

GOTİK MİMARLIK VE SKOLASTİK FELSEFE

Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi

Erwin Panofsky



GOTIK MINIMALISM VS SKOLASTIK FELDSEE

Envyin Pano'sky

ERWIN PANOFSKY
GOTİK MİMARLIK VE SKOLASTİK FELSEFE

Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din
Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi



KABALCI YAYINCILIK: 77
İnceleme-Araştırma Dizisi: 21

Erwin Panofsky, 1892 yılında Almanya'nın Hannover kentinde doğdu. Berlin, Münih ve Freiburg Üniversiteleri'nde eğitim gördükten sonra, 1921 yılında Hamburg Üniversitesi'nde sanat tarihi dersleri vermeye başladı ve 1926-1933 yılları arasında bu üniversitede profesör olarak çalıştı. 1931-1933 yılları arasında New York Üniversitesi'nde misafir profesör olarak dersler veren Panofsky, 1934 yılında, ömrünün geri kalan kısmını geçireceği A.B.D.'ye yerleşti. 1935 yılında Princeton Üniversitesi, Institute for Advanced Study'de profesör olarak çalışmaya başladı ve yaşamının sonuna kadar da bu görevini sürdürdü.

Çalışmalarında sanatı, çağın insan eylemlerinin bütünü içinde ele almış ve dış görünüşlerin ötesinde, sanatın anlamsal yanıyla da ilgilenmiş, sanat yapıtının yaratılmasındaki özel yanları bulup çıkarmaya çalışmıştır.

Başlıca yapıtları; *İkonoloji Üzerine Çalışmalar* (1939), *Huygbens Elyazması ve Leonardo da Vinci'nin Sanat Teorisi* (1940), *Albrecht Dürer* (1943), *St. Denis Manastır Kilisesi'nde Rahip Suger ve Kilisenin Sanat Hazineleri* (1946), *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe* (1951), *Erken Hollanda Resmi: Kaynağı ve Nitelikleri* (1953), *Görsel Sanatların Bir Kritiği Olarak Galileo* (1954), *Görsel Sanatlarda Anlam: Sanat Tarihi Üzerine Yazılar* (1955).

Erwin Panofsky
Gothic Architecture and Scholasticism
An Inquiry into Analogy, Arts,
Philosophy and Religion in the Middle Ages

Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe
Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi
© Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2014

Birinci Baskı: Şubat 2014, İstanbul

Çevirmen: Engin Akyürek
Kapak Tasarımı: Gökçen Yanlı

KABALCI YAYINCILIK REKLAMCILIK ORG. LTD. ŞTİ.
Abbasağa Mah. Yıldız Cad. Emek İş Hanı No: 51/1 Kat: 4
Beşiktaş 34353 İstanbul
Tel.: (0212) 236 6234-35 Faks: (0212) 236 6203
yayinevi@kabalci.com.tr www.kabalci.com.tr
internette satış: www.kabalci.com.tr
Sertifika No. 21894

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in-Publication Data (CIP)

Panofsky, Erwin
Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe
Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi
1. Gotik Mimarlık 2. Skolastik Felsefe 3. Ortaçağda Sanat

ISBN 978 605 5272 65 4

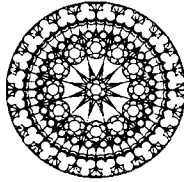
Baskı: Ertem Basım Yayın Dağıtım San. Ltd. Şti
Tel.: (0312) 284 18 14 www.ertem.com.tr info@ertem.com.tr
Eskişehir Yolu 40. km. Başkent Org. San. Böl. 22. Cad. No. 6
Malıköy-Sincan-Ankara - Sertifika No. 26886

ERWIN PANOFSKY

GOTİK MİMARLIK VE SKOLASTİK FELSEFE

Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din
Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi

Çevirmen: Engin Akyürek



RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Mimar Hugues Libergier'in (ölümü 1263) mezar taşı, Reims Katedrali.
- Resim 2: Autun Katedrali, batı portalı, yak. 1130.
- Resim 3: Paris Notre-Dame, batı cephesi orta portal (birçok kısmı restore edilmiştir), yak. 1215-1220 yılları.
- Resim 4: Fransa Kralı I. Henry St. Martin-des-Champs Manastırı'na ayrıcalıklar bağışlarken, 1079 ve 1096 tarihleri arasında yapılmış bir minyatür. Londra, British Museum, ms. Add. 1162, fol. 4.
- Resim 5: Fransa Kralı I. Henry, St. Martin-des-Champs Manastırı'na ayrıcalıklar bağışlarken yak. 1250 yılına ait bir minyatür. Paris, Biblioth  que Nationale, ms. Nouv. Acq. lat. 1359, fol. I.
- Resim 6: Fransa Kralı I. Philip, St. Martin-des-Champs Manastırı'na ayrıcalıklar bağışlarken 1079-1096 tarihleri arasında yapılmış minyatür. Londra, British Museum, ms. Add. 1162, fol. 5 v.
- Resim 7: Fransa Kralı I. Philip, St. Martin-des-Champs Manastırı'na ayrıcalıklar bağışlarken yak. 1250 yılına ait bir minyatür. Paris, Biblioth  que Nationale, ms. Nouv. Acq. lat. 1359, fol. 6.
- Resim 8: Maria Laach, kuzey-batı cephesinden manastır kilisesi, 1093-1156.
- Resim 9: Pirna (Saksonya), Marienkirche, i  mekan, in asına 1502'de başlanmıştır.
- Resim 10: Cluny,     nc  Manastır Kilisesi planı, 1088-yak. 1120; narteks yak. 1120-1150 (K. J. Conant, "The Third Church of Cluny," *Medieval Studies in Memory of A Kingsley Porter*, Cambridge, 1939).
- Resim 11: Amiens Katedrali planı, 1120'de başlanmıştır.
- Resim 12: Sens Katedrali planı, yak. 1140-1168 arasında in a edilmiştir. (E. Gall, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, Leipzig, 1925).
- Resim 13: Laon Katedrali planı, yak. 1160'da başlanmıştır.
- Resim 14: Laon Katedrali, kuzey batıdan, (yak.) 1160'da başlanmıştır.

- Resim 15: Reims Katedrali, kuzey batıdan, yak. 1211'de başlanmıştır.
- Resim 16: Amiens Katedrali, kuzey doğadan, yak. 1220'de başlanmıştır.
- Resim 17: Lessay (Normandiya) Manastır Kilisesi, iç mekan, on birinci yüzyıl sonu.
- Resim 18: Laon Katedrali, koroyerinin içten görünüşü, yak. 1160'ta tasarlanmış çizime uygun olarak 1205'ten sonra başlanmıştır.
- Resim 19: Chartres Katedrali, orta nefin içeriden görünüşü, 1194'ten hemen sonra başlanmıştır.
- Resim 20: Reims Katedrali, orta nefin içeriden görünüşü, 1211'de başlanmıştır.
- Resim 21: Amiens Katedrali, orta nefin içeriden görünüşü, 1220'de başlanmıştır.
- Resim 22: St. Denis, orta nefin içeriden görünüşü, 1231'de başlanmıştır.
- Resim 23: Caen'da St. Etienne, kuzey transeptinin tonozu, yak. 1110 (E. Gall, op. cit.).
- Resim 24: Soissons Katedrali, güney taraftaki yan nefin tonozlarının I. Dünya Savaşı sonrasındaki restorasyonu, on üçüncü yüzyıl başlarında yapılmıştır.
- Resim 25: Soissons Katedrali, I. Dünya Savaşı sırasında hasar gören kuzey taraftaki nef duvarının bir bölümü. On üçüncü yüzyıl başlarında yapılmıştır.
- Resim 26: Chartres Katedrali, nef uçan payandaları, tasarım 1194'ten hemen sonra.
- Resim 27: Reims Katedrali, kuzey transeptinin sağ portalında yer alan Madonna, yak. 1211-1212.
- Resim 28: Durham Katedrali, gizlenmiş uçan payandalar, on birinci yüzyıl sonu. (R. W. Billings, *Architectural Illustrations and Descriptions of the Cathedral Church of Durham*, London, 1843).
- Resim 29: Reims Katedrali, orta nefin açıkta bulunan uçan payandaları, tasarım yak. 1211'de.
- Resim 30: St. Denis, batı cephesi, 1140 yılında vakfedilmiştir. (A. ve E. Rourage'un, 1833-1837 restorasyonundan önce yaptıkları bir gravürden).

- Resim 31: Paris, Notre-Dame, batı cephesi, 1200'den hemen sonra başlanmıştır; klerestory yak. 1220.
- Resim 32: Laon Katedrali, batı cephesi, tasarım yak. 1160; uygulama yak. 1190'dan itibaren.
- Resim 33: Amiens, batı cephesi, 1220'de başlanmıştır; klerestory 1236'da tamamlanmıştır, gül penceresinin şebekesi yak. 1500.
- Resim 34: Reims'de St. Nicaise (yıkılmıştır), batı cephesi yak. 1230-1263 arası; gül pencere yak. 1550'de restore edilmiştir. (N. de Son'un 1625'teki bir gravüründen).
- Resim 35: Reims'de St. Nicaise (yıkılmıştır), batı cephesinde yer alan gül pencere (kısmi rekonstrüksiyon).
- Resim 36: Reims Katedrali, orta nef penceresi, tasarım yak. 1211.
- Resim 37: Caen'da St. Trinité, triforyum, yak. 1110.
- Resim 38: Sens Katedrali, triforyum galerileri, 1150'ye doğru.
- Resim 39: Noyon Katedrali, orta nef galerileri ve triforyum, tasarım yak. 1170; doğu birimi 1170-1185 arasında yapılmıştır, diğer kısımlar daha sonra.
- Resim 40: Châlons-sur-Marne, Notre-Dame-en-Vaux, koroyeri galerileri ve triforyum, yak. 1185.
- Resim 41: Chartres Katedrali, nef triforyumu, tasarım yak. 1194.
- Resim 42: Reims Katedrali, nef triforyumu, tasarım yak. 1211.
- Resim 43: Villard de Honnecourt, Reims Katedrali'nin orta nef duvarı çizimi, çizim yak. 1235, Paris, Bibliothèque Nationale (büyütülmüş detay).
- Resim 44: Amiens Katedrali, nef triforyumu, tasarım yak. 1220.
- Resim 45: St. Denis, nef triforyumu, tasarım yak. 1231.
- Resim 46: Canterbury Katedrali, koroyeri payeleri, 1174-1178.
- Resim 47: Chartres Katedrali, orta nef payesi başlığı, tasarım yak. 1194.
- Resim 48: Reims Katedrali, orta nef payesi başlığı, tasarım yak. 1211.
- Resim 49: Amiens Katedrali, orta nef payesi başlığı, tasarım yak. 1220.
- Resim 50: St. Denis, orta nef payesi başlığı, tasarım yak. 1231.
- Resim 51: Amiens Katedrali, paye kesiti (duvar ve tonoz kaburgaları ile ilişkileri içinde), tasarım yak. 1220.

- Resim 52: St. Denis, paye kesiti (duvar ve tonoz kaburgaları ile ilişkileri içinde), tasarım yak. 1231.
- Resim 53: Köln Katedrali, paye kesiti (duvar ve tonoz kaburgaları ile ilişkileri içinde), tasarım yak. 1248.
- Resim 54: Canterbury Katedrali, paye başlığı, 1174-1178 (diyagram).
- Resim 55: Chartres Katedrali, paye başlığı, tasarım 1194'ten hemen sonra, (diyagram).
- Resim 56: Reims Katedrali, paye başlığı, tasarım yak. 1211 (diyagram).
- Resim 57: Amiens Katedrali, paye başlığı, tasarım yak. 1220 (diyagram).
- Resim 58: Beauvais Katedrali, paye başlığı, tasarım yak. 1247 (diyagram).
- Resim 59: St. Denis, paye başlığı, tasarım yak. 1231 (diyagram).
- Resim 60: Villard de Honnecourt, Pierre de Corbie ile olan tartışması sonucunda oluşturduğu ideal bir doğu ucu planı, çizim yak. 1235. Paris, Bibliothèque Nationale.



GOTİK MİMARLIK VE SKOLASTİK FELSEFE

Tarihçiler ellerindeki malzemeyi, *Oxford Sözlüğü*'nde "tarihin ayırt edilebilir dilimleri" olarak tanımlanan "dönem"lere ayırmadan edemezler. Ayırt edilebilir olabilmesi için, bu tarih dilimlerinin her birinin kendi içinde belli bir bütünlüğe sahip olması gerekir. Eğer tarihçi bu bütünlüğü sadece varsaymakla yetinmeyip, onun varlığını kanıtlamayı da isterse, o dönemin sanat, edebiyat, felsefe, sosyal ve politik akımları, dinsel hareketleri vb. gibi birbirinden oldukça farklı olgular arasında öze ilişkin benzerlikler keşfetmeye çalışmak zorunda kalacaktır. Övgüye değer, dahası vazgeçilemez olan bu çaba, çok açık biçimde sakıncalar içeren "paralellikler" aranıp izlenmesine neden olur. Doğaldır ki kişi, ancak olabildiğince sınırlandırılmış belli bir alanda uzman olabilir ve uzmanlık alanı ötesinde gezindiğinde (*ultra crepidam*) eksik ve genellikle ikincil bilgilere dayanmak zorunda kalır. Çok az kişi paralel gitmeyi reddeden olguları yok sayma ya da hafifçe saptırma günahından kendini kurtarabilir. Bulduğumuz gerçek bir paralellik bile, nasıl oluştuğunu kafamızda tasarlayamazsak, bizi gerçek anlamda sevindiremez. Öyleyse, Gotik mimarlık ile Skolastik felsefenin karşılıklı ilişkilerini¹ saptamaya yönelik yeni bir –ikircikli– çaba da, hem sanat tarihçileri hem de felsefe tarihçileri tarafından kuşkuyla karşılanacaktır.

¹ Bu paralelliğin gelişimini modern literatürde izlemek ayrı bir çalışmayı gerektirir. Burada, Charles R. Morey'in *Medieval Art*, New York, 1942, s. 255-267'deki harika sayfalarını referans olarak vermeyi yeterli görüyorum.

Ancak, bir an için bütün yapısal benzerlikleri bir kenara bırakarak bile, Gotik mimarlık ile Skolastik felsefe arasında, zaman ve mekan açısından elle tutulur ve rastlantısal olamayacak bir çakışma vardır; öylesine göz ardı edilemeyecek bir çakışma ki, ortaçağ felsefi tarihçileri, daha sonraki değerlendirmelerden etkilenmeksizin, kendi malzemelerini, sanat tarihçileri ile kesinlikle aynı dönemlere yerleştirmişlerdir.

I

Sanattaki Karolenj canlanışa, felsefede, aynı derecede görkemli, aynı derecede şaşırtıcı ve yine çok daha sonraki bir tarihte anlaşılabilir bir gizil güç ile yüklü olan John Scotus (810-877) olgusu karşılık gelmektedir. Her iki alanda da, yaklaşık yüz yıllık bir oluşum dönemini farklı akımların çeşitliliği izlemiştir: Sanatta, Hirsau ekolünün düzlemsi yalınlığı ve Normandiya ile İngiltere'nin katı yapısalcılığından, Güney Fransa ve İtalya'nın zengin proto-klasisizmine kadar uzanan çeşitliliği ve zıtlıkları ile Romanesk; teoloji ve felsefede ise Peter Damien, Lautenbach'lı Manegold ve St. Bernard'ın uzlaşmaz inançlılığı (fideizm) ile Tours'lu Berenger ve Roscellinus'un katı rasyonalizminden, Lavardin'li Hildebert, Rennes'li Marbod ve Chartres okulunun proto-hümanizmine dek uzanan düşünce akımlarının çeşitliliği.

Lanfranc ve Anselmus (ölüm tarihleri sırasıyla 1089 ve 1109), akıl ile inanç arasındaki çelişkiyi çözmek için, henüz böyle bir çözüme ilişkin ilkelerin keşfedilip formüle edilmemiş olduğu bir dönemde, kahramanca bir girişimde bulunurlar. Bu ilkelerin keşfi ve formüle edilmesi, daha sonra Gilbert de la Porrée (ölümü 1154) ve

Abelard (ölümü 1142) tarafından başlatılmıştır. Böylece, erken Skolastik, Suger'nin St. Denis katedralinde doğan erken Gotik mimarlık ile aynı anda aynı çevrede doğmuş oluyordu. Hem bu yeni düşünce biçimi, hem de yeni yapım stili (*opus Francigenum*-Fransız işi) –ki, Suger'nin kendi sanatçıları için kullandığı tabirle, “farklı uluslardan birçok usta” tarafından yapılmış olmasına karşın sonradan gerçek bir uluslararası akıma dönüşmüştür– Paris merkez olmak üzere yarıçapı 100 mili aşmayan bir dairenin kapsadığı coğrafi bölgeden çıkarak yayılmış ve yaklaşık 150 yıl boyunca da varlığını esas olarak bu bölgede sürdürmüştür.

Yüksek Skolastik'in tam da yüksek Gotik mimarlığın Chartres ve Soissons ile ilk zaferlerine ulaştığı on ikinci yüzyılın sonlarında başladığı varsayılır. Her iki alanda da “klasik” veya olgun evreye St. Louis (1226-1270)'nin hükümdarlığı döneminde ulaşılmıştır. Bu dönem Hales'lı Alexander, Albertus Magnus, Auvergne'li William, St. Bonaventura ve St. Thomas Aquinas gibi yüksek Skolastik filozoflarıyla; Jean le Loup, Jean d'Orbais, Robert de Luzarches, Jean de Chelles, Hugues Libergier ve Pierre de Montereau gibi yüksek Gotik mimarlarının parladığı dönemdir. Yüksek (erken olmayan) Skolastik'in ayırt edici özellikleri de yüksek Gotik sanatını belirleyen özelliklere dikkati çekecek kadar benzemektedir.

Chartres'in batı cephesindeki erken Gotik figürleri Romanesk atalarından ayıran hafif canlılığın, birkaç yüzyıldır uyumaya terk edilmiş olan insan psikolojisine yeniden duyulmaya başlanan ilgiyi yansıttığına haklı olarak dikkat çekilmektedir.² Ama bu psikoloji hâlâ kutsal kitaba ilişkin (ve Augustinusçu) “yaşamın soluğu” ve “yer-

² Karşılaştır: W. Koehler, “Byzantine Art in the West,” *Dumbarton Oaks Papers*, I, 1941, s. 85.

yüzünün tozu” ikilemine dayandırılmaktaydı. Reims ve Amiens’in, Strassburg ve Naumburg’un –henüz portre sayılmasa bile– son derece canlı olan yüksek Gotik heykelleriyle, – henüz natüralistik sayılmasa bile– oldukça natürel olan yüksek Gotik hayvan ve bitki süslemeleri, Aristotelesçiliğin zaferini ilan eder. Ölümsüzlüğü kabul edilmekle birlikte, artık insan ruhu bedenden bağımsız bir töz olmaktan çok, bedenin kendisinin organize edici ve birleştirici ilkesi olarak düşünölmekteydi. Bir bitki, bitki ideasının bir kopyası olarak değil, bir bitki olarak vardı. Tanrı’nın varlığının da, *a priori* olmaktan çok, O’nun yarattıkları ile kanıtlanabileceğine inanılmaktaydı.³

Biçimsel düzenleme açısından da yüksek Skolastik *Summa*, 11. ve on ikinci yüzyılların daha az kapsamlı, daha gevşek düzenlenmiş ve daha az *üniform* olan ansiklopedilerinden ve *Libri Sententiarum*’larından (özdeyiş kitapları) farklıydı; tıpkı yüksek Gotik’in kendi atasından farklı olması gibi. Gerçekte, *Summa* sözcüğünün anlamı, (ki ilk kez jüristler tarafından bir kitap adı olarak kullanılmıştır) on ikinci yüzyıl sonuna kadar “kısa özet”ten (1150’de Melun’lu Robert’m tanımladığı gibi *singulorum brevis comprehensio*

³ Karşılaştıır: M. Dvořák, “*Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*,” München, 1918 (orijinali *Historische Zeitschrift*, 3 rd. ser. XXIII) tamamı: E. Panofsky, “*Deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*,” München, 1924, s. 65. Kilise otoritelerinin bu yeni, Aristotelesçi bakış açısını kolay kolay kabullenmediğı açıkça göröülebilir. Paris Üniversitesi, 1210 Paris Meclisi’nin (Synod), Aristoteles’in “*Metaphysics*” ve “*Naturalia*”sını (ve hatta bunların özetlerini) mahkum eden kararlarını 1215 yılına kadar kabul etmekteydi. 1231 yılında Papa Gregory IX, *Metaphysics*’i zımın kabul etmiş, ama *Naturalia*’nın yasasını, “sansüre tâbi tutulup hatalarından arındırılmadığı” sürece devam ettirmiştir. Bu iş için bir komisyon dahi kurmuştur, ama aradan geçen zaman, bu tedbirlerin etkinliğini azaltmıştır.

[tek tek şeylerin bir araya getirilmesi] ya da *compendiosa collectio* [özet olarak bir araya getirmek]) sistemli ve komple bir sunuşa, yani “özet”ten bizim bildiğimiz anlamda “summa”ya dönüşmemiştir.⁴ Bu yeni tipin ilk tam gelişkin örneği olan *Summa Theologiae*’nın (Roger Bacon’a göre bu ancak bir atın taşıyabileceği ağırlıktaydı) yazımına Hales’lı Alexander 1231 yılında, tam da Pierre de Montereau’nun St. Denis’nin yeni nefine başladığı yıl başlamıştır.

Saint Louis’nin 1270 yılında ölümünden sonraki (veya, St. Bonaventure ve St. Thomas’nın 1274’te ölümünden sonraki de diyebiliriz) 50-60 yıl, felsefe tarihçileri tarafından yüksek Skolastik’in son evresi, sanat tarihçileri tarafından da yüksek Gotik’in son evresi olarak adlandırılır. Bu evrelerde yer alan birçok gelişme –her ne kadar önemli olsalar da– henüz durumda köklü bir değişikliğe neden olacak etkiye ulaşamamış, ama kendilerini, var olan sistemin yavaş yavaş çözülmesinde göstermiştir. Hem entelektüel, hem de artistik yaşamda (ki buna 1170 yılından itibaren Paris’teki Notre-Dame ekolünce belirlenen müziği de eklemeliyiz) merkezden çevreye doğru giderek bü-

⁴ *Compendium* sözcüğü (orijinali “biriktirilmiş şey,” “bir birikim”) “kısa yol” (*compendia montis*) ve daha mecazi bir anlam yüklenerek bir edebi “özet” (*compendium docendi*) anlamında kullanılmıştır. Dipnot 3’te sözü geçen 1210 ve 1215 kararlarında da *summa* sözcüğü hâlâ şu anlamda kullanılır: “Non legantur libri Aristoteles de metaphysica et naturali historica, nec *summa* de iisdem. (Ne Aristoteles’in Metafizik ve Doğa Tarihi adlı kitapları, ne de bunlar hakkındaki *summa* okunsun). Bugün kullanılan anlamında ilk örneğin, Robert de Courzon’un 1202’de yazdığı (ama halen tamamı yayınlanmamıştır) bir *Summa Theologie* olduğu, genel olarak kabul edilmektedir. Ancak muhtemelen, Prévostin ve Stephan Langton (benzer bir biçimde Paris’te aktif olan) *Summa*ları, bundan 10-15 yıl önceydi. Bkz: E. Lesle, *Historie de la propriété ecclésiastique en France*, V (*Les Ecoles de la fin du VIII^e siècle à la fin du XII^e*) Lille, 1940, özellikle s. 249, 251, 676.

yüyen bir eğilim gözlemleyebiliriz. Yaratıcı coşku merkezden (Paris ve etrafı) çevreye (periferi; Güney Fransa, İtalya, Cermen ülkeleri ve on üçüncü yüzyılda kendini diğer ülkelerden soyutlamaya yönelmiş olan İngiltere'ye) kayma eğilimi göstermiştir.⁵

Thomas Aquinas ile zafere ulaşmış olan aklın en üst düzeydeki bireşimci gücüne karşı bir güven azalması hissedilmiş olabilir. Bu da Skolastik'in "klasik" dönemi boyunca bastırılmış olan akımların –kuşkusuz oldukça farklı düzeylerde– yeniden dirilmeleriyle sonuçlandı. *Summalar*, tekrar, daha az sistematik ve daha iddiasız sunuş biçimleriyle değiştirildi. Skolastik öncesi Augustinusçuluk (diğer bazı ilkelerinin yanı sıra, iradenin akıldan bağımsız olduğunu da ileri sürmüştü) Thomas'ın düşüncelerine karşıt olarak yeniden canlandırıldı ve Thomas'ın ölümünden üç yıl sonra da onun Augustinus karşıtı düşünceleri reddedildi. Benzer biçimde, "klasik" katedral tipi de yerini daha az mükemmellikte sistemleştirilmiş ve bir ölçüde arkaik çözümlere bıraktı. Plastik sanatlarda da soyut ve çizgisel Gotik-öncesi eğilimlerin canlanması gözlemlendi.

"Klasik" yüksek Skolastik'in doktrinleri, ya katı okul gelenekleri haline geldi, ya Brunetto Latini'nin *Somme-le-Roy* (1279) ve *Tesoretto*'su gibi popüler eserlerle bayağılaştırıldı, ya da insan kapasitesinin sınırları ölçüsünde düzenlenip inceltildi (Bu dönemin en büyük temsilcisi olan ve 1308 yılında ölen Duns Scotus'un *Doctor Sublitis** ünvanını taşıması nedensiz değildi). Benzer bir biçimde "klasik" yüksek Gotik de, ya Dehio'nun deyimiyle doktrinleşti, ya "dilenci tarikatlarında" olduğu gibi kısaltıldı ve basitleştirildi, ya da Strassburg ve Freiburg'un oya gibi ince süslemelerinde, Hawton

⁵ Karşılaştır: Robert Grosseteste, Roger Bacon ve William Shyneswood.

* İnce eleyip sık dokuyan hoca anlamında. (Çev.)

veya Lincoln'ün akıcı pencere şebekelerinde olduğu gibi inceltilip karmaşılaştırıldı. Ama, henüz bu dönemin sonu gelmeden temel bir değişiklik kendini gösterdi; on dördüncü yüzyılın ortasından önce (felsefe tarihlerinde yüksek Skolastik'in geç Skolastik'e geçiş tarihi olarak Ockham'lı William'ın öğretisinin kaydettiği büyük gelişme sonucunda yasaklandığı 1340 yılı üzerinde uzlaşmıştır) bu değişiklik son şeklini alarak evrensel bir etkiye ulaştı.

Bu dönemle birlikte yüksek Skolastik'in enerjisi de (Manet'den sonra akademik resmin varlığını sürdürebildiği kadarıyla var olabilen kemikleşmiş Thomasçı ve Scotuscu okulları bir kenara bırakırsak) ya şiire ve sonuçta giderek Guido Cavalcanti, Dante ve Petrarca ile Hümanizme kanallı oldu; ya da Master Eckhart ve izleyicileriyle akılcılık karşıtı mistisizme yöneldi. Felsefe ise, sözcüğün tam anlamıyla "Skolastik felsefe" olarak kaldığı kadarıyla, bilinemezci (agnostik) olmaya yöneldi. Kendisini giderek daha fazla soyutlayan bir tarikat haline dönüşen İbn Rüşcülerini bir yana bırakırsak, bu önemli değişim, daha sonraki tarihçilerin yerinde olarak "modern" diye adlandırdıkları ve Peter Aureolus (yak. 1280-1323) ile başlayıp Ockham'lı William'la (yak. 1295-1349 veya 1350) olgunluğuna erişen o görkemli hareketin, "eleştirel nominalizm" in* içinde oluştu (Roscellinus'un adıyla özdeşleşen ve görünürde neredeyse 200 yıldır ölmüş olan Skolastik öncesi, dogmatik nominalizmin tersi olması anlamında "eleştirel"dir). Aristotelesçiliğin bile tersine, no-

* Nominalizm veya Adcılık, genel (tümel) kavramların hiç bir varlıkları olmadığı ve bunların birer 'ad'dan ibaret olduğunu savunan öğretimidir. Bu adı on birinci yüzyılda ilk kez Roscelinus kullanır. Tümel kavramlar, birer 'gerçek' değil, gerçek nesnelere bizim verdiğimiz birtakım adlar ve seslerdir. Adcılık, din kurumunu bütünüyle sarsar, çünkü din, başta Tanrı kavramı olmak üzere bütünüyle tümel kavramlardan oluşmuştur. (Çev.)

minalistler gerçek varoluşu tümellere (universals) değil tekillere (particulars) bağladılar; ve böylece de yüksek Skolastik'in karabasanı olan "bireyselleştirici ilke" (*principum individuationis*)* sorunu kendiliğinden çözümlenmiş oldu. Peter Aureolus'un deyişiyle, "her şey kendisinden ötürü tektir, başka hiçbir şeyden değil" (*omnis res est se ipsa singularis et per nihil aliud*).

Öte yandan, ampirizmin sonsuz ikilemi de yeniden ortaya çıktı: Gerçekliğin niteliği sadece ve sadece görüsel bilme (*notitia intuitiva*) ile kavranana, yani dolaysız duyularla algılanan tek tek "şey"lere ve dolaysız iç deneyimlerle bilinen belirli psikolojik durum veya davranışlara (sevinç, hüznün, istek, vb.) ait olduğuna göre; tüm bu "gerçek" olan şeyler –yani fiziki nesneler dünyası ve psikolojik süreçler dünyası– hiçbir zaman akılcı olamaz. Aynı biçimde, akılcı olan her şey de –yani bu iki dünyadan soyut bilme (*notitia abstractiva*) ile damıtılıp edinilen kavramlar– hiçbir zaman gerçek olamaz; öyle ki bütün metafizik ve teolojik problemler –tanrının varlığı, ruhun ölümsüzlüğü, ve en az bir örnekte (Autrecourt'lu Nicholas) nedensellik gibi– ancak olasılıklar olarak tartışılabilirler.⁶

Bu yeni akımların ortak paydası ise, doğal olarak öznelciliktir. Şair ve hümanist için estetik öznelcilik, mistik için dinsel öznelcilik, nominalist için ise bilgilimsel (epistemolojik) öznelcilik. Aslında bu iki ekstrem, mistisizm ve nominalizm, bir bakıma aynı şeyin zıt görüntülerinden başka bir şey değildir. Her ikisi de akılla inanç arasındaki bağı koparmışlardır. Ama, mistisizm (ki Tauler Suso ve

* Bir nesneyi "o nesne" yapan, bireyselliğini veren ilke. (Çev.)

⁶ Ockham için bkz. R. Guelluy'un yeni kitabı, *Philosophie et Théologie chez Guillaume d'Ockham*, Louvain, 1947; Autrecourt'lu Nicholas için bkz. J. R. Weinberg, *Nicolaus of Autrecourt, a Study in 14th. Century Thought*, Princeton, 1948.

Ruysbroeck'lu John kuşağı ile birlikte, Skolastisizmle olan bağlarını Master Eckhart kuşağına kıyasla çok daha radikal bir biçimde kopartmıştı) bunu dinsel duyguların bütünlüğünü korumak için yaptı; oysa nominalizm, akılcı düşünce ve ampirik gözlemin bütünlüğünü korumayı amaçlamıştır (Ockham, "mantık, fizik ve gramer"i teolojinin denetimine tâbi tutmaya yönelik herhangi bir girişimi açıkça "haddini aşar" nitelikte bulur).

Hem mistisizm hem de nominalizm, bireyi kişisel duyum ve psikolojik deneyimle yetinmek zorunda bırakır; sezgi (*intuitus*), Master Eckhart'da olduğu gibi, Ockham'da da çok sevilen ve oldukça önemli bir kavramdır. Ama mistik, duygularını görsel imgelerin ve duygusal uyarımların toplayıcıları olarak ele alır; nominalist ise, gerçeğin taşıyıcıları olarak. Mistik sezgi, insanla Tanrı arasındaki ve Kutsal Üçlü'nün tek tek kişileri arasındaki ayrımın dahi ötesinde bir birlik üzerine odaklanmışken, nominalist sezgi tek tek nesnelerin ve psikolojik süreçlerin çokluğu üzerine odaklanmıştır. Hem mistisizm hem de nominalizm, sonlu ve sonsuz arasındaki sınırın kaldırılmasıyla son bulur; ancak mistik, insan ruhunun tanrıya ulaşarak kendini söndüreceğine inandığından, "ben"i (ego) sonsuzlaştırma eğilimindedir. Oysa nominalist, fiziksel dünyayı sonsuzlaştırma eğilimindedir; çünkü o, sonsuz bir fiziksel evren düşüncesinde hiçbir mantıksal çelişki görmez ve buna yönelik teolojik itirazları da reddeder. On dördüncü yüzyıl nominalist okulunun Copernicus'un güneş-merkezli sistemi, Descartes'in geometrik analizleri ve Galileo ile Newton'un mekaniği konusundaki öndeyilerine şaşmamak gerekir.

Aynı biçimde geç Gotik sanatı da bu bölgesel ve ideolojik farklılıkları yansıtan bir biçimler çeşitliliğine ayrıştı. Görsel alandaki bu

çeşitlilik de, tıpkı entelektüel alanda gözlemlediğimize benzer bir öznelcilik ile birleştirilmiştir. Bu öznelciliğin en tipik ifadesi, Giotto ve Duccio ile beliren ve 1330-40'lardan itibaren her yerde kabul görmeye başlayan, uzayın perspektif yorumlanmasının ortaya çıkışıdır. Maddi bir boyama veya çizme yüzeyinin, maddi olmayan bir yansıma düzlemi olarak yeniden tanımlanmasında perspektif, –başlangıçta mükemmellikten ne kadar uzak olarak ele alınmış olursa olsun– sadece “ne görüldüğünü” değil, ama aynı zamanda belirli koşullarda “nasıl görüldüğü” konusunu da açıklar. Perspektif, Ockham'ın deyimini kullanacak olursak, subjenin objeyi dolaysız sezişinin kaydedilmesidir. Böylece perspektif, modern “natüralizm” için yolu açar ve görsel anlatımı sonsuzluk kavramına ekler; çünkü perspektif kaçış noktası, ancak “paralellerin kesiştiği noktanın izdüşümü” olarak tanımlanabilir.

Biz, doğal olarak perspektifi sadece iki boyutlu sanatların bir aracı olarak düşünürüz. Ancak, bu yeni görme biçimi –veya daha doğru bir deyişle görme sürecinin kendisine dayanarak tasarlanma– diğer sanatları da zorunlu olarak değiştirdi. Heykeltıraş ve mimarlar da biçimlendirdikleri formları artık yalıtılmış hacimler olarak değil, kapsamlı bir “resimsel mekân” (her ne kadar resimsel mekân kendini aslında izleyicinin gözünde oluşturuyorsa da) olarak tasarlamaya başlamışlardı. Üç boyutlu medya da resimsel bir deney için materyal sağlar. Bu pitoresk ilke, tipik bir on beşinci yüzyıl “Schnitzaltar”ı olan Claus Sluter'in Champmol'ünün sahneye benzeyen portalında ya da balkondan yukarıya ya da aşağıya doğru bakan süsleme figürlerinde olduğu kadar ileri götürülmüş olmasa da, bütün geç Gotik heykeli için geçerlidir. Bu, aynı zamanda İngiltere'nin “Perpendicular” mimarisi ile Cermen ülkele-

rindeki “hall church”* ve “yarı hall church”lerin yeni tipleri için de geçerlidir.

Bütün bunlar, nominalizmin ampirik ve partiküleristik ruhunu yansıttığı öne sürülen manzara ve iç mekân resimleri (ki janr özelliklerini birlikte etkilemişlerdir) ile portreler gibi yeniliklere uygulandığı gibi, mistisizmle ilgili olan yeni bir Meryem betimlemelerine (*Andachtsbilder*) de uygulandı. Portreler, artık belirli bir kişiyi tamamen kişisel özellikleriyle betimleyen bağımsız yapıtlardı (Peter Aurelius’un dediği gibi “her şey yalnızca kendinden ötürü tektir, başka hiçbir şeyden değil”). Daha erken dönemlerde portre betimleri, cansız olarak yapılan imgelerin üzerine, Scotusçu “belirli bir kişi olmak” ilkesinin (*haecceitas*), diğer birdeyişle “bireysel özelliklerin” olduğu gibi eklenmesinden ibaretti. *Pietà*, St. John Tanrı’nın kucağında, Acıların Adamı, Üzüm Sıkan İsa v.b. gibi “tapınma imgeleri” olan yeni betimler de, kendi açılarından, sık sık çirkinlik noktasına kadar vardırıdıkları natüralizmleriyle, sözü geçen portreler, manzara ve iç mekân resimlerinden daha az “natüralist” değildiler. Portreler, manzaralar ve iç mekân resimlerinin izleyiciye sonsuzluk duygusunu, Tanrı’nın sınırsız yaratıcılığının ve evrendeki sonsuz çeşitliliğin bilincini duyumsatarak vermesine karşın, Meryem betimleri bu duyguyu, izleyicinin kendi varlığı ile bizzat Yaratan’ın sınırsızlığı içine dalmasına olanak vererek sağlar. Nominalizm ve mistisizm bir kez daha birbirleriyle birleşen zıt uçlar (*les extrêmes qui se touchent*) olduklarını gösterdiler. Görünüşte uzlaşmaz olan bu eğilimlerin on dördüncü yüzyılda çeşitli biçimlerde iç içe girdiğini ve sonuçta ‘bir parlak an’ için –büyük Flaman resminde ve onlara hayranlık duyan

* Orta ve yan neşerin aynı yükseklikte olduğu kiliseler. (Çev.)

Cusa'lı Nicholas'ın (Roger van der Weyden ile aynı yıl ölmüştür) felsefesinde olduğu gibi– birleştiklerini görebiliriz.

II

Bu şaşırtıcı derecede eşzamanlı gelişmenin “yoğun” evresi boyunca, yani 1130-40 yılları ile 1270 arasındaki dönemde, bana öyle geliyor ki Gotik sanat ile Skolastik düşünce arasında salt bir “paralellik”ten daha somut; bilge danışmanlarca ressam, heykeltıraşlar ya da mimarlar üzerinde kaçınılmaz olarak kullanılan bireysel (ve çok önemli) “etkiler”den çok daha genel bir ilişki gözlemleyebiliriz. Salt bir paralelliğin dışında, benim düşündüğüm ilişki gerçek bir neden-sonuç ilişkisidir; ama, bireysel bir etkinin tersine, bu neden-sonuç ilişkisi dolaysız bir etki olmaktan çok, yayılma (diffusion) yoluyla olmaktadır. Bu da, daha uygun bir terim arayışı içinde “zihinsel alışkanlık” (mental habit) diye adlandırabileceğimiz tutumun yaygınlaşmasıyla oluşur. Bu çok kullanılan klişeyi, tam Skolastik anlamıyla sınırlandırarak “davranışı düzenleyen ilke” (*principium importans ordinem ad actum*)⁷ olarak tanımlayabiliriz. Bu tür zihinsel alışkanlıklar bütün uygarlıklarda iş başındadır. Evrim düşüncesi –ki, düşüncenin kendi evrimi üzerine de şimdiye değin yapılandan çok daha fazla bir çalışmayı gerektiren ve şimdilerde kritik bir döneme giriyor gibi görünen bir düşüncedir– bütün çağdaş tarih yazımına nüfuz etmiştir; ve hepimiz, biyokimya veya psikanaliz konusunda kapsamlı bir bilgiye sahip olmadığımız halde, vitamin eksiklikleri, allerjiler, anneye bağımlılık ve aşağılık kompleksleri üzerine büyük bir rahatlıkla konuşuruz.

⁷ Thomas, Aquinas, *Summa Theologiae*, I-II, q. 49, art. 3.

Genellikle, tek bir alışkanlık-oluşturan etkeni birçok diğerinden ayırt edemedebilmek ve geçiş kanallarını düşünebilmek zor ve hatta olanaksızdır. Ancak 1130-40 yıllarından 1270'e kadar olan dönemde, "Paris ve çevresindeki 100 mil yarıçaplı bölge" bu açıdan bir istisna oluşturur. Bu küçük bölgede Skolastik, eğitim alanında gerçek bir tekele sahipti. Entelektüel eğitim bütünüyle, kırsal ve bölgesel nitelikteki manastır okullarından kent kökenli, kozmopolit ve deyim yerindeyse "yarı- kilisesel" kurumlara kaymaktaydı. Bu kurumlar, neredeyse tamamı on üçüncü yüzyılın ürünleri olan katedral okulları, üniversiteler ve yeni dilenci tarikatlarının stüdyoları (*studia*)dır. Bu kurumların üyeleri, üniversitelerin içinde, giderek artan önemli bir rol oynamışlardı. Benedikten öğreti ile hazırlayıp Lanfranc ve Anselmus ile başlatılan, Dominiken ve Fransiskanlarla de geliştirilip olgunluğa ulaştırılan Skolastik öğreti gibi, Gotik biçim de Benedikten manastırlarında hazırlanmış, Suger'nin St. Denis'si ile başlatılmış ve büyük şehir katedralleriyle de doruk noktasına ulaşmıştır. Şu nokta dikkat çekicidir; Romanesk dönemde mimarlık tarihinin en büyük isimleri Benedikten manastırlardan, yüksek Gotik döneminde katedrallerden, geç Gotik'te ise bölge kiliselerinden çıkmışlardır.

Bu Gotik yapıların kurucuları, büyük bir olasılıkla Gilbert de la Porrée veya Thomas Aquinas'nın eserlerini orijinallerinden okumamışlardı. Ama, kendi işlerinin onları zorunlu olarak liturjik ve ikonografik programları hazırlayıp yürüten kişilerle aynı çalışma örgütlerinde bir araya getiriyor olması gerçeğinin dışında, kendilerine çok çeşitli başka yollardan da Skolastik bakış açısı empoze ediliyordu. Bu kişiler okula gitmişler, vaazlar dinlemişler, dönemin akla gelebilecek tüm sorunlarıyla ilgili Skolastik tartışmaların yapıldığı toplantılara (*disputationes de quolibet*) katılmışlardı. Bu top-

lantılar, günümüzün konser, opera ve konferanslarından pek farklı olmayan bir sosyal olay haline gelmişlerdi.⁸ Ne doğa bilimlerinin ne de beşeri bilimlerin (hatta matematiğin bile) kendi iç metotlarını ve terminolojilerini henüz oluşturmamış olmaları, insanlığın bilgi birikiminin tamamını normal, uzmanlaşmamış bir zekânın sınırlarının içinde tutulabiliyordu ve belki de en önemli nokta bütün bir sosyal sistemin hızla kentlerde oluşan mesleki bir işbölümüne yönelerek değişmekte olmasıydı. Daha sonra görülen lonca ve “Bauhütten” sistemleri ile henüz katılaşmamış olan bu sosyal yapı, papazla sıradan insanın, şairle hukukçunun, bilim adamıyla zanaatçının az çok eşit koşullarda bir araya gelebilmelerini sağlayan bir zemin oluşturmaktaydı. Kiralık hattatların yanı sıra, kitap satıcıları (1170’lerden itibaren bahsedilebilir), kitap kiralayıcıları, mücellitler ve minyatür sanatçıları (on üçüncü yüzyıl sonlarında elyazmalarını resimleyenler [*enlumineurs*] Paris’te bir caddeyi bütünüyle işgal etmekteydi) ile birlikte el yazması kitapları komple (*en masse*) üreten, kentte yerleşik ve az çok bir üniversitenin denetimi altında çalışan profesyonel yayımcılar (*stationarius*. Bu sözcük kırtasiyeci “stationer” sözcüğünün de kaynağıdır) ortaya çıktı. Bunları, profesyonel ve kentli ressam, heykeltıraş ve kuyumcular; profesyonel ve kentli bilim adamları (genellikle rahip, ama yaşamını yazmaya ve öğretmeye adanmış –ki “Skolastik” ve “Skolastisizm” sözcükleri buradan kaynaklanır); ve son olarak da –ama daha önemsiz değil– kentte yerleşik profesyonel mimar izledi.

⁸ M. de Wulf, *History of Mediaeval Philosophy*, 3. İngilizce basım, Londra, II, 1938, s. 9.

• Özellikle on ikinci yüzyılda Güney Fransa’da büyük bir gelişme gösteren, manastırlarda örgütlenen ve dini bir çizgisi de olan taş işçilerinin mesleki birliği. (Çev.)

Bu “profesyonel” mimar (modern çağlarda soylu mimar olarak adlandırılan manastırda yetişmiş mimarların tersi anlamında “profesyonel”), mimar olarak işinin başında durur ve yapılan işi bizzat denetlerdi. Böyle yapmakla da “bu dünyanın” adamı olmuştu; çok seyahat etmiş, çok okumuş ve daha önce eşine rastlanmamış bir sosyal prestije sahip olmuştu. “Zekâsının erdeminden ötürü” (*propter sagacitatem ingenii*), alt grup ruhban sınıfını kıskandıracak bir maaş alır, “eldiven ve baston taşıyan” bir mevkide (*virga*) görülürdü. Verdiği kısa emirler, Fransız edebiyatında yazarların her işi iyi ve üstün bir güvenle yapan kişileri tanımlamakta kullandıkları bir atasözü haline gelmişti: “*par cy me le taille.*”⁹ Onun portresi, büyük katedrallerin “labirent”lerinde, kurucu piskoposunkiyle birlikte yer aldı. Reims’deki bugün var olmayan St. Nicaise katedralinin ustası olan Hugues Libergier, 1263 yılında öldükten sonra, kendisine o güne değin görülmemiş bir onur bahşedilmiş, bir betimde hem akademik bir giysiyle giydirilmiş olarak, hem de “kendi” kilisesinin bir modelini elinde tutarken gösterilerek ölümsüzleştirilmiştir (Resim 1). Bu ayrıcalık daha önce yalnız çok cömertçe bağışlarda bulunan kişilere tanınırdı. Pierre de Montereau da –gerçekten de yaşamış olan mimarlar içinde, mimarlığın mantıklılığına en fazla önem veren mimardır– St. Germain-des-Prés’deki mezar taşında “*Doctor Lathomorum*” olarak anılmıştır. Öyle görünüyor ki, 1267’de mimarın kendisine bir çeşit Skolastik olarak bakılıyordu.

⁹ “Burası benim için biçtiğiniz yerdir.” Bu ünlü deyişin atasözü olarak kullanılışı için bkz. (Nicolas de Briart, tekrar basım: V. Mortet ve P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l’architecture*, Paris, II, 1929, s. 290); karşılaştı: G. P. in içinde: Romania, XVIII, 1889), s. 288.

* Mimar Pierre de Montereau’ya, mantığının “Skolastik” niteliğinden ötürü takılan ad. (Çev.)

III

Erken ve yüksek Skolastik'in yol açtığı zihinsel alışkanlığın (mental habit) erken ve yüksek Gotik mimarlığının oluşumunu nasıl etkilemiş olabileceğini sorgularken, Skolastik doktrinin düşünsel içeriğini fazla dikkate almadan onun yöntemi, Skolastiklerin kendi deyimiyle *modus operandi* (işleyiş biçimi) üzerinde duracağız. Doktrinin düşünsel içeriğini oluşturan ruhla bedenin ilişkisi veya tümeller-tekiller sorunu gibi konulardaki dogmalar, doğal olarak mimarlıktan çok betimsel sanatlarda yansıtılmıştır. Mimarların heykeltıraşlar, cam ustaları, ahşap yontucuları v.b. ile yakın ilişki içinde oldukları bir gerçektir. Mimar, gittiği her yerde onların çalışmaları- nı incelemiş (Villard de Honnecourt'ın "albüm"ü bunun tanığıdır), yapımını üstlendiği yapılarda onlara görev vermiş, çalışmalarını denetlemiştir. Özellikle de onlara yaptırdığı ikonografik programlar nedeniyle, Skolastik danışmanlarla yakın işbirliğine girmiştir. Ancak bütün bunları yaparken mimar, günün düşüncesinin bir uygulayıcısı olmaktan çok, onu özümsemiş bir taşıyıcısı olmuştur. "Yapının biçimini tasarlayan, ama maddesini bizzat biçimlendirmeyen"¹⁰ kişi olarak mimarın, doğrudan doğruya ve mimar olarak yapabileceği ve uygulayacağı da, daha çok Skolastik'in bu özgün işleyiş biçimidir (*modus operandi*). Bu yöntem, Skolastik bir düşünceyle karşılaşan sıradan bir insanın kafasında iz bırakan ilk şey olsa gerek.

Bu yöntem bütün "işleyiş biçimleri" gibi, bir "esas biçim"den (*modus essendi*)¹¹, erken ve yüksek Skolastik'in tam da varlık nedeni (*raison d'être*) olan 'gerçeğin birliğini kurmak' düşüncesinden kay-

¹⁰ Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, I, q. 49, art. 6, c.

¹¹ A.g.y., q. 89, art. 1, c.

naklanır. On ikinci. ve on üçüncü yüzyıl filozofları, kendilerinden öncekilerin henüz düşleyemedikleri, kendilerinden sonrakilerin de (mistikler ve nominalistler) pişmanlıkla safdışı bıraktıkları bir işe giriştiler: akıl ile inanç arasında kalıcı bir barış anlaşması imzalanması! “Kutsal doktrin” der Thomas Aquinas “insan aklını inancın kanıtlanmasında değil, bu doktrinde ortaya konulan herşeyin açıklığa kavuşturulmasında (*manifestare*) kullanır.”¹² Bu demektir ki, insan aklı Kutsal Üçleme’nin (Trinitas) üç kişilikli yapısı, Tanrı’nın İsa bedeninde cisimleşmesi (Enkarnasyon), Yaratılış’ın faniliği vb. gibi inancın temel öncüllerine ilişkin dolaysız kanıtları elde etmeyi hiçbir zaman beklememelidir; akıl ancak bu konuları açık seçik bir hale getirebilir ve açıklayabilir.

Birinci olarak, insan aklı açıklama (vahiy) dışındaki ilkelerden çıkartılabilecek her şey için dolaysız ve tam kanıt sağlayabilir; yani, sonuçtan nedene doğru bir tartışma ile kanıtlanabilecek olan Tanrı’nın varlığı (özü değil) gibi inancın öndayanaklarını (*praeambula fidei*) da içeren tüm etik, fizik ve metafizik düşünceler için kanıt bulabilir.¹³ İkinci olarak, akıl, açıklamanın kapsamını açıklayabilir: Tartışma yoluyla, sadece negatif argüman kullanarak, dinin temel inançlarına yönelik tüm akılcı itirazları çürütebilir. Bu itirazlar kaçınılmaz olarak ya yanlış ya da sonuçsuz olmak zorundadır.¹⁴ Pozitif olarak da insan aklı, bu sırları tartışma yoluyla değil de, analogi

¹² A.g.y., q. 1, art. 8 ve 2.

¹³ A.g.y., q. 2, art. 2, c.

¹⁴ A.g.y., q. 1, art. 8, c. “Cum enim fides infallibili veritati innitatur, impossibile autem sit de vero demonstrati contrarium, manifestum est probationes quae contra fidem indicuntur, non esse demonstrationes, sed solubilia argumenta” Ayrıca karşılaştı: F. Ueberweg, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, 11th. ed., Berlin, II, 1928, s. 429’daki alıntı.

yoluyla “açıklayacak” benzerlikler (*similitudines*) sağlar; tıpkı, Kutsal Üçleme’nin¹⁵ üç kişiliği arasındaki ilişkinin, bizim aklımızdaki Varoluş; bilgi ve aşk kavramlarına benzetilmesi gibi.¹⁶

Buna göre, erken ve yüksek Skolastik’in en önemli ilkesi aydınlatmak, açıkça göstermek ya da açıklığa kavuşturmadır (*manifestatio*).¹⁷ Ama bu ilkenin, mümkün olan en üst düzeyde, yani inancın akılla açıklanmasında kullanılabilmesi için, önce aklın kendisine uygulanması gerekir: Eğer inancın akılla açıklanması, kendi sınırları içinde tam ve kendi kendine yeterli olan, ancak inanç

¹⁵ A.g.y., q. 32, art. 1 ve 2; q. 27, art. 1 ve 3. Bilindiği gibi St. Augustine kutsal üçlemenin üç kişiliği arasındaki ilişkiyi anoloji yoluyla anlık, zekâ ve aşk arasındaki ilişkiye benzetiyordu. (*De Trinitate*, XV, 41-42: *Patrologia Latina*, c. 42, col. 1088 ff. de tekrarlanmıştır).

¹⁶ A.g.y., qu. 27, art. 1 ve 3 ve birçok yerde, örneğin; qu. 15, art. 3 ve 4.

¹⁷ Bu genel nitelik kuşkusuz ki, örneğin St. Bonaventure gibi bir düşünüre tam anlamıyla uymaz; tıpkı yüksek Gotik’in genel niteliklerinin Bourges Katedrali gibi bir anıta tıpatıp uymayacağı gibi. Her iki durumda da anıtsal istisnalar ile karşı karşıyayız. Burada, bir yüksek Skolastik (veya yüksek Gotik stil) çerçeve içerisinde, daha erken (esas olarak anti- Skolastik veya anti-Gotik) gelenek ve eğilimlerin geliştiğini görüyoruz. Augustinusçu mistisizmin St. Bonaventure’de varlığını sürdürmesi gibi, erken Hristiyanlığın transeptsiz veya transeptsiz sayılabilecek bazilika kavramı (Sens Katedrali, St. Denis’nin yeni nefinde, Mantes ve Notre-Dame-de-Paris’de örnekleri görüldüğü gibi) da Bourges Katedrali’nde varlığını sürdürür. (karşılaştır: S. McK. Crosby, “New Excavations in the Abbey Church of Saint Dennis,” *Gazette des Beaux-Arts*, 6th. ser. XXVI, 1944, s. 115). Tipik olarak hem St. Bonaventure’nin felsefesi, hem de Bourges Katedrali’nin (ki bir Augustinusçu kilise olarak adlandırılabilir) en belirgin özellikleri daha sonraki örneklerde sürdürülmemiştir: Hatta Fransiskan’lar bile St. Thomascıları eleştirmelerine karşın, St. Bonaventure’nin anti-Aristotelesçi tutumunu sürdürmezler. Reims ve Amiens’in ideallerine bağlı olmayan mimarlar bile Bourges’in ustasının altı dilimli tonozları kullanmasını kabul edemezler.

dünyasından da kendisini ayrı tutan bir düşünce sistemi aracılığıyla olacaksa, önce bu düşünce sisteminin tamlığını, kendi kendine yeterliliğini ve sınırlılığını göstermek gerekli hale gelir. Bu da ancak bir “yazınsal sunuş şeması” ile yapılabilir. Nasıl ki inancın yapısının açıklanması için akıl yürütmek gerekli görülüyorsa, akıl yürütme sürecinin kendisinin okuyucunun imgeleminde açıklanabilmesi için de, yazılı eserlerde kullanılan türde bir sunuş şeması gereklidir. Klasik *Summa*’daki¹⁸ üç koşulu ile –(1) bütünlük (içindekiler listesinin yeterli dökümü), (2) benzer parçalar ve parçaların parçaları sisteme göre düzenleme (yeterli ekleme) ve (3) ayrı olmak ve çıkarsanabilir ilişki (yeterli karşılıklı ilişki)– en üst noktasına ulaşmış olan ve Skolastik yazının en çok alay konusu edilen şematizmi ve biçimselciliği, Thomas Aquinas’ın “benzerlikleri’ne (*similitudines*) eşdeğer bir yazın tarafından daha da arttırıldı: Özü açıklayan terminoloji, üyelerin paralelligi (*parallelismus membrorum*) ve şiirsel uyak. Son iki aracın –her ikisi de anımsatıcı olduğu kadar artistiktir de– iyi bilinen bir örneği, St. Bonaventure’nin dini imajları savunan kısa şiirsel sözlerinde görülür: “*propter simplicium ruditatem, propter affectuum tarditatem, propter memoriam labilitatem.*”¹⁹

Herkes tarafından kabul edildiği gibi başlıca akademik çalışmaların, özellikle de felsefi çalışmalar ve doktora tezlerinin sistemleri, bir içindekiler listesi ya da sinoptik tabloda özetlenebilen bölümler ve alt bölümler şemasına göre düzenlenir. Böyle bir içindekiler listesinde aynı grup rakam veya harflerle belirlenen bölümler, aynı

¹⁸ Bkz. A. Dempf, *Die Hauptform mittelalterlicher Weltanschauung; eine geisteswissenschaftliche Studie über die Summa*, Münih ve Berlin, 1925.

¹⁹ Bonaventure, *Lib. III Sent.*, dist. 9, art. 1, q. 2. Bacon’un bu tür retorik araçları eleştirmesi üzerine, karşılaştırm. ilerde s. 53.

mantıksal seviyededir. Böylece, A kitabının I. konusunun 1. bölümünün a) alt-bölümü ile, diyelim ki, C kitabının IV. konusunun 5. bölümünün b) altbölümleri arasında aynı hiyerarşik bağımlılık ilişkisi vardır. Ancak, bu tür bir sistematik ekleme, Skolastik'in gelişimine kadar pek bilinmiyordu. Klasik eserler (belki sadece kısa şiir derlemeleri ve matematik üzerine düşünceler gibi numaralandırılabilir maddeleri içerenler dışında) kendi içlerinde sadece "kitap"lara bölünürlerdi. Tam bir alıntı yapmak istediğimiz zaman, Skolastisizmin kuşku götürmez mirasçıları olarak, ya konuya ilişkin geçerliliği herkes tarafından kabul edilmiş basılı bir edisyonun sayfa numaralarını (Platon ve Aristoteles'te yaptığımız gibi), ya da bazı Rönesans hümanistlerinin tanıttığı bir şemayı (Vitruvius'un* bir pasajını alırken verdiğimiz "VII, I, 3." gibi) referans olarak veririz.

Öyle görünüyor ki, bu "kitap"lar ancak Ortaçağ'ın erken döneminde numaralandırılmış "konu"lara bölünmeye başlandı. Ama, yine de bu konuların sınırlandırılması, mantıksal bir bağımlılık sistemini açığa vurmak ya da yansıtmak açısından yeterli değildi. Büyük bilimsel eserlerin, okuyucuyu sorunun çözümünde adım adım ilerletmesini ve sürecin gelişiminden sürekli olarak haberdar etmesini sağlayan genel bir plana (öğretinin düzenine uygun- *secundum ordinem disciplinae*²⁰ göre düzenlenmesi, ancak on üçüncü yüzyılda görülür. Kitabın bütünü bölümlere (*partes*) ayrılmıştır –örneğin Thomas Aquinas'ın *Summa Theologiae*'sının İkinci Bölümü gibi– ve

* Marcus Pollio Vitruvius, İ.Ö. birinci yüzyılda mimari üzerine yazan Roma'lı mimar ve yazar. Mimarlık üzerine yazdığı ünlü yapıtı, Mimarlık Üzerine On Kitap adıyla Ş. Güven tarafından Türkçeleştirilerek 1990 yılında Ş. Vanlı Mimarlık Vakfı tarafından yayınlanmıştır. (Çev.)

²⁰ Thomas Aquinas, Prologue.

bu bölümler daha küçük alt bölümlere (*membra, quaestiones, distinctiones*), bu alt bölümlerin her biri de daha alt bölümlere (*articuli*) ayrılabilir.²¹ Her bir *articuli*'nin kendi içinde de tartışma, daha fazla alt bölümler içeren diyalektik bir şema çerçevesinde gelişir ve neredeyse her kavram, diğerleriyle olan değişken ilişkisine göre iki ya da daha fazla anlama bölünür (*intendi potest dupliciter, tripliciter*). Öte yandan, farklı düzeylerde birkaç alt bölüm de (*membra, quaestiones, distinctiones*) sık sık bir grup halinde birbirlerine bağlanırlar. Thomas Aquinas'ın *Summa Theologiae*'sını oluşturan üç bölümün (*partes*) birincisi –ki gerçek bir mantık ve Trinitaryan sembolizmi şölenidir– bu konuda mükemmel bir örnektir.²²

²¹ Görünüşte, bu mükemmel eklemlmeyi ilk kez tanıtan Hales'lı Alexander, *partes*'ları *membra*'lara ve *articuli*'lere bölmektedir; Thomas, *Summa Theologie*'da *partes*'ları *quaestiones* ve *articuli*'lere böler. Sentences'teki açıklayıcı notlar genellikle *partes*'ları *distinctiones*'lara böler, bunlar da kendi içlerinde *quaestiones* ve *articuli*'lere bölünmüşlerdir.

²² Tanrı ve yaratılış düzeniyle ilgili Birinci Bölüm, şu şekilde organize edilmiştir: I- Öz (qu. 2-26);

- a. Tanrı'nın var olup olmadığı (qu. 2);
 - 1. Onun varlığı önermesinin aşikar olup olmadığı (art. 1);
 - 2. Bu gösterilebilir mi? (art. 2);
 - 3. O var mıdır? (art. 3);
- b. O nasıl vardır ya da nasıl yoktur (qu. 3-13);
 - 1. O nasıl değildir? (qu. 3-11);
 - 2. O bizim tarafımızdan nasıl bilinir? (qu. 12);
 - 3. O nasıl adlandırılır? (qu. 13);
- c. Onun işleyişi (qu. 14-26);
 - 1. Onun bilinci (qu. 14-18);
 - 2. Onun iradesi (qu. 19-24);
 - 3. Onun gözü (qu. 25-26);

II- Kişilerin Farklılığı (qu. 27-43);

- a. Köken ve gelişim çizgisi (qu. 27);

Kuşkusuz bütün bunlar, Skolastiklerin Platon ve Aristoteles'ten daha düzenli ve mantıklı bir tarzda düşündükleri anlamına gelmez. Bundan çıkartılacak anlam, Skolastiklerin, Platon ve Aristoteles'in tersine, kendi düşüncelerinin düzenini ve mantığını elle tutulacak kadar açık bir biçime sokmak zorunluluğunu duyduklarıdır. "Açıklığa kavuşturmak" (*manifestatio*) ilkesinin, Skolastiklerin düşüncelerinin yönünü ve kapsamını belirtmesinin yanı sıra, bu düşüncelerin "sunuluş biçimini" de kontrol ettiği ve bu sunuluşun da AÇIKLIK İÇİN AÇIKLIK KURALI olarak adlandırılabilir bir kurala tâbi tutulduğu görülür.

IV

Skolastisizmin kendi içinde bu ilke, üstü kapalı (implicit) olarak bırakılabilecek şeylerin, gerekme dahi, açıkça (explicit) anlatılması sonucunu vermesinin yanı sıra, arada sırada, yapay bir simetri sağlayabilmek amacıyla hiç de gerekli olmayan şeylerin eklenmesi ya da sunuşun doğal akışının ihmal edilmesini de doğurdu. *Summa Theologiae*'nin önsözünde Thomas Aquinas, kendinden öncekilerle ilgili olarak, "gereksiz sorular, maddeler ve argümanların çoğalmasından" ve konunun "disiplinin kendisinin gerektirdiği düzenlemeye göre sunulacağı yerde, yazınsal sunuşun gereklerine göre" sunulma eğiliminden yakınır. Yine de "açık seçik hale getirme" tutkusu,

b. Kökenin ilişkileri (qu. 28);

c. Böyle olan kişiler (qu. 29-43);

III- Yaratıkların Resmi geçiti (qu. 44-sonuna kadar);

a. Yaratıkların üremesi (qu. 44-46);

b. Yaratıkların farklılıkları (qu. 47-102);

c. Yaratıkların yönetilmesi (qu. 103-sonu);

kültürel amaçlar güden, düşünen tüm kafalarda etkisini gösterdi, iz bıraktı; bir zihinsel alışkanlığa (mental habit) dönüştü. Skolastik'in eğitim üzerindeki tekeli dikkate alındığında, bu son derece doğal bir sonuçtur.

Tıp üzerine bir bilimsel kitap, klasik mitoloji üzerine bir el kitabı (Ridewall'ın *Fulgentius Metaforalis*'i gibi), bir politik propaganda yazısı, bir yöneticiye methiye ya da Ovid'in bir biyografisini okuduğumuzda,²³ her zaman sistematik bölümlene ve alt bölümlene-

²³ Skolastik methiyelerin çok tipik bir başyapıtı. IV. Charles'ın onuruna Papa VI. Clement'in yazdığı bir *Collatio*'dur (R. Salomon, M. G. H., Leges., IV, 8, s. 143). Burada Charles, şu başlıklar altında Salomon ile eşdeğer gösterilmiştir: *Comparatur, Collocatur, Approbatur, Sublimatur*. Her bir başlık da aşağıdaki gibi alt başlıklara bölünmüştür:

A. *Comparatur*, Salomon

I- in aliquibus profecit:

- a. in latriae magnitudine;
- b. in prudentiae certitudine;
- c. in justitiae rectitudine;
- d. in clementiae dulcedine.

II- in aliquibus excessit:

- a. in sapientiae limpitudine;
- b. in abundantiae plenitudine;
- c. in facundiae amplitudine;
- d. in quietae vitae pulchritudine.

III- in aliquibus Defecit:

- a. in luxuriae turpitudine;
- b. in perseverantiae longitudine;
- c. in idolatriae multitudine;
- d. in rei bellicae fortitudine, etc., etc.

Ridewall'ın mitografik risalesi, H. Liebeschütz tarafından yayımlanmış. *Fulgentis Metaforalis* (Studien der Bibliothek Warburg, IV, Leipzig ve Berlin, 1926): Ovid'in "Matemorphoses"ının Skolastik sistematigi için bkz. F. Fehlberty, "Mediaeval Biographies of Ovid," *Journal of the Warburg and Cour-*

me, metodoloji gösterisi, terminoloji, üyelerin paralelliği (*parallelismus membrorum*) ve kafiye gibi sabit fikirleri buluruz. Dante'nin İlahi Komedyası (*Divina Commedia*) sadece içeriğinden ötürü değil, ama bilinçli olarak seçilmiş Trinitaryan biçimi nedeniyle de Skolastiktir.²⁴ *Vita Nuova* bölümünde şair, her bir sone ve *canzon*enin anlamını, tam olarak Skolastik bir biçimde "bölümler" ve "alt bölümler" halinde analiz etmek amacıyla, izleye geldiği yolundan ayrılır. Oysa ki Petrarca, yarım yüzyıl sonra, şarkılarının yapısını mantık açısından değil ses uyumu açısından tasarlayacaktı. "Dört kıtanın sıralanmasını, birinci dörtlü ve birinci üçlünün ikinci, ikinci dörtlü ve ikinci üçlünün ise birinci olacak biçimde değiştirmeyi düşündüm" der Petrarca bir soneyle ilgili olarak, "ama vazgeçtim, çünkü o zaman tam ses ortada, daha alçak sesler de başta ve sonda olacaktı."²⁵

tauld Institutes, IX, 1964, s. 10-42.

²⁴ İlk elyazmaları, baskılar ve tefsirler, ilk Catica'larm gerçekten de Canto 2 ile (öyle ki o da diğerleri gibi 33 canti içerecekti) başladığı gerçeğinin farkında olduğunu gösterir. 1337 tarihli Trivulziana elyazmasında (L. Rocca, ed., Milan, 1921) olduğu gibi, Wendelin'in Venedik baskısı gibi çok eski kitaplarda (incunabula) şu rubrikleri (elyazmalarında genellikle kırmızı renkli yazılarak diğer bölümlerden ayrılan başlık, giriş veya paragrafların ilk harfleri. Çev.) bulabiliriz: "Comincia il canto primo de la prima parte nela quale fae proemio a tutta l'opera" ve "Canto secondo della prima parte nela quale fae proemio ala prima canticha solamente, cioè ala prima parte di questo libro Solamente." Karşılaştı: Jacopo della Lana'nın Tefsiri (L. Scarabelli'nin 1866'da yayımladığı *Divina Commedia*'nin s. 107 ve 108'inde tekrar basılmıştır): "In questi due primieri Capitoli... fa proemio e mostra sua disposizione... Qui (scil., Canto 2) segue suo proema pregando la scienza che lo aiuti a trattare tale poetria, sicome è usanza delli poeti in li principii delli suoi trattati, e li oratori in li principii delle sue arenghe."

²⁵ T. E. Mommsen (Giriş), *Petrarch, Sonnets and Songs*, New York, 1946, s. xxvii.

Düz yazı ve şiire uygulanan şey, daha az olmayan bir kesinlikte diğer sanatlara da uygulandı. “Duyusal süreçlerin oluşturucu güçleri” üzerinde duran modern Gestaltçı psikoloji, “sentez kapasitesini insan aklının en üst yetilerine bağlamayı reddeder.” On dokuzuncu yüzyıl doktrinine ters düşen bu yaklaşım, on üçüncü yüzyıl doktrini ile uyum içindedir. Şimdi, algılamamanın kendisine, “organizmanın, uyarıcıyı kendi örgütlenmesinde özümseme çabası” içinde “algısal materyali basit, Gestaltçı bir kalıp içersinde organize eden” bir tür “zekâ” olarak inanılıyor.²⁶ Bu, Thomas Aquinas’ın düşüncesinin modern bir biçimde ifadesidir. Thomas Aquinas’ya göre “duyular, kendilerine akraba olan ‘şey’lerde bulunan oranlara uygun olan ‘şey’lerden haz duyarlar; çünkü duyu da, bütün öğrenme güçleri (cognitive powers) gibi, bir tür akıldır” (“*sensus dectantur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtos cognoscitiva*”).²⁷

İnancı açıklığa kavuşturmak için akıla, akıllı açıklığa kavuşturmak için imgeleme başvurmaya gerekli gören anlayış, imgelemi açıklığa kavuşturmak için de duyulara başvurmuştur. Bu düşünsel çaba, dolaylı olarak felsefi ve teolojik yazını etkiledi. Konunun düşünsel eklemlenmesi, hem konuşmanın akustik eklemlenmesini, hem de yazılı sayfanın görsel eklemlenmesini içerirdi. Konuşmanın akustik eklemlenmesi tekrar eden cümlelerle sağlanırken, yazılı sayfanın görsel eklemlenmesi bölüm başlıkları, numaralar ve paragraflarla sağlandı. Dolaysız olarak da bütün sanatları etkiledi. Müzik, kesin

²⁶ R. Arnheim, “Gestalt and Art,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1943, s. 71; aynı eserde “Perceptual Abstraction and Art,” *Psychological Review*, 1947, s. 66 ve özellikle 79.

²⁷ Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, I, q. 5, art. 4, ad. 1.

ve sistematik zaman dilimleri ile eklemlendi (halen, en azından İngiltere’de “breve,” “semibreve,” “minim” gibi orijinal terimleri ile kullanılan ölçülü notalamayı on üçüncü yüzyıl Paris ekolü bulmuştur). Görsel sanatlar da mekânın kesin ve sistematik bölümleri ile eklemlendi. Bu eklemlenme, betimsel sanatlardaki öyküleyici içerik ile mimarlıktaki işlevsel içerikte “açıklık için açıklık” ilkesinin uygulanması sonucunu doğurdu.

Betimsel sanatlarda bu, neredeyse tek bir figürün analizi ile gösterilebilir; ama, bütünü oluşturan parçaların düzenlenmesinde çok daha belirgindir. Örneğin, Magdeburg veya Bamberg’teki gibi istisnalar dikkate alınmazsa, bir yüksek Gotik portal kompozisyonunun, katı ve oldukça standartlaştırılmış bir şemaya tâbi tutulduğu görülür. Bu şematizmin, portal düzenlemesinin biçimsel dizilimine uygulanması, öyküleyici içeriğin kolayca kavranabilmesini sağlar. Bunu anlamak için Autun’un portalında yer alan Son Yargılama sahnesinin (Resim 2) çok güzel ama henüz tam anlamıyla “açıklığa kavuşturulmamış” düzenlemesi ile çok daha fazla sayıda motif kullanılmış olmasına karşın, mükemmel bir açık-seçik anlatıma ulaşmış olan Amiens ya da Paris’te Notre-Dame’ın portal düzenlemesini (Resim 3) kıyaslamak yeterli olur. Amiens ya da Paris Notre-Dame katedrallerinde timpanumun kesin çizgilerle üç bölüme ayrılarak düzenlenmesi, St. Ursin-de-Bourges ve Pompiere gibi istisnaları saymazsak, Romanesk mimarının bilmediği bir yöntemdir. Bu düzenlemede Yakarış (Deésis) sahnesi Lanetlenenler (Damned) ve Seçilenler (Elect) sahnelerinden, Diriliş (Resurrection) sahnesi ise bu ikisinden ayrılmıştır. Autun’da iğreti bir biçimde timpanuma eklenmiş olan Havariler, Paris Notre-Dame’da 12 Erdem ve onların karşıtlarına’ egemen olacak biçimde kapı nişi yan duvarlarına

yerleştirilmiştir. Burada Sebat St. Peter'e (kaya), Hayırseverlik de St. Paul'e (*I Corinthians 13'ün yazarı*) karşılık gelmektedir. Seçilenler ve Lanetlenenler'in ön tipleri olan Akıllı ve Aptal Bakireler de** en son eklenen konu olarak kapı dikmelerinde yer almıştır.

Resimde, açık seçik anlatım ilkesini, canlı betimleri çevreleyen yapay ortamın (*in vitro*) resimlenmesinde gözlemleyebiliriz. Büyük bir şans eseri olarak, 1250 yıllarında yapılmış olan bir seri minyatürü, bu minyatürlerin yapımında model olarak kullanılmış olan ve büyük bir olasılıkla 1079 yılından sonra (ama kesin olarak 1096 yılından önce) yapılmış olan orijinalleriyle kıyaslama olanağını bulabiliyoruz (Resim 4-7).²⁸ Bunlardan en ünlü ikisi (Resim 6 ve 7) Kral I. Philip'i St. Martin-des-Champs Manastırı'na verilecek ayrıcalıklar ve bağışların (bunların içinde St. Samson Kilisesi de vardır) görüşülmesi sırasında göstermektedir. Çerçevesiz bir çizim olan erken Romanesk prototip, bir figürler, binalar ve yazılar yığını halindeyken, bunun yüksek Gotik kopyası dikkatlice düzenlenmiş bir resimdir. Bir çerçeve ile bütünlüğü sağlanmıştır (resmin alt tarafına yeni bir gerçekçilik ve ortak vakar duygusu içinde bir takdis töreni

* Maddi dünyanın üzerinde yer alan, adalet, alçakgönüllülük, şefkat, sükunet, sebat gibi erdemler (virtues) ve bunların karşıtları olan kusurlar (vices). Sayıları bazen 12, bazen 7 olarak belirtilen erdemler, Hristiyan inancına göre genel olarak kadın figürleriyle sembolleştirilirler ve karşıtlarını oluşturan kusurlarla çarpışırken betimlenirler. (Çev.)

** Hristiyan inancında 5 Akıllı Bakire, ruhun 5 duyusunu; 5 Aptal Bakire ise bedeninin 5 duyusunu temsil ederler. (Çev.)

²⁸ Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. 1359; ve Londra, Brit. Mus., Add. 11662. (Karşılaştır: M. Prou, "Desseins du XI e siècle et peintures du XIII e siècle," *Revue de l'Art Chrétien*, XXIII, 1980, s. 122; ayrıca, M. Schild-Bunim, *Space in Mediaeval Painting*, New York, 1940, s. 115).

sahnesi eklenmiştir). Farklı elemanlar birbirinden titizce ayrılmış, çerçevenin içerisinde kalan alan, her biri Kral, Kilise, Piskoposluk ve Laik Aristokrasi kategorilerine karşılık gelecek biçimde, sınırları belirgin dört alana bölünmüştür. Romanesk prototip minyatürde St. Martin ve St. Sampson yapıları çeşitli bakış açılarına göre çizilen görüntülerin birleştirilmesi ile gösterilirken (mixed projection), Gotik örnekte her iki yapı da tam yan cepheden çizilmiş ve aynı hizaya getirilmiştir. Daha önceki resimlerde maiyetsiz olarak ve aynı biçimde cepheden çizilen asillere, bazı küçük şahsiyetlerin eşlik etmesinin yanı sıra, figürlere, hareket etmek, birbirleriyle iletişimde bulunmak gibi bazı yetenekler kazandırılmış olması, bu kişilerin önemlerini azaltmamış, tersine güçlendirmiştir. Kilisenin tek mensubu olan Paris’li Archdeacon Drogo, kontlar ve prensler arasında yerini bulmuş, onlardan giysisi ve piskoposluk tacı ile açık bir biçimde ayrılmıştır.

Açık seçik anlatım alışkanlığı, en büyük zaferine mimarlıkta ulaştı. Yüksek Skolastik düşünceyi yönlendiren ilke açıklığa kavuşturma, açıkça gösterme (*manifestatio*) ise, yüksek Gotik mimarlığı da –Suger’in dikkate almış olduğu gibi– deyim yerindeyse, “saydamlık ilkesi” yönlendirmiştir. Skolastik öncesi düşünce akıl ile inancı geçirimsiz bir duvar ile bir birinden ayırmıştı; tıpkı Romanesk bir yapının (Resim 8), binanın içinde de dışında da bulunsak, bize sınırları kesin bir biçimde belirlenmiş ve geçirimsiz bir hacim izlenimi veriyor olması gibi. Mistisizm aklı tamamen inancın içine itti; nominalizm ise akıl ile inancı tamamen birbirinden ayırdı. Her iki tutumun da, geç Gotik “hall church”lerde ifadesini bulduğu söylenebilir. Bu kiliselerin ambara benzeyen dış kabukları, çoğu zaman, insanda sonsuzmuş izlenimi uyandıran ve delişmence pitoresk olan

iç mekânı (Resim 9) çevreler. Böylece, dışarıdan bakıldığında sınırları belirlenmiş ve sızılması olanaksız bir mekân izlenimi verirken içeriden sınırsız ve geçirgen bir mekân etkisi uyandırır. Yüksek Skolastik felsefe, inancın kutsal tapınağını kesin bir biçimde sınırlandırarak onu akılcı bilgi alanından ayırdı. Ama yine de bu tapınağın içindeki şeylerin açıkça algılanabilir kalmasında ısrar etti. Böylece yüksek Gotik mimarlık da, iç mekânı evrensel boşluktan ayırırken, iç mekânın, kendisini çevreleyen dış yapı aracılığıyla dışarıdan algılanabilmesi konusunda ısrar etti (Resim 15 ve 16); öyle ki, örneğin nefin enine kesiti fasattan okunabilmeliydi (Resim 34).

Yüksek Skolastik *Summa* gibi, yüksek Gotik katedral de, her şeyden önce “bütünlüğü” hedeflemiş, bireşim ve ayıklama yoluyla mükemmelleşmeyi, tek ve kusursuz bir nihai çözüme ulaşmayı amaçlamıştır; böylece, başka bir dönem için mümkün olmayacak bir güvenle, bir “yüksek Gotik plan” ya da bir “yüksek Gotik sistem”den söz edilebilir. Yüksek Gotik katedral, kullandığı imgelerde Hristiyan öğretisinin teolojik, moral, doğal ve tarihsel öğelerinin tamamını kapsamayı amaçlar ve bu öğelerin hepsinin kendi yerini bulmasını, kendine bir yer bulamayan öğelerin ise kaldırılmasını ister. Yapının tasarımında da, benzer bir biçimde, çeşitli kanallarla kuşaktan kuşağa aktarılmış olan başlıca motifleri birleştirmeye yönelmiş ve sonunda bazilika ile merkezi plan tipleri arasında eşsiz bir dengeye ulaşmıştır. Bu dengeyi bozabilme olasılığı olan yeraltı odaları (kripta), galeriler, ön cephede yer alan iki kule dışındaki kuleler ve benzeri bütün elemanları arka plana itmiştir.

Skolastik yazının ikinci kuralı olan “eşdeğer bölümler ve bölümlerin alt bölümleri sistemine göre düzenleme” ilkesi de, yapının bütünüünün üniform bölümler ve alt bölümler biçiminde bölünme-

sinde en açık ifadesini buldu. Romanesk yapılarda, genellikle aynı yapıda yan yana kullanılan çapraz tonoz, kaburgalı tonoz, beşik tonoz, kubbe ve yarım kubbeler gibi doğulu ve batılı örtü biçimlerinin yerine, artık yalnızca yeni geliştirilen kaburgalı tonozun kullanıldığını görüyoruz. Öyle ki, artık apsis, şapeller ve hatta çevre koridoru tonozları, tip olarak nef ve transept tonozlarıyla aynıdır (Resim 10 ve 11). Amiens'den sonra, yuvarlak yüzeyler (tabii ki tonozlar dışında) tamamen kaldırıldı. Üç bölümlü nef ve bölümlere ayrılmamış transept (veya beş bölümlü nef ile üç bölümlü transept) arasındaki çelişki, hem nefin hem de transeptin üç bölümlü yapılması ile çözüldü. Aynı biçimde, orta nef mekân birimleri ile yan nef mekân birimleri arasındaki boyut, örtü sistemi veya her ikisi açısından görülen farklılık yerine, kaburgalı tonozla örtülü bir orta nef mekân biriminin, yine kaburgalı tonozla örtülü yan nef mekân birimlerine her iki tarafından da bire bir bağlandığı bir “uniforfe travée”* görülür. Böylece mimari bütün, *Summaların* en küçük birimleri olan *articuliyi* anımsatan, en küçük birimlerin eklemlenmesinden oluştu. Bu birimlerin her biri, planda üçgen olmaları ve her bir üçgenin kenarını komşu üçgenin bir kenarı ile paylaşması açısından, birbirinin benzeridir.

Bu benzeşirliğin bir sonucu olarak biz, iyi düzenlenmiş bir Skolastik risaledeki “mantıksal seviye” hiyerarşisine karşılık gelen şeyi algılarız: Yapının tamamını, dönemin geleneğine de uygun olarak, nef, transept ve doğu ucu (ki sırasıyla ön koro ve koroyu da içerir) diye üç ana parçaya bölerek ve bu parçaları kendi içlerinde de bir yanda orta nef ve yan neşer, öte yanda apsis, çevre koridoru ve şa-

* Kaburgalar arasında kalan tavan bölmelerinin birbirinin benzeri olması. (Çev.)

pellerle oluşan yarım daire diye ayırırsak, şu analojik ilişkileri gözlemleyebiliriz: Birincisi, her bir ana mekân birimi ile orta nef ve sırasıyla nefin tamamı, transept ya da önkoro arasında; ikincisi, her bir yan nef mekân birimi ile yan nefin tamamı ve sırasıyla nefin tamamı, transept ve önkoro arasında; üçüncüsü, apsisin her bir bölmesi ile apsisin tamamı ve koroyerinin tamamı arasında; dördüncüsü, çevre koridorunun her bir bölmesi ile çevre koridorunun tamamı ve koroyerinin tamamı arasında; beşincisi de, her bir şapel ile şapellerle oluşan yarım dairenin tamamı ve bütün koroyeri arasında.

Bu progresif bölünebilirlik ilkesinin (ya da ters yönden düşünersek çarpılabilirlik ilkesi) yapının tamamını en küçük ayrıntısına kadar nasıl etkilediğini burada tanımlamak, ne mümkün ne de gereklidir. Gelişimin doruğunda, taşıyıcılar ana payelere, ana pilasterlere, küçük pilasterlere ve giderek daha küçük pilasterlere bölünmüştür. Pencerelerin şebekeleri, triforyum ve kör arkad da benzer bir biçimde ana, ikincil ve üçüncül düşey kayıtlara veya profillere bölünmüştür. Kaburgalar ve kemerler de bir dizi kemer içi profil ile bölünmüştür. (Resim 22). Ancak, şunu söyleyebiliriz ki, sürecin tamamına egemen olan “benzeşir” ya da “özdeş” olma ilkesi, hem yüksek Gotik söylemi Romanesk’ten ayıran “elemanların göreceli aynılığı”nı içerir, hem de bu ayrımın nedenidir. Eşdeğer “mantıksal seviye”de olan bütün parçalar aynı sınıfın üyeleri olarak düşünülmüştür. Bu, özellikle mimarlığın dekoratif ve betimsel özelliklerinde göze çarpar ve Thomas Aquinas’ın benzerliklerine (*similitudines*) karşılık gelir. Böylece, örneğin, örtünün biçimi, kaidelerin ve kemerlerin iç yüzey dekorasyonu ve hepsinden önemlisi paye ve başlıkların biçimindeki inanılmaz çeşitlilik, standart tipe yönelinerek kaldırılmış, yalnızca, doğada aynı türün bireylerinde görülebilecek kadar farklılıklara izin

verecek ölçülere indirgenmiştir. On üçüncü yüzyılın moda dünyasında bile egemen olan mantıklılık ve aynılık görüntüsü (sözkonusu olan erkek ya da kadın giysileri arasındaki fark olsa dahi) bu yüzyılı kendinden önceki ve sonraki dönemlerden ayırır.

Kuramsal olarak yapı, sınırsız bir biçimde parçalara bölünebilir-ken, uygulamada Skolastik yazının üçüncü kuralına göre sınırlandırılmıştır: “Farklılık ve çıkarsanabilir ilişki.” Klasik yüksek Gotik ölçütlerine göre tek tek elemanlar bölünemez bir bütün oluştururken aynı zamanda kimliklerini açıkça belirtecek biçimde birbirlerinden ayrı kalmaktadırlar. Bu, klasik mimarlıkta olduğu gibi boyutlarla değil, biçimlerle ilgilidir. Pilasterler duvar ve paye gövdesinden, kaburgalar komşu kaburgalardan, bütün düşey elemanlar da kemerlerinden ayırt ededilebilmeli, aynı zamanda da aralarında çok belirgin bir korelasyon olmalıdır. Hangi elemanın hangisine ait olduğunu anlayabilmemiz gerekir. Bundan da “karşılıklı çıkarsanabilir olma postulası” olarak adlandırabileceğimiz sonuç ortaya çıkar. Geç Gotik, akıcı geçişler ve iç içe geçmelere izin verip (hatta bundan hoşnut da olarak) korelasyon ilkesine, örneğin tavanın çok-elemanlı, taşıyıcıların az-elemanlı olmasıyla (Resim 9), karşı koymayı sever. Klasik Gotik ise, sadece iç yapının dışarıdan veya yan neflerin şeklinin ana neften çıkarsanabilmesini değil, aynı zamanda bütün sistemin organizasyonunun tek bir payenin kesintiden çıkarsanabilmesini ister.

Bu son nokta özellikle öğreticidir. *Rond-point**’dekiler dahil, bütün taşıyıcıların aynı olması amacıyla (belki de giderek beliren klasikleşme eğilimine uymak için) Senlis, Noyon ve Sens’tan sonra inşa edilen en önemli yapılarda birleşik payeler terk edilerek

* Nef ile transept kollarının kesişme yeri. (Çev.)

nef arkadı monosilindirik payelere oturtulmuştur (Resim 18).²⁹ Tabii ki bu, daha öncekilerde olduğu gibi, taşıyıcının yapısına bakarak binanın üstyapısının “açıklanması”nı olanaksızlaştırıyordu. Bunu tekrar sağlayabilmek ve yeni kabul edilen biçimi de koruyabilmek için, çevresine dört ince sütun yerleştirilmiş monosilindirik sütunsu paye (*pilier cantonné*) icat edilmiştir (Resim 19-21). Ancak Chartres, Reims ve Amiens’de³⁰ uygulanan bu tip, orta nef ve yan neşerin enlemesine kaburgaları ile nef arkadındaki uzunlamasına kemerlerin “açıklanması”nı olanaklı kılarken, diyagonal kaburgaların “açıklanması”na olanak vermiyordu (Resim 51). St. Denis’de, birleşik payenin yüksek Gotik üstyapının bütün özelliklerini “açıklayacak” biçimde yeniden düzenlenmiş olarak dönüşü ile, nihai çözüme ulaşıldı (Resim 22). Nef kemerlerinin iç profili güçlü bir sütunce ile, dış profiller ise daha ince sütuncelerle taşınır. Orta nefin enlemesine kaburgaları ile diyagonal kaburgaları da üç uzun pilasterle (ortadaki pilaster diğer ikisinden daha kalın) taşınır. Buna, yan neflerin enlemesine ve diyagonal kaburgalarını

²⁹ İstisnaları: Fécamp’da (1168’den sonra tamamen birleşik paye kullanılmıştır; St. Leu d’Esserent (1190)’in doğu bölümünde değişimli sistem vardır; St. Yued-de-Braire’in (1200’den sonra) doğu ucunda birleşik payeler kullanılmıştır; Longpont’da monosilindirik payeler kullanılmıştır.

³⁰ Laon Katedrali’ndeki 7. ve 9. çift nef payelerindeki denemeler, sonraki gelişmeler üzerinde önemli bir etki yapmamıştır. Soissons’un sadece nef tarafına bakan tek sütunceli silindirik payeleri benim görüşüme göre, Chartres’in tam gelişmiş ve dört bir yanında birer sütunce olan *pilier cantonné*’lerinin bir kısıtlanmasıdır. Notre-Dame-de-Paris’de yarım yamalak taklit edilen (Batı’dan ikinci çift paye) bu tip, on üçüncü yüzyıl ortasından sonra yapılan bölgesel yapılar üzerindeki ve Reims ile Beauvais Katedrallerinin *rond-point*’teki (ama sadece *rond point*’teki) destekler üzerindeki etkisi nedeniyle oldukça önemlidir.

taşıyan üç benzer sütunce karşılık gelir. Nef duvarından artakalan ve “duvar” olmakta ısrarla direnen tek eleman, payenin dikdörtgen, duvarı gövdesidir (Resim 52).³¹

Bu, gerçekten de “rasyonalizm”dir. Ama, Choisy ve Violletle-Duc’un³² düşündüğü anlamda bir akılcılık değil; çünkü St. Denis’in birleşik payeleri, Reims ve Amiens’m “*pilier contanne*”leriyle kıyaslandığında, ne ekonomik ne de işlevsel bir avantaj sağlar. Ama bu, Pol Abraham’m bizi inandırmak istediği gibi salt bir “göz boyama” da değildir.³³ Modern arkeologların bakış açısından, Pol Abraham ile fonksiyonalistler arasındaki bu ünlü tartışma, Marcel Aubert ve

³¹ Bazı mimarlık tarihçileri, Gotik üslubun dönüm noktası olarak Reims ve Amiens’ı (nefi) özdeşleştirme ve St. Denis’in nefinde, Sainte-Chapelle, St. Nicaise-de-Reims veya St. Urbain-de-Troyes’da duvarın radikal bir biçimde yok edilmesini Gotik’in çözülmesi olarak görme eğilimindedir (*Gothique classique*’in tersi olarak *Gotique rayonnant*). Bu, kuşkusuz bir tanım sorunu-
nudur (P. Frankl, “A French Gothic Cathedral: Amiens,” *Art in America*, XXXV, 1947, s. 294). Ama, öyle görünüyor ki Gotik biçim, kendi mükemmellik ölçütlerine göre değerlendirecek olursak, ancak duvarlar teknik olanakların son sınırlarına kadar küçültüldüğünde kendi kendini tam olarak gerçekleştirmiştir. Bu aynı zamanda maksimum “anlaşılabilir olmaya” ulaşıldığı noktadır. Hatta ben, yukarıda sözü edilen görüşün, yanlış sözcük seçimi nedeniyle “klasik yüksek Gotik” veya “*Gothique classique*” ifadelerinin, Gotik’in “klasikliğini” değil de, otomatik olarak Yunan ve Roma plastik ölçütlerini çağrıştıracığından kuşkuluyum. Gerçekte Amiens’in ustaları, St. Denis’in triforyumu ile tanışır tanışmaz hemen büyük bir hevesle bunu benimsemişlerdir.

³² Viollet-le-Duc’un yorumu, L. Lemaire’de en uç noktalara taşınmıştır. L. Lemaire, “La logique du style Gothique,” *Revue néoscholastique*, XVII, 1910, s. 234.

³³ P. Abraham, *Viollet-le-Duc et la rationalisme médiéval*, Paris, 1935, (bkz. *Bulletin de l’office international des Instituts d’archéologie et d’histoire de l’art*, II, 1935’teki tartışma).

Henri Focillon tarafından önerilen ve gerçekte Ernst Gall³⁴ tarafından tasarlanmış olan, mantıklı bir uzlaşma ile çözümlenebilir.

Kuşkusuz Pol Abraham, kaburgaların ve uçan payandaların dahi işlevsel değerlerini reddettiği için yanılmaktadır. “Bağımsız olarak inşa edilen kaburgalar” (*arcus singulariter voluti*),³⁵ zarif profillerinin bize görüldüğünden çok daha sağlam ve ağırdırlar (Resim 24). Bu kaburgaların oluşturduğu iskelet, tonozların el ile aletsiz olarak örülebilmesini ve böylece de iskele kurulmasında daha fazla işgücü ve ahşap tasarrufu sağlanmasının yanı sıra, tonoz örtünün kalınlığını azaltarak da önemli bir teknik avantaj sağlamıştır. Karmaşık modern hesaplamalara göre, bir kemer diğerinden iki kat daha kalınsa, *ceteris paribus** ondan iki kat daha güçlüdür. Bu da demektir ki kaburgalar tonozu güçlendirmektedir. Bu basit sonuç, Gotik inşacılar tarafından ampirik olarak gayet iyi biliniyordu ve yazdıkları yazılarda da³⁶ doğru olarak kabul ediliyordu. I. Dünya Savaşı sırasında kaburgaları top mermileriyle kırılmış olmasına karşın yıkılmadan durabilen bazı Gotik tonozların varlığının bilinmesi, bu tonozların, kaburgalarının inşa edilmelerinden 7 yüzyıl sonra değil de 7

³⁴ E. Gall, *Niederrheinische und normandische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, Berlin, 1915; ayrıca, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I, Leipzig, 1925, Pol Abraham çelişkisi ile ilgili olarak daha fazla bilgi için: G. Kubler, “A Late Gothic Computation of Rib Vault Thrusts,” *Gazette des Beaux-Arts*, 6th. ser. XXVI, 1944, s. 135. Ayrıca, Pol Abraham, “Archéologie et résistance des matériaux,” *La Construction Moderne*, L. 1934-1935, s. 788.

³⁵ *Abbot Suger on the Church of Saint-Denis and Its Art Treasures* (E. Panofsky), Princeton, 1946, s. 108.

* Tüm diğer koşullar eşitse. (Çev.)

³⁶ G. Kubler, “A Late Gothic Computation of Rib Vault Thrusts” *Gazette des Beaux-Arts*, 6th. ser., XXVI, 1944.

hafta sonra kırılmaları durumunda da yıkılmadan kalabileceklerini göstermez. Çünkü eski taş örgü, zamanla birbirine gerçek anlamda yapışarak öylesine kaynaşır ki, büyük duvar parçalarının dahi altlarındaki desteği yitirdikten sonra asılı olarak durabildiğini görmek mümkündür (Resim 25).³⁷

Payanda ve uçan payandalar, tonozların stabilitesini tehdit eden deformatif güçleri karşılar.³⁸ “Sivri kemerli tonozlar, payandalara hiçbir yan kuvvet uygulamaz” düşüncesini öne süren dikkatli Milano’lu karacahiller dışında, tüm Gotik ustalar bu gerçeğin farkındaydılar. Çeşitli yazılı metinlerde kullandıkları *contrefort*, *butrec* (bildiğimiz “payanda”), *arc-boutat* veya Almanca *Strebe* (ve oldukça ilginçtir, İspanyolca *estribo*) gibi bir itme ve karşılama fonksiyonunu anlatan mesleki ifadeleri de bunu göstermektedir.³⁹ Uçan payan-

³⁷ E. Brunet, “La restauration de la Cathédrale de Soissons,” *Bulletin Monumental*, LXXXVII, 1928, s. 65.

³⁸ H. Masson, “Le rationalisme dans l’architecture du Moyen-Age” *Bulletin Monumental*, XCIV, 1935, s. 29.

³⁹ Bkz. örneğin Kubler tarafından tatmin edici bir biçimde yorumlanmış olan risale (yukarıda sözü edilen eserinde) veya Fransız uzman Mignot’nun, “archi spiguti non dant impulsam contrafortibus” diyen Milano’lu meslektaşlarının cüretkar teorilerine yönelttiği çok sert ama haklı itirazları, (şimdi karşılaştır: J. S. Ackerman, “Ars Sine Scientia Nihil Est,” *Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan*, *Art Bulletin*, XXXI, 1949, s. 84). Milano metinlerinde belirtildiğine göre (Ackerman’ın sözü edilen eseri, s. 108’de tekrar edilmiştir.), *contrefort* ve *arcboutant* (archibutanti) deyişleri, on dördüncü yüzyıl sonunda hem İtalyanca hem de Latince’de biliniyordu ve her ikisi de on beş ve on altıncı yüzyıllarda mecazi bir anlamda kullanılıyordu (*Dictionnaire historique de la langue française publié par l’Académie Française*, III, Paris, 1888, s. 575; E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, II, Paris, 1863, s. 185; La Curne de la Palaye, *Dictionnaire historique de l’ancienne langue française*, IV, Paris ve Niort, 1877, s. 227). “Boutrec”

daların, Chartres'a sonradan eklenen, ama Reims ve daha sonraki bütün büyük yapılarda baştan itibaren planlanan en üst kısımları, daha dik ve ağır olan çatılara destek vermek ve bir olasılıkla da bu çatıların üzerindeki rüzgar basıncına karşı direnç sağlamak amacıyla yapılmıştır.⁴⁰ Hatta pencere şebekeleri bile, montaj işlemini kolaylaştırmak ve camın korunmasına yardımcı olmak açısından belli bir pratik değer taşırlar.

Öte yandan, ilk gerçek kaburgaların, ağır çapraz tonozlarla birleşik olarak ortaya çıktığı da aynı derecede doğrudur. Bu ilk kaburgalar "bağımsız" olarak inşa edilemezdi ve bu nedenle de ne iskele kurulmamasından ötürü bir tasarruf sağlamaları söz konusu olabilirdi, ne de sonradan statik açıdan fazla bir değer kazanmalarından söz edilebilirdi (Resim 23).⁴¹ Şu da bir gerçektir ki, Chartres'ın uçan payandaları, işlevsel önemleri bir yana, estetik duyuma o kadar iyi hitap etmekteydiler ki, Reims katedralinin kuzey transeptindeki muhteşem Madonna'yı yapan usta, bu payandaların bir minyatürünü (*en miniature*) Madonna'nın yer aldığı nişte (aedicule) kullanmıştır (Resim 26 ve 27). Rouen'deki St. Quen'in saygıdeğer mimarı –ki

deyimi (F. Godefroy, *Lexique de l'ancien Français*, Paris, 1901, s. 62), İngilizce'de "buttress" deyimi oluşmadan, yani 1388'den önce kullanılıyor olmalıydı. *Estribo* deyimi de Kubler'in sözü edilen risale yorumunda sürekli olarak kullanılmıştır.

⁴⁰ Tonozun stabilitesi açısından uçan payandaların üst kısımları gereksiz ise, onun varlığının hesabı dahi sadece "çekinerek" verilebilir (J. Gaudet, *Éléments de théorie d'architecture*, Paris, n.d., III, s. 188) Bunları, rüzgar basıncına karşı bir tedbir olarak açıklamak K. J. Conant tarafından öne sürülmüştür. Conant, "Observations on the Vaulting Problems of the Period 1088-1211," *Gazette des Beaux-Arts*, 6th. ser., XXVI, 1944, s. 127.

⁴¹ Bkz. E. Gall, a.g.y. özellikle s. 31'de "*Die gotische Baukunst*."

tasarıları statik etkinlik açısından çağdaş standartlara en çok yaklaşılabilen mimardır—⁴² uçan payandaların en üst kısımlarını kullanmaya gerek görmedi. Payanda, sütunce, niş, süs kuleleri ve pencere şebekelerinin oluşturduğu sistemin bir telkâri ustalığına dönüşürcesine geliştirilmesinin hiçbir pratik gerekçesi olamazdı (Resim 29). Bütün vitray pencerelerin en büyüğü olan Chartres'ın batı penceresi, hiçbir pencere şebekesi olmamasına karşın yedi yüzyıl boyunca varlığını koruyabilmiştir; belirtmeye gerek yok ki pencere olmayan yüzeylere uygulanan kör pencere şebekelerinin de herhangi bir teknik önemi yoktur.

Ancak, bütün bu tartışmalar sona ermemiştir. on iki ve on üçüncü yüzyıllar mimarlığında birbirinin alternatifi olan “her şey fonksiyon-her şey görüntü” ikilemi, olsa olsa aynı dönemin felsefesindeki “her şey gerçeği aramak-her şey entelektüel jimnastik ve güzel söz söyleme sanatı” ikilemi kadar bir gerçekliğe sahiptir. Henüz bağımsız olarak inşa edilemeyen Caen ve Durham'ın kaburgaları, bir şeyler “yapabilmeye” başlamadan önce, bir şeyler “söylemeye” başlamıştı. Aynı yapıların yan nef çatılarının altına gizlenmiş olan uçan payandaları (Resim 28) ise, bir şeyler “yapmaya” başlamış, ama bu işlevini “söylemesine” henüz izin verilmemişti. En sonunda, uçan payandalar “konuşmayı,” tonoz kaburgaları ise “iş görmeyi” öğrendiler; her ikisi de yüklendikleri işlevi ilan ederken, salt etkin bir anlatım diliyle yetinmeyip, çok daha ayrıntılı, açık ve süslü bir dil kullanmayı öğrendiler. Bu, her zaman için “iş görmenin” yanı sıra “konuşmasını” da bilen payeler ve pencere şebekelerinin biçimleri için de geçerlidir.

⁴² Bkz. J. Gaudet, a.g.y. s. 200, figür1076.

Biz, ne salt işlevselcilik anlamında bir “akılcılık” ile karşı karşıyayız, ne de modern “sanat sanat içindir” (*l’art pour l’art*) estetiği anlamında bir “gözboyama” ile. Bizim burada karşı karşıya olduğumuz şey, Thomas Aquinas’ın *nam et sensus ratio quaedam est* (duyum, bilmenin kesin aracıdır) düşüncesinin –deyim yerindeyse– görselleşmesidir. Tamamen Skolastik alışkanlıklarla donatılmış bir insanın bir mimari sunuş tarzına bakışı, tıpkı bir yazınsal sunuş tarzına bakışı gibi, açıklığa kavuşturma (*manifestatio*) açısından olacaktır. O, bir katedrali oluşturan çeşitli elemanların birincil amacının yapının stabilitesini sağlamak olduğu düşüncesini veri olarak kabul eder; tıpkı bir *Summa*’yı oluşturan elemanların birincil amacının *Summa*’nın geçerliliğini sağlamak olduğu düşüncesini veri olarak kabul etmesi gibi.

Ama, böyle bir kişi, eğer yapının elemanlarına ayrışması, kendisine mimari oluşumun tüm sürecini yeniden yaşayabilme olanağını sağlamıyorsa tatmin olmayacaktır; tıpkı *Summa*’nın bölümlerine ayrılmasından, kendisine düşüncenin oluşum sürecini yeniden yaşatmasını beklediği gibi. Ona göre pilasterler, kaburgalar, payandalar, pencere şebekeleri, süs kuleleri ve bitkisel bezemelerin tamamı, mimarlığın kendi kendisini analizi ve kendisini açıklamasıdır; tıpkı Skolastik yazında kullanılan geleneksel bölümler, alt-bölümler ayrışmasının (*partes, distinctiones, articuli*), akıl yürütme sürecinin kendi kendisini analizi ve açıklaması olması gibi. Nasıl ki Hümanist akıl en fazla “uyum”u aramışsa (yazında sözcüklerin kusursuz kullanılması, mimarlıkta –Vasari’nin Gotik yapılarda ne yazık ki görmediği–⁴³ kusursuz oranlar), Skolastik akıl da azami açık-seçikliği

⁴³ G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, II Part, Proemio: “Perchè nelle colonne non osservarono (Gotik ustalar) quella misura

aramıştır. Skolastik akıl –tıpkı düşüncenin dil yoluyla açık seçik ifade edilmesini istediği gibi– mimarlıkta işlevin, gerekli olsun ya da olmasın, biçim aracılığıyla açıklanması konusunda ısrarlı davranmıştır.

V

Gotik biçimin klasik aşamasına ulaşabilmesi için (Suger'nin St. Denis'sinden Pierrede Montereau'ya) yüz yıldan kısa bir süre yetmiştir. Biz, bu hızlı ve eşsiz bir biçimde yoğunlaşmış gelişim çizgisini, tutarlı ve dümdüz bir ilerleme olarak göreceğimizi umarız. Ancak bu gelişim, tutarlı olmasına karşın dümdüz bir çizgi halinde değildi. Tersine, evrimi başlangıcından “son çözümlemelerine” kadar incelediğimizde, gelişimin hemen hemen bir “sıçramalı yürüyüş” tarzında olduğu izlenimini ediniz; iki adım ileri, bir adım geri... Sanki mimarlar bilinçli olarak kendi yollarına engeller koymuşlardır. Ve bu durum, yalnızca gerilemeye neden olabilecek hataların üretilebi-

e proporzione che richiedeva l'arte, ma a la mescolata con uns loro regola senza regola faccendole grosse o sottili, come torvana lor, meglio.” Böylece, bir Gotik yapıdaki elemanların boyutlarının antropomorfik düşünceler dikkate alınarak belirlenmediği ve bunların oranlarının aynı yapı içinde dahi değişebildiği gözlemini yaptıktan sonra Vasari, -kavrama yetisine karşı duyulan düşmanlık tarafından bilinmiş olarak-Gotik mimarlığı Klasik mimarlıktan olduğu gibi, Rönesans ve Barok mimarlıklarından da ayıran temel ilkeye tesadüfen ulaşır. Karşılaştır: C. Neumann, “Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Şorenz im Jahr 1504; zur Geschichte des Maßstabproblems,” *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1916, s. 1, Ayrıca bkz. E. Panofsky “Das erste Blatt aus dem ‘Libro’ Giorgio Vasaris; eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance” *Städeltjahrbuch*, VI, 1929, s. 4, özellikle de s. 42.

leceği kadar elverişsiz mali ve coğrafi koşullarda yapılan yapılarda değil, birinci sınıf anıtlarda da gözlemlenebilir.

Genel planda “nihai” çözüme, anımsanacağı gibi, bazilikal plan ile ulaşılmıştı: Üç bölümlü bir nef; aynı biçimde üç parçalı olan ve belirgin bir biçimde neften dışarı taşan, ancak beş bölümlü ön koro ile de bütünleşen bir transept; çevre koridoru (ambulatory) ve ışınsal şapellerle eş-merkezli bir doğu ucu; ve cephede yalnızca iki kule (Resim 11 ve 16). İlk bakışta, tüm bu nitelikleri erken on ikinci yüzyılda öngörmüş olan St. Germer ve St. Lucien-de-Beauvais ile başlayan gelişimin, tek yönlü bir gelişim çizgisi olması doğal gibi görünür. Ama bunun yerine, birbiriyle çelişen ve her biri nihai sonuçtan uzaklaşıyormuş gibi görünen iki çözüm arasındaki dramatik mücadeleyi görürüz. Suger’nin St. Denis’si, yalnızca cephede yer alan iki kulesi ve güdük kalmış ya da tamamen yok edilmiş transepti ile Sens Katedrali (Resim 12), tam anlamıyla bir uzunlamasına modeldir. Bu plan, Mantes ve Paris Notre-Dame’ında uygulanmış, Bourges yüksek Gotik katedralinde de aynı biçimde kullanılmıştır.⁴⁴ Buna bir tepki olarak, Laon’un (Resim 13 ve 14) ustaları (belki de katedrallerinin bir tepenin ucunda olan eşi az görülür konumu nedeniyle) neften dışarı taşan üç parçalı transepti ve birçok kulesi ile, Tournai katedralinde olduğu gibi, tekrar çok guruplu Cermen düşüncesine dönmüşlerdir. Sonraki kuşakların, transept ve transept karesine egemen olan bu kulelerden kurtulabilmeleri için iki katedral daha inşa etmeleri gerekti. Chartres, en azından dokuz kuleli, Reims ise Laon gibi yedi kuleli olarak planlanmıştı (Resim 15); ancak Amiens

⁴⁴ Bkz. S. McK. Crosby, “New Excavations in the Abbey Church of Saint Denis,” *Gazette des Beaux-Arts*, 6th, ser., XXVI, 1994, s. 115.

(Resim 16) ile, yalnızca ön cephede iki kule bulunan sistem tekrar uygulanabildi.

Benzer bir biçimde, nef kompozisyonunun “nihai” çözümü (Resim 19-22), planda birbirinin aynı olan dikdörtgen ve dört parçalı tonozlar ve birbirinin aynı olan eklemlenmiş payeler silsilesini; cephe görünümünde ise birbirini takip eden nef arkadı, triforyum ve klerestory üçlüsünün sıralanmasını içerirdi. Bu çözüme de, St. Etienne-de-Beauvais veya Normandiya’daki Lessay (Resim 17) gibi erken on ikinci yüzyıl prototiplerinden yola çıkılarak, dümdüz ileri doğru bir gelişim çizgisiyle ulaşılmış gibi görünür. Ama gerçekte, Soissons ve Chartres’dan önceki bütün önemli yapılar monosilindirik payeler üzerinde altı parçalı tonozlarla (Resim 18) yapıldı, hatta modası geçmiş bir sistem olan farklı tipteki payelerin almasıyla olarak kullanılmasına bile dönüldüğü oldu. Bunların orta nef duvarı cephelerinde, Noyon’dan sonraki önemli yapıların bir çoğunda olduğu gibi, dört katlı bir düzenleme içinde (Resim 18) bir triforyumla (ya da Notre- Dame-de-Paris’te olduğu gibi bir eşdeğeriyle) birleştirilmiş galeriler görülür.⁴⁵

Geriye dönüp bakıldığında, dümdüz gelişim çizgisinden keyfi sapmalar gibi görünen şeyin, gerçekte “nihai” çözümün vazgeçilmez bir ön koşulu olduğu kolayca görülebilir. Laon’da çok-kuleli gurup

⁴⁵ Çok yakın bir zamana kadar, dört katlı bir düzenlemenin ilk örneğinin Tournai’da (yaklaşık 1100) ortaya çıktığına inanılmaktaydı. Ancak, bundan çok kısa bir süre öncesine tarihlenen, ama çok daha ilkel olan iki örnek Tewhesbury (1087’de yapılmıştır) ve Pershore (1090-1100 arasında) da bulundu. (Bunlar yine de Hollanda ve İngiltere arasındaki yakın ilişkiyi gösterir); Karşılaştır: J. Bony, “Tewhesbury et Pershore, deux élévations à quatre étages de la fin du XI e siècle,” *Bulletin Monumental*, 1937, s. 281-503.

benimsenmiş olmasaydı, uzunlamasına plan ile merkezi plan eğilimleri arasında (az çok tam gelişmiş bir doğu ucu ile aynı derecede tam gelişmiş üç parçalı bir transeptin birleştirilmesi anlamına gelen) bir dengeye ulaşılamayacaktı. Altı parçalı tonozlar ve dört katlı cephe benimsenmiş olmasaydı, doğu-batı aksında kesintisiz ilerleme ideali ile saydamlık ve düşeycilik ideallerinin birleştirilebilmesi mümkün olmayacaktı. Her iki durumda da “nihai” çözümlere BİRBİRİYLE ÇELİŞEN OLANAKLARIN KABUL EDİLMESİ VE SONUÇTA UZLAŞTIRILMASI ilkesiyle ulaşılmıştır.⁴⁶ Böylece, Skolastik’in ikinci yönlendirici ilkesine geliyoruz. Nasıl ki birinci ilke olan açıklığa kavuşturma ilkesi (*manifestatio*), klasik yüksek Gotik’in “biçimsel görünüşünün nasıl olduğunu” anlamamıza yardımcı oluyorsa, ikincisi olan karşılıklı uyum sağlanmış olması (*concordantia*) ilkesi de, klasik yüksek Gotik’in “nasıl oluştuğunu” kavramamıza yardımcı olur.

Ortaçağ insanının tanrısal açıklama konusunda bilebildiği her şey ve diğer konularda da doğru olarak kabul ettiği şeylerin çoğu, ona otoriteler (*auctoritates*) tarafından aktarılmıştı. Bu otoriteler, öncelikle, İncil’in onayladığı “asli ve reddedilemez” (*proprie et ex necessitate*) bilgi kaynakları olan kutsal kitaplardı. İkinci olarak, “asli” ama yalnızca “olası” bilgiler sağlayan kilise papazlarının öğretileri ve son olarak da “asli olmayan” (*extranea*) ve bu nedenle de yalnızca “olası” olan bilgileri sağlayan “filozoflar”dı.⁴⁷ Bu otoritelerin,

⁴⁶ Köln Katedrali’ne tali yan neflerin eklenmesi (yoksa Amiens Katedrali’nin planına çok yakın olacaktı), ana düşüncenin (burada merkezileştirici ve uzunlamasına eğilimler arasındaki denge) daha ikincil bir düşünceye (burada, nef ve koroyerinin uyumu) feda edilmesini temsil eder. Bu taşıyıcılar örneğinde gözlemlendiğinden pek farklı bir tutum değil.

⁴⁷ Thomas Aquinas, a.g.y., I, qu. 1. art. 8 ve 2. (61) *Patrologia Latina*, Vol. 178, cols. 1337 ff.

hatta Kutsal Kitap'ın bazı pasajlarının dahi, sık sık birbirleriyle çeliştikleri gözden kaçamazdı. Bu otoriteleri oldukları gibi kabul edip, onları uzlaştırıp birleştirene kadar defalarca yorumlamak ve tekrar yorumlamak dışında bir çıkış yolu yoktu. Bu yöntem, ta başından beri dinbilimciler tarafından uygulanagelmişti. Ama sorun, Abelard ünlü *Sic et Non* (Evet ve Hayır) adlı eserini yazana kadar bir ilke sorunu olarak ileri sürülmemişti. Bu kitabında Abelard, Kutsal Kitap dahil tüm dini otoritelerin, temel bir sorun olan inancın insan aklından destek araması gerekip gerekmediği konusundan, intiharın veya nikahsız birlikte yaşamanın caiz olup olmadığı gibi özel konulara dek uzanan 158 önemli noktada birbirleriyle çeliştiklerini göstermektedir. Birbirlerine ters düşen otoritelerin sistemli bir biçimde derlenmesi ve birbirleriyle yüzleştirilmesi, uzun bir süre dinsel kanun koyucuların (canonist) bir faaliyeti olmuştu; ama kanunlar, tanrı tarafından verilmiş olsa da, sonuçta insanların yaptığı şeylerdir. Abelard, açınının birincil kaynakları içindeki "farklılıklar ve hatta çelişkiler"i (*ab invicem diversa, verum etiam invicem adversa*) açıklayarak, cesaretinin ne denli bilincinde olduğunu göstermiştir. Abelard, "okuyucu, gerçeği sorgulamak konusunda daha istekli olmaya teşvik edildikçe, Kutsal Kitap'ın otoritesinin de daha fazla yüceltileceğini"⁴⁸ belirtiyordu.

Parlak giriş bölümünde, bir kitabın eleştirilmesine ilişkin temel ilkeleri (İncil'de dahi olabilecek, örneğin *Matthew İncili XXVII, 9* da Zacharias'ın kehanetinin Jeremias'a atfedilmiş olması gibi yazım hataları olasılığını da içeren) belirttikten sonra Abelard, çözüm önermekten kurnazca sakınır. Ama, bu tür çözümlerin giderek ortaya

⁴⁸ *Patrologia Latina*, Vol. 178, cols. 1337 ff.

çıkması kaçınılmazdı ve bu süreç zamanla Skolastik yöntemin belki de en önemli parçalarından biri haline geldi. Bu Skolastik yöntemin farklı kaynaklarını zekice inceleyen Roger Bacon, bunu üç ana bileşene indirgedi: Diyalektikçilerin yaptığı gibi birçok parçaya bölmek; gramercilerin yaptığı gibi ritmik uyum sağlamak; hukukçularca kullanıldığı gibi zorlayarak uyumlu hale getirmek (*concordiae violentes*).⁴⁹

Bu uzlaşmaz gibi görüneni uzlaştırma tekniği, Aristoteles mantığını da özümseyerek adeta bir sanat halinde mükemmelleşti ve akademik eğitimin biçimini, önceden sözkonusu edilmiş olan halk tartışmaları (*disputationes de quolibet*) geleneğini ve hepsinden önemlisi, Skolastik yazının kendi iç tartışma sürecini belirledi. Her konu (örneğin *Summa Theologiae*'daki her bir paragrafın içeriği), tartışılmaya bir dizi otoritenin sıralanması ile başlanılan bir soru (*quaestio*) olarak formüle edilmeli (tez; *videtur quod*) ve bir diğeriyle (antitez; *sed contra*) karşılaştırılarak çözüme (sentez; *respondeo dicendum*) doğru ilerlemeliydi.* Bunu da, reddedilen argümanların tek tek eleştirilmesi

⁴⁹ Roger Bacon, *Opus minus*, aktaran: H. Fedler, *Geschichte der wissenschaftlichen Studien im Franziskanerorden*, Freiburg, 1904, s. 515: "Quae fiunt in textu principaliter legendo et praedicando, sunt tria principaliter; scilicet, divisiones per membra varia, sicut artistae faciunt, concordantiae violentes, sicut legistae utuntur, et consonantiae rhythmicae, sicut grammatici." Sic et Non metotunun hukukçular (Chartres'lı Ivo, Constance'lı Bernold) tarafından kullanılışı için bkz. M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, Freiburg, 1909, I, s. 234; I ve II, birçok yerde.

* Videtur quad: bana öyle görünüyor ki (birinin ileri sürdüğü şey) sed contra: ama tam tersinden (ileri sürülen şeye itiraz). respondeo dicendum: şöyle diyerek cevap veriyorum. Ancak, daha anlaşılabilir olması için bu Latince deyimler metin içersinde videtur quad: tez, sed contra: antitez, respondeo dicendum: sentez olarak çevrilerek kullanılmıştır. (Çev.)

izlerdi. Ancak reddetmek sadece otoritelerin yorumlanmasına ilişkinse mümkün olabilir, yoksa otoritelerin geçerlilikleri tartışılmazdı.

Belirtmeye gerek yok ki bu ilke, en az “koşulsuz açık-seçik anlatım” ilkesi kadar, kesin ve kapsamlı bir zihinsel alışkanlık (mental habit) oluşturmaktaydı. Birbirleriyle uğraşırken kavgacı olmalarına karşın, on iki ve on üçüncü yüzyılların Skolastik düşünürleri, otoriteleri kabul etmek konusunda uzlaşmaktaydılar ve kendi düşüncelerinin orijinallikinden çok, bu otoritelerin düşüncelerini anlayabilme ve bunlardan yararlanabilme konusundaki becerileri ile övünürlerdi. Nominalist düşünceleriyle akıl ve inanç arasındaki bağları kopartan ve “Aristoteles’in bu konuda ne söylediği beni ilgilendirmez”⁵⁰ diyebilen Ockham’lı William’ın, en önemli öncülü olan Peter Aureolus’un etkisini reddederek yolunu ayırmasıyla, yeni bir çağın soluğu da hissedilir.⁵¹

Yüksek Skolastik’in tutumuna benzer bir tutumun, yüksek Gotik katedralleri inşa edenler için de geçerli olduğu varsayılmalıdır. Bu mimarlar için geçmişin büyük yapıları, papazların Skolastik bilim adamları üzerindeki otoritesine çok benzer bir otoriteye (*auctoritas*) sahiptiler. Birbirleriyle açıkça çelişen, ama her ikisi de otorite olarak kabul gören yapılarda kullanılarak benimsenmiş olan iki motiften biri, diğerinin lehine kolayca reddedilemezdi. Bunlar sonuna kadar

⁵⁰ Ockham’lı William Quodlibeta, I, q. 10, Aktaran: Ueberweg, a.g.y. s. 581. “Quidquid de hoc senserit Aristoteles, non curo, quia ubique dubitative videtur loqui.”

⁵¹ Ockham’lı William, I, dist. 27, q. 3. Aktaran: Ueberweg, a.g.y. s. 574. “Pa- uca vidi de dictis illius doctoris. Si enim omnes vices, quibus respexi dicta sua, simul congregarentur, non complerent spatium unius diei naturalis... quam materiam tractavi, et fere omnes alias in primo libro, *antequam vidi opinionem hic recitatem.*”

incelenmeli ve sonunda uzlaştırılmalıydılar; tıpkı St. Augustine'in bir sözünün eninde sonunda St. Ambrose'un kiyle uzlaştırılması gibi. İnaniyorum ki bu, erken ve yüksek Gotik mimarlığın görünüş-te değişken, ama inatçı bir tutarlılıktaki evrimini bir ölçüde açıklar; onun gelişimi de tez-antitez-sentez şemasına göre olmuştur.

Bunu, en üstünkörü biçimde, üç tipik Gotik "problem" –belki de *quaestiones* demeliyiz– ile göstermek isterim: Batı fasatındaki gül pencere, klerestorynin altında iki duvarın düzenlenişi ve nef payelerinin biçimlenmesi.

Bildiğimiz kadarıyla, Surger'nin St. Denis'sine kadar, batı fasatları bir gül pencereyle değil, normal bir pencere ile delinirdi. Surger, belki de Beauvais'daki St. Etienne'in kuzey transeptinde yer alan muhteşem örnekten esinlenerek, St. Denis'nin batı fasadı için bu motifi benimsedi ve bu muhteşem "hayır"ı (*Non*), alışlagelmiş büyük pencerenin "evet"i (*Sic*) üzerine yerleştirdi (Resim 30). Bu buluşun daha sonraki gelişimi büyük güçlüklerle karşılaştı.⁵² Gülün çapı, göreceli olarak küçük tutulursa (Senlis'de olduğu gibi), gül pencerenin gerek her iki yanında, gerekse altında hantal ve "Gotik'e aykırı" duvar alanları kalacaktı. Eğer gül orta nefin genişliği kadar büyütülse, bu kez de içeriden bakıldığında orta nef tonozu ile çelişme eğilimi gösterecek, dışarıdan ise cephe payandaları arasında olabildiğince geniş bir açıklık gerektirecek ve böylece yan portallar için ayrılan alanları rahatsız edici biçimde daraltacaktı. Bunların dışında, yalıtılmış bir dairesel birim kavramının kendisi, genelde Gotik anlayışın idealleriyle, özelde de bir Gotik cephe idealiyle (iç mekanın yansıtılması) çelişmekteydi.

⁵² Bkz. H. Kunze, *Das Fassadenproblem der französischen Früh-und Hochgotik*, Strassburg, 1912.

Kuşkusuz Normandiya ve birkaç istisna dışında İngiltere, bu düşünceyi tamamen reddettiler ve geleneksel pencereyi, kullanılabilir alanın tamamını dolduracak kadar genişletmekle yetindiler (Oysa İtalya, tipik bir biçimde, gül pencereyi özünde anti-Gotik olan niteliğinden ötürü coşkuyla karşıladı).⁵³ Bununla beraber, Royal Domain ve Champagne'ın mimarları, St. Denis'nin otoritesi ile onaylanmış olan bir motifi kabullenmek zorunluluğunu duydular. Onların şaşkınlıklarını izlemek, neredeyse eğlendirici boyutlardadır.

Notre-Dame'ın (Resim 31) mimarı, beş parçalı bir nefe sahip olduğu için şanslıydı. Bu gerçeği, pek dürüstçe olmasa da cesurca inkar ederek, yan bölümleri orta bölüme kıyasla oldukça geniş olan üç parçalı bir fasat inşa etti ve böylece tüm problem kolayca çözüldü. Ama Mantes'in ustası, payandalar arasındaki mesafeyi orta nefin genişliğine kıyasla olabildiğince (teknik olarak mümkün olabildiği kadar) dar yapmak zorunda kaldı; bu durumda dahi yan portallar için ayrılan yer yeterli olmaktan çok uzaktı. Hem geniş bir gül pencere, hem de yeterli genişlikte yan portallar isteyen Laon'un ustası ise, bir hileye başvurdu; payandaları kırarak, ana portalı çerçevelen alt kısımlarını, gül pencereyi çevreleyen üst kısımlara kıyasla birbirine daha yakın yaptı; sonra da bu kırığı, kocaman bir "incir yaprağı" olarak kullandığı sundurma ile gizledi (Resim 32). En sonunda, Amiens'in ustaları aşırı ince olan orta nefleriyle, gül ile portallar arasındaki boşluğu doldurmak için iki galeriye (birinde Kral heykelleri olan) gereksinim duydular (Resim 33).

⁵³ Genellikle batı cephesindeki gül pencerelere muhalif olan Almanya (Strasbourg ve onun etki alanı hariç), *hallenkirche*'lerin uzunlamasına duvarları için gül-ve-pencere kombinasyonunu kabul etti (Minden, Oppenheim, Brandenburg'daki St. Catherine'in cephelerinde geliştirildiği gibi).

St. Nicaise ile doruğuna ulaşan Reims ekolünün “nihai” çözümü bulması (Resim 34 ve 35), 1240-50’lerden önce oldu. Gül, dev bir pencerenin sivri kemeri içine yerleştirildi, böylece esneklik kazandı. Tonozlarla çelişmeyecek biçimde aşağı indirilebilirdi; altında kalan boşluk da düşey pencere kayıtları ve cam ile doldurulabilirdi. Tüm düzenleme nefin kesitini yansıtıyordu ve hâlâ pencere pencere olarak, gül de gül olarak kalmıştı. Çünkü St. Nicaise’ın pencere-gül kombinasyonu, zannedildiği gibi, ilk kez Reims Katedrali’nde görülmüş olan iki parçalı çubuk-şebekeli pencerenin (Resim 36) basitçe genişletilmesi değildir. Böyle bir pencerede boşlukları aşan dairesel eleman, gülde olduğu gibi merkezden yayılan (centrifugal) değil, merkeze doğru gelişen (centripetal) bir biçimdedir: Çubukları tekerlek göbeğinden dışa doğru açılan bir tekerlek değil, kenar çemberinden başlayan dilimleri bir noktada birleşen yuvarlak pencere.. Hugues Libergier, yalnızca var olan bir motifi büyüterek asla bu sonuca ulaşamazdı; onun dehası, bir tez ile (*videtur quad*) bunun antitezini (*sed contra*) birleştirebilmesindedir.⁵⁴

Klerestorynin altında yer alan duvarın düzenlenmesi sorunuyla ilgili olarak (bu duvar bağımsız olarak aydınlatılmış gerçek galeriler yapılarak yok edilmemişe) Romanesk biçim, kabaca, birbirine zıt iki çözüm getirmekteydi: Birisi, iki boyutlu yüzey ve yatay sürekliliğin, diğeri ise derinlik ve düşey eklemlenmenin vurgulanma-

⁵⁴ Libergier’nin çözümü kuşkusuz Reims Katedrali’nin transepti (1241’den önce) tarafından ilham edilmişti. Burada büyük gül pencereler, sivri kemerlerin içine yerleştirilmişti; ama burada bütün, halen bir “pencere” oluşturmaktaydı. Gülün altında ve üstünde kalan üçgen alanlara henüz cam takılmamıştı ve güllerle altlarında yer alan pencereler arasında bir düşey bağlantı yoktu.

si. Bir taraftan, Caen'daki Ste.- Trinité (Resim 37), St. Martin-de-Boscherville, Le Mans ve Cluny-Autun tipi kiliselerde görüldüğü gibi küçük, düzenli aralıklarla yerleştirilmiş duvar kemerlerinin süreklilik gösteren kuşağı ile duvar canlandırılabilirdi; öte yandan Mont-St. Michel, Cluny'nin narteksi ve Sens'da (Resim 38) olduğu gibi, yan nefin üzerindeki çatı boşluğuna açılan bir kemer sırası ile (genellikle, iki pilaster arasında kalan her bir triforyum birimine iki ana kemer konulur ve her biri, deyim yerindeyse, kör pencereler oluşturacak biçimde sütuncelerle bölünür) canlandırmak mümkündür.

1170 yıllarında Noyon'da uygulanan gerçek triforyum (Resim 39), bu iki tipin ilk sentezidir: Yatay sürekliliği gölgeli bir derinlik ile birleştirir. Ancak triforyumda, her bir birim içindeki düşey eklemlenme tamamen bastırılmıştır. Bu, klerestoryde yer alan pencerelerde iki düşey açıklık kullanılmaya başlandıktan sonra, çok daha şiddetli bir biçimde hissedildi. Böylece, Reims'deki St. Remi'nin koro-royerinde ve Châlons-sur-Marne'daki Notre-Dameen-Vaux'da (Resim 40) bir ya da birkaç pilaster (St. Remi'de iki, Châlons'da bir), triforyumun başlangıcından alınarak, pencereler için de bir çerçeve görevi gördükleri klerestory boyunca taşınırlar ve triforyumun kendisini de iki ya da üç bölüme ayırırlar. Ancak, böyle bir çözüm, gerek Laon'da (Resim 18), gerekse yüzyılın sonlarına doğru Chartres (Resim 41) ve Soissons'da reddedildi. Galerilerin bütünüyle kaldırıldığı ve iki pencere açıklığının, iki kısmı olan dikdörtgen kayıtlı tek bir pencerede birleştirildiği bu ilk yüksek Gotik kiliselerde, triforyum hâlâ –daha doğrusu tekrar– mükemmel eşitlikteki sütuncelerle bölünmüş olan, mükemmel eşitlikteki aralıkları içermektedir. Yatay-süreklilik ağır basmakta, çünkü ince korniş duvar pilasterlerinin üzerinden geçmektedir.

Bu hafifletilmiş yataycılığa tepki, triforyumun her bir biriminin düşey eksenlerinin –ortada yer alan sütuncelerin üzerlerindeki pencerelerin düşey kayıtlarına da denk gelecek biçimde– kalınlaştırılarak vurgulanması (Resim 42) ile Reims’de ortaya çıktı. Bu öylesine belli belirsiz yapılmıştır ki, günümüz ziyaretçileri bunun farkına bile varmazlar. Ama onu yapan ustanın meslektaşları bu buluşu hemen algıladılar ve önemli olduğunu düşündüler: Reims Katedrali’nin orta nef duvarının bir eskizini yapan Villard de Honnecourt çiziminde, diğerlerinden hafif kalınca olan ortadaki sütuncenin oranlarını öylesine abarttı ki, bu farklılığı görmemek mümkün değildir (Resim 43).⁵⁵ Reims’de sadece bir ipucu olan şey, Amiens’da açıkça ve kuvvetlice belirtilmiş bir ifade haline geldi (Resim 44). Burada, triforyum birimi, Châlons-sur-Marne’da ve evriminin daha erken bir basamağında Sens’da olduğu gibi, gerçek anlamda iki parçalıdır: Triforyum birimi, ortadaki sütuncenin bir demetsütuna dönüştürülmesi ile, iki bölüme ayrılmıştır. Bu demetsütunun ana pilasteri pencerenin orta kaydı ile bağlanmıştır.

Ancak bunu yaparken Amiens’in ustaları, her bir triforyum birimini iki “kör pencere”ye bölerek ve sütuncelerin eşit dizilimini, farklı üyelerin (yani sütunceler ve demetsütunlar) almasıkları olarak sıralanışına dönüştürerek, triforyum düşüncesini neredeyse bütünüyle reddettiler. Güya düşey eklemlenmeye verilen bu aşırı önemi dengelemek için, triforyumun ritmini hızlandırdılar ve onu klerestorynin ritminden ayırdılar. Bir triforyum birimini oluşturan iki “kör pencere”den her biri, üç bölüme ayrılmıştır; oysa bir klerestory penceresini oluşturan iki açıklıktan her biri ikişer bölüme ayrılmış-

⁵⁵ Villard de Honnecourt, *Kritische Gesamtausgabe*, (H. R. Hahnloser ed.) Vienna, 1935, s. 165, levha 62.

tır. Triforyumun altında uzanan korniş bir bitkisel bezeme kuşağı halinde geliştirilerek, yatay eleman daha fazla vurgulanmıştır.

Son sözü söyleyerek bir senteze (*respondeo dicendum*) ulaşmak, Pierre de Montereau'ya kaldı: Soissons ve Chartres'da olduğu gibi, St. Denis'nin triforyumu da (Resim 45) aynı türün üyeleriyle birbirinden ayrılmış olan dört eşit açıklığın sürekli sıralanımı biçimindedir. Ancak, şimdi –ve bu noktada Amiens'a da atıfta bulunmak gerekir– bu üyelerin hepsi sütunce yerine demetsütundur (*clustered pier*) ve ortada olanı diğerlerine göre biraz daha güçlüdür. Bunların her biri de dört parçalı pencerelere kadar taşınmışlardır; ortadaki ayak üç pilaster ile pencerenin ana kayıtma, diğerleri ise birer pilasterle ikincil kayıtlara bağlanmıştır. Pierre de Montereau'nun triforyumu, sadece ilk gözalcı triforyum değil, ama aynı zamanda Chartres ve Soissons'ın (buna Ste.-Trinité-de-Caen ve Autun'u da ekleyebilirsiniz) çözümüyle (*Sic*), Amiens'in (buna da Châlonssur-Marne ve Sens'i ekleyebilirsiniz) çözümünün (*Non*) mükemmel bir biçimde birleştirilmesinin de ilk örneğidir. Son olarak da, büyük duvar pilasterleri, triforyumun yatay sürekliliğini kesintiye uğratacağı endişesi duyulmaksızın, yatay kornişin üzerinden geçirilmiştir. Bu da bizi sonuncu “problem”imize getirir: Nef payelerinin yapısı.

Dört bir yanına ince sütunlar eklenmiş sütunsu payeler (*piliers cantonnés*) bilebildiğim kadarıyla ilk olarak, yapımına 1194 yılında başlanmış olan Chartres Katedrali'nde kullanıldı. Ancak bunlar henüz türdeş elemanlardan (bir silindirik paye gövdesi ve etrafında dört silindirik sütunce) oluşmuş değildiler; ya silindirik gövde ve sekizgen sütuncelerin, ya da sekizgen gövde ve silindirik sütuncelerin bir kombinasyonu olan bu ayaklar, almasıklı olarak kullanılmışlardı. Bu ikinci motif, Chartres'in ustalarının, görünüşte Fran-

sa-Hollanda sınır bölgesinden doğmuş olan, ama en önemli izlerini Canterbury Katedrali'nin koroyerinde bırakmış olan bir biçeme yabancısı olmadıklarını gösterir. Burada, 1174'ten 1178'e kadar *magister operis* (sanat üzerine yetkinleşmiş kişi. Çev.) olarak kalan Sens'li William, o günlerin modası olan bir temanın bütün çeşitlemelerini bulup çıkarma çabalarına heyecanla kendini verdi. Açık renk taştan yapılan paye gövdesinin, kendisinden tamamen ayrılmış ve en koyu renk mermerden yapılmış olan monolitik pilasterlerle pitoresk bir zıtlık oluşturduğu payeler teması, İngiltere'de coşkuyla benimsenirken, Fransa'da çok ender olarak kullanıldı.⁵⁶ Sens'li William, deyim yerindeyse, bir "Fantastik paye tipleri örnek kartelası" hazırlamıştı ve bunlardan birinde, Chartres'da almasıklı olarak kullanılan ayaklara benzer, sekizgen gövde ve silindirik pilasterlerden oluşan bir ayak vardı (Resim 46, soldan üçüncü paye; Resim 54).

Chartres'ın ustası bu düşünceyi benimsedi, ama onu tamamen değişik bir ruhla geliştirdi. Birbirinden bağımsız monolitik pilasterleri tekrar adi taştan yapılmış birbirine bitişik sütuncelere dönüştürdü; her ikinci çift payenin sekizgen gövdesini silindirik bir gövdeyle değiştirdi; ve hepsinden önemlisi de bu payeleri (*pilier contonné*) ilginç bir çeşit olarak değil, bütün sistemin temel elemanı olarak kullandı. Artık Reims'in ilk ustasının yapacağı tek şey, gövdeyle sütunceler arasındaki, anlamlı ama yeteri kadar mantıklı olmayan biçim farklılığını ortadan kaldırmaktı.

Bu mükemmelleştirilmiş formda, *pilier contonné* kendi içinde bir *Sic et Non* (Evet ve Hayır) çözümüdür, çünkü orijinal olarak sadece köşeli elemanlara (pahlanmış ya da yalın payeler) uygulanan sütun-

⁵⁶ J. Bony, "French Influences on the Origins of English Gothic Architecture," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII, 1949, s. 1.

celeri, silindirik bir gövde ile kombinasyon halinde göstermiştir. Ama, erken tip triforyumun düşey eklemlmeyi yatay süreklilik lehinde bastırma eğiliminde olması gibi, erken tip *pilier contonné* de “duvarı” olmaktan çok sütunsu olarak kalma eğilimindedir. O da sütunda olduğu gibi bir başlıkla son bulmaktır. Oysa, bir birleşik payede orta nef tarafındaki sütunceler, tonoz kemerlerinin başlangıç noktasına kadar çıkmaktadırlar. Bu, tıpkı triforyumun gelişiminde gözlemlenebildiği gibi, gidiş-dönüşlü bir gelişim çizgisi oluşmasına yol açan sorunlar yaratmıştır.

Birinci olarak, Gotik sütun başlıkları sütunların boylarıyla değil, çaplarıyla orantılı büyüklükte yapıldıkları için,⁵⁷ ortaya çıkan paye başlığı da bir büyük sütun başlığı (paye gövdesine ait olan) ile, bunun yarısı büyüklüğünde olan dört küçük sütun başlığının (sütuncelere ait başlıklar) bir kombinasyonu idi. İkinci olarak ve daha da önemlisi, tonozlara yükselen üç –hatta beş– duvar pilasteri, payelerin monosilindirik olduğu dönemdeki gibi, başlıklardan sonra tekrar devam ediyordu. Böylece, en azından nef duvarı pilasteri ile kısaca “nef sütuncesi” olarak adlandıracağım sütunce (yani payenin yan nef veya komşu payeleri değil de, orta nefe dönük olan sütuncesi) arasında görsel bir bağlantı kurulması zorunlu hale gelmişti. Chartres’ın ustası, bu amaca ulaşabilmek için “nef sütuncesi”nin başlığını ortadan kaldırarak bu sütunceyi kesintisiz bir biçimde nef

⁵⁷ Bkz. A. Kingsley Porter, *Mediaeval Architecture*, New Haven, 1912, II, s. 272. Bu ilke, St. Martin-de-Boscherville veya St. Etienne-de-Caen (galerileri)’da olduğu gibi, Romanesk yapılarda zaten ender de olsa uygulanıyordu; ama, öyle görünüyor ki, ancak Sens’tan sonra “standart”laştı. Sens’ta, üç sütunun farklı kalınlıkları, üç farklı boydaki sütun başlıklarıyla “ifade edilmiştir.” Ancak bazı komşu başlıklar arasında aynılığı koruyabilmek için, kalınlıktaki çok küçük farklılıklara göz yumulmuştur.

duvarı pilasterlerinin kaidesine kadar devam ettirdi (Resim 47 ve 55). Chartres'da uygulanan yöntemi izlemek istemeyen Reims'in ustaları ise, "nef sütuncesi"nin başlığını olduğu yerde bırakarak daha önceki biçimde döndüler.⁵⁸ Bunun yerine diğer bir sorunun üzerinde yoğunlaştılar; sütun başlıklarının eşit olmayan boyları sorunu. Bu sorunu, her sütunceye üstüste yerleştirilmiş iki küçük sütun başlığı koyarak çözdüler. Öyle ki, bu iki küçük sütun başlığının toplam uzunlukları, paye gövdesinin başlığının uzunluğuna eşitti (Resim 48 ve 56).⁵⁹

Amiens ise Reims'in tersine tekrar Chartres tipine yöneldi. Ancak, aynı doğrultuda bir adım daha atarak "nef sütuncesi"nin başlığını kaldırmakla yetinmeyip, nef duvarı pilasterinin kaidesini de kaldırdı. Böylece "Nef sütuncesi," Chartres'da olduğu gibi, nef duvarı pilasterinin kaidesine değil, pilasterin kendisine kadar uzanmış oldu (Resim 49 ve 57). Beauvais'nın eski payeleri genellikle Amiens'inkilerle aynıdır, ancak nef duvarı pilasterlerine yeniden kaide konulmasıyla Amiens öncesi geleneğe dönülmüştür. Eklenen kaide ile kesintiye uğrayan düşey süreklilik, dekoratif yaprak süslemesiyle iyice güçlendirilmiştir (Resim 58).

Beauvais'nın koroyerinin inşası sürerken, St. Denis'de Pierre de Montereau'nun birleşik payeyi cesurca yeniden canlandırmasıyla Gordion düğümü çözüldü; paye gövdesi başlığının ve tek "nef sütuncesi"nin kullanılmaması, tüm sorunları çözmüştü (Resim 50 ve 59). Orta nef tonozuna uzanan üç uzun pilaster, payenin taban

⁵⁸ Soissons, St. Leu-d'Esserent vb. de, orijinal Canterbury tipine çok kesin bir dönüş görürüz: Paye başlığının yarı yüksekliğinde bağımsız bir sütun başlığı olan bir "nef sütuncesi."

⁵⁹ Bu, aynı zamanda Amiens'daki benzerleriyle oldukça belirgin bir kontrast oluşturan batı portalının ana ve tali sütuncelerinin başlıklarına da uygulanır.

kaidesinden itibaren hiçbir kesintiye uğramaksızın nef arkadının başlıklarını boydan boya keserek tonoz kaburgalarına kadar çıkabiliyorlardı (Resim 22). Ancak, Pierre de Montereau, “Hayır”ı (*Non*) “Evet”le (*Sic*) birleştirmek yerine, sadece “Hayır”a yer vermişti. İkincil bir sorun olan paye sorununu, ana sorun olan bütün sistem sorununa akıllıca bağladı; daha önce sözü edilen “nef duvarının payenin gövdesi (*core*) ile temsil edilmesi”nden vazgeçmektense, “sütunsu olmak ilkesi”ni feda etmeyi yeğledi (Resim 52). Bu durumda sentez (*respondeo dicendum*), Köln’ün Fransa’da eğitim görmüş olan ustası tarafından oluşturuldu; Amiens’in silindirik, dört pilasterli demet-sütun payesi (*pilier cantonné*) ile Pierre de Montereau’nun uzun, sürekli pilasterleri ve yardımcı sütunceleri olan birleşik payesini bir araya getirdi.⁶⁰ Ama, bu nedenle de taşıyıcılarla nef duvarı arasındaki mantıksal ilişkiyi feda etti. fiemada da görüldüğü gibi (Resim 53), nef duvarının planı, paye gövdesinin planı ile çakışacağına, onu keyfi olarak kesmektedir.

Sabırlı okuyucumuz bütün bu anlatılanlar için, Dr. Watson’un Sherlock Holmes’un bitkiler ve hayvanların evrimine ilişkin teorileri karşısında hissettiklerini paylaşabilir: “Elbette ki bir hayli düşsel.” Ve şu itirazı yapabilir: Burada anlatılan gelişme Hegelci “tez, antitez ve sentez” şeması doğrultusunda olan doğal bir evrimden başka bir şey değildir. Bu şema, başka süreçlere de (örneğin on beşinci yüzyıl Floransa resminin gelişimi, hatta tek tek sanatçıların gelişimleri gibi), tıpkı Fransa’da yüksek Gotik’in gelişim sürecine uyduğu kadar

⁶⁰ Kesintisiz bir pilasterin *pilier cantonné* kavramına benzer bir uygulanması, Beauvais (1248)’nın sonraki payelerinde, Séz (ykl. 1260)’in payelerinde ve Huy’un (1311) sonraki payelerinde gözlemlenebilir. Son iki durumda, arkad ve yan nefe dökük olan sütunceler, kesintisiz pilaster düşüncesini (4 sütunceli bir normal *pilier cantonné* değil, ama sadece bir sütunceli Soissons payesinde) egemen kılmak için kaldırılmıştır.

iyi uyabilir. Ancak, Fransız Gotik mimarlığının gelişimini benzer olgulardan ayıran nokta; her şeyden önce onun olağanüstü tutarlılığı, sonra da *videtur quod, sed contra, respondeo dicendum* ilkesinin tam anlamıyla bilinçli bir biçimde uygulanmış olmasıdır.

En azından bazı on üçüncü yüzyıl Fransız mimarlarının kesinlikle Skolastik bir yöntemle düşündüklerini ve davrandıklarını gösteren –kuşkusuz iyi bilinen, ama bu özel çalışma içerisinde henüz sözü edilmemiş olan– küçük bir kanıt var. Villard de Honnecourt'ın “Albüm”ünde, “ideal” bir doğu ucu planı bulunmaktadır (Resim 60).⁶¹ Bu çizimden kısa bir süre sonrasına tarihlenen bir kayıta, Honnecourt'ın bu doğu ucunu, başka bir usta olan Pierre de Corbie ile aralarında tartışarak (*inter se disputanto*) tasarlamış oldukları belirtilmektedir. Burada, bir sorunu (*quaestio*) tartışan iki yüksek Gotik mimarı sözkonusudur. Bu tartışmayı anlatan kayıtların yazarı olan üçüncü bir mimarın ise, sözkonusu tartışmaya göndermede bulunurken, görüşme (*colloqui*), danışma (*deliberare*) veya başka bir sözcük yerine, özellikle Skolastik bir terim olan *disputare* (tartışma) sözcüğünü kullanması dikkat çekicidir. Bu tartışmanın (*disputatio*) sonucu nedir? Bütün olası “Evet”lerle (Sics) bütün olası “Hayır”ları (*Nons*) birleştiren bir doğu ucu. Bu doğu ucunun çift çevre koridoru (*ambulatory*), her biri az çok eşit derinlikte olan tam gelişmiş şapellerin yer aldığı yarım daire ile birleştirilmiştir. Bu şapellerin tonozları, alışlageldiği gibi bağımsız olarak yapılırken, yarı-dairesel şapellerin tonozları, Soissons ve onun türevlerinde olduğu gibi, dış çevre koridorunun komşu bölümleri ile aynı kilittaşı kullanılarak

⁶¹ Villard de Honnecourt, a.g.y., s. 69, pl. 29.da yer alan “Istud bresbiterium invenerunt Ulardus de Hunecort et Petrus de Corbeia inter se disputanto” kısmı, Villard'ın “Master 2” olarak bilinen bir izleyicisi tarafından eklenmiştir.

yapılmıştır.⁶² Burada Skolastik diyalektik, mimari düşüncüyü neredeyse mimarlık niteliğini yitirdiği bir noktaya sürüklemiştir.

⁶² Ayrı ayrı tonozlar ile örtülmüş olan şapellerin ve Soissons usulü dış çevre koridorunun komşu bölümüyle aynı kilittaşı altında tonozları örülmüş olan şapellerin değişimli olarak kullanılması Chartres'da gözlemlenebilir. Bu düzenleme, üç adet derin ve birbirinden oldukça ayrı şapeliyle tipik on birinci yüzyıl koroyerinin yeniden kullanılması gereksinmesinden kaynaklanmıştır. Ama, Chartres'daki Soissons-benzeri şapeller, gerçekte dış çevre koridorunun sığ yumrularından başka bir şey değildir: Öyle ki, 7 kilit taşının hepsi, aynı eksen üzerinde yerleştirilebilir. Villard de Honnecourt'ın ve Pierre de Corbie'nin ideal planında, bunlar tam gelişmiş birimlerdir; kilit taşları dış çevre koridorunun merkezine değil, ama bitişik bölümünün çevresine yerleştirilmiştir.

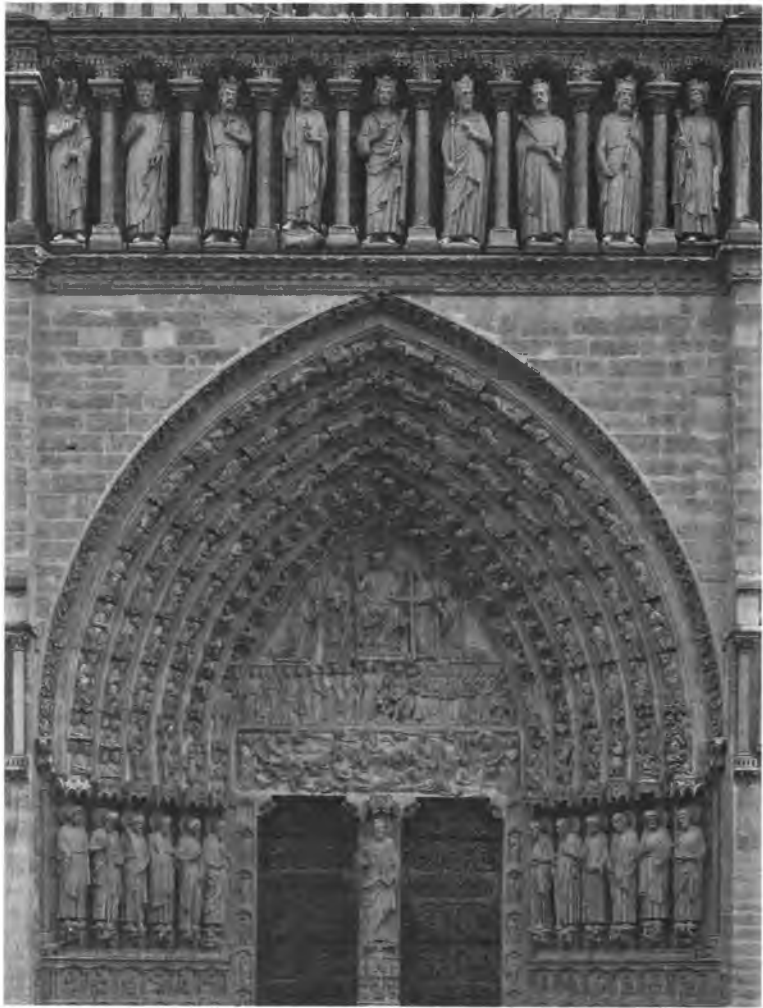
RESİMLER



Resim 1: Mimar Hugues Libergier'nin (ölümü 1263) mezar taşı, Reims Katedrali.



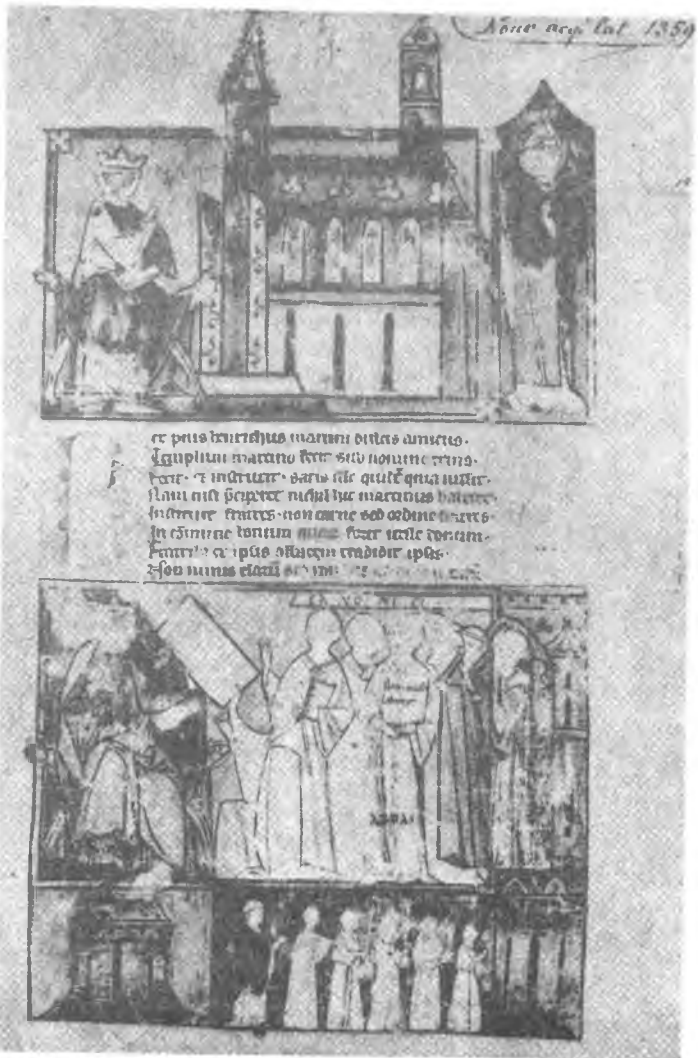
Resim 2: Autun Katedrali, batı portalı, yak. 1130.



Resim 3: Paris'te Notre-Dame, batı cephesindeki orta portal (birçok kısmı restore edilmiştir), yak. 1215-1220 yılları.



Resim 4: Fransa Kralı I. Henry, St. Martin-des-Champs Manastırı'na ayrıcalıklar bağış-
larken, 1079 ve 1096 tarihleri arasında yapılmış bir minyatür, Londra, British Muse-
um, manusc. Add. 1162, fol. 4.



Resim 5: I. Henry, St. Martin-des-Champs Manastırı'na ayrıcalıklar bağışlarken, yak. 1250 yılına ait bir minyatür. Paris, Bibliothèque Nationale, manusc. Nouv. Acq. lat. 1359, fol. 1.



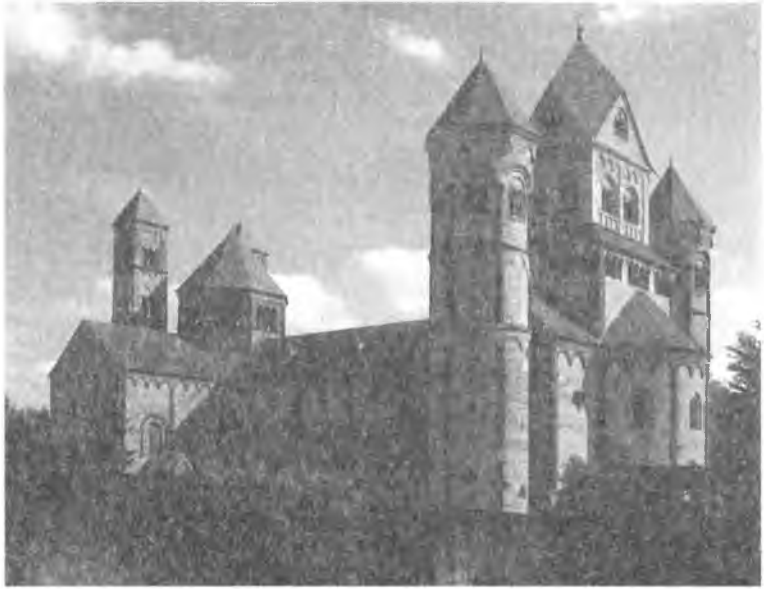
Resim 6: Fransa Kralı I. Philip, St. Martin-des-Champs Manastırı'na ayrıcalıklar bağış-larken, 1079 ve 1096 tarihleri arasında yapılmış minyatür. Londra, British Museum, manusc. Add. 1162, fol. 5 v.

Itz under kenerl quus daz güt amal-
 der edel macten lant unß güt seipiel-
 ditz der künig der macten lant daz oder
 lant zehausen macten amal der künig
 daz op der spür-er daz macten lant

daz macten lant daz künig daz macten
 lant daz künig daz macten lant daz
 künig daz macten lant daz künig daz
 macten lant daz künig daz macten



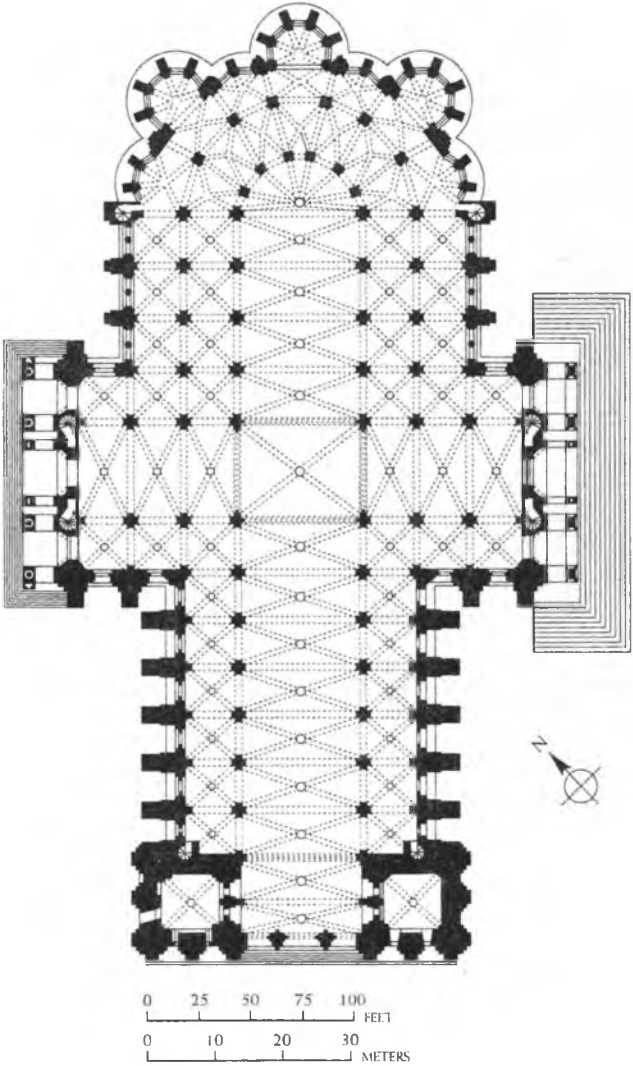
Resim 7: I. Philip, St. Martin-des-Champs Manastırı'na ayrıcalıklar bağışlarken, yak.
 1250 yılına ait bir minyatür. Paris, Bibliothèque Nationale, manusc. Nouv. Acq. lat.
 1359, fol. 6.



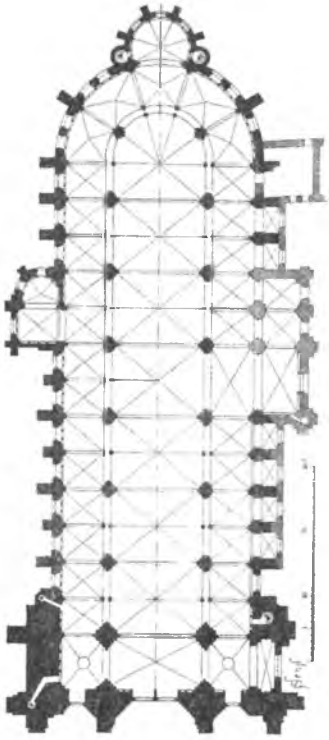
Resim 8: Maria Laach, kuzey-batı cephesinden manastır kilisesi, 1093-1156.



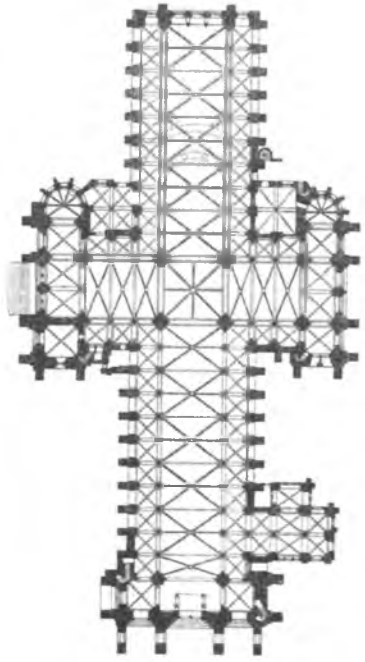
Resim 9: Pirna (Saksonya), Marienkirche, iç mekan, inşasına 1502'de başlanmıştır.



Resim 11: Amiens Katedrali planı, 1120'de başlanmıştır.



Resim 12: Sens Katedrali planı, yak. 1140-1168 arasında inşa edilmiştir. (E. Gall, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, Leipzig, 1925)



Resim 13: Laon Katedrali planı, yak. 1160'da başlanmıştır.



Resim 14: Laon Katedrali, kuzey-batı cephesi, (yak.) 1160'da başlanmıştır.



Resim 15: Reims Katedrali, kuzey-batı cephesi, yak. 1211'de başlanmıştır.



Resim 16: Amiens Katedrali, kuzey-doğu cephesi, yak. 1220'de başlanmıştır.



Resim 17: Lessay (Normandiya) Manastır Kilisesi, iç mekan, on birinci yüzyıl sonu.



Resim 18: Laon Katedrali, koroyerinin içten görünüşü, yak. 1160'ta tasarlanmış çizime uygun olarak 1205'ten sonra başlanmıştır.



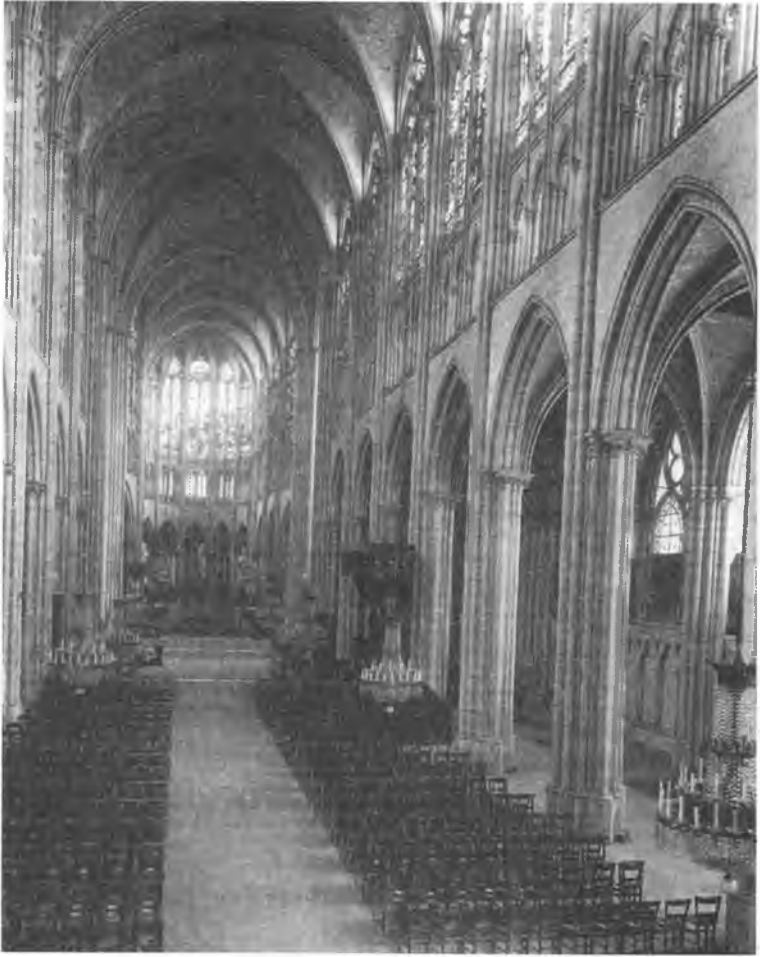
Resim 19: Chartres Katedrali, orta nefin içeriden görünüşü, 1194'ten hemen sonra başlanmıştır.



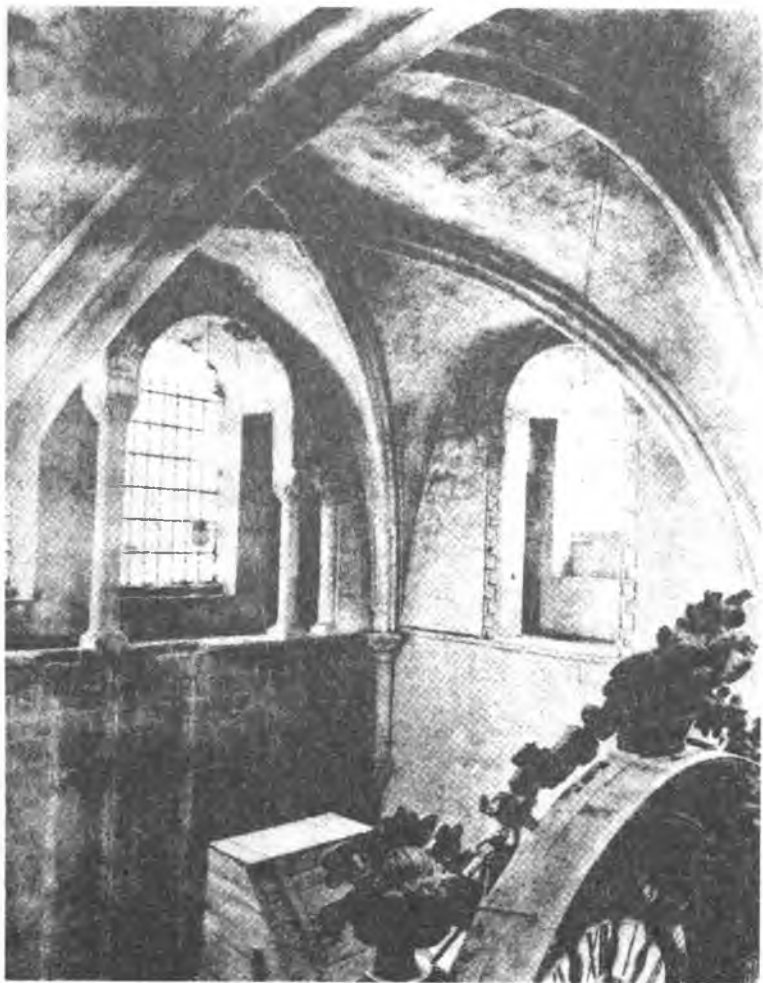
Resim 20: Reims Katedrali, orta nefin içeriden görünüşü, 1211'de başlanmıştır.



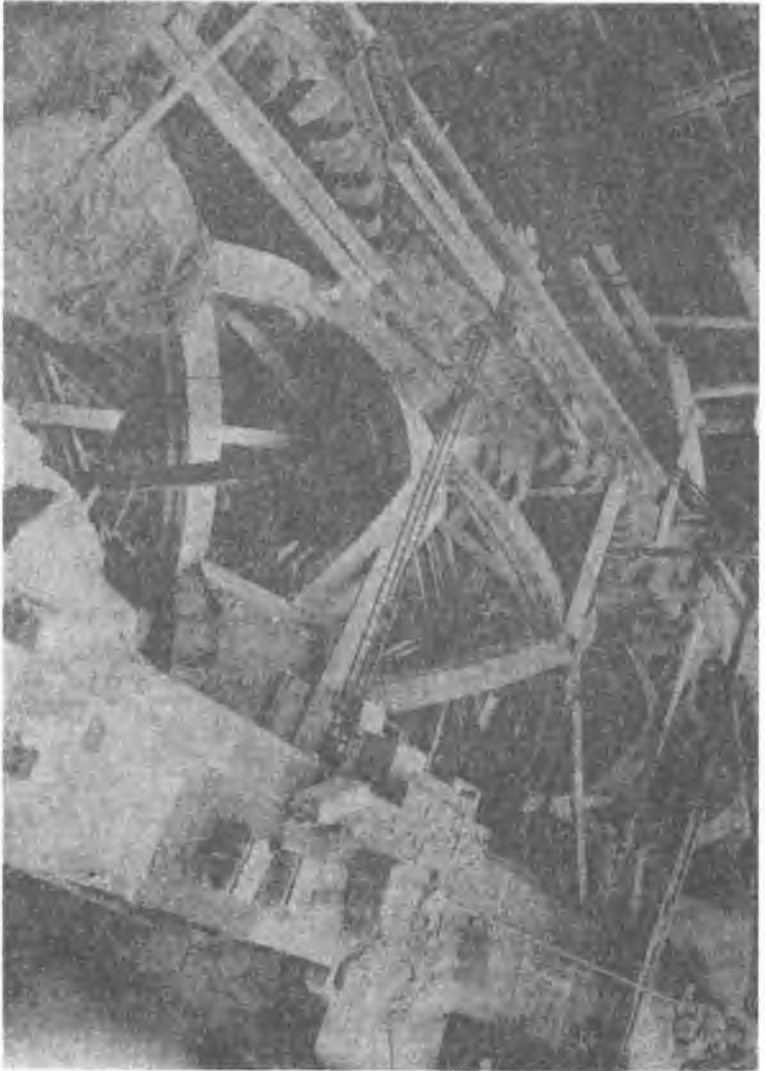
Resim 21: Amiens Katedrali, orta nefin içeriden görünüşü, 1220'de başlanmıştır.



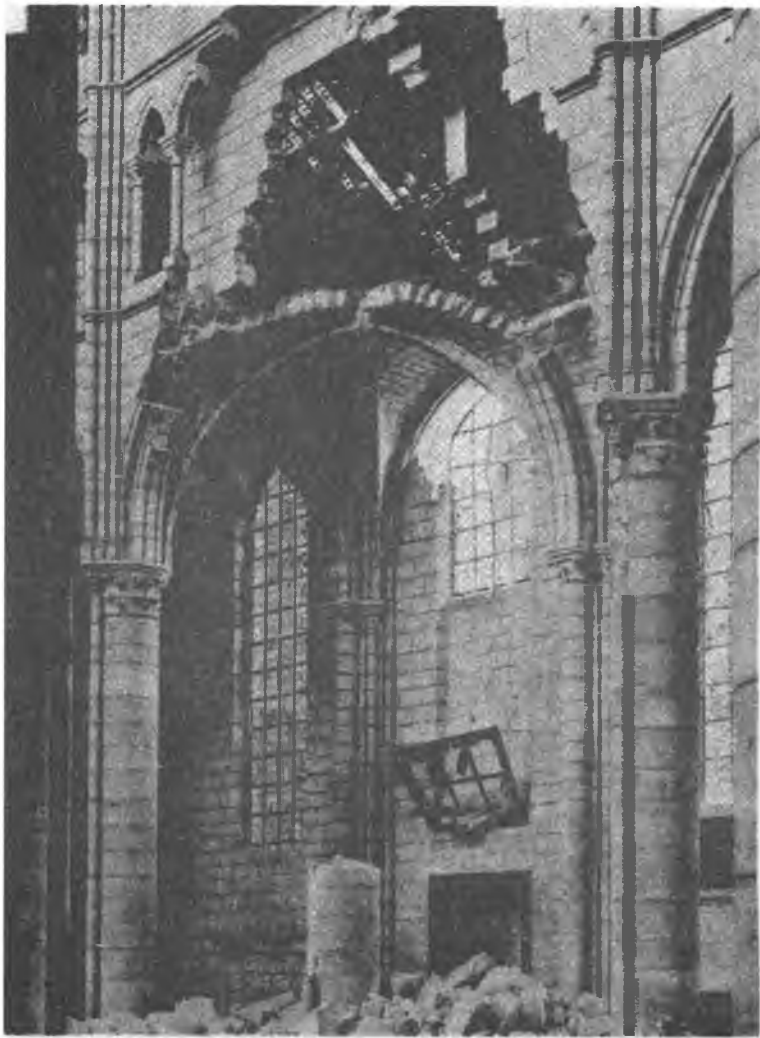
Resim 22: St. Denis, orta nefin içeriden görünüşü, 1231'de başlanmıştır.



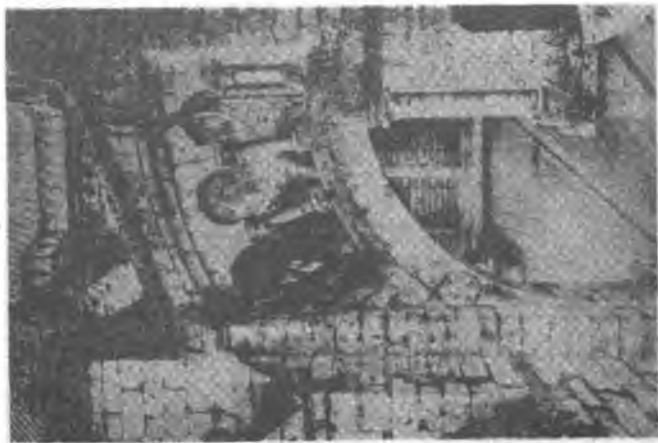
Resim 23: Caen'da St. Etienne, kuzey transeptinin tonozu, yak. 1110 (E. Gall, op. cit.).



Resim 24: Soissons Katedrali, güney taraftaki yan nefin tonozlarının I. Dünya Savaşı sonrasındaki restorasyonu, on üçüncü yüzyıl başlarında yapılmıştır.



Resim 25: Soissons Katedrali, I. Dünya Savaşı sırasında hasar gören kuzey taraftaki nef duvarının bir bölümü. On üçüncü yüzyıl başlarında yapılmıştır.



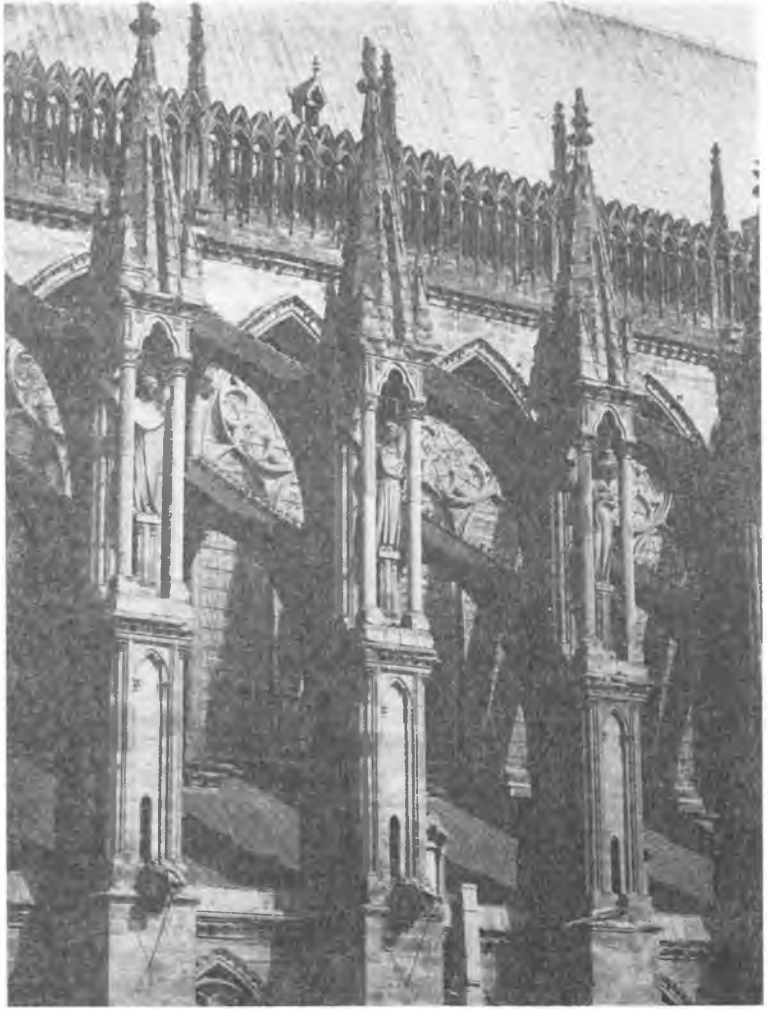
Resim 26: Chartres Katedrali, nef uçan payandaları, tasarımlar 1194'ten hemen sonra.



Resim 27: Reims Katedrali, kuzey transeptinin sağ portiküsünde yer alan Madonna, yak. 1211-1212.



Resim 28: Durham Katedrali, gizlenmiş uçan payandalar, on birinci yüzyıl sonu. (R. W. Billings, *Architectural Illustrations and Descriptions of the Cathedral Church of Durham*, London, 1843).



Resim 29: Reims Katedrali, orta nefin açıkta bulunan uçan payandaları, tasarım yak. 1211'de.



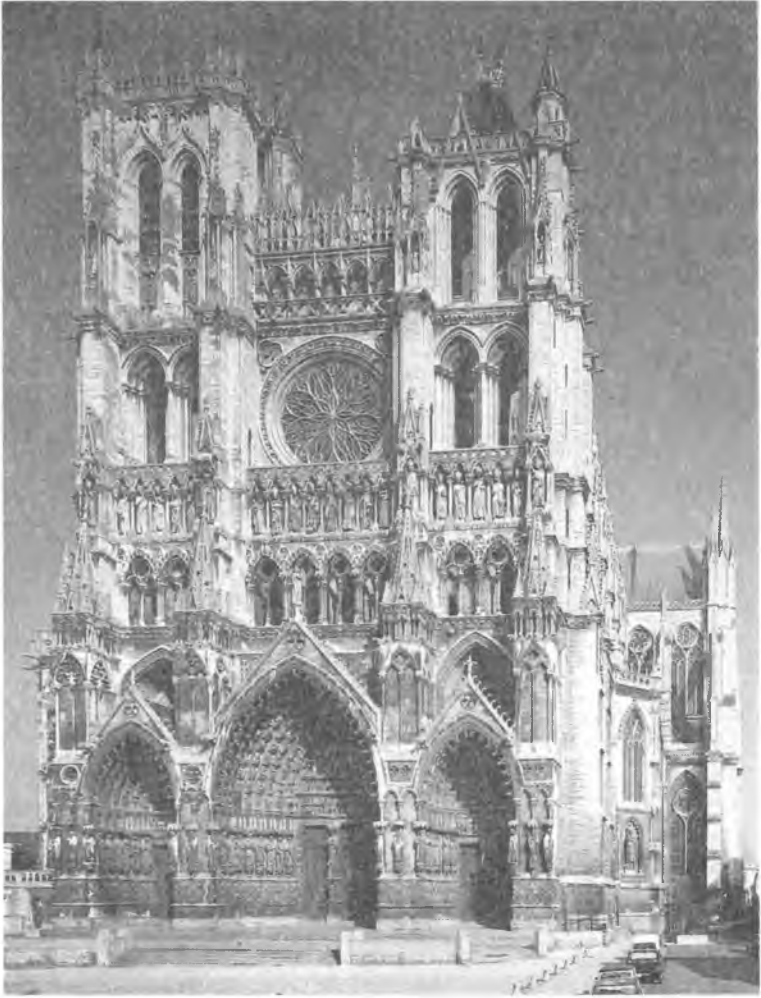
Resim 30: St. Denis, batı cephesi, 1140 yılında vakfedilmiştir. (A. ve E. Rourage'un, 1833-1837 restorasyonundan önce yaptıkları bir gravürden.)



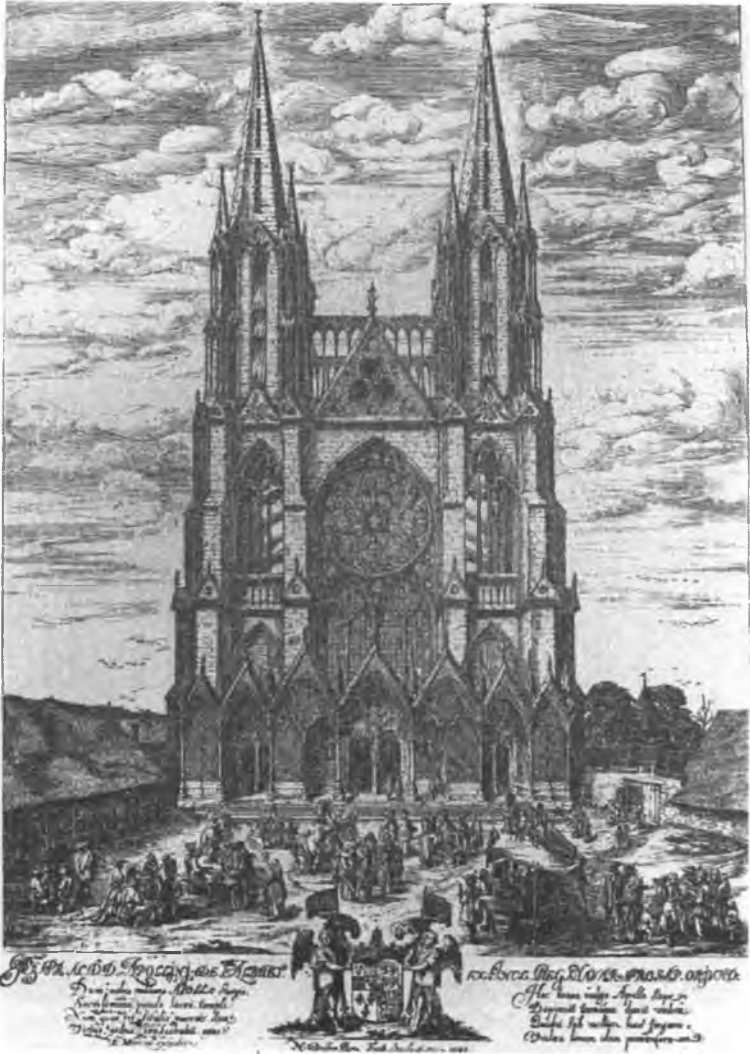
Resim 31: Paris, Notre-Dame, batı cephesi, 1200'den hemen sonra başlanmıştır; klerestory yak. 1220.



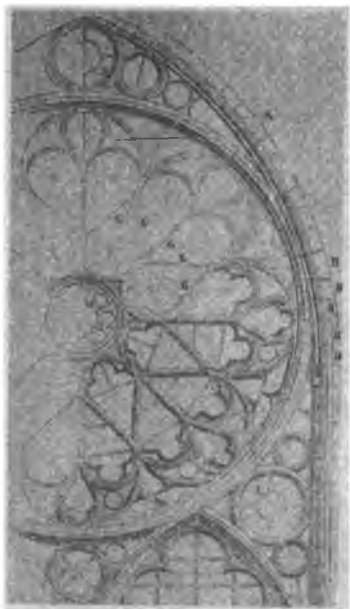
Resim 32: Laon Katedrali, batı cephesi, tasarım yak. 1160; uygulama yak. 1190'dan itibaren.



Resim 33: Amiens, batı cephesi, 1220'de başlanmıştır; klerestory 1236'da tamamlanmıştır, gül penceresinin şebekesi yak. 1500.



Resim 34: Reims'de St. Nicaise Katedrali (yıkılmıştır), batı cephesi yak. 1230-1263 arası; gül pencere yak. 1550'de restore edilmiştir. (N.de Son'un 1625'teki bir gravüründen).



Resim 35: Reims'de St. Nicaise Katedrali (yıkılmıştır), batı cephesinde yer alan gül pencere (kısmi rekonstrüksiyon).



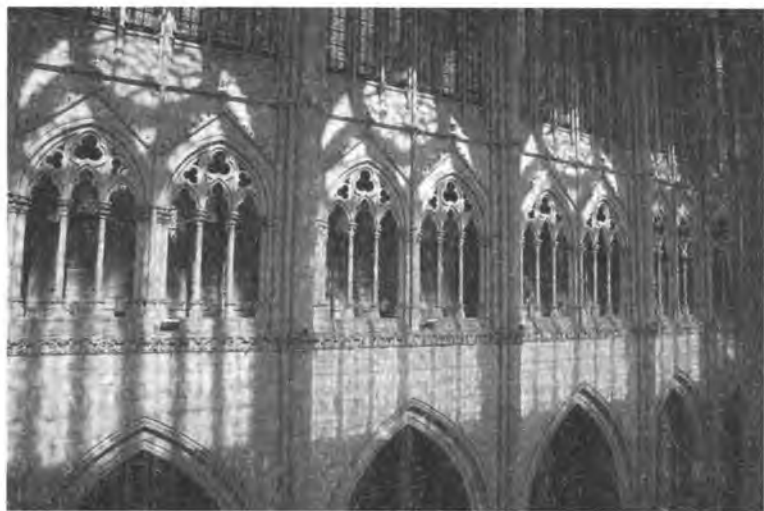
Resim 36: Reims Katedrali, orta nef penceresi, tasarım yak. 1211.



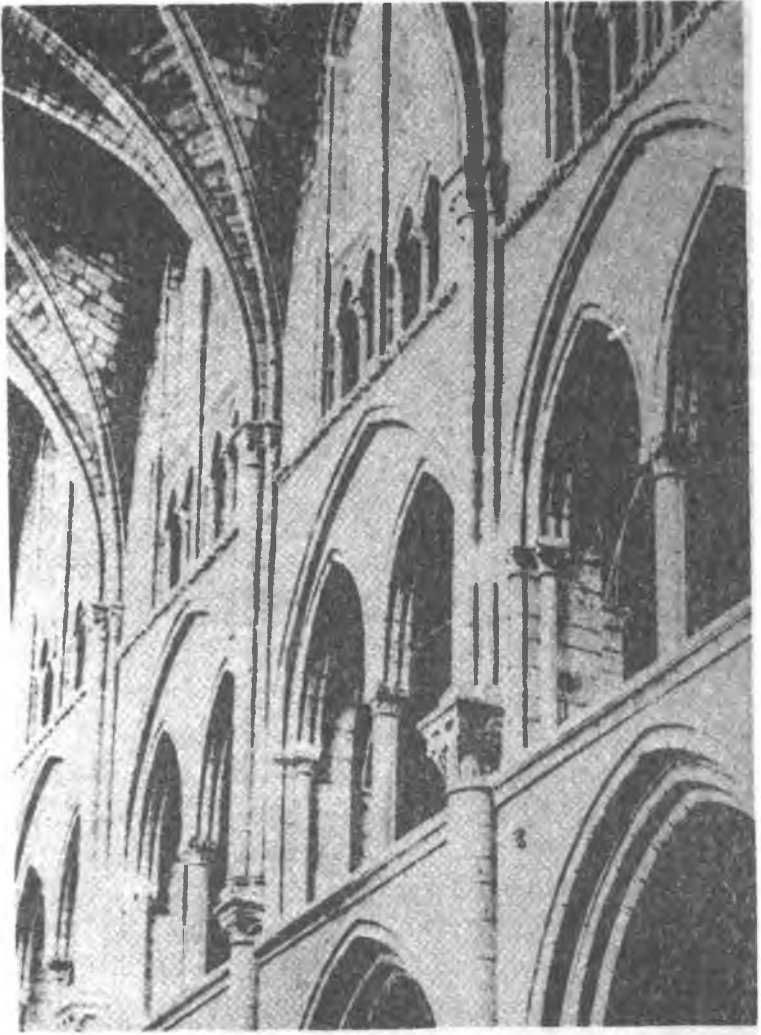
Resim 37: Caen'da St. Trinit , triforyum, yak. 1110.



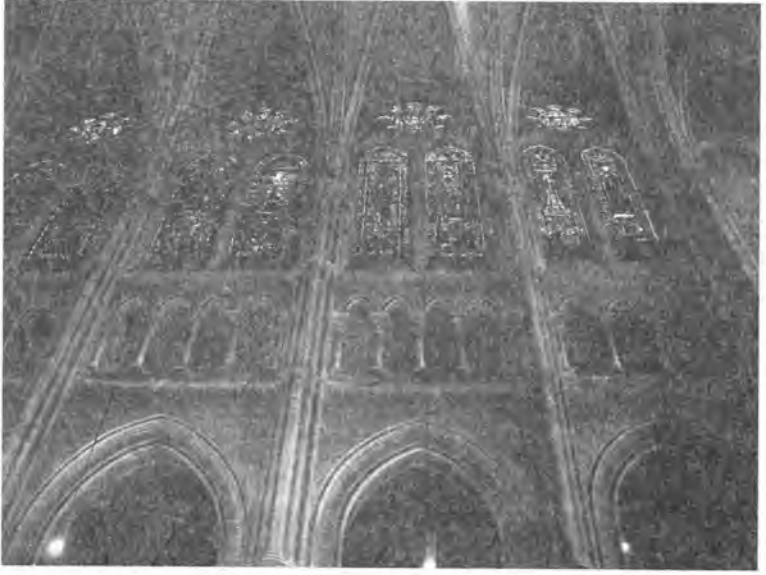
Resim 38: Sens Katedrali, triforyum galerileri, 1150'ye doğru.



Resim 39: Noyon Katedrali, orta nef galerileri ve triforyum, tasarım yak. 1170; doğu birimi 1170-1185 arasında yapılmıştır, diğer kısımlar daha sonra.



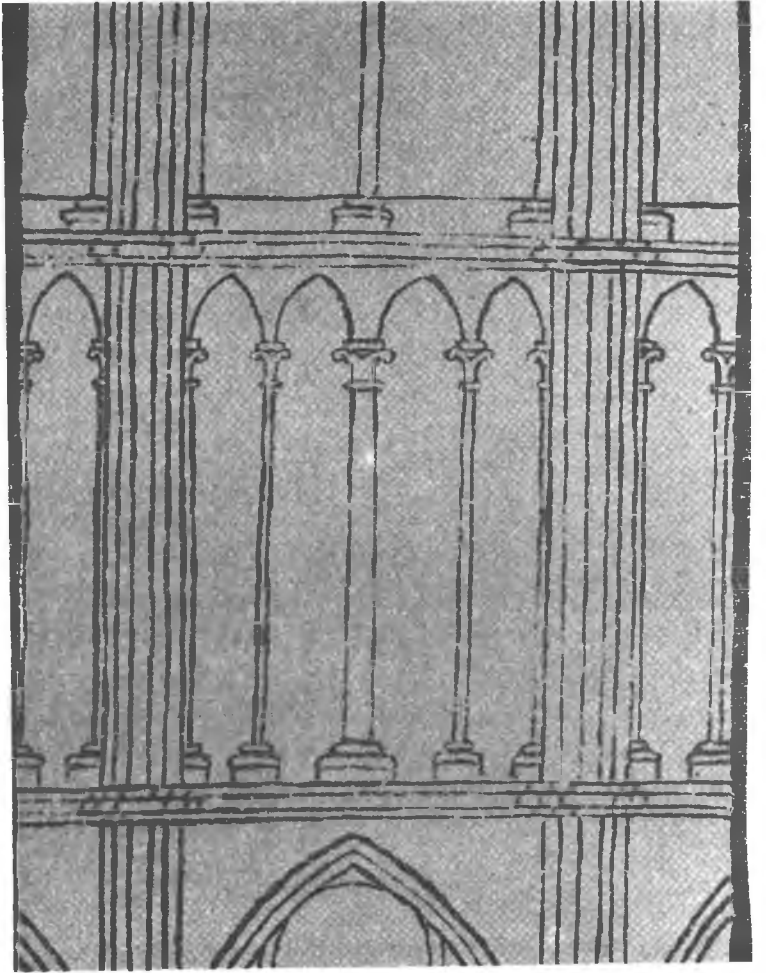
Resim 40: Châlons-sur-Marne, Notre-Dame-en-Vaux, koroyeri galerileri ve triforyum, yak. 1185.



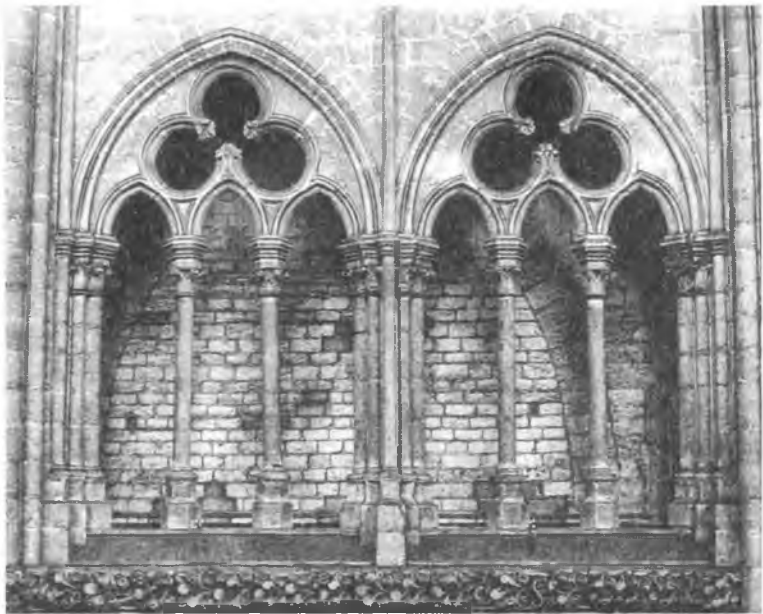
Resim 41: Chartres Katedrali, nef triforyumu, tasarım yak. 1194'te.



Resim 42: Reims Katedrali, nef triforyumu, tasarım yak. 1211'de.



Resim 43: Villard de Honnecourt, Reims Katedrali'nin orta nef duvarı çizimi, yak. 1235'te çizilmiş, Paris, Bibliothèque Nationale (büyütülmüş detay).



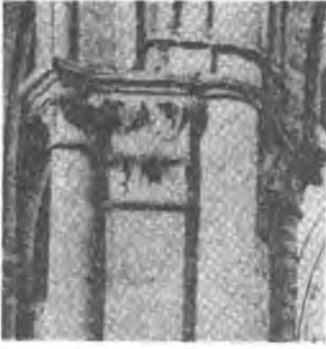
Resim 44: Amiens Katedrali, nef triforyumu, tasarım yak. 1220.



Resim 45: St. Denis, nef triforyumu, tasarım yak. 1231.



Resim 46: Canterbury Katedrali, koroyeri payeleri, 1174-1178.



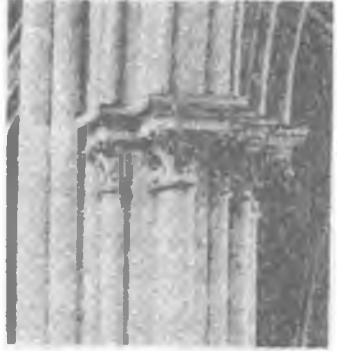
Resim 47: Chartres Katedrali, orta nef payesi başlığı, tasarım yak. 1194.



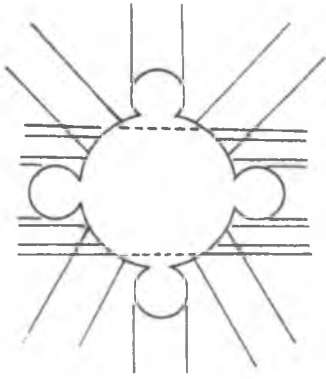
Resim 48: Reims Katedrali, orta nef payesi başlığı, tasarım yak. 1211.



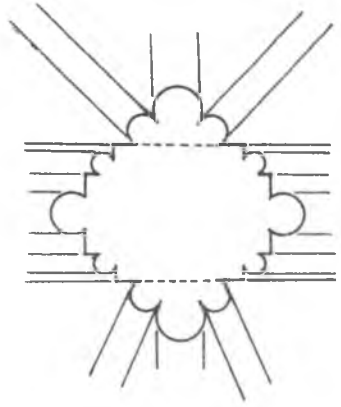
Resim 49: Amiens Katedrali, orta nef payesi başlığı, tasarım yak. 1220.



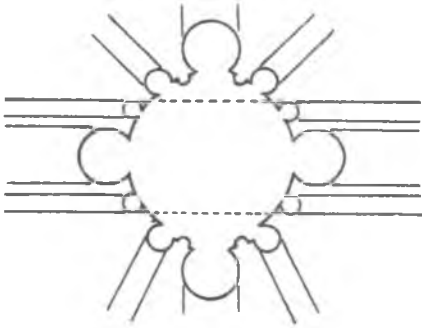
Resim 50. St. Denis, orta nef payesi başlığı, tasarım yak. 1231.



Resim 51: Amiens Katedrali, paye kesiti (duvar ve tonoz kaburgaları ile ilişkileri içinde), tasarım yak. 1220.



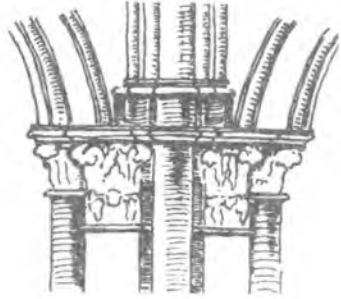
Resim 52: ySt. Denis, paye kesiti (duvar ve tonoz kaburgaları ile ilişkileri içinde); tasarım yak. 1231.



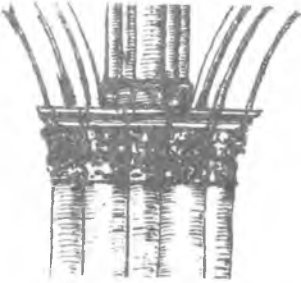
Resim 53: Köln Katedrali paye kesiti (duvar ve tonoz kaburgaları ile ilişkileri içinde), tasarım yak. 1248.



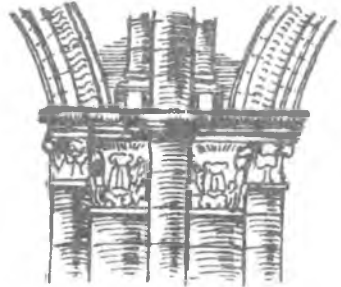
Resim 54: Canterbury Katedrali, paye başlığı. 1774-1778.



Resim 55: Chartres Katedrali, paye başlığı, tasarım 1194'ten hemen sonra.



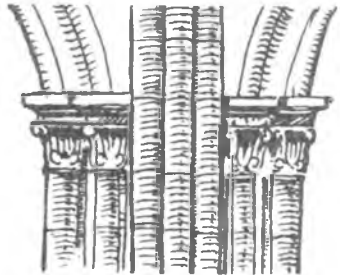
Resim 56: Reims Katedrali, paye başlığı, tasarım yak. 1211.



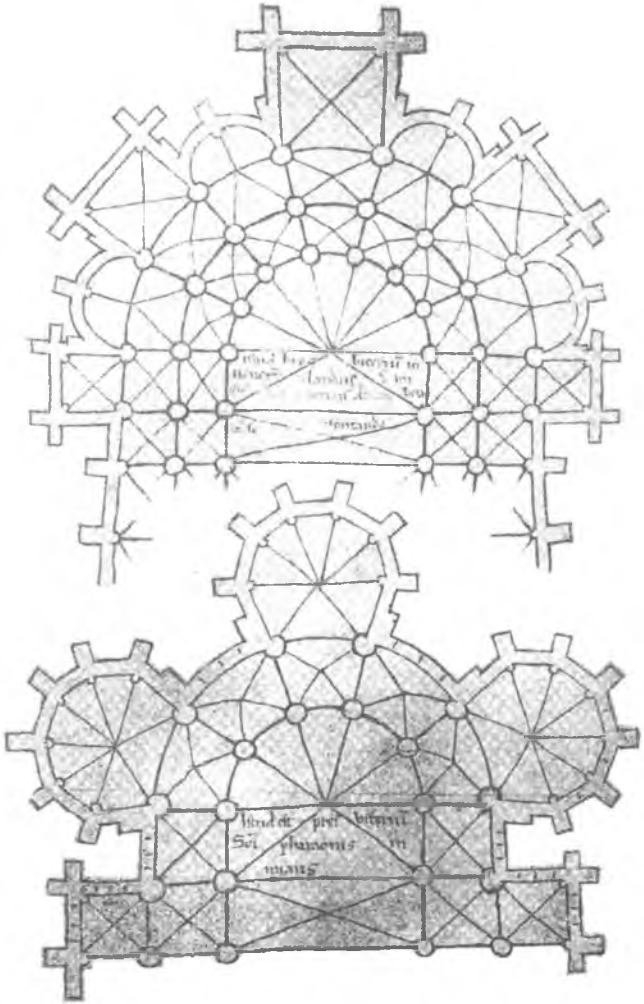
Resim 57: Amiens Katedrali, paye başlığı, tasarım yak. 1220.



Resim 58: Beauvais Katedrali, paye başlığı, tasarım yak. 1247.

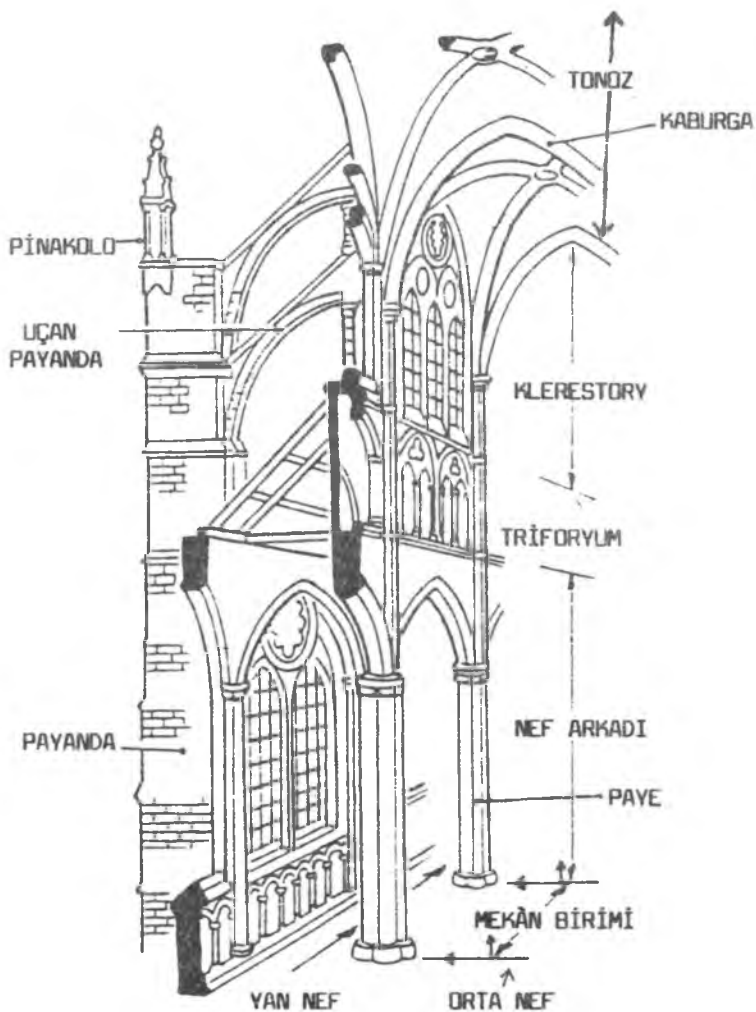


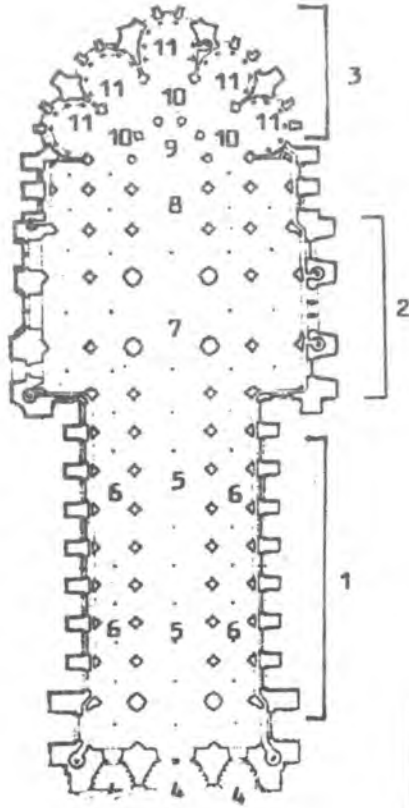
Resim 59: St. Denis, paye başlığı, tasarım yak. 1231.



Resim 60: Villard de Honnecourt, Pierre de Corbie ile olan tartışması sonucunda oluşturduğu ideal bir doğu ucu planı, çizim yak. 1235. Paris, Bibliothèque Nationale.

TÜRKÇE BASKIYA EK





1. NEF

2. TRANSEPT

3. DOĞU UCU

4. PORTALLAR

5. ORTA NEF

6. YAN NEFLER

7. TRANSEPT KARESİ

8. KOROYERİ

9. APSİS

10. ÇEVRE KORİDORU

11. İŞİNSAL ŞAPELLER

GOTİK MİMARLIK VE SKOLASTİK FELSEFE

Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi

Erwin Panofsky

Biçim ve içeriğiyle sanatın; yaratıldığı ortamın ekonomik, toplumsal ve düşünsel yapısıyla gelişen bir olgu olduğu günümüzde tartışılmaz bir gerçek olarak kabul edilmektedir. Profesör Erwin Panofsky'nin çalışmasında bu ilişki iki bileşende, felsefe ve sanatta, karşılaştırılarak somutlaştırılmaktadır. Bu karşılaştırma da titiz bir çözümlemeye dayanmaktadır.

Panofsky iki yüzyılı kapsayan gelişmeyi güçlü bir gözlemle, her iki bileşende de ayrıntıya inerek karşı karşıya getiriyor.

Dönemin düşünce alışkanlığı nasıl Skolastik Felsefe'yi oluşturup geliştiriyor ve çözüyorsa, benzer biçimde Gotik Mimarlığı da var ediyor, geliştiriyor ve çözüyor.

Mimarlık gibi strüktürün kurulmasına dayanan bir yaratıcılıkta da süreç adım adım izlenebiliyor. Sanatın toplumun görsel dili olduğu gerçeği böylece netleşebiliyor.

www.kabalci.com.tr

ISBN 978-605-5272-65-4



9

786055

272654

10 TL

www.kabalcıyayınevi.com

