

## MODERN VE SKOLASTİK: RUSKIN'IN İNCELENMEMİŞ BİR ÖNSÖZÜ

Deniz ŞENGEL

**Alındı:** 26.01.2006

**Anahtar Sözcükler:** mimarlık tarihi; John Ruskin; *admiration*; okuma; İncil Tefsiri; Gotik; Neo-Gotik.

1. Bu çalışmada anılan Ruskin eser adlarının Türkçeleri şöyledir: *The Seven Lamps of Architecture*: 'Mimarinin Yedi Şamdanı'; *The Stones of Venice*: 'Venedik'in Taşları'; *Modern Painters*: 'Modern Ressamlar'; *The Nature of Gothic*: 'Gotiğin Doğası'; *The Political Economy of Art*: 'Sanatın Ekonomi Politikası'; *Arts & Crafts Movement*: 'Sanat ve Zanaat Hareketi'; *Pre-Raphaelite Brotherhood*: 'Ön-Raffaello Kardeşlik'; *1857 Art-Treasures Exhibition*: 'Sanat Hazineleri Sergisi'; *The Amalgamated Society of Engineers*: 'Birleşik Mühendisler Odası'; *Architecture Association*: 'Mimarlık Birliği', olarak Türkçeleştirilmiştir. Metinde adı geçen diğer eser adlarının Türkçeleri şöyledir: Milton, *Paradise Lost*: 'Yitik Cennet'; Augustinus, *De civitate Dei*: 'Tanrının Şehri'; Owen Jones, *The Grammar of Ornament*: 'Dekoratif Süsün Grameri'. Türkçede yayımlanmış çevirisi bulunmayan alıntılar tek tırnak içinde verilmiştir.

2. *Sentimental Admiration*, *Proud Admiration*, *Workmanly Admiration*, *Artistical* veya *Rational Admiration*.

### 1. SORUN

İlk olarak 1849 yılında yayımlanan *The Seven Lamps of Architecture* adlı kitabının 1855'deki ikinci basımına yazdığı kısa, aşağı yukarı 2000 kelimelik Önsöz'de John Ruskin (1819-1900), bir mimarî eser karşısında izleyicinin hissetmesi olası dört tür Hayranlık (*Admiration*) saptıyordu (1). Hiyerarşik bir düzen içerisinde, alçaktan yükseğe doğru dört Hayranlık türünü şöyle sıralıyordu: Duyusal Hayranlık, Kibirli Hayranlık, Zanaatkâr Hayranlık, Sanatsal veya Akılcı Hayranlık (Ruskin, 1969, xx-xxi) (2). On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, bir yazarın kitabının yeni basımına ilâve bir önsöz yazması doğaldır. Fakat Ruskin'in Önsözü, kitabın bünyesinde adı geçmeyen bir dördümlü tipoloji kurmak ve dört 'hayranlık' tipinin kısa birer tarifini vermek üzere yazılmıştır. Başka bir şeyden hemen hemen söz etmemekte, kapanış kısmında illüstrasyonlar hakkında yaptığı açıklama dışında kitabın içeriğine atıfta bulunmamaktadır (Ruskin, 1969, xxv-xxvi). Kısacası, mimarî eserleri betimlemek üzere kitabın bünyesinde geliştirilen yedili tipoloji ile altı yıl sonra eklenen dördümlü tipoloji arasında sistematik geçirim veya tekabülîyet söz konusu değildir. Ruskin eleştirmenleri ile mimarlık kuram tarihçileri tarafından belli kısımları sık sık alıntılanmasına rağmen bu önemli Önsöz üzerinde spesifik araştırma mevcut değildir; soru işareti uyandıran konum ve içeriğine rağmen dördümlü 'hayranlık' tipolojisi açıklanmamıştır.

Önsöz *bu* kitabın önsözü gibi durmadığı gibi, tipolojinin dört terimini birbiriyle düzenli (taksonomik) bir ilişki içerisinde yerleştirmekte de zorlanıyoruz: Gerçi daha ilk bakışta *duyu* (*sentiment*) kavramı Ruskin'in kültürünün ard planını oluşturan on sekizinci yüzyıl düşüncesine atfedilip *hayranlık* gibi duygusal-psikolojik bir terim ile bağdaştırılabilir; hemen ardından gelen *kibir*, psikolojik bir terim olmak nedeniyle *duyu* ve *hayranlık* ile aynı paradigmaya dahil edilebilir. Fakat bu epey yüzeysel bir kurgu oluşturur çünkü *kibir* ile *hayranlık* terimlerini, *duyu*'nun ait olduğu on sekizinci yüzyıl söylemine dahil etmek olanaklı olmadığı gibi

birbiriyle ilişkilendirilmeleri de olanaklı değildir. Ardından gelen 'zanaatkârlık' ise bize bambaşka bir şeyi çağrıştırmakta, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından başlayarak Britanya'da gelişen ve Ruskin'in, William Morris ile birlikte lokomotifleri arasında yer aldığı Sanat ve Zanaat Hareketini işaret etmektedir. Fakat bu Hareket ile öteki terimler arasında istikrarlı bir ilişki kurmak olanaklı değildir. Sanatsal ile Rasyonel'in özdeşleştirilmesi ise yine soru uyandırmakta, ayrıca diğer terimler ile bağdaşmamaktadır.

Bu durumda, mevcut Ruskin eleştirisinin sunduğu dört farklı yaklaşım denenerek 1855 Önsözünü çözümleme yöntemi araştırılabilir: Daha kendi zamanından başlayarak Ruskin'in istikrarsızlıkla eleştirilmiş olduğu ve 1840'lı yıllardan itibaren bu yönde seyreden Ruskin eleştirisinin hatırı sayılır bir bibliyografyasının oluştuğu (Levine, 73; Helsing, Rosenberg, Wihl) göz önüne alındığında, rahatlıkla dörtlü tipolojiyi gerek kendi içerisinde gerek önsözünde yer aldığı kitapla ilişkisi açısından yazarın istikrarsızlığına yeni bir örnek olarak bir kenara koymayı düşünebiliriz. Önsözün pek çalışılmadığı dikkate alındığında, genel yaklaşımın bu verimsiz ekole denk geldiğini varsayabiliriz. İkincisi, *Seven Lamps*'in, Goethe'nin 1786'da çıktığı yolculuğu betimlediği *İtalya Seyahati* türünde bir mimarî seyahatname olduğunu öne sürebiliriz (3). Böylece 'hayranlık' ifadesinin, on dokuzuncu yüzyılın turistine özellikle İtalya'da seyahat ederken mimarî eserlere nasıl bakılacağını, ne hissedileceğini anlatan, ya da bu tür seyyahların bakışını sınıflandırmayı amaçlayan bir niyetten kaynaklandığını düşünebiliriz. Elizabeth Helsing'in de önerdiği gibi, Ruskin'in bu ve diğer eserleri muhakkak mimarî seyahatname türünün çerçevesinde de okunmalıdır (Helsing, 1982, 140). Zira on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda -disiplin olarak mimarlık tarihinin kendini bulmaya yüz tuttuğu bu dönemde- mimarlık tarihyazımının birçok yetkin örneği seyahatname türünde yazılmaktaydı (4). Ancak bu yaklaşım da, 1855 Önsözüne konu olan dörtlü tipolojinin kaynak ve anlamını açıklamada yetersiz kalacağı gibi seyahatname çerçevesi mimarî esere yönelik algının 'hayranlık' gibi bir terimle kavramlaştırılmış olmasını da açıklamamaktadır. Üçüncüsü, yakın zamanların Ruskin eleştirisinin diğer bir önemli güzergâhını izleyerek (Landow, 1985a, 5-9; Sawyer, 1985, 86-90) dörtlü tipolojinin kökeninde Protestan bir ilâhiyatın bulunma ihtimali üzerinde durabiliriz. Ancak, Protestan veya Ruskin'in bir dönem üzerinde durduğu fundamentalist/Püriten ilâhiyat da (Matteson, 2002, 295-96) bizi dörtlü tipolojiye götürmemekte veya 'hayranlık' kavramının izini sürmede işe yarar ipucu sağlamamaktadır.

Fakat mevcut Ruskin eleştirisinin açtığı dördüncü bir yolu izleyerek çözüme doğru adım atılabileceği düşünülebilir: Ruskin, 1843-1846 yıllarında *Modern Painters* adlı çalışmanın ilk iki cildini tamamladıktan sonra 1849'da *The Seven Lamps of Architecture*'ı, 1851-1853'de üç ciltlik *The Stones of Venice*'i yayımlamış, ardından 1860'a kadar *Modern Painters*'in üç yeni cildini yazmıştır. Bu süre zarfında diğer bazı kısa yazı ve konferanslar üzerinde çalıştığı gibi 1855'de *Seven Lamps*'ın ikinci basımını ve dolayısıyla burada ele aldığımız Önsözünü de hazırlamıştır. Özellikle 1980'li yılların Ruskin eleştirisinin yazarın 'istikrarsızlığı'na odaklanmasına tepki olarak daha yakın zamanın eleştirmenleri eserlerin oluşum sürecindeki bu örtüşmelere, ara verip başka esere başlamalara, görsel ve mekânsal sanatlar (özellikle resim ile mimarlık) arasında gidip gelmelere ve Ruskin külliyyatının hatırı sayılır bölümünün neredeyse bir arada 'dokunduğu' tüm bu gel-gitli süreçte evrilip gelişen sanat, mimarlık, toplum ve tarih anlayışına odaklanmışlardır. Bir önceki kuşak

3. Ruskin'in ortamında seyahatname türünün örnekleri arasında çocukluğunda okumuş olabileceği Romantist kitaplardan Wordsworth'ün İngiltere'deki Büyük Göllere seyahat üzerine yazıları (Sawyer, 92) ile Lord Byron'un mimarî betim de içeren Childe Harrold's *Journey* adlı kurmaca seyahatnamesi, Rogers'in *Italy*'si (Stein, 72; Clegg, 32-37); Murray, *Handbook for Travellers in Northern Italy*; Saussure, *Voyages dans les Alpes* sayılmaktadır (Sawyer, 92). Ancak, Ruskin'in mimarî kitaplarının tamamının tarihsel örneğinin, çizimleri de dahil olmak üzere, Goethe'nin kitabı olma ihtimali dikkatten kaçmıştır. Goethe'nin (1749-1832) "*Von deutscher Baukunst*" adlı makalesinin ilk versiyonu ve orada Strasbourg Katedrali üzerine yazdıkları (Tümer, 2004, 129-31) Almanya'da Gotiğin canlanmasında, Ruskin'in aşağıda ele alacağımız "*The Nature of Gothic*" adlı yazısının İngiltere'de oynadığı rolü oynamıştır.

4. George Edmund Street'in İtalyan Ortaçağında tuğla ve mermer kullanımı (1855) ile İspanyol Ortaçağında Gotik mimari (1869) üzerine kitaplarında görüleceği gibi Ruskin'in *Seven Lamps of Architecture* ve *Stones of Venice*'inin akabinde İngiltere'de özellikle Gotiğin mimarî tarihi seyahatname tarzında yazılır oldu. Street için: Wainright, 1981, 14.

5. Doğrudan bu tür bulgulara ulaşmasa da, yaklaşımın öncüsü olarak Fellows'u (1975-1981) anmalıyız. Her iki kitabında da Fellows, Ruskin'in külliyyatını çağının mimarlık ve düşünce üretiminin hızına yetişme ve ona baskın çıkma çabasından doğan bir dezorganizasyon nümunesi olarak yorumlamaktadır.

eleştirmenin hâlâ, ta Ruskin'in zamanından gelen bir eğilimle, 'istikrarsızlık' diye betimlediği bazı niteliklerin açıklamasını, 1860 öncesinin külliyyatının meydana gelişindeki bu özellekle, örneğin ilk bakışta belli bir cildin bünyesine uymayan bir pasajın, yazarın bir süre önce tamamladığı başka bir kitabın yol açtığı bir düşünceden kaynaklanması ile açıklamaktadırlar (5). Caroline Levine'in, *Stones of Venice*'in anlaşılmalıklarını, kitabı *Modern Painters* parantezi içerisinde okuyarak çözmesi (2000) veya George P. Landow'un *Seven Lamps*'ı, *Modern Painters*'ın ikinci cildi ile ilişki içerisinde açıklaması (1985a, 8) örneklerinde olduğu gibi Ruskin incelemelerinde inandırıcı bazı çözümler üretmiş olan bu yöntemi izlediğimizde dörtlü tipolojiyi içeren Önsöze ilişkin sormamız gereken soru, Ruskin'in, *Seven Lamps*'ın iki basımı arasında ne ile uğraştığı olmalıdır.

## 2. BAŞKA BİR KİTABA ÖNSÖZ

*Seven Lamps*'ın birinci (1849) ve ikinci (1855) basımları arasında Ruskin, ilk cildi 1851'de, diğer ikisi 1853'de olmak üzere, *The Stones of Venice* adlı üç ciltlik çalışmayı yayımlamıştı. Eserin ikinci cildinin tam ortasında, yani kitabın kalbinde yer alan "*The Nature of Gothic*" (Gotiğin Doğası) başlıklı bölüm, Ruskin uzmanlarının hemfikir olduğu üzere, kendi dönemi içinde de büyük önem taşıyordu (Landow, 1985b, 11; Levine, 2000; Matteson, 2002). "*The Nature of Gothic*," Ruskin'in Sanat ve Zanaat Hareketine bayraklık edecek olan görüşlerini derli toplu olduğu kadar keskin bir tarzda ifade ettiği yerd. Levine'in ifadesiyle bu bölüm Ruskin'in, 'düşünceyle dopdolu bir emeğe daveti; sanayi işçiliğinin akılsızlaştırıcı, insansızlaştırıcı yeknesaklığına başkaldırı çağrısı' idi (Levine, 2000, 76). Kapitalizmin standartlaştırma ve seri imalâtının karşısına çıkardığı, sanayileşmenin alternatifi olarak ortaya koyduğu Gotiğe Ruskin burada atfettiği asimetri, düzensizlik, tamamlanmamışlık, kişisel zanaatkârlık özelliklerini ayrıntısıyla betimliyor ve inşaat işinin, işçinin duygu, hayal gücü ve aklını kullanmasını gerektirecek şekilde tasarlanmasını talep ediyordu. Gotiği, mimarının on dokuzuncu yüzyılda girdiği metalaşma sürecine geçmişten gelen bir cevap olarak ele alıyordu.

1849'da yazdığı *Seven Lamps*'da da Ruskin, Gotiği betimliyordu. Ancak bu Gotik betiminin amacı, günün İngilteresinde 'genellikle Yüksek Anglikan Kilisesi ve Roma Katolikliği ile bağdaştırılan Gotiği, Protestanların kabullenmesini sağlamak' idi (Landow, 1985a, 8-9). Protestanlığın başta kiliseler olmak üzere, hayatın tamamında olduğu gibi mimaride de süs ve tezyine karşı durmasına cevaben, Protestanların tercih ettiği kutsal kitap olan Tevratın örneklerle, Tanrının, insanların dinsel mekânların üretilmesine zaman, para ve dikkat harcamalarını bizzat istediğini göstermeyi hedefliyordu (Landow, 1985b, özellikle 336-41; Sawyer, 1985, 85-89). Lirik, neredeyse vizyoner bir dille yazdığı *Seven Lamps*'ın Gotiği, Önsözdeki dörtlü tipolojinin dingin hiyerarşik düzeni ile pek uyumlu olmayan polemik bir Gotik anlatımı içeriyor; Hristiyanlığın İlk Yedi Kilisesine isnat eden 'yedi' simgesini de, Yedi Meş'ale mecazını da (Sawyer, 1985, 85-87), yazım üslûbunu da yine İngiltere'de popüler düzeyde yaygın Protestan-Püriten inancın önem verdiği, İncilin Kıyamet Sûserinden alıyordu. Apokaliptik bir görüşle, çağının biriktirme ve tekrara dayanan üretim tarzının kaos ve çürümüşlüğe doğru gidip gitmediğini soruyordu (Siegel, 1999, 414-15).

"*The Nature of Gothic*" başlıklı ve 1853'de yazılmış olan metnin hedefi ise *Gotiği* anlatmaktı -olduğu gibi ve mazur göstermeden. Yazının polemik

6. "the idea of reading a building as we would read Milton or Dante, and getting the same kind of delight out of stones as out of the stanzas."

boyutu elbette vardı, fakat bu boyut Gotiğin *pozitif* anlatımına yönelik idi; mevcut eleştirilere cevap değildi. Burada Ruskin, Gotik yapı detaylarını ve bunların üretildiği emek sürecini ince ince tasvir ediyor, Gotiğe yönelik neredeyse ekphrastik 'yakın okuma' örnekleri veriyordu. Nitekim *Stones of Venice*'in ilk cildinin otuz bölümünden 29'u, sütun başlığı, çatı örtüsü, korniş gibi Gotik yapısal öğelerin emek ve üretim faaliyeti açılarından ayrıntılı incelemesinden oluşuyordu. Kısacası *Stones of Venice*, geç Ortaçağ mimarisine, birincisi, *Seven Lamps*'da yer alandan daha düzenli bir bakış içeriyor; ikincisi, mimariyi üretim açısından anlatıyordu.

1855 Önsözünde ifadesini bulan dörtlü tipoloji ise, *Stones of Venice*'in aksine mimarının üretimini betimlemiyor, mimarî ürüne *bakanın* algısını sınıflandıran bir tipoloji oluşturuyordu. Paul L. Sawyer, Ruskin'de mimarî formların hep 'çifte referans taşı[dığını]', hem binanın "ruhunu" hem işçinin etik durumunu örnekle[diğini]' yazar; binanın anlamının bu çifte referansın işbirliğinden doğduğunu ifade eder (1985, 85). 1855 Önsözünün, bina ile işçinin etik niteliğine izleyicinin etik durumunu ekleyerek mimarının etik kapasitesini genişlettiğini; daha doğrusu mimarının etik katmanlarını artırarak, işçi-bina-izleyici üçgenini tamamladığını söyleyebiliriz. Böyle okunduğunda 1855 Önsözü, ilk basımı 1849'da yayımlanan *Seven Lamps*'dan çok 1853'de yayımlanmış olan "*The Nature of Gothic*"'i metodolojik, epistemolojik ve diğer yönlerden tamamlar niteliktedir. 1853 metninde verilen ayrıntılı okumaya tekabül eden (veya böyle bir okumayı kotaramayacağı açıklanan) izleyici ve izleme tarzlarının sınıflandırmasını içermektedir. Nitekim illüstrasyonları dışında *Seven Lamps*'dan pek söz etmediği Önsöz'de Ruskin, "*The Nature of Gothic*"'in yer aldığı *Stones*'a atıfta bulunmakta; *bu esere ilişkin yanlış anlamaları düzeltmektedir* (xxv). İması odur ki, Önsözde verdiği okur ve okuma tipolojisi öncelikle *Stones*'un yanlış ve doğru okumalarını sınıflandıracak, ikinci olarak *Seven Lamps* okuruna yol gösterecektir.

"*The Nature of Gothic*"'in tamamında da böyle bir tekabüliyetin izlerini örtülü şekilde bulduğumuz gibi, bizi dörtlü tipolojinin kaynağına götürecek tarzda açık ifadelerini de buluyoruz. "*The Nature of Gothic*"'in ayrıntılı incelemesi burada konumuz olmadığından, 'açık ifade' sınıfına girebilecek tek bir cümleyi ele almakla yetinmeli: Bu metinde Ruskin, okurlarının hemen hiçbirinin, 'Milton ya da Dante'yi okuduğumuz gibi bir binayı da okuyabileceğimiz, taşlardan aldığımız hazzın aynısını kıt'alardan da alabileceğimiz' türü bir düşünceye sahip olmadığından şikâyet etmektedir (Ruskin, 1903-12, 10.206) (6). Cümlelerin Türkçe çevirisinde de mevcut olan mekânsal cinas- şiirin yapı taşı olan *kıt'a* ile mimarının reel taşı arasında kurulan koşutluk -İngilizcesinde daha da belirgindir: Ruskin'in on dokuzuncu yüzyıl okurlarının hemen bileceği gibi, İngilizcede *şair kıt'ası* anlamına gelen *stanza*, İtalyancada *oda* demektir. Böylece mimarî malzemeyi okumak ile dilsel malzemeyi okumak arasındaki benzerliği bir cinasla pekiştiren Ruskin, tümcenin yer aldığı ve tonunu belirlediği "*The Nature of Gothic*" ile tekabüliyet içerisinde bulunan 1855 Önsözündeki 'hayranlık tipolojisi'nin kaynağına da işaret etmektedir. Demek ki, mimariye bakışın tipolojisini verdiği Önsözün modelini dilsel okuma kuramları arasında aramak durumundayız. Ruskin'in, "*The Nature of Gothic*"'e istinaden 1855 Önsözünde tamamladığı üretici-bina-izleyici üçgeninin yazar-metin-okur üçgenine tekabül ettiği gerçeği, bu zorunluluğu ayrıca işaret etmektedir. Aynı cümlede Ruskin'in, Milton ile Dante'yi -on yedinci yüzyılda yaşamış Pürüten İngiliz şair ile İtalyan Gotik Ortaçağının Katolik şairini- bir nefeste anması, yukarıda söz ettiğimiz, Katolik Gotiği Protestanlara

yakınlaştırmının daha incelenmiş bir yöntemi olarak görülebilir. Ruskin'in mecazı iki destan şairi üzerinden kurmuş olması ise gerçekten dikkate değerdir: Bu zor, yüksek ve görkemli şiir türüne en yakından tekabül eden mimarî tür herhalde Gotik Katedralden başkası değildir. Fakat bizim için daha önemlisi, mimariye bakmak ile metin okumayı özdeşleştiren bu tümcenin, yalnız Dante referansı ile değil metnin Gotiği hedef alan bağlamıyla da, bizi doğrudan dörtlü tipolojinin olduğu gibi 'hayranlık' kavramının da kaynağına götürmesidir.

### 3. İNCİL OKUMANIN DÖRT YOLU

Dörtlü tipolojiye dayanan bir okuma kuramı tarihte mevcuttu: Roma'nın Yunan'da, daha doğrusu Aristoteles'de öne çıkan ve insan aklının betimlendiği bir modelden devraldığı; daha geç Antikitede, Aziz Augustinus (354-430) tarafından başlatılan bir gelenek uyarınca Cassianus (360-435) tarafından İncil okuma yöntemi olarak kodifiye edilen; oradan Büyük Gregorius (540-604) gibi yazarlar tarafından geliştirilen ve sonunda, Skolastik çağda, Aziz Bonaventurius (1221-1274), Aquinolu Tomasso (1225-1274) ve Dante (1265-1321) gibi yazarlarla olgunluğa erişen İncil tefsirinin dört yöntemi, bu çalışmanın kanıtlayacağı gibi, Ruskin'in mimarî izleyicinin bakış tarzlarını sınıflandırdığı Önsözün doğrudan kaynağını oluşturacaktı. Dante'nin önemi, o zamana kadar yalnızca İncil okumada -dolayısıyla vaaz verecek olan rahiplerin eğitiminde- uygulanan yöntemi, kutsal kitap dışındaki metinlere taşınmasıydı: Dörtlü tefsir yöntemini ele aldığı Kan Grande'ye Mektupta Dante, yöntemi *İlâhî Komedya*'nın nasıl okunacağını anlatmada kullanıyordu. *İlâhî Komedya*, Ruskin'in yukarıdaki cümlede Milton'un *Paradise Lost* adlı destanıyla birlikte işaret ettiğini rahatlıkla varsayabileceğimiz destandı. Fakat daha Dante dörtlü yöntemin farklı bir uygulamasını yazıya dökmeden önce, Gotik katedral mimarisinin ayrılmaz parçası olarak yerleşmiş bulunan resim ve heykellere yönelik olarak bizzat kilise büyükleri yöntemi uyguluyor; kilisenin mimarisine nakşedilmiş; duvarın, pencerenin, kornişin ayrılmaz parçası, 'organik' ögesi olan resim ve heykelin aynı yöntemle, İncil okur gibi, okunabileceğini anlatıyorlardı. Bütün bu gelişmeler, Skolastik ile Gotiğin el ele serpildiği geç Ortaçağlar çerçevesinde yer alıyordu.

Dörtlü yöntem için böyle bir tarihsel çerçeve kabul edildiğinde, 'hayranlık' teriminin izini doğrudan, Ruskin'in İngilizcede kullandığı *admiratio* kelimesinin Latincesine sürmek gerekmektedir. Grekçe *thaumaston*'un Latincesi olan *admiratio*, 'hayretten doğan hayranlık ve merak' anlamına gelmekte idi. Terim, dörtlü yöntem ile aynı asimilasyon ve aktarım güzergâhında seyrederek, Platon ve Aristoteles'den Latinleştirilip Roma'ya ve oradan erken Hristiyanlığa devşirildikten sonra Ortaçağlar boyu gelişerek Skolastik düşüncede ayrıntılandırılmıştı. Dörtlü yöntem ile *admiratio* arasında mevcut önemli bir farkı -konumuz açısından ikisini daha da yakınlaştıracak, iç içe geçirecek olan bir farkı- öncelikle vurgulamalıyız: *Admiratio* kavramının orijinal bağlamı, görsel ya da mekânsal bir şeyin seyredilmesi idi. O şey seyredilirken, duyulan hayretten kaynaklanırdı *admiratio* ile tarif edilen ve hayranlık, merak, düşünce uyandırarak idrake ve yeni düşüncelere götüren ruh hali. Dört İncil tefsir yöntemi Skolastik ile Gotiğin kesiştiği kültürde yazının okunmasından görsel/mekânsalın tefsirine asimile edilirken, orijinal bağlamı görsel varlığı olan bir nesnenin uyandırdığı merak ve giderek o nesnenin algılanıp anlaşılması olan *admiratio*, metin okumasına

7. "Murakabe"yi, Göknil'in Goethe çevirisinden alan Prof. Dr Gürhan Tümer'den alıyorum. Açıklaması için bkz. Tümer, 2004, 124.

8. *sensus literalis, sensus allegoricus, sensus moralis, sensus anagogicus*.

9. Öncelikle beyazı siyahtan, acıyı tatlıdan vs. ayırd etme örneklerinde olduğu gibi (Aristoteles, 1986, 426b). Fakat aynı zamanda, gerçek bir görüntüyü örneğin, sahte görüntüden (fantaziden) ayırd etmede olduğu gibi (427b).

devşiriliyordu. Panofsky'nin aralarında 'son derece elle tutulur ve hiç de rastlantısal olmayan bir tekabüliyet' (1971, 2) saptadığı Skolastik düşünce ile Gotik mimarinin belki de en 'elle tutulur', fakat bir o kadar da incelenmemiş ortak katmanı, metin ile görsel/mekânsal aynı şekilde okumayı öneren -ve en başta okumayı öneren- *admiratio* ile dörtlü yöntemin birleşmesinden oluşuyordu.

#### 4. ARİSTOTELES, DANTE, RUSKIN

İnciden bir pasajı okumanın dört yolu bulunduğunu ve her yolun ne işe yaradığını ezberlemede kolaylık için Skolastik çağ öğrencisinin uydurduğu kafiyeli Latince formül, metodun yaygınlık derecesinin de bir göstergesidir: "Littera gesta docet, quid credes allegoria,/ Moralis quid agas, quo tendas anagogia.": 'Harf olayları öğretir; alegori neye inanacağını;/ Etik, nasıl davranacağını; Anagoji, neye yöneleceğini' (Grant ve Tracy, 1984, 63). Birinci okuma düzeyi, metnin anlattığını, cümlelerin betimlediği olayı en asal düzeyde kavramayı sağlıyordu. Bu, basit düzeydi ve harfleri tanıma anlamında okuma becerisi gerektiriyordu. Alegorik tefsir, basit düzeye içkin ipuçları izlenerek ulaşılabilecek şekilde, anlatılan olayın harfin ötesindeki doktriner anlamına erişmeyi sağlıyordu. Ancak bu, en basit anlamında doktriner mealdi. Etik okuma ise söylenenin, doğru insan davranışı hakkındaki öğretisinin algılanmasını sağlıyor, İncilin anlattığı hikâyenin özünü kavriyor, pasajın asal kavramına ulaştırıyordu. Bu anlam, davranış ve pratiklere yönelik boyut içeriyordu. Anagojik tefsir, pasajın ebedî boyutunu düşünmeyi, tefekkürü, giderek "murakabe"yi olanaklı kılıyordu; pasajın gizli anlamına yönelikti (7). Yöntemi kodifiye eden Cassianus, önerisini Ortaçağın mimarlık algısında da belirleyici rol oynayacak bir örnekle açıklıyordu: Yazarın kullandığı örnek *Kudüs* idi: Harf anlamı dünyada yer alan somut şehir olan *Kudüs*, alegorik olarak Kiliseyi, etik olarak tüm inançlı Hristiyanların ruhlarını, anagojik olarak ise Tanrının göksel şehrini, yani cenneti temsil ediyordu (Migne, 1849, 75: 1027). Cassianus'un çağdaşı Augustinus'un *De civitate Dei* adlı kitabında bu örnek, anagojik boyutta ayrıntılı betimini bulacak ve zaman içinde Ortaçağların kentsel düzenini olduğu gibi kilise planı ve diğer mimarî tiplerin kompozisyonunu belirleyecek söylemi ve değerler sistemini üretecekti. Gerek üretici açısından gerek kullanıcı açısından, mimarî faaliyete mecazî boyut katacak, böylece bu tür faaliyeti okunması, deşifre edilmesi gereken bir hale kavuşturacaktı (Augustinus, 1950, özellikle XV ve devamı).

Dante'nin Kan Grande'ye Mektubunun 7. kısmında betimlediği dört okuma tarzı Ruskin'de gördüğümüz gibi hiyerarşik olarak, aşağıdan yukarı doğru sıralanıyordu: harf okuma, alegorik okuma, etik okuma ve anagojik okuma (Dante, 1973, 99)(8). Dante'nin Aquinolu Tomasso ve Bonaventurius gibi Skolastik düşünürlerden devraldığı dörtlü (Hollander, 1993), Aristoteles'in öncelikle *De anima*'da ele aldığı, fakat ayrıntılarını - başta *Nicomachea ethica, Metaphysica, Parva naturalia* olmak üzere- filozofun külliyyatının tamamından topladığımız, aklın dört tür faaliyetinden kaynaklanıyordu. Dört faaliyeti Aristoteles de basitten karmaşığa veya alçaktan yükseğe doğru tasvir ediyordu; *aesthesis* ya da duyuşsal algılama, *krinein* ya da algılananı ayırd etme (9), *phronesis* ya da pratik düşünce, *noesis* ya da spekülâtif düşünce. 'Burada söyleneceklerin kavranabilmesi için' diyordu Dante Mektubun 7. kısmında, 'eserin anlamının basit olmadığı, çokanlamlı [*polysemos*] olduğu bilinmelidir'. Ardından dört anlamlandırma düzeyini açıklamaya girişiyordu.

10. Ruskin'in Aristoteles'in *Nicomachea ethica*'sını okuduğu varsayılmış (Landow, 1985b, 8; 1985a, I.2) ama kanıtlanmamıştır. Yazarın bildiği literatürün izleri daha çok on dokuzuncu yüzyılın Püriten yazınında sürüldüğünden Katolik kültürü ilgilendiren Aristoteles, Dante gibi yazarlarla ilişkisi ele alınmamıştır. Halbuki Ruskin'in, 1848'de Normandiya'da, 1849'da Venedik'de yürüttüğü araştırmalardan başlayarak ara özellikle İtalya'da yoğun bir arşiv tarama ve okuma sürecine girdiği bilinmektedir. Bu incelemelerin bir inanç krizine yol açtığı ve yazarın 1858'de Torino'da Protestanlığı resmen terk ettiği ayrıntısıyla bilinen konular arasındadır.

11. "instinctive and simple"; "excitable in nearly all persons"; "necessary but inconsequential."

12. "1. Sentimental Admiration.-The kind of feeling which most travelers experience on first entering a cathedral by torchlight, and hearing a chant from concealed choristers; or in visiting a ruined abbey by moonlight, or any building with which interesting associations are connected, at any time when they can hardly see it."

13. "true Gothic," "false Gothic"; "hardly to be taken into consideration in any reasoning on the higher merits of architecture."

Aristoteles'de aklın en basit ve temel faaliyeti *aesthesis*, duyularla gerçekleşen algılama idi. '[H]ayvanlar âleminde evrensel' olan bu tür faaliyeti insanlar, hayvanlarla paylaşıyordu (Aristoteles, 1986, 427b7-8). Biyolojik yetiye dayanan ve tüm bedensel faaliyetler gibi kendiliğinden gerçekleşen bu birinci faaliyeti Skolastik düşünürler metnin temel anlamını kavrama edimine devşiriyor ve kelimenin anlamını kavrama düzeyinde -yani, Aristotelyen *aisthesis*'in kendiliğindenliğine tekabül eden bir birincil okuma becerisinde- konumluyordu. Dante bu düzeyi, 'metnin birinci anlamı, harften elde edilendir' şeklinde tanımlıyordu (Dante, 1973, 99). 'Duyusal Hayranlık' diye çevirdiğimiz ve Ruskin'de *Sentimental Admiration* diye adlandırılan birinci 'hayranlık' düzeyi, Ruskin'in her iki eski yazarı da okumuş olduğunu veya en azından bu Katolik geleneği son derece iyi bildiğini kanıtlarcasına, 'içgüdüsel ve basit' diye tarif edilmektedir, 'hemen hemen tüm insanlarda uyandırılabilir' (10). Yine Ruskin'de bu düzey, 'zorunludur, fakat önemli sonuçlar doğurmaz' (Ruskin, 1969, xxi)(11).

Sonra ayrıntısıyla göreceğimiz gibi, Antikiteden modern çağa uzanan bir paradigmada etken olan bu dörtlü düzende -bu algı, görme, okuma düzeninde- her düzey ya da fakültenin kendi içerisindeki nitelikleri dışında önemli bir özellik de bir düzeyden ötekine geçiş olup olmadığı, bir düzeyde aklî faaliyeti gerçekleştiribilmenin bir sonraki düzeye mezun olma garantisi taşıyıp taşımadığıdır. Her üç yazarda da birinci düzey, düşünülebilen en geniş tabanda insanlar tarafından paylaşılmaktadır. Hiyerarşide yükseldikçe, yetiye sahip olanlar grubu daralacaktır. Nitekim Ruskin'in, 'zorunludur, fakat önemli sonuçlar doğurmaz' yargısı, diğer iki yazarda nispeten içkin olan bir anlayışı belirginleştirmektedir. Birinci düzey, yükselme garantisi taşımamaktadır. Aristoteles'de biyolojik yeti, Dante'de temel okuma becerisi içeren düzey, Ruskin'in bir miktar alayla da tasvir ettiği popüler kültür uzamında yer almaktadır. Ruskin, öteki düzeyleri olmasa da birinci düzeyi 'seyahat edenler'e, yani turistlere, atfetmektedir: '1. Duyusal Hayranlık.-Meş'alelerle aydınlatılmış bir katedrale ilk girip de gizlenmiş bir koronun söylemekte olduğu ilâhiyi işiten çoğu seyyahın duyumsadığı histir; ya da yıkık bir kiliseyi ay ışığında, veya görmekte zorluk çekeceği herhangi bir saatte ilginç çağrışımlar uyandıran herhangi bir binayı ziyaret ettiğinde' (Ruskin, 1969, xx-xxi)(12).

Ruskin'in burada betimlediği 'hava' kuşkusuz Gotiktir. Ancak bu, Ortaçağın has Gotiği değil, on sekizinci yüzyılın sonlarından başlayarak on dokuzuncu yüzyılın ortasında yaygınlığın zirvesine ulaşmış olan popüler kültürün Gotiğidir. Aslen mimarî değildir; daha çok yazın ile üretilip yaygınlaşmış bir tarzdir. On dokuzuncu yüzyıl Neo-Gotik mimarisi bu yazın'ın ardından dolu dizgin serpilip gelişmeye başlamıştır. Ruskin'in yukarıdaki pasajda gönderme yaptığı türden atmosferi, sadece tümüyle Gotik olarak betimleyebileceğimiz romanlarda değil, Charles Dickens'in *Büyük Umutlar*'ı (1860-1861) türünden bir realist romanda (29. bölümde) veya Karl Marx'ın *Komünist Manifesto*'sunun (1848) açılış cümlesinde de -yine alaylı tarzda: 'Avrupa'da bir hortlak dolaşiyor: Komünizm hortlağı'- bulmak olanaklıdır. Nitekim Ruskin bu tür hayranlığı uyandırabilecek olgulara örnek sayarken Neo-Gotik mimarî örnek değil, çoğunlukla edebî örnek sayar ve son analizde Walter Scott romanını anar (Ruskin, 1969, xxi). Bu bağlamda, 'hakiki Gotik' ile 'sahte Gotik' arasında ayırım yaparak, bu düzey hayranlığın, 'mimarinin daha yüksek erdemleri üzerinde düşünmede dikkate almaya değ[mediğini]' belirtir (13). Ayrıca, Ruskin'in yukarıda alıntılanan pasajda ironik bir

14. Örneğin bkz. Aquinolu Tomasso, 6. Soru; ve Ladner, 1983, 29.

tarzda ifade ettiği gibi, insanlar arasında evrensel olan bu düzeydeki hayranlık tanımsal olarak iyi görmemeye ve giderek iyi algılamamaya dayanmaktadır.

Aristoteles, ikinci akıl faaliyeti olan *krinein*: ayırd etme'yi salt *aisthesis*'den olduğu gibi düşünceden de ayırıştırır. Bu fakültenin kolaylıkla doğrudan ayrılıp fantazi (*phantasia*) ve hataya kayabileceğini ve insanların -hattâ tüm canlıların- zamanlarının çoğunu hata halinde geçirdiğini belirtir (Aristoteles, 1986, 427b-429a). Skolastik kültürün, gerek üniversitelerin kurulup pedagojik metodların oluşturulmasında gerek Gotik katedrallerde resim, heykel, vitray kullanımının onaylanmasında gerek katedralin mimarî formunun yorumlanmasında ve tasarımcıya yol gösterilmesinde gerek ise vaizlerin cemaate İncili belletme yöntemlerinin belirlenmesinde kaynak ve rasyonel olarak kullandığı bu pasajda (14) Aristoteles, söz konusu hata'nın iki tür olabileceğini belirtir: nesnelere algılanmasındaki hata, ki eğer biyolojik donanım yerinde ise algıda bu tür hata yer almayacaktır; ve insanların bilerek ve isteyerek gözlerinin önüne nesnesi olmayan görüntüler çağırmalarında söz konusu olan hata (*phantasia* kapasitesi) (Block, 1961). Tanrının resmedilmesinden İncilin okunmasına geniş bir yelpazede Ortaçağlara rehberlik eden bu gözlem, pozitif yol gösterdiği gibi, aklını kullanmada ustalaşmamış kişileri kolaylıkla cezbeden, dolayısıyla insanda denetim altına alınması gereken tehlikeli bir kapasite olarak da düşünülecekti Skolastik kültürde. Çünkü Tanrının görüntüsünü Tanrının kendisiyle karıştırmak ve putperestliğe kaymak da olanaklıydı. Yüzyıllar sonra Ruskin'in Püriten okurlarını Gotik katedraller konusunda öncelikle dehşete düşüren etmen hâlâ bu -Gotik heykel vs. ile Gotik mekânın loşluğunun yol açabileceği günahkâr hayaller- idi. Fakat, andığımız nedenlerden ötürü Ortaçağlar bu hata kapasitesinin kullanımını zorunlu buluyordu.

Dolayısıyla Skolastik kültürün fantazi ve hataya tipik olarak atfettiği bu özellik dönemin diğer yazarlarında olduğu gibi Dante'de de alegorik okuma içeren düzeyde ortaya çıkıyordu. Türkçedeki 'hatasız teşbih olmaz' sözünde ifade edildiği gibi, Dante'de alegori hata içeriyor, çünkü nesnel olarak söylenenden farklı bir şeyi düşünmeyi gerektiriyordu. Dante'de ikinci düzeyin göz kamaştırıcı bir boyutu vardı; cezbediyordu. 'Kolay inananlar'ın (*credulous*) yetisi dahilinde olan bu okuma ve anlama tarzı, hataya (*error*) dayansa bile 'sade insanlar' (*vulgi*) için başlıca öğrenme yoluymuş ve kitleler dinî dogmayı aslen bu yoldan öğreniyordu (Dante, 1973, 97-98, 99).

Aynı şekilde Ruskin'in Kibirli Hayranlık diye adlandırdığı ikinci düzey, daha bu hayranlık tipinin adının ifade ettiği gibi, Aristotelyen 'hata'yı içermektedir: Kibir, Hristiyanlıkta Yedi Ölümcül Günah'tan biri olmanın yanı sıra Ruskin İngilteresinin Püriten kültüründe belki de en büyük günahdır. Antikitenin 'hata'sı, Skolastik kültürün denetim gerektiren fakat pozitif kullanıma da elveren hayal görme gücü, on dokuzuncu yüzyılın Viktoryen kültürüne gelindiğinde günah'a dönüşmüştür. Dante'nin kültürü çoğunluğa atfedilen gösterişli şeylerden hoşlanma eğilimini dikkatle, fakat dinsel-pedagojik bir pragmatizmle seferber ederken Ruskin bu düzeyi tümünden red etmektedir. Hayranlık türü olarak 'kibir'i red ederken, bu tür hayranlığa yol açan mimarî tarzı da yadsıyacak ve bu tarzı, onayladığı Gotik tarzın zıddı olarak tasvir edecektir. '[A]sal bir sıradanlık' ile 'kibir'in en temel özelliklerini oluşturduğu ikinci hayranlık düzeyi, 'dünyevî insanların çoğunun gösterişli, iri ya da tamamlanmış binalar'dan duyduğu hazı betimlemektedir. Söz konusu binaların asal



15. "essential baseness"; "2. Proud Admiration.-The delight which most worldly people take in showy, large, or complete buildings, for the sake of the importance which such buildings confer on themselves, as their possessors or admirers"; "grandeur, magnificence, and symmetry."

16. "[...] altogether to be deprecated by the noble architect, and [...] no building could be really admirable which was not admirable to the poor. So that there was an essential baseness in the Renaissance [...], and an essential nobleness in the Gothic, consisting simply in the pride of the one, and the humility of the other."

17. "delight in intelligent observance."

nitelikleri 'ihtişam, gösteriş ve simetri'dir. Bu tür hayranlığı hissedenler, binaların 'sahibi veya hayranı olarak [binaların] kendilerine bahşettiği önemden ötürü haz hissetmektedirler' (Ruskin, 1969, xxi)(15). Nitekim Kibirli Hayranlık zenginlerin yaptırdığı Geç Rönesans binalarının uyandırdığı tür histir. '[S]oylu mimarın bu tür mimariyi tümünden red etmesi gerektiğini ve yoksulların da beğenisini kazanmayan bir binanın gerçekten hayranlık uyandıran bir bina olamayacağını düşünüyorum' diye yazar Ruskin ve devam eder: 'Sonuç o ki, birinin kibri, ötekinin tevazuundan kaynaklanan bir şekilde, Rönesansda [...] asal bir sıradanlık vardı, Gotikte ise asal bir asalet' (Ruskin, 1969, xxi-xxii)(16). Her üç yazarda da ikinci düzey, hakiki düşünceye tekabül etmeyen popüler bir uzamda seyretmektedir.

Üçüncü düzey ile her üç yazarda da, düşüncenin niteliksel değişime uğradığı ve kavrayışın en yüksek katmanına giden yolun açıldığı duruma geçilmiştir. Aristotelyen *phronesis* -'pratik düşünce'- insan davranış ve edimleri üzerine yargı içeriyordu. Daha önemlisi, bu davranış ve edimlerin ereğinin kavranıp değerlendirilmesini, erdemli ile erdemsizin ayırd edilmesine götürüyor (Aristoteles, 1986, 427a-b, 430a, 431b), bu yargı ise 'bilgi'nin (*episteme*) ve giderek, en yüksek 'spekülatif düşünce'nin (*noesis*) ve 'bilgelik'in (*sophia*) yolunu açıyordu (Aristoteles, 1941, 1140b ve devamı). Dante'nin 'Etik' olarak betimlediği üçüncü okuma tarzı, Aristoteles'i doğrudan izleyerek, okunan metnin temsil ettiği insan davranışlarındaki gizli, daha derin bir teolojik anlamın keşfini içeriyordu. Bu keşif, 'ruhun, günahın hüznü ve mutsuzluğundan kurtularak rahmet durumuna' geçmesini sağlıyor, bir 'dönüşüm' getiriyordu. Buradan, ruhun 'bu dünyanın çürümüşlüğüne esaretten kurtularak ebedî haşmet durumuna' geçişi sağlayan dördüncü tarzın yolunu açıyordu (Dante, 1973, 99). Davranış ve edimlerin kendi içlerinde değil de ereklere açısından analiz içerdiği oranda Aristoteles'de üçüncü düzeyin dördüncü ile zorunlu olarak örtüştüğünü söyleyebiliriz. Dante'de ise bir İncil pasajının derin, gizli, etiko-teolojik anlamını kavramak, aynı şekilde, dördüncü anagojik düzeyin getireceği türden spekülatif düşüncenin yolunu sağlamaktaydı. Her iki yazarda da üçüncü tarz, dördüncüye yol açtığı ölçüde betimlenmekte, kendi içerisinde ayrıntılandırılmamaktaydı. Yalnız, Aristoteles, kendi içerisinde *phronesis* üzerinde durduğunda, bu kapasiteyi ortalama erdem yolunu izleyen kişinin düzeyi olarak betimliyordu (Sorabji, 1980, 105-106). Skolastik kültürde ve Dante'de ise çoğu insanda yargı kapasitesi analitik olamadığından (Dante, 1973, 98: *sine discretione iudicum*) çoğunluk bu düzeye de ulaşmıyor; fakat ulaşanların çoğu için dördüncünün yolu açılıyordu. Üçüncü düzey, vaizlerin hedeflediği, çoğunluğa erişilebilir kılmak için uğraş verdiği düzeydi.

Önce gelen iki yazarda insan hayatının pratiklerine yönelik üçüncü tarz Ruskin'de mimarî pratiğin algılanmasına devşirilmiştir: Zanaatkâr Hayranlık, iyi işçilik gözlemlendiğinde duyulan hayranlık ve binanın yapımındaki ustalığın 'akılla gözlemlenmesinden duyulan sevinç'tir (Ruskin, 1969, xxii)(17). Her ne kadar tarzın bu şekilde ilk tanımı yapılırken olumlu bir çerçevede ve *aklın* işlevi olarak anlatılmışsa sa, Ruskin de de üçüncü 'hayranlık' kendi içerisinde sınırlı değer taşımaktadır. Ayrıca, öteki iki yazarın aksine, üçüncü tarz dördüncüye el verdiği oranda da tanımlanmamıştır çünkü Ruskin'de dördüncüye hiyerarşinin içerisinde geçit yoktur. Dördüncü, kendinden menkuldür. Üçüncü hayranlık tarzı ise, 'akıl' içermesine rağmen, 'eleştiri içerm[e]diği'

için değerli değildir: 'Belli sınırlar içerisinde doğru [bir hayranlık tarzı] olmasına rağmen, sıvası doğru sürüldüğü sürece binaların en kötüsünden olduğu gibi en iyisinden de memnun kalındığından hiçbir eleştiri içermez': 'sofranın kuruluşunda tabakların durumundan bir elbisenin üzerindeki süslere veya bir portikodaki sütunların düzeninin gözlemlenmesine kadar hayatın tüm alanlarında işlevseldir. Vezin konusunda iyi bir kulağa sahip olmak şairi ne kadar iyi kılar bu da o ölçüde mimarın gerçek gücüyle ilişkilidir' (Ruskin, 1969, xxii)(18). On dokuzuncu yüzyılın kapitalist üretim tarzında zanaatkârlık, mimarî bünyeden soyutlanıp metalaşmış detaya ve 'süs'e yöneldiği ve de işçiliği binanın anlamından ayırdığı oranda Ruskin, Zanaatkâr Hayranlığı kısıtlı bir okuma tarzı olarak ele alacaktır.

'[H]issedilmeye değer yegâne hayranlık' şeklinde betimlediği en yüksek hayranlık tarzını Ruskin, 'Rasyonel veya Sanatsal Hayranlık' diye adlandırmaktadır (Ruskin, 1969, xxii). Günümüz kültürünün bu kategorileri neredeyse tabana zıt sınıflandırması nedeniyle 'Rasyonel' ile 'Sanatsal'ın özdeşleştirilmesini açıklamak gerekmektedir. Geleneği iyi bilen bir yazarla karşı karşıya bulunduğumuzdan, Rasyonel ile Sanatsalın özdeşleştirilmesini ilk adımda *ars* veya *tekhne* anlamında 'sanat'ın -bir başka deyişle 'bilgi', 'bilim', 'ilim', 'disiplin', 'metodik çalışma', 'zanaat', 'teknik' ve 'hüner' anlamlarını aynı anda bünyesinde barındıran bu kelimenin- geleneksel mânâsını düşünerek yorumlayabiliriz (Kristeller, 1980, 166). Bugünkü *rasyonel* sözcüğünün atası olan *ratio* ile *sanat-art-arte* sözcüğünün atası olan *ars*'ın eski kültürlerde eşanlamlı olarak kullanıldığını hatırladığımızda ise (örneğin, Vitruvius I.1-3) bu yorum daha da geçerlilik kazanmaktadır. Geleneksel anlamındanatımsal olarak rasyonel olan (düşünce, yöntem ve teknik içeren) sanatsal dikkate Ruskin'de aynı anda bu iki adın verilmesini böylece açıklayabiliriz (19). Ancak, bu açıklama ilk bakışta yetersiz kalacaktır çünkü Ruskin 'sanatsal'ı geleneksel değil on sekizinci yüzyılda estetik felsefesiyle birlikte edindiği modern anlamında, öncelikle resim ve heykel sanatları anlamında, kullanmaktadır. Fakat bu açıklama yalnızca ilk bakışta yetersiz kalacaktır. Ruskin'in son analizde önerdiği, bir kez daha seri imalat ile hazır yapım mimarinin karşısına çıkarılan Gotikte konumlandığı, geleneksel anlamında 'sanat'a dönüştür. Mimarî okuma tarzlarını ele aldığı bu Önsözde söz konusu dönüşü Skolastik kültürün olgunlaştırdığı en yüksek tefsir yöntemi üzerinden gerçekleştirecektir. Fakat Ruskin'in ön kültürü - on sekizinci yüzyıl- estetik felsefeyi üretmiş, 'sanat'ı etikten, epistemolojiden, teknik ve teknolojiden ayırmış olduğundan, yazarın bu dönüşü karmaşık bir güzergâh üzerinden, bugün bize garip gelebilen bazı sözler de sarf ederek gerçekleştirmesi gerekecekti.

Nitekim, Ruskin'in bir sonraki adımı, dördüncü ve en yüksek düzeyi tanımlarken mimarlığı red etmek olacaktır -kendi ifadesiyle, '*bütünüyle*' ("*wholly*"). Ruskin, 'hissedilmeye değer yegâne hayranlık' olan Rasyonel veya Sanatsal Hayranlık düzeyinde seyreden dikkatin artık mimarî eseri de geride bırakarak mimarinin öğelerine nakşedilmiş olan resim, heykel, rölyef örneklerine yöneleceğini yazmaktadır: Rasyonel veya Sanatsal Hayranlık, '*bütünüyle* binanın heykel ve renklerinin anlamına odaklanmış' bir dikkatin (Ruskin, 1969, xxii-xxiii), 'duvar, alınlık, friz vb.'de yer alan heykel ve resimleri okurken [duyduğu] hayranlıktır' (Ruskin, 1969, xxi)(20). Belli ki burada söz konusu hayranlığın nesnesi olarak betimlenen mimarlık tarzı bir kez daha Gotiktir. Ruskin'in dönüp dolaşıp, en yüksek okumanın nesnesi olarak Gotiği tanımlaması, yazarın mimarlık tarihine karşı tavrını göz önünde bulundurduğumuzda, çarpıcı

18. "This, of course, though right within certain limits, is wholly uncritical, being as easily satisfied with the worst as with the best of building, so that the mortar be laid smoothly. [...] it is good in all the affairs of life, whether regulating the disposition of dishes at a dinner-table, of ornaments on a dress, or of pillars in a portico. But it no more constitutes the true power of an architect, than the possession of a good ear for metre constitutes a poet[.]"

19. Geleneksel anlamında *ars* sözcüğü, mimarlıktan gemi yapımına, yün üretiminden belâgate tüm insanî faaliyetleri içeriyordu. Örneğin, Saint-Victorlu Hugo'nun on ikinci yüzyıl *Didaskalikon* adlı eseri, bu faaliyetlerin tamamını sınıflandırmaktadır.

20. "the only admiration worth having"; "attached [...] *wholly* to the meaning of the sculpture and colour on the building"; "The delight taken in reading the sculpture and painting on walls, capitals, friezes, etc."

21. Ruskin'in olağanüstü etkisi ve yaptırım gücü için bkz. Hackford, 1981, 98.

22. "Upon which, little by little, it gradually became manifest to me that the sculpture and painting were, in fact, the all in all of the thing to be done; that these, which I had long been in the careless habit of thinking subordinate to architecture, were in fact the entire masters of the architecture; and that the architect who was not a sculptor or a painter, was nothing better than a frame-maker on a large scale."

23. "Having once got this clue to the truth, every question about architecture immediately settled itself without farther difficulty. I saw that the idea for independent architectural profession was a mere modern fallacy, the thought of which had never so much as entered the heads of the great nations of earlier times [...]"

gelmemektedir. Ancak, çoğu Ruskin okuruna çarpıcı gelen, bu denli önemli bir mimarlık kuramcısının, en azından Anglo-Amerikan dünyada, fakat bütün Avrupa'da da, Neo-Gotik mimarlık düsturunun ve beğeninin şekillenmesinde bu denli önemli rol oynamış bir düşünürün (21) mimarî bünyeyi *bütünüyle* yadsıyarak o bünyede yer alan resim ve heykele odaklanmasıdır: '[H]issedilmeye değer yegâne hayranlık'ın binada yer alan resim ve heykele odaklanmakla hissedileceğini 'anladıktan sonra, yavaş yavaş', der Ruskin,

Gerçekten de heykel ile resmin yapısı gereken yegâne şey olduğunu; uzun zamandır dikkatsizce benimsemiş olduğum bir alışkanlıkla bunların mimariye tabi olduğunu düşündüğümü, fakat aslında bunların mimarının mutlak ustaları olduğunu; ve de heykeltıraş veya ressam olmayan mimarın büyük ölçekli bir çerçeve üreticisinden daha üstün bir şey olmadığını fark ettim (Ruskin, 1969, xxiii).(22)

Ruskin'in mimariyi sadece resim veya heykelin çerçeve ya da kaidesi olarak ele alması doğal olarak dikkat çekmiştir (Matteson, 2002, 295). Günümüz Ruskin literatürünün üstünkörü bir taraması bile Önsözün en sık okunan ve alıntılanan, hattâ neredeyse yegâne alıntılanan kısmının yukarıda verilen pasaj olduğunu gösterecektir. Pasajın devamında Ruskin tavrını daha da keskinleştirerek, ve de yüksek anagojik okumanın Hakikat'e götüren boyutunu vurgulayarak, şöyle yazmaktadır:

Hakikate götüreceğ olan bu ipucunu idrak ettikten sonra, mimariye ilişkin tüm sorular zahmetsizce çözüme kavuştu. Bağımsız bir mimarlık mesleği fikrinin yalnızca, eskinin büyük uluslarının aklına bile gelmeyen bir modern safsata olduğunu anladım (Ruskin, 1969, xxiii).(23)

Bilindiği gibi Ruskin'in zamanı, meslek olarak mimarlığın ressamlık ve heykeltıraşlıktan kesin olarak ayrıldığı, resim ile heykelin mimarî bünyeden tümüyle ayrıştığı, on beşinci yüzyılda, Gotikten Rönesansa geçiş ile başlayan bir karmaşık kültürel dinamiğin sonuca ulaştığı dönemdi. Bundan böyle resim ile -Sir Gilbert Scott'a ait Prens Albert Anıtı'nda (1872-1876) görülen tarzda, mimarî çerçeveye özlem ile yapıldığında bile- heykel, giderek bağımsız birer dekoratif 'fazlalık' konumuna gelecekti. Yalnız resim ile heykel değil, Gotiğin (heykelin kaidelerini çevreleyen efriz, üçlemeye dayanan tekrarlar vb. gibi) anlamını çoğunlukla ilâhiyattan alan asal tasarım öğeleri de dekoratif unsur olarak metalaşacaktı. Kısacası, Ruskin'in mimariyi küçümser -ve giderek yadsır- sözlerine hayret etmemek, belli bir tarihsel bağlam içerisinde okumak gerekmektedir. Ruskin'in Önsözünü ve özellikle mimariyi anlama erkini attığı dördüncü okuma tarzını çerçevesine oturtmak için bu tarihsel bağlamın ortaya çıkışına kısaca göz atılmalıdır.

## 5. 'ÇÖLÜN ORTASINDA YOL ARAMAK'

Ruskin Önsözü yayımladığında Owen Jones'un *The Grammar of Ornament* (1856) adlı ve Ruskin'in karşı durduğu eğilimin belki de en yalın temsilcisi olan metnin piyasaya çıkmasına yalnızca bir yıl vardı. Jones'un kitabı, Orta Doğu da dahil olmak üzere arkaik çağdan Rönesansın sonuna uzanan mimarlık tarihini talan edip, 'kullanılabilir süsler'i ayıklayıp, taşbaskı tekniğiyle tek tek resmederek popüler beğeniye sunacak, tezyini -mimariye içkin bu nakışı- nenleştirip metalaştırmada asal rol oynayacaktı. Ruskin'in karşı çıktığını gördüğümüz, yürürlükte olan bu eğilimi daha etkin tüketim için kataloglaştıracaktı. Resim, heykel ve sair tezyinin on sekizinci yüzyıl klasisizmde hâlâ mimarî bünyenin ayrılmaz birer parçası olduğunu düşünürsek, Ruskin'in mimarî bünyeyi

24. "it is we who have left not one stone upon another, and restored its pathlessness to the desert [...]."

*bütünüyle* yadsırken yeni olduğu kadar dolu dizgin yayılmakta olan ve en azından bu yazarın gözünde mimarının fukaralaşması ve kimlik yitimi anlamına gelen bir gelişmeye tepki gösterdiğini anlarız. Ruskin'in Önsözü yazdığı 1855'e gelindiğinde İngiltere yalnızca hazır yapımlar Gotik mimarî süslerle değil, 1851-1854'de tam da Ruskin'in söz ettiği türden 'büyük ölçekli bir çerçeve[...].den daha üstün bir şey' olmamayı açıkça hedefleyen bir Kristal Saray'la da, 1844-1848'de Kew Gardens'da yapılan Sera (*Hot House*) vb. yapılarla da tanışmıştı. Bu yapıların Ruskin nezdinde yadsınacak bir diğer özelliği, "The Nature of Gothic" de vurgulandığı üzere ebediyet için yapılmış Gotik katedrallerin aksine, *geçici* olmaları idi. 1857'de Sanat Hazineleri Sergisi için Manchester'de inşa edilen geçici binada serginin açış konuşmasını yapan Ruskin, yeni mimarının, 'taş üstünde taş bırakmayarak çölün ortasında yol arar' hale getirdiğini söylüyordu (Ruskin, 1903-12, 16: 65)(24). Aynı yıl *The Political Economy of Art* başlığıyla yayımladığı bu konuşmada 'taş' kelimesi yine mecazî yük yanı sıra reel anlam da taşıyordu: Başta cam ve demirden oluşan yeni yapı malzemelerinin olanaklı kıldığı tarz tasarım, mimarlığın tanımını -ve Ruskin'in lûgatinde ethos'unu ('kimlik', 'karakter')- öncelikli bir sorun haline getirmişti. 'Çölün ortasında yol aramak', mimarının kimliksizleşmesi kadar geleneksizleşmesini de işaret ediyordu.

Yine 1851 yılında İngiltere'de İnşaat Mühendisliğini de içine alan Birleşik Mühendisler Odası kurulmuştu (Briggs, 1979, 202). Genişleyen faaliyet alan ve tanımı ve de cam ve demir gibi yeni yapı malzeme ve teknoloji konusunda sür'atle gelişen kompetansı ile mühendislik, Jones'un kitabının temsil ettiği olgudan farklı bir yönden mimarlık mesleğinde hatırı sayılır bir 'kimlik krizi'ne katkıda bulunuyordu (Wilton-Ely, 1986). Gerçi daha 1847'de bir Mimarlık Birliği kurulmuştu fakat Birliğin ilk başkanı Thomas Leverton Donaldson'un nezdinde de günün mimarlığının asal sorunu 'bilim' ile 'sanat', 'mühendislik' ile 'tasarım', 'teknik' ile 'yaratıcılık' arasındaki gerilim idi (Wilton-Ely, 1986, 198). Gerilim on dokuzuncu yüzyıl zarfında çözüme kavuşmayacaktı; bugün hâlâ kavuşmuş değildir. Fakat resim ile heykelin tarihsel Gotikte olduğu gibi mimariyle yeniden bütünleşmesi çağrısını yayımlayan Ruskin'in önemli isimlerinden biri bulunduğu yaklaşım, mimarlığın kuramsal açıdan giderek 'güzel sanatlaşması' ile sonuçlanacaktı. Bir başka deyişle, Sanayi Devrimi ile meydana gelen mimarlığın kimlik sorunu, Ruskin gibi bir düşünürün parçası bulunduğu dinamiklerle belki soruna çözüm getirmeyecek, fakat çok önemli ve günümüzde hâlâ mimarlık üzerine düşüncenin ayrılmaz parçası olan bir yeni disiplini -sanat tarihini- meydana getirecekti.

Ruskin'le aralarındaki kuşak farkına rağmen yakınlıkları gözden kaçmamış olan (Podro, 1982, xxi; Murray, 1966, 1), modern sanat tarihi biliminin kurucusu Heinrich Wölfflin'in (1864-1945) mimarlığı 'sanat tarihi'ne dahil ederek resim ve heykel ile birlikte aynı ölçütler doğrultusunda görselleştirmesi bu 'güzel sanatlaştırma' sürecinin asal ürünüydü ve E. H. Gombrich ve ötesine mimarlık bundan böyle sanat tarihi bağlamında ele alınacaktı. Wölfflin, bu disiplini de mimarlığın ona devşirilmesini de tabii icat etmemiş, on altıncı yüzyılda Vasari ile başlayan bir süreci sistemleştirmiştir (25). On sekizinci yüzyılda, öncelikle Fransa'da Jacques-François Blondel (1705-1774), Etienne-Louis Boullée (1728-1799), Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) vd. ile gelişen, mimarlığın mimarî tarihini yazmaya yönelik oluşumu ikincil kılarak baskın çıkacak olan bu araştırma yönü, mimariyi olduğu gibi yine mekânla yakından ilişkili bulunan heykeli de resim sanatının mimetik terimleriyle anlatıyordu. Ancak, Ruskin'in katkıda bulunduğu bu süreç daha 1890'lı

yıllarda eleştirilecekti. Örneğin Michael Podro'nun da dikkatimize getirdiği bir August Schmarsow, Wölfflin'in mimariyi (ve bir ölçüde heykeli) resimselleştirmesinin mimariye asal olan mekânın ve insan bedeninin mekân içerisinde hareketinin yadsınarak mimarının mimetik bir estetiğe indirgenmesi anlamına geldiğini anlatacağı (Schmarsow, 1896, I: 12-14, 20-21; 1897, II: 7 ve devamı; 1906, 174 ve devamı; Podro, 1982, 143-49, 241). Wölfflindeki ikili -mimetiğe ve estetiğe- indirgeme, Ruskin'in kucaklayabileceği bir yön elbette değildi. Ruskin'de de mimesis merkezî konumdaydı. Fakat dikkatini öncelikle mimarının toplumsal veya dinî ereğine veren bir Ruskin'de estetik öne çıkmıyordu, çıkamazdı. Ruskin'in mimetik sanata tanıdığı önceliği fark ederek, yazarın resim sanatının ihtiva ettiği rengi, 'sanayileşmenin karanlığına karşı koymada sanatsal bir araç' olarak gördüğünü öne süren K. O. Garrigan (1973, 43-44; 1991), bir bakıma mecazî yoldan aynı indirgemeye işaret etmektedir. Resmin rengi Ruskin'de estetik değil toplumsal ve siyasal bir öğedir (Siegel, 1999).

Fakat konumuz açısından önemlisi, Ruskin gibi Wölfflin'in de resim, heykel ve mimarlığı tek bir çerçevede görselleştirmedeki hedefinin, böylece bir araya getirilen 'güzel sanatlar'a özgü otonom bir alan yaratmak; eseri, yaratıldığı kültürün (popüler, siyasal vb.) etkilerinden koruyarak sanata içkin kurallardan oluşan bir saflığı tanımlamak; resim ve heykelden daha kolektif olan ve fizikî, teknolojik ve ticarî bağlamla daha yakından koşullu bulunan mimarının de bu tür otonomiye sahip olabileceği bir saha kurmak olduğudur. Bu saha, tabii, reel olarak değil ancak tarih yazarak, yani kavramsal düzeyde kurulabiliyordu. Dolayısıyla mimarlık, resim, heykel -bu üç alan- ancak sanatın *tarihi* çerçevesinde aynılaşılabiliyordu. Bu kuruluş aşamasında sanat tarihi disiplininin çoğu yazarda Barok ile, bazı yazarlarda ise on sekizinci yüzyılla noktalanması arzulanan homojenliğin kurulmasını kolaylaştırıyor, en azından mümkün kılıyordu. Ruskin'in, '[b]ağımsız bir mimarlık mesleği fikrinin yalnızca, eskinin büyük uluslarının aklına bile gelmeyen bir modern safsata olduğunu anladım' tümcesinin ardında olduğu gibi mimarlık mesleğinin almakta olduğu şekli red etmesinin ardında da bütün bu gelişmeler yatıyordu. Mimarlık mesleğinin bağımsızlığını yadsımak paradoksal olarak, mimarının bir zamanlar sahip fakat şimdi yitirir görüldüğü otonomiyi sağlayacaktı.

Ruskin, mimarlığın mevcut üretim ve tüketim düzeninin Ortaçağ üzerinden eleştirisini mümkün olan her kanaldan kucaklıyordu. Örneğin, *Seven Lamps*'ın ilk basımından bir yıl önce, kapitalist üretim tarzının her halde en can alıcı eleştirisi olan *Komünist Manifesto'nun* yayımlandığı 1848'de kurulan Ön-Raffaellocu Kardeşlik Hareketinin, çağın maddeciliğine ve sanat üzerindeki toplumsal ve tüketimci baskıya karşı meydana gelen bu kısa ömürlü oluşumun, başlıca savunucusu olacak; Kardeşlik mensuplarının yolunun kısa sürede Sanat ve Zanaat Hareketi ile birleşmesinde asal rol oynayacaktı. Ön-Raffaellocu Kardeşliğin resim ile mekân ve dekoratif sanatlar üzerine tezleri, temsiliyete daha 'doğrudan' bir anlatım kazandırmak ve yabancılaşmamış mekân algısına ulaşmak için modelin, Raffaello'nun temsil ettiği Yüksek Rönesansın öncesinde, Ortaçağlarda bulunacağı idi. 1855 Önsözünde Ruskin de Kibirli Hayranlığın nesnesi olarak belirlediği mimariyi Yüksek Rönesansda konumlayacaktı. Bütün bu gelişmelerin arka planında ise son derece etkili bir yazarın, Ortaçağların sonunda, Rönesansa geçişte bir kopuş yaşandığı görüşünü dile getirmiş olmasının ve mevcut toplumsal durumu Rönesansın ürettiği paradigmalara atfetmesinin yer aldığını düşünebiliriz. 1831'de ölen Hegel, bir süre sonra 'Rönesans' adı verilecek olan tarihsel

dönemi, on dokuzuncu yüzyıl boyunca olanaklı olan en geniş çerçevede yankılanacak olan keskin bir ifade ile, 'mutsuz bilincin doğuşu' diye tarif etmişti. Kısacası, on dokuzuncu yüzyıla eleştirel yaklaşımın Ortaçağlar üzerinden oluşturulması yüzyılın ortalarına varıldığında yaygın yöntem haline gelmişti. Ruskin'in de mimariyi yadsıyan sözleriyle ne tür bir mimarî üretim ve tüketim düzenine karşı durduğu, mimarlık üzerine yazarken 'mimarlık'ı niçin yadsıdığı, böyle bir çerçevede açıklık kazanmaktadır. '[M]imariye ilişkin tüm sorular[ı] zahmetsizce çözüme kavuştu[ran]' o 'ipucu'nu Ortaçağ geleneğinde bulmuş olmasının çözümlenmesi ise bizi, yirminci yüzyıl teori dilinde 'aşırı belirlenim' (*over-determination*) diye adlandırılan; bir başka deyişle, açıklanması gereken ifade veya olgunun metinsel ve tarihsel ortamında nereye yönelsek sarıh bir açıklamayla karşılaşacağımız bir duruma götürmektedir.

## 6. ADMIRATIO

Gerçi kiliselerde resim ve heykelin varlığı daha Hristiyanlığın başından beri tartışma konusu olmuş, çoğu kilise mensubu bunların kilisede yer almasına karşı çıkarken savunular da olmuştu. Fakat kalıcı savunma altıncı yüzyılda resim ve heykelin kilise yapısının ayrılmaz parçaları olduğunu yazan Papa Büyük Gregorius tarafından yapılmıştı. Latince yazan Gregorius, resim ve heykeli topluca *pictura* diye adlandırıyordu ve bugünkü Avrupa dillerindeki haliyle 'resim' anlamına gelen *pictura*'dan, bizim anladığımızdan farklı bir şey anlıyordu: *Pictura*, Tanrının daha Tevrat'ta yasakladığı 'sûret'i ifade ediyordu (*Çıkış* 20: 3-5). Bu nedenle terim, resmi olduğu gibi bağımsız heykel ile rölyefi de içine alıyordu. Gregorius'un ortaya attığı ve Gotik çağda Skolastikler tarafından geliştirilecek olan argüman, Ruskin'in resim ve heykelin *okunabilecek* nesnelere olduğu görüşüne kaynaklık ettiğinden, biraz ayrıntıyla üzerinde durmakta yarar bulunmaktadır: Kiliseye giden halkın büyük çoğunluğunun okuma yazma bilmeyen, dolayısıyla Kutsal Kitabı okuyamayacak durumda olan kişilerden oluştuğunu göz önüne alan Gregorius'a göre kilisedeki *pictura*, okur yazar olmayanların da okuyabileceği bir şeydi. Aristoteles geleneğinin *aisthesis*'i bu okumanın gerektirdiği türden kompetansı sağlıyordu. Böylece sûrete bakmak, kutsal metni okumanın yerini alıyordu (*pro lectione pictura est: sûret, okuma yerinedir*) (Migne, 1849, 77: 1128). Gregorius'un ardından, Rönesansa ve ötesine uzanacak bir geleneğe göre resim ve heykel yaygın olarak *biblia pauperum* diye adlandırılacaktı -'fakirlerin kitapları' veya 'fakirlerin İncili' (Gilbert, 1959). On ikinci yüzyılda birçok teolog, sûretlerden *laicorum litteratura* ('halkın literatürü') diye söz edecek, dokuzuncu yüzyılda en az bir yerde figüratif vitraylardan *doctores* ('öğretmenler') diye söz edildiği görülecekti. (Palmer Wandel, 1995, 28; Ladner, 1983, 26-32). Dörtlü İncil tefsir yönteminin pedagojik boyutu böylece resimlere aktarılmış oluyordu. Gerçekten de tüm bulgular, Ortaçağlar boyunca Batı Hristiyanlığında *pictura*'nın asal doktriner bilgi aracı oluşturduğunu göstermektedir (Kollwitz, 1957, 121-25).

Gregorius'un, Şamli Yuhanna'yı (Johannes Damascus) izleyerek sûretlere attığı bir diğer özellik ise, bellekte daha kuvvetli yer edecek bir okuma arz ettikleri idi. Okuma kulağa hitap ederken, görsel nesne 'en soylu organ' olan ve doğrudan akla yönelen göze hitap ediyor (Yuhanna, 1898, 25), böylece İncilin anlattıklarının -yani geçmişin- hatırlanmasını kolaylaştırıyordu. Yuhanna ile Gregorius'un sûretlere attıkları girift epistemolojinin ayrıntıları ile Ortaçağın psikoloji kavramları bir yana

(Brett, I, 1912), bu epistemoloji resim ile heykelin batı Kilisesinde kalıcı yer edinmesini sağlayacaktı. Ancak, bu atfın belki de en önemli yanı, süretin geçmişe yönelik muhafaza gücü yanı sıra, tefekküre el vermesi, böylece geleceğe yönelik yüce düşüncelerle bezeli bir yolu açmasıydı. Bu anlayışın konumuz açısından önemi, Ruskin'in en yüksek okuma tarzı olarak betimlediği Sanatsal veya Rasyonel Hayranlık'a, daha çok Dante'nin birinci ve ikinci okuma düzeylerine tekabül eden *biblia pauperum* gibi mütevazı bir okuma tarzından geçiş düşünülemezken, yüksek tefekküre meydan veren *pictura* anlayışının doğrudan Ruskindeki en yüksek okumaya götürmesidir.

Dörtlü İncil tefsir yönteminin *pictura* kategorisine uyarlandığı metinler arasında Ruskin'in araştırmalarında karşılaşmış olması en muhtemel olanı Aquinolu Tomasso'nun formülasyonundan türeyenler olmalıydı. En başta Ruskin'in dolaştığı İtalyan ve Fransız kütüphanelerinde bunlar yaygındı. Örneğin Tomasso'nun ifadesi daha on dördüncü yüzyılda Liralı Nicolaus'un *Praeceptorium*'unda yankılanacaktı. (Baxandall, 1974, 161-63). Tomasso, dörtlü tefsir yönteminin resimlere uyarlandığı tüm kilise geleneğini, *pictura*'nın varlığını üç işlevde toplayarak Skolastik çerçevesinde özetliyordu: 1. Kitap gibi işlev görerak halkın (*rudium*) dinsel eğitimini sağlıyorlardı; 2. süreğen nesnel varlıkları sayesinde günlük hayatın akışı içerisinde sürekli olarak bellek tazelemede rol alarak azizlerin yüksek edimlerinin ve İsa'nın hayatının daha iyi hatırlanmasını sağlıyorlardı; 3. görme duyusunun işitme duyusundan daha etkin olması nedeniyle, resme bakan kişinin karakterine göre ya inançlılığı pekiştiriyor ya da tefekküre götürecek ruh halini harekete geçiriyorlardı (*affectum*) (Ladner, 1983, 29). Tomasso'nun Bonaventurius'dan el aldığını, Dante'nin bu azizleri cennete yerleştirdiğini biliyoruz (Tomasso: *Cennet* X.82-138 vd.; Bonaventurius: *Cennet* XII.28-145). Aynı şekilde, Bonaventurius'un metin ve görüşlerinin Viyana (1311), Konstanz (1417), Basel (1435) vd. Konsillerle süreğenlik kazandığını, Ruskin'in zamanında yer alan 1869-1870'deki Vatikan Konsilinde hâlâ belirleyici ölçüt oluşturduğunu, Konsil tartışmalarının her çağın teknolojisine uygun sirkülasyon tarzına göre kitap ve medyasında yaygın olarak yer aldığını, erişilebilir kılındığını biliyoruz.

Dörtlü tefsir yönteminin *admiratio* kavramı ile ilişkisini açıklayıcı metni yazmış olan Bonaventurius'da da Tomasso'da bulduğumuz üçlü yer alıyordu: Bonaventurius'a göre, 'halkın algısının basitliğinden (*ruditatem*) kaynaklanarak inancın yavaş gelişmesi nedeniyle (*affectatem*) ve de belleğin kayganlığı nedeniyle' kiliselerde *pictura* bulunması gerekliydi (Bonaventurius, 1970, 3: 9,2). Bu formülü ifade ettiği *Itinerarium mentis ad deum* ('Aklın tanrıya Yolculuğu' veya 'Güzergâhı') adlı eserinde Bonaventurius, gerekliliği, yukarıda 4. kısımda Aristoteles ve Dante'den Ruskin'e izini sürdüğümüz hiyerarşik algı kavrayışıyla açıklıyor; *pictura*'da da etkin olan bu algı düzenini, kişileri adım adım Tanrıya götürecek bir yol olarak betimliyordu: '[...] gözleri ile gördükleri algılanabilir şeylerden [*sensibilia*] idrak edilebilir şeylere [*intelligibilia*] taşınırlar [*transferantur*]' (Bonaventurius, 1970, 2: 11).

Bonaventurius'un eseri, daha başlığından anlaşılabilceği gibi, seyahatname şeklinde düzenlenmişti. Seyahatname türünün Ortaçağdaki modeli, tabii, Kutsal Topraklara hac yolculuğu tasvirlerine dayanıyordu. Bonaventurius'un risalesi de aynı tarzda düzenlenmişti. Kutsal Topraklara seyahat eden kişinin gördükleri karşısında girdiği ruh halleri, temaşa sonucu ulaştığı düşünceler, aklın İncil okurken, giderek İncil epizodlarını

temsil eden (*representare*) görsel nesnelere algılarken eriştiği durumları tasvir edip onlara rehberlik ediyordu. Bu yolculuk, dört aşamada gerçekleşiyordu: Yola çıkarken 'kusurlu' (*defectus*) olan akıl, yazarın salt görme anlamında kullandığı ilk algılama ile dönüşümlere (*transmutationes*) hazırlanıyordu. İkinci aşamada akıl, gördüklerini veya okuduklarını ayırd edip düzenliyor, ölçüp bir sıraya koyuyor (*metiando*), böylece onları değerlendirmek (*iudicativa*) üzere hazırlanıyordu. Üçüncü aşamada görülenler ya da okunanlar açık seçik anlamlandırılıyor (*eminendo*) ve aklın üstün kısmına hazırlanıyordu. Dördüncü aşamada ise bilgeliğin yoluna giriliyordu (Bonaventurius, 1970, 1: 89).

Aynı Bonaventurius, *admiratio* kavramını bu tipoloji ile yoğurarak kalıcı bir şekilde felsefeye mâl ediyordu. *Admiratio* ile tarif edilen hayranlığın nesnesi, Bonaventurius'un zamanına gelindiğinde yaklaşık iki bin yıllık güzergâhı boyunca değişmemiş olup, mutlaka el emeği veya Ortaçağların bu tür emekle bir tuttuğu türden 'çalışma', 'emek', giderek hüner içeren bir sürecin ürünü olarak tanımlanıyordu. Ortaçağlar, bir şiirin, mimarî eserin veya rölyefin, görülen bir rüyanın veya kurulan bir hayalin aynı aklı yeti ve hünerden kaynaklandığına inandığından, Bonaventurius'un nezdinde, okunan metin hayalde canlandırıldığında, bir İncil epizodu 'göz önüne' getirildiğinde, o nesneye duyulan *admiratio* ile katedralin alınlık tablasındaki Muzaffer Mesih rölyefine duyulan *admiratio* aynı türden idi. Ulaştığı düzey kişiden kişiye ve bulunulan aşamaya göre değişebilirdi, ama insandaki kaynağı ile dörtlü tefsir yönteminde tarif edildiği gibi izlediği güzergâh ve ereği aynı idi. Bu özdeşlik sayesinde ki, İncil okumanın getireceği derin düşünce ile resim ve heykele bakmak aynışabiliyor, resim ile heykel *biblia pauperum* gibi bir kavramda meşrulaştırılabiliyordu. Modern *admiration* / hayranlık sözcüğünün içermediği, *admiratio*'nun ise ayrılmaz parçası olan merak, Tanrıyı kavrayışın kaynağı olduğu gibi, felsefenin de kaynak ve başlangıç noktasını oluşturuyordu. Kavramın ilk ayrıntılandırıldığı Platon'un *Theaetetus* adlı metninde de (1987, 155D) Aristoteles'in *Metaphysica*'sında da (1941, I.2, 982b11) *to thaumaston* felsefenin insan aklında doğuşunu sağlıyordu. Kavramın Skolastik / Gotik çağda büyük önem kazanmasının nedeni, oluşum aşamasında -ilâhiyattan farklı olarak- Skolastik Felsefenin varlığına dayanak sağlaması idi.

On yedinci yüzyılın başında Shakespeare'in *Fırtına* başlıklı karanlık komedyasında adı *admiratio*'dan türetilmiş, büyü veya hayal ile hakikati ayırd edemeyen Miranda karakteri üzerinden alay ettiği kavram hâlâ, Shakespeare'in taşlamasına neden olacak kadar yaygındı; fakat kavram olarak taşlama gerektirecek kadar eleştirilir hal almıştı. Shakespeare'in tavrı bir yana, pozitif bilimsel yöntemin kurucusu Francis Bacon, 1623'de *admiratio*'yu *semen scientiae* (bilimin tohumu) diye tanımlayacaktı (Bacon, 1970, I.1). Bacon'un ardından, yine on yedinci yüzyılda Hobbes ve Descartes gibi modern felsefenin kurucularında devamlılığını koruduğunda da kavram, felsefenin zorunluluğu savına dayanak oluşturacaktı (26). Bu süre içerisinde *admiratio* felsefe çerçevesinde, dörtlü tefsir yönteminden müteşekkil Aristotelyen-teolojik bagajını, farklı içkinlik düzeylerinde de olsa, beraberinde taşıyacaktı, çünkü dörtlü yöntem düşüncenin ilerlemesi fikrine ve felsefenin Hakikat'e doğru çizdiği yola model ve dayanak sunuyordu. On yedinci yüzyılda, felsefe dışında, *admiratio* mimarlardan çok ressam ve heykeltıraşlar ile dramatik yazarların ilgisini çekiyordu; o da, temsil edilecek duygu durumlarının görsel ya da yazınsal olarak nasıl betimleneceği bağlamında. Örneğin Fransız Kraliyet Akademisinin kurucusu ressam Le Brun'un desen



katalogunda çaresizlik, kızgınlık vb. diğer duygular arasında yer alan bir duygu olarak resmediliyordu. Gerçi Le Brun'un katalogunda birinci duyguydu, fakat bunun nedeni önemi değil, en yumuşak duyguyu oluşturması ve insan yüreğinde herhangi bir rahatsızlığa yol açmamasıydı (Le Brun, 1889, 379). XIV. Louis'nin Ressam-ı A'zâmı'nın görsel lûgatçesinde, her iki kaşın da hafifçe kaldırılıp dudakların belli belirsiz aralanmasıyla yüze görgülü bir saygı ifadesi verilerek gösteriliyordu (1889, 389). Fakat Le Brun, artık ulusal dillere çevrilmiş ve *étonnement* (hayret) olarak Fransızlaştırılmış olan *admiratio*'yu hâlâ gelenekle uyumlu tarzda, seyredilen nesneye göre, nadir ve olağandışı bir nesne karşısında hissedilen duygu olarak tarif ediyordu.

Konumuz açısından önemli gelişme on sekizinci yüzyılda gerçekleşti. Le Brun'de akademik resim ve heykel çerçevesinde ve de, aynı dönemde, kuralcı Neoklasik dramatik yazında gördüğümüz *admiratio* kavramındaki daralma on sekizinci yüzyılda felsefeye mâl olup genelleşecekti. Fakat radikal daralmaya rağmen on sekizinci yüzyılda *admiratio* gerek felsefedeki gerek popüler nosyondaki önemini yitirmeyecekti. Condillac'ın tanımının on sekizinci yüzyıl için tipik örneği oluşturduğunu söyleyebiliriz: Condillac, *étonnement*'u (modern anlamda) bir sanat nesnesinin, spesifik olarak bir heykelin, izleyicide yarattığı etki olarak daraltıyor ve ruhun bu durumdaki halini, 'olağan halinden, âniden, o âna kadar hiç bilmediği bambaşka bir hale geçisi' olarak betimliyor (Condillac, 1788, I.2.17) ve ekliyordu: 'Bu hayret, ruhun faaliyetlerine daha yoğun etkinlik sağlar' (I.2.18)(27). Bir başka deyişle, Condillac'da öncü ifadelerinden birini bulduğumuz şekliyle on sekizinci yüzyılda *admiratio*, Aristotelesdeki dörtlü düzenle ve bu düzenin akabinde gelişen algı ve okuma sistemi ile bağlarını koparıyor ve tek fakat yüksek bir algı tarzı haline geliyordu. Önemlisi, geleneğin dördüncü ve en yüksek algı ve idrak düzeyi ile özdeşleştirdiği düzeye indirgeniyordu. Ve nesnesi bundan böyle yalnızca, kelimenin modern anlamında, 'sanat' eseri oluyordu. Condillac'ın tanımının hemen ardından, o giriş ve uzun gelenek moderniteye daralmış bir *admiratio* dışında bir parçasını daha verdikten sonra silindi, yok oldu: Condillac'ın tarif ettiği duruma Baumgarten, Sulzer ve Kant'la birlikte, o durumun felsefe içerisindeki konumunu ifade edecek bir ad verildi: Estetik (Kristeller, 1980, 212-24). Modern *admiratio*'nun içeriği en yüksek düzeyden devralınırken, durumun felsefedeki yerinin adı, geleneksel dörtlü sistemin tüm insanlarda evrensel addettiği en ilkel düzeyden -*aesthesis*'den devşirilmişti.

## 7. ESTETİK HAZZA ETİK ALTERNATİF

*Admiratio* kavramı *étonnement*, *Verwunderung*, *wonder* gibi çeviri adlarıyla Schopenhauer'den Freud'a, antropolojiden psikolojiye yolunu sürdürecekti (Eisler). Ruskin'in 1855 Önsözünü yazdığı tarihsel âna gelindiğinde, yukarıda on sekizinci yüzyılda bıraktığımız haliyle mevcuttu. İngilizcedeki yaygın adı *admiration* değil *wonder* idi. Bütün bu veriler ışığında, Ruskin'in Önsözündeki hayranlık tipolojisini on sekizinci yüzyılın radikal indirgemeci estetik-felsefî yaklaşımıyla yazdığını düşünmek pek mümkün görünmemektedir. Bu mimarlık kuramcısının kültüründe mevcut bulduğu 'hayranlık' ve estetik algı kavrayışı ile, dönüp altı yüz ilâ iki bin yıl öncesinden topladığı okuma geleneği ve *admiratio* kavramı arasındaki temel fark, geleneğin, gözle görülenin doğrudan akla yönelerek etik ve entelektüel dönüşüme yol açtığı anlayışı

ile, modern estetik ve 'hayranlık'ın hazza yönelik anlık bir ruh hali doğurması arasındaki farktır. Mimariye bütün bir kültürün moral ifadesi gözüyle bakan, o kültürün asal belirleyicisi işlevini yüklemiş bir Ruskin için eleştirel modeli Aydınlanma Kritisminde konumlamak olası değildir. Augustinus ile Cassianus'un geleneğe ortaklaşa verdikleri ve Ruskin'in anlayarak dört elle sarıldığı şey, mimarinin üreticisinin olduğu kadar kullanıcısının da mimarî faaliyete dahil olduğu ve her kullanışta, ya da o binayı her okuyuşta, biraz daha değişeceğiydi.

#### KAYNAKLAR

- AQUINOLU TOMASSO (1969) *Saint Thomas Aquinas. Summa theologica. Quaestiones disputatae 1-26*, ed. by T. Gilby, Doubleday Image Books, New York.
- ARISTOTELES (1961) *De anima (On the Soul)*, çev. H. Lawson-Tancred (1986) Penguin Books, London, New York.
- ARISTOTELES (1941) *Nicomachea ethica, The Basic Works of Aristotle*, ed. R. McKeon, tr. by W. D. Ross, Random House, New York.
- ARISTOTELES (1831) *On the Soul. Parva Naturalia. On Breath*, tr. by W. S. Hett (1936; 1995) Harvard University Press, Cambridge, Mass., London.
- AZİZ AUGUSTİNUS (1836) *Civitate Dei, The City of God*, tr. M. Dods (1950) The Modern Library, New York.
- BACON, F. (1623) *De dignitate et augmentius scientiarum, Works*, ed. by J. M. Robertson 1970, Books for Libraries, Freeport, NY.
- BAXANDALL, M. (1974) *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, Oxford, New York.
- BLOCK, I. (1961) Truth and Error in Aristotle's Theory of Sense Perception, *Philosophical Quarterly* (11: 2) 1-9.
- BONAVENTURİUS (1970) *Itinerarium mentis in deum*, ed. by W. Höver, Wilhelm Fink, München.
- BRETT, G. S. (1912) *A History of Psychology*, v:1, G. Allen, London.
- BRIGGS, A. (1979) *Iron Bridge to Crystal Palace: Impact and Images of the Industrial Revolution*, Thames and Hudson, London.
- CONDILLAC, E. B. DE (1788) *Traité de sensations*, Barrois, Didot [Paris].
- DANTE ALIGHIERI (1924) *The Literary Criticism of Dante Alighieri*, der., çev. R. S. Haller (1973) University of Nebraska Press, Lincoln.
- EISLER, R. (1899) *Wörterbuch der philosophischen Begriffe und Ausdrücke quellenmäßig bearbeitet*, E. S. Mittler u. Sohn, Berlin.
- FELLOWS, J. (1975) *The Failing Distance: The Autobiographical Impulse in John Ruskin*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- FELLOWS, J. (1981) *Ruskin's Maze: Mastery and Madness in His Art*, Princeton University Press, Princeton, NJ.
- GARRIGAN, K. O. (1973) *Ruskin on Architecture: His Thought and Influence*, University of Wisconsin Press, Madison.

- GARRIGAN, K. O. (1991) 'The Splendidest May Number of the Graphic': John Ruskin and the Royal Academy Exhibition of 1875, *Victorian Periodical Review* (24: 1) 22-31.
- GILBERT, C. (1959) The Archbishop on the Painters of Florence, 1450, *Art Bulletin* (41) 75-87.
- GILLET, J. E. (1918) A Note on the Tragic 'Admiratio', *Modern Language Review* (13) 233-38.
- GOETHE, J. W. (1876) *Italienische Reise, İtalya Seyahati*, çev. S. B. Göknil (1992) Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- GRANT, R. M., TRACY, D. (1984) *Short History of the Interpretation of the Bible*, Fortress Press, Philadelphia.
- HACKFORD, T. R. (1981) *Lord Leighton's Arab Hall*, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Brown Üniversitesi, Providence, RI.
- HARDISON, Jr., O. B. (1962) *The Enduring Monument*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC.
- HELSINGER, E. (1982) *Ruskin and the Art of the Beholder*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- HERRICK, M. T. (1947) Some Neglected Sources of *Admiratio*, *Modern Language Notes* (62) 222-26.
- HOLLANDER, R. (1993) *Dante's Epistle to Can Grande*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- JONES, O. *The Grammar of Ornament: Illustrated by Examples from various Styles of Ornament*, Day, [Londra].
- Kitabı Mukaddes* (1991) Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul.
- KOLLWITZ, J. (1957) Bild und Bildertheologie im Mittelalter, *Das Gottesbild im Abendland*, Eckart-Verlag, Witten; 91-126.
- KOMMERELL, M. (1970) *Lessing und Aristoteles: Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Klostermann, Frankfurt a. Main.
- KRISTELLER, P. O. (1965; 1980) *The Modern System of the Arts, Renaissance Thought and the Arts*, Princeton University Press, Princeton, NJ; 163-227.
- LADNER, G. B. (1983) Die Bilderstreit und die Kunst-Lehren der byzantinischen und abendländischen Theologie, *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art*, 1. cilt, Storia e letteratura, Roma; 24-46.
- LANDOW, G. P. (1985a) *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Cornell University Press, Ithaca.
- LANDOW, G. P. (1985b) *Ruskin*, Oxford University Press, Oxford.
- LE BRUN, Ch. (1889) *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, ed. by H. Jouin, yayımcı yok, Paris.
- LEVINE, C. (2000) Visual Labor: Ruskin's Radical Realism, *Victorian Literature and Culture* (28: 1) 73-86.
- MATTESON, J. (2002) Constructing Ethics and the Ethics of Construction: John Ruskin and the Humanity of the Builder, *Cross Currents* (52: 3) 294-304.

- MIGNE, J.-P., ed. (1849) *Patrologia latina* 75, v:77. cilt, Garnier, Paris.
- MURRAY, P. (1964) Introduction, *Heinrich Wölfflin, Renaissance and Baroque*, Cornell University Press, Ithaca, NY; 1-12.
- PALMER WANDEL, L. (1995) *Voracious Idols and Violent Hands*, Cambridge University Press, Cambridge, New York.
- PANOFSKY, E. (1971) *Gothic Architecture and Scholasticism*, Meridian Books, New York, Cleveland.
- PLATON (895) *Theaetetus. Sophist*, ed. & tr. by H. N. Fowler (1921; 1987) Harvard University Press, Cambridge, Mass., William Heinemann, London.
- PODRO, M. (1982) *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven, London.
- ROSENBERG, J. D. (1963) *The Darkening Glass: A Portrait of Ruskin's Genius*, Routledge and Kegan Paul, London.
- RUSKIN, J. (1969) *The Seven Lamps of Architecture*, Dent, Londra; Dutton, New York.
- RUSKIN, J. (1903-1912) *The Complete Works of John Ruskin*, vols. 10 & 16, ed. by E. T. Cook, A Wedderburn, George Allen, London.
- SAWYER, P. L. (1985) *Ruskin's Poetic Argument: The Design of the Major Works*, Cornell University Press, Ithaca.
- SCHMARSOW, A. (1896) *Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste I: Zur Frage nach dem malerischen*, S. Hirzel, Leipzig.
- SCHMARSOW, A. (1897) *Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste II: Barock und Rokoko*, S. Hirzel, Leipzig.
- SCHMARSOW, A. (1906) *Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen*, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1: 13).
- SIEGEL, J. (1999) Black Arts, Ruined Cathedrals, and the Grave in Engraving: Ruskin and the Fatal Excess of Art, *Victorian Literature and Culture* (27: 2) 395-417.
- SORABJI, R. Aristotle on the Role of the Intellect in Virtue, *Essays on Aristotle's Ethics*, ed. A. Oksenberg Rorty. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London; 201-19.
- STAHL, K.-H. (1975) *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Athenaion, Frankfurt a. Main.
- STEIN, R. L. (1975) *The Ritual of Interpretation*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- ŞAMLI YUHANNA (Johannes Damascus) (St John of Damascus) (1866) *Apologia, On the Divine Images: Three Apologies Against Those Who Attack Divine Images*, çev. M. H. Allies (1898) Thomas Baker, London.
- TÜMER, G. (2004) *Ve Mimarlık*, Literatür, İstanbul.
- VITRUVIUS (1983) *De architectura (On Architecture)*, v:1, tr. by F. Granger, Harvard University Press, Cambridge, Mass.; William Heinemann, London.

- WAINRIGHT, C. (1981) *Architect-Designers from Pugin to Mackintosh*, The Fine Art Society; Haslam & Whiteway, London.
- WIHL, G. (1985) *Ruskin and the Rhetoric of Infallibility*, Yale University Press, New Haven.
- WILTON-ELY, J. (1986) The Rise of Professional Architect in England, *The Architect: Chapters in the History of a Profession*, ed. by S. Kostof. Oxford University Press, New York.
- WÖLFFLIN, H. (1915) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. H. Örs (1995). Remzi Kitabevi, İstanbul.

Received: 26.01.2006

**Key Words:** history of architecture; John Ruskin; *admiratio*; reading; Biblical exegesis; Gothic; Neo-Gothic.

### MODERN AND SCHOLASTIC: AN UN-RESEARCHED PREFACE BY RUSKIN

In the brief Preface to the second edition of *The Seven Lamps of Architecture* published in 1855, John Ruskin identified four kinds of admiration viewers might feel regarding an architectural work: Sentimental Admiration, Proud Admiration, Workmanly Admiration, Artistical or Rational Admiration. Unexplored by Ruskin critics, the Preface poses significant interpretive problems: neither the Preface nor the elaboration of the fourfold typology contained in it bears reference to the content of *The Seven Lamps* which had first appeared in 1849. The key lies in the Preface's explicit and implicit references to *The Stones of Venice* which Ruskin had published in 1853 and to the latter work's all-important middle chapter entitled "The Nature of Gothic." Read in conjunction with "The Nature of Gothic," the 1855 Preface emerges as a belated gloss to *The Stones*, witnessed above all in the coalescence of the complementary notions of production and reading of the Gothic in both articles. "The Nature of Gothic" further offers the clue to the source of the fourfold typology and to Ruskin's employment of the term *admiration* by identifying the reading of architectural works with textual reading, viz. the reading of Gothic cathedrals with the reading of epic poetry. The representation of Gothic cathedrals and the reference to Dante offer certain proof that Ruskin found the prototype of the fourfold typology and *admiration* in the Scholastic elaboration on the four levels of Biblical exegesis and on *admiratio* as, again, a mode of reading the Bible and viewing religious painting. In fact, Ruskin's treatment of the fourfold typology and *admiration* follows as it were in verbatim fashion the description of Dante's adaptation of the Biblical modes to the reading of his *Divine Comedy* in the "Epistle to Can Grande" as well as Dante's sources in Aristotle, Aquinas, and Bonaventure. Ruskin's radical reduction, found much puzzling by critics today, of the value of architecture to the value of the painting and sculpture contained in an edifice underscores the medieval conception of *admiratio* that had particularly flourished in the era of Gothic architecture. Not only will these findings compel us further to revise our notion of Ruskin's stance toward the Evangelical Protestantism of his day as well as add to the demonstration of the author's commitment to Gothic architecture, but they equally call for re-investigating Ruskin as a major force in the assimilation of architecture into the then-burgeoning discipline of art history.