

Bu haftaki derste size Nedimeler tablosunu, Michel Foucault'nun yorumuyla tanıtacağım. Fransızca adı Las Meninas olan bu tablo, geç Ortaçağ İspanyası'nın en önemli ressamı sayılan Diego Velazquez tarafından 1656 yılında yapılmıştır. Bu tablo, sanat eserinde temsilin olanaksızlığını göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Not 1: Aşağıdaki yazı, <http://www.e-skop.com/skopbulten/nedimeler-las-meninas-ustune/1451> linkinden alınmıştır.

Not 1: Foucault'nun Nedimeler tablosu yazısını, Fransızcadan Savaş Kılıç çevirmiştir

NEDİMELER: LAS MENINAS ÜSTÜNE



I

Ressam hafifçe uzaklaşmış tuvalinden. Şöyle bir bakıyor modeline; belki son bir kez dokunacak fırçasıyla, ama daha ilk çizgiyi çekmemiş de olabilir. Fırçayı tutan kolu sola,

palette doğru kıvrılmış; tuvalle boyalar arasında bir an için öyle hareketsiz duruyor. Bu maharetli el ressamın bakışına takılıp havada asılı kalmış; bakış da o yarım bırakılmış jestin üstünde duruyor. İşte fırçanın incecik ucu ile çelikten bakış arasındaki bu alanda gerçekleşecek gösteri.

Karmaşık bir sıyrılma sistemi de var tabii. Biraz uzaklaşarak üzerinde çalıştığı eserin yan tarafına ilişmiş ressam. Yani, resmin sol kenarını boydan boya kaplayan o yapmakta olduğu tablonun, kendisine bakan seyirciye göre, sağına. Tablonun sırtı yine bu seyirciye dönük: Kocaman çerçevesiyle birlikte arkasını görüyor sadece. Ressamsa bütün endamıyla mükemmelen görülüyor; birazdan bir adım atıp işine devam etmek isteyince muhtemelen arkasında büsbütün kaybolacağı o heybetli tuval en azından şu anda gözlerden gizlemiyor onu; ressam sanatını işlediği yüzeyin geriye doğru uzanan –adeta– büyük kafesinden tam o anda çıkıp seyirciye görünürmüş şüphesiz. Şu anda, bir duraklama ânında, bu git-gelin nötr merkezinde görebiliyoruz onu. Karanlıkta kalan gövdesi ve aydınlık yüzü görünürle görünmezlik ortasında duruyor: Bir yüzünü görmediğimiz tuvalin arkasından çıkan ressam şu anda gözümün önünde; ama birazdan sağa doğru bir adım atıp gözden kaybolunca, eserini işlediği tuvalin tam karşısına yerleşmiş olacak; bir anlığına ihmal edilmiş olan tablonun – kendisi için– yeniden gölgesiz ve gizlisiz saklısız, gözle görülür olacağı o bölgeye girmiş olacak. Durum adeta şöyle: Ressam aynı anda hem temsil edildiği bu tabloda görünür olup hem de bir şeyleri temsil etmeye çalıştığı o tabloyu göremez. Birbiriyle uyuşmayan iki görünürlüğüne hükmetmektedir kendisi.

Ressam bir yere bakıyor, yüzü hafifçe dönmüş, başı omzuna doğru eğik. Gözlerini, görünmeyen ama biz seyircilerin kolayca adını koyabileceği bir noktaya dikmiş; kolayca, çünkü o nokta bizim: bizim bedenimiz, yüzümüz, gözlerimiz. Dolayısıyla da seyrettiği gösteri iki nedenle görülmez: Birincisi, gösteri tablonun mekânında temsil edilmemiş; ikincisi, gösterinin yeri tam da bu kör nokta, baktığımız anda bakışımızın bizden kaçıp saklandığı bu gizli yer. Peki, bizzat tabloda duyumsanabilir bir karşılığı varken, figür olarak tabloya mühürlenmişken, gözümüzün önünde dururken bu görünmezliği görmekten nasıl kaçınabiliriz biz? Eserini nakşettiği tuvale bir göz atmak mümkün olsaydı, ressamın baktığı şeyi aslında tahmin edebilirdik; fakat enine doğru baktığımızda tuvalin dokusundan ve kasnağın yatay çitallerinden, dikine doğru baktığımızdaysa şövalenin eğri açılı ayağından başka bir şey göremiyoruz. Gerçek tablonun sol yanını boydan boya kaplayan ve temsil edilen tuvalin arka kısmına denk gelen geniş ve tekdüze dikdörtgen, ressamın seyrettiği şeyin –bulduğumuz, olduğumuz mekânın– derinlerindeki görünmezliği bir yüzey olarak sunmaktadır. Ressamın gözlerinden, baktığı şeye doğru bir çizgi –bizlerin, seyredenlerin, kaçamayacağı buyurgan bir

çizgi- çekilir: Gerçek tabloyu geçerek tablonun yüzeyinde bize bakan ressamı gördüğümüz yere ulaşır; önüne geçilemeyen bu noktalı çizgi bize kadar uzanıp tablonun temsiline bağlar bizi.



Görünüş itibariyle basit bir yerdir burası; tam bir karşılıklılık söz konusudur: Biz bir tabloya bakıyoruzdur, o tablodaki ressam da bize. Bildiğiniz yüz yüze bakmaktan, göz göze gelmekten, karşılaşp üst üste binen bakışlardan başka bir şey yoktur. Yine de bu incecik karşılıklı görünürlük çizgisi belirsizlikler, değiş-tokuşlar ve sıyrılmalardan oluşan kocaman bir ağ taşır içinde. Modelinin bulunduğu yerdeyse, ressam gözlerini bize dikmiştir. Ama biz seyirciler fazlalığız aslında. Bu bakışlar altında kendimize bir yer bulmuş olsak da aynı bakış bizi kovar, bizden önce her zaman orada olan şeyi geçirir yerimize: modeli. Fakat tersinden de alabiliriz: Tablonun dışında, tam karşısında duran boşluğa çevrilmiş olan ressamın bakışı, seyirci sayısı kadar modele kucak açar; bu belirlenmiş ama ayırım gütmeyen mekânda bakanla bakılan sürekli yer değiştirir. Hiçbir bakışa huzur yoktur; daha doğrusu, tuvali dikine delip geçen bakışın açtığı nötr kanalda seyirciyle model sonsuza dek birbirlerinin rolünü tersine çevirirler. Tablonun solunda sırtından gördüğümüz büyük tuval de bu noktada ikinci görevini yerine getirir: İnatla görünmeyen bu tuval, bakışlar arasındaki ilişkinin saptanabilmesine, kalıcı olarak kurulmasına engel olur. Tablonun bir yanında verdiği şu opak sabitlik hissi, merkezinde seyirci ile model arasında oynanan metamorfoz oyununu ebediyen

istikrarsızlaştırır. Tuvalin sadece sırtını gördüğümüz için ne kim olduğumuzu, ne de ne yaptığımızı biliriz. Görüyor muyuz, görülüyor muyuz... belli değildir. Ressamın gözünü diktiği yer aslında anbean içerik, biçim, yüz, kimlik değiştiren bir yerdir. Ama dikkatli gözlerinin hareketsizliği, o gözlerin daha önce sık sık çevrildiği, birazdan hiç şüphesiz yeniden çevrileceği bir başka istikamete yöneltir bizi: Sonsuza dek silinmeyecek bir portrenin belki çizilmekte olduğu, belki de çok uzun zamandır ve ilelebet çizilmiş olduğu hareketsiz tuvale. Ressamın hükümler bakışı bir üçgen çizilmesini ister, çizilirken bu tablonun tablosunu tanımlayacak bir üçgen: Gözle görülebilen tek nokta olan tepede sanatçının gözleri; üçgenin taban çizgisinin bir yanında modelin gözle görülemeyen yeri, bir yanında da sırtı dönük tuval üzerinde muhtemelen resmedilmeye başlanmış olan figür.

Ressamın gözleri bakış alanına yerleştirir yerleştirmez yakalar seyirciyi, tabloya girmeye zorlar; hem ayrıcalıklı hem de mecburi olan bir yer tahsis eder ona; bahsettiği aydınlık ve gözle görülür biçimi ondan alıp sırtı dönük tuvalin erişilmez yüzeyine yansır. Seyirci görünmezliğinin ressam için görünürleştiğini, ama kendisi için ilelebet görünmez olan bir surete sokulduğunu görür. Kenarda duran bir tuzakla birlikte şaşkınlığı arttıkça artar, daha da kaçınılmaz olur. En sağa bakarsanız, tablo kısacık bir perspektife göre çizilmiş bir pencereden almaktadır ışığını; pervazından başka bir şeyi görmeyiz; ama saçtığı ışık tufanı bitişik, çakışan ama birbirine indirgenemeyen iki alanı aynı cömertlikle yıkar: tuvalin yüzeyi ve temsil ettiği hacim (yani, ressamın atölyesi veya şöalesini kurduğu salon) ile bu yüzeyin önünde seyircinin işgal ettiği gerçek hacim (veyahut modelin hayalî mevkii). Kapalı mekânı sağdan sola doğru tararken bu yaldızlı ve bereketli ışık seyirciyi ressama, modeli de tuvale yaklaştırır; ressamı aydınlatarak seyircinin onu görebilmesini sağlayan ve meçhul tuvalin –suretinin çizilince içine hapsedilmiş olacağı tuvalin– çerçevesini model için altın rengi birtakım çizgilere dönüştüren de yine odur. Kenarda kalmış, kısmen çizilmiş, ucundan kıyısından gösterilmiş şu pencere, temsilin ortak zeminini oluşturan tam ve karma bir ışık saçar.

Tablonun öbür ucundaki görünmez tuvali dengeler: Nasıl ki gözle görülebilen arkası ile, gelişmekte olan tablonun –bizim için erişilmez olan ve en üstün Suret’in ışıltılı parladığı bu mekânın– yüzeyi üst üste bindiğinden bu tuval seyirciye sırtını dönmüş, onu temsil edip biçimlendiren tablo karşısında kendi üstüne kapanmışsa; tam açıklık anlamına gelen bu pencere de öyle bir mekân yaratır ki öbürü ne kadar gizliyse bu mekân o kadar aşikârdır; öbürü ne kadar tenhaysa (çünkü kimse, ressam bile bakmamaktadır ona) bu o kadar kalabalıktır – ressamla, resimdeki kişilerle, modellerle, seyircilerle. Sağda görünmez bir pencereden, bütün temsili görünürleştiren bir ışığın saf hacmi dökülür; soldaysa, göze batan örgüsünün öbür tarafında, taşıdığı temsilden sıyrılan yüzey uzanmaktadır. Sahneye (sadece

tuvali değil, tuvalde resmedilen ve tuvalin yerleştirilmiş olduğu odayı kastediyorum) akın eden ışık, karakterleri ve izleyicileri sarıp sarmalıyor, onları –ressamın bakışları altında– fırçasının resmedeceği yere taşıyor. Ama o yeri biz göremeyiz. Bize bakan ressama bakarak kendimize bakmış oluruz; onu görmemizi sağlayan ışık sayesinde onun gözlerinde görünürleşiriz. Tıpkı aynaya bakar gibi, ressamın eliyle nakşettiği kendimizi göreceğimiz anda, yakaladığımız tek şey o iç karartıcı sırt olur. Bir aynanın/ruhun (*psyché*) öbür yüzü... Gelgelelim, seyircilerin –bizlerin– tam karşısına, odanın fonunu oluşturan duvara sanatçı bir dizi tablo resmetmiştir; duvara asılı onca tuval içinden biri özel bir ışık saçmaktadır. Çerçevesi diğerlerininkinden daha büyük, daha koyudur; ne var ki çerçevenin iç tarafında ince, beyaz bir çizgi uzanmakta, resmin bütün yüzeyi üstüne hiçbir yerden gelmediği için (meğerki resmin içinde bir yerden geliyor olsun) ayrımsanması güç bir ışık yaymaktadır. Bu tuhaf ışık içinde iki silüet ve bunların üstünde, geriye doğru, donuk kırmızı, ağır bir perde görülüyor. Diğer tablolar, derinliksiz bir gecenin son raddesinde, daha da soluk lekelerden başka bir şey sunmuyor bakan gözlere. Oysa bu çerçeve, tanınabilir biçimlerin çerçevenin kendisine ait bir ışık içinde serildiği bir arka mekâna açılmaktadır. Birtakım temsiller sunmaya matuf, ama o temsilleri konumları veya uzaklıklarıyla sekteye uğratan, köstekleyen, saklayan bütün bu unsurlar içinde bir tek bu çerçeve işini doğru dürüst görür ve göstermesi gerekeni gözler önüne serer. Üstelik uzaklığına ve kendisini kuşatan karanlığa rağmen. Fakat bu da bir tablo değil, aynadır. Uzaktaki resimlerin de ön plandaki ironik tuvalle ışığın da bizden esirgediği şeyi, ikizin büyüsunü, sunmaktadır ayna.



Tablonun temsil ettiği bütün temsiller içinde tek görünür olan odur, ama ona bakan yoktur. Tuvalinin yanında ayakta duran, bütün dikkatini modeline vermiş ressam, arkasında yumuşacık bir ışıkla parlayan bu camı göremez. Tablodaki diğer karakterlerin çoğu da ön tarafta olup bitene –içinde resmedildikleri odayı kapatan karanlık oyuğa değil, tuvalden taşan ışıklı görünmezliğe, kendilerini görenleri görecekleri o ışık balkonuna– çevirmişlerdir yüzlerini. Profilden görünen birkaç baş var var olmasına ama, hiçbirinin yüzü, odanın arkasındaki bu تنها aynaya, görünürlüğüne ta kendisinden ibaret olan bu ışıklı dikdörtgene bakacak kadar dönük değil; hiçbir bakış onu yakalayamaz, kuvveden fiile çıkaramaz, gösterisinin sunduğu o birdenbire olgunlaşmış meyvenin tadına varamaz.

Aynaya karşı bu kayıtsızlığın tek muadilinin, aynanın kendi kayıtsızlığı olduğunu kabul etmek lazım. Ayna aynı mekânda bulunan hiçbir şeyi yansıtıyor aslında: ne sırtını dönmüş ressamı ne de odanın merkezinde duran karakterleri. Işıklı derinlerinde yansıttığı şey, görünür olan değil. Hollanda resminde aynaların ikizleştirme rolünü oynaması âdettendi: Tabloda sunulmuş olanı gerçektışı, daralmış, eğik bir mekân içinde tekrarlarlardı. Tablonun ilk sahnesinde gördüğümüz şeyi aynada başka bir yasaya göre çözümlenip yeniden bir araya getirilmiş halde görürdük. Buradaysa ayna, daha önce söylenmiş olana dair hiçbir şey söylemiyor. Yine de bulunduğu konum neredeyse merkezî bir konumdur: Üst kenarı tabloyu enine ikiye bölen hayalî çizgidedir tam olarak, arka duvarın (en azından görüldüğü kadarının) tam ortasında durur; dolayısıyla tabloyu kateden perspektif çizgileri olsaydı onu da geçip gitmeleri gerekirdi; aynı atölyenin, aynı ressamın, aynı tuvalin –mekânları bir olduğuna göre– aynaya da aksetmesi pekâlâ beklenebilirdi; aynadaki yansıma sahnenin tam bir ikizi olabilirdi. Ama ayna, tablonun temsil ettiği şeylerin hiçbirini yansıtıyor. Donuk bakışı, tablonun önünde, tablonun dış yüzünü oluşturan ve ister istemez görünmez olan bu bölgesinde, oraya yerleştirilmiş karakterleri yakalıyor. Görünür nesnelere etrafında dönmek yerine bu ayna temsiline bütün alanını katediyor, yakalayabileceği şeyi es geçip, bütün bakışların dışında kalana görünürlüğüne geri kazandırıyor. Ama aştığı bu görünmezlik de gizli olanın görünmezliği değil; bir engelin etrafından dolaşmıyor, perspektifi çarpıtmıyor, tablonun hem yapısının hem de resim olarak varoluşunun görünmez kıldığı şeye yöneliyor. Aynada akseden şey, tablodaki bütün karakterlerin dosdoğru karşıya bakarak gözlerini diktikleri şeydir; dolayısıyla tablo öne doğru uzasaydı, biraz aşağı inip, ressamın modeli olan karakterleri içine alsaydı göreceğimiz şey odur. Ama tablo orada kaldığı için, sadece ressamı ve atölyesini gösterdiği için, tablonun dışındaki şey de odur – tabii tablo tablo olduğu ölçüde, yani her türlü olası izleyici için bir şeyleri temsil etme amacı taşıyan renk ve çizgilerden mürekkep bir

dikdörtgen olduğu ölçüde. Odanın arkasında duran, kimsenin görmediği beklenmedik ayna, hem ressamın (iş başında temsil edilen ressamın, nesnel gerçekliğiyle temsil edilen ressamın) baktığı figürlere ışık tutar; hem de ressama (çizgi ve renklerin tuvale yerleştirdiği maddi gerçekliğiyle ressama) bakan figürlere. Bu iki figür grubu da aynı ölçüde ama farklı şekillerde erişilmezdir: ilki, tabloya özgü bir kompozisyonun etkisiyle; ikincisi, genel olarak her tablonun bizzat varoluşuna hükmeden bir yasa dolayısıyla. Burada temsil oyununun hamleleri şunlardır: Bu iki görünmezlik biçiminden birini, değişken bir üst üste bindirmeyle, öbürünün yerine geçirmek ve bunları hemencecik tablonun öbür ucuna, yani en üst düzeyde temsil edilen kutba (yansıma derinliğinin, tablo derinliğinin oluşturduğu oyukta meydana getirdiği kutba) göndermek. Tabloda temsil edilen mekânı da onun temsil mahiyetini de sarsan bir görünürlük metatezi meydana getirir ayna; tablonun merkezinde, tabloda ister istemez iki kat görünmez olan şeyi gösterir.

Belli ki burada ressam, Pachero'nun Sevilla'daki atölyesinde çalışırken vermiş olduğu öğüde –tersinden de olsa– harfiyen uymuştur: “Suret çerçeveden dışarı çıkmalı.”

II

Belki aynanın içinde görünen, ressamın tablonun önünde dikkatle baktığı bu suretin adını koymanın zamanı gelmiştir. Belki mevcut veya işaret edilen kişilerin kimliklerini adamakıllı tespit etmek; böylece “ressam”, “çizilen kişiler”, “modeller”, “seyirciler”, “suretler” gibi eğreti, biraz soyut, hep yanlış anlaşılmaya ve ikiye bölünmeye müsait adlandırmaları ayağımıza dolaştırmamak en doğrusu. Görünür için ister istemez yetersiz olan bir dilin sonsuza dek peşinden koşmak yerine, Velásquez'in bir tablo yaptığını söylesek belki de yeterli olurdu: Bu tabloda kendisini, atölyesinde veya Escorial'de iki kişiyi resmederken temsil etmiştir; Infanta Margarita da mürebbiyeler, nedimeler, saraylılar ve cücelerden oluşan maiyetiyle gelmiş onları seyretmektedir – bu gruptaki kişilerin adlarını da versek: “Rivayete göre şuradaki Doña Maria Agustina Sarmiente'dir, biraz ilerideki Nieto, en öndeki de İtalyan soyтары Nicolaso Pertusato” desek, ardından ressama modellik eden iki kişinin görünmediğini, en azından doğrudan görünmediğini, bir aynada görüntülerini yakalayabildiğimizi, ama bunların Kral IV. Filipe ve karısı Marianna olduğuna şüphe bulunmadığını söylesek belki de yeterdi.

Bu özel isimler yararlı birtakım nirengi noktaları oluşturabilir, muğlak adlandırmalardan kaçınmamıza yardımcı olabilir; ressamın ve tablodaki kişilerin büyük kısmının baktığı şeyin ne olduğunu bize söylerdi belki. Ama dilin resimle ilişkisi sonsuz bir ilişkidir. Söz dediğimiz şey kusurlu olduğu, görünür karşısında ne yaparsa yapsın gideremeyeceği bir noksanı olduğu

için değil. Sözle resim birbirlerine indirgenemediği için: Gördüğümüzü söylesek ne yazar, gördüğümüz söylediğimizde barınmaz ki; keza söylemekte olduğumuzu imgeler, metaforlar, benzetmelerle gözümüzde canlandırmaya çalışsak ne yazar, bu imgelerin, metaforların, benzetmelerin kıvılcım gibi çakıp parladığı yer gözün gördüğü değil, sözdizim silsilelerinin tanımladığı yerdir. Gelgelelim özel isim hileden başka bir şey değildir bu oyunda: Bir şeyi parmakla göstermeye, yani konuştuğumuz mekândan baktığımız mekâna gizlice geçirmeye, yani bu mekânları sanki birbirlerine tam denk geliyormuş gibi üst üste kapamaya yarar. Ama dil ile görünürün ilişkisini açık bırakmak istiyorsak, aralarındaki uyumsuzluğa rağmen değil de o uyumsuzluktan yola çıkarak konuşmak, ikisine de olabildiğince yakın durmak istiyorsak, o zaman işte özel isimleri silip görevin sonsuzluğu içinde kalmamız lazım. Resim belki de bu gri, müphem, isimsiz, çok geniş olduğu için hep titiz ve mükerrer olan bu dil sayesinde yavaş yavaş aydınlanacaktır.

Dolayısıyla aynaya yansıyanın kim olduğunu bilmiyormuş gibi yapmak ve bu yansımayı kendi varoluşu çerçevesinde sorgulamak lazım.

Öncelikle şunu söylemeli: Söz ettiğimiz yansıma solda gösterilen tuvalin arka yüzüdür. Arka yüzü, daha doğrusu ön yüzü, çünkü tuvalin konumu itibariyle sakladığını önden göstermektedir. Dahası, pencerenin karşısındadır, onu öne çıkarmaktadır. Pencere gibi yansıma da tablonun ve tablo dışında kalanın ortak zeminidir. Ama pencere dikkat kesilmiş figürleri, ressamı ve tuvali, seyrettikleri gösteriyle birleştiren, sağdan sola doğru sürekli bir yayılma hareketiyle iş görürken; ayna, bir anlık, hiç beklenmedik ve şiddetli bir hareketle tablonun önüne gidilip bakılan –ama görülmeyen– şeyi arar bulur, onu kurmaca derinliğin en ucunda bütün bakışlara görünür –ama kayıtsız– kılar. Yansıma ile yansıyan arasına çizilmiş buyurgan noktalı çizgi, yandan gelen ışığın akışını dikine keser. Son olarak –ki bu aynanın üçüncü işlevidir– kendisi gibi arkadaki duvarda açıklık oluşturan bir kapının yanında durur ayna. Bu kapı da net bir dikdörtgen oluşturur; yaydığı mat ışık odayı aydınlatmaz. Derinlik hissi verecek bir kapı kanadıyla, perde kıvrımıyla, basamakların gölgesiyle odanın dışındaki bir girintiye yerleştirilmemiş olsa bu kapı yaldızlı bir panelden başka bir şey olmazdı. Kapı bir koridora açılmaktadır; ama koridor, karanlıkta kaybolacak yerde, içeri girmeyen ışığın kendi üstüne kıvrılıp kaldığı sarı bir parıltı içinde dağılmaktadır. Hem yakın hem de sınırsız olan bu fonda bir adamın tam boy silueti seçilmektedir; profilden görülmektedir adam; bir eliyle ağır bir örtü tutmaktadır; ayaklarını iki ayrı basamağa koymuş, büktüğü dizi ok gibi durmaktadır. Belki içeri girecek, belki de odada olan biteni gözlemekle kalacak, görülmeden görmekle yetinecektir. Ayna gibi o da sahnenin arka yüzüne dikmiştir gözlerini: Aynaya bakan olmadığı gibi ona bakan da yoktur. Nereden geldiğini bilmiyoruz; ama birtakım meçhul koridorlardan

geçerek, ressamın çalıştığı ve resimdeki kişilerin toplandığı odanın kapısına çıkmış olduğunu varsayabiliriz; belki o da, tablodaki bütün gözlerin dikildiği görünmez bölgedeki sahnenin önündeydi biraz önce, kim bilir. Aynada gördüğümüz suretler gibi o da bu belirgin ama gizli mekânın elçisi olabilir. Gelgelim aralarında bir fark var: O etiyle kemiğiyle bizzat oradadır; dışarıda, temsil edilen alanın eşiğinde boy gösterir; ondan kuşku duyulamaz – yansıma değil, fişkırmadır. Tablonun önünde olup biteni atölyenin duvarları ötesine bile gösteren ayna, ok gibi yan duruşuyla içeriyle dışarıyı bir salınıma sokar. Bir ayağı basamakta duran, tam yandan görülen bedeniyle ne yaptığı belirsiz ziyaretçi de, durağan bir salınımla hem girmekte hem çıkmaktadır. Odayı boydan boya geçip aynanın içine giren, yansydıkları aynadan yeni, gözle görülür ve özdeş biçimler gibi zuhur eden suretlerin anlık hareketini oracıkta –ama kendi bedeninin karanlık gerçekliği içinde– tekrar eder. Açık kapıdan görünen adamın boylu poslu ve güçlü endamı aynadaki bu soluk, küçümen silüetlere meydan okur.





Ama şimdi tablonun arkasından tekrar sahnenin önüne inmek; kıvrımlarını dolaştığımız şu çeperden ayrılmak lazım. Solda adeta ayrı bir merkez oluşturan ressamın bakışından yola çıkınca önce tuvalin arka yüzünü, ardından merkezdeki aynayla birlikte sergilenen tabloları, sonra açık kapıyı, yine birtakım tabloları (ama çok keskin bir perspektif dolayısıyla bunların çerçevelerinden başka bir şey görülüyor), sonunda da en sağda pencereyi, daha doğrusu ışığın döküldüğü daracık boğazı fark ediyoruz. Bu helezoni kabuk temsilin eksiksiz döngüsünü sunuyor: Bakış, palet ve fırça, göstergelerden arınmış tuval (temsilin maddi araçları bunlardır), tablolar, yansımalar, gerçek adam (bitmiş, ama kendisiyle yan yana duran yanıltıcı veya hakiki içeriklerden adeta kurtulmuş temsil); ardından temsilin düğümü çözülüyor: Artık çerçevelerden başka bir şey görmüyoruz – bir de dışarıdan gelip tabloları yıkayan, ama tabloların da sanki başka bir yerden geliyormuş da koyu renkli ahşap çerçevelerinden geçiyormuş gibi yeniden oluşturmak zorunda oldukları ışıktan başka. Nitekim tablonun üstünde de, çerçevenin aralığından fişkiriyormuş gibi duran bu ışığı görürüz; buradan da bir eliyle paletini, öbürüyle fırçasını tutan ressamın alınına, şakaklarına, gözlerine, bakışına... vuruyor. Kıvrım işte böyle kapanıyor, daha doğrusu açılıyor.

Bu açılma, arkadaki çekilmiş kapı gibi bir şey değildir artık; tablonun genişliğidir, oradan geçen bakışlar da uzak bir ziyaretçinin bakışları değildir. Tablonun birinci ve ikinci planını dolduran bu süsleme kuşağı –ressamı da katarsak– sekiz kişiyi temsil ediyor. İçlerinden başları az çok eğik, dönük, yana yatmış beşi dimdik tabloya bakmaktadır. Grubun merkezinde

gri ve pembe renkli bol elbisesiyle Infanta durmaktadır. Prensese başını tablonun sağına çevirmişken, gövdesi ve elbisesinin eteği hafiften sola kaçıyor; ama gözlerini tablonun karşısında duran seyirciye dikmiş. Tuvali iki eşit parçaya bölecek dikine bir çizgi çekecek olsaydık, bu çizgi çocuğun gözleri arasından geçerdik. Yüzü, tablonun yüksekliğinin üçte biri kadardır. Kompozisyonun asıl teması, hiç şüphemiz olmasın, ve resmin asıl konusu odur. Adeta bunu kanıtlamak ve daha da iyi vurgulamak için, sanatçı geleneksel bir figüre başvurmuştur: Merkezde duran kişinin yanına bir başkasını, diz çökmüş, ona bakan birini yerleştirmiştir. Dua eden siparişiçi [*donateur*] karakteri, Meryem'i selamlayan Melek misali diz çökmüş bir nedime ellerini prensese uzatmış. Yüzü kusursuz bir profile göre kesilmiş. Çocuğun yüzüyle aynı hizada. Nedime çocuğa, bir tek ona bakar. Biraz sağda, başka bir nedime, o da çocuğa doğru dönmüş, hafiften üstüne eğilmiş gibi, ama gözleri net şekilde öne çevrilmiş – ressamla prensesin baktığı yere. Son olarak da ikişer kişilik iki grup: Biri arkada kalıyor, öbürü (cücelerden oluşan) en önde. İki çiftten birer kişi karşıya bakıyor, birer kişi sağa veya sola. Bu iki grup konum ve cüsseleri itibariyle birbirini yankılıyor ve bir çift oluşturuyorlar: Arkada saraylılar (soldaki kadın sağa bakıyor); önde cüceler (en sağda duran oğlan tablonun merkezine bakıyor). Bu şekilde yerleştirilmiş olan kişilerin oluşturduğu küme, tabloda neye dikkat ettiğimize veya seçtiğimiz referans merkezine göre, iki şekil oluşturabilir. Biri kocaman bir X olacaktır; sol üst köşesinde ressamın bakışı, sağdaysa saraylıninki; sol altta tersinden gösterilen tuvalin köşesi (daha doğrusu, şövalenin bacağı), sağ alttaysa cüce (köpeğin sırtına koyduğu ayağı) olacaktır. Bu iki çizginin kesişme noktasında, X'in merkezinde de Infanta'nın bakışı. Diğer şekilse daha ziyade büyük bir eğri olacaktır; iki ucunu solda ressam ve sağda saraylı tayin edecektir – yüksek ve geriye kaçmış uçlar bunlar; çok daha yakın olan kavis kısmıysa prensesin yüzüyle ve nedimenin ona çevrilmiş bakışıyla çakışacaktır. Bu eğri çizgi, tablonun ortasında, aynanın yerini hem saran hem ayıran bir çanak oluşturur.



Dolayısıyla, seyircinin dikkatinin uçup nereye konduğuna bağlı olarak tabloyu düzenleyebilecek iki merkez var. Saraylılar, nedimeler, hayvanlar ve soytarılarla birlikte, etrafında dönüp duran bir çapraz haçın tam ortasında ayakta durmaktadır prenses. Ama bu dönme hareketi o anda dondurulmuştur. Donduran da bir gösteridir – birdenbire hareketsiz kalmış bu kişiler, adeta bir çanağın içinde, seyrettikleri şeyin beklenmedik ikizini bir aynanın derinliğinde görme olanağını sunmamış olsaydılar o gösteri mutlak anlamda görünmez olur, kesinlikle görülemezdi. Derinlik bakımından prenses aynayla çakışır; yükseklik bakımındansa, aynadaki yansıma prensesin yüzüyle. Ama perspektif bunları birbirine çok yakın gösterir. İkisinden kaçınılmaz birer çizgi çıkar: Aynadan çıkan çizgi tabloda sunulan tüm derinliği (hatta daha fazlasını, çünkü ayna arkadaki duvarda bir delik açmakta, arkasında başka bir mekân doğurmaktadır) kateder; öteki çizgi daha kısadır; çocuğun bakışından çıkıp sadece ilk planı kateder. Ok gibi uzanan bu iki çizgi, çok keskin bir açıyla birbirine yaklaşır ve kesiştikleri nokta tablonun önünde, aşağı yukarı bizim baktığımız yerde sabitlenir. Görmediğimiz için şüpheli bir nokta; ama bu iki hâkim figür tarafından şart koşulduğu, ayrıca tablodan doğan ve yine ondan kaçan, uzaklaşan diğer komşu noktalı-çizgilerle teyit edildiği için de kaçınılmaz ve mükemmelen tanımlanmış bir nokta.

Tablonun dışında kaldığı için tam anlamıyla erişilmez olan, ama kompozisyonun bütün çizgilerinin de şart koştuğu o yerde ne vardır peki? Nedir o gösteri, önce prensesin, sonra saraylıların ve ressamın gözbebeklerinde, nihayet aynanın uzak berraklığında akseden o yüzler kimindir? Ama sorulur sorulmaz ikiye bölünür soru: Aynanın yansıttığı yüz, aynı zamanda ona bakanın yüzüdür; tablodaki bütün kişiler, bizzat kendilerinin de seyredilecek bir sahne sundukları iki kişiye bakmaktadırlar. Bir bütün olarak tablo öyle bir sahneye

bakmaktadır ki sahnedekiler için tablodakiler de aynı şekilde bakılmaya değer bir sahnedir. Hem bakan hem de bakılan ayna tam bir karşılıklılık arz etmektedir; bu karşılıklılık durumunun iki ânı, iki uğrağı tablonun iki köşesinde birbirinden ayrılır: Solda, dışarıda kalan noktayı tam bir gösteriye dönüştüren sırtı dönük tuvalle; sağdaysa yere uzanmış köpekle – tabloda hiçbir şeye bakmayan, kıpırdamayan tek unsur odur, çünkü kalın çizgileri ve ipek gibi tüylerinde oynaşan ışıkla köpek sırf bakılacak bir nesne olsun diye çizilmiştir.

Bu bakmakta-olan-gösterinin malzemesinin ne olduğunu tabloya daha ilk baktığımızda anlarız. Hükümranların tablosudur bu. Huzurdakilerin saygılı bakışından, çocukla cücelerin şaşkınlığından çıkarırız. Tablonun en arkasında, aynanın yansıttığı iki küçük silüette tanırız onları. Dikkat kesilmiş bütün bu yüzlerin, süslenmiş bedenlerin ortasında, suretlerin en soluğu, gerçeklikten en uzağı, tehlikeye en açığı onlarınkidir: Bir kıpırtı, birazcık ışık yeter onları ortadan kaldırmaya. Temsil edilen bütün kişiler içinde en çok ihmal edilenler de onlardır, çünkü herkesin arkasında ışıldayan ve kimsenin farkında bile olmadığı bir mekâna sessizce sokulan şu yansımaya kimse dikkat etmez; görünür olsalar bile, en kırılğan, gerçeklikten en uzak biçim onlarınkidir. Tersinden alırsak, tablonun dışında kaldıkları için özsel bir görünmezliğe çekilmiş olsalar da bütün temsil onların etrafında kurulmuştur; gözler, yüzler onlara çevrilidir; onlar görsün diye prenses bayramlığıyla arz edilir; tablonun istifi onların bakışına göre düzenlensin ve böylece tablonun gerçek merkezi (prenselerin bakışının ve aynadaki suretin sonuçta tabi olduğu merkez) belli olsun diye sırtı dönük tuvalden prensese, ondan da en sağda oynayan cüceye eğri bir çizgi çekilir (ya da X'in alt kanadı açılır). Anekdotta merkezin simgesel bir hükümranlığı vardır, çünkü o merkezi dolduran Kral IV. Filipe ve eşidir. Ama hükümran olmasının asıl nedeni, tabloda üç işlevi olmasıdır. Resmedilen modelin, sahneyi izleyen seyircinin ve tablosunu meydana getiren ressamın (tabloda temsil edilen değil, karşımızda duran ve sözünü ettiğimiz ressamın) bakışları orada buluşur. Bu üç “bakma” işlevi tablonun dışında kalan bir noktada birbirine karışır: Yani, temsil edilene nispetle ideal olan, ama temsil de ancak ondan hareketle mümkün olduğu için tam anlamıyla gerçek olan bir noktada. Bu gerçekliği içinde bile o noktanın görünmez olmaması imkânsızdır. Yine de bu gerçeklik tablonun içine yansıtılır – yansıtılıp hem ideal hem de gerçek olan bu noktanın üç işlevine tekabül eden üç figürle kırılır. Bu figürler şunlar: Solda elinde paletiyle ressam (tabloyu yapan sanatçının otoportresi); sağda, bir ayağı basamakta, içeriye girmeye hazır duran ziyaretçi (bütün sahneye tersten bakar, gösterinin ta kendisi olan kral ve eşini karşıdan görür); son olarak merkezde, sabırlı model tavrını takınmış, süslenmiş, hareketsiz bekleyen kral ve kraliçenin yansıması.

Ön planda herkesin baktığı şeyi karanlıkta safça gösteren yansıma. Bütün bakışlarda eksik olanı adeta büyüyle yerine koyar: Ressamın bakışı için, tabloda temsil edilen ikizinin kopyaladığı model; kralın bakışı için, bulunduğu yerden göremediği tuvalin öbür yüzünde bitmekte olan portresi; seyircinin bakışı için, sahnenin gerçek merkezi (kendisinin gasp ettiği yer). Ama aynanın bu cömertliği belki sahtedir; belki de gösterdiği kadarını ve daha fazlasını saklamaktadır. Kral ve eşinin gönlünce kurulduğu yer aynı zamanda sanatçının ve seyircinin yeridir: Aynada meçhul ziyaretçinin ve Velásquez'in yüzü de görünebilirdi –görünmeliydi– pekâlâ. Çünkü bu aynanın işlevi, kendisine içten içe yabancı olanı tablonun içine çekmektir: tabloyu kuran ve tablonun da karşısında sere serpe uzandığı bakışı. Ama nasıl ki tabloya ait olmadığı için kral ancak aynada boy gösterebiliyorsa, tablonun solunda ve sağında hazır buldukları için sanatçı ve ziyaretçi de aynaya yerleştirilemez.

Atölyenin etrafını dolaşan, ressamın bakışından, eli ve paletinden başlayıp duvardaki bitmiş tablolara uzanan büyük bezeme kıvrımında temsil, ışıktaki yeniden çözülmek, dağılmak için doğuyor, tamamlanıyordu; döngü kusursuzdu. Buna karşılık tablonun derinlerini kateden çizgiler eksiktir; geçmeleri gereken yolun bir kısmı hepsinde noksandır. Bu boşluğun nedeni kralın yokluğudur ki bu yokluk da ressamın yaptığı bir hiledir. Ama bu hile, kendini hemen belli eden bir açığı hem örter hem de bu şekilde göstermiş olur: tabloyu yapan ressamın veya ona bakan seyircinin oluşturduğu açığı. Deyim yerindeyse özünü dışavuran her temsilde olduğu gibi bu tabloda da görülenin derin görünmezliği görenin görünmezliğiyle birlik içindedir belki – aynalara, yansımalara, taklitlere, portrelere rağmen. Sahnenin dört bir yanına temsille ilgili peş peşe göstergeler ve biçimler yerleştirilmiştir; ama temsilin modeli ve hükümrânıyla, sunulduğu kişi ve yaratıcısıyla arasındaki iki yönlü bağ ister istemez kopuktur. Kendisini gösterinin ta kendisi diye sunan bir temsilde, bir tabloda bile, söz konusu bağ eksiksiz olarak mevcut olamaz. Tuvali boydan boya geçen, kurmaca bir girintiye yerleştiren, arkasını öne yansıtan derinlikte, imgenin hem temsil eden ustayı hem de temsil edilen hükümrânı gün gibi aşikâr edecek bir başarıya ulaşması asla mümkün değildir.

Belki de Velásquez'in bu tablosunda, adeta klasik temsilin bir temsili ve açtığı mekânın tanımını vardır. Nitekim klasik temsil bu tabloda, kullandığı imgelerle, kendi kendine yönelttiği bakışlarla, görünürleştirdiği yüzlerle, kendisini doğuran jestlerle kendi kendini bütün unsurlarında temsil etmeye çalışmıştır. Ama, hem toplayıp hem saçtığı bu dağınıklıkta, özsel bir boşluk dört bir yandan kendini belli etmektedir: Söz konusu temsili kuran şeyin kaçınılmaz ortadan kayboluşu – benzediği kimsenin ve bu temsili bir benzerlikten ibaret gören kimsenin kayboluşu. Bu özne –ki aynıdır– düşürülmüştür. Ve kendisini o özneye rapteden bağdan sonunda kurtulmuş olan temsil artık kendini saf temsil olarak gösterebilir.