Netice

İnsanların çoğu varlık tasavvuru ile bir et parçası olan baş gözünü, görmeyi birbirinden ayıramaz. Akıl ile kuşattığı, ihağa ettiği muhi içinde ne varsa görüş alanı içinde de olmasını ümid eder. Lisanlara da sirayet etmiştir bu: “Haklı olduğumu görmüyor musun?” deriz meselâ. Haklı olmak gibi cisimlerden tecrid olmuş mücerred şeyleri bile anlamak mânâsına görmek deriz. (İng. *Do you see what I mean?* Fr. *Je vois ce que tu veux dire...*) Bu zaviyede ayn (göz) bir ayna olur; gerçekleri içimizde ayan beyan yansıtır. Bu yansımalar aş, eş ve iaşe peşinde olan akl-ı meaş için, nefs-i hayvanî için kullanışlı bilgileri teşkil eder. Ama bir ekran olan bu aynaya gerçekmiş gibi nazar edersek aldanırız çünkü göreceğimiz manzara gerçeklerin aynısı değil aksidir. Bir vehimden, yansımadan ibaret olan bu akis bizi bilgilendirmez; bilakis aldatır. Lâkin mes’uliyet gözde değil insan’dadır. Yani okumak yerine bakmayı tercih eden öznedir suçlu olan.

Et gözle bakan insanlar Kâinat’ı görür ama okuyamaz. Oysa Kâinat bir harftir, mânâsı İnsan’da saklıdır. “H₂O” diye yazılır, “Rahmet” diye okunur; “karbon hidrat” diye yazılır, “Rızık” diye okunur... Hâşâ huzurdan, hayvan bakar, insan okur. İnsan okumak için yaratılmıştır. Bakarsa tatmin olur; okursa mutlu olur.

Kanaatimizce insanı mutsuz eden, kötülüğe sevk eden haller kötü olma arzusu değil akli kullanmamak yahut yanlış kullanmaktan mütevellit. Aklın kullanılmasını engelleyen şeylerden biri, belki de en sinsi olanı lisana ve tasavvura bir zehir gibi sirayet eden pozitivist felsefe ve Rönesans sanatı. Bir elma ile aynadaki yansıması farklı mahiyette şeylerdir ama “elma” ve “yansıma” kelimeleri aynı cümlede veya mantıksal önermede eşdeğer işlevler üstlenebilirler. Rönesans sanatının ve bilhassa merkezî perspektifin gözleri ve akli aldatan veçhesi işte burada saklı. Bu sözlerimize mesned olarak Ahmed Yüksel Özemre’nin şu sözleriyle makalemizi bitirelim (tasavvur, fikir ve sanat arasındaki geçişkenliğe agâh olunuz) :

“... Matematiksel nesneler ile fiziksel nesneler, kendi mekânlarının imkânları sebebiyle birbirlerine “dokunmak” kuvvetinden yoksundur. ... Matematiksel nesneler ile fiziksel nesnelerin birbirlerine “dokunmaları” mümkün olmamakla birlikte, bu nesnelerin tasavvurda ve lisanda meydana gelen temsilleri, aynı kabda ve zemînde bulunmaları sebebiyle birbirlerine tasavvurda ve lisanda “dokunmak” imkânına sahiptir. Ancak, tasavvurda ve lisanda birbirlerine dokunan bu şeyler artık matematiksel nesnelerle fiziksel nesnelerin kendileri değil, tasavvurda ve lisandaki temsilleridir; yani fikrî ve lisanî nesnelerdir ...” (Derleyen: Talebesi Yalçın Koç)

Görmek optik değil ideolojik bir süreçtir



Sen Zaman'ın resmini yapabilir misin Abidin?

Yıldızlar tıpkı vefatından asırlar sonra hikmetli sözleriyle hatırlanan âlimler gibidirler. Geceleyin gözlerimizi yukarı çevirdiğimizde yıldızları görmeyiz; varmış gibi görünen yıldız cesetlerine bakarak yaşamadığımız bir maziye hatırlarız. Çünkü bizden binlerce ışık yılı uzaktaki yıldızların ışığı gözümüze (aklımıza) ulaştığında ışığın kaynağı olan yıldız çoktan sönmüştür. Görünmek için var olmak gerekmez; var olan şeyler ise her zaman görünmez. Mesafeler uzadıkça görünen ve gerçekten var olan arasındaki münasebet silikleşir. Zira **“görüyorsam vardır; varsa görürüm”** şeklindeki mekanik nedensellik bir vehimdir. Vakti geldiğinde çoktan ölmüş ve içi yengeçlerce boşaltılmış bir balık gibi aklımızın kıyısına vurur.

Uzak mesafeler sayesinde idrak ettiğimiz bir şey bu: Me^{kân} cisimlerin doldurduğu sabit ve homojen bir boşluk değil olayların, şeylerin ve aralarındaki münasebetlerin OL-masına (k^{ün}) im^{kân} veren bir kudret tecellîsi. Galile, Newton ve Kant'ın zannetikleri gibi zaman ve mekân diye iki mutlak ontolojik eksen yok. Birbirine karışmayan ve birbirini dışlayan bu eksen vehimleri olsa olsa bir Karagöz perdesi olabilir. Fizikçilerin “t” zamanı, “X-Y-Z” mekânı veya Riemann uzayı münferit matematiksel hesaplar için kullanışlıdır belki ama gerçek hiç de fizikçilerin “var” zannettiği gibi değil.

Sürekli devinim halindeki atom-altı parçacıklardan müteşekkil olan eşyanın hüviyeti kendinde kayıtlı değil. Atom “atom” olduğunu bilmez; elektronun üzerinde “elektron” yazmaz. Eşyanın hüviyeti kendinde değil onu bilen ve hatırlayan insanın hafızasında hıfz edilir.

Albert Camus Veba isimli romanında şöyle diyor: “... Yürürken bir şeyleri hatırlamak istediğimizde adımlarımız yavaşlar; unutmak istediğimizde ise hızlanır ...” Nasıl bir meyvanın hem rengi hem de kokusu varsa zaman ve mekân da aynı kevnîyatın iki farklı vechesi. Bu sayede uzaktan gelen tren sesinde, köpek havlamasında sesin hüviyetini işittiğimiz gibi mesafeyi de okuruz. Zaman ve mekân birbirini dik kesen iki çizgi olmadığı için biz her ikisini birlikte tecrübe ediyoruz:

“... Vebanın yurttaşlarımıza getirdiği ilk şey sürgün oldu. Evet, sürekli olarak içimizde taşıdığımız o boşluk, o belirgin heyecan, mantıksızca geriye dönme ya da zamanın akışını hızlandırma isteği, belleğin o yanan okları; işte buydu sürgün duygusu. [...] Hep bir an geliyordu ve trenlerin kente girmediğini açıkça anlıyorduk. Ve o zaman, ayrılığın uzun süreli olacağını ve zamanla kendimize bir düzen vermemiz gerektiğini biliyorduk. İşte o andan sonra, hapsedilmişlik konumumuza yeniden dönüyorduk, artık yalnızca geçmişimiz vardı ve aramızdan bazıları geleceği yaşamaya eğilimli olsa bile, hayal gücünün kendisine güvenenlerde açtığı yaraları görerek hemen, en azından ellerinden geldiğince çabuk, bundan vazgeçiyorlardı ...” (Albert Camus, Veba)

Görmek optik değil ideolojik bir eylemdir

Eğer unutmak kabiliyetimiz olmasaydı her şeyi her yerde gösteren objektif bir tahayyüle hapsolurduk. (Bkz. [Unutmak](#) / [Forget](#) / [Oublier](#) / [ننسى](#))

Zira görmek hem sonuçtur hem de sebep. İdeolojik tercihlerimiz, dogmalarımız, manevî derinliğimiz dünyayı görme şeklimize yön verir. Dünyada gördüklerimiz ise ideolojik tercihlerimize, dogmalarımıza ve manevî derinliğimize etki eder. Hiç bir insan diğeri gibi göremez. Herkes yeşilin ne olduğunu bilir ama kimse objektif bir yeşil tarif edemez. Yaprak, iyilik, güzellik, korku... Hayatta anlam taşıyan ne varsa indî / sübjektiftir çünkü Ben'im indimde olup biter bu anlamlandırma. Gördüklerimizi hıfz ederiz hafızamızda ve bu sayede şeylere birer hüviyet veririz. Şeylerin aynı kalmasından, değişmezliğinden ibaret olan hüviyetler birer vehimdir. (Bkz. Derin Lügat: Bâkî / Eternal / Timeless) Başka bir deyişle neyi göreceğimizi biz seçeriz ki bu neyi hatırlayacağımızı (hıfz) ve dolayısıyla neyi unutacağımızı da bizim seçtiğimizi ispat eder:

“... Sanat hem dünyayı anlamaya yönelik bir anlamlandırma pratiği hem de dünyayı ve onu anlamlandırma biçimlerini yeniden üretme ve/ veya dönüştürme potansiyeli olan bir etkinliktir. Sanat ürünleri belirli bir görme biçiminin ürünü olmalarının yanı sıra görme biçimlerinin üreticisi konumundadırlar. Farklı görme biçimleri farklı dünya görüşlerinin, farklı dünya, insan, zaman ve mekân anlayışlarının ürünüdürler. İlerlemecilik, rasyonalizm, sekülerizm, ve bireycilik ilkelerine dayanan modernlik, “yeni” olana verdiği büyük değere karşın kendi görme biçimini mutlaklaştırmıştır. Modernite özgürlük ve birey düşüncelerini mutlaklaştırması, bunun devamı olarak da zamanı ilerlemeye indirgeyip mekânı, üzerinde kontrol kurulacak bir alan olarak kavramsallaştırması sonucunda hapsedici, kapalı bir sisteme dönüşmüştür ...” ()*

Görmekle bilmenin eşitlenmesi hürriyetin ölümüdür

Binlerce yıl boyunca sanat eseri sayılabilecek tasvirlerle, resimlere bakın. İster ticarî isterse dinî hatta siyasî propaganda amacı güdülmüş olsun kendi gerçekliklerini teklif ettikleri müddetçe özgürlüğümüze tecavüz etmezler. Zira bu binlerce mümkün gerçeklik algısından biridir. Ancak kendi gerçekliğini **tek ve mutlak gerçeklik** olarak dayatan Rönesançî resim sanatı(!) son tahlilde sanatın yani hürriyetin ölümü olmuştur:

*“... Gerçeklik yanılsaması yaratma yönündeki bu çaba, aynı zamanda gerçeği ikame etme yönünde bir arayışa işaret etmektedir. Yaratılan gerçeklik yanılsaması, bakan kişinin görünenle özdeşleşmesinin önünü açmakta ve bakanın biçimlendirilmesine hizmet etmektedir. **Görmekle bilmenin eşitlendiği** bir anlayışta, doğa ve insan araştırma nesnesine dönüştürülmüştür ...” (*)*

SONUÇ

Perpektifin bakışı ve bakanın konumunu hapsedtiğini çok söyledik ama bakılan zamanın da hapsedildiğini unutmamak gerek. Taklidi sanat, resmin yapıldığı ve/veya bakılan zamanı da kristalleştirip bir «t» anına dönüştürür. Bu da körleştirici bir etkidir. Gönül Eda Özgül'ün tabiriyle:

“Sanat eserlerinde mündemiç olan zaman, mekân, insan ve gerçeklik anlayışlarında onları doğuran düşünme biçimlerinin izi sürülebilir; resme bakan kişinin resim tarafından konumlandırılma biçimi ideolojiden bağımsız değildir. Modernlik ilerleme düşüncesine dayanması dolayısıyla öteki olarak tanımladıklarını az-gelişmiş, geri kalmış olanlar olarak görür; bu sebeple perspektif kullanımına dayanan Batı resmi ile karşılaştırıldığında tasvire bir süre az-gelişmiş bir sanat biçimi olarak bakılmıştır. Bu düşüncenin temelinde perspektifin – diğer formların aksine- gerçekliği nesnel olarak temsil ettiği iddiası bulunmaktadır ancak perspektif incelemesinde genel eksen nesnellik değil öznenin konumlandırılması olmalıdır.” ()*

(*) Gönül Eda Özgül, Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri

Yanlış hesap Floransa'dan döner



Rönesans'ın kokmuş leşini kim kaldıracak?

“Yanlış hesap Bağdat’tan döner” demişler. Rönesans felâketini çıktığı deliğe geri sokma vakti gelecek muhakkak. Floransa, Roma, Paris, Amsterdam yeniden sorgulanacak: Torunlarımız bu temizlik harekâtına rö-Rönesans yahut dé-Rönesans gibi bir isim verirler mi bilinmez ama er ya da geç bu “U” dönüşü yapacağız insanlık olarak. Çünkü Rönesans'ın çarpık sanat tasavvuru kokmuş bir leş gibi asırlardır yatıyor yerde. Önce Avrupa'yı ardından bütün dünyayı kirletti. Adına “yeniden doğuş” dedikleri bu kokuşmuş beden sadece sanatı çürütmekle kalmadı; türlü fikrî hastalıkları yayan haşerat da ifsad olmuş bu vücuttan dünyaya

yayıldı: Hümanizm, pozitivizm, utilitarizm... Maksadımız elbette kısır bir Rönesans eleştirisi yapmak değil Rönesansçı mekân tasavvurundan kurtulmaya giden yolun ilk yapı taşlarını koymak.

Tanım

Rönesans bir zaman dilimi değildir. Rönesans bir devrim, bir tür Big Bang veya dönüm noktası da değildir. Zaten hiç bir sanat, felsefe akımı hatta siyasî olay dünyanın her noktasını aynı anda, aynı şiddette ve aynı yönde etkileyemez. Rönesans bir zihniyet, bir dünya tasavvurudur: “İnsan nedir? Kâinat nedir? Güzel nedir?” gibi temel sorulara verdiği lâdinî cevaplarla bilimi, siyaseti, felsefeyi, ekonomiyi etkilemiştir. Bu etkinin taşıyıcı vektörü ise çoğu kez sanat eserleri ve sanat tasavvuru olmuştur.

Rönesansçı sanatın temel unsurları olan taklitçilik, anatomi ve optik ilkeleriyle determinist-bilimsel resimler, BEN’merkezcilik, mekân algısının homojenleşmesi / matematikselleşmesi gibi vasıflar Antik Yunan’da ve Roma’da görülmüştü. Bu bakımdan bu tür sanatı ilk kez Rönesans ile icad edilmiş bir görme biçimi olduğunu iddia etmek yanlış olur. Özetle Titus Burckhardt’ın söylediği gibi “Rönesansçı/Natüralist” zihniyet uyukadaki bir virüs gibi Hristiyanlık öncesi Avrupa sanatında zaten vardı ve uygun şartları bulunca hastalık nüksetti. (Bkz. *Kutsal Sanatın İlkeleri ve Yöntemleri*, 1958)

Rönesans'ın "içi ve dışı"

Herhangi bir asırda, Rönesans'tan henüz etkilenmemiş bir coğrafya (Rusya, Çin, İskandinavya...) ile Rönesans öncesi Hristiyan sanatı büyük benzerlikler gösterir. Mekân tasavvuru için de böyledir bu. Daha önceki kitaplarımızda eserlerden örnekler verdiğimiz gibi Kelt, Güney Doğu Asya, Eski Mısır ve tabi İslâm sanatı tezyinî (ornamental) olması sebebiyle anti-Rönesansçıdır:

- [Soyut Sanat Müslümanın Yitik Malıdır](#)
- [Gözle dinlenen müzik: Tezyin](#)
- [Senin tanrın çok mu yüksekte?](#)

Bu sebeple "Rönesans öncesi/dışı" veya "anti-Rönesans" dediğimizde eski, yeni veya uzak değil fikren Rönesans'ın dışında kalabilmiş güzellik anlayışı ve varlık tasavvuru anlaşılmalıdır. Rönesans ile ortaya çıkan akademisyenciliğin dogmalarına tepki olarak ortaya çıkan soyut resim akımları ise (empresyonizm, kübizm, fovizm...) nazarımızda yine Rönesans'a mahkumdur çünkü ona tersinden endekslidir. Nasıl ki Amerikan nefreti de en az Amerikan hayranlığı kadar bu kültüre endekslile resim sanatı için de bu bağımlılık caridir. Biz "Rönesans öncesi" veya "anti-Rönesans" dediğimizde tasavvur itibariyle gerçekten özgür olan sanatçılardan ve eserlerinden bahsediyoruz. Yani sadece konusu değil lisan-ı sûreti itibariyle de kendisini hür biçimde ifade edebilenlerden...

Taklit yok, gerçeği kopyalamak yok, soyutma yoluyla harfleştirme var

Rönesans öncesi/dışı tasvirlerle bir göz gezdirelim. Taoist manzaralarda, Ortodoks Rus ve Yunan ikonalarında, Osmanlı'dan kalma mekân tasvirlerinde bir kaç ortak nokta var:

1. Güzel olan ile doğru olan arasında da net sınırlar konmamış.
2. Gerçeğin kopyası/fotokopisi sayılabilecek bir resmetme kaygısı yok.
3. Hayvan, bitki, dağ, insan gibi figürler olsa bile (meselâ Osmanlı minyatürü) bunlar gerçek suretlerinden tecrid edilmiş, soyutlanmış, adeta harfleştirilmiş. Bu veçhiyle pasif şekilde bakılan değil aktif şekilde okunan resimler çıkmış ortaya.
4. Rönesans öncesi/dışı resimlerde mekân sabit ve figürleri ihtiva eden bir kutu değil. Tersine zaman gibi yaşanan, farklı açılardan görünebilen bir mekân var. Meselâ Matrakçı Nasuh'un tasvirlerinde binaların bir kaç duvarı birden görülüyor. Bu çoklu perspektif Rus ikonalarında da mevcut. Hatta sadece binalar değil ev eşyaları hatta insan başları dahi bir kaç açıdan birden resmediliyor. (Bkz. Pavel Florenski, Tersten Perspektif)
5. İslâm, Hristiyan Ortodoksluk, Taoizm ve Budizm çok farklı inançlar da olsa anti-Rönesans sanat tasavvurunda birleşiyorlar. Hepsinde müteâl / aşkın / transandan bir arayış var. Görüneni, maddeyi aşıp (bir) mânâyâ ulaşma gayreti. Bu cihetten baktığımızda lisan-ı sûrete dair şu gözlemleri yapmak mümkün: Merkezî perspektif uygulanmadığı için figürler birbirlerine orantılı olarak çizilmiyor. Ne anatomi ne de ışık-gölge gibi optik kurallar dikkate alınmıyor. Haliyle resmedilen sûretler resmi taşıyan zemini süslüyor;

onu saklamıyor. Oysa merkezî perspektif uygulayan Rönesansçı ressam zemini bize pencere gibi gösterir; yalan söyler. Anti-Rönesansçı tasviri daha iyi anlamak için Gönül Eda Özgül'ün "Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri" isimli makalesinden istifade edelim:

"... Tasvir, perspektifte olduğu gibi tek bir bakış açısından resmedilmemiştir ve bakan göz metin içinde dolaşabilir. Aynı resmin içinde çoklu bakış açıları mevcuttur, bu gerçekliğin çok yönlü olarak kavrandığı bir görme biçiminin sonucudur. Resme bakan kişi resmin merkezine yerleştirilmez; daha ziyade ona metnin içinde dolaşma imkânı tanınır. Zaten tasvirde tekil bir merkezden söz edilemeyeceğinden, bakanın, nakkaşın önceden belirlediği ayrıcalıklı, merkezî, biricik bir bakış açısına mahkum edilmesi teknik olarak mümkün değildir. Bu nedenledir ki resme bakan kişiye ne tanrısal bir bakış atfedilir ne de bakan kişi resim tarafından nesneleştirilir; tersine o, resmin içinde dolaşma deneyimini yaşar. Tasvir bakan kişide perspektifte olduğu gibi özne olduğu yanılsaması yaratmaz. Aynı tasvirin içinde kimi nesneler önden görülürken kimilerinin yan cepheleri ya da arkaları, kimilerinin dış cepheleri görülürken kimilerinin içleri gözükür. Perspektifte olduğu gibi derinlik oluşturma çabası yoktur. Nesneler yakınlık ya da uzaklıklarına göre konumlandırılmazlar, resimde yer alan figürlerin küçüklük ya da büyüklükleri bakan kişiye olan mesafelerine yani bakana göre belirlenmemiştir. Ne sahici bir öznenin duyu organlarının algılama kapasitesine ne de değişkensiz bir geometrinin soğuk mekânına göre şekillendirilmiş, dolayısıyla da ne bakanın durduğu noktanın ne de başka bir zaviyenin mutlaklaştırıldığı bir yüzey sunar tasvir: onun sunduğu, bir değil birçok perspektifin kesiştiği bir yüzeydir ..."

Tasvirde çoklu bakış açılarının olması zaman ve mekân da yansır

Rönesans'ın sadece bir sanat akımı olmadığını, seküler bir siyaset, bilim, hayat ve insan tasavvurunu da beraberinde getirdiğini daha önceki bölümlerde anlatmıştık. Bu bağlamda ilerleme kavramı Rönesans'ı takip eden dönemlerde dogmalaşmış temel bir unsurdur. Bu dogmaya göre "eski olan her şey kötü, yeni olan her şey daha iyidir. Bilimde ve teknolojiye ilerleyen toplumlar muhakkak daha müreffeh ve barışçı olurlar." İşte bu yanılgının tohumları Rönesansçı görme/gösterme biçimde mevcuttu.

Bu yanılgı Galileci/ Newtoncu/ Kantçı diyebileceğimiz, zamanı ve mekânı birbirinden ve hayattan koparan bir anlayıştı ve Rönesans resmine merkezî perspektif olarak yansdı. Söz konusu bilgin ve filozofların elbette homojen zamanlar ve mekânlar ihdas etmeleri için geçerli sebepleri olabilir. Bizim karşı çıktığımız şey matematiksel veya felsefî tasarımların insanlara Zaman'ın ve Mekân'ın alternatifsiz hakikati gibi arz edilmesidir. Oysa anti-Rönesansçı tasvirlerde anlık bir fotoğraf gibi sunulmaz mekân. Zaman ve mekân hayatın gerçekliğinin yenilenmesine imkân veren kevnî unsurlardır. Meselâ Taocu bir ressam tablosunun bir yerinde sabah erkenden tarlaya giden çiftçileri resmederken bir başka köşesinde aynı çiftçileri akşam pazarında sebze satarken çizebilir. Biz Gönül

Eda Özgül'ün Matrakçı Nasuh tasvirleri için sarfettiği şu sözlerin Taocu resimlere ve bazı Ortodoks ikonlardaki mekân tasavvuruna da uygulanabileceğini düşünüyoruz:

“...Mekânların çok-boyutluluğu zamanın da çok-boyutlu olmasını sağlamıştır. Tasvir, belirli bir zamanda kent nasıl görülüyor o şekilde değil, kentin farklı zamanlarda farklı bakış açılarından görünüşlerinin bir toplamı olarak nakşedilmiştir. [...] Zamanların çokluğu, bunun yanı sıra, zamanın kendisinin sorunsallaştırılmasına ve bu bağlamda da varoluşun sorunsallaştırılmasına imkân vermektedir. Tasvirlerde mekânlar da üst üste yığılmış gibidir, farklı etkinlikler ve bu etkinliklerin gerçekleştirildiği mekânlar aynı tasvir içinde yan yana yer almaktadır. Mekân kapalı değil açık bir alandır; önceden belirlenmiş, hesaplanabilir bir alan değil daha çok sonsuzluğa açılan bir alandır. İnsan doğanın dışında değil, onun bir parçasıdır dolayısıyla insan doğaya egemen olacak olan olarak kavramsallaştırılmaz. Tam tersine, insan doğanın içinde küçük bir nokta gibidir; modern görme biçiminde olduğu gibi evrenin merkezinde değildir. Boşluk, tasvirlerde en az figürler kadar önemli bir yer tutmaktadır. Nasuh'un tasvirlerinde kent sonsuz bir mekânın içinde oluşturulmuş bir alandır; boşluğun içine nakşedilmiştir. Bu da evrenin büyüklüğünü ve insan yapısı kentin bu sonsuzluk içinde küçük bir alanı kapsadığını göstermektedir. Bu, insanı evrenin merkezine yerleştirmeyen bir düşünme biçimidir. İnsanın ürettiği kentler, esas nakışın küçük bir parçasını oluşturmaktadır. Mekân çok boyutludur; tek bir bakış açısından oluşturulmamıştır. Örneğin, kentteki evler farklı bakış açılarından resmedilmiştir. Kentler kuşbakışından çizilmesine karşın, kent içindeki nesneler sadece yukarıdan nasıl görülüyorlarsa o şekilde değil, zaman zaman yukarıdan, zaman zaman karşıdan, zaman zaman arkadan, önden ya da yandan resmedilmiştir. (MY: Ortodox resminde başların farklı açılardan resmedilmesi de sadece mekânın ve/veya şehirlerin değil insan başı gibi cisimlerin de zamansal biçimde tasvir edilebileceğini gösteriyor.) Bu da kuşbakışı manzara resimlerinin aksine, mekânın tek bir perspektiften ele geçirilecek bir alan olmasını engellemiştir. Aksine bu tasvirlerde perspektiflerin çokluğundan üretilen ve bu haliyle bile eksik, sonlu ve kusurlu olarak sunulan görünüm, mümkün olan perspektiflerden herhangi birinin tekil sunumunun olsa olsa insanın acizliğini temsil edeceğini ima etmektedir ...”

Netice

Gerek Matrakçı Nasuh'un eserleri gibi İslâm sanatı mekân örnekleri gerekse Taocu manzara ve Ortodoks ikonalar bize farklı mekân tasavvurları olabileceğini göstermekte. İnsanlık asırlardır hapsediği merkezî perspektiften kurtulabilir; kurtulmalıdır da. Bu kurtuluşun neticeleri ise sadece sanatla sınırlı kalmayacak, ahlâkî, siyasî, felsefî tekâmüllere kapı açacaktır.

