

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NEDİMELER ÇİZGİ ROMANININ BAROK BİÇEMİ
VE NEDİMELER TABLOSUYLA İLİŞKİSİ

Mustafa ÜSTBAŞ

2501190434

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Rafael CARPINTERO ORTEGA

İSTANBUL – 2022

ÖZ

NEDİMELER ÇİZGİ ROMANININ BAROK BİÇEMİ VE NEDİMELER TABLOSUYLA İLİŞKİSİ

MUSTAFA ÜSTBAŞ

Bu çalışma **Nedimeler**'in (Çizgi Roman, ÇR) beslendiği barok kaynakları ve Velázquez'in başyapıtının ayırt edici özelliklerinin **Nedimeler**'de (ÇR) çizgi roman kodlarıyla nasıl yeniden yaratıldığını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Öncelikle Barok estetiğinin eser üzerindeki etkisini başlıca Wölfflin'in klasik-barok ikiliği üzerinden görünür kılmayı, ardından eserin, -Barok edebiyatında yaygın bir söz sanatı olan- **yapaylaştırma** ve -Echeverría'ya göre Barok sanatının özünü tanımlayan- **decorazione assoluta** üzerine kurulu eklettik anlatı yapısını açıklamayı hedefler. Sonuç olarak **Nedimeler**'in (ÇR) yaratıcıları Santiago García ve Javier Olivares'in, günümüzde **Nedimeler**'i (Resim, R) algılayışımızın onun ön tarihi (esinlendiği kaynaklar) ve post tarihi (ilham verdiği eserler) tarafından biçimlendirildiği görüşüyle, **Nedimeler** (R) hakkında bir tür deneme yazdığı/çizdiği sonucuna varır. Buna paralel olarak iki tarihten de birçok unsur hem tematik hem de görsel olarak birbirlerini destekleyecek biçimde **Nedimeler**'de (ÇR) yer bulur. Öte yandan Fernando Marías'ın derlediği **Otras Meninas** [Diğer Nedimeler] adlı yapıtta bulunan **Nedimeler**'e (R) ilişkin çeşitli eleştirmen yorumları, **Nedimeler**'de (ÇR) çizgi roman formatında yeniden vurgulanmıştır. Sözgelimi **Nedimeler**'in (R) sıklıkla övülen gerçekmiş-gibiliği **betimleyici sekansla** okura iletilirken, tablonun resim alanının dışına gönderme yapan barok illüzyonizmi, çizgi romandaki karşılığını **closure** mekanizması aracılığıyla - yaratıcıların yukarıda değinilen tezine uygun biçimde- okurun zihninde yaratılan **Nedimeler** (R) imgesi olarak bulur.

Anahtar Kelimeler: *Nedimeler, Las meninas, çizgi roman, grafik roman, Santiago García, Javier Olivares, barok, piktografik anlatı, anlatımbilim.*

ABSTRACT

THE LADIES-IN-WAITING'S RELATION TO BAROQUE STYLE AND LAS MENINAS

MUSTAFA ÜSTBAŞ

This work seeks to reveal the ways in which the characteristics of Velázquez' painting **Las Meninas** are recreated by means of comic book codes in Santiago García and Javier Olivares' graphic novel **The Ladies-in-Waiting**, along with the baroque resources on which this graphic novel feeds. In this regard, it attempts, first, to reveal the baroque impacts on the comic book's aesthetics, mainly through Wölfflin's classical-baroque dichotomy, then, to explain its eclectic narrative structure based on the **artificialization**, a largely common figure of speech in Baroque literature and the **decorazione assoluta** which defines the core of Baroque art according to Echeverría. In the end, it concludes that **The Ladies-in-Waiting**'s creators Santiago García and Javier Olivares wrote/drew a kind of essay about **Las Meninas** relying on the idea that the way we receive it today is determined by its pre and post history (the works by which it was inspired and the ones it inspired). Concordantly, several elements from both histories take their place in **The Ladies-in-Waiting** in such a way that they support each other both thematic and visually. In addition, the work of art in question reemphasizes in comic book format the reflections of various critics about **Las Meninas** as taken from the book **Otras Meninas** [Other Meninas] edited by Fernando Marías. For instance, it transmits **Las Meninas**' often praised spontaneity to the reader through **descriptive sequence** while creating in his mind an image of **Las Meninas**—in concordance with the aforementioned thesis of the creators— making use of the **closure**, as an equivalent of the painting's baroque illusionism consisting of referring outside the painting area.

Keywords: *The Ladies-in-Waiting, Las Meninas, comic book, graphic novel, Santiago García, Javier Olivares, baroque, pictographic narration, poetics.*

ÖNSÖZ

Tez danışmanım Prof. Dr. Rafael Carpintero Ortega'nın Anlatıbilim dersinde çizgi romanın kendine özgü ifade biçimleriyle tanışmam bende bu yönde bir çalışma gerçekleştirme hevesi uyandırdı. Türkçe yayımlar arasında çizgi romanın anlatı yapısıyla ilgilenen çalışmaların azlığı ve **Nedimeler** (1656) hakkında kapsamlı bir incelemenin yer almayışı bu tez konusunu seçmemde etkili oldu. Diego Velázquez'in başyapıtı **Nedimeler**'in çizildiği yıldan günümüze kadar sanat tarihçileri tarafından ne şekilde algılandığı ve bu algılayış biçimlerinin **Nedimeler**'de (2014) çizgi roman kodlarıyla nasıl temsil edildiği bu çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır.

Çizgi roman ve anlatıbilim alanlarındaki birikimiyle tez çalışmam boyunca beni titizlikle yönlendirmesi bir yana, neşe içinde işlediği derslerindeki ironik tutumuyla lisans yıllarımdaki kişisel ataletimden kurtulmama önayak olduğu için Prof. Dr. Rafael Carpintero'ya teşekkür ederim. Ayrıca, çalışmamın son okumasını yapan Doç. Dr. Mehmet İlgürel'e ve bana bu fırsatı tanıyan tüm İspanyol Dili ve Edebiyatı öğretim görevlilerine minnettarım. Bununla birlikte, lise yıllarımda dile olan ilgimi kamçılayan İngilizce öğretmenim Serkan Kılınç'a ve entelektüel merakımın itici gücü olan edebiyat öğretmenim İskender Ünal'a teşekkürü borç bilirim.

Mustafa ÜSTBAŞ

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
TERİMLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

NEDİMELER'DE BAROK ESTETİĞİ

1.1. Klasik-Barok İkiliği.....	10
1.1.1. Çizgisel ≠ Gölgesel.....	12
1.1.1.1. Işık.....	15
1.1.1.2. Kıvrımlar.....	18
1.1.2. Yüzey ≠ Derinlik.....	22
1.1.3. Kapalı Biçim ≠ Açık Biçim.....	24
1.1.3.1. İllüzyon.....	30
1.1.3.2. Hareket.....	33

İKİNCİ BÖLÜM

NEDİMELER'İN ANLATI YAPISINDA BAROK ETKİSİ

2.1. <i>Nedimeler</i> 'in Anlatı Yapısı	36
2.1.1. Anlatı Katmanları	39
2.1.2. Barok Yapaylaştırma	45
2.1.2.1. İkame	47
2.1.2.2. Çoğalma	48
2.1.2.3. Yoğunlaşma	49
2.1.3. Yenilikçi Kapris	52
2.1.4. <i>Decorazione assoluta</i>	56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇİZGİ ROMAN OLARAK NEDİMELER (R)

3.1. <i>Nedimeler</i> 'de <i>Nedimeler</i> (R) Kompozisyonu	64
3.1.1. Gerçekmiş-gibilik	67
3.1.2. İdeoloji	73
3.1.3. Barok İllüzyonizm	81
3.1.4. <i>Desilusión</i>	88
3.1.5. Uzaklaşma	93

SONUÇ	98
--------------------	----

KAYNAKÇA	101
-----------------------	-----

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1: <i>Las meninas</i> , s. 14.....	8
Resim 1.2: <i>Las meninas</i> , s. 30.....	9
Resim 1.3: <i>Las meninas</i> , s. 105-108.....	13
Resim 1.4: <i>Las meninas</i> , s. 67.....	14
Resim 1.5: <i>Las meninas</i> , s. 10, 25, 135.....	16
Resim 1.6: <i>Las meninas</i> , s. 34, 35; 43, 48.....	17
Resim 1.7: <i>Las meninas</i> , s. 86.....	19
Resim 1.8: <i>Las meninas</i> , s. 54, 55, 51, 38, 183, 116, 31.....	20
Resim 1.9: <i>Las meninas</i> , s. 77.....	21
Resim 1.10: <i>Las meninas</i> , s. 180-181.....	22
Resim 1.11: <i>Las meninas</i> , s. 20, 25, 110.....	23
Resim 1.12: <i>Las meninas</i> , s. 20, 28.....	25
Resim 1.13: <i>Las meninas</i> , s. 109.....	26
Resim 1.14: <i>Las meninas</i> , s.126, 127.....	28
Resim 1.15: <i>Las meninas</i> , s. 131.....	29
Resim 1.16: <i>Las meninas</i> , s. 96, 97.....	30
Resim 1.17: <i>Las meninas</i> , s. 132, 133.....	32
Resim 1.18: <i>Las meninas</i> , s. 31, 42, 45, 71.....	34
Resim 2.1: <i>Las meninas</i> , s. 11.....	44
Resim 2.2: <i>Las meninas</i> , s. 40.....	53
Resim 2.3: <i>Las meninas</i> , s. 138, 139.....	55
Resim 2.4: <i>Las meninas</i> , s. 60, 91.....	58
Resim 2.5: Önde bir <i>El Caso</i> kapağı ve arkada <i>Las meninas</i> , s. 140.....	60
Resim 2.6: <i>Las meninas</i> , s. 82, 83.....	62
Resim 2.7: <i>Las meninas</i> , s. 62, 63.....	63
Resim 3.1: <i>Las meninas</i> , s. 146, 147.....	70
Resim 3.2: <i>Las meninas</i> , s. 148.....	73

Resim 3.3: <i>Las meninas</i> , s. 43.....	75
Resim 3.4: <i>Las meninas</i> , s. 151.	85
Resim 3.5: Galerinin tablosuz hâli (141).	91

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1: İkame düzeneği (1972, 169).....	47
Şekil 2.2: Çoğalma düzeneği (1972, 171).....	48
Şekil 2.3: Yoğunlaşma düzeneği (1972, 173).	49

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.	: Aktaran
Ap.	: Apeiron
Bkz.	: Bakınız
ÇR	: Çizgi roman
KKK	: Koleksiyon Kaydı Katmanı
NBK	: Nedimeler Biyografisi Katmanı
R	: Resim
S.	: Sayfa
TK	: Teftiş Katmanı
VGK	: Velázquez'in Geçmişi Katmanı

TERİMLER LİSTESİ

Alt-sözcelemeci Sözce ("bir konuşucunun ürettiği, iki susku arasında yer alan söz zinciri parçası; sözceleme edimiyle ortaya çıkan söylem") üreten birime sözcelemeci denir (Vardar, 2002: 181). "Dil yetisi kapsamında olan soyut tümce kavramına karşılık sözce, somut dil kullanımına ilişkin bir kavramdır." (İmer, 2011: 228) Çizgi romanın anlatıcısı (bkz. **Mega-anlatıcı**) iki alt birimden oluştuğu için bunlardan birinden bahsederken alt-sözcelemeci kavramını kullanmak gerekir.

Dışsal sapım (analepsis externa) İlk anlatının (veya çerçeve anlatı) başlangıcından önceki bir zamana geçiş.

Flashback olarak da bilinen geri sapım (**analepsis**) anlatıda içinde bulunduğumuz andan önce olan başka bir ana geçiş anlamına gelir (Genette, 1972: 28). Dışsal sapım ise ilk anlatının başlangıcından önceki bir zamana geçişi belirtir, başka deyişle ilk anlatının kapsadığı zamanın dışında kalan ve bu zamandan önce gerçekleşen bir ana geçişi (1972: 38). **Nedimeler** çizgi romanında Velázquez'in teftiş edildiği ilk anlatı zamanından henüz saraya bile girmediği gençlik yıllarına geçiş, bir dışsal sapım örneğidir.

Elöyküsel iç anlatıcı (narrateur intra-hétérodiégétique) Diegesisin içerisinden başkasının öyküsünü ileten anlatıcı (248). Bu tür anlatıcıya örnek olarak sıklıkla **Binbir Gece Masalları**'nın ana çerçevesini (**ilk anlatı**) oluşturan anlatı düzeyinin içinden başkalarının hikâyesini içeren masalları anlatan Şehrazat gösterilir.

Fransız eleştirmen ve edebiyat teorisyeni Gérard Genette muğlak bulduğu anlatı terimini anlatısal söylem çözümlemesinde üç farklı kategoriye ayırır. "[...] anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi" (13) **anlatı** olarak adlandırır. Başka ifadeyle bu; bir gösteren, sözce, anlatısal söylem veya metnin kendisidir (örneğin **Nedimeler** çizgi romanı). "Bu söylemin konularını oluşturan gerçek ya da düzmece olaylar dizisini" (14) tanımlamak için **öykü** kavramını tercih eder. Öykü, gösterilen veya anlatısal içeriktir (sözelimi, incelediğimiz çizgi romanda Velázquez'in Santiago Tarikatı tarafından teftişi). Kabaca anlatının hammadde veya diegesistir (anlatılan olayların veya durumların gerçekleştiği evren). Üçüncü kategori olan "anlatısal eylem üretimi, hatta [...] [bu] eylemin gerçekleştiği gerçek ya da kurmaca tüm durumlar" (15) için ise **anlatılama** sözcüğünü kullanmayı tercih eder. Bununla kastettiği şey, basitçe, anlatma eylemidir (sözelimi, **Nedimeler**'in mega-anlatıcısının piktografik ve metinsel olarak Velázquez'in teftişini anlatması).

Örnek vermek gerekirse dün başımıza gelen bir olay, öykü; bu olayı bir arkadaşımıza anlatmamız, anlatılama; onu anlatırken ortaya koyduğumuz söylem, anlatı kategorisine girer. Genette anlatısal söylemi bu üç kategori arasındaki ilişkileri inceleyerek çözümler: Anlatılama bir anlatı üretir ve anlatı bir öykü içerir; öykü olmadan anlatılama, anlatılama olmadan ise anlatı olmaz.

Fransız edebiyat teorisini, diegesis kavramını bu bağlamda kullanarak öncelikle iki tür anlatıcı konumu ayırt eder. Diegesisin dışında yer alan anlatıcı **dışöyküsel (extradiégétique)** anlatıcıdır. Başka ifadeyle dışöyküsel anlatıcı ilk anlatıda yer almadan onu dışarıdan anlatır. Diegesisin içinde yer alan anlatıcı ise **içöyküsel (intradiégétique)** anlatıcıdır. İlk anlatıda yer alır ve öyküyü bu konumdan anlatır. Sözelimi şöyle bir anlatıyı ele alalım:

Uzun tren yolculuğu sırasında karşısındaki yabancından dinlediği öyküye kendini kaptıran Ali zamanın nasıl geçtiğini fark etmedi bile. Yabancı söze şöyle başlamıştı: "İzin verirseniz size ilginç bir anımı anlatayım..."

Ali'nin tren yolculuğu ilk anlatıyı oluşturur ve ilk anlatıda yer almayan bir çeşit dış ses tarafından anlatılır. Bu sebeple öyküyü dışöyküsel bir anlatıcıdan dinleriz. Bununla birlikte anlatının seyrinde Yabancı da bir anlatıcıya dönüşür ve bunu ilk anlatıda yer alan bir karakter olarak yaptığı için içöyküsel anlatıcıdır.

Öte yandan başka iki tür anlatıcı da söz konusudur, zira anlatıcının kendi öyküsünü mü yoksa başkasının öyküsünü mü anlattığı da önemlidir. Kendi öyküsünü anlatan anlatıcıya **özöyküsel (homodiégétique)**, başkasının öyküsünü anlatan anlatıcıya ise **elöyküsel (heterodiégétique)** anlatıcı denir. Yukarıdaki örnekten devam edersek Ali'nin tren yolculuğunu anlatan dışöyküsel anlatıcı aynı zamanda bir elöyküsel anlatıcıdır çünkü öykü evreninin dışından başkasının (Ali'nin) öyküsünü anlatır. Buna karşılık içöyküsel anlatıcı olarak ilginç bir anısını anlatan Yabancı aynı zamanda bir özöyküsel anlatıcıdır çünkü kendi başından geçen olayları anlatır.

Demek ki anlatıcıyı sonuç olarak dört sınıfa ayırabiliriz:

- 1) **Elöyküsel ve dışöyküsel anlatıcı (narrateur extrahétérodiégétique):** Başkasının öyküsünü öykünün dışarısından ileten anlatıcı. Bu aynı zamanda geleneksel üçüncü şahıs anlatıcısıdır.
- 2) **Elöyküsel ve içöyküsel anlatıcı (narrateur intrahétérodiégétique):** Başkasının öyküsünü birincil öykünün (ilk anlatı) içerisinden ileten anlatıcı.
- 3) **Özöyküsel ve dışöyküsel anlatıcı (narrateur extrahomodiégétique):** Kendi öyküsünü öykünün dışarısından ileten anlatıcı.
- 4) **Özöyküsel ve içöyküsel anlatıcı (narrateur intrahomodiégétique):** Kendi öyküsünü birincil öykünün (ilk anlatı) içerisinden ileten anlatıcı.

Mega-anlatıcı (meganarrador) Piktografik alt-sözcelemeci (resimler) ve metinsel alt-sözcelemecinin (kartuşlar, anlatım kutuları v. d.) birleşimi.

Anlatıcının eksiksiz bir tanımını sunmak kolay olmasa da, basitçe, anlatının temel bileşenlerini (karakterler, mekân, olaylar ve zaman) kendine uygun şekilde manipüle eden üst birime anlatıcı denir (Gómez Salamanca, 2013: 154). Edebi anlatıcıyı bile tanımlaması kolay değildir ancak sözlü ve ikonik dilin kombinasyonundan oluşan çizgi romanın anlatıcısının tanımını yapmak daha zordur. Çizgi romanın ikili doğası (piktografik ve metinsel oluşu/görüntü ve kelimeyi birleştiriyor oluşu) gereği anlatıcı dallanır. Sinemada olduğu gibi, çizgi romanın üst birimi (anlatıcı) de tekil değildir; farklı alt-sözcelemecilere bölünebilir. Çizgi roman için konuşacak olursak bunlardan biri piktografik alt-sözcelemeci, diğeri metinsel alt-sözcelemecidir (2013: 156). Bu manada anlaşılması için Miguel Ángel Muro, çizgi roman anlatıcısından bahsederken sinema teorisinden devşirdiği **mega-anlatıcı** kavramını kullanmayı önerir. Piktografik alt-sözcelemeci veya metinsel alt-sözcelemeci tek başına tüm anlatıyı kapsayamayan, öyküyü ancak sınırlı bilgi parçalarıyla anlatabilen bir birimdir. Yalnızca bir araya gelip mega-anlatıcıyı oluşturduklarında anlatının tamamını kapsayabilirler (157, 158).

İlk anlatı Anakronilerin bağlandığı zamansal düzey.

“Her **anakroni** [...] içine girdiği -üzerine eklendiği- anlatı bakımından zamansal olarak ikinci, ilkinin bağlı bir anlatı oluşturur.” (Genette, 1972: 38) Anakronilerin bağlandığı zamansal düzeyi Genette ilk anlatı olarak adlandırır. Ayrıca anakroni terimini “öykü ile anlatının zamansal düzeni arasındaki uyumsuzlukların tüm biçimlerini” (sözgelimi, **prolepsis** ve **analepsis**) karşılamak için kullanır (1972: 28). Dolayısıyla **Nedimeler**’in ilk anlatısı KKK’dır çünkü diğer tüm katmanlar onun içine eklenmiştir.

Peak Görsel Anlatım Gramerinin temel kategorilerinden biri.

Cohn (2013: 70) anlamın belirli bir düzen içinde iletilmesini sağlayan bu kategorileri aşağıdaki gibi sınıflandırır¹:

- 1) **Orienter**: Sekansın geri kalanına dair kapsayıcı bir bağlam sunar.
- 2) **Establisher**: Anlatının üzerine kurulacağı yapı taşlarını (karakterler, nesneler vb.) sağlar.
- 3) **Initial**: Eylemi veya olayı başlatır (Bir eylemin başlangıcını içerir).

¹ Söz konusu kategorileri barındıran örnek sekanslar için bkz. Cohn, 2013: 72. Ayrıca eklemek gerekir ki mevcut çalışmada bu kategoriler tüm anlatıyı bölümlendirmek için kullanılsa bile, aslında, Cohn, yalnızca sekansları bölümlemek için onlardan faydalanmıştır.

- 4) **Prolongation:** Genellikle bir eylem veya olay sırasında bir orta durumu işaret eder. Ayrıca **Peak**'i geciktirmek için bir anlatı **duraklatma** işlevi görebilir.
- 5) **Peak:** Anlatıda gerilimin en üst seviyeye ulaştığı noktadır ve anlatının en büyük olayına işaret eder.
- 6) **Release:** **Peak**'in anlatısal geriliminin gevşemesidir. Genellikle pasif bir duruma geri dönüştür.

Üst-anlatı içinde başka bir anlatı barındıran anlatı.

Bir anlatının içine yerleştirilen başka bir anlatı diğerinden ayrılıp tek başına kaldığında hem içe-yerleşik anlatı hem de onu çevreleyen üst-anlatı bağımsız bir anlatı oluşturabilmelidir. İçe-yerleşik anlatı dilbilimdeki içe-yerleştirmeye eşdeğerdir. Sözelimi, "Herkes [senin Ankara'ya gideceğin]i duymuş" tümcesinde "senin Ankara'ya gideceğini" yan tümcesi içe-yerleştirilmiş bir tümcedir (İmer, 2011: 150). Bu iki tümceyi birbirinden ayırırsak "Herkes duymuş" ve "Ankara'ya gideceksin" tek başına var olabilen cümleler olarak karşımıza çıkar.

GİRİŞ

Neredeyse üç yüzyıldır varlığını sürdüren çizgi romanın bir sanat türü olarak meşruiyeti günümüzde hâlâ geniş bir kabul görmemektedir. Dikkate şayan eserlerden bihaberce yalnızca vasat ürünleri göz önünde bulundurma hatası türün tamamının çocuksu veya önemsiz ürünlerden oluştuğu önyargısına sebep olur. Diğer sayısız örneğin yanı sıra 1992 yılında ilk kez bir çizgi romana (**Maus**) Pulitzer Ödülü verilmesi, 2007'den beri İspanya Kültür Bakanlığı tarafından verilen Ulusal Çizgi Roman Ödülü, ve 2019 yılından itibaren Türkiye'de Aydın Doğan Vakfı Ulusal Çizgi Roman Ödülü'nün sunuluyor olması dikkate alındığında çizgi romanın giderek daha da ciddiye alınmaya başlayan bir sanat dalı olduğu söylenebilir. Çizgi roman, hem görsel dile hem de yazı diline dayanmasıyla, insanın birden çok kiplik aracılığıyla kendini ifade etme yetisinin sanattaki karşılığıdır ve karmaşık bir öykü anlatmada en az roman kadar etkili bir araçtır. Bununla birlikte edebiyattakilerden oldukça farklı anlatımlama kaynaklarına sahiptir ve bu kaynaklar günümüzde birçok akademisyenin ve çeşitli alanlardan yaratıcıların ilgisini çekmektedir.

Umberto Eco, Süpermen ve Snoopy hakkındaki makalelerinde (bkz. **Apocalittici e integrati**, 1964) -bunlar çizgi romanla ilgili ilk akademik çalışmalardan olsa bile- söz konusu anlatıları yalnızca göstergebilimsel açıdan ele alır. Doğrudan çizgi romanın poetikasını, başka bir deyişle onun anlatı yapısını -ya da Eisner'in kendi sözleriyle "bir öyküyü anlatmak veya bir düşüncüyü sahnelemek için resimlerin veya görüntülerin ve kelimelerin düzenlenmesiyle ilgilenen bir sanat ve edebi form, yaratıcı bir ifade aracı, ayrı bir disiplin olarak ardışık sanatın benzersiz estetiğini"¹ (1985: xi)- irdelenen ilk çalışma kendisi de bir çizgi roman sanatçısı olan Will Eisner tarafından 1985 yılında yapılmıştır. Eisner'in ardından başka bir çizgi romancı, Scott McCloud, ondan aldığı ilhamla **Understanding Comics**'i (1993) yazıp çizmiştir. Çizgi romanın doğası hakkında bir deneme olarak tanımlanabilecek bu çığır açıcı eserde (kendisi de

¹ Yabancı dildeki kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçeye çevirisi tezin yazarı tarafından yapılmıştır.

çizgi roman formundadır) McCloud, diğer birçok katkısının yanı sıra, önceki yazarın ortaya koyduğu “ardışık sanat” tanımını detaylandırarak çizgi romanı (çizgi bantlar da bu tanıma dahildir) şu şekilde tarif eder: “bilgi aktarmayı ve/veya okurda estetik bir tepki üretmeyi amaçlayan, kasıtlı bir sırayla dizilmiş resimsel ve diğer görüntüler” (1993: 9). Ancak Will Eisner’in çizgi romanı yüceltmek amacıyla icat ettiği “ardışık sanat” terimi, Roberto Bartual Moreno’nun hayranlık uyandırıcı doktora tezi **Poética de la narración pictográfica**’da (2010) ortaya koyduğu üzere, aşırı genel ve kafa karıştırıcıdır çünkü ardışık sanattan söz ederken buna sinemayı, tiyatroyu -ve hatta edebiyatı bile- dahil etmememiz için hiçbir neden yoktur.

[O]ysa çizgi roman edebiyat ya da sinemadan çok farklı bir anlatı türü olarak karşımıza çıkar; sadece anlatı mekanizmaları farklı olduğu için değil, aynı zamanda zaman ve uzamı temsil etmenin tamamen farklı bir yolunu ima ettiği için. Geleneksel ardışık anlatım (edebiyat, sinema, tiyatro) ile piktografik anlatım arasındaki temel fark, birincisinin çizgisel olması, ikincisinin olmamasıdır. Kitap okurken veya film izlerken bir kelime veya plan dizisini takip ederiz. Bu [kelimeler veya planlar], bazen kronolojik olarak, bazen de zaman çizelgesinde atlayan, ancak asla geri dönmemize izin vermeyen, birbirini izleyen zaman birimlerini ifade eder. İstedığımız zaman bir kitap bölümünün başına dönebileceğimiz veya bir filmi geriye sarılabileceğimiz doğrudur ancak sonrasında kaçınılmaz olarak diziye devam etmek zorunda kalırız. Roman okurken ya da film izlerken aynı anda iki noktada “olamayız”. (Bartual Moreno, 2010: 15)

Edebiyat veya sinemanın aksine çizgi roman, öyküyü anlara ayıran panelleri sayesinde aynı anda iki noktada “olmamızı” sağlar. Başka ifadeyle çizgi romanda tüm zaman birimleri sayfada aynı anda bulunur. Bir panele bakarken önceki veya sonraki ya da onu çevreleyen panellerin varlığını gizleyemeyiz (Bartual Moreno, 2010: 16). Bu yüzden Bartual Moreno “ardışık sanat” yerine “piktografik anlatı” terimini tercih eder. Bir yandan “anlatı” kelimesi ardışık olma veçhesini ima ederken (çünkü herhangi bir anlatı mecburen ardışık olmalıdır) diğer yandan “piktografik” ifadesi anlatıyı fotografik bir araç aracılığıyla değil de elle yaratılan görüntülerle sınırlandırır (2010: 17).

Öte yandan, hiç değilse piktografik görüntülerin bir araya getirilmesi bakımından, çizgi romanın kökenlerine Antik Yunan’da -McCloud’a kalırsa Antik Mısır’da bile- rastlayabilecek olsak dahi “ardışık sanat” matbaanın icadıyla ihtişamına

kavuşmuştur (Bartual Moreno, 2010: 13). Çizgi romanın kökenlerinin araştırılmasında üç ana eğilim vardır. Bunlardan ilki çizgi romanın arka planını mağara resimlerine kadar geriye götürür. İkincisi Rodolphe Töpffer'in 1830'larda yarattığı -ilk kez bir eylemin birbirini izleyen anlarının temsil edildiği (mimetik sekans)- "resimli hikâyeleri" dayanak alır. Üçüncüsü ise çizgi romanın, Richard F. Outcault'un 25 Ekim 1896 tarihli "The Yellow Kid and his new Phonograph" adlı çizgi bandında yer alan fonograftan ortaya çıkan konuşma balonuyla doğduğunu savunur (Gómez Salamanca, 2013: 39).

Kökenlerine nerede rastlarsak rastlayalım, önemli olan çizgi romanın uzun bir piktografik anlatılar geleneğindeki en son evrimsel basamak olduğunun gözden kaçırılmaması gerektiğidir. Dolayısıyla çizgi roman piktografik anlatıların bir çeşididir ve Bartual Moreno'ya göre dört temel özelliğe sahiptir: mimetik sekans, konuşma balonu, metinle resim arasındaki grafik süreklilik ve merkezi bir karakterin sürekli varlığı (Bartual Moreno, 2010: 67). **The Yellow Kid** tek başına bu dört özelliği taşıyan ilk piktografik anlatı olduğu için ilk çizgi roman olarak kabul edilir ancak aynı zamanda 450 yıllık bir piktografik anlatı geleneğinin ürünüdür. Bu geleneğin içinde, **The Yellow Kid**'in sahip olduğu biçimsel unsurlar -daha önce bir araya gelmemiş olsalar da- hiçbir şekilde yeni değildi. Çizgi romanlardan alışık olduğumuz paneller Ortaçağ'ın minyatür kitaplarında da kullanılıyordu. Konuşma balonları Ortaçağ tefilinlerinden (**filacterias medievales**)² evrildi (2010: 31-32). Heykeltıraş Fidias, MÖ 5. yüzyılda inşa edilen Partenon Tapınağı'nın güney metoplarında Yunan ordusunun Maraton Muharebesi'ndeki zaferini mimetik sekansta anlatmıştı (39).

Doktora tezinin ilk bölümünde çizgi romanın söz konusu kökenlerini incelerken Bartual Moreno'nun elde ettiği bulgular, ikinci bölümde geliştirdiği çizgi romanın biçimsel analizinin temellerini oluşturur. Öte yandan çizgi romanı kendi kendine yeterli ve özgün bir anlatı aracı olarak değerlendiren birçok yazar (Román Gubern, Daniel Gómez Salamanca, Neil Cohn, Thierry Groensteen vd.), onun gibi, dokuzuncu sanatın doğası ve kendine özgü anlatımlama olanakları üzerine kafa yormaya devam

² Resimlerde azizlerin ağzından sarkan, üzerinde onları tanımamıza izin veren ifadeler yazılı olan parşömenler. Bkz. **La Anunciación** (León Picardo).

etmektedir. Bununla birlikte Türkiye’de çizgi romana bu açıdan yaklaşan çalışmalar ne yazık ki yok denecek kadar azdır. Bildiğimiz kadarıyla ülkemizdeki çalışmaların çoğu çizgi romana yalnızca eğitsel bir araç -ya da öğrencilere okuma alışkanlığı kazandırma aracı- olarak değer verirken bazıları onun edebiyat veya sinemayla ilişkisi üzerinde durmuş, diğerleri ise çizgi romanları yalnızca görsel açıdan -çizim stilleri, renk kullanımı, grafik tasarımıyla ilişkisi vs.- incelemiştir. Az da olsa önyargısız çalışmalar da karşımıza çıksa bile bunlar biçimden ziyade içerikle ilgilenir. Buna karşılık Rafael Carpintero’nun yakın zamanda yayımlanan eseri **Çizgi Roman ve Anlatıbilim** (2021), çizgi romanın anlatı yapısını büyük bir titizlikle irdelediği için Türkçe yayınlar arasında çok değerli bir yere sahiptir. Ayrıca, Berk Uralcan tarafından 2011 yılında kurulan AltEvren, teknik meselelere de değinen analizleriyle kaliteli bir çizgi roman sitesi olarak bahsedilmeye değerdir.

Bu çalışmanın amacı, Barok estetiği ve Barok döneme özgü anlatı tarzlarının **Nedimeler**³ (2014) çizgi romanında nasıl ve ne amaçla kullanıldığını daha görünür hâle getirdikten sonra, Diego Velázquez’in ünlü tablosunun başat özelliklerini okura iletmek için Santiago García ve Javier Olivares’in çizgi roman türünün kendine özgü hangi anlatı olanaklarından faydalandığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda eserin şu tez üzerine kurulduğu sonucuna varılmıştır: Sevilalı ressamın başyapıtı **Nedimeler** (R), ortaya çıktığı dönemin sanatındaki yönelimlere ek olarak bu dönemden sonra gelen sanatçıların onu algılayış biçimleri kavranmadan anlaşılamaz. Nitekim senarist Santiago García ve çizer Javier Olivares’e 2015 yılı Ulusal Çizgi Roman Ödülünü kazandıran bu eser, yarışma jürisi tarafından “anlatı yapısı ve grafik yaklaşım açısından risk alarak, Velázquez figürüne, onun dönemine ve diğer sanatçılar üzerindeki etkilerine iyi bir yaklaşım” (Intxausti, 2015) getirdiği için seçilmiştir.

Conxita Domènech, **Nedimeler** (ÇR) üzerine makalesinde, García ve Olivares’in bu eserde Peter Paul Rubens, José de Ribera, Pablo Ruiz Picasso, Salvador Dalí gibi ressamların ve Equipo Crónica sanat topluluğunun eserlerinden oluşan bir müze inşa

³ Buradan itibaren, parantez içinde “R” kısaltmasıyla aksi belirtilmediği sürece **Nedimeler** derken çizgi romandan bahsediyor olacağız.

ettiğini ileri sürer (2018: 422). Gerçekten de adı geçen ressamı arasında Velázquez'in çağdaşı olmayanların eserinde sadece **Nedimeler**'le (R) olan ilişkileriyle yer bulması bu çizgi romanı bir tür **Nedimeler** Tarihi Müzesi yapar. Bu sayede, çizildiği tarihten bu yana tabloya dair farklı dönemlere ait bakış açılarını gözlemliyoruz. Açılış alıntısının Barok dönemi yazarlarından Baltasar Gracián'a, kapanış alıntısının postmodern filozof Michel Foucault'ya ait olması bu sebeptendir (424).

Öte yandan Foucault'nun esere olan katkısı tek bir alıntıyla sınırlı kalmaz. Çizgi romanın "Anahtar" adını taşıyan ilk bölümünün ilk iki sayfasını, Fransız filozofun **Kelimeler ve Şeyler**'de dile getirdiği **Nedimeler** (R) üzerine düşünceleri kaplar. Buradaki cümleler bu kitaptan alıntılanmıştır fakat tam bir bağlılıkla değil; metinsel alt-sözcelemeci (kartuş anlatıcısı) Foucault'nun metniyle oynar. Fransız filozof "Ressam tablosundan hafifçe uzaklaşmıştır." (Foucault, 1966: 27) cümlesiyle incelemesine başlarken kartuş anlatıcısının ilk cümlesi "Yazar defterinden hafifçe uzaklaşmıştır." (s. 14) olur. Aynı şekilde, ardından gelen panellerde resimle ilgili öğeler yazıyla bağdaşan unsurlara dönüşür: ilk fırça darbesi→ ilk kelime; fırça→ kalem; palet→ defter vb. Demek ki **Kelimeler ve Şeyler**'de Foucault'nun betimlediği, **Nedimeler** (R) tablosundaki ressam Velázquez'in durumunda şimdi Foucault'nun kendisi yer almaktadır. Foucault **Nedimeler**'i (R) kelimelere dönüştürürken -ve bunu Velázquez'in tablodaki durumunu betimleyerek yaparken- çizgi romanda Fransız düşünür tablodaki ressamınkine benzer bir durumda konumlandırılarak mercek altına alınır. Bununla birlikte kartuş anlatıcısı bir şeyi gözden kaçırmamamız gerektiğini hatırlatmadan edemez: "Ama bu bir metin değil, bir panel. Ne de olsa ikili bir cazibe sunuyor." (s. 14)

Aslında Foucault sekansının tümü bir **mise en abyme**'dir. Bu teknik asıl anlatıya eklemlenen bir üst-kurmacadır. Zamansal ve uzamsal açıdan bu iki anlatı arasında hiçbir bağ bulunmaz; yalnızca tematik olarak birbirleriyle bağlantılıdır ve erken anlatı, asıl anlatıyı yorumlamada yol gösterici bir analogi işlevi görür (Genette, 1972: 231). Dolayısıyla Foucault'yu Sevillalı ressamın başyapıtı üzerine düşünürken ve yazarken gördüğümüzde (bkz. Resim 1.1), okuyacağımız çizgi romanda Santiago García ve Javier Olivares'in de Foucault gibi **Nedimeler** (R) üzerine bir deneme ortaya

koymaya çalıştıklarını anlarız. Aralarındaki fark ise Fransız filozofun denemesi yalnızca kelimelerden oluşurken, İspanyol senarist ve çizerin denemesinin çizimleri de barındırmasında yatar (ikili cazibe). Foucault'nun **Nedimeler**'i (R) bir metne dönüştürdüğü gibi García ve Olivares onu bir çizgi romana dönüştürecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

NEDİMELER'DE BAROK ESTETİĞİ

Çoğu sanat tarihçisinin hemfikir olduğu üzere yaklaşık olarak 1600 ve 1750 yılları arasındaki zaman dilimi boyunca Avrupa'da ağır basan sanatsal eğilimlere Barok sanatı denir. Barok'un ortaya çıkışında etkisi olan başlıca dört husus vardır: bilimsel deneyler, Kuzey Avrupa'daki serbest piyasa ekonomileri, yeni felsefi ve politik fikirler ve Katolik Kilisesi'ndeki yolsuzluk eleştirisine bağlı olarak meydana gelen bölünme (Xu, 2020: 1). Öte yandan küçük harfle başlayan barok, Avrupa'nın belirli bir döneminin sanatı olmaktan başka bir anlam ifade eder: barok üslup (sözelimi M. Ö. III. yüzyıl ile M. Ö. I. yüzyıl arasındaki Helenistik-Antik sanat, Geç Gotik sanatı ve Hindistan'daki V. yüzyıldan XV. yüzyıla dek süren ve pagodalarda ifadesini bulan sanat). Ayrıca XVIII. ve XIX. yüzyıl Osmanlı sanat anlayışıyla Rusya ve Çin'de görülen şişkin kubbeler ve süslü saçaklı mimariler de barok üsluba örnek teşkil eder (Turani, 1971: 447).

Temel olarak Protestan reformuna karşı bir propaganda aracı olarak ortaya çıkan Barok sanatı söz konusu olduğunda bu döneme ait eserlerde homojen bir birlikten bahsedilemeyeceği birçok sanat tarihçisi tarafından belirtilmiştir (Bkz. Bazin, 1968: 14; Gombrich, 1950: 387; Kitson, 1966: 8; Maravall, 1975: 14; Martin, 1955: 164). Ülke, dini inanç ve üstelik kişilik gibi değişkenlere bağlı olarak farklılık gösteren birçok özelliği olmasına rağmen çok geniş bir coğrafyaya yayılarak muazzam bir üslup bolluğu üretmiş olan Barok'u yine de genel hatlarıyla sentezlemek olanaksız değildir. Öndin, **Barok Resim ve Heykel Sanatı** adlı derlemesinin önsözünde barok eserlerde ortak olanı, her bir niteliğin diğerleriyle ilişkisini bilhassa vurgulayacak biçimde bir paragrafta özetler:

Geniş kitleleri belirli bir ideoloji doğrultusunda bir arada tutma işlevini üstlendiği oranda Barok, izleyicisinin duygusal yönüne hitap etmeyi kendine ilke edinir. Duygusal yöne hitap etme teatral ifadeleri beraberinde getirir. Teatral ifadeler Barok'un dünyanın bir sahne olduğu anlayışı ile örtüşür. Sürekli değişen dünya sahnesinin anlık görünümü, yaşamın yakalanan dramatik yönü ile ifade edilirken hoşnut etme bağlamında derinlik



Resim 1.1: *Las meninas*, s. 14.

illüzyonlarına da başvurulur. İllüzyonuyla, teatrallığıyla, dinamizmiyle, coşkusuyla ve abartısıyla Barok, yaşam sahnelerinin duygusallığını görselleştirir. Duygusallığı yansıtmanın önkoşulu olan öznel gözlem çok gelişmiş olmalıdır ki resimden heykele, heykelden mimariye dek pek çok sanatçı, deforme olmuş inciyi, "barroco"yu kendilerine özgü yorumlamışlardır. (2018, 9)

Barok kelimesinin etimolojik kökeni belli değildir. **Tuhaf şekilli inci** veya **sahte mücevher** anlamına gelen Portekizce **barocco** veya İspanyolca **barrueco** kelimelerinden türemiş olabileceği düşünülmektedir. Bu kelime, XX. yüzyıla dek yapay, ağıdalı ve yanıltıcı bir anlama sahip bir şeye işaret etmek için küçük düşürücü anlamda kullanılagelmiştir (Taranilla de la Varga: 2018, 14). 1771 tarihli **Dictionnaire de Travaux**'ya göre barok, **tuhaf** ve **acayip** gibi kelimelerin eş anlamlısı olarak



Resim 1.2: *Las meninas*, s. 30.

kullanılmasının yanı sıra, "orantı kurallarına uyulmadan her şeyin sanatçının kaptisine göre temsil edildiği resim veya figür" (akt. Kitson: 1966, 10) anlamına geliyordu.¹

Bu tanım, Neoklasisizm'in oldukça etkili olduğu bir dönemde ortaya atılmış olduğundan önyargılı bir yaklaşım sergiler fakat yüzeysel bir ilk bakışta **Nedimeler** de okurda buna benzer bir his uyandırabilir. Çizim üslubu en basit tabirle **tuhaf**tır; kişilerin yüzleri biçimsizdir, her şey iç içe geçmiş gibi görünür, büyük yapılar kartondan yapılmış maket binaları andırır, ana anlatıyı oluşturan bölümlerde tek renk kullanımı her şeyi daha da karmaşıktırır. Henüz ilk bölümden başlayarak Foucault figürü orantısız bacak boyuyla dikkat çeker (Resim 1.1). Apelles'in Büyük İskender'in cariyesini resmettiği sahnede benzer bir orantısızlık görülür: Ünlü Antikçağ ressamının başı ve kolları gövdesine oranla çok büyüktür (Resim 1.2).

Öte yandan Jean-Jacques Rousseau **Dictionnaire de la Musique** (1778) adlı eserinde barok kelimesini **karmaşık uyum** anlamında kullanmıştır (akt. Bazin, 1968: 16) ki bu tanım **Nedimeler**'e egemen olan estetik algıyı özetler niteliktedir. Başta karmakarışık görünen eserin tümü aslında büyük bir uyum içindedir. Her bölüm içeriğiyle tam bir ahenk oluşturacak biçimde resmedilmiştir ve birbirinden uzak zaman

¹ Bu bağlamda barok ve manga terimi arasındaki anlam benzerliği ilginçtir. **Tuhaf çizimler** (çoğunlukla karikatürün bir tanımı) anlamına gelen manga terimini ilk kez kullananlardan biri XIX. yüzyıl ahşap baskı sanatçısı Katsushika Hokusai'dir (Schodt'den akt. Cohn, 2013: 153).

dilimlerine tarihlenen anekdotlar, ana anlatıya ustalıkla bağlandığı için katiyen göze batmaz. Kısacası **Nedimeler**'in anlatı yapısı tamamen baroktur. Ancak biz yine de bununla değil, çizgi romanda barok estetiğin ne ölçüde etkisi olduğunu ortaya koyarak incelememize başlayacağız.

Barok estetiğe özgü olup da **Nedimeler**'in beslenmediği bir kaynak bulmanın çok zor olacağını söylemek abartılı olmaz. Barok resminde klasiğin sağlam, açık ve kesin hatlı formları gevşemeye uğrar ve biçimler kompozisyonun içinde eriyerek birbirleriyle kaynaşır. Klasiğin ortaya koyduğu sakin ve durgun figür barokta hareket kazanır ve sessizlik yerini gürültüye bırakır. Klasik eser sıkı kurallar çerçevesinde üretilirken Barok dönemde bu kurallar reddedilir. Sanatçı ideal olandan ziyade kişisel ve acayip biçimlere önem verir, anlık olanı arar (Turani, 1971: 447). Santiago García'nın senaryosunu çizgiye döken Javier Olivares de bu kaynaklardan büyük ölçüde faydalanır. Bu sayede, kendini çizgi romanın anlatı dünyasına kaptıran okurun zihninde XVII. yüzyıl atmosferini başarılı bir şekilde yaratır.

1.1. Klasik-Barok İkiliği

Diğer katkılarının yanı sıra, sanat tarihi çalışmalarını, daha çok sanatçının kişiliği ve içinde yetiştiği koşulları irdelene çizgisinden, kendi deyimiyle, "biçim tarihi olarak sanat tarihi" anlayışına yaklaştırmasıyla Avrupa'nın en iyi sanat tarihçilerinden biri olarak bilinen Heinrich Wölfflin, Barok dönemin üslubunu betimleyecek tutarlı kavramlar oluşturmayı amaçlamıştır. XVII. yüzyıl Barok sanatını bir önceki yüzyılda baskın olan Rönesans sanatıyla karşılaştırarak amacına büyük ölçüde ulaştığı **Sanat Tarihinin Temel Kavramları** adlı çalışmasına göre, XVI. yüzyıl üslubundan XVII. yüzyıl üslubuna geçiş, -aynı zamanda klasik-barok ikiliği şeklinde özetlenen- şu beş kavram çiftiyle açıklanabilir: 1. çizgisel ≠ gölgesel, 2. yüzey ≠ derinlik, 3. kapalı biçim ≠ açık biçim, 4. çokluk ≠ bütünlük, 5. belirlilik ≠ belirsizlik (1915: 18). Bu tespit, birtakım kısıtlamaları bulunduğu günümüzde kabul edilmiş olsa bile (Bkz. Martin, 1977: 26) son derece aydınlatıcı olmaya devam ettiğinden dikkate değer bir noktadadır.

Aynı okuldan iki ressam olan Tiziano ve Tintoretto tarafından yirmi yıldan az bir arayla çizilmiş aynı isimli iki eser, **Meryem'in Tapınağa Takdimi**, aynı konuyu betimlemelerine karşın **birinin** XVI. yüzyıl, **diğerinin** XVII. yüzyıl üslubuyla çizilmiş olmasından dolayı klasik-barok ikiliğini anlamaya yarayacak önemli birer kaynaktır. İki tablo da Meryem'in Kudüs Tapınağı'na girişini işlemesine rağmen bir hayli farklı kompozisyonlara sahiptir.

"Tiziano'nun klasik üslupla çizdiği resmi [**Meryem'in Tapınağa Takdimi**], içindeki her unsurun ağır ve ayrı olma niteliklerini paylaştığı bir heykelinkine benzer bir özerkliği koruduğu statik, kapalı bir kompozisyonudur." (Bazin, 1968: 53) Tablonun sağ ve sol yanında bulunan, bir çeşit doğal çerçeve oluşturarak resmin sınırlarını belli eden sütunlar ve durağan bir halde resmedilmiş insanlar kapalı biçime işaret eder. Bu insanların yalnızca ön plandaki tek bir düzlemde konumlandırılmış olması, aynı zamanda klasik üslubun derinlikten ziyade yüzeye önem verdiğini gösterir. İnsanların ve sütunların oluşturduğu dikey çizgiler ile, merdiven basamakları ve bina kornişlerinin ortaya çıkardığı yatay çizgiler arasındaki zıtlık da yine klasik üsluba özgü bir niteliktir.

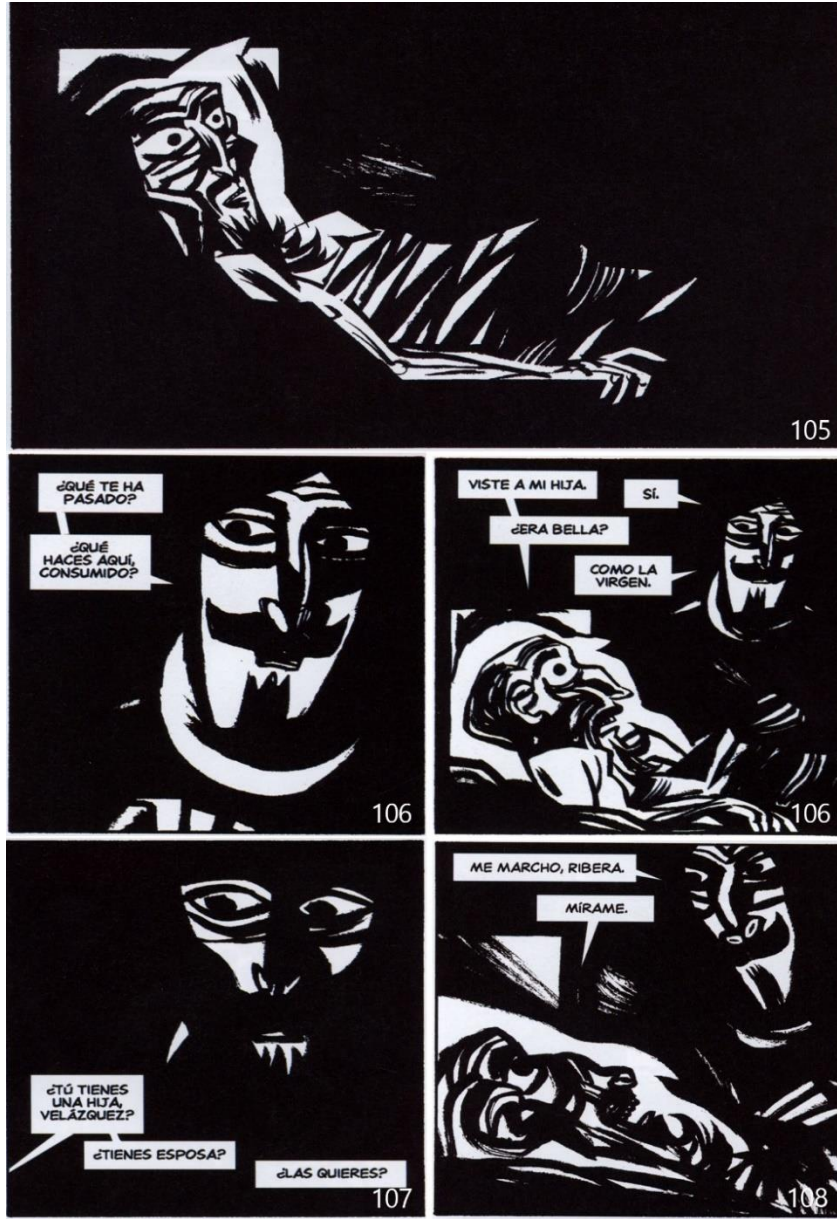
Buna karşılık Tintoretto'nun barok üslupta oluşturduğu kompozisyon dinamiktir: "Mekân, Tiziano'da olduğu gibi genişlemesine değil, derinlemesine yayılır, yüzey şiddetli bir sarmal hareketle geçilir; vektörü, tabiri caizse, ön plandaki kadının hareketidir." (Bazin, 1968: 53) Bu kez insanlar hareketi vurgulayacak şekilde resmedilmiştir: Ön plandaki kadın, Tiziano'nun figürlerinin aksine, eliyle işaret ettiği yöne doğru hareket hâlinde, onunla aynı düzlemde bulunan soldaki erkek de telaşla aynı tarafa yönelmiştir, merdivende oturan kişiler bile, oldukları yerde kalmalarına rağmen, Meryem'in bulunduğu yere doğru dönme hareketleri esnasında resmedilmiştir. Bu kişiler ayrıca ön plandan arka plana doğru uzanarak klasik üslubun yatay-dikey karşıtlığını bozan çapraz bir çizgi oluşturarak derinlik etkisi yaratır. Kolaylıkla fark edilebileceği gibi bu tablodaki kişiler farklı düzlemlere yerleştirilmiştir; en uzak noktada bile yalnızca kafaları gözüken insanlar bulunur. Ne var ki Tintoretto'nun resminde Tiziano'nun tablosundaki sütunlar gibi doğal çerçeve oluşturan öğelerle karşılaşmayız; tam tersine, resmin kenarlarında bulunan kişilerin

vücutlarının bazı kısımları çerçevenin dışında kalır. Böylece söz konusu figürler, çerçevenin aşılamayacak bir sınır olmadığını kanıtlamak istercesine görüş açısına henüz dahil olmuş gibi görünerek resmin kompozisyonunun açık biçim ilkesi gözetilerek oluşturulduğunu dışa vurur.

1.1.1. Çizgisel ≠ Gölgesel

Çizgisel ve gölgesel karşıtlığıyla klasik üslup ve barok üslubun konturlara bakışındaki zıtlık kastedilir. Bu iki kavramı birbirinden ayıran şey görme eyleminin temeliyle ilgili bir farklılıktır, başka bir deyişle temelden farklı iki görme biçimi söz konusudur (Wölfflin, 1915: 23). Çizgisel üslupta kontur, “gözlemcinin kendisini rahatça teslim edebileceği, biçimin çevresini belli bir dengeyle dolanan bir yol” (1915: 24) olarak ifade bulurken gölgesel üslupta resme ışık ve gölgenin hâkim oluşu nedeniyle bu yol belirsizleşir. Kontur, resmin bazı kısımlarında bariz bir şekilde görünür olsa bile “bundan böyle bütünü kapsayan emin bir kılavuz olma özelliğini yitirmiştir.” (24) Başka şekilde ifade edecek olursak XVI. yüzyıl üslubunda herhangi bir biçime tanınırlık kazandıran, onun ne olduğunu anlamamızı sağlayan başat etken, bu biçimin kenar çizgileridir fakat XVII. yüzyıla gelindiğinde kontur, biçimi ayırt edilebilir kılan etkenler arasındaki liderliğini yitirir.

Söz konusu karşıtlığı **Meryem’in Tapınağa Takdimi** tablolarını karşılaştırarak açıklamak kolay olmadığından bu kısımda doğrudan **Nedimeler** üzerinden ilerleyeceğiz. Velázquez’in ölüm döşeğindeki Ribera’yı ziyaret ettiği sahne (Resim 1.3) hiç kuşkusuz ele aldığımız çizgi romanda gölgesel üslup kullanımının en belirgin olduğu bölümdür. Burada konturlar ışık ve gölgenin etkisi altında görünürlüğüne kaybetmiştir. İlk panelde Ribera’nın sağ tarafına düşen gölge, kolunun ve başının bir



Resim 1.3: *Las meninas*, s. 105-108.

bölümünü sınırlayan konturların görünmesini engeller ve üzerine örttüğü çarşafın gölgede kalan kısımları odayı kaplayan gölgeyle birleşerek çarşafın konturlarını siler.

Çizgisel üslup çizgiler içerisinde [sic], gölgesel üslup da kitleler içerisinde görür. O zaman çizgisel görmek, nesnelerin anlamının ve güzelliğinin önce konturda arandığı —iç biçimlerin de kendi konturları vardır—, gözün sınırlar boyunca yürütülüp kenarları yoklamaya yönlendirildiği, kitleler içerisinde görmenin ise dikkatin kenarlardan geri çekildiği, konturun göz tarafından bir bakış yörüngesi olarak şu ya da bu ölçüde artık umursanmadığı ve leke görünümüleri olarak nesnelerin izlenimin birincil ögesine

dönüştüğü noktada gerçekleşir. Bu bağlamda böyle leke görünümlerinin renklerin diliyle mi yoksa sırf aydınlık ve karanlık noktalar olarak mı konuştukları önemli değildir. (Wölfflin, 1915: 24)

Velázquez ve Ribera sahnesinde gördüğümüz şey tam olarak Wölfflin'in belirttiği gibi leke görünümleridir. Siyah arka planın üzerine sıçramış beyaz lekeler gibi görünmelerine karşın bu ikilinin Velázquez ve Ribera olduğunu anlarız çünkü bu lekelerin meydana getirdiği kitleler, konturlar silinmiş olsa bile, söz konusu ressamı tanıyabilmemiz için yeterlidir. Üstelik Resim 1.3'teki dördüncü panelde Velázquez'in yüzündeki kaş ve burun gibi iç biçimlerin konturlarının gölge tarafından ortadan kaldırılmış olması bile onu teşhis etmemizi engelleyemez.



Resim 1.4: *Las meninas*, s. 67.

Wölfflin, bununla birlikte, gölgesel tasvirde görüntülere yer çekiminden kurtulmuş, uçuşan bir karakter verme olduğunu ifade eder ki bu **El Españoletto**'nun kızını betimleyen paneli akla getirir (Resim 1.4). Margarita'nın konturlarının belirsiz oluşu ve belden aşağısının gölgede kalışı onu yer çekiminden bağımsız, uçuşan, yüce bir kişilik gibi gösterir. Javier Olivares'in Margarita'yı bu şekilde çizmeyi tercih etme sebebi, Ribera'nın kendi kızını Velázquez'e göstererek "Bakire Meryem'den bile daha iffetli" (s. 69) ifadesinde bulunması göz önüne alındığında açıklık kazanır. Havada asılı

duruyormuş gibi görünen Margarita'nın dingin hâli onu Meryem Ana gibi kutsal varlıkların sınıfına yakınlaştırır.

1.1.1.1. Işık

Barok sanatının ayırt edici özelliklerinden bir diğeri ışıktır. Barokta ışık, Deleuze'e göre "ancak dışarıya ait hiçbir şeyin görünmesine izin vermeyecek kadar iyi gizlenmiş, yalnızca saf bir içeriğin dekorlarını aydınlatan ya da renklendiren deliklerden geçerek gelir." (1988: 45) Benzer şekilde **Nedimeler**'in panellerine çoğunlukla tek bir kaynaktan gelen keskin bir ışık egemendir. Resim 1.5'teki panelleri aydınlatan ışığın kaynağı kapı ve pencerelerdir ve onların açısının dışında kalan alanlar son derece karanlıktır.

Öte yandan **Nedimeler**'in panellerini aydınlatan ışıklar, Barok resminin oluşumunda en belirleyici rolleri oynamış sanatçılardan biri olan Caravaggio'nun seçici ve kontrastı artıran ışığıyla büsbütün paraleldir. Belli belirsiz bir dış kaynaktan çapraz bir şekilde düşer ve görüntünün bazı kısımlarına belirginlik kazandırırken diğer kısımlarını ulaşılamaz bir gölgenin içine hapseder (Martin, 1955: 169). Kolaylıkla fark edilebileceği gibi aşağıdaki panellerde birebir olarak az önce betimlenen ışık kullanımı mevcuttur. Işık, mekânın dışındaki görece belirsiz bir kaynaktan (muhtemelen güneş) çapraz bir biçimde içeriye girer. Bu yolla ulaşabildiği yerleri yoğun bir şekilde aydınlatıp erişemediği yerleri neredeyse zifiri karanlık içinde bırakarak dramatik bir etki yaratan muazzam bir karşıtlık oluşturur.

Çoğu barok resim karanlık bir arka plana, zengin ve parlak renklerden ziyade canlı renklere sahiptir. Işık, kompozisyonun merkezindeki veya merkezin çevresindeki biçimlere odaklanma eğilimindedir (Bkz. 20. Sayfada değineceğimiz Katalan Ayaklanması). Aynı prensip Barok mimarisi için de geçerlidir. Barok kiliseler düzenli olmayan bir şekilde aydınlatılmıştır, pencereler yüksek ve çoğu kez küçüktür (Bkz. Resim 1.5'teki ilk panel). Bu çeşit ışık kullanımı sonucunda resimlerde dramatik bir



Resim 1.5: *Las meninas*, s. 10, 25, 135.

chiaroscuro² etkisi elde edilir (Kitson, 1966: 41). Söz konusu aydınlık-karanlık karşıtlığı incelediğimiz çizgi romanda da iyice göze çarpar. Aşağıdaki panellerin birincisinde (Resim 1.6) Velázquez'in durduğu alanı keskin bir şekilde aydınlatan, kaynağı belirsiz bir ışık bulunurken onun arkasında kalan duvarın üst kısmı, aksine, tam bir karanlık içindedir. İkinci panel **chiaroscuro** etkisinin çizgi romandaki en belirgin örneklerinden sayılabilir çünkü müfettişin yüzündeki aydınlık-karanlık karşıtlığı o denli serttir ki yüzünün aydınlık ve karanlık kısmını ayıran sınır yatay olsaydı siyah bir maske takıyormuş gibi görünebilirdi. Üçüncü panelde ise sağ alt bölümde oldukça güçlü bir ışık bulunmasına karşın üst kısımda tavan ve duvarı birbirinden ayıran sınırı ve köşeleri gizleyen derin bir karanlık söz konusudur.

² **Işık-gölge**: Sanatta karanlık ve aydınlığın oluşturduğu zıtlık için kullanılan bir terim.



Resim 1.6: *Las meninas*, s. 34, 35; 43, 48.

"Işık, karanlık zemine yöneldikçe koyulaşarak zemine gömülür ve form, hesaplanmış gölgelendirmeler yoluyla zeminden çıkar. Konturun silinişine neden olan ışık-gölgenin ayrılmazlığı aydınlık bırakılan noktaların dışında karanlığı hakim [sic] kılar." (Öndin, 2018: 23) Güçlü ışık ve gölge kontrastlarını kullanan ve sanatta şiddete özellikle vurgu yapan ilk ressam Caravaggio olmuştur.³ Eserlerinde bu ikisi karşılıklı olarak birbirini destekler. Çalışmalarında geniş ve nispeten kapkara gölge alanları arka planı izole etmekle kalmaz, aynı zamanda, konunun doğasında var olan dramının dozunu yükseltir. Karanlık, şiddetin olmadığı resimlerde bile kötü bir şey olacağını önceden sezdiren bir dehşet ve trajedi havası yaratır (Kitson, 1966: 41).

³ Resim 1.9'daki Katalan ayaklanması temsiliinde de şiddet bütün çıplaklığıyla ön plandadır, tıpkı Caravaggio'nun **Judith Holofernes'in Başını Keserken** adlı tablosundaki gibi.

İncelediğimiz çizgi romanda ise çoğu zaman kapkara gölge alanlarıyla karşılaşılmasına rağmen konturların silinişi söz konusu değildir. Fakat daha önce sözünü ettiğimiz, **El Españoleto** olarak bilinen, bütün kariyerini İtalya’da geçirmiş İspanyol ressam José de Ribera’nın hayatının son anlarını anlatan sahne istisnaidir (s. 105-108). Resim 1.3’teki panellere bakınca bunlardaki aydınlık ve karanlık arasındaki karşıtlığın konturları yok ettiği fark edilir. Fransız düşünür Gilles Deleuze ışığın karanlıktan süzülerek gelişini şu şekilde ifade etmiştir:

Tintoretto ve Caravaggio, tabloyu hazırlarken tebeşirden veya alçıdan beyaz zemin yerine kızıl-kahve karanlık bir zemin kullanırlar, bu karanlık zemine en yoğun gölgeleri yerleştirirler ve doğrudan gölgelerin içine girerek resmi yaparlar. Tablonun statüsü değişir, şeyler arka plandan gelirler, figürler konturlarla değil örtülmüşlükleriyle belirlenirler. Ama ışıkla karşıtlık içinde değildir tüm bunlar, tersine yeni bir ışık rejimine dayanırlar. Leibniz, *Profession de foi du philosophe*’ta (Filozofun İman Açıklaması), ışığın “karanlıkların içindeki bir yarıktan süzülür gibi” olduğunu söyler. (1988: 51)

Tıpkı Deleuze ve Leibniz’in belirttiği gibi incelediğimiz sahnede Ribera ve Velázquez’i ayırt edilebilir kılan şey konturlardan ziyade karanlık tarafından örtülmüşlükleridir. Ayrıca karanlık, hacmi olan bir cisim, sözgelimi perde gibidir ve figürler karanlıktan ibaret bu sözüm ona perdenin yırtıklarından süzülen ışığa benzer.

1.1.1.2. Kıvrımlar

Deleuze, Barok’u sonsuza giden kıvrım ifadesiyle tanımlar. Barok’u belirleyen kıvrımlar ilk olarak kumaşlarda ortaya çıkar. Tamamen barok olan bir giysi, bedeninin ayrımlarını meydana çıkarmak yerine bedeni “her zaman çoğaltılabilir olan kendi özerk kıvrımlarıyla” (1988: 179) çevreler. Kıvrımlar kumaşlarla sınırlı kalmayıp her zamana ve her yere yansır. Bu yolla kumaş kendini sonlu bedene bağlı olmaktan kurtarmış olur. Resimde giysinin tüm yüzeyi kaplayan kıvrımlarıyla sağlanan özerklik Rönesans’ın uzamından kopuşun sözcüsü olur. Giysinin kıvrımları tablonun dışına çıkarak sonsuza taşınır. Bununla birlikte ırmaklar, bulutlar, mağaralar ve ateşler de sonsuz kıvrımlar



Resim 1.7: *Las meninas*, s. 86.

meydana getirir. Sıradan bir süsleme kaygısı değildir söz konusu olan, sonsuz bir kuvveti duyulur hale getirme amacıdır (179-181).

 izgi romanda Apollon ve Marsias'ın hik yesinin anlatıldığı iki panelde (Resim 1.7) aşağı yukarı her figür ve ayrıntı çeşitli kıvrımlarla resmedilmiştir. Deleuze' n kuma larla ilgili yorumundan yola çıkararak, söz konusu panellerin üst bölgesindeki kumaş-bulut karışımı kıvrımların, bedenini sarmalayıp onu yücelterek Apollon'un tanrısal bir varlık olduğunu vurguladığı sonucuna varabiliriz. Panelin sınırlarını açarak sonsuza giden kıvrımlar ve Apollon'un ikinci panelde bu ilahi kıvrımların uzantısı olarak karşımıza çıkması onun sonlu bedene bağlı bir fani olmadığını gösterir. Benzer şekilde bu kıvrımların Apollon'un sonsuz kuvvetini dile getirdiği de söylenebilir.⁴

⁴ Barok'ta sonsuzluğa bu denli önem verilmesinin nedenlerine ileride kısaca değineceğiz.



Resim 1.8: *Las meninas*, s. 54, 55, 51, 38, 183, 116, 31.

Öte yandan, Deleuze'ün ortaya koyduğu gibi, kıvrımlar; ağaçlar, taşlar, akarsular, yollar vb. doğal biçimlerde de karşılığını bulur (Kitson, 1966: 43). Çizgi romanda buna dair onlarca örnek karşımıza çıksa da burada birkaç tanesinden söz etmek yeterli olacaktır. Resim 1.8'de gördüğümüz doğal biçimler statik olmaktan son derece uzaktır. İlk paneldeki bulutları meydana getiren kıvrımlar her an sarmal hareketlerine devam edecekmiş gibi görünür, yandaki ağaç rüzgârda dalgalandığı izlenimi uyandırır. Velázquez'i arkası dönükken gördüğümüz panelde gövdesi çatallanarak kıvrımlar oluşturan başka bir ağacın taç kısmı yine sarmal çizgilerden oluşmuştur, en küçük paneldeki iki ağaç birbirine sarılırcasına bükülmüştür. Aslında pembe paneldeki ateş de doğal bir biçim sayılır ve kıvrımlı şekiller meydana getirerek



Resim 1.9: *Las meninas*, s. 77.

yanarken resmedilmiştir. Kırmızı paneldeki ağaç ise iç içe geçmiş ve birbirini örten dallarıyla dikkat çeker.

Aynı şekilde figürler de dalgalanarak, bükülerek ve dönerek kıvrımlar oluşturur. Rubens'in yaratıcısı olduğu formların birbirine karışması ve birleşmesi eğilimi Resim 1.9'da gözlemlenir. Buradaki figürleri ilk bakışta birbirinden ayırmak neredeyse olanaksızdır. Tümüyle barok bir resimde göze sadece birkaç durak noktası verilir. Bu noktalar dışında formlar, Rönesans sanatında büyük ölçüde olduğu gibi birbirinden ayrı değildir, daha ziyade her biri gözlemciyi bir sonrakine götürür (Kitson, 1966: 43). Katalan ayaklanmasının temsil edildiği yukarıdaki paneli gözlemlerken böyle bir işleyişle karşılaşırız (Resim 1.9). Panelin merkezinde sayılabilecek bir konumda bulunması ve üzerine çokça ışık yansımaları nedeniyle burada ilk bakışta gözümüze çarpan figür atlı asker olur. Ardından, -belki de bu asker yana doğru büküldüğü için-

gözün ikinci durak noktası bu figürün büküldüğü yandaki diğer askerler olur (Tabii ki bu yandaki askerlerin gözlemciye en yakın planda bulunuyor ve doğrudan ona bakıyor olması da gözün onlara doğru kaymasında etkilidir.) Bu figürleri inceledikten sonra, düşmanın boğazını kesen askerin omuzundan dirseğine doğru uzanan yön, bu kez bizi atın önündeki askerlerin bulunduğu üçüncü durak noktasına götürür. Son olarak bu noktadaki mızraklı askerin sol tarafında kalan karanlık içindeki figürlerin bir araya gelerek oluşturduğu sarmal yön bizi başlangıç noktasına -atlı askere- geri götürür.

1.1.2. Yüzey ≠ Derinlik



Resim 1.10: *Las meninas*, s. 180-181.

XVI. yüzyıl sanatında biçimleri yüzeyler üzerinde toplama eğilimi ağır basarken XVII. yüzyılda bu "yüzey kompozisyonu ilkesi" yerini "derinlik kompozisyonuna" bıraktı (Wölfflin, 1915: 87). Biçimlerin aynı düzlem üzerinde konumlandırılması anlamına gelen yüzey kompozisyonu hareket zenginliğinin kısıtlanmasıyla sonuçlanır. Öte yandan derinlik kompozisyonu, ön ve arka plana, kesişen veya birbirini örten biçimler

yerleştirerek düzlemlerden kurtulmayı amaçlar. Böylece ön ve arkada yer alan figürler sayesinde hem derinlik etkisi yakalanır hem de hareket izlenimi verilir (Öndin, 2018: 20). Bunun **Nedimeler**'deki en belirgin örneği ön planda Velázquez'in ve onun arkasında eserleriyle etkilediği bütün ressamların ve entelektüellerin bulunduğu paneldir (Resim 1.10) -ayrıca bu panel **Nedimeler**'in (R) kompozisyonunu taklit eder. Burada da birbirini örten figürlerin farklı düzlemlerde yer alması derinlik etkisi oluşturur ancak derinlik ilkesi çizgi romanda bu panelle sınırlı kalmaz. Katalan ayaklanmasını betimleyen panel de derinlemesine kompozisyon ilkesinin doruk noktasına ulaşmış örneklerinden biridir (Resim 1.9). Ayrıca çizgi romanın hemen hemen her sayfasında figürler birbirini örter ve(ya) ayrı düzlemlerde bulunarak derinlik etkisini artırır.



Resim 1.11: *Las meninas*, s. 20, 25, 110.

Yukarıdaki ilk panelin (Resim 1.11) vurgulamak istediği şey, Santiago Tarikatı tarafından Velázquez'in geçmişini araştırmak için görevlendirilmiş müfettişin Sevillalı ressamın çocukluk arkadaşı Alonso Cano'yu ziyarete gidişidir. Dolayısıyla bu panelde önemli olan sorgucun eylemi olsa da Olivares onun bulunduğu düzlemin dışına anlatıya katkısı olmayan sıradan insanlar ekleyerek derinlik etkisi oluşturmayı ihmal etmemiştir. Takip eden iki panelde biri ön diğeri arka planda birbirini kesen figürler

gördüğümüz gibi söz konusu figürlerin başlarının üstünde yer alan su damlası görünümündeki görsel metaforlar şaşkınlığı ifade etmekle kalmayıp hareket izlenimi verir. Kralın kitap okurken betimlendiği panelde kişilerin bulunduğu düzlemler arasındaki uzaklık daha da genişlerken tavanda bulunan avize kancaları derinlik etkisini arttırır. Aslında bu panelde -kancalarla birlikte kralın yanında bulunan köpek, yandaki pencerelerden içeri giren ışık ve kapının yanında bulunan ayna göz önüne alındığında- **Nedimeler**'in (R) kompozisyonunun taklit edildiği hemen göze çarpar. Son panele gelince buradaki derinlik etkisinin diğer tüm panellerden daha büyük olduğunu fark ederiz. Bunu sağlayan şey, figürlerin hem gözlemcinin alanına çok yakın hem de çok uzak ve birbirlerini kesecek şekilde farklı düzlemlerde konumlandırılmasıdır. Ayrıca açık biçim ilkesi de bu panelde net bir şekilde gözlemlenir.

1.1.3. Kapalı Biçim ≠ Açık Biçim

Bazin; Tiziano ve Tintoretto'nun eserleri üzerinden klasik-barok ikiliğini yorumlarken, Wölfflin'in kavramlarıyla, birinin kapalı diğerinin açık bir kompozisyon olduğuna değinmişti. Wölfflin bu terimleri, **tektonik** ve **atektonik**, **katı** ve **özgür** ya da **kurallı** ve **kuralsız** ifadelerinden daha kapsayıcı olduğu için tercih ettiğini ifade eder.

Böylece [kapalı biçimle] dile getirilmek istenen, az çok tektonik araçların yardımıyla resmi kendi içersinde [**sic**] sınırlı bir görünüme dönüştüren bir betimlemedir; bu görünüm her yerde kendi kendisine atıfta bulunur, tıpkı bunun tersine açık biçimin her yerde kendinden ötesini işaret etmesi, sınırsız görünmek istemesi gibi: Oysa gizli bir sınırlanmışlık sürekli olarak vardır ve bu sınırlanmışlık estetik anlamda bir kapalılık karakterini olanaklı kılar. (Wölfflin, 1915: 144)

XVI. yüzyıl sanatının katılığı, resimdeki öğelerin merkez noktası referans olarak dizilmesine dayanır (ya da tablonun iki yarısı arasında kusursuz bir denge bulunmasına). Buna karşılık Barok resmi daha özgür bir düzene sahiptir; bir orta eksenin belirlenmesine karşı çıkar, tam simetriyi ya ortadan kaldırır ya da denge



Resim 1.12: *Las meninas*, s. 20, 28.

bozuklukları yaratarak gizlemeye çalışır (Wölfflin, 1915: 144, 145). Bu ilke incelediğimiz çizgi romanda da kendini hissettirir: Resim 1.12'deki ilk görselde bulunan direk ne panelin merkezindedir ne de karşısındaki iki direğin tam orta hizasında konumlandırılmıştır, ikinci panelin kompozisyonunda da buradaki kilise sütununun konumundan dolayı aynı denge bozukluğu söz konusudur.

Bununla birlikte aşağıdaki yapının iki yarısı arasındaki tam denge gerekçe gösterilerek ilk bakışta bu kısmın kuralsızlık ilkesiyle çeliştiği öne sürülebilir. Ancak Barok resminde simetrik durumların bulunabileceğini göz ardı etmemek gerekir. Önemli olan resmin öğelerini simetrik bir şekilde bir araya getirmemektir (Wölfflin, 1915: 147). Resim 1.13'teki yapı klasik mimari anlayışıyla inşa edildiği için mükemmel bir dengeye sahiptir -ve dolayısıyla olduğu gibi betimlenmiştir- fakat aynı şeyi panelin kompozisyonu için söyleyemeyiz. Paneli hayali bir çizgiyle ortadan ikiye bölecek olursak çizginin sol tarafında sağ tarafındakilerden daha az bulut ve kuş olduğunu gözlemleriz. Ayrıca her iki taraftaki insanların bulunduğu konumları karşılaştırmak düzlemlerinin uyuşmadığını fark etmemizi sağlar. Dikkatli bakıldığında anlaşılır ki ilgili yapı ne panelin tam ortasında ne de panelin içine tam sığacak şekilde konumlandırılmıştır.



Resim 1.13: *Las meninas*, s. 109.

Diğer yandan kapalı biçim ile açık biçim arasındaki en önemli ayrım resmin çerçevesine ne ölçüde önem verildiğiyle ilgilidir. XVI. yüzyılda bu oldukça önemliyken sonraki yüzyılda resim çerçevesinin sınırlarını aşmayı amaçlamıştır.

On altıncı yüzyıl için resmi verili yüzeyin boyutlarına göre düzenlemek doğaldı. Böyle yapmakla belli bir anlatımın gerçekleşmesi hedeflenmezdi ve çerçevenin içindeki içerik, sanki bu ikisinden her biri öteki için varmış izlenimini yaratacak biçimde düzenlenirdi. Kenar çizgileri ile köşe açıları bağlayıcı olarak duyumsanır ve bunların varlıkları kompozisyonun içersinde de yankılanırdı. On yedinci yüzyılda ise çerçevenin içeriği çerçeveye yabancılaşmıştır. Kompozisyonun özellikle bu yüzey için icat edildiği izleniminin uyanmaması için elden gelen her şey yapılır. Gizli bir uyumun doğal olarak etkisini her noktada göstermesine rağmen, bütünün [daha çok] görünen dünyadan bir kesit [olarak]⁵ varlık göstermesi amaçlanır. (Wölfflin, 1915: 145)

⁵ Bu kısım Türkçe çeviride "olmanın ötesinde" olarak geçer ancak ilgili paragrafı İngilizce ve İspanyolca çevirileriyle karşılaştırdıktan sonra bu şekilde yazmayı daha uygun bulduk.

Başka deyişle Rönesans sanatçıları tarafından geliştirilen rasyonel perspektif sistemi, temsil edilen özne ve gözlemci arasında değişmez bir mesafe varsayımına dayandığı için mekânın içinde pencere açılmış gibi bir etki yaratıyordu. Oysa Barok sanatçı, içinden baktığımız çerçevenin, aşılmaz bir resim düzlemini tanımlayan bir şey değil, sadece gelişigüzel bir kenarlık olduğunu öne sürerek bu izlenimden kaçınmaya çalışıyordu (Martin, 1977: 157). Wölfflin, kapalı biçim ilkesinin çerçeve anlayışını Albrecht Dürer'in **Aziz Hieronymus Odasında** adlı gravürü üzerinden şu şekilde örnekler:

Solda çerçeveleyen bir destek, yukarıda çerçeveleyen bir tavan kirişi vardır ve öndeki basamak resmin alt kenarına paraleldir; iki hayvan tam bir görünürlikle sahneyi enine kaplar; sağ üst köşede ise, yine tam bir görünürlikle, hem kapatma hem de doldurma işlevini yerine getiren bir kabak asılıdır. (1915: 152)

Tüm bu unsurların doğal bir çerçeve oluşturduğunu belirten Wölfflin, diğer taraftan, açık biçim ilkesinin çerçeveyi önemsemeyişini Pieter Janssens'in **Okuyan Kadın** tablosu üzerinden açıklar:

[Dürer'in gravürüyle karşılaştırıldığında **Okuyan Kadın**'da] her şey atektonik konuma dönüştürülmüştür. Resmin ve sahnenin kenarıyla örtüşen tavan kirişi eksiktir: Tavan kısmen kesilmiş olarak kalır. Yan taraftaki destek eksiktir: Açık, bütünüyle görünmez; [...] [ötekinde] kabağın asılı olduğu yerde [tabii bunda sol taraf] resim, yarım pencere ile köşeye doğru akar [...] (152, 153)



Resim 1.14: *Las meninas*, s.126, 127.

Öyleyse Javier Olivares'in **Nedimeler**'i çizerken açık biçim ilkesini gözeterek çerçevenin önemini yitirmesi için çabaladığı gayet açıktır. Panellerin büyük çoğunluğunda insanların veya nesnelerin bir kısmı çerçevenin sınırlarının dışında kalır. Üstelik daha çizgi romanın kapağında Velázquez'in başının bir kısmı çerçeveyi aşar. Sözgelimi Resim 1.4'teki ilk panelde sol ve sağ kenardaki nesneler çerçevenin sınırları tarafından kesilmiştir. Resim 1.12'de ne soldaki pelerinli müfettiş ne de sağdaki ağaç tamamen panele dahildir. Aynı şekilde kovalama sahnesindeki çerçevenin yakınında bulunan yapıların her birinin büyük bir bölümü çizgi dışıdır (Resim 1.14).



Resim 1.15: *Las meninas*, s. 131.

Bunların yanı sıra açık biçimin çizgi romandaki en abartılı hâli Velázquez'in kralın düşünü başından atmaya çalıştığı sahnede karşımıza çıkar (Resim 1.15). Burada çerçevenin önemini yitirmesinden ziyade artık tümüyle işlevsizleşerek ortadan kaybolması söz konusudur. Ayrıca çizgi romanın tümünü düşündüğümüzde panellerin sıradan sayılabilecek kompozisyonu onların varlığını unutmamızı sağlar.

1.1.3.1. İllüzyon



Resim 1.16: *Las meninas*, s. 96, 97.

Düş konusuna değinmişken Barok'un illüzyona verdiği öneme değinmek yerinde olacaktır. Gözlemcinin duygusal yönüne hitap etmeyi kendine ilke edinen Barok, buna ulaşmanın yollarından birini illüzyon yaratmada bulmuştur. Bu, yukarıdaki gibi doğa üstü olayların sanat eserine dahil edilmesiyle beraber eserin gerçekmiş gibi görünmesini sağlayacak illüzyonlar oluşturmayı da kapsar (Kitson, 1966: 15). Bir resmin gerçekmiş gibi görünmesi için doğal olarak son derece gerçekçi çizilmesi gereklidir. Barok natüralizmi Velázquez'in eserlerinde doruk noktasına ulaşmıştır. Çizdiği tablolar o kadar gerçekçidir ki Sevilalı ressamın bildiğimiz ilk biyografisini kaleme alan Antonio Palomino onun eserlerini "resim değil, gerçeğin ta kendisi" (akt. Martin, 1977: 50) şeklinde niteler.

García ve Olivares bu ilkeyi Velázquez'in kendi kölesini resmettiği, onunla aynı adı taşıyan **Juan de Pareja** tablosu üzerinden örnekler. Söz konusu tablo yukarıda alıntılanan sayfalarda iki kez temsil edilmiş gibi görünür fakat aslında bunlardan biri

tablonun temsiliyken diğeri çizgi romandaki Juan de Pareja'nın ta kendisidir (Resim 1.16). Çizer Olivares, Velázquez'in onu ne denli gerçekçi çizdiğine işaret etmek istercesine, Juan de Pareja'yı aynı pozisyonda iki kere resimleyerek çizgi romanın gerçekliği içerisinde hangisinin portre, hangisinin gerçekten Juan de Pareja olduğunun anlaşılmasını olanaksız kılmıştır. Bu yüzden, Santiago Tarikatı tarafından Velázquez'in geçmişini araştırmak için görevlendirilmiş müfettiş, bir sonraki sayfada bir tabloya bir de Juan'a baktıktan sonra "Bu resim değil, gerçek." (s. 98) şeklinde hayranlığını dile getirir. Bildiğimiz üzere aslında bunlar Palomino'nun sözleridir.

İllüzyonizm sayesinde bir sanat eserin canlılığını arttırmanın başka bir yolu, eseri izleyicinin gerçek dünyasıyla ilişkilendirmek için tasarlanmış yöntemlerin kullanılmasıydı. En etkili yöntem de, **Nedimeler**'de (R) olduğu gibi, eserin odak noktasını kendi içinde bir yere değil de gözlemcinin alanına yöneltmekti (Kitson, 1966: 16). Bu yöntem XVII. yüzyıl insanının evrenin fiziksel bütünlüğünün farkına varmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır:

On yedinci yüzyıl, dünyanın güneş sisteminin gezegenlerinden yalnızca biri olduğunu ortaya koyan Kopernik hipotezinden yola çıkan bilimin, tüm fiziksel evrenin homojen yapısını ortaya çıkardığı çağıdır. Eskiden kalma gökküre ve yerküre ayrımının artık terk edilmesi gerekiyordu çünkü gök cisimlerinin dünyanın kendisiyle aynı yerçekimi yasasına ve aynı hareket yasalarına tabi olduğu ortaya çıkmıştı. Evren, bundan böyle birbirine bağlı parçalardan oluşan geniş, tek tip bir sistem olarak düşünülüyordu. Giordano Bruno engin idrak gücü sayesinde henüz 1584 yılında birden fazla güneş sisteminin varlığını tahayyül etmişti bile: "Çok sayıda güneş ve bu güneşlerin etrafında dönen sayısız gezegen". Sonsuzluk duygusunun tüm Barok dönemi kapladığını ve tüm ürünlerini renklendirdiğini söylemek abartılı olmaz. (Martin, 1977: 155)

Barok sanatçılar -sanat eseri ile gerçek dünya arasındaki sınırı yıkma amacını taşıdıkları için- eserlerinde temsil ettikleri özneyi gözlemcinin bulunduğu yerle birlikte genişleyen bir mekânda bulunuyormuş gibi tasavvur etmişlerdir. Her şeyin sürekli ve kesintisiz bütünlüğün bir parçasını oluşturduğu bu mekân birleşiminde ima edilen, dönemin en büyük düşünürlerinden bazıları tarafından dile getirilene benzer bir sonsuzluk kavramıdır (Martin, 1977: 155).



Resim 1.17: *Las meninas*, s. 132, 133.

İlgili yöntem, Velázquez'in başyapıtındaki kadar derin olmamasına karşın, Rembrandt'ın **Gece Devriyesi** adlı resminde de görülür: Öndeki figürler sanki resmin alanından bizim alanımıza doğru yürüyor gibidir. Tıpkı yukarıdaki geniş panelde olduğu gibi (Resim 1.17). Burada bir hışımla bizim bulunduğumuz alana doğru hareket eden Velázquez'in sol yumruğu sanki sayfadan dışarı fırlayacakmış izlenimi uyandırır. Aynı **Gece Devriyesi**'ndeki siyah giysili Frans Banning Cocq'un, gölgesi yanındaki yardımcısının üstüne düşen eli gibi. El bizim alanımıza doğru uzanır ama gölgesi resim alanında kalır (Martin, 1977: 158). Bununla beraber söz konusu illüzyonu oluşturmak için neden Velázquez'in sol elinin seçildiği dikkate değer bir sorudur. Bu el okurun bir sonraki panele geçmek için çevireceği sayfada bulunduğu için Olivares, bir ihtimal, okurun bu hareketi sırasında bir anlığına ortaya çıkacak bir **trompe-l'oeil**⁶ yakalamak istemiş olabilir. Çünkü sayfayı geçerken elin resim alanından gözlemcinin alanına

⁶ Sanatçılar tarafından izleyicinin gerçek alanı ile resmin kurgusal alanı arasında bağlantı kurmak için kullanılan yöntem. Barok sanatında bu yöneme sıklıkla başvurulmuştur.

uzandığı illüzyonu daha da belirginleşecektir. Ayrıca senarist Santiago García'nın bir röportajında sarf ettiği sözler bu ihtimali güçlendirir niteliktedir:

[...] *Nedimeler*'de yalnızca her bir panel içinde temsil edilen canlandırmanın değil, başlıklar ve alıntılardan tümüyle diegetik olmayan birçok öğeye kadar onu çevreleyen her şeyin önemli olmasını istedik. Yüzeydeki bir dizi farklı öğeyi, birçok yönden okunabilecekleri ve birçok farklı şekilde ilişkilendirilebilecekleri, böylece her okuyucunun kendi okumasını yapması ve her okuyucunun her okumasının farklı olması için düzenlemek istedik. Dolayısıyla üç motifli üç bölüme ayırma, klasik üç perdelik anlatı bölümü olmaktan çok çizgi romanın temelini oluşturan üç temaya işaret eden bir okuma önerisidir. (Infame & Co, 2017: 17)

1.1.3.2. Hareket

Tiziano ve Tintoretto'nun eserlerini karşılaştırırken statik ve dinamik zıtlığından bahseden Bazin, Tiziano'nun klasik tablosundaki figürlerin durağanlığını vurgulamak için onları heykele benzettikten sonra, Tintoretto'nun barok tablosunun ise dinamik olduğunu belirtmişti. Klasik üslupta çizilmiş resimlerde figürlerin görece uzun bir süre boyunca koruyabilecekleri bir duruşa sahip olmasına karşın barok üslup, figürlerin hareket hâlinde yakalandığı ve fotoğraf karelerini andıran resimler üretir. "Eğilim, resmi, dünyanın kendi başına varlık sahibi bir parçası gibi değil, akıp giden ve seyirciye yalnızca bir an katılma şansı veren bir tiyatro oyunu gibi göstermekten yanadır." (Wölfflin, 1915: 145) Böylece resimde gelip geçici bir an aranır ve aslında bu da açık biçimin konularından biridir.

Rönesans'la başlayan doğanın niteliksel analizi, XVII. yüzyılda hakim **[sic]** metot haline geldiğinden Barok form, bilimde tarif edilen doğanın elemanları ile benzerlik gösterir. Maddenin zaman ve mekânda hareket ettiği anlayışı sanatsal formlara da yansır, formlar hareketlenir, devingen olur. Dönemin bilimsel gelişmelerine paralel olarak Barok sanatçının yaratıcı zihni hareketle ilgilenir. Mekânik **[sic]** yasaların düşen bir elmadan, büyük hız içinde dönen göksel cisimlere kadar her alanda geçerli olduğu fikrinin ortaya atılmasıyla, doğa, mekân ve zaman içinde hareket halinde madde olarak tasarımlanır. Bu yeni doğa tasavvuru sanatçıyı da etkilediğinden formlar statiklikten çıkartılır, hareketlenir. Zaman, mekânla beraber hareketin ayrılmaz bir parçası olarak ele alındığından, Barok formlar ile Jacob Isaackszon van Ruisdael'in (1628-1682) manzaralarında olduğu gibi zamanın geçiciliği vurgulanır veya Caravaggio'nun (1573-1610) eserlerinde olduğu gibi eylemin bir ânı yakalanmak istenir. Barok sanatçı için



Resim 1.18: *Las meninas*, s. 31, 42, 45, 71.

zaman, artık enstantane anların ve sonsuzluğun bilimsel bir çağrışımı olur. (Tansey-Kleiner'dan akt. Öndin, 2018: 18)

Buna uygun biçimde **Nedimeler**'deki figürler çoğunlukla devingen ve hareket hâlinde resmedilmiştir (buraya kadar açıkladığımız tüm barok ilkeleri barındırdığından çizgi romanın en barok kısımlarından biri addedilebilecek Katalan ayaklanmasındaki askerler (Resim 1.9) ve Resim 1.17'deki Velázquez gibi). Ayrıca söz konusu sahnelerin süregelen hareketin yalnızca bir anını yansıttığı apaçık ortadadır. İlgili olgu elbette bu iki örnekle sınırlı olmayıp yukarıdaki alıntılarda da gözlemlenebilir (Resim 1.18). İlk paneldeki boğa eğitmeni düşme anının ne başında ne sonunda, **tam ortasında** resmedilmiştir. İkinci panelde sorgucun **-adım attığı anda-** bir ayağı havadayken karşımıza çıkması gibi üçüncü panelde kovadan boşalan su **dökülme anında**

betimlenmiştir. Dördüncü panelde Velázquez'i **öne doğrulduğu anda**, Ribera'yı **yana doğru döndüğü anda**, adamlarını da **borcunu ödemeyen kişiyle boğuştukları anda** gözlemleriz.

İKİNCİ BÖLÜM

NEDİMELER'İN ANLATI YAPISINDA BAROK ETKİSİ

2.1. Nedimeler'in Anlatı Yapısı

Nedimeler'in kapağındaki iç içe geçmiş çizgilerden oluşan karmaşık Velázquez figüründe ilk göze çarpan unsurların beyazla vurgulanmış gözler ve yakalık olması rastlantı değildir. Biri, **Nedimeler**'i (R) başyapıt yapan ana etmenlerden birini, ressamın bakışını; diğeri, yalnızca varlıklının boynuna taktığı fırfırlı kumaş olmasıyla, aristokrasiyi temsil eder (Minchinela, 2014). Her ne kadar kapakta –çizgi roman Sevilalı ressamın biyografisini içerdiği için doğal olarak- Diego Velázquez bulunsa da eserin adının **Nedimeler** olması, onda ressamın hayatı kadar başyapıtı **Nedimeler**'in (R) de **biyografisini** bulacağımızın işaretidir (Domènech, 2018: 423).

Bu üç unsur (gözler, yakalık ve çizgi romanın adı) anlatının odak noktalarıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Anlatı, her şeyden önce, Velázquez'in soyluluk unvanı elde etme süreci üzerine kuruludur. Sevilalı ressam, sadece efendisinin siparişi üzerine resim yapan bir zanaatkâr olmadığını, değer görmesi gereken gerçek bir sanatçı olduğunu kanıtlamayı amaçlar. Bu doğrultuda verdiği büyük uğraşlar sonucunda Santiago Tarikatı Şövalye Nişanı almayı başararak soylu sınıfa yükselir. Velázquez'in soyluluk mücadelesinin son zamanlarını içeren olay örgüsünün motoru Santiago Tarikatının yürüttüğü teftiştir. Sevilalı ressamın soyluluk unvanının gerekliliklerini yerine getirip getiremediğini inceleme görevi, aslında tüm soylu sınıfı temsil eden Santiago Tarikatı müfettişi tarafından yürütülür.

Polisiye türünden esinlenen olay örgüsü eserin anlatı katmanlarından sadece biridir. Teftiş Katmanı (TK) olarak adlandıracağımız bu katman aslında çizgi romanın

ilk anlatısını¹ oluşturan Koleksiyon Kaydı Katmanının (KKK) içinde yer alır. Dolayısıyla elimizde şöyle bir yapı vardır:

K {TK} KK

KKK'yi bir sonraki alt başlıkta daha ayrıntılı inceleyeceğimiz için sıradaki ögeye geçelim. TK'de Velázquez'i tanıyan ressamların müfettişin sorularına verdiği yanıtların ardından anlatıda gerçekleşen geçmişe atlamalar, okura Velázquez'in geçmişini sunan yeni bir anlatı katmanı oluşturur. Buna **Dışsal Analepsis**² Katmanı ya da Velázquez'in Geçmişi Katmanı (VGK) diyeceğiz. Böylece sırasıyla, gençlik yıllarında Velázquez'le beraber Francisco de Pacheco'nun atölyesinde eğitim gören arkadaşı Alonso Cano, Velázquez'le aynı dönemde sarayda çalışan saray kâtibi Gaspar de Fuensalida, Velázquez'in Sevilalı ressam arkadaşı Bartolomé Esteban Murillo ve sonradan azat ettiği kölesi Don Juan de Pareja, Velázquez'in geçmişinin önemli noktalarını aktaran **elöyküsel iç anlatıcı**³ işlevi görürler. Demek ki bu katmanı da ekleyerek modelimizi şu şekilde güncelleyebiliriz:

K {T [VGK] K} KK

Elöyküsel iç anlatıcıların kurduğu anlatı katmanını Velázquez'in Geçmişi Katmanı (VGK) diye adlandırdık. **Mega-anlatıcı**⁴ tarafından **yetkilendirilmiş anlatıcılar**⁵, bulundukları yer ve zaman itibarıyla doğal olarak kendi kurdukları anlatı katmanının (VGK) içerisinde yer almazlar. Velázquez'in geçmişini anlattıkları konum, teftişin gerçekleştiği, mega-anlatıcı tarafından anlatımlanan katmandadır. Bir başka ifadeyle VGK mega-anlatıcının anlatısı (TK) tarafından kapsanır. Bu sayede mega-anlatıcı, yetkilendirdiği anlatıcıların (elöyküsel iç anlatıcıların) yalnızca Velázquez'e dair

¹ Bkz. "TERİMLER SÖZLÜĞÜ".

² Bkz. "TERİMLER SÖZLÜĞÜ".

³ Bkz. "TERİMLER SÖZLÜĞÜ".

⁴ Bkz. "TERİMLER SÖZLÜĞÜ".

⁵ Anlatıcı veya mega-anlatıcı tarafından, anlatılamayı gerçekleştirmesi için yetkilendirilen herhangi bir karakter yetkilendirilmiş anlatıcıdır. Yetkilendirilmiş anlatıcı terimi Genette'in içöyküsel anlatıcısına eşdeğerdir (Gómez Salamanca, 2013: 158). Terim burada Velázquez'in geçmişini anlatan ressamların yerine kullanılmaktadır.

aktardıklarına ek olarak hem Velázquez'in hem de başka kişilerin hayatlarına dair belirli olayları, en çok da yetkilendirilmiş anlatıcıların sorguca anlatamayacaklarını (Velázquez'in İtalya'daki romantik ilişkisi gibi) betimleme fırsatı yakalar. Bunu yaparken onların anlatılarını keserek araya girer.

Söz konusu anlatılar; Alonso Cano'nun Valencia'ya kaçıışı ve dönüşte Engizisyon tarafından sorgulanması (s. 21-26), "Genç Velázquez'in Maceraları" (s. 29-35), Gaspar de Fuensalida'nın Velázquez'in saraya girişini ve kralla neredeyse arkadaşlığa varan ilişkisini aktardığı anlatıya eklenen "Aşk Kraliçesi" (s. 50, 51) ve "Gerçek Suç Hikâyeleri" (s. 52), "Görev: İtalya'da Kral için Sanat Eseri Toplamak" (s. 62-71), kralın evlilikleri (s. 82, 83), "Atölyede" (s. 84-89) ve Juan de Pareja sorguca artık köle olmadığını açıklarken mega-anlatıcının araya girerek betimlediği "Juan de Pareja'nın Azat Edilişi"dir (s. 100-104). Ardından Juan de Pareja Napoli'de Velázquez ile Españoleto'nun ikinci kez bir araya gelişinden söz eder ancak buluşmanın (s. 105-108) ayrıntılarını aktaran piktografik alt-anlatıcıdır. Daha sonra sorgucun "[Velázquez] neden İspanya'ya geri dönmek istemedi?" (s. 111) sorusunun peşinden mega-anlatıcı Velázquez'in İtalya'daki evlilik dışı ilişkisini (s. 112-124), zihnindeki kral figürüyle çatışmasını (s. 126-133) vb. anlatır ve bu kısma "Rafael, Erdemli Âşık" bölümünü (s. 115) ekler. Velázquez'in İspanya'ya dönüşüne (s. 135) değindikten sonra **Nedimeler**'in (R) kompozisyonuna dayanan birtakım oyunlar oynadığı "Resmin Teolojisi"ne (s. 145-152) geçer.⁶ Bu bölümü sırayla, eserin **Peak**⁷ noktasını oluşturan Velázquez ve müfettiş arasındaki yüzleşme (s. 156-159), Velázquez'in ölümü (s. 162, 167), Santiago haçının **Nedimeler**'e (R) eklenişi (s. 168-179) ve resmin kompozisyonunu taklit eden, önde Velázquez, arkasında başyapıtıyla etkilediği ressamın ve entelektüellerin -aynı zamanda çizgi romanının yaratıcılarının da bulunduğu, iki sayfayı kaplayan panel (s. 180-181) takip eder. Buradan itibaren tekrardan koleksiyon kaydının gerçekleştirildiği ilk anlatıya, başka ifadeyle eserin şimdiki zamanına geri döneriz.

⁶ Bu oyunlara "3.1.3. Barok İllüzyonizm" alt başlığında değineceğiz.

⁷ Bkz. "TERİMLER SÖZLÜĞÜ".

2.1.1. Anlatı Katmanları

Nedimeler'in ilk anlatısı (anlatının şimdiki zamanı) 1665 yılında kral IV. Felipe'nin ölümünün ardından Velázquez'in damadı Juan Bautista Martínez del Mazo'nun kralın resim koleksiyonunu kayda geçirdiği bölümdür (çizgi romanın başı ve sonu). Bu bölümü Koleksiyon Kaydı Katmanı (KKK) şeklinde adlandırıp geriye kalan tüm anlatıların KKK'ye eklemlenen anlatılardan oluştuğunu söylemiştik. Böylece KKK'nin bir **üst-anlatı**⁸ olduğu anlaşılır. Bu demektir ki Juan Bautista Martínez del Mazo'nun yardımcısı Sebastián'ın "Adı ne?" (s. 11) sorusuyla eserin başında bir süslü parantez açılır ve ancak sonunda, damadın "Hanımları ve Bir Cüceyle Birlikte İmparatoriçe" (s. 184) yanıtından hemen önce kapanır. Yukarıda söz ettiğimiz bütün anlatılar bu parantezin içinde yer alır. Ayrıca bu anlatılar da Matruşka bebekleri gibi bir yapı oluşturarak iç içe geçer.

Bununla birlikte Velázquez'in iç dünyasına en çok yaklaştığımız, atölyesinde yaratma sancısı çektiği sahneleri (s. 16-19, 80,81) de unutmamak gerekir. Zamana dair kesin bir ipucu vermeyen bu anlatıların oluşturduğu katmana **Apeiron**⁹ adını vereceğiz. Bu katman anlatıda araya girerek genellikle Velázquez'in iç dünyasına dair fikir verir. Aynı zamanda, kralıyla vedalaşan Velázquez (s. 162- 165) ile **Nedimeler**'e (R) Santiago haçını aynı anda ekleyen IV. Felipe ve Velázquez (s. 172-179) sekanslarını da içerir. Bu öykülere her zaman TK'den ulaştığımız için Apeiron'u da TK'nin içine yerleştirelim:

K {T [VGK, **Ap.**] K} KK

Buraya kadar sınıflandırdığımız tüm olaylar KKK'den önce gerçekleştiği için hepsi birer **analepsistir**¹⁰ (kesin olarak **dışsal analepsis**). Ne ki KKK'nin içinde yer alan

⁸ Bkz. "TERİMLER SÖZLÜĞÜ".

⁹ Zaman-dışı yahut belirlenmemiş zaman.

¹⁰ Geri sapım (**flashback**): İçinde bulunduğumuz andan önce olan başka bir ana geçiş (Genette, 1972: 28).

süslü parantezler yalnızca analepsis değil, **prolepsis**¹¹ (tam olarak **dışsal prolepsis**) de barındırır. Bunlar, günümüze dek **Nedimeler**'le farklı ilişkiler kurmuş ressam ve entelektüelleri (sırasıyla Michel Foucault (s. 14, 15), genç Pablo Ruiz Picasso (38, 39), Salvador Dalí (60, 61), Francisco de Goya (72, 73), yetişkin Pablo Ruiz Picasso (90, 91), yaşlı Pablo Ruiz Picasso (92-94), William Merritt Chase (125), Buero Vallejo (140-144) ve Equipo Crónica (155) anlatan kısımların yanı sıra, 1734 **Real Alcázar de Madrid** yangını (160, 161) ve 1843 yılında Prado Müzesinin müdürü ile oğlu arasındaki diyalogdur (182, 183). Bu dışsal prolepsisler bizi **Nedimeler**'in kapağına değin daha yukarıda ifade ettiğimiz ikiliğin diğer yüzüne götürür: **Nedimeler**'in (R) biyografisi.

Nasıl TK ve onun barındırdığı VGK'de Velázquez'in biyografisini buluyorsak bu prolepsislerde ("İlk Anlatı]"nın¹² (TK) zamanından günümüze kadar çok çeşitli dönemlerde **Nedimeler**'in (R) farklı ressam ve entelektüeller tarafından nasıl algılandığını gösterirler.) **Nedimeler**'in (R) biyografisiyle karşılaşırız. Buna da Nedimeler Biyografisi Katmanı (NBK) diyelim ve modelimize yerleştirelim:

K {T [VGK, Ap., **NBK**] K} KK

Bu durumda KKK, 1665 yılına tarihlenir. Ona eklenilen TK, 1658 ve 1660 arasındaki iki yılı kapsar. Ancak söz konusu zaman diliminden önceye (VGK), sonraya (NBK) ve belirsiz bir zamana (Ap.) göndermede bulunan üç anlatı katmanı daha içerir. Bununla birlikte Velázquez ve **Nedimeler** (R) biyografilerini iki farklı katmana ayırmak bunların birbirinden tamamen ayrı olduğu anlamına gelmemelidir. İleride açıklamaya çalışacağımız üzere tablonun biyografisini kurarken VGK ve NBK birbirinden beslenir. Kaldı ki bazıları tek başına birer anlatı olabilecek çok ayrı olaylara değiniyor olsa bile

¹¹ İleri sapım (**flashforward**): İçinde bulunduğumuz andan sonra olan başka bir ana geçiş (Genette, 1972: 28).

¹² KKK'yi ilk anlatı olarak belirlemiştik ancak o çok kısa bir kapsama sahip olduğu için TK de ilk anlatı sayılabilir. Yine de kafa karışıklığını önlemek için birincisini doğrudan "İlk Anlatı", ikincisini ise, "İlk Anlatı" (KKK) tarafından içerildiğini belli etmek açısından, köşeli parantez içinde, "[İlk Anlatı]" olarak anacağız.

Nedimeler'in her bölümü bir çiçek dürbününün içine bakıldığında görülen renkli desenler gibi iç içedir.¹³

Göz önünde bulundurulması gereken son bir katman daha vardır. VGK Velázquez'in geçmişini anlatır ancak bununla sınırlı kalmaz. Antik Yunan ressamı Apelles'e, Rönesans ressamı Rafael'e, kral IV. Felipe'ye ve daha fazla kişiye dair, VGK'nin kapsadığı zaman diliminden daha önce gerçekleştiği açıkça belli olan öyküler, bu katmanın (VGK) içinde yeni bir anlatı katmanı oluşturur. Bunu VGK² olarak ifade ederek VGK'nin içine yerleştirebiliriz. Böylece incelediğimiz çizgi romanın anlatı yapısı son hâlini alır:

K {T [V(**VGK**²)GK, Ap., NBK] K} KK

Buraya kadar neredeyse tüm anlatı katmanlarını **Nedimeler** (R) veya Velázquez'le ilişkileri özelinde isimlendirmiş olmamıza karşın **Nedimeler** çizgi romanı yalnızca bu ikisiyle tükenmez. Bu sebeple anlatı katmanlarını daha genel biçimde aşağıdaki gibi adlandırmak ve konum açısından ilişkilerine göre numaralandırmak daha isabetli olacaktır. Bundan sonra **Nedimeler**'de anlatılan her bir öyküyü aşağıda - yalnızca bir kısmının- bulunabileceği şekilde bu katmanlara yerleştirebiliriz.

1. İlk Anlatı (Koleksiyon Kaydı Katmanı)

1.1. "[İlk Anlatı]" (İlk anlatı içindeki ilk anlatı veya Teftiş Katmanı)

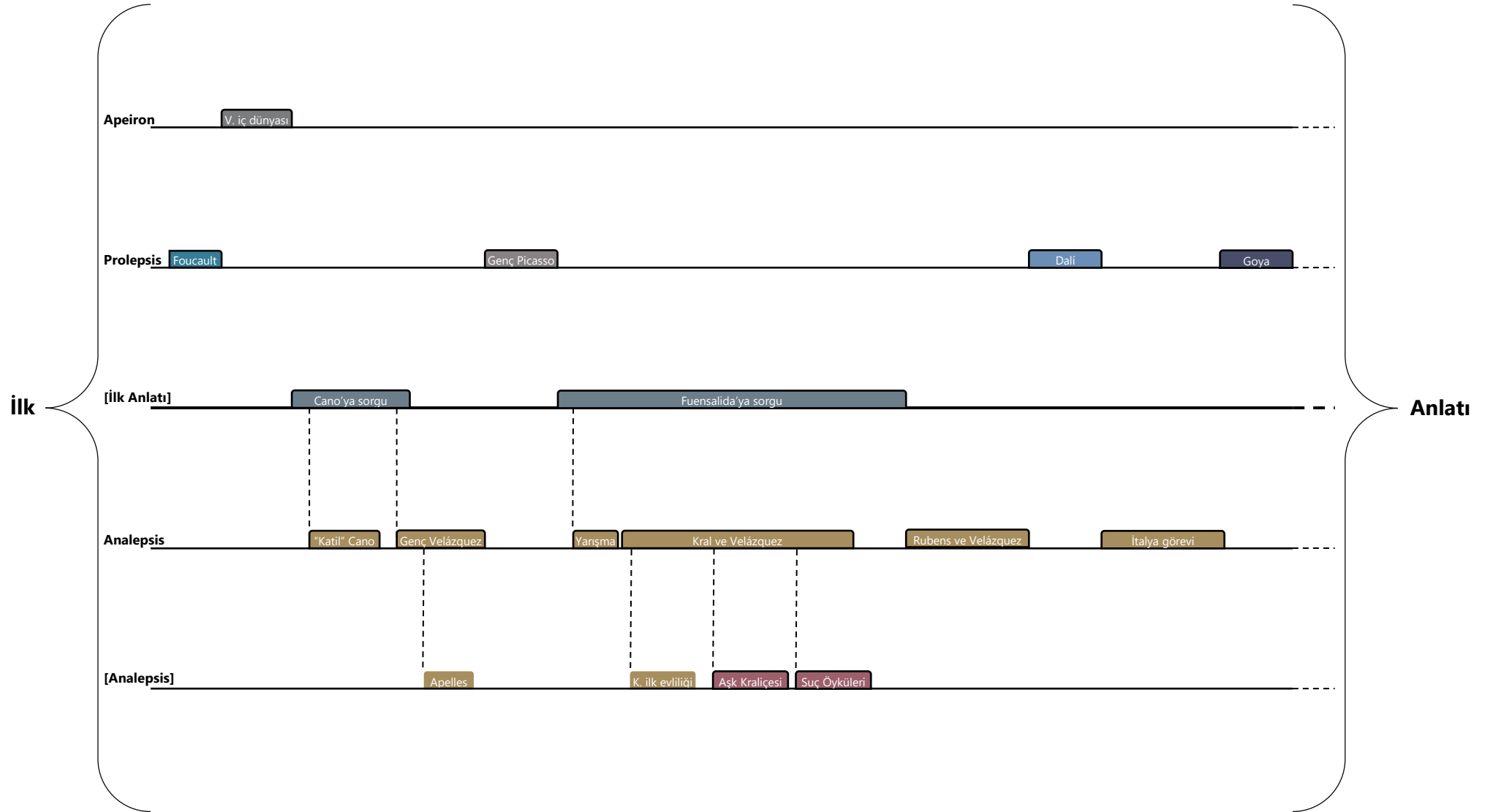
1.1.1. Analepsis ("İlk anlatı"dan önceki öyküler veya VGK)

1.1.1.1. "[Analepsis]" (VGK'den geçmişe atlamalar veya VGK²)

1.1.2. Prolepsis (Nedimeler Biyografisi Katmanı)

1.1.3. Apeiron (Zaman-dışı veya zamanı belirsiz öyküler)

¹³ Benzetme Héctor G. Olarte'ye aittir (Bkz. Olarte, 2019).



İlk anlatı, Gracián'dan alıntılanan epigrafın ardından iki sayfayı kaplayan genişçe bir panelle başlar. Bu paneldeki cenaze sahnesi geniş perspektiften sunulmuştur çünkü sekansın bağlamına dair kapsayıcı bir çerçeve sunar.¹⁴ Yine de cenaze ve arka planda gördüğümüz şehrin silüeti tek başlarına bu işlevi yerine getiremez. Bu sebeple çoğu çizgi romanın açılışında gelenekselleşmiş bir yöntem olarak kullanılan **demirleme (ancrage)** devreye girer (Bkz. Barthes, 2014: 29). Kartuşların okura sunduğu bilgi sahnenin ilettiği anlamı sınırlamaya yarar: "Madrid, 1665. Kral öldü." (s. 9) Demirleme "göndericinin imgeden çıkarmamızı istediği anlamı sabitleme" (Carpintero, 2021: 96) işlevi görür: Gördüğümüz şehir Madrid'dir ve saraydan çıkarılan cenaze IV. Felipe'nin cenazesidir.

Sonraki sahne bu bağlamdaki belirli bir yer ve zamana işaret eder. **Orienter**'da gördüğümüz saraya bir nevi zum yaparak Velázquez'in damadı ve yardımcısıyla beraber saray koleksiyonlarının bulunduğu odaya gireriz. Rubens'in **Vertumnus ve Pomona**, Van Dyck'in **Selene ve Endymion** tablolarının kayda geçirilmesinin ardından sıra **Nedimeler**'e (R) gelir. Ancak bu kez, öncekilerin aksine ne tablonun ne de yaratıcısının adını duyarız.

Üzerinde gün ve ay belirten herhangi bir tarih bulunmasa da 1666 ve 1667 yılları arasında oluşturulduğu bilinen bir saray belgesinden öğrendiğimiz üzere **Nedimeler** (R) gerçekte ilk kez

[...] dört buçuk yarda uzunluğunda ve üç buçuk yarda genişliğinde, hizmetçileri ve bir cüceyle beraber sayın kraliçenin resmedildiği, Diego Velázquez'in elinden çıkma, bin beş yüz duka gümüşü değerinde, altın kaplama yontma çerçeveli tablo (Aterido Fernández, 2000: 525)

şeklinde kayıt altına alınmıştı.

Ne var ki ilgili kayıt anının temsil edildiği sahnede tablonun içeriği ve kim tarafından çizildiği bilgisini okura sunma işi çizgi romanın sonuna ertelenir.

¹⁴ Neil Cohn Görsel Anlatım Gramerinin bu kategorisini **Orienter** olarak adlandırır. Bkz. "TERİMLER SÖZLÜĞÜ".



Resim 2.1: *Las meninas*, s. 11.

Yardımcının "Adı ne?" (s. 11) sorusuyla damadın "Hizmetçileri ve Bir Cüceyle Beraber Sayın Kraliçe. Diego Velázquez'in elinden." (s. 184, 185) şeklindeki cevabının arasına koca bir anlatı girer. Bu soruyu barındıran panel iki açıdan çok önemlidir. Bir yandan, asırlar boyunca onlarca ressam ve entelektüelin gizemini çözmek için uğraştığı sorunun -**Nedimeler**'in (R) ne olduğunun- çizgi roman boyunca irdeleneceğinin işaretidir. Bu yüzden mega-anlatıcı, bu başyapıtın tarih boyunca farklı şekillerde isimlendirilmiş olması üzerinden TK'de tablonun yaratılışını tetikleyen durumları¹⁵ aktarırken, NBK'de tablonun 1656 yılından günümüze dek ne şekillerde algılandığını

¹⁵ İleride göreceğimiz gibi, Velázquez'in soyluluk hırısı, kralın portresini çizmek için izin istemesi, vb. Ayrıca, **Nedimeler**'in (R) ortaya çıkışını sadece bu gibi durumlar tetiklemez, ondan önceki birçok başyapıt da buna katkı sağlamıştır.

anlatan biyografisini kurar. Demek ki TK'de Velázquez'in biyografisi anlatılıyor olsa bile bu katmanın Sevillalı ressamın şaheserini yorumlamaya öncelik verdiğini kolaylıkla söyleyebiliriz. Kısacası **Nedimeler**'i (R) daha iyi anlamak için Velázquez'in biyografisine başvurulur. Zaten çizgi romanın adı bu yüzden Velázquez değil de **Nedimeler**'dir.

Söz konusu panelin diğer önemi, **Nedimeler**'in (R) ne olduğuyla ilgilenirken - ve aynı zamanda Velázquez'in biyografisini anlatırken- bunu onun kompozisyonuna dayanarak yapacağını belli etmesinde yatar (bu da az önceki iddiamızı güçlendirir.) Hiç kuşkusuz tablonun kompozisyonunun kurucu unsuru bakıştır ve söz konusu panel damadın bakışına odaklanır. İlk panelde (Resim 2.1) damat, solunda kalan bir şeyi görmek için elindeki feneri o yöne doğru kaldırır. Okurun gözlerinin bulunduğu farz edilen nokta (perspektif) karakterlerin karşısındadır. İkinci panelden itibaren damadın feneri yukarıya doğru kaldırışı perspektifi belirler ve fenerin hareketiyle birlikte **bakışa** zum yapıldığını gözlemleriz. Damadın yukarıya doğru yönelen bakışıyla birleşen plonje,¹⁶ incelediği tablo karşısında onu "acı" bir konuma soktuğu gibi tablonun ihtişamına dair okura fikir verir. 3,18 metre uzunluğa ve 2,76 metre genişliğe sahiptir (Brown, 1978: 76).

Ayrıca çizgi romanda Velázquez'in temsilinin çizdiği tabloyu göremediğimiz gibi burada da damadın baktığı tabloyu göremeyiz. Resmin kompozisyonuna gönderme yapan bu unsur, Apelles (s. 30), Velázquez ve saray ressamı (s. 46, 47) ve diğer birçok sayfada herhangi bir ressam tarafından çizilen tabloların çoğunun arka yüzünden başka bir şey göremeyişimizle eserin sonuna kadar tekrar eder.

2.1.2. Barok Yapaylaştırma

Çizgi roman, **Nedimeler**'in (R) en önemli öğeleri üzerinden üç bölüme ayrılmıştır: "Anahtar", "Ayna" ve "Haç". Adını Velázquez'in belinden sarkan, sarayın çeşitli odalarının kapılarını açmaya yarayan anahtardan alan birinci bölüm, İspanyol

¹⁶ 45 derecelik açıyla yukarıdan çekim (Carpintero, 2021: 205).

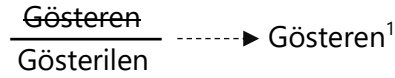
ressamın saraya girişini; duvardaki aynaya gönderme yapan ikinci bölüm, **Nedimeler**'i (R) ortaya çıkaran koşulları; adı Velázquez'in göğsündeki Santiago Haçı'ndan gelen üçüncü bölüm ise nihayet tablonun tamamlanışı ve yaratıcısının Santiago Tarikatı'na girmeyi başarıp soylu sınıf arasına katılışını konu alır. Ancak bu bölümlere ayırmanın yalnızca öyküyü derli toplu bir düzen içinde okura sunmaya hizmet ettiğini söylemek haksızlık olur. "Anahtar", "Ayna" ve "Haç", bununla birlikte, Barok edebiyatında sıkça karşılaşılan başka bir sürecin parçasıdır.

Çizgi romanda yeni bir **Nedimeler** (R) imgesi kurma biçimiyle Barok edebiyatında görülen **yapaylaştırma** arasındaki benzerlik ilginçtir. Kübalı yazar ve edebiyat eleştirmeni Severo Sarduy, XX. yüzyılın ikinci yarısında Güney Amerika'da yayımlanmış edebiyat eserlerini açıklamak için Barok edebiyatında sıklıkla kullanılan bir söz sanatı olan yapaylaştırmadan yola çıkarak söz konusu eserlerde baskın olan söz sanatlarını üç düzenek hâlinde modeller. Yapaylaştırma (**artificialización**¹⁷), kabaca, herhangi bir şeyi, doğrudan onun adını söylemek yerine onunla aynı anlama gelecek başka kelimelerle ifade etmekten ibarettir. Sarduy bu söz sanatını -ayrıca Velázquez tarafından portresi çizilen- Barok dönemin en önemli şairlerinden Luis de Góngora'nın dizelerinden alıntı yaparak örnekler: Góngora "Macellan Boğazı" demek yerine "daracık koynuyla iki koca okyanusu kucaklayan menteşe" metaforunu yaratır (Sarduy, 1972: 169). Bu açıdan bakıldığında, evet, yapaylaştırma bir eğretilme işlemidir ancak onu metafordan ayıran niteliği üç farklı biçimde elde edilebilmesidir. **İkame** (**sustitución**), **çoğalma** (**proliferación**) ve **yoğunlaşma** (**condensación**) yapaylaştırmanın üç ayrı düzeneğidir.

¹⁷ **Maharet, ustalık, hüner** anlamlarına gelen **artificio** kelimesiyle bağlantılıdır. Dolayısıyla yapaylaştırmanın yanı sıra bu anlamlarıyla beraber düşünülmelidir.

2.1.2.1. İkame

İkame düzeneğinde bir göstergenin göstereni ustalıkla gizlenir ve onun yerini, sadece içinde bulunduğu bağlamda işlevini (gösterileni temsil etme) yerine getirecek başka bir gösteren alır (Sarduy, 1972: 169).

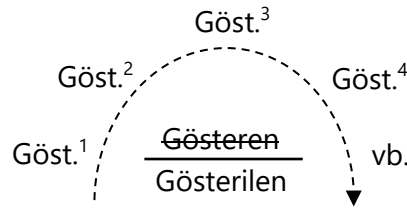


Şekil 2.1: İkame düzeneği (1972, 169).

Nedimeler'de kullanılan anlatı tekniği bu düzeneğe çok benzer. Mega-anlatıcı İlk Anlatıda tabloyu okurdan gizleyerek aslında bir nevi göstereni askıya almış olur. "Adı ne?" sorusu cevapsız kalsa bile okur, çizgi romanın adının **Nedimeler** olduğunu bildiği için söz konusu tablonun bu olduğunu tahmin etmekte zorlanmaz. Cevaba tam olarak çizgi romanın adı sayesinde ulaşmamızdan anlarız ki askıya alınan Gösterenin yerini çizgi romanın tümü (Gösteren¹) alacaktır. Diğer bir ifadeyle ele aldığımız çizgi roman, Velázquez'in hayatı, onun başyapıtının farklı dönemlerde farklı kişiler tarafından algılanışı vb. ile kendini ortaya koyarak tabloya (Gösterilen) dair yeni bir bakış açısı yaratmaya girişir. Başlangıçta **Nedimeler**'in (R) gösterenini askıya alır, bütün anlatıyla onu yeniden kurar ve bu yeniden kurduğu göstereni (Gösteren¹) sonunda okura gösterdiği **Nedimeler** (R) temsilinde cisimleştirir (ÇR'de s. 151). Bu temsilin aslından hiçbir farkı olmasa bile okur onu artık farklı bir biçimde görür. Son sahnede damat "Hizmetçileri ve Bir Cüceyle Beraber Sayın Kraliçe. Diego Velázquez'in elinden." sözlerini sarf ettiği zaman zihnimizde canlanan **Nedimeler** (R) imgesi, başlangıçtaki "Adı ne?" sorusunun ardından canlanan imgeden bir hayli farklıdır. Aradaki boşluğa resme ilişkin, ona bakışımızı değiştiren/geliştiren bir sürü veri yerleşmiştir.

2.1.2.2. Çoğalma

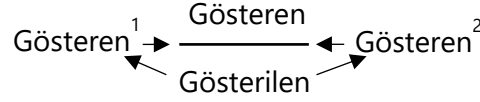
Bu konuya "Anahtar", "Ayna" ve "Haç" bölümlerinin öyküyü düzenli bir şekilde anlatmaya yaradığını ancak bununla sınırlı kalmayıp başka bir sürecin parçası olduklarını söyleyerek giriş yapmıştık. İşte bu süreç çoğalma düzeneğidir.



Şekil 2.2: Çoğalma düzeneği (1972, 171).

Çoğalma da yapaylaştırma işlemine göstereni ortadan kaldırarak başlar. Ne var ki bu düzenek ikamede olduğu gibi gizlenen gösterenin başka bir gösterenle yer değiştirmesi biçiminde işlemez. Bu kez ortadan kaldırılan gösterenden kalan boşluk bir tür birbirine bağlı gösterenler zinciri aracılığıyla kademeli olarak doldurulur (Gizlenen gösteren bir nevi çoğaltılmış olur.) Gösterenler zinciri ilk başta mevcut olmayan gösterenin etrafında bir çember oluşturur. En sonunda çemberdeki gösterenlerin her birini hesaba katan radyal bir okuma yaptığımızda dolaylı gösterenler bizi başlangıçta mevcut olmayan asıl gösterene ulaştırır (Sarduy, 1972: 170). Bu düzenek doğrudan **Nedimeler**'in bölümlere ayrılışını anımsatır. İlk Anlatıda gösterenin askıya alındığına değinmiştik. Bu yolla çoğalmanın ilk aşaması gerçekleştirilmiş olur. "Adı ne?" sorusunun peşi sıra "Anahtar" bölümü başlar, ardından "Ayna", sonra da "Haç" gelir. Bu üç gösteren bizi, onları yalnızca bir arada düşündüğümüz zaman tablonun kendisine götürür. Dolayısıyla başlangıçta noksan olan veya gizlenen gösterene çoğalma aracılığıyla ulaşmış oluruz.

2.1.2.3. Yoğunlaşma



Şekil 2.3: Yoğunlaşma düzeneği (1972, 173).

Barok uygulamaların bir diğeri olan yoğunlaşma, bir gösterenler zincirinin ögelerinden ikisi arasındaki permütasyon, optik yanılsama, füzyon veya bu ikisinin parçaları (fonetik, görsel vb.) arasındaki alışveriştir. Bu çarpışma ve yoğunlaşmanın ortaya çıkardığı üçüncü bir öge anlamsal olarak ilk ikisini özetler. **Amo** (sahip) ve **esclavo** (köle) kelimelerinin birleşimiyle **amosclavo** veya **máquina** ve **escritonun** (yazı) birleşmesiyle **maquinoscrito** ögesinin elde edilmesi gibi (Sarduy, 1972: 173). NBK’de buna denk bir uygulama göze çarpar. Bu katmandaki anlatılar ayrı ayrı TK’ye eklemlenmiş olsalar bile birbirleri arasındaki bağı belirten parçalara sahiplerdir. Sözelimi Foucault sekansı ve Buero Vallejo sekansı; daktilo, masa lambası, spot ışığı ve benzer tonda mavi renk kullanımı gibi ortak yönleriyle birleşirler. Çalışma odasında kimi kez defterden uzaklaşıp derin derin düşünen kimi kez ona yaklaşıp bir şeyler karalayan Foucault’nun **Nedimeler**’i (R) kelimelerle yeniden yaratarak deneme türüne dönüştürdüğü gibi, Buero Vallejo da kendi çalışma odasında, daktilosunun başında onu tiyatro oyununa dönüştürür. Bu demek oluyor ki içerik yönünden ilişkili olan iki sekans biçim yönünden de birbirine düğümlenmiştir.

Öte yandan ikisinde de mavi tonlar göze çarpsa da aslında başat renk mavi değil, kırmızıdır. Kırmızı sadece Foucault ve Buero Vallejo’yu değil, tüm NBK anlatılarını birbirine bağlar. Foucault sekansının arka planı, ergen Picasso’nun atkısı, Salvador Dalí’yi coşku içinde resim çizerken gösteren panellerin arka planı, Francisco de Goya sekansındaki ateş ve giysiler, yetişkin Picasso’nun taktığı maske, yaşlı Picasso sekansının arka planı, William Merritt Chase sekansı, Buero Vallejo sekansında gökyüzü, Equipo Crónica’daki Velázquez figürlü mektup pulu, Real Alcázar de Madrid yangını ve son olarak Prado Müzesinde geçen sekans. Hepsi de ya kırmızıdır ya da tümüne kırmızı veya tonları hâkimdir.

Sarduy'a göre yoğunlaşma için en uygun alan sinemadır ancak çizgi romanın da bu düzeneğin işlemesi için mükemmel bir kod olduğunu eklemek gerekir. Yine de önce bu düzeneğin sinemada nasıl işlediğine bakalım. Yoğunlaşma sinemada iki şekilde karşımıza çıkar: Leopoldo Torre-Nilsson'un sık sık uyguladığı gibi iki veya daha fazla imgenin üst üste binerek tek bir imgede yoğunlaşması (**eşsüremlî yoğunlaşma**) ve Glauber Rocha'da çok sık rastlanan, birkaç sekansın üst üste binerek izleyicinin hafızasında tek bir söylem birimi olarak birleşmesi (**artsüremlî yoğunlaşma**).

Yalnız, burada, tüm sinemacılarda az çok bulunduğu gibi basit bir sinematografik yazım hânerinden değil, bu düzeneğin [yoğunlaşma] kasten belirli bir üslup dahilinde kullanımından bahsettiğimizi belirtmeliyiz. Torre Nilsson'da üst üste bindirilmiş imgeler [eşsüremlî yoğunlaşma], Eisenstein'da olduğu gibi basitçe birbirine bağlama değil, metafor değerindedir. Analogilerinde ısrar eden yönetmen, yoğunlaşmasından yeni bir anlam çıkan iki gösteren arasında bir gerilim yaratır.

Aynı şekilde, Rocha'da, Robbe-Grillet'in sinemasında olduğu gibi yapısal olarak benzer sekansların bir çeşidi değil, çok farklı ve uzak sekanslar arasında yaratılan bir tür gerilim [artsüremlî yoğunlaşma] söz konusudur. Bu sekansları, özerkliklerini kaybedecek ve ancak füzyona ulaştıkları ölçüde var olacak biçimde birbirine "bağlamaya" zorlayan bir belirti [**index**] bulunur. (Sarduy, 1972: 174)

Bu bağlamda bizi ilgilendiren kısım Rocha'nın uyguladığı artsüremlî yoğunlaşmadır. NBK sekansları birbirinden çok farklı kişileri ve uzak dönemleri içerse de kimi yerde yaratma güdüsünün, başka yerde **Nedimeler**'i (R) aşma hırsının **belirtisi** olma işlevini yerine getiren unsur, ateş veya kırmızıdır. Böylece tek başlarına nispeten özerk birer anlatı olabilecek sekanslar söz konusu **belirtilerle** birbirine bağlanır. Daha önce bahsettiğimiz üzere bu anlatılar yalnızca Velázquez'in başyapıtıyla ilişkisi özelinde var olur.

Her ne kadar Sarduy onu en çok sinemayla ilişkilendirse de bu son düzeneğin altında yatan ilke aslında çizgi romanın temelini oluşturan ilkelerden biriyle aynıdır. Belçikalı bilim insanı Thierry Groensteen tarafından **ikonik dayanışıklık (iconic solidarity)** olarak adlandırılan ilkedен bahsediyoruz. Groensteen çizgi roman çalışmalarının beşinci evresini oluşturan neo-semiyotik akımında yer alır.¹⁸ Çizgi

¹⁸ Diğer dört evre için bkz. Carpintero, 2021: 337

romanın poetik yönünün altını çizen neo-semiyotik eleştiri “çizgi romanda anlamın nasıl üretildiğini ve bu anlamları ifade etmeye yarayan biçimleri” (Carpintero, 2021: 338) ele alır. Çizgi roman imgelere ve metinlere dayalı ikili bir koda sahip olsa da Groensteen imgelere öncelik tanır. Bir sistem olarak çizgi romanın **ikonik dayanışıklık** ilkesi üzerinde temellendiğini öne sürer. Bu terimi “bir dizide yer alan, ayrı olmanın çifte karakterini sunan birbirine bağlı imgeler” (2021: 340) şeklinde tanımlar ve bu imgeler “*in praesentia* şekilde bir arada var olmalarıyla plastik ve semantik olarak üstbelirlenmişlerdir.” (340) Daha basit bir şekilde ortaya koymak gerekirse ikonik dayanışıklık, ayrı fakat birbiriyle ilişkili imgeleri anlamlı bir birlik olarak ele alır. İster imgesel ister metinsel olsun bir çizgi romanı meydana getiren tüm unsurlar karşılıklı olarak birbirine bağlıdır (341). Muhtemelen bunun en belirgin örneklerinden biri NBK’dır.

Demek ki Barok’ta sıkça uygulanan bir söz sanatı olan yapaylaştırmanın üç çeşidinden biri olan ikamede gösteren gizlenip bir başka gösterenle yer değiştirir. Buna paralel olarak Barok’a uygun bir anlatı stratejisi benimsenen **Nedimeler**’de tablo gizlenerek yerine çizgi romanın kendisi konur. Çoğalmada bir gösterenler zincirinin başlangıçta noksan olan göstereni çevrelediği gibi çizgi romanın üç ana bölümü olan “Anahtar”, “Ayna” ve “Haç”, başlangıçta gizlenen **Nedimeler** (R) tablosunu çevrelerler. Yoğunlaşmada ise iki veya ikiden fazla gösteren, ekranın (bizim durumumuzda çerçevenin) dışındaki alanda veya zihnin içinde birleşir (Sarduy, 1972: 174). García ve Olivares’in eserinde, çeşitli gösterenler olarak farklı ressam ve entelektüellerin anlatıları, ateş veya kırmızı belirtileri sayesinde birleşerek çerçevenin dışında, zihnimizde -ya da diyelim ki çizgi romanın göstermediği alanda- mega-anlatıcının yaratmaya çabaladığı **Nedimeler** (R) imgesinin oluşmasına katkı sağlar.

2.1.3. Yenilikçi Kapris

Palomino¹⁹ **Nedimeler**'in (R) "yeni bir kapris" oluşturduğuna işaret eder. Onun döneminde bu terim ve referansları İspanyol sanat literatüründe oldukça yeniydi. Başlangıçta "tüyleri diken diken eden korkunç iş (eser)" anlamına gelen bu terimi Vicente Carducho, **Diálogos de la pintura** (1633) adlı eserinde "ressamın yeni düşüncesi" şeklinde tanımlamıştır. Carducho kaprisli ressamı inatçı keçilere benzetir. Onların yeni kavramlar arayarak ve farklı düşünerek, alışılmış ve yaygın olanlardan çok, yeni ve zorlu yollardan gittiğini ifade eder (Akt. Marías, 1995: 252, 253).

Öte yandan Velázquez'in ustası Pacheco'ya göre her şey ressamın büyük ustaların başyapıtlarından faydalanarak "iyi bir bütün" oluşturabilmesine bağlıdır. Ancak bu tür esinlenmeleri yaratıcılıkla gizleyebilmeli ve tanınmaz hale getirmelidir. Model aldığı eserleri nasıl birleştireceğini ve nasıl yorumlayacağını en iyi bilen sanatçı en meziyetli sanatçıdır. Pacheco'yla aynı görüşte olan Palomino, ayrıca, ustalardan alıntı yaparak yeni bir eser üretmenin onların fikirlerinin **çalınmasıyla** değil, yorumlanması yoluyla gerçekleşmesi gerektiğini de ekler. Çünkü sanatçı gerçek bir yeteneğe sahipse elde edeceği sonucun model aldığı eserlerle hiçbir ortak yanı olmayacaktır.

Velázquez başyapıtında çok çeşitli resimsel motifler ve fikirler kullanmıştır ve bunları çizgi romanda da görüyoruz. Dolayısıyla bu alt bölümde **Nedimeler**'in (R) ortaya çıkışını tetikleyen yapıtların çizgi romana ne şekilde yansıdığını inceleyeceğiz. Burada Velázquez'in farklı motifleri ve değişik türleri bir araya getirip tek bir eser oluşturuşunu açıklayıp, bir sonraki alt bölümde aynı tekniğin çizgi romanda nasıl kullanıldığını ortaya koymaya çalışacağız.

¹⁹ **Nedimeler**'in (R) tamamlanmasından bir sene önce, 1655 yılında doğan resim teorisyeni Antonio Palomino, Velázquez'in başyapıtı hakkında birçok görüş sunmuştur. İddialarına dair herhangi bir şüphe uyandıracak bir şeyin gün ışığına çıkması bir kenara dursun, günümüzde onları doğrulama eğiliminde olan gerçeklere sahibiz (Vahlne, 1995: 165).



Resim 2.2: *Las meninas*, s. 40.

Ele aldığımız çizgi romanda Velázquez'in başyapıtında sentezlediği resim türlerinden veya büyük eserler arasından ilk olarak -muhtemelen en önemlisi- Madrid kraliyet koleksiyonunda sergilenen, ressam Jan van Eyck'e ait **Arnolfini'nin Evlenmesi**'yle (1434) karşılaşırız. "Ayna" bölümünün ilk panellerinde Sevilalı ressamın gözlemlediği tabloda (Resim 2.5) yer alan ayna, modellerin karşısındaki ressamı gösterir. Bu tablo aynalı otoportre türünün ilginç bir çeşididir. Ressam doğrudan resimde mevcut değildir; ancak resimsel alanı küçültülmüş bir ölçekte yeniden üreten dışbükey aynanın yansıması ve gözlemcinin bulunduğu gerçek alandaki uzantısı sayesinde onu arka planda görürüz (Stoichita, 1995: 188). Velázquez bu kaynağı, ileride göreceğimiz kendi amaç ve kaygılarına göre yeniden yorumlayarak (Palomino'nun önerdiği gibi) başyapıtında kullanacaktı.

Palomino'nun ifade ettiği "yeni bir kapris", yalnızca **Nedimeler**'de (R) yeni bir buluşun veya yeni bir kompozisyonun yer alması değil, onun yeni bir resim türünü ortaya çıkardığı anlamına geliyordu. Marías'a göre bu resim ne küçük Margarita'nın portresi ne Velázquez'in otoportresi ne de IV. Felipe'nin ailesinin portresidir:

Eğer bu bir aile portresiye ebeveynler -IV. Felipe ve Mariana de Austria- neden tasvir edilmemiş? Resmin gizli gözlemcisinin hükümdarlar olabileceğini hayal edebiliyor olsak da onların kendi aile portreleri olan bir tuvalde yer almayışı nasıl haklı çıkarılabilir? Öte yandan eğer bu bir aile grubunun portresiye diğer tüm kişilerin **Nedimeler**'de işi ne? (Marías, 1995: 254)

Cevap, **familia** teriminin ikili ve değişken anlamındadır. Günümüzde İspanyolcada kullanılan **familia** kelimesinin anlamı XVII. yüzyılda iki farklı sözcükle karşılanıyordu: dar anlamıyla akraba ailesinin üyelerini ifade etmek için "**parentela**" ve Latince **famuli** kavramına dayanan, hizmetçi ve köleleri de içeren, geniş anlamda aile (**hanehalkı** gibi): **familia**. Dolayısıyla belki de **Nedimeler**'i (R) her şeyden önce kraliyet ailesinin geniş anlamda kolektif bir portresi olarak yorumlayabiliriz. Uşakların ve hizmetçilerin yer aldığı kolektif bir aile portresi İspanyol resmi için bir yeniliktir.

Ne var ki bu resim dar ya da geniş bir aile portresi olarak tükenmez. Gerçek bir olayın tasviri olduğunu öne süren yorumları göz ardı etmek istesek bile karşımızda gelişen bir öykü olduğunu kabul etmemiz gerekir. Nedimeler (biri diz çökmüş diğeri ayakta) küçük Margarita'ya yönelir; cücelerden biri elinde küçük bir dua kitabı gibi görünen şeyle bizi seyrederken, diğeri önünde yatan köpeği rahatsız eder. Sadece bu sonuncu eylem bile, kamusal bir eser olan portrenin doğasına aykırı, uygunsuzdur. Orta planda iki kişi kendi aralarında sohbet eder, Velázquez resim yaparken fırçasını kaldırır ve son olarak odanın dışındaki kişi kapıdaki perdeyi kaldırır. Duraklatılmış ve ağırbaşlı olsa da her şey eylemdir; portrelerin geleneksel durağan pozunu ortadan kalkmıştır. Doğrusu poz bile vermezler.

Öyküleştireilmiş portre veya **portreleştirilmiş öykü** (**Nedimeler**'in (R) türü budur) o tarihe dek yalnızca ikisi bağımsız ve yalıtılmış biçimde temsil edilen, ancak gelişimi sınırlı olan çok farklı **öyküleştireilmiş portre** türlerinin kaynaşmasına dayanır. **Nedimeler** (R), **retrato del enano** (cüce portresi), **servicio de los bufones** (soytarıların hizmeti), **servicio de las meninas** (nedimelerin hizmeti) ve **servicio del artista regio** (kraliyet sanatçısının hizmeti) türlerinin tek bir görüntüde birleşimidir.²⁰

²⁰ Söz konusu türler hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Marías, 1995: 257-264.



Resim 2.3: *Las meninas*, s. 138, 139.

Velázquez **Nedimeler**'den (R) önce pek çok cüce portresi çizmiştir. Bunu çizgi romanda da görürüz (s. 79). **Soytarıların hizmeti** türüne ise örnek olarak Doña Juana de Mendoza'nın portresi verilebilir. Bu tablo, küçük Margarita'ya içecek sunan nedime görüntüsüyle benzerliği açısından ilginçtir ancak Velázquez bu türdeki (**soytarıların hizmeti**) cüceyi nedimeyle değiştirerek **nedimelerin hizmeti** türünü ortaya çıkarmıştır. Şu da var ki **Kraliyet sanatçısının hizmeti** türü, efendisinin portresini yapan bir ressam veya heykeltıraşın görüntüsünü içerir ve çok eski tarihlere dayanır. Ancak 1656 yılına kadar İspanya'da çok az sanatçı portresi çizilmişti ve hiçbiri atölye temasını bu kadar net bir şekilde gündeme getirmemişti (Marías, 1995: 254-262).

Öte yandan Palomino, sanat tarihçilerini başka bir eserin daha **Nedimeler**'in (R) kaynağı olabileceğini düşünmeye itmiştir. Palomino resimdeki aynanın, Rubens tarafından çizilen Ovid'in **Dönüşümler**'ini canlandıran mitoloji içerikli bazı tabloların²¹

²¹ Çizgi romanda (s. 86, 87) bu anlatılardan Apollon ve Marsias'ın öyküsü ile Minerva ve Arakne'nin öyküsü yer alır çünkü **Nedimeler**'de (R) duvarda gördüğümüz iki tablo bu öyküleri betimler.

sergilendiği bir galerinin arka duvarında asılı olduğunu iddia eder. Stoichita'nın aktardığı gibi, bu tür ayrıntılı bilgiler, Palomino'nun bu tabloda o zamanlar Flandre'de çok popüler olan **cabinets d'amateurs**'a bir gönderme görmüş olabileceği varsayımını akla getirir. 1653 yılından beri **Real Alcázar de Madrid**'de yer alan, David Teniers'e ait **El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de Bruselas** bu türe güzel bir örnektir. Tablo içinde birçok tablo barındırmasına ek olarak hükümdarın resim galerisini ziyareti konusunda da **Nedimeler**'le (R) benzerlik göstermektedir. Teniers, odanın arka tarafındaki aralık kapı motifiyle de ressama ilham vermiş olabilir. Kapının her iki yanında bulunan iki çift portre, kompozisyon açısından önemli farklılıklar olmasına rağmen Velázquez'in ikili portreli aynasının öncüleri olabilir (Stoichita, 1985: 189, 190).

Olası ilham kaynaklarından bir diğeri de Tintoretto'nun **El Lavatorio**'su gibi görünüyor (Bkz. Resim 2.3). Velázquez bu eserde -kendi kelimeleriyle- "mükemmel bir **kapris**" ve "takdire şayan bir icat ve uygulama" (akt. Marías, 1995: 275) bulur. Bu resim muhtemelen ön plandaki köpek ve arka plandaki kapı motifleriyle **Nedimeler**'e (R) esin kaynağı olmuştur. Ayrıca birden fazla eşzamanlı dikkat odağına sahip olması Velázquez'i etkileyip onun da başyapıtını çizirken bu yolu izleyerek dinamik bir resim yaratmasını sağlamış olmalıdır. Son olarak Tintoretto'nun tablosundaki hizmet motifini de Velázquez'in ilham kaynakları arasında saymak gerekir çünkü **Nedimeler**'de (R) küçük Margarita'ya içecek sunan nedimenin duruşu ve hareketi ile **El Lavatorio**'da havarilerinden birinin ayaklarını yıkayan İsa'nın görüntüsü arasında büyük bir benzerlik vardır (1995: 275).

2.1.4. Decorazione assoluta

Bolívar Echeverría'nın aktardığı üzere Theodor W. Adorno, Barok sanatını **decorazione assoluta** (mutlak süsleme) veya **decorazione liberata** (özgürleşmiş süsleme) olarak tanımlar. Barok sanatı çok özel bir yardımcı işleve (süslediği şeye hizmet etme) sahip olan bir süslemeden oluşur. Bu süsleme, paradoksal olarak, bir araç olmayı bırakmadan kendisi bir amaç haline gelir: kendini özgürleştiren ve kendi

biçimsel yasasını geliştiren bir "**decorazione**". **Mutlak süs, özgürleşmiş** olmasına rağmen süslediği eserden bağımsız hâle gelmez; onun üzerine bindirilmiş ya da onun içine gömülmüş ve onunla rekabet edecek başka bir esere dönüşür. İkincil işlev görme durumunu terk etmez ancak bu ikincil işlev, yalnızca eserin özü tarafından yerine getirilen belirleyici -temel- işlevi üst-belirler. Dolayısıyla özgürleşmiş süs, ikincil bir işleve sahip olmasına karşın o kadar dikkat çekicidir ki gözlemci bu ikincil işlevi ana işlevle karıştırmaya yatkın olur. Kısacası, temel olan ve aksesuar olan arasında ayırım yapmaya çalışan gözlemci rahatsız edici bir güvensizlik duyar.

Echeverría, **decorazione liberata**'ya örnek olarak **Nedimeler**'i (R) gösterir. Ona göre bu eser Velázquez'in elinden çıkan Prenses Margarita portrelerinin kuşkusuz en iyisidir ve en karmaşık olanıdır. Saray hayatından mahrem bir sahne barındırır: birazdan kendi portresi için poz vereceği kürsüye geçmeden önce nedimeler tarafından hazırlanan prenses. Portrenin çizimine geçmeden hemen öncesini, kürsüden görüldüğü şekliyle çizmek Velázquez'in ustaca seçtiği bir kaynaktır çünkü prensesin yanında kendi otoportresini çizmesinin bahanesi olur. Buna karşılık, odanın arkasındaki ayna boş bir kürsünün görüntüsünü yansıtıyor olsaydı ressamın yaptığı ustaca bir seçimden öteye gidemezdi. Neyse ki durum bu değildir: Ayna hükümdarların görüntüsünü yansıtır. Bu sayede resimdeki sahnenin, ressamın kendisinin varsayımsal bir bakışıyla görüneceği şekliyle değil, kral ve kraliçenin gördüğü biçimde çizildiğini anlarız. Bununla birlikte resmin arka planındaki küçük ama aynaların parlak halesiyle vurgulanan görüntünün, kraliyet çiftinin bir portresi olduğu ve onların merkezietini, hiyerarşik üstünlüğünü önerdiği ortaya çıkar. Aynadaki görüntü, tuvalde onunla birlikte var olan her şeyin onun dekoratif bir tamamlayıcısı ya da süs çerçevesi olarak görülmesini talep eder. Echeverría'ya göre bu resim aslında **Majestelerinin Aynadaki Portresi** şeklinde adlandırılmalıydı çünkü o her şeyden önce budur, diğer her şey ikincil ve aksesuar olarak bulunur²² (2000: 210, 212).

²² Hükümdarların merkeziliğine dair bkz. "3.1.3. Barok illüzyonizm".



Resim 2.4: *Las meninas*, s. 60, 91.

İncelediğimiz çizgi romanın anlatı yapısı da söz konusu **decorazione liberata** mantığı üzerine kuruludur. **Nedimeler**'deki (R) dekorasyonların kral ve kraliçenin varlığını vurgulamaya yönelik oluşu gibi, çizgi romanın olay örgüsünü oluşturan teftiş katmanının (TK) **üzerine bindirilmiş veya içine gömülmüş, süslediği eserden bağımsızlaşmadan onunla rekabet edecek başka bir esere dönüşen** anlatılar, tabloyu vurgulamaya veya onu anlama çabasına yöneliktir. Daha ileri giderek TK'nin ve ona eklenen bütün anlatıların aslında resmin adını koymaya çalışan KKK'ye gömülü olan ve bu amaca (**Nedimeler**'i (R) **adlandırma**) hizmet eden süslemeler (**decorazione**) olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Yukarıda Adorno'dan aktarıldığı üzere **decorazione** ayrıca kendi biçimsel yarasını geliştirir. Bununla anlatmak istediği Barok dönemde oldukça önemsenen, resimdeki her biçimin konusuna uygun bir üslupta temsil edilmesi gerektiği ilkesi olmalıdır (Kitson, 1966: 14). **Nedimeler** bu ilkeyi benimseyerek eseri **süsleyen** bölümleri içeriklerine uygun biçimde betimler. "**Quantum de Acción**" Dalí'nin birçok tablosu gibi mavi tonlardadır, ve sürrealist bir unsur olarak Velázquez'in hayaleti Dalí'yle konuşur. "Paris 1907"deki panellerde, kübizm etkisiyle, geleneksel perspektif bozuma uğratılmıştır (Bkz. Resim 2.4). Ölüm döşeğindeki **El Españolito**, birinci bölümde açıkladığımız **chiaroscuro** tekniğinin yoğun biçimde kullanımıyla öne çıkan **tenebrismo** stilinde çizilmiştir (Bkz. Resim 1.3). "Rafael, Erdemli Aşık" (s. 115) bölümünde ressamın içinde yaşadığı Rönesans döneminin renk tonları kullanılmıştır.

García ve Olivares'in eserindeki içerik ve biçim uyumuna dair başka bir örnek (Apelles ve Büyük İskender'e, Apollon ve Marsias'a ve Minerva ve Arakne'ye dair antik öyküler), çizgi roman sanatındaki metin ve çizim arasındaki etkileşimle ilintilidir. Çizgi roman panelinde çizimin yanı sıra konuşma balonları, anlatım kutucukları ve çizimin içine yerleştirilmiş onomatopeler (metinsel ses efektleri) bile bulunabilir. Bartual Moreno bu unsurların arasındaki ilişkiyi sekiz sınıfa ayırır (bkz. 2010: 105) ancak bu noktada bizi ilgilendiren yalnızca birincisidir: **Metin açıklayıcı işlevli çizim**.

Resimli çocuk kitaplarında ve çok daha eski minyatür el yazmalarında metin, çizim karşısında özerk bir işleve sahiptir ve anlatının tüm ağırlığını üstlenir. Bu durumda [metin açıklayıcı işlevli] çizim, öykünün belirli pasajlarını veya özelliklerini göstermekten başka bir işlevi yerine getirmez. Bugün bile anlatısına "arkaik" veya sözselsel bir ton vermek için bu yöntemi kullanan çizgi romanlar vardır. (Bartual Moreno, 2010, 105)

Bunlardan biri de **Nedimeler**'dir ancak burada, metin açıklayıcı işlevli çizimi yalnızca yukarıda saydığımız antik öyküleri aktarırken arkaik bir ton yakalamak için kullanır. Her bir öykünün sadece en önemli anları iki panelde resmedilir ve tüm öyküyü anlatma görevi metne düşer.

Ayrıca, en ayırt edici özelliği parçalara ayrılmış olması, biçimsel birliği ihlal etmesi olduğu halde barok eser her türlü sanatsal ifadeyi uyumlu bir bütün halinde birleştirmeye de çalışır (Bazin, 1968: 19). Bu uyumlu bir bütün halinde birleştirmenin, **Nedimeler**'le (R) çeşitli ilişkiler kurmuş ressam ve entelektüellerin anlatılarını içeren NBK katmanında kırmızı ve tonlarıyla sağlandığını belirtmiştik. Ne var ki "Aşk Kraliçesi", "Gerçek Suç Hikâyeleri", kralın evliliklerini anlatan sayfalar ve "Rafael, Erdemli Aşık", ne Velázquez ne de onun başyapıtıyla ilgili oldukları için, çizgi romanın amacına hizmet etmezler. Ancak bu kısımların anlatıda yer alması Barok'a aykırı bir şey değildir çünkü, tam olarak, İspanyol Barok Tiyatrosunda önemli bir yer tutan **entremés** işlevi görürler. İspanyol Altın Çağ Tiyatrosunda, genellikle çeşitlilik olsun diye veya seyirciyi eğlendirmek ve canlandırmak için bir komedinin iki perdesi arasında temsil edilen kısa, mizahi ve burlesk tiyatro parçalarına **entremés** denir (Asensio, 1971: 17).

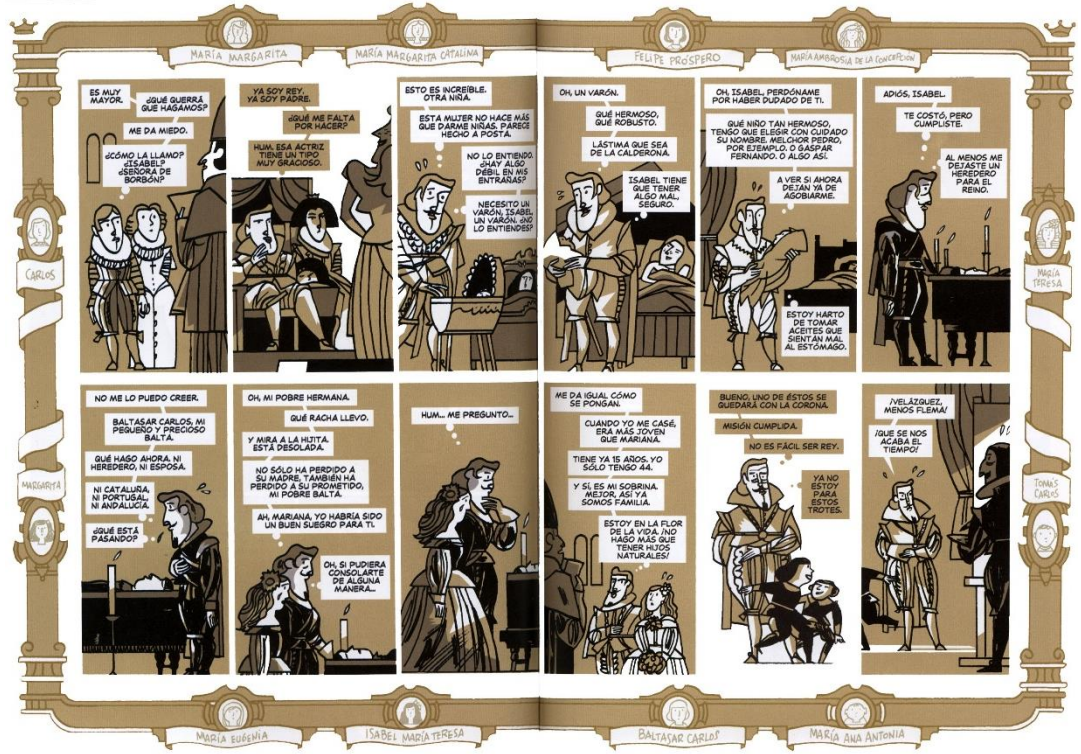


İlgisiz olarak tanımladığımız kısımlar **entremés** gibi kısa, mizahi ve burlesktir. “Aşk Kraliçesi” (s. 50, 51) kraliçeyi herkesin önünde kucaklayacağına yemin eden Villamediana Kontunun onu kollarına alıp ateşten kurtarmak için Buen Retiro’nun saray tiyatrosunu yakışını anlatır (Ortega y Medina’dan akt. Domènech, 2018: 429). “Gerçek Suç Hikâyeleri” (s. 52) Franco döneminde yayımlanan, skandal haberleri aktaran ucuz süreli yayınları andırır. “Toplumsal Bir Dram” (s. 140) bölümü ile söz konusu yayınların en ünlüsü olan **El Caso** (1952-1997) arasındaki benzerlik (Bkz. Resim 2.5) dikkat çekicidir (iki başlığın da yazı tipi neredeyse aynıdır, iki kapakta da fiyat bulunur (2 peseta ve 1.25 peseta), ayrıca bu bölümün tüm sayfaları eski gazete kağıdını andıran bir arka plana sahiptir.) Kralın evliliklerini anlatan parça (s. 82, 83) onun varis arayışından hoş bir mizah çıkarır. Aralarında en burleski olan “Rafael, Erdemli Aşık” (s. 115) parçasında, ilk sanat tarihçilerden biri olan Giorgio Vasari’nin (1511-1574) aktardığı şekilde, aşırı cinsel ilişkiye girdiği için hastalanan Rafael Sanzio’nun erken ölümü oldukça komik bir üslupla anlatılır.

Barok'un belirleyici özelliklerinden bir diğeri, çeşitli türlerin bir araya gelmesi anlamında, senkretizmdir. Domènech, **Nedimeler**'de bir araya gelen türlerden bahsederken, ilk olarak, "Aşk Kraliçesi"ni -hem alt başlığı hem de içeriği açısından- klasik karikatür dergilerine benzetir (2018: 429). Ardından **No-Do**'yu²³ sayar. Çizgi romandaki **No-Do** (s. 154) Francisco Franco'nun 38 tonluk bir ispermeçet balinası yakaladığı haberiyle başlar. Domènech'e göre bu haber metaforik olarak Franco'nun mutlak gücü ele geçirdiğini bildirir ve 38 tonluk ispermeçet balinası, ayrıca, Franco'nun İspanya üzerinde kurduğu baskının ağırlığı biçiminde okunabilir. Ne var ki mega-anlatıcı ilgili gazete kupürünü çok daha basit bir amaçla anlatıya dahil eder: sadece Franco'nun tuttuğu balıkların boyutunu abartan **No-Dolarla** dalga geçmek. Ne de olsa söz konusu haberler, ellilerin sonu ile altmışların başında yasal emeklilik yaşına yaklaşan Franco'nun fiziksel ve zihinsel yetilerini sağlam tuttuğunu gösterme görevi gördüklerinden, çizgi romandaki kupürün "Franco'nun mutlak gücü ele geçirdiğini bildirdiği" (430) yorumu tatmin edici olmanın çok gerisindedir. Aksine Franco'nun gücünün azalmaya başladığını gösterir ve altındaki kartpostalda betimlenen duruma giden koşulları iletir. Kartpostal, Franco'nun diktatörlüğü altında olsa bile, İspanya'nın dünyaya açılmasına tanıklık ettiği için Velázquez'in heykeli kameralı turistler tarafından çevrilidir. Yine de kartpostalın üzerindeki pulda yer alan Franco, Velázquez'in "tabii ki de İspanyol" olduğunu hatırlatmayı ihmal etmez. İzleyen sayfada diktatörlüğün çöküşü nihayet LGBT bayrağının renkleriyle ve "**Spain is different**" sloganıyla bildirilir. Altında dönemin sanatsal temsilcileri olan **Equipo Crónica**, **Nedimeler**'in (R) pop art versiyonu **La salita**'yı çizmektedir (430).

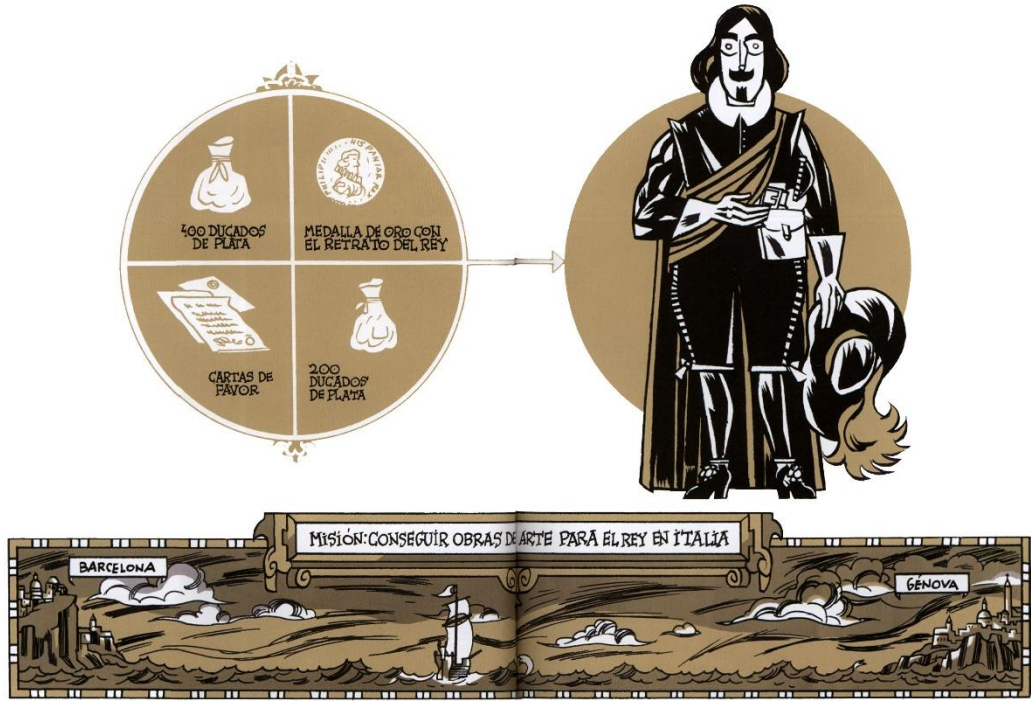
Tür örneklerini çoğaltmak mümkündür. IV. Felipe'nin tahtını bırakabileceği bir erkek çocuğa sahip olmanın yollarını aradığı parça (Resim 2.6), **günlük bant** benzeri

²³ Franco zamanında İspanya'da sinemalarda film den önce verilen haber bülteni.



Resim 2.6: *Las meninas*, s. 82, 83.

bir tür olarak tek başına bir eser olacak yeterliliğe sahip olduğundan (aynı şey Saray Yangını (s. 160, 161) için de geçerlidir) mükemmel bir **decorazione assoluta** örneğidir. Kralın absürt iç monoloğu ve çizimde kullanılan stil bu parçayı oldukça ironik kılar. Karakterler çizgi romanın genelinde olduklarından daha fazla karikatürleştirilmiş görünür, bu da her zaman olayı daha komik yapar. Öte yandan neredeyse her panelde arka plan değişir ve kralın iç monoloğunun tamamlayıcılığı sayesinde okur yeni arka planı bir bağlama oturtur ve böylece bir panelden diğerine geçişte uzun bir zaman diliminin atlandığını anlar. Daha da önemli -ve anlatıyı komikleştiren temel etmen-, kralın bir panelde düşündüğüyle diğer panelde gerçekleşen hadise arasındaki tezatlıktır. Bununla birlikte söz konusu zaman atlamaları (**elipsis**), uzun kapsamlı bir olayın çok kısa sürede aktarılmasını mümkün kılarak okurda tüm bu olayların çok hızlı geliştiği hissini uyandırır. Bu da yine anlatımı komikleştiren başka bir etmendir.



Resim 2.7: *Las meninas*, s. 62, 63.

Nedimeler'e sokulan başka bir tür de video oyunudur. Velázquez'in İtalya seyahatini başlatan parça (Resim 2.7) açıkça video oyunlarını anımsatır. Bu sayfalarda Velázquez oyun karakterleri gibi konumlandırılmıştır; onu boydan ve tam karşıdan izleriz, yine bir oyun karakteri gibi, sahip olduğu eşyaları gösteren bir çantası vardır. Sağ yanında ise sözde oyunun ona verdiği görevi yerine getirmek için gereken, oyuncular arasında **item** olarak bilinen öğeleri buluruz. Sonuçta bu öğeler, aynı sayfalarda açıklanan "kral için İtalya'da sanat eserleri edinmek" görevinin yerine getirilebilmesini mümkün kılacak öğelerdir: sanat camialarına girebilmek için "Referans mektupları", "Üzerinde kralın portresi bulunan altın madalya" ve sanat eserleri satın alabilmek için gereken "600 gümüş duka".

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇİZGİ ROMAN OLARAK *NEDİMELER* (R)

3.1. *Nedimeler*'de *Nedimeler* (R) Kompozisyonu

Barok estetiğin resmin dışındaki alanla ilgilendiği kadar çizgi roman da panellerin dışındaki alandan beslenen eksiltili (**elliptic**) bir dile dayanır. Panellerin birbirine eklenerek kurgulanışı okura anlatının sürekliliğini yeniden kurma olanağı tanır (Gómez Salamanca, 2013: 100). Dünyayı bir bütün olarak algıladığımızı düşünsek bile gerçekte bu, parçaları algılayarak bütünü zihnimizde tamamlamamızdan kaynaklanan bir yanılsamadır. Sözelimi bir koltuğun arkasında ayakta duran birinin sadece belden yukarısını görsek bile bacaklarının orada olduğunu biliriz çünkü zihnimiz geçmiş deneyimlerimize dayanarak bu kişinin vücudunu tamamlar. Parçaları gözlemleyip bütünü algılamaya **closure** (kapanma) denir ve çizgi romanlarda anlatı devamlılığı bu olguya dayanır. Çizgi roman panelleri hem zamanı hem de mekânı parçalara bölerek ayrı anlar arasında kesikli bir ritim yakalar. McCloud ve diğer bazı yazarlar tarafından bu düzenek çizgi romanın motoru olarak görülür. Çizgi roman hayranlarınca **gutter** (oluk) olarak adlandırılan iki panel arasındaki boşluk, hayal gücünün iki farklı görüntüyü birbirine bağladığı yerdir (McCloud, 1993: 60).

Bu oluk aynı zamanda mega-anlatıcının **Nedimeler** (R) imgesini yarattığı yerdir şeklinde bir iddiada bulunmak tartışma yaratacak olsa bile¹ söz konusu imgenin - diyelim ki zihnimizde- oluşmasını sağlayan motorun, **closure** ya da kapanma olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Dolayısıyla senarist García ve çizer Olivares'in, çizgi romanın temel özelliğini kullanarak Velázquez'in tablosunun en dikkat çeken veçhesini çok yaratıcı bir şekilde taklit ettiğinden bahsedebiliriz. Barok resminde resim alanının dışına yapılan göndermenin en belirgin örneği -ileride ayrıntılı bir şekilde

¹ Bir eksilti söz konusuysen burada içerik veya herhangi bir şey bulunduğunu düşünmek kavramın kendisine karşı olurdu. Bu konu hakkında daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Carpintero, 2021: 108.

açıklayacağımız üzere- **Nedimeler**'dir (R). Bu bağlamda mega-anlatıcı **Nedimeler** (R) imgesini çerçevenin dışında oluşturarak onun kompozisyonuna sadık kalmış olur.

Öte yandan söz konusu imgenin oluşma süreci, polisiye türünde sık karşılaşılan **paralipsis** (söz açmazlık) yönteminin alışılmışın dışında bir kullanımıyla başlar. "Paralipsis anlatının genel anlamda kapsadığı dönemdeki bir durumun temel taşlarından birinin atlanmasıyla oluşan bir boşluktur." (Genette, 1972: 41) Anlatıcı, statüsü sayesinde erişebildiği bilgiyi atlayarak daha sonra ortaya çıkarmak üzere okurdan gizler. "En klasik dedektiflik hikâyesi [...] çoğunlukla son ifşaata kadar bizden keşiflerin ve çıkarsamaların çoğunu saklar." (1972: 193) Önemli bir olay veya bilgiden yoksun kalan okur, anlatıda neler olduğu konusunda kafa karışıklığı yaşar ve atlanan bilgi sonunda kendisine sunulduğunda olayları çözüme kavuşturarak estetik veya zihinsel bir zevke erişir. García ve Olivares'in eserinde paralipsisle **Nedimeler**'in (R) atlanması şeklinde karşılaşıyoruz. Ancak bu, klasik dedektiflik hikâyesi paralipsisinden farklı bir işleve sahiptir. Tablo yeni bir **Nedimeler** (R) imgesi yaratmak için **atlanır**. Eser okurdan gizlenerek okurun onu zihninde canlandırması hedeflenir ve daha önce de belirttiğimiz gibi sonunda resim okura açık edilene dek canlandırmaya müdahale eden yönlendirmeler söz konusudur.

Bu fikir besbelli eserin çıkış noktasıdır. Günümüze dek **Nedimeler**'e (R) dair en isabetli ve de en çok tartışma uyandıran yorumları barındıran çalışmaları **Otras Meninas** [Diğer Nedimeler] başlığı altında derleyen Fernando Marías, bu kitabın giriş bölümünde -**Nedimeler** boyunca titizlikle irdelenen- aşağıdaki soruları sorar.

Francisco de Goya'nın gravüründen (1800) tutun, Picasso'nun 1957'de çizdiği kırk sekiz varyasyona ve yine Goya'nın olduğu kadar Jean Ranc ve Louis-Michel van Loo'nun İspanyol kraliyet ailesi portrelerine dek, ona bakarken algımızın üzerine binen ve iç içe geçen diğer "Nedimeler" imgeleri bulunurken "Nedimeler" gibi bir tabloyu bütün bunlardan ayırarak yalnızca saf hâlinde "okumak" mümkün müdür? Hem de bu "okuma", bu biricik ve benzersiz resim hakkında XVII. yüzyıldan beri yığılan literatür tarafından renklendirilmişken. Üstelik onu, ilk gören [...] kişinin ilk tepkisiyle başlayan ve bugün, şu anda biten *post* tarihinden ayrı tutarak, yalnızca bir gözlemcinin [...] karşısına ilk çıktığı ana kadar oluşumuna katkıda bulunan her şeyi barındıran *pre* tarihi diyebileceğimiz bir çerçeve içinde düşünmeye çalışmanın manası var mıdır? Aynı zamanda birçoğu "kötü teori"ye dayanarak "kötü eleştiri"ye düşmekle -ki bunlar da

tartışmaya açık değerlendirmelerdir- ve okumalarının özdüşünsel karakterinden dolayı tarih dışı tezahürler oluşturmakla suçlanan bu *post* tarihin son bölümlerini arayıp taramak anlam ifade eder mi? Hele bir de ilgi ve çalışmasının odak noktasının köken aldığı geçmişin nesnel bir yeniden inşasından ziyade, çağdaş, postyapısalcı ve postmodern bir düşüncenin argümanlarını kanıtlama eğiliminde olan tarih dışı tezahürlerden söz ediyorsak.² Şu ya da bu hedefin, eserin geçmişteki ya da bugünümüzdeki hâliyle mi inceleneyeceği arasındaki seçimin bir strateji meselesi olduğu söylenmiştir ancak birincinin yeniden inşası olmadan günümüzde eser karşısındaki durumumuzu tam olarak bilmemiz mümkün değildir. (1995: 13)

Beklenebileceği gibi, incelediğimiz çizgi romanın yukarıdaki ilk soruya verdiği yanıt olumsuzdur çünkü **Nedimeler**, Velázquez'in başyapıtının post tarihinin barındırdığı birçok imgeyi sık sık önümüze koyar. Yukarıda bahsettiğimiz **Orienter** panelindeki saraydan başlayarak çizgi roman boyunca gördüğümüz neredeyse her yapı iki boyutlu görünümüyle Picasso'nun kübizmini andırdığı gibi otuz birinci sayfadaki boğa (bkz. Resim 1.18) kesinlikle Picasso'nun boğasıdır. Barok estetiğinde konturların belirsizleşmesine örnek olarak kullandığımız Ribera'nın hayatının son anları (Resim 1.3), diğer başka İspanyol ressamı arasında Velázquez ve Goya'nın eserlerinden büyük ölçüde etkilenen Empresyonizmden belirgin izler taşır. Yine birinci bölümde değindiğimiz Velázquez'in IV. Felipe'nin düşüyle kavga ettiği sahne (Resim 1.15) Salvador Dalí'nin en büyük temsilcisi olduğu Sürrealizmi akla getirir. Bununla birlikte söz konusu post tarihin **Nedimeler**'i (R) etkilediği fikri, yalnızca buraya kadar saydığımız biçimsel iç içe geçmelerle değil, **Quantum de Acción** başlıklı Salvador Dalí bölümünde ressamın eşi Gala Dalí'nin bu konuyu açık bir şekilde ifade etmesiyle daha da belirginleşir: Üç yüz yıl sonra bile tarihin gördüğü en büyük ressam olmaya devam ettiğini belirterek Velázquez'e hayranlığını dile getiren Dalí'ye, "Evet ama senin de ona çok yardımın dokundu" (s. 61) karşılığını verir.

Öte yandan NBK olarak adlandırdığımız prolepsis katmanındaki anlatıların çoğu, zamansal olarak çok uzak olsalar bile ilk anlatıya incelikle sokulmuştur. XVII. yüzyılın Napoli'sinde Velázquez'in **El Españolito**'yla tanıştığı panellerde arka plandaki

² Kuşkusuz, Foucault'nun **Kelimeler ve Şeyler** kitabındaki **Nedimeler** (R) incelemesiyle başlattığı yorumlara değinmektedir.

şömine ateşiyle vurgulanan ressamın gözlerindeki ateşten (s. 70, 71), XIX. yüzyıl Madrid'ine, Goya'nın yıllar önce yaptığı, kraliyet ailesini resmetmek için saraya girmeden hemen önce ateşe verdiği **Nedimeler** (R) gravüründen çıkan aleve (s. 72) geçilir. Velázquez'in damadıyla sanat hakkında konuştuğu başka bir sahneyi (s. 84-89) 1907 yılında Pablo Picasso'nun atölyesinde bir arkadaşının sanata dair yaptığı yorumu takip eder (s. 90). Anlatı daha da ilerledikçe Velázquez'in İtalya'da tanıştığı ressam, -ve **Aynadaki Venüs** tablosunun olası modeli- Flaminia Triunfi, çocuğunun adını ne koyacağını düşünürken (s. 124), aniden Kuzey Amerikalı ressam William Chase'in, eşine, kızlarının adını Velázquez koymak istediğini açıkladığı sahne başlar (s. 125). Ardından, belki de William Chase'in soyadından bir çağrışımla, Velázquez'in kralın mektubunu taşıyan görevli tarafından kovalandığı sahne gelir (s. 126, 127).³

Yukarıdaki alıntıda yer alan diğer sorulara gelince Marías'ın çıkardığı sonuca varmanın kaçınılmaz olduğu görünüyor. Eserin geçmişten günümüze ne şekilde algılandığını ve ortaya çıktığı dönemin sanatındaki başat yönelimleri bilmeden onun karşısındaki konumumuzu kestiremeyiz. **Nedimeler**'e (R) ilişkin, XVII. yüzyıldan beri büyük bir literatür oluşturan çalışmaları burada eksiksiz biçimde ele almak bu çalışmanın kapsamını aşsa bile bu literatürü genel hatlarıyla ortaya koymaya çalışmak, bu eserin hangi özelliklerinin çizgi romana ne şekillerde yansıdığını görünür kılmaya yardımcı olacaktır.

3.1.1. Gerçekmiş-gibilik

Çok uzun süredir Batı sanatının başyapıtlarından biri olarak anılmaya devam eden **Nedimeler**'in (1656), geç dönem barok ressamı Luca Giordano tarafından "resmin teolojisi" olarak görüldüğü ve yaratıcısı Velázquez'in (1599-1660), eserlerinde modern sanatın ilk belirtilerini gördüğümüz Fransız ressam Manet tarafından "ressamların ressamı" addedildiği çokça dile getirilmiştir. Ancak onu bu kadar büyük

³ Tüm bu geçişler birinci bölümde bahsettiğimiz barok kıvrımlar bağlamında da anlam taşır. Barok resminde formların, Rönesans sanatında olduğu gibi birbirinden ayrı olma değil, aksine birbirine karışma ve birleşme eğilimi gösterdiğini hatırlayalım.

yapanın ne olduğunu açıklamaya çalıştığımızda, Brown'ın bildirdiği üzere, hiçbir bireysel yorumun bu resmi tamı tamına açıklamaya yetmeyeceği gerçeğiyle yüzleşmemiz gerekir. Eleştirmenler, bilginler, şairler, tiyatro yazarları ve filozoflar, hepsi de nihai bir açıklama aramış ancak çabaları resmin günümüzde de hâlâ -belki kısmen- bir muamma olmaya devam etmesini engelleyememiştir. Dolayısıyla canlılığını korumayı sürdürürken onu yorumlamak isteyen her nesil bu ebedi yeniden yorumlama sürecine katılmaya razı olmalıdır (1978: 67). Bununla beraber unutmamamız gerekir ki her eser gibi **Nedimeler** (R) de doğal olarak döneminin ürünüdür ve bu sebeple her şeyden önce Barok illüzyonizm çerçevesinde anlaşılmalıdır.

Nedimeler'e (R) dair en çok ilgi gören ilk yorum, XIX. yüzyılın sonlarına doğru Carl Justi'den gelmiştir ve resmin aşılması güç bir kendiliğindenlik (**spontanelik**) ve gerçekmiş-gibilik sergilediğine vurgu yapmıştır. Justi ve çağdaşlarına göre bu tablo, bir nesnel gözlem ustası tarafından kusursuz bir doğrulukla yakalanmış, saray yaşamından anlık bir görüntüydü. Aşkın bir anlamdan yoksun sıradan bir olayı hiçbir bozuma uğratmadan yeniden üretme yeterliği bakımından fotoğrafla karşılaştırılıyordu (Akt. Brown, 1978: 68). Aynı zamanda, figürlerin duruşlarından ve bakışlarından kaynaklanan durdurulmuş hareket hissi tablonun en dikkat çeken özelliklerinden biridir. Buna ortamın büyük bir incelikle gerçeğe uygun şekilde temsil edilişi de eklenince sayısız yazarın **Nedimeler**'i (R) fotoğrafa benzetmekte ne kadar haklı olduğu anlaşılır (1978: 70).⁴ Ayrıca eserin en kapsamlı betimlemesini borçlu olduğumuz Palomino'ya göre (akt. Stoichita, 1995: 182) perspektif, gözlemcide resim alanına geçip orada gezebileceği izlenimini uyandırmak üzere yapılandırılmıştır. Figürler gerçek boyutlarında betimlenmiştir ve bulundukları zemin gözlemcinin bulunduğu yerin uzantısı olarak algılanır. Tablonun nasıl sergilendiğini kesin olarak bilmiyor olmamıza karşılık, büyük ihtimalle, duvara dayalı şekilde gözlemciye sunulduğu düşünülüyor. Eğer bu doğruysa resmin duvarın ardına doğru açılan bir

⁴ Daguerre'nin icadının selefi olarak bile görülmüştür (Vahlne, 1995: 164).

geçit gibi algılanması amaçlanmış olmalıdır. Birçok yorumcunun onu bir **tableau vivant** olarak görmesi bundan ileri gelir (1995: 183).

Barok ressamların enstantane anlarla ne kadar yakından ilgilendiğini birinci bölümün sonunda çizgi romandan örnekler vererek (Resim 1.18) açıklamaya çalışmıştık. Çoğu panel anlık görüntüler sunuyordu ancak **Nedimeler**'in (R) çizim sürecinden bir an gördüğümüz, adını Luca Giordano'nun başındaki devasa konuşma balonunun içeriğinden alan "Resmin Teolojisi" (s. 145-152) bölümüne değinmemiştik. Anlık görüntü etkisi yaratan sahnelerin belki de en belirginini olduğu halde "1.1.3.2. Hareket" alt başlığı altında ona yer vermeyişimizin nedeni García ve Olivares'in bu sekans için özel bir ifade biçimi tercih etmiş olmasıdır.

Bartual Moreno'nun **betimleyici sekans** olarak adlandırdığı ifade türünden bahsediyoruz. Betimleyici sekans bir alanı, orada bulunan nesneleri veya detayları çoğunlukla ufak panellerde listeleyerek betimlemeyi amaçlar. Adet üzere betimleyici sekansta eylem bulunmaz; olsa bile o kadar zayıftır ki zamanın durduğu izlenimini verir. Öte yandan panel sayısının artışıyla anlatı ritmi neredeyse duracak düzeyde yavaşlar⁵ (2010: 130). **Nedimeler**'in (R) fotografik canlılığını çizgi roman kodlarıyla ifade etmenin kuşkusuz en iyi yolu budur (Bkz. Resim 2.2).

Öte yandan tablodaki donuk an, aynı zamanda bir olaydır. Ortada, alt kısımda kendisine bir bardak su ikram edilen küçük bir kız (İspanya kralı IV. Felipe'nin kızı Margarita de Austria) vardır ancak hiç oralı olmaz. Yanındaki nedime (María Agustina Sarmiento de Sotomayor) reverans yapar gibi görünür. Resmin sağ kenarında, biraz daha ön planda, biri yetişkin (Mari Bárbola) biri çocuk (Nicolasio Pertusato) iki cüce bulunur. İkincisi, önünde umursamaz bir şekilde uyuyan köpekle uğraşır. Orta planda bir kadın (Marcela de Ulloa) kendisini duymuyormuş gibi görünen bir adamla konuşur.

⁵ "Eğer çizgi romanın mekân-zaman birimi kare ise, ne kadar fazla kare eklersek o kadar fazla zaman birimi topluyor oluruz, böylelikle ritmi yavaşlatırız [...]" (Carpintero, 2021: 289)



Resim 3.1: *Las meninas*, s. 146, 147.

Arkada, duvarları tabloyla dolu odanın dışındaki merdivenlerde bir saray mensubu (José Nieto Velázquez) şapkasını eline almış bekler. Sol kenarda, yalnızca arka yüzeyini görebildiğimiz büyük bir tuvalin karşısında bir ressam (Diego Velázquez) elinde paleti ve fırçasıyla bir an durmuş, üçü hariç bütün figürlerin yaptığı gibi bize doğru bakmaktadır. Geride bir de arka duvardaki belli belirsiz iki tuvalin aşağısında asılı bulunan ayna ve aynanın yansıttığı erkek ve kadının (IV. Felipe ve eşi Mariana de Austria) görüntüsü vardır.

Bu insanların neden bir araya geldiğini anlamak zordur. **Nedimeler** (R) içeriğini gözlemciye hemen açık etme niyetinde değildir, bu yüzden olay örgüsü hakkında bütün eleştirmenler tarafından kabul gören bir argüman yoktur. En akla yatkını Soehner'in yorumudur. Soehner'e göre (akt. Brown, 1978: 70) durdurulmuş hareket hissiyle birlikte eserin en dikkat çeken özelliği figürlerin dışarıya yönelen bakışlarıdır. Bu iki unsur tablodaki olayı açıklamamızı sağlar: Bir grup insan, resmin sınırlarının dışında gerçekleşen başka bir şey tarafından kesintiye uğratılan bir şey yapmaktadır. Bu tespit Soehner'i olay örgüsünü aşağıdaki biçimde geliştirmeye itmiştir:

Küçük kız ressamı çalışırken görmeye gelir. Bir ara, henüz "perde"⁶ açılmamışken su ister ve sol yanda diz çöken nedime, isteğini yerine getirip küçük bir testiye ona uzattığı anda kral ve kraliçe odaya girer, görüntüleri karşı duvardaki aynaya yansır. Donup kalan kişiler, aynı anda olmasa da birer birer kral ve kraliçenin varlığı karşısında tepki vermeye başlar. Onları ilk gören sağdaki nedime reverans yapmaya başlar. Velázquez de onları fark edince işin ortasında palet ve fırçayı bırakacakmış gibi bir hareketle durur. Velázquez gibi Mari Bárbola da kral ve kraliçeyi yeni fark etmiş ancak henüz tepki verecek zamanı bulamamıştır. Köpekle oynayan Nicolás Pertusato'yu seyre dalan prenses, başı cüceye dönük olmasına rağmen aniden sola, ebeveyninin yönüne bakar. Başının konumu ile bakışının yönü arasındaki garip aykırılığın nedeni budur. Sonunda, prensese su takdim etmekle meşgul olan Isabel de Velasco, nedimelerin gardiyanıyla konuşmakta olan baş nedime gibi, hükümdarların varlığını henüz fark etmemiştir. [...] [En arkadaki] kraliçenin mabeyincisinin kıyafeti ve tavrı hükümdarların varlığını doğrular. Sarayın görgü kurallarına göre, mabeyincinin "emredildiği gibi kapıları açmak için Majestelerinin hizmetinde pelerinli ancak kılıç veya şapkasız" olması gerekiyordu. José Nieto, yalnızca bulanık bir silüetten biraz daha fazlası olarak görünse de sol elindeki şapkayı ve omuzlarına attığı pelerini net bir şekilde ayırt edebiliriz. Az önce açtığı ve birazdan kral ve kraliçenin geçeceği kapının önünde beklemektedir. Velázquez böylece bize resimdeki can alıcı unsurun ne olduğuna dair hemen göze çarpmasa da sayısız gösterge sağlamıştır: kraliyet epifanisi. (Brown, 1978: 71)

"Resmin Teolojisi" bu olay örgüsünü takip eder. Ressam bir resim çizmektedir. Betimleyici sekansın kareleri, çizme eylemi ve tablonun detayları olarak figürler arasında gidip gelir (aradaki ışık farkından birinin gerçek diğerinin tuval olduğunu anlarız.) **Nedimeler**'de (R) gördüğümüz şey, köpeğin sükûnet içindeki tavrının da kanıtladığı üzere aslında hemen öncesine hâkim olan mükemmel sakinliğin kraliyet çiftinin gelişyle bozulmasıdır (Steinberg, 1981: 96). Çizgi romandaki bu sekansta (Resim 3.1) aynı etkiyi yaratan, karartılı karede gördüğümüz konuşma balonundaki coşkulu tepkidir: "Ah, bakın, annem ve babam!" (s.147) Hemen peşinden son karede kralın şaşkın yüzüyle karşılaşırız. Odaya daha geniş bir bakış sunan iki büyük panelin bulunduğu bir sonraki sayfada, betimleyici sekansta gördüğümüz kadarıyla Velázquez'in resmi çizerken yalnız olmadığını, tuvalinde betimlediği kişilerin gerçekte çizim sürecini izlemeye geldiğini anlarız. Üstelik söz konusu coşkulu tepki, tablodaki aynada annesiyle babasının görüntüsünü gören Margarita'ya aittir ve o tam bu

⁶ Yazar odanın girişindeki perdeden bahsetmektedir. Aynanın sağ üst kenarında ancak yansımaları görebiliriz. Aynı zamanda **Nedimeler**'in (R) bir tiyatro oyunuyla benzerliği üzerinden böyle bir kelime oyununa başvuruyor olabilir.

görüntüyü diğerlerine gösterirken kral içeri girer. Hükümdarların tabloda yer alan aynadaki görüntülerine bakan nedimeler ve diğerleri, tuvali gören kralın şaşkınlık içeren tepkisini duyup arkalarına döndüklerinde az önce aynada gördükleri kişinin gerçek varlığı karşısında donakalırlar. Böylece gerçek tablodakine çok benzer bir olay örgüsü sağlanmış olur. Velázquez'in **Nedimeler**'inde (R) kral, figürler kendi işleriyle ilgilenirken içeri girer, buna karşılık Santiago García'nın **Nedimeler**'inde kral içeri girerken figürler **Nedimeler**'i (R) incelemektedir. Demek ki bu sahnede gerçekleşen olay aslında figürlerin baktığı tabloda gerçekleşen olayla aynıdır (ancak bir farkla: bu kez, asıl tablodaki sakin duruşunun aksine yerde yatan mastif bile şaşkınlığını dile getirmeden edemez: "Felipe!")⁷

Bu da bizi arkası bize dönük tablonun içeriğine dair bugüne kadar ortaya atılmış üç hipotezden birine götürür. İlk olarak Palomino, ressamın kral ve kraliçenin portresini çizdiğini iddia etmiştir ve günümüzde birçok İspanyol yazar bu görüşü destekler. İkinci hipotez Velázquez'in Margarita ve nedimleri çizdiğini iddia eder. Velázquez'in, sadece arkasını gördüğümüz tuvale tam olarak **Nedimeler**'i (R) çizdiğini öne süren üçüncü hipotez ise ilk kez 1819 yılı Prado Müzesi Kataloğunda ortaya çıkmıştır (Brown, 1978: 81).⁸ Aşağıdaki panelde bu sonuncu hipotezi bulabiliriz. Ressam bir şey çizerken (tablo açısından) veya nedimeler ve diğerleriyle birlikte çizdiği tabloya bakarken (çizgi roman açısından) birden kral içeriye girer ve herkes şaşkınlıkla ona doğru döner.

Peki ressam ne çiziyor? Hemen önceki sayfalardan anladığımız üzere Velázquez'in resim çizerken görüldüğü bir sahneyi. Ama hangi resmi çizerken? Velázquez'in resim çizerken görüldüğü bir sahneyi içeren resmi... (Searle, 1980: 112)

⁷ Çizer Javier Olivares'in bir söyleşide ifade ettiği gibi muhtemelen ona adıyla hitap etmeye cesaret edebilecek tek canlı oydu (Bkz. García v.d.: 2015).

⁸ Bu noktada García ve Olivares'in hangi hipotezi benimsediğini pek de dert etmemiz gerekmez; her yorumu bir zenginlik olarak gördüklerini düşünebiliriz çünkü daha önce belirttiğimiz gibi çizgi romanda ulaşmaya çalıştıkları şey okura açık bir şekilde sunmadıkları tabloyu okurun kendi zihninde kendi yorumuyla canlandırmasıdır.



Resim 3.2: *Las meninas*, s. 148.

Böylece yukarıda Searle'nin betimlediği gibi matruşka bebeklerine benzer bir yapıyla karşı karşıya kalırız. Şu da var ki tablonun teknik analizi Palomino tarafından ortaya atılan ilk hipotezin gerçeğe daha yakın olduğunu ortaya koyar. Aynanın, resimde yer alan Velázquez'in arkası gözlemciye dönük olan tuvale çizdiği kraliyet portresini yansıttığını ileri süren bu görüşe ileride değineceğiz.

3.1.2. İdeoloji

Carl Justi'nin resmin kendiliğindenliğine vurgu yapan yorumundan altmış yıl sonra, 1949 yılında, Charles de Tolnay **Nedimeler**'i (R) sanatsal yaratımın alegorisi olarak yorumladı: "Bu, bir sanatçının, yaratmanın maddi ve nesnel bir icradan ziyade - ancak bunun da gizli olmadığı-, manevi, öznel sürecine vurgu yaptığı ilk otoportrelerinden biridir." (Akt. Brown, 1978: 69) Bu bakış açısı tabloyu entelektüel bir icra olarak görmenin yolunu açtı. Bununla birlikte, Justi'ye kalırsa bu tablo ancak şans eseri ortaya çıkmış olmalıydı: "Bir gün kral ve kraliçe, Velázquez'e poz verirken sıkılıp

kendilerini eğlendirmesi için Margarita ve nedimleri çağırır, onların odadaki dağılımı hoşuna gider ve 'tam bir tablo gibi', diye mırıldanır. Velázquez'den bunu çizmesini ister." (Akt. Emmens, 1961: 44) Ne var ki Emmens'e göre o dönemin resminin, manzara ve bazı komik ve grotesk resimler dışında, şansa dayandırılması sanat tarihi açısından anakronik bir bakıştır. Dolayısıyla **Nedimeler** (R) yalnızca şansa veya kadere dayandırılarak açıklanamaz.

Tolnay, kendi döneminin başat sanat akımı Empresyonizmin etkisinde kalarak **Nedimeler**'i (R) plastik sanatlara bir övgü olarak okumuştur. Daha yakın zamandan bir eleştirmen olarak Gustav Künstler çok daha ileri giderek  u sonuca varır: "*Nedimeler* tablosu az çok  u mesajı iletir: 'İ te beni burada bulun, bu büyük tuvali ben çizdim ve i te bunlar da modellerim.'" (Akt. Emmens, 1961: 45) Ancak Emmens'e göre bu yorum sanata ve sanat ya dair modernist bir yaklaşımın ürünüdür; **Nedimeler**'de (R) Vel zquez'i resim çizerken buluyor olu umuz tablodaki ana rolün ona ve aktivitesine ait olduğu anlamına gelmez.

    nc  bir yaklaşım yolunun  n n  açacak olan Ramiro de Moya, sahneyi ve modellerin konumunu birebir resmin çizildiği gündeki şekilde yeniden oluşturmak için odanın perspektifini çizmeye koyulmu tu. Teorisi, on dokuzuncu yüzyılın **resim tamamen gerçekçidir ve bu gerçeklik perspektif kuralları tarafından kesinlikle ölçülebilir** inancına dayanıyordu. Sahneye kendi maketini yerleştiren Vel zquez'in, en ufak bir de i iklikte bulunmadan gerçekte gördüğünü  izmi  olduğuna ikna olan Moya'ya göre, insan g r    ve perspektif yapısı aynı kurallara tabiydi. Brown'a göre bu g r   lerden ilkinin tarihsel tutarlılığı olmadığı gibi ikincisi besbelli yanlıştır. (1978: 69)

En güncel yorumlara gelince **Nedimeler**'in (R) resim sanatının toplumsal statüsüyle ilgili olduğu fikri ağır basar. Bu görüş, tabloyu bütünüyle açıklamamakla birlikte kesinlikle belirgin olan bir veçhesini ortaya çıkarır. Brown'a göre tablonun amacı resim sanatı ve ressamların soyluluk mücadelesine katkıda bulunmaktır.



Resim 3.3: *Las meninas*, s. 43.

XVII. yüzyıl İspanya'sında resim el işi olarak görülüyordu. **Alcabala** olarak bilinen bir tür satış vergisine tabi olanlar arasında, terzi, ayakkabıcı ve marangoz gibi esnafların yanında eserlerinin satışından vergi alınan ressamalar da yer alıyordu. Bu yaklaşım karşısında aşağılanmış hisseden ressamalar (özellikle bir dönem İtalya'da yaşamış olanlar) yüzyılın başından beri söz konusu vergiden muaf olmanın yasal yollarını aramıştır. Çizgi romanda ölüm döşeğindeki Ribera'nın sarf ettiği şu sözler ressamaların bu durumuyla ilgilidir: "Onlar için biz bir hiçiz, Diego. Sanatımız önemsiz. Hiçbir değeri yok. Onlardan biri misin, değil misin? İspanya'da tüm mesele bundan ibaret" (s. 108). Soylularla ressamalar arasındaki bu çatışma aynı zamanda müfettişin, Velázquez hakkında bilgi talep ettiği ressamalara karşı tutumunda görünür hâle gelir. Gerginlik verici sorgularda kişiler birbirine meydan okuyan iki düellocu gibi karşı karşıya gelir ve karakterlerin konuşma baloncukları, düşmana savrulan kılıç darbeleri misali, karşısındakinin bulunduğu paneli işgal eder (Bkz. Resim 3.3).

Bu bağlamda kralın ressamı olarak Velázquez'in bu olumsuzluklardan etkilenmemiş olması gerektiğini düşünmek akla yatkındır ancak durum böyle değildi. 1637 gibi geç bir tarihte bile yaptığı resimler için **alcabala** ödemesi gerekiyordu (Brown, 1978: 82). Saray başressamlığının yanında kâhyalık (**apostentador**) görevini de üstlenerek saray eşrafı arasında önemli bir konuma yükselen Velázquez için bu durum tahammül edilemez olmalıydı. Kâhya, mobilyaların bakımı, sarayın temizliği, kış için

yakacak odun temini ve kral seyahat ederken ona eşlik eden hizmetkârlarına kalacak yer ayarlama gibi işlerin idari görevlisiydi. Bu sorumluluklar görevliye nispeten büyük bir yükte birlikte önemli bir güç ve birçok yarar da sağlıyordu. Sarayın odalarını başhizmetkârlara dağıtma yetkisi bunlardan biriydi (ancak **Mayordomo mayor**'a danıştıktan sonra). Daha önemlisi, kamuya açık biçimde icra edildikleri için, protokol görevleriydi. Kâhyanın törenlerdeki ana görevi çizgi romanda da gördüğümüz gibi (s. 28) kralın sandalyesini tutmaktı, bu onu ilgi odağı yapan bir görevdi. Bununla birlikte aynı sayfada gördüğümüz, kralinkiler dahil sarayın bütün odalarını açmaya yarayan ana anahtar, sahibine büyük prestij sağlıyordu.

Kâhyanın yararlandığı kralın odasına giriş hakkı belki de IV. Felipe'nin bu göreve Velázquez'in seçilmesi için uyguladığı istisnai müdahaleyi açıklar. 1652'de bu görevin boş kalması üzerine, sarayın yönetimini üstlenen yürütme komitesi tarafından bire karşı beş oyla Gaspar de Fuensalida'nın kâhyalığa önerilmesine rağmen kral, Velázquez'in seçilmesini sağlamıştır. Velázquez'in resim yaparken bile üzerinde taşıdığı -**Nedimeler**'de (R) kemerinden sarkan- anahtar bu nedenle yalnızca yüksek bir makamın nişanı olmakla kalmayıp aynı zamanda ressam ve kral arasındaki özel ilişkiyi simgeler (Brown, 1978: 75). Dolayısıyla, anahtar ile ressam ve kral ilişkisi arasındaki bağlantıyı vurgulamak için, çizgi romanın başlarında anahtar ve kralın sandalyesini tutan Velázquez, ardışık panellerde temsil edilmiştir. Ayrıca panellerin boş bir arka plana sahip olması bu görüntülerin simgeselliğini vurgular.

Kral ve ressam ilişkisi, özellikle de ressamın atölyesinde bulunan kral, sanat teorisinde geleneksel bir temadır. Kökeninin izi Büyük İskender ve Apelles'in arasındaki ilişkiye kadar sürülebilir. Plinius, kapsamlı eseri **Doğa Tarihi**'nde Büyük İskender'in sık sık Apelles'in atölyesini ziyaret ettiğini, imparatoru çizme ayrıcalığının yalnızca Apelles'e ait olduğunu ve İskender'in bir cariyesini ona hediye ettiğini yazar. Plinius'un yalnızca ilginç anekdotlar olarak aktardığı bu ayrıntılar, yüzyıllar sonra geniş kapsamlı sosyal sonuçları olan, büyük önem taşıyan teorik bir tartışmada kullanılacaktı. Resmin liberal bir sanat olarak kabul edilmesini sağlama mücadelesi XV. yüzyılda İtalya'da başladı. Teorisyenler mücadelelerinde genellikle Büyük İskender ile Apelles arasındaki

nl ilişkiyi bir silah olarak kullandılar. Argümanları şuydu: Krallar tarafından tercih edilen bir sanat kaçınılmaz olarak soylu bir sanat olmalıdır çünkü kral varlığıyla onurlandırır ve kendi yüceliğine layık bir faaliyeti tercih eder; sonuç olarak, hükümdarın varlığı sanatı yüceltir (Millner Kahr, 1975: 227, 233, 240).

İspanyollar arasında resim sanatının saygınlığının en büyük savunucularından biri ve aynı zamanda Velzquez'in kayınpederi olan Pacheco, izgi romanda da gördüğümüz üzere (s. 29, 30), Apelles ve İskender'den sonra modern bir örnek olarak Tiziano ve V. Carlos'tan bahseder. Nasıl ki Büyük İskender kendisinin yalnızca Apelles tarafından çizilmesine izin veriyorduysa V. Carlos da aynı ayrıcalığı sadece Tiziano'ya sunuyordu. Diego'ya eğitmeni sık sık şunu öğütlüyordu: "Büyük bir efendisi olmayan, büyük bir sanatçı; büyük bir sanatçısı olmayan, büyük bir efendi olamaz." (Brown, 1978: 74).

Öte yandan Tiziano ve Rubens yetenekleri sayesinde soyluluk unvanı kazanmıştı (Brown, 1978: 75). Dolayısıyla, saray kariyerinin zirvesinde olsa bile Velzquez için yukarıda sıraladığımız yetkiler yeterli değildi. Önceden beri gerçekleştirmeye çalıştığı bir hırsı daha vardı: şövalyelik unvanı almak. Bununla soylular makamına yükselmekle kalmayıp şvalyelikle ödüllendirilmiş büyük sanatçılar seviyesine çıkacaktı (Marías, 1995: 269). Gerçekten de Tiziano, Rubens ve Velzquez sadece İspanyol Habsburgların en sevdiği ressamılar değil, aynı zamanda resimsel üslubun  büyük ustası olmuşlardı.

Ancak, bu noktada Tiziano ve Velzquez arasında büyük bir fark vardır. Tiziano **Espuela Dorada** Tarikatı'nın şvalyeliğine kabul edilmişti, Velzquez ise İspanyol aristokrasisinin en elitist tarikatlarından biri olan Santiago Tarikatı'na girmeye çalışıyordu. O dönemde sanatçıların maruz kaldığı önyargılar göz önüne alındığında Velzquez'in bu hırsının aristokrasi tarafından ne kadar ölçüsüz karşılandığını tahmin etmek zor olmaz (Brown, 1978: 86).

izgi romanda tarikat müfettişi, Velzquez'le konuşurken bunun lszlğn gayet açık bir şekilde dile getirir (Bu sekansın da (s. 156-159)

Nedimeler'in (R) kompozisyonunu izlediğini eklemek yerinde olur.) Geniş planda ressamın atölyesine girerek sakince tabloyu izleyen sorgucun dinginliği Velázquez'in gerçek varlığını fark etmesiyle bozulur. Belki de bu, tam da tablodaki Velázquez'e bakarken gerçekleşir ve birdenbire gerçek Velázquez'i karşısında bulunca irkilir. Bu sayfadaki geniş panellerin aksine bir sonraki iki sayfada dar paneller yer alır. Çoğu yakın plan olan dar paneller, gerilimi artırmak için müfettiş ile Velázquez arasında gidip gelir. Söz konusu diyalog sayesinde Sevillalı ressamın, gerekli şartları sağlayamamasına rağmen İspanya kralı ve Roma'daki Papa'nın araya girmesi sayesinde, soyluluk unvanıyla birlikte müfettişin sol göğsünde gururla taşıdığı, gittikçe daha yakından gördüğümüz Santiago haçını elde edeceğini öğreniriz. Müfettiş, Velázquez'in kendisini kralın önünde resmetmeye cesaret etmiş olmasına şaşırır. Bu açıdan bakınca **Nedimeler** (R) gerçekten de olağandışıdır. Daha önce hiçbir resimde yaşayan bir hükümdar ile iş başındaki bir ressam birlikte temsil edilmemiştir (Brown, 1978: 71).

Santiago Tarikatı'na girmeye çalışan Velázquez için 1655-1656 yıllarında kralı resmetme ihtiyacı kaçınılmaz bir hâl almış olmalıdır. Bunu, mekanik bir zanaat olarak algılanan resmin, hükümdara hizmet eden bir sanat olduğundan özgürleşmesi gerektiğini kanıtlamak için yapması gerekiyordu. Bir önceki alt bölümde açıkladığımız gibi Velázquez, resim alanının dışında kral ve kraliçenin yer aldığı illüzyonist bir alan daha yaratarak ve onların varlığını bu denli inandırıcı bir biçimde ileri sürerek resmin sahip olduğu ölümsüzleştirme gücünü vurgulamış oldu. Aynı zamanda -onun için daha önemli olan- **krallara layık** sanatının şahitleri olarak hükümdarların ressamın yanındaki varlığını garantiledi. Büyük İskender'in Apelles'i ziyaret ettiği gibi IV. Felipe'nin de Velázquez'i sık sık ziyaret ettiğini göstermek istemişti. **Nedimeler** (R), resim sanatının soyluluğunun bir savunusu olduğu kadar, özel olarak Velázquez'in kendi soyluluğunun da bir savunusuydu. Sevillalı ressam, resmin soylu ve özgür bir sanat olduğunu, sadece kopyalamaya değil, yeniden yaratmaya, üstelik üstünlükte doğayı bile geçmeye yaradığını kanıtlamaya çalışmıştı: meşru bir bilme yolu olarak ve dolayısıyla herhangi bir mesleğin ötesinde ve dolayısıyla yine liberal bir sanat olarak resim (Millner Kahr, 1975: 239).

Çoğu sanat tarihçisine göre **Nedimeler**'in (R) duvarında gördüğümüz içeriği belirsiz iki tablo da bu ideolojik yorumu destekler. Koleksiyon kaydı sayesinde günümüzde bunların hangi tablolar olduğunu biliyoruz (Stoichita, 1995: 191): damat Mazo'nun Rubens'ten kopyaladığı **Minerva ve Arakne** ile yine Rubens'in bir eskizi üzerinden tamamladığı **Pan'a Galip Gelen Apollon** (Jacob Jordaens). Çizgi romanda "Atölyede" (s. 84-89) başlıklı bölümde Mazo bu ikinci tabloyu çizerken Velázquez içeri girer. Damadından tabloda betimlediği miti anlatmasını ister. Daha sonra Minerva ve Arakne'nin hikâyesini de çizmesini tavsiye eder. İki hikâyede de bir tanrıya meydan okuyan bir faninin cezalandırılışı anlatılır. Herkes gibi Mazo da bu hikâyelerden, "insanın mütevazî olması gerektiği çünkü tanrıların küstah olanları cezalandırdığı" (s. 88) mesajını çıkarırken Velázquez tersine bir okumayla şu soruyu sorar: "Sence [bu hikâyelerin] bize tanrılara meydan okumayı öğrettiklerini düşünemez miyiz? Tanrıların adaletsiz ve kaprisli olduğunu ve insanların, sanatları sayesinde tanrıların bile üstüne çıktığını?" (s. 88)

Dolayısıyla flütüyle Apollon'a meydan okuyan Marsias, parmaklarıyla Minerva'yı alt eden Arakne ve sanatıyla soylulara kafa tutan Velázquez arasında sıkı bir bağ vardır. Bununla birlikte Brown'a göre, iki tablonun da kopya olması resmin liberal bir sanat olduğu fikrini destekler: "Resmin ihtişamı, el işi olarak çizimde değil, kavramda yatar." (1978: 84)

Ne var ki Fernando Marías'a soracak olursak duvardaki zor seçilen tablolar farklı bir işleve sahiptir. Bunları yorumlarken Velázquez'in, **Nedimeler**'i (R) sadece kralın görmesi için çizdiği iddiasından yola çıkar. Gerekçesi, kralın, tablonun Yaz Dairesine taşınmasını istemesidir (Bunu çizgi romanda s. 152'de de görürüz.) Saray kayıtlarına göre tablo bu dairenin en ücra ve en özel bölümü olan kralın çalışma odasında yer almış olmalıdır. Burası, kralın saray protokolü ve kamu hayatının getirdiği yükümlülüklerden uzak bir uyuşukluk içinde sıcak yaz günlerini geçirdiği yerdî. Dolayısıyla bazı yorumcular **Nedimeler**'in (R) tamamen kralın kişisel kullanımına ayrılan bu odaya yerleştirilmiş olmasını gerekçe göstererek onun yalnızca tek bir alıcıya yönelik olduğunu öne sürer (Marías, 1995: 250). Bu görüş, resmin bu **özel** karakteri,

onun, alegorik veya eğitici⁹ bir temsil ya da resmin özgürlüğünün savunusu olarak¹⁰ **halka açık** bir eser şeklinde okumalarının akla yatkınlığını sorgulatabilir ancak tablonun sanat üzerine derin bir düşünme olduğu fikri geçerliliğini koruyacaktır (1995: 252).

Öte yandan Marías, resmin bu **özel** karakterini göz önünde bulundurarak **Nedimeler**'in (R) **resimsel** bir izin isteme şeklinde anlaşılabilirliğini iddia eder. Çünkü karısı Isabel de Borbón'un ve iki yıl sonra oğlu Baltasar Carlos'un ölümüyle (çizgi romanda bkz. s. 82, 83) uzun bir yas dönemine giren ve yıllar sonra yaşlı olarak resmedilmekten korkmaya başlayan kral, portresinin çizilmesini yasaklamıştı (Marías, 1995: 268). Dolayısıyla Velázquez 1644'ten beri kralı çizmemişti. Bu tarih, kralın Katalan ayaklanmasını bastırmaya gidişinden önce Velázquez'in **IV. Felipe Fraga'da** tablosunu çizdiği tarihtir (**Nedimeler**'de s. 79). Bununla birlikte, yukarıda nedenlerini açıkladığımız soyluluk hırsından dolayı Velázquez'in kralı resmetmeye ihtiyacı vardı.

Resmedilmek istemeyen ve ressama asıl görevi olan hükümdarı resmetme iznini vermeyen bir kraldan, onu **resimsel olarak, ustaca, kavramsal olarak** çizme izni nasıl istenir? İlk akla gelen çözüm, kendinizi onun portresini çizerken modelinizle birlikte resmetmektir ancak kendini kralla birlikte resmetmek bir on altıncı yüzyıl ressamının aklından bile geçiremeyeceği bir şeydi ve XVIII. yüzyılın sonuna kadar da yapılamayacaktı. En basit ve daha önce de uygulanmış bir seçenek olarak ressamın kendisini kralın portresini gösterirken çizmesi de ihtimal dahilindeydi fakat kralı resmetme yasağı bu ihtimali ortadan kaldırmıştı. Bu durumda ressam, kralın portrecisi olarak kendi rolünü vurgulamak istediğinde, ancak kralın portresini çizmesine izin verilmediğinde, bu isteğini nasıl gerçekleştirebilir? Üstelik bir de krala hitaben çizilen bir resimde en öne çıkan kişi olma küstahlığına düşmeden. Kralın **imkânsız portresi** nasıl çizilir? (Marías, 1995: 271)

⁹ Bu yorum, eski siyaset sanatı literatüründe prenslerin eğitimi için yol gösterici olarak filozoflar ve devlet adamları tarafından yazılmış metinlerden oluşan **espejo de príncipes** (prenslerin aynası) türünden yola çıkarak, aynadaki hükümdarların görüntüsünün o zamanlar tahtın varisi olan küçük Margarita'ya ideal hükümdar örnekleri olarak sunulduğunu savunur (Bkz. Snyder, **Las Meninas y el espejo del príncipe**, 1985). Ancak IV. Felipe'nin, prenses Margarita'nın öğretmeninin ölümünün ardından kızının eğitiminin akıbeti hakkında sarf ettiği sözler bu görüşle çelişir: "Zaten artık okuma yazma biliyor. Bu kadarı kâfi." (Marías, 1995: 248)

¹⁰ Nitekim Vicente Carducho'nun **Diálogos de la pintura** eserinde aktardığı üzere IV. Felipe resmin özgür bir sanat olduğunu zaten kabul eder (Marías, 1995: 252).

Marías'a göre bu soruların cevabı **Nedimeler** (R) olabilir. Belki de Kral'a özel bir tablo olan bu eser, bir ressamın kralına sunduğu, onun portresini yapmasına -başka ifadeyle hizmetini resmi olarak yerine getirmesine- izin vermesi için resimsel ricası olarak anlaşılabilir. Bu hizmet ayrıcalıklı bir asilzade olmanın gerekçesi olabilecekti. Bu nedenle Velázquez'in öncelikle kralın önünde **özel** olarak (**Nedimeler** (R) ile), daha sonra **halka açık** olarak (**Felipe IV** ile) hizmetinin ne olduğunu göstermiş olması muhtemeldir. Kralla, ileride bahsedeceğimiz **ayna oyununu** oynadıktan sonra atölyesini toplayan Velázquez (s. 152), kralın ona seslendiğini duyar ve bıyık altından gülümsemeye başlar. İsteddiği izni koparacağını anlamıştır; kral ondan yeni bir portre ister: 1657 tarihli **Felipe IV** tablosu.

Bu istek, belki de başka bir bakış açısından, odanın arka tarafında asılı duran iki resmin varlık nedenini açıklayabilir: bir **sanatçının** ceza alma riskini göze alarak bir tanrıya meydan okuduğu, ancak bunun örtülü kaldığı, aynanın parlaklığına kıyasla karanlıkta kaldığı iki mitolojik hikâye (Marías, 1995: 271).

3.1.3. Barok illüzyonizm

Barok, denge ve, her şeyden önce, bütünlük kaygısını ifade eden bir stildir. Bellori, Roma'daki S. Andrea della Valle kilisesindeki Lanfranco tarafından yapılan fresk hakkında şunları yazmıştır: "... bu resim, haklı olarak, bütün seslerin bir araya gelerek armoni yarattığı tam bir koroya benzetilmiştir; belirli bir ses ayırt edilemez ancak insanı hoşnut eden şey, seslerin kaynaşması, şarkı söylemenin genel ölçüsü ve özüdür". Bu pasaj, hangi biçimde olursa olsun, büyük Barok tasarımının kalitesini güzel bir şekilde vurgular. Vurgu, bütüne tabi olan parçaların uyumu yoluyla denge üzerindedir. [...] Barok'un birliği, biçimsel ve kendi kendine yeterli olmaktan daha fazlasıdır; bir tiyatro oyunu gibi seyircisi olmadan eksik kalır -zaten bu üslubun tiyatroyla yakın bağlantıları vardır. Barok eserin ayırt edici bir özelliği, çeşitli araçlarla gözlemcinin bedensel ve dolayısıyla duygusal katılımını düzenlemesidir. Resim veya heykelin bunu başarabilmesi için, öncelikle, konusunda gerçeklik ve doğruluk yanılsaması yaratmada ikna edici olması gerekir. O halde Barok temsil, görünüşlerin gerçekliğiyle ya da en azından gerçeğe benzerlik kavramıyla ilgilenir. Şeylerin özü, renkleri ve dokusu üzerinde ısrar eder. Esere konu olan şey ve izleyicinin zamanın belirli ve bazen dramatik bir anında birleştirebileceği bir alan yaratır. Barok'un fiziksel ehemmiyeti, özellikle ışığın karanlığa, kütlenin boşluğa karşı hesaplanması, güçlü köşegenler veya eğrilerin kullanılması, beklenen ve ayırıcı düzlemin kırılmasıyla elde edilir (Osborne, 1970: 108, 109).

Barok'ta söz konusu ayırıcı düzlemin kırılması için resim alanının dışına yapılan en dikkat çekici göndermenin **Nedimeler**'de (R) bulunduğunu söylemiştik. Velázquez, büyük bir odanın görünümünü dikkatli bir şekilde yeniden üreterek, onu ışık ve gölgenin ince kontrolüyle canlandırarak sanat ve gerçeklik arasında bir bağlantı kurmaya çalıştı. Kullandığı yöntem İtalyan Barok illüzyonizminin temel fikirlerine dayanıyordu ancak o bunu kendi amaçlarına göre özgün bir şekilde değiştirdi. Dönemindeki birçok illüzyonist eser, bir olayın sanatsal olarak yeniden yaratılmasını mümkün olduğunca makul kılmak için gerçeklik dünyasını sanat alanıyla birleştirmeyi amaçlıyordu. Bu etkiyi elde etmek için çeşitli yöntemler vardı, ancak hepsi, kurgu ile gerçeği karıştırmak için mekân ve maddenin sınırlarının kaldırılmasına bağlıydı. **Nedimeler**'de (R) bu yöntemin belirli bir amaç uğruna kullanıldığını görüyoruz: kral ve kraliçenin örtülü varlığını mümkün olduğunca gerçek kılmak. Velázquez'in, yukarıda gördüğümüz ideolojik nedenlerle Felipe ve Mariana'nın kendi atölyesindeki varlığını vurgulamaya ihtiyacı vardı ancak büyük bir saygısızlık olacağı için kendini onlarla yan yana resmedemezdi. Ne var ki bu sorunu çözecek belirli kaynaklar keşfetti: İlk önce resimdeki figürlerin dikkatini kraliyet çiftinin galeriye girişine odakladı ve ardından hükümdarların varlığını ayna aracılığıyla dolaylı olarak ortaya çıkardı. Sonuçta tuvalin önünde hayali bir alan yaratmış oldu. Bir resmin içindeki figürlerden daha fiziksel varlıkların bulunduğu bu alan gözlemcinin dünyasında yer aldığı için, Velázquez, hükümdarların örtük varlığını güçlendirmiş oldu. Çalışması için geniş bir format seçerek hem insanlar hem de mimari için doğal bir ölçek kullanabildi ve böylece kraliyet çiftinin **de facto** varlığını önermenin yolunu buldu (Brown, 1978: 78).

Nedimeler'de (R), sanat ve gerçeklik arasında bağlantı kurma amacıyla, önemli bir kaynak olarak bakışın kullanıldığını görüyoruz. Tabloya bakarken sadece biz figürleri görmekle kalmayız, onlar da bize bakar. Aslında kendimizi bakarken görürüz. Bakışların değiş tokuşu sayesinde ortaya çıkan karşılıklılık, tuvaldeki figürler ile tuvalin bu tarafındaki biz arasında -resmin düzlemi tarafından kurulan bölünmeyle ayrılamayacak kadar- yakın bağlar varmış gibi hissettirir. Tablonun ikiye böldüğü hayali bir kürenin bu tarafında hükümdarların örtük varlığı ve bizler, diğer tarafta resimdeki

figürler bulunur. Dolayısıyla kendi düzleminin dışındaki tamamlayıcı yarısı olmadan resim eksik kalır, merkezi kayganlaşır.

Steinberg, resim düzleminin kompozisyonunu yakından inceleyerek tablonun birden çok merkezi bulunduğunu keşfeder. Onu genişliği açısından ele aldığımızda orta noktanın küçük Margarita'ya -tam olarak sol gözüne- denk geldiğini görürüz. Bir kolyeye asılan mücevher gibi resmin alt merkezine düşer. Ancak perspektif yapısına bir bakış bu merkezi noktayı değiştirir. Resmin kaçış noktası (gözlemcinin gözünün tam karşısı) merdivendeki saray görevlisinin üzerindedir. Öte yandan resmin mekânı olan odanın görebildiğimiz kısmının merkezini aradığımızda tavanın tam ortasından geçen avize kancalarını takip ederek duvarın tam ortasında asılı duran, odanın merkezinde yer alan aynayı buluruz. Gereksiz karışıklığı önlemek için daha basit bir tabloda eşleştirilebilecek bu üç merkez (küçük Margarita, kaçış noktası, mekânın merkezi) burada kasıtlı şekilde dağıtılmıştır. Dağılma etkisi resimdeki üç yetişkinin konumlandırılmasıyla da vurgulanır: sağ duvarın yanında ellerini kavuşturmuş biri, arka kapıda bir başkası ve sol tarafta nihayet ressam. Üçü de resmin bu tarafındaki kraliyet çiftine bakıyor, bakışları bir çemberin radyanları gibi merkeze doğru birleşiyor.

Böylece Steinberg, Velázquez'in, kompozisyonunun doğaçlama ve istikrarsız görünmesini istediğinden şüphelenmeye başlar. Velázquez, sadece resme bir yerine üç merkezi nokta eklemekle kalmayıp, daha da önemlisi, tablonun tüm dramatik ve psikolojik odağını tablonun dışına yerleştirerek tüm karakterleri bir dış merkeze tabi olarak tasavvur etmiş ve bu odağı resmin gerçekte gösterdiğinden uzun uzun baktığı şeye doğru kaydırmıştır. Sanki resmedilen sahne, bir şeye bağlıymış, hükümdarların yer aldığı dıştaki merkez tarafından yakalanmış gibidir. Bununla birlikte burası aynı zamanda gözlemcinin de bulunduğu yerdir. Görüşün insanın kendini tanımlamasında oynadığı rolle ilgili olarak figürler ve gözlemci arasındaki bakış alışverişi, tuvalin karşısındaki bilinci (gözlemci) kendi varlığını hissetmeye kışkırtır. **Nedimeler** (R) konuşacak olsa bize şunları söylerdi: Bana nasıl baktığını görüyorum, ben sende kendimi bakarken görüyorum; senin de bakılırken kendini gördüğünü görüyorum (Steinberg, 1981: 96-101).

Sonuç olarak anlıyoruz ki **Nedimeler**'in (R) karşısında gözlemcinin varlığı tablonun kurgusu açısından kilit öneme sahiptir. Dolayısıyla gözlemcinin bu buluşmaya katılmayı reddetmesi durumunda kompozisyon eksik kalır. Görülen gerçeklik (resim düzlemi) önceliğe sahiptir fakat aynı zamanda resim düzleminin bu tarafında bulunan biz gözlemciler de öncelikliyiz. Paradoksal olarak, bizden önce de var olan görülen gerçeklik, dışarıya bakarak bizi onaylayan veya tanıyan gerçekliktir. Ancak ona bakmak için bu gerçekliğin önüne gelmemiş olsaydık görünen gerçekliğin önceliği ilk etapta tanımlanamazdı. Başka ifadeyle görülen gerçeklik karşımızdadır çünkü uzaktaki aynada görünen kral ve kraliçeyle birlikte onun varlığını emreden biziz (Alpers, 1983: 160).

Bu nedenle çizgi romanda kralın tabloda yer almadığını savunan Velázquez, onu resmin kaçış noktasının tam karşısına konumlandırarak ancak şimdi tabloya dâhil olduğunu söyler (Resim 3.4). Çünkü böylece kral, tablonun onun kendisinin bulunduğu önerdiği konumda durmuş olur (Eğer istersek resim düzleminin ikiye böldüğü hayali kürenin bu tarafında gerçekten durduğunu da ifade edebiliriz.) Aksi takdirde gerçekten tablonun karşısında fiziksel olarak bulunmadığı durumda varlığı, figürlerin bakışı aracılığıyla yalnızca örtük bir şekilde bildirilir.

İşin doğrusu, ilgili panel (Resim 3.4) "Resmin Teolojisi" sekansına aittir ve onu daha iyi anlamak için bir iki sayfa geriye gitmek yerinde olacaktır (Bu, aynı zamanda, bir önceki alt bölümde sözünü ettiğimiz ayna oyununu açıklamaya izin verecek.) "Resmin Teolojisi", ilk olarak, betimleyici sekansta **Nedimeler**'in (R) Velázquez tarafından çizilişini okura sunar (Resim 3.1). Paneller gerçek Velázquez ve **Nedimeler**'deki (R) kişilerin tablodaki görüntüleri arasında gidip gelirken karanlık



Resim 3.4: *Las meninas*, s. 151.

panelde birdenbire küçük Margarita'nın sesini duyarız: "Bakın, annemle babam!" (s. 147) Margarita'nın konuştuğu panele kadar tek tek gördüğümüz tablodaki figürler zaten -tablonun önerdiği gibi- kral ve kraliçeye bakmaktaydı. Sonraki geniş panelde gerçek figürleri ve gerçek ressamı **Nedimeler**'i (R) -tam olarak **Nedimeler**'deki (R) kral ve kraliçe görüntüsünü- incelerken bulduğumuzda kurgudan **gerçeğe** çok yumuşak bir geçiş yaptığımızın farkına varırız. Betimleyici sekansta karşılaştığımız **Nedimeler** (R) olay örgüsü **gerçekte** devam eder. Gerçek kral odaya girer ve herkes -tablodaki gibi- **dona kalır** (Resim 3.2). Sonra, tabloda kendini gören kral, kendisinden izin almadan portresini çizdiği için Velázquez'e kızmaya başlar ancak Velázquez kralı resmetme yasağını çiğnemediğini iddia eder. Tabloda görünen kral yalnızca aynada bir görüntüdür, "hiç kimse aynanın içine bir şey çizemez, bunu ancak doğa, bizim elimizde

olmayan bir şekilde yapabilir" (s. 149). Bunun üzerine kral, Velázquez'e şu sözlerle çıkışır: "Ama ayna bu tabloda çizdiğin tabloyu yansıtıyor." (s. 150) Velázquez karşılık verir: "Ama o tablonun sadece arka yüzeyi var. Ben hiçbir şey çizmedim." (s. 150).

Sevillalı ressam bir bakıma haklıdır. **Nedimeler**'e (R) baktığımızda resim düzlemindeki ressamın büyük bir tuvali çizdiğini veya çizmeyi bitirmek üzere olduğunu görüyoruz. Tuvalin ön yüzünde betimlediği görüntü bizden gizleniyor ancak arka duvardaki ayna onu bize açık ediyor.¹¹ Ne var ki gerçek Velázquez bize hükümdarların ikili portresini göstermiyor, gerçekte onları çizmedi. Kralı çizmiş olması imkânsızdır çünkü **Nedimeler**'de (R) tuvalin sadece arka yüzünü çizmiştir. Gerçek Velázquez kraliyet portresini aynada resmetti fakat, aynı zamanda, bu görüntüyü o değil, ayna çizdi. Kendisini bir ayna çizmekle sınırladı ve bu ayna, bir çeşit sihir gibi, olmayan, **olanaksız** bir tabloyu yansıtmakta. Portreyi çizen, aynanın doğasıdır; aynayı çizen, ressamın sanatıdır. Ve bu aynanın yansıttığı şey, sanatçının düşüncesinin ve tablonun ayrıcalıklı alıcısı IV. Felipe'nin retinasının dışında hiçbir yerde varlık gösteremez. Resimde yer alan diğer kişiler arkada açığa çıkan yasak görüntüden bihaberdir. Kralın portresi yoktur; bu sadece hususî bir kurgu değil, çifte bir kurgudur çünkü portreyi sadece yapay¹² olarak çizilmiş aynanın kurgusu bize gösterir (Marías, 1995: 272). Bu sayede Velázquez çizgi romanın girişinde (s. 16-19) büyük bir hüsrarla aradığı şeyi **Nedimeler**'de (R) bulur: "Her şeyi çizdim, çizilebilecek her şeyi. Çizmediğim daha ne kaldı?" Cevap bariz: **çizilemeyecek olan, olanaksız portre**.

Ardından, Velázquez, kafası karışan krala onun tabloda yer almadığını söyler. İzniyle omuzlarından tutar ve onu, bakışların kralın yer aldığını önerdiği, tablonun dışındaki konuma götürür: "İşte... İşte şimdi tabloda yer alıyorsunuz." (s. 151). Çünkü böylece kral tablodaki her unsurun odağının yerleştiği, tablonun dışındaki konumda durmuş olur. Ayna oyununu anlayan kral bir sonraki sayfada Velázquez'in **Nedimeler**

¹¹ Aynadaki görüntünün arkası bize dönük tablonun içeriğini yansıttığı iddiasını sonraki altbölümde gerekçelendireceğiz.

¹² Bu kelimenin **maharet, ustalık, hüner** anlamlarına gelen **artificio** kelimesiyle bağlantısını hatırlayalım.

(R) aracılığıyla kendisinden istediği örtük izni kabul eder ve ona kendisinin yeni bir portresini çizmesi için hazırlıklara başlamasını emreder (s. 152).

Sonraki sayfaya yayılan geniş panelde gagasında yuvarlak bir nesne taşıyan bir karga ve ona doğru uzanan bir el görürüz. Bundan önceki en son panelde Velázquez'i görmüş olduğumuz için bunun onun eli olduğunu düşünebiliriz. Ne var ki bunun dışında hiçbir şey önceki panellerle ilgili görünmüyor. Çizgi romanda paneller arasında mekân, zaman veya nedensellik ilişkisinin bulunmadığı durumlarda, anlatısal bağlantılar kurmanın imkânsızlığı karşısında metafor, anlamlama sürecinde her zaman yerini alır (Bartual Moreno, 2010: 134). Dolayısıyla bu panelde bir metafor söz konusudur. Gagasında küçük ekmek parçasını taşıyan karga ve arka plandaki kayalıktan oluşan görüntü aslında Velázquez'in **San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño** (1634) adındaki tablosundan alıntıdır.¹³

Karganın sembolizmi çelişkilerle doludur. İskandinav mitolojisinde güçlü bir yaratıcı güçtür. Bazı Kızılderili halkları için zeki ve uygarlaştırıcı bir kahramandır. Yunan mitolojisinde tanrıların haberciliğini yapar, elçidir. Ancak rüyalarda talihsizliklerin ve ölümün habercisidir (Chevalier: 1986, 390, 391). Öyleyse, **Nedimeler**'deki karga metaforunun da ikili bir çağrışımı olduğu düşünülebilir. Önceki panellerde Kral, Velázquez'e yeni bir portre için hazırlıklara başlamasını emretmişti. Bu, Sevilalı ressamın soyluluk unvanını sonunda elde edeceği ve bu yolla soylu ressamlar sınıfına gireceği anlamına geliyor. Dolayısıyla sonraki panelde avcunu açmış bekleyen Velázquez'e göklerden bir haberci olarak gelen kargayı görürüz. Gagasında taşıdığı şey Hristiyan Komünyonu'na (Ekmek-Şarap Ayini) katılan kişiye verilen kutsanmış mayasız ekmeğe benzer.¹⁴ Bu nedenle Velázquez'in soyluluk unvanıyla kutsanacağı haberinin sembolü olduğu söylenebilir. Ne var ki Velázquez'in bu haberi alış bir tören havasında gerçekleşmez. Onun yalnızca elini görüyor oluşumuz olayı dramatikleştirir

¹³ Tabloda karga Hristiyan geleneğinde ilk münzevi olarak yer alan San Pablo'ya günlük yiyeceğini taşır.

¹⁴ Ekmeğin İsa'nın eti olduğuna inanılır ve onu yiyen kişi İsa'nın etiyle kutsanmış olur.

Çünkü karga aynı zamanda Velázquez'in birkaç sayfa sonra karşılaşacağımız ölümünün de habercisidir.

3.1.4. *Desilusión*

Barok'ta illüzyon kadar **des-ilusión** da çok önemli bir yer tutar. İllüzyon kelimesinin önüne gelen "**des**" olumsuz öneki, basitçe, illüzyonun yıkılmasıyla birlikte gelen acı gerçeği görmeyi ifade eder. Bilhassa İspanyol ve karakteristik olarak barok olan **desilusión** kavramı sıklıkla **desengaño** (hayal kırıklığı) duygusu olarak da dile getirilir. XVII. yüzyıl İspanyol edebiyatında saplantıya varacak sıklıkta kullanılan **desengaño**, "yanılsama (**ilusión**) ve aldanma (**engaño**) kabuğunu yırtarak kendinin ve bu geçici dünyanın gerçek doğasının bilgisini elde etme" duygusudur (Rico, 1983: 9). Görünüşler bizi sürekli aldattığından hayal kırıklığının doğal sonucu, insanın dünyasının dengesiz olduğunu veya değerlerinin tersine çevrilmesi gerektiğini kabul etmektir.

Barok dönem, siyasette Habsburgların İspanyol politikasındaki emperyal gerilemesinin başlangıcına işaret eden III. Felipe ve IV. Felipe dönemlerine denk düşer. Bu süreçte ülke iç ve dış politikada sancılı çekiyordu. Siyasi ve ahlaki çöküş, şiddetli zıtlıklar, sağlıklı ve enerjik bir kraliyet gücünün eksikliği beraberinde oldukça karamsar bir hava getiriyordu. Bu bağlamda yüzyılın en iyi yazarlarının eserlerine bir hayal kırıklığı tonu egemen olmuştu. Calderón de la Barca, Gracián veya Quevedo eserlerinde sık sık hayatın bir rüya, duman ya da hiçlik olduğundan dem vuracaktı (Blecua, 1944: 186). Baltasar Gracián'ın başyapıtı **El Criticón**'da görünüşler hakkında uzun uzadıya düşünmenin gerekliliğini vurgulayan eleştirmen Critilo, şeylerin oldukları gibi değil, göründükleri gibi algılandığını, görünüşün altında yatanı görenlerin az bulunduğunu, şeylerin yalnızca görünüşleriyle yetinenlerin ise çok sayıda olduğunu ifade eder (Akt. Snyder, 1985: 150).

Aslına bakılırsa **Nedimeler**'in epigrafı da bu görüşle ilintilidir: "Her aptalın akılı elinir ve her akılı elinen aptaldır" (s. 7) ya da **görünüşün altında yatanı**

göremeyenler kolayca kandırılır, şeklinde ifade edebiliriz. Çizgi romanın bu epigrafla başlamasının bir nedeni vardır. Velázquez **Nedimeler**'de (R) Gracián'la aynı amaçların peşinden gider. Bu eserin anlaşılması için eleştirel bir **desengaño, desencantamiento, desilusión** tavrı gerekir. Düşünme ve spekülasyon için yeniden bakma, yeniden görme kaygısı, **Nedimeler**'in (R) temasının önemli bir kısmını oluşturur. Velázquez eserinde kendisini tablosunun modelleri hakkında düşünürken temsil eder. Görünüşlerinden daha temel bir şey üzerinde düşünür. Onların nasıl temsil edilmesi gerektiğine kafa yorar. Ve spekülasyonlarının sonuçları resmin kompozisyonuna yansır. Ressam hariç karakterlerin hiçbiri -önlerindeki -resim düzleminin dışındaki- kral ve kraliçenin kişiliklerinin tamamen farkında olsalar bile- resmin kompozisyonunu ve yaşamlarını arkalarından yöneten -aynadaki- ideal varlıkların farkında değildir. Dönüp aynaya bakacak olsalar bile **Nedimeler**'in (R) bize sunduğu görüntüyü göremeyeceklerdi. Bununla birlikte Velázquez, tablodaki Velázquez'in aynadaki görüntünün ne olduğunu bildiğini, fakat aynı zamanda dönüp aynaya baksa bizim aynada gördüğümüzü göremeyeceğini de biliyor. Gördüklerimiz bize yalnızca Velázquez'in sanatı aracılığıyla ifşa edilir (Snyder, 1985: 150).

Nedimeler (R) aşamalı olarak ele alınmalıdır. Tablo, boyutu ve icrası açısından son derece gösterişlidir ancak seyirci gösterinin büyüüne kapılırsa (**ilusión**) tabloya geçemeyecektir (**desilusión**). Velázquez'in izleyiciye bıraktığı görevin, resmin kendisindeki farklı anlam derinlikleriyle değil, izleyicinin ona katılımının ve dahil olmasının kapsamı ve kalitesiyle ilgisi vardır. Gösteriyi anlamanın tek yolu uzun uzadıya düşünmekten geçer. Ancak düşündükçe resmin ilk bakışta bariz olmayan meseleleri ele aldığını fark edebiliriz (Snyder, 1985: 148, 149). Dikkatsiz bir ilk bakışta aynadaki yansıma aynanın tam karşısında, resim alanının dışında duran hükümdarların yansıması gibi görünür fakat daha dikkatli bir inceleme bu görüntünün aslında kral ve kraliçenin arkası seyirciye dönük tablodaki temsillerinin yansıması olduğunu açığa çıkarır.

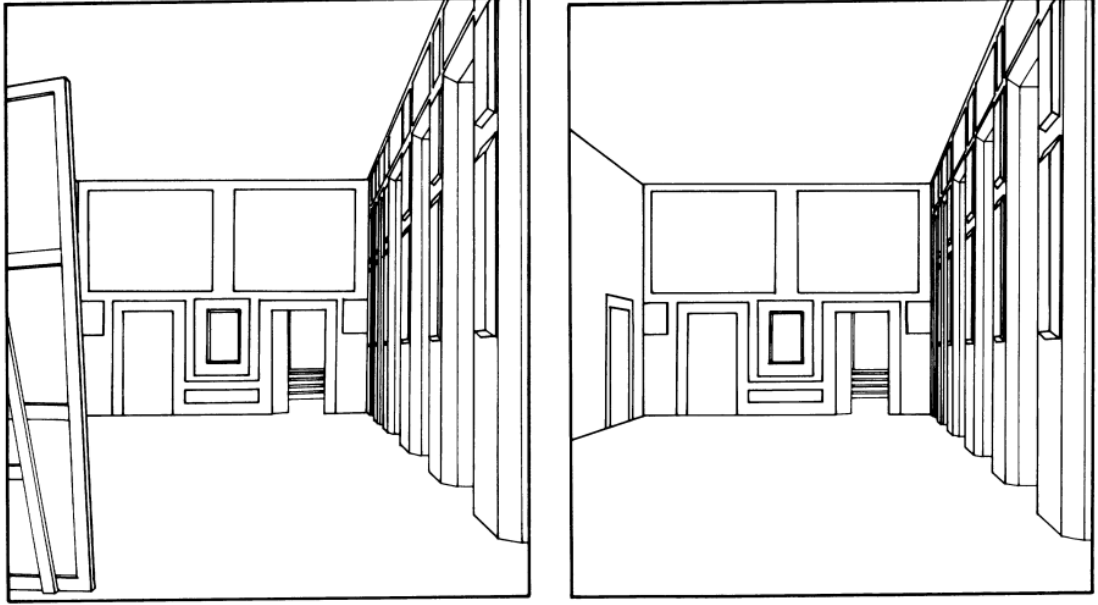
Velázquez, **Nedimeler**'de (R), gördüğümüze dair algımızla oynamak için elinden geleni yaparak gördüklerimizi anladığımıza, sunumunun gerçeğini

kavradığımızı inanmamızı sağlayan bir dizi anahtar sağlar. Figürlerin ve odanın bize sunulma biçiminde yanlış bir şey yoktur, aksine her şey mükemmel bir düzendedir. Sunumda yanıltıcı hiçbir şey olmamasına karşın yine de bir illüzyon yaratılır. Ancak bu yanılsama resimde değil, bizdedir ve anlama yanılsamasıdır.

Tablodaki birçok unsur dikkatimizi aynaya çekmeye yönelik olduğu için ve kaçış noktasına değinen hiçbir şey olmadığı için (perspektif dışında) ilk bakışta kendimizi aynanın karşısında sanırız. Ayna resmin merkezindedir ve resmin merkezi bir ögesidir. Ancak tuvalin geometrik merkezinde değil, resimsel merkezindedir. Tuvalin merkezi aynanın sağındaki kapının sol üst kenarındadır. Ayrıca resmin her bölümü bir şekilde aynayı işaret eder. Nieto'nun bükülmüş kolu, sol kısmı aynayı gösteren bir V oluşturur. Aynanın diğer tarafındaki ressamın sol kolunda tuttuğu palet ve fırçalar, iki ucundan biri öndeki tabloyu diğeri arkadaki aynayı gösteren bir ok gibidir. Sağ elindeki fırça, söz konusu aracılığı gerçekleştiren palet ve fırçaları işaret eder. Resmin sağ alt köşesindeki cücelerin kalkık parmaklarının uçları, baş nedimenin eğik gövdesinden geçen ve José Nieto'nun bizi aynaya götüren kıvrık kolunu işaret eden bir çizgi oluşturur.

Tüm bu unsurlar dikkatimizi aynaya çekmek için birleşirken, resmin tamamında bizi José Nieto'nun dirseğinde yer alan kaçış noktasına yönlendirmeye yardımcı olacak neredeyse hiçbir şey yoktur. Sağ duvardaki çerçeveli resimlerin alt ve üst kenarları kaçış noktasını belli edecek şekilde düz çizgiler oluşturabilecekken aradaki boşluklar bunu engeller. Sağ duvar ile zeminin birleşme çizgisi duvarın yanındaki figürler tarafından gizlenmiştir. Yalnızca sağ duvarın tavanla buluştuğu alanda (neredeyse ışısız, neredeyse renksiz ve doğrudan ilgisiz bir alan) ressam bize doğru perspektifi açığa çıkaracak kesintisiz ortogonaller verir.

Bununla birlikte, resmin sol tarafında sadece arka yüzünü gördüğümüz devasa tuval, önüne geçerek kapattığı odanın sol duvarını unutmamıza neden oluyor. Aşağıdaki karşılaştırma (Resim 3.5) tuvalin gizlediği sol duvarı açığa çıkararak tablonun doğru bir perspektifini sunar: Kaçış noktasının tablonun ortasında, yani gözlemcinin



Resim 3.5: Galerinin tablo ve tablosuz hâli (141).

gözünün aynanın tam karşısında yer alması imkânsızdır. Eğer öyle olsaydı her iki duvar zorunlu olarak aynı rakursiye sahip olurdu. Velázquez bize soldaki duvarın en azından küçük bir bölümünü bile vermiş olsaydı resimdeki perspektifin aynanın oldukça sağında olduğu hemen anlaşılırdı. Velázquez sol duvarın en ufak bir görünümünü engelleyerek kaçış noktasını bulmanın ana yollarından birini ortadan kaldırdı. Dolayısıyla soldaki duvarı bir kez gördüğümüzde artık tablonun kaçış noktasının aynanın üzerinde olduğunu düşünemiyoruz (Snyder, 1985: 139-141).

Nedimeler'deki (R) illüzyondan **desilusión**'a geçme (ayna görüntüsünü resmin dışında bedensel olarak yer alan kral ve kraliçenin yansıması olarak görmekten onu görüşümüzden gizlenmiş kraliyet portresinin yansıması olarak anlamaya; ilk ve yanıltıcı yorumumuzun başarısızlığından sonuçta gerçeği kabul etmemize geçiş) yukarıda açıklamaya çalıştığımız **desengaño** kavramını, veya görünüşlerin bizi yanılttığını ortaya koyan bir **desilusión**'dur.

Suzanne Stratton-Pruitt'e göre **Nedimeler** (R), Pedro Calderón de la Barca'nın **La vida es sueño** (Hayat Rüya) oyununa eşdeğerdir. Conxita Domènech resim ve tiyatro arasındaki bu analojinin aynı zamanda çizgi romanda da işlendiğini tespit

etmiştir (433): Hamile sevgilisi “Ne çiziyorsun?” diye sorunca Velázquez cevap verir: “Hiç, garabet. [...] Segismundo. Bir İspanyol oyununun başkişisi. Bu oyun hep çok hoşuma gitmiştir fakat görüyorum ki şimdiye kadar onu hiç anlamamışım. Bir dizesinde diyor ki: [...] Hayat nedir? Bir yanılsama [**ilusión**]” (s. 122, 123).

Çizgi romanda **piktografik alt-sözcelemeci**¹⁵ -aynı zamanda **metinsel alt-sözcelemeci** de- kendi alt-anlatısını geliştirebilir. Bu alt-anlatı ile metinsel alt-anlatı mükemmel bir uyum içinde el ele giderek tutarlı bir mega-anlatı oluşturabilir. Ancak çizgi romanın sunduğu tek seçenek bu değildir. Görüntü ve metin karşı karşıya gelip birbiriyle çelişki içinde olan iki alt-anlatı oluşturabilir. Bu durum pek geleneksel olmayan çağrışımlar yaratır. Frank L. Cioffi’nin belirttiği gibi “çoğu zaman çizgi roman sanatında okurda duygusal tepkiler uyandırmak için Kelime ve Görüntü arasındaki uyumsuz ilişkiler kullanılır” (Akt. Gómez Salamanca, 2013: 159). Çizgi romanın izin verdiği bir diğer olasılık ise metinsel alt-sözcelemeci ile yetkilendirilmiş anlatıcı arasındaki doğrudan çatışmadır.

Nedimeler’de bu sonucusuyla karşılaşırız fakat yetkilendirilmiş anlatıcılarla karşı karşıya gelen unsur metinsel alt-sözcelemeci değil, piktografik alt-sözcelemecidir. Sözgelimi Alonso Cano, Santiago Tarikatı müfettişine kendisinin barışçıl bir insan olduğunu söyler ancak sözünü keserek araya giren piktografik alt-sözcelemeci sayesinde karısını öldürdükten sonra Valencia’ya kaçtığını ve Madrid’e geri döndüğünde Engizisyon tarafından işkence gördüğünü öğreniriz (s. 21-26) (Aslında bu çok örtük bir şekilde sunulur; okurun görünüşün altındaki gerçeğe ulaşması gerekir.) Diğer bir yetkilendirilmiş anlatıcı, Gaspar de Fuensalida, Velázquez’in saraya girişinin Galler prensinin Madrid’i ziyaretiyle aynı zamana denk geldiğini ifade ettikten sonra şehrin o zamanlar ne kadar görkemli ve güzel olduğundan dem vurur. Buna karşın, piktografik alt-sözcelemecinin betimlediği Madrid’de Velázquez’i çamur içinde yürürken buluruz (bkz. Resim 1.18). Son bir örnek daha verecek olursak,

¹⁵ Bkz. “TERİMLER LİSTESİ”.

piktografik alt-sözcelemeci Velázquez'in İtalya'da yaşadığı gayrimeşru ilişkiyi anlatmış olsa bile Juan de Pareja onun iyi bir Hristiyan olduğu konusunda ısrar eder (s. 134).

Üç örneğin de kolaylıkla kestirilebilecek bir ortak yönü vardır. Yetkilendirilmiş anlatıcı gerçek olduğunu iddia ettiği bir beyanda bulunur ve piktografik alt-sözcelemeci bu beyanın sadece görünüşte böyle olduğunu ve altında yatan gerçeğin bambaşka olduğunu açığa çıkarır. **Nedimeler**'de (R) illüzyondan **desilusión**'a geçişin gözlemcide uyandırdığı etki çizgi romanda bu şekilde yakalanır. Bu şekilde elde edilen **desengaño** duygusu anlatıda tekinsiz bir hava yaratır ve okurda güvensizlik uyandırır.

3.1.5. Uzaklaşma

Rönesans, bir yandan, fiziksel evrenin daha gerçeğe yakın ve daha az benmerkezci bir şekilde kavranışına doğru büyük bir adım anlamına gelirken, öte yandan, çizim şeklinde perspektif resme doğru radikal bir değişim getirdi. Orta Çağ'ın yermerkezli evren algısından Rönesans'ın günmerkezli evren anlayışına ve bununla birlikte perspektif resme geçiş, temelde gerçekliği kendiyle ilgili olarak deneyimlemeye meyli olan insanın, yeni bir uzaklaşma veya mesafe koyma seviyesine ulaştığını dışa vurur. Fizikte Kopernik sistemine ve resimde gerçekçi bir perspektife geçiş, insanların içinde yaşadıkları dünyayı deneyimleme ve kendilerini burada konumlandırma biçimlerindeki değişikliğin işaretleridir.

Göklerde veya yerde meydana gelen ve insana zarar verebileceği veya yardım edebileceği sanılan her şeyin, kendi yasalarına uyarak, insana karşı tam bir ilgisizlik içinde, körü körüne gerçekleştiğini kabullenebilmek, büyük ölçüde bir mesafe koyma veya uzaklaşma çabası gerektirmiştir. Bu tür bir uzaklaşma sayesinde insanın doğayı gözlemleme, onun bağlantılarını ve düzenliliklerini keşfetme kapasitesi arttı. Böylece doğadan uzaklaşan ve aynı zamanda doğa olaylarını giderek daha iyi kontrol edip onlara hükmetmeye başlayan insan, yeni kaynaklar edindi. Başka deyişle mesafe koyma veya uzaklaşma (**distanciamiento**) sayesinde yeni katılım veya dâhil olma (**implicación**) biçimleri kazandı.

İnsanın evren algısındaki bu değişiklik birçok alanda olduğu gibi sanatta da etkisini göstermişti. XV. yüzyıldan önceki geleneksel resimlerin büyük çoğunluğu, dini veçheleriyle birlikte gözlemciyi doğrudan dini bir deneyime dâhil etme ana işlevine sahipti. Estetik nitelikleri de takdir görmüyor değildi ancak dini bir deneyim aracı olarak işlevi diğer rollerinden çok önce geliyordu. İnandırıcı ya da gerçekçi olmak o dönemde resmin öncelikli iddialarından biri değildi. Resmin temel görevi, ziyaretçilerin Kilise'nin öğretilerinden bildikleri dini olaylara katılmalarını ve böylece ibadet ve ayinlerle daha doğrudan temasa geçmelerini sağlamaktı.

Öte yandan yeni resim tarzında, bilimsel düşüncenin evrildiği aynı doğrultuda, doğanın kendi içinde bir varlık nedeni olan birtakım olaylar zinciri olarak tanınmasına doğru bir hareket başladı. XV. yüzyılda resmin dini işlevi ortadan kalkmamış olsa da bu döneme dek daha az önem verilen başka bir işlevi üstün gelmeye başladı: güzellik deneyimi sağlama işlevi olan estetik. Gözlemcinin duyularına yönelik estetik bir çağrı, izleyicilerin esere estetik olarak katılımı, resmin giderek daha önemli -belki de en önemli- işlevi haline geldi. Bu, ressamın uzaklaşma becerisi ve buna karşılık olarak gözlemcinin mesafe koyma kapasitesi sayesinde elde edildi. Yeni resim çizme biçimi, gözlemcide aralık bir yerden kafasını uzatıp yeni bir mekâna bakıyormuş ve gördüğü şeyler üç boyutlu nesnelermiş yanılsamasını uyandırarak bu nesnelerin kendi adına konuşmasına izin verdi. Daha dünyevi olan bu tür bir katılım, gözlemcinin ressamın oyununa katılacağını ve iki boyutlu bir tuval üzerinde üç boyutlu mekân yanılsaması yaratmak için sanatçı tarafından sunulan **anahtarları** kavrayacağını varsayıyordu. Gözlemci, ancak birkaç adım geri atarak, kendisini resimden uzaklaştırarak kendine sunulanın resmin estetik niteliklerine dâhil olabilirdi.

Bununla birlikte, gerçeğe daha sadık bir resim biçimine doğru gelişmeyi mümkün kılan bilimsel teknik donanımda aynaların da payı vardı. İki boyutlu resmin üç boyutlu gerçekliğe benzemesinin resim sanatının başat amacı hâline geldiği bir noktada aynalar çok önemli bir işlev kazandı; aynalar üç boyutlu gerçekliğin iki boyutlu bir kopyasını göstererek tam olarak elde edilmek istenen şeyi yapıyordu. Ressamın, sözgelimi, otoportresini çizmek için aynadan destek alması, yeni resim tarzının

kökeninde insanların kendilerine karşı yeni tavrının yattığının göstergesidir. Ayna sayesinde ressam -bu tür bir teknik destek olmadan imkânsız olacak biçimde- kendi portresini görür. Ayna, insanların kendilerini başkalarının normalde gördüğü gibi görmelerini sağlar. Kendinizi başkalarının gözünden görme yeteneği ve ayrıca kendinizi bu şekilde görme arzusu oldukça yüksek bir uzaklaşma düzeyine yükselmeyi gerektirir. Bunu başarmak için adeta kendinden çıkmak ve sonra arkaya dönüp belli bir mesafeden kendine bakmak gerekir. Perspektif resim, insanın olaylara ve nesnelere karşı olduğu kadar kendisine karşı da belirli derecede bir mesafe koyma yeteneğine ulaştığını gösterir (Elias, 1986: 205-212).

Bu yeteneği sayesinde Velázquez portreleri için poz veren insanları gözlemledi ve onların gözlemlenmedikleri, poz vermedikleri zamanlardaki davranışlarını ve görünüşlerini aklında tuttu. Mesafe koyarak gözlem yapma kapasitesi Velázquez'i, poz verdiğinin bilincinde olan modellerin duruşlarına ve yüz ifadelerine inen katılıktan kurtarmıştır. Resimlerinde rahat karakterler sunma konusunda son derece yetenekliydi. **Nedimeler**'de (R) de açıkça belli olduğu gibi neredeyse bütün eserlerinde modeller sanki gözlemlenmiyorlarmış gibi doğal davranışlara, yüz ifadelerine ve jestlere sahiptir.¹⁶ Söz konusu uzaklaşma yeteneğinin büyüklüğü otoportresine de yansımıştır (Elias, 1986: 219).

Velázquez başyapıtında kendini, biraz geriye çekilerek tablosundan ve modellerinden uzaklaşmış, paleti ve fırçası ellerinde, ayakta dururken sunmuştur. **Nedimeler** (R) Avrupa resminin evrimi boyunca ressamın kendini resim yaparken çizdiği ilk resimlerden biridir. Bu nedenle daha yüksek bir uzaklaşma düzeyi yolunda atılan adımın iyi bir örneğidir. Velázquez'in kendini tuvale aktarmak için hangi tekniği kullandığını bilmiyor oluşumuza karşılık, belki de otoportresi için ihtiyaç duyduğu şey

¹⁶ Önceki iki yüzyılın perspektif yeniliğinin üzerine, Velázquez ve Rembrandt gibi XVII. yüzyıl ressamlarının uzaklaşma yetenekleri sayesinde resmin erişimine açtığı yeni beceriler, bu jest, mimik ve yüz ifadesi gibi unsurların gerçeklikle temsil edilebilmesiydi. Ayrıca, birinci bölümde gölgesel üslûp terimiyle ifade ettiğimiz konturların silinişi, yine bu ressamların değişen ışık ve gölge derecelerinde nesnelerin konturlarının belirsizleştiğini keşfi sonucunda Barok resimde yer bulmuştur.

-çizgi romanın 80. ve 81. sayfalarındaki gibi- kendi yüzünü gösteren bir aynaydı (Elias, 1986: 223).

Bu sayfalardaki sahneye eşlik eden şiir Francisco de Quevedo'nun **El pincel (Fırça)** adlı **silvas**ından alıntıdır. Bu şiirinde, doğayla rekabet etmeye cesaret eden paralel bir gerçeklik yaratma kapasitesinden ötürü resim sanatını ve çeşitli İtalyan ve İspanyol ressamı övme fırsatı yakalayan Quevedo (Bkz. Cacho Casal, 2012), sıra Velázquez'e gelince onun sadece teknik yeteneklerini övmekle kalmaz. Pek konuşkan olmayan Velázquez'in, sesini, çizdiği tuvale verdiğinden bahsederek dolaylı yoldan onun şeyler üzerine uzun uzadıya düşünme alışkanlığına atıfta bulunur. Quevedo'nun dizeleri Velázquez'in başyapıtında kendini temsil ediliyle örtüşür. Elias bunu çok iyi betimler:

Velázquez kendi sanatsal yeteneklerinden habersiz değildi ancak **[Nedimeler'de (R)]** kendini sunuş biçimi kibir veya teşhircilik içermez. Tüm ihtişamıyla oradadır fakat sükûnet içindedir. Yüzündeki ifadeyi tarif etmek zor olsa da kendini kaptırmış gibidir. Sanki az önce tuvale aktardığı [zihnindeki] iç görüntü hala onu ele geçiriyor ve dış gerçeklik gözlerine yeni yeni girmeye başlıyormuş gibi, başın hafif bir eğimi eşliğinde, sakın bir jest ve gizemli bir yüz ifadesi takınır (1986: 228, 229).

Sevillalı ressamın uzaklaşma yeteneği, aynı zamanda, çizgi romanda da her fırsatta vurgulanmıştır. En çok dikkat çeken vurgu, aşağıda Conxita Domènech'ten aktarıldığı gibi, saray ressamı arasındaki yarışmayı betimleyen dört dikey banttır (s. 46, 47):

Vicente Carducho (1576–1638), Angelo Nardi (1584–1664), Eugenio Cajés (1575–1634) ve Velázquez "III. Felipe ve Mağriplilerin kovulması" temalı bir resim yarışmasında yarışır. İlk üç ressam kendilerini tamamen resim çizmeye vermişken Velázquez enine boyuna düşünür. Görünüşe göre bu derin düşünme Velázquez'e zaferi bahşeder ve yarışmayı kazandırır. (2018: 429, 430)

Öte yandan Velázquez'in derin düşünme alışkanlığı çizgi romanda yer yer bir mizah unsuruna da dönüşür. Portresini çizerken çok düşündüğü için Velázquez'e kızan kralı tasvir eden panel bunlardan biridir (s. 83). Bununla birlikte, **Nedimeler**'in son panelleri yine Velázquez'in bu yönünün altını çizer. Tabloya Santiago haçının eklenişini

okura ileten panellerden bahsediyoruz. İlk başvurusundan on yıl sonra, 28 Kasım 1659'da, Velázquez, Santiago Tarikatı'na girdi ve sonunda göğsüne kırmızı haçı taktı. Sanatçı birkaç ay sonra öldü ve **Nedimeler**'deki (R) otoportresinde göğsünde yer alan haçın ölümünden önce mi sonra mı dahil edildiğine dair kesin bir veri bırakmadı. Ne var ki kral ve ressam arasındaki kişisel bağ, Santiago haçının IV. Felipe tarafından eklendiğini iddia eden efsaneye yol açtı (Domènech, 2018: 434, 435). Sonuç olarak haçı çizenin kim olduğu bilinmediğinden çizgi romanda sayfa 171'den itibaren hem kralı hem de Velázquez'i onu **Nedimeler**'e (R) eklerken buluruz. Kral kırmızı boyalı fırçayı tabloya sürdükten sonra Velázquez aynı fırçayı tabloda çeker ve elini çenesine götürüp düşünür. Ve birkaç sayfanın ardından eser, Foucault'nun **Kelimeler ve Şeyler** kitabından, çizgi romandaki son sahneyle aynı noktaya değinen bir alıntıyla son bulur: "Ressam tablosundan hafifçe **uzaklaşmıştır**." (s. 186)

SONUÇ

Bu çalışmada başlıkta adı geçen eseri açıklamak yoluyla onun anlamını ortaya koymayı ve zevk alınabilecek yönlerini belirginleştirmeyi amaçladık. Bu doğrultuda, **Nedimeler**'deki anlam ve estetik yaşantı üretilirken çizgi roman türünün anlatı yapısının sunduğu olanaklardan ne ölçüde faydalandığını görünür kılmaya gayret ettik. Eserin öğeleri arasında ilk bakışta fark etmesi zor görünen ilişkileri kavramak için çabaladık.

İlk bölümde çoğunlukla Wölfflin'in klasik-barok ikiliği üzerine kurulu estetik modeline -ancak bununla sınırlı kalmayıp başka sanat tarihçilerinin (Bazin, Kitson ve Martin) bulgularına da- dayanarak **Nedimeler**'in çizim stilinin -beklenebileceği gibi- barok estetiğiyle bağdaştığını ortaya koymaya çalıştık ve bunun, okurun kendini XVII. yüzyılın atmosferinde hissetmesini kolaylaştırdığı sonucuna vardık. Gözlemlediğimiz üzere, karakterlerin vücutlarında yer yer göze çarpan orantı bozukluğu, yüzlerindeki çarpıklık ile eserdeki binaların dayanıksız ve yapay görüntüsü çizgi romandaki barok estetiğini dışa vurur. Yüksek derinlik içeren panel kompozisyonlarında kişiler ve eşyalar sarmaşık gibi birbirine geçer. Buna eklenen aydınlık-karanlık karşıtlığı ve anlık olanı resmetme çabası tekinsizlik uyandırır.

İkinci bölümde eserin anlatı yapısını inceleyerek -yine Barok'a özgü bir özellik olarak- matruşka bebekleri gibi iç içe geçmiş birçok katmandan oluştuğunu gözlemledik. Velázquez'in başyapıtındaki bütün öğeleri kral ve kraliçenin örtük varlığını vurgulayacak biçimde konumlandırmasına paralel olarak Santiago García ve Javier Olivares'in **Nedimeler**'in katmanlarını ilk anlatıyı (KKK) destekleyecek şekilde kurguladığını öne sürdük (**decorazione assoluta**). Kendi başına bağımsız bir eser addedilebilecek öyküler içeren söz konusu katmanlar ve KKK arasındaki bu türden bir ilişkinin açığa çıkması, bize bunların tümünün **Nedimeler**'i (R) tanımlamaya hizmet ettiği kanısına varmanın kapısını araladı. Bununla beraber, García ve Olivares'in eserinin bölümlere ayrılma biçimi ile Barok edebiyatında çok sık karşılaştığımız **yapaylaştırma** söz sanatı arasındaki kayda değer benzerliği görünür kılmaya çalıştık

ve bunun da **Nedimeler**'in (R) **adını koymaya** yaradığını öne sürdük. Gösterenin askıya alınmasıyla elde edilen boşluğu farklı biçimlerde dolduran üç yapaylaştırma mekanizmasından (**ikame, çoğalma, yoğunlaşma**), bu amaç doğrultusunda özgün bir şekilde faydalandığını iddia ettik. Koleksiyon kaydı sırasında **Nedimeler**'in (R) göstereninin askıya alındığını, anlatı ilerledikçe onun yerine tablodaki en önemli unsurların (ayna, anahtar ve haç) çizgi romanın bölümleri olarak yerleştirildiğini ve bu yolla tüm çizgi romanın başlangıçta açığa alınan gösterenin yerini aldığını çıkarsadık. Böylelikle tablonun resim formatından çizgi roman formatına aktarılmış olduğunu tespit ettik. Ancak bu salt bir format değişimi değildir. Tabloyla birlikte onu ortaya çıkaran sanatsal kaynaklar ve tarihi koşullar ile kendisinden sonraki sanat eserleri üzerindeki etkisi gibi unsurları işin içine katarak onu algılayış biçimimiz de çizgi romanda işlenmiştir. Bununla birlikte, bu çalışma Velázquez'in başyapıtının kendinden sonraki yaratıcılar üzerindeki etkisinin ayrıntılı bir incelemesinden yoksundur. Çizgi romanda görülen bu sanatçılardan özellikle Pablo Picasso, Salvador Dalí ve Francisco de Goya'nın **Nedimeler**'le (R) ilişkisi incelenerek bunun çizgi romanda ne ölçüde görünür olduğuna dair yeni bir çalışma gerçekleştirilebilir.

Üçüncü bölümde **Nedimeler**'in (R) kompozisyonunu daha ayrıntılı betimleyerek, tablonun en öne çıkan yönü olan resim alanının dışına yapılan göndermenin, çizgi roman türünün mekanizmasının en temel özelliklerinden biri olan **closure** sayesinde, farklı bir ortamda (**medium**) yeniden yaratıldığı sonucunu çıkardık. Böylece, tabloda resim alanının dışındaki kraliyet figürlerine gönderme yapılması, çizgi romanda, **Nedimeler** (R) imgesinin çerçevenin dışında yaratılmasına denk düşer. **Paralipsis** tekniğinin özgün bir biçimde kullanımı sayesinde oluşmaya başlayan bu imge, ayrıca, çizgi romana özgü bir dille yeniden üretilen **Nedimeler** (R) yorumları tarafından biçimlendirilir. Sözgelimi, eserdeki fotoğraf karesini andıran anlık görüntü zamanın donduğu izlenimi veren betimleyici sekansta vurgulanmıştır. Ressamların soyluların gözündeki değeri **El Españolito**'nun sefilliği üzerinden açıklanmış, Velázquez'in soyluluk unvanı elde etme çabasıyla el ele giden resmin meşru bir sanat olduğunu kanıtlama gayreti, Santiago Tarikatı ile Sevilalı ressam arasındaki çatışmayla

ifade edilmiştir. **Nedimeler**'in (R), resim sanatının -ve kendisinin- ihtişamını kanıtlamak için kendisini kralla birlikte resmetmesi gereken Velázquez'in, resminin çizilmesini yasaklayan kraldan onun portresini çizmek için resimsel bir izin isteği olduğu yorumu, çizgi romanda Velázquez'in krala sunduğu afacanca bir ayna oyununda karşılığını bulmuştur. Aynı zamanda bu oyun, biraz da tablodaki figürler ile gözlemci arasındaki bakış değiş tokuşu sayesinde ortaya çıkan karşılıklılık üzerine kuruludur: Oyunun sonunda kral, ancak tablonun onun yer aldığını önerdiği konumda durarak tabloya dahil olur. Son olarak, diğer birçok örneğin yanında, saraya giriş sürecinde katıldığı resim yarışmasındaki, tuvalden biraz uzaklaşmış, çizdiği resim üzerine derinlemesine düşünen görüntüsüyle, Velázquez'in **uzaklaşma** becerisinin ona sağladığı gözlem yeteneğinin üzerinde durulmuştur. Bu becerisi onu diğer ressamlardan ayırır ve yarışmayı kazanmasını sağlar.

KAYNAKÇA

- Alpers, Svetlana: "Interpretación sin representación: Mirando Las Meninas" [1983], Çev. Consuelo Luca de Tena, **Otras Meninas**, Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, s. 153-162.
- Asensio, Eugenio: **Itinerario del entremés**,. Madrid, Editorial Gredos, 1971.
- Aterido Fernández, Ángel: **Corpus Velazqueño**, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000.
- Barthes, Roland: **Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik**,. Çev. Ayşenaz Koç ve Ömer Albayrak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Bartual Moreno, Roberto: **Poética de la narración pictográfica: De la tira narrativa al cómic**, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2010.
- Bazin, Germain: **The Baroque: Principles, Styles, Modes, Themes**, New York Graphic Society, 1968.
- Blecua, José Manuel: **Historia de la literatura española I**, 2 c., Zaragoza, Librería General del Instituto Goya de Zaragoza, 1944.
- Brown, Jonathan: "Sobre el significado de Las Meninas" [1978], Çev. Vicente Lleó Cañal, **Otras Meninas**, Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, s. 67-91.
- Cacho Casal, Rodrigo: "Quevedo y la filología de autor: edición de la silva El pincel", **Criticón**, yay.haz. Presses Universitaires du Mirail., No: 114, 2012, s. 179-212.
- Carpintero, Rafael: **Çizgi Roman ve Anlatıbilim**, Çev. Zinnur Yavuz ve Figen Karaçay, İstanbul, Hiperyayın, 2021.
- Chevalier, Jean: **Diccionario de los símbolos**, Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- Cohn, Neil: **The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images**, London, New York, Bloomsbury, 2013.
- Deleuze, Gilles: **Kıvrım: Leibniz ve Barok** [1988], Çev. Hakan Yücefer, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2006.

- Domènech, Conxita: "El secreto oculto de Velázquez en viñetas: Las Meninas, Novela Gráfica", **Hispanic Review**, C.86, No: 4, 2018, s. 421-438.
- Echeverría, Bolívar: **La modernidad de lo barroco**, Meksika, Ediciones Era, 2000.
- Eisner, Will: **Comics and Sequential Art** [1985], London, W. W. Norton & Company, 2008
- Elias, Norbert: "Sobre Las Meninas: Implicación y distanciamiento" [1986], Çev. Consuelo Luca de Tena, **Otras Meninas**, Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, s. 205-229.
- Emmens, J. A.: "Las Meninas de Velázquez: Espejo de príncipes para Felipe IV" [1961], Çev. Jean-Claude del Agua, **Otras Meninas**, Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, s. 43-66.
- Foucault, Michel: **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi** [1966], Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi, 2001.
- García, Santiago, v.d.: "Velázquez, entre las viñetas y la pantalla", Röportaj yapan Laura Barrachina, 20 Nisan 2015, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=hYQMBGxnx14>, 23 Temmuz 2021.
- García, Santiago ve Olivares, Javier: **Las meninas** [2014], Bilbao, Astiberri, 2015.
- Genette, Gérard: **Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme** [1972], Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020.
- Gombrich, Ernst: **Sanatın Öyküsü** [1950], Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997.
- Gómez Salamanca, Daniel: **Tebeo, cómic y novela gráfica: la influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España**, Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2013.
- İmer, Kâmile, v.d.: **Dilbilim Sözlüğü**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.

- Infame & Co: "Entrevista a Santiago García per Infame & Co.", **Butlletí del club de lectura de còmics**, C.11, No: 9, Biblioteca Tecla Sala – L'H, Haziran 2017, s. 15-18.
- Intxausti, Aurora: "'Las Meninas' logran el Premio Nacional de Cómic", 22 Ekim 2015, (Çevrimiçi) https://elpais.com/cultura/2015/10/22/actualidad/1445513047_924799.html, 13 Şubat 2022.
- Kitson, Michael: **The Age of Baroque**, New York, McGraw-Hill, 1966.
- Maravall, José Antonio: **La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica**, Barcelona, Editorial Ariel, 1975.
- Marías, Fernando: "El género de Las Meninas: Los servicios de la familia.", **Otras Meninas**, Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, s. 247-278.
- Marías, Fernando: "Introducción", **Otras Meninas**, Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.
- Martin, John Rupert: **Baroque** [1977], New York, Routledge, 2018.
- Martin, John Rupert: "The Baroque from the point of view of the art historian", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, C. 14, No: 1, Wiley, Aralık 1955, s. 164-171.
- McCloud, Scott: **Understanding Comics: The Invisible Art.**, New York, HarperCollins Publishers, 1993.
- Millner Kahr, Madlyn: "Velázquez and Las Meninas", **The Art Bulletin**, C. 57, No: 2, CAA, Haziran 1975, s. 225-246
- Minchinela, Raúl: "Viñetas para resolver el misterio de Las Meninas.", 19 Eylül 2014, (Çevrimiçi) https://www.eldiario.es/cultura/comics/vinetas-resolver-misterio-meninas_1_4645318.html, 8 Nisan 2021.
- Olarte, Héctor G.: "'Las meninas': la mirada en el espejo", 9 Ağustos 2019, (Çevrimiçi) <https://youtu.be/t2bEledtw7Y>, 15 Nisan 2021.
- Öndin, Nilüfer: **Barok Resim ve Heykel Sanatı.**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2018.

- Osborne, Harold: **The Oxford Companion to Art** [1970]. New York, Oxford University Press, 1989
- Rico, Francisco: **Historia y crítica de la literatura española III**, 9 c., Barcelona, Editorial Crítica, 1983.
- Sarduy, Severo: "El barroco y el neobarroco", **América Latina en su literatura**, Ed. César Fernández Moreno, 1972, s. 167-184.
- Searle, John R.: "Las Meninas y las paradojas de la representación pictórica" [1980], Çev. Consuelo Luca de Tena, **Otras Meninas**, Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, s. 103-112.
- Snyder, Joel: "Las Meninas y el espejo del príncipe" [1985], Çev. Consuelo Luca de Tena, **Otras Meninas**, Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, s. 129-152.
- Steinberg, Leo: "Las Meninas de Velázquez" [1981], Çev. Jorge García García, **Otras Meninas**, Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, s. 93-101.
- Stoichita, Victor I.: "Imago regis: Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez" [1985], Çev. Cristina García Ohlrich, **Otras Meninas**, Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, s. 181-203.
- Taranilla de la Varga, Carlos Javier: **Breve historia del Barroco**, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2018.
- Turani, Adnan: **Dünya Sanat Tarihi** [1971], İstanbul, Remzi Kitabevi, 2010.
- Vahlne, Bo: "Las Meninas de Velázquez: Observaciones sobre la escenificación de un retrato real" [1982], Çev. Consuelo Luca de Tena, **Otras Meninas**, Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, s. 163-169.
- Wölfflin, Heinrich: **Sanat Tarihinin Temel Kavramları** [1915], Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2020.
- Xu, Haoyang: "Caravaggio and Tenebrism—Beauty of light and shadow in baroque paintings", **Journal of Arts & Humanities**, C.9, No: 6, Haziran 2020.