

T. C.

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Doktora Tezi

SANAT YAPITLARI VE KATHARSİS

Nurtaç Elçi Akpınar

2502130295

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Uşun Tükel

İstanbul 2017



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Nurtaç ELÇİ AKPINAR Numarası : 2502130295
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Sanat Tarihi Anabilim Dalı Danışmanı : Prof. Dr. Uşun TÜKEL
Tez Savunma Tarihi : 14.06.2017 Saati : 14:30
Tez Başlığı : “ Sanat Yapıtları ve Katharsis ”

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. UŞUN TÜKEL		KABUL
2- PROF. DR. AHMET KAMİL GÖREN		KABUL
3- DOÇ. DR. ESRA ALIÇAVUŞOĞLU KARAVELİ		KABUL
4- DOÇ. DR. SİMGE ÖZER PINARBAŞI		Kabul
5- YRD. DOÇ. DR. A. SİNAN GÜLER		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. SEZA SİNANLAR USLU		
2- YRD. DOÇ. DR. SERAP YÜZGÜLLER		

ÖZ

SANAT YAPITLARI ve KATHARSİS

Nurtaç Elçi Akpınar

Bu tez çalışmasında Aristoteles’in “Poetika” adlı eserinde söz ettiği katharsis doktrini üzerinden sanat yapıtları ele alınacaktır. Filozofun tragedyaya tanımı içerisinde söz ettiği fakat ileri bir açıklama getirmediği katharsis kavramı, yüzyıllar içerisinde çok sayıda farklı argümana ilham kaynağı olmuştur. Bu argümanlar dört ana başlık altında toplanabilir: İzleyicinin acıma ve korku deneyiminde aşırılık ve yoksunluk arasında uygun ifadeye ulaştığı ahlâki bir arındırma biçimi; patolojik acıma ve korku duygularının izleyiciden arındırıldığı tıbbi anlamda bir arındırma biçimi; kahramanın trajik eyleminin ahlâki kirliliğinin oyun esnasında arıtıldığı yapısal bir biçim; evrensel bir anlayışla izleyicinin, tasvir edilen acınası ve korku veren olayları kavradığı entelektüel bir aydınlanma biçimi. Çalışmanın amacı, dört başlık altında sınıflandırılan bu yaklaşımlar ile seçilen sanat yapıtlarının ne denli örtüştüğünü ortaya koymaktır.

Tez çalışması iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Ayn Rand tarafından “Batı Uygarlığı’nın tüm yükünü omuzlarında taşıyan felsefi bir atlas” olarak tanımlanan Aristoteles ve eserleri tanıtıldıktan sonra “Poetika”ya, içerisinde geçen kavramlara yönelik derinlemesine bir bakış sunulacak, akabinde katharsis argümanlarının gelişimi tarihsel ve kuramsal olarak incelenecektir. İkinci bölümde dört başlık altında değerlendirilen argümanlar izleğinde Tiziano ve 1554-1562 yılları arasında gerçekleştirdiği “Danaë”, “Venüs ve Adonis” (her ikisi de Prado’da), “Perseus ve Andromeda” (Londra, Wallace Koleksiyonu’nda) “Diana ve Actaeon”, “Diana ve Callisto” (her ikisi de Edinburgh, İskoçya Ulusal Galeri’de), ve “Europa’nın Kaçırılması” (Boston, Isabella Stewart Gardner Müzesi’nde) adlı yapıtlarından oluşan Poesie Dizisi, Poussin ve “Aşdod’da Veba” adlı yapıtı, Alfredo Jaar ve “Görüntülerin Matemi” (2002) adlı düzenlemesi ve son olarak da Michael Haneke ve “Ölümcül Oyunlar” (1997/2007) adlı sinema filmi ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Aristoteles, “Poetika”, katharsis, Tiziano, “Poesie Dizisi”, Poussin, “Aşdod’da Veba”, Alfredo Jaar, “Görüntülerin Matemi”, Michael Haneke, “Ölümçül Oyunlar”

ABSTRACT

ART WORKS and KATHARSIS

Nurtaç Elçi Akpınar

In this study, through catharsis doctrine which Aristotle had mentioned in his “Poetics”, art works will be analyzed. Although the Greek philosopher only mentions but never introduces a further explanation, catharsis had been an inspiration for many different arguments in the following centuries. These arguments would be classified under four main headlines: As a form of moral purification in which the spectator achieves the proper mean between excess and deficiency in experiencing pity and fear; as a form of medical purgation in which the pathological elements of pity and fear are purged from the spectator; as a structural process by which the tragic deed of the hero is, in the course of the play, purified of its moral pollution; as the process of intellectual clarification by which the spectator comes to understand, under a universal heading, the nature of the particular pitiable and fearful events that have been depicted. The purpose of the study is to propound that the approaches under the four main headlines are in accord with the selected art works.

The dissertation consists of two main sections. In the first section Aristotle, who was defined by Ayn Rand as “a philosophical Atlas who carries the whole of Western civilization on his shoulders” and his works will be put forth; subsequently a thorough overview for the “Poetics” and for the concepts within the work will be introduced. Then the development of the catharsis arguments will be examined both historically and theoretically. The second section will comprise the analysis of Titian’s “Poesie Paintings” which consist of “Danaë”, “Venus and Adonis” (Prado), “Perseus and Andromeda” (Wallace Collection), “Diana and Actaeon”, “Diana and Callisto” (National Gallery of Scotland), and “The Rape of Europa” (Isabella Stewart Gardner Museum) that are painted between 1554 and 1562; Poussin’s “The Plague at Ashdod” (1630, Louvre); Alfredo Jaar’s “The Lament of the Images” (2002) and finally Michael Haneke’s “Funny Games” (1997/2007) in accordance with these catharsis arguments.

Keywords: Aristotle, “Poetics”, catharsis, Titian, “Poesie Paintings”, Poussin, “The Plague at Ashdod”, Alfredo Jaar, “The Lament of Images”, Michael Haneke, “Funny Games”

ÖNSÖZ

Katharsise atfettiği önem ışığında, Aristoteles’in “*Poetika*”da yer alan sınırlı tanımı ile yetinmemiş olduğu ve getirdiği kapsamlı açıklamanın, eserin kaybolan kısımları arasında kaldığı düşüncesi ağır basmaktadır. Yine de bu gizemli kavram, yüzyıllar boyunca birçok düşünüre, farklı katharsis yorumlarına ilham olmuştur; günümüzde de etkinliğini korumaktadır. Tez çalışmasının odağı, uzun süreç içerisinde savlanan bine yakın argümanın dört temel başlık altında değerlendirilmesi doğrultusunda, ele alınan sanat yapıtları üzerinden katharsise estetik bir yaklaşım sunmaktır.

Öncelikle beni bu konuda çalışmaya yönlendiren, her zamanki titiz yaklaşımı ile değerli katkılarda bulunan danışmanım Prof. Dr. Uşun Tükel’e, yapıcı eleştirileri ve cesaretlendirici görüşleri ile desteklerini esirgemeyen hocalarım Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören’e ve Doç. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli’ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çalışma kapsamında yetkin Almanca bilgisine başvurmak dışında yaşamımdaki birçok konuda fikirlerine başvurabildiğim için kendimi şanslı addettiğim değerli büyüğüm Selma Karakule’ye, inancını usanmadan yineleyen, içten dostluğu ile güç veren Ayşe Pınar Karakule’ye, “iyi ki varsın” dediğim Nilüfer Gündüz’e, mesafeler uzak olsa da hep “yakın” olan Tülay Kazancı’ya, yüksek lisans dönemimin en büyük kazançlarından Nihan Atakan’a, yorucu zamanlardaki “takviye gücüm” kuzinim Ayça Akayküçük’e, akademik paylaşımları ile ufkumu açan Dr. Setenay Nil Doğan’a çok teşekkür ederim.

Bu yoğun ve zorlu sürecin en yakın tanıkları eşim Bülent Akpınar’a ve annem İncinur Elçi’ye koşulsuz sevgileri, anlayışları için minnetlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ARİSTOTELES ve KATHARSİS

1.1 ARİSTOTELES	6
1.2 ESTETİK BİR KAVRAM OLARAK KATHARSİSİN KAYNAĞI: “POETİKA”	10
1.3 “İDEAL DEVLET”TEN KOVULAN SANATIN GERİ DÖNÜŞÜ: PLATON’UN MEYDAN OKUMASINA ARİSTOTELES’İN YANITI	14
1.4 KATHARSİS KAVRAMININ YORUMLANMASINA DAİR TARİHSEL BİR BAKIŞ	17
1.5 KATHARSİSİ HEDEFLENEN DUYGULAR: ACIMA ve KORKU	32
1.6 HAZ PARADOKSU	39
1.7 KATHARSİS KAVRAMININ ESTETİK OKUMASI	44

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT YAPITLARI ve KATHARSİS

2.1 AHLÂKİ KATHARSİS: TIZIANO ve POESIE DİZİSİ.....	51
2.1.1 POESIE DİZİSİNİN KLASİK KAYNAĞI: “DÖNÜŞÜMLER”	55

2.1.2	“EN KATOLİK HÜKÜMDAR FELIPE” ve EROTİK POESİE DİZİSİ	62
2.1.3	RESİMSSEL TRAGEDYALAR OLARAK POESİE DİZİSİ	67
2.1.4	“DANAË”	73
2.1.5	“VENÜS ve ADONİS”	77
2.1.6	“PERSEUS ve ANDROMEDA”	91
2.1.7	“IASON ve MEDEA”	95
2.1.8	“DIANA ve ACTAEON”, “DIANA ve CALLISTO”	96
2.1.9	“ACTAEON’UN ÖLÜMÜ”	106
2.1.10	“EUROPA’NIN KAÇIRILMASI”	108
2.1.11	AHLÂKİ ARINMA ve TECAVÜZÜN EROTİZE EDİLMESİ: KATHARSİS SAĞLAMAYAN BİR YAPIT OLARAK “EUROPA’NIN KAÇIRILMASI”	116
2.2	TIBBİ KATHARSİS: POUSSIN ve “AŞDOD’DA VEBA”	126
2.2.1	BİR ESKİ AHİT TASVİRİ OLARAK “DAGON TAPINAĞINDA GERÇEKLEŞEN AHİT SANDIĞI MUCİZESİ”	126
2.2.2	NATÜRALİST “KOPYA”YA KARŞILIK İDEALİST “TAKLİT”: “BELİRİM”DEN “GÖRÜNÜM”E EVRİLME ve POUSSIN’İN ALINTILAMA ANLAYIŞI	137
2.2.3	ACIMA ve KORKU UYANDIRAN BİR İMGE: BİR VEBA TASVİRİ OLARAK “AŞDOD’DA VEBA”	152
2.3	ESTETİK FORM ÜZERİNDEN BİR KATHARSİS OKUMASI: ALFREDO JAAR, “GÖRÜNTÜLERİN MATEMİ”	176
2.3.1	ALFREDO JAAR ve SANATI	177
2.3.2	BİR KÖRLEŞME METAFORU	184

2.3.3	“KARANLIKTA IŞIĞI ARAYIŞ”	200
2.4	BİR AYDINLANMA BİÇİMİ OLARAK KATHARSİS:	
	MICHAEL HANEKE ve “ÖLÜMCÜL OYUNLAR” (1997 / 2007)	205
2.4.1	HANEKE ESTETİĞİ	207
2.4.2	ŞİDDET ESTETİĞİ / ELEŞTİRİSİ: “RAHATSIZ EDİCİ SEYİRLER DİLERİM!”	224
2.4.3	İZLEYİCİSİNİ KATHARSİSTEN MAHRUM BIRAKMA HEDEFİNDE OLAN “ÖLÜMCÜL OYUNLAR”IN SAĞLADIĞI KATHARSİS.....	238
	SONUÇ	249
	KAYNAKÇA	260
	ÖZGEÇMİŞ	290

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1:	Tiziano, “DANAË” (1553-1554, Prado)	73
Resim 2:	Tiziano, “VENÜS ve ADONİS” (1553, Prado)	77
Resim 3:	“POLIYCLITUS YATAĞI” (antik rölyef, anonim)	80
Resim 4:	Tiziano, “PERSEUS ve ANDROMEDA” (1554, Londra, Wallace Koleksiyonu).....	91
Resim 5:	Tiziano, “DIANA ve CALLISTO” (1556-1559, Edinburgh, İskoçya Ulusal Galeri)	96
Resim 6:	Tiziano, “DIANA ve ACTAEON” (1556-1559, Edinburgh, İskoçya Ulusal Galeri)	97
Resim 7:	Tiziano, “ACTAEON’UN ÖLÜMÜ” (1560’lar, Londra, Ulusal Galeri).....	107
Resim 8:	Tiziano, “EUROPA’NIN KAÇIRILMASI” (1560-1562, Boston, Isabella Stewart Gardner Müzesi).....	109
Resim 9:	Nicolas Poussin, “SABİNLİ KADINLARIN KAÇIRILMASI” (1635, Metropolitan Sanat Müzesi)	120
Resim 10:	Nicolas Poussin, “AŞDOD’DA VEBA” (1630, Louvre)	126
Resim 11:	Nicolas Poussin, “AŞDOD’DA VEBA”NIN HAZIRLIK ÇİZİMİ (1630, Louvre)	132
Resim 12:	Marcantonio Raimondi, “IL MORBETTO” (1520, gravür, Stuttgart Staatsgalerie).....	139
Resim 13:	Nicolas Poussin, “AŞDOD’DA VEBA” (detay)	142
Resim 14:	Caravaggio, “AZİZ MATTA’NIN ŞEHİT EDİLMESİ” (1599-1600, San Luigi dei Francesi)	144

Resim 15:	Caravaggio, “AZİZ MATTA’NIN ŞEHİT EDİLMESİ” (detay)	145
Resim 16:	Alfredo Jaar, “GÖRÜNTÜLERİN MATEMİ” Düzenlemesi, Uşun Tükel, “‘Görüntülerin Matemî’ Üzerine Bir Görme/Okuma Denemesi”, Dipnot , Sanat ve Tasarım Yazıları, Sayı 2, 2004 Kış-Bahar, pp. 107-111, s. 107	184
Resim 17:	Alfredo Jaar, “GÖRÜNTÜLERİN MATEMİ” I. Metin, (çevrimiçi) http://www.alfredojaar.net , 3 Aralık 2016	185
Resim 18:	Alfredo Jaar, “GÖRÜNTÜLERİN MATEMİ” II. Metin, (çevrimiçi) http://www.alfredojaar.net , 3 Aralık 2016	187
Resim 19:	Alfredo Jaar, “GÖRÜNTÜLERİN MATEMİ” III. Metin, (çevrimiçi) http://www.alfredojaar.net , 3 Aralık 2016	189
Resim 20:	Alfredo Jaar, “GÖRÜNTÜLERİN MATEMİ”, (çevrimiçi) http://www.alfredojaar.net , 3 Aralık 2016	191
Resim 21:	Alfredo Jaar, “LA GEOMETRIA DE LA CONCIENCIA”/ “VİCDAN GEOMETRİSİ”, 2010, Kathy Battista, “Models of Thinking: Interview with Alfredo Jaar”, Art Monthly , Dec. Jan. 10-11, 342, pp. 1-4, p. 3	198
Resim 22:	Alfredo Jaar, “LA GEOMETRIA DE LA CONCIENCIA”/ “VİCDAN GEOMETRİSİ”, 2010, Kathy Battista, “Models of Thinking: Interview with Alfredo Jaar”, Art Monthly , Dec. Jan. 10-11, 342, pp. 1-4, p. 3	199
Resim 23:	Michael Haneke, “ÖLÜMCÜL OYUNLAR” (2007, 1:02:08)	236
Resim 24:	Michael Haneke, “ÖLÜMCÜL OYUNLAR” (1997, 0:29:32)	240
Resim 25:	Michael Haneke, “ÖLÜMCÜL OYUNLAR” (2007, 0:29:10)	240
Resim 26:	Michael Haneke, “ÖLÜMCÜL OYUNLAR” (1997 / 2007)	241
Resim 27:	Michael Haneke, “ÖLÜMCÜL OYUNLAR” (1997, 1:35:07)	242

Resim 28:	Michael Haneke, “ÖLÜMCÜL OYUNLAR” (2007, 1:29:49)	242
Resim 29:	Michael Haneke, “ÖLÜMCÜL OYUNLAR” (2007, 1:34:59)	243
Resim 30:	Michael Haneke, “ÖLÜMCÜL OYUNLAR” (2007, 1:34:59-1:35:24)	244
Resim 31:	Michael Haneke, “ÖLÜMCÜL OYUNLAR” (2007, 1:34:59-1:35:24)	244

GİRİŞ

Günümüze ulaşan özgün Yunanca haliyle yalnızca kırk altı sayfalık “*Poetika*”, binlerce argümana ilham kaynağı olmuştur. Eserin “*peri poiētikēs*” başlığı “*Şiir Sanatı Üzerine*” olarak çevrilmiş olmasına rağmen “*poiētikē*” kelimesinin, “*poiein* / yapmak” fiil kökünden geldiği ve Aristoteles’in eserinde genel olarak tüm sanatları tanımlarken bu kelimeye başvurmuş olduğu göz önünde bulundurulduğunda “*poiētikē*” ile “*şiir*”den çok daha geniş bir kapsamın kastedilmiş olduğu söylenebilir. Ancak “*Poetika*”, şiirden daha da dar bir kavrama- tragedyaya odaklanmaktadır. Aristoteles, eserin başında ifade ettiği “*poiētikē*” türlerini tartışmaya açma vaadini tutmamıştır. Birçok eleştirmene göre okuyucuyu hayal kırıklığına uğratan bu durumun sebebi, eserin kayıp bir cildi daha olduğu yönündedir.

Bilindiği üzere ilk kez Platon tarafından ortaya atılan “*mimesis*” kavramı, Aristoteles’in estetik kuramı sayesinde bambaşka bir anlam edinir. “Kopyanın kopyası” olmakla, dahası duyumsal olduğu için denetim altında tutulması gereken bir tehlike olmakla itham edilen güzel sanatlar, Aristoteles ile değerini bulmaya başlar. Aristoteles’e göre taklit, “olduğu gibi” ile değil, “olması gerektiği gibi” ile ilgilidir. Dünyevi gerçekliği aşan, kişiyi dünyevi baskılardan uzaklaştıran ve estetik bir duygu yaratan sanat, hocası Platon tarafından dizginlenmesi gereken tehlikeli bir güç olarak tanımlanmasına rağmen Aristoteles için son derece faydalıdır. Bu faydanın temelinde sanatın katharsis gücü yatmaktadır.

“*Poetika*”, Platon’un sanat anlayışına bir başkaldırı, eleştirilerini çürütme girişimi olarak yorumlanabilir. Aristoteles, sanatın uyandırdığı duyguları yine kendi “korunaklı” alanı içerisinde arındırdığını savunur ki bu onun katharsis doktrininin özüdür. Sanat kendine has bir haz sağlar. Bir tragedya ozanının “olması gerektiği gibi” bağlamında ahlâki sorumlulukları vardır fakat bu sorumluluk, sanatsal amacın- yani katharsis amacının önüne geçmemelidir; çünkü, haz sağlamayan bir sanat eseri Aristoteles tarafından başarısız olarak addedilir.

“Katharsis ne demektir, nasıl yorumlanmalıdır?” soruları, yüzyıllardır yanıtlanmaya çalışılmaktadır. Katharsis üzerine bu denli argüman üretilmesinin nedeni, “*Poetika*” içerisinde geçen bahsin muğlak olması ve Aristoteles’in ileri bir açıklama getirmemiş oluşudur. Aristoteles katharsis terimini tragedyayı tanımlarken kullanır: “*Tragedya, ağırbaşlı, tamamlanmış ve zaman içinde belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklididir; bölümlere göre her biri farklı kullanılmış araçlarla çeşitli tatlar verilmiş bir dil kullanarak bunu yapar. Tragedya eylem yapanları taklit eder; bunu da bir anlatım aracılığıyla değil, uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla bu tür heyecanların katharsisini sağlayarak yapar.*”¹ Katharsis kelimesi tüm eser içerisinde yalnızca bu tanımda geçer. Bu nedenle katharsisin anlamı, neye karşılık geldiği, “*Poetika*”nın başka pasajlarında, Aristoteles’in diğer eserlerinde aranmıştır. Üretilen sayısız yorumun nedeni olarak Aristoteles’in tanımının yetersizliği kadar yüzyıllar içerisinde farklı dönemlerin farklı değer sistemlerinin etkisi altında oluşu da gösterilebilir. Ancak genel bir değerlendirme ile katharsis argümanları dört ana başlık altında toplanmaktadır:

* İzleyicinin acıma ve korku deneyiminde aşırılık ve yoksunluk arasında uygun ifadeye ulaştığı ahlâki bir arındırma biçimi

* Patolojik acıma ve korku duygularının izleyiciden arındırıldığı tıbbi anlamda bir arındırma biçimi

* Kahramanın trajik eyleminin ahlâki kirliliğinin oyun esnasında arıtıldığı yapısal bir biçim

* Evrensel bir anlayışla izleyicinin, tasvir edilen acınası ve korku veren olayları kavradığı entelektüel bir aydınlanma biçimi

¹ Aristoteles, **Peri Poetika: Şiir Sanatı**, çev. Murat Temelli, Ark Kitapları, 2011, 1449b 25

Farklı disiplinlerin perspektiflerinden çok farklı katharsis argümanı üretilmiş olsa da katharsisin estetik bir kavram olduğu yadsınamaz. Bu çalışmada da öncelik katharsisin estetik bir okumasıdır. Gündelik yaşamda olduğu kadar sanat bağlamında da katharsis terimi sıkça kullanılmaktadır fakat sanat yapıtlarının söz konusu dört ana başlık üzerinden derinlemesine bir analizine rastlanmamıştır. Çalışmanın ana itkisi farklı dönemlerde etkin olan katharsis anlayışlarının örtüştüğü, hatta bazen yönlendirdiği sanat yapıtlarını tartışmaya açmaktır. Bu doğrultuda dört sanatçının yapıtları incelenmektedir: Poussin ve “*Aşdod’da Veba*” (1630, Louvre), Tiziano ve 1554-1562 yılları arasında gerçekleştirdiği “*Danaë*”, “*Venüs ve Adonis*” (her ikisi de Prado’da), “*Diana ve Actaeon*”, “*Diana ve Callisto*” (her ikisi de Edinburgh, İskoçya Ulusal Galeri’de), “*Perseus ve Andromeda*” (Londra, Wallace Koleksiyonu’nda) ve “*Europa’nın Kaçırılması*” (Boston, Isabella Stewart Gardner Müzesi’nde) adlı yapıtlarından oluşan *Poesie Dizisi*, Alfredo Jaar ve “*Görüntülerin Matemisi*” (2002) adlı düzenlemesi ve son olarak da Michael Haneke ve “*Ölümcül Oyunlar*” (1997/2007) adlı sinema filmi.

İlk bölümde yukarıda kısaca değinildiği üzere Aristoteles ve eserleri tanıtılıp filozofun tragedya kuramına, geliştirilen farklı katharsis argümanları uyarınca ışık tutulmaktadır. Sonrasında “*Katharsisi Hedeflenen Duygular*” başlığı altında korku ve acıma duygularına odaklanılmıştır. “*Poetika*”da geçen tragedya tanımında uyandırılan duygu bağlamında bu iki duygudan söz edilir. Tıbbi argümanı benimseyenler korku hissinin nabzın hızlanması, ürperti gibi fizyolojik tepkilere yol açmasından bahseden “*Poetika*” metnine vurgu yaparak katharsise tıbbi bir anlam atfetmişlerdir. Bu görüşe göre Aristoteles korkuyu, izleyicinin tragedya deneyiminde duyumsadığı tehlike endişesi ile ilişkilendirmektedir. Tehlike endişesi aktör ile özdeşleşen izleyicide aynı zamanda acıma duygusu da uyandıracaktır çünkü kişinin kendisine yönelik bir tehdit korku uyandırırken, “tıpkı kendisi gibi” birinin başına gelen bir felaket, acımaya neden olacaktır.

Tartışmaya açılan ahlâki bir arınma anlamıyla katharsis argümanının odağında, Tiziano’nun “*Poesie Dizisi*” yer almaktadır. “Resimsel şiirler” olarak tanımlanabilecek “*poesia*” türünün 1500’lerde, özellikle Venedik’te ortaya çıkışı, bu dönemde yayımlanan ve popülerlik kazanan Ovidius’un “*Dönüşümler*” edisyonları

ile ilintilidir. Dolayısıyla XVIII. yüzyıla kadar üretilmiş olan görsel sanat yapıtlarının en önemli kaynaklarından biri olan “*Dönüşümler*”e yönelik kapsamlı bir tarihsel okuma yapılması gerekli görülmüştür. Bu doğrultuda antik döneme ait eserin sonraki dönemlerde içeriğinin ve anlamının paganlıktan uzaklaşarak, “*Ovide Moralisé*” olarak adlandırılan ahlâksallaştırıcı geleneğe nasıl tabi kılındığı ortaya konmuştur. Tizano’nun yapıtlarını gerçekleştirdiği dönemde de “*Dönüşümler*” bağlamında bu didaktik eğilim varlığını sürdürmekte ve bu eğilime paralel olarak katharsis doktrini de, ahlâki bir arınma olarak kabul görmektedir. Çalışmada “*Poesie Dizisi*”, gerçekleştirildiği dönem ışığında bu ahlâki arınma anlayışı uyarınca incelenmiştir.

Poussin’in “*Aşdod’da Veba*” (1630) adlı yapıtı ise, tıbbi argümanın kabul gördüğü dönemde hayata geçmiş ve yapıt, bu bağlamda incelenmiştir. Sanatçının savlandığı üzere katharsis hedefini resimsel olarak nasıl gerçekleştirdiği, hangi kaynaklardan ve dönemin hangi düşünürlerinden yararlandığı, ayrıntılı olarak analiz edilmiştir.

Estetik formun sağladığı katharsisin ele alındığı örnek Şilili mimar, yönetmen, sanatçı Alfredo Jaar’ın “*Görüntülerin Matemi*” adlı 2002 tarihli düzenlemesidir. Jaar için bir milyon kişinin katledildiği Ruanda Soykırımı ve bu vahşetin hemen akabinde bu ülkeye gerçekleştirdiği yolculuk, sanat üretimi açısından son derece belirleyici olmuştur. “*Görüntülerin Matemi*”, bu deneyim sonrasında gerçekleştirdiği “*Ruanda Projesi*”nin bir uzantısı olarak görülür ve bu doğrultuda çalışmada, proje dâhilinde öne çıkan yapıtlara da değinilmiştir. Bu işlerin ortak özelliği görüntülerin anlatım gücü bağlamında yetersiz oluşlarıdır. Jaar bu yetersizliği vurgulamak için görüntülerin izleyici tarafından “görülmesinin” kısıtlandığı bir dizi strateji geliştirmiştir. Katharsisin sanat formu aracılığıyla duyumsanan yapısal bir süreç olduğunu savunan görüş uyarınca Jaar’ın bu stratejileri geliştirirken mimari birikimine çok şey borçlu olduğu vurgulanmalıdır. İzleyicinin “*Görüntülerin Matemi*” deneyimi “sırasında” sağladığı katharsis, bu bölümün odağında yer almaktadır.

Filmleri sinema dışında tarih, felsefe, siyaset bilimi gibi çok farklı disiplinler çerçevesinde analiz edilen Michael Haneke’nin, bu kez tez kapsamında dördüncü

örnek olarak seçilen “*Ölümcül Oyunlar*” adlı filmine, aydınlanma biçimi olarak değerlendirilen katharsis argümanı izleğinde bir bakış sunulmaktadır. Hollywood ana akım sineması karşıtı, “sanat filmi” üreten bir yönetmen olan Haneke, izleyicisini düşünmeye sevk eden provokatif bir söyleme sahiptir. O, doğrudan “tüketilmek” üzere erişime sunulan ana akım “görüntülerine” karşıt olarak, örtülü olanı keşfetmeye davet eder. Haneke, izleyicisine farklı olasılıkların da olabileceğini göstererek onun eleştirel yetilerini yeniden kazanmasını ister. Haneke’nin ideal izleyicisi bağımsızca düşünebilen böylece gerçek bir farkındalığa ulaşabilecek izleyicidir ve yönetmene göre “iyi” bir sanat eseri, soruları yanıtlamakla değil, sorular üretmekle ilgilenmelidir. Haneke filmleri de soruları gündeme getirir ve yanıtları kendisi vermek yerine, izleyicisinin yanıtlamasını talep eder. Yanıtlar “rahatsız edici”dir fakat sonuçta edinilecek farkındalık ile bir aydınlanma yaşanacaktır. Günümüzde en çok rağbet gören katharsis argümanı da, katharsisi bir aydınlanma biçimi olarak yorumlayan yaklaşımdır. Aristoteles, en büyük hazzın öğrenme hazzı olduğunu savunmuştur² ve katharsisi *mimesiste* tasvir edilen olayların nihai aydınlanması olarak yorumlayanlar, filozofun bu düşüncesine atıfta bulunurlar. Haneke izleyicisinin “katlandığı” süreç rahatsız edici olsa da o, film deneyimi sonrasında artık “eskisi gibi” olmayacaktır. Bu dönüşümü sağlayan, kendi “seyreden” konumu ile yüzleşen izleyicinin bu konumunu fark etme anında yaşayacağı aydınlanmadır ve “*Ölümcül Oyunlar*”ın, ele alınan bu son katharsis argümanı ile ne denli örtüştüğü tartışmaya açılmaktadır.

Tez çalışması ile de hedeflenen, Aristoteles’in “öğrenme ve sonuç çıkarma” (*manthanein kai syllogizesthai*) düsturu uyarınca, katharsise dair “aydınlatıcı” bir okuma önerisinde bulunmaktır.

² “Poetika”, a.g.e., 1448b 5-15

1. Aristoteles ve Katharsis

1.1 Aristoteles (M. Ö. 384-322)

Aristoteles biyografisinin günümüze ulaşan tarihi kaynakları yetersiz ve çoğunlukla tartışmalıdır. Birbirleriyle çelişen verilere en önemli sebep olarak Aristoteles biyografilerinin, onun ölümünden uzun bir süre sonra yazılmış olmaları gösterilmiştir. Ancak M. Ö. I. yüzyıldan Halicarnassuslu Dionysius'un ve M. S. III. yüzyıldan Diogenes Laertios'un eserleri, bu kaynaklar içinde en güvenilirleri olarak addedilmiştir. Laertios “*Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*” adlı eserinde Aristoteles'i “Stageria doğumlu Nikomakhos ve Phaistis'in oğlu” olarak anlatır.³ Nikomakhos, yaşamını Makedonya Kralı Amyntas'ın yanında, onun hekimi ve dostu olarak geçirmiştir. Aristoteles, ünlü bir hekim olan babasından önemli bilgiler edinmiş olmalıdır. Genç yaşta aldığı bu eğitimin izleri, problem çözme yaklaşımı ve analiz yöntemi bağlamında özellikle doğa ve hayvan fizyolojisi gözlemlerinde kendini gösterir. Proxenus sayesinde aldığı Grekçe, retorik ve şiir eğitimi de, tıp altyapısını zenginleştirmiş ve tamamlamıştır. Aristoteles, böyle bir düşünce temeli ile on yedi yaşında Platon'un Akademisi'ne girer.

Atina'ya geldiğinde yirmi yıldan beri varlığını sürdüren Akademi ile tanışan Aristoteles'in, Platon felsefesinden ne denli etkilendiği Aristoteles tartışmalarının odağında yer alır. Bu sorunun yanıtı kesin bir dille yanıtlanamasa da vurgulanmalıdır ki Aristoteles, düşüncelerini kendi çalışmalarının hiçbirinde bir Akademi üyesi sıfatıyla dile getirmemiştir. Üstelik o, Platon'un kim olduğu ile değil, ne yazdığı ve ne düşündüğü ile ilgilenmiş, Platon hakkında felsefi bir tartışma zemini dışında konuşmamıştır. Aristoteles'in Platoncu anlayışa dair atıfları ya *diyaloglar*la ya da

³ Diogenes Laertios, *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*, çev. Candan Şentuna, YKY, 2004

Akademi'nin savunduğu düşüncelerle ilişkilidir ve o Platoncu felsefe ile arasında her zaman bir mesafe gözetmiştir.⁴

Aristoteles'in Akademi'de geçirdiği son yıllar, politik nedenlerle sıkıntılı geçer. Aslen bir Atinalı olmayışı⁵ ve Atina için tehdit olarak görülen Makedon Krallığı ile yakın ilişkileri, Platon'un ölümünden sonra Akademi'nin başına Aristoteles yerine, onun yetkinliğine ulaşamayan Speusippos'un getirilmesine gerekçe gösterilir. Felsefeyi matematiğe indirgeyen bir anlayışın temsilci olarak gördüğü Speusippos'un Akademi'nin başına getirilmesi üzerine Aristoteles, Atina'yı terk eder ve Assos'a gider. Burada dostu Hermias'ın oluşturduğu bir felsefe grubunun lideri olur ve yine Hermias'ın bir yakını olan Pythias ile evlenir. Bu evlilikten iki çocuğu olan Aristoteles, yaklaşık on yıl sonra eşini kaybeder ve bir daha evlenmez. Assos, Aristoteles'in anatomi ve yaşayan varlıkların yapılarına ilişkin ilgisini, özellikle zooloji ve biyoloji gözlemleriyle hayata geçirdiği yer olmuştur. Yine politika üzerine gerçekleştirdiği çalışmaları da muhtemelen Assos'ta başlamıştır. Ancak Pers saldırıları sonucu Aristoteles Assos'tan da ayrılmak zorunda kalır ve Makedonya'ya gitmek üzere yola çıkar. Makedonya'dan önce bir yıl kadar Lesbos'da kaldığı ve burada biyoloji araştırmalarına devam ettiği düşünülmektedir. M. Ö. 343'te Makedon sarayına giden Aristoteles sarayda yedi yıl geçirir ve Makedon Kralı Philip'in oğlu İskender'e hocalık yapar. Philip M. Ö. 346'da Atina ile bir barış anlaşması gerçekleştirir ve gelecekte Akademi'nin başında Makedonya karşıtı Speusippos yerine Aristoteles'in olmasını arzu etmektedir fakat barış kısa süreli olur. Speusippos'un M. Ö. 341'deki ölümünden sonra, Aristoteles'in önerilmesine karşın Akademi başkanı olarak Ksenokrates getirilir ve Aristoteles bir kez daha Atina'yı terk ederek doğduğu kente, Stageria'ya döner. Eşinin ölümünden sonra bir daha evlenmemiş olmasına rağmen, Aristoteles'in kendi gibi Stageirali olan Herpyllis ile bir ilişki yaşadığı ve bu ilişkiden babasının adını taşıyan Nikomakhos'un doğduğu bilinmektedir.

⁴ Örneğin Aristoteles, *Form* öğretisini öne sürenlerin arkadaşları olduğuna gönderme yaparken bile, "doğrunun dostluktan daha önemli olduğunu" vurgular. (**Fikir Mimarları Dizisi- 13: Aristoteles**, yayına hazırlayan Kaan H. Ökten, Say Yayıncılık, 2011, s. 35-36)

⁵ Aristoteles, Atina yurttaşı değil ikamet hakkına sahip yabancı (*metoikia*) statüsünde bir Yunanlıydı.

Aristoteles, sonraki dönemde babasının yerine tahta geçen İskender'in desteğini kazanır. İskender, Akademi'yi korumakla beraber, Aristoteles'ten Atina'da başka bir okul kurmasını ister ve bunun üzerine M. Ö. 335'te Aristoteles kendi okulu Lykeion'u kurar. Sınırlandırıcı Akademi'ye karşın Lykeion, çok geniş bir ilgi alanına kucak açmış ve burada başta doğa araştırmaları olmak üzere farklı alanlara dair kapsamlı çalışmalar yürütülmüştür. Ders verilen bir okul olmanın dışında Lykeion'un bir araştırma merkezi ve bir kütüphanesi olduğu bilinmektedir. Aristoteles, Lykeion'da derslerini yürüyerek verdiği için öğrencileri daha sonraki dönemde *Peripatetikler*⁶ olarak anılmıştır. Aristoteles burada geçirdiği on üç yıl boyunca ders vermek dışında araştırmalarına devam etmiş ve çok sayıda eser kaleme almıştır. Ancak M. Ö. 323'te İskender'in erken ölümü, Atina'da Makedon karşıtlığının yeniden su yüzüne çıkmasına neden olmuş ve bu akımdan nasibini alan Aristoteles dinsizlik ve kutsal kavramlara karşı gelmekle suçlanmıştır. Aristoteles, "Atinalıların felsefeye karşı ikinci bir suç işlememeleri için" Lykeion'u Theophrastos'a emanet ederek annesinin memleketi Khalkis'e gider ve bir yıl sonra M. Ö. 322'de uzun süredir muzdarip olduğu mide rahatsızlığı nedeniyle altmış iki yaşında yaşama gözlerini yumar.

Aristoteles Platon'un Akademi'sinde yirmi yıl gibi uzun bir süre bulunmasına karşın başlangıçtan itibaren Platoncu felsefeden bağımsız bir anlayışa sahip olmuştur. Bu anlayış, Aristoteles'in Akademi'nin başına getirilmemesinin belki de asıl nedeni olması yanında en güçlü şekilde kendi eserlerinde izlenebilir.

Mantık, metafizik, felsefe tarihi, politika, tarih, ahlâk, müzik, retorik, biyoloji, astronomi, fizik ve teoloji gibi farklı alanlarda eserler üretmiş olan Aristoteles, bu alanlara yönelik büyük katkılar sağlamıştır. Antik dönemde 200 eser ona atfedilmiş olmasına rağmen bu eserlerden günümüze yalnızca bazı bölümler ulaşabilmiştir. Ona atfedilen eserlerin birçoğunun Lykeion dönemine ait olduğu düşünülür. Son derece özenle oluşturulmuş pasajlar, yayımlanmak üzere kaleme alındıklarını düşündürür fakat birçok pasaj, daha çok ders notları niteliğindedir. Bu yüzden çalışmaların

⁶ "*Peripatos*", Aristoteles'in öğrencileriyle içinde dolaşarak tartıştıkları çevresi sütunlarla çevrili bir tür avlu ya da galeri olarak tanımlanabilir. Lykeion, Peripatos (Gezici Okul) adıyla da anılmaktadır.

hangilerinin tamamlanmış olduğunu kestirmek bir hayli güçtür ve eserlerin kronolojisini belirlemek neredeyse imkânsızdır.

Aristoteles'in çalışmaları ile önemli katkılar sağladığı alanların başında Mantık gelir. Ona göre mantık, yalnızca düşünme ilkeleri ile ilgilenmez; dil, anlam ve gerçeklik arasındaki ilişki de aydınlatılmalıdır. Aristoteles'in araştırmaları içinde doğa gözlemleri önemli bir yer tutar. Bu çalışmalarda form, madde, değişim ve hareket üzerine düşünceler dile getirilmiştir.

Aristoteles, felsefeyi kendine özgü dalları ile ayrı bir disiplin olarak ele almıştır. O, varlık üzerine gerçekleştirilen araştırmaların, farklı alanları ve konuları kapsadığı düşüncesindedir. Ona göre çıkarımsal mantık ve matematik için vazgeçilmez olan doğrulama, doğa bağlamında bir kriter olarak gözetilmemelidir. Üstelik bu türden bir doğrulama yöntemi, genel olarak matematik, mantık, ahlâk ve politika çalışmalarında model alınmamalıdır. Bu düşünceden hareketle Aristoteles, daha sonra Metafizik olarak tanımlanan, varlığı varlık olarak ele alan ayrı bir bilim önerisinde bulunur. Tüm varlıkların ayırt edici ve indirgenemez özelliklerinin tanımlanması, metafiziğin ana konusunu teşkil eder. Ortaçağ düşüncesi Aristoteles'in madde ve form çözümlemelerini ruh ve beden üzerinde uygulamıştır fakat bu uygulama, teolojik "ruhun ölümsüzlüğü" anlayışından öteye geçememiştir.⁷ Oysa Aristoteles'in ruhu beden bir etkinliği olarak tanımlaması, günümüz bilim anlayışı ile çok daha fazla örtüşmektedir. Aristoteles, ruhun yaşayan bir varlığın formu ve etkinliği olduğu düşüncesi ile "*De Anima*"da bitkilerde, hayvanlarda ve insanlarda etkinlik formunun ne olduğunu araştırmaya yönelmiştir. Algılama, istek, beslenme, düşünce yapısı ve doğası gibi ana gözlem başlıkları, günümüzde de felsefe, psikoloji, fizyoloji, epistemoloji gibi bilimlerin merkezinde yer alan konulardır.

Aristoteles için ahlâk ve politika, birbirinin devamı niteliğinde iki farklı disiplindir. Ona göre insan doğası anlaşılmadan ahlâki ve politik ilkeler öne sürmek anlamsızdır. Aristoteles, insan için neyin iyi olduğuna dair düşüncelerini "*Nikomakhos'a Etik*" ve "*Eudemos'a Etik*" adlı eserlerinde, sosyal yaşama ilişkin

⁷ "Fikir Mimarları Dizisi- 13: Aristoteles", a.g.e., s. 41

çözümlemelerini de “*Politika*”da dile getirir. Dolayısıyla “*Etik*” bir insanın sahip olması gereken erdemleri ele alırken, “*Politika*” da devlete ve topluma odaklanır. “*Retorik*” ve “*Poetika*” ise Aristoteles’in mantık, ahlâk ve politika kuramları ile bağlantılıdır.

“Eğer Batı Uygarlığı’nın tüm yükünü omuzlarında taşıyan felsefi bir atlas varsa, bu Aristoteles’tir.”⁸

Ayn Rand’ın ifadesi, iddialı bulunabilir fakat bilakis daha da genişletilmelidir: Aristoteles, yalnızca Batı Uygarlığı’nın “*Atlas*”ı olarak kalmamıştır; onun eserleri Doğu’nun da bilimsel ve felsefi birikimlerinin temelini oluşturur. Bu nedendir ki Araplar Aristoteles’i “*ilk Öğretmenleri*” olarak addederler. XX. yüzyılın son çeyreğinden itibaren süregelen felsefenin geleceği ve Batı Uygarlığı yapıları tartışmalarının, Aristoteles’le başlaması ve Aristoteles’le devam etmesi, onun düşüncelerinin ne büyük izler bıraktığının ve hala güncelliğini koruduğunun kanıtıdır.

1.2 Estetik Bir Kavram Olarak Katharsisin Kaynağı: “*Poetika*”

Aristoteles’in şiir üzerine kaleme aldığı eserler arasında bazı bölümler dışında yalnızca “*Poetika*”nın ilk kitabı günümüze ulaşabilmiştir.⁹ Ancak Aristoteles’in günümüze gelebilen diğer eserleri, “*Poetika*”da tartışmaya açılan birçok konuyu aydınlatmada yardımcı görülür ve “*Poetika*”, eleştirmenler tarafından soyutlanmış bir monografi olarak değerlendirilmek yerine, giderek Aristoteles’in diğer eserleriyle ilişkilendirilerek ele alınmaya başlanmıştır. Örneğin “*Retorik*” ve “*Ruh Üzerine*”,

⁸ Ayn Rand, *The Objectivist Newsletter* May 1963, p. 18

⁹ Filozofun şiir hakkındaki diğer eserleri üç ciltten oluşan “*Ozanlar Üzerine*” ve altı ciltten oluşan “*Homerosçu Sorunlar*” günümüze ulaşmamıştır. (B. R. Rees, “Aristotle’s Approach to Poetry”, *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 28, No. 1, Jubilee Year, Apr., 1981, p. 25

duygulara dair yorumlar içerir, “Politika” müziği tartışmaya açar, biyoloji eserleri “Poetika”daki biyolojik analogileri anlamada rehber olur ve “Nikomakhos’a Etik” tragedyadan alınan çok sayıda örnek içerir.¹⁰

“Poetika” kısa bir eserdir; bilinen Yunanca metin kırk altı sayfadan ibarettir. Özgün kaynak, tek bir elyazmasıdır.¹¹ Eserin Yunanca başlığı “peri poiētikēs” “Şiir Sanatı Üzerine” olarak çevrilmiştir oysa “poiētikē” kelimesi, “şiir”den çok daha kapsamlıdır; “poiein / yapmak” fiil kökünden gelmektedir ve bazen Aristoteles tarafından üretken sanatların hepsine atfen kullanılmıştır. “Poetika”da, “poiētikē”ye hangi sanatların dâhil edildiği açık değildir. Aristoteles, “poiētikē” türlerine değineceğini söyledikten sonra bunun yerine aralarında müzik, dans, resim ve şiirin de olduğu “mimesis / taklit” türlerine dair bir tartışma açar. Böyle bir girişe rağmen

¹⁰ B. R. Rees “Poetika”nın, Aristoteles’in diğer eserleriyle kavramsal olarak ilişkilendirilmesi dışında yöntemsel benzerliklerin de altını çizer. Babasının mesleğinin, Aristoteles’in canlı varlıkların yapıları ve işlevlerine dair ilgisi üzerinde etkili olmuş olduğunu dile getiren Rees, “Poetika”nın eğitilmiş bir biyologun diğer alanlara dair genel sonuçlara ulaşmada yararlandığı temel bazı yöntemlerin, sanat eleştirisi alanına da uygulanabileceğini gösterme amacıyla bir eser olarak okunabileceğini öne sürer. (a.e.) Eva Schaper’ın da ifade ettiği üzere “Aristoteles’in edebiyat eleştirisi üzerindeki etkisi, onun biyolojik fenomenlerin gözlemi ile eğitilmiş bir zihnin inceliği ile oluşan sınıflandırma tutkusu ile ilişkilendirilebilir. Aristoteles’in amacı, edebiyatın doğasına ve tüm sanatlara yönelik bir öneri sunmaktır.” (Eva Schaper, **Prelude to Aesthetics**, London, Allen & Unwin, 1968, p. 65-66)

¹¹ “Codex Parisinus 1741” (X. ya da XI. yüzyıl). “Poetika”nın Grek ve Helenistik dönemlerdeki konumu hakkında neredeyse hiçbir veri yoktur. Antikite döneminde “Poetika”, Aristoteles’in önemli eserleri arasında sayılmamıştır. VIII. yüzyıla gelindiğinde eser Süryaniceye, XI. yüzyılda da Süryaniceden Arapçaya çevrilmiştir. Averrhoes’in 1198 tarihli tefsiri, Arapça tercümeyle temel almıştır ve bu tefsir de İbraniceye, İbranice tercüme de 1515’te Latinceye çevrilmiştir. Ortaçağ’da ise esere yönelik ilgi çok azdır; XIII. yüzyılda tercüme edilen Aristoteles eserleri arasında “Poetika” yer almaz. “Poetika”nın modern tarihi, XV. yüzyılın ikinci yarısında başlar. Yunanca metin, İtalyan hümanistler arasında oldukça popüler olmuştur. 1498’de eserin ilk Latince tercümesi G. Valla tarafından hayata geçirilmiştir. Ancak Aldine Yayınevi’nin 1495-98 tarihli Aristoteles baskısında, “Poetika” yer almaz. Eser nihayet 1508 tarihli “Aldine *Rhetores Graeci*”sinin I. cildinde görülür fakat editör, büyük bir talihsizlikle en kötü elyazmalarından birini kullanmış ve çok sayıda düzeltme ve değişiklik yapmıştır. Dolayısıyla bu versiyonda “Poetika”nın anlamı büyük oranda bozulmuştur fakat buna rağmen yüzyıllar boyunca bu versiyon üstünlüğünü korumuştur. 1555’te Gu. Morel, bu versiyon yerine aslına daha sadık olan “Parisinus 2040”a dayanan bir metin kaleme alma girişiminde bulunmuş olsa da, XVI. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Aldine versiyonu, çok sayıda yayına temel olmuştur. 1839’da Ritter, bu yayının tamamen güvenilmez bir metin olduğunu duyuran ilk isimdir. Onun bu iddiası, Spengel (1865) ve Vahlen (1867) tarafından sürdürülmüştür. Sonrasında Butcher, “Poetika”ya odaklanan çok sayıda yayın gerçekleştirmiştir. Butcher’ın ve Bywater’ın en önemli İngiliz öncülleri Goulston (1696), Twining (1789) ve Tyrwhitt’tir (1794). (Mitchell Carroll, “Aristotle on the Art of Poetry”, **The American Journal of Philology**, Vol. 32, No. 1, 1911, p. 85-86) Yanlış çeviriler, Üç Birlik anlayışı gibi hatalı gelenekler yaratmıştır. Lessing, “Poetika” metni içerisinde yalnızca “eylem birliği”nden bahsedildiğini, “mekân birliği”ne hiç değinilmediğini ve “zaman birliği” anlayışının muğlak bir pasajın tartışmalı yorumuna dayandırıldığını ifade etmiştir. (Margaret J. H. Myers, “The Meaning of Katharsis: A Study in Aristotle’s Canons of Tragedy”, **The Sewanee Review**, Vol. 34, No. 3, Jul.-Sep., 1926, p. 278)

“*Poetika*”nın kapsamı “şiiir”den çok daha dardır; çünkü, eser temel olarak sadece tek bir türü, tragedyayı ele alır.¹²

“*Poetika*” içerisinde bunlar dışında çok sayıda eksiklik, metinsel zorluklar, bariz tutarsızlıklar dikkat çeker. Birçok eleştirmene göre eser, genel bir okuyucu kitlesine yönelik kaleme alınmış titiz bir çalışma değil, yalnızca ders notlarıdır. Söz konusu sorunlar, “*Poetika*”ya dair çok sayıda ihtilafa sebep olmuştur. “*Poetika*”nın tüm çevirilerinin büyük oranda yorum içerdiği, önemli konulara dair eleştirmenlerin görüşlerinin tartışmalı olduğu ve Aristoteles’e atfedilen birçok noktanın, aslında “*Poetika*” metni içerisinde yer almadığı göz önünde bulundurulmalıdır.

“*Poetika*” konuya dair programlı bir girişle başlar: Kendi içinde bir şiiir sanatı incelemesi, biçimleri ve etkileri, öykülerin nasıl düzenleneceği, kısımların niteliği ve niceliği (1447a 1-13)¹³. Sonrasında ilk üç bölüm, *mimesis* dair genel bir değerlendirme sunar. Epik, tragedya, müzik, resim, dans taklittir ve birbirlerinden üç yönden farklılık gösterirler: Taklit edilen nesneler, ortam ve taklit üslubu. Tragedya, ses alanında (kelimeler, ritim ve harmoni) “bizden daha iyi” olan insanların eylemlerini taklit eder. Dördüncü bölüm, taklidin kökenini ve şiiir sanatının gelişimini tartışır. Aristoteles insanın canlılar içerisinde taklide en uygun canlı olduğunu ve tüm insanların taklit yoluyla öğrendiğini ve haz aldığını söyleyerek taklit sanatlarını herkes için geçerli bir insani özelliğe dayandırırsa da, taklide yönelik özel bir yeteneği olan insanların farklı şiiir janrları yaratma ve mükemmelleştirme

¹² Epik sadece XXIII-XXVI. bölümlerde incelenmiştir. VI. bölümde ilerleyen bölümlerde ele alınacağı söylenen komedyaya tartışması vaadi de yerine getirilmemiştir. Ancak elyazmasında, Antik dönem ve Ortaçağ kaynaklarında komedyaya tartışmasını da içeren ikinci bir kitap olduğuna dair bazı ipuçları bulunmuştur. (Bkz. Janko, **Aristotle on Comedy: Toward a Reconstruction of Poetics II**, London and Berkeley, 1984). Jacob Bernays, katharsis açıklamasının da olduğu düşünülen bu eksik kısma dair, önceleri Neo Platoncu Iamblichus’a atfedilen fakat artık onun olmadığı düşünülen “*De Mysteriis*” adlı eserde, kuşku götürmez bir referans olduğu görüşündedir: “*İnsan doğası tam bir baskı altında çok daha şiddetli olan duygulara tabidir fakat bu duygular makul ölçüde, güvenli ve haz verici şekilde tatmin edilebilir. Nitekim komedyalar ve tragedyalarda diğer insanların duygularına tanıklık ederek kendi duygularımızı dizginleriz, yatıştırırız, arındırırız.*” (Jacob Bernays, **Zwei Abhandlungen**, p. 40, Berlin, 1880; A. W. Benn, “Aristotle's Theory of Tragic Emotion”, **Mind**, New Series, Vol. 23, No. 89, Jan., 1914, p. 85). Ayrıca Ingram Bywater’ın 1909 tarihli “*Aristotle on the Art of Poetry*” adlı kitabının ikinci bölümü de “*The Lost Second Book*” başlığını taşır. Bu bölümde Bywater, bilinen haliyle metnin, daha kapsamlı bir eserin günümüze ulaşan kısmı, orijinal eserin ilk cildi olduğunu öne sürer ve bu iddiasını doğrulamak için kanıtlar sunar. Ona göre kayıp ikinci ciltte “*Poetika*”da vaat edilen komedyaya tartışması ve “*Politika*”da geçen katharsis bahsinin kapsamlı analizi yer almaktadır.

¹³ Aristoteles, **Peri Poetika: Şiiir Sanatı**, çev. Murat Temelli, Ark Kitapları, 2011

vasıfları olduğunu vurgular. IV. bölüm ayrıca tragedyanın gelişimine dair ipuçları sunar. V. bölüm, komedyaya dair kısa bir değerlendirme ile başlar; sonrasında epik ve tragedya kıyaslaması yapılır. VI. bölümde Aristoteles ana konuya, tragedyaya döner. Tragedyayı “eylem yapanları taklit eden, bunu da bir anlatım aracılığıyla değil uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla, bu tür heyecanların katharsisini sağlayarak yapan bir taklit” (1449b 27) olarak tanımladıktan sonra tragedyanın altı niteliksel kısmını ele alır. Önem sırasına göre bu kısımlar öykü (“*muthos*”, olayların düzenlenmesi), kişilikler (“*ēthos*” kişinin ne türden tercihler yaptığı gösterilir), düşünce (“*dianoia*”, insanların bir gösteri yapma ya da bir fikir beyan etme aracı), sözlü ifade (“*lexis*”, dil aracılığıyla ifade), şarkı söyleme ve sahne düzenidir (1450a 10). Aristoteles, öyküyü kişiliklerden ayrı tutar ve öykünün üstünlüğünü vurgular. Öykü, yaşamın ya da insanların değil, eylemin taklididir. Öykü, tragedyanın “ruhu”dur oysa kişilikler önem sırasında ikinci gelir, tıpkı çizim taslağına renklerin sonradan eklenmesi gibi. Aristoteles daha da ileri giderek tragedyanın kişilikler olmaksızın oluşturulabileceğini fakat öykü olmaksızın asla gerçekleştirilemeyeceğini öne sürer. Bu ifadenin nasıl ele alınması gerektiği konusunda çok sayıda tartışma gelişmiştir. Tragedyanın niceliksel kısımlarının (*prologue*, *episode*, *exodos*, *parados* ve *stasimon*) değerlendirildiği kısa XII. bölüm dışında, VII- XIV bölümler, trajik öyküye odaklanır. İyi bir öykü, tek, bütün ve tamamlanmış olmalıdır. Öykü, olasılık ve gereklilik uyarınca giriş, gelişme ve sonuç olarak ilerler; tarihin konusu olan tekil şeylerle değil evrensel olanla ilgilenir. Trajik öykü, ya talihsizlikten talihsizliğe ya da tam tersi yönde ilerler. Öykünün üç kısmı “*pathos*” (yıkıcı ya da acı verici olay), “*peripeteia*” (talihin tersine dönmesi), “*anagnōrisis*”dir (habersiz olma durumundan talih ya da talihsizliğe göre tanımlanan şeylere dair dostluğa ya da düşmanlığa götüren haberdar olma durumuna geçiş). Basit ya da karmaşık, tüm öykülerin “*pathos*”u vardır fakat sadece en iyi öykülerin, karmaşık öykülerin “*peripeteia*”sı ya da “*anagnōrisis*”i vardır. XIII. ve XIV. bölümler öykü yapılarına dair kuralları belirler. XV. bölümde yer alan kişilikler tartışmasından sonra Aristoteles, XVI. bölümde öyküye döner ve “*anagnōrisis*” türlerini ele alır. XVII. bölümde ise öykü düzenlemesine dair başka kurallardan bahsedilir. XVIII. bölümde trajik öykünün iki kısmı arasındaki farklılığa değinilmiştir: Karmaşıklık (“*desis*”, tragedyanın başından talih ya da talihsizliğe geçiş anına kadarki kısım) ve çözülüm (“*lisis*”, değişimden

itibaren sona kadarki kısım). XIX. bölümün başında “düşünce”ye kısaca değinildikten sonra XIX- XXII. bölümlerde epik tartışması yer alır ve epik tragedya ile kıyaslanır. XXV. bölüm şiirsel sorunlara ve çözümlerine odaklanır ve “*Poetika*”, XXVI. bölümde epik ve tragedya karşılaştırmasından sonra tragedyanın üstün olduğu argümanı ile sona erer.

1.3 İdeal Devlet’ten Kovulan Sanatın Geri Dönüşü:

Platon’un Meydan Okumasına Aristoteles’in Yanıtı

“*Mimesis*” kelimesi, Aristoteles’in estetik teorisinin anahtarıdır. “Güzel sanatlar” terimi, bu dönemde “taklit sanatlar” olarak ifade edilmekteydi. Bu kullanım ilk kez Platon ile ortaya çıkmıştır. “*Devlet*”in X. kitabında Platon dış dünyayı “ideal arketipin zayıf bir taklidi” olarak tanımlar. Platon sanatın gerçek güzelliğe, “İdea”ya sahip olmadığını, sadece bir kopyası olduğunu savunur. Ona göre sanat duyumsaldır bu sebeple de tehlikelidir ve felsefenin denetimine boyun eğmelidir. Güzelliğe yalnızca tefekkür yoluyla ulaşılabilir. Güzel sanatlar “kopyanın kopyasıdır”. Güzellik “hiçbir zaman karada ya da denizlerde değildir”; güzellik “cennette olan bir modeldir”. Şeyler güzeldir fakat hiçbir şey Güzellik’in kendisi değildir. Güzellik evrensel olandır, İdea’dır, formdur. Güzellik tezahürlerinden ayrılamaz ve bu tezahürler ne anlama ne de değere sahip değildir; sadece İdeal Güzellik’i paylaşırlar. Sahte dünya, bütünüyle çirkin bir dünyadır; ahlâki değerden yoksundur. Tüm formlar şeytanidir ve görünümüler yanıltıcıdır. Yalnızca gerçek Güzel ve İyi, nihai bir değere sahiptir.

Oysa Aristoteles, “*mimesis*”i farklı bir anlamda kullanır. Ona göre estetik taklidin üç unsuru- karakter, duygu ve eylem- oldukları gibi değil, olmaları gerektiği gibi taklit edilir. Samuel Henry Butcher’ın deyimiyle sanat eseri orijinalinin benzeri

ya da reproduksiyonudur; orijinalin simgesel bir tasviri değildir.¹⁴ Bu nedenle sanat eseri, kendisi olarak değil, duyulara görüldüğü haliyle, görkemli, yüce dünyevi olarak gerçek haliyle orijinalini yeniden üretir. Sanat, şeylerin nesnel gerçekliklerini somutlaştırma girişiminde bulunmaz, sadece duyumsal görünümlerini somutlaştırma arayışındadır. Sanat kendini dünyevi gerçeklikten ve buna karşılık gelen arzulardan koparır. Böylece kişiyi gündelik yaşamın baskısından kurtarır ve bağımsız bir eylem olarak estetik duyguyu serbest bırakır. Bu, güzel sanatların katharsis gücünün sırrıdır.

Platon’a göre bir sanat yapıtı, her şeyden önce sosyal olarak yararlı ya da zararlı etkisiyle verdiği mesaja göre değerlendirilmelidir. Platoncu anlayış sanattan korkar, sanatı hor görür çünkü sanatın kontrol edilmesinin güç olduğunu düşünür. Sanat aynı amaç doğrultusunda kullanılan diğer araçlarla kıyaslandığında daha az etkilidir ve daha az “gerçek”tir.

Platon’un genel olarak ozanlara dair görüşü, onların sadece imgeler, ontolojik ve ahlâki bağlamda “üçüncü dereceden gerçekler” üreten ve en iyi insanların bile ruhlarını yozlaştırmaya muktedir olan kimseler olduğu yönündedir. Platon bu düşüncesi nedeniyle birçok ozanı, ideal devletin dışında görür; yalnızca iyiyi taklit edenlere, ilahi ve kaside ozanlarına hoşgörüyle yaklaşmıştır. Bununla birlikte Platon “*Devlet*”inin X. kitabında şiir severleri, şiirin yalnızca hoşla giden bir şey olmadığını, kentler ve insanlar için yararlı olduğunu gösterebiliyorlarsa şiir lehine konuşmaya davet etmiştir (607d-e). Aristoteles’in “*Poetika*” ile bu meydan okumaya karşılık verdiği düşünülür.¹⁵ Aristoteles, ozanın sanatının gerçek bir “*technē*” olduğunu, bu sanatın belli bir beceriye, hedefe sahip olduğunu ve eserlerin nesnel bir kriterle ölçülebileceğini göstererek, Platon’un ontolojik eleştirisini çürütmüştür. Aristoteles katharsis teorisi ile de, Platon’un ahlâki eleştirisini çürütür. Aristoteles, sanatın “insanoğlunun öğretmeni” olamayacağına dair Platoncu hükme karşı çıkar; o, tam

¹⁴ Margaret J. H. Myers, “The Meaning of Katharsis: A Study in Aristotle's Canons of Tragedy”, **The Sewanee Review**, Vol. 34, No. 3, Jul.-Sep., 1926, p. 281-282

¹⁵ Hatta Gerald Else, “*Devlet*” in X. kitabının derlemesinin geç tarihini vurgulayarak, iki filozof arasında gerçek bir diyalog ihtimalinden söz eder. Ona göre Platon, Aristoteles’in tragedya teorisinden haberdar olmuş ve yine X. kitapta yer alan *mimesis* teorisi ile karşılık vermiş olabilir. (Else, **The Structure and Date of Book 10 of Plato's Republic**, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1972, p. 3)

tersine *mimesis*in, çocukluktan başlayan bir öğrenim süreci yoluyla anlamayı sağladığını savunmuştur.¹⁶ O, öğrenmenin doğal ve temel aracı olması bağlamında *mimesis*in bilişsel değerini ortaya koyarak, Platon'un şiddetli saldırılarına karşı sanatı savunmuştur. Platon, saf "var olma" düşüncesi ile meşgul olmuştur fakat Aristoteles felsefesini, "uygun hale gelme" düşüncesi üzerinde yükseltmiştir. Aristoteles'in sanat teorisi zihinseldir ve "uygun hale gelme"nin gelişim sürecine odaklanır. Bu yüzden Aristoteles ozanın görevinin olmuş olanla değil, olabilecek olanla ilişki kurmak olduğunu savunur çünkü onun düşüncesinde şiir, evrensel olanı ifade eder. Şiir, tarihten daha üstündür çünkü şiir yaşamdan daha yüce bir gerçeklik sunar. Şiir, ampirik gerçekliğin salt yeniden üretimi değildir; şiir kalıcı ve sonsuz gerçekliğin temsilidir. Şiirsel gerçeklik, gerçeklik sınırlarını aşar fakat gerçek dünyayı rasyonel kılan kuralları umarsızca ihlal edemez çünkü ozan belli bir konu ile ilgili gözükse de, aslında evrensel olanla meşguldür. Aristoteles, sanatın asıl amacı bağlamında, sanatın evrenselliği anlayışıyla Platon ve diğer filozoflardan farklıdır. Aristoteles'e göre sanat, yalnızca yüzeysel olanı değil esas olanı taklit eder. Sanatın duyguları harekete geçirmesi ve bu duyguların sanat deneyiminin korunaklı alanı içerisinde arındırılması ile yararlı bir araç olduğunu katharsis doktrini ile savlar. Aristoteles için sanatın amacı, bir tür hazdır. Ona göre her sanat türü ayırt edici bir haz sağlar. O, tragedyada tasvir edilen karakterlerin ahlâki iyilikle temellenmesi gerektiğini düşünür. Karakterlerin ahlâki kusurları, izleyicinin hayal gücünü etkilemek için kurgulanır. Bu açıdan Aristoteles, ahlâk ve estetik sınırındadır. O, karakterin kötü ahlâklı fakat yine de estetik olarak mükemmel olabileceğini düşünmez. Ancak estetik teorisini ahlâk teorisinden ayıran ilk isim olan Aristoteles, ozanın ahlâki amacının sanatsal amacının yerine geçmesine izin vermez. Ona göre ozan, uygun haz üretmede başarısız olursa sanatın özel işlevini yerine getirmede de başarısız olur.

Aristoteles, sanat yapıtlarının biçimsel analizine dair belirli ilkeler öne sürmüştür. Temsil edilen nesne ile ilintili çok çeşitli unsura, temsil araçlarına ve temsil yöntemine değinen bu ilkeler, ontolojiye, epistemolojiye, psikolojiye, ahlâksallığa ya da politikaya indirgenemez bir sanat değerlendirmesi için bağımsız,

¹⁶ **A Companion to Tragedy**, ed. by Rebecca Bushnell Blackwell Publishing; III. bölüm Kathy Edens, "Aristotle's Poetics: A Defense of Tragic Fiction", p. 42

kompozisyonel kriterin yararlılığını gösterir. Önemli ölçüde form, ifade ve niteliksel özelliklerle ilişkilendirilen bu kriter anlayışı, modern estetik teorilerinde de önemli bir rol oynamıştır.¹⁷

Aristoteles, hocası Platon'un estetiğe dair görüşlerinden etkilenmiş olsa da onun "*Poetika*"daki ilgileri Platon'un ilgilerinden farklıdır.¹⁸ Aristoteles'in asıl hedefi sanat bağlamında şiiri, metafizik ya da ahlâki gerekçelere dayanarak savunmak değildir; onun hedefi her janrın kendi amacını gerçekleştirdiği belli yollara dair ayrıntılı bir argüman sunmaktır.

1.4 Katharsis Kavramının Yorumlanmasına Dair Tarihsel Bir Bakış

Katharsis terimi, "*Poetika*"da tragedya¹⁹ tanımı içinde geçmektedir ve Aristoteles tragedyayı şu şekilde tanımlar: "*Tragedya, ağırbaşlı, tamamlanmış ve zaman içinde belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklididir; bölümlere göre her biri farklı kullanılmış araçlarla çeşitli tatlar verilmiş bir dil kullanarak bunu yapar. Tragedya eylem yapanları taklit eder; bunu da bir anlatım aracılığıyla değil, uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla bu tür heyecanların katharsisini sağlayarak*

¹⁷ Richard Shusterman, "The Aesthetic", *Theory, Culture & Society*, Jun. 9, 2006, p. 238

¹⁸ F. Lucas (bkz. *Tragedy: Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, New York: Collier, 1962, s. 39), Jacqueline de Romilly (bkz. *A Short History of Greek Literature*, trans. by Lillian Doherty, Chicago: The University of Chicago Press, 1985, s. 163), Stephen Halliwell (bkz. *Aristotle's Poetics*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1986, s. 1) gibi isimler, Martha C. Nussbaum'un "*Poetika*"nın kasıtlı bir anti-Platoncu metin olduğu görüşünü paylaşırlar. (Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 388)

¹⁹ "Tragedya", Antik Yunan edebiyat janrını ifade eder. Kelime, ilksel anlamıyla "keçi şarkısı" demektir. Bilim insanlarına göre erken dönem tragedya şarkıcıları, satirleri taklit ederek keçi postu kostümleri giymişlerdir. (Christopher Perricone, "Tragedy: A Lesson in Survival", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 44, No. 1, Spring 2010, p. 70). Tragedya M. Ö. VI. yüzyılın sonlarına doğru Yunanistan'da ortaya çıkmıştır. Oyunlar festivallerde, açık hava tiyatrolarında sergilenmekteydi ve herkesin katılımı bekleniyordu. Oyunlar, kimliklerini kutlamak ve tanrılara tapınmak amacıyla toplumun bir araya gelişinin bir parçasıydı. Yalnızca özel bir eğlence türü değil, aynı zamanda sosyal bir ritüel biçimiydi. (*The Edinburgh Introduction to Studying English Literature*, ed. by Dermot Cavanagh, Alan Gillis, Michelle Keown, James Loxley and Randall Stevenson, Edinburgh University Press, 2010, p. 185)

yapar.” (1449b 25) Katharsis, tüm “*Poetika*” metni içerisinde yalnızca bu tanımda zikredilmiştir ve Aristoteles tarafından herhangi bir açıklama getirilmemiş olmasına rağmen, filozofun en bilinen ve üzerinde en çok tartışma gerçekleştirilen, çok sayıda metne ilham kaynağı olan estetik kavramıdır. Katharsisi yorumlamak üzere eleştirmenler, sıklıkla “*Politika*”ya (VIII. bölüm) ve “*Poetika*”nın, aslında doğrudan katharsisten bahsetmeyen XIII. ve XIV. bölümlerinde yer alan pasajlara başvurmuşlardır. Tragedya tanımı son derece gizemlidir; Aristoteles’in trajik olaylara inanma noktasına nasıl gelindiğini açıklayan epistemolojik kuramı *mimesis*le başlar, katharsisle biter fakat bu ikisinin nasıl ilişkilendirildiğine dair bir bilgi sunmaz. Aristoteles’in kastetmiş olduğu tanım, günümüzde hala netlik kazanmamıştır. Tragedya için uygun deneyim olarak ifade edilen katharsis, katharsisin önemi, deneyimlenen katharsisle kimin, neyin etkilendiği gibi sorular, Aristoteles’in metni ve diğer metinleri çerçevesinde sayısız yorumun üretilmesine sebep olmuştur.²⁰ Bu muammanın en önemli sebebi, dönemlerin birbirlerinden farklı değer sistemlerinin oluşudur. Bu nedenle, farklı dönemlerde farklı katharsis argümanları üretilmiş ve benimsenmiştir. Bu argümanlar olağanüstü nicelikte olsalar da dört ana başlık altında değerlendirilebilir:

- * İzleyicinin acıma ve korku deneyiminde aşırılık ve yoksunluk arasında uygun ifadeye ulaştığı ahlâki bir arındırma biçimi
- * Patolojik acıma ve korku duygularının izleyiciden arındırıldığı tıbbi anlamda bir arındırma biçimi
- * Kahramanın trajik eyleminin ahlâki kirliliğinin oyun esnasında arıtıldığı yapısal bir biçim
- * Evrensel bir anlayışla izleyicinin, tasvir edilen acınası ve korku veren olayları kavradığı entelektüel bir aydınlanma biçimi²¹

²⁰ Teddy Brunius, 1931’e kadar katharsise dair 1425 farklı yorum getirildiğini belirtir ve bu tarihten sonra da farklı argümanlar geliştirilmeye devam edilmiştir. (Noreen W. Kruse, “The Process of Aristotelian Catharsis: A Reidentification”, *Theatre Journal*, Vol. 31, No. 2, May, 1979, p. 164

²¹ Türkçe metinlerde katharsis, genel tabiriyle “arınma”, “arındırılma” olarak tanımlanmıştır. Ancak uluslararası literatürde ve özellikle tez çalışması içerisinde yararlanılan bilimsel makalelerde,

Katharsisin ahlâki bir arınma olarak yorumlanması, Aristoteles'in Rönesans döneminde yeniden keşfedilmesiyle birlikte ortaya çıkan en eski yaklaşımdır. Bu yaklaşım, didaktik ve ahlâki bağlamda Rönesans eleştirmeninin anlayışı ile son derece uyumludur. Aristoteles M. Ö. V. yüzyılda, eski Dionysos festivallerinden geriye kalan büyük tragedyaların ve komedyaaların sahnelendiği Yunan drama döneminde yaşamıştır ve Gilbert Murray'e göre Dionysos ritüelinin kendisi bir katharsistir- toplumun önceki yılın kötülüklerinden arındırıldığı bir katharsis.²² Birçok XVI. yüzyıl eleştirmenine göre katharsis, duyguların ahlâki olarak arındırılması ya da yok edilmesi anlamına geliyordu. Ancak ahlâki olarak arındırılan duygulara dair bir ihtilaf söz konusuydu. Örneğin Vincenzo Maggi, acıma ve korkunun, arındırılan duygular arasında olmadığını çünkü acıma ve korku duygularının aynı anda etken ve edilgen olmalarının ve kendi kendilerini yok etmelerinin mantıken mümkün olamayacağını dile getirmiştir. Francesco Robortello'ya göre ise tragedyanın işlevi, acıma ve korku duygularının tamamen yok

"purgation" ve *"purification"* kelimeleri, Türkçe karşılıkları aynı olsalar da, farklı anlamları vurgulanarak kullanılmışlardır. Bu çalışma içerisinde iki kelimenin farklılığı "tıbbi arınma" ve "ahlâki arınma" olarak sınıflandırma suretiyle ifade edilecektir.

²² Margaret J. H. Myers , "The Meaning of Katharsis: A Study in Aristotle's Canons of Tragedy", **The Sewanee Review**, Vol. 34, No. 3, Jul.-Sep., 1926, s. 280. Aristoteles'in katharsis teriminin Dionysos ritüelinden kaynaklandığı, kabul gören bir inanıştır. Karl Otto Müller de bu olasılığa değinmiştir. George Thomson, Henri Jeanmaire ve Richard Seaford gibi isimler de, trajik katharsisi anlayabilmek için Dionysos kültüne bakmak gerektiğini savunmuşlardır. (Hilaire Kallendorf & Craig Kallendorf, "Catharsis as Exorcism: Aristotle, Tragedy, and Religio-Poetic Liminality", **Literary Imagination**, Vol. 14, No. 3, s. 299) Ancak Dionysos ritüelinin terime kaynak olduğu gerçeğine rağmen, Aristoteles'in terime tamamen farklı bir anlam yüklemiş olduğu da düşünülür. H. L. Collocott'a göre Aristoteles bu gelenek dâhilindeki anlayıştan farklı bir tragedya tanımı yapmıştır çünkü artık yüzyıl sonrasında sanata farklı bir açıdan bakılmaktadır. Ahlâki arındırma, artık ölüye ya da kente dair değil, yaşayan bireyin zihnine dairdir. Aristoteles'in anlayışı, medenileşmiş ve ilim sahibi olmuş bireyin anlayışını yansıtmaktadır; artık yer altı dünyasının kötülüğünün dehşetine kapılmayan bir bireyin anlayışını. Sanatın bir üstünlüğü kalmamıştır ve sanat toplumsal yaşamın merkezinden giderek çıkmıştır. Atinalı birey, artık tiyatroyu es geçebilmektedir, oysa önceki dönemde hiçbir vatandaş, toplumsal kurtuluş için gerçekleştirilen bu festivalleri kaçırmayı göze alamazdı. Bu bağlamda sanat toplum için öncelikli önemini yitirmiştir. (H. L. Collocott, "The Function of Art in the Community", **The Australian Quarterly**, Vol. 22, No. 1, Mar., 1950, s. 63). Benzer şekilde kültürel bir değerlendirilmede bulunan Finkelberg de Aristoteles döneminde gerçekleştirilen festivallerin önceki dönemle kıyasla sofistike bir izleyici yaratmış olduğunu vurgular. (M. Finkelberg, "Aristotle and Episodic Tragedy," **Greece and Rome** 53, no. 1 (2006): p. 69, 72)

edilmesidir. Alessandro Piccolomini, bu uç çözümlerden kaçınarak daha ılımlı bir öneride bulunmuştur. Ona göre arındırılan duygular ne tamamen yok edilir ne de ahlâki olarak arındırılır; sadece yatıştırılır. Piccolomini için katharsis, acıma ve korkunun da dâhil olduğu tüm duygusal aşırılıkların arındırılması anlamına gelmektedir.²³ Pierre Corneille ise tragedyanın uyandırdığı korkuyu “izleyicinin ahlâki eğitimi için en önemli standart” olarak belirlemiştir.²⁴

Geç XVII. yüzyıl ve erken XVIII. yüzyıl İngiliz eleştirmenleri çoğunlukla eski anlayışı benimsemişlerdir ve John Milton’un patolojik yoruma dair girişimi, fazla dikkat çekici olmamıştır.²⁵ René Rapin, André Dacier ve René Le Bossu gibi Fransız eleştirmenlerin ahlâkçı etkileri o denli güçlü olmuştur ki, didaktik anlayıştan farklı görüşlere olanak tanınmamıştır.

Goethe ve Gotthold Ephraim Lessing gibi Aydınlanma dönemi düşünürleri, katharsisi spiritüel ve estetik bir deneyim olarak sunmuşlardır.²⁶ Lessing, birçok

²³ Piccolomini, “*Annotationi nel libro de la Poetica d'Aristotele*” adlı tefsirinde: “*Tragedya izleyicileri olarak bizler, insanın nasıl kolayca bolluğun zirvesinden sefaletin derin kuyularına düşebileceğine, dünyevi nimetlerin ve zevklerin nasıl geçici ve yavan olduğuna şahit oluruz. Bu yüzden de bizler için değerli olan dünyevi nimetlere ve zevklere dair tutkularımızı dindiririz ki böylece bir gün onlardan mahrum kalırsak bu kayıp bizi mahvetmesin.*” Piccolomini, sıralamasının en üstüne yerleştirdiği tarihi tragedyanın sağladığı katharsise, izleyiciye kalıcı bir ders verme niteliğinde ahlâki bir etki atfeder; ona göre bu sonuca en iyi tarihsel gerçekçilikle ulaşılır. (Florindo C. Cerreta, “Alessandro Piccolomini's Commentary on the Poetics of Aristotle”, **Studies in the Renaissance**, Vol. 4, 1957, pp. 158-159, 161)

²⁴ Anoop Gupta, “Rethinking Aristotle’s Poetics: The Pragmatic Aspect of Art and Knowledge”, **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 44, No. 4, Winter 2010, p. 64

²⁵ Milton, “*Samson Agonistes*”in önsözünde şu ifadeye yer verir: “*Tragedya... Aristoteles’in ifadesine göre gücünü acıma ve korkuyu arttırmaktan, sonrasında da zihinden bu ve benzer duyguları tıbbi olarak arındırmaktan alır... Tıpta da melankolik nitelikteki şeyler melankoliye karşı kullanılır...*” Joseph Trapp, “*Samson Agonistes*”in yazarının görüşünü yaşatmaya çalışmıştır. Trapp’in katharsis anlayışı ahlâki arınma yaklaşımından bağımsız değildir fakat yine de patolojik teori güçlü şekilde desteklenir. Trapp’in görüşü, temel olarak Milton’un anlayışı doğrultusundadır: Arzular tahrik edilerek genellikle aynı özellikteki ilaçlarla arındırılır, tıpkı bedensel salgılar gibi; asit asitle, acı acı ile. Böylece duygular kendileri ile arınırlar: Acıma acıma ile, korku korku ile ve diğer duygular da bu iki duyguyla arındırılır. Korkunç ve acınası şeylerin dramatik tasvirleri ile karşılaşıldığında, bu şeylerle yakınlaşırlar ve zihin bu duyguların sebep olduğu endişelerden kurtulur. (Marvin T. Herrick, “Joseph Trapp and the Aristotelian Catharsis”, **Modern Language Notes**, Vol. 41, No. 3, Mar., 1926, p. 160)

²⁶ Goethe, edebi bir katharsisten söz eder. Ona göre bir eser yazarken yazarın kendi katharsisi, onun en büyük itkisidir. Edebiyat, yazarın kendi düşüncelerinin ve eylemlerinin aynası olduğu için yazar bu düşünce ve eylemleri kâğıda dökerek ruhunu temizler. Edebi bir itirafta bulunarak ve kendi yaşamının önemli anlarını yeniden yaşayarak yazar, zihnini huzura kavuşturur. (Marvin Bragg, “Goethe's

yorumcunun katharsis bağlamında ahlâki ya da dinî bir görüş benimsediği bir dönemde, tıbbi ya da psikolojik yorumlamayı tercih eder. Ona göre tragedya, izleyicinin korku ve acıma duygularını dengelemelidir; yani tragedya her iki yönde gelişen hatalara karşı tıbbi bir yatıştırıcı görevindedir. Lessing, katharsisin, tıbbi bir terim olarak kullanıldığını ve aşırılığın boşaltımı ya da yeniden yönlendirilmesi anlamına geldiğini düşünür. Bu, “Devlet”inde “*şiir arzuları aç bırakmak yerine besler*” diyen Platon’u çürütmek için öne sürülen bir argümandır. Lessing’e göre Aristoteles, Platon’un “korktuğu” böyle arzuların, insan ruhunda gizli olarak var olduğunu fakat sanat yoluyla, özellikle de izleyiciye daha üstün ölümlülerin acılarını dolaylı olarak duyumsatan tragedya aracılığıyla, başarıyla yüceltilebileceğini ve böylece gerçek yaşamın tiksindirici duygusallığının, aşağılık telaşının tragedyanın yüce acıma ve korku duygularına yönlendirilebileceğini savunmuştur.²⁷ Lessing’e göre, ideal trajik eylem, eylemin belirlenmiş temsil biçimleri uyarınca yeniden üretilmesi kriterine göre değil, katharsis uyandırma yetisine göre değerlendirilmelidir. Lessing katharsisi, dramatik temsille ilişkili heyecanların “mimetik olmayan nakli” ya da ahlâki bir arınma olarak tanımlamıştır.²⁸

Bu dönemde benimsenen katharsis anlayışı şu ifadelerle hayat bulmaktadır:

“Şiir tanrıçasının başı, omuzlarının üstünde ne de özgürce duruyor... Öyle ki artık sanki bedeninden ayrılmış gibi... artık endişelerine tabi değil.” (Schopenhauer)

Conquest of the Enlightenment through Reevaluation of the Nature of Poetry”, **The South Central Bulletin**, Vol. 31, No. 4, Studies by Members of SCMLA, Winter, 1971, p. 174)

²⁷ K. A. Dickson, “Lessing's Creative Misinterpretation of Aristotle”, **Greece & Rome**, Second Series, Vol. 14, No. 1, Apr., 1967, pp. 58-59

²⁸ Lessing, Aristoteles’in tanımı içerisinde yer alan “korku” kelimesi yerine, çok daha doğrudan bir duyumsal deneyime işaret eden “dehşet” kelimesini kullanarak metni yeniden yazmıştır. Görünüşte tek bir kelime değişimi gibi gözükse de bu durumun anlamsal etkisi yalnızca Aristoteles’in kastettiği “korku”nun niteliğini değil, katharsisin kendi edimsel oluşumunu da dönüştürmektedir. Dehşet, acımanın aracı biçimi işlevindedir. Dehşet ve acıma arasındaki biçimsel gerilim, Lessing tarafından “özü aynı olan muhtelif görünümlere muktedir” olarak tanımlanan acımanın, çeşitli biçimleri altında sınıflandırılmıştır. Paul Rilla’ya göre Lessing’in değerlendirmesi, acıma kavramının kısıtlı şekilde yorumlanmasının önüne geçme amacındadır ve onun filolojik temelli argümanı, katharsis yorumlama geleneği içerisinde etkili olmuştur. (Claudia Brodsky, “Lessing and the Drama of the Theory of Tragedy”, **MLN**, Vol. 98, No. 3, German Issue, Apr., 1983, p. 448)

“Bir sanat eseri hem düşebileceğimiz derinlikleri, hem de erişebileceğimiz dorukları göstererek bizi ahlâki olarak arındırabilir.” (Hegel)²⁹

1850'lere gelindiğinde katharsis, artık bir tür terapi, eşzamanlı zihinsel ve fiziksel bir süreç, yüzeysel olarak uyarılan bir heyecan ve rahatlama anlamları da kazanmaya başlar. Bu Bernays-Weil teorisi olarak bilinmektedir. Jacob Bernays (1880) ve Raymond Weil (1848), Aristoteles'in argümanını sadece tıbbi bağlamın belirlemiş olduğunu öne sürmüşlerdir. Özellikle Bernays, katharsisin haz veren bir rahatlama ve duyguların deşarj olması olarak yorumlanmasından sorumludur. Aristoteles'in, “*Poetika*” dışında yalnızca “*Politika*”da değindiği katharsisten tıbbi anlamıyla söz etmesi³⁰, Bernays'ı 1857 tarihli tıbbi argümanını geliştirmeye yönlendirir.³¹ Bernays'a göre “*Politika*”da geçen katharsis, kışkırtıcı melodiler yoluyla duygusal coşkunun tıbbi olarak arındırılma süreci şeklinde tanımladığı için, aynı arındırıcı süreç, tragedyaya atfedilen katharsis ile de ilişkili olmalıdır. Bernays'ın argümanı, katharsisi ahlâki bir arınma olarak yorumlayan ve Bernays tarafından Goethe ve Lessing'e atfedilen önceki geleneğin yerini almıştır. Bernays'a göre ozan eserini izleyicideki acıma, korku ve belki de benzeri kathartik duyguları yok etmek için kullanır. Katharsis, bu duyguların tıbbi olarak arındırılmasıdır. Böylece ozan, tıpkı bir doktor gibi ruhu, kötü şeylerden kurtarır ve bedeni iyileştirir.³² Tıbbi görüşte bu kötü şeyler, duyguların kendileridir; ahlâki argümanda ise bunlar, duygulara dair bir kirlilik ya da iffetsizliktir.³³ 1847'de Weil da,

²⁹ Herbert Ellsworth Cory, “Beauty and Goodness: Art and Morality”, **International Journal of Ethics**, Vol. 36, No. 4, Jul., 1926, pp. 401-402

³⁰ “*kathistamenous hosper iatreias*”, VIII. bölüm

³¹ “Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama” adlı kitabında

³² Ancak Antik verinin, tıbbi argümanı desteklediği görüşünü paylaşan Ingram Bywater, bu “modern” yorumun, XVI. yüzyıla uzanan öncüllerinin olduğunu öne sürmüştür. Bywater 1901 tarihli “*Milton and the Aristotelian Definition of Tragedy*” adlı makalesinde çoğunlukla XVI. yüzyıl ve erken XVII. yüzyıl dönemi İtalyan eleştirmenlerden alıntı yaparak, katharsis kelimesinin patolojik anlamının bu dönemde de biliniyor olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. (Marvin T. Herrick, “Joseph Trapp and the Aristotelian Catharsis”, **a.g.e.**, p. 158) Leon Golden da, “*The Purgation Theory of Catharsis*” adlı makalesinde, tıbbi argümana karşılık gelen XVI. yüzyıl öncüllerine değinir.

³³ John McCumber, “Aristotelian Catharsis and the Purgation of Woman”, **Diacritics**, Vol. 18, No. 4, Winter, 1988, pp. 53-54

“Politika”da yer alan müzik tartışmasına atıfta bulunarak trajik katharsis süreci ile tıbbi arınma süreci arasında bir ilişki olduğunu savunur.³⁴

Aynı şekilde “Politika”yı referans alarak tıbbi bir arınma savlayan Ingram Bywater, katharsisi şu şekilde yorumlamıştır: “Yunan fizyolojisi ve patolojisinde katharsis, fiziksel temizlenme ya da deşarjdır; kalmasına izin verildiği takdirde rahatsızlık ya da zarar verebilecek bir şeyin sanat ya da doğal bir çaba ile giderilmesidir. Aristoteles’in “Politika”da değindiği ruhun katharsisi, belli duygulara dair benzer bir süreçtir. Bu duygular, Antik tıbbın bedensel salgılara dair teorisine göre bedende bulunan kusurlu salgılara benzer ve uygun bir katharsis yoluyla sistemden atılmalıdırlar. “Politika”da yer alan açıklamalar ve ipuçları uyarlanarak tragedyanın kathartik etkisi şu şekilde yorumlanabilir: Acıma ve korku, insan doğasında var olan unsurlardır ve bazı kimselerde bu unsurlar, endişe verecek ölçüdedir. Bu kimseler için trajik uyarılma bir gerekliliktir fakat aynı zamanda herkes için yararlıdır; bir tür ilaç işlevi görür; ruhta biriken duyguları hafifleterek katharsis yaratır. Bu rahatlama sürecine zararsız bir haz eşlik eder.”³⁵ Bywater ile hemfikir olan Lane Cooper da, Aristoteles’in “Poetika”daki katharsis argümanının, “Politika”da yer alan katharsis bahsinden yararlanılarak yorumlanabileceğini savunmuştur.

Ancak tıbbi argümanda katharsisin tam olarak nasıl gerçekleştiğine dair bir ihtilaf söz konusudur. İhtilaf kısmen, katharsisin homeopat mı (benzeri ile tedavi yöntemi) yoksa allopat mı (zıttı ile tedavi yöntemi) olduğu tartışmaları sebebiyledir. Bernays ve Weil’in da aralarında olduğu homeopatik tedavi görüşünü benimseyenler, tragedya izleyicisinin homeopatik bir ilacın sağladığı fiziksel bir katharsise çok

³⁴ “Bazı kimseleri kuvvetle etkileyen herhangi bir duygu, hepsinde daha çok ya da daha az ölçüde vardır; örneğin acıma ve korku ama özellikle de bu “coşkunluk”. Coşku, bazı kimseleri çok kuvvetle etkileyen bir çeşit heyecandır. Bu duygu, dinsel müzikten kaynak alabilir: İnsanların kıskırtıcı melodileri dinlerken, sanki artırıcı bir iyileştirmeden geçmişler gibi adeta ayaklarının üstüne dikildikleri görülmektedir. Acıma, korku ya da öteki duyguları hissedenler de, bu duygunun kendilerine işlediği ölçüde, tıpkı öyle etkileniyor olmalılar. Hepsine hoş bir arınma ve rahatlama duygusu gelmektedir. Arındıran (katharsis yaratan) müzik, aynı yoldan insanlara hiç de zararlı olmayan bir yücelme duygusu verir.” (Politika, VIII. bölüm, çev. Murat Temelli, Ark Kitapları, 2013, s. 405)

³⁵ Lane Cooper, **Aristotle on the Art of Poetry, An Amplified Version with Supplementary Illustrations for Students of English**, New York, 1913, p. 20

benzer şekilde duygusal bir arınma deneyimlediğini iler sürerler. Bu görüşe göre korku ve acıma, homeopatik salgılardır. Bu duygular, küçük dozlarda tedavi edici bir görevdedirler; maruz kalındığında ruhu alt üst ederler ve sonrasında temizlenirler. Bu duygulara maruz kalma, tragedya izleyicisini şiddete yöneltmez. Böylece Aristoteles'in argümanı, Platon'un "*Devlet*"inde yer alan, sanatın "toplum karşıtı bir oyalanma" olduğu ithamına karşıt olarak geliştirildiği söylenmiştir. Drama, toplum için yararlıdır; topluma bir deşarj olma olanağı sunar. William Fyfe, bunu nüktedan bir biçimde ifade eder: "*Ozanlar, sağlık görevlileri olarak çalışmalarını için sürgünden çağrılmalıdırlar.*"³⁶ Acıma ve korku duygularının sorumlusu olan bedensel salgı (kara safra), duyumsal uyarılma ile kısmen kullanılır ve sonra deşarj edilir. İzleyici fazla safradan kurtulduğu ve artık duygusal bir baskı hissetmediği için de haz duyar.³⁷

Tıbbi arınmanın allopatik bir tedavi olduğunu öne sürenler ise acıma ve korku duygularının, aşırı hale gelecek şekilde uyarılarak ya da değerli amaçlara yönlendirilerek arındırılmayacağı görüşündedirler. Bu duygulardan, zıddı duygulara dönüştürme yoluyla kurtulabilinir. Karşıt duygular birbirlerini nötralize eder.³⁸ Rönesans döneminde de, tıbbi bir arınmadan söz eden eleştirmenlerin kastı, allopatik bir tedavidir.³⁹

Samuel Henry Butcher da patolojik katharsis teorisini kullanmıştır ancak tragedyanın işlevinin sadece acıma ve korku duygularına bir çıkış sağlama

³⁶ William Hamilton Fyfe, *Introduction to Aristotle's Poetics*, New York: Putnam, 1927, xvii. John Durham Peters, *Courting the Abyss: Free Speech and the Liberal Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005, p. 218

³⁷ Alan Paskow, "What Is Aesthetic Catharsis?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 1, Autumn, 1983, p. 60

³⁸ A. W. Benn, "Aristotle's Theory of Tragic Emotion", *Mind*, New Series, Vol. 23, No. 89, Jan., 1914, p. 87. Allopatik görüşü benimseyenler, allopatik tedavinin Aristoteles döneminde uygulanan Hipokratik bir tedavi yöntemi olduğunu da vurgulamışlardır. Hipokrat, sıcağı soğukla, soğuğu sıcakla tedavi etmeyi salık verir. Bu anlayışla tragedyanın katharsis etkisi, birbirlerinin zıttı olan acıma ve korku duygularının birbirlerinin etkilerini hafifletmeleri yoluyla meydana gelmektedir. (Hippocrates, *Ancient Medicine*, Loeb's Classical Library, XIII. ve XVI. bölümler

³⁹ Homeopatik ya da allopatik bir süreç olarak tıbbi arınmaya dair kapsamlı bir inceleme, Elizabeth Belfiore tarafından gerçekleştirilmiştir (*Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, N.J., 1992)

olmadığını, tragedyanın bu duyguları sanat alanı aracılığıyla arındırabilmek için ayırt edici bir estetik tatmin sağlama görevinde de olduğunu öne sürerek patolojik katharsis yorumuna sanatsal bir nitelik katmıştır.⁴⁰ Butcher’a göre trajik eylem devam ederken zihnin uyarılması ve sonra yatıştırılması sonucunda duygunun bayağı biçimlerinin çok daha yüksek ve rafine biçimlere dönüşmüş oldukları görülür.⁴¹

Tıbbi arındırma anlayışını benimseyen bir başka isim de Freud’dur. Yunan tragedyasına büyük bir önem atfeden Freud, Josef Breuer ile birlikte kaleme aldıkları “*Studies on Hysteria*”da, (1950) histerik hastalar için geliştirdikleri yeni terapi biçimini, “*kathartik tedavi*” olarak tanımlamıştır. Freud ve Breuer’un kullandıkları bu terim, doğrudan Aristoteles’in tragedya teorisinden ya da daha doğru bir ifadeyle kendi dönemlerinde geliştirilen yeni katharsis yorumlarından alınmıştır. Freud’un bu teoriye dair ilgisinde ailevi bir yakınlık da etkili olmuştur: Bernays, Freud’un eşi Martha’nın amcasıdır. Freud ve Breuer, Antik edebiyat eleştirisi içinden bir terimi alıp psikanalize uyarlamışlardır.⁴² Freud’un hoşla gitmeyen duygunun deşarj olması kavramı, Bernays’ın anlayışını takip eder. Freud’a göre korku ve acıma, öncelikle trajik duygular olma özelliklerini yitirirler. Tragedya yoluyla deşarj edilen dürtüler dini, sosyal ve cinsel konularda özgürleşmeye dairdir.⁴³ Freud tarafından Aristoteles’in katharsis anlayışının yeniden konumlandırılması, korku ve acıma duygularının kendilerine özgü dramatik durumlarının orijinal anlamlarına kavuşturulması girişimi olarak değerlendirilmiştir.⁴⁴

⁴⁰ Mitchell Carroll, “Aristotle on the Art of Poetry”, **The American Journal of Philology**, Vol. 32, No. 1, 1911, p. 89

⁴¹ Samuel Henry Butcher, **The Poetics of Aristotle: Edited with Critical Notes and a Translation**, Macmillan and Co., New York, 1902, p. 254

⁴² Rachel Bowlby, “Family Realisms: Freud and Greek Tragedy”, **Essays in Criticism**, A Quarterly Journal Founded by F. W. Bateson, Vol. LVI, April 2006, No. 2, p. 114

⁴³ **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud**, trans. James Strachey et al. London: Hogarth, 1953-74, 7, 1953, p. 305

⁴⁴ John McCumber, “Aristotelian Catharsis and the Purgation of Woman”, **a.g.e.**, p. 61

Görüldüğü üzere XIX. ve XX. yüzyıllarda katharsis kavramına dair birincil okuma, katharsisin tıbbi etkisi üzerindedir.⁴⁵ Bu dönemde eleştirmenlere göre tragedya acıma ve korku duygularını arındırarak, izleyicinin duygusal sistemini temizler. Ancak bu döneme kadar katharsise yönelik yeni bir bilişsel yorum getirilmemiştir. Oysa Donald Keeseey’in ifade ettiği üzere katharsisin bilişsel yorumu, birçok açıdan modern eleştirinin ana hatları ile de uyumludur ve bu görüş benimsendiği takdirde Aristoteles’in katharsisi bir kez daha “saygın” bir kavram haline gelecektir. Keeseey, özellikle “etki ve tepkiye dair bir kavrayış sağlayan aydınlanmanın, katharsisin belirleyici özelliği olduğunu” savunan John Gassner’a atıfta bulunur.⁴⁶ Başka eleştirmenler de sanatsal deneyimde belirgin bir bilişsel hedef olduğu görüşündedir. Francis Fergusson, “algı”yı izleyicinin estetik deneyiminin doruk noktası olarak tanımlar. James Joyce, izleyicinin bir sanat eserinin içsel ahengini keşfettiği anı “epifani” olarak tarif eder.

Katharsis bağlamında XX. yüzyılda gerçekleşen durum, Thomas Kuhn’un doğa bilimleri için söylediği “*paradigma değişimi*” ile ilişkilendirilebilir.⁴⁷ Kuhn’a göre bilimsel teoriler, açıklama güçleri yaygın ve etkin olduğu sürece varlıklarını sürdürürler. Bir teorinin açıklama gücünü yıkmaya başlayan veriler keşfedildiğinde ki bu doğa bilimlerinde belli bir süreklilikte gerçekleşir- teorinin yerine yenilerinin geçme olasılığı doğar. “*Poetika*”nın kendi içinde katharsise dair herhangi bir tanım bulamayan eleştirmenler, “Aristoteles’in “*Politika*”da tıbbi bir arınma anlamıyla kullandığı terimden ya da “*Nikomakhos’a Etik*”te tarif edilen ahlâki bir arınma sürecinden medet ummuşlardır ve tıbbi arınma argümanı, ahlâki arınma anlayışına göre çok daha popüler olmuştur.

⁴⁵ 1991’de Mathias Luserke, katharsisin doğasına dair kaleme alınmış makaleleri derlemiştir. Kitap, XIX. yüzyılda Jacob Bernays tarafından savlanan tıbbi arınma teorisinin güçlü etkisini ve bu etkinin XX. yüzyıla da damga vurmuş olduğunu gözler önüne serer. (Luserke, ed. **Die Aristotelische Katharsis**, Hildesheim, 1991)

⁴⁶ “On Some Recent Interpretations of Catharsis” **The Classical World** 72, 4, December 1978–January 1979, s. 193. Gassner, tragedya izleme esnasında entelektüel ve ahlâki bir aydınlanma deneyimlendiğini savunur. (John Gassner, **Catharsis and the Modern Theatre; Aristotle's Poetics and English Literature**, ed. by Elder Olson, Chicago: University of Chicago Presss, 1965, pp. 109-110)

⁴⁷ Thomas S. Kuhn, **Bilimsel Devrimlerin Yapısı**, çev. Nilüfer Kuyaş, Alan Yayınları, 1982

Ancak Gerald F. Else, katharsisin tragedya deneyimi ile izleyicinin zihninden acıma ve korku duygularının tıbbi olarak arındırılması ya da bu duyguların ahlâki anlamda arındırılması argümanlarının temelini, “*Poetika*” metninde değil, Aristoteles’in diğer metinlerinde hatta Aristoteles’e ait olmayan başka metinlerde arandığını vurgulayarak katharsisin öncelikle “*Poetika*” üzerinden ele alınması gerektiğini savunur. Else, “*Politika*” ile temellenen tıbbi bir yorumun, inkâr edilemez biçimde terapik olduğunu ve izleyicinin tragedya izlemeye tedavi olmak, rahatlamak ve fiziksel sağlığına kavuşmak için geldiğini öne sürmenin, izleyicinin hasta olduğunu farz etmek anlamına geldiğini, oysa “*Poetika*”da bu görüşü destekleyecek hiçbir ifadenin yer almadığını dile getirir. Else’e göre katharsis, tragedyanın yapısı yoluyla duygusal materyalinde ilerleyen bir süreçtir: “*Katharsis, izleyicinin ruhunda gerçekleşen ya da ruhundaki acıma ve korku duygularına dair bir değişim, nihai bir oluşum değildir. Katharsis, başta tanınma olmak üzere tragedyanın yapısal unsurları ile ilerleyen oyunun duygusal materyali ile ortaya çıkan bir süreçtir. Katharsis, trajik eylemin arındırılmasıdır.*”⁴⁸ Else katharsisi, tragedyanın sonu olarak değil, trajik yapı içerisinde işlevsel bir faktör olarak yorumlar. Böylece, tıbbi ve ahlâki argümanlardan sonra üçüncü ve estetik bir okuma önerisi ortaya çıkmıştır.⁴⁹ Else’e göre katharsis, öyküde gerçekleşen bir durumdur.

Else, tıbbi arınma teorisine dair ikna edici bir eleştiri getirmiş olmasına rağmen onun katharsis argümanı fazla kabul görmemiştir. Tıbbi ve ahlâki argümanlara meydan okuyan görüş, kökeni filolojiye, Platoncu estetiğe, tıp tarihine ve psiko-analitik teoriye dayanan aydınlanma argümanı olur.

Katharsisi tıbbi ya da ahlâki bir arınmadan ziyade başlangıçta acı verici duyguların sonrasında tamamen farklı ve haz verici yeni bir duygusal duruma dönüşümü olarak görenler, Aristoteles’in şiirden alınan hazzın öğretici değerinden kaynaklandığı düşüncesine vurgu yaparlar. Aristoteles, “*Poetika*”nın ilk bölümünde tüm şiirlerin taklit olduğunu söyledikten sonra IV. bölümde taklidin esas amacının ve taklitten alınan hazzın, taklidin bir öğrenme deneyimi sağlamasına bağlı olduğunu

⁴⁸ G. F. Else, **Aristotle's Poetics: The Argument**, Cambridge, 1957, p. 439

⁴⁹ Leon Golden, “Catharsis”, **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Vol. 93, 1962, pp. 51-52

anlatır: “...hem taklit etme hem de herkesin yapılan taklitlerden hoşlanması, çocukluktan beri insanlarla birlikte gelişegelen bir özelliktir. Öteki canlılardan da bu bakımdan ayrılırlar. Çünkü insan taklit etmeye en yatkın canlıdır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla edinir... Bunun nedeni öğrenmenin, yalnızca filozoflar için değil, her ne kadar ortak çok fazla yanları olmasa da öteki insanlar için de hoş giden şey olmasıdır.” (1448b 5-15) Bir taklit eylemi olan tragedya, esas olarak bir öğrenme deneyimi işlevindedir ve doruk noktasına katharsis ile ulaşır. Katharsis bu bağlamda, mimesiste tasvir edilen olayların nihai aydınlanması olarak yorumlanmıştır. Aristoteles, şiir eserlerinde kodlanmış derin öğretileri kavrama sürecini tanımlarken “öğrenme ve sonuç çıkarma” (*manthanein kai syllogizesthai*) terimlerini kullanır. Mimesisin entelektüel itkisi, Aristoteles’in şiirin tarihten çok daha felsefi olduğunu çünkü şiirin tekil şeylerin değil, evrensel olanın ifadesi olduğunu savunduğu IX. bölümde de teyit edilir.⁵⁰ Mimesisin amacının ve ürettiği hazzın öğrenme olduğunu ve Yunanca katharsis kelimesinin aydınlanma anlamına geldiğini vurgulayanlar⁵¹, katharsisi entelektüel bir aydınlanma olarak yorumlamışlardır.

Katharsisi böyle bir okumayla ele alan Leon Golden’ın da analizi, Aristoteles’in “*Poetika*”daki argümanının içsel yapısına odaklanır. Aristoteles XIV. bölümde tragedyadan her hazzın değil, yalnızca uygun hazzın beklenmesi gerektiğini dile getirir. Ancak genel olarak şiirden alınan haz öğrenme ile ilişkilendirildiğine göre tragedyadan alınan haz, öğrenme hazzını da içermelidir. Yine VI. ve XIV. bölümlerde Aristoteles tragedyanın acıma ve korku duygularından kaynaklanan bir hazla da ilişkili olduğunu dile getirir. Tragedya bir şiir türü, dolayısıyla da bir mimesis biçimi olduğundan, öğrenme ile ilgilidir ve tragedya öncelikle acıma ve

⁵⁰ “*Poetika*” 1451b: “*Tarihçi ile ozan arasındaki fark, ölçüsüz ya da ölçülü yazmaları değil, ...biri olmuş olanları, ötekisi ise olabilir olanları anlatmasında görülür. Bu yüzden şiir, tarihten felsefeye daha yakın ve daha değerlidir çünkü şiir geneli, öteki ise tek tek olanları anlatır...*”

⁵¹ Leon Golden’ın vurguladığı üzere, Yunanca metinlerde sıkça geçen katharsis kelimesi, terimin entelektüel bir aydınlanma anlamı taşıdığını doğrulamaktadır fakat ona göre bu gerçeğin özellikle güçlü bir tezahürü “Platon”un “*Theaetetus*”unda ortaya çıkar. Sokratik çapraz analiz sürecinin- “*elenchos*”un- ele alındığı bölümlerde (D-E) “*elenchos*”, tüm katharsis biçimleri içinde en önemlisi ve en yetkini olarak tanımlanmıştır. Entelektüel bir aydınlanma anlamına gelen bu katharsis, Aristoteles’in tüm sanatsal eylemlerin temel hazzının ve nihai nedeninin anlama ve çıkarım olduğu anlayışı ile örtüşmektedir. Yine Epicurus ve Philodemus’un katharsis kullanımları, entelektüel bir aydınlanmaya işaret eder. (Leon Golden, “The Purgation Theory of Catharsis”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 4, Summer, 1973, p. 474)

korku duygularıyla ilişkilendirildiği için tragedya, acıma ve korku duygularını öğrenme ile karakterize edilmelidir. Böylece tragedya, acı verici ve korkutucu durumlara dair tekil olandan evrensel olana doğru ilerleyen bir öğrenme süreci ile birlikte ele alınmalıdır. Öğrenme süreci ile ifade edilen aydınlanma, bir kavrayışa ya da çıkarıma yönlendirmelidir. Aristoteles'in "*Poetika*" metni içerisinde tragedyanın amacı ya da nihai sonu olarak ortaya koyduğu argüman Golden'a göre budur.⁵²

S. O. Haupt da katharsis bir aydınlanma olarak yorumlamak gerektiğini savunur. Ona göre "*Poetika*"da yer alan katharsis kavramına dair sorunlar, entelektüel argümanla çözüme ulaşmaktadır. Haupt, bir sanat eseri aracılığıyla ahlâki, estetik ve entelektüel tepkiler uyandırılabilse de, yalnızca entelektüel tepkinin sağlanması gerektiği görüşündedir. Ona göre "*katharsis*" ve "*katharos*"⁵³ arasındaki etimolojik ilişki, "*katharsis*"in "*aydınlanma*" olarak çevrilmesini doğrulamaktadır.⁵⁴

H. D. F. Kitto, Else'in "yatıştırıcı unsurların gösterimi yoluyla arınma sağlanması" yorumuna karşı çıkar ancak katharsisin tragedya dâhilinde gerçekleştiği düşüncesine katılır. Kitto, katharsisin trajik olayın "rahatsız edici hammaddesinin" estetik yolla temizlenmesi ya da "belirsiz, olası ve tamamen tesadüfî olanı" ortadan kaldıran sanatsal bir temsil olduğunu düşünür; böylece eylem "açık, net ve önemli" hale getirilir. Kitto, *mimesis*in önemli olan dışında her şeyi temizlediğine inanır: "*Mimesis, acıma ve korku uyandıran bir olayla katharsis yaratır; acıma ve korkuya dirençli olaylarla katharsis sağlanamaz. Bu sayede mimesis, rahatsızlık veren olayı bir haz kaynağına dönüştürür. Acıma ve korku duygularımızı uyandıran bir olay, hepimiz için derin bir öneme sahiptir.*"⁵⁵ Kitto, tragedyadan alınan hazzı izleyicinin düşünme yetisi ve evrensel ilkeleri daha iyi kavrayışı ile bağdaştırırsa da, bu bilgiye ulaştıran "hammaddenin" geliştirilmesi, bir taklit işlemidir. Bu sebeple katharsis,

⁵² Leon Golden, "Mimesis and Katharsis", *Classical Philology*, Vol. 64, No. 3, Jul., 1969, pp. 146-147

⁵³ "*katharos*", entelektüel bir nüans bulmaya yöneltecek "net"/"açık" anlamına gelir.

⁵⁴ Leon Golden, "Mimesis and Katharsis", *a.g.e.* p. 146

⁵⁵ H. D. F. Kitto, *Catharsis* in *The Classic Tradition: Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, ed. Luitpold Wallach, Ithaca, N. Y., 1966, pp. 144-145

aydınlanma öncesinde deneyimlenir ve Kitto'ya göre katharsis, aydınlanma ile özdeş değildir. Bununla birlikte eylem, Aristotelesçi bir *mimesis* aracı ve öykü de tragedyanın en önemli unsuru olduğu için Kitto'nun katharsis yorumu, kavramı dramatik yapı içerisinde konumlandıran diğer argümanlara yakın durmaktadır.

Aydınlanma teorisine tıp tarihçisi Pedro Lain Entralgo'dan ve psikiyatrist Bennett Simon'dan da destek gelmiştir. Entralgo katharsisin somatik bir fenomenden çok, entelektüel bir fenomen olarak algılanması gerektiğini savunmuştur çünkü *“trajik katharsis etmeni arındırıcı bir madde değildir; bir melodi bile değildir; hayali, görünmez bir madde ve “kelime” olarak adlandırdığımız maddi olmayan bir gerçekliktir.”*⁵⁶ Simon, *“Drama esnasında izleyici, insani olasılıklara dair yeni bir anlam edinir ve bireysel olandan çok daha güçlü kuvvetlerle bir uzlaşa içine girer. Bizler de terapide kişinin kendisiyle ve başkalarıyla ilişkilerinde olasılıklara dair gelişmiş bir anlayış bekleriz”* diyerek tragedyanın bilişsel yönleri ile psikoterapiyi ilişkilendirmiştir.⁵⁷

Günümüzde, dört argüman içerisinde en çok aydınlanma teorisinin taraftar bulduğu ve çok farklı disiplini etkilediği söylenebilir. Bu teori, izleyicinin, “sistemindeki kötülükleri temizlenen”, “iffetsizliğinden arındırılan” salt edilgenliğinden kurtarma ve Aristoteles'in katharsis anlayışını “aklama” girişimi olarak değerlendirilebilir. Katharsisin politik içermesine dair “izleyici, ne oranda kahramanla özdeşleşmesi için manipüle edilebilir?” ya da “bir janr olarak tragedyanın politik etkileri nelerdir?” gibi sorular gündeme gelmiştir ki bu bağlamda katharsise yönelik belki de en güçlü saldırı Bertolt Brecht'ten gelmiştir. Brecht, Aristotelesçi dramayı iki yönden eleştirir. Brecht'e göre Aristotelesçi uygulamalar izleyiciyi, insanın acı çekmesinin insani koşulların “kaçınılmaz” bir parçası olduğu sonucunu çıkarmaya yönlendirir. Bun karşıt olarak Brecht tiyatrosu acıyı, politik kurumların sosyal dönüşümü yoluyla değiştirilebilecek bir şey olarak sunar. İkinci olarak Brecht, izleyicinin trajik karakter ile özdeşleşmesini ve karakterin duygusal

⁵⁶ Pedro Lain Entralgo, **The Therapy of the Word in Classical Antiquity**, edited and translated by L. J. Rather and John M. Sharp New Haven, 1970, p. 235

⁵⁷ Simon, Bennett, **Mind and Madness in Ancient Greece: The Classical Roots of Modern Psychiatry**, Ithaca, N.Y., 1978 p. 144

durumunu alarak Aristotelesçi tragedya bağlamında tepki vermesini eleştirir. Brecht, izleyicinin Aristotelesçi tragedyanın temeli olan duygusallık içinde kaybolması yerine, izlediği olayları eleştirel bir yaklaşımla yargılayabilmesine ve başka türden tepkilerin gerekliliğini, olasılığını sorgulayabilmesine imkân tanıyan “pratik bir tavır” lehine, katharsisin doğasını oluşturan özdeşleşmeyi ve empatiyi reddeder.⁵⁸ Brecht tiyatrosu bu özdeşleşmeye, empati, sempati, karakterle birlikte hissetme ya da karakter için hissetme tepkisi olarak adlandırdığı durumlara karşı çıkar. Brecht’e göre bu tür tepkiler, tragedyanın sosyal boyutundaki eleştirel yansımaya engel teşkil eder çünkü izleyici oyunda sergilenen eylemi, ana karakterin bakış açısından görür ve bu sebeple de oyunda sergilenen sosyal temaları analiz edebilecek daha geniş bakış açısını kaybeder. Özdeşleşme ve empati, izleyiciyi rasyonel olarak değerlendirebileceği argümanlarla ilişkili kılmak yerine, doğaları gereği içgüdüsel olan duygular üretir.⁵⁹ Brecht, Aristotelesçi drama ile ilişkilendirdiği eleştirellikten uzak biçimlere ve empatiye set çekmek üzere “yabancılaştırıcı etkiler” olarak tanımladığı dramatik araçlar tasarlamıştır. Brecht, performans tekniklerini de empati kurmaktan uzaklaştırmak yönünde kullanır; ona göre izleyici tamamen özgür olmalıdır.⁶⁰

Brecht’in ithamına neden olan duygular, “*Poetika*”da yer alan tragedya tanımı ve dolayısıyla katharsis kavramının anlaşılabilmesi için hayati bir önem arz eder. Özdeşleşme ve empatinin gerçekleşebilmesi için, izleyicinin acıma ve korku duygularını deneyimlemesi esastır.

⁵⁸ Angela Curran, “Brecht's Criticisms of Aristotle's Aesthetics of Tragedy”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 59, No. 2, Spring, 2001, p. 167-168. Brecht’e göre Aristotelesçi katharsis, “kitlelerin afyonudur”.

⁵⁹ Ona göre tragedya, vurdumduymazlıktan başka bir şey değildir. İzleyici, tüm enerjisini sahnedeki aktörün sorunları ile özdeşleşmeye harcar ve sonra da tiyatrodan temizlenmiş ve tatmin olmuş şekilde, gerçek dünyanın adaletsizliğine düpedüz kayıtsız kalarak ayrılır. Trajik tepki bu sebeple Brecht için, radikal ahlâkın ilk adımı değil, bir tür burjuva estetiğidir. (Jennifer Wallace, “Tragedy in China”, **Cambridge Quarterly**, 2013, p. 108)

⁶⁰ “The Edinburgh Introduction to Studying English Literature”, **a.g.e.**, pp. 186-187

1.5 Katharsisi Hedeflenen Duygular: Acıma ve Korku

Aristoteles, katharsis anlayışında merkezi rolde olan acıma ve korku duygularına “*Poetika*”da bir açıklama getirmez; bu yüzden “*Retorik*”teki tanımlara başvurulur: “*Acıma, yıkıcı ve acı verici bir kötülüğün, bunu hak etmemiş bir kişinin başına geldiğini gördüğümüzde, bizim ya da bir arkadaşımızın başına da gelebileceğini, dahası bunun çok yakında olabileceğini beklediğimizde duyduğumuz acı hissi olarak tanımlanabilir. Acıma hissi duymak için bize ya da arkadaşlarımızdan birine bir kötülük olabileceğini... açık bir biçimde varsayabilmemiz gerekir.*” (1385b 10) “*Korku ise, ilerideki yıkıcı ya da acı verici kötü bir şeyin zihindeki tablosuna bağlı bir acı ya da rahatsızlık olarak tanımlanabilir. (1382a 20)*⁶¹ Acıma, “layık olmadığı mutsuzluğa düşen kişiye karşı” hissedilir; korku ise “bize benzer kişiye karşı” duyulur. (“*Poetika*”, 1453a 5)⁶²

⁶¹ Aristoteles, “**Retorik**”, çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 108, 116-117.

⁶² Aristoteles, acıma ve korku duygularıyla kathartik karşılık sağlayacak bir tragedyanın biçimsel yapısını belirler ve tanımlar. Ona göre tragedyanın en önemli unsuru “tragedyanın kaynağı ve ruhu”, yani öyküdür. Öykü, katharsisi oluşturabilmek için birlikte hareket eden bir dizi unsuru içermelidir. Öykü, hatası (*hamartia*) talihiin tersine dönmesine (*peripeteia*) sebep olan kahramanı merkez almalıdır. Talihiin tersine dönmesi, felaketin en son anından önce, kahramanın hatasının farkına varmasına (*anagnorisis*) yol açar. Aristoteles, sözü edilen unsurları tanımlar ve trajik etki yaratma işlevlerini açıklar. Kahraman, izleyicinin kendini özdeşleştirmek isteyebileceği erdemli bir figürdür. Ancak bu kahraman, aynı zamanda bir hata işlemelidir. Ahlâki bir kusur ya da bir başarısızlık olan “*hamartia*”, temel olarak kahramanın üstün özelliklerinin, sıradan ölümlülerden oluşan izleyiciler için inandırıcı, kabul edilebilir olmasını sağlama işlevindedir ve yoğun bir duygusal etki sağlayan hak edilmemiş bir acı yaratmada bir aracı olması sebebiyle de önemlidir. (Ekbert Faas **Tragedy and After: Euripides, Shakespeare, Goethe**, McGill-Queen’s University Press, 1984, pp. 38-41) Hata, yalnızca hak edilmeyen acıyı değil, farkına varmayı ve talihiin tersine dönmesini de inandırıcı kılar. Aristoteles’e göre izleyici kahramanla özdeşleşmeye teşvik eden erdemliliğinin cazibesi, izleyiciyi kahramanın hatasını da paylaşmaya zorlar: İzleyici kahramana empati duyar, aynı anda kahramanın azametine hayran olur ve özdeşleşebilmek için kendi duygularını ve karakterini kahramana yansıtır, böylece kendi hataları ile yüzleşmeye zorlanır. Öykü ilerledikçe hata, talihiin tersine dönme anına getirir. Kahraman, işlediği hatanın doğurduğu sonuçlar yüzünden acı çekmeye başlar ve yaklaşmakta olan bir felaket hissi belirir. Bu, izleyiciyi kahramanla özdeşleşmekten vazgeçmeye, empatik bağdan sıyrılmaya, kahramanla arasına bir mesafe koymaya ve kahramanın hatasını paylaşabilmek için kendi eğilimleri ile yüzleşmeyi reddetmeye tahrik eden bir andır. Ancak Aristoteles için, “*anagnorisis*” buna karşı koyar: Kahraman hatasının farkına varır; böyle bir farkına varma ve talihiin ters dönmesi acıma ve dehşet duyguları barındırır. Kahramanın hatasıyla yüzleşmesi, kendi payına düşenin farkına varması ve yaklaşmakta olan felaketi cesaretle karşılaması, Aristoteles’e göre izleyicinin kahramanla yeniden özdeşleşme ve empati kurma isteğini ortaya çıkarma görevindedir. Yeniden sağlanmış özdeşleşme ile öykünün devamında gerçekleşen felaket anı, izleyicide kahramana yönelik acıma ve

Talihsizlik imgesi başkalarından ayrılıp kişinin kendisine “yaklaştığında” kişi korku hissetmeye başlar. Başka bir deyişle Aristotelesçi anlayışla acıma, korkunun daha az yoğun olan versiyonudur. Kişi, yalnızca kendisi için korku duyar. Korku ve acıma, dürtüsel olarak bireysel duygulardır. Clifford Leech’in vurguladığı üzere başkaları için acıma hissedildiğinde ya da yaklaşmakta olan bir olaya karşı korku duyulduğunda, her iki durumda da referans, kişinin kendisidir.⁶³ Aristoteles tragedyayı, acıma ve korku uyandırmasına göre yani birinin diğerinden bağımsız olarak değil, her iki duygunun da uyandırılmasına göre değerlendirir. Ayrıca her iki duygunun da eşzamanlı olarak duyumsanması, Aristoteles’e göre eşsizdir: *“Taklit yalnızca tamamlanmış eylemi değil, aynı zamanda korkutucu ve acıma duygusu uyandıran eylemi de konu edinir; bunlar ise özellikle (ve daha çok) imgelerin birbirini izlemesinden dolayı ortaya çıkarlar. Böylece tragedyanın sahip olduğu olağanüstülük, rastlantı eseri ya da talihe bağlı olarak ortaya çıkan olağanüstülükten daha fazladır çünkü rastlantısal olayların içinde en olağanüstüsü, bir amacı varmış gibi görünendir”* (“Poetika”, 1452a 3-6). Tragedyaya verilen tepkide acıma ve korku, açıkça birleşir; Aristoteles bu iki duygunun ilintili olduğu görüşündedir.

“Retorik”te Aristoteles korkuyu (*phobos*), tehlike (*mellontos*) tehdidi oluşturan bir unsurun- algısal görünümün (*phantasia*) sebep olduğu kötülük beklentisi, endişe ve huzursuzluk olarak tanımlar. “Poetika”da da iyi bir öykünün, yoğun bir felaket tehdidi içermesi ve bu felaketin gerçeğe dönüşmesinin yüksek bir olasılığa sahip olması gerektiği dile getirilir. Korku unsurunun, bir duygu üretebilecek güçte olması gerekir.⁶⁴ “Retorik”te “*phantasia*” teriminin eşanlamlısı beklentidir (*prosdokia*).

benzer bir kader yaşama korkusu uyandırır. (“The Edinburgh Introduction to Studying English Literature”, a.g.e., pp. 182-188)

⁶³ Clifford Leech, **The Implications of Tragedy; Tragedy: Vision and Form**, ed. Robert W. Corrigan, San Francisco, 1965, p. 345

⁶⁴ Tıbbi arınma argümanını benimseyenler, Aristoteles’in tıbbi bir anlam attıktıkları katharsis terimini kullanarak, gerçek yaşamda gerçek bir tehlike ile karşı karşıya kalındığında nabızın ve nefesin hızlanması, göz bebeklerinin büyümesi gibi fizyolojik tepkilerle, tragedyada izleyicinin deneyimlediği tehlike endişesini ilişkilendirmek istemiş olabileceğini öne sürerler. Bu görüşe kanıt olarak da “Poetika”da korkunun bir ürpertiye, yani fizyolojik bir tepkiye neden olduğu bahsini vurgularlar. “Retorik”de de, fizyolojik bir tepki uyarabilmek için korku imgesinin- örneğin bir ölüm tehdidi gibi- son derece etkili olması gerektiği ifade edilmiştir. Bunun yanı sıra izleyici, tehdidi kendisine yönelikmiş gibi hissedecek kadar kurgu karakter için bir merhamet duygusu içinde olmalıdır. Böylece

Korku, bir tehlike beklentisi ile ortaya çıkar. Bu tanımda Aristoteles, uzak gelecekte gerçekleşebilecek olaylar karşısında korku duyulmadığını, tehlike eli kulağındayken korku hissedildiğini vurgular. Aristoteles, bir beklentiden ve yaklaşmakta olan bir tehlikeden söz ettiği için, felaketin henüz gerçekleşmemiş olduğu anlaşılır. Acıma ve korku, gelecekteki olaylarla ve olası hak edilmemiş talihsizliklerle ilişkilendirilmiştir. Tanım, aynı zamanda haz içeren bir unsuru, yani güven umudunu da içerir. Korku, hedef odaklı bir eylemle bağlantılıdır. Kişi korktuğunda güvenlik arayışına girer ve eylemlerini hedefine yönlendirir. Güvenlik umudu olmayan, korkmakla kalmaz, umutsuzluğa da kapılır. Korku, kısmen tehlike tehdidi beklentisi, kısmen de kişinin kendini kurtarması gereken duruma dair zihinsel çabası ve fiziksel eylemidir; bu da umut verir. Bu sebeple korku, endişe ve hazzın özel bir bileşimidir.

Aristoteles'e göre iyi bir drama, hem acıma hem de korku duyguları üretmelidir⁶⁵; ozan acıma ve korku duygularından doğan hazzı uyandırmalıdır ve “*Retorik*”te yer alan korku tanımı da, kişiye yönelen tehditle ilişkilendirilmiştir.

izleyici “savaş ya da kaç” psikolojisine girer fakat aslında kurgusal bir olay izlediğinin farkında olan bilinç sayesinde, eyleme geçilmez. (Ari Hiltunen, **Aristotle in Hollywood: The Anatomy of Successful Storytelling**, Intellect Books, 2002, p. 13)

⁶⁵ Duygular, kendiliğinden ve doğal gibi gözükseler de, duygulara yönelik yaklaşımlar zaman içinde değişiklik göstermiştir; farklı dönemlerde korku ve acıma duyguları farklı şekillerde değerlendirilmiştir ve Max Kommerell'e göre de katharsis tanımında yer alan acıma duygusunun yapısı, Aristoteles'ten beri büyük oranda değişmiştir. Örneğin acıma duygusuna, Aristoteles döneminde ve Hristiyanlık hâkimiyeti altında geçen uzun bir dönem sonrası Rönesans'ta getirilen yorumlar, temel olarak farklı karakterdedir. Hristiyanlık anlayışında acıma, yargıda bulunmaktan kaçınır ve inananların tüm acılarını kendi acıları olarak addeden kul olma koşulu ile şekillenir. Acıma duygusunun modern Hristiyan yorumuna göre, yani “ahlâki olarak yetiştirilmiş ve eyleme dönüştürülmüş insani gönüllülük duygusu” olarak tanımına göre ise acıma, içsel bir özgürleşmeye kavuşma yolunda önceliklidir. (Hans Robert Jauss, Benjamin Bennett & Helga Bennett, “Levels of Identification of Hero and Audience”, **New Literary History**, Vol. 5, No. 2, Changing Views of Character, Winter, 1974, p. 290) Geç Antikite ve Ortaçağ geleneği, trajik felaketlerin korkutucu niteliğini vurgular ve XVI. yüzyıl eleştirmenleri korkunun tragedyanın temel etkisi olduğunu söylemeye devam ederler. Bu görüşü benimseyenler, tragedyanın amacının caydırıcı bir korku yoluyla duygunun arındırılması olduğunu öne sürerler. Rönesans dönemi katharsis argümanlarında da korkunun egemen olduğu görülür. Ancak XVIII. yüzyılda acıma duygusunun ahlâki önemi vurgusu, erken modern dönem katharsis argümanlarında belirgin bir değişim yaratmıştır. Bu dönemde Lessing, tragedyanın merhamet uyandırması gerektiğini ve böyle duyguların toplumsal bir erdem yönelimi sağlayacağını savunur. Lessing'in argümanı duyguların ahlâki konumundaki değişikliklerin tragedyanın duyguları boşaltma işlevi ve değerine yönelik görüşleri etkilenmiş olduğunu göstermektedir. Lessing'in trajik acıma duygusunu savunması, diğer eleştirmenler için tragedyanın ahlâki etkisi argümanlarını geliştirmede bir model oluşturmuştur. (Bradley Rubidge, “Catharsis through Admiration: Corneille, Le Moyne, and the Social Uses of Emotion”, **Modern Philology**, Vol. 95, No. 3, Feb., 1998, p. 320)

Ancak dramada, tehdit altında olan başka biridir. Eğer karakterin kötü durumu ile özdeşleşebilirse, izleyici rahatça bir oyun “izliyor” olsa da, karaktere yönelik korku ve acıma hissedecektir. Acıma sayesinde empati gerçekleşir. İzleyicinin, sahnede gerçekleşen eylemin gerçek olduğuna inanmaması sebebiyle gerçek bir korku duymayacağı söylenebilir; izleyici, sahnede gerçekleşen duruma benzer bir durumun kendi başına gelebilme olasılığı düşüncesiyle korku duyar. Bu açıdan korku, varoluşsal bir inanç gerektirmez. “İnandırıcı olmak” ve “gerçeğe inanmak” tamamen farklıdır. Tragedya deneyimi, tasvir edilen olayların gerçek olduğuna inanma anlamına gelmez; burada söz konusu olan, aydınlanma argümanı bağlamında evrensel bir mesajı kavramaktır.⁶⁶

Aristoteles’e göre acıma hissine hak etmediği halde birinin başına gelen kötü ya da ölümcül bir olay imgesi ya da düşüncesi sebep olur. Korku ve acıma, birbirlerine yakın duygulardır. Aristoteles, kişiye yöneldiğinde korku uyandıran olayların, başkalarının başına geldiğinde acıma uyandırdığını ifade eder. Acıma deneyimi, başkalarıyla özdeşleşmek ve başkasının gözleriyle görebilmek için özel bir yeti gerektirir. Aristoteles’e göre acıma, acı çeken birine yönelik kişisel bir üzüntü değildir; acıma acı çekenle gerçek bir özdeşleşme gerektirir. Bu noktada Aristoteles’in “yalnızca bizim başımıza gelebileceğini düşündüğümüz bir şey başkalarını tehdit ettiğinde acıma hissederiz” düşüncesi oldukça önemlidir. Özellikle refah içindeki kimseler, acıma ve korkuya karşı duyarsızdırlar çünkü kendilerini yenilmez görürler (“*Retorik*”, 1383a 1-2). Kusurlu karakterlere yönelik acı hissetmek ve onlarla özdeşleşmenin daha kolay olduğu söylenebilir. Muhtemelen bu sebeptendir ki Aristoteles, trajik kahramanları iyilik timsali olarak değil, ortalama karakterler olarak tanımlar (“*Poetika*”, 1452b 33-1453a 11). Buna karşın idealize ve gerçek olamayacak bir erdeme sahip karakter, izleyicide acıma değil tiksinti uyandırır (“*Poetika*”, 1452b 35). Böylece Aristoteles’in trajik deneyim aracılığıyla acıma hissini geliştirmek istediği düşünülmüştür.⁶⁷

⁶⁶ Sarah E. Worth, “Aristotle, Thought, and Mimesis: Our Responses to Fiction”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 58, No. 4, Autumn, 2000, p. 335

⁶⁷ Derek W. M. Barker, **Tragedy and Citizenship: Conflict, Reconciliation, and Democracy From Haemon to Hegel**, State University of New York, Suny Press, 2009, p. 55

“*Retorik*” tanımına göre korku kişiye yönelik bir tehdit olsa da dramada izleyiciye yönelik tehdit hayalidir. Ancak Aristoteles, drama başarılı ise korku hissini deneyimlemesi gerekenin izleyici olduğunu ileri sürer. Bu şu anlama gelir; öykü öyle bir şekilde düzenlenmelidir ki izleyici kurgu bir karaktere yönelik tehdidi sanki kendisine yönelik bir tehditmiş gibi hissedebilsin. Karakterin bu tehdidin farkında olup olmaması önemli değildir; ancak, izleyicinin korku duyumsayabilmesi için, bu tehdidi bilmesi gerekir. İzleyici sahne üzerinde gerçekten yıkıcı bir olayın gerçekleşmediğini bilmelidir, aksi takdirde haz alamaz. Bu yüzden izleyici karakterden daha üstün bir konumdadır ve ahlâki olarak iyi bir insanın başına gelecek hak etmediği acıyı önceden sezinlemek, acıma ve korku uyandırır.

Aristoteles, karakterin “bizim gibi” olması gerektiği görüşündedir; böylece izleyici karakterde kendini bulur ve karakterin niyetini duygusal olarak destekler. İzleyicinin katılımı, özdeşleşmesi ve merakta kalması⁶⁸ sonucu ortaya çıkar. O, duyguyu karakter “yoluyla” deneyimler ancak karaktere kıyasla üstün konumu ve oyunun merak uyandıran yapısı sebebiyle karakter “için” endişe duyar.⁶⁹

⁶⁸ Merakta kalma, çoğunlukla endişe ile karakterize edilen bir belirsizlik olarak tanımlanabilir ve Aristoteles’in korku anlayışını kavramada son derce önemlidir. Merakta kalma, Aristoteles’in “*Retorik*”te yer alan korku tanımına benzer şekilde endişe ve hazzın tuhaf bir karışımıdır. Haz, olumsuz bir his içindeki umut unsurundan doğar. Tıpkı merakta kalma ve korku gibi umut da geleceğe dair bir farkındalıkla ilintilidir. Aristoteles’in acıma ve korku kavramları, işlevsel olarak empati, özdeşleşme ve merakta kalma ile aynıdır. İzleyici, katılım gösterdiği oranda haz duyar ancak katharsise ulaşabilmek ve “uygun hazzı” deneyimleyebilmek için acıma ve korku duygularından kurtulmalıdır. (Ari Hiltunen, “Aristotle in Hollywood: The Anatomy of Successful Storytelling”, *a.g.e.*, pp. 10-11)

⁶⁹ Bu bağlamda Kenneth Burke, acıma duygusunun iki olası işlevinden söz etmiştir: Acıma, toplumun organize güçlerine karşı bir isyan ya da acı duyulana bir üstünlük taslama olarak okunabilir. Burke’e göre sosyal olarak üstün bir konuma sahipken makûs talihi ile sefalet düşen bir karaktere acıma hisseden alt sınıf mensubu bir izleyici, kendini üstün görür ve acıma gurura dönüşür. Birçok Antik dönem tragedyası, yüksek konumdaki birini “alçaltarak”, sosyal kıskançlığın katharsisini sağlar; böylece alt sınıfların üst sınıflara yönelik hıncını nötralize eder. Sosyal yaptırım gücüne ya da teşvik ediciliğe sahip olan korkulara boyun eğmeyi destekleyen drama, sosyal bir devrimin ya da sınıf mücadelesinin antidotu olabilir; birey sosyal olarak doğru kabul edileni ihlâl etmekten korkmayı öğrenir. Ozan, eseri aracılığıyla kini öfke ile, öfkeyi korku ile ve korkuyu acıma ile yer değiştirme girişiminde bulunur. (Dorothy Wertz, “Conflict Resolution in the Medieval Morality Plays”, *The Journal of Conflict Resolution*, Vol. 13, No. 4, Dec., 1969; Kenneth Burke, *Essays Toward a Symbolic of Motives, 1950–1955; The Language of Poetry, ‘Dramatically’ Considered*, Parlor Press, 2007, pp. 57-62, 73)

Genel bir ifadeyle Aristoteles'in tragedya teorisi, duyguları temel alan bir anlayışı ortaya koymaktadır. Tragedya, tıpkı diğer *mimesis* biçimleri gibi, alıcısının belli bir şekilde hissetmesi ve tepki vermesi için oluşturulan bir mekanizmadır. Aristoteles için katharsis, yani tragedya için "uygun haz", bir düzene bağlıdır ve tragedyanın sağladığı katharsis, trajik materyallerin yararlı hale getirilmesi olarak okunabilir. Aristoteles, bir sanat formuna dair temel bir tanım formüle etmiştir. Eva Schaper'ın ifade ettiği üzere "*Sanatı anlamak, sanatsal formu anlamak demektir. Aristoteles bilinçli bir şekilde tüm araştırmasının odağına şiiirin, oyunun, sanat eserinin yapısını koyar; çünkü başka hiçbir yolla, formel ilkeler belirtilemez.*"⁷⁰ Dolayısıyla sanatın işlevi ile birlikte yapısının da Aristoteles için son derece önemli olduğu belirtilmelidir. Aristoteles, tragedyayı heykelle kıyaslar. Ona göre tragedyanın formu ve yöntemi, heykele benzer. Heykel, Yunan sanatının üstün ve karakteristik ifadesidir ve Yunan tragedyası incelenirken de göz önünde bulundurulmalıdır; çünkü, tragedya da tıpkı heykel gibi yontulur ve tamamlanır.⁷¹ Ölçü ya da uygun oran, Yunan etiği ve estetiğinde belirleyici olmuştur. Bu noktada Aristoteles'in denge ve orana karşılık gelen "altın oran" ilkesi akla gelmektedir. Estetik bağlamda Aristoteles için başlıca güzellik biçiminin düzen, simetri ve belirlilik olduğu bilinmektedir ("*Metafizik*", 1078a). Ona göre güzel, "uygun" olandır. "*Poetika*"da yer alan katharsis tanımı da büyük ölçüde bu anlayışla belli kurallara tabidir. Tragedyanın kısımları, tragedyanın oluşturulmasında kullanılan araçlar, unsurlar, üslup, uzunluk, düzen, tamamlanmışlık gibi biçimsel unsurlarla ilgilidir. Örneğin tragedyanın "ruhu" yani öyküsü, şu şekilde tanımlanmıştır: "...Öykü tragedyanın temelidir; ruhu gibidir; kişilikler de ikinci sırada gelir. Aşağı yukarı resimde de durum böyledir. Nitekim en güzel renklerle gelişigüzel resim

⁷⁰ Eva Schaper, **Prelude to Aesthetics**, London, Allen & Unwin, 1968, p. 67

⁷¹ J. H. Myers , "The Meaning of Katharsis: A Study in Aristotle's Canons of Tragedy", **a.g.e.**, p. 282

yapan biri, karakalemle resim yapan biri kadar zevk vermeyebilir...” (“*Poetika*”, 1450b 1)⁷²

Tragedya tıpkı heykel, resim, müzik ya da edebiyat gibi yapısal olarak duyulara hitap eden bir içeriğe sahiptir ve duyumsal bir materyalle hayat bulur. Bu sebeple sanat izleyicisini salt zihinsel olarak değil, duygusal olarak da etkiler. Tarihsel anlatıda dile getirilen sıradan gerçeklikten farklı olarak sanat, tüm yönleriyle evrensel ve gerekli olan özellikleri görselleştirir. Böylece sanat eseri izleyicisini duygusal yönden etkilediğinde, bu etki yalnızca duyguya değil, duyumsal yapıda evrensel olana dair zihinsel bir kavrayışa ulaştıran katharsise dayanır. Bu yüzden sanat, gerçekliği tüm olasılıklarıyla gerçekleştiriyormuşçasına yansıtma bağlamında taklitçi olamaz. Sanat evrensel ve gerekli olanı duyumsal biçimde yansıtır. Bu, sanat içeriğinin dönüştürücülüğünü yansıtan birleştirici özelliğidir. Dolayısıyla katharsis, yalnızca tragedya ile sınırlanamaz. Aristoteles’in tragedya için belirlediği biçimsel kurallar, diğer sanat formlarına da uygulanabilir ve katharsis tüm sanat dallarının etkilerini içerecek şekilde genişletilebilir. Sanatta katharsis, gerçekliğin nasıl farklı, yeni, daha kapsamlı ve daha evrensel olabileceğini gösterir.

Ancak bu noktada, katharsisin ne anlama geldiği, nasıl yorumlanması gerektiği tartışmalarının dışında farklı bir tartışma konusu gündeme gelmektedir: Uyandırılan duygular bağlamında acı içeren sanat yapıtlarından nasıl haz duyulur?

⁷² Aristoteles’in bu ifadesi, *disegnonun coloritoya* üstünlüğünü savunan *Cinquecento* sanat teorisyenleri tarafından vurgulanmış ve konuya dair tartışmalar, bu dönemde kaleme alınan “*Poetika*” yorumlarını da etkilemiştir. (Blair Hoxby, All Passion Spent: The Means and Ends of a “Tragédie en Musique”, **Comparative Literature**, Vol. 59, No. 1, Winter, 2007, p. 40)

1.6 Haz Paradoksu

Aristoteles'in "*Poetika*"sı, insanın acı içeren sahnelere yönelik ilgisinin nasıl kavranabileceğine dair uzun süreli tartışmanın başlangıcında yer alır. Aristoteles katharsis anlayışı ile sahnede sergilenen acıyı izlemenin yararlı etkilerine dair oldukça etkili bir argüman sunmuştur. Tragedyanın ahlâki sorunsalı, gerçek yaşamda dehşete düşürecek ya da tiksinti uyandıracak durumları izlemekten neden zevk alındığıdır:

"...Nitekim resimlerine bakmaktan en çok hoşlandıklarımız, tiksinti duyarak baktığımız şeylerin resimleridir; sözgelişi canavarların ve cesetlerin görüntüleri..."
("*Poetika*", 1448b 9)

Aristoteles'e göre itici olana dair ilgi, insanoğlunun doğuştan gelen *mimesis* yetisinden ve evrensel gerçekleri öğrenme kapasitesinden kaynaklanır ki yine Aristoteles'in ifade ettiği üzere *mimesis*in asli görevi de bu farkındalığı sağlamaktır. *Mimesis*, gerçek yaşamda tiksinti ya da dehşet uyandıran şeyleri başkalaştırır. Acı, tragedyanın ayırt edici özelliğidir. Tragedyada acının, izleyiciyi kurbanla özdeşleşmeye yönlendirmesi amaçlanmaz; temsilin izleyiciyi, gerçek yaşamda muhtemel olanı düşündürmesi beklenir:

"... Resimlere bakmaktan zevk almamızın nedeni, bakarken öğrenmek ve her birinin neye ilişkin olduğu konusunda, bu mu yoksa şu mu olduğu konusunda, sonuç çıkarmaktır." ("*Poetika*", 1448b 15)

Estetik deneyimin, kendine özgü bir haz duygusu yaratması sebebiyle farklı olduğu görüşü, acı içeren sanat yapıtları karşısında duyulan haz bağlamında tartışılmalıdır. Estetik kuramcıları, hoş giden sanat yapıtları karşısında alınan haz konusunda hemfikir olmuşlardır. Ancak acı içeren sanat yapıtlarına dair beğeniye açıklayan kuramlar, ağırlıklı olarak üç grupta toplanmaktadır: I. Acı içeren sanat yapıtlarından haz duyulur. II. Bu türden sanat yapıtlarında var olan belli hoş giden

unsurlar, acı içeren unsurlara üstün gelir. III. Sanat nesnesinde tasvir edilen acı, deneyimleyene de “öyleymiş” hissini verir.⁷³

“Acı içeren sanat yapıtlarından haz duyulur” görüşü, geleneksel *mimesis* anlayışına dayanır. Bu anlayışa göre sanat, kendi imgesel alanının bir kısmını işgal eder. Mimetik anlayışta ve bağıntılı katharsis doktrinde, güzel sanat nesneleri gerçek nesneleri ve olguları taklit eder, acı ve korku içerenleri bile ve duyulan haz, taklide yönelik doğal hazzımızdan kaynaklanmaktadır. David Hume, tragedyada duyguların gösterimine dair kapsamlı bir analiz gerçekleştirmiştir. Hume, tragedya izleyicisinin sarsıldığı, üzüldüğü oranda haz duyduğunu, ne kadar sarsılırsa o kadar büyük bir haz edindiğini öne sürer. Ona göre izleyicinin hazzı, oyun gerçekliğinin gizil yadsınması ile ortaya çıkar. Deneyimin derinliklerinde yatan “sahtelik” düşüncesi, tragedyanın duygu bileşimini sürdürür. Tragedyada haz veren acı nesnesi “gerçek” olsa, en “gerçek” rahatsızlığı hissettirir ve gerçek acı, hayal gücü değil yardım gerektirir; oysa kurgu, izleyiciyi bu dertten kurtarır. Tragedyadan alınan haz, izlenen acının aslında bir “oyun” olduğuna dair içsel anımsamaya bağlıdır. Bu acı akla yakın gelse de, tarihte herhangi bir zamanda herhangi biri tarafından hissedilmiş ya da tam da şimdi hissediliyor olsa da, bu bir “oyun”dur. Bunun bir oyun olduğunu bilmek, hassas duyguları rahatlatır. Hume duygulara dair bir “karşıt ekonomi” önerir: *“Güzel bir kokuyu duyumsamak için, çiçeğe ihtiyaç vardır. Gerçeklik, ahlâki olarak zorlayıcıdır ve yadsıma nimetinden yoksundur. Yine de bir oyunun gerçek dışılık hissi su üstüne çıkmamalıdır; öbür türlü haz verici ertelemeyi bozar.”*⁷⁴ Acı içeren sanat yapıtlarının deneyimlenmesinden doğan hazza dair bir açıklama da, DeWitt Parker tarafından önerilmiştir. Ona göre sanatsal yaratıcılık ve beğeni alanı, “yalandan inanma, salt düş” alanıdır.⁷⁵ İnsanoğlu acı içeren sanat yapıtlarından haz duyar çünkü medeniyet sınırlamaları altında ezilen, isyan eden doğası, güzel sanatların eylem alanında zararsızca faaliyete geçebilir. Acı içeren sanat yapıtları,

⁷³ Helen Barnes Savage, “Varieties of the Pleasure-Pain Complex in Aesthetic Theory”, **Philosophy and Phenomenological Research**, Vol. 21, No. 3, Mar., 1961, p. 402

⁷⁴ David Hume, **Of Tragedy; Essays: Moral, Political, and Literary** ed. Indianapolis: Liberty Fund, 1987, pp. 216-25

⁷⁵ De Witt H. Parker, **The Analysis of Art**, New Haven: Yale University Press, 1926, p. 104

insanlığa dair bazı hayali dilekleri yerine getirdikleri için, bu yapıtları deneyimlemek haz verir.

Bu ilk grupta acı, gerçek yaşamın bir parçasıdır. Mimetik teoride sanat, acı içeren nesneleri ya da olguları tasvir edebilir fakat bu tasvirleri deneyimlemekten duyulan haz, ya bu tasvirlerin ruh için ilaç olması ya da taklide yönelik duyulan doğal haz sebebiyledir. Bu görüş, insanın, gerçek varlığı taklit ederek ona benzer bir şey yaratma yeteneği ile ilişkilidir, tıpkı bir cesedin ustalıklı bir betiminin izleyicide hayranlık ve haz uyandırması gibi. Ancak bu kez de rahatlama duygusu ya da taklidin kendisine yönelik beğeni ve sanat nesnesinin deneyimlenmesi arasında bir fark var mıdır sorusu gündeme gelir. Parker’a göre acı, hem gerçek bir olgudur hem de güzel sanatların bir parçasıdır. Gerçek bir deneyim olarak acı hissedilir fakat sanatta acıdan haz duyulur çünkü acının kendi imgesel alanında acı, bazı arzuları yerine getirir. Başka bir deyişle imgelem, sanat nesnesinin bir parçası olabilir fakat sanatsal eylemin bütününe teşkil etmez.⁷⁶

Bu ilk gruba dair görüşler, sanatın yaşamdan ayrılması anlayışına dayanır ve bu ayrılma alanında ya duygular bir geriye dönüş geçirir ve böylece normalde acı duyulması gereken yerde haz duyulur ya da beğeni duyguları acı duygularıyla karışır.⁷⁷

İkinci grupta yer alan görüşe göre ise haz duygusu, bir şekilde sanat yapıtlarındaki acı içeriğine üstün gelir. Bu görüş, sanat yapıtı deneyiminde estetik duyguyu beğeni unsurlarına ekleyerek, estetik araştırma alanını daha kesin olarak belirlemeye çalışan teorilerde rastlanan yaygın bir eğilimi yansıtmaktadır.

Santayana’ya göre bazı sanat yapıtlarında acı, acı olarak deneyimlenir fakat acıya belli estetik, entelektüel ve ahlâki telafiler üstün gelir.⁷⁸ Stace, estetiği güzellik üzerinden, güzelliği de estetik beğeni üzerinden tanımlar. Ona göre bir sanat yapıtına

⁷⁶ a.e.

⁷⁷ Helen Barnes Savage, “Varieties of the Pleasure-Pain Complex in Aesthetic Theory”, a.e.

⁷⁸ George Santayana, **The Sense of Beauty: Being the Outlines of Aesthetic Theory**, New York, Modern Library, 1955, pp. 219-34

dair deneyimlenen herhangi bir acı, gayri estetik bir unsurdur.⁷⁹ Bosanquet'e göre bazı sanat yapıtları, bu yapıtları takdir etme yetersizliklerinden ötürü, birçok insana acı verici gelir. Eğer bu yapıtlar, tam manasıyla kavranır ve beğenilirse, sorun ortadan kalkacaktır.⁸⁰ Stephen Pepper'a göre de ilk deneyimlenmede "beğenilesi" gelmeyen yapıtlar, alışıldıkça hoşla gidebilir.⁸¹

Üçüncü grup, anlık sanat yapıtı deneyimine estetik tepkiyi ekleyerek, estetik araştırma kapsamının sınırlarını kaldırma eğilimindedir. Ducasse'a göre estetik düşüncede herhangi bir nesne ya da herhangi bir duygu deneyimlenebilir. Bu anlayışa göre, yapıtta var olan keder, endişe, dehşet ve tüm acı verici duygular, izleyici tarafından da hissedilir. Üstelik acı da, estetik bir türdür ve nesne estetik olarak düşünüldüğü müddetçe öyle kalır.⁸² Stolnitz'e göre, "yürek parçalayan" bir sanat yapıtına "hoş" demek oldukça saçmadır. Veriye "sadakat", izleyicinin de acı duymasını gerektirir ve Stolnitz'e göre sorun, hoşla gitmeyen bir sanat yapıtı deneyiminin nasıl estetik bir değeri olabileceğinin açıklanmasıdır. Stolnitz, estetik değerlerin empatik bir estetik ilgi ve bütünselliğe dair kavrama çabası yoluyla elde edileceğini savunur. Ona göre yapıtın kendisi ilgi çeker ve estetik değer, deneyimin başarıyla tamamlanmasına bağlıdır.⁸³

Üç grup altında toplanan bu görüşler, haz-acı bileşkesine dair- hazza değil acıya yönelik bir ilgiyi temsil etmektedir. Teorisyenler, hazzın estetik bir değeri olduğunu ve tüm hazların bir açıdan estetik olduğunu dile getirmektedirler. Ancak acının estetik teori için anlamı farklı şekillerde yorumlanmıştır. Burada değinilen teorilerin hepsinde acı, estetik analizin konumlandırılmasında, sınırlandırılması ya da sınırların

⁷⁹ W. T. Stace, **The Meaning of Beauty**, London, The Cayme Press, 1929, pp. 74-75

⁸⁰ Benard Bosanquet, **Three Lectures on Aesthetics**, Delivered at University College, London, 1915, pp. 76-116

⁸¹ Stephen C. Pepper, **Principles of Art Appreciation**, New York, Harcourt, Brace, 1949, pp. 23-45

⁸² Curt J. Ducasse, **The Philosophy of Art**, L. MacVeagh, The Dial Press New York, 1929, pp. 141-142

⁸³ M. Jerome Stolnitz, "On Ugliness in Art", **Philosophy and Phenomenological Research**, XI, September, 1950, pp. 22-23

kaldırmasında ve bu sayede estetik deneyimi açıklığa kavuşturmada belirleyici faktördür.

Ancak başka bir estetik ekolünün farklı bir iddiası söz konusudur: Kişinin deneyimine acıma ve korku duyguları eşlik ederse bu, estetik bir deneyim olmaz. Örneğin, bir film korku, acıma ya da üzüntü uyandırıyorsa, bu filme estetik bir obje olarak yaklaşılmıyor demektir. Estetik deneyime dair estetik mesafe teorileri, estetik deneyimin belirleyici özelliğinin, kişinin estetik deneyim esnasında objelere ya da olaylara gündelik yaşamdakinden farklı bir karşılık vermesi olduğunu öne sürerler. Kişi eğer sıradan ya da tipik yollarla karşılık veriyorsa- örneğin bir film esnasında ağlamak gibi- estetik bir tepki vermiyor demektir. Edward Bullough ve Ortega y Gasset, bu anlayışı açıklamaya çalışmışlardır. Bullough'a göre "*Othello*"yu izlemeye giden bir kimse, pratik faaliyetlerle meşgul oluyorsa, oyunu estetik olarak izlememektedir: "*Uzman ya da profesyonel bir eleştirmen, kötü izleyicilerdir; çünkü, kişilikleri ile ilgili olan uzmanlık ve eleştirel profesyonellik, 'mesafelerini' sürekli tehlikeye atan pratik faaliyetlerdir.*"⁸⁴ Bullough, konu ile ilgili bir başka örnekte, "*Othello*"ya giden kıskanç bir koca hakkında şöyle der: "*Oyunu kesinlikle takdir etmeyecektir. Oyun, gerçek yaşamda onu kendi kıskançlığının daha da farkında olmasını sağlayacaktır; bakış açısının aniden tersine dönmesiyle Desdmona'nın ihanetine uğramış Othello'yu değil, benzer bir durumda karısıyla kendini görecektir. Bu da "mesafe"nin kaybolmasının sonucudur.*"⁸⁵ Gerçek bir kıskançlık duygusunun uyanması, estetik deneyimi engeller. Bullough'un korku ve acıma duygularının uyanmasını da aynı şekilde değerlendirebileceği söylenebilir.

Benzer bir anlayışla Ortega, gerçek duyguların estetik olmadığına inanır: "*Ölmekte olan bir adamın etrafında toplanan insanları düşünün. Adamın karısı, doktor, gazeteci ve sanatçı. Sadece sanatçı gerçek bir estetik deneyim yaşar. Diğerleri böyle bir estetik deneyim yaşayamazlar çünkü pratik, gündelik ilgileri buna*

⁸⁴ Edward Bullough, **Psychical Distance: A Modern Book of Esthetics 4th Edition**, ed. by Melvin Rader, New York, 1973, p. 373

⁸⁵ a.e.

engel olur. Özellikle de karısının duygusal ilgisi, estetik ilgisinin önüne geçer.”⁸⁶

Estetik mesafe teorilerinin genel olarak kabul görmesi, sanat yapıtının içeriği ile biçimini ayırt etme konusunda ısrarcı teorilerin popülerliği ile ilişkilendirilmiştir. Estetik mesafe teorilerinin kökeni, beğeniye dair XVIII. yüzyıl ampirik teorilere dayanır; özellikle de Edmund Burke’den etkilenildiği vurgulanmıştır.⁸⁷

1.7 Katharsis Kavramının Estetik Okuması

Sanat teorileri, sanat yapıtlarının izleyici veya kitle üzerindeki etkilerini tanımlamaya, açıklamaya, uygun etkisinin ne olduğunu belirlemeye çalışır. Bu argümanların teorileri bağlamında, genellikle biçimsel yönleriyle sanat yapıtları hakkında ne söylenebileceğinden hareket ettikleri düşünülmüştür. Bu tartışmalarda estetik deneyim, estetik haz ya da estetik beğeni, başvuru modern kavramlardır. Aristoteles, bu kavramların hiçbirini kullanmamıştır fakat bu kavramların gündeme getirdiği sorunları ele almıştır. Onun argümanı, tragedya eserlerinin etkilerine dair birkaç düşünceyi içerir; belirli bir haz türünün yani katharsis yoluyla elde edilen hazzın, sanat yapıtları yani üstün nitelikli tragedyalar tarafından üretildiği görüşünü yansıtan özet bir açıklamadır. Katharsis, tragedyanın amacıdır; biçimsel artefaktın işlevsel olarak yönlendirildiği sonudur.⁸⁸

Katharsis, ilk kez “*Poetika*”da yer aldığı haliyle, tıbbi ya da ahlâki bir arınmadan ziyade, estetik bir anlama sahiptir. Estetik anlamla, sanatla ilişkili

⁸⁶ Ortega y Gasset, **The Dehumanization of Art**, trans. and reprinted in Melvin Rader, *A Modern Book of Esthetics*, Third Edition, New York, 1962, p. 413

⁸⁷ Marcia M. Eaton, “A Strange Kind of Sadness”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 41, No. 1, Autumn, 1982, p. 55. Burke, haz ve acıyı beğeni yargısının temeli olarak görür. Tüm yargıların temelinde olduğu gibi, estetik yargıların temelinde de duygular vardır ve tüm insanların aynı duygulara sahip olduğu düşüncesi ile Burke, estetik değerin nesnellğine inanır. O, sanat yapıtını soğukkanlılıkla izleme tutumunun, estetik deneyimin temel özelliği olması gerektiğini savunur.

⁸⁸ Eva Schaper, “Aristotle's Catharsis and Aesthetic Pleasure”, **The Philosophical Quarterly**, Vol. 18, No. 71, Apr., 1968, p. 131

sorunlara dair bir analizde yer alabilecek şekilde, doğal alanından aktarılma yoluyla işlevi değişen herhangi bir kavram kastedilmektedir. Aristoteles'in teorisinde katharsisin işlevi, esasen *mimesis* kavramının işlevine benzemektedir. *Mimesis* de, ancak estetik olmayandan estetik bir düzleme geçişi kabul edildiğinde anlaşılabilir. Estetik anlamıyla katharsis, poetik sanat eserlerinin sahip olduğu etkiye karşılık gelmektedir. Katharsisin estetik anlamı, Aristoteles'in diğer metinlerinde yer alan katharsis ifadeleri ile kıyaslandığında sadece "*Poetika*"da ortaya çıkmaktadır. Ancak "*Politika*"daki pasaj, duygusal arınmanın aktarılmamış anlamını içermesi sebebiyle yararlıdır. Ayrıca Aristoteles'in zihinsel ve sosyal sağlığın kazanımına yönelik müziği bir araç olarak ele aldığı "*Politika*"da, "*Poetika*"da ortaya koyacağı argümana atıfta bulunması önemlidir; çünkü, böylece tıbbın, dinin, genel psikolojinin, eğitimin, sosyal ahlâkın sanatsal olmayan bağlamı ile poetik sanat bağlamı ayırt edilmiştir.

Aristoteles'in "*Poetika*"da yer alan katharsis pasajının tıbbi, dini, psikolojik, eğitsel ya da sosyal okumasının, doğru bir anlayışa ulaştıracağı konusu, belirtildiği üzere tartışmalıdır. Bu argümanlar bağlamında Aristoteles'in, tragedyanın işlevinin duyguları uyandırma ve sonrasında arındırma olduğunu ya da tragedyanın duyguları temizleme etkisi olduğunu veya tragedya izledikten sonra izleyicinin kendini daha iyi hissettiğini ve başkalarına daha empatik bir şekilde yaklaştığını söylemek istediği savunulmuştur. Bir yönüyle Aristoteles'in tüm bu önermeleri kastetmiş olduğu düşünülebilir fakat bu önermelerin amacına ulaşmada yardımcı olmaları sebebiyle kastedilmiş oldukları da göz önünde bulundurulmalıdır. Aristoteles, katharsis anlayışını sanat ve sanat analizi temelinde inşa etmiştir ve katharsis kavramını, bu amaç doğrultusunda uyarlamıştır. Etki ve izleyici tepkisi referansları da estetik bağlamda okunmalıdır. Tragedyanın duygusal bir deşarj işlevi olduğu kabul edilmelidir fakat bir sanat türü olan tragedyanın bu şekilde tanımlanması ve bu rolüyle karakterize edilmesi sıg bir yaklaşımdır. Önerilen okumada katharsis, yapısal bir terim, bir sanat terimi olarak algılanmalıdır. Bu yolla Aristoteles, tamamen yapısal olana karşılık gelen sanat eserinin, onu deneyimleyen izleyicide ne tür etkiler yarattığı sorusuna eğilerek poetik sanat kavramının karmaşık imalarını aydınlığa kavuşturmaktadır. Katharsis ve beraberinde getirdiği haz, sorunun yanıtıdır. Bu,

yalnızca sanat deneyimi ile elde edilebilecek, sanat eserinin yapısından kaynaklanan bir hazdır.

Katharsisin diğer sanat biçimlerini, genel olarak tüm sanatı kapsayacak şekilde ele alınması bağlamında tragedyanın uyandırdığı duyguların yalnızca acıma ve korku ile sınırlı olduğu düşüncesi giderek gözden düşmeye başlamıştır. Artık birçok eleştirmen, metnin daha liberal bir yoruma engel teşkil etmediğini kabul etmektedir.⁸⁹ Dolayısıyla farklı bir önermede bulunulabilir ve acıma ve korku dışındaki duygular da trajik katharsise dâhil edilebilir. Ancak eleştirmenler bu konuda hemfikir değildir. Bir grup, tragedyanın uyandırdığı ve sonrasında katharsise ulaştırdığı duygular içinde yalnızca acıma ve korkunun dikkat çektiğine inanır. Yine de şöyle bir öneride bulunulabilir: Tragedya çok çeşitli duygular uyandırabilir fakat sergilediği olaylar içinde acıma ve korku uyandıran olaylar da olmalıdır ki böylece aralarında acıma ve korkunun da olduğu tüm duyguların katharsisi gerçekleşebilir. Bu önermeye, karşı çıkılmasını gerektirecek metinsel bir veri söz konusu değildir. Üstelik “*Poetika*” bağlamında bir sanat teorisi olarak bu yorum, tragedya teorisi ile çok daha anlamlı olur. Bu okuma ile Aristoteles’in, acıma ve korku aracılığıyla tragedyanın bu ve benzer duyguların ya da genel olarak tüm duyguların katharsisini sağladığını söylemiş olduğu savlanabilir. Aynı okuma katharsisin yalnızca tragedya etkisi olarak sınırlandırılmayacağı çıkarımına da imkân tanır. Bu okuma, eğer tragedya için katharsise ulaşmada acıma ve korku duyguları gerekliyse, diğer sanat biçimleri de, farklı mimetik içerikleri ve yapıları sonucunda uyandırdıkları farklı duygular yoluyla kendi katharsislerini yaratabilirler önermesine götürebilir. Aristoteles’in katharsis kavramını yalnızca tragedya ile bağdaştırdığını düşünmemek gerekir. Örneğin komedyadan alınan haz da, trajik hazzın ortaya çıkışına benzer şekilde duygusal bir dönüşümle ilişkili olarak değerlendirilebilir. İki janrın uyandırdığı duygular farklıdır fakat komedyanın etkisi,

⁸⁹ a.e. p. 136

tragedya etkisi ile kıyaslanabilir ve her ikisinin de estetik deneyimler sağladığı söylenebilir.⁹⁰

Tragedyadan alınan haz, sanattan haz alma durumunu gündeme getirir ve değinildiği üzere tragedyada alınan hazzın ne olduğu tartışılmıştır. Aristoteles, izleyicinin trajik olaylardan ya da kendi duygusal durumundan haz duyduğu söylememektedir. Aristoteles, taklit tarafından üretilen bir hazdan bahseder yani ona göre izleyici, korkunç olaylardan ya da kendi duygusal durumundan haz duymaz; aldığı haz trajik olayların tasvir edildiği tragedyanın sağladığı hazdır. Aristoteles'e göre "taklit" salt bir "numara" değildir; sanatsal bir düzenleme yoluyla şeffaf ve anlaşılır hale gelen tutarlı bir eylemin tasviridir. Dolayısıyla trajik haz, trajik sanat eserinde tasvir edilen acı ve korku dolu olayların duygusal etkisinin sonucudur. Trajik haz, acı ve korku dolu olayların poetik sanat araçlarından biri olan olaylar zinciri ile başarıyla bütünleşip bütünleşmemesiyle ilintilidir; yani haz bir izleyici tepkisi olsa da, tragedyanın biçimsel yapısı ile doğrudan ilişkilidir. Tragedyadan alınan haz, tasvir edilen olayların nahoşluğu ile bağdaşmaması sebebiyle tuhaf görünür.

⁹⁰ Aristoteles'in argümanından hareketle komedyanın, tragedyanın uyandırdığı duyguların zıttı duygular uyandırması gerektiği söylenebilir. Komedyada da, uyandırdığı duyguların katharsisine ulaştırmalıdır. Tragedyanın acıma ve korku duygularının katharsisine ulaştırma işlevi olduğu gibi, komedyanın da acıma ve korku duygularının zıttı duyguların katharsisine ulaştırma görevi vardır. Aristoteles, "*Retorik*"te acıma duygusunun zıddının hiddet (*nemesan*) olduğunu dile getirmiştir(1386b 9). Aristoteles'e göre hiddet, haksız yere edinilmiş zenginlik ve uygunsuzluk durumlarında ortaya çıkar (1387a 26-31). Leon Golden'ın öne sürdüğü hipoteze göre, hiddet ve bu duyguyu oluşturan durumlar, komedyanın da temel özellikleri olmalıdır. Üstelik kavramsal sistem-hiddet, haksız yere edinilmiş zenginlik, uygunsuzluk-, komedyada sunulması beklenen "asil olmayan" eylemlerle bağdaşmaktadır çünkü Aristoteles'e göre trajik taklit, soylu insanların soylu eylemleridir; komedyada ise aşağı tabakadan insanların küçültücü eylemleridir ve hipotez "*Poetika*"da yer alan komedyada ile ilgili ifadelerle de tutarlıdır: "...komedyada daha kötü olanların taklididir. Ancak her kötülükle değil gülünç olanla ilgilenir; bu da çirkinliğin bir bölümüdür. Çünkü gülünç olmak çirkinlikle ilgili bir kusurdur. Ancak buradaki çirkinlik üzücü ve zararlı bir şey değildir; tıpkı komik bir maskenin çirkin ve bozuk biçimli olmasına karşın hiçbir acı ifadesi olmayışı gibi." (1449a 32-37) Gülünçlük Aristoteles'e göre acıya neden olmayan ve yıkıcı olmayan bir kusur ya da çirkinliktir ve "*Retorik*"te hiddete neden olan uygunsuz olma anlayışı ile ilişkilendirilmiştir. Uygunsuz ya da yersiz olma, acıma ve korkunun zıddıdır. "*Poetika*" ve "*Retorik*"ten hareketle komedyanın, "*Poetika*"nın kayıp cildinde olduğu varsayılan komedyada tanımı şu şekilde olabilir: Komedyada, tamamlanmış ve belirli bir uzunluğu olan küçültücü bir eylemin, çeşitli tatlar katılmış bir dil aracılığıyla anlatımsal olarak değil dramatik olarak sunulduğu ve içerdiği, acıya neden olmayan fakat hiddet uyandıran, gülünç bulunan durumlar yoluyla katharsise ulaştıran bir mimesis biçimidir. (Leon Golden, "Aristotle on Comedy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 3, Spring, 1984, pp. 283-290)

Aristoteles'in, trajik haz için duyguların katharsisinin zorunlu olduğu düşüncesi, gerçek yaşamda verilen duygusal tepki ile sanata yönelik duygusal tepki arasındaki farklılığı vurgular. Aralarındaki fark, yaşanan durumlara güvenli bir mesafede olma ile ilgili değildir; fark sanat eserinin, sarsıcı bir etkisi olmasına rağmen derin bir anlayış kazandırmasında yatar. Duygular tek başlarına, sadece onlardan muzdarip olduğumuz duygulardır. Mimetik eserler izleyicinin, kendini kaptırsa bile izlediğinin bir taklit olduğunun farkında olacağı şekilde düzenlenir böylece izleyici acı ve korku dolu olaylardan değil, bu olayların sıralanışından çok daha fazlasından haz duyar. Aristoteles'in katharsis argümanı ile kastettiği de budur. Tragedyanın sağladığı haz, verilen duruma yönelik tamamen entelektüel bir anlayıştan ziyade olaylara yönelik duygusal bir tepkiden kaynaklanır ve haz, duygusal tepkinin önemi kavrandığında tamamlanır. Duygular başka bir şeyin yerini almaz ya da geride bırakılmaz; estetik duygulara dönüşürler. Dolayısıyla sonuç, bir anlamda arınma, ham duygulardan arınmadır. Katharsisin estetik olmayan kullanımı bu anlamı içerir ancak bütünsel bir anlama, katharsisi bir *mimesis* eserinin, insan doğasına ve yaşamına dair bir durumun açıklığa kavuşturulduğu kasti bir yapının sonucu olarak bakıldığında ulaşılır. Fizyolojik bağlam içerisindeki arınma, gerçek olaylara değil, bu olayların sanatsal formülasyonlarına tanıklık eden izleyici bağlamına aktarıldığında, katharsisin estetik anlamına ulaşılır.

Somut olarak imgelenen bir durumun başarılı bir mimetik tasviri, izleyicinin duygusal yaşamı için bir meydan okumadır. Tragedya, izleyiciyi hisleri yoluyla mimetik tasviri anlamaya zorlar. Bu, izleyicinin iradesi ile gerçekleşen bir durum değildir; eserin kendisi buna zorlar. İzleyici, olayların korkunçluğu ve acınası hali yüzünden sarsılır fakat aynı zamanda bu olayların ne anlama geldiğini görmeye yönelir. Duyguları dönüşüme uğrayan izleyici, sanat eserinin olayları tasvir etmek dışında "eklediklerini" de kavrar; bunu bilişsel bir yolla yapmaz fakat yoğun şekilde duyumsar. Böyle bir tepki ne tamamen duygusaldır, ne de tamamen zihinseldir. Bu estetik bir tepkidir; bu anlamıyla da estetik bir duygu ve estetik bir anlayıştır. Katharsis, yalnızca estetik bir eser karşısındaki estetik izleyici rolünü üstlenen bir kimse tarafından yaşanabilir. Düzgünce yapılandırılmış, aydınlatma gücü olan bir eser bu etkiyi, yani hazzı sağlayacaktır.

“*Poetika*”da sadece trajik katharsisten bahsedilmiş olsa bile bağlam, yalnızca tragedya ile sınırlı değildir. Tragedya aracılığıyla katharsis, gerçek yaşamda acı verici olabilecek bir durumun bir sanat eseri yapısında somutlaştığında haz verici hale dönüşmesi, gerçek olayların duygusal etkisinden farklı türde bir duygusal katılım anlamına gelmektedir. Katharsis, gerçek olana verilen tepki ile kurgusal tasvire verilen tepki arasındaki farka ve kurgusal tasvire verilen tepkinin doğasına odaklanmaktadır. Bu yönlerden tragedya, eşsiz değildir; herhangi türden bir sanat eserinden alınan haz, sıradan olandan estetik olana doğru bir değişim içerir. Trajik hazzı açıklamak için estetik hazzı anlamak gerekir. Yaşamda aynı ya da benzer durumlara yönelik duygularla kıyaslanamayacak türde bir haz, sadece tragedyadan sağlanmaz. Tragedyayı bir sanat eseri kılan, olayların tutarlı, anlamlı, planlı ve anlaşılır hâle dönüştürülmesidir ki bu, sanat eserlerinde bulunabilir.

Tüm estetik hazlar, kişiyi izleyici olarak ilgilendirir. Aristoteles için katharsis, bir taklide verilen tepkidir. Taklit, gerçekmiş gibi sunulan, gerçek olmamasına rağmen ikna edici ve olası olan, biçimsel sanat ilkelerine uyan, kendi içinde tamamlanmış bir şeydir. Dolayısıyla katharsis psikolojik değil, estetik bir terimdir. Bu sebeple estetik hazzın, kurgusal kompozisyonun biçimlerinden alınan haz olduğu ifade edilebilir; burada biçim, Aristotelesçi anlamıyla kullanılmıştır. Sanat eserinden estetik bir haz alma, “bir süreliğine inanmamayı tercih etme” değil, eseri bir kurgu olarak kabul etme anlamı barındırır.

Aristoteles sanat eserlerinin duygusal olarak etkileyici olduklarını inkâr etmez ancak ona göre hissedilen duygular “meydana getirilen” duygulardır. İzleyici basitçe sunulan kurgusal duyguları devralmaz ya da taklit etmez; kurgusal olayların bütünsel yapısına kendi duyguları ile karşılık verir. Bu duygular kathartik dönüşümü oluşturur ve estetik bir haz sağlar. Bu, estetik hazzın kendine özgü özelliğini vurgulamaktadır.

Platon’un sanatı hoş görme konusunda ahlâki bağlamda derin kuşkularına rağmen Aristoteles bu yönde düşünmemiştir. Sanat eserleri son derece rahatsız edici olabilir ancak “iyi” sanat, duygusal bir kargaşaya değil yapıcı tepkilere yönlendirir; kişiyi kavrama yoluyla duygularını dönüştürmeye davet eder.

Platon'un tehlikeli bir olgu olarak ele aldığı sanat-duygu, sanat-haz ilişkisi, Aristoteles'in teorisinde kurgu ve kurgunun estetik anlayışı olarak ortaya çıkar. Aristoteles'in tragedya tanımı içerisinde yer alan katharsis ifadesi ve genel olarak "*Poetika*" metni ile vurguladığı düşünce, sanat teorilerinde var olan sanat eserlerinin etkisi fenomenini, sanat eserlerinin yapılarına odaklanarak açıklama gereksinimi bağlamında uyarlanabilir. Aristoteles, argümanı yoluyla bu etkiyi kesin bir dille poetik sanatın yapısal ilkeleri ve biçimsel özellikleri ile ilişkilendirir. Aristoteles'in bir biçimci olarak tanınması, tüm sanat teorilerinin babası olarak görülmesi, "*Poetika*"nın klasik estetik için bir temel olarak addedilmesi, onun bir şeyin sanat eseri olmasının ne anlama geldiğini açıklamaya odaklanan bu girişimi sebebiyledir.

2. Sanat Yapıtları ve Katharsis

2.1 Ahlâki Katharsis: Tiziano ve Poesie Dizisi

10 Eylül 1554 tarihli mektubunda altmışlı yaşlarını sürmekte olan Tiziano, banisi genç Habsburg prensi II. Felipe'ye mitolojik konulu bir resim dizisi fikrinden söz eder. Mektup gelecekteki krala birbirleriyle uyumlu bir diziyi, çıplak kadın bedenlerinin farklı açılardan betimleneceği yapıtları haber vermektedir. Sanatçı bu doğrultuda 1554-1562 yılları arasında altı yapıt gerçekleştirir: “*Danaë*”, “*Venüs ve Adonis*” (her ikisi de Prado’da), “*Perseus ve Andromeda*” (Londra, Wallace Koleksiyonu’nda) “*Diana ve Actaeon*”, “*Diana ve Callisto*” (her ikisi de Edinburgh, İskoçya Ulusal Galeri’de), ve “*Europa’nın Kaçırılması*” (Boston, Isabella Stewart Gardner Müzesi’nde). Bilindiği üzere yapıtlar, çift olarak tasarlanmıştır.

Mektup kendinden emin bir ifade ile kaleme alınmıştır; Tiziano gerçekleştireceği yapıtlara dair bir onay arayışında değildir ve doğrudan kendi konu tercihi hakkında banisini bilgilendirmektedir: “*Siz Majestelerine göndermiş olduğum “Danaë” önden görülmekte olduğu için bu poesiada değişiklik yaparak figürü başka bir bakış açısıyla göstermek istedim. Böylece bu yapıtların sergileneceği odanın çok daha cazip hale geleceği kanısındayım. Size yakında bu kez iki yapıttan da farklı bir bakış açısı sunacak “Perseus ve Andromeda” poeiasını ve yine aynı anlayışla gerçekleştirilecek olan “İason ve Medea”yı göndereceğim.*”¹ Bu mektup, konu

¹ Charles Hope, **Titian**, London: Jupiter Books, 1980, p. 125. Sanatçının bu mektubundan hareketle yapıtların El Pardo ve Valsain saraylarında, Felipe’nin özel kullanımı için ayrılan odalarda sergilenme amacıyla gerçekleştirildikleri öne sürülmüştür. (Henry Kamen, **Escorial Art and Power in the Renaissance**, Yale University Press, 2010, p. 81) Bu görüştekilere göre *poésie* dizisi, Isabella ve kardeşi Alfonso d’Este geleneğinde bir tür *studiolo* oluşturacak şekilde bir arada sergilenmek üzere gerçekleştirilen yapıtlar topluluğudur ancak yapıtların sergilenmesi hedeflenen oda, İtalya’daki öncüllerinin aksine özellikle bir resim dizisi için tasarlanmış bir mimari yapı olmamıştır. Bunun muhtemelen, saray faaliyetlerinden tecrit edilmiş, Felipe’nin şahsi zevkleri için ayrılmış, sıradan, büyük bir oda olduğu düşünülmüştür. Oysa o dönemde böyle bir odanın gerçekten olup olmadığına dair herhangi bir bilgi bulunamamıştır. Yapıtlarının içerisinde sergileneceğini düşündüğü oda,

tercihinde özgür olma bağlamında, Tiziano'nun ilk önemli soylu banisi olan Ferrara Dükü Alfonso d'Este'ye yazdığı 1518 tarihli mektupla karşılaştırılabilir: *"Vermiş olduğunuz bilgiler olağanüstü, zekice; öyle ki daha iyisini hayal bile edemiyorum. Gerçekten de düşündükçe fark ediyorum ki antik dönem resim sanatı, bu dönemde ressamlara siparişte bulunan prenslerin desteği ile bu denli yücelmiştir. Ben de Siz Ekselansları tarafından bahsedilen öze, ruha biçim vermekten ötesini yapmadım."*² Dük, *"Venüs'e Tapınma"* (1518-1519, Prado) siparişi ile ilgili kurallar belirlemiş, bu kurallar dışında Venedik temsilcisi Tibaldi aracılığıyla tam olarak ne istediğini göstermesi amacıyla bir de çizim göndermiştir.³ Dolayısıyla bu, Tiziano'nun Felipe için gerçekleştirdiği dizi ile karşılaştırıldığında kurallarının sıkı sıkıya bani tarafından belirlenmiş olduğu bir sipariştir. Alfonso ne istediği konusunda emindir; tercihinde hümanist bir danışman tarafından oluşturulan bir program da söz konusu olmuş olabilir.⁴ Bu doğrultuda Tiziano'ya yazılı ve görsel kurallar sunulmuş ve genç ressam da bu kurallara uymak zorunda kalmıştır.

muhtemelen yalnızca sanatçının hayal ürünüdür çünkü prenslik ve krallık dönemlerinde Felipe, çok sık seyahat eden bir hükümdar olmuş ve 1563'te ana sarayına yerleşene kadar saltanatını saraydan saraya taşımıştır. Jane Nash'e göre yapıtlar, Felipe'nin sürekli değişen ikametgâhları için uyarlanabilir şekilde tasarlanmıştır. Tiziano bu doğrultuda hayali bir program geliştirmiş ve yapıtlarının farklı şekillerde sergilenebilmeleri için akıl yürütmüş olmalıdır. (David Rosand rev. "Veiled Images: Titian's Mythological Paintings for Philip II. by Jane C. Nash", **Renaissance Quarterly**, Vol. 39, No. 4 (Winter, 1986), p. 754) *Poesie* dizisi yalnızca 1584'te Aranjuez'deki sarayda kısa bir süre bir arada yer almışlar, 1626'ya gelindiğinde ise Alcazar'da, Bövedas de Ticiano olarak bilinen galerilerde sergilenmişlerdir. Philipp Fehl'e göre Tiziano, yapıtların karşılıklı ikonografik ve biçimsel ilişkileri üzerine kafa yormuştur fakat bani ve ressam yapıtlar için bir yer belirlemiş olsalar da giderek bir diziye dönüşen yapıtlar, her yapıt eklendikçe sergilendikleri yerler de doğaçlama yoluyla belirlenmiştir. (Philipp Fehl, "Titian and the Olympian Gods: the 'Camerino' for Philip II," **Tiziano e Venezia**, Venice, 1980, pp. 139-147)

² Thomas Puttfarken, **Titian & Tragic Painting: Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist**, Yale University Press, 2005, p. 2

³ *"Venüs'e Tapınma"* konulu sipariş, başlangıçta Fra Bartolomeo'ya verilmiş ancak sanatçının ölümü üzerine yapıtı gerçekleştirme görevini Tiziano devralmıştır. Tiziano'ya gönderilen çizim, Fra Bartolomeo'ya aittir. (Thomas Puttfarken, **a.g.e.**, p. 2)

⁴ Dükün hizmetindeki ozanın, Tiziano'nun gerçekleştirdiği yapıtların ilham aldığı metinlerin seçilmesinde bir rolü olup olmadığı bilinmemektedir fakat XVI. yüzyılda bir efsane haline gelen Ariosto ve Tiziano ilişkisi, özellikle iki portre ile ölümsüzleşmiştir. İlk portre Tiziano'nun Ferrara Sarayı ile ilk temasları sonrasında, yaklaşık 1516'larda gerçekleştirilmiştir (Indianapolis, John Herron Art Institute). Ozanı daha ileri bir yaşta gösteren ikinci yapıt ise 1532'de yayımlanan *"Orlando Furioso"* nun üçüncü edisyonunun kapağı için tasarlanmış olan profil portresidir. Ariosto da son edisyonda, Tiziano'ya minnetlerini sunmuştur. ((David Rosand, "Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie", **New Literary History**, Vol. 3, No. 3, Literary and Art History, Spring, 1972, p. 530)

Yıllar sonra Felipe'ye yazılan mektuplar ise farklı bir durumu gözler önüne serer. Bilindiği üzere Tiziano ve Felipe, ilki 1549'da Kuzey İtalya'da, diğeri de 1550 sonu Augsburg'da olmak üzere iki kez bir araya gelmişlerdir. Muhtemelen bu görüşmeler sırasında ressam ile prens, gerçekleştirilecek yapıtlar üzerine anlaşmaya varmış olmalıdırlar. Ancak yapıtların özelliklerinin belirlenmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu belirsizlik, Tiziano'ya çıplak kadın figürlerini betimlerken fakat daha da önemlisi tema tercihinde bulunurken özgürlük sağlamış olmalıdır. Dolayısıyla sanatçının, artık çok daha önemli bir bani için çalışıyor olmasına rağmen otuz yıl öncesine göre çok daha bağımsız kararlar verebildiği görülmektedir. Bu durum aradan geçen zaman zarfında Tiziano'nun genç ve fazla tanınmayan bir ressamdan, Avrupa çapında ün kazanmış bir usta haline gelmesiyle de açıklanabilir. O artık Felipe'nin babası V. Karl'ın ve saray mensuplarının övgülerine mazhar olmuş bir sanatçıdır. Bununla birlikte Tiziano'nun kariyerindeki ilerleme, daha geniş bir kapsam içerisinde de ele alınabilir. Genç Tiziano'nun Ferrara Dükü'nün hizmetine girmesi ile rüştünü ispat etmiş ustanın İspanya kralı himayesinde yapıtlar gerçekleştirmesi arasında geçen sürede önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Giderek daha fazla özgürleşen görsel sanatlar ve dolayısıyla sanatçılar, banilerin, loncaların, yönetimlerin, Kilise'nin baskılarından kurtulmaya başlamışlardır. Böylece görsel sanatların ve sanatçıların konumu yükselmiştir.

Bu özgürlük anlayışı, yeni gelişmekte olan bir alanda- mitolojik ve poetik temalar aracılığıyla geleneklerin zincirlerini kırarak kendini gösterme olanağı bulmuştur. Yeni janrda görsel öncüllerin olmayışı, başlangıçta kontrolün siparişi veren baninin elinde olmasına neden olmuştur. Alfonso'nun ayrıntılı bir tarife ve tarife eşlik eden bir çizime gereksinim duymasının nedeni de, model alınabilecek öncüllerin, siparişi veren bani ile sanatçının beklenti ve niyetlerini ifade edebilecek bir geleneğin henüz var olmayışı ile ilintilidir. Ancak Tiziano, Alfonso'nun tanımına ve çizimine harfiyen uymamıştır. Sanatçının kompozisyonunun, gönderilmiş olan çizimden dikkat çekici farklılığı, baninin otoritesini sorgulama girişimi olarak değil, sanatsal yaratıcılığı gösterme arzusu olarak yorumlanmalıdır. Dükün sonuçtan memnun kaldığı sonraki siparişleri ile de teyit edilmektedir. Bilindiği üzere "*Baküs*

ve *Ariadne*” (1522-1523, Londra, National Gallery) ile “*Baküs Şenliği*” (1523-1526, Prado) yapıtlarında, ressamın riayet etmesi beklenen kurallar belirlenmemiş, herhangi bir görsel model sunulmamıştır. İlk sipariş ile beklentileri karşılayan Tiziano, diğer iki siparişi gerçekleştirirken özgür bırakılmıştır.⁵ Yine de belirtmelidir ki sanatçı Alfonso için gerçekleştirdiği yapıtlarda, Felipe için gerçekleştirdiği yapıtlarda olduğu kadar özgür ve bağımsız olmamıştır. Ancak bu dizilerin ortak bir özelliği söz konusudur: Her iki dizi de erkek izleyiciler tarafından görülmek üzere resmedilmiştir.

Tiziano, Felipe ile aralarında geçen tüm yazışmalarda yapıtlardan “*poesie*” ya da daha seyrek olarak “*favole*” olarak söz etmiştir.⁶ Yapıtlarını tanımlamak için “*istorie*” ya da basitçe “*resim*” yerine “*poesie*” terimini kullanması, Tiziano’nun imgesel bir yaratıcılık peşinde olduğunu düşündürmektedir. Yine de Tiziano’nun yapıtlarını *poesie* olarak tanımlarken ne kastettiği, bu terimin hâlihazırda var olan belirli bir janra dair mi olduğu, yoksa yalnızca bu diziye tanımlamak üzere icat edilen bir kelime mi olduğu sorularına farklı argümanlarla yanıt bulunmaya çalışılmıştır. David Rosand’a göre Tiziano, açıkça resim ile şiir arasında bir bağlantı kurmaktadır ve kompozisyonlarını “resimsel şiirler” olarak tasarlamıştır. Rosand’ın ifade ettiği üzere *poesia*, 1500’lerde, özellikle de Venedik’te gelişmiş olan bir resim janrıdır ve janrın ortaya çıkışı, bu dönemde Ovidius’un “*Dönüşümler*”i ya da “*Hypnerotomachia Poliphili*” gibi resimli kitapların yayımlanması ile ilişkilidir. Rosand’a göre aralarında genç Tiziano’nun da bulunduğu Giorgione çevresinin, içerisinde perilerin, çobanların yer aldığı manzaralı birçok yapıtı, Theocritus’un,

⁵ Bu üç yapıt, Tiziano’nun edebi bir kaynak temelinde Antik bir kompozisyonu ilk yeniden gerçekleştirme girişimleri olarak belirlenmiştir. Sanatçı bu yapıtlarında Ovidius’un “*Aşk Sanatı*”, “*Fasti*”, “*Dönüşümler*” adlı eserlerinden ve Catullus’un “*Carmina*”sından ilham almıştır. Modern dönemde özellikle Ovidius kaynaklarının tanımlanması ve Ovidius üzerinde odaklanılmasına rağmen Rönesans dönemi yazarlarının, bir sanat eserinde tasvir edilen sahneyi detaylı olarak anlatan Catullus metnine sıkça atıfta bulunmuş olmaları, David Rosand’a göre dikkat çekici bir farklılıktır. (David Rosand, a.e.)

⁶ David Rosand, a.g.e., p. 533

Vergilius'un ya da Jacopo Sannazaro'nun pastoral şiirlerinin resimsel karşılıklarıdır.⁷

Ancak vurgulanmalıdır ki Tiziano, erken dönem yapıtlarını *poesie* olarak tanımlamamıştır ve Tiziano'nun Felipe için gerçekleştirdiği yapıtlar, tamamen farklı bir janr altında değerlendirilmelidir. *Poesie* dizisini ele alırken ilk olarak bu yapıtların konularını şiirlerden almış oldukları göz önünde bulundurulmalıdır. Tiziano, yapıtlarını *poesie* olarak adlandırarak yapıtların, temel aldıkları şiirler ile belirli özellikleri ve etkileri paylaştıklarını kastetmiş olmalıdır. Bununla birlikte Tiziano *poesie* tanımı ile ressama, ozana eşdeğer bir konum atfetmektedir. Dolayısıyla Tiziano'nun “*ut pictura poesis*” uyarınca hareket etmiş olduğu söylenebilir. Bu bağlamda öncelikle *poesie* dizisinin dayandığı klasik kaynak olan Ovidius'un “*Dönüşümler*”i, üzerine odaklanılmalıdır.

2.1.1 *Poesie* Dizisinin Klasik Kaynağı: “*Dönüşümler*”

“*Dönüşümler*”, İncil, Homeros'un ve Vergilius'un eserleri ile birlikte XVIII. yüzyıla kadar üretilmiş olan görsel sanat yapıtlarının en önemli kaynağı olmuştur. Ovidius metinlerini temel alan sanat eserleri iki bileşenin, izleyicinin tasvir edilen imgelerden metni ayırt etme kapasitesini nasıl belirlediğini göstermektedir: Metnin kendi formu ve sanatçının metin içeriğini kendi resmi için bir program sağlayacak şekilde uyarlaması.

Ovidius temalarının yaygın oluşuna rağmen, sanatçılar Ovidius'u her zaman aynı şekilde okumamışlardır. Üstelik “*Dönüşümler*”in izleyiciler tarafından da iyi bilinen bir eser olması, her zaman sanatçıların lehine durumlar sağlamamıştır. Sanatçılar, ilk andaki tanımlamaya ulaşabilmesi için, izleyicinin tasvir edilen öyküyü biliyor

⁷ Robert C. Cafritz, Lawrence Gowing, David Rosand, **Places of Delight: The Pastoral Landscape**, University of Washington Press, 1990; David Rosand, “Giorgione, Venice and the Pastoral Vision”, pp. 21-57

olmasından faydalanmışlardır; ancak, izleyici görsel bir formata dönüştürülmesi zor anlatımsal yapılara dair fikir sahibi olduğu için sanatçılardan metinsel bir yetkinlik de beklemiştir. Bu bağlamda Ortaçağ ve erken modern dönem Avrupası'nda Ovidius temalı resimler gerçekleştiren sanatçıların büyük bir çoğunluğunun eserlerin özgün Latince versiyonunu okuyamadığı vurgulanmıştır. Bilindiği üzere sanatçılar, ikonografik geleneğe, tercüme ya da sözlü açıklama gibi dilsel yollara bağlı kalarak zorlukları aşmaya çalışmışlardır. Metnin resme uyarlanması, bir yeniden yaratım süreci gerektirmektedir. Böylece birçok ressam ve oymabaskıcı, kendi yapıtlarını yaratırken “ozan”laşmıştır.

Roma sanatında Ovidius temalarına dair çok sayıda örnek vardır fakat “*Dönüşümler*”in belli pasajları ile tatmin edici şekilde ilişkilendirilebilecek yalnızca birkaç örneğe rastlanmıştır. Günümüze ulaşan eserlerden yola çıkarak mitolojik temaların özellikle duvar resimlerinde tasvir edildiği ve manzaranın figüre oranı üzerinden bir değerlendirme yapıldığında bu eserlerin didaktik olmaktan çok, dekoratif olduklarını söylemek mümkündür.

Ortaçağ döneminde bu durum tersine döner ve Ovidius öyküleri açıkça ahlâksallaştırıcı bir işlev edinir. Bu dönemde gerçekleştirilen elyazması illüstrasyonları, okuyucuyu Hristiyan öğretilerinden aşına olduğu değerleri pagan antikitesinin varsayılan değerleri yerine koymaya teşvik etmiştir.⁸ Artık Hristiyanca bir yorumun sembolü olarak görülen “*Dönüşümler*”, okullarda ve manastırlarda öğretilmeye başlanmıştır. *Ovide Moralisé* olarak tanımlanan bu gelenek, kısmen “klasiklerin uyanışı” olarak yorumlanabilir fakat pagan tanrı ve tanrıçalar, artık krallar, rahibeler ve örnek teşkil eden başka erdemli çağdaş figürlere dönüşmüştür.⁹

⁸ Rudolph Schevill'e göre hiçbir yazar, Ovidius'tan daha “pagan” olmamıştır fakat Jean Seznec'in ifadesiyle bu mitlere giydirilen ahlâki kılıf, pagan sanatın erotik cazibesini örten incir yaprakları gibidir. (Jean Seznec, **The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art**, Princeton University Press, 1981, p. 275)

⁹ **Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century**, edited by Charles Martindale, (Cambridge University Press, 1988), Nigel Llewellyn, “Illustrating Ovid”, p. 156

Ovide Moralisé geleneği, İncil’i edebi, ahlâki, alegorik ve anagojik olarak okuyan Hristiyan geleneğinden doğmuştur ve *Ovide Moralisé* edisyonları, XIV. yüzyıl başlarından itibaren yaygınlaşmıştır. Gelenek, görsel sanatları da etkilemiştir. *Ovide Moralisé*, Ovidius metnindeki sahneleri İncil’de geçen benzer olaylarla birlikte sunmuş ve pagan öykülere ahlâksallaştırıcı, alegorize edici Hristiyan anlamlar yüklemiştir. Panofsky’nin belirttiği üzere tüm pagan öyküler, Hristiyanlık gerçeğinin “kanıtları” olarak yorumlanmıştır. Örneğin Danaë’nin, Jüpiter’den bir altın yağmuru yoluyla gebe kalması, Bakire Meryem’in Kutsal Ruh aracılığıyla gebe kalması ile ilişkilendirilmiştir.¹⁰ Böylece Danaë Kutsal Bakire’nin, oğlu Perseus da İsa’nın pagan prefigürasyonları haline gelmiş ve mit, İsa’nın insanlığı şeytandan kurtarmasına ve günahı yok etmesine dair bir metafor olarak algılanmaya başlanmıştır.

Ovidius öykülerinin Ortaçağ illüstrasyonlarında gözlemlenen bu didaktik eğilimi, erken modern dönemde de reddedilmemiştir. Öykülerin davranış modellerini örneklendirme kapasiteleri ve bu öykülere “benzeyecek” yetkin bir resim anlayışı gereksinimi, XV. yüzyıl İtalyası’nda gelişen hümanist sanat teorisinin temel prensibi haline gelmiştir. 1430’larda Floransa’da oldukça popüler olan Alberti’nin “*De Pictura*”sı, yeni bir resim yaklaşımının- *istorianın* geliştirilmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. Alberti’nin daha sonra bir janr olarak kabul edilen tanımı, tarihsel resmin temelini oluşturmaktadır. Alberti ressamlara, izleyicinin zihninde ahlâki bir iyilik etkisi uyandırabilecekleri öyküleri görselleştirmelerini salık verir. XV. yüzyıl Floransası’nda bu öyküler büyük oranda dinî olmuştur fakat aynı zamanda Latince’ye hâkim olan Alberti, *istoriaya* uygun bir örnek olarak Apelles tarafından resimlenen Calumny alegorisine de değinmiştir. Yüzyılın sonuna gelindiğinde aralarında Ovidius’un öykülerinin de olduğu mitolojik sahneler, artık *istoria* dâhilinde görülmektedir. Ovidius’un Ortaçağ’daki ahlâksallaştırıcı işlevi, bu kez hümanist bir kılıfa bürünmüştür. Halı tasarımından peyzaj düzenlemelerine tüm

¹⁰ Erwin Panofsky, **Problems in Titian, Mostly Iconographic**, New York University Press, 1969, p. 145

görsel sanat dalları, alegoriler aracılığıyla didaktik bir ifade sunabilmek için klasik temaları kullanmıştır; Ovidius da önde gelen kaynaklardan biri olmuştur.¹¹

Ovide Moralisé geleneği, Rönesans'ın ilerleyen yıllarında da etkili olmaya devam etmiştir. XVI. yüzyılın ikinci yarısında pagan fablların ardında alegorik, Hristiyan anlamlar olduğunu dile getiren önsözlerin ilave edildiği “*Dönüşümler*” edisyonları yayımlanmaya başlamıştır. Bu dönemde İspanya’da da en popüler “*Dönüşümler*” çevirisi, ilki 1545’te basılan Jorge da Bustamente’nin “*El libro de Metamorphoseos y fabulas del excelente poeta y filosofo Ovidio*”sudur. Ortaçağ öncülleri gibi Bustamente de Ovidius öykülerini Hristiyan gerçeğinin ve Katolik dogmanın prefigürasyonları olarak yorumlamıştır. “*Dönüşümler*”in kendisi, sonunda Katolik doktrini açıklamasına dönüşmüştür. Böylece Tiziano’nun *poesie* dizisi Felipe’nin sarayına ulaştığı dönemde Bustamente edisyonu, mitolojik yorumlamaya yönelik bir standart getirmiş olmalıdır.

XVI. yüzyılda İtalya’da klasik pagan edebiyatına ve sanatına yönelik tutum İspanya’ya göre daha rahat olsa da İtalyan yazarlar, bu eserlerin ahlâkı yükseltme işlevinde olduğu görüşünü sürdürmüşlerdir. Raphael Regio’nun ilk olarak 1493’te Venedik’te yayımlanan Latince tefsiri, sonrasında Venedik ve Paris’te defalarca yeniden basılmıştır. Orijinal ismiyle “*Ovidius metamorphoseos cum commento familiari*” olan tefsir, 1510’da “*Ovidii nasonis metamorpheosis libri moralizati*” olarak Lactantius Placidus adlı Romalı bir yazar ve Petrus Lavinius adlı Lyonlu bir rahibin metinleriyle genişletilmiş haliyle yeniden basılmıştır. 1545 edisyonu, Pierre Bersuire’in 1348 yılında yazdığı “*Ovidius Moralizatus*”undan pasajlar içermektedir. Regio edisyonunun çok sayıda basımı olmuştur ve 1586 edisyonu basıldığında o güne kadar elli bin adet satılmıştır. Regio, 1493 tarihli edisyonun Francesco Gonzaga’ya ithaf ettiği önsözünde, mitlerin ahlâki gerçekleri ortaya koyan erdem ve kötülöklere dair örnekler sunduğunu yazar. Bu eğilim, 1510 edisyonunda başlığın revize edilmesi ve ahlâksallaştırıcı metinlerin eklenmesi ile daha da fazla vurgulanmıştır. Ovidius’un I. kitabına Lavinius tarafından getirilen açıklamalar, İncil

¹¹ “Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century”, a.g.e., p. 157

tefsirleri için benimsenen ve XIV. yüzyılda Bersuire'in "*Ovidius moralizatus*"unda, *Ovide moralisé* geleneği içerisinde uygulanmış yorumlama anlayışını izlemiştir.¹² Ann Moss'un ifadesiyle "*Bersuire için alegorik okuma, benzerliğe dayanır ve bir öykünün ya da karakterin yorumlanması, okuyucunun anlatı unsurları ile geleneksel öğeler ve dil (ki dilin kendisi son derece metaforiktir) arasında belirleyeceği benzerliğe bağlıdır. Bersuire için alegorik yorum, temel olarak metaforik bir düşünme eylemidir.*"¹³

Bu anlayışın Tiziano'nun tasvir ettiği öykülere nasıl uyguladığına ve sanatçının kendi görsel imgeleminde metaforik ilkeleri nasıl benimsediğine bakıldığında, Tiziano'nun *poesie* dizisi ile neredeyse eşzamanlı olarak, 1556'da, Bersuire'in alegorilerinin Joannes Gryphius tarafından Venedik'te yayımlanmış olduğuna dikkat çekilmiştir. XIV. yüzyılda Giovanni Bonsignori tarafından düzyazı olarak yazılan alegorilerden oluşan "*Metamorphoseos vulgare*", ilk kez 1497'de Lucantonio Giunta tarafından Venedik'te yayımlanmıştır. Metin ve illüstrasyonları XVI. yüzyılın başlarında defalarca basılmış ve ilk kez 1521'de Giunta tarafından yayımlanan Nicolo Agostino'nun "*Tutti gli libri di Ovidio Metamorphoseos*"unda küçük değişikliklerle kullanılmıştır. Eserde öncelikle ahlâksallaştırma yaklaşımının benimsendiği görülmektedir; bu bağlamda Lavinius ve Bersuire izlek alınmıştır. Carlo Ginzburg, "*volgare*" metinlerinin ve onlara eşlik eden illüstrasyonların, Tiziano'nun önceleri tamamen yenilikçi sayılan ikonografisinin bazı unsurlarına kaynaklık ettiklerini ortaya koymuştur. Tiziano'nun *poesie* dizisini gerçekleştirdiği dönemde ise İtalya'da "*Dönüşümler*"in en popüler çevirisi, sanatçının da yakın arkadaşı olan Lodovico Dolce tarafından kaleme alınan "*Trasformazioni*"dir ve eser Gabriel Giolito tarafından 1553'te Venedik'te basılmıştır. Dolce, tıpkı ondan önce Regio'nun yapmış olduğu gibi V. Karl'a ithaf kısmında mitleri, öğretici değerleri, erdem ve kötülüklere dair örnek teşkil etmeleri nedeniyle övmüştür. Üstelik Ovidius'un "*Dönüşümler*"i Augustus'a ithaf ettiğine değinen Dolce, Karl'ı

¹² Simona Cohen, **Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art**, Brill, 2008, p. 152

¹³ Ann Moss, **Ovid in Renaissance France: A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France Before 1600**, 1982, Warburg Institute, University of London, p. 25

Augustus'tan çok daha yüce bir Hıristiyan karşılık olarak över. Yetkinlikten yoksun olarak değerlendirilen Bonsignori metnine karşılık Dolce metni ustalıkla dil kullanımı ile ayırt edilmektedir ancak Dolce'nin öncüllerinin etkisi, her kitabın başında yer alan ahlâki değerlendirmelerinde ve teolojik yorumlarında ortaya çıkmaktadır. Dolce günah teması üzerinde durmuş ve her dönüşümü, geleneksel kötülüklerden biri ile ilişkilendirmiştir.

Bu anlayışa Tiziano'nun yaşadığı dönemde katkıda bulunan son yazar Giovanni Andrea dell' Anguillara olmuştur. Anguillara'nın "*Le metamorfozi di Ovidio*" tercümesi ilk kez 1563'te Bernardo Giunti tarafından basılmıştır; 1571'de ve 1584'te de Francesco Turchi'nin ahlâki değerlendirmeleri eklenerek yeniden basılmıştır.

Değinilen tüm bu "*Dönüşümler*" yorumcuları, öykülerin erdem ve kötülük örnekleri olduğu ve ahlâki gerçekleri maskeledikleri anlayışını paylaşmaktadırlar. Bu anlayış XIV. yüzyıl ortalarında Bersuire'den, iki yüzyıl sonra dell' Anguillara'ya kadar sürekli vurgulanmıştır.¹⁴

Tiziano'nun "*Dönüşümler*"e dayanan yapıtları, Marie Tanner, Augusto Gentili, Harald Keller, Jane Nash gibi isimlere göre, bu ahlâksallaştırıcı alegorik yorumlama doğrultusunda ele alınmalıdır. Keller'a göre *poesie* dizisi, Felipe'nin aynaları gibidir ve *Ovide Moralisé* geleneğini muhtemelen değerli bulmuş olan "En Katolik Hükümdar Felipe", Tiziano'nun mitolojik konulu yapıtlarının ardında çok daha ezoterik, alegorik, didaktik ve Hıristiyanca anlamlar bulmayı beklemiş olmalıdır.¹⁵ Gentili, Tiziano'nun kısıtlı eğitimine rağmen, köklü bir gelenek içerisinde bulunduğunu ve temalarının poetik, felsefi ve ahlâki içeriğini son derece özgün bir biçimde bu köklü gelenekten elde ettiğini savunur. Tanner, özellikle sanatçının mitolojik yapıtları bağlamında edebi kaynaklar ile Tiziano'nun bu kaynakları yapıtlarına uyarlaması arasındaki ilişkiye odaklanmışlardır.

¹⁴ Simona Cohen, **a.g.e.**, pp. 153-154

¹⁵ Thomas Puttfarken, **a.g.e.**, p. 142

Ancak Tiziano'nun yapıtlarındaki örtülü anlamlar ve ahlâksallaştırma bağlamında karşıt argümanlar da söz konusudur. Philipp P. Fehl, Charles Hope, Carlo Ginzburg ve David Rosand'ın benimsedikleri yaklaşıma göre Tiziano'nun seküler ve mitolojik yapıtlarının ikonografisi, “alegorik anlamların karmaşıklığı” vurgusu ile ya da “gizli anlamlar ve ahlâksallaştırmalar”a tâbi kılınarak değerlendirilmemelidir çünkü sanatçının yapıtlarının farklı anlamlar içermeleri niyetiyle gerçekleştirilmiş olduklarına dair herhangi bir kanıt bulunmamaktadır. Bu nedenle de duyumsal bir çıplak figür, açık bir erotizm olarak kabul edilmeli ya da mitolojik bir öykünün resimlenmesi, edebi bir metnin görsel bir imgeye dönüştürülmesi olarak ele alınmalıdır.¹⁶

Üstelik bu dönemde entelektüel banilerin bile her zaman bu türden gizli anlamlar arayışında olmadıkları vurgulanmalıdır. Birçok bani temel olarak didaktik amaçlar doğrultusunda değil, salt görsel ve zihinsel haz arzusuyla resim siparişinde bulunmuştur. Bu anlayış, Giulio de' Medici'nin Villa Madama'da betimlenecek temalara ilişkin isteklerini dile getirdiği mektubunda da ortaya çıkmaktadır: “*Ele alınacak konuların çeşitli olması beni memnun eder. Kompozisyonların durağan olmasını ve devamlılık göstermesini istemiyorum. Hepsinden önemlisi iyi bilinen temalar tercih edilmeli ki böylece ressam açıklayıcı bir yazı yazmak zorunda kalmasın. Ovidius öyküleri zevkime hitap eder ancak güzellerinin seçildiğinden emin olunsun... Belirttiğim gibi anlaşılmayan, belirsiz konuların tercih edilmesini istemiyorum. Eski Ahit öyküleri de papanın odası için uygun olacaktır.*”¹⁷

Yine de alegorik alt metinli mitolojik resimlerin hiç gerçekleştirilmemiş olduğunu söylemek doğru değildir; ancak, bu siparişler, hümanist bir danışman tarafından oluşturulmuş ve titizlikle belirlenmiş bir program uyarınca hayata

¹⁶ Simona Cohen, **a.g.e.**, p. 135. Yapıtlarda erotizme merkezi bir rol atfedilmiş oluşu, ana karakterlerin pornografik “orta sayfa güzeli”nin Rönesans karşılığı oldukları yorumlarından (Thomas Puttfarken, **a.g.e.**, s. 139) yapıtların son derece ezoterik ve derin alegoriler oldukları şeklindeki değerlendirmelere kadar çok çeşitli argümanlar üretilmesine neden olmuştur. Bu bağlamda ilerleyen bölümlerde detaylandırılacak üç nokta göz önünde bulundurulmalıdır: Erotik çıplaklık bilinçli, kararlı bir şekilde vurgulanmış ve yapıtların odağı haline getirilmiştir; tüm sahneler Ovidius'un “*Dönüşümler*”ine dayanmaktadır; yapıtların banisi İspanya'nın “En Katolik Prensi” ve sonrasında kralı II. Felipe'dir.

¹⁷ Thomas Puttfarken, **a.g.e.**, p. 143

geçirilmiştir ve görsel imge- yani resmin kendisi, alegorik yorumlamayı olanaklı kılacak şekilde tasarlanmıştır.

Ancak Tiziano'nun Felipe için gerçekleştirdiği yapıtlara yönelik "üst seviyede hümanist" türde bir yorum olası gözükmemektedir; çünkü, böyle bir yorum, siparişi kontrol eden ve danışmanı ile ressam arasındaki ilişkiyi belirleyen bir bani varsayar. Oysa prens ile ressam arasındaki ilişkinin, daha az resmi olduğunu söylemek mümkündür ve Felipe'nin resim siparişlerinde bir danışman rehberliğinde hareket ettiğine dair herhangi bir kanıt söz konusu değildir.

2.1.2 "En Katolik Hükümdar Felipe" ve Erotik *Poesie* Dizisi

Prens¹⁸, babası V. Karl'ın 1555'te tahttan feragat ederek San Yuste'de inzivaya çekilmesine kadar Tiziano'nun banisi olarak geri planda kalmıştır.¹⁹ Felipe, Tiziano ile henüz genç bir prensken 1549'da, İspanya'dan Flaman'a yolculuğu sırasında

¹⁸ II. Felipe, ilk kez 1914'te yazar Julián Juderías'in Protestan Avrupa'nın İspanya'ya karşı ithamlarını çürütmek için ortaya attığı bir deyim olan "Kara Efsane" ile anılmaktadır. Bu yaklaşım, Bartolomé de las Casas'ın İspanyollar'ın fetihleri sırasında Yeni Dünya yerlilerine zulmettikleri ithamıyla başlamış olsa da sonraki suçlamalar, Hollanda'ya Alba Dükü komutasında bir ordu gönderdikten sonra doğrudan Felipe'ye yöneltilmiştir. Alba Dükü'nün acımasız yönetimi, kısa süre içerisinde "Kanlı İktidar" olarak anılmaya başlamıştır. 1581'de Orange Prensi Willem, Felipe'yi yalnızca katliamlar, zalimlik ile değil, enstest ilişkiler, zina ve karısı ile tek oğlunu öldürmekle de itham etmiştir. On iki yıl sonra Felipe'nin eski sekreteri, firari hükümlü Antonio Pérez, I. Elizabeth'e Felipe'nin cinayet öykülerden bahseden bir mektup yazmıştır. (**Signs of Power in Habsburg Spain and the New World**, edited by Jason McCloskey and Ignacio López Alemany, (Bucknell University Press, 2013), Anne J. Cruz, "Myths of Power", "Titian, Philip II. and Pagan Iconography) Jane Nash'in Tiziano'nun Felipe için gerçekleştirdiği yapıtlarını analiz ettiği "*Veiled Images: Titian's Mythological Paintings for Philip II.*" adlı kitabı da bu anlayışı paylaşır: "İspanya'nın politikası Haçlı zihniyetine dayanmaktaydı; geçmişte yabancı etkileri potansiyel olarak yozlaştırıcı bulan anlayışın kültürel mirasçısıydı ve bu dönemde diğer Avrupa ülkeleri sosyal, politik, entelektüel buluşlar gerçekleştirirken İspanya ilerici düşüncelere direnç gösteren bir Ortaçağ ülkesi olarak kalmıştı." (Jane Nash, **a.g.e.**, p. 23)

¹⁹ Bu tarihten birkaç yıl önce sanatçı, müstakbel kralı Venüs'e serenat yapan bir müzisyen olarak resmetmiştir (Gemäldegalerie) ancak bu yapıt İspanya'ya hiç ulaşmamıştır. (W. R. Rearick, "Titian's Later Mythologies", **Artibus et Historiae**, Vol. 17, No. 33, 1996, p. 24. Tiziano'nun Felipe için gerçekleştirdiği yapıtlar içerisinde Habsburg Hanedanlığı için çok uzun süre bir portre modeli olacak 1550-1551 tarihli portre de (Prado) yer almaktadır.

Milano’da tanışmıştır. Memnuniyet verici geçen görüşme, 1550’de Augsburg’da yinelenir. Bu ikinci görüşmede Tiziano’nun prens için gerçekleştireceği yapıtlar üzerine belirli konularda anlaşmaya varmış olmaları olası gözükse de, mitolojik dizi bağlamında planlar belirsiz bırakılmıştır.

Tiziano ve Felipe arasında geçen yazışmalardan, ilişkilerinin standart bir baniressam ilişkisinden öte olduğu anlaşılmaktadır. Hukuki kontratlar ve lonca kuralları ile denetlenen bir iş anlaşmasının titizlikle düzenlenmiş prosedürleri yerine, prens ve ressam arasında prensin ailevi ilişkilerinde uygulanan saray kurallarının benimsenmiş olduğu söylenebilir.

Poesie dizisinde yer alan yapıtların konularına Tiziano karar vermiştir. Bu türden büyük boyutlu yapıtların, bilinen herhangi bir sınırlama olmaksızın sanatçı tarafından belirlenmesi ve tamamlanana kadar herhangi bir denetlemeye tâbi tutulmaması oldukça alışılmadık bir durumdur. Felipe, genellikle teslim alacağı bir sonraki yapıtın ne olacağını bilmemiştir ve hatta 4 Mayıs 1555 tarihli mektubunda bu konuda Tiziano’ya serzenişte bulunur.²⁰ Oysa bilindiği üzere prensin çıplak kadın figürleri ile ilgili bir şikâyeti olmamıştır. Tiziano banisinin “haz alması” için gayret göstermiştir. Sanatçının konu seçiminde ve konunun ele alınışında göstermiş olduğu poetik yaratıcılık, banisini memnun etmiş olmalıdır.

Tiziano’nun “erotik yapıtları”nı yorumlama geleneği içinde sanatçının ölümünün dört yüzüncü yılı anısına 1976’da Venedik’te düzenlenen uluslararası konferans bir dönüm noktası olmuştur. Oturum başkanı Francis Haskell’in konferanstan bir yıl sonra kaleme aldığı ifade ile “*bu meseleye dair sunulan bildiriler, tartışmanın seyrini radikal biçimde değiştirmiş*” ve sonraki çalışmaları da büyük oranda etkilemiştir. Bildirilerde Tiziano yapıtlarının ezoterik ve son derece yetkin kaynaklara dayandığı anlayışının sorgulanması gerektiği, özellikle de Neo-Platonik sembolizmin poetik-erotik bir sanat yaratımında ve yorumlanmasında hiçbir şekilde gerekli olmadığı savunulmuştur. Haskell’in özetlediği anlayışa göre

²⁰ Thomas Puttfarken, *a.g.e.*, p. 1

“Tiziano’nun sanatına yüklenmeye çalışılan derin bilgi birikimini hafifletmek, bilim insanlarını rahatlatacağı gibi, sanatçının da önemini arttıracaktır.”²¹

Bu bildirilerden özellikle Charles Hope’un “*Problems of Interpretation in Titian’s Erotic Paintings*” ve Carlo Ginzburg’un “*Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel ‘500*” adlı çalışmaları son derece etkili olmuştur. Hope söz konusu çalışması ile “*Kutsal ve Dünyevi Aşk*” (Galleria Borghese) adıyla bilinen ve genel olarak Neo-Platonik bir okuma ile yorumlanan yapıtı, Laura Bagarotti ve Niccolò Aurelio’nun 1514 yılında gerçekleşen evlilikleri ile ilişkilendirerek ve yapıtın yalnızca bir evlilik resmi olarak yorumlanması gerektiğini savunarak benimsenen Neo-Platonik okumayı bertaraf etmiştir.

Hope’un ve Ginzburg’un çalışmaları genel olarak sanatçının yapıtlarını alışılmışın dışında bir bakış açısıyla ele alan ufuk açıcı girişimlerdir; fakat, Haskell’in ifadesiyle bu girişimler “*sanatçının önemini arttıracak*” bir anlayış doğurmamış ve Tiziano’nun erotik yapıtlarının değerlendirilmesi ters yönde ilerlemiştir. Tiziano’nun kısıtlı eğitimini, Latince bilmeyişini ve resmî mektup yazma yetersizliğini vurgulayan Hope ve Ginzburg, bariz bir erotizm ile resimsel ustalığın harmanlandığı yapıtların altında farklı anlamlar aranmasının boşuna olduğunu savunmuşlardır.²² Bu doğrultuda Tiziano’nun uzanan çıplak figürleri kapsamlı olarak yeniden yorumlanır. Bu figürlerde aşk ya da diğer duygulara dair Neo-Platonik alegoriler olduğunu savunan anlayışa karşıt olarak artık, figürlerin çoğunun “Venüs” adını bile almaması gerektiği öne sürülmeye başlanmıştır. Böylece sanatçının “*Urbino Venüsü*”, salt çıplak bir kadın ya da “bir divanda uzanmakta olan ve

²¹ a.g.e., p. 147

²² Ginzburg bu argümanı, “*Problems in Titian, Mostly Iconographic*” adlı kitabında Tiziano’nun Latince konusunda derin bir bilgisi olduğunu savunan Erwin Panofsky’e açıkça karşı çıkmaktadır. Una Roman D’Elia ise “*The Poetics of Titian’s Religious Paintings*”de Tiziano’nun bir entelektüel olarak değerlendirilemese bile böyle bir iddiası olduğunu ve yaşamı boyunca önemli yazarlarla yakın temas halinde olduğu bilinen sanatçının çağdaşları tarafından “aydın kimseler için uygun bir arkadaş” olarak anıldığını dile getirmiştir. Ancak yine de belirtilmelidir ki Tiziano’nun söz konusu yazarların eserlerini okuyup okumadığı hususu belirsizliğini korumaktadır. (**The Artist as Reader: On Education and Non-Education of Early Modern Artists**, edited by Heiko Damm, Michael Thimann and Claus Zittel, *Intersections, Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture* 27-2013; Elsje van Kessel, “The Theorisation of Reading and Its Impact on Images”: “Artists and Knowledge in Sixteenth Century Venice”)

ziyaretçisine açıkça erotik bir niyetle bakan falanca kadın” haline gelmiştir. Konunun bir şiirden alındığı durumlarda bile, Tiziano’nun edebi metnin poetik derinliğini tam olarak kavrayamamış olduğu öne sürülmüştür. *Poesie* dizisi bağlamında Felipe’nin de yapıtları öncelikle görsel nitelikleri sebebiyle beğenmiş olduğu dile getirilmiştir. Ginzburg’un Rönesans döneminde gerçekleştirilen erotik temalı resimlere dair sıkça alıntılanan değerlendirmesinde Tiziano, neredeyse pornografi ile ilişkilendirilir: “XVI. yüzyılda klasik mitolojide keşfedilen erotik fantezi, Tiziano’nun erotik poesialarını sipariş veren Felipe gibi uluslararası alıcılar tarafından anında kavranabilecek temalar ve formlar hazinesi olmuştur. Janr resmine daha bağlı bir akımı temsil eden Venedik saray portreleri bile, ince bir mitolojik tül ardında gizlenmiştir.”²³

Ginzburg, Tiziano’nun Latince bilmediğini, “*Dönüşümler*”i “*volgare*” metinler yoluyla okumuş olduğunu ve ikonografik gelenek bağlamında sanatçının buluşlarının Ovidius metninde değil metnin yerel edisyonlarında aranması gerektiğini vurgulayarak “*düşünülenin aksine Tiziano hiçbir zaman hümanist bir ressam olmamıştır; çağdaşı yerel poligrafi kültürüne bağlı kalmıştır*”²⁴ der. Ginzburg’a göre sanatçının yapıtlarına yönelik derin alegorik yorumlar uygunsuzdur ve *poesie* dizisi dâhilindeki yapıtlar, yalnızca erotik resimlerdir. Böylece Tiziano “filozof-sanatçı” konumundan poligraf seviyesine düşürülmüştür.

Ancak konu, Tiziano’nun çıplak kadın figürlerinin resimsel olarak değerlendirilmesine geldiğinde, Hope ve Ginzburg gibi eleştirmenler bile geri adım atarak farklı bir yorum olasılığını gündeme getirmişlerdir. Bu yaklaşım, özellikle yapıtlarda ortaya konan yetenek, ustalık ve estetik anlayış ile ilgilidir. Örneğin Elizabeth Cropper, bu döneme dair eleştirisinin merkezine güzellik kavramını koyarak, Tiziano’nun çeşitlilik, *contrapposto*, belirsizlik, zarafet anlayışı bağlamında

²³ Thomas Puttfarcken, **a.g.e.**, p. 148

²⁴ **a.e.**

estetik bir yetkinlik yaratmış olduğunu dile getirir.²⁵ Entelektüellik ve eğitim tartışmalarından farklı olarak bu alanlarda Tiziano'nun sanatında ustalaşmasına “izin verilmiştir”.

Ancak estetik yaklaşım, belli sanatsal başarı örneklerini açıklamada son derece yararlı olsa da, genel olarak Tiziano'nun son dönem mitolojik yapıtlarının asıl ruhunu kavramada yetersiz kalmaktadır. Farklı nitelikteki bedenleri, figür gruplarını fazla kapsamlı bir estetik yetkinlik ya da yüzeysel bir güzellik kavramı altında sınıflandıran bu yaklaşım, Tiziano'nun *poesi*lerinin temel olarak dramatik oluşlarını ve çıplak bedenlerin cinsel çekiciliğinin, genel erotik havasının, resimsel dramayı arttırma yolunda bir araç olarak kullanılmış olduğunu göz ardı etmektedir.

Harold Edwin Wethey'in, “*Tiziano yapıtlarına farklı kaynaklardan çok çeşitli unsurlar katmıştır; fakat, olayları eşzamanlı kılmaya çalışmamıştır*”²⁶ derken kastettiği, sanatçının farklı olayları, kahramanların birçok kez görüldüğü geleneksel süregelen bir anlatıda olduğu gibi eşzamanlı olarak göstermemiş oluşu ve tüm olayları neden-sonuç ilişkisi bağlamında öncesi ve sonrasına dair işaretlerle tek bir dramatik sahneye yoğunlaştırmış olmasıdır. Dramatik olay örgüsü bağlamında Felipe için gerçekleştirilen *poésie* dizisi, sanatçının en titizlikle yapılandırılmış yapıtlarıdır. Karmaşık trajik olay örgüsünün resme dönüştürülmesi yönünde bu yapıtlar bilinçli bir girişim olarak değerlendirilmelidir. *Poesie* dizisi, salt erotik olmaktan çok daha derin bir anlam seviyesindedir. Ancak bu anlam seviyesine alegorileştirme ya da entelektüel kılıfların giydirilmesi yoluyla ulaşılmamaktadır. Bu yapıtlar salt erotik uyarılar ya da farklı güzellik gösterimleri değildir. Kompozisyonlardaki derin anlam, izleyicinin drama deneyimi ile ortaya çıkmaktadır. Deneyim, erotizmi de, Tiziano'nun *colorito*²⁷ ustalığını da içerir ancak bunlar, deneyimi *anagnorisis*

²⁵ Alvin Vos (ed.), **Place and Displacement in the Renaissance**, (Binghamton, NY, 1995), Elizabeth Cropper, “The Place of Beauty in the High Renaissance and its Displacement in the History of Art”, p. 185

²⁶ Harold Edwin Wethey, **The Paintings of Titian**, Phaidon, 1975, p. 149

²⁷ “*Colorito*” ve “*colore*” arasında anlamsal bir farklılık söz konusudur. Venedikliler, “*colorire*” fiilinin bir türevi olan “*colorito*”yu benimseme eğiliminde olmuşlardır ve çekime uğramamış “*colore*” kelimesini nadiren kullanmışlardır. “*Colorito*”, renklendirme eylemini, boya pigmentinin

(Aristoteles'in "*bilgisizlikten bilgiye geçiş*"²⁸ olarak tanımladığı farkına varma evresi) ile, *peripeteia* ("*olan bitenin tam aksi yöne doğru değişmesi*"²⁹) ile, korku, acıma ve hayret ile ilişkilendiren özelliklerdir. Tiziano'nun *poesie* terimi de bu bağlamda değerlendirilmelidir.

2.1.3 Resimsel Tragedyalar Olarak *Poesie* Dizisi

Aristoteles'in "*Poetika*"sı, 1545'lerden itibaren edebiyat tartışmalarının odağında yer almıştır. Tartışmaların birçoğu Venedik'te, Padua yakınlarında gerçekleşmiştir ve Tiziano'nun yakın çevresi de bu tartışmaların içinde olmuşlar, yeni, "Aristotelesçi" tragedyalar üretmekle ilgilenmişlerdir. Aristoteles'ten etkilenen İtalyan tragedya ozanları, 1540'ların sonlarından itibaren tarihsel temalardan uzaklaşarak kurgusal temalara, özellikle de "*Dönüşümler*"den alınan temalara yönelmeye başlamışlardır. Trajik tema arayışında "*Dönüşümler*", gerçek bir hazine olarak görülmüştür. XVI. yüzyıl "*Poetika*" tartışmaları bağlamında Tiziano da yapıtlarının trajik olmasını ve izleyici üzerinde trajik bir etki bırakmasını amaçlamış olmalıdır. Philipp Fehl de poetik bir yaklaşımla, *poesie* dizisine acıma ve korku uyandıran yapıtlar olarak değerlendirir. Ona göre "*Tiziano'nun çıplak figürleri bazen arzu bazen de korku ve acıma uyandırır. Tüm bu hisler, izleyiciyi yapıtlara yaklaştırır ve Ovidius öykülerinin içine girmeyi sağlar.*"³⁰

ele alınışını, fırça etkinliğini kastetmektedir. Özgün fırça kullanımı ile karakterize edilen "*il colorito alla Veneziana*", bu resimsel süreç ile tanımlanmaktadır. (David Rosand, "Titian and the Eloquence of the Brush", **Artibus et Historiae**, Vol. 2, No. 3 (1981), p. 85)

²⁸ Aristoteles, "*Poetika*", **a.g.e.**, 1452a 30

²⁹ Aristoteles, "*Poetika*", **a.g.e.**, 1452a 24

³⁰ Philipp Fehl, **Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting, Essays in the History of the Classical Tradition**, Bibliotheca Artibus et Historiae, Vienna, 1992, p. 213

Bu dönemde tartışmalar, olay örgüsünün en önemli unsurları olan dramatik performans, *peripeteia*, *anagnorisis* ve *pathos* etrafında yoğunlaşırken başka bir duyguya daha önem atfedilmiştir: Acıma ve korku duygularına ilave olarak “*maraviglia*”, yani hayret, şaşkınlık. Hayret, her sahnenin olay örgüsünün önemli bir unsuru olması dışında aynı zamanda izleyicide uyandırılan bir etkidir ki bu etki de iki türlüdür: Hayret, tıpkı olay örgüsü içerisindeki ilişkileri yönlendirdiği gibi, izleyicinin figürlerle olan ilişkisini de yönlendirir. Hayret, günümüz tragedya tartışmalarında merkezi bir rolde olmasa da XVI. yüzyılda giderek daha fazla önem kazanmıştır. Aristoteles’in “*tragedyalarda “şaşırtıcı olan”ın yaratılması gerekir*”³¹ ifadesi uyarınca Cinthio’dan Robortello’ya, Minturno’ya kadar birçok yazar, acıma ve korkuya üçüncü bir etki eklemişlerdir.³²

Tiziano’nun *poesie* dizisi içerisindeki yapıtları bağlamında *maraviglia*, erotik cazibe ile ilişkilendirilmiştir ancak *maraviglia*, cinsel bir heyecandan fazlasıdır; sanatsal başarı karşısında, ölüme tanık olduğunda, trajik *pathos* ile, acı ve korku ile de ortaya çıkar. Yani *maraviglia*, hayranlıktan dehşete kadar çok farklı duygusal tepkileri kapsar.

Poesie dizisi için sanatçının temel aldığı ana kaynak 1553 tarihli Dolce çevirisi yoluyla ulaştığı “*Dönüşümler*”dir fakat uygun görüldüğü durumlarda, özellikle bazı örneklerde Ovidius’un metni daha az dramatik bulunduğu, başka klasik kaynaklara da başvurulmuştur.

Aristoteles’in tragedya argümanında ifade ettiği gibi *poesie* dizisinin tüm kahramanları üstün niteliklidir: Danaë Argos Kralı Acrisius’un kızıdır; Perseus Danaë’nin oğludur; Adonis Kıbrıs Kralı Cygniras ile kızı Myrrha’nın oğullarıdır; Actaeon Teb Kralı Cadmus’un torunudur, Cadmus da Europa’nın kardeşidir ve her

³¹ Aristoteles, “*Poetika*”, a.g.e., 1460a 12

³² *Maraviglia*, Venedik sanatının da tanımlayıcı bir niteliği haline gelmiştir. Carlo Ridolfi, 1648 tarihli Venedikli ressamlar konulu kitabına, “*Le Maraviglia dell’ arte*” adını vermiştir. (Thomas Puttfarken, a.g.e., p. 158)

ikisi de Fenike Kralı Agenor'un çocuklarıdır; Callisto'nun babası Jüpiter tarafından bir kurda dönüştürülen Arcadia Kralı Lycaon'dur.

Poesie dizisi, sanatçının Alfonso için gerçekleştirdiği yapıtlar dışında başka bir dizi ile, Correggio'nun 1530'larda Alfonso'nun yeğeni olan Federigo Gonzaga için gerçekleştirdiği "*Jüpiter'in Aşkları*" dizisi ile karşılaştırılabilir. Yapıtları muhtemelen Mantua'da görmüş olan Tiziano, Federigo'nun bu diziyi V. Karl'a hediye etmiş olduğunu da öğrenmiş olmalıdır. Correggio'nun yapıtlarının tam olarak ne zaman Felipe'ye miras kaldığı bilmemektedir ancak Tiziano, kendi dizisinin bu yapıtlarla birlikte kraliyet koleksiyonunda sergileneceğinin farkında olmalıdır ve Thomas Puttfarken'a göre kendi "*Danaë*"sine, Correggio'nun "*Danaë*"sini düşünerek başlamıştır.³³ Tiziano'nun "*Danaë*"si, Correggio versiyonunun duyumsallığı ve erotizmine denk bir girişim olarak nitelendirilebilir fakat Tiziano, dizinin diğer yapıtlarında Correggio anlayışından uzaklaşmıştır. Tiziano'nun ve Correggio'nun dizilerini karşılaştıran David Ekserdijan'a göre "*Correggio'nun yapıtları, kadın cinselliğine dair çok daha özel ve 'modern' bir anlayış sunmaktadır ancak Correggio'nun 'Jüpiter'in Aşkları' dizisi, Tiziano'nun Felipe için gerçekleştirdiği olağanüstü tragedyalara öncülük etmiş olmalıdır.*"³⁴ Tiziano'nun *poesie* dizisi dâhilindeki yapıtlarını ayrıcalıklı kılan, sanatçının karanlık dramasıdır.

Alfonso ve Felipe için gerçekleştirilen diziler arasında geçen uzun zaman, yapıtlar arasındaki farklılığa önemli bir gerekçe olarak gösterilmiş ve son dönem yapıtlarında sanatçının ilerlemiş yaşının tema tercihinde, resimsel üslubunda etkili olmuş olduğu öne sürülmüştür. Joseph Archer Crowe ve Giovanni Battista Cavalcaselle, ikinci dizide canlılığın ve gençliğin kaybolduğuna dikkat çekmişlerdir: "*Bu son dönem yapıtlarında Tiziano'nun fırçasında canlılık, tazelik aramak boşunadır; gençlik ateşi sanatçıyı terk etmiştir. 'Baküs ve Ariadne'yi cazip kılan*

³³ Thomas Puttfarken, *a.g.e.*, p. 137

³⁴ David Ekserdijan, *Correggio*, Yale University Press, 1997, p. 291

*sayısız düşünsel ve resimsel incelik, 'Diana ve Actaeon'da yinelenmemektedir... Gençlik dönemi yapıtları, son dönem yapıtlarından çok daha verimli ve zevklidir; olgunluk dönemi bilgeliğini katbekat aşarlar.'*³⁵ Benzer görüşteki Wethey, Ferrara yapıtlarının neşeli, tasasız gençlik ruhunun doruğa ulaşmış olduğunu ve bu bağlamda sanatçının bir daha bu yapıtları aşamadığını ifade etmiştir. Felipe için gerçekleştirilen yapıtlar ise Wethey'e göre çok daha ölçülü bir anlayış sunmaktadır.³⁶

Vasari de Tiziano'nun yapıtlarını ve üslupsal değişimini, sanatçının ilerleyen yaşı doğrultusunda değerlendirmiş ve bu anlayışla Tiziano'nun son dönem yapıtlarını iki evreye ayırmıştır. İlk evre içerisinde sanatçının 1551-1562 tarihleri arasında Felipe için gerçekleştirdiği mitolojik yapıtlar da yer almaktadır ve bu yapıtlar Vasari'ye göre gençlik döneminin daha titiz ve ayrıntılı üslubu ile kıyaslandığında özensiz gözükmektedir. Bu geç dönem yapıtlarında Tiziano'nun resimsel yönteminin gençlik dönemi tekniğinden farklı olduğu vurgulanmıştır. Erken dönem yapıtları hem yakından hem de belli bir mesafeden görülebilecek şekilde, olağanüstü bir incelik ve titizlikle gerçekleştirilmiştir; oysa son dönem yapıtları geniş ve kalın fırça darbeleriyle, renk lekeleriyle dikkat çekmektedir. Bu sebeple yapıtlar yakından bakıldığında bir şey ifade etmez fakat uzaklaştıkça kusursuz gözükürler. Bu resimsel yöntem Tiziano'yu taklit etmek ve yeteneklerini göstermek isteyen birçok ressamın acemice yapıtlar üretmesine neden olmuştur. Bu yapıtlar kolayca gerçekleştirilmiş gibi gözüküyor olsalar da bilinmektedir ki Tiziano bu yapıtlarını birçok kez elden geçirmiş ve büyük bir emek vermiştir.³⁷

Bu dönem sonrasında, Vasari'nin de Venedik'e son gelişine denk gelen 1562-1566 yılları arasında gerçekleştirdiği yapıtlar ise sanatçının varsayılan katarakt sorunu sebebiyle "yarım yamalak" olarak tanımlanmıştır. Sanatçının bu yapıtlarında baskın olan koyu renkler de fiziksel rahatsızlığı ile ilişkilendirilmiştir.

³⁵ Joseph Archer Crowe and Giovanni Battista Cavalcaselle, **The Life and Times of Titian**, J. Murray, 1881, p. 284

³⁶ Harold Edwin Wethey, **a.g.e.**, p. 41

³⁷ Giorgio Vasari, **Sanatçıların Hayat Hikâyeleri**, çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, 2013, s. 386

Filippo Pedrocco ise, bir melankoli dönemi olarak adlandırdığı sanatçının yaşlılığı ile son dönem yapıtlarının kasvetli ruh hali ve tonalitesi arasında bir ilişki olduğunu savunmuş ve Tiziano'yu "Rembrandtlaştırmıştır": *"Tiziano'nun son yılları çaresizlik ve ölüm düşüncesi etkisinde trajik kaygılarla geçmiştir. 21 Ekim 1556'da neredeyse otuz yıldır yakın arkadaşı olan Pietro Aretino'nun ölümü ile sarsılmıştır. Bu tarihten iki yıl sonra sanatçının içten bir minnettarlık ve saygı duyduğu V. Karl, Estremadura'daki Yuste Manastırı'nda tek başına ölmüştür. 1559'da sanatçının birçok yapıtında yardımcılığını da üstlenen kardeşi Francesco ölür. 1561'de çok sevgili kızı Lavinia'yı kaybeder. Sevdiklerini kaybetmenin yarattığı acı, sanatçının II. Felipe'ye yazdığı bazı mektuplarda da hissedilebilmektedir; ancak, bu acıların etkileri öncelikle yapıtlarında izlenir... Bu dönemde gerçekleştirilen yapıtlarda dramatik bir yoğunluk ve bastırılmış bir ızdırap atmosferi hâkimdir."*³⁸

Charles Hope ise Pedrocco'ya tamamen karşıt bir görüşte olmuştur: *"Tiziano'nun özellikle son döneminde, yetmişlerinin sonu seksenlerinin başında gerçekleştirdiği yapıtlarında renklerinin parlaklığı ve formlarının belirliliği kaybolmuştur. Bu muhtemelen bozulan görme yetisi ve birçok çağdaşı tarafından da sözü edilen zayıflamış fiziki gücü sebebiyledir. Ancak Tiziano'nun sanatsal anlayışında herhangi bir değişiklik söz konusu değildir... fakat birçok sanat tarihçisi sanatçının son yıllarında sınırlı renk skalası, üstünkörü fırça kullanımı ve trajik temalara ağırlık vermesi ile karakterize edilen farklı bir üslup geliştirmiş olduğunu savunmaktadırlar... Tiziano'nun son yıllarında yalnız olduğuna dair yaygın inanışla ilişkilendirilerek sanatçının bu dönem üslubu son derece kişisel ve trajik olarak tanımlanmıştır. Bu görüş, kuşkusuz sanatsal dehaya yönelik romantik eğilimlere uygun düşmektedir fakat Tiziano'nun koşulları ile örtüşmez... Tiziano'nun son yıllarında yalnız olduğu ya da trajik bir durumda olduğu söylenemez. Sanatçı yaşamının son döneminde ününün doruğundadır ve oldukça zengindir; giderek büyüyen bir atölyesi, dokuz torunu ve Venedik'ten Serravalle'ye, Cadore'ye yayılan geniş bir ailesi vardır."*³⁹ Hope yaşlılığın yalnızlığa mahkûm ve trajik bir durum

³⁸ Philip Sohm, *The Artist Grows Old: The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, Yale University Press, 2007, p. 92

³⁹ a.g.e., p. 93

olduğuna dair genelleyici varsayımlardan kurtularak Tiziano'nun son dönem yapıtlarına yönelik yaklaşımı yeniden yapılandırmak istemiştir.

Oysa Tiziano'nun son dönem yapıtları, sanatçının yaşamından bağımsız olarak ve yalnızca resimsel amaçları doğrultusunda kavranabilir. Üslupsal değışim, bir temanın ifade edilmesi yolundaki araç olarak ele alınmalıdır ve üslup tartışmaları, anlama dair çok daha önemli meseleleri gölgelemektedir. Bu, sanatçının ilerleyen yaşı ya da kendi acılarıyla ilişkilendirilmemelidir çünkü Hope'un da vurguladığı üzere sanatçının son yıllarını sefalet içinde geçirdiğine dair herhangi bir kanıt yoktur. Bunun dışında özellikle Alfonso ve Felipe için gerçekleştirilen diziler karşılaştırıldığında Alfonso için gerçekleştirilen erken dönem yapıtlarında sanatçının antik dönem metinlerinde yer alan *ekphrasis*leri yoluyla öğrendiği başyapıtları taklit etmek istemiş olduğu, son döneme ait *poesie* dizisinde ise, dramatik canlandırmaya odaklandığı söylenebilir. Bu yaklaşım, “*hedeflenen son herhangi bir eylemdir; belirli bir nitelik değıl*”⁴⁰ diyen Aristoteles'in anlayışı ile de örtüşmektedir. Dolayısıyla Tiziano'nun erken ve geç dönem mitolojik yapıtları arasındaki temel fark, tanımlayıcı bir anlatı ile dramatik bir anlatı arasındaki farktır.

⁴⁰ Aristoteles, “Poetika”, a.g.e., 1450a 17-18

2.1.4 “Danaë” (1553-1554, Prado)

Tiziano’nun 23 Mart 1553 tarihli mektubunda Felipe’ye bahsettiği ve ertesi yıl İspanya’ya yolladığı “Danaë” dizinin ilk yapıtıdır⁴¹.

Resim 1:



“Dönüşümler”de geçen öyküde babası tarafından bronz bir kuleye hapsedilen Argos prensesine âşık olan Jüpiter’in altın yağmuru kılığına girerek Danaë’yi baştan çıkarması ve birliktelikleri sonucunda Perseus’un dünyaya gelmesi anlatılır.⁴² Sanatçının Ottavio Farnese için Roma’da, 1545-1546 tarihleri arasında

⁴¹ Tiziano, Felipe ile 1550’deki görüşmelerinden uzun bir süre sonra ilk *poesiayı* gönderebilmesine gerekçe olarak 4 Eylül 1554 tarihli mektubunda “Gloria” (Prado) üzerinde titizlikle çalışmış olmasını göstermiştir.

⁴² Ovidius, **Dönüşümler**, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Payel Yayınları, 1994, IV. Kitap-697

gerçekleştirdiği “*Danaë*”nin⁴³ (Napoli, Capodimonte) farklı bir versiyonu olan bu “*Danaë*”, boyutları (128 x 176 cm.) ve geniş horizontal biçimi ile akabinde gerçekleştirilen diğer *poesialardan* farklıdır. İlk versiyonda Danaë, bir divanda uzanmış altın yağmurunu seyretmektedir. Ayakucunda duran cupid de olaya tanık olmaktadır. Felipe için gerçekleştirilen versiyonda ise sanatçı cupid yerine yaşlı bir kadın betimlemiştir. Kadın sabırsızca önlüğüne dökülen altınları toplamaktadır. Danaë ise gerçekleşmekte olan bu fenomene ilgisizdir. Felipe’ye gönderilen *poesia* çok daha yoğun erotizmi ile suç ortağı Cupid’in ürkek bir tavırla sahneyi izlediği ve genç kadının sağ kalçasının daha usturuplu bir şekilde örtülmüş olduğu öncülü “*Farnese Danaësi*”nden ayrılmaktadır. Sonraki versiyonda altın yağmuruna bakmakta olan Danaë, kendinden geçmiş bir halde betimlenmiştir.⁴⁴

Tiziano, 1554 tarihli mektubunda yapıtın gönderildiğini Felipe’ye bildirir. Bu mektup sebebiyle yapıtın 1553 tarihinde gerçekleştirilmiş olduğu düşünülmüştür. Ancak Charles Hope’a göre yapıt, sanatçının Felipe’ye bir hediyesidir ve banisine muhtemelen 1550 yılında ulaştırılmıştır.⁴⁵ Böylece *poesie* dizisinin ilk yapıtı olan “*Danaë*”, Tiziano’nun daha önce gerçekleştirdiği bir kompozisyonun tekrarı olduğundan, aslında Felipe için tasarlanan ilk *poesianın* “*Venüs ve Adonis*” olduğu

⁴³ Michelangelo, Tiziano’yu Belvedere’deki atölyesinde ziyareti sırasında ilk “*Danaë*” versiyonunu görmüştür ve bu ziyarete eşlik eden Vasari tarafından aktarılan anekdot, iki sanatçı arasındaki *paragonenin* sembolü hâline gelmiştir. Michelangelo’ya göre “*Venedik’te başından beri tasarlamayı (“disegnare”) öğrenememiş olmaları çok yazık ve bu ressamların çalışmalarında bir düzen, yol (“modo”) yok... Şüphesiz... Tiziano, doğanın olduğu kadar sanatın ve disegnonun da yardımını almış olsaydı... ondan daha büyük bir ressam olmazdı.*” Michelangelo ve Tiziano arasındaki *paragone*, *disegno* ve *colorito* arasındaki *paragone*dir. Michelangelo, Venedikli ressamların düzen, sanat ve *disegnoda*n yoksun olduklarını düşünmekteydi. O, Tiziano’nun atölyesinde gördüğü Venedikli kadında, “*Danaë*”de, bir eksiklik bulmaktaydı. Bellori’nin tabiriyle Michelangelo’nun “görmekli, güçlü, Herkülvari üslubu”, son derece feminen Venedikli çıplak bir kadına bakmak için doğru bir referans olarak görülmüştü. (Philip Sohm, “Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia”, **Renaissance Quarterly**, Vol. 48, No. 4, Winter, 1995, p. 784)

⁴⁴ Danaë, Horatius, Fulgentius ve Boccaccio gibi isimler tarafından fahişe olarak yorumlanmıştır; yaşlı kadın, satıcısı ve altın yağmuru da hizmeti için ödenen bedeldir. Başka bir yoruma göre Danaë, açgözlülük günahı ile yozlaşmış bir zenginlik sembolüdür. *Ovide Moralisé* ise daha da ileri giderek önceden belirtildiği üzere Danaë’yi cismani olmayan bir Tanrı tarafından gebe bırakılan Bakire Meryem prototipi olarak görmüştür. (Jane Nash, “Veiled Images: Titian’s Mythological Paintings for Philip II.”, **a.g.e.**, p. 27)

⁴⁵ Charles Hope, **a.g.e.**, pp. 88-89

görüşü ağırlık kazanmaktadır. Tiziano “*Danaë*” ile *coloritosuna*, çıplak kadın bedenlerini son derece duyumsal ve cazip pozisyonlarda betimleme ustalığına ve klasik bir kaynaktan alınan temaya dair poetik yaratım gücüne dikkat çekmek istemiş olmalıdır.

“*Danaë*”, hem tasarım (Tiziano’nun erken dönemde gerçekleştirdiği “*Danaë*”de görülen kumaş parçası bile kaldırılmıştır) hem de figürün ruh hali tasviri bağlamında açıkça en erotik *poesiadır*. Böylece izleyici “gözetleyen” konumuna getirilmiştir.

“*Danaë*”, ilk versiyonla kıyaslandığında serbest boya kullanımı ile dikkat çeker. Hope, yaşlı ustanın değişken resimsel üslubunu vurgulamıştır: “*Tiziano, banilerinin zevklerine hitap edebilmek için üslubunda değişiklikler yapmaya alışkındır ve bu yapıt, hem konu hem de ele alınış açısından açıkça genç bir adamın beğenisini kazanma niyetiyle gerçekleştirilmiştir.*”⁴⁶ Rona Goffen da benzer bir anlayışla Tiziano’nun *poesie* yapıtlarına dair şöyle bir yorumda bulunur: “*Tiziano’nun çok sayıda poesiası, bir bakıma ‘röntgenci’ yapıtlar olarak değerlendirilebilir. Bu yapıtlar aynı zamanda izleyiciyi (geleneksel olarak erkek izleyiciyi), tasvir edilen kadın cinselliğinden zevk almaya teşvik etmektedir.*”⁴⁷

Hope’un ve Goffen’in değerlendirmelerini Harald Keller’in analizi ile karşılaştırmak son derece ilgi çekici olacaktır. Keller tüm diziyi prensin aynaları olan erdemlilik tasvirleri olarak değerlendirmiş ve Danaë’nin üzerine yağın altın paralar ile ilgili olarak: “*hedefledikleri yer, yani Danaë’nin kucaklığı görülmemektedir. Tasvir, yalnızca olayın spiritüel yönüne odaklanmaktadır. Jüpiter’in ortağı, genç bir kadın yüzü olarak betimlenmiştir*”⁴⁸ yorumunda bulunmuştur.

⁴⁶ Charles Hope, **a.g.e.**, p. 117

⁴⁷ Rona Goffen, “Renaissance Dreams”, **Renaissance Quarterly**, Vol. 40, No. 4 (Winter, 1987), p. 700

⁴⁸ Thomas Puttfarken, **a.g.e.**, p. 160. Keller, yapıtın Felipe için gerçekleştirilmiş olduğunu vurgulayarak *poesianın* çok daha kapsamlı bir sembolik sistemin parçası olduğunu savunmuş ve Tiziano’nun ilgi alanından çıkarak yapıtların alıcısı üzerine eğilmiştir. Keller’in argümanında yer aldığı üzere kraliyet tarihçisi Prudencio Sandoval, Felipe’nin Mary Tudor ile evlenmeyi kabul ederek “İshak gibi davrandığını ve babasının isteğine boyun eğdiğini” yazmıştır. Karl ile uzun vakitler

Ancak yapıtın güçlü erotik çağrışımlarını yadsımak mümkün gözükmemektedir ve yapıt açıkça Felipe (ve erkek izleyici) üzerinde bu türden bir etki uyandırma niyetiyle gerçekleştirilmiştir. Modern izleyici, böyle bir etki hissetmiyor olabilir; fakat, XVI. yüzyılda bu türden ve bu boyutlarda bir yapıt, son derece etkileyici olmuş olmalıdır.

Yapıtta duyumsanan erotizm, diğer karanlık yönlerle uyumsuz değildir. Tasvir edilen an *peripeteia*dır- Danaë'nin kaderi değişecektir. Danaë'nin babası, torunu tarafından öldürüleceği kehaneti üzerine kızını yalnızlığa mahkûm etmiştir fakat Danaë'nin Jüpiter'den olacak çocuğu, Antik dönemin en önemli kahramanlarından biri olacaktır.

Jüpiter'i baştan çıkaran erotik kadın bedeni, izleyicide de bir hayranlık-hayret hissi uyandırmaktadır. Baştan çıkarma, olay örgüsünün de başlangıç noktası, ilk nedenidir. XVI. yüzyıl bağlamında bu, "*tragedia di lieto fin*", yani "mutlu sonlu bir tragedyadır".⁴⁹ Napoli versiyonu ile kıyaslandığında Felipe için gerçekleştirilen yapıt, daha erotik olması dışında çok daha meşumdur: Atmosfer, karanlık geleceği-Perseus'un zamanı geldiğinde farkında olmadan büyükbabasını öldüreceğini-sezdirmektedir.

Ancak yine de belirtilmelidir ki "*Danaë*", dizi içerisindeki en az trajik olan yapıttır. Tüm resme hâkim son derece erotik ve rıza gösteren figür, modern izleyicinin tragedyaya anlayışından çok uzaktır. İzleyici Danaë'nin erotik cazibesinin olay örgüsü içerisindeki rolünü, öykünün sonunda "akrabanın öldürüleceğini"

geçiren Tiziano, muhtemelen genç prens üzerindeki evlilik baskısını biliyor olmalıdır ve ilk *poesia*nın Felipe'nin kendinden on bir yaş büyük Mary Tudor ile evlenmesinin hemen akabinde gönderilmiş oluşunun, Jüpiter'in altın yağmuru olarak Danaë'nin üzerine yağarak onu gebe bırakması konusunun işlenmesinin rastlantısal bir tercih olmadığı dile getirilmiştir. Felipe daha önce Tiziano'nun yine uzanmış çıplak bir figürü betimlediği başka bir yapıtını, "*Jüpiter ve Antiope*" olarak da bilinen "*Pardo Venüsü*"nü (1540-42, Louvre) satın almıştır. "*Danaë*"nin erotik cazibesi, çeyiz sandığı ile betimlenen yeni evli "*Urbino Venüsü*"nden beklenen rolü gerçekleştirmesine, yani evliliğin yerine getirilmesine dayanmaktadır. Danaë bacakları aralık ve yakından gösterilerek doğurganlığı vurgulanmıştır. Ancak altın paraları toplayan yaşlı kadın ve karanlık atmosfer, bunun bir evlilik tasvirinden fazlası olduğunu duyumsatmaktadır. Meşum tonalite, izleyiciye politik evliliğin ağır bedelini düşünmeye davet etmektedir. ("Signs of Power in Habsburg Spain and the New World", **a.g.e.**, p. 11)

⁴⁹ Thomas Puttfarken, **ag.e.**, p. 160

sezdiren karanlık atmosferi kavrasa da, acıma ve korku duyguları yerine Danaë'nin güzelliği karşısında hayret ve hayranlık hissedecektir. Tiziano muhtemelen resimdeki trajik olay örgüsü eşdeğerini, henüz tam olarak geliştirmemiştir. Bunun için bir sonraki resim, “Danaë”nin eşlikçisi “Venüs ve Adonis” beklenmelidir.

2.1.5 “Venüs ve Adonis” (1553, Prado)

Resim 2:



Tiziano dizinin ikinci *poesi*ası “*Venüs ve Adonis*” ile birlikte gönderdiği 1554 tarihli mektubunda majestelerinin ilgisini cezbedebilmek için dizinin diğer yapıtlarında tanrıçaları erotik program dâhilinde çok farklı pozlarda betimleyeceği vaadinde bulunur. Dizinin krala ulaştırılan ilk yapıtında Danaë, önden gösterilerek güzelliği gözler önüne serilmiştir. İkinci yapıtta nafîle bir çabayla Adonis’i alıkoymaya çalışan Venüs, izleyiciye tüm duyumsal cazibesi ile arkadan gösterilmiştir. Öyküde anlatıldığı üzere Venüs, oğlu Cupid’in okuyla yaralanır ve ölümlülerin en güzeli genç Adonis’e âşık olur. Av tutkunu Adonis, Venüs’ün uyarılarını dinlemez ve ava çıkar; bir yaban domuzunun darbeleriyle ölür.⁵⁰

“*Venüs ve Adonis*”te, “*Danaë*”ye eşlik etmek üzere ve “*Danaë*”de olduğunun aksine, çıplak figürün bu kez arkadan görüleceğinin sanatçı tarafından özellikle belirtilmesi, tek tip bir formatın ve olası ilave yapıtların bu dönemde henüz kararlaştırılmamış olduğunu düşündürmektedir. Yine de “*Venüs ve Adonis*”, Tiziano’nun *poesie* dizisi dâhilindeki sonraki yapıtları için kısa süre sonra bir çıkış noktası olacaktır.

Felipe’nin kesin olarak hangi tarihte “*Venüs ve Adonis*”i sipariş ettiği bilinmemektedir. Tiziano Felipe’ye mektubunda yapıtı, daha önce göndermiş olduğu “*Danaë*” ile birlikte sergilenme potansiyeli ile tarif eder ve sanatçı, Felipe’ye gönderdiği mektup ile eşzamanlı olarak kaleme aldığı 10 Eylül 1554 tarihli mektubunda kralın aracısı Juan de Bevevides’e de yapıtın gönderilmeye hazır olduğunu yazar. Yapıt bu dönemde İngiltere’de olan Felipe’ye gönderilir.⁵¹

⁵⁰ Ovidius, “Dönüşümler”, a.g.e., X. Kitap-520-735

⁵¹ Yapıtın İngiltere’ye yolculuğu talihsizlikle sonuçlanmıştır. 6 Aralık 1554 tarihinde Felipe Venedik’teki aracısı Francesco Vargas’a bir mektup gönderir. Mektupta yapıtın paketlenirken yanlış olarak katlandığı için tahrip olduğu yazmaktadır: “*Gördüğüm kadarıyla anlattığınız kadar mükemmel bir yapıt, yalnız tam ortasından biraz zedelenmiş... Tiziano’ya acele etmesini ve diğer yapıtları da bir an önce bitirmesini söyleyin.*” Yapıt muhtemelen kompozisyonun merkezine yakın şekilde yatay olarak kıvrılmıştır ve bu da Venüs’ün başına denk gelen kısımda şerit halinde bir iz kalmasına neden olmuştur fakat günümüzde Prado’da sergilenen yapıtın söz konusu hasarlı yapıt olduğu kanısı şüphelidir. Prado resminde gerçekten de Venüs’ün boynuna denk gelen yerde boylu boyunca bir iz görülmektedir ancak bu iz, yapıt resmedilmeye başlanmadan önce iki tuvalin birbirine eklendiği dikiş izidir. Eğer bu yapıt katlanmış olsa, dikiş izlerinin olduğu yerde çok daha büyük bir tahribat olacağı söylenebilir fakat analizler, yapıtın dikiş izleri boyunca önemli bir tahribata uğramadığını hatta gerçekten katlandığına dair herhangi bir iz olmadığını ortaya koymaktadır. Madrid versiyonu ilk kez

Tiziano, “*Venüs ve Adonis*”i tasarlarlarken ilk başta Alfonso d’Este için gerçekleştirdiği diziye dair anılarından ilham almış olmalıdır. Bu doğrultuda “*Venüs ve Adonis*” kompozisyonunu çok daha anıtsal ve merkezi bir odak noktası olarak sadeleştirme arayışına girmiş ve gençlik yıllarından beri atölyesinde tamamlanmamış olarak duran “*Jüpiter ve Antiope*”ye yönelmiştir. Bu, büyük boyutlu ve sanatçının kendisinin “*manzara önünde satyr ile çıplak bir kadın*” olarak tanımladığı, Pardo av köşkü envanterinde ilk kez geçtiği 1564 tarihinden daha önce bir tarihte Felipe’ye gönderilmiş olan yapıttır. *Poesie* dizisinin bir parçası olması hedeflenmemiş yapıt, tamamlanarak El Pardo’ya gönderilmiştir. Tiziano, bu yapıtta sol merkezde yer alan avcıyı alarak ve kolları ile duruşunu değiştirerek Adonis’in pozuna dönüştürmüştür. Sanatçı Venüs için de “*Pastoral Konser*” (1509, Louvre) adlı yapıtındaki periden yararlanmıştır. Figürün arkadan görünüşü, “*Polyclitus Yatağı*” olarak bilinen antik rölyeften alıntılanmıştır.⁵²

1626’da, Cassiano dal Pozzo’nun metninde geçer. Bu metinde “*Venüs ve Adonis*”in Alcazar’da “*Perseus ve Andromeda*”nın hemen yanında asılı olduğu belirtilmiştir. Sanatçının farklı “*Venüs ve Adonis*” versiyonları mevcuttur: Londra versiyonu (National Gallery), yakın zamana kadar tamamen bir atölye çalışması olduğu düşünülen fakat artık atölye ressamlarının da dâhil olduğu ancak sanatçının özgün bir yapıtı olarak kabul edilen Malibu versiyonu (J. Paul Getty Museum), temaya dair daha küçük boyutlu ve daha sonraya tarihlendirilen, atölyenin daha baskın rolde olduğu revizyonlar olarak nitelendirilen Washington (National Gallery of Art) ve New York (Metropolitan Museum of Art) versiyonları, bu versiyonlara ilaveten özel bir koleksiyon içerisinde olduğu için yetmiş yıl boyunca bilimsel değerlendirme yapmanın mümkün olmadığı ve bu sebeple de göz ardı edilen Lozan versiyonu. Özgün “*Venüs ve Adonis*” yapıtının, üslupsal, teknik ve karakter özellikleri bağlamında Lozan versiyonu olabileceği öne sürülmüştür. Lozan versiyonu incelendiğinde Felipe’nin mektubunda söz ettiği hasar gözlemlenebilmektedir ve Tiziano, muhtemelen bu hasar görmüş yapıtın hemen bir replikasını gerçekleştirmiş olmalıdır. (W. R. Rearick, “Titian's Later Mythologies”, **a.g.e.**, pp. 24-41)

⁵² Tiziano’nun bu antik rölyefin hangi kopyalarını bildiği kesin olarak belirlenememiştir ancak on yıl kadar önceki Roma ziyareti sırasında Raffaello’nun “*Psyche’nin Düğünü*” (Villa Farnesina) yapıtındaki yansımasını görmüş olabileceği üzerinde durulmuştur.

Resim 3:



“Polyclitus Yatağı”

Panofsky de Psyche'nin uyumakta olan Cupid'i bulmasını görselleştiren bir rölyef kompozisyonu olan bu antik motifi anımsatır. Tasarımın en dikkat çekici özelliği dişi figürün *contrapposto* duruşudur. Arkadan görülen beden, 180°lik bir dönüşle gösterilmiştir. Panofsky'e göre Tiziano bu figürü, “*Venüs’ü arkadan gösterme sözünü yerine getirmek*” için tercih etmiş olmalıdır ve bu tercih, kompozisyonun temel amacını da belirlemiştir: “... *Venüs figürünü ters çevirme girişimi ile Tiziano, var olan görsel gelenekten ayrılmakla kalmamış, tüm miti gerçek anlamda yeniden yazmıştır.*”⁵³ “*Polyclitus Yatağı*”, Tiziano için resmini oluştururken ufuk açıcı bir deneyim sağlamış olmalıdır çünkü sanatçı yalnızca Venüs için Psyche figüründen değil, aynı zamanda daha az dikkat çekse de Adonis için de

⁵³ Erwin Panofsky, **a.g.e.**, p. 151

Cupid figüründen etkilenmiştir⁵⁴. Antik sanatta geliştirilen uyuyan bir kimse formüllerinden birini temsil eden bu figürün, Rönesans sanatında Ölü İsa modeli haline geldiği öne sürülmüştür.⁵⁵ Uyku ve ölüm arasındaki fiziksel benzeşimler, Hristiyan sanatı için son derece önemlidir; uykuya benzetilen İsa'nın ölümünü, uyanış ve diriliş izleyecektir. Tiziano'nun motifi yeniden sekülerize edişi altında böyle bir mantık aranabilir. Adonis, uyku halinde değildir fakat ölümü kaderine yazılmıştır. Tiziano, bu kaderi düşündürmek için uyuyan Cupid'in en etkili uzvu olan kolunu aşağı doğru düşmüş şekilde betimlemiştir. Adonis'in ölümünü haber veren bu detay ile Adonis'in trajedisi bildirilmektedir. Böylece "*Polyclitus Yatağı*", "*Dönüşümler*"de yer almayan dramatik bir anın yaratılması yönünde biçimsel bir katkı sağlamakla kalmamış, Tiziano'nun bu dramayı çok daha derin bir *pathos*la ele alabilmesi için dokunaklı bir araç da sunmuştur. Belirtildiği üzere *poesie* dizisinin ilk yapıtı olan "*Danaë*" Tiziano'nun daha önce gerçekleştirdiği bir kompozisyonun tekrarı olduğu için, aslında Felipe için tasarlanan ilk *poesia* "*Venüs ve Adonis*"tir. Ancak sanatçı yapıtı üzerinde 1545-1546 Roma ziyareti dönemi sıralarında düşünmeye başlamış olmalıdır çünkü kompozisyon, Roma sanatına bir meydan okuma, Tiziano-Michelangelo *paragonesine* bir yanıt olarak değerlendirilmiştir. Diğer yapıtlarında kompozisyona uygun heykelsi detaylar yaratarak heykele üstün geldiğini gösteren Tiziano, bu yapıtta ise bu türden mimetik durumlardan sıyrılarak tüm tasarımı rölyef estetiği üzerine temellendirmiştir. Özellikle Venüs'ün formu, tanrıçanın heykel örneklerine "ihanet eden" bilinçli bir düzlemselliğe sahiptir ancak

⁵⁴ Felipe'nin portrelerinden hareketle Felipe ile Adonis arasında bir özdeşleşme olduğu varsayılmıştır. Adonis Felipe'nin en sevdiği faaliyet olan avcılıkla meşgul olmaktadır ancak bunun da ötesinde fiziki benzerliğin dikkat çekici olduğu vurgulanmıştır. Bu benzerlik, özellikle saç çizgisinde, gözlerde, ağız yapılarında izlenebilmektedir. Tiziano'nun daha ileri bir tarihte Farnese Ailesi için gerçekleştirdiği ancak günümüzde kayıp olan "*Venüs ve Adonis*" versiyonunun diğer kopyaları (Washington National Gallery of Art ve Metropolitan Museum of Art), sanatçının Adonis'in yüz özelliklerini tamamen farklı şekilde betimlemiş olduğunu göstermektedir. Bu özdeşleşme anlayışı doğrultusunda ilerlendiğinde "*Venüs ve Adonis*", Felipe ile birçok hastalık geçiren ve kısır olduğu bilinen Mary Tudor arasındaki gerilimi sezdirmektedir. Yapıt, Adonis'i Venüs'ten uzaklaştıran etkileri görselleştirmektedir: Venüs'ün kalçası ve Adonis'in üst baldırının betimlendiği noktada iç içe geçmiş bedenler ters yönlere doğru gerilmiştir. Mary 1558'e kadar hayatta olmasına rağmen Felipe yaklaşık iki yıl İngiltere'de kalmıştır; sonrasında 1556'da tahttan feragat edecek olan babası tarafından Brüksel'e çağırılmıştır. ("Signs of Power in Habsburg Spain and the New World", **a.g.e.**, p. 13, 24)

⁵⁵ John Shearman, "The 'Dead Christ' by Rosso Fiorentino", **Boston Museum Bulletin**, Vol. 64, No. 338 (1966), p. 156

burada mermer, “ete kemiğe” dönüşmüştür. Figür grubu, tekrar bir rölyef frizine dönüştürülmeye elverişlidir ki açıkça izleyici bu kıyaslamayı yapmaya davet edilmektedir. Yapıt, Tiziano’nun anlatımsal ve mimetik ustalığının bir ifadesidir; *paragone* yanıtıdır.⁵⁶ “*Venüs ve Adonis*”, bir resim gibi gözüken bir *poesia*, eşlik eden “*Danaë*” ile birlikte görüldüğünde heykele meydan okuyan iki boyutlu bir imgedir.

Cupid de, sanatçının birlikte görülmelerini arzu ettiği “*Danaë*”nin pozu ile ilişkilidir. Yapıtta görülen köpeklerin, sanatçının bu dönemde tamamladığı “*Jüpiter ve Antiope*”deki köpeklerden kaynaklandığı söylenebilir.⁵⁷ Yapıtta yer alan birçok detay, yine eşzamanlı olarak gerçekleştirilen “*Gloria*”dan (Prado) uyarlanmıştır. “*Gloria*”, sanatçının V. Karl tarafından 1551’de aldığı son büyük sipariştir ancak yapıt Flaman’daki Karl’a Ekim 1554’te ulaştırılmıştır dolayısıyla “*Gloria*”nın

⁵⁶ David Rosand, “Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie”, **a.g.e.**, p. 540

⁵⁷ Tiziano’nun yapıtlarında yinelenen bir tema olarak hayvanlara yer verilmiştir. Tiziano’nun mitolojik, seküler ve dini yapıtlarından- köpekle betimlenmiş portreler dışında- yirmi beşinde hayvanlar yer almaktadır ve en çok köpeklere, geyiklere ve av sahnelerine rastlanmaktadır. Tiziano köpek türlerini ustalıkla tasvir etmiş bir ressamdır. Özellikle “*Labrador ile Çocuk*”, “*Köpek ve Yavruları*” (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1575-76) yapıtlarında bu ustalık gözlemlenebilmektedir; bu yapıtlarında sanatçı gerçek köpekleri resmetmiştir. Ancak “*Venüs ve Adonis*”te de olduğu gibi mitolojik sahnelerindeki avcı köpekler, katı, basmakalıp fizyonomileri ile dikkat çekmektedir. Bu köpekler, tıpkı Kuzey halılarında görüldüğü gibi gruplandırılmış ve aynı pozda tasvir edilmiştir. Avı ahlâki bir alegori bağlamında sunan “*Cerf fragile*” gibi modelleri kullanması, Tiziano’nun amacına dair görsel kanıtlar olarak yorumlanmıştır. Rönesans döneminde alegorik geyik avı, yaşam yolculuğunda ahlâki zayıflığının peşinden giden insanoğluna dair bir metafor olarak algılanmıştır. XV. yüzyıl sanatında özellikle de gravürlerde, kitap illüstrasyonlarında ve halılarda alegorik avın sembolik unsurları, eşlik eden metinlerle birlikte vurgulanmıştır. Bu bağlamda en bilinen örnek de beş halıdan oluşan ve XV. yüzyıl sonlarında ya da XVI. yüzyıl başlarında Hollanda’da dokunmuş olan “*La chasse du cerf fragile*”dir (New York, Metropolitan Museum of Art). Tiziano’nun da yapıtlarında, geyiğin ve avın sembolik birer motif işlevinde oldukları ahlâki bir bildirimde bulunmakta olduğu savlanmıştır. İnsan-hayvan metaforu, Ovidius’un metninde olduğu kadar Tiziano’nun yapıtlarında da gözlemlenen temel motiflerdendir. Ovidius yorumcuları hayvanlara dönüşümü, insanın vahşiliğinin tezahürü olarak yorumlamışlardır. Correggio, “*Jüpiter ve Io*”, “*Ganymede’nin Kaçırılması*” yapıtlarıyla, sembolik hayvanlarla ahlâki yorum sunarak bir dönüşüm fablını tasvir eden ilk ressamdır. Geyik, ruhun ilâhi aşk arzusunun metaforudur; köpek ise, şehvet düşkünlüğünü ima etmektedir. Her iki yapıtta da vurgulanan ilâhi ve tensel aşk dizilimi, Correggio’nun diğer ikili yapıtlarında da görülen, kutsal ve dünyevi aşk, erdem ve kötülük gibi “ikili sistemdeki amblematic gösterimler” modeli ile örtüşmektedir. Tiziano’nun da *poesie* dizisini gerçekleştirirken hayvan kullanımı bağlamında Correggio’dan etkilenmiş olduğu dile getirilmiş ve bu yolla Tiziano’nun, hayvan metaforlarını dâhil ederek ahlâki mesajı iletme olanaklarından faydalandığı öne sürülmüştür. (Simona Cohen, “Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art”, **a.g.e.**, pp. 135-162)

tamamlanma aşamaları, “*Venüs ve Adonis*”in gerçekleştirilme dönemine denk gelmektedir.⁵⁸ Her iki yapıt, dikkat çekici bir tonalite benzerliği göstermektedir.

“*Danaë*” ile “*Venüs ve Adonis*”, birbirlerini tamamlayan yapıtlar olarak tasarlanmış olsalar da farklı boyutlardadır. Dizinin üçüncü yapıtı “*Perseus ve Andromeda*”, “*Venüs ve Adonis*”le aynı boyutlardadır; bu sanatçının “*Danaë*” sonrasında aynı boyutlu yapıtlarla devam etmek istediğini göstermektedir.⁵⁹

Erken modern dönem anlayışı, tarihsel resimden hem metne bağlılık hem de ahlâksallaştırıcı bir amaç talep etmiştir. Bazı Neoklasik sanatçılar, yapıtlarını metne tâbi kılmadıkları gerekçesiyle sert biçimde eleştirilmişlerdir. “Tiziano’nun “*Venüs ve Adonis*”i de tam da bu sebeple yapıtın tamamlanmasından yaklaşık otuz yıl sonra, 1584’te Floransalı Raffaello Borghini’nin eleştiri oklarına hedef olmuştur. “*Il Riposo*”da Borghini ışıklandırmadan hareketle resmin metinde anlatılan zaman dilimini yansıtmadığını ve figürlerin duruşlarının da metinle örtüşmediğini dile getirmiştir.⁶⁰ Bunun dışında ressamın Adonis’i, ona sarılmış olarak görülen Venüs’ten kaçarken betimlemesi de büyük tepki almıştır. Yapıt Ovidius’un mitine dayanıyor olsa da Tiziano Ovidius’un anlatısını tersine çevirmiştir. Ovidius, ava çıkmaması hususunda uyardıktan sonra Venüs’ün Adonis’ten ayrıldığını anlatır. Oysa Tiziano, köpekleri ile birlikte Adonis’in Venüs’ü terk ettiği bir sahne yaratmıştır. Panofsky’e göre “Adonis’in Kaçışı” olarak tanımlanabilecek düzenlemeyi Tiziano icat etmiştir.⁶¹ Tiziano’nun resminde Adonis ava gitmek konusunda inatçıdır; Venüs ise sevgilisini yanında kalmaya ikna etmeye çalışmaktadır. Ovidius’un Adonis’i ise uysaldır; Venüs ondan ilahi işlerini gerçekleştirmek üzere ayrılana kadar ava çıkmayı düşünmemiştir. Hope’a göre metinden ayrılma, resmi gerçek bir *poesia* kılmaktadır: “*Çağdaş eleştiri kriterlerine*

⁵⁸ W. R. Rearick, “Titian's Later Mythologies”, **a.g.e.**, p. 40

⁵⁹ “*Venüs ve Adonis*” 178x200 cm., “*Perseus ve Andromeda*” 179x197 cm.dir.

⁶⁰ “Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century”, **a.g.e.** p. 158

⁶¹ Erwin Panofsky, **a.g.e.**, p. 152

göre yazılı metne sadık kalma, başarılı bir istoria için önkoşuldu fakat sanatçı bir poesia gerçekleştirirken ozanların sahip olduğu özgürlüğe sahipti."⁶² Tiziano, resim-heykel *paragonesi* ile birlikte bu *paragoneye* de atılmıştı; ozanın bir öykü yaratma hakkını kendine mal etmiş ve böylece resmi bir "şiire" dönüştürmüştü.

Ovidius'un metninde yer alan vedalaşma sahnesinin, gerçekleştirildiği dönemde Londra'da bulunan Felipe'ye gönderilen yapıtta Adonis'in kaçışına dönüşmesi, Panofsky'e göre Shakespeare'e kendi "*Venüs ve Adonis*"ini kaleme alırken ilham kaynağı olmuştur⁶³ ve Shakespeare'in dizeleri, "*Tiziano'nun kompozisyonunun poetik tefsiri gibidir*".⁶⁴ Bu iki başyapıt arasında gerçek bir ilişki olasılığı son derece heyecan verici olsa da örneğin yapıtta görülen ve dizelerde geçen şafak vakti, âşıkların ayrılışı gibi ifadeler, tipik edebi temalardır. Yine Tiziano'nun figürlerinin bakışları, Shakespeare'in dizelerinden farklı bir duygusal karmaşa yansıtmaktadır. Tiziano'nun temayı "Adonis'in Kaçışı" olarak gerçekleştirdiğini varsayan Panofsky, öykünün klasik sanatta bilinen öncüllerini görmezden gelmiştir. Antik döneme ait ve muhtemelen dönemin resim anlayışına da ışık tutan lahit rölyeflerinde öykü, oturan ve bir eli Adonis'in göğsünde olan Venüs ile arkası dönük olarak tanrıçasına bakan, kararsızca hem güven veren hem de geri çekilen eli görülen fakat bedeniyle açıkça av köpeklerinin ve arkadaşlarının çağrısına itaat eden genç avcı- Adonis arasındaki çatışma olarak tasvir edilmiştir.⁶⁵

⁶² Charles Hope, "Titian", **a.g.e.**, p. 126

⁶³ With this he breaketh from the sweet embrace
Of those faire armes which bound him to her brest,
And homeward through the dark laund runs apace;
Leaves Love upon her backe, deeply distrest.
Looke, how a bright star shooteth from the skye,
So glides he in the night from Venus' eye

(Venus and Adonis, 811-816)

⁶⁴ Panofsky, **a.g.e.**, p. 157

⁶⁵ David Rosand, "Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie", **a.g.e.**, pp. 537-538

Borghini'nin eleştirisi, "Floransalı bir anlayışla bilgiçlik taslama"⁶⁶ ya da edebi eserin resimsel versiyondan üstün olduğu inancı ile verilen bir tepki olarak yorumlanmış olsa bile bu eleştiri, yine ahlâksallaştırıcı alegorileştirme bağlamında değerlendirilebilir: Fabllar hoşâ giden dış görünümünün altında önemli alegorik anlamlar barındırırlar ve ressam, öyküleri farklı tasvir etme özgürlüğüne sahip olurlarsa bu anlamlar kaybolacaktır. Dolayısıyla resim metnin alegorik okuması ile örtüşmelidir. Ancak belirtilmelidir ki Borghini'nin eleştirisi az sayıda örnekten biridir ve genel bir anlayışı yansıtmamaktadır.⁶⁷

Dolce de "Dönüşümler" çevirisinde alegori geleneğinden söz etmiş olsa da, resimlerin hoşâ giden görünümüleri altında daha derin anlamlar bulmaya yönelik herhangi bir girişimde bulunmamıştır. Dolce, Alessandro Contarini'ye mektubunda "Venüs ve Adonis"i gizli, alegorik anlamlar üzerinden değil tam tersine iki kahramanın doğrudan fiziksel güzellikleri bağlamında yorumlamıştır. Dolce 1554 ya da 1555 tarihli mektubunda Contarini'ye "Venüs ve Adonis" ile ilgili olarak şöyle yazar: "Tıpkı sizin bana Raffaello'nun resmini tarif ettiğiniz gibi, ben de size Tiziano'nun "Adonis"ini tarif edebilseydim... Sizin de bundan daha kusursuz bir eserin, Antik dönemden bugüne değin resmedilmediğini söyleyeceğiniz düşüncesine sığınyorum... Eğer biçimden başlarsam Tiziano Adonis'i on altı ya da on sekiz yaşında bir delikanlıya uygun şekilde son derece orantılı, zarif ve vakur, büyük bir incelik ve damarlarında akan asil kanı duyumsatan bedenine aksettirilen hoşâ giden bir renkle resmetmiştir. Yüzdeki ifadeyi gören bir kimse bu eşsiz ustanın, kadınsı bir şey içerse de erkekliğinden bir şey eksiltmeyen zarif ve özel bir güzelliği betimleme arayışında olduğunu fark edecektir. Söylemek istediğim, her kadında erkeksi ve her

⁶⁶ Metinden bağımsız hareket etme, poesianın aleyhinde kullanılmış ve Vasari'den beri Neoklasik teorisyenlerin belirlemiş oldukları metin ve imge arasındaki ilişki bağlamında, Venedik resmini Floransa ve Roma ekollerinin aşağısında konumlandırma yolu olarak görülmüştür. Venedik geleneğinin yarattığı poesia, Floransalı istorianın entelektüel üstünlüğüne meydan okuyan bir tür olarak yorumlanmıştır. (Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century", a.g.e. p. 158)

⁶⁷ Bu anlayış Leon Battista Alberti'nin "Trattato della pittura"sına dayanmaktadır. Alberti eserinde neredeyse tamamen mitolojik konulu yapıtların kompozisyonlarına odaklanmıştır. Ona göre tüm tanrılar doğru olarak tasvir edilmeli ve sanatçı kitaplara veya bilgili arkadaşlarına başvurmalıdır: "Venüs'ü ya da Minerva'yı bir asker pelerini ile betimlemek, Jüpiter'i ya da Mars'ı kadın giysileri içerisinde göstermek yakışık almaz." (Leon Battista Alberti, **On Painting: A New Translation and Critical Edition**, Cambridge University Press, 2011, pp. 58-59)

erkeklerde de kadınsı bir şey olması gerektiğidir; bu zor ve arzu edilen bir karışımdır ve eğer Plinius'a güveniyorsak, bu karışım, Apelles tarafından başarıyla gerçekleştirilmiştir. Eğer pozdan söz edecek olursak, Adonis hareket halindedir; bu hareket son derece zahmetsiz, güçlü fakat aynı zamanda naziktir. Nitekim Venüs'ten ayrılmak için hazır gözükmektedir... Canlı ve gülümseyen gözlerle, hoşça araladığı gül rengi, ya da aslında canlı mercan rengi dudaklarıyla yüzü Venüs'e dönüktür ve sanki şehvet ve aşk dolu tatlı sözleriyle Venüs'ü teselli eder gibidir... Venüs'e gelecek olursak... o arkadan gösterilmektedir; bu bir hüner sergilemek için değil... ikili bir sanat göstermek içindir çünkü Adonis'i durdurmak için gerilen kollar ile ve tavus kuşu mavisi yumuşak bir kumaş üzerinde yarı oturur vaziyette yüzünü Adonis'e çevirmiş olan Venüs, her açıdan tatlı ve hayat dolu duygular duyumsatmaktadır... O da olağanüstü bir ustalığın eseridir... Oturma pozisyonu yüzünden mahrem yerlerinde derisi kırışmıştır... Tanrım, yemin ederim ki onu gören en keskin gözler bile canlı olduğuna inanacaktır... Mermer bir heykel kışkırtıcı güzelliği ile genç bir adamın iliklerine işleyip lekesini bırakmasına neden olabiliyorsa, bu etten kemikten yapılmış, nefes alan, güzellik timsali figür, neler yapabilir?"⁶⁸ Dolce'nin mektubunda sözünü ettiği rivayet, Plinius tarafından "Doğa Tarihi"nde geçmektedir. Rönesans dönemi kroniklerinde de sıkça anılan rivayet, Praksiteles'in "Knidos Afroditi"ne dairdir: "Dünya üzerindeki tüm eserlerin en üstünü, birçoklarının görebilmek için Knidos'a gittiği eser Praksiteles'in "Afrodit"idir... Bu heykel ile Praksiteles Knidos'u meşhur etmiştir... Rivayete göre bir adam bu heykel yüzünden

⁶⁸ Fredrika H. Jacobs, "Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia", **The Art Bulletin**, Vol. 82, No. 1 (Mar., 2000), s. 61. Dolce'nin oldukça "detaylı" tanımı, onun "her iki" figürden de aynı oranda haz almış olduğunu düşündürmektedir. Sharon Fermor'un vurguladığı üzere Dolce sözel yetkinliği ile Adonis'in cinsiyetinin belirsiz oluşunun, yapıtı cazip kılan özelliklerden biri olduğunu ifade etmektedir. Rönesans sanatı uzmanlarının, çağdaş tarifleri "görsel deneyime verilen doğru tepkiler" olarak kabul etme isteksizliklerini eleştiren Fermor, Dolce'nin sözlerini Castiglione, Vasari, Pietro Bembo, Gian Paolo Lomazzo gibi isimlerin sözleriyle bir araya getirmiş ve bu yolla resimsel dili, yaygın bir estetik anlayış ifadeleri olarak incelemiştir. Bu bağlamda Fermor, Dolce'nin Adonis'in yüzündeki "kadınsı erkeksiliği" tüm bedenine ve hareketine genişletmesini ele almıştır. Örneğin Dolce, Adonis'in fizikselini, bedene yönelik dile getirildiğinde genellikle kadınların ve küçük çocukların kastedildiği "leggiadro" kelimesi ile tarif etmiştir. Ancak Dolce, Adonis'in bedenini "leggiadro" ile tanımlarken, hareketini ise "gagliardo" olarak, yani kadınlara uygun biçimsel bir ifade olmakla birlikte "yumuşak, nazik hareketlerle" de ilişkilendirilen "leggiardo"ya karşılık, çoğunlukla "güçlü, maskülen hareketler" için kullanılan "gagliardo" olarak tarif etmiştir. (Sharon Fermor, "Movement and Gender in Sixteenth-Century Italian Painting" ; **The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance**, ed. by Kathleen Adler and Marcia Pointon, Cambridge University Press, 1993, pp. 129-145)

şehvet duygularıyla baştan çıkararak bir gece tapınakta saklanmış ve sonra heykelle kucaklaşmak için ortaya çıkmış. Heykelin üzerinde artık bir leke var ve bu leke adamın açgözlü şehvetine bir kanıttır."⁶⁹ Rönesans dönemi eserlerinde bu rivayet, sanatsal ustalığı övmeye dair bir sembol olarak anlatılmalagelmıştır. Dolce'nin "*Dialogo della Pittura*"sında Tiziano'ya yöneltilen Plinius'un "şehvet övgüsü" yinelenir. Sanatçının tüm Venüs tasvirlerinin duyumsattığı erotik çağrışımlarla ilgili olarak Dolce: "*Gerçekten açıkça söylenebilir ki her bir fırça vuruşu, doğanın elinden çıkmıştır... Tanrım, yemin ederim gözleri gören herkes, Venüs'ün canlı olduğuna inanır. En yaşlı ve en sert mizaçlı adam bile heyecanlanır, tutkuyla ürperir; bedenindeki kanın damarlarında attığını hisseder...*"⁷⁰

"*Venüs ve Adonis*", erotik duyumsallığına rağmen ahlâksallaştırıcı bir alegori olarak da yorumlanmıştır. Bu görüşe göre yapıtı bu doğrultuda okumak, Bersuire'in, Agostino'nun ve Bonsignori'nin Ovidius tefsirleri ile örtüşmektedir. Bersuire ve Agostino, öyküdeki avcıyı bir günahkâr olarak tanımlamışlardır. Bersuire, Ovidius'un kendisi tarafından ortaya atılan avcı ve vahşi hayvan metaforunu, küstahlık ya da kendine aşırı güvenme durumuna karşılık ahlâki bir uyarı olarak yorumlamıştır. Bu bağlamda ele alındığında tefsirlerin Venüs ve Adonis mitinin, insanının dünyevi arzularla nasıl yıkıma uğrayabileceğini Tiziano'ya düşündürmüş olabileceği varsayılmıştır.⁷¹

Hope, Ginzburg ve Goffen ise yapıta yönelik estetik değerlendirmelerinde aynı görüşü paylaşmaktadırlar. Hope, yapıtın albenisinin "*yalnızca duyumsallığından ya da teorik mükemmelliğinden değil, her şeyden önce sanatsal hünerden kaynaklandığını*" ifade eder.⁷² Aynı düşüncedeki Ginzburg da Tiziano'nun realizmine atıfta bulunur: "*Görüldüğü üzere realizm bağlamında estetik bir*

⁶⁹ **The Natural History of Pliny (the Elder)**, translated by John Bostock, H. T. Riley, 1857, London, VI. cilt, p. 313

⁷⁰ Mark W. Roskill, **Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento**, 2000, University of Toronto Press, pp. 214-215

⁷¹ Simona Cohen, "Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art", **a.g.e.**, pp. 158-159

⁷² Charles Hope, **a.g.e.**, p. 127

değerlendirme, beğeniye aşmaktadır.”⁷³ Goffen’a göre de yapıtın gücü, “izleyicinin içine işleyen etkisidir; bu etki içeriğin erotizminden çok, Tiziano’nun sanatsal ustalığı ile elde edilmektedir.”⁷⁴

Belirtildiği üzere Tiziano’nun resmi, birçok yönden metinden ayrılmaktadır; bu sebeple de Raffaello Borghini tarafından eleştirilmiştir çünkü Borghini’ye göre ressamla ozanların anlattığı öyküleri değiştirme izni verilirse, izleyicinin öykünün ardında yatan alegorik anlamı kavrama olasılığı ortadan kalkacaktır. Bu anlayış, dönemin *istoria* anlayışına, *Ovide Moralisé* geleneğine dayanıyor olsa da Borghini aynı zamanda “*Poetika*” ile de tanışmıştır. Akrabası Vincenzio Borghini, yayımlanmamış eseri “*Selva di notizie*”de, Aristotelesçi eylem, zaman ve mekân birliği anlayışının resme aktarılmasından söz etmiştir: “*Bu, izleyicinin aynı anda aynı şeyi farklı şekillerde görmesi demek değildir ya da şeylerin aynı anda farklı eylemler içinde olmasına ve farklı yerlerde olmasına da karşılık gelmez. Dolayısıyla ressam, istoriada birden fazla eylem betimleyemez.*”⁷⁵ Raffaello Borghini de aynı doğrultuda, daha sonraki zamana denk gelen Adonis’in ayrılma anı ile daha önceye ait Venüs’ün Adonis’i uyarma anını bir araya getirmenin yanlış olduğunu savunmuştur.

Oysa “*Venüs ve Adonis*”, Tiziano’nun Ovidius metninde bulunan fakat anlatı içerisine yayılmış trajik unsurları bir araya getirme girişimidir. Venüs, genç âşığını ava çıkarmaması için uyarır, sonrasında da ilahi işleriyle meşgul olmak için Adonis’ten ayrılır. Yalnız kalan Adonis avlanma tutkusuna yenik düşer; kahraman olma ve ün arzusuyla ava çıkar ve bir yaban domuzu tarafından öldürülür. Venüs geri gelir; Adonis’in cansız bedeniyle karşılaşır ve Adonis’in yasını tutar. Bu farklı anlatım sahnelerinin en çarpıcısı Venüs’ün yasıdır ki sonraki dönemde metne sadık kalmaya çalışan ressamların birçoğu, bu sahneyi betimlemeyi tercih etmişleridir. Venüs’ün

⁷³ Carlo Ginzburg, “Titian, Ovid and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration”; **Titian's ‘Venus of Urbino’**, ed. by Rona Goffen, Cambridge University Press, 1997, p. 30

⁷⁴ Rona Goffen, **Titian's Women**, Yale University Press, 1997, p. 246

⁷⁵ Thomas Puttfarken, **a.g.e.**, p. 161

âşığını uyarması ya da Adonis'in tek başına ava çıkması, ilgi çekici resimsel kompozisyonlar sağlamayacaktır.⁷⁶

Tiziano'nun başarısı, tüm öyküyü tek bir ana, son derece dramatik, konsantre bir resimsel kompozisyona aktarabilmesidir. Bu, hem *anagnorisis* hem de *peripeteia* anıdır. Sanatçı mitin zamansal ve mantıksal ilerleyişini görselleştirmektedir. Sol tarafta uyuyan ve annesinin tenini oklarından biriyle istemeden sıyıran Cupid, miti harekete geçirmektedir. Venüs karşılaştığı ilk faniye, genç ve güzel Adonis'e âşık olmuştur. Yapıtın merkezinde Raffaellovari Venüs ve Michelangelovari Adonis yer almaktadır. Yapıtta daha yakından bakıldığında ise korku ve çaresizlik fark edilmektedir. Adonis'in avlanmaya meraklı bir ölümlü olduğu bilgisi ile Venüs'ün uyarısı bir arada düşünüldüğünde, olacak meşum olaylar sezdirilmektedir. Yapıtta Venüs'ün dudakları korkuyla aralanmış ve kolları boşuna bir çabayla Adonis'in gitmesine engel olmaya çalışmaktadır. Venüs, kaçınılmaz sonun çok yakında gerçekleşeceğinin farkındadır. Alinyazısı, genç adamın eylemi ile çabuklaşmaktadır. Aristotelesçi anlayışla bu, kahramanın karakterinden kaynaklanan bir kusurdur: Av ve ün arzusu, Adonis'in tanrıçaya aşkından güçlüdür ve tüm tanrıçalar içerisindeki en güzel tanrıça olan Venüs'ün karşısında bu bilinçli eylem, trajik ve korkunç bir *peripeteia*ya neden olacaktır. *Peripeteia* bağlamında “*Venüs ve Adonis*”, “*Danaë*” ile zıttır çünkü “*Danaë*”de Jüpiter'in “müdahalesi”, özgürlük ve yeni bir hayat getirmiştir.

Adonis'in ölümü, sağ arka planda da duyumsatılmaktadır: Adonis'e dönen Venüs'ün arabasından bir ışık huzmesi yayılmakta ve bu ışık, alttaki ormanlık alana yansımaktadır. Bu alan, genç avcının öldüğü yer olmalıdır. Tiziano'nun kompozisyonu trajik olay örgüsü içerisindeki dramatik eylemin tek bir ana özümsemesi olarak ele alındığında, ressamın çiftin romantik karşılaşması, mutlulukları ya da birbirlerinden ayrılmanın yarattığı melankoli gibi temaları kullanmayışı, son derece anlamlı olmaktadır çünkü bu temalar izleyicide acıma ve korku duyguları uyandırmayacaktır. Oysa sevgilisini boşuna bir çaba ile kalmaya zorlayan tanrıça betimi, tanrıçanın yüzündeki çaresizlik ifadesi, genç adamın

⁷⁶ Thomas Puttfarken, *a.g.e.*, p. 163

sonuçlarının farkında olmadığı bir eylem içinde oluşu ve arka planda bu akıbetin sezdirilişi ile Tiziano'nun yapıtı, izleyicide acıma ve korku duyguları uyandırmaktadır.⁷⁷ Dolce, Contarini'ye mektubunda Venüs ve Adonis'in bedensel güzellikleri üzerinde durmuş ve Tiziano'nun çıplak kadın figürleri yoluyla izleyicide hayret, hayranlık uyandırdığından bahsetmiştir. Ancak Dolce, mektubunun sonuna doğru, tasvir edilen öykünün trajik yönünü de ima eder: "*Venüs'ün yüzünde yürekten hissettiği korkunun izleri okunmaktadır...*" Yine de Dolce, çıplak güzelliğin betimlenişindeki asıl amacın farkında olmamıştır. Dolce'nin yorumu, bedenlerin sergilediği eylemlerle değil, güzellikle ilgilidir.

Tiziano'nun yapıtları teatral düzenlemeleri ve neyin tasvir edileceğini seçme özgürlükleri ile izleyiciyi etkilemektedir. XVI. yüzyıl sonu Venedik resmi, Aristoteles'in iyi bir olay örgüsünün nasıl olması gerektiğine dair değerlendirmelerinin, Alberti'nin perspektif kullanımı anlayışı ile ve aynı zamanda ressamın bakış açısının gösterilebilmesi yönünde nasıl bir araya getirildiğini göstermektedir.⁷⁸ Tiziano da tüm öyküyü değil yalnızca en önemli anı resmeder: Olay örgüsündeki dönüm noktasını. Bu şekilde izleyici dramın farkında olarak gördüğü resimsel temsili bir bütün olarak kavrayabilmektedir. İzleyici tarafından iyi bilinen bir mitin olay örgüsündeki dönüm noktasının tasvir edilmesi, alışılmış doğrusal ilerleyişi bozduğu için izleyicinin dikkatini çeker. Bu uygulama aynı zamanda izleyicinin olaylarla özdeşleşebilmesine de olanak tanımaktadır çünkü izleyici Tiziano'nun tasvir etmeyi seçtiği süreci, zihninde tekrar canlandırmaya zorlanır. İzleyici, sahnenin pasif bir takipçisi değildir; mitleri zihninde yeniden canlandıran aktif bir katılımcıdır. Tiziano'nun kilit anları tasvir etme tercihi, Aristoteles'in "*Poetika*"da dile getirdiği Yunan tragedya seyircisinin, izlediği

⁷⁷ Tiziano'nun kompozisyonu Rubens'in 1635 tarihli "*Venüs ve Adonis*"i ile karşılaştırılmıştır. Rubens'in yapıtı, Tiziano'dan çok sayıda görsel alıntı içermektedir ki Tiziano'nun yapıtı Rubens'in yakından bildiği Madrid Kraliyet Koleksiyonu içinde yer almıştır. Rubens Tiziano'nun kompozisyonunu tersine çevirmiştir. Onun yapıtında Venüs önden, Adonis ise arkadan görülmektedir. Julius S. Held'e göre: "*İki büyük sanatçının bu klasik miti ele alışlarındaki temel farklılık, poetik ruh halidir. Tiziano'nun yapıtı dramatik pathosu ve karanlık geleceği sezdirmektedir oysa Rubens'in yapıtı son derece liriktir.*" (David Rosand, **Titian: His World and His Legacy**, Columbia University Press, 1982, Julius S. Held, "Rubens and Titian" p. 324)

⁷⁸ Barbara Baert, Ann-Sophie Lehmann, Jenke Van Den Akkerveken, **New Perspectives in Iconology, Visual Studies and Anthropology**, 2012, ASP, pp. 54-55

sahnelerin, eserin dayandığı mittten seçilen olaylar olduğunun idrakinde olduğu analizi ile de örtüşmektedir.

2.1.6 “*Perseus ve Andromeda*” (1554, Londra, Wallace Koleksiyonu)

Tiziano tarafından gönderilen sonraki *poesia* “*Perseus ve Andromeda*”dır,

Resim 4:



Sanatçı 1554 tarihli mektubunda bu kez bu yapıttan söz etmektedir: “*Size yakında ilk poesie yapıtlarından farklı bir bakış açısına sahip olacak “Perseus ve Andromeda”yı göndereceğim.*” Öyküde Poseidon’un gönderdiği canavara kurban edilmek üzere bir kayaya zincirlenen Prenses Andromeda’nın, ona görür görmez âşık olan Perseus tarafından kurtarılışı anlatılır.⁷⁹ Tiziano yapıtı muhtemelen İngiltere yerine Brüksel’e göndermiştir; çünkü, Felipe Ekim 1555’te İngiltere’den ayrılmış ve aynı yıl içerisinde babası tarafından Hollanda imparatoru ilan edilmiştir.⁸⁰ Temanın, Felipe ve Mary Tudor arasındaki özel ilişki bağlamında değerlendirilmiş önceki iki yapıttan çok daha güçlü şekilde Habsburg emperyal politikalarını akla getirdiği öne sürülmüştür.⁸¹ Yapıtın x ray görüntüleri sayesinde sanatçının ilk tasarımı çiftin romantik karşılaşmasına, Perseus’un Andromeda’ya zincirlerinden kurtarmak üzere yaklaşmasına odaklanmış olduğu bilinmektedir fakat Tiziano daha sonra, Perseus’un Andromeda’yı kahramanca kurtarışı sırasında ortaya çıkan riskler üzerine yoğunlaşma doğrultusunda kompozisyonunu yeniden tasarlamıştır.⁸² Perseus ve Andromeda öyküsü geleneksel olarak, boyunduruk altına alınmış prensin bir ideal

⁷⁹ “Dönüşümler”, a.g.e., IV. Kitap-663-705

⁸⁰ Yapıt, ilerleyen dönemlerde muhtemelen diğer *poesialar*la birlikte Aranjuez sarayında sergilenmiştir. 1626’da kraliyet koleksiyonundan çıkan yapıtın bir kopyası, yine diğer *poesialar*la birlikte Alcazar’da yer almıştır. 1644 tarihli bir belgeden yapıtın, 1641’de İngiltere’de ölen Van Dyck’ın koleksiyonunda yer aldığı anlaşılmaktadır. Yapıtın Van Dyck koleksiyonuna nasıl dâhil olduğu bilinmemektedir. Günümüzde “*Perseus ve Andromeda*” Wallace Koleksiyonu bünyesindedir. (John Ingamells, “Perseus and Andromeda”: The Provenance”, **The Burlington Magazine**, Vol. 124, No. 952, Special Issue in Honour of Terrence Hodgkinson, Jul., 1982, pp. 396-400)

⁸¹ Bu bağlamda Perseus’un tuniğinin, Habsburg hanedan armasında yer alan kırmızı ve altın renklerinde olmasına dikkat çekilmiştir.

⁸² Tüm Rönesans ustaları içinde, x-ray analizleri sonucunda yapıtları üzerinde en çok değişiklik yaptığı görülen sanatçı Tiziano’dur. Tiziano, yapıtına tuval üzerinde başlamadan önce tasarımı konusunda ağırdan alan bir ressam olmuştur. Bu, sanatçının fikirlerini doğrudan tuval üzerinde uyguladığını göstermektedir. Bu bağlamda “*Perseus ve Andromeda*” da farklı değildir. Ressam Andromeda’nın sol kolu üzerinde çeşitli denemeler gerçekleştirmiştir. İlk girişimde sol kol, sağ kol gibi yukarı kaldırılmıştır. Nihai versiyonda ise Andromeda, ruhani, neredeyse ağırlığı yokmuşçasına gözükken bir pozda ve Nereid’i anımsatan bir figür olarak betimlenmiştir. Yine yapıtın x-ray görüntülerinde ortaya çıktığı üzere sanatçı başlangıçta sağ tarafta başka bir figür daha betimlemiştir ki bu figür, muhtemelen Perseus’un önceki konumlandırılışına denk düşüyor olmalıdır. (Cecil Gould, “The Perseus and Andromeda and Titian’s Poesie”, **The Burlington Magazine** Vol. 105, No. 720, 1963, pp. 112-117)

uğruna savaşması olarak yorumlanmış ve Perseus, kahramanlıklarıyla övülmüştür.⁸³ O birçoklarının aksine alçakça hareket etmemiş ve trajik şekilde ölmemiştir.⁸⁴

Ancak yine vurgulanmalıdır ki Tiziano'nun *poesie* dizisinin ilk ve en güçlü etkisi, erotik uyarıdır. Bu uyarım izleyiciyi olay örgüsünün içine sokar ve onun drama kahramanı ile özdeşleşebilmesine olanak tanır. Bu durum “*Perseus ve Andromeda*” için de geçerlidir. 1554 tarihli mektupta söz edilen yapıt, çıplak kadın bedenine farklı bir açıdan bakan, başka bir kompozisyonudur.

Yine de Tiziano dramatik “şiiir”lerini yaratırken çıplak kadın figürlerinin işlevi yalnızca erotik bir *maraviglia* uyandırmak ya da cinsel tahrik yaratmak değildir; bu figürler dramının aktif oyuncularındır, daha kapsamlı ve karmaşık genel bir *pathos* atmosferinin parçasıdır. *Pathos* atmosferi, izleyiciye çok sayıda ilişkili yolla, duygusal özdeşleşme, geniş anlamıyla resimsel gerçeklik- duygu yüklü arka planlar, manzaralar- üçüncü olarak da ressamın resimsel tekniği aracılığıyla iletilmektedir.

Kompozisyonun hâkimi, büyük boyutlu ve neredeyse frontal bir görünüm veren Habeşistan prensesidir. Andromeda'nın *peripeteiası*, neredeyse mutlak bir ölümden kurtuluşa ve erdem sembolü olarak bilinen Perseus ile evliliğe geçiştir. Andromeda'nın bedeni, Danaë'nin, ya da sanatçının uzanmış Venüs'lerinin ayakta duran halidir, sadece izleyiciye daha fazla çevrilmiştir. Vücut ağırlığı sadece zincire vurulmuş sol kolu ve sağ ayağı tarafından destekleniyor olmasına rağmen Andromeda'nın şaşırtıcı şekilde dik duruşu, yapısal olarak Perseus'un kısaltılmış bedenini dengelemektedir.⁸⁵ Andromeda'nın güzelliği karşısında çarpılan Perseus,

⁸³ A. Di Bandoni'nin 1508 tarihli Venedik edisyonu “*Ovidio Metamorphoseos vulgare*”si, ve içinde yer alan Bernard Solomon illüstrasyonları, Perseus ve Andromeda ikonografisi üzerinde etkili olmuştur. Tiziano'nun da aynı temalı yapıtı için oymabaskılar, resimler ve heykellere başvurmak dışında Bandoni'nin metnini de titizlikle okumuş ve Solomon'un illüstrasyonlarını dikkatle incelemiş olabileceği dile getirilmiştir. (Liana de Girolami Cheney, **Giorgio Vasari's Teachers: Sacred and Profane Art**, Peter Lang Publishing, 2007, p. 193)

⁸⁴ Jane Nash, “Veiled Images: Titian's Mythological Paintings for Philip II.”, **a.g.e.**, p. 34

⁸⁵ Tiziano'nun kompozisyonunu gerçekleştirirken Cellini'nin “*Perseus ve Andromeda*” rölyefinden etkilenmiş olduğu söylenebilir. Tiziano Floransa'ya tek ziyaretini 1546 yazında gerçekleştirir. Bu ziyaretin hemen akabinde Cellini de Venedik'e gelir ve otobiyografisinde Tiziano'nun onu “*büyük bir nezaketle*” karşıladığını yazar. Buradan hareketle Tiziano'nun Floransa ziyareti sırasında Cellini'nin

tam zamanında kendine gelerek hem kendini hem de Andromeda'yı kurtarır ve o anda Andromeda'nın heykelsi bedeni, bir ödüle dönüşür. Başka bir farklılık da rüzgârda uçuşan küçük bir kumaş parçasının Andromeda'nın bedeninin mahrem yerlerini örtmesidir. Bir heykel gibi görünen Andromeda, mitin başlangıcıdır; eylemin nedenidir. Olay örgüsü, Perseus'un onu görmesi ile ilerlemektedir. Andromeda'nın güzelliği karşısında afallayan Perseus âşık olur ve aşkı uğruna kendini canavarla tehlikeli bir mücadeleye atar. Ovidius öyküsünü bilen izleyici, *peripeteianın* farkındadır fakat Andromeda'nın izleyiciye çok yakın görünümü yüzünden resimsel ana odaklanıldığı için, “mutlu son” düşüncesi zayıflar ya da gecikir. Andromeda'nın çıplaklığı, onu hem cazip kılmakta hem de dehşetini, savunmasız oluşunu vurgulamaktadır. İzleyici Andromeda'nın erotik cazibesinden etkilense de hemen akabinde dikkatini resmin diğer kısımlarına verir. Andromeda'nın kaderi, Perseus ve deniz canavarı arasındaki mücadelenin sonucuna bağlıdır. O da tıpkı sağ arka planda kıyıdaki figürler gibi dehşet içerisinde.

Andromeda'nın beyaz teni, resmin karanlık ve kasvetli havası ile karşıtlık oluşturmaktadır. Andromeda ve hemen etrafındaki nesneler ayrıntılı olarak seçilebilse de kompozisyonun geri kalan kısmı, giderek silikleşir. Bu resimsel yöntem sayesinde izleyici, ön, orta ve arka plan ilişkilerini gerçekten “görebilmektedir”. Andromeda'ya bakan izleyici, kendini Perseus ile özdeşleştirir; resme genel olarak baktığında ise erotik cazibe, canavarın dehşeti, Andromeda'nın hem kendi hem de Perseus adına hissettiği korku iç içe geçer.

“*Perseus ve Andromeda*” rölyefini görmüş olduğu düşünülebilir. Cellini'nin uyuyan Perseus'u ters yönde olsa da, Tiziano'nun Perseus'una büyük bir benzerlik göstermektedir. Ancak en önemli benzerlik her iki sanatçının Andromeda figürlerinde izlenmektedir. Tiziano'nun figüründe olduğu gibi Cellini'nin figürü de sağ kolunu başının üzerine kaldırmıştır ve tek ayağı yere basar şekilde gözükmektedir. (Cecil Gould, “The Perseus and Andromeda and Titian's Poesie”, **a.g.e.**, p. 114)

2.1.7 “İason ve Medea”

1554 tarihli mektupta gerçekleştirileceği haber verilen fakat bir daha hiç bahsedilmeyen “İason ve Medea”, muhtemelen resmedilmemiştir.

Başlangıçta bu temanın tercih edilme nedeni, büyük olasılıkla eşlik etmesi planlanan Andromeda ve Perseus miti ile yapısal benzerlikler paylaşmasıdır.⁸⁶ Perseus Andromeda’nın güzelliği karşısında şaşkına uğramış ve kendini kahramanca bir eyleme atmıştır. Benzer şekilde Medea da, yakışıklı yabancı İason’u görür görmez âşık olur ve aşkı yüzünden babası ve ülkesine ihanet ederek İason’u kurtarır ve onunla evlenir. Perseus da Medea da ilk başta *maraviglia* hissetmişlerdir. Bu, çıkış noktası olarak son derece cazip gelmiş olmalıdır; fakat, Tiziano tüm diziyi göz önünde bulundurduğunda, Medea’nın sonraki davranışlarının Perseus’un eylemlerinde olduğu gibi “resimsel” ve cesurca olmadığını fark etmiş olmalıdır.⁸⁷ Üstelik bu zamana kadar gerçekleştirilmiş olan üç yapıt ile oluşturulan bağlantı, yani kadın güzelliğinin gösterimi ve erkek izleyicinin sahne içerisindeki mitolojik izleyici ile özdeşleşmesi, İason ve Medea miti ile sürdürülemeyecektir çünkü bu kez kahramanı trajik bir eyleme sürükleyen İason’un- erkek figürün güzelliğidir.

⁸⁶ “Dönüşümler”, a.g.e., VII. Kitap-10-99

⁸⁷ Nash, Tiziano’nun aynı zamanda Habsburg Hanedanlığı’nın sembolü olan Altın Post öyküsü yerine neden “*Europa’nın Kaçırılması*”nı tasvir etmeyi tercih ettiği sorusu üzerine odaklanmıştır. Nash’e göre Perseus’un aksine İason, örnek bir kahraman değildir. İason, öyküde ona postu ele geçirmesinde yardım eden kadını yalnız bırakmıştır ve bu, kadını deliliğe sürüklemiştir. (Jane Nash, “Veiled Images: Titian’s Mythological Paintings for Philip II.”, a.g.e., p. 35)

2.1.8 “Diana ve Actaeon”, “Diana ve Callisto” (1556-1559, Edinburgh, İskoçya Ulusal Galeri)

Günümüzde Edinburgh’da sergilenen iki yapıtta görülen Diana figürleri, aynı anlayışla ve birbirleriyle uyumlu boyutlarda (dizideki diğer yapıtlardan daha küçük boyutlu olarak) tasvir edilmişlerdir. Kompozisyon düzenlemeleri de benzerdir ve devamlılık arz ederler; tonalite olarak da uyum içerisindedirler. Perspektif bağlamında da benzerlik dikkat çekmektedir. “Diana ve Callisto”da Tiziano figürleri için iki orantılama düzeyi kullanmıştır. Diana grubu Callisto grubundan büyüktür ve iki grup arasında genişletilmiş bir perspektif mesafe etkisi yaratılmıştır.

Resim 5:



“*Diana ve Actaeon*”da da Actaeon, sahnedeki diğer figürlerden daha büyük boyutludur. Tiziano “*Diana ve Actaeon*”da “*Diana ve Callisto*”daki figürlerin abartılı hareketlerini ve dengesiz duruşlarını dizginlemiş ve resimsel alanı, dengeli bir figür dağılımı ile değerlendirmiştir.

Resim 6:



Bu yapıttaki figürler, natüralist fakat idealize bir anlayışla resmedilmiştir. Kullanılan yoğun mavi renk, “*Venüs ve Adonis*”i anımsatsa da bu yapıtta mavi, çok daha parlak bir etki bırakmaktadır. Denge, derenin yansımaları ile sağlanmıştır ki bu

da Dolce'nin “*resim heykelden üstündür çünkü yansımalar, formların eşzamanlı görünümüne olanak vermektedir*” sözünü akla getirmektedir. Yapıt İspanya'ya gönderilişi öncesinde, Schiavone ve diğer sanatçıların gerçekleştirdikleri kopyalarından da anlaşıldığı üzere Venedikli ressamlar arasında ilgiyle karşılanmıştır.⁸⁸

Tiziano 1556'da başladığı “*Diana ve Actaeon*”u, üç yıldan uzun bir sürede tamamlamıştır. Konu felsefede, edebiyatta ve görsel sanatlarda birçok kez ele alınmıştır fakat Tiziano'nun biçimsel yenilikleri, mite yönelik standart ikonografiyi radikal biçimde değiştirir.

Mitte av arkadaşlarından uzaklaşan Actaeon'un, ormanın gizli yerlerinde, Gargaphia'da banyo yapmakta olan Diana ve perileri ile karşılaşması anlatılır. Davetsiz misafire öfkelenen Diana, Actaeon'a kutsal gölden su fırlatır ve böylece bir geyiğe dönüşen Actaeon, kendi av köpekleri tarafından öldürülür. Tanrıçanın kurbanını korkunç bir ölüme mahkûm edişine ve korkunç bir ironiye- avcının avlanmasına- tanık olunmaktadır.⁸⁹

Öyküyü Tiziano öncesinde görselleştiren XVI. yüzyıl illüstrasyonları, genellikle Ovidius anlatısını bir sahnede birleştirmişlerdir: Diana alçakgönüllülükle çıplaklığını örter ve eşzamanlı olarak onu diğer perilerden ayıracak bir harekette bulunarak kurbanına su fırlatır. Actaeon, metin uyarınca su değdiği anda geyiğe dönüşmeye başlar. Sahne genellikle herhangi bir mimari yapı olmayan (nadiren bir çeşme görülür) ormanlık bir alanda geçer.⁹⁰

Tiziano ise, bu geleneksel formülde uzaklaşmış ve sahneyi ayrıntılı bir mimari düzenleme içerisinde ele almıştır. XVI. yüzyıl yapıtları bağlamında benzeri görülmemiş bir tasarımla sanatçı Diana'nın su fırlatma hareketine ve Actaeon'un

⁸⁸ W. R. Rearick, “Titian's Later Mythologies”, **a.g.e.**, p. 48

⁸⁹ “Dönüşümler”, **a.g.e.**, III. Kitap-165-205

⁹⁰ Marie Tanner, “Chance and Coincidence in Titian's ‘Diana and Actaeon’”, **The Art Bulletin**, Vol. 56, No. 4 (Dec., 1974), p. 537

dönüşümüne yer vermemiştir. Tiziano, Diana ve Actaeon arasındaki mesafeyi arttırarak su fırlatma eylemi için gerekli yakınlığı ortadan kaldırmıştır. İki kahraman, yalnızca diğer figürlerin bakışları aracılığıyla birbirlerine bağlanmaktadır. Mimari bir düzenleme içerisinde Diana'nın perileri orta alanda kümelenmişlerdir. Bir peri, Actaeon'un varlığını göstermek için perdeyi aralamakta ve bakışlarıyla Diana'ya bildirmektedir. Perilerin bakışları karanlıkta bırakılarak izleyicinin dikkatini çekmemeleri sağlanmıştır. Panofsky'nin de değindiği üzere yalnızca sütunun arkasında kalan peri aydınlatılmıştır; diğer perilerin üzerine “*sanki bir gölge düşmüştür*”.⁹¹ Sadece iki grup, doğrudan bakışları ile Actaeon'la yüzleşmektedir. Sütunun arkasındaki peri ve önündeki periler, bakışları aracılığıyla izleyicinin dikkatini Actaeon'un kaderinin habercisi olan geyik başına yönlendirmektedir. Actaeon'un dönüşümü, yeni bir betimleme anlayışı ile yalnızca geyik başı ile ima edilmektedir. Actaeon geleneksel tasvirlerde olduğu gibi fırlatılan su yüzünden değil, kendi ölümünü düşündüren bu geyik başını gördüğü için irkilmiştir. Diana tasviri de tamamen yenilikçidir. Tanrıça, perilerden su fırlatma jestiyle değil, atribüsü olan hilal şeklindeki tacıyla ve Actaeon'la oluşturdukları dramatik karşıtlıkla ayırt edilmektedir. Bu dramatik etki, Actaeon'un perdenin ardından görünmesi ile aynı anda gerçekleşen Diana'nın örtünme hareketi ile sağlanan ikonografik karşıtlık ve biçimsel yansıma ile arttırılmıştır. Tiziano'nun temaya yönelik bu yenilikçi yaklaşımı, var olan sanat geleneği çerçevesinde açıklanamamaktadır. Tiziano'nun ilgisi, öykünün basit bir anlatımı ile sınırlı kalmamış ve sanatçı kendi yorumunu da katmıştır.

Tiziano, olayın birdenbireliğine odaklanmıştır. Diana ve Actaeon, hayret ifadeleri ile bir tezat oluşturmaktadır. Hayret, o ana dair fiziksel bir durumdur fakat aynı zamanda zihinsel bir eylemdir; süreç içerisindeki bir andır ve *anagnorisis* geçiştir. Hayret, hem o ana dairdir hem de geçmişle ilişkilidir. Bu bakış açısıyla kompozisyonun, ana karakterlerin o andan önceki düşünceleri üzerine kurulmuş olduğu söylenebilir. Tiziano, yine olay örgüsü içerisindeki önemli anları bir araya getirmektedir. İzleyiciyi zihninde önceki anı yeniden oluşturmaya yönlendirmek için

⁹¹ Erwin Panofsky, “Problems in Titian, Mostly Iconographic”, **a.g.e.**, p. 155

sanatçı, Actaeon'un şaşkınlığını temsil eden eylem ve deneyim çelişkisine odaklanmıştır. Perde, Actaeon'un "izinsiz" eylemini vurgulamaktadır. Actaeon sahneye telaşla girmiştir; ok kılıfının ucundan sarkan kumaş, giysisi ani gelişini gösterir şekilde uçuşmaktadır. Oysa sahnenin geri kalan kısmında bu ani gelişin yarattığı rüzgâr hissedilmemektedir.

Yapıt yalnızca o anı betimlemekle sınırlı kalmamıştır; Tiziano izleyiciye, Actaeon'un biraz önceki deneyiminin ne olduğunu da söylemektedir. Avcının biraz önce gördüğü şey, kırmızı perdedir; bu perde şimdi elinde aynası ve üzerinde mavi bir örtü ile görülen peri tarafından çekilmektedir. Biçimsel bağlamda perde, kompozisyonun dengesini sağlamak üzere kullanılan bir unsurdur ve izleyicinin eylemin detaylarına inebilmek için yaklaşmasından önce dikkatini çekme görevindedir fakat Tiziano'nun perdesi biçimsel bir araç olmanın da ötesindedir; perdenin sahne içerisinde önemli bir rolü vardır. Actaeon aslında, sadece bir perde olduğu ortaya çıkan rengi görmüştür. O ana kadar görmüş oldukları zihnini ele geçirmiş olsa da artık heyecan ve düşünceler içiçe geçmiş ve bir fantezi halini almıştır. Öyküde Actaeon, kırmızı perdeyi gördüğü an perdeye doğru yönelmektedir. Bu uyarılma ya da merak, iştahını kabartmıştır.

Olay örgüsü bağlamında ortaya çıkma anı öncesinde dramatik bir değişim gerçekleştirme gereksinimi doğar. Bu açıdan perdeyi çeken perinin rolü son derece önemlidir. Peri, salt sahneyi dolduran bir figür değildir; aktif bir roldedir; perdeyi Actaeon'u baştan çıkarmak için kullanmaktadır.⁹²

X-ray analizleri, sanatçının perinin pozuna yönelik dikkat çekici bir değişiklik yapmış olduğunu gösterir. Değişiklik öncesinde peri, Diana'ya doğru değil, Actaeon'a bakmaktadır.⁹³ Sahneyi bilinçli olarak gözler önüne seren kişi olarak peri, tanrıçanın Actaeon'un bu eylemine vereceği tepkiyi ölçmektedir. Uzanmakta olan peri, bir şaşkınlık belirtisi göstermemektedir. Bakire tanrıçaya doğrudan bakan tek

⁹² James Lawson, "Titian's Diana Pictures: The Passing of an Epoch", *Artibus et Historiae*, Vol. 25, No. 49 (2004), p. 57

⁹³ a.e.

dişı figür olan perinin bakışları son derece güçlü bir etki uyandırmaktadır. Peri, metaforik olarak kırmızı perde ile, Actaeon'un arayışının duyusal işareti ile özdeşleştirilebilir. Burada Tiziano, arzu nesnesinin ve anlamının değişebilirliğine işaret etmektedir.

Bu noktada sanatçının Ovidius metnine dair yaptığı başka bir değişiklik vurgulanmalıdır. Metinde olay öğle vaktinde geçer; Actaeon ormanı keşfedebilmek için o günlük avdan vazgeçmiştir. Ancak Tiziano'nun yapıtında görselleşen bir öğlen vakti değildir; gökyüzünün rengi, günün ya başı ya da sonunu düşündürmektedir. Ovidius öyküsünün kronolojik yapısına uygun olarak, betimlenen anın şafak vaktinden ziyade alacakaranlık olduğu söylenebilir ve öykünün şu şekilde ilerlediği düşünülebilir: Actaeon, yaklaşmakta olan tehlikeden bihaber ormanda gezinirken zamanı unutmuştur; alacakaranlık çökmektedir ve yerini geceye, ay tanrıçası Diana'nın egemenliğine bırakacaktır. Yakında güneşin son ışıkları düşecek ve sahneyi soluk ay ışığı aydınlatacaktır.

Uzanmakta olan peri, olay örgüsü içerisinde önemli bir roldedir ve o akşam yıldızı Venüs olarak tanımlanabilir. Actaeon için akşam yıldızı Venüs, ayın doğuşunun başlangıcıdır. Venüs olarak tanımlandığında uzanmış figürün Diana'ya bakışı ile perdeyi çekme hareketi, daha da büyük bir önem kazanmaktadır. Figür, Diana'nın bekâret prensibine karşıt bir eylem içindedir. Venüs, artık eylemin kışkırtıcısı ve perdeyi çekerek Diana'yı gözler önüne serme eyleminin failidir. Venüs tarafından harekete geçirilen Actaeon, artık korkunç şekilde cezalandırılacağı bir arzusunun pençesindedir. Perdenin çekilmesiyle "kırmızı duyumsallık" yerini "ayın griliğine" bırakmış ve Venüs'ün yerini Diana almıştır. Diana, "hevesin kursakta kalacağı" bir yeredir. Bu, tanrıçanın öldürmüş olduğu geyiklerin kafataslarının asılı olduğu tüyler ürpertici bir sahnedir. Ölüm ve şehvet bir aradadır.

Belki de Actaeon ilk başta Diana'nın sudaki yansımasını görmüştür; Diana da Actaeon'un sudaki yansımasına bakmaktadır. Actaeon'un Venüs görüntüsünün yerini durgun sudaki ayın yansıması almıştır. Avcının sudaki yansımaya bakmakta olduğu, el jestleriyle de hissettirilmektedir; yukarı kalkmış sol eliyle görüşünü kapamaya çalışmaktadır. Bu hareket, yansımaya bakmayı da sonlandırdığını

göstermektedir. Actaeon gördüğü geyik başı ile dehşet içerisindeydi çünkü bunun ne anlama geldiğini kavramıştı. Bu düşünceyi devam ettirdiğinde kendi ölümünü de görecektir. Öykü bağlamında Diana'nın laneti, Actaeon'un geyiğe dönüşmesidir; metaforik olarak ise Diana Actaeon'un ölümünü bildirmektedir. Actaeon'un dönüşümü aynı zamanda arzusun da dehşete dönüşümüdür. Diana'yı öfkeliendiren ve Actaeon'a ölümü getiren eylemi kışkırtan Venüs, trajedinin önemli bir öğesidir. Actaeon'u doğrudan ya da dolaylı yoldan kandıran odur.

Venüs'ün tanımlanması ve yapıt içerisindeki rolünün belirlenmesi, yapıtı "*Diana ve Callisto*" ile bir araya getiren programa da ışık tutmaktadır. "*Diana ve Callisto*"da Callisto'nun doğurganlığı, Diana'nın bekâreti ile karşılaştırılmaktadır. Ovidius Callisto'nun doğduğu yeri kısır bir dünya olarak anlatır. Phoebus'un oğlu Phaeton, babasını savaş arabalarını göklerde sürmek için razı eder fakat ordusunu kontrol edemeyerek güneşin ekseninden sapmasına neden olur ve dünya kavrulmuş bir çöl haline gelir. Jüpiter, Phaeton'u öldürerek bu kaosa bir son verir ve dünyanın yeniden bereketli bir yer olmasını sağlar. Bunu gerçekleştirirken Jüpiter'in müttefiki Venüs'tür.⁹⁴ Jüpiter, Callisto ile yakınlaşabilmek için Diana kılığına girer ve sonra ırzına geçer. Ovidius, açıkça Jüpiter'in ve Diana'nın topraklarının farklılığını vurgulamaktadır. Diana, Callisto'nun gebe kaldığını öğrenince onu sürgüne gönderir. Dönüşüm, bekâretten doğurganlığa doğrudur.⁹⁵

"*Diana ve Acteon*"da olduğu gibi "*Diana ve Callisto*"da da Tiziano Ovidius metnini, yalnızca bir çıkış noktası olarak kullanmıştır. Sanatçı Diana ve Callisto öyküsünü, "*Diana ve Actaeon*"a dair fikirlerinden kaynaklanan bir alt temaya dönüştürmüştür. "*Diana ve Callisto*"da Jüpiter görülmemektedir; o Callisto'yu çoktan baştan çıkarmış ve geriye bu birlikteliğin sonuçları kalmıştır. Kompozisyonun sol tarafında yer alan ve son derece natüralist olarak nitelendirilebilecek figürler, stilize Diana'dan oldukça farklıdır. Yapıtta, Diana'nın perilerinin çoğunun saçları örülüyken Callisto'nun saçları, onun Venüs'le benzerliğini ve zevk düşkünlüğünü ima

⁹⁴ "Dönüşümler", a.g.e., II. Kitap-130-400

⁹⁵ "Dönüşümler", a.g.e., II. Kitap-425-465

edercesine açıktır. Ayrıca Callisto'nun resim düzlemi üzerinde bulunduğu yer, “*Diana ve Actaeon*”da Venüs'ün bulunduğu yere denk gelmektedir. “*Diana ve Callisto*”da başka bir figür daha dikkat çeker. Diana'nın ayakları dibinde oturmuş ve yine saçları açık olarak betimlenmiş figür, Diana'nın sağında yer alan gözdeleri ile sol tarafta Callisto'nun gebeliğini ortaya çıkaran grup arasında bir aracı görevindedir. Bir kez daha Diana'nın kutsal yeri, iffetsizlik / Venüs ile ihlâl edilmiştir ve Diana bu kez bekâreti koruma girişiminde başarısız olmuştur. Diana'nın yanında görülen peri, “*Diana ve Actaeon*”daki Venüs'tür.⁹⁶

Tiziano Ovidius metninden Actaeon'un kasıtsız olduğu sonucunu çıkarmış olmalıdır. Actaeon'un kasıtsız bir hata işlemiş oluşu, “*Poetika*” bağlamında da önemlidir. Daha önce de belirtildiği üzere izleyici kasıtsız fakat kusurlu bir karaktere acıma duygusuyla yaklaşabilir ve onunla özdeşleşebilir. Bu sebeple Aristoteles tragedya kahramanlarını “iyilik timsalleri” olarak değil “ortalama, kusurlu” karakterler olarak tanımlamıştır. Actaeon da Aristoteles'in tanımına uyan bir karakterdir; bilmeden bir hata işlemiştir ve izleyici, Diana'nın acımasız adaleti ile tehdit altında olan Actaeon'la özdeşleşebilmektedir.⁹⁷ Bu hata onun kaderini değiştirmiş, talihlilikten talihsizliğe (*peripeteia*) geçmesine neden olmuştur. Kader henüz tecelli etmemiştir; Actaeon dönüşümün başlamadığı *anagnorisis* anında betimlenmiştir⁹⁸ fakat tanrıça karşısındaki zavallı faninin kaderi kaçınılmazdır. Actaeon anlatısı, kaçınılmaz bir kader anlayışı içerir. Ovidius öyküsü Actaeon'un,

⁹⁶ James Lawson, “Titian's Diana Pictures: The Passing of an Epoch”, **a.g.e.**, p. 61

⁹⁷ Leonard Barkan ise izleyicinin Actaeon ile farklı bir durum üzerinden özdeşleştiğini varsayar. Barkan Actaeon'un “masum bir hata” işlediği görüşünde değildir ve Tiziano'nun yapıtı yoluyla Actaeon'un kasıtlı bir eylem olarak “gözetleme” suçunu tasvir ettiğini dile getirir. Actaeon'un perdenin ardında gördüğü sahneyi “resim içerisindeki resim” olarak tanımlayan Barkan'a göre Tiziano kompozisyonunu “bir resmi gözetleme eylemini yorumlayan bir resme” dönüştürmüştür ve izleyici ile Actaeon arasında, “gözetleme”, “düşleme” eylemleri bağlamında güçlü bir özdeşleşme gerçekleşmektedir. (Lynn Enterline, **Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare**, Cambridge University Press, 2000, p. 258)

⁹⁸ *Quattrocento* resminde *anagnorisis* anı, genellikle dönüşümle birlikte resmedilmiş ve Actaeon, geyik boynuzu ile gösterilmiştir. Antikite döneminde ve 1619 tarihli Ovidius metninin illüstrasyonlarında Actaeon insan olarak fakat başından çıkmaya başlayan boynuzlarla betimlenmiş, böylece dönüşümün başladığı vurgulanmıştır. (Rensselaer W. Lee, “Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting”, **The Art Bulletin**, Vol. 22, No. 4, Dec. 1940, p. 247)

masumiyetine rağmen felakete uğrayışını dile getiren bir geleneğe dayanmaktadır ve Ovidius, Actaeon'un işlediği hatayı kadere bağlar: “İyi düşünür irdelersen, suç yok yazgıda”.⁹⁹ Kaderin rolüne, Tiziano'nun çağdaşları tarafından kaleme alınan “Dönüşümler” edisyonlarında da değinilmiştir. Giovanni dell' Anguillara'nın 1554 tarihli “*Metamorfosi d'Ovidio*”sunda suç, doğrudan kadere atfedilir. Lodovico Dolce de 1553 tarihli “*Trasformazioni*”sinde Actaeon'un ölümü ardında kaderin rolünden bahsetmiştir.¹⁰⁰

Edebi geleneğin suçu kadere yormasına rağmen Tiziano öncesi görsel sanatlarda kaderin rolü göz ardı edilmiştir. Tiziano ise Diana'yı, Actaeon'un kaderini düşündürecek şekilde betimlemiştir. Sanatçı bu doğrultuda tanrıçanın yanında duran siyahî figürden faydalanmıştır. X ray görüntülerinin ortaya çıkardığı üzere Diana'nın yanında duran figür, yapıtın son aşamalarında bilinçli bir tercihle özellikle siyahî bir figür olarak değiştirilmiştir.¹⁰¹ Hilal tacıyla tanımlanan Diana, siyahî hizmetçisinin ona uzattığı örtüye davranmaktadır. Hizmetçinin giysisinin hilal şeklindeki yaka kısmı, onu açıkça Diana ile özdeşleştirmekte ve tanrıçanın iki yönlü- karanlık ve aydınlık- doğasına gönderme yapmaktadır. Böylece Tiziano, Diana'nın karanlık yanını siyahî bir kadın olarak sembolize etmiştir. Sanatçının çağdaşı Leone Ebreo, tanrıçanın karanlığı aydınlatan Luna olarak da adlandırıldığını ifade etmiştir. Diana'yı siyahî bir kadın olarak tasvir etme geleneği, Antik döneme kadar uzanır ve bu gelenek, Rönesans'ta da devam ettirilmiştir. Tiziano'nun Diana'sı, aydınlık ve karanlık yönleriyle kaderi de düşündürmektedir. Kişileştirilen Kader, aynı anlayışla bazı tasvirlerde siyahî bir kadın olarak, sıklıkla da yarısı beyaz yarısı siyah ikili bir görünümde betimlenmiştir. Renk değişimi, Kader'in mizacının hızlı değişimini düşündürmek içindir. “*Diana ve Actaeon*”un dramatik yapısı içerisinde Diana-Kader ilişkilendirmesi son derece önemlidir. Actaeon, tanrıçaya rastlar; kaderiyle- geyik

⁹⁹ “Dönüşümler”, a.g.e., III. Kitap-140

¹⁰⁰ Marie Tanner, “Chance and Coincidence in Titian's ‘Diana and Actaeon’”, a.g.e., p. 538

¹⁰¹ Tanner, a.g.e., p. 540

başıyla- yüzleşir; çeşmenin üzerinde görülen kitap, ayna ve vazo da Kader'in atribüleridir.¹⁰²

Kompozisyonun yenilikçi anlayışının temelinde Ovidius metni dışında başka bir eserin daha etkisinden söz edilmiştir. Nonnus'un "*Dionysiaca*"sında Diana'nın Actaeon'a karşı doğrudan harekete geçmediği için Actaeon'un, dönüşümüne neyin sebep olduğunu anlayamadığı anlatılmıştır. Bir geyiğe dönüşmeden önce Actaeon, sadece karanlığın çöktüğünün ve gözlerinin kapandığının farkındadır. Nonnus da Ovidius gibi Actaeon'un kaçınılmaz kaderinden bahsetmiş ve işlediği hatayı vurgulamıştır. Tiziano'nun Nonnus metninden haberdar olduğu, yapıtta görülen birçok detayla da doğrulanmaktadır: Yalnızca Nonnus metni Diana'nın örtünme hareketinden bahseder ki bu hareket, yapıtta görüldüğü üzere Diana'nın tek hareketidir. Nonnus Diana'ya, Actaeon'un dönüşümüne neden olacak bir eylem atfetmez; tanrıçanın sadece başıyla işaret ederek köpekleri kışkırttığını ifade eder. Tiziano'nun yapıtında Diana'nın başının eğilmiş duruşu, bu ifadenin görsel karşılığı olarak okunabilir. Nonnus metninde Actaeon'un dönüşümü, yalnızca "*çökmekte olan karanlık*" ile bildirilmektedir. Yapıtta da orta alan karanlıkta kalmıştır; Panofsky'nin deyimiyle "*sanki bir gölge düşmüştür*". Nonnus metninde Actaeon'un okçu tanrıça tarafından avlandığından bahsedilir; bu da arka plan sahnesinde tanrıçanın geyik avındayken betimlenmesi yoluyla görselleştirilmiştir. Yalnızca Nonnus metni ölü Actaeon'dan kalanlardan bahseder ve metinde kahraman, bir anıt için yalvarmaktadır. Bu anlatım, Tiziano'ya sütun üzerinde görülen geyik başı için ilham vermiş olmalıdır.¹⁰³

Yine de Tiziano'nun bu iki yapıtı gerçekleştirirken, *poesie* dizisi dâhilindeki diğer yapıtlarda olduğu gibi, çıkış noktası "*Dönüşümler*"dir. Ovidius, bu temalara trajik olarak yaklaşmaktadır. Actaeon ve Callisto masumdur. Yine Jüpiter'in "libidosu" nedeniyle Callisto, talihlilikten talihsizliğe sürüklenmiştir. Acıma, neredeyse istemsiz bir tepki olmaktadır ve Actaeon öyküsünde bu duyguya korku da eşlik etmektedir. İki resim, bir arada görülmek üzere gerçekleştirilmiştir. Her iki

¹⁰² Tanner, **a.g.e.**, p. 541

¹⁰³ Tanner, **a.g.e.**, p. 544

sahne de ortaya çıkma ile ilgilidir: Actaeon, bilmeden Diana'yı ortaya çıkarmıştır; Callisto'nun gebeliği ise Diana ve perileri tarafından ortaya çıkarılmıştır. İki öyküde de ortaya çıkma, *peripeteiaya*- felakete yol açmıştır: Actaeon vahşi bir ölüme mahkûm olmuş, Callisto ise dönüşüme uğramış ve uzun yıllar boyu acı çekmiştir. Europa'nın kanından olduğu için Actaeon'un korkunç ölümünden zevk duyan Juno, Arcas'ı dünyaya getiren Callisto'yu cezalandırarak onu bir ayağa dönüştürmüştür. Jüpiter, yıllar sonra neredeyse oğlu tarafından öldürülecekken Callisto'yu kurtararak Callisto ve Arcas'ı takımyıldızlarına dönüştürür.

İki resme birlikte bakan erkek izleyici (yani Felipe) için, Diana'nın acımasız adaleti ikiye katlanmaktadır: Callisto'yu mahkûm eden tanrıça, genç avcıyı da felakete sürüklemektedir. İzleyici Actaeon ile arka planda görülen geyik başını ilişkilendirdiğinde, felaketlerin ortasında çıplak kadın bedenlerini "izlemenin" yersizliğini düşünerek dehşete kapılacak ve şehvet, hayranlık-hayret (*maraviglia*) duyguları, güçlü acıma ve korku duyguları ile geri plana itilecektir.

2.1.9 “Actaeon’un Ölümü” (1560’lar, Londra, Ulusal Galeri)

Tiziano iki Diana resmini tamamlamadan hemen önce Felipe'ye yazdığı mektubunda iki yapıt daha gerçekleştireceğini ve bu yapıtların “*Europa’nın Kaçırılması*” ile “*Actaeon’un Ölümü*” olacağını haber verir. Potansiyel olarak trajik sahneler arayışında olan ressam için Actaeon’un Ölümü teması oldukça cazip görünmüş olmalıdır fakat yapıt tamamlanmamıştır.

Resim 7:



Tıpkı İason ve Medea temasında olduğu gibi bu temada da merkezi bir özdeşleşme motifi yoktur. İzleyici yarı geyik yarı insan Actaeon'un kendi tazıları tarafından öldürülüşüne tanık olmaktadır. Bu izleyicide acıma ve korku duyguları uyandırır da, izleyiciyi olay örgüsüne dâhil etmemektedir. “*Actaeon'un Ölümü*”, son derece güçlü, trajik bir yapıttır fakat kompozisyon belki de Tiziano'nun trajik

resim anlayışında farklı bir aşamaya, “Dört Büyük Günahkâr” dizisinin de dâhil olduğu, yani büyük acıların tasvir edildiği bir aşamaya denk düşmektedir.¹⁰⁴

2.1.10 “Europa’nın Kaçırılması” (1560-1562, Boston, Isabella Stewart Gardner Müzesi)

Tiziano, “İason ve Medea” yerine, “Perseus ve Andromeda”ya eşlik etmesi için “Europa’nın Kaçırılması”nı resmeder. Sanatçı Haziran 1559’da söz verdiği yapıtı, 26 Nisan 1562 tarihli mektubunda krala gönderdiğini haber verir. Felipe’ye yazılan birçok mektupta olduğu gibi bu mektup da sanatçının yapıtına yönelik yaklaşımına ve banisinin beklentilerine dair önemli bilgiler sunmaktadır. Mektup, bu yapıtla dizinin sonuna gelindiğini bildirmektedir: “Sonunda, ilahi bir lütufla Siz Majesteleri için başlamış olduğum iki resmi tamamladım. Bunlardan ilki “Bahçedeki İsa”, diğeri de “Boğa tarafından taşınan Europa” poesiası. Ve Europa, sipariş verdiğiniz ve benim de gerçekleştirerek size gönderdiğim diğer yapıtların mührü olabilir.”¹⁰⁵

¹⁰⁴ Puttfarken, a.g.e. p. 178. Kraliçe Mary için gerçekleştirdiği bu dizide Tiziano, Tantalus, Sisyphus, Tityus ve Ixion’u tasvir etmiştir. Puttfarken, Aristoteles’in tragedya değerlendirmeleri izleğinde basit ve karmaşık olay örgüleri ayrımı bağlamında salt acı tasvirlerinin basit, sanattan yoksun trajik temsil biçimleri olduğunu öne sürer. “Dört Büyük Günahkâr” dizisi de basit olay örgüsü modeline örnektir (a.g.e., pp.77-97). Oysa Felipe için gerçekleştirilen dizi çok daha karmaşık resimsel tragedyalar yaratma niyetiyle hayata geçirilmiştir. Bu tragedyalar, resim sanatının sınırları dâhilinde izleyicinin duygusal olarak ilişki kurduğu bir nedensellik ile birlikte karmaşık olay örgüleri geliştirmektedirler.

¹⁰⁵ Mesleğinin “kelime üretmeye yabancı olduğunu” dile getiren bir ressam için “mühür” gibi retorik bir kelime, dikkat çekicidir. Giorgio Padoan, Tiziano’nun mektuplarında yer alan bu türden “edebi” ifadelerde Pietro Aretino gibi arkadaşlarından etkilenmiş olduğunu öne sürer. Mühür anlamına gelen “sogello” kelimesi, Yunanca “sphragis” ve Latince “signum” kelimeleri ile ilişkilidir ve bir özgünlük işareti, kanıtı, simgesi anlamı içerir. En yakın anlamıyla “mühür”, Tiziano’nun aşk temalı resimsel yorumları içerisinde “Europa’nın Kaçırılması”nı, nihai yapıt olarak tanımlamaktadır. Ancak kelime aynı zamanda sanatçının banisine, özgün bir Tiziano yapıtı olan sanatsal bir sunum yaptığı önermesinde de bulunmaktadır. Özellikle bu yapıtı bir mühür olarak tanımlayarak, ozanın genel temayı yeniden ifade ettiği ve eserinin gelecek kuşaklara ulaşması isteğini dile getirdiği bir eserler dizisinin sonu olan şiirler için kullanılan “sphragis” terimini de akla getirmektedir. “Dönüşümler”deki Europa öyküsü de bir dizinin poetik mührü olma özelliğindedir; öykü ikinci kitabın sonunda yer alır. Tiziano, Habsburg imparatoru için gerçekleştirdiği son eserini, benzersiz ustalığının bir mührü olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda yapıtta sanatçının imzasının konumu da

Resim 8:



Europa'nın Kaçırılması öyküsünde Kral Tyre'in kızı Europa, babasının hayvanlarının kıyıya indirildiği yerde kumsalda refakatçileri ile birlikte oyunlar

dikkat çekicidir. İmza sol altta, boğayı ve Europa'yı yunus üzerinde takip eden Amorino'nun altında yer almaktadır: *TITIANVS*. Ressamın imzasının yapıt içerisindeki yeri, belirli bir kompozisyon unsuru bağlamında ele alındığında anlamlı bir yorum sağlayan başka yapıtlar söz konusudur: Sanatçının "Diriliş" altarpanosundaki "Aziz Sebastian" panosundaki "kazınmış" imzası, Felipe için gerçekleştirdiği 1559 tarihli "İsa'nın Mezara Konulması" yapıtında İsa'nın lahdine yaslı duran tablette altın harflerle yazılmış imzası, 1568-1571 tarihli "Tarquin ve Lucretia" adlı resminde başka bir tecavüz kurbanının terliği üzerine kırmızı harflerle yazılmış imzası gibi. Amorino'ya yakınlığı ile bu yapıttaki imzanın konumu da bu figür grubu ile metaforik bir bağlantı sağlamaktadır. Tiziano'nun imzasının muzaffer Amorino'nun yanında yer alışı, sanatçının "eşsiz resimsel bir mühür olarak Europa'nın Kaçırılması"nın ressamı *TITIANVS*'un (fırçasının akıcılığı bağlamında) eşsiz çabukluğu" mesajı olarak yorumlanmıştır. (Aneta Georgievska-Shine, Titian, "Europa", and the Seal of the "Poesie", *Artibus et Historiae*, Vol. 28, No. 56, p. 177)

oynamaktadır. Europa'ya âşık olan Jüpiter, parlak boynuzlu, bembeyaz bir boğa kılığına bürünür ve Europa'ya yaklaşır. Jüpiter neşeyle oyunlar oynar ve sonunda boğa, Europa'nın ilgisini çeker. Europa korkmadan boğanın boynuzlarına bir çiçek tacı koyar ve artık uysal ve sevimli bulduğu hayvanın üzerine çıkmaya cesaret eder. Europa'yı sırtına binmek için kandıran Jüpiter, hızla denize doğru ilerler ve dehşet içerisindeki ödülünü Girit'e götürür.¹⁰⁶ Bu tam da Tiziano'nun yapıtında tasvir edilen andır. Boğa, Europa'yı kıyıdan uzaklaştırmaktadır; geride kalan refakatçiler Europa'nın ardından seslenmektedirler.

Yapıt ilk bakışta “*Venüs ve Adonis*”in estetik anlayışına benzer gözükmektedir. “*Europa'nın Kaçırılması*”, sanatçının son dönem üslubuna en önemli örneklerden biri olarak kabul edilir. “*Venüs ve Adonis*”teki birbirine geçmiş figürler *maniera* ile ilişkilendirilmiş, ilerleyen döneme ait bu yapıt da “utanmaz natüralizmi” ile Barok'un habercisi olarak görülmüştür.¹⁰⁷ Artık burada resim sanatı, yalnızca şiir sanatına değil doğaya da meydan okumaktadır. Resim, doğanın modellerini yeniden yaratmaktadır fakat bu modeller idealize bir anlayışla görselleştirilmemiştir. Sydney Joseph Freedberg'in ifadesiyle: “*Figürler, olağanüstü duyumsal varlıklar olarak karşımıza çıkmakta; boyutları ve duruşları ile son derece görkemliler ve hepsinden önemlisi sanatçı retorik ustalığı ile temayı canlandırmakta. Figürlerin görünümü ve eylem niteliği dramı gerçek kılmakta. Etki, ne teatral ne de sıradan bir gerçeklik. Figürler, Olympialı varlıklar olarak bir olayın kahramanları; fiziksel varlıkları görsel olarak ortaya konan bir gerçeklik değil; elle tutulabilirler ve yaşam gücüyle dolular.*”¹⁰⁸

Yapıtın en dikkat çekici ögesi, Europa'dır. Figür, kompozisyona hâkimdir ve genel olarak yapıtın natüralizm eğilimini yansıtmaktadır. Figürün formu, yazarları büyülediği kadar rahatsız da etmiştir. Crowe ve Cavalcaselle'e göre “*Europa'nın formu doğadaki görünümünden daha az gerçek değildir çünkü ideal hatlara sahip*

¹⁰⁶ “Dönüşümler”, a.g.e., II. Kitap-8455-875

¹⁰⁷ David Rosand, “Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie”, a.g.e., p. 541

¹⁰⁸ Sydney Joseph Freedberg, *Painting in Italy, 1500-1600*, Yale University Press, 1993, p. 348

*olmasa da gerçeklik, muhteşem tonalitenin zengin içeriği ile sağlanmıştır.”*¹⁰⁹

Tiziano’nun Europa’sı Alastair Smart’ın öne sürdüğü üzere antik bir modelden-
“*Toro Farnese*” grubundaki Dirce figüründen ilham almıştır ve bu bağlamda klasik
tragedyanın dinginliğinin terk edilmiş olduğu ifade edilmelidir. Smart’a göre
Tiziano’nun figürü, yalnızca korku yüzünden girilebilecek biçimsiz bir pozda,
olağanüstü güzelliğini sergilemektedir. Buna karşılık Ovidius metninde Europa’nın
pozu anlatılmış fakat olayın özü açıklanmamıştır.

Europa’nın Kaçırılması temasının edebiyatta olduğu kadar görsel sanatlarda da
sıkça betimlenmiş oluşu, Panofsky’nin belirttiği üzere temaya dair tüm tasvirlerde
“*bir tür ailevi benzerlik*” yaratmıştır. Ona göre Tiziano’nun yapıtında ikonografik
bağlamda çok az yenilik söz konusudur; tek yenilik Europa’nın pozudur: “*Europa*
boğanın üzerinde oturmak yerine boğaya yaslanmaktadır. Fiziksel güzelliği, ancak
büyük bir dehşet sonucunda girilebilecek kaba bir pozisyon vasıtasıyla
görülebilmektedir.” Panofsky, dehşet dışında Europa’nın yüzünde, bacaklarının
duruşunda, yüzüne düşen gölgede, bir kendinden geçme durumu gözlemler ve bu
açılardan Prado’daki “*Danaë*” ile benzer olduklarını öne sürer. Europa’nın ardına,
kıyıya doğru değil de yukarı doğru bakmakta oluşunu alışılmadık olarak
değerlendirse de Panofsky, cupidler hakkında yorum yapmaktan kaçınmış ve
cupidlerin yalnızca biçimsel ve kompozisyonel olarak “*Perseus ve Andromeda*”daki
Perseus işlevinde olduklarını öne sürmüştür. Ancak Tiziano’nun yapıtı yine
Panofsky’nin ifadesiyle “*ikonografik bağlamda nispeten az sayıda sürpriz içerse de*
ve Moschus gibi derin ve anlaşılması zor yazarlara dair bilgi sahibi olunduğunu
*hissettirmese de Tiziano’nun benzersiz fırça gücü ile gerçekleştirilmiştir.”*¹¹⁰
Panofsky, anlaşıldığı üzere Tiziano’nun herhangi bir edebi araştırma yapmadığı

¹⁰⁹ Joseph Archer Crowe and Giovanni Battista Cavalcaselle, “The Life and Times of Titian”, **a.g.e.**,
p. 323. Europa, yapıtın diğer kısımlarından farklı resmedilmiştir. Figürün pütürlü yüzeyi, kasti bir
fırça kullanımı ile birlikte sanatçının doğrudan parmaklarıyla da müdahalede bulunduğunu
göstermektedir. Figürün bedeninin tuhaf bükülüğü, kesik kesik resmedilişi, yaşlı ressamın her uzvu
büyük bir özenle hayata geçirdiğini ve figürün bedenini “görme”den çok, “dokunarak” kontrol ettiğini
duyumsatmaktadır. Yüzeyleri fiziksel ve resimsel olarak algılayan izleyici, bu ikili yolculukta
Tiziano’ya eşlik etmekte ve yaratılanın olduğu kadar yaratma eyleminin de duyumsallığını
paylaşmaktadır. (David Rosand, “Titian and the Eloquence of the Brush”, **a.g.e.**, p. 96)

¹¹⁰ Erwin Panofsky, “Problems in Titian, Mostly Iconographic”, **a.g.e.**, pp. 165-166

görüştüğüdür fakat sanatçının metinle ilk kez yapıtını gerçekleştirdiği dönemde karşılaştığını düşünmek ya da birçok Ovidius mitini görselleştirmiş bir sanatçının bu tür edebiyat eserleri ile ilgilenmediğini varsaymak tatmin edicilikten uzak gözükmemektedir. Tiziano'nun yapıtını gerçekleştirirken yalnızca Ovidius'a bağlı kalmadığı ve öyküye dair başka Antik dönem anlatılarından da ilham aldığı söylenebilir. Yapıtta görülen birçok ayrıntıdan yalnızca “*Dönüşümler*” ve “*Fasti*” metinleri sorumlu olsa da bu metinlerde Tiziano'nun Europa'sının idealize edilmemiş duyumsallığına karşılık gelen herhangi bir ifadeye rastlanmamaktadır. Ancak başka bir Antik dönem yazarı, Achilles Tatius, Francesco Angelo Coccio tarafından İtalyanca'ya çevrilen ve 1550'de Venedik'te yayımlanan “*Leucippe ve Clitophon*” adlı eserinde, Europa'nın belli fiziksel özellikleri üzerinde durur ve ifadeleri, Tiziano'nun kompozisyonu ile örtüşmektedir. Tıpkı Tiziano gibi Tatius da bedeni duyumsal detaylarla tarif etmektedir ve metin ile yapıt arasındaki paralellikler oldukça dikkat çekicidir: “*Patiska bir giysi, göbeğe kadar tüm bedeni gözler önüne sermekte... Kuşak, artık göğüsleri sıkıştırmıyor çünkü aşkın yerine getirileceği beklentisiyle cupidlerden biri tarafından çıkarılmış...*”¹¹¹ “*Uzanmış elleriyle kıyıda kadınlar, denizin türlü tonları, yüksek kayalıklar, beyaz sis, Cupid, oklar, Europa'nın rüzgârda dalgalanan fuları, mahrem yerinden ötesine uzanmayan, göbeğini ve kalçalarını gösteren şeffaflıktaki beyaz giysisi*” ifadelerinin görsel karşılıkları, Tiziano'nun yapıtında görülmektedir. Achilles metninde geçen Europa'nın boğanın arkasındaki pozisyonu bile ressam tarafından aynı şekilde görselleştirilmiştir. “*Dönüşümler*”de anlatılan son sahnede yalnızca Europa'dan ve boğadan bahsedilir; kıyıda kadınlar, yunustan, oklardan, yunus üzerindeki Cupid'den ve dağlardan söz edilmemektedir.

Achilles Tatius, “*derin ve anlaşılması zor*” bir yazar olarak değerlendirilse de değerlendirilmese de, XVI. yüzyılda yayımlanan çok sayıda çevirisinden tanınan bir yazar olduğu bilinmektedir. “*Leucippe ve Clitophon*”un V-VIII. kitaplarının Latince çevirisi, 1544'te yayımlanmış ve aynı zamanda Annibale della Croce'nin çevirdiği Yunanca elyazmasının da sahibi olan Venedik'teki İspanyol kraliyet elçisi Don

¹¹¹ David Rosand, “Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie”, **a.g.e.**, pp. 542-543

Diego Hurtado y Mendoza'ya ithaf edilmiştir. İki yıl sonra Lodovico Dolce, bu son dört kitabın İtalyanca versiyonunu yayımlamıştır. Tüm metnin İtalyanca çevirisi della Croce'nin Latince versiyonundan dört yıl önce gerçekleştirilmiş ve 1600'den önce eserin yedi edisyonu yayımlanmıştır; dolayısıyla metnin bu dönemde oldukça popüler olduğu söylenebilir. Üstelik Mendoza, Tiziano ve V. Karl arasındaki resmi temsilci olmasının yanı sıra ressamın banilerinden biri ve ressama yakın edebiyat çevresinin de bir üyesidir. Elçinin ve metresinin Tiziano tarafından gerçekleştirilen portreleri, Pietro Aretino'nun bu portrelere dair yazdığı sonelerle ünlenmiştir.¹¹²

“*Leucippe ve Clitophon*”, Europa'nın yaşadığı kent olan Sidon'da başlar. Kenti ilk kez gören anlatıcı, Europa'nın Kaçırılması konulu bir resmin önünde durur ve resme dair, yukarıda alıntılanan ifadelerin de yer aldığı kapsamlı bir *ekphrasis* sunar. Eser içerisinde Europa'nın Kaçırılması ek bir hikâyedir; anlatıcı sunduğu *ekphrasis* aracılığıyla retorik eylemin standart bir parçası olarak aşkın gücüne dair bir ders vermektedir. Tarif, Clitophon'un görünmesiyle yarıda kesilir ve sonrasında asıl öykü başlar. *Ekphrasis* boyunca yazar, ressamı da övmeyi ihmal etmez ve detayların gerçekçiliği karşısında büyülendiğinden bahseder. Yazarın ressama ve gördüğü resmin gerçekliğine dair övgüleri, ilerleyen dönemlerde ressamlar için bir meydan okuma haline gelir çünkü aslında görsel sanatlar adına zamanı ve kaderi yenilgiye uğratan yazardır; Antik dönem resmi, ironik olarak edebi eserler tarafından yaşatılmıştır. Ozanın arzusu, geçmişin ve o dönemin ünlü resimsel kompozisyonlarını aşmak olmuştur. *Ekphrasis* geleneği de, ozanın resim sanatına üstün geldiğini gösterebilmesini mümkün kılmıştır. Bu meydan okuma, Tiziano'nun da ilgisini çekmiş olmalıdır. Ovidius'un anlatımı da Antik dönemde gerçekleştirilen Europa'nın Kaçırılması kompozisyonları ile Panofsky'nin “*ailevi benzerlik*” olarak adlandırdığı benzer özellikler taşımaktadır fakat Ovidius metinleri düz anlatılardır oysa İskenderiyeli yazar Tatius, Rönesans sanatçısını yeniden canlandırmaya kışkırtan hipotetik bir görsel imgeyi, bir sanat eserini tarif etmektedir. Böylece

¹¹² a.e.

Tiziano, “*Europa’nın Kaçırılması*” ile yalnızca doğa ile değil, Antik sanatın natüralizmi ile de rekabet halindedir.¹¹³

Ancak Puttfarken’a göre “*Dönüşümler*” ve “*Fasti*” ile birlikte “*Leucippe ve Clitophon*” anlatısı da dramatik olmaktan uzaktır. Puttfarken, Tiziano’nun başka bir eserden, Horatius’un “*Odes*”inden (“*Carmina*”) de ilham almış olduğunu öne sürer çünkü belirttiği üzere Horatius’un metni, Europa’yı gerçekten korkmuş ve tehlike içerisinde anlatan, akıbetini talihinin tersine dönmesi olarak açıklayan tek klasik kaynaktır. Bu eserde mitin bir bölümü Europa’nın ağzından anlatılmaktadır ve temel olarak dramatik doğası ile dikkat çeken metin, Tiziano’ya resimsel versiyonunu dramatize ederken yardımcı olmuş olmalıdır.¹¹⁴

Europa’nın Kaçırılması konusu, Arakne ve Minerva arasındaki rekabet içerisinde anlatılan Jüpiter’in ihtiras eylemlerinden ilkinde dairdir. Sonunda Europa öyküsü, bu öykü dizisi içerisindeki diğer öykülerin önüne geçer ve Arakne’nin tüm çabalarının temsili olur. Geç Rönesans döneminde resim sanatının ilâhi kökenine ve bu sanata uygun bir bani-ilâh arayışında, Minerva’nın kendisinin çağrıştırıldığı bu mite odaklanılmıştır. (Antik dönemde böyle bir konum hiçbir zaman atfedilmemiş olsa da) Apollon-Marsyas efsanesi müzik bağlamında ne anlama geliyorsa, Minerva’nın küstah Arakne’yi cezalandırması da resim için aynı anlama gelmiştir. Öykü, ilâhi ve insani sanat seviyeleri arasındaki hiyerarşik ilişkiyi canlandırmaktadır. Böylece iki konu, “*Las Hilanderas*”ta, Velazquez’in atölyesinin arka duvarında bir araya getirilmiştir. Velazquez, “*Las Hilanderas*”ta Minerva ve Arakne arasındaki rekabeti betimlerken, Arakne’nin duvar halısında “*Europa’nın Kaçırılması*”na yer vererek, *poesie* dizisini çok iyi bildiği Venedikli ustaya hürmetlerini sunmuştur. Bu

¹¹³ Tiziano’nun da aralarında bulunduğu ressamların mitolojik konulu yapıtlarını inceleyen Leonard Barkan, bu dönemde pagan mitolojisi ve ikonografisi ile birlikte klasik kaynaklara yönelik giderek artan ilgiyi “görsel ve sözel arasındaki rekabetçi ilişkiler tarihi”nin bir parçası olarak tanımlamıştır ve on göre bu ilginin sonucunda çok daha kapsamlı bir “metamorfik estetik” ortaya çıkmıştır. (David Kennedy, *Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*, Ashgate Publishing Ltd., 2012, p. 27)

¹¹⁴ Thomas Puttfarken, *a.g.e.*, p. 173

ilişkilendirme izleğinde Velazquez'in kompozisyonu, Tiziano'nun resmine dair son derece duyarlı bir yapıt olarak değerlendirilmiştir.¹¹⁵

Yapıta yönelik ortaya atılan farklı argümanlar arasında yapıtın aslında politik bağlamda ele alınabileceğini savunan yorumlar da söz konusudur. Bu noktada “*Europa'nın Kaçırılması*”nın, Felipe'ye 1562'de, birçok askeri zafer kazandığı yılda sunulmuş olması vurgulanmıştır. Felipe Fransızlar'ı 1557'de San Quentin'da, 1558'de de Gravelines'de yenmiştir; 1559'da II. Henry'nin kızı Isabel ile evliliği sonucu imzalanan Cateau-Cambrésis Barış Antlaşması da büyük bir zafer olarak kabul edilmiştir. Tarihçi Geoffrey Parker'ın belirttiği üzere yazılı kaynaklar İspanya'nın Batı Avrupa'da neredeyse yüz yıl boyunca sarsılmaz üstünlüğünü kanıtlamaktadır ve Felipe de saltanatı boyunca “Avrupa'nın jandarması” rolüne soyunmuştur.¹¹⁶ Bu doğrultuda dalgaların içinde görülen yunus benzeri bir balığın küçük bir balığı yemesi detayına dikkat çekilerek, bunun Fransa'ya karşı kazanılan galibiyetin sembolü olduğu öne sürülmüştür. “*Perseus ve Andromeda*”, Felipe'ye artık Avrupa'nın hâkimi olduğunu anımsatmak için “*Europa'nın Kaçırılması*”na eşlik etmektedir.¹¹⁷

“*Poetika*” bağlamındaki değerlendirmeye dönüldüğünde ise, Ovidius, Tatius ve Horatius metinlerinden yararlanarak Tiziano'nun Europa'yı tüm erotik duyumsallığı yanında trajik *peripeteia*nın tam ortasında, bir prensesin saygınlığından yoksun, dehşet içerisinde gösterdiği resimsel ana odaklandığı fark edilmektedir.¹¹⁸ Yunusun üzerindeki ve havadaki cupidlerin birdenbire görünmeleri, Europa'nın dikkatini dağıtmış ve neredeyse düşecek gibi olmasına neden olmuştur. Cupidlerin bir anda ortaya çıkışları, *peripeteia* anına işaret eder: Cupidler varlıkları ve sözleriyle, neler

¹¹⁵ David Rosand, “Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie”, **a.g.e.**, pp. 544-545

¹¹⁶ Geoffrey Parker, **The World is Not Enough: The Imperial Vision of Philip II of Spain**, Baylor University Press, 2001, p. 13

¹¹⁷ “Signs of Power in Habsburg Spain and the New World”, **a.g.e.**, p. 18

¹¹⁸ Keller da, Europa'nın saygınlığını ve zarafetini yitirmiş olduğu vurgular; ona göre halâ erotik olarak çekici olsa da Europa, “*tehdit altındaki bir yaratık*” olarak gösterilmiştir. (Thomas Puttfarken, **a.g.e.**, pp. 171-172)

olduğunu Europa'ya anlatmaktadırlar. Europa'nın ızdırabı, kıyıdan çok uzakta oluşu, sağ arka planın giderek artan karanlığı ve tam karşısındaki deniz canavarı yoluyla görünür kılınmıştır. Cupidlerin müdahalesi, aynı zamanda bir *anagnorisis* anıdır; Europa gerçek kaderinin farkına varmaktadır. “*Venüs ve Adonis*”te olduğu gibi Tiziano geleneksel anlamıyla bir miti, kendi amaçları doğrultusunda yeniden yapılandırmış ve yeniden yaratmıştır.

2.1.11 Ahlâki Arınma ve Tecavüzün Erotize Edilmesi:

Katharsis Sağlamayan Bir Yapıt Olarak “*Europa'nın Kaçırılması*”

Ancak yapıta dair göz ardı edilen bir mesele söz konusudur. “*Europa'nın Kaçırılması*”, bir tecavüz sahnesidir ve yapıtın sorunlu yönü, tecavüzün erotize edilmesidir.

Tecavüz tasvirleri, sıklıkla “*başka bir şeyin sembolü oldukları vurgulanarak sanat tarihi tarafından korunsalar da... bu tasvirler aynı zamanda “gerçek” tecavüz imgeleridir.*”¹¹⁹ Tecavüz tasvirlerinin olay ve öyküyü, gerçek ve temsili olanı ayıran çizgi uyarınca konumlandırılması, yalnızca belli dönemlere özgü normlara değil, janrın ve izleyicinin sosyal özgüllüklerine de dayanmaktadır. Ataerkilliğin hiçbir zaman tecavüzü tamamen normalleştirmemiş olduğu söylenebilirse de tecavüz ikonografisi, belirli bir patronaj ve tüketim anlayışı bağlamlarında açıkça hegemonyacı bir hoşgörü göstermiştir. Tecavüz ikonografisi içerisinde en önemli janr, pagan tanrılar tarafından gerçekleştirilen tecavüz sahneleridir.

Parlak renkleri ve duyumsal yapısı ile büyük övgüler alan ve Tiziano'nun başyapıtlarından biri olarak kabul edilen “*Europa'nın Kaçırılması*”nda tecavüzün

¹¹⁹ Susan Estrich, **Real Rape**, Harvard University Press, 1987, p. 26

erotize edilmesi, yapıtın karanlık yönü, etik kusurudur ve bu kusur, yapıtın estetik değerini de gölgelemektedir.

Yapıtta görselleşen sahneden sonra mitte olayların nasıl ilerlediği belirsiz bırakılmıştır; yalnızca Europa'nın bilge krallar dünyaya getirdiğinden bahsedilir yani Jüpiter Europa'yı adaya götürdükten sonra onu gebe bırakmıştır. Tiziano'nun resmi bu durumu tasvir etmese de resim, sonrasında olacılara dair ipuçları sunmaktadır: Europa'nın sere serpe göğüsleri, kalçası arasındaki kumaş kıvrımları ve iki figürün etrafındaki denizköpükleri gibi. Yapıt, kaçırılmanın hemen sonrasında bir cinsel ilişkinin olacağını ve bunun rıza gösterilmeyen ve zorla gerçekleşen bir ilişki olacağını duyumsatmaktadır. Vahşet, Europa'nın tehlikeli duruşu ile de hissettirilmektedir; Europa açıkça iradesi dışında sürüklenmektedir. İkilinin gittikleri yönde beliren uğursuz fırtına bulutları, Europa'nın talihsiz kaderine bir göndermedir ve alttaki azman balık, tehlikeyi vurgulamaktadır. Bu açıdan yapıt, Europa'nın vahşi cinsel amaçlar uğruna zorla uzaklara götürülmesine dair empatik bir yaklaşım sergilemektedir.

Ancak bu cinsel saldırı işaretlerinin, yapıtın bir “kaçırılma” sahnesini betimlediğini söylemeyi meşrulaştırıp meşrulaştırmayacağı tartışmalıdır. Yapıtın, Europa'ya yapılan bir cinsel saldırıyı değil sadece onun kaçırılmasını tasvir ettiği için, böyle bir ifade meşru olarak görülebilir. Yapıtın adı “*Ratto d'Europa*” da böyle bir okumayı desteklemektedir. Erken modern dönem anlamıyla “*ratto*” kelimesi, tecavüz olarak değil, kaçırılma olarak çevrilmelidir. Ancak bu okuma sorunludur. Bilindiği üzere yapıtın aslında bir ismi yoktur; Tiziano hiçbir yapıtına isim vermemiştir ki yapıtları isimlendirme, XVI. yüzyılda Venedik'te yaygın bir uygulama olmamıştır. “*Ratto d'Europa*” ismi, Tiziano'nun ölümünden elli yıl sonra verilmiştir.¹²⁰ Dolayısıyla yapıtın temsil ettiği anlayışa dair isminden destek almak

¹²⁰ Tiziano, yapıtına bir isim vermemiş olsa da Felipe'ye mektuplarında yapıttan söz eder ancak “*ratto*” kelimesini kullanmaz. “*Ratto*”, yapıta atfen ilk kez 1626'da Cassiano dal Pozzo tarafından kullanılmıştır. Dal Pozzo aynı zamanda, Alcazar'da sergilendiği dönemde yapıta dair ilk belirli tanımı getiren kişidir. Günlüğünde yapıttan “*ratto d'Europa*” olarak bahseden dal Pozzo, Europa'yı “(la) donzella rapita” olarak tarif etmiştir. Bu yüzden Hilliard Goldfarb, 1991'de Isabella Stewart Müzesi'nin baş küratörü olduktan sonra yapıtın adını yalnızca “*Europa*” olarak değiştirene kadar yapıt “*Europa'nın Kaçırılması*” olarak adlandırılmıştır. (Mary Crawford Volk, “Rubens in Madrid

yanlış bir tercih olacaktır fakat yapıt “*Ratto d’Europa*” olarak adlandırıldıktan sonra bu, yapıtın standart adı olmuştur. Adın bu şekilde kabul görmesinin nedeni, yapıtın temsilsel içeriğine uygun olması olarak açıklanabilir. Yapıt Europa’nın “kaçırılması”nı tasvir etmektedir; eğer “*ratto*” basitçe “kaçırılma”- yani herhangi bir cinsel şiddet çağrışımı olmaksızın yalnızca bir kimsenin zorla götürülmesi- anlamına geliyorsa bu, Tiziano’nun Europa’nın “tecavüze uğrayışı”nı tasvir etmediği düşüncesini destekleyecektir. Fakat XVII. yüzyılda “*ratto*” kelimesi, nadiren sadece kaçırılma anlamına gelmekteydi ve “*ratto*” neredeyse sadece kadınların kaçırılması demektir; yani cinsel bir şiddet ima edilmekteydi.¹²¹

Bu durum Tiziano’nun yapıtı için de geçerlidir. Dar anlamıyla yapıt sadece kıydan uzakta, denizin üstündeki bir boğanın üzerinde eğreti şekilde oturmakta olan neredeyse çıplak bir kadını tasvir etmektedir. Fakat bu dar tanım, yapıtın bir eylemi-zamansal olarak yayılmış ve hedef odaklı bir eylemi- tasvir ettiği gerçeğini içermez. Sahnenin hedefe yönelik bir aşama olduğunu göz ardı eden herhangi bir yorum, eksik bir yorum olacaktır. Dolayısıyla dar anlamıyla yapıtta görülen boğanın kıydan çok uzakta olduğunu söylemek yanlış olmasa da, boğanın belli bir hedefe- Girit’e- doğru “ilerlediği”ni görmek konusunda yetersiz kalacaktır. Ada tasvirinin yapıta dâhil edilmemiş olması, boğanın hedefine doğru yüzdüğünü söylemeye engel teşkil etmez. Benzer şekilde zorla gerçekleşen bir cinsel birleşmenin tasvir edilmemiş oluşu da Tiziano’nun resminin, boğayı bu hedefe ulaşma sürecinde tasvir ettiğini söylemeye engel değildir. Böylece yapıt, yalnızca bir kaçırılmayı değil, Europa’nın cinsel birleşme için zorla götürülüşünü tasvir etmektedir. Bu bağlamda, yapıtın bir tecavüzü tasvir ettiği tanımı meşrudur.

Ancak bu noktada başka bir sorunla karşılaşılmaktadır: Yapıt basitçe, tarafsız bir tavırla tecavüzü tasvir etmemektedir; tasvir edilen unsurların belli duygular uyandırması bağlamında Europa’nın tecavüze uğrayışı erotize edilmiştir. Yapıt

and the Decoration of the King's Summer Apartments”, **The Burlington Magazine**, Vol. 123, No. 942 (Sep., 1981), p. 526

¹²¹ A. W. Eaton, “Where Ethics and Aesthetics Meet: Titian's Rape of Europa”, **Hypatia**, Vol. 18, No. 4, Women, Art, and Aesthetics (Autumn - Winter, 2003), p.161

Europa'nın tecavüze uğrayışını, kadını bir "suç ortağı", durumdan zevk alan biri olarak göstererek erotize etmektedir. Europa'nın yüz ifadesi, huzursuzluk, korku ya da acı duyumsatmamaktadır; ifade genellikle "bir kendinden geçme" olarak yorumlanmıştır. Ayrıca Europa'nın boğanın fallik boynuzunu kavrayışı, boğayı sürme dışında cinsel eylemdeki aktif katılımını da hissettirmektedir. Alacakaranlığın "coşkulu" renkleri de Europa'nın bedeninden yayılır gözükmekte, bu da kadının arzularını çağrıştırmaktadır. Europa'nın başının üzerinde havalanan pembe kumaş bir zafer sembolüdür ve başının tam üzerinde görülen cupidin yayının oklarının olmayışı, Europa'nın "vurulmuş" ve erotik aşkın etkisinde olduğunu akla getirmektedir. Bu işaretler o denli güçlüdür ki Jane Nash, *"Europa'nın arzusu dalga dalga bedenine yayılmakta ve etrafındaki manzarayı da alevlendirmektedir. İlâhi kavuşmaya yaklaşırken bedeni de titremeye başlar..., kendinden geçer"*¹²² yorumunda bulunmuştur. Dikkat çekici olan bu yorum, A. W. Eaton'ın tabiriyle "eski kafalı" bir erkek "izleyici" tarafından değil, 1980'lerin ortasında kadın bir sanat tarihçisi tarafından yapılmıştır.¹²³

Bu bağlamda Tiziano'nun yapıtı, başka bir tecavüz sahnesi ile karşılaştırılabilir ki bu yapıt tecavüzü görselleştirmekle birlikte tecavüzü erotize etmemektedir: Poussin'in *"Sabinli Kadınların Kaçırılması"* tasviri (1635, Metropolitan Sanat Müzesi).

¹²² Jane Nash, "Veiled Images: Titian's Mythological Paintings for Philip II.", **a.g.e.**, p. 60

¹²³ A. W. Eaton, "Where Ethics and Aesthetics Meet: Titian's Rape of Europa" **a.g.e.**, p.163

Resim 9:



Poussin'in yapıtı kuşkusuz farklı bir öyküyü görselleştirmektedir. Bir pagan tanrı tarafından tecavüze uğrayan genç bir kız değil, Sabinli kadınların düşman Romalı askerler tarafından zorla götürülmeleri tasvir edilmiştir. Burada bu yapıt üzerinden gerçekleştirilecek karşılaştırmanın nedeni, “erotize etmek”ten neyin kastedildiğini ortaya koymaktır. Poussin'in yapıtının ön planında, mücadele ve şiddetli bir direniş içerisinde kollarını kaldırmış, yüzlerinde acı ve dehşet ifadeleri görülen kurbanlar yer alır. Bütün olarak bakıldığında bu, bir şiddet ve kaos sahnesidir. Bebekler ve yaşlı kadınlar acı içerisinde ağlamakta, kadınlar vahşice sürüklenmektedirler. Gerçekleşecek olan tecavüz eyleminin bu kadınlar için zevk verici olacağı ya da bu eyleme rıza göstererek katılımda bulunacaklarına dair

herhangi bir ima söz konusu değildir. Poussin, bu kadınları cinsel saldırı mağdurları olarak tasvir etmiştir.

Oysa Tiziano'nun yapıtı türlü şekillerde Europa'nın aslında bir kurban olmadığını, "aktif" ve "istekli" bir katılımcı olduğunu duyumsatmaktadır. Tecavüz, tasvirsel içerik ile erotize edilmiştir. Yapıt, aynı zamanda bir çelişki de içerir: Europa'nın tecavüze uğrayışı erotize edilerek tecavüz onaylanmakta fakat bir yandan da inkâr edilmektedir. Tecavüz irade dışında yaşanan bir cinsel birleşme olduğu için kurbanı istekli bir katılımcı olarak tasvir etmek, tecavüzün tanımlayıcı bir özelliğini- zorla oluşunu- geçersiz kılacaktır. Bu doğrultuda Tiziano'nun yapıtı kadın cinselliğine dair bir fanteziyi, tecavüz fantezisini sömürmektedir. Fantezi, kurbanın direnmesi ve rıza göstermesi, masumiyeti ve suçu, dehşeti ve cinsel hazzı arasında bocalayarak kendisiyle de çalışmaktadır. Ancak bu gerilimler fazla göze batmamalıdır; aksi halde fantezi bozulur. Europa'nın "fazla kurbanlaştırılması", "suç ortaklığını" engelleyecektir; "katılımcılığını" fazla vurgulamak çaresizliği konusunda kuşku doğuracaktır, yaşadığı dehşete ağırlık vermek alacağı hazzın inandırıcılığını gölgeleyecektir.¹²⁴ Fantezi, şeyleri somutlaştırma eğiliminde olan ve genellikle edebi tasvirlerle karşılaştırıldığında hayal gücüne gereksinim duymayan görsel bir form şeklinde hayata geçirildiğinde, potansiyel olarak birbirlerine aykırı olan bu unsurları dengelemek özellikle zordur. Dolayısıyla bu bileşenleri dengede tutması, Tiziano'nun yapıtının başarılı özelliklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Ancak bunun yerine Tiziano'nun grift, canlı ve son derece duyumsal olan tecavüz fantezisi etik kusur bağlamında ele alınmalıdır.

¹²⁴ Teknik olarak "kaçırılma"nın tasvir edildiği bu sahnede erotik haz kaynağı zorla gerçekleşen bir cinsel birleşme eylemi değildir; hazzı sağlayan Europa'nın korku içerisindeki halidir. Ovidius'un "*Leucothoe'nin korkusunun ona bir güzellik verdiği*" ifadesi ("*Dönüşümler*", s. 98), Tiziano için bir çıkış noktası olmuş olmalıdır. Sanatçı Europa'nın dağınık saçları ve giysisini vurgulayarak onun utancını erkek izleyici için bir afrodizyaga dönüştürmüştür. Politik açıdan yaklaşıldığında ise erotize edilmiş bu tasvirler, Felipe gibi baniler için imgesel izdüşümleri olarak değerlendirilebilir: Romalı tanrıların erkeklik güçleri karşısında her şeye muktedir olma fantezileri. Diane Wolfthal, kadınların cinsel itaatkârlıkları ile kralların tebaaları üzerindeki hâkimiyetleri arasında bir benzerlik kurulduğunu vurgulamıştır. (Diane Wolfthal, "Images of Rape: The "Heroic" Tradition and Its Alternatives", Cambridge University Press, 1999; review by Mitchell B. Merback, **The Art Bulletin**, Vol. 84, No. 2, Jun., 2002, p. 382)

Tiziano'nun yapıtının tecavüzü erotize etmesi ile sadece tecavüzden zevk alan istekli bir kurbanın tasvir edilmesi kastedilmemektedir; içsel olarak çelişkili bu eylemin, izleyicide cinsel bir arzu uyandırma amacı yansıtan bir tavırla tasvir edilmiş olduğu ortaya konmaktadır. Bu, izleyicinin yapıta gerçek erotik duygularla tepki verdiği anlamını içermez. Yapıt izleyiciyi bu türden duygular hissetmeye "teşvik etmektedir". "*Poetika*" bağlamında sanat yapıtlarının amaçsal olarak değerlendirilmesi gerektiği anlayışına göre, bir sanat yapıtı uyandırma amacıyla olduğu tepkiyi sağlayamazsa başarısız olarak nitelendirilmektedir. Bu anlayış doğrultusunda şu soru gündeme gelir: Tiziano'nun yapıtı başarılı mıdır yoksa başarısız olarak mı değerlendirilmelidir?

Yapıt açıkça izleyiciyi Europa'nın tecavüzüne erotik bir tepki vermeye davet eder: Islak kumaş, yumuşak ten, köpüren dalgalar ile tensel doku yelpazesi ya da kalçaları, kumaş altından görülebilen göbeği, kasıklarını vurgular biçimde bacaklarının arasında toplanmış kumaş ile Europa'nın bedeninin erotik kısımları vurgulanmıştır. Üstelik Europa'nın pozisyonu, bacakları izleyiciye doğru açılacak şekilde tasarlanmıştır. Figürün duruşu ile açıkça izleyicinin bu erojen kısmı engelsizce görebilmesi amaçlanmıştır. İzleyici hala nereye bakması gerektiğini anlayamıyorsa diye yapıtın sol alt köşesindeki cupid dikkati bu yöne doğru çekmek için dik dik bu kısma bakmaktadır. Europa'nın yüzü tamamen görülüyor olsa da sere serpe bedeni bakışların odak noktasıdır. Böylece beden, sanki hisleri, düşünceleri olan bir insana ait değilmişçesine gözler önüne serilmiştir. Bu gösterim biçimi, izleyiciyi Europa'nın öznelliğini göz ardı ederek şehvet duyumsatan bedeninden haz almaya davet etmektedir. Tüm bu yollarla yapıt, izleyicinin cinsel iştahını kabartma amaçındadır. Bir tecavüzü tasvir eden yapıtın izleyiciyi erotik duygularla karşılık vermeye davet etmesi, yapıtın etik kusurudur.

Tiziano'nun yapıtı estetik bir övgüye layık görülmesine karşın, tecavüze yönelik sakıncalı bir tepki uyandırma amacı bağlamında etik olarak kusurlu addedilmelidir. Bu durum izleyiciyi bir çıkmaza sürükler: Estetik olarak değerli fakat etik olarak sorunlu bir yapıt nasıl değerlendirilmelidir? Bir yapıtın etik kusurunun estetik değerini engelleyeceğini gösterme yolunda yine Aristoteles'e başvurulabilir.

Daha önce de değinildiği üzere Aristoteles “*Poetika*”da tragedya eserinin işlevinin, izleyicide kahramana yönelik acıma ve korku duyguları uyandırmak ve temel amacının da bu duyguların katharsisine ulaştırmak olduğunu ifade etmiştir. Kahramanın kötü durumu için korku ve yaşadığı talihsizlikler için acıma duyguları uyandıran bir tragedya eseri başarılı, bu duyguları uyandıramayan eser ise başarısız olarak addedilir. Dolayısıyla Aristoteles için korku ve acıma duygularını uyandırma, sanatsal üstünlük kriteridir. Bu amaç doğrultusunda Aristoteles kahramanın doğru bir ahlâki karakterde olması gerektiğini açıklar. Burada “doğru”, ahlâki olarak kusursuz anlamına gelmemektedir çünkü eğer bu bağlamda kusursuz olursa talihsizliğe düşüşü izleyicide acı uyandırmaktan çok öfke uyandıracaktır. Aynı anlayışla kahraman kötücül de olamaz çünkü o halde uğradığı felaket, acınası ya da korkunç olmaktan çok ahlâki olarak tatmin edici olacaktır. Aristoteles’e göre kahraman, bu iki uç arasında olmalıdır. İzleyici böylece insani bir yanılğı içerisinde olan kahramanla özdeşleşebilir. Dolayısıyla bir yapıtın sanatsal amacına ulaşabilmesi için, izleyicinin yapıtın ahlâki yönelimi ya da bakış açısı ile hemfikir olması gerekir ve bu yönelime karşıt bir görüş benimsemesi, katharsisi engelleyebilir çünkü kahraman ile psikolojik bir özdeşleşme, başka durumların yanı sıra kahramanın bakış açısını da benimseme ile ilintilidir. Eğer karakterin göz ardı edilemez etik bir kusuru varsa izleyicinin kendini onun yerine koyması, etik olarak kusurlu bir bakış açısı edinmek anlamına gelecektir ki bu, etik olarak duyarlı izleyicinin kaçınacağı bir durumdur. İzleyici karakter ile özdeşleşme konusunda başarısız olursa, karakterin başına geleceklerden korku duymayacak, uğradığı felakete acıma duygularıyla yaklaşmayacak ve böylece katharsise ulaşamayacaktır. Bu duyguları uyandırma, tragedyanın en önemli sanatsal amaçlarından olduğu için izleyicinin karaktere yönelik etik rahatsızlıkları, eserin başarıya ulaşabilmesi için gerekli şekilde karşılık vermesini engelleyecektir.

Yapıtın sanatsal başarısı kısmen hedeflediği erotik tepkiyi izleyicide uyandırabilmesine dayanmaktadır fakat bu erotik tepkinin verilmemesi için önemli bir gerekçe vardır; yapıt tecavüzü erotize etmektedir. Yapıtın bu etik kusuru, izleyicide katharsis sağlayamaması dışında estetik değerini de düşürmektedir.

Aristoteles'in trajik olay örgüsü modelinde izleyicide uyandırılacak olan en derin duygular acıma ve korkudur. Bu duyguların güçlü etkileri, eylemin kaçınılmaz ilerleyişine bağlıdır. Bir resim, ilerleyişe dair çok az şey sunabilir. Resimsel dramının tek bir anı ile uyandırılan acıma ve korku hisleri, olay örgüsünün ve nihai akıbetin içine doğru çekilen tragedyaya izleyicisinin duygusal katılımı ile karşılaştırılmaz. Ancak görsel sanatların izleyiciyi içine çeken başka yöntemleri vardır; bunlardan biri de erotizmin baştan çıkarma gücüdür. Erotizm, hayret-hayranlık uyandırır ve Aristoteles'in izinden giden Cinthio ve diğer isimler, bu duyguyu acıma ve korkudan sonra üçüncü bir trajik etki olarak tanımlamışlardır. Birçok tragedya eserinde Eros, trajik olay örgüsünü başlatan karşı konulmaz nedendir. Eros aynı etkiyi resimsel tragedyalarda da gösterir. Erkek izleyici için statik imgelerin en güçlü etkisi erotik uyarımdır. Yukarıda değinilen sebeplerden ötürü Europa dışında Danaë'nin, Venüs'ün, Andromeda'nın, Diana ve perilerinin karşısındaki izleyicinin resimle olan ilişkisi de hemen hemen aynı şekilde başlar. Bu erotik cazibeyi ve uyarımı inkâr etmek, trajik olay örgüsünü harekete geçiren sahnedeki kahramanın duygusal deneyimi ve katılımını da inkâr etmek anlamına gelecektir. Yapıtlarda kahramanlar farklı şekillerde tepki vermişlerdir ancak hepsi erotik bir uyarana tepki olarak harekete geçmişler ve belki de verdikleri farklı tepkiler bu uyarana sayesinde daha da güçlenmiştir. Benzer şekilde izleyicinin acıma ve korku tepkilerinin de erotizm sayesinde etkinleştiği, harekete geçtiği ve güçlü olarak sürdürüldüğü söylenebilir. Figürler, görsel ve duygusal olarak karmaşık bir biçimde yapılandırılmışlardır. Sanatçının resimsel üslubu, ustalıklı *coloritosu*, dış çizgilerden kaçınması, resimsel bağlamda nesnelerin bitmemişlik hissi, izleyicinin çok daha büyük bir sahneye bakmakta olduğunu farkına varmasını sağlamaktadır. İlişkilendirilmeleri gereken nesneleri ya da içerikleri daha geniş bir bakış açısı ile dengeleyebilmek için ana karakterler, bilinçli olarak merkezin dışında konumlandırılmıştır.

Kadın güzelliğinin erotik gösterimi ve buna karşılık gelen izleyicinin duygusal tepkisi, yapıtlarda Aristotelesçi olay örgüsündeki eylemin başlangıcıdır, nedenidir. İzleyici, erkek kahramanın olay örgüsüne dâhil olmasını sağlayan aynı erotik

duyguları duyumsadığında aynı zamanda dramatik sahnenin genel *pathosunun* da bir parçası haline gelmektedir.

Tiziano, kendi yetkinliği ve ilgileri doğrultusunda duygusal bir kapsam arayışına girmiştir. O, soylu banisini yeni ve güçlü şekillerde eğlendirmek, heyecanlandırmak, etkilemek ve sonucunda memnun edebilmek için poetik bir özgürlük arayışında olmuştur. Yapıtların temalarını Tiziano belirlemiş olsa da Felipe'nin de sonuçtan hoşnut olduğu rahatlıkla söylenebilir. Sanatçı, trajik ve erotik unsurların, birbirlerini dışlamak zorunda olmadığını düşünmüştür. O cinselliği vurgulanmış figürlerinin huzursuzluğu giderici birer “duygusal katalizör” işlevinde olmalarını, katharsis sağlamalarını amaçlamıştır. O, karmaşık olay örgüsünü resme dönüştürmeye dair bilinçli bir girişim olan *poesie* dizisi ile fırçanın “ozanı” olmak istemiştir.

2.2. Tıbbi Katharsis: Poussin ve “Aşdod’da Veba” (1630, Louvre)

2.2.1. Bir Eski Ahit Tasviri Olarak “Dagon Tapınağında Gerçekleşen Ahit Sandığı Mucizesi”

XVII. yüzyıldaki en etkili veba tasviri, Nicolas Poussin’in Roma’da 1630’da, “Kara Ölüm”den beri İtalya’da baş gösteren en korkunç salgın sırasında gerçekleştirdiği yapıtıdır.

Resim 10:



Konu, Eski Ahit öyküsüne dayanır: “*Ve Filistîler Allah’ın sandığını almışlardı ve onu Eben-ezer’den Aşdod’a getirdiler. Ve Filistîler Allah’ın sandığını alıp Dagon’un evine götürdüler ve onu Dagon’un yanına koydular. Ve Aşdodlular ertesi gün erken kalktılar ve işte, Dagon Rabbin sandığı önünde yüz üstü yere düşmüştü. Ve Dagon’u alıp yine yerine koydular. Ve ertesi gün sabahleyin erken kalktılar, ve işte*

Dagon Rabbin sandığı önünde yüz üstü yere düşmüştü; ve Dagon'un başı ile iki eli kesilmiş olarak eşikte idi; Dagon'un kendisine yalnız bedeni kalmıştı... Ve Aşdodlular'ın üzerinde Rabbin eli ağırlaştı, ve onları helâk etti, ve onları, Aşdod'u ve onun sınırlarını urlarla vurdu.”¹ (I. Samuel, 5: 1-7)²

Sanatçı iki olayı- ön planda yer alan kurbanların Tanrı'nın gazabına uğrayışını ve sol arkada görülen tapınakta gerçekleşen olayı- tek bir sahne olarak düzenlemiştir. Yapıt, İsrailoğulları'nın Mısır'dan göçleri sonrasında Filistîler'le aralarında geçen savaşa dair iki olayı tasvir eder. Bu, Yahudi tarihinde bir dönüm noktasıdır: Aşdod'da yaşanan mucize, kayıp Ahit Sandığı'nın sonunda gerçek sahiplerine ulaşacağı anlamına gelmektedir ki Poussin'in yapıtına vermiş olduğu özgün isim de, *“Il miraculo dell' Arca nel tempio di Agone”*³ yani *“Dagon Tapınağında Gerçekleşen Ahit Sandığı Mucizesi”*dir. İsimler arasındaki farklılığın dikkate alınmamış olmasının sebebi olarak, her iki ismin de aynı Eski Ahit öyküsü ile ilişkili olması gösterilmiştir. Yapıt, bu dönemde baş gösteren bir veba salgınına ima etmekle birlikte sanatçının yapıta verdiği isim İlâhi Sandık'a vurgu yapmaktadır.⁴

Poussin yapıtına konu olarak, nadiren tasvir edilmiş bir Eski Ahit öyküsü seçmiştir ve yapıt, geleneksel dinî veba tasvirlerinden ayrılmaktadır. Veba temasına,

¹ Filistîler'in uğradığı hastalığın tam olarak ne olduğu, söz konusu Kutsal Metin pasajı tartışmalarında ya da erken dönem tasvirlerinde- özellikle de Ortaçağ örneklerinde- özel bir odak noktası olmamıştır. Ancak Poussin'in yapıtını gerçekleştirdiği dönemde din adamları güncel tıp bilgilerini kullanarak Kutsal Metin'de geçen hastalık anlatılarını aydınlatmaya çalışmışlardır. Yine de bu erken modern dönem tefsir yazınında Filistîler'in hastalığı, veba olarak algılanmamıştır. O güne kadar XVI. ve XVII. yüzyıl Eski Ahit tefsirleri, Ahit Sandığı'nın aldıkları için Filistîler'i vuran hastalığı, dizanteri olarak yorumlamıştır. (**Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque**, ed. by Franco Mormando, Thomas Worcester, 2007, Truman State University Press, Kirksville, Missouri, VII. bölüm: “Poussin's “The Plague of Ashdod – A Work of Art in Multiple Contexts, p. 181)

² Özgün İbrani versiyonunda Samuel, aslında tek bir cilttir. Eski Ahit'in Rönesans ve Barok dönem edisyonları bu iki kitaba, Krallar'ın dört kitabı içerisinde yer verir. Krallar Kitabı, Yahudi tarihinin önemli bir kısmını içerir ve liderliğin Hâkimler'den Krallar'a geçişini anlatır.

³ Jane Costello, “The Twelve Pictures “Ordered by Velasquez” and the Trial of Valguarnera”, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 13, No. 3/4 (1950), p. 275

⁴ Yapıtın VI. Bap'ın yalnızca Vulgate'nin bazı yerel tercümelerinde yer alan ek satırının yapıtta tasvir edildiği öne sürülmüştür: *“Rab, onların üzerlerine fareler (ya da sıçanlar) getirdi; gemileri onlarla doldu taşı. Fareler topraklarına kadar girdi ve kentte ölümcül bir panik oldu.”* (Otto Neustätter, “Mice in Plague Pictures”, **The Journal of the Walters Art Gallery IV** (1941), p. 109

antik ve Ortaçağ edebiyatında birçok eserde rastlansa da, bunun çağdaşı görsel sanatlara yansımaları izlenememektedir. Veba ikonografisi, “Kara Ölüm”ün Avrupa’da ölümcül ilerleyişine başladığı 1347 tarihinden sonra ortaya çıkar ve sanatçılar, travmatik deneyimi ifade eden zengin bir dil oluşturmaya başlarlar. Aslında veba ile ilişkili olmayan “Ölümlerin Dansı” (*danse macabre*), “Ölümün Zaferi” ve “Merhamet Eden Meryem” (*Misericordia*) gibi temalar yeni anlamlara bürünmeye başlar. Görsel veba kalıbı, Ortaçağ sonlarında gelişen eklektik kaynaklara dayanır: Yahudi-Hıristiyan terminoloji ile zenginleştirilen klasik mitler. Bu eklektik yaklaşım yüzyıllar boyunca etkinliğini korumuştur. Vebaya dair en eski amblem olan ok, kaynağını Yunan mitolojisinden alır. Antik eserler, Apollon ve kız kardeşi Diana’nın insanları cezalandırmak için veba okları fırlattıklarından bahseder. Ancak “Kara Ölüm”den çok önce, bu sembol Hıristiyan bir anlam kazanmıştır. Sebastian ve Christopher gibi inançları yüzünden pagan okları ile can veren ilk Hıristiyanlık şehitlerinin öyküleri, bu temayı desteklemiş olmalıdır. Bu azizler, VI. ve VII. yüzyıllardan itibaren, veba şefaatçileri olarak anılmaya başlar. Ayrıca ilahi bir ceza aracı olarak oklar, veba ile ilişkilendirilmemiş olsa da, İbrani metinlerde de geçer (örneğin Mezmurlar, 38: 2-4). Kutsal Metin’de kılıçtan, sıkça veba ile ilişkili olarak söz edilir. Oklar, kılıçlar, mızraklar ve bazen baltalar Tanrı’nın gazabını sembolize etmek için kullanılmıştır. “*Altın Efsane*”de St. Gregory bölümünde anlatıldığı üzere cennetten atılan oklar ve mızraklar, vebanın işaretidir. Ok yağmuru bazen, “Merhamet Eden Meryem”in pelerini ile ya da çoğunlukla St. Sebastian olan bir aziz ile engellenmektedir. Zeus’un yıldırımlarına benzeyen ok yığınları, aynı zamanda Tanrı’nın laneti olarak da yorumlanmıştır (Ripa’nın “*Flagello Dio*”su). İlahi lanetin başka bir sembolü de, kökeni Ortaçağ’da kendilerine işkence edenlere dayanan kırbaçtır. Bu fanatikler, kendilerine azap çektirerek Tanrı’nın öfkesini yatıştırmaya ve vebayı durdurmaya çalışmışlardır. Sonrasında ise kırbacın kendisi, vebanın bir sembolü haline gelmiştir. Bir veba metaforu olarak “ölüm”, Ortaçağ sanatında oldukça popüler olmuştur ve “*memento mori*”yi ifade etmektedir. Kuru kafa, iskelet, orak, kemikler gibi sembolleri, büyük oranda ölüm ikonografisinden ayırt edilemezdir. Ortaçağ’da ve sonraki dönemlerde veba ile ilişkili konular, eskatolojiye atıfta bulunur: Tastan sıvı boşaltmak, “*arma Christi*” (İsa’nın işkencelerine ve yaralarına neden olan araçlar), Yargıç İsa’nın sembolleri (kılıç, zambak, gökkuşağı,

parşömen tomarı ve “*signa manga*”- güneşin ve ayın tutulması, kayan yıldızlar, depremler, cennetten düşen ateş topları ve Vahiy Kitabı’nda bahsedilen diğer olaylar). İsa’nın Son Yargı günü, üzerinde belireceği bulutlar da veba ikonografisinin tamamlayıcı unsurudur. Vebalı havayı sembolize eden kara bulutlar, birçok eserde vurgulandığı için bazen seküler yapıtlarda da betimlenmiştir. Örneğin klasik Roma kaynaklarında Phoebus’un (Apollon), veba bulutlarını defettiğinden bahsedilir. Rönesans sanatında sıklıkla karşılaşılan incir ağacı da, vebayı iyileştirici özelliği ile anılmıştır. Vebaya dair yarı bilimsel işaretlere bir örnek de kuyruklu yıldızlardır. Güçlü rüzgârlarla birlikte uğursuz yıldız kavuşumları, veba sahnelerinde yer bulmuştur. Yine bu dönemde genel kanıya göre ılık güney rüzgârları hastalığı getirmekte, kuzey rüzgârları ise havayı temizlemekteydi ki Voragine’nin “*Altin Efsane*”sinde de bu şekilde tarif edilmiştir. Veba salgını belli bir coğrafi bölgeyi vurduğu ve toplumun tümüne yönelik bir lanet olarak görüldüğünden geleneksel veba ikonografisinde bir kent manzarası tasvir edilmiştir.

Erken dönem veba tasvirlerinde çok sayıda farklı jest betimlenmiştir. Örneğin Tanrı’nın oklarını ya da mızraklarını fırlatması. Bazı versiyonlarda Tanrı’nın lanetini gerçekleştirmek için İsa, Meryem, azizler, melekler ya da iblisler görevlendirilir. Geç Ortaçağ döneminde vebaya dair başka önemli bir sembol, kendi yaralarını gösteren İsa ve veba azizlerinin jestleridir (“*ostentatio vulneris*”). Hem dinî hem de seküler yapıtlarda çok sayıda karakteristik figüratif gruplandırma görülür. Hasta, baygın kimselerin, cesetlerin yapıta dâhil edilmesi veba göstergelerindendir. Bazen kısmen görülen bacaklar, *pars pro toto*- ceset- iması taşır.

Trento teolojisinin veba tasvirleri üzerinde belirleyici bir etkisi olmuştur. XVII. yüzyılda veba tasviri üretiminde büyük bir artış gözlenir. Barok dönemde vebanın bu denli ilgi gösterilen bir tema olmasının kısmen nedeni Avrupa’da yaşanan mezhepsel ihtilaflarla ilintilidir. Bu ideolojik değişimler elli yıl önce gerçekleşmiş olsa da ritüellere dair yeni ilmi-haller ve tefsirlerle desteklenen kanunların uygulanmasının veba ikonografisi üzerinde etkileri, 1600’lere kadar gözlemlenmemektedir. Bu dönemde gerçekleştirilen çok sayıda veba tasviri, sinodda hararetle tartışılan ve Protestan Reformasyonu sonrasında yeniden tanımlanması gereken iki mesele ile

ilgilidir: Yedi sakrament ve kanon onayı. Protestanlar, bu sakramentlerden yalnızca ikisini- vaftizi ve komünyonu- kabul etmekteydi. İkinci olarak da Kilise, Protestan doktrinine karşıt olarak kulun yalnız iman ve ilahi lütufla (“*fide sola*”, “*gratia sola*”) kurtuluşa ulaşamayacağını savunmaktaydı. Özgür irade, Katolikler’i kendi kurtuluşları yolunda aktif bir katılım için sorumlu kılmaktaydı dolayısıyla iyi ameller ya da şefaatçi azizlerden yardım istemek, kurtuluşa ulaşmada gerekliydi.

Veba temalı yapıtlarda da betimlenmiş olan çok sayıda veba azizi vardır; ancak, bunlar içinde en önemlileri St. Sebastian, St. Gregory ve St. Roch olarak kabul edilir. Bu azizler dışında 1576-78’de baş gösteren veba salgınında şifa verici olarak ün kazanan Charles Borromeo da önemli bir tarihi figürdür. “Görülür bir işaret” olarak sakrament, tasvir için son derece elverişliydi; fakat, anlaşılmaz bir nedenle Batı sanatında yedi sakramente dair görsel gelenek sürekli olmamıştır. Boşluk Barok dönemde, bu kutsal ayinlerin betimlenmesi için son derece uygun olan veba tasvirleri ile doldurulmuştur. Yedi sakramentten beşi, veba tasvirlerinde betimlenebilirdi: Vaftiz, yağ sürme (hastayı yağlama, ölüm döşeğindeki kutsama), kiliseye kabul, günah çıkarma ama en önemlisi de ökarist ya da komünyon. Salgın esnasında evlilik yasaklanmıştı ve ruhbanlık, bir veba sahnesinde kilise dışında gerçekleşemezdi. Üstelik Reformistler’in kabul ettikleri iki sakramentin farklılaştırılması gerekmektedir. Dolayısıyla Barok dönemde özellikle de İtalya’da gerçekleştirilen veba tasvirleri, Kilise’nin yeni, coşkulu ruhunun birer ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Konu hastalıkla ilgili olsa da, yapıtlar kilise politikalarındaki ve ahlâki değerlere dair değişimi gözler önüne sermektedir.⁵

Yapıta dönüldüğünde resimlenen Samuel öyküsünün en erken ve bilinen tek Yahudi örneği, III. yüzyılda inşa edilmiş olan Dura Europos Sinagogu’nda bulunmuştur. Duvar süslemelerinde Eben-Ezer Savaşı, Dagon’un düşüşü, Ahit Sandığı’nın dönüşü, Samuel’in Davud’u meshetmesi ve Süleyman’ın tapınağı tasvir edilmiştir. Ortaçağ’da Çocuk Samuel birçok Eski Ahit’te, Bebek İsa’ya benzetilerek betimlenmiştir. Samuel ikonografisinin gelişiminde özellikle “*Biblia Pauperum*”un

⁵ Christine M. Boeckl, **Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology**, Sixteenth Century Essays & Studies Series, Truman State University Press, 2000, pp. 45-69, 91-137

etkisi önemlidir. XIII. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar yayımlanmış olan eser, ruhban sınıfı kadar sanatçılar ve banileri arasında da popülerliğini korumuştur. Trento Konsili sonrasında arkaik ikonografinin yeniden güçlenmesi ile “*Biblia Pauperum*”da yer alan tipolojiye yönelik ilgi yeniden canlanmıştır. Barok ikonografisi için sıra dışı bir kaynak olsa da, bu eser Poussin’in yapıtını yorumlamada kilit bir öneme sahiptir. Dagon’un Aşdod’taki tapınakta düşüşü, “*Biblia Pauperum*”da kapsamlı olarak ele alınmıştır. Öykünün antitezi ya da Yeni Ahit karşılığı, Kutsal Aile’nin Mısır’a kaçışı sırasında düşen putlardır. Reformasyon sonrasında Dagon’un Düşüşü, öykünün gerçek ve sahte dinlerle ilişkili olması sebebiyle Protestanlık’ta da tercih edilen bir tema haline gelmiştir. Poussin’in erken döneminde Kuzey Fransa’da ve sonrasında Roma’da görmüş olabileceği tüm örnekleri belirlemek mümkün değildir fakat sanatçının, Samuel’in gençlik dönemini beş bölüm olarak tasvir eden Gabriele Simeoni’nin “*Figure de la Biblia: illustrate de stanze Tuscanne*”sini (1565) görmüş olduğu düşünülmektedir.⁶

Poussin’in yapıtının hazırlık çizimi de Louvre koleksiyonunda bulunmaktadır ve çizim, yapıtın kendisinden çok kitap illüstrasyonlarını temel almıştır.

⁶ Christine M. Boeckl, “A New Reading of Nicolas Poussin's “The Miracle of the Ark in the Temple of Dagon”, *Artibus et Historiae*, Vol. 12, No. 24, 1991, pp. 124-125

Resim 11:



Nicolas Poussin, “Aşdod’da Veba”nın Hazırlık Çizimi

Çizimde Poussin’in resimsel anlatıma yönelik ilgisi ve Samuel ikonografisi bilgisi dikkat çekmektedir. Çizim aynı zamanda, sanatçının resme dair planlarında vebadan çok, verdiği isim doğrultusunda Samuel metnine ağırlık vermiş olduğunu gösterir. Çizimde odak nokta tapınağın karşısındaki sahnedir. Çeşitli jestlerle betimlenen Aşdodlular, Sandık’a dikkat kesilmişlerdir. Çizimde veba kurbanlarına da yer verilmiştir; fakat, yapıta kıyasla vurgu azdır.

Yapıtta yer alan ve araştırmalar kapsamında üzerinde fazla durulmamış olan figürlerin belirlenmesinde Samuel metninin başka bir bölümüne işaret edilmiştir: “*Ve (Eli’nin) gelini, Finehas’ın karısı, gebe olup doğurmak üzere idi; ve Allah’ın sandığı alınmış olduğu ve kaynatası ile kocasının öldükleri haberini işitince eğilip doğurdu; çünkü üzerine ağrısı geldi. Ve ölmek üzere iken yanında duran kadınlar kendisine*

dediler: Korkma, çünkü bir oğul doğurdun. Fakat cevap vermedi ve yüreğine koymadı. Ve Allah'ın sandığı alındığından, ve kaynatası ile kocasından dolayı: İzzet İsrail'den gitti, diyerek çocuğun adını İkabod koydu. Ve dedi: İzzet İsrail'den gitti, çünkü Allah'ın sandığı alındı.” (I. Samuel, 4: 19-22)

Metin, Yehova'nın Eli'nin oğullarının küfre girmelerine öfkelenmesini anlatmaktadır. Tanrı Eli'yi cezalandırmak için ona bağlı olanların geleceğinin umutsuz olacağını buyurur: *“İşte, senin evinde kocamış adam olmasın diye senin bazunu ve babanın evinin bazusunu keseceğim günler geliyor. İsrail'e edilecek iyilik içinde sen evimin sıkıntısını göreceksin; ve senin evinde artık hiç kocamış adam olmayacak. Ve mezbahamın yanında atmayacağım senin adamın ise, senin gözlerini söndürmek ve canına keder vermek için olacaktır; ve senin ev halkının bütün çocukları gençken ölecekler. Ve sana olacak alâmet şudur; o senin iki oğlunun, Hofni ve Finehas'ın başına gelecektir; ikisi de bir günde öleceklerdir. Ve kendim için sadık bir kâhin çıkaracağım, o yüreğimde ve canımda olana göre yapacak; ve onun için sağlam ev yapacağım ve bütün günler mesihimin önünde yürüyecektir. Ve vaki olacak ki, senin evinden artakalan her adam gelecek ve bir parça gümüşle bir somun ekmek için ona eğilecek ve: Rica ederim, bir lokma ekmek yiyeyim diye beni bir kâhinlik hizmetine tayin et, diyecektir.” (I. Samuel, 2: 31-36)*

Lanetlenen evden son kurtulanın dileneceği kehaneti, Poussin'in çiziminde yer alan çocuğun dilenir gibi elini açmış olarak betimlenmesinin nedeni olabilir. Öykünün tüm kahramanları çizimde ayırt edilebilmektedir: Ön planda görülen ölü kadın, İkabod'un annesidir; Hanna ve oğlu Samuel ise sağdadır. Samuel, Eli'nin önünde Rabbe hizmet etmek için hazırdır. Sağ arka plan sahnesi, yaşlı hâkimin (Eli'nin) ölümü ile bağlantılıdır. Çizimin sol tarafında, geleneksel kitap illüstrasyonlarında görüldüğü haliyle Dagon'un düşüşü betimlenmiştir.

Yapıtı dönüldüğünde ise sağ tarafta görülen masum görünümlü çocuk figürü Samuel'in Eski Ahit'teki tarifine uymaktadır: *“... Çocuk Samuel keten efod kuşanmış olarak Rabbin önünde hizmet ediyordu.” (I. Samuel, 2: 18)* Yapıttaki figür, kendi resimsel alanında emin bir şekilde, ruhban giysileri gibi beyazlar içerisinde yürümektedir. Samuel'in beyaz giysisi, yapıtın sol kısmında görülen Filistîli rahibin

giysisi ile ve bu figürün de tam karşı tarafında, yapıtın sağ tarafında merdivenlerde oturmakta olan figürün giysisi ile eşleşmektedir. Mavi giysili figürün bir şeyler anlattığı- rapor verdiği- merdivenlerde oturan bu figür, Eli olmalıdır. İki rahip arasındaki analogi, aslında iki kentin öyküsünü yansıtmaktadır: Eli Tanrı'nın gözünden düşmüştür ve Sandık'ın götürüldüğü haberini aldığı anda düşüp boynunu kıracaktır. Aşdod rahibi de son derece üzgün bir ifadeyle parçalanmış putun önündedir. Diyagonal olarak karşılıklı olan iki figür, farklı ölçekteki çevre betimlerinin yarattığı boşlukla birbirlerinden ayrılmışlardır. Samuel, tıpkı klasik bir tanrıça gibi uzanmakta olan ölü anne, annenin solundaki ölü bebeği, diğer yanında göğsüne doğru ilerleyen ve güven dolu bakışlarla bir erkek figürüne bakmakta olan ve henüz hayatta olan diğer bebeğinden oluşan yürek burkan grubu işaret etmektedir; açıkça Eli'nin evinin felakete uğrayacağı vahyine gönderme yapmaktadır. Poussin'in ölü anne figürünün yalnızca bir veba kurbanını değil, aynı zamanda İkabod'un annesini de temsil ettiğini, sadece Eski Ahit metnine dair derin bir bilgiye sahip izleyici ayırt edebilir. Poussin, ön plandaki veba sahnesini, tüm aktörleri ilişkili kılarak, mantık dâhilinde ritmik bir eylem zinciri ile birleştirmiştir; figürlerin belirginlikten uzak olmalarının sebebi de budur.

Ön planda yer alan grubun derin bir anlamı olduğunu düşünmek için bir diğer sebep, grubun balkondaki figürlerin altında konumlandırılmış oluşudur. İzleyici, kaosun tam ortasındaki çocuğun kaldırdığı eli ile yukarı bakmaya yönlendirilmektedir. Bu çocuk Eli'nin evinin son ferdi- İkabod'tur. Poussin, İkabod ile İkabod'un başının üstüne denk gelen sarayvari bir yapının ikinci katında izleyiciye dönük olan beyaz giysili figür arasında bir bağ kurmaktadır. Bu beyaz giysili adamın yanında görülen refakatçisi, figürün önemine delalettir. Burada Tanrı'nın *"kendim için sadık bir kâhin çıkaracağım"* (I. Samuel, 2: 35) kelâmı akla gelmektedir. Tsadok, seçilmiş kral Davud zamanının seçilmiş kâhinidir. Tıpkı Samuel'in Davud'u mesh ettiği gibi, Tsadok da Süleyman'ı mesh etmiştir. Yapıtta Tsadok uzakta, alt kısımda betimlenen asıl olayın dışındadır. Balkon sahnesi, uzamsal olduğu kadar zamansal olarak da uzaklığı temsil etmektedir. Davud, geleneksel olarak veba ile ilişkilendirilmiştir çünkü veba, Davud'un *"kavmı ve kılıç çekenleri sayma"* günahının cezasıdır (II. Samuel, 24).

Yapıt, yalnızca Samuel ikonografisi bağlamında anlaşılabilir başka bir görsel ipucu daha sunmaktadır. Dagon heykelinin kaidesindeki rölyef, Eli'nin evinin lanetlenmesine gönderme yapmaktadır. Rab, Şilo'daki kâhinlerin kurban etine hıyanet ederek kendilerine almalarına öfkelenmiştir (I. Samuel, 2: 28-29). Yahudiler'in Yehova'yı tasvir etmelerinin yasaklanmış olduğunun bilinciyle Poussin, Hofni ve Finehas'ın işledikleri günahlarla pagan bir analogi kurmaktadır. Hofni ve Finehas'ın Rabbin buyruklarına karşı gelmeleri, İkabod'un dilencilik yapacak hale düşmesine sebep olacaktır. Dagon tapınağındaki rölyef, deniz tanrısının, ayakta duran iki figürün yanında diz çökmüş olarak görülen iki figürü azarlamasını tasvir etmektedir⁷. Bu da, kâhinlerin hizmetçisinin haksızca kurban etini kendine almasına bir göndermedir (I. Samuel, 2: 16-17). Görsel metafor, Tanrı'nın gazabını anımsatmaktadır. Rölyefin üzerinde duran parçalanmış put, Filistîler'in de Ahit Sandığı'nı kendi tapınaklarına getirerek küfre düşüklerini göstermektedir.

Bu sembolizm dışında Poussin, Eli'nin yakınında bir mezara konma sahnesi betimlemiştir ki bu da Eli'nin görevinin artık sona ermiş olduğuna işarettir. Ölüm sahnesine karşıt olarak mozole benzeri yapının hemen arkasında yemyeşil bir ağaç görülmektedir. Balkondaki figürlerden birinin dikkatini, aşağıdaki gizemli kadın çekmiştir. Bu kadın, kucığında bir çocukla yürümektedir. Küçük boyutlu fakat etkili figürün kendinden emin yürüyüşü, onu etrafındaki çaresiz figürlerden farklı kılmaktadır. Sahne, anıtsal cephenin karşısında büyük bir alanı kaplamaktadır. Sanatçının sahneyi arkaya doğru genişletmiş oluşu, imgenin anlamına dair yeni bir boyut katmaktadır. Poussin ayrıca merkezde yer alan yolu geriye doğru açmıştır ve obeliskin görülmesini engelleyecek hiçbir şey yoktur. Arka planın renk şeması,

⁷ Aşdod, Akdeniz sahiline yakın bir kenttir. Rölyef, Henry Keazor'un ortaya koyduğu üzere Alciato'nun "*Emblemata*"sının 1551 tarihli Lyon edisyonundan alınmıştır. Bu amblem yarı yılan yarı insan bir yaratığı göstermektedir. Rölyefin arka planında benzer yaratıklar bir puta tapınmaktayken betimlenmiştir. Amblem, insan aklının değersizliğine gönderme yapmaktadır: "*Sapientia humana, stultitia est apud Deum*" yani "*Tanrı gözünde insan aklı, yalnızca budalalıktır.*" Erken modern dönem Eski Ahit tefsirleri de Dagon'u yarı insan yarı balık bir yaratık olarak tarif ettikleri için, yapıttaki rölyef, Filistîler'in puta tapınmalarının bir işaretidir. Rölyef aynı zamanda Alciato'nun amblemini anımsatarak putperestliğe dikkat çekmektedir. Bu bilgi ışığında rölyef detayı, yapıtın çağdaşı Eski Ahit tefsirlerinin Aşdod öyküsü yorumlarıyla da örtüşmektedir. Bu kent halkı, yalnızca Ahit Sandığı'na el koydukları için değil daha büyük bir sebep yüzünden, ahlâk yoksunu, putperest yaşam biçimleri yüzünden cezalandırılmışlardır. ("Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque", ed. by Franco Mormando, Thomas Worcester, **a.g.e.** p. 192)

resmin diğer kısımlarına göre çok daha parlaktır ve kadın figürünün olduğu alan aydınlatılmıştır. Obelisk, genellikle Mısır'la ilişkilendirilir ve “gül rengi şafak”, iki yolcu beklemektedir. Poussin, senaryodaki bu değişikliği, yapıta başka bir sahne-Meryem'in İsa ile birlikte Mısır'a kaçıışı sahnesini eklemek için yapmış olmalıdır.

Dagon'un düşüşü ile Meryem'in kaçıışı sahnelerinin eşleştirilmesi, muhtemelen Poussin'e kaynaklık etmiş olan “*Biblia Pauperum*”da da görülmektedir. Dagon'un düşüşü tipolojisi ve Mısır putlarının yıkılışı arasında bir benzerlik söz konusudur. Eski Ahit sembolizmi ile gelecek olayları birleştiren Ortaçağ sanatçıları, kutsal kehanetlerin anlamını aydınlatmaya çalışmışlardır: “*Musa'nın öfkesi ile Altın Buzağı parçalanmıştır. Ahit Sandığı, Dagon'un düşüşüne neden olmuştur. İsa'nın önünde putlar yıkılmıştır... İsa Mısır'a gelecektir.*”⁸ Ahit Sandığı'nın ve kucağında çocuğu ile kadın figürünün yakın olarak konumlandırılması anlamlıdır çünkü Kutsal Bakire, “Yeni Ahit Sandığı” olarak anılmaktadır. Poussin Sandık'ın gücü ile İsa'nın epifanisini karşılaştırmak istemiş olmalıdır. “*Biblia Pauperum*”, Eski Ahit delaletleri ile Yeni Ahit olaylarını sıralayarak geleceğe dikkat çekmektedir.⁹ Poussin de, yapıtı içerisindeki ikincil konu için Ortaçağ kaynaklarından faydalanmıştır. Sanatçı arka plana Yeni Ahit'i temsil eden küçük boyutlu imgeler ekleyerek geleceğe dair gerçeküstü bir dünya yaratmıştır. “İkabod”¹⁰ ön plana yerleştirilmiştir; “İzzetli İsa” ise zahmetle aranmalıdır.

⁸ İfade, “*Biblia Pauperum*”un erken versiyonlarından biri olan 1310 tarihli “*Codex Vindobonensis*”den alınmıştır.

⁹ “*Anchor Bible*”, Eski Ahit'te yer alan bu bölümü şöyle açıklamaktadır: “*Samuel ve Krallar Kitapları, yalnızca Davud'a, seçilmiş krala doğru değil, Kudüs'e, seçilmiş kente doğru amansız bir tarihi ilerleyiş sergilemektedir.*” (**The Anchor Bible: Samuel, A New Translation, with Introduction, Notes by Kyle McCarthy Jr.**, New York: Doubleday, 1980, p. 64)

¹⁰ Kelime “*izzet yok*” anlamına gelmektedir. (Kitab-ı Mukaddes)

2.2.2. Natüralist “Kopya”ya Karşılık İdealist “Taklit”: “Belirim”den “Görünüm”e Evrilme ve Poussin’in Alıntılama Anlayışı

Poussin, izleyicinin bu karmaşık yapıtı kavrayabilmesi için diyalektik yetilerini kullanmıştır. Sanatçı yapıtlarında sıklıkla antik ve Rönesans dönemlerinden motifler alıntılanmıştır. Sanatçının alıntı kaynaklarının tanımlanması, üç yüzyılı aşkın bir süredir önemli bir meşguliyet arz eder. Bu çalışmalar sayesinde “*Et in Arcadia Ego*”daki (1637-38, Louvre) kadın figürünün bir klasik dönem heykelinden- “*Cesi Juno*”dan alıntılanıldığı, “*Man’ın Toplanması*” (1637-39, Louvre) kompozisyonunun Raffaello’nun “*Atina Okulu*”na dayandığı, “*Mısır’a Kaçış Sırasında Dinlenme*”nin (1655-57, Hermitage) Palestrina mozaiginden figürler içerdiği bilinmektedir.¹¹

Poussin’i anlamak için, üslupsal gelişimiyle iç içe geçmiş alıntı ve ima örnekleri, özenle incelenmelidir. Sanatçının yapıtlarında gözlemlenen alıntılar ile “*istoria*” ilişkisi, imalarının retorik yapıları ile temaların ilişkisi keşfedilmelidir. Geçmiş sanatsal örneklerden alıntılama yapma erken modern resimde alışıldık bir durum olsa da, Poussin bu uygulamayı uç noktalara taşımıştır. Onun yapıtları çoğu kez uzak ve yakın geçmişten başyapıtlarla örülen pastişlerdir. Bu türden aktarımlar, Poussin döneminde “*astratti*” (özet, öz) ya da “*concetti*” (kavram) olarak değerlendirilmekteydi ve fark edilmeleri amaçlanmaktaydı. Jacques Thuillier’nin belirttiği üzere Poussin, resmine Livius’tan ilham aldığı ya da bir rölyeften kopyaladığı arkeolojik bir detayı eklediğinde bunun, içinde bulunduğu “*cognoscenti*” (erbablar) grubunca- Cassiano dal Pozzo ve çevresi, Paul Fréart de Chantelou ve Parisli arkadaşlarınca- ayırt edilebilmesini isterdi çünkü yapıtlarının bu şekilde çok daha cezbedici olduğunu düşünürdü. Tıpkı Junius’un “*De Pictura ueterum*”da (1637) ifade ettiği üzere, “sanatın bilen gözlere hitap ettiğine” inanılmaktaydı.¹² Bu karşılıklılık, Poussin’in yapıtlarının da karakteristik özelliği

¹¹ Richard T. Neer, “Poussin and the Ethics of Imitation”, **Memoirs of the American Academy in Rome**, Vol. 51/52 (2006/2007), p. 297

¹² Junius’un ifadesi aslında, kendi argümanını da doğrulamaktadır çünkü ifadenin kendisi de Cicero’dan alıntılanmıştır. Richard T. Neer, **a.g.e.** p. 298

olarak nitelenmiştir. Ressam, bu türden ilişkilendirmeleri son derece önemli addetmiştir. Alıntılama- bir resim yoluyla önceki imgelerin nakledilmesi- Poussin'in sanatında merkezidir. Sipariş her ne olursa olsun, Poussin sürekli olarak geçmişin nasıl düzgünce aktarılabilceği sorununa eğilmiştir.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde I. Samuel'in yapıta dair açıklayıcı bir değeri olduğu, kaynağın izleyicinin ne görmekte olduğunu anlamasına yardımcı olduğu kabul edilmekle birlikte metnin, tam olarak resmi metinden farklı kılan şeyi açıklayamadığı vurgulanmalıdır.

Oysa yapıt, Raffaello'nun "*Frigya'da Veba*" adlı yapıtına¹³ ve Marcantonio Raimondi'nin Raffaello sonrası gerçekleştirmiş olduğu oymabaskısı "*Il Morbetto*"ya¹⁴ çok şey borçludur. XVII. yüzyılda Poussin'in arkadaşı ve sanatçının biyografi yazarı Giovanni Pietro Bellori: "*Bu "istoria"da Poussin büyük oranda, Marcantonio tarafından oymabaskısı gerçekleştirilen "Morbetto"sunu taklit etmektedir*" der.¹⁵

¹³ Raffaello'ya da yapıtını gerçekleştirirken Vergilius'un ilham kaynağı olduğu düşünülmektedir. Sahne "*Aeneis*"te geçen bir pasajdan alınmıştır. Vergilius, eserinde Girit'te Aeneas'ın yaşadığı efsanevi bir salgını anlatır. Jürgen Grimm, pagan öyküyü II. Samuel'de geçen olaylarla karşılaştırır ve benzer bir mesihi mesajın Kutsal Metin'de ilişkilendirilmiş olduğunu savlar. Vergilius'un destanında veba, Truva'dan kaçanların, vaat edilen topraklara ulaşma hedeflerinden şaşmamalarını sağlayan ilahi bir araçtır. Aeneas'a rüyasında Apollon, Roma'yı arayışını sürdürmesini söyler. Benzer şekilde Eski Ahit metninde de Yehova, rüya aracılığıyla Samuel'e Hâkimler'e vereceği felaketi bildirir. Ahit Sandığı'nın mucizevi gücü, Yahudiler'in düşmanlarını cezalandırır. İlahi Güç, Yahudiler'i selamete Kudüs'e ulaştıracaktır. Davud'un evi, kavmin izzetini yeniden sağlayacaktır ve bu soydan Kurtarıcı doğacaktır. (Christine M. Boeckl, "Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology", **a.g.e.** s. 36)

¹⁴ Raffaello'nun yapıtı 1512-14'e tarihlenmektedir; 1520'de ise Raimondi bu tasarımın oymabaskısını gerçekleştirmiştir. "*Frigya'da Veba*", görsel sanatlarda vebaya yakalanmış bir grup insanın betimlendiği ilk yapıttır. Bu çok figürlü kompozisyondaki aktörler- göğsünde sağlıklı bebeği ile hasta anne, burnunu kapayarak bebeği kurtarmaya çalışan adam ve ana grubun etrafındaki aralarında çaresizlik içerisinde elleriyle başını örten bir figürün de bulunduğu insanların dehşeti, sonraki veba tasvirleri üzerinde son derece etkili olmuştur. XVII. yüzyılda Cornelis Massy'nin Raimondi sonrasında gerçekleştirdiği baskı ile de, bu ikonografik kullanım, Kuzey'de yaygınlaşmıştır. Ancak "anne ve çocuk" grubu, Poussin'in "*Aşdod'ta Veba*"sına kadar bir veba tasvirinde kullanılmamıştır. Poussin'in yapıtının elde ettiği ün sonrasında, yapıtın gerçekleştirilme tarihinden hemen sonra, bu kez "*Aşdod'da Veba*"nın oymabaskıları yapılmıştır. Bu yapıt, veba ikonografisi bağlamında bir dönüm noktasıdır. (Christine M. Boeckl, "Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology", **a.g.e.** pp. 49-50)

¹⁵ Giovanni Pietro Bellori, **The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects**, trans. by Alice Sedgwick Wohl, notes by Helmut Wohl, introduction by Tomaso Mantanari, Cambridge, 2005, p. 340

Resim 12:



Marcantonio Raimondi, “*Il Morbetto*” (1520)

Poussin’in kompozisyonu alıntılarla doludur. Söz konusu yapıtlarda veba dramı, sağ taraftaki derin, çekinik kısmın önünde gerçekleşmektedir; sol orta kısımda ise bir put ve mimari bir yapı görülmektedir. Alıntılama, figürlerde de izlenebilir. Bu bağlamda en dikkat çekici alıntılama, Raffaello / Raimondi kompozisyonunda yer alan göğsünde bebeği ile anne ve bebeği annesinden uzaklaştırmaya çalışan bir erkek figürden oluşan üçlüdür. Ancak Poussin, bu grubu doğrudan kopyalamamıştır; “*Aşdod’da Veba*”da eğilmiş erkek figürü merkezde yer almaktadır; oysa, öncülü yapıtta bu figür grubun solunda değil sağındadır. Anne ile bebeği de ters yönde

konumlandırılmıştır ve annenin başının altındaki dayanak, figürün tamamen yatık olarak betimlenebilmesi için Poussin tarafından resmedilmemiştir. Böylece Poussin, Raffaello'nun figürlerini resim düzleminde ters döndürmüştür. Yine hemen hemen aynı şekilde, "*Il Morbetto*"da arka planda derinlere doğru kaçmakta olarak betimlenmiş erkek figürün karşılığı, Poussin'in kompozisyonunda da görülmektedir. Poussin kendi figürünü 180° döndürmüş ve soldan biraz daha sağa doğru almıştır ve figür resmin derinliklerine doğru kaçmak yerine, dışarı doğru kaçmaktayken tasvir edilmiştir. Dolayısıyla Poussin, alıntılarını dönüştürerek farklı bir düzenleme yaratmıştır. Ancak o, bilinçli bir şekilde öncülü kompozisyonu değiştirmiş olsa da Raffaello / Raimondi'ye atıfta bulunmaktadır.

"*Il Morbetto*", "*Aşdod'da Veba*"nın tek görsel kaynağı değildir. Aynı oranda klasik antikiteye de referanslar söz konusudur. Oskar Bätschmann, yapıtın sağ tarafında görülen küçük mimari yapının Helenistik bir rölyeften türetilmiş ve alt soldaki sütun kaidesinin Sebastiano Serlio'nun "*Terzo libro l'architettura*"sının kapağından alıntılanmış olduğunu ortaya koymuştur.¹⁶ Ancak en dikkat çekici alıntı, ön planda yer alan anne-çocuk ikilisidir. Bu figür grubunda Poussin'in, klasik Yunan ressamı Aristides'in kayıp yapıtına dair Plinius'un tanımını¹⁷ temel aldığı düşünülmüştür. Oysa Poussin, bu kayıp yapıtı, Napoli'de Farnese Koleksiyonu içerisinde yer alan bir Amazon heykelini kopyalayarak yeniden oluşturmuştur. 1514-15 kışında keşfedilen heykel Raffello'nun "*Il Morbetto*"suna model olmuştur. Ancak Poussin, oymabaskıdan değil, heykelin kendisinden yararlanmış olduğunu hissettirmektedir. Sanatçı anne figürünü Raffaello'dan farklı olarak heykelde görüldüğü haliyle, başı yatık olarak betimlemiştir. Dolayısıyla model oymabaskı değil, heykelin kendisidir. Ancak Farnese heykelinin bir bebekle birlikte tasvir

¹⁶ Oskar Bätschmann, **Nicolas Poussin: Dialectics of Painting**, 1990, Reaktion Books, s. 119. Serlio ilişkilendirmesinin uzun bir geçmişi olsa da düzenlemeyi doğrudan "*L'Architettura*" içerisinde yer alan "*La Scena Tragica*" illüstrasyonu ile ilişkilendiren ilk isim Anthony Blunt olmuştur; **The Paintings of Nicolas Poussin: A Critical Catalogue**, 1966, Phaidon, p. 25

¹⁷ Büyük Plinius "*Doğa Tarihi*" adlı eserinde, Aristides'in Büyük İskender için gerçekleştirdiği ve ele geçirilmiş bir kenti tasvir ettiği resmini şu şekilde anlatılır: "*Aristides kenti, ölmek üzere olan annesinin göğsüne sürünerek ulaşmaya çalışan bir bebek olarak tasvir etmiştir. Bunun farkında olan anne, bebeğinin yaralı göğsünden süt değil kan içeceği düşüncesiyle dehşet içindedir.*" (**The Natural History of Pliny (the Elder)**, translated by John Bostock, H. T. Riley, 1857, London, VI. cilt, pp. 263-264)

edilmediği belirtilmelidir. Elizabeth Cropper ve Charles Dempsey, Cassiano dal Pozzo'nun "*Museo Cartaceo*"sunda yer alan heykelin çiziminde de böyle bir birlikteliğin görülmediğini vurgulamışlardır. Onlara göre Poussin, dal Pozzo'dan öğrendiği "*Amazon kadının bir zamanlar göğsünde çocuğu olduğu*" teorisi üzerine, bebeği yapıtına kendisi eklemiştir.¹⁸ Ancak bebek figürü, teorik bir fanteziden de ibaret değildir. Bebeğin, heykelin orijinal halinde var olduğu, Frans Floris'in 1540-47 tarihli çizimi ve heykelin, keşfedildiği dönemde yapılan tanımlamaları ile kanıtlanmıştır. Floris'in heykele dair çizimi, bebek figürünün büyük oranda tahrip olduğu için XVI. yüzyılda kaldırılmış olduğunu ortaya çıkartmaktadır. Poussin "*Aşdod'da Veba*"da heykeli, orijinal halinde görülebileceği şekliyle görselleştirmek istemiştir. Bu nedenle yapıtta yer alan anne-çocuk grubu, kayıp bir resmin heykel versiyonunun resimsel restorasyonudur.¹⁹

Poussin'in çalışma yöntemi, farklı uygulamalar geliştirmesine yol açmıştır. Sandrart, Poussin'in kompozisyonları üzerinde çalışırken küçük balmumundan figürler yaptığını ve bu figürleri yerleri işaretlenmiş düz bir zemin üzerine yerleştirdiğini yazar.²⁰ Bu ifade akla, bir sahne önünde oyuncakvari heykelcikleri getirmektedir. Bu yöntem sayesinde sanatçı, istediği sıklıkla bir figür tipini her defasında farklı açılardan kullanabilmiştir. Başka bir sanatçıdan bir poz alıntılanmak, ilk etapta iki boyutlu düzlemde üç boyutlu düzleme dönüştürmeyi, sonrasında tekrar iki boyutlu hale getirmeyi gerektirecektir. Bu sistematik ve zahmetli bir işlemdir. Örneğin Poussin'in figürleri sürekli olarak soldan sağa geçirmesi, onun Raffaello'nun orijinal çizimine yaklaşmaya çalıştığını düşündürebilir fakat ressam aynı anlayışla anne-çocuk grubunu ya da mimari alanı değiştirmedikten, bu düşünce anlamını yitirmektedir. Bazı figürlerin döndürülmesi daha da tuhaftır: Poussin neden kaçmakta olan figürü geriye doğru değil de izleyiciye doğru kaçarken betimlemiştir? Ve neden merkezi üçlüyü resim düzlemine paralel olarak değil de dik olarak yerleştirmiştir? Wölfflinci bir yaklaşımla Poussin'in sadece dönem üslubunu

¹⁸ Elizabeth Cropper & Charles Dempsey, **Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting**, Princeton, 1996, p. 85

¹⁹ Richard T. Neer, **a.g.e.** p. 302

²⁰ Anthony Blunt, **Nicolas Poussin**, London, Phaidon Press, New York, Bollingen Series, 1967, p. 242

uyguladığı ve Raffaello'nun profilden görülen figürlerini izleyiciye dönük hale getirerek Barok karakterini yansıttığı söylenebilir. Ancak bu salt biçimsel açıklama, Richard Neer'in ifadesine göre tatmin edici olmaktan uzaktır. Poussin, yıllar sonra Raffaello'nun Sistine'deki "*Hananya'nın Ölümü*" (1515) üzerinde çalışarak kendi yapıtını, "*Safira'nın Ölümü*"nü gerçekleştirir (yak. 1652, Louvre). Poussin, bu yapıtında da figürleri döndürür ancak bu kez ters yönde döndürerek önceden resim düzlemine dikey olarak yerleştirilmiş olan aktörleri, paralel olarak konumlandırmıştır. Dolayısıyla "dönem üslubu" açıklaması yeterli gözükmemektedir.²¹

Böyle bir okuma sonucunda Neer, ön planda görülen sağ eli havaya kalkmış, başı yana dönük tıknaz çocuk figürünün ne Eski Ahit, ne "*Il Morbetto*", ne de antikite ile ilintili olmadığını öne sürer. Figür, bu dramatik atmosferde son derece "yersiz" gözükmemektedir.

²¹ Richard T. Neer, **a.g.e.** pp. 303-305

Resim 13:



Nicolas Poussin, “*Aşdod'da Veba*” (detay)

Neer’e göre bu “yersiz” olma durumunun, aslında pek de olası bulunmayacak, gözden kaçmış bir kaynağı vardır: Figür, Caravaggio’nun “*Aziz Matta’nın Şehit Edilmesi*” (1599-1600, San Luigi dei Francesi, Roma) yapıtından alıntılanmıştır.

Resim 14:



Caravaggio, “Aziz Matta’nın Şehit Edilmesi” (1599-1600, San Luigi dei Francesi)

Resim 15:



Caravaggio, “Aziz Matta’nın Şehit Edilmesi” (detay)

Bu bağlantı, belki de Poussin’in Caravaggio’ya herhangi bir şey borçlu olamayacağı düşüncesi sebebiyle gözden kaçmıştır. Poussin, alenen Caravaggio’nun sanatından nefret etmiştir. Arkadaşı André Félibien, Poussin’in Caravaggio’ya “katlanamadığını” ve “Caravaggio’nun dünyaya, resmi yok etmek için gelmiş olduğuna inandığını” aktarır.²² Ancak Caravaggio, bu dönemde oldukça ünlüdür ve

²² Temsilsel amacın ifade edilmesi bağlamında Poussin ve Caravaggio, birbirlerine taban tabana zıt ressamlardır. Her ikisi de resmi, bir yansıma olarak kavramış olsa da, yansımayı çok farklı anlayışlarla ele almışlardır. Doğa, Caravaggio için tek rehberdir. Hangi dramatik rol verilmiş olursa olsun figürler, sanki aynadaki birer yansımaymışçasına, modelin ya da bazı örneklerde karşılaşıldığı üzere sanatçının kendi somut varlığını korurlar. Poussin ise böylesi bir natüralizmi reddeder. Yansıma, Poussin yapıtlarında yalnızca soyut, felsefi bir anlamda uygulanmıştır. Gerçekçilik ve yansıma gerektiren bir otoportrede bile (1650, Louvre) Poussin, yansıyan varlık illüzyonunu zayıflatmaktadır. Sanatçının çizgiselliği, resmetme kavramının temsil edilmesinin, benzerliği yansıtmadan çok daha öncelikli olduğunu duyumsatmaktadır. Elizabeth Cropper’ın ve Charles Dempsey’in ifade ettiği üzere Poussin portreyi, izleyiciye resimsel idealine dair kendi yorumunu ileten retorik bir argüman olarak inşa etmiştir. İzleyiciye- portreyi yaptığı yakın arkadaşı Paul Fréart de Chantelou’ya doğru bakıyor olsa da, Poussin bu algısal yüzleşmeyi, aslında yapıtın alegorisine tabi kılmıştır; burada görülen Resim’in personifikasyonudur. Benzerliği ve izleyiciyi- “ben” ve “sen”i- birbirine bağlayan görsel bir eksen yerine Poussin, yanal bir eksen boyunca ressamın ve arkadaşının karşılaşmalarının yönünü değiştirmiştir. Bu alegorik anlatı, sağ taraftan sanatçının bakışına kadarki kısım, yapıtın asıl hedefini ortaya koymaktadır: Perspektif ve ustalıkla bir görsel drama yoluyla sanatçı, izleyicinin muhakeme yetisini geliştirmek istemektedir. Bellori’dan alıntılandığı üzere Poussin, otoportresini Chantelou’ya şu şekilde açıklamıştır: “Ters çevrilmiş diğer resmin arkasında tacının üzerinde bir göz motifi olan, profilden bir kadın başı görülmekte: Bu “Resim” ve yine onu kucaklayan iki el görülmüyor; bu eller

pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Üstelik S. Luigi, Roma'daki bir Fransız kilisesidir; dolayısıyla Poussin'in yapıtı mutlaka görmüş olduğu söylenebilir. Bu durum saptandığında alıntının, “*Aşdod'da Veba*”nın tüm ön planını dönüştürmüş olduğu gözlemlenecektir. Poussin, “*Il Morbetto*” figürlerini döndürürken XVII. yüzyıl üslubunu izlemekten öteye geçmiştir; o Caravaggio'nun yapıtına kapsamlı bir yorum getirmiştir. Merkezi grup aynı anda hem Aristides, hem Raffaello, hem de Caravaggio ile bağlantılıdır.

Ancak Poussin Caravaggio'ya “katlanamamaktadır”. Bunun nedeni Poussin'in resmin işlevi ve resimdeki alıntının rolüne dair kendi anlayışıdır. Genel bir prensip olarak öncül imgeleri yeniden kullanmak ve yeniden düzenlemek, Poussin'in sanatında hayatidir; bu onu gerçek bir Klasist kılan özelliklerdendir. Sanatçının mektuplarında konuya dair dile getirmiş olduğu düşünceler, Roma'daki çevresi tarafından benimsenmiş teoriler doğrultusundadır. Özellikle Bellori ve Félibien'nin metinleri, bu konuyla ilgilidir. Bu yazarların başlıca amacı, *Cinquecento* Maniyerizmi ile Caravaggist ve Hollanda realizmi arasında bir orta yol bulmaktır.²³ Örneğin Bellori, “*biri tamamen doğaya, diğeri de tamamen hayal gücüne tabi olan... ilki basitçe göze görüldüğü haliyle nesneleri kopyalayan, ikincisi ise doğayı hiçbir şekilde gözetmeyen ve içgüdülerle hareket eden iki karşıt aşırılık*” olarak tanımladığı bu üslupları küçümsemiştir.²⁴ Bellori'nin ifadesinde Maniyerizmin doğayla hiçbir bağlantısının olmadığı, realizmin ise salt doğa olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

Bu anlayış doğrultusunda Poussin de tıpkı birçok çağdaşı gibi, “taklit” ile “kopya” arasında kesin bir ayırım yapmıştır. Onun için rasyonel taklit değerlidir. Sanatçı, Fréart de Chambray'ye 1 Mart 1665 tarihli mektubunda resmi, “*ışık altında*

resim ve arkadaşlık sevgisini temsil ediyor ki bu, yapıtın gerçekleştirilme amacı.” (Jonathan Unglaub, “Poussin's Reflection”, *The Art Bulletin*, Vol. 86, No. 3, Sep., 2004, p. 505). Resim ve arkadaşlık arasındaki kavramsal analogi için bkz. Elizabeth Cropper & Charles Dempsey, *a.g.e.* pp. 188-196. Cropper ve Dempsey'e göre Poussin, sanatçı ve izleyici arasında, hayali bir var oluş yaratmak için değil, resmi kavrama idealini ortaya koymak için bir diyalog oluşturmaktadır. Arka planda oluşturulan bir alegori, resim sanatına dair mükemmelleşmiş bir yargının, kavrayışa sahip bir “görme”nin mükemmel yargısı ile nasıl karşılıklı olduğunu göstermektedir.

²³ Richard T. Neer, *a.g.e.* p. 305

²⁴ Giovanni Pietro Bellori, *a.g.e.* p. 185

tüm renkleri ve çizgileriyle bir taklit” olarak tanımlar.²⁵ Resimsel eylemde taklit, nesnenin entelektüel olarak başkalaştırılması ya da yüceltilmesidir; oysa kopya görünümlerin salt bir reproduksiyonudur. Poussin “kopya”yı Caravaggio ve oymabaskıcıların mekanik tekniği ile ilişkilendirir. Ressam, konuya dair sert eleştirilerinden birinde: “Ressam, gördüğünü kopyalamanın ötesine geçemiyorsa, bir ozan gibi göremiyorsa, asla iyi bir ressam sayılamaz. Bazıları hayvani bir içgüdüyle yalnızca gördüklerini kopyalamaktadır. Onları hayvanlardan ayıran tek şey, ne yaptıklarını biliyor olmaları ve yaptıkları şeye az da olsa bir farklılık katıyor olmaları. Oysa yetenekli sanatçılar, zihinleriyle hareket etmelidir...” demiştir.²⁶

Realist ressamların rehberi “zihinleri” değil “içgüdüleridir”; Poussin, “resmi yok etmek”ten bahsederken Caravaggio’ya atfetmiş olduğu özellik tam da budur. Kopya, sanatın sonudur çünkü Poussin’e göre kopya, gerçek bir resim değildir; idealizasyondan ya da yüceltmeden yoksun Doğa’nın salt bir replikasıdır. Sanatçı 1647 tarihli başka bir mektubunda, “zavallı resim oymabaskıya indirgendi; mezara hapsedi (Yunanlılar dışında onu canlı gören olmadı)” diyerek yine konuya dair eleştirilerini dile getirir.²⁷ Tıpkı Caravaggist realizm gibi oymabaskı da acınacak haldedir çünkü orijinalinin salt reproduksiyonundan öte bir şey değildir. Realizm, uygulayıcılarını “hayvan”a dönüştürür; baskı da bir “mezar”dır.

Natüralist kopya ve idealist taklit arasındaki karşıtlık, Poussin’in resim anlayışında belirleyici olmuştur. Ressam 1642 tarihli mektubunda görme eylemini iki türe ayırır: “Belirim” (“*Aspect*”) ve “Görünüm” (“*Prospect*”). Metnin özü Daniel Barbero’nun 1568 tarihli “*La pratica della prospettiva*” adlı eserinden türetilmiş olsa da dile getirilen metaforlar, Poussin’in diğer ifadeleri ile tutarlıdır: “*Bilmelisiniz ki nesneleri görmeye dair iki yol vardır. Biri basitçe görme (“voyant simplement”), diğeri ise dikkatle düşünerek görmedir (“considérant avec attention”). Basitçe görme, gözüün bir şeyin biçimini ve benzerliğini algılamasıdır sadece. Ancak*

²⁵ Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l’art*, ed. by Anthony Blunt with the assistance of Jacques Thuillier and Arikha Avigdor, Paris, 1994, pp. 163–164, 239

²⁶ Anthony Blunt, *Nicolas Poussin, a.g.e.* p. 220

²⁷ Richard T. Neer, *a.g.e.* p. 308

düşünerek görme, gözün formu doğal yolla algılamasından farklıdır çünkü kişi, belli bir uygulama ile aynı nesneyi iyice anlayabilmesini (“bien connaître”) sağlayacak araçlar arayışındadır. Böylece basit “Belirim”in doğal bir etkinlik olduğunu söyleyebiliriz; “Görünüm” ise üç şeye- gözün bilgisine, bakış açısına ve göz ile nesne arasındaki mesafeye dayanan bir akıl yürütmedir ki bu, resimleri değerlendirmek için geliştirilmesi gereken bir bilgidir.”²⁸

Poussin, bu pasajda nesnelerin uzamsal olarak temsil edilmesi meselesini ele almıştır. “Görünüm”, İtalyanca “*prospettiva*”nın yani “perspektif”in tercümesidir. Dolayısıyla göz, bakış açısı ve göz ile nesne arasındaki mesafe bağlamında son derece önemlidir. Ancak belirim ile görünüm arasındaki esas fark, doğa ve akıl arasındaki farktır yani benzerlik ve bilgi, pasif ve aktif arasındaki fark. “Doğal etkinlik” önemsizdir; buna karşın “akıl yürütme” iyice anlama (“*bien connaître*”) arayışındadır. Aydın kişinin harekete geçirici zekâsı, onun doğayı kavrayabilmesine-doğanın “Görünüm”üne belli bir uygulama yoluyla ulaşabilmesine olanak tanır ve böylece aydın kimse doğa ile salt benzerliği ayırt eder. Kısacası “Görünüm” taklit ile, “Belirim” ise kopya ile ilişkilendirilmektedir.

Poussin için resim, temsil ile temsil edilen şeyi, titizlikle ayırt etmelidir. Kavrayış, belli bir uzaklık, yani başka bir deyişle perspektif gerektirir. Ele aldığı temanın yalnızca “belirim”ini kopyalayan bir yapıt, bir temsil olamaz çünkü hayati önemdeki perspektifsel mesafeden yoksundur. Böyle bir resim, dünyanın “düşünceden yoksun belirim”inden, “mezar”dan başka bir şey değildir; bu bir resim değildir. Bu anlayış, fiilen klasik yaklaşımı zorunlu kılmaktadır çünkü resim, nesneleri “aksettirmez”; resim bir kopya değil bir taklittir- her bir imgenin diğerinin üzerine geldiği ve öncülü imgelerin yapıtın kendisinin tanımlayıcı özelliği olduğu bir taklit.²⁹

²⁸ Richard T. Neer, **a.e.**

²⁹ Poussin, bu doğrultuda resme dair düşüncesini şu şekilde açıklamıştır: “*Bir resimdeki yenilik, esas olarak yeni bir konu ile değil, iyi ve yeni bir düzenleme ile, yeni bir anlatım ile gerçekleşir. Böylece ele alınan konu ne kadar yaygın, ne kadar eski olsa da, yapıt yeni ve eşsiz olacaktır*” (Bellori, **a.g.e.** p. 339)

“*Aşdod’da Veba*”da Poussin, ustalığını realist Caravaggio’nun, oymabaskıcı Raimondi’nin, örnek teşkil eden Raffaello’nun ve hatta antikitenin taklit edilmesi yolunda kullanmıştır. Ortaya çıkan sonuç, üzerinde tartışıl原因 bir taklit eseridir. Poussin, Caravaggio’nun realizmini her bir detayın başka bir detaya, öncülü figürlere ve gruplara atıfta bulunduğu bambaşka bir gruba dönüştürmüştür. O, modellerinden doğrudan hiçbir şey kopyalamamıştır. Figürler döndürülmüş, tersine çevrilmiştir. Ayrıca figürler birden çok kökene sahiptir; örneğin ölü anne figürü, hem klasik bir heykele, hem Aristides’in kayıp yapıtına, hem de Raimondi’ye dayanmaktadır; yani bir referans diğlerinin üzerine gelmiştir. Caravaggio ile ilişkilendirilen alıntı, belki de içlerinde en çetrefilli olandır çünkü bu alıntı, “*Il Morbetto*”nun- oymabaskının ya da “mezar”ın- son derece kapsamlı uyarlamasının yalnızca tek bir unsurudur. “*Aşdod’da Veba*”, Caravaggio’nun realizmine ve Raimondi’nin mekanik kopyasına karşıt olmakla kalmayıp savaş açan incelikli bir taklit mekanizmasıdır. Resimlenen her bir figürü öncülü figürlerden dönüştürmek, taklidin özüdür; dolayısıyla kopyanın antitezidir. Bu dönüşümler sayesinde ön plan grubu, “kopyaların taklitleridir”; Caravaggio’nun “hayvani” realizminin, Raimondi’nin “mezar”ının ironisidir.

Yapıtta görselleşen drama, çağdaşı uygulamalardan türetilmiş bir sahne önünde gerçekleşmektedir. Ancak bu noktada Poussin’in kaynağının kesinliğinin (Serlio’nun “*Terzo libro d’architettura*”sı) “*Il Morbetto*”dan ya da “*Aziz Matta’nın Şehit Edilmesi*”nden daha az önemli olduğu söylenebilir; çünkü, sanatçı, zihninde belirli bir sahne- referans olmaksızın, genel bir teatral hava yaratmak istemiş olmalıdır. Yapıtta bugün görülen arka plan, aslında orijinal değildir. Poussin, Angelo Caroselli yapıtının birebir kopyasını yaptıktan sonra arka planı yeniden resimlemiştir.³⁰ Bu hareket de Poussin’in reproduksiyona yönelik nefretini bir kez daha gözler önüne serer. Bu değişiklik, ayrıca sanatçının mimari detaylardan daha çok bir sahne etkisi

³⁰ Romalı ressam, Poussin’in yapıtının birebir kopyasını yapmıştır. Bugün Londra National Gallery’de sergilenen Caroselli versiyonu, XVII. yüzyıl envanterlerinde bir kopya olarak tanımlanmıştır fakat 1714’e gelindiğinde yapıt “*originale di Niccolò Pusino*” olarak tarif edilmiş ve 1838’de müzenin koleksiyonuna, orijinal bir Poussin eseri olarak sunulmuştur. 1914’te Poussin uzmanı Otto Grautoff yapıtın, Poussin’in “*Aşdod’da Veba*”sının farklı bir versiyonu olduğunu belirlemiştir. 1990’larda ise yapıt, tekrar Caroselli’ye atfedilmiştir. (The National Gallery, **A Closer Look: Deceptions & Discoveries**, Marjorie E. Wieseman, National Gallery Company, London, Distributed by Yale University Press, 2010, p. 48)

yaratma üzerinde durmuş olduğunu da düşündürmektedir. Sahneleme önemlidir çünkü öncelikle resimsel düzlem ile izleyici alanı arasında kesin bir ayrım oluşturmaktadır. Küçük boyutu göz önünde bulundurulduğunda (148 x 198 cm.) yapıtın perspektif etkisi, Rönesans altar panolarının ya da fresklerinin yarattığı illüzyonu hissettirmemektedir. “*Aşdod’da Veba*”, daha ziyade Poussin’in kompozisyonları üzerinde çalışırken uyguladığı yöntemi anımsatmaktadır. Figürler oyuncak bir sahne önünde gibidir. Bu sebeple “*Il Morbetto*”da resmin derinliklerine doğru kaçarken görülen figürü Poussin kendi yapıtında değiştirerek ters yöne hareket halinde betimlemiştir. Bu şekilde sağlanan etki, izleyiciyi resimsel alana sokmaya çalışan Caravaggist girişimlerden farklıdır. “*Aşdod’da Veba*”da her unsur, aynı anda hem dramatik olarak geri çekilen hem de açıkça sınırlandırılmış bir sahne etkisi yaratabilmek için bir araya gelmiştir. Bu mesafe, “Görünüm”ün özüdür. Eğer alıntı, imge ile model arasında bir mesafe oluşturma yöntemi ise, “Görünüm”, eşdeğer bir mesafeyi imge ve izleyici arasında sağlamaktır.³¹

Bir tiyatro sahnesi hissi, bu etkiyi daha da yoğunlaştırır. Sahne, vebanın bir acı “performansı” olduğunu, teatral bir gösteri olduğunu duyumsatır. Yapıt gerçek bir tragedyadır. Poussin, XVII. yüzyılda popüler olan bir temayı kullanarak yapıtında teatral bir etki yaratmak istemiştir. Teatral çağrışım ve perspektif mesafelendirme, imge ve orijinalinin mutlak ayrılığını düşündürmek içindir.

Ancak vurgulanmalıdır ki “*Aşdod’da Veba*”nın ayırt edici özelliği alıntıları ve bu alıntıların bilinçli bir şekilde sahnelenmesi değildir. Yapıtı farklı kılan, retorik yapının tema ile ilişkilendirilme yoludur. “*Aşdod’da Veba*” sadece bir Taklit ve Görünüm ürünü değildir; bir “Taklit Alegorisi”dir; kendi resimsel eyleminin anlatısıdır. Alegorileştirme, resimdeki bir kısmın diğer kısım ile olan içsel ilişkisinde, bir motifin diğer motifle resimsel ilişkisinde gerçekleşir. Yapıtın çözümlenmesinde yararlanılan ilk yöntem- ikonolojik yaklaşım, bu etkinliği açıklama yolunda bir sözlük sağlayabilir; fakat, tasvir edilen olayı açıklayamamaktadır çünkü bu, sözel değil görsel bir etkinliktir.

³¹ Richard T. Neer, **a.g.e.**, p. 310

Bu noktadan hareketle yapıtın özgün ismi, asıl anlatımsal içeriğin yapıtın merkezinde değil, sol üst kısmında yer aldığını kastetmektedir. Söz konusu “mucize”, Filistîler’in putunun Ahit Sandığı karşısında tahrip olmasıdır. Dagon heykeli, düşmüş ve parçalanmıştır. Dagon’un yanında putperestliğe karşı İbrani seçeneği- Musa’nın tabletlerini saklayan Sandık durmaktadır. Poussin, putperestlik ve Eski Ahit dindarlığı arasında bir karşıtlık sunmaktadır. Put ile Ahit Sandığı arasındaki karşıtlık, temsilsel bir karşıtlıktır: Putperest bir imgeye indirgenen put ile İlahi olanın temsil edilemezliği, saklı hali arasındaki karşıtlık. Dagon’dan farklı olarak Sandık, tapınılan bir nesne değildir; Tanrı değildir; Tanrı’nın bir imgesi bile değildir; Tanrı’nın kelâmını barındıran bir “kap”tır³²; göndergesinden uzaklaştırılan bir simgedir. İlahi olana erişilemezlik Sandık’ın, sütunun arkasında konumlandırılarak görülmesinin engellenmesi ile de ifade edilmiştir. İzleyici, Sandık’ın tamamını göremez fakat orada olduğunu bilmektedir. Tanrı, gizlenmiştir. Tapınakta gerçekleşen mucize bir İkinci Emir eylemidir: Put ile simge arasındaki savaş, putun gerçek anlamda yıkıma uğraması ile sonuçlanmıştır.

Sol tarafta tasvir edilen olay, sağ taraftaki veba anlatısı ile figüratif bir ilişki içerisindedir. İki farklı olay, İlahi olanın görünmez aracılığı ile birbirine bağlanmıştır. Putun parçalanması ve insanların ölmesi, Tanrı’nın gücü ile birbirlerine bağlanmaktadır. Bu ilişki tasvirsel değil mucizevîdir: Veba, Dagon’un yıkıma uğramasının temsili değildir; simgesidir. Bu simgeyi doğru okuyabilmek için Tanrı’nın vahiylerinin ve varlığına dair kanıtların deneyimlenmesi gerekir. Bu, tam da Filistîler’in başarısız oldukları meseledir. Tapınağın önünde toplanmış olan ve parçalanmış putlarına boşuna yalvaran Filistîler, Tanrı’yı “tanıyamamışlardır”. Dolayısıyla burada iki antitezle karşılaşmaktadır. Bir yanda tapınağın içinde put ile Ahit Sandığı arasında bir karşıtlık söz konusudur. Diğer taraftan genel olarak resmin

³² Sandık Tanrı’nın buyruğu ile insan marifetiyle yapılmış ve sanatsal figürlerle dekore edilmiş ve nihayetine puta galip gelmiş bir “yapıt”tır. Bu bağlamda tema, Tanrı tarafından hoş görülen sanatın, Tanrı’nın kendisi olarak tapınılan bir sanat eserine ve alegorik olarak da gerçek Hristiyan sanatın pagan sanatına üstünlüğü olarak okunabilir. Bu noktada ikonaklazmaya karşıt görüşün bir yansıması da görülebilir: Ahit Sandığı ve Dagon arasındaki rekabet, Kilise’nin bu dönemde Roma’da, Papa VIII. Urbanus’un dinî sanat örneklerinde Trent kriterlerine riayet edilmeye devam edilmesine yönelik gayretleri ile desteklenen kültürel politikasının teyidi olarak da yorumlanabilir. (“Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque”, ed. by Franco Mormando, Thomas Worcester, **a.g.e.** p. 216)

yapılandırılmasında mucize ile veba, tapınak ile meydan arasında bir karşıtlık yaratılmıştır. Bu antitezler simetrik; kusursuz şekilde tasarlanmıştır. Filistîler, tıpkı Ahit Sandığı'nın Gizil Tanrı'nın somut bir işareti olduğunu fark edemedikleri gibi, vebanın da mucizevî bir işaret olduğunun ayırdına varamamışlardır. Putperestler- “kopya”nın köleleri- gösterge ile gönderge arasındaki boşluğu doldurmaktan, bu türden simgelerin farkına varmaktan acizdirler.³³

Bu bağlamda Poussin'in alıntı yönteminin anlamı ortaya çıkmaktadır: Ön plan grubu, mekanik bir kopyaya yönelik örtük bir eleştiri ile taklit üzerine taklit ekler. Raimondi'nin basitçe Raffaello'yu kopyaladığı, Caravaggio'nun kusursuz reproduksiyonu ile resmin yok edilmesini temsil ettiği noktada Poussin, örnek bir Taklit sunmaktadır. Sabit fikirli Filistîler'in vebayı doğru “okuma”daki (*“bien connaître”*) başarısızlıkları, vebanın salt “Belirim”ini gördükleri anlamına gelmektedir. Bu sav, yapıtın esas didaktik görevini ortaya koymaktadır. Yapıt, vebanın yalnızca anlatımsal olarak değil, retorik olarak da bir mucize olduğunu ifade etmektedir. Kopya edenleri taklit etmek, yani Raimondi ve Caravaggio'nun yapıtlarını uyarlamak, putperestliğin alt edilmesi demektir. Poussin, ustalıklı bir alıntı ağı ile işin içine Caravaggio'yu da dâhil ederek, realizmle dalga geçmekte ve realizmi puta tapınmaya indirgemektedir.

Poussin ahlâki olarak yücelmiş bir görme biçimi talep eder. Pekiyi Poussin'in bu türden yapıtlar gerçekleştirmesinin amacı salt “bilen gözler”e hitap etmek midir? Yoksa sanatçı yapıtı ile izleyicisi üzerinde “arındırıcı” bir etki de sağlamak istemiş midir?

³³ Richard T. Neer, **a.g.e.** p. 313

2.2.3. Acıma ve Korku Uyandıran Bir İmge: Bir Veba Tasviri Olarak “Aşdod’da Veba”

Şu ana kadar değinilen açıklamalar, yapıtın özgün ismi bağlamında görsel kaynakları ışığında Poussin’in bir Eski Ahit öyküsünü nasıl ele aldığı üzerinde durmaktadır. Oysa yapıtın bugün bilinen adı “Aşdod’da Veba”dır ve benimsenen bu isim, yapıtın gerçekleştirildiği sırada yıkıcı etkilerinin derin bir acıyla deneyimlendiği veba hastalığına vurgu yapmaktadır.

1630’da İtalya yüzyılın en ölümcül veba salgını ile sarsılmıştı. Aynı yıl salgın dışında savaş, kıtlık, büyücülük, suikastlar ve volkanik patlamalar yaşanmıştır; bu felaketler yılıdır. Romalı hatip Agostino Mascardi, 1630 tarihli mektubunda yaşanan felaketleri dile getirir: *“Toplumsal felaketler tufanı ortasında kişisel talihsizliklere dövmek, belki de kusurlu bir ruhun göstergesi fakat ben, tüm İtalya’yı etkileyen bu ızdıraplar içinde, birçok arkadaşımı kaybetmenin yasını tutuyorum ve bu yüzden affedilmenin yanında merhamet edilmeyi diliyorum. Kentin terk edilmiş görüntüsü, yüreği olan herkeste derin bir acı hissi uyandırmakta. Savaşın yıkımına ilaveten... açlıktan kırılan, yabancıların saldırısına uğrayan, veba ile kökü kuruyan, sakinleri tarafından terk edilen, cesetlerle ve dehşetle dolan birçok soylu kente tanıklık edenler gözyaşlarına boğulmakta... İssizlik ürkütücü; bu tabloyu kendi gözleriyle görenler hayrete düşüyorlar. Korku yalnızca bu yıkım sebebiyle değil; hastalığa çare yok ve uykular ölümle bölünüyor. Dehşet dolu sahnelerden başka hiçbir şey görülüyor; acı çekenlerin feryatlarından başka hiçbir şey duyulmuyor. Sadece ölümün gelmesini bekliyoruz; sadece çabuk bir ölüm arzuluyoruz; mezarlarına taşınan cesetleri görüyoruz. Bizler de bu mutsuz yerde, umutsuzluğumuzun yankıladığı bu yerde, kederli seslerin kulaklarımızı, yüreklerimizi tırmaladığı, ölümlerden daha sefil durumda olduğumuz bu yerdeyiz.”*³⁴

³⁴ Agostino Mascardi’nin Claudio Achillini’ye mektubu, Achillini, “Rime e prose di Claudio Achillini”, (Venice: Zaccaria Conzatti, 1662), pp. 243-47; Sheila Barker, “Poussin, Plague, and Early Modern Medicine”, *The Art Bulletin*, Vol. 86, No. 4, Dec., 2004, p. 659

Şaşırtıcı olan, Mascardi'nin anlattığı dehşete şahit olmamış olmasıdır. Bu son derece gerçekçi mektup, İtalya'nın bu felaketlerden zarar görmeyen az sayıdaki kentlerinden birinde, Poussin'e de ev sahipliği yapan Roma'da kaleme alınmıştır. Ancak bu dehşet dolu hayal gücünün kederli fantezileri, veba etkilerinin hastalığa neden olan unsurları da aşarak sağlıklı insanları da ızdıraba, korkuya ve umutsuzluğa sürüklemiş olduğunu ortaya koymaktadır. Roma'da bu yıllarda veba korkusunun yarattığı etki son derece dramatiktir; kent sakinleri yakın dağlık bölgelere, az nüfuslu kasabalara, ıssız villalara göç etmiştir. Bu kaçış kent nüfusunda ciddi bir azalmaya yol açmıştır. Kentte kalanlar arasında “şeytani etmenler”e, “*untori*” olarak adlandırılan ve vebayı yaydıklarına inanılan kimselere yönelik korku yoksullara, Hristiyan olmayanlara ve yabancılara karşı derin bir güvensizlik yaratmıştır. Hasta olduğundan şüphe duyulanlar, kent surları dışında kalan bölgelere sürülmüş ve zorunlu karantinalar, nüfusun büyük bir bölümünün kilit altında tutulmasına neden olmuştur.³⁵

Mascardi'nin mektubu, “*Aşdod'da Veba*” tartışmasını da çerçevelemektedir; çünkü, mektup ve yapıt, tıbbi çevrelerde vebayı düşünmenin bile psikolojik çalkantılara hatta hastalığın kendisine neden olabileceği düşüncesinin hâkim olduğu bir yüzyılda hayata geçirilmiştir. Bu dönemde psikosomatik tedavi yöntemleri üzerine eğitim gören hekimler, Mascardi'nin “hastalıklı” düşüncelerini çok sayıda sağlık sorunuyla, hatta vebanın kendisiyle ilişkilendirebilmekteydi. İnsan fizyolojisinin ve hastalıkların yayılma mekanizmalarının hala büyük oranda gizemini koruduğu bir çağda dehşet verici bir veba imgesi, zihni ve duyguları ele geçiren, hastalığın kendi patolojisinde önemli olan bir etmen olarak görülmekteydi.

Hastalık üzerinde imgelemen etkili olduğu inancının antik döneme uzanan bir geçmişi vardır.³⁶ Bu bağlamda Tukididis'in M.Ö. V. yüzyılda kaleme aldığı

³⁵ Bu dönemde yaşanan nüfus azalması için bkz. **Rome, Amsterdam: Two Growing Cities in Seventeenth-Century Europe**, ed. Peter van Kessel and Elisja Schulte (Amsterdam: Amsterdam University, 1997) içerisinde Eugenio Sonnino, “The Population in Baroque Rome” bölümü.

³⁶ Belki de bu nedenle antik dönem metinlerinin hiçbirinde veba illüstrasyonuna rastlanmamaktadır. Homeros'un “*İlyada*”sı, Yunan edebiyatında vebadan bahseden ilk eserdir. Sofokles de “*Kral Oidipus*”ta veba salgınını, insanoğlunun günahlarının sonucu olarak anlatır. Muhtemelen Atina'da M.Ö. 427'de yazılmış olan eserin amacı, eski dinî âdetleri yeniden canlandırma gerekliliğini savunmaktır. Roma tarihçisi Livius'un M. Ö. V. yüzyıla kadar uzanan veba salgınlarını anlattığı

“*Peloponez Savaşlarının Tarihi*” adlı eserinde dile getirdiği Atina’da yaşanmış olan veba salgınına dair gözlemi anımsanabilir: “*Felaketin ortasında belki de en korkunç olanı, hasta olduğunu fark eden kişinin düştüğü çaresizlik hissi çünkü bu his, o andan itibaren artık bir umut kalmadığı düşüncesinin oluşmasına yol açıyor ve kişi dayanmak yerine pes etme eğiliminde oluyor.*”³⁷

Rönesans’a gelindiğinde Avrupalı hekimler, cerrahlar, filozoflar, edebiyatçılar ve din adamları, hayal gücünü hastalıkla bağdaştıran teoriler geliştirirler ve XVII. yüzyılda bu anlayış, modern, ampirik bir kimlik kazanır. Bu bağlamda önemli bir girişim Daniel Sennert (1572-1637) tarafından gerçekleştirilmiştir. Sennert, “*Practicae medicinae*”de vebanın temas yoluyla değil, hastalığın etkilerine dair görüntülerin, seslerin sebep olduğu korkunun bir sonucu olarak (örneğin cesetleri taşıyan bir yük arabasının görülmesi gibi), ya da hastalığa dair görülen bir kâbus sırasında ortaya çıktığını öne sürer. Sennert çok sayıda vaka incelemesi doğrultusunda “*ruhtaki duyguların vebanın seyrini ilerlettiği ve bedeni değişime uğrattığı*” sonucuna varmıştır. Benzer şekilde Robert Burton, 1621 tarihli “*Melankolinin Anatomisi*” adlı eserinde, yanlış kanıyla vebalı bir kimse ile temas ettiğini zanneden bir adamın korkudan aniden öldüğü örneğinden hareketle, hayal gücünün öldürücü olabileceğini öne sürer: “*Zihin beden üzerinde son derece güçlüdür; yarattığı duygularla mucizevî etkiler de yaratabilir, korkunç hastalıklara ya da bazen ölümlere de neden olabilir.*”

Dehşet içerisindeki bir hayal gücünün vebaya neden olacağı inancı, 1656’da Roma’yı vuran veba salgını sırasında hastaları tedavi etmeye çalışanlar da dâhil olmak üzere sonraki nesil hekimleri tarafından kabul görür. Poussin de bu dönemde başka bir veba temalı yapıt gerçekleştirir: “*Azize Francesca Romana*” (1657, Louvre)³⁸. Bu salgın sırasında kaleme aldığı “*De Peste*” adlı eserinde Gregorio

“*Roma Tarihi*” adlı eseri, Ortaçağ’da birçok yazarı etkilemiştir. Ovidius da “*Dönüşümler*”inde iki farklı salgından söz etmiştir. (Christine M. Boeckl, “Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology”, **a.g.e.** p. 35)

³⁷ Thucydides, **The Peloponnesian War: Translated with Introduction and Notes by Steven Lattimore**, 1998, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 2: 51, pp. 99-100

³⁸ Poussin’in kayıp olan “*Azize Francesca Romana*” adlı yapıtı 1997 yılının sonlarında Güney Fransa’da, bir müzayedeye gönderilmek üzere bir araya getirilen eserler arasında Eric Turquin

Rossi: “Kederden ve şehvetten uzak durun. Zihin mutlu olmalıdır ve endişelere kapılmamalıdır” der. Aynı yıllarda papalık hekimi Matteo Naldi, duygusal travma ile beden vebaya karşı duyarlılığını ilişkilendirir: “... hastalığın başlangıcı, kurbanların yeni oluşan kaygıları ile tezahür eder. Bu kaygıların nedeni, ölenlere karşı hissedilen sevgi, ölümlerden hastalığın bulaşacağı korkusu ya da başka bir travmadır. Bu kaygılar genellikle hastalığın seyrini hızlandırır. Bu bir tür nihai tetikleyici, yangını başlatan bir kıvılcım gibidir.”

Bu dönemde din adamları da üzüntü ve psikolojik acıların, vebaya ve ölüme yol açabileceği kanaatini paylaşmaktadır. Yine 1656 salgını sırasında Roma’da başrahiplik yapmakta olan Geronimo Gastaldi, salgın sonrasında kaleme aldığı eserinde “yalnızca veba korkusunun bile hastalık için yeterli olacağı” inancını dile getirmiştir.

tarafından tespit edilmiştir. Roma’daki Rospigliosi-Pallavicini koleksiyonunda yer almış ve koleksiyonun 1713 tarihli envanterine “bir Nicolas Poussin yapıtı” olarak geçmiş “*Azize Francesca Romana*”, 9 Nisan 1657’de kardinal olmasından kısa bir süre sonra Giulio Rospigliosi için gerçekleştirilmiştir. Kayıp olan yapıt, iki oymabaskı yoluyla bilinmekteydi. İlki Pietro del Po tarafından, Rospigliosi’nin IX. Clement adıyla papa ilan edildiği 20 Haziran 1667 tarihi öncesinde gerçekleştirilmiştir çünkü bu oymabaskı “*DOMINO IVLIO ROSPIGLIOSIO S.R.E. CARDINALI*”ye ithaf edilmiştir. Diğer oymabaskı ise Girard Audran’a aittir ve Poussin’in yapıtının konusunun “*Ste. Françoise*” olduğunu belirten bir yazıtı sahiptir. Ancak özgün resmin kaderi, Giuseppe Rospigliosi ve Luigi Pallavicini tarafından ortak aile koleksiyonlarından vergi borçlarını ödeyebilmek için satıldığı 1798 tarihi sonrası meçhuldü. Jean Pierre Cuzin, yapıtın 1833 sonrası bir dönemde Alexis Le Go tarafından Roma’ya getirilmiş olduğunu ve Villa Medici’deki Fransız Akademisi’nde kırk yıla yakın bir süre sekreterlik görevinden sonra 1873 yılında emekliğe ayrılırken yine Le Go tarafından alınarak beraberinde Güney Fransa’ya götürüldüğünü belirlemiştir. Uzun yıllar boyunca bu ailede kalan yapıtın ve ressamının önemi giderek unutulmuştur. 1997’deki sürpriz şekilde yeniden ortaya çıkışı üzerine Fransız yetkililerin Fransız ulusal koleksiyonlarına katma girişimleri sonucunda “*Azize Francesca Romana*”, Louvre tarafından satın alınmıştır. Louvre koleksiyonuna dâhil olduktan sonra Marc Fumaroli tarafından “*Collection Solo*” dizisi için kaleme alınan monografik çalışmada yapıtın, 1656-57’de veba salgınının sona erişini kutlamak üzere bir adak olarak gerçekleştirildiği ifade edilmiştir. Yapıtın ikonografisine odaklanan Fumaroli, somon rengi kıyafeti içerisinde, elinde vebanın sona erdiğini sembolize eden kırık okları ile bulutların üzerindeki kadın figürün genel kanının aksine Kutsal Bakire değil Azize Francesca olduğunu, bu figürün önünde secde eden figürün de Azize Francesca değil soyut bağlamda Roma Kilisesi’nin personifikasyonu olduğunu ve idealize bir anlayışla Donna Anna Colonna’yı betimlediğini öne sürmüştür. Donna Anna, Taddeo Barberini’nin dul eşi ve 1641’de Benedikten cemaatinin başkanı Maria Maddalena Anguillara tarafından yazılan “*La Vita di Santa Francesca Romana*” adlı kitabın ithaf edildiği kişidir. Bu cemaatin oluşumu da 1433’te Tor de’ Specchi’de bizzat Azize Francesca Romana tarafından hayata geçirilmiştir. (Charles Dempsey (rev.), “Nicolas Poussin: Sainte Françoise Romaine” (Collection Solo, no.17, Département des Peintures), **The Burlington Magazine**, Vol. 144, No. 1186 (Jan., 2002), pp. 31-32)

XVII. yüzyıl tıp camiası bu türden duygusal uyarılmaların veba tehlikesini arttıracığı konusunda hemfikir olsa da, neden böyle değerlendirilmesi gerektiği hususunda farklı görüşler söz konusudur. Muhafazakâr kesim, güçlü duyguların beden sağlığına dört temel salgının dengesini bozmak suretiyle zarar vereceğini savunan antik anlayışa dayanan açıklamalar öne sürmüştür. Bu görüşü savunanlardan biri Antwerpli Thomas Feyens'tir. 1608 tarihli "*De viribus imaginationis*"te Feyens, zihnin bedensel rahatsızlıklar üzerindeki etkisini incelemiştir. Kederli düşüncelerin gözyaşlarına neden olduğunu, korkmuş bir kimsenin ürperdiğini, renginin attığını vurgulayan Feyens, duygulara eşlik eden bu türden somatik değişimlerin veba ateşi için yeterli olacağını öne sürer. Feyens hayal gücünün tek başına hastalığı doğuramayacağını dile getirmiş olsa da, ruhu ve bedensel sıvıları harekete geçirecek duyguları ateşleyen hayal gücünün, hastalığın başlamasıyla sonuçlanacak zincirleme bir reaksiyon yaratacağını savunmuştur.

Bu klasik anlayışa karşı çıkanlar, hayal gücüne bedensel hastalıklar bağlamında daha da büyük bir önem atfetmişlerdir. Bu görüşe göre korku veren düşünceler, özellikle de vebaya dair düşünceler, doğrudan bedene etki edebilir ve bu etkiler, vebanın kendi etkilerinden ayırt edilemezdir. Bir Cizvit rahibi olan Étienne Binet, vebadan kurtarıcı spiritüel bir rehber olan "*Remèdes souverains contre la peste et la mort soudaine*" adlı, ilk kez 1628'de Fransa'da yaşanan salgın sırasında yayınlanan eserinde okuyucularına şu öğütte bulunur: "*Korkularınızı yenin; yok edin çünkü sizi vebaya karşı veba korkunuzdan daha savunmasız kılacak başka bir şey yoktur. Hayal gücü, kanı tamamen değiştirme gücüne haizdir ve hayal gücü ile oluşan korkunun kana karışma tehlikesi vardır ki bu, vebanın ortaya çıkması ile sonuçlanacaktır.*"

Binet'nin tıbbi açıklamaları, XVII. yüzyılın ilk yarısında Jean Baptiste van Helmont (1577-1664) tarafından formüle edilen anlayışı yansıtır. Van Helmont'un argümanı, Theophrastus Paracelsus (1494-1541) ve Marsilio Ficino'ya (1433-1499) kadar uzanan okült felsefeye dayanmaktadır. Van Helmont'un büyük kitlelere ulaşmış eserleri, veba semptomlarının patolojik olarak veba düşüncesi ya da hayali imgesi tarafından üretilen semptomlardan ayırt edilemez olduğunu savunur. Van Helmont ayrıca veba ve diğer hastalıkların, kişinin kendini yenilmez, dayanıklı

olarak hayal etmesi ile de giderilebileceğini ve önlenebileceğini öne sürer; ona göre bu durumlarda sağlamlık imgelemi, koruyucu bir görev görür.

Bu teoriler, Roma’da da dikkatle izlenmiştir. Örneğin cerrah Guiseppe Balestra 1656’da vebanın oluşumunda hayal gücünün rolünü açıklarken: “*Kişinin düşünceleri vebaya odaklandığı durumlarda korku ve hayal edilen imgeler, vebanın kendisini kurbanın ruhuna işlemesine neden olabilir*” demiştir.

XVIII. yüzyıla gelindiğinde Lodovico Antonio Muratori de, duygusal çalkantıların beden hastalığına karşı direncini zayıflatan fizyolojik etkileri nedeniyle zararlı olduğunu ifade eder. Muratori, zihin ve sağlık arasındaki ilişkiye dair: “*Bedensel sıvılar ve ruh, dehşet verici bir imgelem yüzünden düzensiz bir harekete sürüklenir; bulaşıcı zehir kolayca etkinleşir ve vebaya yakalanmamış olsalar da bazı kimseler yoğun bir dehşet duygusu ve “kara safra” sebebiyle ölür... çünkü ‘bozuk’ bir duygu, kandaki spiritüel özelliklerin azalmasına (“depressione”) neden olur; bu durumlarda kan, zehirli etkilere (“impressione”) çok daha açık hale gelir.*” Vebaya karşı duygusal dinginliğin ve olumlu bakış açısının, başlıca savunma yöntemleri olduğuna inanan Muratori, yönetimlere vebaya dair korku uyandıran söylentileri yatıştırma çağrısında bulunmuştur. Benzer şekilde vaizleri de dinleyicilerde tehlikeli duygular uyandıracak vaazlardan uzak durmaları hususunda uyarır. Muratori’ye göre vebaya dair rahatsız edici sözlü bir beyan, tıpkı fiziksel bir patojen gibi, kent çapında bir salgını tetikleyebilir.³⁹

Muratori tehlikeli duyguların yalnızca sözel uyarılarından söz etmiş olsa da, kısaca değinilen XVII. yüzyıl tıp söyleminin, “*ut pictura poesis*”i de- korkuya dair görsel ve resimsel unsurları da- aynı olumsuz anlayışla değerlendirmiş olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda “*Aşdod’da Veba*”nın korku uyandıran teması

³⁹ Matteo Naldi’nin, “*Regole per la cura del contagio*” (Rome: Mascardi, 1656), Geronimo Gastaldi’nin, “*Tractatus de avertenda et profliganda peste politico-legalis*” (Bologna: Camerali Typographia Manolessiana, 1684), Thomas Feyens’in, “*De viribus imaginationis*” (Leiden: Officina Elseviria, 1635), Jean Baptiste van Helmont’un, “*Ortus medicinae*” (Amsterdam: Ludovicus Elzevirius, 1648), Giuseppe Balestra’nın, “*Gli accidenti più gravi del male contagioso osservati nel lazzaretto all’isola*” (Rome, 1657) ve Lodovico Antonio Muratori’nin, “*Governo della peste*” (Milan, 1832) adlı eserlerinde geçen ifadeler Sheila Barker’ın araştırması içerisinde yer almaktadır ve bu İngilizce metin doğrultusunda çevrilmiştir. (a.g.e. pp. 659-689)

göz önünde bulundurulduğunda Poussin'in bir salgın esnasında neden böyle bir konuyu tasvir etmeyi tercih ettiği merak uyandırmaktadır. Poussin, muhtemelen sözü edilen teorilere dair bilgi sahibi olmuştur; çünkü, hekimlerle, özellikle de veba üzerine eğilen bilim insanlarıyla yakın ilişkileri olmuştur.

Bu dönemde Poussin'in en önemli banilerinden olan Cassiano dal Pozzo ve kardinal Francesco Barberini, Roma'da salgına dair en bilgili uzmanlar arasında sayılmaktaydılar. Poussin'in yapıtı üzerinde çalıştığı aylarda bu isimler Congregazione della Sanità'da- 1629'da İtalya'da görülen ilk belirtiler üzerine kurulmuş olan ve hastalığın Roma'ya ulaşmasını önlemeye yönelik stratejiler geliştirilen, tıbbi uzmanlık tartışmaları gerçekleştirilen sağlık kurulunda görev almaktaydılar. Erken modern dönemin bu en önemli epidemiyolojik araştırma kurulunun önemli iki üyesi ile yakın ilişkileri, Poussin'e vebaya dair tıbbi bilgi edinme fırsatı sağlamış olmalıdır.

Yapıt, nadiren Poussin'in verdiği özgün ismiyle yani “*Mucize*” olarak anılmıştır.⁴⁰ Terminolojideki bu çelişki dikkat çekicidir çünkü bu durum izleyicinin sahneyi bir “zafer”den çok “acı çekme” ile özdeşleştirdiğini ortaya koymaktadır. Bu, Poussin'in hedeflediği tepki olmalıdır; o izleyicide kurbanlara yönelik bir empati uyandırma amacıyla yapıtını gerçekleştirmiştir. Tıbbi perspektiften ele alındığında ise yapıt, dehşet verici bir hastalığa dair belirgin imaları nedeniyle “tehlikeli” bir girişimdir. Poussin yapıtına hastalığa dair ayırt edilebilir işaretler ekleyerek, çağdaşı izleyicilerini Filistîler'in durumu ile kendi arkadaşlarını, akrabalarını özdeşleştirmeye yönlendirmek istemiş olmalıdır.

Yapıtta kurbanların bedenlerinde urlar gözükmemektedir; ki bu, “görülmeyen yerlerde çıkan urlar” diyen Eski Ahit metni ile uyumludur. Ancak Poussin, diğer veba semptomlarına dair oldukça özgür hareket etmiştir. Bu semptomlardan biri,

⁴⁰ Bellori, Félibien ve Sandrart yapıtı “*bir veba resmi*” (“*Il Morbo*”, “*la Peste*”) olarak nitelemişlerdir. (“*Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque*”, ed. by Franco Mormando, Thomas Worcester, **a.g.e.** p. 179) 1665'te Louvre koleksiyonuna katılan yapıt, kayıtlara “*veba sahnesi*” olarak geçmiştir. Bununla birlikte Poussin'in verdiği isim doğrultusunda yapıtı Passeri, “*Ahit Sandığı önünde parçalanmış Dagon putunun öyküsü*” olarak, yine aynı anlayışla Charles Le Brun da “*Ahit Sandığı*” olarak tanımlamışlardır.

kurbanın cilt renginin koyulaşmasıdır. Yapıtta bu semptomu uyan figürler görülmektedir: Devrilmiş sütunun yanında yığılıp kalmış yaşlı kadın, ön planda yer alan ölü anne ve sol tarafındaki ölü bebeği, arka plandaki iki figür tarafından sedye ile taşınmakta olan ceset. Yine bitkince dizleri üzerine çökmüş genç erkek figürü, ateşle birlikte ortaya çıktığı bilinen halsizlik semptomunu yansıtmaktadır. Aynı halsizlik, sözü edilen yaşlı kadında da izlenebilir ki Bellori bu figürün yüzünü “*kederli bir ifade ile yüklü*” şeklinde tarif etmiştir.⁴¹ Uurlar görülmüyor olsa da varlıkları kurbanların acı içerisindeki duruşlarından sezilmektedir. Ölü annenin kolunu arkaya atma sebebi, irin dolu lenf bezleridir. Sanatçılar Rönesans’tan beri bu duruşu, hıyarcıklara atfen kullanmışlardır.⁴² Yapılan araştırmaların ortaya çıkardığı Amazon heykeli alıntısı, öykünün trajik tarihini vurgulayan etkileyici bir araçtır; bir “*exemplum doloris*”tir.

Poussin yapıtına, hastalığın semptomları dışında yayılmasına dair de tanımlayıcı bir unsur eklemiştir: Birçok figür yüzlerini ya da burunlarını kapamaktadır. XVII. yüzyılda hekimler, bulaşma yollarından birinin veba kurbanlarının nefesi yoluyla gerçekleştiğini bilmekteydiler. Hekimler dışında Giovanni Baldinucci 1630’da Floransa’da gerçekleşen salgın sırasında “*ölülerin kötü kokusu, yaşayanları öldürmekte*” olduğunu ifade etmiştir.⁴³ Poussin’in Raffaello’dan alıntılardığı burnu kapama motifi⁴⁴, aynı şekilde hava yoluyla bulaşma tehlikesini yansıtmaktadır. Poussin’in Raffaello’nun yapıtına çok şey borçlu olduğu yadsınamaz; fakat, Poussin, veba kavramını evrensel bir felaket olarak geleneksel bir anlayışla ele almamıştır. İlahi bir hükümle gerçekleşen bir veba öyküsü betimlenmiş olsa da Poussin tüm

⁴¹ Giovanni Pietro Bellori, **a.g.e.** p. 415

⁴² Örneğin Ludovico Ferrari’nin 1635 tarihli “*Vebadan Kurtuluş İçin Şefaata Eden Aziz Dominic*” adlı yapıtında veba kurbanı, bu duruşta tasvir edilmiştir.

⁴³ **Italy in the Baroque: Selected Readings**, edited and translated by Brendan Dooley, Garland Publishing Inc. New York & London, 1995, ikinci bölüm: The Preservation of the Past: “Giovanni Baldinucci, “Memoirs of the Plague in Florence (1613-48)”, p. 197

⁴⁴ Burnu kapama- ölümün kokusundan kaçınma- jesti antik bir düzenleme olsa da en çok “*Lazarus’un Dirilişi*” tasvirlerinde görülmektedir fakat XV. yüzyıl tıbbi tasvirlerde vebayı tanımlarken de kullanılmıştır. Jest, veba ikonografisine Raffaello sunmuştur. Poussin’in yapıtından sonra ise, veba tasvirlerinde bu jest bir kalıp haline gelmiştir. (Christine M. Boeckl, “Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology”, **a.g.e.** p. 48)

Aşdodlular'ın Tanrı eliyle aynı kaderi yaşayacakları anlayışına karşı çıkmaktadır. Belirtildiği üzere yapıt, bulaşıcılık referansları ile doludur. Üstelik kompozisyonun kendisi de, bulaşıcılığa dair görsel bir metafor olarak okunabilir. Uzanma, dokunma, eğilme, yakalama jestleri yoluyla birbirleriyle ilişkili kılınmış figürleri ile tüm kompozisyon, hastalığın insandan insana kazara, dikkatsizce, en hassas dokunuşlarla nasıl geçebildiğini vurgulamaktadır. Bu dokunuşlar Michelangelo'nun "*Adem'in Yaratılışı*" sahnesindeki dokunma tasvirinin çarpıcı bir antitezi olarak yorumlanabilir. Poussin'in tasviri dokunma eyleminin anlamını, "yaratma"dan "yok etme"ye doğru yeniden şekillendirmektedir. Hastalığın patolojisinin dehşet verici tasviri, "bulaşıcılık" ve "temas" ilişkisini ortaya koymaktadır.⁴⁵

Birbirleriyle temas halindeki figürlerin hareketleri, görsel bulaşıcılık metaforuna katkıda bulunmaktadır. Başlangıçta hastalığın farkında olmayan bir grup, tapınakta kehaneti tartışmak üzere toplanmışlardır; fakat, korku bastırdıkça, topluluk giderek merkezden dağılmaya başlar. Hastalığın semptomları ön planda yer alan bedenlerde kendini göstermeye başladıkça gizli tehlike, kurbanları etkisi altına alır ve giderek artan dehşet, bedenler arasındaki mesafenin de giderek artmasına neden olur. Bu noktada Aşdodlular, sevdiklerine yardım etme ya da oradan kaçma ikilemine düşerler. Bu içsel çatışma, figürlerin birbirlerine zıt kaotik jestleri ile yansıtılmıştır. Uzakta vebanın ıssızlaştırıcı etkileri görülmektedir. Hastalığa kapılmayanlar, kenti terk etmekte, kurbanlar ise bu ıssızlığın ortasında acı çekmekte ve ölmektedirler. Yalnızca ölüleri mezara taşıyanlar bir araya gelmektedir.

Yapıtta modern izleyici tarafından vebaya neden olan bakterinin taşıyıcıları olarak bilinen sıçanların betimlenmesi, merak konusu olmuştur zira bu bakteri ancak 1894'te keşfedilebilmiştir. Sanat tarihçileri, uzun bir süre bu detayın etiyolojik önemini görmezden gelerek, bu bilginin Kutsal Metin'in Vulgate edisyonlarında⁴⁶

⁴⁵ Sheila Barker, **a.g.e.** p. 665

⁴⁶ Poussin'in, yapıtını gerçekleştirirken Eski Ahit dışında Flavius Josephus'un "*Yahudi Tarihi*" adlı eserine de başvurmuş olabileceği öne sürülmüştür. Vulgate gibi Josephus da, Aşdod öyküsünü anlatırken veba ve fare ilişkisinden bahseder. (Flavius Josephus, **Jewish Antiquities**, Wordsworth Classics of World Literature, Wordsworth Editions Limited, 2006, pp. 217-218) Poussin'in farelerinin iri boyutu filolojik olarak açıklanmıştır. Vulgate'de geçen "*mus*" kelimesi aslında belirsizdir; hem fare hem de sıçan anlamına gelebilir. Vulgate'nin birçok Fransızca tercümesinde Latince "*mures*"

yer aldığını vurgulamış olsalar da Poussin'in kemirgenleri yapıtına dâhil etmesinin altında, sıçanlarla vebayı ilişkilendiren ve kökeni XIV. yüzyıla kadar uzanan ampirik gözlemin ve bilimsel araştırmanın yattığı öne sürülebilir. XIV. yüzyılda sıçanların vebayı, ticaret gemilerinden liman kentlere yaydıklarından şüphelenilmiştir. Doğa felsefesi de bu ilişkilendirmeye bir temel teşkil eder çünkü farelerin, yılanların ve diğer haşeratların kokuşmuş bir ortamda, durgun sulara ya da bataklık alanlarda ürediklerine dair inanışın geçmişi hayli gerilere gider ki bu koşullar vebanın da “lokal nedenleri”dir. Bu teori, Varro ve Columella gibi klasik otoritelere dayanır ve Andrea Palladio, Saint Camillo de Lellis gibi farklı görüşten yazarlar sayesinde erken modern dönemde rağbet edilmiştir.⁴⁷

Yapıtın diğer unsurları, izleyiciyi psikolojik olarak etkileme görevindedir. Örneğin yapıtın vebadan muzdarip olmamış izleyiciler üzerinde etki uyandırma gücü, 1 Mart 1670'de Fransız Akademisi'nde gerçekleştirilen bir oturumda ele alınmıştır. Charles Le Brun, yapıtın gücünün “*izleyicinin ruhunda acı uyandırma*” etkisinden ileri geldiğini ifade etmiştir. Le Brun'e göre “*bulaşıcı bir hastalığı ve Filistîler'in perişanlığını tasvir eden Poussin, zayıf bir ışık, kasvetli renkler ve her bir figürün jestleri yoluyla duyumsanan genel bir bitkinlik hali yoluyla, yapıta hazin bir karakter vermiştir.*”⁴⁸ Başka bir deyişle Le Brun, yapıtın duygusal gücünü biçim, renk gibi resimsel niteliklerin ayarlanmasına bağlamıştır ve bu yöntem, her izleyicide benzer psikolojik tepkiler uyandırma amacındadır. Aynı oturumda Jean-Baptiste Champaigne de, resmin ilk görüldüğü anda bir dehşet hissi uyandırdığını dile getirir.⁴⁹ Champaigne aslında temel olarak figürlerin ifadelerinin “inandırıcılığı”

çoğulu, ya “*souris*” ya da “*rats*” olarak çevrilmiştir. Josephus'un orijinalinde Yunanca yazılmış olan eseri Latince'ye çevrildiğinde aynı şekilde belirsiz olan Yunanca “*mues*” kelimesi, aynı oranda belirsiz olan Latince “*mures*” kelimesi ile çevrilmiştir. Poussin'in sıçan referansı ile “*Yahudi Tarihi*”nin bir çeviri versiyonunda karşılaşmış olması, Kutsal Metin'in yerel dil çevirilerinin bu dönemde son derece katı bir şekilde denetlenmesi sebebiyle Kutsal Metin'in Fransızca ya da İtalyanca bir çevirisinde karşılaşmış olmasından daha olası görülür. Sanatçının Kutsal Metin'in Fransızca çevirisini kullanabilmek için özel bir izin almak zorunda kalacağı ve böyle bir çeviriyi, ancak eski banilerinin özel koleksiyonlarından elde edebileceği belirtilmiştir. (“*Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque*”, ed. by Franco Mormando, Thomas Worcester, **a.g.e.** p. 180)

⁴⁷ Sheila Barker, **a.e.**

⁴⁸ Sheila Barker, **a.g.e.** p. 666

⁴⁹ “*Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque*”, ed. by Franco Mormando, Thomas Worcester, **a.g.e.** p. 197

tarif etmektedir ve yapıtın etkisinin “yoğunluğuna” daha az dikkat vermektedir. Dolayısıyla Champaigne’nin yorumu, Poussin’in dehşet verici bir temayı son derece inandırıcı bir şekilde tasvir ettiğini düşündüğünü göstermektedir. Diğer tarafta Le Brun’nün esas ilgisi, etki türü ve etkinin yoğunluğu üzerinedir. Le Brun’nün resmin izleyicide acıma hissi yarattığı değerlendirmesi, Poussin’in resim anlayışı ile de uyumludur. Poussin’e göre “dehşet verici” bir resmin ürettiği ruh hali, resmin betimlediği dehşet verici olaya ılımlı bir karşılık sağlamalıdır. Poussin “*Aşdod’da Veba*” ile izleyicide yoğun bir korku halinden ziyade ılımlı bir tepki hedeflemiş olmalıdır. Champaigne ve Le Brun’un yorumları her açıdan karşıt değildir. “İnandırıcılık” ve “ılımlılık” gibi farklı sanatsal ilgileri vurgulamış olsalar da, her ikisi de korkunç bir temanın temsili üzerinde durmuşlardır. Üstelik söz konusu iki duygu, Aristoteles’in amaçlanmasını salık verdiği duygulardır. Bu da Champaigne ve Le Brun’nın yapıtı bir tür tragedya olarak algılamış olduklarını göstermektedir. Bu iki erken dönem tepkisi ışığında Poussin’in niyetinin izleyiciyi boğmayacak ılımlı bir trajik etki yaratmak olduğu söylenebilir.

Poussin’e göre rasyonel bir değerlendirme yapma yetisi, yalnızca resmin hayata geçirilmesi sırasında değil, deneyimlenmesi esnasında da son derece önemlidir. Mantık ve yargıda bulunabilme yetisi, Poussin’in entelektüel bir kavrayış ile sonuçlanan görme biçimi- “Görünüm” ve basit, kavrayıştan yoksun algılama biçimi- “Belirim” arasındaki ayrımı ile de belirtilmiştir. Poussin, entelektüel bir haz peşindedir. “İlmlı” tepki, resmin “ilk görüldüğü anda” hedeflenen tepkidir. Bu ilk duygusal tepki, rasyonel bir değerlendirmede bulunmaya engel teşkil etmeyecek kadar “ılımlı”dır. İzleyicide uyanan bu tepki, sonrasında kademe kademe dönüşecektir. Tepkisel süreç, tema ve temsilin resimsel nitelikleri ile uyumlu bir ruh hali ile başlayıp, belki araya giren bir hayranlık hissinden sonra resimsel motiflerin entelektüel olarak kavranması ile ilerleyecektir. İzleyici akabinde entelektüel bir haz duyma- entelektüel katharsis evresine ulaşacaktır. Bu evre, başarılı bir sanatsal çözüme dair duyulan haz dışında resmin derin anlamına vâkıf olma hazzını da içerir.

Bu, “Belirim”den “Görünüm”e doğru bir evrimle sürecidir; salt algıdan gerçek bir entelektüel kavrayışla doruğa ulaşan bir görme biçimidir.⁵⁰

⁵⁰ Sıra dışı konusu, görsel ve ikonografik bağlamda son derece derin bir bilgi birikimine dayanan ele alınışı, yapıtın özel bir koleksiyoner için gerçekleştirilmek istendiğini düşündürmektedir. Poussin yapıtına bir Congregazione üyesinin siparişi üzerine başlamış olabilir ya da sanatçının niyeti bu potansiyel müşteri çevresinin dikkatini çekmek olabilir. Bir sanat eseri olarak “*Aşdod’da Veba*”, tüm yönleriyle izleyicisini memnun etmektedir ve aynı zamanda görme sürecinin tamamlanması ile ortaya çıkan haz, izleyiciyi sakinleştirerek veba tehdidine karşı koruyan bir tür terapi olarak nitelendirilebilir. Bu nedenle de yapıta, doğrudan veba ile ilişkili ve veba hakkında bilgili bir kimsenin yararına olacak özellikler atfedilebilir. Teori, yapıt Congregazione üyesi bir kimse için yapılmışsa çok daha anlamlı olacaktır. Böyle bir kimse yapıtın bilimsel yönlerini ve motiflerini takdir edebilir; üstelik böyle bir müşteri motiflerin yazınsal veba tanımları ile ilişkisini de ayırt edebilir. Bu müşteri, hekim, sanat taciri ve koleksiyoneri, yazar Giulio Mancini (1559-1630) olabilir. Mancini’nin 1630’daki ölümü, bu hipotezi geçersiz kılmaz çünkü Denis Mahon’a göre Poussin yapıtına yılın ilk yarısında başlamıştır. Eğer Mancini yapıtı sipariş eden ya da en azından sanatçının aklındaki potansiyel müşteri ise, bu durum sanatçının yapıtını neden hemen tamamlamadığı sorusunu da yanıtlamaktadır. Belki de yapıt, Mancini’nin ölümü üzere Poussin tarafından tamamlanmamış olarak bir kenara kaldırılmıştır ve sonrasında Valguarnera tarafından satın alınmıştır. (“Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque”, ed. by Franco Mormando, Thomas Worcester, **a.g.e.** pp. 214-215) “*Aşdod’da Veba*”, Sandrart’ın “*Der Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste*”(Nuremberg 1675) adlı otobiyografisinde öne sürdüğü üzere Velazquez’in İtalya’ya ilk seyahati sırasında (1628-30) İspanya kralı için sipariş verdiği ve aralarında kendi yapıtının da yer aldığı on iki yapıttan biridir. Sandrart, Velazquez’i ismen zikretmemiştir; kendisinin böyle bir onura nail olmasını vurgulayarak nihai alıcı olan İspanya kralından bahsetmeyi tercih etmiştir. Ancak kitabının 1683 tarihli Latince edisyonu “*Academia Nobilissimae Artis Pictoriae*”de başka bir bölümde Poussin’den bahsederken “*Aşdod’da Veba*” ile ilgili olarak: “*Jean Baron tarafından gravürü yapılan, orijinalinde ise 6 ft. genişliği ve 4 ft. uzunluğu ile emsalsiz bir yapıt olan “Aşdod’da Veba”, Antonio adlı Sicilyalı bir sanatsever için gerçekleştirilmiştir. Antonio, sonrasında borçları yüzünden hapse atıldığı ve orada öldüğü için, yapıt bir müzayedede 1000 gümüş paraya Pozzulili bir soyluya satılmıştır*” ifadesinde bulunur; dolayısıyla bir çelişki söz konusudur. Sandrart bu pasajda yapıtın banisinin İspanya kralı yerine iflas etmiş bir Sicilyalı olduğunu dile getirmektedir. Söz konusu on iki yapıtın Sandrart’ın kastettiği anlamda bir grup ya da bir proje dâhilinde gerçekleştirilmiş olduklarını düşünmek için bir neden yoktur. Sandrart, gerçekten İspanya kralı için gerçekleştirilen Reni’nin “*Helen’in Kaçırılması*” ve Guercino’nun “*Dido’nun Ölümü*” adlı yapıtlarını diğer yapıtlarla bir araya getirerek bir proje gibi sunmuştur çünkü bu sayede kendi yapıtını da bu gruba dâhil ederek dönemin önemli ressamlarından biri olduğunu düşündürmek istemiştir. Jane Costello’ya göre Sandrart’ın sözünü ettiği Sicilyalı, gerçek adı Valguarnera olan bir pırlanta hırsız ve sanat eserlerine karşılık pırlanta takası yapan bir profesyoneldir ancak Poussin gibi bazı ressamlar nakit ödemeyi tercih etmekteydiler. Valguarnera’nın özel koleksiyonunda yer alan yapıtların büyük bir kısmı, ressamlardan ya da sanat tacirlerinden bizzat alınmış yapıtlardır; Valguarnera, tek tek ressamların atölyelerine giderek önceden başlanmış olan bir yapıtı ya da yeni bir kompozisyonu sipariş verebiliyordu. “*Aşdod’da Veba*” da, Valguarnera öncesinde başlanmış bir yapıttır. Valguarnera’nın satın aldığı bazı yapıtların kopyalarını da sipariş ettiği bilinmektedir. “*Aşdod’da Veba*”nın National Gallery’de bulunan Caroselli kopyası da, yine Valguarnera tarafından sipariş edilmiştir. Valguarnera, hakkında açılan dava sırasında yanında bulunan yapıtların kaynağını açıklarken, “*Filistiler Tarafından Çalınan Ahit Sandığı*”nı Roma’da Monsù Posi’den (Poussin) 110 scudi’ye satın aldığını ve aynı yapıtın bir kopyasını Caroselli’ye 35 scudi karşılığında sipariş ettiğini” beyan etmiştir. Davada tanık olarak çağrılan Poussin de: “*Valguarnera’dan iki sipariş aldım; biri dört ya da beş ay önce teslim ettiğim “Dagon Tapınağında Gerçekleşen Ahit Sandığı Mucizesi”, diğeri de “Çiçek Bahçesi”... İlk yapıt için 110 scudi’ye ikincisi için de 90 scudi’ye anlaştık*” ifadesinde bulunmuştur. Valguarnera’nın “*Filistiler Tarafından Çalınan Ahit Sandığı*”, Poussin’in ise “*Dagon Tapınağında Gerçekleşen Ahit Sandığı Mucizesi*” olarak adlandırdığı yapıt, kuşku götürmez şekilde “*Aşdod’da Veba*” olarak bilinen yapıttır ve bu bilgiler ışığında Sandrart’ın bahsetmiş olduğu “Sicilyalı sanatsever”in, Valguarnera olduğu kesin olarak

Poussin'in duygusal bir tepki uyandırma yolunda yararlandığı başka bir araç, “*Aşdod'da Veba*”nın poetik ve anlatımsal unsurlarıdır. Duygusal tepki uyandıran unsurlar içerisinde en ürkütücü olanı ön planda yer alan ölü anne, göğsünden uzaklaştırılan bebeği ve bebeği uzaklaştıran, aynı zamanda da ölü bedenden yayılan hastalık kokusundan kaçınmak için burnunu kapayan erkek figüründen oluşan merkezi gruptur. Bu antik figürü yeniden canlandırırken ve savaş bağlamından veba bağlamına taşıırken Raffaello ve Poussin'in amacı, “*tüm ressamın içerisinde ruhu tasvir eden, insani eğilimlere ve duygulara ifade kazandıran ilk ressam*”⁵¹ olarak anılan Aristides'in dokunaklılığına ulaşmak olmalıdır. Aynı şekilde iki ressam, Aristides'in motifinin Hristiyan Hayırseverlik anlayışının sembolü “Emziren Meryem”e benzerliğinin ve bu sayede çok daha etkili bir duygusal güç içerdiğinin farkında olmuş olmalıdırlar.⁵² Emzirme vebaya neden olduğunda, bu karşıt bir etkiye dönüşür. “Emziren Meryem” imgesi, Meryem'in sütü ile sağlanan hayati bir

söylenebilir. Yapıt, Poussin'in atölyesinden çıktıktan sonra otuz yıl içerisinde Roma'daki sanat pazarı yoluyla birçok kez el değiştirmiştir. 1660'lara gelindiğinde Poussin ününün doruklarındayken erken dönemine ait bu yapıtı, kendi kazandığı meblağın on katına, Duc de Richelieu tarafından satın alınmış ve nihayetinde de Louvre'a ulaşmıştır. (Jane Costello, “The Twelve Pictures ‘Ordered by Velasquez’ and the Trial of Valguarnera”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 13, No. ¾, 1950)

⁵¹ **The Elder Pliny's Chapters on the History of Art**, trans. by K. Jex-Blake, Chicago: Area, 1976, pp. 133-35

⁵² Poussin dinî yapıtlarında nadiren emziren kadın imgesi kullanmıştır ve bu döneme kadar sıkça betimlenmiş olan Hayırseverlik kavramını kullandığında, Fransız çağdaşlarının etkilendiği Cesare Ripa'nın “*Iconologia*”sından yararlanmamıştır. Bu amblem kitabında Hayırseverlik, kırmızı bir giysi içerisinde ve birini emzirdiği üç çocuğu ile tasvir edilen bir kadındır. İki yanında duran diğer çocukları İman ve Umut'un simgeleridir; böylece üç teolojik erdem simgesi tamamlanmaktadır. Oysa Hayırseverlik alegorisini betimlerken pagan kaynaklara başvuran Poussin, alegorinin göstergesel düzenini değiştirmiştir ve yapıt, emziren ölü bir kadın imgesi ile Hayırseverlik kavramını sorgular gözükmektedir. Ancak görselleştirilen kavramın içeriği yine de verilmektedir: Sanatçı, her inançlı Hristiyan'ın kurtuluşa ulaşabilmek için gerçekleştirmesi gereken iki merhamet eylemini- “hastayı ziyaret etme” ve “ölüyü defnetme” eylemlerini- yapıtın sağ arka planında sahnelemektedir fakat bu eylemler anlamsızdır; Tanrı'nın laneti bağışlayıcı değildir; O dine küfrü cezalandırmış ve tek başına iki merhamet eylemini- “açları doyurma” ve “susayanların susuzluğunu giderme”- barındıran Hayırseverlik'in, imandan saptığı için canını almıştır. Hayırseverlik'in geleneksel olarak sevgi kaynağı olarak bilinen en özlü atribüsü “süt veren göğsü”, trajik ölümün simgesi haline gelmiştir. Sahne görsel olarak hastalığa duyulan tiksinti ile erotik çağrışımları olan göğüslere yönelik hazzı bir araya getirmektedir. Az önce bir bebeği öldürmüş olan heykelsi, solgun ve cansız göğüs, imanlı olanı kurtaran fakat küfre düşmüş olanı lanetleyen Tanrı'nın somutlaştırılmasıdır. (**Medieval and Renaissance Lactations: Images, Rhetorics, Practices**, ed. by Jutta Gisela Sperling, Ashgate Publishing Limited, 2013, IX. bölüm, Alexandra Woolley, “Nicolas Poussin's Allegories of Charity in “The Plague at Ashdod” and “The Gathering of the Manna” and Their Influence on Late Seventeenth Century French Art)

beslenme düşüncesi doğuruyorsa ve kulun kurtuluşa ulaşmasında Meryem'in İsa ile birlikte kurtarıcılığını düşündürüyorsa, zehirli sütü kendi çocuklarını öldüren, zehirli bedeni vebayı tüm bir kente yayan ölü bir kadın figürü olarak benzer bir motif, büyük bir dehşet uyandıracaktır. “*Frigya'da Veba*”da Raffaello, “anne-çocuk-beslenme-ölüm” birleşiminin duygusal gücünü arttırmak için kendi sağlığını tehlikeye atarak çocuğun hayatını kurtarmak için müdahalede bulunan bir erkek figürü eklemiştir. Poussin'in de yapıtında yer verdiği bu figür, motife yönelik duygusal tepkiyi yoğunlaştırmaktadır. İzleyici, bu figürü çocuğun babası olarak tanımlarsa etki daha da güçlü hissedilecektir. Poussin'in motife katkısı annenin diğer yanına hayatta olan bebeğin ikizi olabilecek ölü bir bebeği, zavallı bir veba kurbanını eklemesi olmuştur.

Poussin, bu türden poetik ve anlatımsal buluşlar için Aristoteles'in tragedya teorisinden ilham almış olmalıdır. Sanatçının bu teoriye dair aşinalığının kanıtı, onun 1627'den sonraki bir tarihte kitap haline getirmek üzere derlediği “*Resim Üzerine Gözlemler*” metninde bulunabilir.⁵³ Bu notlar, Aristoteles'in “*Poetika*”sına dair dönemin iki popüler tefsirinden alıntılar içermektedir: Torquato Tasso'nun⁵⁴ “*Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*” (1567-70) ve Lodovico Castelvetro'nun “*Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*” (1570) adlı eserleri. Poussin, bu eserler sayesinde Raffaello'nun Aristides'in motifine bir baba figürünü eklemesinin, Aristoteles'in en çok acıma ve korku uyandıran olayların yakın kişiler arasındaki ilişkileri bozan olaylar olduğu öğretisi ile uyumlu olduğunu fark etmiş olmalıdır. Aristoteles burada “*kardeşin kardeşi, oğlun babayı, annenin oğlu, oğlun anneyi öldürdüğü, öldürme niyetinde olduğu ya da bunlardan birinin*

⁵³ Böyle bir girişimden ilk kez Bellori'nin kitabında bahsedilmiştir (a.g.e. s. 46-462). Anthony Blunt, “Poussin's Notes on Painting” adlı makalesinde (*Journal of the Warburg Institute*, 1, 1937-38, pp. 344-51) Poussin'in bu notları ilk kez Sandrart'ın Roma'da olduğu dönemde tutmaya başladığını belirtir.

⁵⁴ Poussin, Tasso'nun eserleriyle dönemin ünlü ozanlarından Giambattista Marino ile dostluğu sayesinde tanışmıştır. Marino ile Poussin Paris'te, Marino'nun Marie de Médicis'in sarayında hizmet ettiği dönemde arkadaş olmuşlardır. Marino ülkesine döndükten sonra Poussin de onun ardından Roma'ya gider. Marino'nun Poussin'in sanat anlayışı ve poetik duyarlılığı üzerindeki önemli etkileri, Bellori, Passeri gibi çağdaşları tarafından kaleme alınan biyografilerinde de vurgulanmıştır. (Jonathan Unglaub, a.g.e. p. 528)

diğerine karşı bu tür başka bir eyleme giriştiği durumlar”ı kastetmektedir.⁵⁵ Poussin, ele alınan motifi zenginleştirerek benzer durumlar yaratmışlardır: Annenin sütü çocuğu zehirlemiştir; çocuğun anne sevgisi hayatını tehlikeye atmaktadır; baba çocuğu kurtarmakta ve anneyi kaderine terk etmektedir ve çocuğunu kurtarışı belki de kendi ölüm hamlesidir. Motifin acıma ve korku hislerini uyandırıcılığı son derece yoğundur çünkü motif geleneksel olarak aile kavramı ile ilişkilendirilen sadakat, güven, sevgi kavramları ile karşıttır; tıpkı Castelvetro’nun ifade ettiği gibi *“bir arkadaşın açtığı yara, en korku vericisidir... bir düşman ya da yabancı tarafından yapılmasından çok daha acıklıdır.”*⁵⁶

Ölü anneyi kadınsı güzellik atribüleri ile tasvir ederek Poussin, imgenin duygusal etkisini arttırmak için başka bir yöntemden faydalanmıştır: Eşzamanlı olarak acı ve haz duygularını uyandıran bir dehşet ve güzellik karışımı. Poussin dehşeti ve güzelliği bir araya getirmiştir. Bir meydanda, dehşet içerisindeki bir kentin kaosunun ortasında genç bir kadının göğüsleri, izleyici perspektifinin ön planındadır. Ölü bedendeki göğüsler süten şişmiştir fakat içlerinde kaynayan zehir, bedene tiksindirici bir renk vermiştir. Göğüsler veba zehriyle dolu olsalar da, bereket hissi uyandıran kadınsı biçimleri yine de bebeğine ve belki de kompozisyonel yapı sayesinde bakışları kanallı edilen izleyiciye cazip gözükmektedir. Dolayısıyla erotik çağrışımlı bu görüntü aynı anda hem haz hem tiksiniş, hem beslenme hem hastalık, hem “eros” hem de “thanatos” (“ölüm”) uyandırmaktadır.⁵⁷ Poussin’in, bu uygulaması, Aristoteles’in *“resimlerine bakmaktan en çok hoşlanılan, tiksinti duyarak bakılan şeylerin resimleridir”*⁵⁸ ifadesi ile örtüşmektedir. Aristoteles’in izinden giden Castelvetro da *“gerçekte görüldüklerinde yılan, kurbağa gibi hayvanlar, leşler bizde sadece hoşnutsuzluk ve iğrenme duyguları uyandırır fakat*

⁵⁵ Aristoteles, “Poetika”, a.g.e., 1453b 21-22

⁵⁶ Sheila Barker, a.g.e. p. 668

⁵⁷ Elizabeth Cropper’ın belirttiği üzere Poussin bu detayın duygusal tasviri ile Raffaello’nun ötesine geçmiştir, hatta Cropper’a göre sanatçı, ifadenin sınırlarını aşarak ve “edebi çiğneyerek” fazla ileri gitmiştir. (Elizabeth Cropper, “Marino’s ‘Strage degli Innocenti,’ Poussin, Rubens, and Guido Reni”, *Studi secenteschi* 33, 1992, p. 153)

⁵⁸ Aristoteles, “Poetika”, a.g.e., 1448b 10-11

*bunların resimleri, ustalıkla gerçekleştirildiği oranda, orijinalini doğru olarak yeniden üretebildiği oranda bizde haz uyandırır”*⁵⁹ der. Bu yorumdan şu çıkarılabilir: İtici ve acı verici konular, bir ressamın yetkinliğini göstereceği en zorlu sınavlardır çünkü bu tasvirlerin yaratacağı haz, tasvirin gerçeğe benzemesi oranında artacaktır. Bu bağlamda yetkinliğin, bir ressamın “*özgün hallerine hiç hayranlık duyulmayan şeylere benzerliği yoluyla hayranlık uyandıran resminde*” bir tür “*kibir*” içerdiği de söylenebilir.⁶⁰

Poussin’in hedefi mimetik bir haz ise, onun izleyicisine gördüğünün yalnızca bir tasvir olduğunu, yani acı verici şeylerin kendisi olmadığını duyumsatması da gerekir. İzleyiciyi veba kurbanları ve onların çektiği acılarla yakın bir ilişki içerisine sokan Poussin, aynı zamanda izleyicinin, karşısında sahnelenmiş bir acı olduğunun farkında olmasını sağlayan kurgusal bir mesafe de oluşturmuştur.

Bir tragedya eserinde olduğu gibi “*Aşdod’da Veba*”da da, kurgusal mesafe belli görsel yönlerin özenle ele alındığı sanatsal bir görünüm yoluyla elde edilmektedir. Salt bakma eylemini hazza dönüştürdüğü için sanatsal “Görünüm”, izleyicinin kendi ontolojik deneyimini acı içindeki trajik karakterlerin deneyiminden ayırt edebilmesini olanaklı kılar. Mükemmel bir tragedya eserinin, öncelikle olay örgüsü ile ilintili olduğuna inanan Aristoteles bile, mizansenin sahne üzerinde gerçekleşen olaylara acıma ve korku tepkilerini arttırdığını ve haz veren bir hayret deneyimi sağladığını kabul eder.⁶¹ Castelvetro da açıkça sanatsal bir görünüm kullanımını desteklemiştir. Ona göre sahne, dekor ve kostümler tragedyanın etkisini hayata geçirmede son derece önemlidir. Poussin de Castelvetro’nun “*gösteri ruh üzerinde büyük bir çekim gücüne sahiptir*” ve “*gösteride sunulan acı ne kadar korkunç olursa, uyandıracağı acıma ve korku duyguları da o kadar yoğun olacaktır... ve*

⁵⁹ Sheila Barker, **a.g.e.** p. 668

⁶⁰ Blaise Pascal, “*Pensées*”; “*Resimde Bireyin Gösterimi*”adlı makalesinde alıntılایan T. Todorov. (Tzvetan Todorov, Bernard Focroulle, Robert Legros, **Sanatta Bireyin Doğuşu**, çev. Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 22)

⁶¹ Aristoteles, “*Poetika*”, **a.g.e.**, 1453b 1-10

böylece gösteri, bir şiir sanatı eseri olmasa da hiçe sayılmayacaktır”⁶² ifadeleri doğrultusunda kendi yapıtını gerçekleştirmiştir.

“*Aşdod’da Veba*”nın bir tragedya mizanseni ile arasındaki en doğrudan bağlantı, güçlü bir perspektifli kent manzarası düzenlemesidir. Düzenlemenin Serlio’nun 1551 tarihli “*Architettura*”sında örneklendirdiği tragedya sahne illüstrasyonu ile benzerliği, bu izlenime katkıda bulunmaktadır. Serlio’nun Aristoteles’in tragedya prensipleri uyarınca gerçekleştirdiği tasarımını⁶³ kent manzarası için kavramsal bir model olarak kullanan Poussin, “*Aşdod’da Veba*”yı sadece sahnenin görsel diline uyarlamakla kalmamış, yapıtın tragedya janrı ile benzerliğini de ortaya koymuştur.

⁶² Sheila Barker, **ag.e.**, p. 668

⁶³ XVI. yüzyılın ortalarında Sebastiano Serlio’nun çizimleri yoluyla oluşan ve Serlio’nun büyük oranda Peruzzi’den etkilendiği ve antikiteye atıfta bulunduğu dekoratif tiyatro modelinin kaynağı, antik dönem retorik yapılarıdır. Serlio, antik şiirden ve özellikle de Aristoteles’ten miras kalan tiyatro janrları tipolojisine karşılık gelen üç tiyatro sahne düzenlemesi geliştirmiştir. Tragedya için geliştirdiği sahne tasarımı, resmî görünümlü yapılardan oluşur: Saray cepheleri, dinî ve antik dönem yapıları (obeliskler, zafer takları, harabeler). (Marc Bayard, “In Front of the Work of Art: The Question of Pictorial Theatricality in Italian Art, 1400–1700”, **Art History**, April 2010, p. 265) Ancak kentsel kurgulama, her zaman teatral sahne motiflerinin kullanılması ile ilişkilendirilmemiştir. XVI. yüzyılda mimari kurulum, doğrudan Serlio’nun sahne tasarımına gönderme yapmaz. Mimari kurulum ile modern anlamda bir “dekor”- süsleme özelliğinde ikincil bir unsurdan ziyade temaya uygun bir “mizansen” kastediliyordu. Sahne tasarımı “*historia*”yı ifade etmekte ve “*historia*”ya uygun tonu ve referansı sağlamaktaydı: Görkemli bir mimari görünüm, kamusal alana yönelik ağırbaşlı, ciddi bir söyleme karşılık gelmekteydi; daha sade bir mimari ise gayri resmîlik göstergesiydi ve özel alanla ilişkilendirilmekteydi. Bu anlayışın temelinde Ortaçağ kavramı “*modus*” vardır. “*Modus*”, Aristoteles’in poetik eserlere yönelik belirlediği kurallara dayanır: “*Modus gravis*” (ağırbaşlı mod) ve “*modus levis*” (hafif mod). Poussin, bu erken dönem mod teorisini daha teorik bir anlayışla uygulamıştır. 24 Kasım 1647 tarihli mektubunda sanatçı, uyguladığı modları açıklar: “*Mod, konulara göre değişir. Resmin konusu, modunu belirler. “Doryen modu, her şeyin sabit, ciddi ve ağırbaşlı olduğu mod; hoş giden, neşeli şeyler ise Frigyen modu.”*” (Nicolas Poussin, “*Lettres et propos sur l’art*”, **ag.e.**, p. 136) Poussin, resim ile müzik ve edebiyat teorileri arasında benzerlik olduğunu savunur. Ancak onun bu modlar teorisini ne kadar ciddiye aldığı da tartışılmıştır. Blunt, Poussin’in müzik ve şiir modlarına dair düşüncelerinin Giuseppe Zarlino’nun “*Istituzioni harmoniche*”sinden alıntılandığını savunur. Poussin’in yapıtları üzerinden bu modların tanımlanması üzerine eğilen çok sayıda çalışma gerçekleştirilmiştir. Örneğin Denis Mahon, alıntılanan metnin ve bu metnin sanatçı tarafından dikkatsizce “kopyalanmasının”, bir “*peintre-littérateur*” olarak anılan Poussin’in aslında sistematik bir doktrininin olmadığını ve modlar teorisinin ona Félibien ve Le Brun tarafından mâl edildiğinin kanıtı olduğu görüşündedir. Mod ve üslubun aynı anlama gelmediğine dikkat çekilmelidir. Bir sanatçının aynı tarihli iki yapıtında üslupsal bir değişiklik göstermesi beklenmez fakat aynı döneme denk gelen yapıtlarında sanatçı, iki farklı modda düzenlemeler gerçekleştirebilir. Bu bağlamda Poussin’in aynı dönemde gerçekleştirdiği kasvetli “*Aşdod’da Veba*”sı ve neşeli “*Primavera*”sı örnek gösterilebilir. Tam da bu sebeple Poussin, “*üslup*” kelimesini kullanmaktan kaçınmıştır ve müzikal bir terim kullanarak “*üslup*”un görsel sanatlarda yüklenen farklı anlamlarının yaratabileceği karışıklığı önlemeye çalışmıştır. Poussin, modların amacının izleyicinin zihninde arzu edilen duyguları uyandırmak olduğunu ifade etmiştir. (Jennifer Montagu, “The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture”, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 55, 1992, pp. 233-238)

Poussin'in Aristotelesçi poetika anlayışına aşinalığı ve “*Aşdod'da Veba*”nın Serlio'nun tragedya sahne düzeni ile ilişkisi bilimsel araştırmalarda dile getirilmiştir. Ancak yapıta dair tragedya bağlamında bir okuma gerçekleştirilmemiştir. Oysa tragedya olay örgüsü modeli, yapıtın resimsel kompozisyon düzenini belirlemiş olduğu söylenebilir; trajik olay örgüsünün karakteristik yapısı, kurgusal mesafe etkisini güçlendirmektedir.

Yapıtta Aristoteles'in mükemmel bir tragedya olay örgüsü içerisinde olması gerektiğini savunduğu üç durumun karşılıklarını bulmak mümkündür. İlk durum, Aristoteles tarafından “*olan bitenin tam aksi yöne doğru değişmesi*” olarak tanımlanan⁶⁴ Castelvetro'nun ise “*mutluluktan sefalet, sefaletten mutluluğa doğru geçiş*”⁶⁵ olarak açıkladığı *peripeteia*dır. Yapıtta görülen mimari şaheserleriyle zengin, iyi yönetilen ve askeri kahramanlığı tapındaki yağmalanmış Sandık emaneti ile doruğa ulaşmış kent çağrışımı ile *peripeteia* örtüşmektedir. Talihin tersine dönüşü ise, tapındaki parçalanmış put ve ön planda görülen devrilmiş sütun ile bildirilmektedir. Bu detaylar kent halkını yüksek bir medeniyetten sefalet sürükleyecek felaketin habercisidir.⁶⁶ Bu durumun ardından *anagnorisis*-Aristoteles'in “*bilgisizlikten bilgiye geçiş*”⁶⁷ olarak tanımladığı farkına varma evresi yaşanmaktadır. Bu durumun yapıttaki karşılığı orta bölümde betimlenen eylemdir. Kent sakinleri ve din adamları tapınağın çevresinde toplanmışlardır ve hangi yüce güç ile putlarının parçalandığını sorgulamaktadırlar; hemen akabinde Ahit

⁶⁴ Aristoteles, “Poetika”, a.g.e., 1452a 24

⁶⁵ Sheila Barker, a.g.e. p. 669

⁶⁶ Yapıtta yer alan trajik unsurlar, Poussin'in muhtemelen baskıları aracılığıyla tanıdığı Raffaello'nun “*Borgo Yangını*” (1514, Stanza dell' Incendio, Vatikan) ile kıyaslanmıştır. Poussin'in kompozisyonu, birçok açıdan bu freske benzetilmiştir. Ancak Poussin'in yapıtında tragedya unsurları, Raffaello'nun yapıtında uygulandığı şekliyle uygulanmamıştır. Poussin'in, Aristoteles'in tragedya anlayışına çok daha yakın olduğu söylenebilir. *Peripeteia*, Poussin'in yapıtında Filistiler'in talihinin tersine dönerek ilahi bir cezaya çarptırılması olarak temsil edilmiştir oysa Raffaello'nun yapıtında betimlenen *peripeteia*, insanların talihinin hayırlı yönde değişmesidir. Yapıt, yangının aniden söndüğü anı tasvir eder. Bu yolla Raffaello, papanın mucizesini aktarmaktadır. Ancak Poussin'in yapıtında temsil edilen Ahit Sandığı'nın zaferi de, kurtuluşa ulaşma- İsrailoğulları'nın dininin kurtuluşu ve Hristiyanlar'ın inandığı şekliyle nihayetinde Mesih'in gelişine doğru ilerleyen bir öykü- bağlamında değerlendirilirse, aynı şekilde talihliliğe doğru bir değişimle de ilişkilendirilebilir. (“Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque”, ed. by Franco Mormando, Thomas Worcester, a.g.e. p. 189, 191)

⁶⁷ Aristoteles, “Poetika”, a.g.e., 1452a 30

Sandığı'na hürmetsizliklerinin Yahudiler'in Tanrısı'nın gazabına uğramalarına neden olduğunun farkına varırlar. Aristoteles'in formülünde nihai olay *pathostur*, yani "yıkım ve acıyla sonlanan eylem"dir⁶⁸. Bu noktada ileri bir çözümlemeye gerek yoktur; Poussin'in yapıtı ölüleri, ölmekte olanları ve dehşete kapılmışları tasvir ederek trajik acıyı görselleştirmektedir.⁶⁹

Aristoteles'in trajik olay örgüsüne verdiği önemin sebebi, bu türün mükemmel bir örneğinin izleyicinin acıma ve korku tepkilerini arttıracak inancına dayanır. Poussin de aynı anlayışla Aristoteles'in formülünün resimsel eşdeğerini gerçekleştirmek istemiş olmalıdır. Eleştirmenler acıma ve dehşet duygularının, "*Aşdod'da Veba*"nın sanatsal başarısının anahtarı olduğunu vurgulamışlardır. Bu etki, ölü annesinin göğsünden süt emmeye çalışan bebek motifi ya da devrilmiş sütunun yanında yığılıp kalmış yaşlı kadın figürü gibi yapıtın sayısız unsuru ile duyumsatılmaktadır.⁷⁰

Poussin'in Aristotelesçi anlayışı, daha önce sözü edilen diğer veba temalı yapıtı "*Azize Francesca Romana*"da da gözlemlenebilir. Poussin bu yapıtının da arka

⁶⁸ Aristoteles, "Poetika", **a.g.e.**, 1452b 10

⁶⁹ Lorenzo Condio, 1581 tarihli "*Medicina filosofica contra la peste*" ("*Vebaya Karşı Felsefi Tıp*") adlı, bir kopyasının da Francesco Barberini'nin kütüphanesinde olduğu bilinen eserinde şu dehşet imgelemine sunar: "*Baba, kollarında ölü oğlu, dehşetle bacağına sarılmış diğer oğlu ile birlikte; üçüncü oğlu da feryat etmekte. Karısı cansız, yerde uzanmakta ve o baba, ölüden farksız olan o baba, sevdiklerine yardım etmek için hiçbir şey yapamamakta...*" ("Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque", ed. by Franco Mormando, Thomas Worcester, **a.g.e.** p. 208) Bu pasaj ve yapıt arasındaki benzerlikler inkâr edilemezdir.

⁷⁰ Poussin, bir kez daha acı çeken bir pagan figür olarak betimlediği Hayırseverlik personifikasyonunu kullandığı "*Man'ın Toplanması*"nı arkadaşı Chantelou için gerçekleştirmiştir ve yapıtını tarif ettiği 28 Nisan 1639 tarihli mektubunda, jestler ve yüz ifadeleri aracılığıyla figürlerin duygularını betimleyebilmek için büyük bir çaba sarf etmiş olduğunu şu şekilde açıklar: "*Hangi figürlerin bitap düştüğünü, hangilerinin dehşete kapıldığını, hangilerinin büyük bir acı içinde olduğunu, hangilerinin merhamet gösterdiğini, hangilerinin bu merhamete muhtaç olduğunu, hangilerinin teselli arayışında olduğunu... kolaylıkla ayırt edebileceğinizi sanıyorum. Sol tarafta yer alan ilk yedi figür, burada söz edilen her duyguyu yansıtmaktadır; yapıtın geri kalan kısmı da büyük oranda aynı etkiye sahip. Anlatılanların temaya uygun olup olmadığını görebilmek için, öyküyü ve resmi okuyunuz.*" ("Medieval and Renaissance Lactations: Images, Rhetorics, Practices", **a.g.e.** p. 176) Ressayre, Jacques Stella'ya mektubunda da aynı arzusunu vurgular. Mektupta Poussin, "*Man'ın Toplanması*'ndaki figürlerin, onları okumayı bilenleri düş kırıklığına uğratmayacağını" ifade etmiştir. (Anthony Blunt, **Art and Architecture in France, 1500-1700**, Yale University Press, 1999, pp. 37-39) "Okumak" fiili, resmin kazandığı önemi ortaya koymaktadır. Horatius'un "*Ut pictura poesis*"inde ve Aristoteles'in "*Poetika*"sında resmin, şiirle kıyaslanması yoluyla özgür sanatlar konumuna yükseltilmesine dair çağdaş tartışmaları da anımsatmaktadır.

planında bir dizi görsel metafora yer vermiştir: Stefano Maderno'nun "*Azize Cecilia*"sındaki (1600, Roma) pozda tasvir edilmiş ölü bir kadın, Niobid pozunda ölü bir genç, kırmızı gözleri ve Medusa bukleleri ile görülmekte olan ve Farnese'deki "*Ölü Bir Çocuk Taşıyan Gladyatör*" pozundaki ürkütücü veba personifikasyonu, kılıcı ve kalkanı ile Veba'yı kovan melek.⁷¹ Poussin bu öğeleri, resmin duygusal içeriğini yoğunlaştırmak ve zenginleştirmek yolunda kullanmıştır. Yapıtta görselleşen veba dehşeti, tıpkı ilk Hıristiyan martirlerinin ya da Roma arenalarındaki gladyatörler kurbanlarının dehşeti gibidir. Sanatçı böylece yapıtına evrenselleşmiş trajik boyutlar katmıştır. Kompozisyon tragedya kuralları uyarınca düzenlenmiştir. Olay örgüsü *peripeteia*yı görselleştirmektedir: Bu kez, tıpkı Raffaello'nun "*Borgo Yangını*"nda olduğu gibi mutlak felaketten mutlak iyiliğe geçiş. Bir adak resmi olan "*Azize Francesca Romana*" da izleyicide katharsis sağlama hedefindedir. Yapıtın tüm unsurları, dehşet ve acıma duyguları uyandırmaktadır. Dehşet, Veba'nın zalim ve korkunç imgesi ile ortaya çıkmaktadır; acıma ve şefkat duyguları ise bulutlar üzerindeki ve ona secde eden iki figür ile somutlaşmaktadır. Uyandırılan bu duygularla bir *pietà* yaratılmıştır: Bir yanda vebaya yakalanmış olanlara yönelik acıma, diğer yanda secde eden figür ile uyanan ilahi merhamet duyguları.

Poussin'in, tıp çevrelerinde özellikle veba salgınları sırasında tehlikeli addedilen duyguları neden uyandırmak istediği, Aristoteles'in argümanı doğrultusunda çözüme ulaşmaktadır. Aristoteles, acı verici duyguların ve tragedyanın faydasının, izleyicinin ruhundaki aynı duyguların katharsisini sağlaması olduğunu açıklamıştır.

Castelvetto, eseri içerisinde sıkça trajik katharsise atıfta bulunmuş ve okuyucusuna katharsis doktrininin Aristoteles'in Platon'a karşı çıkışı bağlamında ne denli önemli olduğunu anımsatmıştır. Poussin'in, yapıtının konu seçiminde bile Castelvetto'nun metninden esinlenmiş olduğu söylenebilir; çünkü, metin içerisinde yer alan bir pasajda Castelvetto, aşırı duyguların bir tür homeopatik tedavisi işlevindeki katharsisi açıklarken veba analojisinden faydalanmıştır: "... *bizlerin başka türlü görebileceğimizden ya da duyabileceğimizden çok daha sık olarak acınası ve korkutucu olayları görmemize ve duymamıza olanak tanıyan tragedya,*

⁷¹ Charles Dempsey rev., **a.g.e.** p. 32

acıma ve korku duygularımızı azalttığımız bir araçtır. Bu nedenle tiyatronun sunduğu çeşitli durumlar karşısında bu duyguları deneyimlemek, bizim yararımızdır. Bu yarara dair en çarpıcı kanıt, veba salgını dönemlerinde ortaya çıkar. Veba salgınının başında, henüz üç ya da dört kişinin yaşamını yitirdiği dönemde, acıma ve korku duygularıyla sarsılırız fakat sonrasında yüzlerce, binlerce insanın ölümüne şahit olduğumuzda acıma ve korku tepkilerimiz azalır.”⁷²

Castelvetro temel olarak trajik katharsisin ahlâki faydaları ile ilgilenmiş olsa da, onun katharsis etkilerini açıklamak için “tıbbi arınma” gibi bir terim kullanması, veba analojisi ve katharsisten “acı bir ilaç” olarak bahsetmesi, trajik katharsisin psikosomatik yönlerini akla getirmektedir.

Castelvetro’nun katharsis yorumunun, Poussin’in yapıtının trajik formunu oluştururken temel itkisi olduğu öne sürülebilir. Poussin duyguların zararlı etkilerine, özellikle de İtalya’da baş gösteren veba salgını nedeniyle çağdaşlarının deneyimlediği dehşet ve acıma duygularına karşı görsel bir koruyucu yaratmak istemiş olmalıdır. Poussin’in katharsis anlayışına sadece Castelvetro metni kaynaklık etmez. XVII. yüzyıl tıbbında katharsis, zihni ve bedeni zararlı unsurlardan arındıran terapik bir araç olarak algılanmaktaydı. Tıp ve şiir bağlamında katharsis kavramına aşına olan Poussin trajik katharsisi, tragedya tarafından uyarılan yüzeysel duyguların niceliğinin, yoğunluğunun ve özümselemeyecek niteliklerinin beden toleransını aşması nedeniyle sistem dışına atıldığı homeopatik bir temizlenme olarak algılamış olmalıdır. Katharsis ile ya bedensel salgı salınımı (gözyaşı) ya da termal tepki (ürperti) gibi bir deşarj yoluyla, önceden var olan duygu yoğunluğu da ortadan kalkmaktadır. Trajik katharsis sonucunda ruh ve bedensel salgılar dengelenir; değişen izleyici “arınır”. Poussin, benzer kathartik etkilerin resmedilmiş bir trajedinin uyandırdığı “yüzeysel” dehşet ve acıma duyguları ile gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini merak etmiş olmalıdır ve belki de yapıtının vebadan korunma gibi pratik etkilerinin olmasını da ummuştur çünkü bu dönemde salgınla büyü, yılan zehirli muskalar, kurbağa derileri, kutsal su, tütsü, beden üzerinde taşınan dualar,

⁷² Sheila Barker, **a.g.e.** p. 670

sirke, üzeri resimli değerli taşlar ya da cinsel perhiz ile savaşmaya çalışılmaktaydı. Dolayısıyla yeni bir tedavi biçimi de reddedilmeyecektir. Üstelik trajik katharsis flebotomi (kan alma), diyaforetik (terletici), diüretik (idrar söktürücü), müşhil gibi geleneksel tıbbi veba ilaçlarına, göre oldukça çekici bir alternatiftir; çünkü, ılımlı ve haz verici bir tedavidir.⁷³ Aristoteles'in ifade ettiği üzere bu haz hem mimetik bir tasviri izlemeden, hem de acı veren termo-sıvısal fazlalığın arındırılmasının ardından rahatsızlık hissinin sonlanmasından kaynaklanmaktadır.⁷⁴

Üstelik birçok hekim, haz veren duyguları, faydalı deneyimler olarak nitelendirmiştir. Aristoteles "*Nikomakhos'a Etik*"te (7. 15), mimetik hazzı, kronik ya da aşırı ağrıdan muzdarip olanlara bir ilaç olarak reçetelendirmiştir. Yine XVII. yüzyılda Thomas Wright, makul bir hazzın, beden ve zihin için yararlı olduğunu ifade etmiştir.⁷⁵ Poussin'in resimsel tragedyasına atfedilen haz verme amacı, "*Aşdod'da Veba*"nın kathartik bir ilaç olarak yaratılmış olduğu düşüncesini pekiştirmektedir.

Yapıt bu argümanlar doğrultusunda ele alınırken, Roma'nın bu yıllarda derin bir korku yıkımına uğramış olduğu tekrar anımsanmalıdır. Giacinto Gigli, bu dönemde kaleme aldığı günlüklerinde Roma'nın, "*kentlerin veba ile harap olduğu, her gün yüzlerce, binlerce insanın öldüğü haberleriyle çalkalandığı*"nı dile getirir.⁷⁶ Böyle bir okuma ile incelendiğinde Romalılar'ın felaket endişesinin, Poussin'in yapıtında görülen bir detayla yansıtıldığı ifade edilebilir: Bir saray balkonunda altlarında cereyan eden dehşet manzarasına tanıklık eden figürler⁷⁷, kargaşadan uzaktadır. Bu uzaklık, onları hastalığın bulaşıcılığından koruyor olsa bile, figürler vebanın psikolojik etkilerinden korunamamaktadırlar. Bu acıklı manzaradan gözlerini alamayan saçsız figür, merhamet hissi uyandıran bir jestle başı öne eğik beyaz giysili figür ve dehşetle irkilerek yüzünü kapayan yeşil giysili figür, duygusal bir ızdırap

⁷³ Sheila Barker, **a.e.**

⁷⁴ Aristoteles, "*Politika*", **a.g.e.**, 8.7 1341b 32

⁷⁵ Thomas Wright, **The Passions of the Mind in General**, 1604; Garland Pub., 1986, p. 60

⁷⁶ Sheila Barker, **a.g.e.**, p. 671

⁷⁷ Eski Ahit bağlamında Tsadok ve Davud olarak yorumlanan figürler

içinde vebanın “*idea terrifica*”sına odaklanmışlardır. Figürlerin konumu, 1630’daki veba salgınında Romalılar’ın sıkışıp kaldıkları durumu düşündürmektedir.

Poussin, bu dönemde İtalya’da hüküm süren veba dehşetini “*Poetika*” argümanı uyarınca kurgulanmış bir sanat eseri aracılığıyla acıma duygusuna yönlendirmiştir. Böylece bu duygulara yüzeysel, dolayısıyla da zararsız bir çıkış sağlayan trajik katharsis gerçekleşmektedir. Fizyolojik bozukluklar sebebiyle oluşan bu duygulardan arınma, izleyici için psikosomatik bir hastalığın tedavisi için tıbbi olarak güvenilir bir ilaç olma yanında sağlıklı bir haz da sağlamaktadır.

2.3 Estetik Form Üzerinden Bir Katharsis Okuması: Alfredo Jaar, “Görüntülerin Matemi”

Savaş, soykırım, kıtlık, yoksulluk, politik yozlaşma... Şili doğumlu New York'ta yaşayan sanatçı Alfredo Jaar, dünyada yaşanmakta olan bu trajedilere sanatsal bir tanıklıkta bulunur. Onun enstalasyonları, entelektüel derinlik, sarsıcı ve dokunaklı bir güzellik ile karakterize edilebilir. Jaar'ın projelerinin her biri yoğun *in situ* araştırmasından ve sanatçının ele aldığı durumu yaşayan insanlarla samimi bir etkileşimden ortaya çıkmaktadır. Araştırmaları doğrultusunda tüm dünyayı gezen Jaar, Brezilya Serra Pelada altın madenlerindeki işçi istismarına, Koko Nijerya'daki toksik kirliliğe, Montreal Kanada'daki evsizlerin koşullarına kadar birçok mesele üzerine eğilmiştir.

Jaar kendini “hüsrana uğramış bir haberci” olarak tanımlar ve ekler: “*Her işimde izleyicimi bilgilendirme arzusu içindeyim...*”²⁹² Jaar, araştırmacı çalışma yöntemleri yoluyla ulaşılan bilgi ve materyalin yeniden ele alınması ve kullanılmasına başvuran estetik stratejilere başvurur. Gerçeğin ne olduğu ve nasıl iletileceği ya da nasıl temsil edileceği soruları, Jaar'ın sanatsal üretimi bağlamında son derece önemlidir. Bu doğrultuda kariyerinin başından itibaren haberleri yapıtlarında kullanmayı tercih eden Jaar amacının, “*sanat dünyasının kurgusal gerçekliği ile dünya gerçeklerini birbirlerine bağlayan köprüler inşa etmek*” olduğunu ve böylece “*sanat alanı içerisinde, yaşanmış deneyimlere dayanan küçük gerçeklikler yarattığını*” ifade etmiştir.²⁹³ Gerçeğe ulaşmada tanık olmanın önemine vurgu yapan Jaar için Ruanda deneyimi hayati bir roldedir ve eleştirel yaklaşımının derinleşmesinde bu deneyim, bir dönüm noktası olmuştur.

²⁹² Matthew Shum interview with Alfredo Jaar, “Image Decomposed: “Alfredo Jaar’s ‘May 1 2011’”, (çevrimiçi) <http://warscapes.com/conversations/image-decomposed-alfredo-jaar-s-may-1-2011>

²⁹³ Patricia C. Phillips, “The Aesthetics of Witnessing: A Conversation with Alfredo Jaar”, **Art Journal**, Fall, 2005, p. 12,14

2.3.1 Alfredo Jaar ve Sanatı

Jaar'ın sanat üretimi içerisinde “*Ruanda Projesi*” öne çıkmaktadır. “*Ruanda Projesi*”, fotoğraf temelli bir dizi düzenlemeyi ve “*Let There Be Light: The Rwanda Project*” (Barcelona: Actar, 1998) adlı kitabı içerir. Jaar, bir milyon Tutsili'nin yalnızca üç ay gibi kısa bir süre içerisinde Hutulular tarafından katledildiği soykırımın sona ermesinden birkaç hafta sonra, Ağustos 1994'te, “Batı medyasının ilgisizliğini telafi etmek üzere” Ruanda'ya yolculuğa çıkar. Olayları başından itibaren takip eden Jaar için bu yolculuğun amacı kanıt toplamak, ana akım medyada yer bulan birkaç satırdan fazlasını söylemek, şiddete ve mağduriyete dair “nesnel” görüntülerin kullanımını dönüştürmek, bu vahşetten kurtulanların öyküleri, gördüğü manzaranın ayrıntıları aracılığıyla daha çok insanın tepki vermesini sağlamaktır.

Jaar'ın proje kapsamında gerçekleştirdiği ilk işi “*Yaşam Belirtisi*” (“*Signs of Life*”) adını taşır. Jaar, Ruanda vahşi doğa manzaralarının görselleştiği iki yüzden fazla kartpostalın her birine, bölgeye vardığında görüştüğü soykırımdan kurtulanların isimleri ile birlikte “*sağ!*” yazarak, Tutsi ölüm kayıtlarını sembolik bir tersine çevirme girişimi olarak kendi tanıdıklarına gönderir. Ruanda'dan döndükten sonra Jaar, dört yıldan uzun bir sürede çekilen üç binden fazla fotoğrafın “yetersizliğinin” farkına varır çünkü Ruanda deneyimi Jaar'da görsel imgeye yönelik bir güvensizlik yaratmıştır. Görüntülerin sınırlılığı, kesilmesi, düzeltilmesi ya da ışık kullanımı, gerçekliği çarpıtmaktadır; ayrıca görüntü şiddeti yorumlamada ya da şiddete erişim sağlamada da başarısız olmaktadır. Sanatçı, “*dünyaya dair estetik bir tanıklığa katlanma zorunluluğu hissetmiştir; oysa böyle bir travma ile yüzleşildiğinde hiçbir görüntü yeterli olmayacaktır.*”²⁹⁴ Bu sebeple Jaar sonraki çalışmalarında farklı bir strateji benimser.

Jaar'ın bu strateji uyarınca Ruanda'da yaşanan travmaya odaklanan dizi dâhilindeki sonraki çalışması Malmö'de bir reklam panosuna, üzerinde yalnızca

²⁹⁴ **Visual Politics of Psychoanalysis: Art and the Image in Post-Traumatic Cultures**, ed. by Griselda Pollock, I.B. Tauris & Co. Ltd., 2013; Griselda Pollock, giriş bölümü, p. 1

defalarca “*Ruanda*” yazan bir poster yerleştirmesidir: “*Ruanda, Ruanda*” (1994). Bu bir çağrıdır; “görüntüleri” kullanmayan görsel bir bildiridir; bu panonun önünden geçen “Avrupalı halka” Ruanda’yı anımsatma, Ruanda’ya dikkat çekme girişimidir. Jaar, “bir iç savaş” olarak yaftalanıp müdahalede bulunmama kararı alınarak seyirci kalınan bu vahşet karşısında görünürlüğün görünmezliğin, bilmenin inkârın yerine geçmesine karşılık verebilmek için, bir dizi görsel strateji geliştirme arayışına girmiştir. Jaar’ın düzenlemeleri, Öteki’nin, özellikle de Afrika’nın travmasına yönelik ilgi ve ilgisizliğin ikili alanı karşısında var olmaktadır. Jaar bu vahşeti görmüştür ve belgelemiştir. Ancak Jaar aynı zamanda başkalarının tanıklık etmek zorunda bırakıldığı deneyimi belgeleyen görüntüler yaratmıştır. Bu durum, yaşanan olaydan çok uzakta olan izleyiciyi yüzleştirme bağlamında Jaar’ın işlerini farklı kılmaktadır. Jaar’ın düzenlemeleri izleyiciyi, hayatta olan bir insanın vahşete yakınlığını, travma ile kesilen bir boşluğu fark etmeye zorlamaktadır. Jaar izleyiciye “göstermez”; ikinci bir öldürücü “bakışla” ölümü yineler. O, izleyicinin sona ermemiş bir dehşeti gören gözlerin bakışı ile yüzleşmesini sağlar.

Jaar’ın 1996 tarihli “*Gutete Emerita’nın Gözleri*” (“*The Eyes of Gutete Emerita*”) adlı düzenlemesi²⁹⁵, eşinin ve iki oğlunun ölüm mangası tarafından katledilişine tanıklık eden bir kadının gözlerini düşünmeye zorlar. Bu gözler, kadının “görülmeyen” fakat yaşadığı çileleri anlatan bir metnin kırk beş saniye boyunca ekrana yansıtılmasının ardından belirmektedir. Metin şu satırlarla başlar: “1994’te çoğunluğu Tutsi azınlığından olan bir milyondan fazla Ruandalı, uluslararası toplum soykırımı gözlerini yumarken, sistematik olarak katledilmiştir.”²⁹⁶ Sonraki otuz saniyede ekrana kadının gözlerinden, beden dilinden bahseden başka bir metin yansır. Son olarak ekrana on beş saniye boyunca üçüncü metin çıkar: “*Onun*

²⁹⁵ “*Gutete Emerita’nın Gözleri*”, ilk kez 1996’da Kuzey Carolina Raleigh’deki Çağdaş Sanat Müzesi’nde, düzenlemenin başka bir versiyonu da Canberra’daki Avusturalya Ulusal Galeri’de sergilenmiştir. Her iki sergi de aynı resme odaklanmaktadır. Sergi katalogunda Jaar, kısaca bu kadınla karşılaşmasını ve kadının yaşadığı felaketlere dair ona anlattıklarından bahseder. Raleigh versiyonunda Gutete’nin gözlerinin yakın plan fotoğrafı, ekrana yansıyan son metin satırı kaybolduktan sonra kısa bir an için ortaya çıkar. Canberra versiyonunda ise metin doğrudan duvara yansıtılmıştır ve aynı fotoğrafın bir milyon slaytı, ışıklı bir masa üzerine yığılmıştır. Masanın yanında, izleyicinin daha yakından “bakabilmesi” için büyüteçler yerleştirilmiştir.

²⁹⁶ Alfredo Cramerotti, *Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing*, Intellect, The University of Chicago Press, 2009, p. 92

gözlerini anımsıyorum. Gutete Emerita'nın gözlerini." Kişisel olmayan tarihsel bir yaklaşımdan "*anımsıyorum*" ifadesine geçerek Jaar, izleyiciyi kimliği, yeri yurdu, geçmişi bilinen bu yaşayan kadının gözleri ile aracısız olarak karşılaşmaya hazırlar. Jaar bu tavır yoluyla şu soruyu sormaktadır: "*Sen de onun gözlerini anımsayacak mısın- sana bakan fakat sonsuza kadar cinayeti 'göreceksin' bu gözleri?...*" Düzenleme, sanki kendisi de ölmüş birine aitmiş gibi gözüken bu gözlerle imkânsız bir "görüşme" sağlamaktadır. İzleyici, kadının tanıklık ettiği olayı bir "görüntü" olarak görmekten alıkonur. Bir haber görüntüsü olarak gösterilse ikonlaştırılıp metalaştırılabilecek bu gözlerle karşılaşma, Gutete Emerita'nın gözlerinin anımsanmasını sağlayacaktır. Debra Bricker Balken'a göre "*korkunç bir suça tanıklık etmiş gözlerle kurulan yakın temasın amacı, bu unutulmaz imgenin zihinlere kazınmasıdır.*"²⁹⁷ Jaar'a göre izleyici, acı çeken Gutete'nin bakış açısını ve onun gözleri "ile" görerek kendi bakış açısını düşünecektir ki bu Jaar'ın ifadesiyle "*vahşeti 'görebilmenin' tek yoludur*".²⁹⁸

"*Gutete Emerita'nın Gözleri*" öncesinde Jaar, Haziran 1995'te Fransa'da sergilenen işi "*Işığa İzin Ver*"i ("*Let There be Light*") gerçekleştirir. Düzenlemede, siyah zeminli on ışık kaynağı karşısında isimler yer alır. Bunlar, belki bir gün Nazi Almanyası'nın hafızalara kazınan toplama kampları isimleri gibi anılacak soykırımın gerçekleştiği yerlerin isimleridir: Kigali, Cyangugu, Amahoro, Rukara, Shangi, Mibirizi, Cyahinda, Kibungu, Butare ve Gikongoro. Ancak bu çalışmasını gerçekleştirdiği dönemde yani 1995'te Jaar'ın amacı, bir yıl önce üç ay içerisinde bir milyon kişinin katledildiği bu yerlerin henüz bir vahşet anlamı ile ilişkilendirilmediğini vurgulamaktır. Son ışık kaynağının karşısında ise sekans sekans ilerleyen bir fotoğraf dizisi yerleştirilmiştir: Birbirlerine sarılmış iki Afrikalı çocuk, arkaları izleyiciye dönük olarak açık bir alanda durmakta ve karşısındaki bir şeye bakmaktadırlar. Kafalarını çevirirler ve kamera açısı dışında bir şey görürler. Birbirlerine daha sıkı sarılırlar. Biri başını diğerinin yüzüne yaslar. Olayın yaşandığı geniş alan belirsiz bırakılmıştır; izleyici uzaktan gözetleyen bir "röntgenci"

²⁹⁷ Debra Bricker Balken, **Alfredo Jaar: Lament of the Images**, (katalog), List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, 1999, p. 39

²⁹⁸ Rubén Gallo & Alfredo Jaar, "The Limits of Representation", **Trans** 3/4 (1997), p. 61

olamamaktadır ve acı verici olaylara tanıklık eden çocuklarla, çocukların karşılıklı teselli jestleri, çaresizlikleriyle yüzleşmek zorundadır. Jaar, izleyici üzerinde kendi travmatik izini bırakabilecek bir iş gerçekleştirmiştir. Bu işin uyandırdığı rahatsızlık etkisi, bir vahşet ikonu olmasından kaynaklanmamaktadır. Jaar, Barthesçi bir “*punctum*” yaratma, Afrikalılar’ın acılarının “fazla tanıdık” görüntülerinin “*studium*”unda bir yarık açma arayışındadır.²⁹⁹

Jaar’ın Chicago Çağdaş Fotoğraf Müzesi’nde yer alan bir diğer çalışması “*Gerçek Resimler*” (“*Real Pictures*”, 1995), tamamen uzak/uzaklaştırılmış seyirciye medyadaki görüntülerle “kanıtlanmış”, yalnızca bu tür görüntülerle “gerçek” olduğu söylenmiş fakat tam da bu sebeple salt resimlere indirgenmiş ve gerçekliğini yitirmiş bir olayın “gerçekliği” ile nasıl yüzleşilebileceği üzerine odaklanmaktadır. Jaar, katliamları, mülteci kamplarını, kentlerin tahrip edilmesini görselleştiren altmış fotoğrafın beş yüz elli baskısını kullanmıştır. Ancak “*Gerçek Resimler*”de “görülecek” bir resim yoktur; bu resimler mevcuttur fakat arşivlere, anıtlara, mezar taşlarına atıfta bulunan heykelsi formlar içerisine gömülmüş, gizlenmişlerdir.³⁰⁰ İzleyici düzenlemeyi yalnızca biçimsel olarak görmekle kalmamalı, “röntgencilik” yüzünden görmeye can attığı görüntülerin yerini alan kelimeleri okuyabilmek için zaman ayırmalı ve görüntüleri kendi zihninde yeniden oluşturmalıdır. Jaar, fotoğrafın görsel içeriğini kısıtlayarak ve ziyaretçinin başlıklar yardımıyla fotoğrafın hem görülmeyen varlığını deneyimlemesini, hem de var olmayan görüntüyü zihninde canlandırmasını sağlayarak, fotoğrafların “tüketilmesini” engellemektedir. Bu, fotoğrafla bir varlık olarak yeniden ilişkiye geçmek için son derece etkili bir yöntemdir. Jaar’ın yeniden canlandırma için sağladığı metinler, isimleri verilen

²⁹⁹ “Visual Politics of Psychoanalysis: Art and the Image in Post-Traumatic Cultures”, **a.g.e.**, s. 4. Roland Barthes “*Camera Lucida*”da “*studium*” ve “*punctum*” olarak adlandırdığı iki kavram önermesinde bulunur. Kısaca “*studium*”, bir fotoğrafta yer alan ve bu fotoğrafa bakan herkes tarafından ilk bakışta algılanabilecek anlamlar dizisine karşılık gelmektedir. Barthes’in ifadesiyle “... insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme” anlamındadır. (s. 39) “*Punctum*” ise fotoğrafın içerisinden aniden çıkan ve kişiselleştirilen anlamdır. Bu, dile getirilmesi son derece zor, kişiye özel bir etkidir, çağrışımdır. Barthes, bu etkiyi “*delen, yaralayan, acı veren kaza*” olarak tanımlamıştır. (Roland Barthes, **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Altıkkırkbeş Yayınları, 2014, s. s. 40)

³⁰⁰ Paul Williams “*Gerçek Resimler*”i, “soykırım anıtı” olarak tanımlamıştır. (Paul Williams, **Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities**, New York, Berg Publishers, 2007, p. 72)

kişiler ile yüz yüze gelmeye zorlamaktadır. Jaar'ın adı sanı belli olan, vahşetten sağ olarak kurtulan bu tanıklarla yüzleşebilmek için “görülmeyen görüntüler”e odaklanması, ana akım kitle iletişim araçlarının özünde var olan yok edici kitleselleştirmeyi reddetmek anlamına gelmektedir. Ancak izleyici yaşanan vahşetin boyutlarını kavramaya başlayabilmek için her bir öykünün bir milyonla çarpılması gerektiğini de fark etmelidir. Metinler aynı anda hem tanımlayıcı, hem içeriksel hem de belgesel bir anlatım sağlamakta, kısmen fotoğrafın çekilmesinden önce gerçekleşen olaylara dair kameranın yakalayamayacağı ayrıntıları ve hareketleri özetleyen selektif bir kronik olarak izleyici ile buluşmaktadır. Jaar izleyiciyi yeniden devreye sokma, onun aktif olarak hayal gücünü kullanmasını sağlama ve medya bombardımanına, görüntülerin pasifçe tüketilmesine karşı bir tepki verme amacındadır. David Levi Strauss'un vurguladığı üzere izleyici, *“bu karanlık anıtlar arasında sanki bir mezarlıktaymışçasına mezar kitabelerini okuyarak dolaşmaktadır. Ancak burada kitabeler ‘görüntüler’in ve bir zamanlar bu görüntülerin izleyici üzerindeki gücünün anısıdır.”*³⁰¹ Diğer yandan kutuların üzerinde yer alan metinlerin sağladığı bilgi, “görülmeyen” modelin “gerçek” olduğunu doğrulamaktadır. Sanatçı fotoğrafları göstermekten kaçınmıştır fakat varlıklarını reddetmemektedir. Jaar'ın amacı, görünür ve görülmeyen arasında net bir sınır olmadığını göstermektir. Böylece sanatçının yapıtı, görülür olanın görünmeyen bağlama ya da içine hapsediği yapıya bağımlı olduğuna dair fenomenolojik teorileri doğrulamaktadır.³⁰² Yine de görsel bir söylemde etik olarak kastedilen durumun karmaşıklığı fotoğrafları çekene ve fotoğrafların kimin için çekildiğine değil, fotoğrafları kullanan, yeniden kullanan, gören izleyicinin beklentilerine bağlıdır.

³⁰¹ David Levi Strauss, **Between the Eyes: Essays on Photography and Politics**, New York, Aperture, 2003, p. 93

³⁰² Wolfgang Brückle, “The Trouble with Atrocity Photography in Gerhard Richter, Robert Morris and Alfredo Jaar, or, Art on the Brink of Failure”; Udo J. Hebel, Christoph Wagner, **Pictorial Cultures and Political Iconographies: Approaches, Perspectives, Case Studies From Europe and America**, Walter de Gruyter GmbH & Co., 2011, pp. 368-369

Proje dâhilindeki bir diğer çalışma olan “İsimsiz (Newsweek)”, 6 Nisan 1994’ten itibaren Ruanda’da yaşanan olaylarla ilişkilidir. Giderek artan ölü sayısını belirten haberler, Newsweek kapakları ile yan yana getirilmiştir. Kapaklar, Newsweek editörlerinin o hafta “önemli” buldukları politik, ekonomik, kültürel meselelere odaklanmaktadır. Giderek artan ölü sayısına rağmen dünyanın önde gelen haber dergilerinden birinin uzun süren kayıtsızlığı, haberciliği yönlendirenlerin affedilmez tavrını gözler önüne sermektedir. Jaar’ın işi, medyanın hükmettiği bir dünya ve haber editörleri tarafından yapılan tercihler hakkında tüyler ürpertici gerçekleri ortaya koymaktadır. Jaar, görevi habercilik olanların dünyayı bilgilendirmeme tercihlerini ve bunun dışında etik bağlamda kendi mecralarını bürokratları, politikacıları sarsma amacıyla kullanmayışlarını eleştirmektedir. Olayların başladığı ilk on yedi haftayı bu döneme denk gelen on yedi Newsweek kapağı ile sıralayarak Newsweek’in soykırımı kapağına ancak on yedi hafta sonra “Bir İnsanlık Felaketi” başlığı ile taşıdığını gösteren Jaar, eyleme geçmede, olayları “görünür” kılmada başarısız olduğunda medyanın, belki de ölü sayısının artmasına neden olması sebebiyle tehlikeli gücüne de işaret eder.

David Levi Strauss’a göre “Jaar’ın işlerinin etkisi, onun görüntüleri ustaca estetize etmesinden kaynaklanır. Jaar, izleyici ve ele alınan konu arasındaki mesafeyi somutlaştırabilmek için kasıtlı olarak estetik mesafeyi ve estetik çerçeveyi manipüle eder. Bu yaklaşım, izleyicide konulara ilişkin kendi tutumuna dair ani bir aydınlanma yaratabilmektedir.”³⁰³ Jaar, “farklı dünyalar arasındaki mesafeleri”, karmaşık kavramsal ve görsel metaforlarla somutlaştırır. Jaar’ın titizlikle hesaplanmış düzenlemelerinin temelinde mimarlık, yönetmenlik geçmişi ve kamusal sanat siparişleri önemli rol oynamaktadır. Jaar, küresel ve acımasız bir sisteme karşı bireysel kimliği kurtarma arayışındadır. Sanatçının işleri “Birinci Dünya”nın “Üçüncü Dünya” üzerindeki tahakkümü ve suistimalini teşhir eder. Ancak bu Jaar’ın üretiminin salt “Öteki” üzerine odaklandığı anlamına gelmez ki sanatçıya göre bu

³⁰³ David Levi Strauss, “The Documentary Debate: Aesthetic Or Anaesthetic?; Or, What's so Funny about Peace, Love, Understanding, and Social Documentary Photography?”, **Camerawork: A Journal of Photographic Arts** 19.1, 1992, p. 9

düşünce, en önemli yanlış anlamadır: “... İşlerim “biz” hakkında. Başkasının adına değil kendi adıma konuşuyorum; farklı toplumlar arasındaki gözlemlediğim ilişkiyi ifade etmeye çalışıyorum. İşlerim “biz” ve “onlar” hakkında. “Biz” “onlar”la nasıl ilişki kurarız? “Onlar” hakkındaki bilgiyi nasıl yayabiliriz? soruları hakkında.”³⁰⁴

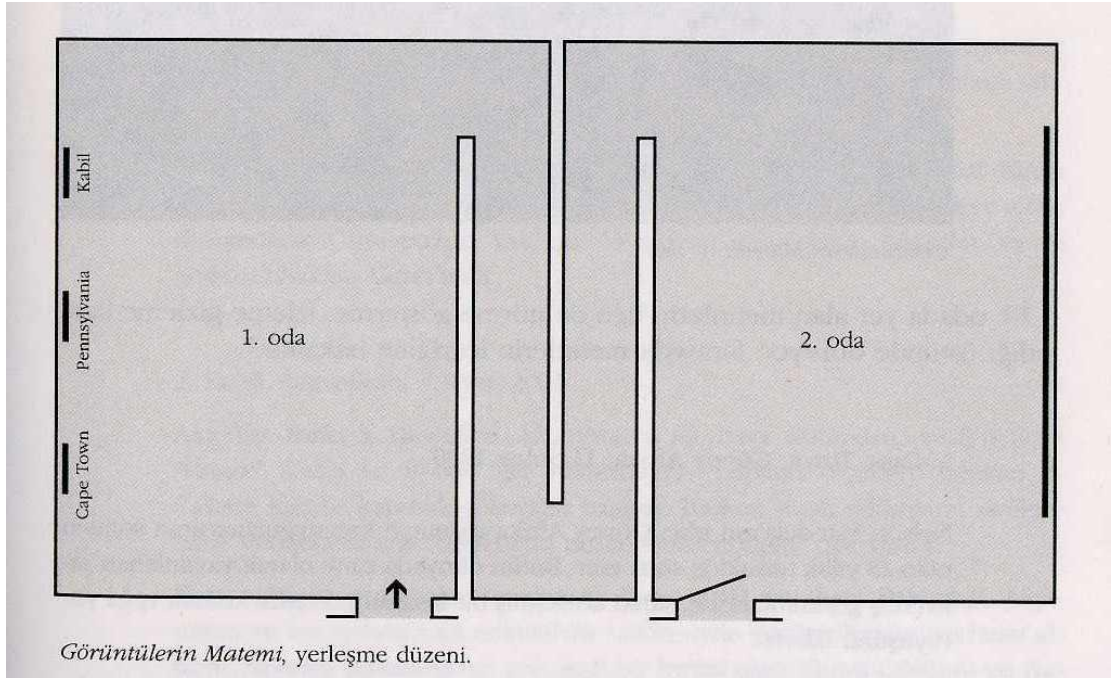
“Ruanda Projesi” dâhilinde Jaar, yirmi bir yapıt gerçekleştirmiştir. Sanatçının “Görüntülerin Matemisi” adlı çalışması doğrudan bu kapsam içerisinde yer almasa da projenin bir uzantısı olarak değerlendirilmelidir çünkü daha önce de vurgulandığı gibi Ruanda deneyimi, Jaar’ın kariyeri bağlamında, özellikle de temsile yönelik yaklaşımı üzerinde radikal biçimde belirleyici olmuştur. Yukarıda ele alınan çalışmalar ile “Görüntülerin Matemisi”nin ortak paydası bu temsil sorunsalıdır. “Ruanda Projesi”nin odağı olan soykırım vahşeti, Jaar’ın yolculuğu sırasında kaydettiği görüntüler ile sanatsal temsillere dönüştürülmemiştir çünkü bu yolla olayın “gerçekliğine” yaklaşmak imkânsızdır. Jaar’a göre fotoğraf, insanlarla iletişime geçmede yeterli değildir çünkü artık fotoğrafa kayıtsız kalınmaktadır. Bu “körleşme etkisi”, ya da fotoğraf tarafından duygusal olarak etkilenme yetersizliği, ticarileşmiş görüntülerin egemen olduğu bir dünyada görsel ikonların aşırı üretiminin bir sonucudur. Aşırı olmaları dışında görüntüler, medya, sosyal ve politik aygıtların kontrolü altındadır. Jaar bu sebeple fotoğraf yerine izleyicisinin ilişki kurabilmesi için yeni temsil yolları yeğler. Sanatçı fotoğrafın yerine metinler, kutular ya da “Görüntülerin Matemisi”nde olduğu gibi boş ekranlar koyar. Bu sayede Jaar’ın sanatı izleyicisine “görme kaybı”nı iyileştirebilmesi için fotoğrafın yokluğu üzerine düşünebileceği alternatif olasılıklar sunar. Jaar’ın stratejisi “görülemeyen” bir görüntü üzerine düşünmeye teşvik etmektedir.

³⁰⁴ Kathleen MacQueen, “Tactical Response: Art in An Age of Terror”, **ProQuest**, yayınlanmış doktora tezi, Stony Brook University, 2010, p. 142

2.3.2. Bir Körleşme Metaforu

İlk kez Haziran 2002’de Documenta XI’de sergilenen “*Görüntülerin Matemî*”³⁰⁵nde de Jaar, görüntü kullanımından kaçınmıştır. Düzenleme, uzun bir koridor ile ayrılan iki mekândan oluşur.

Resim 16:



³⁰⁵ Jaar, düzenlemesinin biri New York Modern Sanat Müzesi’nin, diğeri de Danimarka Humlebæk, Louisiana Modern Sanat Müzesi’nin olmak üzere farklı versiyonlarını gerçekleştirmiştir. Tate versiyonu da ilk kez 2000’de New York Galerie Lelong’da sergilenen versiyonun çok küçük farklılıklarla gerçekleştirilen bir varyasyonudur. Jaar, düzenlemesine bu adı verirken aklında Nijeryalı şair Ben Okri’nin ritüel masklarının ve ikonalarının yakılmaları yüzünden güçlerini yitirdiklerini anlattığı aynı adlı şiirinin olduğunu dile getirmiştir.

Hafif olarak aydınlatılmış ilk odada pleksiglas üzerine yan yana 75x60 cm. boyutlarında üç duvar metni yerleştirmesi görülür.³⁰⁶ İlk metin “*Cape Town, Güney Afrika 11 Şubat 1990*” başlığını taşır:

Resim 17:

Cape Town, South Africa, February 11, 1990.

Nelson Mandela is released from prison, after 28 years of brutal treatment by the apartheid regime. The images of his release, broadcast live around the world, show a man squinting into the light as if blinded.

More than half of Mandela's sentence was spent on Robben Island, a windswept rock surrounded by the treacherous seas of the Cape of Good Hope. Only seven miles off Cape Town, the island had been used as a maximum security prison for "non-white" men since 1959. Mandela's fellow inmates there included Walter Sisulu, Ahmed Kathrada, and Govan Mbeki, the father of current South African President Thabo Mbeki. Mandela later said that Robben Island was "intended to cripple us so that we should never again have the strength and courage to pursue our ideals."

In the summer of 1964, Mandela and his fellow inmates in the isolation block were chained together and taken to a limestone quarry in the center of the island, where they were put to work breaking rocks and digging lime. The lime was used to turn the island's roads white. At the end of each day, the black men had themselves turned white with limedust. As they worked, the lime reflected the glare of the sun, blinding the prisoners. Their repeated requests for sunglasses to protect their eyes were denied.

There are no photographs that show Nelson Mandela weeping on the day he was released from prison. It is said that the blinding light from the lime had taken away his ability to cry.

³⁰⁶ Jaar'ın ifadesiyle “kötü İngilizcesi” yüzünden, metinleri aynı zamanda yakın arkadaşı olan fotoğraf eleştirmeni David Levi Strauss kaleme almıştır. Jaar genel olarak tüm üretiminde metne özel bir önem atfeder çünkü sanatçı için ulaşmayı hedeflediği netlik yaratımında metin hayatı bir roldedir. (Patricia C. Phillips, “The Aesthetics of Witnessing: A Conversation with Alfredo Jaar”, *a.g.e.*, p. 20)

“Nelson Mandela, ırkçı yönetimin yirmi sekiz yıl süren zalim uygulaması sonrasında hapisten salıverilmiştir. Tüm dünyada canlı olarak yayımlanan salıverilme görüntüleri, kör olmuşçasına ışığa gözlerini kısarak bakan bir adamı göstermektedir.

Mandela’nın tutukluluk süresinin yarısından çoğu, Ümit Burnu’nun azgın denizleri ile çevrili Robben Adası’nda geçmiştir. Cape Town’ın yalnızca yedi mil açığındaki ada, 1959’dan beri “beyaz olmayanlar” için üst düzeyde güvenli bir hapishane olarak kullanılmıştır. Mandela ile birlikte Walter Sisulu, Ahmed Kathrada ve şimdiki Güney Afrika Başkanı Thabo Mbeki’nin babası Govan Mbeki de tutuklular arasındadır. Mandela daha sonra, “Robben Adası ile amaçlanan, ideallerimizin peşinden gidecek gücü ve cesareti bir daha asla bulamamamız için bizi kötürüm bırakmaktı” demiştir.

1964 yazında Mandela ve diğer tutuklular, birbirlerine zincirlenerek adanın merkezindeki bir kireçtaşı ocağına götürülmüş, kayaları parçalamaya ve kireçtaşı yontmaya zorlanmışlardır. Kireçtaşı, adanın yollarını beyaza döndürmek için kullanılmaktaydı. Her günün sonunda siyahî tutukluların kendileri de kireç tozuyla beyaza dönmekteydi. Çalıştıkları esnada kireçtaşı güneş ışınlarını yansıtarak tutukluları kör etmekteydi. Tutukluların gözlerini koruyabilmek için defalarca ilettikleri gözlük talepleri reddedilmişti.

Nelson Mandela’nın hapisten salıverildiği gün ağladığını gösteren hiçbir fotoğraf yoktur. Kireçtaşından yansıyan kör edici ışığın, ağlama yetisini yitirmesine neden olduğu söylenir.”

“Pennsylvania, A.B.D., 15 Nisan 2001” başlıklı ikinci metin ise şöyledir:

Resim 18:

Pennsylvania, U.S.A., April 15, 2001.

It is reported that one of the largest collections of historical photographs in the world is about to be buried in an old limestone mine forever. The mine, located in a remote area of western Pennsylvania, was turned into a corporate bomb shelter in the 1950s and is now known as the Iron Mountain National Underground Storage site.

The Bettmann and United Press International archive, comprising an estimated 17 million images, was purchased in 1995 by Microsoft chairman Bill Gates. Now Gates' private company Corbis will move the images from New York City to the mine and bury them 220 feet below the surface in a subzero, low-humidity storage vault.

It is thought that the move will preserve the images, but also make them totally inaccessible. In their place, Gates plans to sell digital scans of the images. In the past six years, 225,000 images, or less than 2 percent of them, have been scanned. At that rate, it would take 453 years to digitize the entire archive.

The collection includes images of the Wright Brothers in flight, JFK Jr. saluting his father's coffin, important images from the Vietnam War, and Nelson Mandela in prison.

Gates also owns two other photo agencies and has secured the digital reproduction rights to works in many of the world's art museums. At present, Gates owns the rights to show (or bury) an estimated 65 million images.

“Dünyanın en büyük tarihi fotoğraf koleksiyonlarından birinin, sonsuza kadar eski bir kireçtaşı madenine gömülmek üzere olduğu bildirilmiştir. Batı Pennsylvania’nın ücra bir köşesinde bulunan maden, 1950’lerde tüzel bir bomba sığınağına dönüştürülmüş ve günümüzde de Iron Mountain Ulusal Yeraltı Depolama

alanı olarak bilinmektedir. Tahmini on yedi milyon görüntü içeren The Bettmann ve United Press International Arşivi, 1995'te Microsoft Başkanı Bill Gates tarafından satın alınmıştır. Artık Gates'in özel şirketi olan Corbis, görüntüleri New York'tan madene nakledecek ve 67.5 m. derinliğinde, 0°'nin altında, düşük nem oranına sahip bir depolama alanına gömecektir.

Bu nakil işlemi ile görüntülerin muhafaza edileceği fakat aynı zamanda tamamen ulaşılmaz hale gelecekleri düşünülmektedir. Asıllarının yerine Gates, görüntülerin dijital kopyalarını satmayı planlamaktadır. Geçtiğimiz altı yılda iki yüz yirmi beş bin görüntü, yani tüm görüntülerin % 2'sinden az bir kısmı dijital olarak taranmıştır. Bu hızla tüm arşivi dijital ortama aktarmak, dört yüz elli üç yıl sürecektir.

Koleksiyon Wright Kardeşler'in uçuş denemeleri, JFK Jr.'ın babasının naşını saygıyla selamlayışı görüntüleri ile birlikte, Vietnam Savaşı'ndan önemli görüntüleri ve Nelson Mandela'nın hapisteki görüntülerini de içermektedir.

Gates ayrıca iki başka fotoğraf ajansının sahibidir ve birçok sanat müzesinin bünyesinde yer alan yapıtların dijital çoğaltım haklarını da elde etmiştir. Hâlihazırda Gates, tahmini altmış beş milyon görüntünün gösterimi (ya da gömülmesi) haklarının sahibidir.”

Üçüncü ve son metnin başlığı “Kabil, Afganistan, 7 Ekim 2001”dir:

Resim 19:

Kabul, Afghanistan, October 7, 2001.

As darkness falls over Kabul, the U.S. launches its first airstrikes against Afghanistan, including carpet bombing from B-52s flying at 40,000 feet, and more than 50 cruise missiles. President Bush describes the attacks as "carefully targeted" to avoid civilian casualties.

Just before launching the airstrikes, the U.S. Defense Department purchased exclusive rights to all available satellite images of Afghanistan and neighboring countries. The National Imagery and Mapping Agency, a top-secret Defense Department intelligence unit, entered into an exclusive contract with the private company Space Imaging Inc. to purchase images from their Ikonos satellite.

Although it has its own spy satellites that are ten times as powerful as any commercial ones, the Pentagon defended its purchase of the Ikonos images as a business decision that "provided it with excess capacity."

The agreement also produced an effective white-out of the operation, preventing western media from seeing the effects of the bombing, and eliminating the possibility of independent verification or refutation of government claims.

News organizations in the U.S. and Europe were reduced to using archive images to accompany their reports.

The CEO of Space Imaging Inc. said, "They are buying all the imagery that is available." There is nothing left to see.

“Kabil’e karanlık çökerken A.B.D., Afganistan’a yönelik on iki bin m.de seyreden B-52’lerle yapılan ağır bombardımanı ve elliden fazla güdümlü nükleer füzeyi içeren ilk hava saldırılarını başlatır. Başkan Bush, sivil kayıpları önlemek için saldırıların “dikkatlice hedeflendiğini” ifade etmiştir.

Hava saldırılarının başlamasından hemen önce A.B.D. Savunma Bakanlığı, Afganistan ve komşu ülkelere dair mevcut tüm uydu görüntülerinin özel haklarını satın almıştır. Savunma bakanlığının gizli istihbarat birimi Ulusal Görüntüleme ve Haritalandırma Ajansı, özel bir şirket olan Uzay Görüntüleme A. Ş. ile şirketin İkanos uydusundan elde edilen görüntüleri satın almak üzere özel bir sözleşme gerçekleştirmiştir.

Herhangi bir ticari uydudan on kat güçlü casus uydularına sahip Pentagon, İkanos görüntülerinin satın alınmasının “ilave güç sağlayan” bir iş kararı olduğunu savunmuştur.

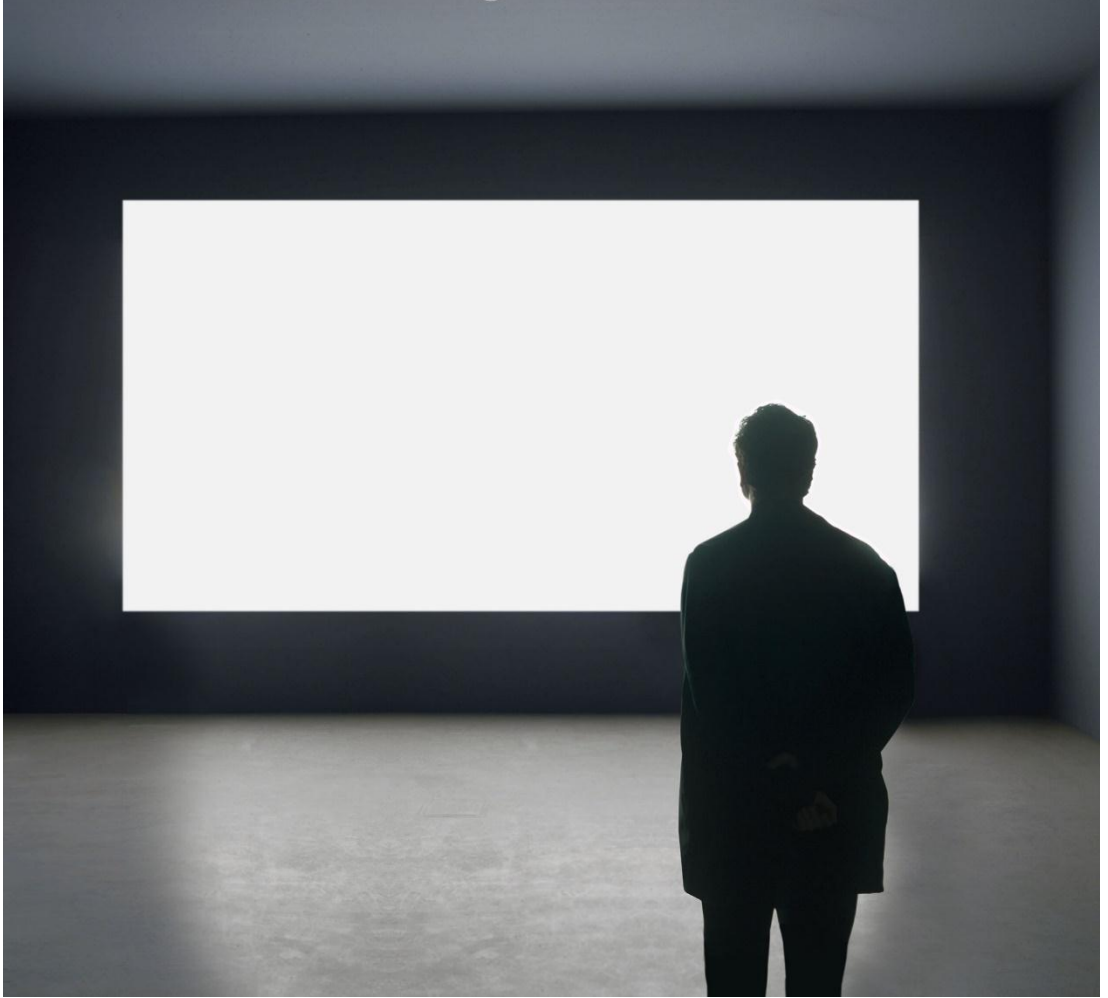
Bu anlaşma ayrıca operasyona yönelik Batılı medyanın bombardımanın etkilerini görmesini engelleyen ve bağımsız olarak hükümet iddialarının soruşturulma ya da tekzip edilme olasılıklarını ortadan kaldıran etkili bir karartma sağlamıştır.

A.B.D. ve Avrupa’daki haber kuruluşları yayımladıkları haberleri için arşiv görüntülerini kullanmak durumunda kalmışlardır.

Uzay Görüntüleme A. Ş. yöneticisi, “Pentagon’un mevcut tüm görüntüleri satın aldığını” ifade etmiştir. Artık görülecek bir şey kalmamıştır.”

İzleyici bu üç metni okuduktan sonra karanlık, dar bir koridordan ilerleyerek herhangi bir görüntünün olmadığı, yalnızca ışık yansıtan fakat yansıttığı ışık son derece güçlü olduğu için kısa bir süre körleşmeye neden olan büyük bir aydınlatma panelinin olduğu diğer odaya geçer.

Resim 20:



Johanna Drucker, “*Görüntülerin Matemi*”ni “*modern kapitalist toplumu karakterize eden görüntü denetiminin bir eleştirisi*” olarak yorumlar.³⁰⁷ Jaar’ın Bill Gates ve A.B.D. Savunma Bakanlığı’na ilişkin metinleri yoluyla yüzleşilen, görüntülerin ekonomik ve politik kontrolüdür. “*Görüntülerin Matemi*”, izleyicinin körleşmesini, artık birçok şeyin “görülemez” olduğunu, görülemeyen şeyler ve görüntülerin yeniden üretmediği şeyler bağlamında tartışmaya açmaktadır. Üç metin ile görüntülerin bir olayı yeniden canlandırma ve tüm karmaşıklığı ile temsil etme

³⁰⁷ Johanna Drucker, “Making Space: Image Events in an Extreme State”, **Cultural Politics**, Vol. 4, No. 1, 2008, p. 26

yetisi bir kez daha sorgulanmaktadır. Bu “görülemeyen” görüntüleri göstermek yerine Jaar, görüntü alanını / sanat mekânını boşaltmış ve izleyiciyi kör eden boş bir ekranla baş başa bırakmıştır. Kabil metni, “*mevcut olan tüm görüntülerin satın alındığı ve artık görülecek bir şey kalmadığı*” ifadesi ile biter. Diğer odada gerçekten “görülecek bir şey kalmamıştır”. Jaar’ın ışığı görülmeyeni görülür kılmaz; tersine gizler. “*Görüntülerin Matemi*”, fiziksel olarak Mandela’nın ve diğer tutukluların kireçtaşı ocağındaki deneyimlerini taklit etmektedir. Bu bir matemdir; görüntüler artık yoktur; dünyanın en zengin adamı tarafından gömülmüş ya da devlet tarafından gizlenmiştir. Jaar, görüntülerin hala tanıklık etme gücünden söz edilip edilemeyeceğini sorgulamaktadır. Artık görüntülerin gözler önüne serme potansiyeline, gizli gerçekleri ortaya çıkarma kapasitelerine güvenmek boşunadır çünkü “izlettirilen”, “görmemize izin verilen” görüntülere güven duymak mümkün değildir. Görüntü, artık gerçeklerin tarafsız bir temsili değildir. Jaar gerçekliğin anlaşılacak bir olgu olmaktan çok, yaratılan bir şey haline geldiğini göstermektedir. Jaar düzenlemesi ile bir tarafta savaşın korkunç, trajik etkilerini gösterme arzusu, diğer tarafta da sanatsal temsilin, olayı tüm karmaşıklığı ile yakalayamayacağı gerçeğinin farkında olma arasındaki gerilimi ifade etmeye çalışmaktadır. “*Ruanda Projesi*” ile yıllarca soykırım üzerine çalışan Jaar, artık görüntülerin ve sanatın böylesi trajik olayları sunma yetisine kuşkuyla yaklaşmaktadır. O “*görüntüleri görme ve bu görüntülerden etkilenme yetimizi yitirdiğimize*” inanmaktadır.³⁰⁸

Temsil sorunsalına kafa yorma, özellikle de fotoğrafın etkisi sorunu ile yüzleşme, Jaar’ın Ruanda deneyiminden beri odağındadır. “*Ruanda Projesi*”, “şiddete alıştıran medya görüntüleri bombardımanı altında fotoğraflardan bizi eyleme kışkırtan gerçek bir kavrayış sağlayabilir miyiz?” sorusunu gündeme getirmiştir fakat “*Görüntülerin Matemi*” ile Jaar, bu kez “görüntülerden etkilenme yetisi” ile birlikte görüntülerin de yitirildiğini vurgulamaktadır: “*Bugün paradoksal bir durum yaşıyoruz. Böylesine bir bilgi ve görüntü erişimi daha önce hiç olmadı; dünya görüntülere boğulmuş durumda. Fakat aynı zamanda görüntülerin daha önce hiç bu kadar özel şirketler ve devletler tarafından kontrol edildiği bir dönem de*

³⁰⁸ Mikkel Bolt Rasmussen, “Art, War and Counter-Images”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, No. 44–45, 2012–2013, p. 105

olmadı. “Görüntülerin Matemi” ile bu durumu tartışmaya açmak istedim. Bu iş, günümüzde görüntüler ile kurulan ilişkiye dair felsefi bir deneme.”³⁰⁹

Jacques Rancière ise, 2008 tarihli Jaar katalogunda kaleme aldığı makalesinde çağdaş dünyada çok fazla görüntü olduğu ve bu görüntü bombardımanının bizi duyarsızlaştırdığı düşüncesine mesafeli bir yaklaşım sergiler. Ona göre bu ithamda iki çelişki söz konusudur: Görüntüler ya uyarıcı güçleri ile izleyiciyi boğdukları için, ya da sergiledikleri geçmişe dair kayıtsızlık yarattıkları sebebiyle eleştirilmektedir. Oysa özel ya da tüzel güçler, uyguladıkları tahakküm sürecini görmemesi için izleyiciyi, “mutlu bir tüketici” olarak bu sürece ortak edebilme amacıyla görüntülerin baştan çıkarıcılıklarını kullanmaktadır. Görüntülerin “kör ediciliği” ile görüntülerin gerçeği gizlemesi değil, *gerçeği sıradanlaştırması* kastedilmektedir. Artık vahşet görüntüleri, kanlı sahneler birer “gösteri” haline gelmekte ve izleyicisini duyarsızlaştırmaktadır. Öfke uyandırması, müdahalede bulunmaya kışkırtması gereken kitlesel suçlarla karşılaşıldığında bu yüzden kayıtsız kalınmaktadır. Jaar da bu duyarsızlaşmaya bir tepki olarak görüntülerden uzak durmaktadır. Dolayısıyla “Görüntülerin Matemi”nin izleyicisini kör edici beyaz bir ekranla yüzleştirmesinin sebebi, izleyicinin gözlerini maruz kaldığı görüntü bombardımanından “arındırmak” değil tam tersine görüntülerin yitirilişi fenomenini görünür kılmaktır. Aynı şekilde Jaar’ın Ruanda vahşet görüntülerini kapalı kutulara hapsedmesindeki amaç da, izleyicinin gözlerini ceset görüntülerinden arındırmak değil, vahşet gerçekleştiği sırada hiçbir görüntünün ulaştırılmadığı gerçeğini ortaya koymaktır. “İsimsiz (Newsweek)” de aynı sorunla yüzleşmektedir. Soykırım yaşanırken Newsweek’in okuyucusuna göstereceği çok daha “ilginç” haberler olmuştur. Jacqueline Kennedy ve Nixon ölmüştür, Normandiya Çıkartması kutlamaları yapılmıştır... Başta vahşet görüntülerini gizleyen, ya da daha açık bir ifadeyle izleyicisini/okuyucusunu doğrudan ilgilendirmeyen haberler olarak kenarda bırakan, medya olmuştur. Dolayısıyla Jaar için mesele fazla görüntülerden kurtulma değil, görüntülerin var olmayışına dikkat çekmektir. “Fazla görüntü olduğu” anlayışı, Rancière’e göre

³⁰⁹ Patricia C. Phillips, “The Aesthetics of Witnessing: A Conversation with Alfredo Jaar”, **a.g.e.**, p. 20

egemen güçlerin hükmüdür; sorunu gidermek için uydurdukları bir kılıftır.³¹⁰ Jaar'ın stratejisi görüntülerin sayısını azaltmak değil başka bir şeye indirgenme biçimine karşı çıkmaktır.

Jaar, metinler yoluyla zihinsel görüntüler yaratmayı tercih etmiştir; bu işin ilk kısmıdır: Karanlık bir odada duvar üzerine parlak beyaz harflerle yazılmış üç metin. Üç metnin ortak özelliği tema olarak görüntünün olmayışıdır: Aktardıkları olayları açıkça tasvir etmek yerine bu metinler, izleyiciyi resimleri zihninde oluşturmaya zorlamaktadır ki bu, sadece “bakmaktan” çok daha ilgi çekicidir. Jaar'ın amacı izleyicisinin, medya tarafından körleştirildiğinin, bakış açısının medya tarafından çarpıtıldığının farkına varmasını sağlamak ve kontrol altında tutulan, engellenen görüntülerin yitirilişini vurgulamaktır. Jaar, görüntünün içeriği, etkisi, kim tarafından kontrol edildiğini sorgulamak için bir kez daha görüntüyü gizleme yöntemini seçmiştir.

Jaar, görüntünün etkisinden umudunu kesmiş olsa da, sanat tarafından yaratılan alandan umutludur çünkü o bu sayede izleyicisi için hayal edebileceği bir alan yaratabilmektedir. Bu alanlar, yorumsal eylem alanlarıdır. Jaar'ın düzenlemesi sanatın güçlü bir düşünme, direnç yaratma alanı olabileceğini göstermektedir. Jaar bunu şöyle ifade eder: *“...Yarattığımız yeni gerçeklikler, gerçeğin salt zayıf bir yansıması değildir. Tıpkı Godard'ın vurguladığı üzere bu yeni gerçeklikler, yansımanın gerçekliğini de temsil eder. Antonioni'nin ifadesiyle 'meydana çıkarılan görüntünün altında gerçeğe daha sadık başka bir görüntü, onun da altında başka bir görüntü, bu görüntünün de altında nihai başka bir görüntü olduğunu ve bu görüntünün hiç kimsenin göremeyeceği mutlak, gizemli bir gerçekliğin gerçek görüntüsü olduğunu' biliyoruz. Böylece belki de sanat, verili bir gerçekliği araştırmak ve yenisini yapmak demek. Bu yeni gerçeklik benim için sadece bir önerme; verili gerçekliğin bir düşünme modeli; dünyayı düşünme modeli... Tüm mesele görülen ve görülmeyen etrafında. Sanatçı görülmeyeni görülür kılmaya*

³¹⁰ Jacques Rancière, **Theater of Images; Alfredo Jaar: The Politics of Images**, Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, Ringier, 2007, pp. 71-80

çalışır. Ya da bunu yapamadığımızda görülmeyeni sahneleriz; tıpkı “Görüntülerin Matemi” ile yapmaya çalıştığım gibi...”³¹¹

Jaar, görüntü kullanımının karmaşıklığı ile başa çıkabilmek için bir mizansen yarattığını ifade eder. O görüntüye ve görüntünün anlatma kapasitesine duyduğu güvensizlik nedeniyle ve görüntünün olabildiğince özgün anlamını koruyabilmesi için görüntü çevresinde bir mimari alan yaratır. Onun mimari geçmişi sanata yaklaşımında belirleyici olmuştur. Jaar sanata, tıpkı bir mimar gibi, bir tür problem çözümü olarak yaklaşır ki kendini öncelikle bir mimar, sonrasında sanatçı olarak tanımlar. O mekânı manipüle eder; izleyiciyi çeşitli açılardan ve pozisyonlardan fotoğraflarla, metinlerle ilişki kurabilmesi için yönlendirir.

Jaar’ın düzenlemelerinde beklenti, erteleme ve sürpriz deneyimlenir. Jaar’ın işlerinin çoğu aynı zamanda sinemasal olarak da değerlendirilebilecek ilerleyen bir niteliğe sahiptir. Işık dramatik bir roldedir. Genellikle ziyaretçiler alacakaranlık alanlardan bir kaybolma hissi uyandıran şoke edici biçimde aydınlatılmış mekânlara geçer. Bu, Jaar’ın eleştiride bulunduğu “insanların hızlıca sanat yapıtının önünden geçip gitme” alışkanlığının üstesinden gelme stratejisidir: *“Müzelerde ve galerilerde insanların bir sanat yapıtının önünden hızla geçmeleri beni dehşete düşürüyor; bu son derece endişe verici. Bu yüzden hep insanları zaman ayırmaya, durmaya ve okumaya teşvik eden işler gerçekleştirdim. İnsanları ‘görmeye’ zorlayamam fakat onların yavaşlamalarını, böylece yapıtın onlarla diyaloga geçebilmesini sağlayan koşullar oluşturmaya çalışırım.”*³¹² Jaar bu “aydınlatıcı” koşulları yaratırken sık sık ışığa başvurmuştur. O, *“Görüntülerin Matemi”*nde sanat ile çağdaş politik ve kültürel meseleler arasındaki değişken sınırları gözler önüne serebilmek için ışık deneyiminin biçimlendirdiği bir mekânsal düzenleme gerçekleştirmiştir.

³¹¹ “Between Baudrillard and the Cave: Alfredo Jaar and Simon Crichtley in Conversation”, (çevrimiçi) <http://www.metamute.org/editorial/articles/between-baudrillard-and-cave-alfredo-jaar-and-simon-crichtley-conversation>

³¹² Patricia C. Phillips, “The Aesthetics of Witnessing: A Conversation with Alfredo Jaar”, **a.g.e.**, pp. 11-12

Jaar'ın görüntünün "körleştirici" etkisini ifade etmek için "*Gerçek Resimler*"de de ışığı araç olarak kullandığı söylenebilir. "*Gerçek Resimler*"in en önemli biçimsel özelliği, görülür alan içerisindeki ayırmadır. Karanlığa hapsedilen fotoğraflar aslında sergilenmektedir fakat görülebilir değildir. Jaar'ın bu tercihi, fotoğrafın teknik olarak oluşum sürecini de sorgular: Bir fotoğraf birçok aşamada ışığa gereksinim duyar. Görüntünün negatif üzerinde yakalanmasında, baskı aşamasında ve nihai olarak fotoğrafın görülebilmesinde ışık hayatidir. Işık, fotoğrafa hayat verir fakat aynı zamanda fotoğrafı yok da edebilir. Az ya da fazla ışık, nihai görüntüyü değiştirebilir veya tümünden bozabilir. Fotoğraf değişken bir ışığa, bir gölge ve ışık karışımına gereksinim duyar. Böylece fotoğrafın bir kutuya hapsedilmesi, ışıkla çalışılan uzun bir süreçten geçme ve sonrasında karanlıkta son bulma anlamına da gelmektedir. Jane Blocker'ın ifadesiyle "*Jaar'ın fotoğrafı gömme ritüeli, izleyiciyi körleştirme görevindedir; bu sayede körleştğinde kendini tanık olarak hayal edebilecektir.*"³¹³

"*Görüntülerin Matemisi*" de aynı işlevdedir. Jaar, görüntülerin yitirilişinin, olmayışlarının matemini tutarken kaçınılmaz yeni bir görüntü yaratmıştır; bu izleyicinin korkularını, hayallerini yansıttığı boş bir ekrandan yansıyan son derece güçlü, kör edici bir ışık görüntüsüdür. Jaar amacını şu şekilde açıklar: "... Işığın ideal bir araç olduğunu, körleşmeyi anlatabilmek için en dokunaklı yol olduğunu düşündüm. Tüm renkleri bir araya getirdiğinizde sonuç beyazdır. Sizi kör eden bu beyaz ekran, gerçekten de tüm renklerin toplamı. Karşınızda duranın tüm yaşamların bir toplamı olduğunu düşünebilirsiniz. Böylece bu iş size "ışığa izin ver, görmek istiyorum, gerçeği istiyorum" diyor..."³¹⁴

Jaar'ın düzenlemelerinde ışığı kullanımına bir başka etkileyici örnek, Şili'nin ilk sosyalist kadın başkanı Michelle Bachelet'nin, on yedi yıllık diktatörlük dönemi anısına inşa ettirdiği Bellek ve İnsan Hakları Müzesi bünyesinde yer alan, Pinochet

³¹³ Jane Blocker, **Seeing Witness: Visuality and the Ethics of Testimony**, University of Minnesota Press, 2009, pp. 56-57

³¹⁴ Pat Binder and Gerhard Haupt, 'Alfredo Jaar: Interview, Details', trans. by Holly Austin, *Universes in Universe*, 20002, (çevrimiçi) <http://universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/e-jaar-2.htm>

rejimi kurbanları için gerçekleştirdiği anıt projesidir. Jaar'ın "*Vicdan Geometrisi*" ("*La Geometria de la Conciencia*", 2010) adını verdiği anıtı, müzenin girişinden yirmi metre uzaklıkta ve yerin altı metre altında tasarlanmıştır. Ziyaretçi otuz üç basamak inerek hala açık bir alan olmasına rağmen derinlik yüzünden ışığın azaldığı beş m²'lik bir platoya varır ve son derece minimal bir girişle karşılaşır. Yine beş m² olan ikinci kısımda ise yalnızca beton duvarlar ve yer görülmektedir; başka hiçbir şey yoktur. Işık, doğrudan gelmez; iki yan kapıdan ulaşır. Burada bir müze rehberi ziyaretçiyi karşılar ve ona içerisinde üç dakika kalacağı üçüncü bir mekâna geçeceğini, kapının otomatik olarak kapanacağını, içeride telefonların kapanması ve sessiz olunması gerektiğini açıklar. İçeriye aynı anda en fazla on kişi alınmaktadır. İçeri girip kapı ardından otomatik olarak kapandıktan sonra ziyaretçi kendini bir dakika boyunca zifiri bir karanlık içinde bulur. Bir süre sonra gözleri karanlığa alışan ziyaretçi, arka duvarda silüetler görmeye başlar. Birbirinden farklı olan bu silüetler karışık olarak yerleştirilmiştir ve yarısı Pinochet rejimi kurbanları, yarısı da Jaar'ın Santiago caddelerinde fotoğrafladığı Şilililer'dir. Ziyaretçilerin çoğu yalnızca silüetler görebilir fakat bazıları da kendi yakınlarını, sevdiklerini ayırt edebileceklerdir. Bu bir dakikalık karanlık sonrasında ışık yanar ve giderek güçlenir. Ziyaretçi bu kez de kör edici ışığa alıştığında her iki duvarın ayna ile kaplı olduğunu fark eder ki bu her iki yanda sonsuz bir duvar etkisi yaratmaktadır. Ziyaretçi tarihsel, kavramsal, fiziksel ve duygusal olarak yaşayanların ve ölülerin yüzleriyle "aydınlanır". Doksan saniye sonra ışık tekrar söner ve kapı açılmadan önce otuz saniye boyunca ziyaretçi yine karanlıkta kalır. Bu sürede ziyaretçi "görüntü sonrası" etkisi yaşar; sanki retinasına damgalanmış gibi karanlıkta silüetleri görmeye devam eder. Jaar, tıpkı Gutete Emerita'nın gözlerini ziyaretçinin zihnine kazıdığı gibi, bu silüetleri de unutulmaz kılar; bu Jaar'ın ifadesiyle "*olası bir 'onları', ziyaretçi ile birlikte gönderme yoludur.*"³¹⁵

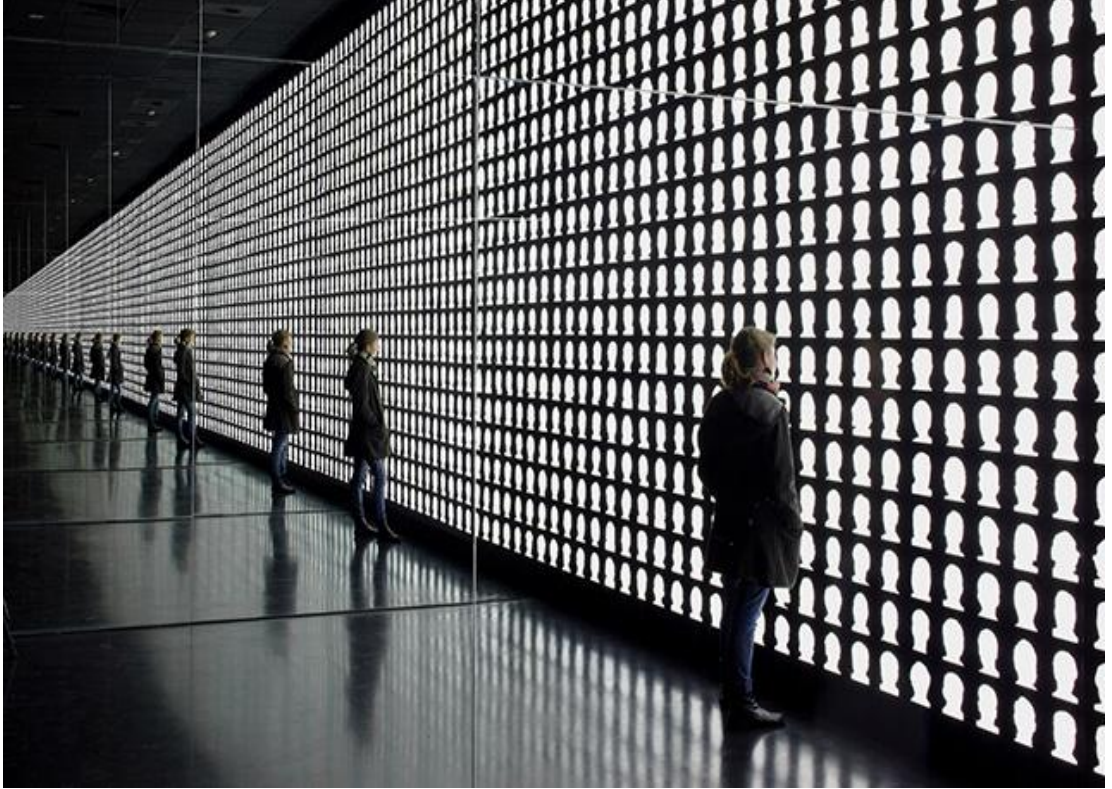
³¹⁵ Kathy Battista, "Models of Thinking: Interview with Alfredo Jaar", *Art Monthly*, Dec. Jan. 10-11, 342, p. 4

Resim 21:



Jaar, *“La Geometria de la Conciencia”* (“*Vicdan Geometrısı*”), 2010

Resim 22:



Jaar, “*La Geometria de la Conciencia*”(“*Vicdan Geometrisi*”), 2010

Jaar, “*Ruanda Projesi*” ardından gerçekleştirdiği çalışmalarında “körleşme” kavramını pekiştirmektedir. “*Görüntülerin Matematiği*”nde olduğu gibi “*Vicdan Geometrisi*”nde de odak, bu körleşme etkisidir. Güçlü ışığın amacı, izleyiciyi gerçekten bir an için körleştirmek ve ona gerçek dünya ile ilişkisinde kör bir varlık olduğunu göstermektir. Böylece ışık, gerçeği “aydınlatma”da önemli bir rol oynamaktadır. Jaar, “*Görüntülerin Matematiği*”nde metin ve kör edici bir ışık sunarak, izleyicisinin “görüntü” beklentisini boşa çıkarır ve temsilin sınırlarını işaret eder.

Jaar, izleyicinin “görmesini” engelleyerek görme yetisini yeniden kazanmasını amaçlar.

2.3.3. “*Karanlıkta Işığın Arayışı*”

Daha önce de ifade edildiği üzere katharsise getirilen yorumlardan biri, katharsisin sanat yapısının formu yoluyla duygusal materyalinde ilerleyen bir süreç olduğuna dairdir. Bu yaklaşımın en önemli temsilcilerinden Gerald Else katharsisi, yapının sonu olarak değil, yapı içerisinde işlevsel bir faktör olarak yorumlar. Bu argümana göre izleyici, katharsisin hedefi olsa da katharsis izleyicinin niteliksel özelliklerine dayanmaz. Aristoteles de ozanın amacının ideal bir sanat eseri gerçekleştirmek olduğunu vurgulamıştır. Tasvir edilen nahoş olaylara rağmen- ki “*Görüntülerin Matemisi*” bu nahoş olayları izleyicinin zihninde “tasvir etmektedir”- izleyicinin haz duymasının sebeplerinden biri, tragedyanın/sanat eserinin, doğruluğunun ve sanatsal özelliklerinin haz verdiği bir taklit olduğu gerçeğidir; tıpkı bir kadavranın ustalıklı betiminin izleyicide hayranlık ve haz uyandırması gibi.³¹⁶

Bu bağlamda “*Gerçek Resimler*”de yer alan kutuların üzerindeki metinler de, önemli bir işleve sahiptir. Metinler, izleyicinin “göremediği” fotoğrafları zihninde canlandırabilmesini ve her kutu üzerinde ayrı ayrı tanıtılan kişiler, olaylar ile özdeşleşebilmesini mümkün kılmaktadır. Böylece izleyici metinler aracılığıyla tasvir ettiği karakterlere yönelik acıma ve korku duyumsar. Ancak düzenlemenin yapısı içerisinde hayati olan kutunun kendisidir. Fotoğrafın örtülü varlığı, aynı zamanda fotoğrafa anında görülebilen bir fotoğraftan farklı bir karakter vermektedir. Kutular bir tür tül işlevindedir: Hem kısmen metin aracılığıyla ortaya çıkaran, hem de kısmen içinde olanı kapatan bir tül. Kutu, ziyaretçinin kendi bakış açısını gizli fotoğrafa yansıtma arzusunu kışkırtan bir arzu nesnesi olarak da görülebilir ancak fotoğrafın kendisi bir arzu nesnesi değildir. Başlık, fotoğrafın hayal edilmesine rehberlik ederken kutu da hayal gücünü cezbetme görevindedir. Böyle bakıldığında arzu

³¹⁶ “Poetika”, a.g.e., 1448b 9

nesnesi, “röntgenci” bir açlıkla metinler ile tarif edilen vahşet görüntülerini görme ya da vahşet görüntülerini görme eylemine eşlik eden, nesne ve özne arasındaki güvenli, sabit ilişki üzerinden bir üstünlük hissi olabilir. “*Gerçek Resimler*” belgesel fotoğrafçılığının izleyicide yaratabileceği bu görsel üstünlük hissini fotoğrafları gizleyerek önler. Aristotelesçi okuma ile kutu, “*maraviglia*” ögesi olarak yorumlanabilir. Veya kutu, bir “*peripeteia*” aracı olarak da görülebilir fakat “talihin hangi yöne döndüğü” izleyicinin takdirine kalmıştır. Bu izleyicinin “temsil edilemezliği” kavrayıp kavrayamaması ile ilintilidir.

Aynı anlayışla Jaar, “*Görüntülerin Matemi*”nde de metinlerin rehberlik gücünden faydalanmıştır. Ancak Jaar’ın inşa ettiği mimari/estetik alanın hayati ögesi koridordur. Bu bağlamda koridor, “*Gerçek Resimler*”deki kutunun karşılığıdır. Düzenlemenin ilk mekânında yer alan metinleri okuduktan sonra izleyici, Uşun Tükel’e göre “*yerleştirmenin anlamsal olarak odak noktası*” olan bu koridordan geçer.³¹⁷ İkinci mekâna ulaşma sürecinde koridor, ilk mekânda okunmuş olan metinlerin içselleştirilmesini mümkün kılmaktadır. Ancak bu süreçte izleyici, ikinci mekânda “gömülmüş” görüntülerle karşılaşmayı ummaktaysa hayal kırıklığı yaşayacaktır çünkü bu görüntüler onun erişiminden uzaklaştırılmıştır ve burada onu sadece kör edici bir ışık beklemektedir. Yine Aristotelesçi bir okuma ile koridor, “*maraviglia*” aracı olarak yorumlanabilir- izleyicinin “röntgenci” iştahını kabartan bir merak unsuru. Ancak kör edici bir parlaklık yayan boş ekranla karşılaştığında izleyici, bir “*anagnōrisis*” anı deneyimleyecektir çünkü onu “körleştiren” ışık, aslında onun “aydınlanması” içindir. Tıpkı Jaar’ın ifade ettiği gibi “*sanat bazen görülecek bir şeyden çok, bir görme biçimidir.*”³¹⁸ Bu, Barthes’ın “düşünceli” görüntüsüdür; izleyici boş ekranda kendi “düşünceli” yansımasını görecektir. “*Görüntülerin Matemi*” ile Jaar, nihai bir “düşünceli görüntü” yaratmak istemiştir; Jaar için bu, bir umut, bir direnç alanıdır.

³¹⁷ Uşun Tükel, “‘Görüntülerin Matemi’ Üzerine Bir Görme/Okuma Denemesi”, **Dipnot**, Sanat ve Tasarım Yazıları, Sayı 2, 2004 Kış-Bahar, s. 110

³¹⁸ Debra Bricker Balken, “Alfredo Jaar: Lament of the Images”, **a.g.e.**, p. 39

Ancak Uşun Tükel'e göre Jaar'ın izleyicisi için hazırladığı "sürpriz" henüz bitmemiştir. Jaar'ın yakındığı "sanat yapıtlarının önünden hızlıca geçip giden izleyici" muhtemelen ikinci mekânın yan duvarında yer alan kapıyı kullanarak "*Görüntülerin Matemi*" deneyimini sonlandıracaktır. Hatta izleyici Jaar'ın sunduğu "olanaklar alanı" içerisinde, ilk mekânda yer alan metinleri okuduktan sonra giriş kapısından çıkarak "politik bir bildiri" ile de yetinebilir. Oysa ikinci mekâna geçip kör edici parlaklığa maruz kalan izleyici tekrar koridordan ilerleyerek ilk mekâna dönmeye çalışsa Tükel'in tabiriyle "*Mandela olup çıkacak*" ve böylece "*algısal düzlemde fiziksel/pratik süreci tamamlayıp, bütünüyle zihinsel/kuramsal düzleme geçebilecektir.*"³¹⁹ Dolayısıyla bu düzleme ancak "*Görüntülerin Matemi*"nin "açık yapıt" niteliğinin ortaya çıkacağı biçimde, son aşamaya kadar tüketilmesiyle geçilebileceği söylenebilir. Umberto Eco'nun ifadesiyle haz, sanat yapıtının "işlevleri zorlanarak" sağlanabilir: "*Bir yapıt ancak pek çok yönelim ve anlam sunarsa, ama hepsinden önemlisi değişik yollardan anlaşılıp sevilbilirse, o zaman yaşamsal ilgi uyandırır ve kişiliğin saf ifadesi olur.*"³²⁰ "*Görüntülerin Matemi*" bağlamında sağlanabilecek en büyük haz da, tekrar koridordan geçerek düzenlemenin işlevlerinin zorlanmasıyla mümkün olacaktır. Jaar, Eco'nun sözünü ettiği "sanatçı"dır: Yapıtının içerimlerinin ayırdında olan, işini en üst düzeyde "açıklığa" ulaşacak şekilde sunan bir sanatçı.³²¹ O aynı zamanda, izleyici deneyimi ile *tamamlanacak* "akılcı, mantıklı biçimde düzenlenmiş, yönlendirilmiş" bir kurgu *inşa eden*, "yapıtının düzgün gelişimini sağlayacak ayrıntıları yaratarak bir dizi olanak sunan"³²² ve kendini öncelikli olarak tanımladığı üzere bir "mimar"dır. Farklı biçimlerde deneyimlenip algılanabilecek bu "açık yapıt" niteliğindeki düzenlemesi ile Jaar'ın mimar kimliği bir kez daha öne çıkmaktadır.

³¹⁹ Uşun Tükel, "'Görüntülerin Matemi' Üzerine Bir Görme/Okuma Denemesi", **a.g.e.**, s. 111. Jaar'ın "sanat yapıtlarının önünden hızlıca geçip gitme" ithamından belki eleştirmenler de nasiplerini almalıdır; çünkü, araştırma kapsamında görüldüğü üzere Uşun Tükel dışında hiçbir eleştirmen, ikinci kez koridordan geçme eyleminde bulunmamış ve belki de bu yüzden- yine Tükel'in ifadesiyle- "bütünüyle" zihinsel/kuramsal düzleme, gerçeklik alanını da aşarak nihayetinde "sanatsal" düzleme ulaşma fırsatını kaçırmıştır.

³²⁰ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, 2001, s. 15

³²¹ **a.e.**, s. 11-12

³²² **a.e.** s. 33

Böylece koridor, Aristotelesçi bağlamda yeni bir anlam kazanır: Görüntüleri “görmeyi” arzulayan bir izleyici için ilk geçişi sırasında “*maraviglia*” ögesi olarak yorumlanan koridor, artık kör edici boş beyaz ekran ile aynı “*anagnōrisis*” alanını paylaşmaktadır. “*Görüntülerin Matemi*”, çok daha derin bir entelektüel kavrayış sağlama hedefiyle izleyicinin hem “röntgenci” bakışını kışkırtarak hem de etkisiz hale getirerek biyolojik görme eylemini kısıtlamaktadır.

Aristoteles için sanat belli bir eylemin evrensel niteliğini aydınlatma amacıyla o eylemin temsili ya da *mimesis*idir. Haz, sanatın en yüce amacıdır ve bu haz “*Poetika*”da tanımlandığı üzere öğrenme hazzı ile ilişkilidir. Modernist bir anlayışla gerçekliği sosyal dünya içerisinde konumlandıran Aristoteles’e göre, sanat, salt “iyi” olanı değil “gerçeği” vermelidir. Herhangi bir insani durumu paylaşmak faydalıdır çünkü bu paylaşımın uzun süreli etkisi, varoluşa dair gerçeği bulmayı sağlayacaktır. Jaar da aynı hedef doğrultusunda hareket etmiştir. “*Görüntülerin Matemi*”nin yarattığı gerçeklik, “gerçeğin salt zayıf bir yansıması” değildir. “*Ruanda Projesi*” ile görüntü bombardımanı altında görüntülere yönelik duyarlılığımızı yitirdiğimiz gerçeğini gösterirken Jaar, “*Görüntülerin Matemi*” ile bu kez görüntülerin yitirildiği gerçeğini düşündürmektedir.

Aristoteles’in katharsis doktrini ahlâki, psikolojik ya da tıbbi bir yaklaşım olarak yorumlamayanlardan biri de Ernst Cassirer’dir. Cassirer’e göre doktrin, sanatın izleyici üzerinde nasıl aktif hale geldiğini, duyguların sanat yapıtı tarafından nasıl uyarıldığını anlama üzerine geliştirilmiştir. Bu uyarılma, Cassirer’e göre estetik formun duyguları etkileyebilmesine bağlıdır. Dolayısıyla Aristoteles sanatı duygulara indirgememektedir; onun ilgisi estetik formun duyguları nedensel olarak nasıl etkileyebildiğine dairdir.³²³ “*Görüntülerin Matemi*” katharsis etkisini formu, özellikle de kör edici parlaklık yayan boş ekranı ve düzenleme dâhilinde yer alan iki mekânı ayıran/birleştiren koridoru ile sağlamaktadır.

Georg Lukács da, katharsis kavramını, geniş bir kapsamda ele almıştır. Ona göre estetik katharsis, estetik yansımanın “ruha nüfuz ettiği” anda bireyin fetişize edilmiş

³²³ Thora Ilin Bayer, “Art as Symbolic Form: Cassirer on the Educational Value of Art”, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 40, No. 4, Winter, 2006, p. 55

varlığının sarsılması, derinleşmesidir. Bu anda insanlık öne çıkar; salt özgüllük geri çekilir ve aşılr. Lukács'ın savunduğu estetik katharsis, insanı bu dünyanın dışına çıkarmaz, “transandantal bir gerçekliğe” yöneltmez, insanı sıradan varlığına karşı kışkırtmaz. Sanat dünyası ve gündelik yaşam arasında var olan niteliksel farka rağmen bu ikisi arasında radikal bir ayrılık yoktur; ikisi de etkileşim halindedir ve birbirlerine bağlıdır.³²⁴ Bu bağlamda “*Görüntülerin Matemi*” ile sağlanan kathartik haz da, izleyicinin kendi dünyevi dönüşümüne verdiği tepki olarak yorumlanabilir. İzleyicinin boş ekranda gördüğü “kendi düşünceli görüntüsüdür”.

Jaar, düzenlemesini şu şekilde özetler:

“Görüntülerin Matemi”: Temsil üzerine felsefi bir deneme.

“Görüntülerin Matemi”: Görülen ve görülmeyen üzerine poetik bir meditasyon.

“Görüntülerin Matemi”: Görülmeyeni görülür kılma girişimi.

“Görüntülerin Matemi”: Karanlıkta ışığı arayış.

“Görüntülerin Matemi”: Görüntülerin matemi.”³²⁵

³²⁴ Vera Maslow, “Lukacs' Man-Centered Aesthetics”, **Philosophy and Phenomenological Research**, Vol. 27, No. 4, Jun., 1967, p. 545

³²⁵ “Between Baudrillard and the Cave: Alfredo Jaar and Simon Critchley in Conversation”, (çevrimiçi) <http://www.metamute.org/editorial/articles/between-baudrillard-and-cave-alfredo-jaar-and-simon-critchley-conversation>

2.4 Bir Aydınlanma Biçimi Olarak Katharsis: Michael Haneke ve “Ölümcül Oyunlar” (1997 / 2007)

Godard ve Hitchcock arasındaki eksik halka olarak Haneke, sosyal sanrıya bir öfke olarak Haneke, janr beklentilerinin düşmanı olarak Haneke, bir kuramcı ve zeki bir pedagog olarak Haneke, “rahatsız” bir Avusturyalı- Alman-Fransız sosyo-tarihsel yapının ürünü ve inşacısı olarak Haneke, Hollywood sinemasının “baş belası” Haneke, anlaşılmasız bir yönetmen olarak Haneke... Günümüz Avrupa sinemasının en ayrıksı yönetmeni sayılan Michael Haneke’nin, filmleri ile sunduğu çağdaş toplumun kasvetli görünümünü “hazmetmek”, her zaman çok kolay olmamıştır ve bu zorlu süreç, görüldüğü üzere farklı argümanların geliştirilmesine yol açmıştır. “Buzullaşma üçlemesi”³²⁶’inden itibaren giderek uluslararası bir tanınırlık kazanan yönetmenin bu tam da istediği şeydir: İzleyicisini provoke etmek ve düşündürmek. Çünkü Haneke filmleri, çağdaş kültürün en önemli entelektüel ve sanatsal üretim biçimlerinden biri olan sanat sineması dâhilindedir. Sanat sineması, izleyici için estetik, felsefi ve politik sorgulamanın önemli olduğunu farz eden bir yaklaşım sergiler. Sanat filmi, imgeye yönelik ölçsüz hoşgörüyü kuşku ile yaklaşır; sinemasal imgeyi bir görüntüleme biçimi olduğu kadar bir düşünme biçimi olarak ele alır. Haneke’nin de amacı budur; Haneke filmleri provokatiftir: Görüntüler üzerine düşünmeye, izleyicinin ve başkalarının görüntüler üzerinde nasıl düşündüğünü düşünmeye ve bu görüntülerin eleştirel bir boyut kattığı dünyaya dair düşünmeye teşvik eder.

Ancak bu “dünya”nın sınırları tartışılmalıdır. Haneke filmlerini anlamlandırmada Haneke’nin Avusturyalı bir yönetmen oluşu vurgulanmış ve bu doğrultuda filmlerinin Avusturya kültürü bağlamında ele alınması gerektiği savunulmuştur. Haneke, Avusturya’nın Nazi rejimi ile suç ortaklığı konusunu filmlerinde doğrudan ele almamış olsa da, bu yönde bir anlayış sergilediği düşünülmüştür. Örneğin büyük oranda ekran dışında yarattığı şiddetin, kathartik

³²⁶ Haneke’nin “Yedinci Kıt” (1989), “Benny’nin Videosu” (1992) ve “Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası” (1994) adlı filmleri.

olmaktan çok ürpertici, kan dondurucu ve hesaplanmış oluşuyla kendine has bir faşist karakterde olduğu öne sürülmüştür. Haneke'nin, izleyiciyi sinema aygıtı ile suç ortağı olarak göstermek üzere kullandığı yansıtmacı araçları, Avusturya toplumunun Nazi rejimi ile işbirliğine dair süregelen teşhiri ile benzer görülmüştür. Dolayısıyla çok sayıda eleştirmen, Haneke'yi özellikle ulusal bir yönetmen olarak, temelde kendi ülkesi ile ilgili olan bir yönetmen olarak konumlandırmış, Almanca çekilen filmlerini de çağdaş Avusturya toplumuna yönelik bir bakış şeklinde yorumlamıştır. Örneğin Brigitte Peucker, *"Fragmentation and the Real: Michael Haneke's Family Trilogy"* adlı makalesinde *"Yedinci Kıta"*'yı, *"Benny'nin Videosu"*'nu ve *"Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası"* filmlerini, *"anlatıyı bölümlere ayırıcı ya da zayıflatıcı stratejiler yoluyla sinemasal bir üslupla yansıtılan çağdaş Avusturyalı burjuva ailesine dair tematik düzeydeki metinler"* olarak tanımlamıştır.³²⁷ Peucker'in üçleme analizi oldukça tatmin edici bir kavrayış sağlasa da yönetmen, filmlerinin belirli ulusal durumlara yönelik yorumlar olarak görülmesine karşı çıkar. Cannes'da ilk sinema filmi *"Yedinci Kıta"*'nın gösterimi sonrasında gerçekleştirilen basın toplantısında bir gazetecinin *"Avusturya gerçekten filmlerinizde görüldüğü kadar kötü mü?"* sorusuna Haneke, filmlerinin verdiği mesajların evrenselliğini vurgulayarak *"Benim filmlerim özellikle Avusturya'yı hedef almıyor; tüm gelişmiş endüstri toplumları ile ilgili"* yanıtını verir ve şu şekilde açıklar: *"Bu benim belirli sorunlara dair farkındalık yaratma arzuma karşı kullanılan klasik savunma yöntemi; tipik rahatsız eden unsurları halının altına süpürme durumu. Bunun filmin uyruğu ile hiçbir ilgisi yok. Her ülkenin kolektif suçluluğun önemli olduğu karanlık dönemeçleri, kara lekeleri var. Bu yüzden örneğin "Saklı"nın, özellikle Fransa sorununu ele alan bir film gibi yorumlanmaması benim için önemli."*³²⁸ Robert von Dassanowsky'nin savaş sonrası Avusturya sinemasına atfettiği bir özellik olan "halı altına süpürme"nin Avusturya halkına yabancı olmayan bir durum olduğu sıklıkla

³²⁷ Willy Reimer (ed.), **After Postmodernism: Austrian Film and Literature in Transition**, Riverside, CA, Ariadne Press, 2000, p. 180

³²⁸ Catherine Wheatley, **Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image**, Berghahn Books, 2009, s. 21. Tam da bu nedenle, kültürel ve tarihsel farklılıkların önemli olmadığını düşündürmek için Haneke filmlerinde karakterler genellikle Anne/Anna ve Georges/George/Georgie olarak adlandırılmıştır.

dile getirilse de Haneke bunun kendi ülkesi ile sınırlı olmadığını ısrarla vurgulamaktadır. Haneke'ye göre bu, ister politik ister kişisel, artık tüm sorunlara yaklaşım biçimi haline gelmiştir ve o zamansız, mekânsız, evrensel filmleri yoluyla izleyicisini “farkında olmaya”, “düşünmeye” davet etmektedir.

2.4.1 Haneke Estetiği

Haneke için gençliğinde hayranlık duyduğu Avrupalı yönetmenlerin, özellikle de Bresson, Antonioni ve Pasolini'nin öneminden sıkça söz edilir. Yönetmenin söyleşilerinde olduğu kadar filmlerinde de gözlemlenen başlıca modernist yönetmenlere yaptığı referanslar, onun modernist gelenek ile ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Modernizm biçimsel olarak, anlatımsal ve psikolojik bilginin özellikle verilmeyişi, sinemasal alanın daraltılması, parçalanması yoluyla izleyiciyi “basit bir tüketici”den “aktif bir değerlendirmen”e dönüştürecek “aydınlatıcı bir mesafe yaratma” yöntemleri ile ortaya çıkmaktadır. Tıpkı birçok önemli modernist yönetmen gibi Haneke de kendini açıkça ana akım (Hollywood) sineması karşıtı bir yönetmen olarak tanımlar; üçleme dâhilindeki filmlerinin *“Amerikan eğlence/oyalama sinemasına bir eleştiri olduğunu”* ifade eder. *“Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası”na* ilişkin: *“Amerikan kökenli eğlence sinemasının tipik totalizer prodüksiyonlarına bir alternatif yaratma amacındayım. Benim yaklaşımım ‘bozulmamış’ bir gerçeklikmiş gibi gözüken ve bu sayede izleyiciyi katılımda bulunma olasılığından yoksun bırakan illüzyona bir alternatif üretmektir. Ana akım senaryosu, izleyiciyi salt tüketmek üzere güder.”*³²⁹ Bu açıklamada modernizmin ana akım kültüre, baskın kültürel biçimleri ideoloji araçları olarak gören, izleyiciyi bu durumun farkında olmayan bir kurban olarak konumlandıran anlayışa duyulan düşmanlık yankılanmaktadır. Bu açıklama Haneke'nin sadece modernizmin biçimsel yöntemlerini kullanmadığını, modernizmin temel kuramsal prensipleri ile de hemfikir olduğunu düşündürmektedir. Haneke filmleri hem biçem hem de amaç bağlamlarında modernist gelenek içerisindedir; modernist karşı sinemanın birçok

³²⁹ Catherine Wheatley, a.g.e., p. 23

özelliğini paylaşır. Dolayısıyla Haneke’yi modernist bir yönetmen olarak tanımlamak, sadece filmlerinin biçimsel niteliklerini ondan önceki ekolün biçimsel nitelikleri ile ilişkilendirmek demek değil, aynı zamanda filmlerinin kendi dönemi ile, güncel sosyal koşullar ile ilgili olduğunu da kavramak demektir. Haneke filmleri önceki dönemlere dair bir bakış sunuyor olsalar da üretildikleri dönemin eğilimleri ile de ilişkilidirler ki bu ilişki karmaşık ve çok yönlüdür. İlişkisel bağlam tematik bir düzeyde gerçekleşir (“*Bilinmeyen Kod*” (2000) ve Avrupa entegrasyonu, “*Kurdun Günü*” (2003) ve 9/11 sonrası, “*Saklı*” (2005) ve sömürgeciliğin sonrası), ancak bu filmler aynı zamanda iletişimin bozulduğu, yaşamların televizyon ve sinema ile “uyuşturulduğu”, yabancılaşmış Batı toplumuna yönelik, çok daha genel bir bakış sunar. Haneke filmleri, Brigitte Peucker’in öne sürdüğü üzere Batı toplumunun “duygusal buzullaşması”na yönelik eleştiriler olarak ele alındığında Haneke’nin, bu toplumun büyük oranda “gerçek” ile ilişki kurma yetisini erozyona uğratan televizyon ve sinema yoluyla tanımlandığı düşüncesinde olduğu söylenebilir. Haneke bir başka söyleşisinde televizyonun domestik alanı işgal ettiğine ve sinemanın sağladığı eşsiz hazları gasp ettiğine tanıklık ettiğinden söz eder: “*Ben televizyonun müdahaleci varlığı olmadan büyüyeabilen bir nesilden geliyorum. Böylece dünyayı doğrudan, aracısız öğrenebildim. Oysa bugün çocuklar gerçeği nasıl kavrayacaklarını televizyon ekranı aracılığıyla öğreniyorlar ve televizyonda gerçek iki şekilde gösteriliyor: Bir yanda belgesel programları, diğer yanda kurgu. Bence medya, gerçeklik anlamının yitirilişinde büyük rol oynamıştır...*”³³⁰

Haneke, modernist bir çerçeve üzerinden ele alınırken politik modernizm söylemine uzak durduğu özellikle vurgulanmalıdır çünkü Haneke filmleri karşı sinema hareketi ile ilişkili filmlerden farklı tepkiler uyandırır. Haneke’nin eleştiri hedefi bağlamında yansıtmacı araçlar, bir farkındalık yaratma girişimi olarak tıpkı karşı sinemada olduğu gibi kullanılmıştır fakat Haneke filmlerinde bu farkındalık hedefi, temel olarak bir filme ya da tüm sinemasal düzene dâhil edilen bir ideoloji değildir; Haneke filmleri genel anlamda bir modernite eleştirisi ya da politik gerçekliği izleyicinin dikkatine sunan filmler değildir. Haneke izleyiciyi, kendi katılımını düşünmeye teşvik eder. Filmlerin odağı, izleyicinin bu ideolojik aracı

³³⁰ Catherine Wheatley, a.e.

tüketmesi ve onunla gönüllü olarak etkileşime geçmesidir. Dolayısıyla karşı sinema filmlerinin çoğunda yansıtmacı teknikler filmdeki eylem ile izleyici arasında bir mesafe yaratma amacındayken ve böylece izleyiciyi “kendisini fark etmeye” davet ederek izleyicinin filmi eleştirel bir gözle izlemesine izin verirken, Haneke filmleri buna ilave olarak izleyiciyi, film ve film izleyicisi arasındaki ilişkiyi düşünmeye sevk etmek için de kullanır. Eleştirel bir farkındalığa sahip olsa da karşı sinema izleyicisi, hala “pasif” konumdadır; o sinemasal düzenin karşı sinemanın “kurtarması” gereken bir “kurban”ıdır. Oysa Haneke izleyici için farklı bir konum yaratır; izleyicinin “gönüllü” olarak pasif olduğunu gösterir ve izleyiciyi aktif olmaya- en azından zihinsel olarak aktif olmaya- ve kendi üzerine düşen sorumluluğu almaya çağırır. Burada biçimsel yansıtma, kurumsal olmaktan çok bireysel bir işlevdedir. Yansıtma, izleyiciyi kendisi ve var olan ahlâki ilkeleri hakkında düşünmeye zorlar. Böylece Haneke filmleri karşı sinema tekniklerini izleyicinin sinemanın kurbanı oluşunu sorgulamak için değil, izleyicinin sinema ile gizli bir ittifak içinde olduğunu su üstüne çıkarmak için uyarlar. Politik meselelerle ilgili olan karşı sinema örneklerini anlama yolunda başvurulmuş aygıt kuramının ilgisi, izleyicilik eyleminden ziyade film yapma eylemi üzerine odaklanır. Bu yaklaşım Hollywood sinemasının izleyicinin farkındalığını askıya almasının etik olarak sorunlu olduğu ve bu yüzden bir yönetmenin sinemasal illüzyonu kıran, böylece izleyiciye sinemasal imge ile eleştirel bir ilişki kurma olanağı sağlayan bir film gerçekleştirme zorunluluğu olduğu görüşünü benimser. Ancak Haneke’nin ilgisi başka yöndedir: O, izleyicinin “askıya alınmış farkındalığı” ile değil, farkındalığı askıya alma “eylemi” ile ilgilenmektedir. Bu, izleyicinin izleme hazzı arayışında, eleştirel yetilerinden “gönüllü” olarak vazgeçmesi ile ilintilidir. Dolayısıyla Haneke filmlerinde odak, filmde izleyiciye kayar.

Odak değişiminin Haneke’nin eleştirel estetiğini nasıl belirlediğini kavrama yolunda Stanley Cavell’a başvurulabilir. Cavell’ın film eleştirisi temel olarak anlatımsal olayların analizine dayanır. Christian Metz ve Jean-Louis Baudry’e göre izleyici için sinemanın cazibesi, bilgi ve dolayısıyla güç sağlamasından kaynaklanır. Aktör izlenmiyormuş gibi davrandığı ve izleyicisini görmediği sürece sinema haz

yaratır.³³¹ Bu sebeple politik modernizmin ve karşı sinemanın, sinemanın çekiciliğine dair yaklaşımı, izleyicinin güç illüzyonunu kırmak yönünde şekillenmiştir. Ancak Cavell'a göre sinemanın cazibesi bir güç illüzyonu yaratmasından kaynaklanmaz. Cavell, sinemanın “düzeni yaratırken suç ortaklığı sırasında izleyiciye bir soluklanma fırsatı sunduğunu” öne sürer.³³² Wheatley'nin deyiimiyle sorumluluklar dünyasından bir kaçış, bir sığınak olarak ana akım sinema, sunduğu şiddeti de içeren hazları sömürmeye çalışır. Oysa Haneke, izleyiciyi aygıtın dışına çıkarmaya çalışır; onu tek başına bırakır ve kendi yargılarına ulaşması için zorlar. Buradan hareketle Wheatley, politik yansıtma anlayışından ayrılan ve etik yansıtma ile ilgilenen bir yönetmen olarak tanımladığı Haneke'nin yaklaşımının Neo-Kantçı olduğunu savlar. Bu bakış açısına göre rasyonel bir varlık olarak izleyici, beyazperdenin sunduğu haz gösterimine gündelik deneyimini yönlendiren etiği referans alarak karşılık vermelidir.

Wheatley, Haneke'nin yaklaşımının Neo-Kantçı olduğunu vurgularken, estetik anlayışının Brecht, Benjamin ve Adorno etkisinde olduğunu ifade eder. Brecht, Haneke için mizansen yaratımında ve “buzullaşma” olarak adlandırdığı sinemasal yabancılaştırma yöntemlerinde ilham kaynağı olmuştur. Benjamin ise faşizmin yükselişinde rol oynayan bir unsur olarak burjuva sanat eserinin sahte bütünselliğini eleştirir.³³³ Wheatley'nin belirttiği üzere Haneke, bu sahte bütünsellik durumunu engellemek için sistematik olarak modernist kesintiye uğratma yöntemini kullanmıştır. Ancak bu üç isim arasında, Wheatley'in deyiimiyle kilit oyuncu Adorno'dur. Adorno'nun yansıtma yaklaşımının erken evresinden (Proust, Joyce, Gide) sonraki “şok estetiği” evresine (Kafka, Beckett)³³⁴ kadarki modernist edebiyatı

³³¹ Christian Metz, **History/Discourse: A Note on Two Voyeurisms; Theories of Authorship: A Reader**, ed. by John Caughie, London: Routledge, 1986, p. 229

³³² Stanley Cavell, **The World Viewed**, New York, Viking Press, 1971, p. 40

³³³ Walter Benjamin, **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction; Film Theory and Criticism: An Introduction**, ed. by Leo Braudy, Marshall Cohen, Oxford University Press, 2004, p. 811

³³⁴ Adorno, “*Form and Content in the Contemporary Novel*” adlı makalesinde Kafka'ya atfen şöyle der: “Kafka'nın romanları- eğer halen bu kategoriye denk düşünüyorsa- düşünsel tutumun alay konusu haline geldiği dünyaya dair bir durumun önsözleridir çünkü sürekli felaket tehdidi, artık hiç kimsenin pasif olarak bakmasına ya da bu pasifliğin estetik sonucunu hoş görmesine izin vermemektedir.”

incelediği ve bu iki evreyi kapitalist düzene ve kültüre direnç gösteren bir meydan okuma mirasının iki ögesi olarak değerlendirdiği çalışması, Wheatley’e göre Haneke filmleri ve Haneke’nin Hollywood’a yaklaşımı bağlamında son derece önemlidir. Haneke’nin karşı sinemasında yansıtma ve şok, iki amacı gerçekleştirmeye çalışan geç modernist bir estetiğe dönüştürülmüştür: İlk etapta bir izleyici hazzı olarak şiddetin sözde ironik gösterimini de dâhil ederek, çağdaş Hollywood sineması ile Hollywood’un kendi koşulları üzerinden kapışmak, sonrasında da yüzyılın başından itibaren gündelik yaşama hükmetmeye başlayan medyaya, yansıtma yaklaşımını dâhil etmek. Bu Adorno “güncellemesi”, Wheatley’nin Haneke filmlerinde gözlemlediği yansıtma anlayışını kavramak için son derece önemlidir.³³⁵

Wheatley, Haneke’nin yansıtmacı estetik anlayışı bağlamında Adorno etkisini vurgulasa da yönetmenin sinemasal stratejileri, onu Brecht’in gerçek bir varisi kılmaktadır. Haneke filmleri, Brecht’in dramatik ve epik forma yönelik eleştirilerini hayata geçirir. Haneke’nin “Hollywood manipülasyon sineması”na muhalefeti, Brecht anlayışı ile bir yabancılaştırma çağrısı, ekranda gösterilen gerçekleri “öyleymiş gibi” gölgesinden kurtararak “öyle oldurulmuş” ışığında yerle bir etmek olarak tanımlanabilir. Yine tıpkı Brecht eserlerinde olduğu gibi amaç, izleyiciyi yetkilendirmek ve dünyaya yönelik bilgisini ve seçenek olasılıklarını arttırarak aydınlanmış izleyicinin eleştirel otonomluğunu garanti altına almaktır. Bu girişim, Haneke’yi izleyicilik, izleyici algısı ve izleyici tutumunu etkileme meseleleri üzerinde en çok duran yönetmenlerden biri olarak nitelendirilmesinin sebebidir.

Brecht’e göre sanat, özgürlüğün ve yaratıcılığın kısıtlamaları aşılabildiği müddetçe var olabilir; aksi takdirde sanatın bir anlamı olmaz. Brecht’ten farklı olarak Haneke, postmodern çoğulculuğun “her şeyin alıcısı vardır” zihniyetinde, yargıda

Adorno, yine aynı makalesinin başka bir yerinde bu kez Dostoyevski’ye atfen şu yorumda bulunur: *“Uyumsuz ve bağımsız olandan haz almayan hiçbir modern sanat eseri, adına layık değildir. Fakat dehşeti ödün vermeden hayata geçiren, gözlem yapma mutluluğunu bu türden bir ifadenin saflığına katan modern sanat eserleri, özgürlüğe hizmet ederler ki vasat eserler, özgürlüğe sadece ihanet eder.”* (A Companion to Michael Haneke, ed. by Roy Grundmann, Blackwell Publishing Ltd., 2010; V. Bölüm- “Haneke Speaks”, XXIX. “Terror and Utopia of Form: Robert Bresson’s ‘Au hasard Balthazar’”, pp. 571-572)

³³⁵ Catherine Wheatley, “Michael Haneke’s Cinema: The Ethic of the Image”, Berghahn Books, 2009, review, John Orr, **Screen**, Vol. 50, No. 4, Winter 2009, pp. 469

bulunma yetisinin yitirilmesi meselesine kafa yorar. Haneke, filmleri yoluyla amacının “izleyicinin zihninin ırzına geçme” olduğunu ifade eder³³⁶ ki bu ifade, Brecht anlayışına fakat aynı zamanda Brecht anlayışının da ötesine işaret eder. Haneke’ye göre yabancılaştırma ve yargıda bulunma, onun, belleğini yitirmiş medya toplumunun en tipik özelliği olarak gördüğü tektipleştirmeye ve hissizleşmeye terk edilmemelidir. Haneke filmlerinde aşırı şiddet eylemleri yoluyla asıl hedeflenen estetik amaç, yabancılaştırma etkisini, eşi benzeri görülmemiş bir ötekileştirme seviyesine getirmeye zorlamaktır. Brecht, sınıf eylemini berraklaştırmak için yabancılaştırma yoluyla mantığa dönülmesi gerektiği önermesinde bulunurken Haneke, filmlerinin yarattığı gerilimleri yok etmeyi reddeder. Bunun yerine Haneke, herhangi bir yanıt sunmaksızın izleyicinin ahlâki ve estetik yargılarını “kurcalar”. Haneke’nin ideal izleyicisi prensipte bağımsız olarak düşünebilen, böylece gerçek bir dönüşüme uğrayabilecek rasyonel bir alıcıdır. ³³⁷

Haneke, rasyonel alıcısını dönüştürme amacını gerçekleştirebilmek için duygusallıktan kaçınır. Eleştirel mesafeyi korumak, anlatısının içine arkaik duyguları ya da umutları çekmemek için yönetmen, direnç mekanizmasını etkinleştirir. Haneke, Robert Bresson’un “*Au hasard Balthazar*”ını (1966) analiz ettiği makalesinde, Bresson üzerinden kendi estetik anlayışını da ortaya koyar. Bresson, “*Notes sur le cinématographe*”da: “*Fikirleri gizleyin, fakat bulunabilecek şekilde gizleyin. En iyi gizlenen, en önemlisi olacaktır*” önermesinde bulunur. Yine aynı notlarda başka bir yerde: “*Duygu üretimi, duyguya direnç gösteren duygu yoluyla elde edilir*” der: “*Duygu bir mekanizmadan, mekanik bir düzen zorlamasından ortaya çıkacaktır.*” Bresson, bu düşüncesini savunurken Dinu Lipatti’nin piyanistliğine atıfta bulunur: “*Bir virtüöz değil ancak (Lipatti gibi) büyük bir piyanist, notalara usanmadan hep aynı şekilde basar... aynı zamanlamayla, aynı*

³³⁶ John Wray, “Minister of Fear”, (çevrimiçi), <http://www.nytimes.com/2007/09/23/magazine/23haneke-t.html>, 14 Mayıs 2015

³³⁷ “A Companion to Michael Haneke”, **a.g.e.**, I. Bölüm- “Critical and Topical Approaches to Haneke’s Cinema”: IX. “Fighting the Melodramatic Condition: Haneke’s Polemics”, Jörg Metelmann, pp. 168-169

yoğunlukla... O, duyguyu notalara hapsetmez; duygu için bekler. Duygu gelir ve parmaklarını, piyanoyu, onu, konser salonunu ele geçirir.” Haneke, Bresson’un notlarında değindiği bu örneği, yine Bresson’un “*Au hasard Balthazar*”ından bir sahne ile açıklar: “Tüm sahne iki buçuk dakikadan az. Replikler, herhangi bir duygu olmaksızın çabucak söyleniyor. Karakterler, tıpkı kuklalar gibi monoton. Hiçbir hareket, duygu içermiyor; bastırılmış kederi rahatlatmak için gözyaşı dökülmüyor. Ama yine de, belki de tam da bu sebeple, biz izleyiciler, bizi zaaflarımızdan vuran melodramlardan çok daha güçlü şekilde karakterlerin derin çaresizliğini hissediyoruz. Tüm eylemler ve olaylar gerçek yaşamın çok yönlülüğünü koruyor... Bresson, asla taraf tutmuyor; izleyici her zaman kendi değerlendirmesini yapmaya, özgür iradesiyle kendi gerçeğini ve yorumunu bulmaya davet ediliyor.”³³⁸ Bu, her zaman Haneke’nin de amacı olmuştur.

Haneke sinemasının en temel amaçlarından biri, izleyici açısından dinamik bir etkileşim gerektiren görüntünün yaratıcı ve yoruma açık potansiyelinin keşfedilmesini sağlamaktır. Haneke filmlerinde görüntünün gücü vurgulanır. Görüntünün söz konusu potansiyelinden yararlanan senaryoları ile Haneke, görüntü ile izleyici arasında eşsiz bir bağ oluşturur. Haneke, izleyicinin görüntüyü yorumlamasını bekler. Onun stratejisi, tüketim kültürünün dayattığı değerlerin reddi olarak provokatif bir karşı söylem yaratabilmek için görüntüden yararlanmaktır. Görüntünün, genellikle sadece doğrudan kullanıldığı ana akım sinemaya karşıt olarak Haneke, saklı olanı ortaya çıkarmaya zorlayarak görüntüyü bellek ile ilişkilendirmeye çalışır ve bunu yaparken “tüketilebilir” görüntü anlayışını reddeder. Bu sebeple Haneke filmleri, görüntünün anımsatıcı gücünün keşfi üzerinden ele alınmalıdır. Bu açıdan görüntü, izleyiciyi memnun etme işlevinde değildir. Estetik ve anlam bağlamlarında görüntü, kendi ötesinde bir şey çağrıştıran, itici bir güç haline gelir. Haneke filmlerinin yarattığı provokasyon, basitçe beyazperdede sunulan görüntüden kaynaklanmaz. Provokasyon “hayalet görüntüler” olarak

³³⁸ “A Companion to Michael Haneke”, **a.g.e.**, V. Bölüm- “Haneke Speaks”, XXIX. “Terror and Utopia of Form: Robert Bresson’s ‘Au hasard Balthazar’”, pp. 570-571

tanımlanabilecek³³⁹, öyküye “dadanın” ve çerçeve dışına “taşın” yeni bir boyutta ortaya çıkar.

Pascal Bonitzer, “sinemasal görüntüye, onda olmayan şey musallat olur” der.³⁴⁰ Bonitzer’in metaforu, sinemada görülen ile görülmeyen- beyazperde ve dışı- arasındaki ilişkiyi kavramsallaştırır. Bonitzer’ın belirttiği üzere görme alanı, her zaman tahmin edilemez ve tedirgin edici yollarla, görüntüleri ihlal eden kör noktalarla genişler. Jacques Aumont tarafından “görüntüye dâhil olmasa da izleyicinin hayali görüş alanı ile bağlantılı unsurlar” olarak tanımlanan ekran dışı alan, sinemada sürekli olarak var olur. Haneke filmleri bu ekran dışı alanı sorgular. “*Peinture et cinéma*” başlıklı makalesinde André Bazin, beyazperde sınırları ile resim düzlemi sınırlarını karşılaştırır: “*Ekranın kenarları..., gerçekliğin yalnızca bir kısmını gösteren bir düzlemin kenarlarıdır.*” “*Resim düzlemi “merkezcil” ve dikkati içeri doğru çekerken, sinema ekranı “merkezkaç”tır; izole ettiği alanı, ekran ardında sonsuza kadar genişleyen görülmez alan ile yeniden birbirine bağlar. Kameranin ortaya çıkardığı şeyin önemi, gizlediği şeye bağlıdır.*”³⁴¹ Bu argümana göre ekranda sergilenen görüntüler, yalnızca görüş dışındaki sınırsız alan ile ilişkili olduğunda anlam kazanmaktadır.

Noël Burch de benzer şekilde ekrandaki eylemin ekran dışı alanı nasıl oluşturduğu üzerinde durur. Örneğin çerçevenin içine girişler ve dışına çıkışlarla bakışlar, bir ekran dışına bir sahnelerle yönlendirilir. Burch’ün tartışmaya açılan bağlamda en önemli değerlendirmesi, boş ekran süresi ile ilgilidir. Görüntü, izleyiciyi dikkatini cezbeden bir eylemden ya da nesneden ne kadar uzun süre yoksun bırakırsa, izleyici o kadar fazla çerçeve dışında ne olduğunu merak edecektir.

Bazin, ekran ve ekran dışı alanlarının her zaman aynı sürekli ve homojen hayali düzlemin bir parçası olduğunu savunur. Bu düşünceye karşı çıkan Bonitzer’a göre ise

³³⁹ Anna Gural-Migdal, Romain Chareyron, “The ‘Ghost Image’ of Horror and Pornography in Michael Haneke’s ‘La Pianiste’ (2001)”, **Studies in French Cinema**, Vol. 11, No. 1, 2011, p. 58

³⁴⁰ Libby Saxton, “Secrets and Revelations: Off-Screen Space in Michael Haneke’s ‘Caché’ (2005)”, **Studies in French Cinema**, Vol. 7, No. 1, 2007, p. 5

³⁴¹ Libby Saxton, **a.g.e.**, p. 6

bu, klasik anlatı sinemasının korumaya çalıştığı bir illüzyondur. Klasik düzenlemeye bir alternatif olarak Bonitzer, ekran alanından farklı bir yapıda ve sürekliliği olmayan “anti-klasik” bir alan varsayar. Bonitzer’a göre bu, yapıtın üretiminin gerçekleştiği alandır.

Gilles Deleuze, ondan önce ortaya atılan bu argümanları geliştirerek ekran dışı alana ileri bir boyut getirir. Jean Renoir’ın akıcı, “açık” mizansenleri ile Hitchcock’un “kapalı” görüntülerini kıyaslayan Deleuze, ekran dışı alanın bir arada var olan fakat farklı iki yönü olduğunu öne sürer: *“İlk örnekte ekran dışı alan, başka bir yerde var olana işaret eder. İkinci örnekte ise ekran dışı alan, rahatsız edici bir varlığı, var olduğu bile dile getirilemeyen fakat “ısrar edilen” ya da mevcut olandan çok daha radikal başka bir yeri onaylar.”* İlk örnekte görülmeyen alan, görülür alana salt uzamsal bir ektir. İkinci örnekte ise ekran dışı alanın işlevi, Deleuze’ün *“trans-uzamsal ve spiritüel”* olarak tanımladığı şeyi, temel olarak açık bir sisteme sunmaktır. Deleuze’e göre uzamsal olarak en kapalı ya da en müstakil görüntü bile, *“tüm evrenin özünde var olan... ve görünür olanın düzenine ait olmayan bir sürece açılabilir.”*³⁴²

Haneke, görüntülerin ortaya çıkarma, aydınlatma kapasiteleri kadar, izleyiciyi yanlış yönlendirme, aldatma ve “kör etme” gücünü de sorgular. Dolayısıyla ekran dışı alanın ekran alanının salt bir eki olduğunu savunan Bazin yerine, Haneke filmlerinin ekran dışı alanlarının, Bonitzer ve Deleuze’ün “radikal başka yer” önermesinde olduğu gibi keşfedilmemiş alanlara açıldığı ve ekran dışı alanın, görülen uzamdan farklı, homojen zaman-mekânı aşan gizli anlamlar kaynağı olduğu söylenebilir. Bazin’in “merkezcil” ve “merkezkaç” ayrımı da Haneke bağlamında sorunlu gözükmektedir çünkü ekran alanı şiddetle “dışarı doğru taşarken”, ekran dışı alan da buna karşılık olarak ekran alanını ihlal etmeye başlar. Haneke görülmeyen/ekran dışı alanı kurgu yoluyla sürekli içermek ve sahiplenmek, görülmeyen alanı anlaşılır kılmak ve dolayısıyla tehdidi etkisiz hale getirmek yerine, izleyicide “bir şeyleri kaçırdığı” kuşkusunu uyandırır. Haneke izleyiciyi “kör alan” ile yüzleştirir ve görüş açısının her zaman “at gözlüklü” olduğunu anımsatır. Haneke

³⁴² Libby Saxton, *a.g.e.*, p. 7

bunu yaparak sadece izleyicinin kendi “kör noktalarını”- ticari sinema ve medya tarafından susturulmuş, unutturulmuş ya da dışlanmış kişisel ve kolektif travmalarını- değil, sinemayı ve izleyiciliği oluşturan “görmeme” konumunu da düşünmeye zorlar. Haneke, izleyicinin görüş alanını çevreleyen ve sınırlandıran kör noktaları gözler önüne serer.³⁴³ Bergson’un ifade ettiği üzere bir şeyin ya da bir görüntünün bütünü algılanamaz; kişi bütünün, ilgisini çeken kısmını algılar. Deleuze, bütüne ulaşabilmek için, kayıp kısımları geri kazanmak, görüntüde görülemeyen her şeyi ve görüntüyü cazip kılmak için çıkarılmış her şeyi yeniden keşfetmek gerektiğini vurgular. Haneke de aynı anlayışla görünmeyenin keşfedilmesi için çabalar.

Brian Gibson, izleyicinin, filmdeki güç ilişkileri ile ayrılmaz biçimde bağıntılı, hatta suç ortaklığı içindeki kendi konumunu düşünmeye zorlayan ve pasif burjuva izleyicisini politik bir katılımcı haline dönüştüren Haneke’nin, izleyiciyi bağımsızlaştırdığını savunur.³⁴⁴ David Sorfa da, Haneke’nin beyazperdede sergilenen aile içi travmalarda, izleyicinin suç ortaklığını vurguladığını ve böylece yönetmenin beyazperdedeki suçu sinema salonuna taşıdığını dile getirir.³⁴⁵ Robert von Dassanowsky ise Haneke’nin izleyiciye bir güvenlik alanı sunmadığını ve izleyicinin düşünmeye teşvik edildiğini belirtir.³⁴⁶ Jonathan Thomas, Haneke’nin eleştirel bir girişim olarak film izleyiciliğini canlandırdığını savunur.³⁴⁷ Gail K. Hart, Haneke’nin estetik programı ile Friedrich Schiller’inkini kıyaslar. Hart’a göre her ikisi de izleyicinin kendi izleyicilik konumuna yönelik eleştirel bir yansıtma yapmaya zorlayan didaktik bir estetik anlayış oluşturmıştır.³⁴⁸ Yine izleyici odaklı fakat karşıt

³⁴³ a.e.

³⁴⁴ Brian Gibson, “Bearing Witness: The Dardenne Brothers’ and Michael Haneke’s Implication of the Viewer” **CineAction**, No. 70, 2006, p. 27

³⁴⁵ David Sorfa, “Uneasy Domesticity in the Films of Michael Haneke”, **Studies in European Cinema**, Vol. 3, No. 2, 2006, pp. 101-102

³⁴⁶ Robert von Dassanowsky, “A Wave Over Other Boundaries: New Austrian Film”, **Film International** Vol. 6, No.1, 2008, p. 42

³⁴⁷ Jonathan Thomas, “Michael Haneke’s New(s) Images”, **Art Journal**, Vol 67, No. 3, 2008, p. 83

³⁴⁸ Gail K. Hart, “Michael Haneke’s ‘Funny Games’ and Schiller’s Coercive Classicism” **Modern Austrian Literature** Vol. 39, No. 2, 2006, p. 64, 71

bir yaklaşımla Roy Grundmann, Haneke'nin son dönem filmlerinin, izleyiciyi trajediye tanıklık eden pasif bir izleyici haline getirdiğini düşünür. İzleyicinin pasif konumu, bu filmlerde giderek artarak duyumsanan umutsuzluk ile de örtüşmektedir.³⁴⁹ Mattias Frey de aynı şekilde son dönem filmlerinde benzer bir değişim gözlemler fakat bu filmlerin, dijital kültür ile birlikte ortaya çıkan “perspektif dönüşümleri”ni kabul edişleri bağlamında, daha umut dolu oldukları görüşündedir.³⁵⁰

Tüm bu argümanların ortak düşüncesi, Haneke filmlerinin temel amacının izleyicilik kavramını tartışmaya açmak ve izleyiciyi, izleyici olarak kendi konumu üzerine düşünmeye davet etmek olduğudur. Bu argümanlar, Haneke'nin izleyicilik üzerine dile getirdiği düşünceleri ile de uyumludur. Haneke, filmleri ile izleyici arasındaki ilişkiyi “yüzleşme” fakat aynı zamanda yaratıcı ve alıcı arasında “karşılıklı saygı” olarak karakterize eder. Ancak yönetmen amacını, “farkındalık yaratmak için izleyicinin zihninin ırzına geçme” olarak da tanımlamıştır. Alfred Jokesch'in özetlediği gibi “*Haneke, filmlerini izleyici için hiç de kolaylaştırmamaktadır.*”³⁵¹

Kuşkusuz izleyicilik, Haneke filmlerinin odak noktasıdır. Catherine Wheatley'in ifade ettiği üzere Haneke filmi ısrarla izleyicinin dikkatini kendi üzerine çekmeye çalışır ve onu tepki vermeye zorlar.³⁵²

Haneke sinemasında öncelik, her zaman gerçeğin sorgulanması üzerinedir çünkü yönetmene göre sanat, gerçeği söylemekle yükümlüdür. Yönetmen, bir söyleşisinde bu konudaki düşüncelerini şöyle açıklar: “*Film- gerçeğin hizmetinde- saniyede yirmi*

³⁴⁹ Roy Grundmann, “Auteur de Force: Michael Haneke's ‘Cinema of Glaciation’”, **Cineaste** Vol. 33, No. 2, 2007, pp. 13-14

³⁵⁰ Mattias Frey, “Benny's Video, Caché, and the Desubstantiated Image”, **Framework**, Vol. 47, No. 2, 2006, p. 35

³⁵¹ Todd Herzog, “The Banality of Surveillance: Michael Haneke's ‘Caché’ and Life After the End of Privacy”, **Modern Austrian Literature**, Vol. 43, No. 2, 2010, p. 27

³⁵² Catherine Wheatley, **a.g.e.**, p. 188

dört kez yalan söylemektir.³⁵³ Film, kuşkusuz her zaman bir yalandır; hiçbir zaman gerçeği söylemez. Fakat film, tüm diğer sanat formlarından çok daha fazla, gerçek bir şey izlediğimiz izlenimini yaratır. Ancak benim ilettiğim gerçeklik salt bir eser. Kuşkusuz “gerçeklik” var olmayan bir şey fakat bu, burada çözümleyeceğimiz bir mesele değil. Sinemasal gerçeklik, illüzyon yoluyla gerçekleşir; bu izleyicinin gişede satın aldığı bir illüzyondur. İllüzyon, izleyiciye- rahat bir koltukta- yapamayacağı ve deneyimlemek istemeyeceği tüm maceraları deneyimleme fırsatı sunar ve sonunda izleyici sinema salonunu terk etme özgürlüğüne sahiptir. Bu, yönetmen ile izleyici arasındaki, ya da izleyici ile ürün arasındaki temel anlaşmadır. Film de sonuçta satın alınan bir üründür. Medyanın her yerde olduğu bir çağda izleyicide sözde gerçekliğe dair bir kuşku uyandırmak, iyi bir şey. Bu, en azından benim yapmaya çalıştığım şey. Yalnızca kötü filmler her soruyu yanıtlar ve açıklar. Gerçek hayat farklıdır. Gerçekten ne kadar az şey bildiğimizi göstermek ve medya diktatörlüğü altında bilgi olarak sunulan her şeye dair bir güvensizlik yaratmak, filmlerimin özü.”³⁵⁴

Haneke, gerçeklik algısının yitirilişinde medyayı suçlar: “Televizyonu, şiddetin medyadaki gösterimi bağlamında son derece önemli bir sembol olarak, ama daha genel bir bakışla çok daha büyük bir krizin, kolektif gerçeklik kaybının ve sosyal kaybolmuşluğun bir sembolü olarak görüyorum. Artık gerçeği algılamıyoruz; bunun yerine televizyon aracılığıyla gerçeğin temsilini algılıyoruz. Deneyimsel ufkumuz son derece sınırlı. Dünyaya dair bilgimiz, aracı yoluyla gösterilen dünyadan biraz daha fazlası, sadece görüntü. Gerçekliğe sahip değiliz; sadece gerçekliğin bir türevine sahibiz ki bu da son derece tehlikeli. Politik bir bakış açısıyla tehlikeli ama daha da önemlisi gündelik deneyimde somut bir gerçeklik anlayışına sahip olma yetimiz için tehlikeli.”³⁵⁵

³⁵³ Godard’ın “film, saniyede yirmi dört kez gerçektir” sözüne verilen Haneke karşılığı.

³⁵⁴ Luisa Zielinski, **a.g.e.**, pp. 184-185

³⁵⁵ “A Companion to Michael Haneke”, **a.g.e.**, V. Bölüm- “Haneke Speaks”, XXXI. Christopher Sharrett, “The World That Is Known: An Interview with Michael Haneke”

Haneke, “izleyicinin zihninin ırzına geçme” amacını, sinemasal gerçeklik kavramının aldatıcı bir yapı olduğunu vurgulayarak gerçekleştirir. Haneke filmleri, izleyicinin baskın Hollywood sinemasının belli bir anlamı dikte etme ve kandırma gücünü reddetmesini talep eder. O, baskın popüler imgelerin “yapılandırılmışlığını” vurgulayarak, gerçekliklerini sorgular. Haneke’ye göre izleyici, görüntü üzerindeki kontrolünü yeniden sağlamalıdır.

Haneke’ye göre film gerçekliği yeniden inşa ediyormuş numarası yapan fakat bunu yapmayan manipülatif bir formdur. Aslında film, gerçeği gün yüzüne çıkarabilecek bir “yalan” olmasına rağmen eğer bir “sanat” eseri değilse, o zaman sadece manipülasyon süreci ile suç ortaklığında bulunan bir formdur: *“Tüm filmlerim ana akım sinemaya karşı bir tepki yaratmak için. Ciddi her sanat formu, girişimi bağlamında alıcıyı ortak olarak görür. Bu, hümanist düşüncenin de önkoşullarından biridir.”*³⁵⁶ Sinemada ise bu gerçek göz ardı edilmiş ve ticari yönlelere vurgu ile yer değiştirilmiştir. Sanatçı ve alıcı arasında karşılıklı saygı olmalı. Günümüz sineması, izleyiciyi ciddiye almıyor; izleyiciyi tek işlevi para ödemek olan bir ATM olarak görüyor; izleyicinin ihtiyaçlarını karşılıyormuş gibi gözüküyor fakat bunu yapmıyor.”³⁵⁷

Gerçeklik ısrarı bağlamında Haneke estetiğinin belirleyici öğelerinden biri de ses/sessizliktir. Çözüm sunulmayan anlatımsal belirsizlikler ile eşleşen ses/sessizlik, Haneke filmlerinde rahatsız edici bir netlik yaratma amacındadır. Yanıtları verilmeyen gizemler, açık uçlu öyküler, gizemli karakterler, Haneke’nin belirsizliğinin temel taşlarıdır. Bu tematik odak noktalarına destek olarak aktif bir izleyici için düşünme alanı yaratımı önem kazanmaktadır. Tüm bunlar bir araya gelerek Haneke’nin biçimsel üslubunu oluşturur. Sessizlik, gürültü, ekran dışı

³⁵⁶ Haneke filmleri, rahatsız edici konuları, yabancılaştırıcı estetik yaklaşımları, ahlâki bir çözüm sunmayışları yüzünden bazı eleştirmenler tarafından “insanlıktan çıkmış” ve dolayısıyla estetik bağlamda da başarısız hümanist sanat yapıtları olarak eleştirilmiş olmalarına rağmen yönetmen tüm filmlerinde her zaman “hümanist” olmaya çalıştığını ifade eder: *“Bence eğer ciddi olarak sanatla ilgileniyorsanız, başka bir yol yok... Hümanizmden yoksun sanat formu bir çelişkidir; böyle bir sanat formu yoktur.”* (Robert Sinnerbrink, “A Post-Humanist Moralism: Michael Haneke’s Cinematic Critique”, **Journal of the Theoretical Humanities**, Vol. 16, No. 4, p. 115)

³⁵⁷ Richard Porton, “Collective Guilt and Individual Responsibility: An Interview with Michael Haneke”, **Cineaste**, Winter 2005, p. 51

diyaloglar ve film müziğinin olmayışı gibi uygulamaları, filmlerini tıpkı müzik gibi yapılandırma uğraşında ritmin merkezi olduğuna dair kendi yorumları³⁵⁸ ve ses düzenine mutlak bir özen gösterilmesi anlayışı göz önünde bulundurulduğunda sesin, Haneke sinemasının çok önemli bir parçası olduğu anlaşılmaktadır.

Haneke sese dair yorumlarında sinemanın duygusal ve zihinsel etkisinin sağlanmasında “duyma”ya öncelik tanımıştır.³⁵⁹ Haneke için sesin kullanılmayışı, yoğun olarak kullanılışı kadar önemlidir. Film müziğinin olmayışı ve film içinde geçen müziğin de sınırlandırılışı³⁶⁰, gürültüye, sessizliğe ve ekran dışı diyaloglara vurgu yapan Haneke’nin sesi filmin önemli bir ögesi olarak kullanışı, dikkati duygusal özdeşleşmeye uygun psikolojik bir varlık olarak insan figüründen uzaklaştıran görsel üslubu ile de örtüşmektedir. Bu amaç doğrultusunda Haneke, işitsel rahatsızlığı arttırır; film müziği ile ilişkilendirilen duygusallıktan kaçınır. Müziğin olmayışı sebebiyle nefes, ayak sesleri, giysilerin hışırtısı gibi bedensel sesler, oldukça net olarak duyulabilmektedir.

Haneke filmleri, aktif bir duyma eylemi gerektirir fakat işitsel hazzı reddeder. Dolayısıyla Haneke filmleri, “dinleme” ve “duyma” çelişkilerini gündeme getirir. Dinleme haz verici, duyma da rahatsız edici, endişe uyandırıcı ve sarsıcı olabilir. Haneke’nin uyguladığı teknikler, bu aktif, huzursuz edici duyma eylemine ışık tutar ve sesin kendisi, Haneke’nin sinema üslubunun salt bir parçası olmanın ötesine geçer. Ses, Haneke’nin filmleri boyunca anlatımsal ve biçimsel olarak sorguladığı bir tema haline gelir. Haneke, izleyicisini dinleme eylemine, sese dikkat vermeye zorlar.

³⁵⁸ Haneke: “Bence müzik filme, edebiyattan ya da tiyatrodan çok daha yakın. Film, müzikal bir his yaratmıyorsa başarılı değildir. Film, tıpkı müzik gibi ritmi ile var olur; yolculuğuna belli bir noktadan başlar ve başka bir noktada sonlanır. Bu iki nokta arasındaki rota, titizlikle yönetilmelidir. Bu yapı ritmiktir. Öykü anlatılırken doğru ritim bulunamazsa, film, dünyanın en iyi öyküsü bile anlatılıyor olsa, başarılı olmayacaktır.” (Andrew Geoff, “Interview with Michael Haneke”, **Sight & Sound**, Dec. 2012, Vol. 22, No. 12)

³⁵⁹ Haneke: “*Kalbe, gözden çok daha doğrudan, kulak yoluyla “dokunulur”. Kulaklarımız, imge bombardımanına tutulan gözlerimizden çok daha dirençlidir. Ses yoluyla, izleyicinin doğrudan bilinçaltına ulaşabilirsiniz.*” (Luisa Zielinski, **a.g.e.**, p. 190)

³⁶⁰ Örneğin “*Aşk*”ta (2012) duyulan her müzik eseri, aniden ya da “*kapat şunu!*” sözüyle kesilmektedir; adeta müzikten alınacak haz, “kursakta bırakılır”. Filmin adı da, bunu vurgular şekilde başta “*Müzik Susar*” olarak düşünülmüş fakat sonra “*Aşk*”ta karar kılınmıştır. (Ryan Gilbey, “The Music of Time”, **New Statesman**, Vol. 16, No. 22 Nov. 2012, p. 51)

Haneke, sinemanın görsel-işitsel araçlarla nasıl baskın olabileceğini sorgulayabilmesi için izleyicinin, yalnızca görsel-işitsel duyularının değil, “etik kulağı”nın da açık olması gerektiğini vurgular. Karartma, uzun genel çekimler gibi yöntemler, izleyicinin dikkatini seslere çeker. Diyalog ve müziğe karşıt olarak sessizlik ya da ikincil bir arka plan sesi ile yönlendirilen bu görsel duraklamalar-görsel-işitsel boşluklar, eylemi yavaşlatır; eylemin etkileri üzerine düşünmeye ve odaklanmaya teşvik eder.³⁶¹

Haneke, bir söyleşide karartmalarının zamanlamasından söz eder ve uygulama süresinin, önceki sahnenin içeriğine ve derinliğine göre değiştiğini belirtir: “*Eğer önceki sahnede üzerinde düşünülecek çok şey varsa, karartmayı uzatırım.*”³⁶² Haneke için karartmanın süresi, en az genel çekimleri, statik planları kadar önemlidir ve tüm bu teknikler, Haneke’nin filmin en çok müziğe yakın olduğu düşüncesi ile ilintilidir. Karartmalar, düşünmeye olanak tanımak için eylemde sessiz bir mola verir. Haneke: “*İzleyiciye özdeşleşme fırsatı sunuyorum ve hemen sonrasında- örneğin karartma tekniği yardımıyla- “duygusallık zıvalığını bırak ve böylece daha iyi gör!” diyorum.*”³⁶³ Bu türden görsel-işitsel molalarla Haneke, izleyicinin dikkatini vermesini, görmesini ve en önemlisi dinlemesini hedefler. Bunlar, izleyicinin kendini “dinleyeceği” duraklardır.³⁶⁴

Görsel-işitsel ilişki vurgusu, Lacan’ın görme anlayışından hareketle görmenin ve sesin karşılıklı ilişkiselliğine işaret eden Slavoj Žižek’in “*seni gözlerimle duyuyorum*” sözünü anımsatır. Bütünleşmiş ve birbirine geçmiş ses ve görüntü, izleyicinin gözleri ile duyacağı, kulakları ile göreceği bir duyusal alan yaratır.

İşitsel araçların kullanımı, izleyiciye bir düşünme alanı sağlama işlevinde olduğu kadar, Haneke’nin gerçeklik ısrarı ile de ilintilidir. Haneke müzik kullanımına dair

³⁶¹ Lisa Coulthard, “Haptic Aurality”, **Film-Philosophy**, Vol. 16, No.1, 2012, p. 18

³⁶² Peter Brunette, **Michael Haneke**, University of Illinois Press, 2010, p. 143

³⁶³ **a.e.**, p. 142

³⁶⁴ Aynı anlayış, bu kez karartma tekniğinden farklı bir yöntemle “*Aşk*”ta da uygulanmıştır. Haneke, “*Aşk*”ta iki dönüm noktası olduğunu belirtir- Anne’nin ilk felci sonrasında dairenin gece boş odalarının görüldüğü sahne ve Georges’un sınırlarına hâkim olamayıp Anne’i tokatladığı sahne: “Bu ikinci sahne sonrasında bir “una fermata” gereksinimi duydum; tıpkı müzikteki es gibi ve dairedaki resimleri göstermenin iyi bir fikir olduğunu düşündüm...” (Andrew Geoff, **a.g.e.**)

yaklaşımını şu şekilde açıklar: *“Asla film müziği kullanmam çünkü gerçekçi filmler yapıyorum ve gerçekliğin müzikal bir eşlikçisi yok, tabii radyo açık değilse. Eğer film, “Aşk”ta ya da “Piyanist”te olduğu gibi bir müzisyenin evinde geçiyorsa, o zaman müziği kullanma fırsatı doğuyor... “Yedinci Kıta” ile en iyi müzik kullanımı ödülünü aldım. Ailenin intiharı öncesinde babanın arabalarını sattığı sahnede, Berg’in keman konçertosu çalar. Ailenin küçük kızı otoparkta bir afişin önünde yürürken arabanın radyosundan Berg’in konçertosu duyulur. Sonrasında da Bach’ın koralı çalmaya başlar: “Artık yeter Tanrım, beni kurtuluşa erdir, İsa’ya kavuştur!”³⁶⁵ Müzik olağanüstü fakat aynı zamanda böyle ilgisiz gibi gözüken detaylar yoluyla anlam katmanları yaratmaktan büyük zevk duyuyorum. Bence müzik, en üstün sanat çünkü müzikte form ve içerik aynı.”³⁶⁶*

Bu ifadede gerçeklik vurgusu dışında form ve içerik birliği anlayışı da yankılanır. Haneke’ye göre başarılı filmlerin ortak özelliği, form ve içerik birliğine sadık kalışlarıdır. Bu düşüncesini, yine Bresson’un bir sözü üzerinden açıklar: *“Filmlerini kendine seçtiğin araçların ötesinde düşünme.”* Haneke’ye göre birlik anlayışı ideolojiye, yoruma, açıklamaya ya da teselliye yer bırakmaz. Tüm unsurlar bütünleşir ve unsurların toplamından sonuçlar çıkarmak, izleyiciye bırakılır. Haneke’nin ifadesiyle Bresson’un filminde azaltma ve çıkartma, izleyiciyi harekete geçirmek için mucizevî çözümler haline gelmiştir. Duygusal özdeşleşmeye davet eden ikna modelleri çıkartılmıştır. Psikoloji ve sosyolojinin açıklayıcı bağlamlarının “fazla” uyumlu anlamı çıkartılmıştır. Herhangi bir bütünsellik iddiası çıkartılmıştır ki buna bedeninin temsili de dâhildir: *“Gövde ile eller ve ayaklar bir arada sadece kısa anlarda görülür. Sıradışılık çıkartılmıştır çünkü sıradışılık, gündelik yaşamda var olan acının hakkını yiyecektir. Mutluluk çıkartılmıştır çünkü mutluluğun*

³⁶⁵ Bach, “*Es ist genug*”

³⁶⁶ Luisa Zielinski, **a.g.e.**, s. 189-190. Haneke’nin gerçekçilik ısrarına dair çarpıcı başka bir örnek, “*Ölümcül Oyunlar*”ın 2007 Amerikan versiyonunda ve “*Aşk*”ta birlikte çalıştığı görüntü yönetmeni Darius Khondji tarafından aktarılmıştır. Khondji, “*Aşk*”ı çekerken Haneke ile çalışma deneyimini şöyle anlatır: “*Haneke’nin “gerçek”e dair bir takıntısı var. Onun için her şey “gerçek” olmalı. Örneğin bana ışık düzenlemem ile ilgili olarak uyguladığım ışığın çok güzel olduğunu fakat bu ışıktaki kitap okuyamayacağını, dolayısıyla ışığın “gerçek” olmadığını söyledi. Kullanılan ışıktaki karakterlerin kitap okuyabilmesini istediğini ve uygulamanın yalnızca güzel değil aynı zamanda işlevsel olması gerektiğini belirtti.*” (Benjamin B., “Enduring Love”, **American Cinematographer**, January 2013, pp. 18-19)

*betimlenmesi, acı çekmenin ve acının kutsallığını bozacaktır. Bu evrensel geri çekilme anlayışı, izleyicinin algılama ve kişisel sorumluluk kapasitesine bir saygı duruşudur ve reddeden tavrı ile baskı ve ucuz teselli kalelerinden çok daha fazla ütopyadır.*³⁶⁷

Haneke'nin kendi filmlerinde de yaklaşımı bu doğrultudadır ancak bir yandan Haneke'ye göre Kafka'dan beri modernist edebiyat ve diğer çağdaş sanatlarda, gerçekliğin bütüncül bir temsilini göstermenin mümkün olduğu anlayışı, ironik olarak sadece en yeni ve potansiyel olarak en modern sanat biçimi olan filmde demode olmuştur. Ona göre film öyküsel içerik, ilerleyiş ve form bağlamında XIX. yüzyıl seviyesinde kalmıştır.³⁶⁸

İçeriğin aktarımında biçimin nasıl oluşturulması gerektiği, tıpkı müzik gibi ritmik bir yapıda olması gereken filmde her ögenin nasıl yapılandırıldığı ile ilgili Haneke'nin en çok atıfta bulunulan ifadelerinden biri şöyledir: *“Yıllardır izleyicime diğer sanatlarda sahip olduğu türde bir özgürlük sağlamaya çalıştım. Müzik, resim, güzel sanatlar, alıcısına yapıtı değerlendirirken bir nefes alma alanı sağlar. Dile bağlı sanatlar ise büyük oranda bu özgürlüğü sınırlandırır çünkü kendi adları ile şeyleri adlandırmaya zorlar. Oysa kendi adı ile adlandırılan şey, sanatsal olarak ölüdür; nefes almaz ve yalnızca tartışma yoluyla geri dönüştürülebilir. Film bu durumu daha da alevlendirir. Okuyucu zihninde bir imge oluştururken, izleyicinin oluşturduğu imge, yönetmenin verdiği imge ile yer değiştirir. Başka deyişle film, başından itibaren alıcısını haklarından mahrum etme eğilimindedir. Ancak film, bir sanat yapıtı olma amacındaysa alıcısını ciddiye almak zorundadır ve olabildiğince alıcısının özgürlüğünü yeniden sağlamaya çalışmalıdır. Filmin bu özgürlüğü nasıl sağlayacağı ise kritik noktadır ki tüm ciddi film yönetmenleri, bu sorunun yanıtı üzerine kafa yorurlar. Film kayakla atlama gibi olmalı fakat atlayan izleyici olmalı. İzleyicinin atlayışını sağlamak için atlayış belirli bir şekilde oluşturulmalı. İzleyicinin uçabilmesi için bir yapı olmalı- yani hayal gücü uyarılmalı. Ve bu, boşluklarla, izleyiciye gösterilmeyenle, görüntüye dönüştürülmeyenle, görüntünün*

³⁶⁷ “A Companion to Michael Haneke”, **a.g.e.**, V. Bölüm- “Haneke Speaks”, XXIX. Michael Haneke, “Terror and Utopia of Form: Robert Bresson’s ‘Au hasard Balthazar’”, pp. 573-574

³⁶⁸ Amos Vogel, **a.g.e.**, p. 73

ima ettiği ile sağlanır. Öykü içerisinde yanıtlanmayan ama sorulan sorular yoluyla izleyicinin kendi düşüncesini ve yorumunu yapabilmesi sağlanmalıdır. Bunu başarabilmek, her seferinde son derece karmaşık bir yapı gerektirir çünkü öncelikle yoruma yönelik farklı olasılıklar yaratılmalıdır. Ben de bunu yapmaya çalışıyorum.”³⁶⁹

2.4.2 Şiddet Estetiği / Eleştirisi:

“Rahatsız Edici Seyirler Dilerim!”³⁷⁰

“Ölümcül Oyunlar” (1997)

“Ölümcül Oyunlar” (2007)
(sahne sahne tıpkı çekim)³⁷¹

Yönetmen: Michael Haneke

Yönetmen: Michael Haneke

Yapımcı: Veit Heiduschka

**Yapımcı: Philippe Aigle, Carol Siller,
Douglas Steiner, Naomi Watts**

Oyuncular: Susanne Lothar, Ulrich

Oyuncular: Naomi Watts, Tim Roth,

Mühe, Arno Frisch, Frank Giering

Michael Pitt, Brady Corbet

Görüntü Yönetmeni: Jürgen Jürges

Görüntü Yönetmeni: Darius Khondji

Kurgu: Andreas Prochaska

Kurgu: Monika Willi

Mayıs 2009’da, “*Beyaz Bant*”ın Cannes’daki gösterimi sonrası gerçekleştirilen basın toplantısında Haneke, filmlerine dair son derece aşıkâr gözüken fakat belki de en önemli yorumda bulunur: “*Tüm filmlerim şiddet hakkında.*”

³⁶⁹ “A Companion to Michael Haneke”, **a.g.e.**, V. Bölüm- “Haneke Speaks”, XXXII. Roy Grundmann, “Unsentimental Education: An Interview with Michael Haneke”, p. 605-606

³⁷⁰ Filmin Londra’daki prömiyeri öncesinde Haneke’nin yaptığı konuşmadan alıntı.

³⁷¹ 2007 versiyonu, yer yer senaryoda yapılan dile bağlı değişiklikler, bütçe sıkıntısı sebebiyle bazı sahnelerde uygulanmak zorunda kalınan mizansenle ilgili küçük farklılıklar ve oyuncuların rollerini icra etme üslupları dışında, orijinal kurgunun birebir yeniden çekimidir.

“Ölümcül Oyunlar”dan itibaren “dehşetin estetiği” olarak karakterize edilen³⁷² Haneke filmleri, şiddeti doğrudan kullanmaz. Yönetmen şiddete, araya giren, beklenmedik bir durum olarak değil, pusuda bekleyen, sinmiş bir kavram olarak yaklaşır ve şiddeti sinemasal, etik bir eleştiri işlevinde kullanır. “*Piyanist*”i (2001), “*Saklı*”yı, “*Beyaz Bant*”ı (2009) izleyen kimse, vahşet ve şiddet eylemlerine tanık olduğu ya da bu eylemlerin bir parçası olduğu hissine kapılır fakat bu his, izlenilen şiddet eylemlerinin ne olduğu ve rahatsız edici sahneler yoluyla ne iletilmek istendiği üzerine düşünüldükçe, daha da karmaşık bir hale gelir. Haneke filmlerinde şiddet, izleyiciyi şiddet ile özdeşleşme, şiddet ile şiddet içermeyen arasında ayrım yapabilme yetisini sorgulamaya zorlar. Görünürde şiddet içermeyen ya da fiziksel bir şiddet içermeyen sahneler, aslında dehşet ve endişe ile örülü şiddet sahneleri olarak değerlendirilebilir. İzleyici eylemlere ve mücadeleye tanık olurken ve aydınlatıcı bir anlatım bulmaya çalışırken, kendisinin de suça ortak olduğu ya da bir suç işlemek üzere olduğu hissine kapılır. Aynı zamanda psikolojik olan şiddetin yeniden biçimlendirilmesi, şiddetin etkilerinin sorgulanması bağlamında son derece önemlidir. Psikolojik şiddetin hem aşırı hem de sıradan biçimlerinin herhangi bir fiziksel şiddetin yarattığı tahribat kadar etkili olduğunu ortaya koyan Haneke filmleri, izleyicinin şiddetin kaynaklarına, etkilerine dair bilgi ve kavrayış sınırlarını sorgular; “*Piyanist*”, “*Saklı*” ve “*Beyaz Bant*” gibi filmlerde görülen fiziksel şiddetin sosyal, etik, felsefî ve estetik bağlamlarda tanımı, yapısı ve algılanışına yönelik eleştirel bir bakış talep edilir.

Haneke filmlerindeki fiziksel şiddet sahneleri karşısında duyumsanan dehşet, Beugnet’ye göre en “masum” eylemlere bile sinen genel bir travma ve korku hissinden kaynaklanmaktadır.³⁷³ Birçok eyleme ve tepkiye odaklanan Haneke, fiziksel şiddeti, daha az belirgin ya da daha az görülür olan duygusal ve psikolojik istismar, aşağılama, hayvanların katledilmesi, marjinalleştirme, yabancılaştırma, ötekileştirme ve intihar gibi diğer şiddet biçimleri ile bir arada kullanır. Provokasyon, şiddet ile şiddet içermeyen arasındaki karmaşık ilişkiden, kategorilerin ayrımını

³⁷² Martine Beugnet, “Blind Spot”, **Screen**, Vol. 48, No. 2, 2007, p. 227

³⁷³ Martine Beugnet, **a.e.**

yeniden düşünmeyi gerektiren bir eğilimden kaynaklanmaktadır. İkisini neyin ayırdığı sorusunu gündeme getiren bu filmler, şiddetin kendisine dair epistemolojik ve etik bir anlayış arayışındadır.

Şiddetin sorgulanması, Haneke'nin filmlerinde "müsteahcenlik" olarak tanımladığı durumla ilintilidir. Haneke: "*Müsteahcenlik yaratmamla tanınmak isterim. Bu pornografik filmler çektiğim anlamına gelmez tabii. Bana göre müsteahcen olarak tanımlanabilecek her şey burjuva normlarından ayrılır. Cinsellik, şiddet ya da başka bir tabu, kuralları çiğneyen her şey müsteahcendir. Dolayısıyla gerçek de her zaman müsteahcendir. Umarım tüm filmlerim bir nebze de olsa müsteahcenlik içeriyordur.*"³⁷⁴

Burada müsteahcenlikten kasıt, yalnızca cinsel unsurlar değildir; daha da önemli olarak normların, ahlâki değerlerin, edep standartlarının ihlal edilmesi (transgresyonu) ile sonuçlanan iğrenme, nefret ya da suç kavramlarıdır. Müsteahcenlik, ihlal eden (transgresif) ve alt üst eden bir anlamdadır çünkü etik gerçeklik düşüncesi ile ilişkilidir. Bu, genellikle ahlâki değerlerin karşısında olan bir gerçekliktir; acı vericidir, bozar, parçalar, sarsar. Gerçekle yüzleşme, Haneke filmlerini hem müsteahcen hem de etik kılar. Şiddetin sorgulanması da bu müsteahcenliği en derin ve en transgresif biçime sokar. Alain Badiou'nun da vurguladığı üzere gerçek, bilgi ile aynı şey değildir; gerçek, bilginin vahşice parçalanmasıdır: "*Gerçek, bilgide bir 'delik' açar.*"³⁷⁵ Haneke'nin filmlerinde var olan bu agresif parçalama, onun filmlerini müsteahcen kılar. Müsteahcenlik, aşırılık ile yan yana var olsa da, müsteahcenliğin kendisi aşırı olmak zorunda değildir. Müsteahcenlik normları ihlal eder fakat üslupsal ya da estetik bağlamda aşırı olmayabilir.

Paul Virilio, "*Art and Fear*" adlı kitabında çağdaş sanattaki bedensel ihlallere, acıya ve bayağılığa odaklanan aşırı uçlardaki yönelimleri tartışmaya açar ve sınıra ulaşan transgresif aşırılığın anlamsızlık riski ile karşı karşıya olduğunu, salt "bayağılık konformizmi"ne dönüşme yolunda olduğunu vurgular.³⁷⁶ Sanatta aşırılık

³⁷⁴ "A Companion to Michael Haneke", a.g.e., V. Bölüm- "Haneke Speaks", XXXI. Christopher Sharrett, "The World That Is Known: An Interview with Michael Haneke", p. 587-588

³⁷⁵ Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, Verso, 2001, p. 70

³⁷⁶ Paul Virilio, *Art and Fear*, Continuum, 2006, p. 20

sınırlarını zorlayan- aşırı şiddet, cinsellik, kan- konformist bir güvenlik potansiyeli kavramı, bazı ihlallerin içsel ihlaller olduğu ve “izin verildiği” için, bilgide bir “delik” açamadığı düşüncesini akla getirmektedir. Slavoj Žižek’in vurguladığı üzere transgresyon, sisteme saldırıyor gibi gözükür fakat gerçekte sistemin gizli silahı görevindedir. Virilio için aşırılık, bu türden bir boşluk, izin verilen, böylece de nostaljik ve alâkasız ya da kendi bayağılığına sığınan bir aşırılık haline gelme riski ile karşı karşıyadır. Žižek de benzer şekilde aşırılığın iyileştirici, normatif yapıların resmi parçası olma özelliği üzerinde durur ve aşırılığın ihlal etme, yıkma amaçlarını sınırlandırdığını savunur. Çağdaş sanatlardaki güncel aşırılık eğilimlerine ilişkin Žižek: “*Postmodernizmde transgresif aşırılık, şoke etme, sarsma yetisini yitirir ve tamamen var olan sanat pazarına entegre olur*” yorumunda bulunur. Žižek’e göre “*kendini yeniden üretmek için bu aşırılıkları besleyen tüketim toplumunda en aşırı sanat bile, sistemin bir parçası haline gelir.*”³⁷⁷ Žižek, bu türden aşırılıklarda süblimin ve kutsalın rolüne vurgu yapar; çöp, dışkı ve diğer bayağı nesnelerin süblimin yerine geçtiğini fakat bu bayağı nesnelerin süblimliğe ulaşmak ya da süblimliği ortadan kaldırmak yerine, süblimliğin kendisine yönelik nostaljik bir özlemi açığa vurduklarını öne sürer.³⁷⁸ Başka deyişle artık sorun “boşluk”u doldurmak değil, “boşluk”u yaratmaktır.

Virilio’nun ve Žižek’in aşırılığa dair eleştirileri, şiddetin de aşırılığının muhafazakâr, normatif ve konformist olabileceğini vurgular. Şiddetin temsil edilmesi bağlamında bu önerme, şiddetin sorgulandığı ya da şiddet ile etik olarak yüzleşildiği örneklerde şiddetin zayıf kaldığını kastetmektedir. Aşırılık, eleştiri getirmek yerine, şiddetin estetiğine sığınma riskini taşır: Transgresif değeri, aslında sadece yüzeysel olarak şiddet içeren eylemlere atfederek aşırılığı süblim bir değere yükseltme, indirgeyici bir kutsallaştırmaya ya da transgresyona dair kurtarıcı anlatımlara bağlanma riskini taşır. Aşırılığın bu risklerine karşı, çok daha etik yönelimli bir transgresyonla ilişkili olan müstehcenlikten söz edilebilir. Bu bağlamda

³⁷⁷ Slavoj Žižek, **The Fragile Absolute Or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?**, Verso, 2000, p. 25

³⁷⁸ Slavoj Žižek, **a.g.e.**, p. 27

gerçekleştirilmiş en müstehcen film Pasolini'nin “*Saló*”sudur (1975). Kuşkusuz herhangi bir tanımla “aşırı” olsa da salt aşırılığın ötesine geçen “*Saló*”, gerçek anlamda “saldırır” çünkü transgresif yaklaşımı, salt yüzeysel olan bedensel transgresyonların ötesindedir. Doğaya, Tanrı'ya, ahlâka, cinselliğe, topluma, hatta tarihe meydan okuyan “*Saló*”, son derece müstehcen bir filmidir.³⁷⁹ “*Saló*”nun Haneke için de son derece önemli olması, ifade ettiği üzere yeniden çekmeyi en çok istediği film olması, bu bağlamda hiç de tesadüfi değildir. Haneke, kendisi için “*Saló*”nun önemini açıklar: “... ‘*Saló*’ ile sinemada yapılabilecekleri keşfettim; sinemaya dair gerçek olasılıkları. Bana göre ‘*Saló*’, şiddeti olduğu gibi gösteren tek film hala. Tüm ‘aksiyon’ filmleri sadece izlemek için; şiddeti tüketilebilir bir mal haline getiriyorlar. Korkutucu olsalar da asıl özellikleri baştan çıkarıcılık. ‘*Saló*’ için asla bir baştan çıkarıcılıktan söz edilemez; son derece mide bulandırıcı. ‘*Ölümcül Oyunlar*’ da ‘*Saló*’ya bir karşılık olması amacıyla gerçekleştirildi. Ancak ben şiddeti farklı şekilde ele aldım...”³⁸⁰

Haneke filmlerinde şiddetin kendisinin keşfedilmesi ve şiddetin ötesine geçilmesi, bu filmleri müstehcen kılmaktadır. İzleyici beklentilerini alt üst eden ve belirsizliklerin üzerinde duran Haneke, izleyicinin şiddet eylemine dair bilgisinde bir “delik” açar. Haneke, aşırılık kavramını ve aşırılığın ima ettiği normları eleştirir; gündelik yaşamdaki müstehcenliği ve aşırılığı gözler önüne serer.

Haneke filmleri, şiddetin sadece temsil edilmesine değil, temsil “tarafından” gerçekleştirilen şiddete de odaklanır. Başka bir deyişle sorun, şiddetin hangi biçimde görüldüğü değil, şiddetin temsil edildiğinde nasıl bir anlama dönüştüğüdür. Bu bağlamda Brigitte Peucker Haneke filmlerinin, burjuva melodramlarının janr kurallarına karşıt olarak kurgulandıklarını vurgular. Peucker'in ifadesiyle “*burjuva melodramlarında can alıcı sahneler, statik bir resimde duyguları yükseltir ve böylece izleyicide empati uyandırır; politik bir eylem olmayışını yüceltir. Haneke ise bu geleneğe karşı çıkar; o şiddeti soğuk, parçalar halinde, modernist bir tavırla*

³⁷⁹ **The New Extremism in Cinema: From France to Europe**, ed. by Tanya Horreck & Tina Kendall, Edinburgh University Press, 2011, IV. Bölüm, “Ethics and Spectatorship in the New Extremism”: Lisa Coulthard, “Interrogating the Obscene: Extremism and Michael Haneke”, p. 183

³⁸⁰ Luisa Zielinski, **a.g.e.**, p. 186

*görselleştirir. Ancak Haneke filmlerinde şiddet, politik bir anlam katma işlevinde değildir. Haneke filmlerinde şiddet eylemleri, genellikle kişiye yöneliktir ya da aile içindedir. Böylece izleyiciye sinemasal araçlarla yaratılan ve sürekli anımsatılan gerilime dair bir çıkış yolu sunulmaz ve izleyici film ile kişisel olarak ilişkili kılınır.*³⁸¹

Haneke'nin üretimi her şeyden önce izleyicinin görüntülerle kurduğu ilişki ile ilgilidir. Tam da bu yüzden Haneke filmlerinde izleyici sıklıkla Bosna'daki ya da Ruanda'daki kanlı görüntülerle, intihar eden Kuzey Afrikalılar'la yüzleştirilir. Haneke'nin şiddet görüntüleri, izleyici üzerinde baskı yaratır. Haneke filmlerinde şiddet görüntüsü, genellikle şiddetin nedeni olarak, gerçek dünyada şiddet tarafından harekete geçirilemeyişimizin nedeni olarak algılanır. Bu filmler, Jean Baudrillard'ın haklılığını teyit eder: *"Görüntü, bilincimizin yerine ekran alanını getirmiş ve bunu daha çok şiddet için yapmıştır."*³⁸² Görüntü şiddet üretir, şiddete bağıklık kazanır ve daha çok şiddet üretir.

Haneke'nin şiddet görüntüleri, görüntüden fazlasını içerir. Haneke filmleri, görüntüden bahsetmenin yalnızca bir görüntüden bahsetmekten ibaret olmadığını, görüntüden bahsetmenin dünyadan, insanlardan, insanların çektikleri acılardan ve görüntülerin gösterebildikleri şiddetten bahsetmek demek olduğunu kavramaya zorlar.

Haneke'nin ilk filmleri haz dürtüsünü engellemek ve böylece izleyicinin film metni ile rasyonel bir ilişki kurabilmesini sağlamak üzere modernist mesafe koyma ve yansıtma modellerine yaklaşır. Bu modernist modeller, izleyicinin sinema aygıtına dair bilgisini arttırmasını sağlar fakat izleyiciyi kendi konumunu, film ile ilişkilendirerek değerlendirmeye zorlamaz. Bu şekilde izleyici filmin bir "ürün" olduğunun farkındadır fakat kendi "tüketici" konumunu ayırt etmeye zorlanmaz.³⁸³

³⁸¹ Brigitte Peucker, **The Material Image: Art and the Real in Film**, Stanford University Press, 2007, pp. 156-157

³⁸² Jean Baudrillard, **Simulacra and Simulation**, University of Michigan Press, 1994

³⁸³ Catherine Wheatley, **a.g.e.**, p. 69

“*Ölümcül Oyunlar*” ise, modernist yabancılaştırma anlayışını doğrudan ve agresif bir yaklaşımla uygular. Haneke bu yaklaşımı, izleyiciyi sinemasal arzu ve illüzyon üretimindeki suç ortaklığı ile yüzleştirerek uygular; bunu da “izleyicinin otonomluğunun ırzına geçme” olarak tanımlar. “*Ölümcül Oyunlar*” alternatif karşı sinemanın birçok kuralına bağlı kalsa da aynı zamanda “sinemasal bir rahatsızlık” üretimi ile de ilgilidir. Rahatsızlık yalnızca haz dürtüsünün “hüsrana uğratılması” ile değil, izleyicide bir dizi olumsuz duygu uyandırılması ile yaratılır. Olumsuz duygular arasında huzursuzluk, utanç, öfke, suçluluk sayılabilir. Huzursuzluk hissi, izleyiciyi filmde neyin bu hisse neden olduğunu sorgulamaya teşvik eder ve izleyici böylece beyazperdedeki görüntü ile rasyonel olarak ilgilenmeye zorlanır. Film mantık ile duygu arasında bir gerilim oluşturmak için “rahatsızlık” aracını kullanır; bu da izleyici üzerinde bir darbe etkisi yaratır.

“*Ölümcül Oyunlar*”ın açılış sahnesi Haneke’nin üslubunu özetler: Sıradan bir aile otomobili ile seyahat etmekte olan, sonradan adlarının Anna, George ve oğulları Georgie olduğunun öğrenileceği sıradan bir orta sınıf ailenin kendi aralarında, çalan klasik müzik eserini tahmin etme oyunu oynamalarının³⁸⁴ - yani son derece güvenli ve tanıdık gelen bir durumun- birden tuhaf ve huzursuz edici bir hale dönüşmesi- fonda çalan klasik müzik eserlerinin yerini aniden John Zorn’un trash punk gürültüsünün alması ve filmin adının beyazperdede kan kırmızısı harflerle görünmesi.

“*Ölümcül Oyunlar*”da Haneke, eleştirel estetik anlayışına gerilim janrı uygulamalarını katar. Ancak Haneke, janr uygulamaları temelli filmlerinde, aslında bu uygulamaların ironisini gerçekleştirir ve bu uygulamaları, izleyiciyi tepkisel bir konuma getirmek için kullanır. “*Ölümcül Oyunlar*”, Haneke’nin bu türden uygulamalara başvurduğu ilk filmi değildir. Janr yapısı- daha hafifletilmiş şekilde-

³⁸⁴ “*Ölümcül Oyunlar*”ın ilk “oyunu”, Haneke’nin belirttiği üzere burjuvazinin klasik kültürü sahiplenmesine, kendini kültürel tarihe yakınlaştırma isteğine dair bir gönderme niteliğindedir. Haneke: “...Tahmin yürütme oyunu aracılığıyla, ailenin bilinçli bir tercihle dünyadan soyutlanma isteklerine ve filmin sonunda yalnızca katillerin değil, bir anlamda kendi burjuva anlayışlarının da tuzağına düştüklerine dair bir ironi söz konusu.” (“A Companion to Michael Haneke”, a.g.e., V. Bölüm- “Haneke Speaks”, XXXI. Christopher Sharrett, “The World That Is Known: An Interview with Michael Haneke”, p. 583) Güven sembolü olan ev de aileyi tuzağa düşürecektir. Ailenin “kaçamayışı”nın nedeni, kendilerini dış dünyadan izole etmeye çalışmış olmalarıdır ve sonunda bu güvenli alana hapsolacaklardır.

“*Benny’nin Videosu*”nda da izlenebilmektedir. Thomas Schatz’ın 1981 tarihli “*Hollywood Genres*” adlı kitabında vurguladığı üzere janr filmi, temel olarak “tanıdık” olana dayanır: Kabaca janr filmi, tek boyutlu aktörlerin tanıdık bir sahne içerisinde öngörülebilir bir öykü modelini canlandırdıkları filmidir.³⁸⁵ “*Ölümcül Oyunlar*” da belirli tepkileri uyandırmak için benzer janr uygulamalarının “tanıdık” olma özelliğinden faydalanmıştır. Haneke, gerilim janrından alışıldık olan bir uygulamaya başvurur: Göl kıyısındaki evlerine varan aile, kendilerini Paul ve Peter (Petrus ve Pavlus) olarak tanıtan iki genç tarafından alıkonulurlar. Paul ve Peter, aileyi on iki saat sonrasında kurtulup kurtulamayacakları üzerine bahse girmeye zorlar. Temel anlatımsal dayanak- yani bir dış güç tarafından tehdit altında olan aile- Hollywood sinemasının standart alegorilerindendir. Ancak “*Ölümcül Oyunlar*”, sadece tanıdık olay örgüleri ve sahne düzenlemeleri ile sınırlı kalmayıp gerilim janrı ile ilişkili biçimsel uygulamalardan da yararlanır. Senaryo, “*Ölümcül Oyunlar*”ı bir gerilim filmi kılmak ve filmin anlatımsal yapısı ile biçiminin janr kuralları ile uyumlu olacağı beklentisini yaratmak için, filmin biçimsel yapısı ile bütünleşir. Haneke filmin büyük bir bölümünde Hitchcockvari klasik “merakta bırakma” stratejileri uygular: Gerilimin yükseldiği anlarda hızlanma, ters açılı çekimler, öznel çekimler, eşyaların yakın plan çekimleri (tekne de unutulan bıçak, golf sopaları, ailenin köpeği- ki hepsi olay örgüsü içerisinde önemli rol oynar) gibi teknikler, tipik gerilim janrı uygulamalarıdır.

İzleyicinin konumu bağlamında prodüksiyon, dağıtım ve gösterim gibi pazarlama süreçlerinin de önemi göz ardı edilmemelidir. “*Ölümcül Oyunlar*”ın tanıtımı, janr beklentilerini belirlemiştir. 1997’de Cannes’daki prömiyeri öncesinde filme dair bilgiler kısıtlı tutulmuş, filmin biletleri üzerine bir uyarı etiketi eklenmiş³⁸⁶ ve film katalogda “gerilim filmi” uyarısı ile yer almıştır. Bu tanımlama, izleyiciyi “kana bulanmış, tırnak yedirten bir film” izleme beklentisi içerisine sokmuştur. Filmin ilk otuz dakikasında Haneke bu beklentileri kasıtlı olarak yükseltir. O, izleyiciyi “sahte” bir güvenlik hissine yönlendirmek için “*Ölümcül Oyunlar*”ı

³⁸⁵ Catherine Wheatley, *a.g.e.*, p. 70

³⁸⁶ Bu uygulama daha önce yalnızca bir film için, Tarantino’nun “*Rezervuar Köpekleri*” (1992) için gerçekleştirilmiştir.

gerilim türü içerisinde göstermiştir. Üstelik açılış, çocuğun eve kaçış sahneleri, gerilim türü bağlamında son derece tipiktir; tıpkı Hitchcock filmleri gibidir ve Haneke'nin ifadesiyle “*izleyici gerilim filmi ile yalnızca ne olacağını bilmediği ve umut ettiği takdirde ilişki kurar.*”³⁸⁷ Haneke'nin bu ifadesi, hem anlatımsal hem de biçimsel olarak janr uygulamalarından faydalanma nedenine ışık tutmaktadır çünkü janr uygulamaları izleyiciye beklentisine dair bir fikir vermek dışında, hangi duygusal karşılığı vereceği konusunda da rehberlik eder. Anna, George ve Georgie'yi “dışarıdan” gelenlerin tehdidi altındaki bir aile olarak sunarak Haneke, izleyiciyi “diğer tarafta” konumlandırır.³⁸⁸ İzleyici onların mücadelesinden sadist bir haz da duyabilir fakat Haneke'nin konumlandırması ile gerilim filminden beklentileri doğrultusunda izleyici, ailenin “tam zamanında” kurtulmasını arzu edecektir. Bu noktada “*Ölümcül Oyunlar*” ile “*Benny'nin Videosu*” arasında farklılık söz konusudur. İlk olarak izleyicinin bakış açısını “kötü adam” doğrultusuna getiren öykü ile “kurbanlar” doğrultusuna getiren öykü farkı, ikinci olarak da bu yönlendirmenin birinde tamamen olay örgüsü yapısına dayanması, diğerinde ise filmin biçimsel yapısının kasıtlı olarak duygusal ilişkiyi teşvik etmesi. Burada söz konusu ilişki, karakterler üzerinden değildir çünkü karakterler şematiktir; janr karakterlerinin özelliği olan tek boyutlulukta kalmaktadırlar. “*Ölümcül Oyunlar*”ın ilk sahnesinden itibaren aile, bir masalın prototipleri olarak gösterilmiş (baba ayı, anne ayı, yavru ayı) ve ilk sahnede dikiz aynası aracılığıyla bu şekilde çerçevelenmişlerdir. Bu ilk sahneden sonra üçü bir arada nadiren görülür. Tek başlarına gösterilirken bile bedenlerinin yalnızca belli kısımları gösterilir ve üçünün

³⁸⁷ Richard Falcon, “The Discreet Harm of the Bourgeoisie”, **Sight and Sound**, Vol. 8, No. 5, p. 12

³⁸⁸ Bu bağlamda “dışarıdan gelen tehlikelere karşı koruyan ev” kavramı Haneke filmleri içerisinde önemli bir yere sahiptir. Haneke için “ev”, sorgulamayan bir kabul edişten çok, saldırganlığa dayanır. Freud'un “tekin/tekinsiz” (*heimlich/unheimlich*) argümanında öne sürdüğü üzere “güvenli/*heimlich*” (İngilizce'ye “*homely*” olarak çevrilmesi de önemlidir) kelimesi, etimolojik olarak çok kısa sürede karşıtı olan “*unheimlich*” anlamına dönüşmüştür ve “*heimlich*”, her zaman sinsi bir sır saklar; dolayısıyla domestik alan da kendi içerisinde rahatsız edici bir unsur barındırır. Böylece ev, her zaman tehdit altındadır. Haneke filmlerinde bu tehdit, şiddetle ilişkilendirilir. Şiddet, “öteki” kavramından, ev alanından, ev alanının kendisinden kaynaklanır. “Öteki”, ev kavramını anlamlandırabilmek için var olmalıdır. Bu, bir gereklilik olmakla birlikte aynı zamanda ev kavramı içerisinde bir dengesizliğe, belirsizliğe de yol açar çünkü ev, yalnızca kendi varlığını gerektirir gözüğe de aslında her zaman varlığı için bir tehdit olarak algılanan “öteki”nin varlığına bağlıdır. Dolayısıyla ev kavramı ve şiddet, ev kavramı ve “öteki”, ayrılmaz biçimde birbirlerine bağlıdırlar. (David Sorfa, **a.g.e.**, pp. 98-99)

birbirleriyle olan psikolojik ve fiziki yakınlıklarını kestirmek son derece güçtür.³⁸⁹ Benzer şekilde izleyiciye “kötü adamlar”ın eylemleri ile ilgili psikolojik bir açıklama sunulmaz; karakterler yine kasıtlı olarak şifrelere indirgenmişlerdir³⁹⁰: Tıpkı belli çekim ve montaj tekniklerinin sağladığı gibi karakterler tipik janr işaretleridir. Karakterlerin tek boyutluluğu, birçok gerilim filminin ortak özelliğidir.

Gerilim türü büyük oranda duygusal tepkiye dayanır. Merak, izleyicinin öykü karakterleri ile ilişki kurmasını sağlar. Bunun dışında heyecan, korku ve huzursuzluk gibi filmin kahramanlarında da duyumsanan izleyici tepkileri, gerilim türü ile ilişkili olan duygulardır ve bu türe ait bir film izleyicide bu duyguları uyandırmazsa izleyici kendini “kandırılmış” ya da “hayal kırıklığına uğramış” hisseder. Başka bir bağlamda olumsuz olarak değerlendirilebilecek bu duygular, gerilim türünün haz vericiliğinin bir parçasıdır. Bu duygular kathartik doruğa ulaştıracak şekilde kurgulanmalı ve giderek arttırılmalıdır.³⁹¹

Bu açıdan değerlendirildiğinde Haneke için gerilim türü, mantık ve duygu arasındaki gerilimi incelemek üzere son derece cazip gelmiş olmalıdır. “*Ölümçül Oyunlar*”ın gerilim türü uygulamalarından yararlanarak alternatif duygusal tepki uyandırma yöntemlerinden biri, gerilimin sağladığı hazzı- katharsis anını

³⁸⁹ Tıpkı karakter psikolojisi ve izleyici özdeşleşmesi yoluyla yaratılan duygusal manipülasyona karşı eleştirel bir mesafe ve entelektüel bir analiz önermesinde bulunan Brecht gibi Haneke de özdeşleşme yerine yüzleşmeyi yeğler. Yönetmen, örneğin “*Beyaz Bant*”ta siyah-beyaz film uygulaması ya da öykünün bir anlatıcı tarafından aktarılması yöntemleriyle mesafe yaratma ve yanlış bir natüralizmi engelleme amacıyla olmuştur. Aynı amaç doğrultusunda Haneke “*Ölümçül Oyunlar*”da sinemasal olarak parçalar halinde bir estetik düzenleme yolunu benimsemiştir. Bu yöntem, izleyiciye ona da ait olabilecek bir dizi eylemi değerlendirmekte olduğu gerçeğini hatırlatır. “Aktif bir değerlendirmen”, kuşkusuz sorumluluk üstlenecektir.

³⁹⁰ Filmde “kötü adamlar”, Peter ve Paul, Beavis ve Butthead, Tom ve Jerry olarak adlandırılmışlardır. Haneke’nin bu tercihinin nedeni, bunların gerçek karakterler değil, medyanın ürünleri olduklarını vurgulamaktır. Örneğin Tom ve Jerry olarak adlandırılarak Hollywood çizgi karakterlerinin tek boyutluluğu ile ilişkilendirilmişlerdir. (“A Companion to Michael Haneke”, **a.g.e.**, V. Bölüm- “Haneke Speaks”, XXXI. Christopher Sharrett, “The World That Is Known: An Interview with Michael Haneke”, p. 583)

³⁹¹ Haneke “*Saklı*”da bu uygulamaların izleyiciyi duygusal olarak nasıl etkilediğini gözler önüne serer: Yemek daveti sırasında konuklardan biri- Yvon- diğer konuklara- ve sinema izleyicisine- ölen köpeğinin reenkarnasyonu olduğuna inanan yaşlı bir kadınla tuhaf karşılaşma hikâyesini anlatır. Ev sahibesi Anne, Yvon’un anlattığı hikâyeye kanıt olarak gösterdiği yara izine dokunmak için eğildiği esnada Yvon birden havlar; Anne ve diğer konuklar korkudan zıplar ve akabinde kahkahalara boğulurlar. Bu sahne gerilim filmindeki kathartik anının nasıl rahatlama ve haz sağladığını çarpıcı bir şekilde göstermektedir.

engelleyerek, bu katharsis anının yerine estetik bir sonuç ve buna eşlik eden bir hoşnutsuzluk deneyimi koyarak izleyicinin, gerilim filminin kaçınılmaz olarak sergilediği vahşetten kaynaklanan acının farkında olmasını sağlamaktır.

Haneke filmlerini izlerken deneyimlenen hoşnutsuzluk/rahatsızlık, hazzın-katharsisin engellenmesinden kaynaklanır. Rahatsızlık hissi, yalnızca filmin biçimsel yapısı ile arzuyu harekete geçirme yöntemi ile değil, filmin doğrudan duygulara etki eden senaryosu ile de ilintilidir. Rahatsızlık, Haneke'nin duyguları su üstüne çıkarması ve izleyiciye bu duyguların kaynağı ile yüzleşme zamanı tanınması ile arttırılmaktadır. Kendi duygusal deneyimi ile yüzleşme anında izleyici, sadece filmin kendisini değil, filmle olan ilişkisini de düşünmek zorundadır. Bu sayede izleyici, film izleme deneyimi bağlamında kendi konumu hakkında da fikir edinebilmektedir.

“*Ölümcül Oyunlar*”da rahatsızlık hissi, iki farklı kaynağa dayanır. İlk kaynak Wheatley tarafından, modernist yapıyı kullanan “modernist kısım” olarak tanımlanmıştır³⁹²: Georgie'nin kaçarak komşu eve sığınması, tekrar yakalanması ve öldürülmesi öncesinde Paul tarafından takip edilmesi. Neredeyse sabit bir açıyla çekilen (hareket açıkça kısıtlanmıştır) yaklaşık on dakikalık bölüm, hemen ardından gelen hızlı ve yakın plan çekimleriyle keskin bir karşıtlık oluşturmaktadır. Bu “modernist kısım”, Haneke'nin film içerisinde kullandığı biçimsel yöntemlerin sıralanışını ortaya koyar. Filmin yirmi dakikalık bu kısmı da üç bölüme ayrılabilir:

Kovalamaca, “*Ölümcül Oyunlar*”ın en Hitchcockvari bölümüdür. Evin karanlık cephesinin genel çekimi, Bates Motel'in tekinsiz görünümünü anımsatır. Kovalamaca Georgie'yi/kaçanı ve Paul'ü/kovalayanı eşleştiren seri çekimlerle bölünür. Evin içerisinde merak hissi, mizansen yoluyla arttırılır: Karanlık odalar Georgie'nin ve izleyicinin Paul'ü görmesini engeller. Sessizlik, her nefesi, kapı gıcırtısını vurgular, ta ki Zorn'un rahatsızlık ve aşırılık hissi uyandıran “gürültüsü” duyulana kadar. Cd'den yükselen çığlıklar, izleyicinin duymayı beklediği çığlıkların önbelirimidir. Böylece sahne, karşı-doruk anına kadar giderek artan bir gerilim

³⁹² Catherine Wheatley, **a.g.e.**, p. 77

sunar.³⁹³ Bu noktada sahneyi birden keserek ailenin salonuna dönen Haneke, izleyiciyi Paul'un Georgie'yi öldürüp öldürmeyeceğine dair merakta bırakan bir gerilimle baş başa bırakır. Kovalamaca bölümündeki aksiyon, salondaki başka bir sahne ile- Anna ve George'un Peter'la kaldığı sahne ile kesilir.

İkinci bölüm- cinayet bölümü, salona dönülerek başlar. Televizyon, görüntünün merkezindedir; karakterler kenarda konumlandırılmıştır. Televizyondaki motor yarışlarının sesi, sahne boyunca gerçekleşen diyaloglara fon oluşturur. Ses, sahne ilerledikçe giderek yükselir ve Zorn'un rahatsız edici gürültüsü ile eşleşir. Paul ve Georgie sahneye dâhil olduklarında Georgie annesine “kötü adamlar”ın, komşularının kızı Sissi'yi öldürdüklerini söyler. Bu, eğer izleyicinin herhangi bir şüphesi varsa aileyi tutsak alanların cinayet işleyebildiklerinin kanıtıdır ve daha da önemlisi bir çocuğu öldürebildiklerinin işaretidir çünkü filmde daha önce Georgie ve babası arasında geçen bir diyalogda Sissi'nin Georgie'nin yaşlarında bir çocuk olduğundan bahsedilmiştir. Tüfeği doldururken Peter ve Paul'un yakın plan çekimleri, korkunç eylemlerini düşündürür ve sahnede tüfeğin varlığı, gerilimi arttırıcı bir unsurdur. Paul'un odadan ayrılışı ve kameranın onu mutfığa giderken takip edişi sırasında onun tekrar salona dönmesini bekleyen izleyici, zamanı hesaplamaya teşvik edilir. Bir kez daha gerilim, karşı-doruk noktaya getirilir fakat bu kez söz konusu olan öykünün değil biçimin karşı-doruk noktasıdır: Cinayet anı gösterilmemiştir. Tüfeğin patlaması ve sonrasında çığlıklar duyulur ancak bu esnada kamera, Paul ile birlikte mutfakta kalmıştır.³⁹⁴

³⁹³ Haneke: “Zorn'un işlerini belirli bir kategoriye atfetmek güç. Ben Zorn'da bir tür “über” heavy metal buluyorum, heavy metalin aşırı ve ironik vurgulanması; tıpkı “Ölümcül Oyunlar”ın gerilim türünün aşırı bir yorumu olduğu gibi. Bence Zorn'un üslubu dinleyicisinin bir anlamda farkındalığını arttırıcı bir yabancılaştırma eğiliminde. Bu da benim özellikle altını çizdiğim noktalarda oldukça etkili oldu.” (“A Companion to Michael Haneke”, **a.g.e.**, V. Bölüm- “Haneke Speaks”, XXXI. Christopher Sharrett, “The World That Is Known: An Interview with Michael Haneke”, p. 583)

³⁹⁴ Klasik yöntem ile ilerlenmiş olsa Paul mutfakta sandviç hazırlarken silah sesi duyulduğunda şiddetin gerçekleştiği sahneye dönülürdü. Ancak izleyici bunun yerine mutfaktan ayrılmayan kamera ile burjuva yaşamı ve şiddet arasındaki ilişkiyi, başka birinin acı dolu feryatlarına rağmen istifini bozmadan sandviçi hazırlamaya devam etme durumunu düşünmeye zorlanmaktadır. Ses, acının derinliğini duyumsatır fakat görüntü bu acıyla çelişir. Haneke bu sahnelerde kamera kullanımı sayesinde bir *pathos* alanı yerine bir yansıtma alanı yaratır. Bu bağlamda Georgie'nin kanyıyla kaplanmış televizyon görüntüsü ile Haneke'nin medyayı acıyı yaratan, sonrasında da susturan bir güç yapısı olarak tanımladığı söylenebilir. İzleyici, görüntünün ötesinde neyin yattığı üzerine düşünmek isterse, her şeyi görecektir; bunu yapmak istemediği müddetçe hiçbir şey “göremeyecektir”.

Kovalamacanın sonunu işaret eden karşı-doruk anı, gerilim türünden tanındıktır: Yönetmen bir doruk anı geliştirir ve sahte bir katharsis beklentisi yaratır; sonra bu beklentiyi izleyicinin gerilim hissini tekrar ateşlemek için boşa çıkarır. “Ölümcül Oyunlar”da ise doruk anı, tam anlamıyla askıya alınır. Diğer tarafta ikinci bölümün sonu, karşıt bir etki yaratır. Burada izleyicinin beklediği doruk anı (bir silah patlaması, cinayet işlenmesi) gerçekleşmiştir fakat izleyici, bu anın sunuluş şekli yüzünden katharsis hazzından mahrum bırakılmıştır. Bu “hüsran” anı, aynı prensibin genişletilmiş bir versiyonu işlevinde olan sonuç bölümüne yönlendirir.

Haneke, cinayetin kendisini göstermekle ilgilenmemiştir; ses, zaten cinayetin işlendiğini iletir. Haneke, bunun yerine vahşetin sonuçları üzerine odaklanır. Haneke’nin kullandığı klasik gerilim türü uygulamaları ile “baştan çıkan” ve birden “tanındık” olanın güven hissinden uzaklaştırılan izleyici, televizyonun kana bulanmış yakın plan görüntüsü ile yüzleştirilir. Filmde ilk kez izleyici, pasif olarak boyun eğmek yerine, önünde duran görüntüyü incelemeye zorlanmaktadır.

Resim 23:



2007, 1:02:08

Fondaki televizyon sesinin eşlik ettiği Paul ve Peter’ın diyaloglarından “kötü adamlar”ın gitmek üzere olduğu anlaşılır. Onların gidiyor olması tehdit hissini ortadan kaldırır fakat Georgie’nin ölümü, izleyiciyi rahatsız etmektedir çünkü bu, gerilim türünün bir kuralının çiğnenmesidir. İzleyicinin haz dürtüsünün sınırları dâhilinde özümseyebilmesi için bir çocuğun ölümü, fazla rahatsız edicidir. Böylece gerilim türü “kuralları” aynı anda hem öyküsel hem de biçimsel düzeyde ihlal edilmektedir. Filmin anlatımsal itici gücü sona erdiğinde izleyici bir boşlukla yüzleşir; haz dürtüsü birdenbire engellenmiştir. Haz dürtüsünün engellenmesi de, hoşnutsuzluk yaratmıştır. Hoşnutsuzluk aynı zamanda izleyicinin duygusal olarak yeniden yönlendirilmesinden de kaynaklanır. Haz dürtüsü engellenen izleyici, beyazperdedeki olaylarla farklı bir tutumla ilişkiye girer: Rahatsızlık, Georgie’nin ölümünün sonuçlarına tanıklık etmeye ve türe yabancı duygularla ilişki kurmaya zorlanmaktan kaynaklanır çünkü akıbetin temsili, “ne olacağı”na dair epistemik bir ilgi uyandırmamaktadır; izleyici daha çok “ne olduğu” ile ilgili imaları düşünmeye zorlanır. Haneke bu durumu şöyle açıklar: *“Resim, bir eylemin sonucunu görselleştirir; oysa film eylemin kendisini gösterir. Resim, izleyicinin büyük oranda kurban ile özdeşleşebilmesine olanak tanır ancak filmde izleyici, failin konumundadır. Örneğin Picasso’nun “Guernica”’sına baktığımızda kurbanların acısını görürüz: Tökezletici ahlâki engeller olmaksızın kurbanlar ile bir olma. Fakat Coppola’nın “Kıyamet” adlı filminde Wagner’in “The Ride of the Valkyries”i eşliğinde bir helikopterden panik içinde kaçışan Vietnamlılar’a ateş açarız ve bunu suçluluk hissederek yapmayız çünkü en azından aksiyon anında, bu rolün farkında değilizdir. Suçluluk hissetmeden yapılan suç ortaklığı, gerilim türünün gücünü borçlu olduğu şey. Temsili eylem, gerçekliğin dehşetini ortadan kaldırır. Mitsel anlatım biçimi ve estetize eden bir temsil biçimi, kendi korku ve arzularımızdan güvenle kurtulma, rahatlama sağlar.”*³⁹⁵

Böylece “Ölümcül Oyunlar”ın bu “modernist kısmı”, karşı sinemanın birçok kuralı ile bağdaşmıyor olsa da klasik janr uygulamaları ile bir araya getirilişi sebebiyle sinemasal bir hoşnutsuzluk yaratır. Burada sinemasal hoşnutsuzluk sadece haz

³⁹⁵ “A Companion to Michael Haneke”, a.g.e., V. Bölüm- “Haneke Speaks”, XXX. Michael Haneke, “Violence and Media”, p. 576

dürtüsünün hüsrana uğratılması değil, aynı zamanda izleyici cephesinde bir dizi olumsuz duygunun da uyandırılması anlamına gelmektedir. Aygıt kuramı, sinemasal görüntü üzerinde bir kontrolü olduğuna inanması için izleyicinin klasik-gerçekçi yapılar doğrultusunda konumlandırıldığını öne sürer. Bu kontrol illüzyonu, izleyici giderek imgesel alanın ve dolayısıyla kurgusal alanın sonuçta son derece sınırlı olduğu gerçeğini kavramaya başladıkça sorunlu hale gelir. Bu kavrayış daha fazlasını görme ve öğrenme dürtülerini harekete geçirir. Görme illüzyonu “dünyaya dair bir pencere” sunarken, izleyicinin kontrolü dışındaki işaretler ve şifreler sistemi olan filme dair nahoş bir algı yaratır. Farkındalıktan kaynaklanan hoşnutsuzluğun üstesinden yalnızca bir sonraki sahne ile gelinebilir ki bu sonraki sahne de izleyicinin önceki durumunu yeniden oluşturarak döngüyü yeniden başlatır. Haneke de tüm film boyunca bu prensip doğrultusunda hareket etmiştir. Ancak “modernist kısım”da, izleyicinin kontrol illüzyonunu sürdürebilmek için Haneke sonraki sahnenin gelişini geciktirir. Bu yolla Haneke, filmin bir sanat yapıtı olduğuna dair farkındalığını artırır. Görüntü aniden değişmediğinde- ki görüntü bazen dakikalarca, sadece çok küçük değişikliklerle beyazperdede kalır- izleyici müzede ya da galeride bir resimle karşı karşıya geldiğinde yaptığı şeyi yapmaya zorlanır: İzleyici görüntüyü dikkatle incelemeli, eleştirel bir mesafe oluşturmali, çerçevenin kenarlarını ve sınırlarını göz önünde bulundurmalı ve bu görüntünün yaratımı hakkında bilgi veren temsilsel stratejilerin yapısı üzerine “düşünmelidir”.

2.4.3 İzleyicisini Katharsisten Mahrum Bırakma Hedefinde Olan “Ölümcül Oyunlar”ın Sağladığı Katharsis

Farklı üslup yöntemlerinin bir araya getirilişi, “*Ölümcül Oyunlar*”daki sahneleri, Haneke’nin “*Yedinci Kıta*” ya da “*Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası*” gibi diğer filmlerindeki benzer sahnelerden farklılaştırmaktadır. İzleyicinin görüntünün kendisini nasıl algıladığı bağlamında statik on dakikalık sahneler izleyiciyi, görüntüyü görsel olarak estetik ve entelektüel bir seviyede incelemeye davet eder fakat ikincil seviyede görüntünün uzatılmış süresi aynı zamanda, izleyicinin

kendisini bir “izleyici” olarak fark etmesini sağlar. Haneke’nin de vurguladığı üzere montajı en aza indirmek, sorumluluğu izleyiciye atfetme eğiliminin göstergesidir ki bu yaklaşım, çok daha fazla düşünme gerektirir. Haneke: *“Zaman algısı bir filmde belirgin olduğunda, bu durum hıza alışmış izleyiciyi rahatsız eder; özellikle eğer film izleyicinin bastırmayı öğrendiği meseleler ile ilgiliyse. İzleyici başta rahatsız olur, sonra sıkılır ve sonunda sinir olur- klasik savunma tepkisi. Birinin izleyiciyi bu işkenceye maruz bırakma cesareti varsa, izleyici sonunda görüntü ve ses olarak karşılaştığı durum ile yüzleşmek zorunda kalır. Sonuç olarak içerik, salt teyit edilecek bir bilginin kaydedilmesi yerine, bir kez daha hissedilmiş olur.”*³⁹⁶ “Modernist kısım”, izleyiciye görüntünün rasyonel olarak farkına varması için zaman tanırken aynı zamanda duygusal ya da “hissedilmiş” bir tepki de doğurur. Bu tepki iki kaynaktan ortaya çıkar: İzleyicinin yapısal olarak filmi fark etmesi ve Anna ile George’un oğullarının ölümünün yarattığı acıya uzun süre maruz kalması. Her ikisi de rahatsızlık olarak deneyimlenir. İzleyici, beğenin tersi arzu ve duygular ile ilişkisinin farkına varır.

“Ölümcül Oyunlar”da Haneke, izleyicinin bir meta olarak “vahşi” gösteri “tüketimine” ve gerilim türü yapılarından duygusal “nemalanmasına” dikkat çekmek için agresif bir yansıtmacı yaklaşım sergilemiştir. Aileyi rehin alan ve sonrasında işkence eden, öldüren karakterler, izleyicinin varlığını film sırasında birçok kez onaylar: Paul kameraya göz kırpar.³⁹⁷

³⁹⁶ Catherine Wheatley, *a.g.e.*, p. 80

³⁹⁷ “Saklı”da Georges’un Rimbaud hakkında bir programın “fazla kavramsal” olacağı repliği, yine Brechtvari bir yaklaşımla seyirciye “göz kırpması” olarak değerlendirilebilir: Haneke, bu kez televizyon izleyicisinin nasıl aptal yerine konduğunu kendi izleyicisinin yüzüne çarpmaktadır.

Resim 24:



1997, 0:29:32

Resim 25:



2007, 0:29:10

Resim 26:

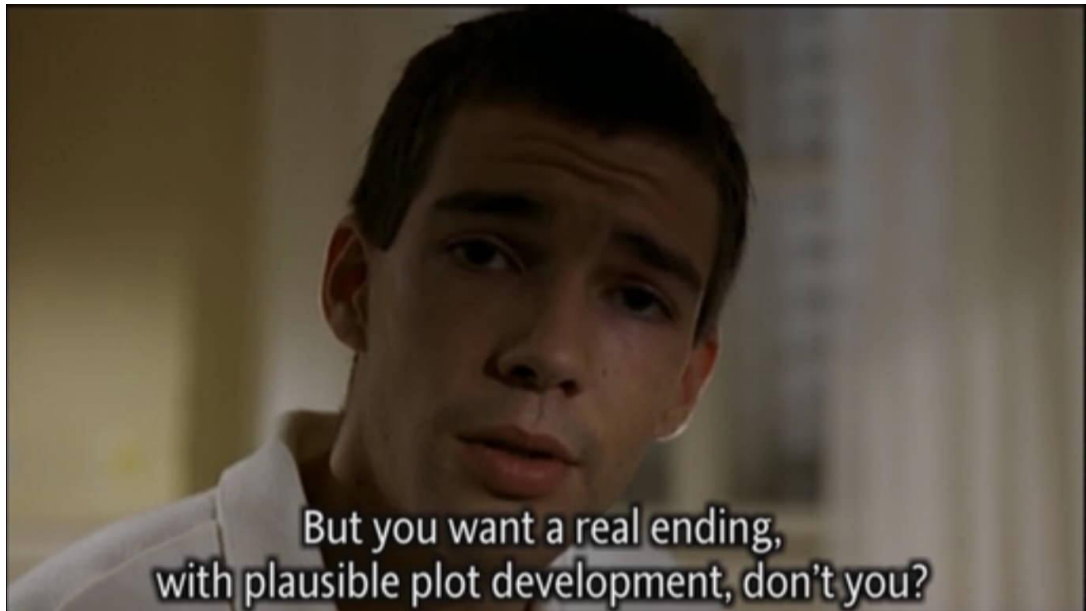


1997 / 2007

George onlara işkence edenlere acılarına son vermeleri için yalvardığı sahnede Paul “*Daha filmin sonuna gelmedik*” diyerek karşılık verir ve doğrudan kameraya-izleyiciye dönerek “*Yeterli mi? Makul bir ilerleyişle uygun bir son istiyorsun, değil mi?*” diye sorar.³⁹⁸

³⁹⁸ Paul, kameranın-izleyicinin varlığını onaylayan tek karakterdir. Bu noktadan hareketle Mark Kermode, filme dair değerlendirmesinde katillerin ve kurbanlarının farklı filmlerdeymiş gibi gözüktüklerini, Paul’ün filmin ve izleyicinin dünyaları arasında gidip geldiğini, Anna’nın ise Haneke’nin öyküsü içerisine hapsoldüğünü öne sürer. Paul ve Anna, farklı filmlerdedir. “*Benny’nin Videosu*”nda da Haneke, “*Benny’nin Videosu*” ile Benny’nin videosu arasında- sinemasal gerçeklikler arasında bir geçiş yaratmış ve “gerçek” ile “sanal” arasındaki ayrımı bulandırmıştır. Aynı şekilde “*Ölümçül Oyunlar*”ın genel yapısı da kendini, Haneke’nin çektiği “gerçek” filmin bir dış görünümü olarak ortaya koyar. (Mark Kermode, “Funny Games”, *Sight and Sound* Vol. 8, No. 12, 1998, p. 44

Resim 27:



1997, 1:35:07

Resim 28:



2007, 1:29:49

Paul, izleyicinin varlığını yalnızca onaylamakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi, kendisinin tek var oluş nedeni olmakla suçlar: “*Ölümçül Oyunlar*”daki sinemasal vahşet, izleyici bunu beklediği için vardır.³⁹⁹

Agresif yansıtma tekniği, filmin sonuna doğru doruk noktaya çıkar. Anna’nın Peter’ı vurduğu sahnede Paul uzaktan kumandayı alır ve filmdeki eylemi geri sarar; sonra da kendi lehine yeniden oynatır.

Resim 29:



2007, 1:34:59

³⁹⁹ İzleyicinin varlığının bu yolla onaylanması, son derece rahatsız edicidir; Haneke’nin amacı da budur: İzleyiciyi rahatsız etmek. Yönetmen, bir söyleşisinde çocukluğundan anımsadığı sinema deneyimlerinden söz ederken “*Tom Jones*” filmini izlediği sırada Albert Finney’nin canlandığı karakterin tam kovalamacanın ortasında bir anda durması ve kameraya/izleyiciye dönmesinden ne kadar rahatsız olduğunu vurgular. (24 Realities per second: A Documentary, 2005)

Resim 30:



Resim 31:



2007, 1:34:59-1:35:24

Anna'nın Peter'ı öldürmesi gerilimin doruk noktasında gerçekleşmesi dışında filmdeki tek vahşet görüntüsüdür. Haneke, bu geri sarma sahnesi ile başka bir janr klişesi kullanmıştır. Bu kısa sekansta izleyici, kurbanın intikam anı ile sağlanan kathartik bir rahatlama deneyimler. Geri sarma, Haneke'nin katharsis işlevindeki en aşırı vahşet olayına dikkat çekmek istemesi olarak okunabilir: Gerilimden kurtulma ne kadar tatmin edici olursa, katharsisin yok edilmesi de o denli güçlü bir etki yaratacaktır. İzleyici intikam coşkusu sırasında, ardından gelecek geri sarma sahnesine en hazırlıksız olduğu anda yakalanır. Haneke izleyici ile film arasında güvenli bir ilişki yaratır, katharsis arzusunu kışkırtır- ki görüntüler ne kadar rahatsız edici, alışılmadık ya da provokatif olursa olsun her zaman katharsise ulaşacağı bilgisi, izleyiciyi vahşete "katlandığı" için ödüllendiren, rahatlatan bir bilgidir- ve

tatmin eder; böylece izleyici kurgu dünyası üzerinde ayrıcalıklı bir kontrol illüzyonu elde eder. Hemen ardından gelen geri sarma sahnesinin sarsıcı etkisi, bu illüzyonu paramparça eder; kontrolü izleyicinin elinden alır. Bir kez daha bu tekniğin etkisi, sonraki sahnelerin tezatlığı ile- George'un ölümünün "sıradanlığı" ile arttırılır: Haneke Paul'ü, George'un olduğu yöne doğru hedef alarak silaha davranırken gösterir. Sonrasında sahneyi keserek katillerin evi terk ettiği sahneye geçer. İki sahne arasında silah sesi duyulur. İzleyici, "her şeye kadir olma" illüzyonundan, geri sarma sahnesi ile mahrum bırakılır ve daha birkaç dakika önce kurtuluşuna tanık olduğu karakterin hızlı ve "göremediği" ölümü ile baş başa bırakılır. Geri sarma sahnesi Haneke'nin, filmleri içerisinde duyguyu ve yargıda bulunma yetisini aynı anda nasıl harekete geçirdiğine dair farklı fakat son derece etkili bir örnektir.

"*Ölümcül Oyunlar*"da haz dürtüsünün "frenini patlatan" modernist kısım ve "duvara toslatan" agresif yansıtma tekniği ile izleyici üzerinde sarsıcı bir etki yaratılır. Bu, mantık ile duygunun çarpışmasıdır. İzleyicinin "rahat ve görünmez röntgenci" konumu yerle bir edilir.

"*Ölümcül Oyunlar*", gerilim kılığındaki bir şiddet eleştirisidir. Film aracılığıyla izleyiciyi beyazperdedeki "kötü"ye yönelik kana susamış intikam arzusu ile yüzleşmeye zorlayan Haneke, şiddeti, tahrik etme ve sonra bu şiddeti duygusal olarak "arındırma" amacıyla kullanan tüm filmleri yargılamaktadır. Haneke, Amerikan sömürü sistemine karşı koyar ve "iyi" ya da "kötü"nün diğeri üzerinde uyguladığı şiddetin ahlâki sonuçları üzerinde durur. Yönetmen filme dair düşüncelerini şu şekilde ifade eder: "*Güvensizlik yaratma hedefimi en acımasızca gerçekleştirdiğim filmim "Ölümcül Oyunlar". Genellikle insanları provoke etmek için yola çıkmam fakat "Ölümcül Oyunlar"da bunu yaptım. Film, iyi pazarlandıkları sürece her şeyi hazmedecek izleyiciye öfkemin doğrudan sonucu. Onlara ne kadar manipüle edilebilir olduklarını göstermek istedim..*"⁴⁰⁰

Daha önce de değinildiği üzere katharsisi tıbbi ya da ahlâki bir arınmadan ziyade başlangıçta acı verici duyguların sonrasında tamamen farklı ve haz verici yeni bir

⁴⁰⁰ Luisa Zielinski, **a.g.e.**, pp. 185-186. Bu bağlamda 1997 yapımı "*Ölümcül Oyunlar*"ın, "asıl" izleyicisi ile 2007'de karşı karşıya gelmiş olduğu söylenebilir.

duygusal duruma dönüşümü olarak görenler, Aristoteles'in "*Poetika*"da IV. bölümde açıkladığı ve taklidin esas amacının, taklitten alınan hazzın, taklidin bir öğrenme deneyimi sağlamasına bağlı olduğu ifadesine vurgu yapmışlardır: "...*hem taklit etme hem de herkesin yapılan taklitlerden hoşlanması, çocukluktan beri insanlarla birlikte gelişegelen bir özelliktir. Öteki canlılardan da bu bakımdan ayrılırlar. Çünkü insan taklit etmeye en yatkın canlıdır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla edinir... Bunun nedeni öğrenmenin, yalnızca filozoflar için değil, her ne kadar ortak çok fazla yanları olmasa da öteki insanlar için de hoş giden şey olmasıdır.*"⁴⁰¹ Bu doğrultuda katharsis, mimesiste tasvir edilen olayların nihai aydınlanması olarak yorumlanmıştır. Aristoteles'in "öğrenme ve sonuç çıkarma" (*manthanein kai syllogizesthai*) vurgusu bağlamında mimesisin amacının ve ürettiği hazzın öğrenme olduğu ifade edilmiş ve katharsisin entelektüel bir aydınlanma olarak tanımlanması gerektiği üzerinde durulmuştur.

Haneke filmleri de izleyicisine bir düşünme/öğrenme alanı sağlar. Kullanılan tüm yabancılaştırma teknikleri, izleyiciyi düşündürmeye, pasif olmak yerine aktif olmaya, aydınlanmaya ulaştırmak amacındadır. İzleyici yeniden öğrenir, düşünür, aydınlanır ve dönüşür. Bu zorlu bir süreçtir çünkü günümüz izleyicisi, onu herhangi bir eleştirel katılımdan, etkileşimden mahrum bırakan, onu salt bir tüketici rolüne mahkûm eden televizyon ve ana akım sinema yüzünden açıklanabilir bir şey olarak sunulan dünyaya alışmıştır ve bu "anlaşma"yı bozan bir anlatım üslubu rahatsız edici, fakat aynı zamanda son derece çekici ve yaratıcıdır. İzleyici kendini tek başına bulduğunda, Haneke filmi tarafından yöneltilen ama asla yanıtlanmayan sorular ile yüzleştğinde kendini rahatsız hissedecek ve film ile savaşıacaktır ki bu son derece verimli bir çatışma olacaktır. "*Ölümcül Oyunlar*"ı bir gerilim filmi olacağı hevesiyle izlemeye başlayan izleyici, film ilerledikçe haz arzusunun aslında ne kadar sığ olduğunu fark edecektir. Žižek'in vurguladığı üzere içinde bulunduğumuz kültür, dizginlenemeyen bir tüketim ve sınırsız bir haz anlayışı ile şekillenmiştir. Haneke filmleri, bu anlayışa karşı koyar; izleyiciyi basitçe tüketmek yerine düşünmeye zorlar çünkü bu filmler "*çok hızlı verildikleri için yanlış yanıtlar yerine sürekli soru üretme, yakınlığı suistimal etme yerine aydınlatıcı bir mesafe gözetme, tüketme ve*

⁴⁰¹ "*Poetika*", a.g.e., 1448b 5-15

uzlaşma yerine provokasyon yaratma amacıyla”dır. Haneke, “görme”ye zorlayarak, aydınlanması için izleyicisinin “zihninin ırzına geçerek”, “*daha çok şeyi daha hızlıca öğrendiğini zanneden oysa aslında hiçbir şey bilmeyen*”⁴⁰² günümüz izleyicisinin “öğrenme”sini mümkün kılmaktadır.

Sinema izleyicisini düşünmeye sevk etme isteği, sanat sineması tarihi içinde, felsefe, özellikle de varoluşçu felsefe ile ilgilenen sinema çerçevesinde ele alınmıştır. Amos Vogel, Haneke yöntemini “*bilginin izleyiciden mahrum bırakılması*” olarak tanımlar ve bu yaklaşımın izleyici cephesinde derin bir kavrayış sağladığını ifade eder.⁴⁰³ Sanat filmi, karakter merkezli neden-sonuç ilişkilerine, sorun giderici rutinlere, sonu belli olay örgüsü yapılarına, replik-ses-görüntü sisteminin ipucu vericiliğine sıkışıp kalan Hollywood sinemasının veremediğini verir.⁴⁰⁴ David Bordwell, “*Narration in the Fiction Film*” adlı kitabında, “sanat sineması anlatımı” olarak tanımladığı türün biçimsel özelliklerini açıklar ve sanat filminin, anlatımın aktarılma biçimine Hollywood filminden çok daha fazla vurgu yaptığını, yani öyküye karşıt olarak olay örgüsü anlayışını benimsediğini savunur.⁴⁰⁵ Sanat filmleri, genellikle “özgün” ve “meydan okuyucu” olarak tanımlanır ve Thomas Elsaesser’a göre bu filmler, izleyiciden farklı türde bir ilişki kurmayı talep eder; izleyiciye farklı türde koşullar sunar. Koşullardan biri, özellikle filmlerin sonuna ilişkin, belirsizliği kabul etmektir. Bu filmler, anlatı içerisinde gündeme getirilen sorulara yönelik mutlak bir çözüm sunmama eğilimindedir.⁴⁰⁶

Haneke de, çözüm sunma girişiminde bulunmaz. Onun amacı izleyiciyi düşünmeye, basit tanımların, üstünkörü başlıkların ardındaki gerçekleri sorgulamaya, kişisel öyküleri salt istatistikler olarak görmemeye ve deneyimlerin çeşitliliğini

⁴⁰² “A Companion to Michael Haneke”, **a.g.e.**, V. Bölüm- “Haneke Speaks”, XXXI. Christopher Sharrett, “The World That Is Known: An Interview with Michael Haneke”, p. 589

⁴⁰³ Amos Vogel, “Of Non-Existing Continents: The Cinema of Michael Haneke”, **Film Comment**, Vol. 32, No.4, 1996, p. 74

⁴⁰⁴ Thomas Elsaesser, **European Cinema: Face to Face with Hollywood**, Amsterdam University Press, 2005, p. 24

⁴⁰⁵ David Bordwell, **Narration in the Fiction Film**, Routledge, 1988, p. 205

⁴⁰⁶ Thomas Elsaesser, **a.e.**

kavramaya zorlamaktır. Bunu şu şekilde açıklar: “Yapabileceğimiz tek şey, soruları güçlü olarak ortaya koymak. Yanıt verirsiniz yalan söylersiniz. Vermeye çalışacağınız herhangi bir güven hissi, sadece illüzyondur... Bugün tüm sanat biçimleri, bence sadece soru sorabilir, yanıt bulamaz. Bu temel koşuldur.”⁴⁰⁷ Yönetmen konuya dair düşüncelerini başka bir söyleşide yineler: “...Farklı yorumlar sağlamak benim görevim. Filmlerime yönelik sayısız teori duydum; hepsi de geçerli. Bu bir çaba gerektirir fakat aynı zamanda **sanatın sağladığı bir hazdır**. Eğer her şey tek bir kesin sonuç için olsaydı, film yapmaya zahmet etmezdim. Her zaman çok sayıda yorum olasılığı mevcut çünkü izleyicimin seçenek hakkı olmasını istiyorum. Bu, benim izleyiciyi harekete geçirme girişimim. Hikâyelerimi görece yoruma açık bir şekilde sunuyorum böylece izleyicinin kendi düşüncelerine katkıda bulunmasını sağlamaya çalışıyorum. Bu aynı zamanda izleyiciye yönelik en saygılı davranış. Bir okuyucu ya da izleyici olarak dünyanın nasıl olduğunu anlatan bir kitap ya da filmden uzak dururum çünkü sıkılırım. Kafamı karıştıran ya da güvensiz hissettiren eserleri her zaman çok daha değerli bulmuştumdur; yanıtları ‘reçetelendirmeyen’, soruları gündeme getiren ve beni düşünmeye sevk eden eserleri. **Zihnimin eyleme kışkırtılması... gerçekten haz verici bir şey**. Filmlerimde de bunu yapmaya çalışıyorum.”⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Scott Foundas, Interview: Michael Haneke: The Bearded Prophet of “Code Inconnu” and “The Piano Teacher”(çevrimiçi), <http://www.indiewire.com/article/interview-michael-haneke-the-bearded-prophet-of-code-inconnu-and-the-piano>, 14 Mayıs 2015

⁴⁰⁸ Luisa Zielinski, “The Art of Screenwriting No. 5: Michael Haneke”, **Paris Review**, s. 183. (Vurgular tez yazarına ait.)

SONUÇ

Bu çalışmanın odağında, Aristoteles'in kaleme aldığı dönemden günümüze değin sayısız argüman geliştirilmiş katharsis doktrinin estetik bir okuması üzerinden ele alınan sanat yapıtları yer almaktadır. Seçilen yapıtlar, dört ana başlık altında toplanan yaklaşımlar uyarınca değerlendirilmiştir.

İlk olarak “izleyicinin acıma ve korku deneyiminde aşırılık ve yoksunluk arasında uygun ifadeye ulaşan ahlâki bir arındırma biçimi” şeklinde değerlendirilen katharsis görüşü üzerinden Tiziano'nun “*Poesie Dizisi*” ele alınmıştır. Katharsisin ahlâki bir arınma biçimi olarak yorumlanmasının, özellikle Rönesans döneminde kabul gördüğü söylenebilir. Ancak arındırılan duyguların ne olduğuna dair yine bu dönemde farklı yaklaşımların olduğu dikkat çeker. Vincenzo Maggi, arındırılan duygular arasında acıma ve korkunun olmadığını öne sürerken Francesco Robortello'ya göre trajik temsilin işlevi, izleyicideki acıma ve korku duygularının tamamen ortadan kaldırılmasıdır. Alessandro Piccolomini ise farklı bir önermede bulunarak söz konusu bu duyguların tamamen yok edilmediğini ya da ahlâki olarak arındırılmadığını, sadece yatıştırıldığını savunur. Ona göre katharsis, içlerinde acıma ve korku duygularının da olduğu tüm duygusal aşırılıkların arındırılmasıdır. Pierre Corneille ise adeta ahlâki argümanı özetler: Ona göre eserin izleyici üzerinde yarattığı korku, izleyicinin ahlâki eğitimi için en önemli standart olarak addedilmelidir.

Tiziano, “*Poesie Dizisi*”ni II. Felipe için gerçekleştirmiştir. Dizi dâhilinde yer alan yapıtların konularına muhtemelen kendisi karar veren sanatçı, bu yapıtlarını “resimsel şiirler” olarak tasarlamıştır. Tiziano'nun klasik kaynağı “*Dönüşümler*”, dizinin gerçekleştirildiği dönemde “*Ovide Moralisé*” geleneği etkisiyle verdiği ahlâki mesajlarıyla öne çıkmaktadır ve bazı eleştirmenlere göre yapıtlar bu çerçevede ele alınmalıdır. Ancak bu görüşe karşı çıkanlar da yok değildir. Karşıt görüştekilerin en büyük dayanağı, yapıtlarda görselleşen bariz erotizmdir. Onlara göre bu erotizm örtük anlam alegorileri olarak değil salt bir erotizm olarak okunmalıdır. Bu durumu daha da ilginç kılan, Felipe'nin “en Katolik Hükümdar” olarak anılmasıdır. “*Poesie*

Dizisi”nin başlangıcında henüz prens olan Felipe, babasının tahttan feragat etmesi üzerine bu unvana “layık” bir politika benimsemiş olmasına rağmen son derece duyumsal yapıtlara sahip olmaktan da geri durmamıştır. Yapıtların ahlâksallaştırıcı bir okuma üzerinden ele alınmasına karşı çıkanlar, “*Poesie Dizisi*”nin duyumsal özellikleri ile “erkek izleyici”nin göz zevkine hitap etmesi amacıyla gerçekleştirilmiş olduğunu savunurlar. Bu husus Aristoteles’in tragedya anlayışı bağlamında bu kez korku ve acıma duyguları yerine beğeni ile karışık bir hayret olarak tanımlanabilecek “*maraviglia*” hissini gündeme getirmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere katharsis tartışmaları zaman içerisinde farklı argümanların geliştirilmesine yol açmıştır ve bu dönemde katharsisi hedeflenen duyguların korku ve acıma ile sınırlı olmadığı dile getirilmeye başlanmıştır. “*Poesie Dizisi*” de ateşli “*maraviglia*” tartışmalarının yapıldığı dönemde gerçekleştirilmiştir. Bu yönde görüş beyan edenler, Aristoteles’in “*tragedyalarda “şaşırtıcı olan”ın yaratılması gerekir*”⁴⁰⁹ ifadesine vurgu yapmışlardır. Böylece “*maraviglia*”, katharsis bağlamında “*Poesie Dizisi*”nin duyumsal erotizmi ile ilişkilendirilmektedir. Philipp Fehl, Tiziano’nun çıplak figürlerinin acıma ve korku ile birlikte arzu da uyandırdığını ve bu duyguların izleyicinin yapıtlarla özdeşleşebilmesini mümkün kıldığını ifade eder.

Dizinin ilk yapıtı “*Danaë*”de tasvir edilen sahne bir “*peripeteia*” anıdır. Aristoteles’in “*Poetika*”da tanımladığı üzere karmaşık bir trajik öykü üç kısımdan oluşur; bunlar “*pathos*” (yıkıcı ya da acı verici olay), “*peripeteia*” (talihin tersine dönmesi) ve “*anagnōrisis*”dir (habersiz olma durumundan talih ya da talihsizliğe göre tanımlanan şeylere dair dostluğa ya da düşmanlığa götüren haberdar olma durumuna geçiş). Ancak diğer yapıtlarla kıyaslandığında “*Danaë*” en az trajik olanıdır ve duyumsanan erotizm öne çıkmaktadır. Jüpiter’i baştan çıkartan duyumsal kadın figürü, izleyicide daha çok “*maraviglia*” hissi uyandırmaktadır.

Dizinin ikinci *poesiası* “*Venüs ve Adonis*”tir. Yapıt, Raffaello Borghini gibi eleştirmenler tarafından kaynağı metne- yani “*Dönüşümler*”e sadık kalmadığı, Aristotelesçi eylem, zaman ve mekân birliği anlayışına uymadığı gerekçeleriyle eleştirilmiştir. Ancak Tiziano’nun gerçekleştirmeye çalıştığı, anlatı içerisinde yayılmış farklı anları tek bir düzlemde bir araya getirmektir. Nihai olarak ortaya

⁴⁰⁹ Aristoteles, “*Poetika*”, a.g.e., 1460a 12

çıkan bu sahne, hem “*anagnōrisis*” hem de “*perpeteia*” anını görselleştirmektedir. Tiziano, kompozisyonu ile trajik olay örgüsü içersindeki dramatik eylemi, tek bir ana özümsetmiştir. Bir yandan izleyici cephesinde duyumsal beden tasviri aracılığıyla “*maraviglia*” hissi uyandırılırken, diğer yandan Venüs’ün yüzünde okunan korku dolu ifade, hazin sonu düşündürerek acıma ve korku duygularını ortaya çıkarmaktadır.

Ressamın banisine gönderdiği sonraki yapıtı “*Perseus ve Andromeda*”dır. Tiziano, yine yarattığı erotik etki aracılığıyla izleyicinin kahraman ile özdeşleşebilmesini ve sahnelenen olaya dâhil olabilmesini amaçlamıştır. Bu kez görselleşen “*perpeteia*” “*Venüs ve Adonis*”te olduğu gibi hazin bir son değil, Andromeda’nın Perseus tarafından kurtarılış anıdır. Çıplak kadın bedeninin duyumsal betiminin sağladığı hayranlık hissine, canavarın varlığı karşısında Andromeda’nın ifadesi ile de vurgulanan dehşet ve acıma hisleri eşlik etmektedir.

“*Diana ve Actaeon*” ile “*Diana ve Callisto*”, Felipe dışında Venedikli ressamlar tarafından da ilgiyle karşılanmıştır. “*Diana ve Actaeon*” tasvirinde Tiziano, Actaeon’ın kasıtsız bir kusur işlediğini vurgulamaktadır. Aristoteles “*Poetika*”da tragedya karakterlerinin birer “iyilik timsali” olarak değil “bizim gibi” kusurları olan kişiliklerden ilham alması gerektiğini salık verir çünkü ona göre izleyici ancak bu yolla karakterlerle özdeşleşebilir. Actaeon bilmeden işlediği kusur yüzünden Diana tarafından acımasızca cezalandırılacaktır. Tiziano Actaeon’un dönüşümünün başladığı “*perpeteia*” anını değil, kahramanın işlediği kusuru fark ettiği “*anagnōrisis*” anını tasvir etmeyi yeğlemiştir. Diana karşısında Callisto da masumdur fakat o da Diana’nın lanetinden kaçamamış ve “talihsizliğe” sürüklenmiştir. İki yapıt, bir arada görülmek üzere tasarlanmıştır ve Actaeon’un bilmeden “görme” kusurunun acımasız sonuçlarının ayırdına varan “izleyici”, bu kompozisyonlar karşısında hayranlık hissinden daha çok, dehşet ve acıma duyumsayacaktır. Dolayısıyla Tiziano’nun *poesialarında* görülen çıplak kadın figürlerinin salt erotik bir “*maraviglia*” uyandırma aracı olmadıkları vurgulanmalıdır. Bu figürlerin sanatçının yarattığı *pathos* atmosferinin birer ögesi oldukları göz ardı edilmemeli ve uyandırılan erotik hayranlık hissini, korku ve acıma hislerinin daha yoğun duyumsanması işlevinde olduğu söylenmelidir.

Ancak ahlâki argüman bağlamında bu dizi kapsamında ele alınan son yapıt olan “*Europa’nın Kaçırılması*” sorunlu gözükmetedir. Bu aslında bir “kaçırılma” değil, bir “tecavüz” sahnesidir ve yapıtın sorunlu yönü tüm resimsel öğeleri ile tecavüzü erotize etmesidir. Yapıt, “*maraviglia*” uyandıran duyumsal öğeleriyle açıkça izleyicisi- erkek izleyici- Felipe’yi, Europa’nın tecavüze uğrayışına erotik bir tepki vermeye teşvik etmektedir ki bu yapıtın etik kusurudur. Üstelik bu etik kusur, Aristoteles’in “kahramanın iyilik timsali olmasa da (çünkü bu izleyici cephesinde acıma ve korku yerine öfke uyandıracaktır) ahlâklı olması gerektiği, izleyicinin ancak bu şekilde kahraman ile özdeşleşebileceği” anlayışı ile de örtüşmemektedir. İzleyici özdeşleşebilmek için, yapıtın ahlâki yönelimini benimsemelidir ancak bu yapıtta “tecavüz hedefindeki” kahramanla özdeşleşme sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla etik olarak kusurlu yapıt, belki Felipe için geçerli olmasa da modern izleyici nezdinde katharsis sağlayamayacaktır.

Çalışma kapsamında ikinci olarak “patolojik acıma ve korku duygularının izleyiciden arındırıldığı tıbbi anlamda bir arındırma biçimi” olarak benimsenen anlayış doğrultusunda Poussin’in “*Aşdod’da Veba*” tasviri incelenmiştir. Bu yaklaşımın en önemli temsilcilerinden biri olan Gotthold Ephraim Lessing tragedyayı, izleyicinin korku ve acıma duygularını dengeleyen tıbbi bir yatıştırıcı olarak yorumlar. Aynı şekilde Jacob Bernays ve Raymond Weil da Aristoteles’in katharsis doktrinini, tıbbi bağlamın belirlemiş olduğunu öne sürmüşlerdir. Ingram Bywater da Yunan fizyolojisi ve patolojisine atfen katharsisi fiziksel bir temizlenme olarak tanımlar. Bu görüşe göre katharsis haz veren bir rahatlama ve duyguların deşarj olması anlamına gelmektedir. Ozan eserini, izleyicideki korku, acıma ve benzer duyguları tıbbi olarak arındırma üzerine geliştirmelidir. Böylece ozan, tıpkı bir doktor gibi bedeni iyileştirebilecektir.

Poussin’in de yapıtı aracılığıyla izleyicisini tıpkı bir doktor gibi iyileştirme amacında olduğu söylenebilir. Konu Eski Ahit öyküsüne dayanıyor olsa da yapıt daha çok bu dönemde İtalya’da baş gösteren veba salgını ile ilişkilendirilmektedir. “Kara Ölüm”den beri oldukça zengin bir resimsel kaynak söz konusudur; üstelik Poussin’in metinsel kaynaklara da hâkim olduğu düşünülmektedir. Ancak en belirgin etkileşim Rafaello’nun “*Frigya’da Veba*” ve Marcantonio Raimondi’nin Rafaello

sonrasında gerçekleştirdiği “*Il Morbetto*” adlı oymabaskısı ile gözlemlenmektedir. Araştırmalar yapıtın özgün adının Eski Ahit öyküsü ile ilişkili olarak “*Dagon Tapınağında Gerçekleşen Ahit Sandığı Mucizesi*” olduğunu ortaya koyar fakat yapıt günümüzde “*Aşdod’da Veba*” olarak anılmaktadır. Bu, izleyicinin yapıtı bir “mucize” olarak değil, bir “acı çekme” sahnesi olarak algıladığının göstergesidir. 1630’da İtalya, tarihinin en korkunç veba salgınlarından birini yaşamıştır. Veba Roma’yı vurmamış olsa da veba korkusu, tüm Romalılar’ı derinden sarsmıştır ve bu dönemde yalnızca korku hissinin bile vebayı tetikleyebileceğine inanılmaktadır. Bu bağlamda Poussin’in korku ve acıma duyumsatan yapıtı dönemin tıp çevrelerince “tehlikeli” olarak addedilebilir ancak Poussin yapıtını izleyicide, sahne içerisindeki kurbanlara yönelik merhamet duyguları uyandırmak üzere tasarlamıştır. Charles Le Brun’un ifadesiyle yapıtın gücü “*izleyicinin ruhunda acı uyandırma*” etkisidir⁴¹⁰ ve Poussin bu türden bir etki yaratımında Aristoteles’in tragedya anlayışından yararlanmış olmalıdır. Poussin, Aristoteles’in tragedya eserinin izleyicinin korku ve acıma duygularını harekete geçirmesi gerektiği anlayışının resimsel bir eşdeğerini gerçekleştirmek istemiştir. Böylece özellikle bir veba salgını sırasında tıp çevrelerince sakıncalı görülen duyguların sanatçı tarafından neden uyandırılmak istendiği açıklığa kavuşur: Poussin, yapıtı aracılığıyla izleyicinin bu duygularının katharsisini sağlamayı hedeflemiştir.

Katharsisin ahlâki ya da tıbbi içermeleri olduğu varsayımlarına karşı çıkan Gerald F. Else’e göre katharsis, tragedyanın yapısı yoluyla ulaşılan bir süreçtir. Benzer şekilde Ernst Cassirer, katharsisin estetik form tarafından sağlanan bir etki olduğu görüşündedir. Alfredo Jaar’ın “*Görüntülerin Matemi*” adlı düzenlemesine bu anlayış doğrultusunda bir bakış sunulmuştur. İzleyicisini bilgilendirme arzusunda olduğunu her fırsatta ifade eden Jaar, estetik habercilik olarak tanımlanabilecek bir yaklaşım benimser. “İzlettirilen” haber ile “tanık olma” arasındaki sarsıcı farkı bir milyon kişinin katledildiği Ruanda Soykırımı sonrası bu ülkeye gerçekleştirdiği yolculuğu sırasında kavrayan Jaar, sonraki üretimini tanık olduğu acıların “temsil

⁴¹⁰ Sheila Barker, “Poussin, Plague, and Early Modern Medicine”, *The Art Bulletin*, Vol. 86, No. 4, Dec., 2004, s. 666

edilemezliğini temsil etme girişimleri”⁴¹¹ olarak tanımlar. David Levi Strauss’un ifadesiyle Jaar’ın işlerinin etkisi, onun görüntüleri ustaca estetize etmesinden kaynaklanır. Bu estetizasyon sürecinde Jaar, mimari geçmişinin de yardımıyla etkileyici mizansenler yaratır. Düzenlemelerinde ışık önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Güçlü ışık, fiziksel bir aydınlık sağlama yerine “körleştirme” işlevindedir. Bu yolla aslında yaratılmış ve kurgulanmış görüntünün karşısında izleyicinin kör bir varlık haline getirildiği vurgulanmaktadır.

“*Görüntülerin Matem*” ile Jaar, görüntülerin özel ve tüzel güç odaklarının denetimi altında yok oluşlarına dikkat çeker ve bunu, “*Ruanda Projesi*”nde olduğu gibi görüntüleri kısıtlayarak yapar. İki mekân ve bu mekânları birleştiren bir koridordan oluşan düzenlemenin ilk mekânında Jaar, daha önceki işlerinde de sık sık başvurduğu metinlerin rehberlik gücünden faydalanmıştır. Tematik olarak metinlerin ortak özelliği, görüntülerin yitirilişidir; tutulan “matem” görüntülerin yitirilişinedir. İzleyici bu metinleri okuduktan sonra bir koridordan ilerleyerek onu kör edici bir ışığın beklediği diğer mekâna geçer. Bu sırada koridor, ikinci mekânda görüntülerle karşılaşmayı uman bir izleyici için “*maraviglia*” aracı olarak yorumlanabilir fakat görüntüler yerine körleştirici ışıkla yüzleşen izleyici bir “*anagnōrisis*” deneyimleyecektir. Koridor, ikinci mekânda kör eden ışığa maruz kaldıktan sonra tekrar ilk mekâna ulaşmaya çalışan izleyici için ise yeni bir anlam kazanır: Koridor artık merakı cezbeden bir “*maraviglia*” unsuru olmanın ötesine geçerek kör edici ışıkla aynı “*anagnōrisis*” alanını paylaşacaktır. Böylece katharsisin, düzenlemenin “açık yapıt” niteliği kavranarak ve Eco’cu anlayışla işlevleri zorlanarak sağlanacağı söylenebilir. Bu süreçte Uşun Tükel’in ifadesiyle “*yerleştirmenin anlamsal olarak odak noktası*” olan koridor, katharsis yaratımının kilit ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tez çalışması içerisinde ele alınan son yapıt, bir sinema filmidir. Michael Haneke’nin 1997 tarihli ve 2007’de senaryoya birebir bağlı kalarak oyuncu değişikliği dışında tıpkıçekimini gerçekleştirdiği “*Ölümcül Oyunlar*” adlı filmi, bu kez bir aydınlanma biçimi olarak yorumlanan katharsis argümanı çerçevesinde

⁴¹¹ Rubén Gallo & Alfredo Jaar, “The Limits of Representation”, **Trans** 3/4 (1997), s. 57

değerlendirilmiştir. Aristoteles “*Poetika*”da, tüm şiirleri birer taklit olarak tanımladıktan sonra taklitten alınan hazzın taklidin öğretici niteliğinden ileri geldiğini ifade eder: “...hem taklit etme hem de herkesin yapılan taklitlerden hoşlanması, çocukluktan beri insanlarla birlikte gelişegelen bir özelliktir. Öteki canlılardan da bu bakımdan ayrılırlar. Çünkü insan taklit etmeye en yatkın canlıdır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla edinir... Bunun nedeni öğrenmenin, yalnızca filozoflar için değil, her ne kadar ortak çok fazla yanları olmasa da öteki insanlar için de hoş giden şey olmasıdır.”⁴¹² Aristoteles’in bu ifadesinden hareketle katharsisin, mimesis aracılığıyla tasvir edilen olayların nihai aydınlanması olduğu görüşü ortaya atılmıştır. Üstelik bu yaklaşımla, acı ve korku içeren yapıtların nasıl haz uyandırdığı sorunsalı da çözüme kavuşmaktadır. Nitekim Aristoteles, “*Poetika*”nın ilerleyen bölümlerinde bu hazzın nasıl sağladığını açıklar: “... Resimlerine bakmaktan en çok hoşlandıklarımız, tiksinti duyarak baktığımız şeylerin resimleridir; sözgelişi canavarların ve cesetlerin görüntüleri... Resimlere bakmaktan zevk almamızın nedeni, bakarken öğrenmek ve her birinin neye ilişkin olduğu konusunda, bu mu yoksa şu mu olduğu konusunda, sonuç çıkarmaktır.”⁴¹³ Aydınlanma argümanına destek olarak Yunanca “katharsis” kelimesinin de “aydınlanma” anlamına geldiği vurgulanır. Günümüzde katharsis yorumlanması bağlamında en çok bu anlayış benimsenmektedir.

Haneke, filmleri yoluyla aydınlatma hedefini provokatif bir ifadeyle “izleyicinin zihninin ırzına geçme” olarak tanımlar. İzleyicisine farkındalık sağlama amacını gerçekleştirebilmek için yönetmenin modernist anlayıştan ve modernist sinema tekniklerinden yararlandığı sıklıkla vurgulanmaktadır. Haneke bu yolla izleyiciyi, “izleyici” konumu üzerine düşünmeye zorlar. Haneke’nin sinemasal stratejileri, “Aristotelesçi katharsis” düşmanı Brecht’in yabancılaştırma yöntemlerini akla getirmektedir. Haneke bu açıdan “Brecht’in gerçek bir varisi” olarak nitelendirilir. Uyguladığı yabancılaştırıcı etkiler sayesinde Haneke, izleyiciye sunulan “öyleymiş gibi” anlayışını yerle bir etmekte ve film ile izleyici arasındaki mesafeyi sorgulamaktadır. Yönetmen izleyicisini, izleme hazzı arayışında eleştirel yetilerinden

⁴¹² Aristoteles, “*Poetika*”, a.g.e., 1448b 5-15

⁴¹³ a.e. 1448b 9-15

“gönüllü” olarak vazgeçtiğini fark etmeye davet eder. Bunu da hazzı engelleyerek gerçekleştirir. “Alıştığı” hazdan yoksun bırakılan izleyici rahatsızlık hissedecektir ki Haneke filmlerinin ortak özelliği, uyandırdıkları rahatsızlık hissidir. “*Ölümcül Oyunlar*”ın prömiyeri öncesinde Haneke, amacının tam da bu rahatsızlık hissini yaratmak olduğunu izleyicilerine “rahatsız edici seyirler” dileği ile ifşa etmiştir.

Haneke modernist teknikler dışında “*Ölümcül Oyunlar*”da gerilim türü uygulamalarından da yararlanmıştır. Bu, Haneke’nin özellikle 2007 Hollywood versiyonu ile karşı karşıya geldiği “asıl” izleyicisini baştan çıkartma yöntemidir: Gerilim türü ya da “aksiyon” filmlerine “susamış” ana akım izleyiciyi, özellikle filmin ilk yarısında bu uygulamalar yoluyla cezbeder. Gerilim türünün haz vericiliği bağlamında merak, heyecan, korku, acıma gibi duygular önemli rol oynar. Bu duygular, film kurgusu içerisinde kathartik bir haz sağlayacak şekilde giderek arttırılır. Ancak Haneke, “*Ölümcül Oyunlar*”da izleyicinin elinden bu hazzı alır; katharsis fırsatını engeller. Bu sayede izleyici, bir gerilim filminde görmeye alıştığı ve katharsis yaşamasını sağlayan vahşet görüntülerinin “gerçek” anlamı ile yüzleşir. Rahatsızlık hissi de bu katharsis anının engellenmesi sebebiyledir. Haneke, bir anlamda kendiyile de yüzleşen izleyicinin, “izleyicilik” konumu üzerine, “suçluluk hissedilmeden yapılan suç ortaklığı” üzerine düşünmesini ister. Son derece Brechtien bir yaklaşımla izleyicisini katharsisten yoksun bırakan Haneke’nin “*Ölümcül Oyunlar*” ile sağladığı katharsis tam da budur: Haneke izleyicisinin “katlandığı” süreç rahatsız edici olsa da o, film deneyimi sonrasında artık “eskisi gibi” olmayacaktır. Bu dönüşümü sağlayan, kendi izleyici konumu ile yüzleşen seyircinin bu konumunu fark etme anında yaşayacağı aydınlanmadır. Haneke’ye göre, “iyi” bir sanat yapıtı, “gerçek”lerden bahseder ve her zaman alıcısını ortak olarak görür. Bu, soruların izleyici tarafından yanıtlanması anlamına gelmektedir. Yanıtlama/yüzleşme süreci rahatsız edici fakat aynı zamanda son derece aydınlatıcı olacaktır. Haneke’nin bu denli “uğraştığı” ve “*Aşk*”a dair bir söyleşisinde “fazla iddialı bir terim”⁴¹⁴ olarak yorumladığı, “Hollywood katharsisi” olmalıdır. Oysa katharsise aydınlanma argümanı perspektifinden bakan bir anlayış doğrultusunda

⁴¹⁴ Andrew O’Hehir, (2013), “Michael Haneke: „Art doesn’t offer answers, only questions”,” Salon Jan., http://www.salon.com/2013/01/23/michael_haneke_art_doesn%E2%80%99t_offer_answers_onl_y_questions/

değerlendirilen filmlerinin katharsis sağladığı önermesine, muhtemelen yönetmenin kendisi de karşı çıkmayacaktır. Zihnin eyleme kışkırtılması, izleyici cephesinde son derece “haz verici” bir aydınlanma sağlamaktadır.

Çalışma kapsamında sanat yapıtlarının izleyici cephesinde sağladığı katharsis etkisi üzerinde odaklanılmıştır ki bu bağlamda ele alınan örnekler içerisinde “*Europa’nın Kaçırılması*”, yapıtın banisi-“sahibi” Felipe’yi ahlâki düzlemde savlanan bir katharsisten alıkoymamış olabileceği göz önünde bulundurulsa da modern izleyici nezdinde böyle bir etki hedefini gerçekleştiremediği için başarısız bir yapıt olarak değerlendirilmiştir.

Oysa kısaca değinildiği üzere Goethe, eserini yaratırken sanatçının deneyimlediği katharsise vurgu yapmıştır. Goethe, 1774 tarihli “*Genç Werther’in Acıları*” adlı eserini, kendi gençlik aşkının son kırıntılarından arındırıcı bir katharsis olarak tanımlar. O, “*bu itiraf sonrasında bir kez daha mutlu, özgür ve yeni bir yaşama hazır hissettiğini*” ifade eder.⁴¹⁵ Ancak Goethe, katharsis bağlamında izleyici üzerinde gerçekleşen etkiler ile ilgilenmemiştir ve “*Genç Werther’in Acıları*” okuyucusu üzerinde yarattığı “zararlı” etkileri yüzünden “başarısız” bir eser olarak nitelendirilmiştir çünkü eser, okuyucusu ile ilk kez buluştuğu dönemde toplu intiharlara neden olduğu suçlamalarıyla ağır biçimde eleştirilmiştir. Goethe bu suçlamalara şu şekilde yanıt verir: “*Ben gerçeği edebiyata dönüştürme sayesinde kendimi rahatlamış ve aydınlanmış hissediyordum fakat arkadaşlarımdan kafası iyice karışmıştı. Onlar edebiyatın gerçeğe dönüştürülmesi, bu romanın taklit edilmesi ve kendilerini silahla vurarak öldürmeleri gerektiğine inanıyorlardı.*”⁴¹⁶

Bir sanatçı deneyimi olarak katharsis, kuşkusuz birçok yapıt üzerinden savlanabilir. Örneğin Artemisia Gentileschi, “*Holofernes’in Başını Kesen Judith*”

⁴¹⁵ Johann Wolfgang von Goethe, **Aus Meinem Leben: Dichtung und Wahrheit**, In der J. G. Cotta’schen Buchhandlung, 1811, s. 225

⁴¹⁶ a.e.

(1614-1620, Uffizi, Floransa) ile, sahnelediği bu son derece gerçekçi dehşet anı yoluyla sadece dinsel bir temayı mı görselleştirmektedir, ya da salt resimsel bir itki ile Caravaggio'nun izinden mi gitmektedir, onu aşmak mı istemiştir yoksa yapıtı aracılığıyla Agostino Tassi tarafından uğradığı tecavüz dehşetinden mi arınmak ve Goethe'nin deyimiyle ruhunu “temizlemek” mi istemiştir soruları, katharsis olgusu üzerinden tartışmaya açılabilir. Böyle bir perspektiften ele alınabilecek bir başka kadın ressam da Frida Kahlo'dur. Otoportreleri, Kahlo'nun acılarının dışavurumu olarak yorumlanabileceği gibi, resim yapma eylemi bağlamında onun bu acılardan kurtulma, allopatik bir katharsis sağlama gereksinimi olarak da ele alınabilir. Katharsise bir sorunsal anlayışıyla yaklaşan Haneke gibi bir yönetmenin, en kişisel filmi olarak nitelendirilen “*Aşk*” (2012) da Goethe'nin önermesi doğrultusunda yorumlanabilir. “*Aşk*”, Haneke'nin karakteristik olarak soğuk, analitik olarak nitelendirilen yaklaşımından, medya görüntülerine ve tüketim toplumuna yönelik sert eleştirilerinden dikkat çekici bir sapma olarak görülmüştür. “*Aşk*”ta provokatif şiddet sahnelerinin yerini samimi, duru, beklenmedik bir şefkat alır. Seksenli yaşlarını sürmekte olan emekli piyano eğitmenleri Anne ve Georges'un samimi bir portresi olan, fiziksel ve zihinsel bir çöküş sırasında aşkın, sadakatin, şefkatin, ölümün anlamını sorgulayan “*Aşk*”ta Haneke, kendi yaşamından ilham almıştır. Doksan iki yaşındaki romatizma hastası teyzesi, Haneke'den intiharında yardım etmesini istemiş fakat yönetmen bunu yapamayacağını söyleyince teyzesi, o olmadan “amacına ulaşmıştır”. “*Aşk*”, Haneke'nin teyzesinin bu isteğini bir biçimde yerine getirmesi olarak yorumlanabileceği gibi, aynı zamanda Goethe'nin ifadesiyle yaşamının önemli anlarını yeniden yaşayan sanatçının zihnini huzura kavuşturması olarak da yorumlanabilir.

Bu çalışmanın hedefi ise, bir izleyici tepkisi olarak katharsistir ve farklı dönemlerden, farklı türdeki sanat yapıtları Aristoteles'in katharsis doktrini üzerinden tartışmaya açılmıştır. Bu doğrultuda seçilen örnekler, Poussin ve Tiziano'nun yapıtlarında gözlemlendiği üzere gerçekleştirildikleri dönemlerin ağırlıklı olarak kabul gören katharsis anlayışlarını yansıttıkları gibi, zaman içerisinde değişiklik gösteren katharsis kavramı, Jaar ve Haneke gibi çağdaş sanatçıların yapıtları üzerinden de tartışmaya açılmıştır. Katharsis doktrini, Thomas Kuhn'un doğa

bilimlerini kastederek ifade ettiği türde bir “paradigma değişimi” geçirmiş olmasına rağmen hala güncelliğini korumaktadır. Tez alışması ile hedeflenen, öncelikle estetik bir okuma yoluyla, dört temel katharsis argümanı ışığında seçilen yapıtların izleyici üzerindeki katharsis gücünü ortaya koymaktır.

KAYNAKÇA

Adler, Kathleen; **The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance**, Cambridge University Press, 1993

Alberti, Leon Battista: **On Painting: A New Translation and Critical Edition**, Cambridge University Press, 2011

Alcobia-Murphy, Shane: **Governing the Tongue in Northern Ireland: The Place of Art/The Art of Place**, Cambridge Scholars Press, 2005

Archer Crowe, Joseph; **The Life and Times of Titian**, J. Murray, 1881
Cavalcaselle, Giovanni Battista:

Aristoteles: **Peri Poetika: Şiir Sanatı**, çev. Murat Temelli, Ark Kitapları, 2011

Politika, çev. Murat Temelli, Ark Kitapları, 2013

Retorik, çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, 2014

Badiou, Alain: **Ethics: An Essay on the Understanding of Evil**, Verso, 2001

Baert, Barbara; **New Perspectives in Iconology, Visual Studies and**
Lehmann, Ann- **Anthropology**, 2012, ASP
Sophie; Van Den
Akkerveken, Jenke:

Barker, Derek W. M.: **Tragedy and Citizenship: Conflict, Reconciliation, and**
Democracy From Haemon to Hegel, State University of
New York, Suny Press, 2009

Barker, Sheila: “Poussin, Plague, and Early Modern Medicine”, **The Art**
Bulletin, Vol. 86, No. 4 (Dec., 2004), pp. 659-689

Barthes, Roland: **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**,
Altıkırkbeş Yayınları, 2014

Battista, Kathy: “Models of Thinking: Interview with Alfredo Jaar”, **Art**
Monthly, Dec. Jan. 10-11, 342, pp. 1-4

- Baudrillard, Jean: **Simulacra and Simulation**, University of Michigan Press, 1994
- Bayer, Thora Ilin: “Art as Symbolic Form: Cassirer on the Educational Value of Art”, **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 40, No. 4, Winter, 2006, pp. 51-64
- Bätschmann, Oskar: **Nicolas Poussin: Dialectics of Painting**, Reaktion Books, 1990
- Belfiore, Elizabeth: **Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion** Princeton, N.J., 1992
- Bellori, Giovanni Pietro: **The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects**, trans. by Alice Sedgwick Wohl, notes by Helmut Wohl, introduction by Tomaso Mantanari, Cambridge, 2005
- Benjamin, B.: “Enduring Love”, **American Cinematographer**, January 2013, pp. 18-22
- Benn, A. W.: “Aristotle's Theory of Tragic Emotion”, **Mind**, New Series, Vol. 23, No. 89 (Jan., 1914), pp. 84-90

- Bennett, Simon: **Mind and Madness in Ancient Greece: The Classical Roots of Modern Psychiatry**, Ithaca, N.Y., 1978
- Beugnet, Martine: “Blind Spot”, **Screen**, Vol. 48, No. 2, 2007, pp. 227-231
- Binder, Pat & Haupt, Gerhard: “Alfredo Jaar: Interview, Details”, trans. by Holly Austin, **Universes in Universe**, 20002, (çevrimiçi) <http://universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/e-jaar-2.htm>
- Blocker, Jane: **Seeing Witness: Visuality and the Ethics of Testimony**, University of Minnesota Press, 2009
- Blunt, Anthony: **The Paintings of Nicolas Poussin: A Critical Catalogue**, Phaidon, 1966
- Boeckl, Christine M.: **Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology**, Sixteenth Century Essays & Studies Series, Truman State University Press, 2000
- “A New Reading of Nicolas Poussin's ‘The Miracle of the Ark in the Temple of Dagon’” **Artibus et Historiae**, Vol. 12, No. 24, 1991, pp. 119-145

- Bosanquet, Bernard: **Three Lectures on Aesthetics**, Delivered at University College, London, 1915
- Bordwell, David: **Narration in the Fiction Film** Routledge, 1988
- Bowlby, Rachel: “Family Realisms: Freud and Greek Tragedy”, **Essays in Criticism, A Quarterly Journal Founded by F. W. Bateson**, Vol. LVI April 2006 No. 2, pp. 111-138
- Bragg, Marvin: “Goethe's Conquest of the Enlightenment through Reevaluation of the Nature of Poetry”, **The South Central Bulletin**, Vol. 31, No. 4, Studies by Members of SCMLA (Winter, 1971), pp. 171-175
- Bricker Balken, Debra: **Alfredo Jaar: Lament of the Images**, (katalog), List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, 1999
- Brodsky, Claudia: “Lessing and the Drama of the Theory of Tragedy”, **MLN**, Vol. 98, No. 3, German Issue (Apr., 1983), pp. 426-453
- Brunette, Peter: **Michael Haneke**, University of Illinois Press, 2010

- Bullough, Edward: **Psychical Distance: A Modern Book of Esthetics 4th Edition**, ed. by Melvin Rader, New York, 1973
- Bushnell, Rebecca: **A Companion to Tragedy**, Blackwell Publishing, 2005
- Burke, Kenneth: **Essays Toward a Symbolic of Motives, 1950–1955: The Language of Poetry, “Dramatistically” Considered**, Parlor Press, 2007
- Butcher, Samuel Henry: **The Poetics of Aristotle: Edited with Critical Notes and a Translation**, Macmillan and Co., New York, 1902
- Bywater, Ingram: **Aristotle on the Art of Poetry**, Oxford University Press, 1920
- Cafritz, Robert C.; **Places of Delight: The Pastoral Landscape**, University
Gowing, Lawrence; of Washington Press, 1990
Rosand, David:
- Carroll, Mitchell: “Aristotle on the Art of Poetry”, **The American Journal of Philology**, Vol. 32, No. 1 (1911), pp. 85-91
- Cavanagh, Dermot; **The Edinburgh Introduction to Studying English**
Gillis, Alan; Keown, **Literature**, Edinburgh University Press, 2010
Michelle; Loxley,

James; Stevenson,
Randall:

Cavell, Stanley: **The World Viewed**, New York, Viking Press, 1971

Cheney, Liana de **Giorgio Vasari's Teachers: Sacred and Profane Art**,
Girolami: Peter Lang Publishing, 2007

Cerreta, Florindo C.: “Alessandro Piccolomini's Commentary on the Poetics of
Aristotle”, **Studies in the Renaissance**, Vol. 4 (1957),
pp. 139-168

Cohen, Simona: **Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art**,
Brill, 2008

Collocott, H. L.: “The Function of Art in the Community”, **The
Australian Quarterly**, Vol. 22, No. 1 (Mar., 1950), pp.
62-70

Cooper, Lane: **Aristotle on the Art of Poetry, An Amplified Version
with Supplementary Illustrations for Students of
English**, New York, 1913

Costello, Diarmuid; **The Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics**,

- Willsdon, Dominic: Cornell University Press, 2008
- Costello, Jane: “The Twelve Pictures ‘Ordered by Velasquez’ and the Trial of Valguarnera”, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 13, No. ¾, 1950)
- Coulthard, Lisa: “Haptic Auality”, **Film-Philosophy**, Vol. 16, No.1, 2012, pp. 16-29
- Cramerotti, Alfredo: **Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing**, Intellect, The University of Chicago Press, 2009
- Critchley, Simon: “Between Baudrillard and the Cave: Alfredo Jaar and Simon Critchley in Conversation”, (çevrimiçi) <http://www.metamute.org/editorial/articles/between-baudrillard-and-cave-alfredo-jaar-and-simon-critchley-conversation>
- Cropper, Elizabeth & Nicolas Poussin: **Friendship and the Love of Painting**, Princeton, 1996
- Dempsey, Charles:
- Curran, Angela: “Brecht's Criticisms of Aristotle's Aesthetics of Tragedy”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 59, No. 2 (Spring, 2001), pp. 167-184

- Damm, Heiko; **The Artist as Reader: On Education and Non-**
 Thimann, Michael; **Education of Early Modern Artists**, Intersections,
 Zittel, Claus: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 27-
 2013
- Dempsey, Charles: “Nicolas Poussin: Sainte Françoise Romaine” (Collection
 Solo, no.17, Département des Peintures), rev., **The**
Burlington Magazine, Vol. 144, No. 1186 (Jan., 2002),
 pp. 31-33
- Dickson, K. A.: “Lessing's Creative Misinterpretation of Aristotle”,
Greece & Rome, Second Series, Vol. 14, No. 1 (Apr.,
 1967), pp. 53-60
- Dooley, Brendan: **Italy in the Baroque: Selected Readings**, Garland
 Publishing Inc. New York & London, 1995
- Drucker, Johanna: “Making Space: Image Events in an Extreme State”,
Cultural Politics, Vol. 4, No. 1, 2008, pp. 25-45
- Ducasse, Curt J.: **The Philosophy of Art**, L. MacVeagh, The Dial Press
 New York, 1929
- Eaton, A. W.: “Where Ethics and Aesthetics Meet: Titian's Rape of
 Europa”, **Hypatia**, Vol. 18, No. 4, Women, Art, and

Aesthetics (Autumn - Winter, 2003), pp. 159-188

Eaton, Marcia M.: "A Strange Kind of Sadness", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 41, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 51-63

Ekserdijan, David: **Correggio**, Yale University Press, 1997

Elsaesser, Thomas: **European Cinema: Face to Face with Hollywood**, Amsterdam University Press, 2005

Else, Gerald F.: **Aristotle's Poetics: The Argument**, Cambridge, 1957

The Structure and Date of Book 10 of Plato's Republic, Heidelberg: Carl Winter, 1972

Ellsworth, Cory Herbert: "Beauty and Goodness: Art and Morality", **International Journal of Ethics**, Vol. 36, No. 4 (Jul., 1926), pp. 394-402

Enterline, Lynn: **Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare**, Cambridge University Press, 2000

- Entralgo, Pedro Lain: **The Therapy of the Word in Classical Antiquity**, ed. and translated by L. J. Rather and John M. Sharp New Haven, 1970
- Estrich, Susan: **Real Rape**, Harvard University Press, 1987
- Faas, Ekbert: **Tragedy and After: Euripides, Shakespeare, Goethe**, McGill-Queen's University Press, 1984
- Falcon, Richard: "The Discreet Harm of the Bourgeoisie", **Sight and Sound**, Vol. 8, No. 5, pp. 10-12
- Fehl, Philipp: **Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting, Essays in the History of the Classical Tradition**, Bibliotheca Artibus et Historiae, Vienna, 1992
- Finkelberg, M.: "Aristotle and Episodic Tragedy", **Greece and Rome** 53, no. 1 (2006), pp. 60-72
- Flusser, Vilém: **Towards a Philosophy of Photography**, Reaktion Books Ltd., 2000
- Foundas, Scott: Interview: Michael Haneke: The Bearded Prophet of "Code Inconnu" and "The Piano Teacher"(çevrimiçi),

Freedberg, Sydney Joseph: **Painting in Italy, 1500-1600**, Yale University Press, 1993

Frey, Mattias: “Benny’s Video, Caché, and the Desubstantiated Image”, **Framework**, Vol. 47, No. 2, 2006, pp. 31-36

Fyfe, William Hamilton: **Introduction to Aristotle’s Poetics**, New York: Putnam, 1927

Gallo, Rubén & Jaar, Alfredo: “The Limits of Representation”, **Trans** 3/4 (1997), pp. 52-61

Gasset, Ortega y: **The Dehumanization of Art**, trans. and reprinted in Melvin Rader, *A Modern Book of Esthetics*, Third Edition, New York, 1962

Gassner, John: “**Catharsis and the Modern Theatre**” in **Aristotle’s Poetics and English Literature**, ed. by Elder Olson, Chicago: University of Chicago Press, 1965

Geoff, Andrew: “Interview with Michael Haneke”, **Sight & Sound**, Dec. 2012, Vol. 22, No. 12

- Georgievska-Shine, Aneta: "Titian, 'Europa', and the Seal of the 'Poesie'", **Artibus et Historiae**, Vol. 28, No. 56, pp. 177-185
- Gibson, Brian: "Bearing Witness: The Dardenne Brothers' and Michael Haneke's Implication of the Viewer" **CineAction**, No. 70, 2006
- Gilbey, Ryan: "The Music of Time", **New Statesman**, 16-22 Nov. 2012, p. 51
- Goffen, Rona: "Renaissance Dreams", **Renaissance Quarterly**, Vol. 40, No. 4 (Winter, 1987), pp. 682-706
- Golden, Leon: "The Purgation Theory of Catharsis", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 31, No. 4 (Summer, 1973), pp. 473-479
- "Aristotle on Comedy", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 42, No. 3 (Spring, 1984), pp. 283-290
- "Catharsis", **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Vol. 93 (1962), pp. 51-60

- Gould, Cecil: "Perseus and Andromeda and Titian's Poesie", **The Burlington Magazine** 105, 1963, pp. 112-117
- Grundmann, Roy: "Auteur de Force: Michael Haneke's 'Cinema of Glaciation'", **Cineaste** Vol. 33, No. 2, 2007, pp. 6-14
- Gupta, Anoop: "Rethinking Aristotle's Poetics: The Pragmatic Aspect of Art and Knowledge", **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 44, No. 4 (Winter 2010), pp. 60-80
- Gural-Migdal, Anna; Chareyron, Romain: "The 'Ghost Image' of Horror and Pornography in Michael Haneke's 'La Pianiste' (2001)", **Studies in French Cinema**, Vol. 11, No. 1, 2011, pp. 57-69
- Halliwell, Stephen: **Aristotle's Poetics**, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1986
- Hart, Gail K.: "Michael Haneke's 'Funny Games' and Schiller's Coercive Classicism" **Modern Austrian Literature** Vol. 39, No. 2, 2006, pp. 63-75
- Herzog, Todd: "The Banality of Surveillance: Michael Haneke's 'Caché' and Life After the End of Privacy", **Modern Austrian Literature**, Vol. 43, No. 2, 2010, pp. 25-40

- Hebel, Udo J. & Wagner, Christoph: **Pictorial Cultures and Political Iconographies: Approaches, Perspectives, Case Studies From Europe and America**, Walter de Gruyter GmbH & Co., 2011
- Hiltunen, Ari: **Aristotle in Hollywood: The Anatomy of Successful Storytelling**, Intellect Books, 2002
- Hope, Charles: **Titian**, London: Jupiter Books, 1980
- Horreck, Tanya; Kendall, Tina: **The New Extremism in Cinema: From France to Europe**, Edinburgh University Press, 2011
- Hoxby, Blair: "All Passion Spent: The Means and Ends of a "Tragédie en Musique", **Comparative Literature**, Vol. 59, No. 1 (Winter, 2007), pp. 33-62
- Hume, David: **"Of Tragedy," in Essays: Moral, Political, and Literary** ed. Indianapolis: Liberty Fund, 1987
- Ingamells, John: "Perseus and Andromeda: The Provenance", **The Burlington Magazine**, Vol. 124, No. 952, Special Issue in Honour of Terrence Hodgkinson, Jul., 1982, pp. 396-400

- Jacobs, Fredrika H.: “Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia”, **The Art Bulletin**, Vol. 82, No. 1 (Mar., 2000), pp. 51-67
- Janko, Richard: **Aristotle on Comedy: Toward a Reconstruction of Poetics II**, London and Berkeley, 1984
- Jauss, Hans Robert; “Levels of Identification of Hero and Audience”, **New Bennett, Benjamin & Literary History**, Vol. 5, No. 2, Changing Views of Helga: Character (Winter, 1974), pp. 283-317
- Kallendorf, Hilaire & “Catharsis as Exorcism: Aristotle, Tragedy, and Religio-Craig: Poetic Liminality”, **Literary Imagination**, volume 14, number 3, pp. 296-311
- Kamen, Henry: **Escorial Art and Power in the Renaissance**, Yale University Press, 2010
- Keesey, Donald: “On Some Recent Interpretations of Catharsis” **The Classical World** 72, December 1978–January 1979
- Kennedy, David: **Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere**, Ashgate Publishing Ltd., 2012

- Kermode, Mark: “Funny Games”, **Sight and Sound** Vol. 8, No. 12, 1998, p. 44
- Kitto, H. D. F.: “**Catharsis**” in **The Classic Tradition: Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan**, ed. Luitpold Wallach, Ithaca, N. Y., 1966
- Kruse, Noreen W.: “The Process of Aristotelian Catharsis: A Reidentification”, **Theatre Journal**, Vol. 31, No. 2 (May, 1979), pp. 162-171
- Kuhn, Thomas S.: **Bilimsel Devrimlerin Yapısı**, Çev. Nilüfer Kuyaş, Alan Yayınları, 1982
- Kustrica, Nina; Testor, Eva: **24 Realities per second: A Documentary**, 2005
- Laertios, Diogenes: **Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri**, çev. Candan Şentuna, YKY, 2004
- Lawson, James: “Titian's Diana Pictures: The Passing of an Epoch”, **Artibus et Historiae**, Vol. 25, No. 49 (2004), pp. 49-63
- Lee, Rensselaer W.: “Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting”,

The Art Bulletin, Vol. 22, No. 4, Dec. 1940, pp. 197-269

Leech, Clifford: **The Implications of Tragedy, Tragedy: Vision and Form**, ed. Robert W. Corrigan, San Francisco, 1965

Levi Strauss, David: **Between the Eyes: Essays on Photography and Politics**, New York, Aperture, 2003

Lucas, F.: **Tragedy: Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics**, New York: Collier, 1962

MacQueen, Kathleen: "Tactical Response: Art in An Age of Terror", **ProQuest**, yayınlanmış doktora tezi, Stony Brook University, 2010

Martindale, Charles: **Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century**, Cambridge University Press, 1988

Marvin T. Herrick, "Joseph Trapp and the Aristotelian "Catharsis", **Modern Language Notes**, Vol. 41, No. 3 (Mar., 1926), pp. 158-163

Maslow, Vera: "Lukacs' Man-Centered Aesthetics", **Philosophy and Phenomenological Research**, Vol. 27, No. 4, Jun., 1967,

pp. 542-552

McCloskey, Jason; **Signs of Power in Habsburg Spain and the New**
Alemany, Ignacio **World**, Bucknell University Press, 2013
López:

McCumber, John: “Aristotelian Catharsis and the Purgation of Woman”,
Diacritics, Vol. 18, No. 4 (Winter, 1988), pp. 53-67

Metz, Christian: **History/Discourse: A Note on Two Voyeurisms in**
Theories of Authorship: A Reader, ed. by John
Caughie, London: Routledge, 1986

Montagu, Jennifer: “The Theory of the Musical Modes in the Académie
Royale de Peinture et de Sculpture”, **Journal of the**
Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 55 (1992), pp.
233-248

Mormando, Franco; **Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque**,
Worcester, Thomas: Truman State University Press, Kirksville, Missouri, 2007

Moss, Ann: **Ovid in Renaissance France: A Survey of the Latin**
Editions of Ovid and Commentaries Printed in France
Before 1600, 1982, Warburg Institute, University of
London

- Myers, Margaret J. H.: “The Meaning of Katharsis: A Study in Aristotle's Canons of Tragedy”, **The Sewanee Review**, Vol. 34, No. 3 (Jul. - Sep., 1926), pp. 278-290
- Nash, Jane: **Veiled Images: Titian's Mythological Paintings for Philip II.**, Philedelphia: Art Alliance Press, 1985
- Nussbaaum, Martha: **The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy**, Cambridge University Press, 1986
- Orr, John: Catherine Wheatley, “Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image”, Berghahn Books, 2009, review, **Screen**, Vol. 50, No. 4, Winter 2009, pp. 468-471
- Ovidius: **Dönüşümler**, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Payel Yayınları, 1994
- Ökten, Kaan H.: **Fikir Mimarları Dizisi- 13: Aristoteles**, Say Yayıncılık, 2011
- Panofsky, Erwin: **Problems in Titian, Mostly Iconographic**, New York University Press, 1969

- Parker, De Witt H.: **The Analysis of Art**, New Haven: Yale University Press, 1926
- Parker, Geoffrey: **The World is Not Enough: The Imperial Vision of Philip II of Spain**, Baylor University Press, 2001
- Paskow, Alan: "What Is Aesthetic Catharsis?", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 42, No. 1 (Autumn, 1983), pp. 59-68
- Pepper, Stephen C.: **Principles of Art Appreciation**, New York, Harcourt, Brace, 1949
- Peters, John Durham: **Courting the Abyss: Free Speech and the Liberal Tradition**, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005
- Perricone, Christopher: "Tragedy: A Lesson in Survival", **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 44, No. 1 (Spring 2010), pp. 70-83
- Peucker, Brigitte: **The Material Image: Art and the Real in Film**, Stanford University Press, 2007

- Phillips, Patricia C.: “The Aesthetics of Witnessing: A Conversation with Alfredo Jaar”, **Art Journal**, Fall, 2005, pp. 6-27
- Philipsen, Lotte: **Globalizing Contemporary Art: The Art World’s New Internationalism**, Aarhus University Press, 2010
- Pliny (the Elder): **The Natural History**, translated by John Bostock, H. T. Riley, 1857, London, VI. cilt
- Pollock, Griselda: **Visual Politics of Psychoanalysis: Art and the Image in Post-Traumatic Cultures**, I.B. Tauris & Co. Ltd., 2013
- Porton, Richard: “Collective Guilt and Individual Responsibility: An Interview with Michael Haneke”, **Cineaste**, Winter 2005, pp. 50-51
- Puttfarken, Thomas: **Titian & Tragic Painting: Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist**, Yale University Press, 2005
- Rancière, Jacques: **Short Voyages to the Land of the People**, Stanford University Press, 2003
- Rand, Ayn: **The Objectivist Newsletter** May 1963

- Rasmussen, Mikkel Bolt: "Art, War and Counter-Images", **The Nordic Journal of Aesthetics**, No. 44–45, 2012–2013, pp. 91-108
- Rearick; W. R.: "Titian's Later Mythologies", **Artibus et Historiae**, Vol. 17, No. 33, 1996, pp. 23-67
- Rees B. R.: "Aristotle's Approach to Poetry", **Greece & Rome, Second Series**, Vol. 28, No. 1, Jubilee Year (Apr., 1981), pp. 23-39
- Reimer, Willy: **After Postmodernism: Austrian Film and Literature in Transition**, Riverside, CA, Ariadne Press, 2000
- Romilly, Jacqueline de: **A Short History of Greek Literature**, trans. by Lillian Doherty, Chicago: The University of Chicago Press, 1985
- Rosand, David: Rev., "Veiled Images: Titian's Mythological Paintings for Philip II. by Jane C. Nash", **Renaissance Quarterly**, Vol. 39, No. 4 (Winter, 1986), pp. 752-755
- "Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie", **New Literary History**, Vol. 3, No. 3, Literary and Art History, Spring, 1972, pp. 527-546

“Titian and the Eloquence of the Brush”, **Artibus et Historiae**, Vol. 2, No. 3 (1981), pp. 85-96

Titian: His World and His Legacy, Columbia University Press, 1982

Roskill, Mark W.: **Dolce’s Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento**, 2000, University of Toronto Press

Rubidge, Bradley: “Catharsis through Admiration: Corneille, Le Moyne, and the Social Uses of Emotion”, **Modern Philology**, Vol. 95, No. 3 (Feb., 1998), pp. 316-333

Santayana, George: **The Sense of Beauty: Being the Outlines of Aesthetic Theory**, New York, Modern Library, 1955

Savage, Helen Barnes: “Varieties of the Pleasure-Pain Complex in Aesthetic Theory”, **Philosophy and Phenomenological Research**, Vol. 21, No. 3 (Mar., 1961), pp. 402-406

Saxton, Libby: “Secrets and Revelations: Off-Screen Space in Michael Haneke’s ‘Caché’(2005)”, **Studies in French Cinema**, Vol. 7, No. 1, 2007, pp. 5-17

- Seznec, Jean: **The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art**, Princeton University Press, 1981
- Schaper, Eva: **Prelude to Aesthetics**, Allen and Unwin, London, 1968
- Shearman, John: “The ‘Dead Christ’ by Rosso Fiorentino”, **Boston Museum Bulletin**, Vol. 64, No. 338 (1966), pp. 148-172
- Shum, Matthew: Interview with Alfredo Jaar, “Image Decomposed: “Alfredo Jaar’s ‘May 1 2011’”, (çevrimiçi) <http://warscapes.com/conversations/image-decomposed-alfredo-jaar-s-may-1-2011>
- Shusterman, Richard: “The Aesthetic”, **Theory, Culture & Society**, Jun. 9 2006, pp. 237-243
- Sinnerbrink, Robert: “A Post-Humanist Moralism: Michael Haneke’s Cinematic Critique”, **Journal of the Theoretical Humanities**, Vol. 16, No. 4, pp. 115-129
- Sorfa; David: “Uneasy Domesticity in the Films of Michael Haneke”, **Studies in European Cinema**, Vol. 3, No. 2, 2006, pp. 93-104

- Sohm, Philip: **The Artist Grows Old: The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800**, Yale University Press, 2007
- Solomon-Godeau, Abigail: "Lament of the Images: Alfredo Jaar and the Ethics of Representation", **Aperture**, No. 181, 2005, pp. 36-47
- Sperling, Jutta Gisela: **Medieval and Renaissance Lactations: Images, Rhetorics, Practices**
Ashgate Publishing Limited, 2013
- Stace, W. T.: **The Meaning of Beauty**, London, The Cayme Press, 1929
- Strachey, James: **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud** London: Hogarth, 1953-74, 7 (1953)
- Stolnitz, M. Jerome: "On Ugliness in Art", **Philosophy and Phenomenological Research**, XI (September, 1950), pp. 1-24
- Tanner, Marie: "Chance and Coincidence in Titian's 'Diana and Actaeon'", **The Art Bulletin**, Vol. 56, No. 4 (Dec.,

1974), pp. 535-550

Thomas, Jonathan: “Michael Haneke’s New(s) Images”, **Art Journal**, Vol 67, No. 3, 2008, pp. 80-85

Thucydides: **The Peloponnesian War: Translated with Introduction and Notes by Steven Lattimore**, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1998

Thuillier, Jacques; Avigdor, Arikha: **Nicolas Poussin, “Lettres et propos sur l’art”** Paris, 1994

Tükel, Uşun: ““Görüntülerin Matemî” Üzerine Bir Görme/Okuma Denemesi”, **Dipnot**, Sanat ve Tasarım Yazıları, Sayı 2, 2004 Kış-Bahar, pp. 107-111

Unglaub, Jonathan: “Poussin's Reflection”, **The Art Bulletin**, Vol. 86, No. 3 (Sep., 2004), pp. 505-528

Vasari, Giorgio: **Sanatçıların Hayat Hikâyeleri**, Sel Yayıncılık, 2013

van Kessel, Peter; Schulte, Elisja: **Rome, Amsterdam: Two Growing Cities in Seventeenth-Century Europe**, Amsterdam University Press, 1997

- Virilio, Paul: **Art and Fear**, Continuum, 2006
- Vogel, Amos: "Of Non-Existing Continents: The Cinema of Michael Haneke", **Film Comment**, Vol. 32, No.4, 1996, pp. 73-75
- Volk, Mary Crawford: "Rubens in Madrid and the Decoration of the King's Summer Apartments", **The Burlington Magazine**, Vol. 123, No. 942 (Sep., 1981), pp. 513-527+529
- Vos, Alvin: **Place and Displacement in the Renaissance**, Binghamton, NY, 1995
- von Dassanowsky, Robert: "A Wave Over Other Boundaries: New Austrian Film", **Film International** Vol. 6, No.1, 2008, pp. 42
- Wallace, Jennifer: "Tragedy in China", **Cambridge Quarterly**, 2013, pp. 99-111
- Wertz, Dorothy: "Conflict Resolution in the Medieval Morality Plays", **The Journal of Conflict Resolution**, Vol. 13, No. 4 (Dec., 1969), pp. 438-453
- Wethey, Harold Edwin: **The Paintings of Titian**, Phaidon, 1975

- Wieseman, Marjorie E.: **A Closer Look: Deceptions & Discoveries**, National Gallery Company, London, Distributed by Yale University Press, 2010
- Williams, Paul: **Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities**, New York, Berg Publishers, 2007
- Wolfthal, Diane: **Images of Rape: The "Heroic" Tradition and Its Alternatives**", Cambridge University Press, 1999
- Worth, Sarah E.: "Aristotle, Thought, and Mimesis: Our Responses to Fiction", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 58, No. 4 (Autumn, 2000), pp. 333-339
- Wheatley, Catherine: **Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image**, Berghahn Books, 2009
- Wray, John: Minister of Fear, (çevrimiçi), <http://www.nytimes.com/2007/09/23/magazine/23haneke-t.html>, 14 Mayıs 2015
- Wright, Thomas: **The Passions of the Mind in General**, 1604; Garland Pub., 1986

Zielinski, Luisa: “The Art of Screenwriting No. 5: Michael Haneke”, **Paris Review**, pp. 166-192

Žižek, Slavoj: **The Fragile Absolute Or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?**, Verso, 2000

ÖZGEÇMİŞ

NURTAÇ ELÇİ AKPINAR

KİŞİSEL BİLGİLER

Doğum Yeri: İstanbul

Doğum Tarihi: 09/07/1979

EĞİTİM

Lisans: İstanbul Bilgi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü (2003)

Yüksek Lisans: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü (2013)

Yüksek Lisans Tezi: “Rembrandt van Rijn’in Kimi Yapıtlarında Max Weber’in ‘Protestan Ahlâkı’ Anlayışının İzleri”

Doktora: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü (2013-)

YABANCI DİL

İngilizce

İŞ DENEYİMİ

2013 - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü

Verilen Dersler: “14-16. Yüzyıl Avrupa Sanatı”, “16-18. Yüzyıl Avrupa Sanatı”

YAYINLAR

“Max Weber’in Protestan Meslek Ahlâkı Argümanı İzleğinde Rembrandt’ın ‘Üç Ağaç’ı”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sayı: XXVI (baskıda)