



PIRANESI'DE MEKÂNIN ÇÖKÜŞÜ: CARCERİ GRAVÜR SERİSİNDE GÖRME VE TEMSİL

THE COLLAPSE OF SPACE IN PIRANESI: VISION AND REPRESENTATION IN THE ETCHING SERIES OF CARCERİ

Burçak BALAMBER¹



ORCID: B.B. 0000-0003-1098-6128

Corresponding author/Sorumlu yazar:

¹ Burçak Balamber
Balıkesir Üniversitesi, Türkiye
E-mail/E-posta: burcak.balamber@balikesir.edu.tr

Received/Geliş tarihi: 06.10.2025

Benzerlik Oranı/Similarity Ratio: %6

Revision Requested/Revizyon talebi:
17.11.2025

Last revision received/Son revizyon teslimi:
20.11.2025

Accepted/Kabul tarihi: 27.12.2025

Etik Kurul İzni/ Ethics Committee Permission:
There is no element in the study that requires ethics committee approval. / Çalışmada etik kurul onayı gerektiren bir unsur bulunmamaktadır.

Citation/Atf: Balamber, B. (2026). Piranesi'de Mekânın Çöküşü: Carceri Gravür Serisinde Görme ve Temsil. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 16 (1), 248-261
<https://doi.org/10.7456/tojdac.1797652>

Öz

Bu çalışma, Piranesi'nin Carceri d'Invenzione serisinin 1761 tarihli ikinci edisyonunda belirginleşen irrasyonel mekân kurgularını, klasik mimari temsil rejimlerinden bilinçli sapmalar olarak ele almaktadır. Piranesi'nin yapısal tutarsızlıklar, perspektif bozulmaları ve ikonografik yoğunluklar aracılığıyla geliştirdiği görsel stratejiler, yalnızca estetik bir tercihin ötesinde, temsil krizine dair kuramsal bir sorgulama niteliği taşımaktadır. Çalışma, Cray'ın görme rejimleri kuramı ile Jean Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçeklik teorilerini kuramsal çerçeve olarak benimsemekte; Carceri gravürlerini modern gözlem rejimlerinin tarihsel bir öncülü ve görsel gerçekliğin çözülüşüne işaret eden bir simülasyon alanı olarak yorumlamaktadır. Nitel bir yöntemle yapılandırılan analiz sürecinde betimleyici-yorumlayıcı sanat analizi, ikonolojik çözümleme ve kuramsal kavramsallaştırma yöntemleri bir arada kullanılmış, ikinci edisyondan seçilen altı gravür üzerinden çok katmanlı bir değerlendirme yapılmıştır. Bu bağlamda çalışma, yalnızca mimarlık ve temsil kuramlarına değil, aynı zamanda baskıresim tarihine de eleştirel bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Carceri serisi, baskıresmin yalnızca çoğaltıcı bir teknik değil, aynı zamanda görsel düşüncenin ve temsile dair felsefi sorgulamaların taşıyıcısı olabileceğini göstermektedir. Böylece Carceri, baskıresim pratiğini düşünsel ve kavramsal bir üretim alanı olarak yeniden tanımlayan öncü bir örnek olarak konumlandırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Piranesi, Carceri, Baskıresim, İrrasyonel mekân, Gravür.

Abstract

This study examines the irrational spatial constructions that become prominent in the second edition of Piranesi's Carceri d'Invenzione series as deliberate deviations from classical architectural representation regimes. The visual strategies Piranesi develops through structural inconsistencies, perspectival distortions, and iconographic density go beyond mere aesthetic choices; they constitute a theoretical inquiry into the crisis of representation. The study adopts Cray's theory of vision regimes and Baudrillard's theories of simulation and hyperreality as its theoretical framework, interpreting the Carceri engravings as both a historical precursor to modern regimes of vision and a simulated domain that signals the dissolution of visual reality. Structured through a qualitative methodology, the analysis combines descriptive-interpretive art analysis, iconological interpretation, and theoretical conceptualization, offering a multi-layered reading of six selected engravings from the second edition. In this context, the study aims to contribute critically not only to architectural and representation theory but also to the history of printmaking. The Carceri series demonstrates that printmaking is not merely a reproductive technique but also a vehicle for visual thought and philosophical reflection on representation. Thus, Carceri is positioned as a pioneering example that redefines printmaking practice as a domain of conceptual and intellectual production.

Keywords: Piranesi, Carceri, Printmaking, Irrational space, Etching.



GİRİŞ

18. yüzyıl Avrupa sanatında mimari temsile ilişkin klasik kuralların sorgulanmaya başlandığı bir eşikte, Giovanni Battista Piranesi'nin *Carceri d'Invenzione* (Hayalî Hapishaneler) serisi, temsil, perspektif, mekân ve tarih kavramlarını görsel olarak parçalayan özgün bir baskiresim örneği olarak öne çıkar. Mimari mekânın temsilinde alışılmışın dışındaki bozulmalar ve sapmalar barındırmasıyla dikkat çeken gravür serisi, ilk olarak 1749–50 yıllarında basılmış, ardından Piranesi'nin 1761'de bastığı ikinci edisyonla yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kavramsal açıdan da dönüşüme uğramıştır. İkinci edisyonda yoğunlaştırılan ışık-gölge karşıtlıkları, eklenen mimari detaylar, antikiteye referans veren yazıtlar ve işkence imgeleri, seriye hayalî bir mimari olmasının ötesinde, çok katmanlı bir estetik-politik yapı kazandırmıştır.

Bu gravürleri analiz eden herkesin bildiği gibi, serinin en kafa karıştırıcı yönlerinden biri, ilk bakışta tutarlı gibi görünen yapıların, göz ve zihnin farklı mimari unsurlar arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmasıyla birlikte çözülmeye başlamasıdır. Serideki her bir gravür, irrasyonel mimari mekânlarıyla, izleyicinin anlam aradıkça içinde giderek kaybolduğu ve kafasındaki sorulara yanıt bulamadığı bir atmosfer yaratır. Bu çalışma da tam olarak Carceri'nin bu esrareniz yapısından hareketle, serideki mimari temsillerde irrasyonel mekânların nasıl üretildiğini ve bu görsel sapmaların ardında nasıl bir kuramsal arka plan bulunduğunu sorgulamayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, Jonathan Crary'nin görme rejimleri kuramı ile Jean Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçeklik kavramları temel kuramsal eksen olarak benimsenmiştir. Crary (2004, s. 37), klasik gözlemci modelinin moderniteyle birlikte çöktüğünü, sabit bakış noktasının yerini çoklu ve geçici görme deneyimlerine bıraktığını ileri sürer. Piranesi'nin 18. yüzyılda üretmiş olduğu Carceri gravürlerini de Crary'nin bu yeni görme biçiminin tarihsel öncülleri olarak yorumlamak mümkündür. Diğer yandan, Baudrillard'ın simülakr kavramı, Piranesi'nin sunduğu zindan imgelerinin gerçekliğe değil, yalnızca birbirini işaret eden temsillere dayandığını göstererek, Carceri'yi hipergerçek bir mimari simülasyon olarak değerlendirmemize imkân verir (Baudrillard, 2022, s. 16-18). Böylece bu gravürler, klasik doğrusal perspektifin ötesine geçen ve temsilin sınırlarını sorgulayan birer düşünsel deney alanı olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışmanın temel problemi, Giovanni Battista Piranesi'nin Carceri serisinin ikinci edisyonunda belirginleşen perspektif bozulmaları, yapısal tutarsızlıklar ve ikonografik yoğunluklar aracılığıyla, klasik mimari temsil rejimlerinden neden ve nasıl bilinçli biçimde saptığı sorusunu odak almaktadır. Piranesi'nin gravürlerinde mekânın okunabilirliğini bozan irrasyonel yapıların, yalnızca estetik bir tercihin sonucu mu yoksa daha derin bir görsel düşünce ve temsil eleştirisi mi olduğu araştırılmaktadır. Bu bağlamda, Piranesi'nin bu gravürlerle yalnızca hayal gücüne dayalı mimari fanteziler üretmediği, aksine, klasik doğrusal perspektifin ve rasyonel mimari düzenin sunduğu sabit gözlemci konumunu sorguladığı ve görsel temsili çözülmeye açık bir yapı olarak yeniden kurduğu varsayımı, bu problemin temel çerçevesini oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Carceri serisini hem görme rejimlerindeki tarihsel dönüşümün bir öncülü olarak hem de gerçeklik ile simülasyon arasındaki geçişkenliğin sanatsal bir ifadesi olarak ele almayı amaçlamaktadır.

Literatürde Carceri üzerine yapılmış değerlendirmeler, genellikle Piranesi'nin hayal gücüne, gravür sanatındaki ustalığına veya Roma'ya duyduğu arkeolojik meraka odaklanmakta, ancak bu görsel kaosun düşünsel temellerine daha az temas etmektedir. Oysa Crary'nin görsel algının tarihsel evrimini takip eden çalışması ile Baudrillard'ın gerçeklik ile temsil arasındaki sınırların ortadan kalkışını betimleyen simülasyon teorisi, Carceri serisini yalnızca bir gravür serisi değil, görsel düşüncenin krize girdiği bir temsil alanı olarak değerlendirmeyi de mümkün kılar. Bu çalışma, Piranesi'nin gravürlerini bu kuramsal çerçevede yeniden yorumlayarak, Aydınlanma düşüncesi ile postmodern temsil krizinin kesiştiği kavramsal bir düzlemde konumlandırmayı hedeflemektedir.

Carceri serisinin ikinci edisyonunda belirginleşen yapısal, perspektifsel ve ikonografik sapmalar, Piranesi'nin bir gravür sanatçısı olmanın ötesine geçerek, mimari temsilin doğasına dair felsefi bir soruşturma yürüttüğünü göstermektedir. Bu bağlamda araştırma, Carceri'yi yalnızca ikonografik veya mimari referanslar üzerinden değil, görsel kültür kuramları ekseninde kavramsal bir okuma ile değerlendirme yaparak katkı sunmayı hedeflemekte ve sanat tarihi ve baskiresim tarihi bağlamında çok katmanlı bir temsil eleştirisi olarak okumayı amaçlamaktadır. Temsil, perspektif, mekân ve tarih gibi

kavramları eşzamanlı olarak tartışmaya açan bu özgün gravür serisi, yalnızca teknik bir ustalık değil, aynı zamanda görsel düşüncenin mimarlık üzerinden nasıl eleştirel biçimde ifade edilebileceğini de göstermektedir. Bu yönüyle Carceri, hem baskıresim tarihi içinde özgün bir üretim biçimini hem de mimarlık tarihinde temsil krizine dair deneysel bir arayışı belgelemektedir.

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışma, Giovanni Battista Piranesi'nin Carceri serisinin ikinci edisyonundan seçilmiş gravürleri, görsel kültür kuramları ve sanat tarihsel analiz yöntemleri çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Nitel bir yaklaşımla yapılandırılmış ve disiplinler arası bir kuramsal çerçeveye dayandırılmış olan bu çalışmada, araştırma yöntemi olarak betimleyici-yorumlayıcı sanat analizi, ikonolojik okuma ve kuramsal kavramsallaştırma yaklaşımlarından yararlanılmıştır. Analiz sürecinde özellikle Jonathan Crary'nin görme rejimleri kuramı ve Jean Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçeklik teorisi temel alınarak, Piranesi'nin temsil anlayışına dair çok katmanlı bir çözümleme gerçekleştirilmiştir. Yöntemsel olarak çalışmanın temelini oluşturan Crary ve Baudrillard kuramları, yalnızca teorik açıklamalar sunmakla kalmamış, aynı zamanda gravürlerdeki görsel öğelerin yorumlanmasında birer okuma modeli olarak kullanılmıştır.

Makalenin *Bulgular* bölümünde ele alınan gravür örnekleri, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Bu seçim, serinin 1761 tarihli ikinci edisyonunda belirginleşen perspektifsel sapmalar, mimari yapısal bozulmalar ve ikonografik detaylar açısından en güçlü örnekleri temsil eden gravürlere odaklanılarak yapılmıştır. Piranesi'nin ikinci edisyonda revize ettiği ve özgün katkılarla yeniden düzenlediği gravürler arasında, hem biçimsel hem de simgesel düzeyde anlam üretme potansiyeli yüksek olan altı gravür (II, III, V, VIII, XII, XIII nolu gravürler) çalışmanın örnekleme grubunu oluşturmuştur. Toplamda 16 gravürden oluşan seriden bu 6 gravür, Piranesi'nin mekânsal irrasyonalliteyi en yoğun biçimde işlediği sahneler olmalarından dolayı tercih edilmiştir. III, VIII, XII ve XIII nolu gravürler özellikle yapısal ve perspektifsel bozulmalar bağlamında, II ve V ise simgesel anlamlar, figüratif yerleştirmeler ve ikonografik derinlik açısından incelenmeye uygun bulunmuştur.

Analiz sürecinde başlıca üç analitik düzlem kullanılmıştır. Öncelikle kuramsal bağlam sunularak, Crary'nin görme rejimleri ve Baudrillard'ın simülasyon teorisi çerçevesinde, gravürlerdeki temsil biçimlerinin anlam üretme süreçleri ve simgesel güç yapıları ele alınmıştır. İzleyicinin konumlandırılması, gerçekliğin sorgulanışı ve mekânın simülatif doğası üzerine teorik yorumlamalar yapılmıştır. Ardından biçimsel-analitik çözümleme yapılarak, gravürler yapısal kurgu, perspektif kullanımı, ışık-gölge dağılımı ve mimari bileşenler açısından incelenmiştir. Bu aşamada, çizim teknikleri, mekân derinliği ve bakış yönleri belirlenerek klasik perspektif sisteminden sapmalar tespit edilmiştir. İkonolojik analiz yöntemiyle ise, gravürlerde yer alan figürler, semboller, yazıtlar, rölyefler ve mimari motifler tarihsel ve kültürel bağlamda yorumlanmıştır. Özellikle Aslan figürü, işkence sahnesi ve klasik Roma göndermeleri üzerinden ikonografik anlamlar çözümlenmiştir.

Bu yöntemsel yaklaşım, gravürlerin yalnızca biçimsel estetiğini değil, aynı zamanda görsel düşünceyle olan ilişkisini, mimarlık ve temsil kuramları bağlamında ele almaya imkân tanımıştır. Gravürlerin teknik yapısı ile içerdiği metinsel ve simgesel anlam katmanları arasındaki ilişki, bu üç düzlem üzerinden disiplinler arası bir biçimde çözümlenmiştir.

BULGULAR

Piranesi'nin Carceri Serisinde Görme, Temsil ve Mekân: Crary'nin Görme Rejimleri ve Parçalanmış Gözlemci

Jonathan Crary'nin görme kuramı, Carceri serisinin klasik gözlemciyi istikrarsızlaştıran bir yapı olarak okunmasını sağlayan tarihsel bir bakış açısı sunar. *Gözlemcinin Teknikleri* (Techniques of the Observer) adlı çalışmasında Crary (2004, s. 37), modernitenin, klasik görme modellerinin ve onların sabit temsil alanlarının çöküşüyle denk düştüğünü ve gözlemin artık belli bir mekâna göndermede bulunmayan, eşdeğerli duyular ve uyaranlar meselesi hâline geldiğini belirtir. İmkânsız mimariye sahip hayalî hapisane mekânlarını konu alan Carceri gravürleri, bu tekil, tutarlı bakış açısının çöküşünü somut bir biçimde gördüğümüz eserlerdir. *Rönesans'ın Birleştirici, Akılcı Doğrusal Perspektifinin* (Panofsky, 2013, s. 47-48) aksine, Piranesi burada izleyicinin gözünü aynı anda birçok yöne çeken, parçalanmış bir

görsellik sunmaktadır. Farklı kaçış noktalarına yönelen merdivenlerle, uyumsuz ölçeklerle üst üste binmiş kemer ve iskelelerle birlikte, izleyicinin sabit bir bakış noktasına bakması imkânsızdır. Crary'nin terimleriyle söyleyecek olursak, Carceri izleyicisi artık camera obscuradan bakan bir gözlemci değildir; bunun yerine “çoklu ve bitişik” bir görme alanına sıkışmış, parçalanmış bir öznedir: Carceri gravürlerinde *tek bir nesneye hiçbir zaman saf bir biçimde erişilemez; görme her zaman çoğuldur ve başka nesnelere, arzulara, vektörlerle yan yana ve üst üste yaşanır* (Crary, 2004, s. 33). Bu yönüyle Carceri serisi, Crary'nin tarifini yaptığı yeni görme rejimi ile örtüşmektedir: algının tamamen kinetik ve geçici olduğu, düşünmeye dalan bir gözlemci olasılığının dahi ortadan kalktığı bu görme rejiminde görme artık kesintili, zamansal ve dikkati dağılmış deneyimlere bölünmüştür.

Her ne kadar 18. yüzyılda yaşamış olan Piranesi, Crary'nin modern çağı öncesine ait olsa da, Carceri gravürleri görme üzerine modern öncesi bir deneysel zemin olarak okunabilir. Bu gravürler, Aydınlanma döneminin optik ve algı anlayışlarındaki gelişmelerin bir parçasıdır, ancak aynı zamanda dönemin düzen estetiğini altüst eder. Marchesano'nun (2010, s. 151) belirttiği gibi, serinin ilk edisyonunun başlık sayfasında yer alan *Invenzioni capric di Carceri* (Hayalî Hapishane Buluşları) ifadesi, bu gravürlerin keyfi buluşlar olarak tanımlandığını, yani gerçek hapishaneleri değil, düşsel mimari fantezileri temsil ettiğini gösterir. Capriccio geleneği doğrultusunda bu gravürler, mimari unsurları serbestçe birleştiren kurgusal ve gerçeküstü kompozisyonlardır (Marchesano, 2010, s. 151). Ortaya çıkan görsel mantık, esasında Crary'nin betimlediği 19. yüzyıl geçişini incelemiştir: Piranesi klasik perspektifin tekil kaçış noktası uyumunu terk etmiş ve onun yerine, ancak izleyicinin gözlem yoluyla bir araya getirebileceği çoğul ve yönsüz bir mekân sunmuştur. Gerçekten de, çağdaşları bu görsel kaosu anlamakta zorlanmışlardır. Örneğin, Thomas De Quincey (2008, s. 119) Bir Afyon Tiryakisinin İtirafı adlı eserinde, bu gravürleri Rüya olarak adlandırmış ve sanatkarın geçirdiği ateşli sıtma nöbetleri sırasında gördüğü hayallerin birer manzaraları olduğunu yazmıştır. Arthur M. Hind (1991, s. 81), bu harikulade, hayal ürünü hapishane gravürlerine imza atan Piranesi'nin Carceri dışında hiçbir yerde hayal gücünü böylesine sınırsız ve özgür bırakmadığını ifade etmiştir. Bu tür yorumlar, Carceri'nin mekânsal irrasyonelliğini bir çeşit rüya (veya hezeyan) olarak çerçeveye alarak Aydınlanma pozitivizminin itaatkâr gözlemci modelinin bu hapishanelerde tamamen altüst olduğunu ima etmektedir.

Crary'nin çerçevesi, bu sözde deliliği yalnızca romantik bir tuhaflık değil, aynı zamanda görsel deneyimdeki tarihsel bir dönüşümün parçası olarak da yeniden anlamlandırılmaya olanak sağlar. Carceri'deki mekânsal ve perspektifsel kopukluklar, Crary'nin tarif ettiği gibi, izleyicinin merkezden uzaklaştırıldığı ve görsel hakikatin göreceli hâle geldiği bir yapının sanat yoluyla önceden haber verilmesidir. İzleyici, anlamın rasyonel geometri ile verilmediği bir sahnede gezinmek zorundadır; anlam, ancak birden çok ve parçalı bakış arasında gezinerek ortaya çıkar. Bu, imgenin içindeki gözlemcinin parçalanmasıdır. Crary'nin savunduğu gibi, 19. yüzyılda gözlem artık sabit bir uzama bağlı değil, beden ve duyu akışı hâlindeki algı süreçlerine dayanır. Piranesi'nin Carceri serisinde de artık görmenin bilgiyi/bilmeyi garanti etmediği bir ortamla karşı karşıya olduğumuz görülmektedir. Gravürler sahneyi bütünlüklü bir şekilde kavrama çabasını kasıtlı olarak bozmaktadır – her manzara başka bir boşluğa açılır, her mimari unsur gölgeler, baş döndürücü ölçek değişimleri veya kafa karıştırıcı örtüşmelerle sorgulanır. İzleyicinin deneyimi, bir tür görsel bir belirsizliktir. Bu, Crary'nin modern gözlemci anlayışıyla güçlü biçimde örtüşmektedir; Crary'ye göre gözlemcinin algısı geçicidir, inşa edilmiştir ve optik etkilerle bozulmaya meyillidir (Crary, 2004, s. 36-37). Bu bağlamda, Piranesi'nin Crary'nin *modern gözlemci* dediği figürün on sekizinci yüzyıla ait bir öncülünü sahnelediği söylenebilir – modern gözlemci artık kamera benzeri sabit bir gerçeklikte konumlanmayan, bunun yerine görelî uyaranlar ve deneysel görsellik alanına dâhil olan bir figürdür (Crary, 2004, s. 39-40). Carceri böylece, Aydınlanma dönemi görüş ve hayal gücü tartışmaları bağlamında yer alabileceği gibi, parçalanmış algı biçimlerine dair modernist ve postmodernist düşüncelere de işaret etmektedir. Piranesi'nin hapishane sahnelerinin zamansızlığına vurgu yapan Huyssen (2006, s. 16-17), bu gravürlerin hem zamansal hem de mekânsal kurgularının bu denli belirsiz ve tanımlaması zor olması sebebiyle bu kadar büyüleyici olduğuna dikkat çekmiştir. Gravürlerdeki yakınlık-uzaklık ilişkisi, kafa karıştırıcı mekânsal düzenlemelerinde nasıl ortadan kalkmış görünüyorsa, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki sınırlar da artık geçerli değil gibi görünür. Piranesi'nin hayal ettiği antik Roma kalıntılarına ait olsalar da biçimsel olarak günümüz modernitesine de seslenirler. Bu anlamda, Piranesi'nin Carceri serisinde, her ne kadar 18. yüzyıla ait olsalar da, Crary'nin tanımladığı yeni bir görme rejimi kuramı geçerlidir. Bu gravürler,

klasik görsel kesinlikleri yıkan ve izleyiciyi parçalı, katılımcı bir görme biçimine davet eden “deneysel mekân” imgeleridir (Reudenbach, 1979, s. 44).

Simülasyon ve Hipergerçeklik Bağlamında Carceri

Crary'nin kuramı, Carceri'yi, izleyici-öznedeki dönüşüm bağlamında temellendirirken, Jean Baudrillard'ın postmodern eleştirisi Piranesi'nin mimari dünyasının içeriğini –gerçekliğini ya da gerçek dışılığını– simülasyon ve hipergerçeklik bağlamında ele almamıza imkân tanır. Baudrillard (2022, s. 16), simülasyonu *bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetildiği hipergerçek* olarak tanımlar. Piranesi'nin hapishane gravürleri tam da bu tanımdaki gibi türetilmiş bir hipergerçeklik örneği olarak okunabilir: bu hapishaneler Roma'da ya da 18. yüzyıl dünyasında hiçbir karşılığı olmayan labirentimsi bir mimari inşa ederler. Carceri serisi, Roma mühendisliğini andıran kemerler, merdivenler ve makineler gibi gerçek mimariye ait parçaları bir araya getiren, fakat bunları herhangi bir tutarlı gerçekliği ortadan kaldıracak şekilde birleştiren, simüle edilmiş bir mekân sunmaktadır. Baudrillard'ın deyişiyle, burada *çöle dönüşmüş bir gerçek* ile yüzleşiriz: gerçek mimarinin *kalıntıları* yalnızca tamamen kurgusal bir dünyanın içinde dağıntık işaretleyiciler olarak varlık gösterir (Baudrillard, 2022, s. 16). Bu gravürlerin ardında gizlenmiş bir *gerçek hapishane* yoktur. Baudrillardcı yaklaşımla ifade edecek olursak, Piranesi'nin hapishaneleri gerçeğin yerine gerçekliğin işaretlerini koymuştur; sonsuz koridorlar, devasa tonozlar ve makineler, anıtsal mimarinin izlenimini uyandıran, fakat aslında hiçbir yere varmayan simülatif unsurlardır. Dolayısıyla izleyiciyi hipergerçek bir mimariyle karşı karşıya bırakan Piranesi, burada fiziksel (gerçek) bir hapishanenin sahip olamayacağı kadar sınırsız ve karmaşık bir mahkûmiyet tasvir etmektedir. Gerçek, Piranesi'nin gravürlerinde, simüle edilmiş, halüsinatif ayrıntıların ağırlığı altında gömülmüştür. Bu, Baudrillard'ın ifade ettiği gibi, gerçeğin kendini yeniden üretme şansının artık kalmadığı bir düzlemdir:

Burada bir taklit, suret ya da parodiden değil, aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, başka bir deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz ediyoruz. Bu gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makinedir. Gerçek bir daha asla geri dönmeyecektir... Bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayırımından yoksun bırakılmış, kendi kendini aynı yörünge çevresinde dolanan modeller aracılığıyla yineleyen ve farklılık simülasyonu üretmekten başka bir şey yapmayan bir hipergerçekten söz edebiliriz. (Baudrillard, 2022, s. 18)

Carceri gravürlerinde mimari tutarlılık çöküşe uğramıştır. Mimarinin alışlagelmiş kuralları (yapısal destek, işlev, yerçekimi) yerini mimari göstergelerin baş döndürücü bir oyununa bırakmıştır: hiçbir yere çıkmayan merdivenler, hiçbir şeyi taşımayan destekler ve dışsal bir kaynağı olmayan kör edici ışık gedikleri gibi mimari göstergelerle düşsel bir hapishane simülasyonu yaratılmıştır. İzleyici için ortaya çıkan şey epistemolojik bir istikrarsızlıktır: mekânın boyutunu, amacını, hatta temel yerleşimini bile anlamak mümkün değildir. Bu durum doğrudan Baudrillard'ın hipergerçeklikte gerçek ile temsil arasındaki ayrımın yok oluşu düşüncesine işaret eder: gerçeğin ve yanılsamanın keskin ayrımı artık ortadan kalkmıştır (Baudrillard, 2022, s. 18). Piranesi'nin gravürleri, detay ve doku bakımından gerçekmiş gibi görünen ama aslında iç tutarlılığı olmayan, temelde gerçek dışı olan kapalı bir dünya yaratarak, sözü edilen gerçek ile yanılsama arasındaki ayrımın silikleşmesine örnek teşkil etmektedir: Bu, Baudrillard'ın (2022, s. 17) tüm göndergelerin tasfiye edilmesi dediği şeyle örtüşür: kemerler, tonozlar, darağaçları gibi mimari modeller, yalnızca birbirlerine gönderme yapan, kapalı devre anlamlar sisteminde yer alır.

Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçeklik kavramları, Carceri'nin neden uzun süredir vizyoner ve rahatsız edici bulunduğunu açıklamada güçlü bir araç sunmaktadır. Sanat tarihçileri, Piranesi'nin hapishanelerinin modern çağın imkânsız mekân algısını önceden haber verdiğine dikkat çekmişlerdir. Örneğin Wilton-Ely, Piranesi'nin 1761'de yayımladığı ikinci Carceri edisyonunda karanlık irrasyonellik atmosferini yoğunlaştırdığını, seriye iki yeni levha eklediğini ve imgelere daha ağır bir ışık-gölge zıtlığı uyguladığını söylemiştir, böylece gravürler gerçek bir mimari konu olmaktan daha çok, mimari bir kâbusa – görsel bir simülasyona – dönüşmüştür (Wilton-Ely, 2001, s. 229-231). Andreas Huyssen, Carceri gravürlerinin Piranesi'nin döneminin gerçek hapishanelerine değil, zamansız bir hayal gücüne

ait olduğunu vurgulamıştır. Huyssen şöyle devam eder:

Burada söz konusu olan, temsilin yarattığı öznel etkidir...Mekânsal kurguları açısından Carceri, yirminci yüzyılın toplama kamplarından ya da modern endüstriyel toplumların panoptik hapishanelerinden ziyade, Piranesi'nin hayalî antik çağına aittir. Sütunlu kemerler, geniş merdivenler, büyük portre büstleri, mezar heykelleri ve Latince yazıtlar gibi Roma mimarisine özgü unsurlar, Piranesi'nin devasa hapishanelerini en uzak köşelerine kadar doldurur. Ancak temsil tarzı açısından bakıldığında, Carceri de tıpkı Roma'nın sarmaşıklarla kaplanmış harabeleri gibi sadece 18. yüzyıla değil, günümüz modernliğine de aittir. (Huyssen, 2006, s. 16)

Huyssen, bu gravürlerin 20. yüzyılın toplama kampları ya da modern panoptik cezaevlerinin doğrudan öncülleri olmadığını, daha çok *hayal edilmiş bir antikiteye* ait olduğunu vurgulamıştır. Bu anlamda, Carceri, tarihi göndermeleri olan bir sahte harabe – geçmişe aitmiş gibi görünen ama aslında hiçbir gerçek geçmişin kalıntısı olmayan bir simülakr – sunar. Bu, Baudrillard'ın (2022, s. 121-131) iletişim araçlarında anlamın içe çökmesi (implosion) kavramıyla örtüşmektedir: tarih ya da gerçeklik işaretleri kendi içinde dönüp dolaşan biçimlerde geri dönüştürülür ve sonunda geçmiş/şimdi, gerçek/gerçek dışı ayrımı çöker. Simülasyon da zaten tam bu noktada devreye girmektedir (Baudrillard, 2022, s. 61).

Baudrillard'ın simülakr ve simülasyon kuramı çerçevesinde Carceri gravürlerini hipergerçek harabeler olarak yorumlamak mümkündür. Antik bir zindanın çürümüş, labirentimsi iç yüzeyini gösteriyor gibi görünen bu zindanlar, aslında Piranesi'nin imgesi dışında hiçbir zaman var olmamıştır. Bu, Baudrillard'ın *anlamda kısa devre* dediği şeyin tam karşılığıdır – gravürlerin her biri özgürlük, sonsuzluk, baskı gibi anlamlarla yüklü görünse de sonuçta yalnızca kendi içinde dönen, gerçeklikten kopuk kapalı bir sistem sunarlar.

18. Yüzyıl Hayal Gücü ile Postmodern Eleştiri Arasında

Piranesi'nin Carceri serisini analiz ederken Cray ve Baudrillard'ın kuramlarını bir araya getirmek, bu gravürleri Aydınlanma döneminin görsel hayal gücü ile postmodern temsil kuramlarının kesişiminde konumlandırmamıza olanak sağlamaktadır. Carceri elbette 18. yüzyılın görme, perspektif ve temsil tartışmaları bağlamında da değerlendirilebilir. Piranesi'nin çağdaşları, gravürlerin klasik kurallara meydan okuyan doğasıyla başa çıkmakta zorlanmıştır: bazıları onları yalnızca keyfi fanteziler olarak okumuş, diğerleri ise (özellikle Romantik dönemde) bu sahneleri işkence gören bir ruhun veya yüce dehanın dışavurumu olarak yorumlamıştır. Carceri, uzun bir süre Piranesi'nin sözde karanlığı, belirsizliği ve deliliğini yansıtan şeffaf eserler olarak görülmüş (Ek, 2018, s. 30) ve değerini de bu irrasyonelliğinden aldığı düşünülmüştür. Ancak yakın dönem akademik çalışmalar bu yorumu yeniden değerlendirmeye açmıştır. Tschudi (2017, s. 150), 20. yüzyılın başlarında eleştirmenlerin Piranesi'yi modernist bir mercekte yeniden keşfettiklerine vurgu yaparak, sanatçının artık çılgın bir romantik değil, çağdaş sanat ve medyayı öngören bir modernist olarak görülmeye başladığını söylemiştir. Fotoğrafçılığın ve sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte, Piranesi'nin yüksek ışık-gölge kontrastlığına ve alan derinliğine sahip görüntü dili dikkat çekmeye başlamıştır. Erken dönem fotoğraf estetikçileri arasında yer alan W.J. Woodworth (1902, s. 278), Piranesi'nin gravürlerindeki ışık-gölge kontrastlığını fotoğrafik terimlerle eleştirmiş ve fotoğrafın kaydedeceği detayların, güçlü ışıklar ve aynı derecede yoğun gölgeler nedeniyle ikinci plana atıldığını söylemiştir. Piranesi'nin gravürleri, 18. yüzyıl gravürleri kapsamında değil, diyafram ve enstantane hızının yanlış kullanımı gibi dönemin fotoğrafçılık hassasiyetleri kapsamında eleştirilmiştir. Kısacası, 20. yüzyılda Piranesi yeniden keşfedilirken, gravürlerinde gerçekçi detayı dramatik ışık-gölge etkilerine feda ettiği için, iyi bir gravür sanatçısının değil, kötü bir fotoğrafçı olarak nitelendirmiştir (Tschudi, 2017, s. 151).

Bu eleştiri, ironik biçimde, tam da kuramsal argümanımızı desteklemektedir. Çünkü Piranesi'nin amacı gerçeği sadakatle (tıpkı bir kameranın yaptığı gibi) temsil etmek değil, aksine ışık, gölge ve ölçek yoluyla mekânın duygusal bir simülasyonunu yaratmak olmuştur. Gerçekten de, sonraki sanat tarihçileri, Piranesi'nin bu cesur karşıtlıklar ve parçalı kompozisyonlar aracılığıyla modernist fotoğrafçılığı ve resim sanatını etkilediğini belirtmişlerdir.

Alfred Stieglitz ve Charles Sheeler gibi fotoğrafçı sanatçıları, ilk olarak Piranesi'nin eserlerinde

fark edilen beyaz ve siyah arasındaki bu ayrımı bilinçli biçimde geliştirmişlerdir. Bu anlamda, hem fotoğraf hem de kübist resim, Piranesi'nin ifadesini bir anda çağdaş ve öncü hale getirmiştir. 1936 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen çığır açıcı *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisi, modern sanatı şekillendiren 200'den fazla sanatçının eserini sunmuştur. Bu öncü sanatçılar arasında yalnızca biri ne 20. yüzyılı ne de 19. yüzyılı görebilmiştir: Piranesi (Tschudi, 2017, s. 151).

Carceri'nin mirası, görüldüğü üzere, yüzyılları aşmıştır. Serinin kökenleri, capriccio olması ve arkeolojik teması sebebiyle 18. yüzyıl sanat pratiğine sıkı sıkıya bağlı olmasına karşın, aynı zamanda modern ve postmodern sanatın yapıbozucu eğilimlerini de öngörmüştür.

Crary ve Baudrillard'ın kuramları, Piranesi'nin irrasyonel mekânlarına çok katmanlı bir yorum çerçevesi kazandırmıştır. Bu iki çerçeveyi bir araya getirmek, Piranesi'nin mimari stratejilerini yalnızca hayal gücünün bir oyunu olarak değil, Aydınlanma'nın mekânı görselleştirme yöntemlerinin sınırlarına ulaştığı ve temsilin postmodern eleştirisinin ilk örneklerinden birini sunduğu bir düzlem olarak konumlandırmaktadır. Piranesi'nin bu düşsel hapisanelerinde, Aydınlanma'nın akla ve görsel kesinliğe duyduğu güven, gözle görülebilir ama akılla bilinmeyen bir labirent içinde altüst edilmiştir. Bu ikili yapı, Piranesi'nin temsil fikrine yönelik eleştirel bir yorumu olarak okunabilir ki bu yorum aynı zamanda postmodern kaygıları da bünyesinde taşıyan bir yorumdur. Baudrillardcı bir çerçeveden ifade edecek olursak, Piranesi simülasyon çağından çok daha önce dünyanın yanılmalı doğasının kanıtını sunmuştur. Bunu yaparken de, tıpkı Crary'nin 19. yüzyıl gözlemcisi gibi, bizleri de algılarımız aracılığıyla gerçekliği inşa etme rolümüzün farkına varmaya davet eder. Carceri gravürlerindeki hapisaneler, çağdaş kuramlarla okuyabileceğimiz bir 18. yüzyıl sanat yapıtı ve gerçeklik, hayal gücü ve temsil arasındaki zeminin kayganlığını sorgulayan bir eser olarak karşımıza çıkar.

Carceri'de Perspektif Bozulmaları ve Yapısal Tutarsızlıklar

Piranesi'nin Carceri serisinin ikinci edisyonunda, mekân kurgusu geleneksel perspektif ilkelerinin sınırlarını zorlamıştır. İzleyiciye hiçbir zaman tamamlanmış, bütüncül bir bina sunmayan sanatçı, mekânların işlevi veya tam yapısı hakkında ipuçlarını, bilinçli bir tercih olarak, eksik bırakmıştır (Marchesano, 2010, s.154). Hiçbir gravürde tekil ve bütüncül bir mimari yapı görmeyeceğimiz gibi, bize sunulan bina kesitlerine bakarak yapının kesin işlevi ve biçimi hakkında da çıkarım yapamayız. Böylesi bir kesinlikten kaçınan sanatçı, anıtsallık duygusunu ve belirsizliği pekiştirmek adına perspektif kurallarını esnetmiş, hatta kimi zaman önemli mimari birleşim noktalarını yoğun duman bulutlarıyla gizleyerek bitişik mekânsal ilişkileri kavramamızı engellemiştir. Bu kasıtlı belirsizlik ve tutarsızlıklar, hapisane sahnelerinin deneysel bir mekân araştırması olarak görülmesine yol açmaktadır. Örneğin Reudenbach'a (1979, s. 44) göre, Carceri'de mantıkdışı mekânsal yapılar görürüz ama burada amaç, hapisaneleri temsil etmek değildir. Aksine, önceden geliştirilmiş bir hapisane ikonografisine dayanan Carceri serisi, deneysel mekânı temsil etmektedir. Dolayısıyla Piranesi'nin amacının yeni bir mekân kavrayışı ortaya koymak olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda sanatçı, Öklidçi geometrinin yasalarını çiğneyerek ve birden çok kaçış noktasını aynı sahnede bir arada kullanarak alışılmış perspektifi bilinçli biçimde bozmuştur. Horace Walpole'un sözleriyle, Piranesi *geometriyi bile ürkütecek sahneler* tasavvur etmiştir. Gerçekten de gravürlerindeki devasa tonozlar, birbirine eklenmeyen kemerler ve bitimsiz merdivenler dizisi, tek bir bakış açısının hâkim olduğu aydınlanmış bir uzam yerine, izlenimi parçalanmış ve tekinsiz bir mekân yanılması yaratmıştır.

Carceri'deki bazı gravürlerde gözlemlenen perspektif sapmaları ve yapısal tutarsızlıklar, hem rasyonel mimarlık algısına hem de izleyicinin mekânda konumlanma alışkanlıklarına karşı adeta meydan okumaktadır. Bilhassa *Kuyu* (The Well), *Zafer Hatıraları* (The Staircase with Trophies), *Testere Tezgâhı* (The Sawhorse) ve *Yuvarlak Kule* (The Round Tower) adlı gravürlerde bu meydan okuma belirgin şekilde görülmektedir. Serinin on üçüncü gravürü olan *Kuyu*'da (Şekil 1), görünürde aynı düzlemde yer alan kolonların aslında birbirinden farklı mekânsal derinliklere sahip olduğu görülmektedir. Ahşap kirişlerle birbirine bağlanan iki kolonun ayak hizasına dikkatli baktığımızda aynı düzlemde yer almadıkları dikkatimizi çeker. Sağ taraftaki demir parmaklıklı geçit, solundakiyle aynı yapısal düzleme ait gibi görünse de, izleyicinin dikkatli bakışı bu yanılmasını bozar.



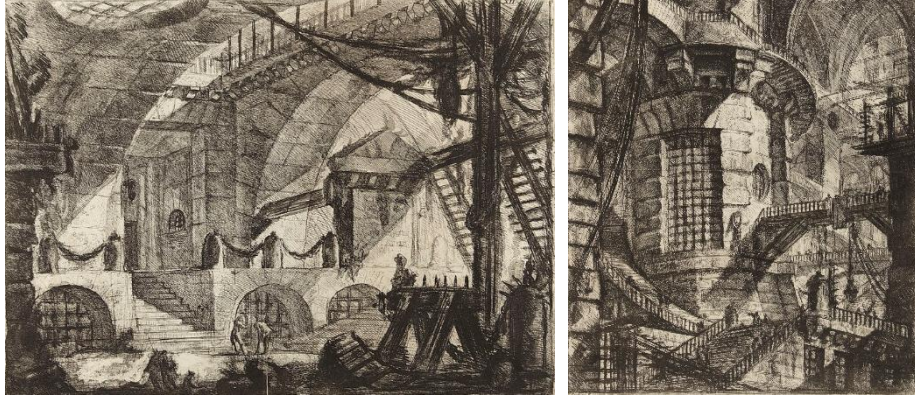
Şekil 1. Kuyu (Plaka XIII), Carceri d'invenzione, İkinci Edisyon, (Piranesi, 1761)

Şekil 2. Zafer Hatıraları (Placa VIII), Carceri d'invenzione, İkinci Edisyon (Piranesi, 1761)

Benzer bir kompozisyon yapısı, serinin sekizinci gravürü Zafer Hatıralarında da görülmektedir (Şekil 2). Kuyu'da olduğu gibi üç ana kolon üzerine oturtulmuş olan yapı, ilk bakışta dengeli ve simetrik bir plan izlenimi verse de, her kolondan çıkan merdiven ve platformlar tutarsız biçimde yerleştirilmiş ve kaçış noktası algısı bozulmuştur. Ahşap platformun merkezi ve sağ sütunları birbirine bağladığı taş bloklar karşılaştırıldığında, sağ sütunun izleyiciye mantıksal olarak mümkün olandan çok daha yakın konumlandığı izlenimi oluşur. Aynı şekilde, merkezi ve sol sütunlar arasındaki ilişki, Kuyu'daki imkânsız düzene benzer bir yapı sergilemektedir. Sanatçı, merdivenlerin ulaştığı kemerli açıklıkları karanlığa gömerek ve bakışı yukarı doğru yönlendiren keskin perspektif çizgileri ekleyerek, gerçek mekân deneyimini altüst eden bir derinlik hissi yaratmıştır. Bu gravürlerdeki perspektifsel inşa, bize Piranesi'nin kompozisyon yöntemine dair bir fikir vermektedir. Tafuri'ye (1990, s. 26) göre, Piranesi'nin karmaşık yapılarının kökeninde, baskın unsuru pasajların rastlantısallığı, üstyapıların kualsızca iç içe geçmesi ve perspektif yasalarının altüst edilmesi olan planimetriler yer alır. Böylece aslında var olmayan yapı dizileri gerçekmiş gibi görünür.

Carceri'nin on ikinci plakası olan Testere Tezgâhı (Şekil 3), kompozisyon çözümlemesi bakımından Kuyu gravürü ile benzer unsurları paylaşmakla birlikte, izleyiciyi daha da karmaşık bir perspektif ve mekân problemiyle karşı karşıya bırakmaktadır. Çapraz kirişler, kemerli sütunlar ve destekler aracılığıyla yapısal bir karmaşa yaratan sanatçı, ön plandaki öğelerle arka plan arasında görsel bir uyumsuzluk yaratmıştır. Hangi yapının önde, hangisinin geride olduğuna karar veremeyen izleyici, Crary'nin tarifleriyle, çoklu ve parçalanmış bakışlarla bakmak zorunda bırakılmıştır. Serinin üçüncü gravürü Yuvarlak Kule ise yatay ve düşey eksenlerin çakıştığı, sarmal merdivenlerin perspektifi parçaladığı bir kompozisyon sunarak, benzer şekilde, izleyicinin algısını zorlamaktadır (Şekil 4). Tafuri'nin (1990, s. 26) yerinde bir gözlemle ifade ettiği gibi, Piranesi'nin çalışmaları, izleyiciyi mekânsal çarpıtmaları zahmetle yeniden kurmaya, çözülmesi olanaksız bir yapbozun parçalarını birleştirmeye zorlayan bir çözülüş sürecine aittir.

Carceri'deki bu perspektifsel bozulmalar, Crary'nin kamerayı andıran klasik izleyici modelinin yıkımına işaret etmektedir. Görme tek bir konuma sabitlenmemiştir. İzleyici, sınırları belirsiz bir konuma yerleştirilmiştir (Crary, 2004, s. 37). Crary'nin sözünü ettiği, çoklu ve parçalı bakışlarla izleyicinin algısının kinetik ve geçici hale geldiği yeni görme rejiminin 18. yüzyıldaki öncülerinden biri olarak, Piranesi izleyiciyi sabit bir gözlem noktasına yerleştirmek yerine, onun görsel algısını mekân boyunca gezdirmeyi tercih etmiştir. Bu, hem izleyicinin fiziksel mekânda konumlanamamasına hem de zihinsel anlamda yönünü kaybetmesine neden olmuştur. Huyssen'e (2006, s. 11-18) göre, Piranesi'nin hapisane gravürlerinde beliren tekinsiz mekânlar, yalnızca mimari yapıların değil, modern öznenin algısal bütünlüğünün de altını oyan bir kırılma yaratmaktadır.



Şekil 3. Testere Tezgâhı (Plaka XII), Carceri d'invenzione, İkinci Edisyon, (Piranesi, 1761)

Şekil 4. Yuvarlak Kule (Plaka III), Carceri d'invenzione, İkinci Edisyon (Piranesi, 1761)

Huysen'in dikkat çektiği modern öznenin hareketle, Carceri'deki perspektifsel kaosu özne-nesne ayrımıyla ilişkilendirmek de mümkündür. Mengü'ye (2024, s. 11-14) göre, modern dönemde artık bilen, düşünen, temsil eden, anlam yükleyen özne merkeze alınmış ve bilinen, temsil edilen, dışsal ve pasif nesne bu özne karşısında konumlandırılmıştır. Postmodern düşüncede ise özne merkezli temsil rejimi yerini nesne odaklı bir simülasyon düzenine bırakmıştır (Mengü, 2024, s. 285). Mengü'nün işaret ettiği gibi, bu dönüşümün en çarpıcı görsel karşılıklarından biri, Piranesi'nin Carceri serisinde görülen irrasyonel, işlevsiz ve yönsüz mekânlardır. Bu gravürlerde özne yalnızca gözleyen değil, gözlenenin düzenine tâbi kılınan bir varlık haline gelir; yani temsil artık özne için değil, nesne tarafından üretilmektedir. Carceri'deki mimari yapıların, izleyicinin anlam yüklemeye yetisini sekteye uğratan biçimde kurgulanmış olması, bu özne merkezli temsil rejiminin çöküşüne işaret eder. Piranesi'nin mekânı bir yapı olarak değil, bir etki alanı olarak kurgulaması, Baudrillard'ın *gerçekliğin çöktüğü yer* olarak tanımladığı simülakr evreniyle doğrudan örtüşür. Bu evrende yapılar, anlam üretmekten çok, anlamın çöktüğü imgeler hâline gelir.

Carceri gravürlerindeki hapisaneleri, Erwin Panofsky'nin ortaya koyduğu doğrusal perspektif anlayışı üzerinden de okumak mümkündür. *Perspektif: Simgesel Bir Biçim* adlı çalışmasında Panofsky doğrusal perspektifin yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda Rönesans'la birlikte şekillenen insan-merkezli bir dünya görüşünün simgesel bir ifadesi olduğunu öne sürmektedir. Panofsky'ye (2013, s. 12) göre perspektif, görsel mekânı homojen ve sınırsız bir düzlem olarak kurgulamaktadır ve bu, hem dış dünyanın sistematikleştirilmesini hem de bireysel öznenin dünyaya egemenliğini temsil eder. Bu mantığı hem teknik hem de kavramsal düzeyde temelden sarsan Carceri serisi ise izleyiciyi çoklu kaçış noktaları, tutarsız ölçekler ve üst üste binen yapılarla karşı karşıya bırakarak bu da mimari mekânın tutarlı bir şekilde okunmasını imkânsız hale getirmiş, sözü edilen sistematikleştirmeye karşı çıkmıştır. Anlaşılabilir bir mekânsal düzen sunmak yerine, izleyiciyi parçalanmış ve yönsüzleştirici bir görsel alanın içine çeken Carceri, bu anlamda Panofsky'nin belirttiği perspektif sisteminin temelini doğrudan sorgulamaktadır. Perspektifi tamamen yok etmeyen ya da yok saymayan Piranesi, aksine onu abartarak, çarpıtarak ve bozarak, temsil ettiği simgesel düzenin içsel çelişkilerini görünür kılmıştır. Bu anlamda Carceri, perspektifin yalnızca bir temsil biçimi değil, aynı zamanda bir dünya görüşü olarak da eleştiriyeye açık olduğunu ortaya koyar.

Panofsky'nin perspektif teorisinde vurguladığı temel çelişki, doğrusal perspektifin bir yandan matematiksel olarak istikrarlı ve evrensel bir sistem sunarken, diğer yandan öznenin bireysel konumuna göre değişiklik gösteren bir temsil biçimi olduğudur. Perspektif, izleyici ile nesne arasında bir mesafe kurar, ancak daha sonra bu mesafeyi ortadan kaldırarak görsel dünyayı gözlemcinin zihnine çeker (Panofsky, 2013, s. 52). Görünen dünya artık mutlak bir dış gerçeklik değil, öznel bakış açısına bağlı bir deneyim haline alır. Carceri serisinde ise bu mesafe ilişkisi açıkça bozulmuştur. İzleyici, mekânla arasında ne kadar mesafe olduğunu belirleyemez, çünkü ölçekler değişkendir, perspektif kırılmıştır ve

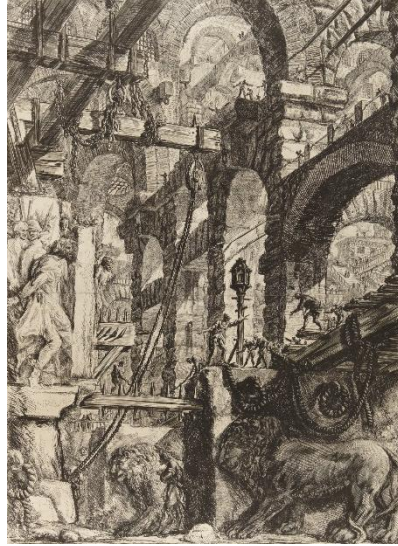
mekânsal tutarlılık yoktur. Panofsky'nin tanımladığı *göz – nesne – mesafe* üçlemesini Carceri'de kullanmak mümkün değildir. Görsel bilgi nesnelleştirilmediği gibi, izleyicinin algısı da merkezî bir bakış noktasından yoksundur. Bakış açısı çokludur ve her gravürde mekânlar farklı yönlere açıldığından, izleyici için tekil bir doğru pozisyon yoktur. Görüldüğü üzere, Panofsky perspektifi hem nesnel bir kurgu hem de öznel bir algı düzleminde konumlandırmış olsa da, Carceri serisinde bu yapının sürdürülemez olduğunu görmekteyiz. Çünkü Piranesi izleyicinin dünyayı anlamlandırmasını sağlayan araçları kullanılmaz hale getirmiş ve izleyicinin yabancılaşmasına neden olmuştur.

İkonografik Derinlik ve Metinsel Katmanlar

Carceri serisinin ikinci edisyonunda, Piranesi sadece mimariyi değil ikonografiyi de zenginleştirerek gravürlerine yeni metinsel katmanlar eklemiştir. 1760'larda devam eden Eski Roma – Antik Yunan tartışmalarının hararetli bir savunucusu olan Piranesi, Roma kültürünün otoritesini Yunanlar karşısında üstün tutan polemik metinler yazarken, arkeoloji tutkusunu sanatına da yansıtmıştır (Marchesano, 2010, s. 154). Öyle ki kendi yayımladığı ikinci baskı Carceri gravürlerinde, bu tartışmalı dönemde şekillenen Romalı kimlik vurgusu belirgin şekilde hissedilmektedir. Piranesi, ilk seriyi oluşturan on dört gravüre ek olarak iki yeni kompozisyon (Plaka II ve V) dâhil etmiş, ayrıca mevcut plakalardan çoğunu yoğun biçimde yeniden işlemiştir. Bu revizyonlar estetik ve mekânsal açıdan daha belirgin sahneler üretirken, aynı zamanda çok sayıda spesifik göndermeyi de beraberinde getirmiştir: Yeni Latince yazıtlar, antik motifler, figüratif kabartmalar, cezalandırma sahnelerine ait tekinsiz görsel öğeler ikinci edisyona damgasını vuran unsurlar arasındadır (Wilton-Ely, 2001, s. 230). Bu ilave revizyonlarla her bir gravür, yalnızca hayal ürünü bir zindan tasviri olmaktan çıkmış, çok katmanlı bir metinsel anlatıya dönüşmüştür. Dolayısıyla, eklenen ikonografik detaylar ve metinsel katmanların belirginleşmesi, ikinci edisyonun karakteristik özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Piranesi'nin Carceri serisindeki ikinci edisyon gravürleri, özellikle *Aslan Rölyefleri* (The Lion Bas Reliefs) ve *İşkence Tezgâhındaki Adam* (The Man on the Rack), yalnızca mimari kurguların irrasyonelliğiyle değil, aynı zamanda figürlerin sembolik konumları, ölçekleri ve mekâna yerleştiriliş biçimleriyle de dikkat çeker (Şekil 5 ve 6). Her iki gravür de karmaşık perspektif ve ölçek örnekleri barındırmasının yanı sıra, seriye tamamen yeni ikonografik öğeler de kazandırmıştır (Andrews, 2015, s. 137). Bu iki gravür, sadece perspektif bozulmalarıyla değil, içerdiği ikonografik yoğunluk, alegorik çağrışımlar ve metinsel göndermelerle de serinin en karmaşık ve çok katmanlı imgeleri arasında yer alır. Bu gravürlerde mekânsal derinliğin çöküşü ve simgesel öğelerin belirsizleşmesi, izleyicinin bakışını sabitlemeyi imkânsızlaştırır. Piranesi burada yalnızca mekânı değil, aynı zamanda bakışın kendisini de parçalayarak bir tür görsel konumsuzluk üretir.

Aslan Rölyefleri gravürü, mimari yapılarla ikonografik unsurların kesiştiği oldukça katmanlı bir kompozisyon yapısına sahiptir. Gravürdeki en çarpıcı öğelerden biri, kompozisyonun üst kısmında yer alan ve zincirlerle birbirine bağlanan büyük ahşap kirişlerdir. Bu kirişlerin fiziksel ilişkisi ilk bakışta mantıklı görünse de, detaylı incelendiğinde perspektif kurallarının ihlal edildiği fark edilir. Yukarıdan sarkan halat, hem fiziksel olarak açıklanamaz bir düzlemde yer alır hem de aşağıdaki figürle olan ilişkisi belirsizdir. Bu durum, Piranesi'nin, daha önce de incelediğimiz gibi, görsel güveni kasıtlı olarak kırmak için kullandığı bir yöntemdir. Wilton-Ely (2001, s. 229-231), bu tür perspektif çelişkilerinin Piranesi tarafından belleği kışkırtmak ve izleyiciyi bilinçli bir çözümlemeye zorlamak için kullanıldığını belirtmiştir. Nitekim Piranesi, böyle yaparak, bu gravürde akılcı açıklamalara meydan okuyan mimari yapılar yaratarak, ikonografik unsurların düzenini de karmaşık hale getirmiştir. Gravürdeki figürlerle onların konumları arasındaki ilişkileri bozmuştur — tamamen farklı ölçeklerdeki figürler aynı mekânda birlikte yer alır. Bu durum, görsel hiyerarşinin çöktüğü, zaman ve mekânın artık ölçülemez hale geldiği bir simgesel boşluk yaratır.

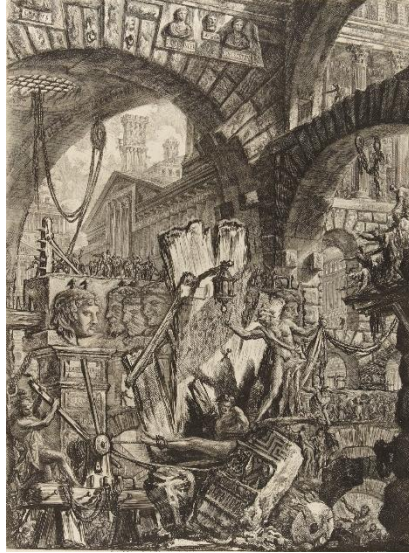


Şekil 5. Aslan Rölyefleri (Plaka V), Carceri d'invenzione, İkinci Edisyon (Piranesi, 1761)

Yukarıda bahsedilen görsel hiyerarşinin çöküşünden dolayı, kompozisyonda yer alan figürleri tanımlamakta zorlanırız; canlı ve cansız figürler birbiri içine geçer ve hangi figürlerin canlı, hangilerinin heykel veya rölyef olduğunu kestiremez hale geliriz. Bu da, insanla taşın maddesel özelliklerinin birbirine karıştırıldığı bir yanılşamayı doğurur. Kompozisyondaki canlı ve cansız tüm unsurlar sanki aynı malzemeden yapılmışçasına birbirine karışmaktadır. Aslan Rölyefleri bu yönüyle, ikonografik açıdan, Piranesi'nin Grotteschi serisindeki görsel anlatım diline de göndermede bulunur. Orada da canlı, ölü, bitki ve mimari motifler iç içe geçerek maddesel sınırları ihlal eden bir temsil estetiği yaratılmıştır (Andrews, 2015, s. 43). Dolayısıyla bu gravür, sadece bir iç mekân kompozisyonu değil, aynı zamanda simgesel düzenin bozulduğu ve temsillerin birbirine dönüştüğü bir semiyotik çöküş sahnesidir.

Foucault'ya (1992, s. 235) göre, modern disiplinci toplumda iktidar, artık kendini açıkça gösteren, törenle sergileyen bir kudret olmaktan çıkmıştır. Yeni iktidar biçimleri, görünmez bir şekilde işlerken, öznelere (yani bireylere) zorunlu bir görünürlük dayatır. Hapishaneler gibi mekânlar ise bu iktidarın mimari taşıyıcılarıdır. İçlerindeki düzenleme, gözetim ve temsil sistemleri iktidarın işleyişini yansıtır. Söz konusu gravürdeki aslan rölyeflerinin konumu ve işlevsizliği ise Foucault'nun tarif ettiği klasik gözetim aygıtının çöküşüne, iktidarın görünürlüğünün paradoksal biçimde etkisizleşmesine işaret eder. Aslan imgesi, klasik ikonografide genellikle mutlak gücü temsil eder ve çoğu zaman saray, adalet veya tanrısal otoriteyle ilişkilidir. Başka bir deyişle, görünür iktidarın sembolüdür. Ancak Carceri'de bu figürler bu anlamlarından koparılmıştır, çünkü kaotik, karanlık ve labirentimsi mimari yapıların duvarlarına gömülmüş ve işlevsizleştirilmiştir. Ne bir düzen sağlarlar ne de mekânda doğrudan bir egemenlik sergilerler. Dolayısıyla aslan rölyefleri bir zamanlar var olan iktidarın sadece *izi* olarak kalmıştır. Başka bir deyişle, Baudrillard'ın perspektifiyle, bu rölyefler gerçek iktidarın temsili olmaktan çıkarak, sadece onun geçmişine ait birer *gölgeye* ya da boş gösterene dönüşmüştür.

Bu çerçevede, Carceri'deki bu rölyefleri Foucaultcu bir perspektiften okuyacak olursak, artık aslanın (yani görünür iktidarın) kendisi değil, onun simgesi bile işlevsizdir. Otoritenin görünürlüğü sadece dekoratif bir yüzeyde kalmıştır ama izleyici olarak biz hâlâ bu figürlere bakmak zorunda bırakılırız. İşte burada, Foucault'nun (1992, s. 234-237) bahsettiği gibi, öznenin görünür kılınması, yani bizim bu çökmüş iktidar imgesine bakma mecburiyetimiz devreye girer. Bu durum aynı zamanda iktidarın krizini ve Foucault'nun işaret ettiği gibi, onun artık görünmez biçimlerde (mimari düzende, düzeneğin işleyişinde, gözetim yapılarında) varlığını sürdürdüğünü gösterir. Görünür olan artık iktidar değildir; iktidar, mimarinin örgütlenişinde, izleyicinin konumlandırılmasında ve temsilin yokluğunda işler.



Şekil 6. İşkence Tezgâhındaki Adam (Plaka II), Carceri d'invenzione, İkinci Edisyon (Piranesi, 1761)

Yeni eklenen diğer gravür olan İşkence Tezgâhındaki Adam (Şekil 6), Carceri'deki ikonografik dönüşümü net biçimde gözlemlediğimiz ikinci gravürdür. Zira diğer gravürlerdeki mekânlarda genel olarak bir belirsizlik hüküm sürerken, bu gravürde çok somut bir zalimlik sahnesi tasvir edilmiştir. Diğer gravürlerde işkence ve cezalandırma temasına yalnızca birtakım araç-gereçlerle ve mimari unsurlarla referans verilirken, bu gravürde zalimlik doğrudan ikonografik öğelerle açıkça ifade edilmiştir (Marshall, 2015, s. 130).

Bu sahnede Piranesi, yukarıdan izleyen seyircilerin kışkırtmaları eşliğinde bir gardiyanın bir mahkûmu işkence aletine gererken betimlemiş, etrafa da dev sütunlar, büstler, kemerler ve asma köprüler yerleştirmiştir. Mekânın muazzam boyutları karşısında insanların küçücük ve çaresiz gösterilmesi, insan iradesinin ezildiği bir kâbus atmosferi yaratır. Bu kompozisyon, aynı zamanda serinin genelindeki bitmek bilmez azap labirenti temasını bireysel bir sahneye indirmiştir. Zincirler ve çarklar sadece mekanik unsurlar değil, zulmün sembolleridir. Böylece Piranesi, düşsel hapisane mimarilerinin ötesine geçerek barok bir dehşet ve Gotik bir korku duygusu uyandırmıştır. Bu yönüyle, İşkence Tezgâhındaki Adam gravürünün seride soyut olandan öyküsel olana dönüşümünün en net örneği olduğu söylenebilir.

İlk bakışta dramatik bir fantastik mekân olarak görünen bu kompozisyonun derinlerinde, tarihsel ve politik bir alt metin gizlenmiştir. Etraftaki kaidelerde ve büstlerin alt kısımlarında, bu işkenceye daha önce maruz kalmış kurbanların adları yazılıdır. "Piranesi belli ki Tacitus'un *Annals* (Yıllıklar) adlı eserinde Nero'nun tasfiyelerinin betimlendiği bölümleri okumuş, ancak bazı isimleri bilerek ya da bilmeyerek biraz hatalı yazmıştır" (Scott, 1975, s. 55). Büstler ve yazıtlar, klasik Roma tarihinde zalim bir imparator olan Nero'nun adalet sistemindeki yozlaşmaya bir göndermedir. Araştırmacılar bu detayı, Piranesi'nin dönemin Roma hukukunun çürümesine dair imalı bir eleştirisi olarak yorumlar; zira sanatçı, Roma'nın kendi öz mirasını (Etrüsk-Roma değerlerini) hiçe sayanlara karşı tarihsel örnekler üzerinden seslenmektedir.

Bu iki gravür, Carceri serisinin yalnızca mimari değil, aynı zamanda tarihsel, ideolojik ve epistemolojik düzeyde de parçalanmış bir dünyayı yansıttığını göstermektedir. Gerek antik Roma'nın şiddet estetiğiyle olan bağı, gerekse görsel ve mekânsal temsiliyetin sorgulanması bakımından, bu gravürler Piranesi'nin görsel düşüncesinin en radikal örnekleri olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Bu çalışma, Giovanni Battista Piranesi'nin Carceri d'Invenzione serisini, mimari temsilin kırılma noktalarını ve görsel düzenin çöküşünü araştırmak üzere, hem sanat tarihi hem de görme kuramları bağlamında ele almıştır. Carceri serisinin ikinci baskısında belirginleşen yapısal tutarsızlıklar, perspektif sapmaları ve ikonografik belirsizlikler, yalnızca estetik bir *capriccio* olarak değil, aynı zamanda

mimarlık tarihinde rasyonel temsilden kopuşu belgeleyen deneysel ve eleştirel bir alan olarak okunmuştur.

Araştırmanın temel problemi, Piranesi'nin neden klasik mimari normları ve temsilin görsel ilkelerini bilinçli olarak ihlal ettiği, bu görsel sapmaların ardında nasıl bir düşünsel strateji yattığı sorusu üzerine kurulmuştur. Çalışmanın bulguları, bu ihlallerin tesadüfi ya da yalnızca sanatsal özgürlükle açıklanamayacak kadar sistematik ve tutarlı olduğunu ortaya koymaktadır. Aksine, Piranesi, baskiresim tekniğini yalnızca görsel bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda mekânsal kuralları sorgulayan bir kuramsal araştırma alanı olarak kullanmıştır.

Bu noktada, Jonathan Crary'nin Gözlemcinin Teknikleri adlı çalışmasında tanımladığı *görme rejimleri* dönüşümü ile Jean Baudrillard'ın *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabında ortaya koyduğu gerçekliğin temsille olan ilişkisinin çözülmesi, Piranesi'nin gravürlerindeki irrasyonel mekânlarla doğrudan ilişkilendirilebilir. Crary'nin klasik özne merkezli bakışın çözümlüşünü görsel iktidarın krizi olarak tanımlaması, Piranesi'nin sabit perspektif yerine çoklu bakışları ve konumu belirsiz izleyiciyi tercih etmesiyle örtüşmektedir. Aynı şekilde, Baudrillard'ın *hipergerçek* (hyperreal) tanımı, Carceri gravürlerindeki yapay mekânların işlevsel bir mimariden çok, temsilin kendisini simüle eden simülakrlara dönüşmesi ile tutarlıdır.

Çalışmada incelenen *Kuyu, Zafer Hatıraları, Testere Tezgâhı, Yuvarlak Kule, Aslan Rölyefleri ve İşkençe Tezgâhında Adam* gravürleri, Piranesi'nin perspektif kurallarını sistematik olarak çarpıttığını ve mimari bütünlük beklentisini bozduğunu ortaya koymuştur. Bu bozulmalar yalnızca teknik değil, aynı zamanda anlam üretimini de sekteye uğratan müdahaleler olmuştur. Mimariyi okuyamaz/anlayamaz hale gelen izleyici, mekânın içinde konumlanamaz, hatta görsel olarak hiçbir epistemolojik hâkimiyet geliştiremez. Bu durum, Crary'nin *disiplinli gözlemcinin parçalanması* tanımıyla birebir örtüşmektedir.

Piranesi'nin bu stratejik bozulmaları, 18. yüzyılın mimari temsiline dair epistemolojik bir kriz anına işaret eder. Klasik geleneğin rasyonel, ölçülebilir ve şeffaf mekân üretim anlayışına karşı Carceri serisi, temsilin kırıldığı, anlamın çözüldüğü ve görmenin sabitlenemediği bir dünyayı sunar. Bu bağlamda gravürlerin, yalnızca mimari fanteziler değil, mimarlığın anlamına ve görsel temsiline yönelik radikal sorgulamalar olduğu sonucuna çıkarmak mümkündür.

Bu çalışmanın akademik katkısı, Piranesi'nin gravürlerini salt sanatsal ürünler olarak değil, mimari düşüncenin ve görsel rejimlerin dönüşümünü belgeleyen teorik yapıtlar olarak konumlandırmasıdır. Crary ve Baudrillard'ın kuramlarıyla desteklenen bu yorumlama, Carceri'yi yalnızca barok anlatının sınırlarında değil, modern görsel düşüncenin başlangıç noktalarından biri olarak değerlendirmeyi mümkün kılar. Ne de olsa Carceri d'Invenzione, sadece baskiresim tarihinde değil, mimarlık kuramı, görsel kültür ve temsil kuramları bağlamında da çok katmanlı anlamlar taşıyan bir yapıttır. Gerçekliğin çöküşüne tanıklık eden bu imgeler evreni, izleyicisini yalnızca mekânda değil, görsel düşüncenin temellerinde de kaybolmaya davet eder.

Bu araştırmanın baskiresim literatürüne katkısı ise Carceri serisini yalnızca ikonografik ya da mimari bir bağlamda değil, baskiresim pratiğinin düşünsel olanakları üzerinden değerlendirmesidir. Piranesi'nin gravürleri, 18. yüzyılda baskı sanatının yalnızca bir çoğaltma tekniği değil, aynı zamanda deneysel ve kuramsal bir düşünce alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Serinin ikinci edisyonundaki müdahaleler, baskı kalıbının tekrar üretilebilir doğasına karşı bilinçli ve eleştirel bir tavır geliştirildiğini gösterir. Bu durum, baskiresmin sabit ve durağan bir temsil aracı olmadığını, aksine temsilin doğasını sorgulayan, revize eden ve yeniden kuran bir medyum olduğunu kanıtlar. Dolayısıyla Carceri dizisi, baskiresim tarihinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir; yalnızca biçimsel değil, düşünsel olarak da baskı sanatının sınırlarını zorlayan bir örnek teşkil eder. Bu bağlamda, literatürde genellikle mimari ya da fantastik tasarımlarıyla anılan Piranesi, aynı zamanda baskiresmin görsel düşünceyi dönüştüren yönünü en güçlü biçimde sergileyen figürlerden biri olarak yeniden ele alınmalıdır.

KAYNAKÇA

- Andrews, W. (2015). Irrational architecture in the Carceri d'invenzione. K. Stone, & G. Vaughan içinde, *The Piranesi effect* (s. 136-148). NewSouth Publishing.
- Baudrillard, J. (2022). *Simülakrlar ve simülasyon* (15 b.). (O. Adanır, Çev.) Doğu Batı Yayınları.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri: On dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite üzerine*. (E. Daldeniz, Çev.) Metis Yayınları.
- Ek, F. İ. (2018). Piranesi's arguments in the Carceri. *A/Z ITU Journal of the Faculty of Architecture*, 15(3), 29-39. doi:<https://doi.org/10.5505/ITUJFA.2018.21347>
- Foucault, M. (1992, Mart 24). *Hapishanenin doğuşu* (6 b.). (M. A. Kılıçbay, Çev.) İmge Kitabevi.
- Hind, A. M. (1991). Giovanni Battista Piranesi and his Carceri. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 133(1059), 81-91. doi:<https://doi.org/10.1163/156856807782753895>
- Huysen, A. (2006). Nostalgia for ruins. *Grey Room*, 2006(23), 6-21. doi:<https://doi.org/10.1162/grey.2006.1.23.6>
- Marchesano, L. (2010). Invenzioni capric di carceri: The prisons of Giovanni Battista Piranesi (1720–1778). *Getty Research Journal*, 2(1), 151-160. doi:<https://doi.org/10.1086/grj.2.23005415>
- Marshall, D. R. (2015). Piranesi's creative imagination: The capriccio and the Carceri. K. Stone, & G. Vaughan içinde, *The Piranesi effect* (s. 112-134). NewSouth Publishing.
- Mayor, A. H. (1938). Piranesi. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 33(12), 279–284. doi:<https://doi.org/10.2307/3256393>
- Mengü, M. (2024). *Jean Baudrillard düşüncesinde hakikat sorunu*. Sarmal Kitabevi.
- Panofsky, E. (2013). *Perspektif: Simgesel bir biçim*. (Y. Tükel, Çev.) Metis Yayınları.
- Piranesi, G. B. (1761). *Kuyu. Carceri d'invenzione*. Princeton University Art Museum, Princeton, New Jersey, ABD. https://artmuseum.princeton.edu/art/collections/search?artistList=%5B%22Giovanni+Battista+Piranesi%22%5D&resultsortOption=%22Best+Match%22&sort=relevance&from=0&mainSearch=piranesi&title=0&artist_name=0 adresinden alındı
- Quincey, T. D. (2008). *Bir afyon tiryakisinin itirafları*. (B. Boran, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Reudenbach, B. (1979). *Giovanni Battista Piranesi: Architektur als Bild*. Prestel Verlag.
- Roncato, S. (2007). Piranesi and the infinite prisons. *Spatial Vision*, 21(1-2), 3-18.
- Scott, I. J. (1975). *Piranesi*. Academy Editions.
- Tafuri, M. (1990). *The sphere and the labyrinth: Avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s*. MIT Press.
- The Economist. (2024). Ekonominin Trendleri. *Ekonominin Trendleri 2024*. The Economist Newspaper, New York.
- Tschudi, V. P. (2017). Piranesi, failed photographer. *AA Files*(75), 150-151.
- Wilton-Ely, J. (2001). Piranesi's Carceri. *Print Quarterly*, 18(2), 229-231.
- Woodworth, W. J. (1902). Piranesi, the Rembrandt of architecture. *Brush and Pencil*, 10(2), 277-284.