

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

PROTO-RÖNESANS İTALYA'SINDA FRANSİSKEN SANAT HAMİLİĞİ

DOKTORA TEZİ

Duygu ŞAHİN

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Abdullah Sinan GÜLER

HAZİRAN 2019

Doç. Dr. A. Şinanoğlu tarafından hazırlanan Proto-Römerans İtalya'da Francisken Sanat Hamiliği adlı bu tezin doç. Dr. A. Şinanoğlu tezi olarak uygun olduğunu onaylıyorum.

Doç. Dr. A. Şinanoğlu
Tez Danışmanı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Batı Sanat ve Güzeller Sanat Anabilim Dalında doç. Dr. A. Şinanoğlu tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Doç. Dr. A. Şinanoğlu
Üye : Prof. Dr. Nilüfer Öndin
Üye : Prof. Dr. PAOLO GIRARDELLI
Üye : Prof. Dr. UŞUN TÜKER
Üye : Doç. Dr. Ferit BAZ

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak yazılmıştır.

Asgn. 26/6/2019
Tez Danışmanı

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

Duygu Şahin
Şahin

PROTO-RÖNESANS İTALYASI'NDA FRANSİSKEN SANAT HAMİLİĞİ

ÖZET

Fransiskanların bir dilenci tarikat olarak Avrupa'da ortaya çıkışı, Batı Kilisesi'nin 12. yüzyılda yaşadığı ruhani bunalımla ilgilidir. Bir yüzyıl önce Avrupa'da uluslararası ticaret ve kentsel yaşam canlanmış, Hıristiyan yaşamının doğası ile seküler kültürün dini ihtiyaçları birbiriyle çatışmıştı. Bunun sonucunda Kilise'nin erken dönemine ve havarilerin yaşantısına ilgi arttı. Kutsallık anlayışı değişti; erişilmez bir tanrı yerine, Tanrı'nın görünür imgesi İsa'yı taklit etme ön plana çıktı. Böylece 12. yüzyılda gezgin vaizlerden oluşan reform hareketi dilenci tarikatlara doğru evrildi. Fransiskan Tarikatı papalığın desteğini alarak hızla kurumsallaştı ve geniş bir coğrafi bölgeye yayıldı. Biraderler, Kuzey İtalya komünlerindeki toplumsal kurum ve grupları dönüşüme uğratarak komünü domine eden üst sınıfla yakınlaştılar.

Fransiskanlar imgelerin gücünü fark etmişlerdi. Başta sanatı tarikatın kurucusu Assisili Francesco'nun kültürünü yerleştirmek için kullandılar. Tüm diğer dilenci tarikatlar gibi Fransiskanlarda da bireysel ve ortak mülkiyet edinmek yasaktı. Ama biraderler papalıktan bir dizi ayrıcalık alarak yoksulluk yaşağının etrafından dolandılar. Fransiskan kiliselerinin inşasında papalık endüjansları ve komün sübvansiyonları kullanıldı. Komünün zengin banker aileleri mezar şapellerinin dekorasyonu için bağış yaptı. Paraya dokunma hususunda biraderlere tarikatın sivil kolunun üyeleri, bağış yapan kişinin akraba ve arkadaşları ya da tarikatın görevlendirdiği üçüncü kişiler yardım etti.

Bu çalışma Floransa'daki Santa Croce Kilisesi'nde yer alan Bardi Şapeli üzerinde yoğunlaşır. Şapelin içinde azizin yaşamından sahnelerin betimlendiği 13. yüzyılın ilk yarısından kalma bir panel (Bardi Aziz Francesco Paneli), Giotto'nun 14. yüzyılın başına tarihlendirilen Aziz Francesco'nun Yaşamı fresko dizisi, giriş kemerinin üstünde ise orijinal bir vitraylı pencere bulunmaktadır. Çalışma panel ve freskoları, sanatçıların kaynak olarak kullandıkları hagiografik metinlerle karşılaştırır. Bu yazarların tarihsel gerçekliği neden ve nasıl dönüştürdüklerini, tarikatın 13. yüzyıldan 14. yüzyıla değişen karakterinin metinlere nasıl yansıdığını ve sanatçıların eserlerinde bu metinleri ne şekilde yorumladıklarını değerlendirir. Bardi Aziz Francesco Paneli'ni üslup ve ikonografik olarak kendinden önce ve sonra gelen aynı türde panellerle kıyaslar ve panelin bu gelenek içindeki yerini belirler. Giotto'nun fresko serisindeki kompozisyon tercihleri ve ilettiği mesajı Assisi Bazilikası, Yukarı Kilise'deki muadiliyle birlikte ele alır. Freskoların duvarlara yerleşimi üzerinden azizin yaşamından sahnelerin gruplanınca yarattığı anlam çeşitliliğini tartışır. Şapelin orijinal vitraylı penceresindeki papa ve Fransiskan azizlerin temsillerini Fransiskan Tarikatı, papalık, Bardi ailesi ve Anjou Hanedanı arasındaki ilişki açısından yorumlar. Şapelin 13. ve 14. yüzyıllardaki olası izleyici kitlesini ve incelenen eserlerin bu kitle için ne ifade etmiş olabileceğini belirler. Böylece tarikatın tarihi ile sanatsal üretime katkısındaki bir yüzyıllık değişim çok küçük bir mekanda incelenmiş olur.

Bardi Aziz Francesco Paneli'nde sanatçı, Francesco'nun insani yönünü ön plana çıkarmış ve azizin yaşamından bazı olayları tarikatın Spiritualist fraksiyonuna uygun bir anlayışla yorumlamıştır. Giotto ise 13. yüzyılın sonunda Spiritualistlerin Güney Fransa'da çıkardıkları isyanlar sonucu tarikat ve papalık arasında soğuk rüzgarların estiği bir dönemde Bardi Şapeli freskolarında Kilise'nin onayı ve desteğini vurgulama gereği duymuş ve tartışmalı Fransisken yoksulluğuna hiç değinmemiştir. Bardi ailesi 14. yüzyılda papalığın teşvikiyle Anjou Hanedanı'nı finansal olarak destekliyordu. Papa XXII. Ioannes, Anjou Hanedanı'ndan Fransisken Toulouselu Louis'yi aziz ilan etmişti. Panel ve fresko dizisi mesajlarını kısmen dışa kapalı bir mekanda sergilerken giriş kemerinin üstünde yer aldığı için dışarıdan da görülebilen orijinal pencere Floransa, papalık ve Anjou Hanedanı arasındaki ittifakın propagandasını yapmıştır.

Anahtar kelimeler: Fransisken Tarikatı, Proto-Rönesans, sanat hamiliği, Bardi Şapeli, Santa Croce

THE FRANCISCAN ART PATRONAGE IN PROTO-RENAISSANCE ITALY

ABSTRACT

The rise of the Franciscans in Europe as a mendicant order was associated with the spiritual crisis of the Western Church in the 12th century. International trade and urban life had been revived in Europe and the nature of the Christian life and the spiritual needs of the secular culture had come into a conflict in the previous century. This led to an increase in interest in the early period of the Church and the lives of the Apostles. The notion of sanctity changed and instead of an inaccessible deity, imitating Jesus, the visible image of God, became crucial. Thus the reform movement of 12th century, consisting of itinerant preachers, gave rise to mendicant orders. The Order of Friars Minor was institutionalized quickly by the support of the papacy and spread over a wide geographical area. The brothers have transformed the social groups and institutions in the Northern Italian communes and collaborated with the upper classes who dominated these cities.

The Franciscans recognized the power of images. At first they used art to promote the cult of Francis of Assisi, the father of the order. Like all other mendicant orders, The Little Brothers had renounced individual and common ownership. By means of several privileges from the papacy, however, they handled the restrictions. Papal indulgences and commune subsidies were utilised in the construction of Franciscan churches. The wealthy merchant banking families made donations for the decoration of funeral chapels. The members of the Third Order, relatives or friends of the donor and procurators appointed by the order helped brothers as regards to prohibition against touching money.

This study focuses on the Bardi Chapel in Santa Croce, Florence. It examines three pieces of artwork inside the chapel—a panel painting remaining from the first half of the 13th century on which scenes from the life of Francis of Assisi were depicted (Bardi St. Francis Dossal), Giotto's fresco cycle, Life of St. Francis on the chapel walls dated to the beginning of the 14th century, and an original stained glass window above the entrance arch. The study cross-checks the dossal and the frescoes with the hagiographic texts used by the artists. Also the motive these hagiographers have when playing with historical facts, the order's changing character through 13th to the 14th centuries displayed itself in those texts and the interpretations of them in the artworks are among the discussion topics. The study draws a parallel between Bardi St. Francis

Dossal and its equivalents before and after, both stylistically and iconographically, and its importance in panel painting tradition. As for Life of St. Francis, Giotto's composition preferences and his point in the fresco cycle are reviewed alongside its counterpart in the Upper Church, Assisi. By analysing the layout of the frescoes on the walls, the various meanings of the scenes that revealed when grouped together are discussed in detail. Likewise, representations of the popes and Franciscan saints in the original stained glass window of the chapel make possible to interpret the relations between The Order of Friars Minor, papacy, Bardi family, and the House of Anjou. Finally the potential viewers of the chapel are identified and what these artworks might have meant for them are questioned. Thus by studying a single chapel, the order's history and the centenary change of its contribution to artistic production manifest itself.

In the Bardi St. Francis Dossal, the artist emphasized Francis's human side and interpreted certain events from his life in a manner consistent with the Spiritualist faction of the order. Giotto, on the other hand, felt urge to underline the approval and support of the Church in the fresco cycle at a time when the tension was high between the order and the papacy as a result of the rebellions of the Spiritualists in southern France at the end of the 13th century. Therefore the artist chose not to refer the controversial Franciscan poverty at all. The donor of the chapel, the Bardi family supported the Angevin dynasty financially in the 14th century with the encouragement of the papacy. In the meantime Pope John XXII canonized a member of the House of Anjou, Louis of Toulouse, from the Order of Friars Minor. As the dossal and fresco cycle displays their messages in a partially closed space, the original window, visible from the outside of the chapel, propagates for the alliance between the Florence, the pope, and the Angevin dynasty.

Keywords: The Franciscan Order, Proto-Renaissance, art patronage, Bardi Chapel, Santa Croce

ÖNSÖZ

Danışman hocam Doç. Dr. A. Sinan Güler ile tez izleme komitesi üyeleri Prof. Dr. Nilüfer Öndin ve Prof. Dr. Paolo Girardelli'ye "Proto-Rönesans İtalya'sında Fransisken Sanat Hamiliği" konulu tezime değerli katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Bu çalışma benim için her şeyden önce inanç ve adanmışlığın neden gerekli olduğunu öğrendiğim yıpratıcı bir manevi yolculuk oldu. Arkadaşlarıma ve aileme son dört yılda bana yardım ve tahammül ettikleri için ne kadar teşekkür etsem az. Elif Bezal ihtiyacım olan her kaynağı yurt dışından postaladı, Oğuz Alp Dedeoğlu her hafta başı bütün teknik sorularımla ilgilendi ve en yakınlarım, annem Bedriye Çiftçi ve Ahmet Terzioğlu, ne zaman yetişkinlerin yırtıcı dünyasına uyum sağlamada zorlansam yanımda oldular. Onlar olmadan bu çalışmayı tamamlayamazdım.

Duygu Şahin

İÇİNDEKİLER

Sayfa

| | |
|--|----------|
| ÖNSÖZ..... | xi |
| İÇİNDEKİLER | xiii |
| RESİM LİSTESİ | xv |
| KISALTMALAR..... | xx |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 1.1. Çalışmanın Amacı | 1 |
| 1.2. Çalışmanın Kapsamı | 1 |
| 1.3. Çalışmanın Yöntemi..... | 3 |
| 2. ORTA ÇAĞ'DA TARİKATLAR..... | 7 |
| 2.1. Avrupa'da Monastisizmin Doğuşu ve Manastır Tarikatları | 7 |
| 2.2. Benediktenler | 8 |
| 2.3. Cluny | 9 |
| 2.4. Sisteryanlar..... | 11 |
| 2.5. Kartusyanlar..... | 13 |
| 2.6. Dilenci Tarikatların Doğuşu: 11. ve 12. Yüzyıllarda Avrupa'nın Ekonomik ve Toplumsal Koşulları ve Monastisizme Verilen Tepkiler | 15 |
| 2.7. Fransiskenlere Benzer İlk Topluluklar: Valdocular ve <i>Humiliati</i> | 17 |
| 2.8. <i>Ordo mendicans</i> ve Kavramsal Kökleri | 19 |
| 2.9. Dominikenler..... | 21 |
| 2.10. Diğer Dilenci Tarikatlar: Augustinusçular, Karmelitler, <i>Servi</i> ve Triniteryenler..... | 23 |
| 3. ASSİSİLİ FRANCESCO VE ERKEN DÖNEM FRANŞİSKEN TARİKATI 27 | |
| 3.1. Assisili Francesco'nun Hayatı | 27 |
| 3.2. Erken Dönem Fransisken Tarikatı | 39 |
| 3.2.1. Elias Birader | 39 |
| 3.2.2. Tarikatta kamplaşma belirtileri..... | 42 |
| 3.2.3. Bonaventura | 47 |
| 3.2.4. Pierre de Jean Olivi'nin <i>usus pauper</i> öğretisi ve Gioacchinocu tarih anlayışı..... | 49 |
| 3.2.5. Fransisken Yaşam Tarzındaki Değişim ve Viyana Konsili | 53 |

| | |
|---|------------|
| 3.2.6. Güney Fransa'da isyan: Papa XXII. Ioannes döneminde yoksulluk tartışmaları..... | 57 |
| 3.2.7. Sonraki yüzyıllarda Fransisken Tarikatı..... | 63 |
| 4. PROTO-RÖNESANS İTALYASI'NDA FRANSİSKEN SANAT HAMİLİĞİ | 67 |
| 4.1. 14. Yüzyılda Floransa'nın Toplumsal Yapısı..... | 67 |
| 4.2. Fransisken Tarikatı'nın Komünle İlişkisi..... | 70 |
| 4.3. Sanat Hamiliği Sorunsalı..... | 73 |
| 4.4. Sanat Hamiliği Sorunsalı..... | 76 |
| 4.5. Fransisken Tarikat Yönetmeliğinde Sanat..... | 79 |
| 4.5.1. Diğer dilenci tarikatlarda sanat hamiliği..... | 85 |
| 4.6. Fransiskenlerin İmgelere Yaklaşımı..... | 88 |
| 4.7. Erken Dönem Fransisken Sanat Hamiliği..... | 91 |
| 5. TARİKAT HAMİLİĞİ VE SİVİL HAMİLİK BULUŞMASI: BARDİ ŞAPELİ | 99 |
| 5.1. Santa Croce..... | 99 |
| 5.2. Bardi Aziz Francesco Şapeli..... | 103 |
| 5.3. Bardi Aziz Francesco Paneli..... | 107 |
| 5.4. Aziz Francesco'nun Yaşamı Fresko Dizisi..... | 155 |
| 5.5. Fransisken Tarikatı, Anjou Hanedanı ve Bardiler: Bardi Şapeli'nden Aziz Toulouselu Louis Temsilleri..... | 186 |
| 6. SONUÇ..... | 195 |
| KAYNAKÇA..... | 201 |
| Temel Kaynaklar..... | 201 |
| Ansiklopediler ve Sözlükler..... | 202 |
| Kitaplar..... | 206 |
| Makaleler..... | 208 |
| Tezler..... | 214 |
| Web Siteleri..... | 215 |
| EKLER..... | 217 |
| ÖZGEÇMİŞ..... | 377 |

RESİM LİSTESİ

Sayfa

| | |
|--|-----|
| Resim G.1: Aziz Francesco'nun yaşadığı dönemde Assisi..... | 235 |
| Resim G.2: Assisi'deki San Nicolò Kilisesi'nden Aziz Francesco'nun kullandığı düşünülen dua kitabı..... | 236 |
| Resim G.3: Aziz Francesco dua kitabından sayfa, 1172-1228, parşömen üzerine mürekkep ve boya, 22 x 30 cm, The Walters Art Museum, Baltimore..... | 237 |
| Resim G.4: Giovanni di Nicoluccio (14. yüzyılın ikinci yarısında faal), Aziz Francesco'nun borusu, Mısır'dan, fildişi, ahşap ve gümüş, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco, Cappella delle Reliquie, Assisi..... | 238 |
| Resim G.5: <i>Cammino di Francesco</i> ("Francesco'nun Yolu")..... | 239 |
| Resim G.6: Aziz Francesco'un el yazısını taşıyan günümüze ulaşabilmiş iki parşömenden biri..... | 240 |
| Resim G.7: Francesco'nun kriptası..... | 241 |
| Resim G.8: Gubbio'daki San Francesco Kilisesi'nden Aziz Francesco'nun cübbesi..... | 242 |
| Resim G.9: Elias Birader'i (y. 1180-1253) betimleyen 18. yüzyıldan kalma bir gravür..... | 243 |
| Resim G.10: Yedi Başlı Ejderha, <i>Liber figurarum</i> , y. 1250, Oxford MS 255A fol. 7r. Corpus Christi College, Oxford..... | 244 |
| Resim G.11: 14. yüzyılda Floransa kent planı..... | 245 |
| Resim G.12: Bardilerin oturdukları semt Lucia de' Magnoli ve aile evlerinin Santa Croce'ye mesafesi..... | 246 |
| Resim G.13: Venedik'teki Santa Maria Gloriosa dei Frari Kilisesi'nin orijinal <i>tramezzo</i> 'su..... | 247 |
| Resim G.14: Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco Efsanesi'nden 13. sahne, Greccio'da Noel, 1297-1300, fresko, 270 x 230 cm, Yukarı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi..... | 248 |
| Resim G.15: Aziz Gregorius Ustası ya da Anagni'nin Üçüncü Ustası (ikisi de Romalı ressam), Assisili Aziz Francesco, 1240'lar (ya da 1240'larda düzeltilmiş olma ihtimaliyle 1240 öncesi), fresko, San Gregorio Şapeli, Subiaco Manastırı, Roma..... | 249 |
| Resim G.16: Subiaco'daki Assisili Aziz Francesco freskosundan detay..... | 250 |
| Resim G.17: Margarito d'Arezzo (1250-1290 arası faal) ve atölyesi, Aziz Francesco, ahşap panel üzerine tempera, 106.5 x 45 cm, Museo Nazionale, Arezzo..... | 251 |
| Resim G.18: Margarito d'Arezzo (1250-1290 arası faal) ve atölyesi, Aziz Francesco, Arezzo'daki San Francesco Kilisesi'nden, ahşap panel üzerine tempera, 100 x 39 cm, Pinocoteca Comunale, Castiglion Fiorentino..... | 252 |
| Resim G.19: Cimabue (1240-1302), Tahtında Oturan Bakire Meryem, Çocuk İsa, | |

| | |
|--|-----|
| Aziz Francesco ve Melekler, 1278-1280, fresko, 320 x 340 cm, Aşağı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi..... | 253 |
| Resim G.20: Cimabue'nun Aşağı Kilise'deki freskosundan detay..... | 254 |
| Resim G.21: Aziz Francesco Ustası'nın bir takipçisi (Umbrialı), Çarmıha Gerili İsa, y. 1295, ahşap üzerine tempera, 128 x 78 cm, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia..... | 255 |
| Resim G.22: Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria'daki Çarmıha Gerili İsa'dan detay..... | 256 |
| Resim G.23: Mavi Çarmıha Gerili İsa Ustası (Umbrialı sanatçı), Çarmıha Gerili İsa 1260-1270, ahşap üzerine tempera, 196 x 155 cm, Pinacoteca Civica, Faenza..... | 257 |
| Resim G.24: Faenza'daki Pinacoteca Civica'da bulunan Çarmıha Gerili İsa panelinden detay..... | 258 |
| Resim G.25: Aziz Georgios İkonası: Çilesi ve Mucizeleri, Sina (?), 13. yüzyıl başları, ahşap üzerine tempera ve altın, 127 x 80.6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York..... | 259 |
| Resim G.26: Tressa Ustası, Majestas Domini, 1215, ahşap panel üzerine tempera ve altın, 98 x 198 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena..... | 260 |
| Resim G.27: Bonaventura Berlinghieri (1228-1274 arası faal, Lucca ekolünden), Aziz Francesco Paneli, 1235, ahşap panel üzerine tempera, 160 x 23 cm, San Francesco Kilisesi, Pescia..... | 261 |
| Resim G.28: Bardi Aziz Francesco Ustası (1240-1270 arası Floransa'da faal, ö.1270), Aziz Francesco Paneli, y. 1245-1250, ahşap panel üzerine tempera, 234 x 127, Bardi Şapeli, Santa Croce Kilisesi, Floransa..... | 262 |
| Resim G.29: Uffizi 434 nolu Haç Ustası (1230-1260 arası faal) ve/veya Santa Maria Primerana Ustası (1250-1270 arası faal; her ikisi de Floransa ekolünden), Aziz Francesco Paneli, y. 1250 (ya da biraz sonrası), ahşap panel üzerine tempera, 162 x 136 cm, Museo Civico, Pistoia..... | 263 |
| Resim G.30: Giunta Pisano atölyesinden, Aziz Francesco Paneli, y. 1255 (ya da 1230-1235), ahşap panel üzerine tempera, 163 x 129 cm, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa..... | 264 |
| Resim G.31: Giunta Pisano ya da takipçisi, Aziz Francesco Paneli, y. 1253, ahşap panel üzerine tempera, 96 x 138 cm, Museo del Tesoro, Assisi..... | 265 |
| Resim G.32: Giunta Pisano takipçisi, Aziz Francesco Paneli, y. 1250-1255, ahşap panel üzerine tempera, 67 x 86.5 cm, Pinacoteca Vaticana, Roma..... | 266 |
| Resim G.33: Vaftizci Yahya Paneli Ustası (Gilio di Pietro? Umbrialı ya da Sienalı) (13. yüzyılın ikinci ve üçüncü çeyreğinde Toskana ve Umbria'da faal), Aziz Francesco Paneli, y. 1260, ahşap panel üzerine tempera, 173 x 83 cm, Museo d'Arte Sacra, Orte..... | 267 |
| Resim G.34: Guido di Graziano (1275-1300 yılları arası faal, Sienalı), Aziz Francesco Paneli, y. 1280, ahşap panel üzerine tempera, 237 x 113 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena..... | 268 |
| Resim G.35: Ioannes Hrisostomos, Konstantinopolis'ten mozaik ikona, ahşap panel üzerine altın, altın kaplama bakır (?) ve çok renkli taşlar, 18 x 13 x 2.3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York..... | 269 |
| Resim G.36: Kıyamet Günü, tonozun batı bölümündne detay, 1240-1300, mozaik, San | |

| | |
|--|-----|
| Giovanni Vaftizhanesi, Floransa..... | 270 |
| Resim G.37: Santa Croce, Floransa..... | 271 |
| Resim G.38: Santa Croce, kilise ve manastırın batıdan görünüşü..... | 272 |
| Resim G.39: Santa Croce'nin önünde yer alan <i>piazza</i> | 273 |
| Resim G.40: Yukarıda Santa Croce'nin, onun altında Santa Maria Novella'nın planları..... | 274 |
| Resim G.41: Santa Croce, apside bakış..... | 275 |
| Resim G.42: Santa Croce'nin 14. yüzyıldaki planı, <i>tramezzo</i> 'suyla birlikte..... | 276 |
| Resim G.43: Santa Croce'deki şapellerin yerleşim planı..... | 277 |
| Resim G.44: Merkezde Cappella Maggiore olmak üzere solda Spinelli, sağda Bardi şapelleri..... | 278 |
| Resim G.45: Solda Bardi, sağda Peruzzi Şapeli..... | 279 |
| Resim G.46: Bardi Aziz Francesco Paneli ile birlikte Bardi Şapeli..... | 280 |
| Resim G.47: Bardi ailesinin soyağacı..... | 281 |
| Resim G.48: Bardi Şapeli doğu duvarı..... | 282 |
| Resim G.49: Bardi Şapeli doğu duvarından Azize Chiara ve Azize Elizabeth..... | 283 |
| Resim G.50: Bardi Şapeli tonozunun 1958-1959 restorasyonundan sonraki hali..... | 284 |
| Resim G.51: Bardi Şapeli tonozunun 1958-1959 restorasyonundan önceki hâli..... | 285 |
| Resim G.52: Fransisken Alegorileri, y. 1320, fresko, Aşağı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi..... | 286 |
| Resim G.53: Giotto di Bondone (y. 1267-1337), Aziz Francesco'nun Stigmatası, 1300, ahşap panel üzerine tempera, 314 x 162 cm, Musée du Louvre, Paris..... | 287 |
| Resim G.54: Bardi Paneli şeması..... | 288 |
| Resim G.55: Bardi Paneli 1. sahne: Pica'nın Francesco'nun Zincirlerini Çözmesi..... | 289 |
| Resim G.56: Bardi Paneli 2. sahne: Francesco'nun Babasının Mal Varlığını Reddedişi (ya da Mirasın Reddi)..... | 290 |
| Resim G.57: Siena Paneli'nden detay: Mirasın Reddi..... | 291 |
| Resim G.58: Bardi Paneli 3. sahne: Porziuncola'daki Rahip ve Francesco'nun Cübbesini Tasarlaması..... | 292 |
| Resim G.59: Bardi Paneli 4. sahne: Francesco'nun Porziuncola'da Misyonusunu Açıklaması ve Ayakkabılarını Çıkarması..... | 293 |
| Resim G.60: Bardi Paneli 5. sahne: Tarikatın Onaylanması..... | 294 |
| Resim G.61: Pistoia Paneli'nden Tarikatın Onaylanması..... | 295 |
| Resim G.62: Bardi Paneli 6. sahne: Greccio'da Noel..... | 296 |
| Resim G.63: Siena Paneli'nden Greccio'da Noel..... | 297 |
| Resim G.64: Bardi Paneli 7. sahne: Kuşlara Vaaz..... | 298 |
| Resim G.65: Pescia Paneli'nden Kuşlara Vaaz..... | 299 |
| Resim G.66: Orte Paneli'nden Kuşlara Vaaz..... | 300 |
| Resim G.67: Siena Paneli'nden Kuşlara Vaaz..... | 301 |
| Resim G.68: Parisli Matthew (y. 1200-1259), Kuşlara Vaaz, 1236-1250, elyazması, MS. 16, f. 66v, Corpus Christi College, Cambridge..... | 302 |
| Resim G.69: Bardi Paneli 8. sahne: Sultana Vaaz..... | 303 |

| | |
|---|------------|
| Resim G.70: Bardi Paneli 9. sahne: Francesco'nun Keçilerin Arasındaki Kuzuyu Kurtarması..... | 304 |
| Resim G.71: Bardi Paneli 10. sahne: Francesco'nun Kuzuları Kurtarması..... | 305 |
| Resim G.72: Bardi Paneli 11. sahne: Francesco'nun Kefaret Ödemesi..... | 306 |
| Resim G.73: Aziz Assisili Francesco rölikeri, Limoges'dan, 1228 sonrası, altın yaldızlı bakır üzerine mine işi ve kristal, Musée du Louvre, Paris..... | 307 |
| Resim G.74: Pescia Paneli'nden Stigmata sahnesi..... | 308 |
| Resim G.75: Bardi Aziz Francesco Ustası (1240-1270 arası Floransa'da faal, ö.1270), Aziz Francesco'nun Stigmatası, 1240-1250, ahşap üzerine tempera, 81 x 51 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa..... | 309 |
| Resim G.76: Bardi Paneli 12. sahne: Francesco'nun Stigmatası..... | 310 |
| Resim G.77: Pistoia Paneli'nden Stigmata sahnesi..... | 311 |
| Resim G.78: Orte Paneli'nden Stigmata sahnesi..... | 312 |
| Resim G.79: Siena Paneli'nden Stigmata sahnesi..... | 313 |
| Resim G.80: Bardi Paneli 13. sahne: Arles'da Belirme..... | 314 |
| Resim G.81: Bardi Paneli 14. sahne: Francesco'nun Cüzzamlılarla İlgilenmesi..... | 315 |
| Resim G.82: Bardi Paneli 15. sahne: Francesco'nun Ölümü, Ruhunun Cennet'e Yükselişi ve Kötürümlerin İyileşmeleri..... | 316 |
| Resim G.83: Pescia Paneli'nden Kötürümlerin ve Cüzzamlının Francesco'nun Mezarı Başında İyileşmeleri..... | 317 |
| Resim G.84: Pistoia Paneli'nden Cüzzamlının ve Kötürümün Francesco'nun Mezarı Başında İyileşmeleri..... | 318 |
| Resim G.85: Pisa Paneli'nden Cüzzamlının ve Kötürümün Francesco'nun Mezarı Başında İyileşmeleri..... | 319 |
| Resim G.86: Assisi Paneli'nden Cüzzamlının ve Kötürümün Francesco'nun Mezarı Başında İyileşmeleri..... | 320 |
| Resim G.87: Vatikan Paneli'nden Cüzzamlının ve Kötürümün Francesco'nun Mezarı Başında İyileşmeleri..... | 321 |
| Resim G.88: Bardi Paneli 16. sahne: Çarpık Boyunlu Kızın ve İçine İblis Kaçan Kadının Francesco'nun Mezarında İyileşmeleri..... | 322 |
| Resim G.89: Pescia Paneli'nden Çarpık Boyunlu Kızın Francesco'nun Mezarında İyileşmesi..... | 323 |
| Resim G.90: Pistoia Paneli'nden Çarpık Boyunlu Kızın Francesco'nun Mezarında İyileşmesi..... | 324 |
| Resim G.91: Pisa Paneli'nden Çarpık Boyunlu Kızın Francesco'nun Mezarında İyileşmesi..... | 325 |
| Resim G.92: Assisi Paneli'nden Çarpık Boyunlu Kızın Francesco'nun Mezarında İyileşmesi..... | 326 |
| Resim G.93: Vatikan Paneli'nden Çarpık Boyunlu Kızın Francesco'nun Mezarında İyileşmesi..... | 327 |
| Resim G.94: Pescia Paneli'nden İçine İblis Kaçanların Aziz'in Mezarında İyileşmeleri..... | 328 |
| Resim G.95: Pistoia Paneli'nden İçine İblis Kaçanların Aziz'in Mezarında İyileşmeleri..... | 329 |
| Resim G.96: Pisa Paneli'nden İçine İblis Kaçanların Aziz'in Mezarında İyileşmeleri..... | 330 |
| Resim G.97: Assisi Paneli'nden İçine İblis Kaçanların Aziz'in Mezarında İyileşmeleri..... | 331 |

| | |
|---|------------|
| Resim G.98: Vatikan Paneli'nden İçine İblis Kaçanların Aziz'in Mezarında İyileşmeleri..... | 332 |
| Resim G.99: Bardi Paneli 17. sahne: Francesco'nun Aziz İlan Edilmesi..... | 333 |
| Resim G.100: Bardi Paneli 18. sahne: Francesco'nun Gemiyi Kurtarması..... | 334 |
| Resim G.101: Bardi Paneli 19. sahne: Tövbekarların Teşekkürü..... | 335 |
| Resim G.102: Bardi Paneli 20. sahne: Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi..... | 336 |
| Resim G.103: Pescia Paneli'nden Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi..... | 337 |
| Resim G.104: Pistoia Paneli'nden Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi..... | 338 |
| Resim G.105: Pisa Paneli'nden Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi..... | 339 |
| Resim G.106: Assisi Paneli'nden Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi..... | 340 |
| Resim G.107: Vatikan Paneli'nden Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi..... | 341 |
| Resim G.108: Kalenderhane Camii'nden (Theotokos Kyriotissa Kilisesi) Aziz Francesco'nun yaşamını anlatan fresko dizisi, 1250'lerin başı, Arkeoloji Müzesi, İstanbul..... | 342 |
| Resim G.109: Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco'nun Yaşamı fresko dizisinden kuzey duvar, 1310-1321, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa..... | 343 |
| Resim G.110: Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco'nun Yaşamı fresko dizisinden güney duvar, 1310-1321, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa..... | 344 |
| Resim G.111: Bardi Şapeli'nde sahnelerin kuzey ve güney duvarlarına dağılışı.... | 345 |
| Resim G.112: Giotto di Bondone (1267-1337), Mirasın Reddi, 1279-1299, fresko, 270 x 230 cm, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası..... | 346 |
| Resim G.113: Giotto di Bondone (1267-1337), Mirasın Reddi, 1310-1321, fresko, 280 x 450 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa..... | 347 |
| Resim G.114: Giotto di Bondone (1267-1337), İsa'nın Tutuklanması, 1304-1306, fresko, 200 x 186 cm, Scrovegni Şapeli, Padova..... | 348 |
| Resim G.115: Giotto di Bondone (1267-1337), Tarikatın Onaylanması, 1310-1321, fresko, 280 x 450 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa..... | 349 |
| Resim G.116: Giotto di Bondone (1267-1337), Tarikatın Onaylanması, 1297-1299, fresko, 270 x 330 cm, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası..... | 350 |
| Resim G.117: Giotto di Bondone (1267-1337), Ateşle İmtihan, 1297-1299, fresko, 270 x 330 cm, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası..... | 351 |
| Resim G.118: Giotto di Bondone (1267-1337), Ateşle İmtihan, 1310-1321, fresko, 280 x 450 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa..... | 352 |
| Resim G.119: İyi Çoban, 425-450, mozaik, Galla Placidia Mozolesi, Ravenna.... | 353 |
| Resim G.120: Giotto di Bondone (1267-1337), Arles'da Belirme, 1310-1321, fresko, 280 x 450 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa..... | 354 |
| Resim G.121: Giotto di Bondone (1267-1337), Arles'da Belirme, 1297-1299, fresko, 270 x 330 cm, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası..... | 355 |
| Resim G.122: Bardi Şapeli, Arles'da Belirme sahnesi, Bianchi restorasyonu sonrası..... | 356 |
| Resim G.123: Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco'nun Stigmatası, 1310-1321, fresko, 390 x 370 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa..... | 357 |
| Resim G.124: Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco'nun Stigmatası, 1297-1299, fresko, 270 x 330 cm, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası..... | 358 |
| Resim G.125: Giotto di Bondone (1267-1337), Francesco'nun Ölümü, Ruhunun Cennet'e Yükselişi ve Stigmatasının Doğrulması, 1310-1321, fresko, 280 x 450 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa..... | 359 |

| | |
|---|------------|
| Resim G.126: Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco'nun Ölümü ve Ruhunun Cennet'e Yükselişi, 1297-1299, fresko, 270 x 330 cm, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası..... | 360 |
| Resim G.127: Bardi Şapeli'ndeki Aziz Francesco'nun Ölümü, Ruhunun Cennet'e Yükselişi ve Stigmatasının Doğrulması sahnesinin 1958-1959 restorasyonu Öncesi..... | 361 |
| Resim G.128: Giotto di Bondone (1267-1337), Birader Agostino ile Assisi Piskoposunun Rüyalari, 1310-1321, fresko, 280 x 450 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa..... | 362 |
| Resim G.129: Giotto di Bondone (1267-1337), Soldan sağa Francesco'nun Ölümü ve Ruhunun Cennet'e Yükselişi, Birader Agostino ile Assisi Piskoposunun Rüyalari, Francesco'nun Stigmatasının Doğrulması, 1297-1299, fresko, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası..... | 363 |
| Resim G.130: Santa Croce'den Bardi Aziz Toulouselu Louis Şapeli..... | 364 |
| Resim G.131: Bardi Aziz Toulouselu Louis Şapeli batı penceresi..... | 365 |
| Resim G.132: Taddeo Gaddi (1300-1366), Son Akşam Yemeği, <i>Lignum vitae</i> , Azizlerin Mucizeleri, y. 1360, fresko, Santa Croce yemekhanesi, Floransa..... | 366 |
| Resim G.133: Taddeo Gaddi (1300-1366), Çarmıha Gerilme, y. 1360, fresko, Santa Croce sakristisi, Floransa..... | 367 |
| Resim G.134: Giovanni da Milano (1325-1370), Aziz Toulouselu Louis, Rinuccini Şapeli'nin <i>intrado</i> 'sundan fresko, Santa Croce, Floransa..... | 368 |
| Resim G.135: Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Toulouselu Louis, 1310-1321, fresko, Bardi Şapeli altar duvarından, Santa Croce, Floransa..... | 369 |
| Resim G.136: Giovanni di Bonino (ö. 1345'ten sonra), Bardi Şapeli'nin orijinal vitraylı penceresi, 1317-1325, Santa Croce, Floransa..... | 370 |
| Resim G.137: Bardi Şapeli'nin orijinal vitraylı penceresinden detay..... | 371 |
| Resim G.138: Bardi Şapeli'nin orijinal vitraylı penceresinden detay..... | 372 |
| Resim G.139: Giovanni di Bonino (ö. 1345'ten sonra), San Antonio Şapeli'nden vitraylı pencere, y. 1316, Aşağı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi..... | 373 |
| Resim G.140: Giovanni di Bonino (ö. 1345'ten sonra) ve Simone Martini (1280/1285-1344), San Martino Şapeli'nden vitraylı pencere, y. 1312, Aşağı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi..... | 374 |
| Resim G.141: Giovanni di Bonino (ö. 1345'ten sonra) ve Simone Martini (1280/1285-1344), San Ludovico Şapeli'nden vitraylı pencere, y. 1312, 570 x 400 cm, Aşağı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi..... | 375 |
| Resim G.142: Giovanni di Bonino (ö. 1345'ten sonra), San Caterina Şapeli'nden vitraylı pencere, Aşağı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi..... | 376 |

KISALTMALAR

| | |
|--------------|---|
| 1C | :Celanolu Tommaso, <i>Vita prima Sancti Francisci</i> |
| 1LtF | : <i>Epistola ad fideles, recensio prior</i> (İnananlara Birinci Mektup/First Letter to the Faithful) |
| 2LtF | : <i>Epistola ad fideles, recensio posterior</i> (İnananlara İkinci Mektup/Second Letter to the Faithful) |
| 2LtCl | : <i>Epistola ad clericos, recensio posterior</i> (Ruhban Sınıfına İkinci Mektup/Second Letter to Clergy) |
| 2C | : <i>Vita secunda Sancti Francisci</i> (The Remembrance of the Desire of a Soul) |
| 3C | : <i>Tractatus de miraculis B. Francisci</i> (The Treatise on the Miracles) |
| AC | : <i>Compilatio Assisiensis</i> (Assisi Derlemesi/The Assisi Compilation) |
| AP | : <i>Anonymus Perusinus</i> (Perugialı Anonim/The Anonymous of Perugia) |
| BIL | : <i>Benedictio fr. Leoni data</i> (Birader Leo'ya Hayır Duası/Blessing for Brother Leo) |
| ChJG | : <i>Chronica Fratris Jordani a Giano</i> , Giordano da Giano (Gianolu Giordano'nun Vakayinamesi/Jordan of Giano, Chronicle) |
| ChTE | : <i>Tractatus de adventu Fratrum Minorum in Angliam</i> (Küçük Biraderlerin İngiltere'ye Varışı/Ecclestonlu Thomas'ın Vakayinamesi/Thomas of Eccleston, Chronicle) |
| CtC | : <i>Canticum fratris solis</i> (The Canticle of Creatures) |
| ER | : <i>Regula non bullata</i> (Earlier Rule) |
| | FA:ED :Francis of Assisi: Early Documents |
| L3C | : <i>Legenda Trium Sociorum</i> (Legend of Three Companions) |
| LJS | :Iuliani de Spira officium Sancti Francisci (Julian of Speyer, Life of St Francis) |
| LMj | : <i>Legenda maior Sancti Francisci</i> (Bonaventure, The Major Legend of St Francis) |
| LR | : <i>Regula bullata</i> (Later Rule) |
| | LtAnt : <i>Epistola ad Sanctum Antonium</i> (Birader Antonio'ya Mektup/Francis of Assisi, Letter to Anthony of Padua) |
| LtR | : <i>Epistola ad populorum rectores</i> (Halkların Hükümdarlarına Mektup/Francis of Assisi, Letter to the Rulers of Peoples) |
| Test | : <i>Testamentum</i> (Vasiyetname/Francis of Assisi, Testament) |

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Proto-Rönesans İtalyası'nda Fransisken Tarikatı'nın sanatsal üretime katkısını araştırmaktır. 13. yüzyılın ilk çeyreğinde kurulmuş Fransisken Tarikatı, bireysel ve ortak mülkiyet yasağına rağmen görkemli inşaat faaliyetleri üstlendi ve pek çok sanat eseri sipariş etti. Bu bağlamda çalışma öncelikle Fransiskenlerin sanata nasıl kaynak ayırabildiklerine ve sanatın Fransisken Yönetmeliği'nde nasıl bir yer tuttuğuna ilişkin sorulara cevap vermeye çalışır. Çalışmanın bir diğer hedefi ise tarikatın kurulduğu dönemden 15. yüzyıla kadar geçirdiği dönüşüm, bu esnada tarikat bünyesinde ortaya çıkan fraksiyonlar, Fransiskenler ve papalık arasındaki ilişki ile Fransisken teolojisi ve hagiografik yazınının sipariş edilen eserin içeriğine etkisini belirlemek ve bu bir yüzyıllık süreçte Fransisken ikonografisinin gelişimini araştırmaktır. Fransiskenler birçok projede İtalyan komünlerinin üst sınıfları ve komün yönetimiyle iş birliğine gitmişlerdi. Bu ilişkiler ağının esere nasıl yansıdığı ve eserin farklı izleyici kitleleri için ne ifade ettiği de araştırmanın yanıtlamaya çalıştığı sorular arasındadır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Fransiskenler imgelerin taşıdığı önemi çok erken bir tarihte fark ettikleri için tarikatın kurucusu Assisili Francesco'nun ölümünden kısa bir süre sonra sanatı azizin kültürünü yerleştirmek amacıyla kullandılar. Dolayısıyla 1300-1400 yılları arası İtalya'da Fransiskenlerin üretilmesine katkıda buldukları pek çok mimari yapı ve liturjik nesne mevcuttur. Çalışma, tarikatın kuruluşundan 14. yüzyılın ortasına kadarki Fransisken sanat hamiliğini genel hatlarıyla incelemekle beraber günümüzde hâlâ en büyük dilenci tarikat kiliselerinden biri kabul edilen Santa Croce'ye ve Bardi Şapeli'ne yoğunlaştı. Bardi Şapeli'nin seçilme nedeni, burada Bardi Aziz Francesco Paneli adıyla bilinen 13. yüzyıl ortasından kalma bir panel ile Giotto'ya ait bir fresko dizisinin ve Giovanni di Bonnino'ya atfedilen vitraylı bir pencerenin yer almasıdır. Panelin

varlığı, Fransiskanların 13. yüzyılda tercih ettikleri tema ve yaklaşım biçimleri ile 14. yüzyılda artık yerleşmeye başlamış bir ikonografiyi kıyaslamaya yarar. Santa Croce'nin Fransiskan cemaati, şapelin inşa ve dekorasyonunda papalığın ve Anjou Hanedanı'nın bankerleri olan Bardi ailesi ile iş birliği yapmışlardı. Panel ile fresko serisinin ikonografik programında Fransiskan teolojisinin etkileri ve Fransiskan ikonografisinin evrimi incelenirken, şapelin orijinal penceresi Bardi ailesi ile siyasi müttefikleri arasındaki ilişkilerin ve Fransiskanların bu ilişkideki rolünün değerlendirilmesine olanak tanıdı.

Çalışmanın ilk bölümü (**Bölüm 2. Orta Çağ'da Tarikatlar**) manastır tarikatları ile dilenci tarikatların tarihiyle başlar. Fransiskan Tarikatı dilenci bir tarikattır ve bu özelliği sanat hamisi olarak faaliyet biçimi üzerinde hayli belirleyici olmuştur. Dilenci tarikatların manastır tarikatlarından farkını ortaya koymak amacıyla bu bölümde sırasıyla Avrupa'da ilk manastırların görülmesi ve dini yaşayışta çeşitli reform hareketleri sonucu bu cemaatlerin manastır tarikatlarına dönüşmesinden bahsedildi. 11. yüzyılda dilenci tarikatların doğuşunu hazırlayan olayların ekonomik ve toplumsal kökenleri ile Fransiskanların öncüsü ilk tövbekar topluluklara bakıldı. Son olarak "dilenci tarikat" kavramının şekillenmesi incelenerek çeşitli dilenci tarikatlar ile bunların manastır tarikatlarından farklarına değinildi.

Fransiskan Tarikatı'nın erken dönemindeki yoksulluk idealiyle ilgili bazı kırılmalar ve tarikatın Kilise ile olan ilişkisi Fransiskanların katkıda buldukları sanatsal üretimi derinden etkilemiştir. Ayrıca Francesco'yu ve azizin yaşamını konu alan temsiller Fransiskan sanat hamiliğinin büyük bir kısmını kaplar. Bu yüzden ikinci bölüm (**Bölüm 3. Assisili Francesco ve Erken Dönem Fransiskan Tarikatı**) azizin yaşamına ve Fransiskan Tarikatı'nın 15. yüzyıla kadarki gelişimine ayrıldı.

Üçüncü bölümde (**Bölüm 4. Proto-Rönesans İtalyası'nda Fransiskan Sanat Hamiliği**) 13. ve 14. yüzyıllarda Fransiskan sanat hamiliğinin karakteristik özellikleri üzerinde duruldu. Çalışmada Santa Croce, Bardi Şapeli üzerinde yoğunlaştığı için önce Floransa'nın toplumsal, siyasal ve ekonomik yapısı ile biraderlerin -gerek toplumsal kurum ve gruplar gerek mimari ve kentsel mekanlar olsun- komüne etkisi incelendi. Orta Çağ izleyicisi ve Fransiskanların imgelere bakış açısı, Fransiskan Yönetmeliği'nde sanatın yeri, biraderlerin sanatı destekleyecek kaynaklara nasıl ulaştıkları ve bunları paraya dokunma yasağını delmeden kullanmak için ne gibi

düzenlemeleri uygulamaya koyduklarına geçilmeden önce sanat hamisi teriminden ne anlaşıldığı ve kelimenin yüzyıllar içinde hangi anlamları barındırdığı anlatıldı. Fransisken Tarikatı'nın sanat hamiliği diğer manastır tarikatlarının ve dilenci tarikatların bu alandaki faaliyetleriyle karşılaştırıldı. Son bölüme temel oluşturması amacıyla şapel hamiliğinin ortaya çıkışını hazırlayan etmenler ve komünlerdeki üst-orta sınıf ile biraderlerin şapel hamiliğine yaklaşımları değerlendirildi. Son olarak Francesco'nun ölümünden Giotto'nun Bardi Şapeli'ndeki freskolarına kadar Fransiskenlerin ne tür temsilleri tercih ettikleri ve bunları hangi amaçlarla kullandıkları araştırıldı.

Son bölümün konusunu (**Bölüm 5. Tarikat Hamiliği ve Sivil Hamilik Buluşması: Bardi Şapeli**) Bardi Şapeli'nde yer alan Bardi Aziz Francesco Paneli, Giotto'nun Aziz Francesco'nun Yaşamı fresko serisi ve şapelin orijinal vitraylı penceresi oluşturur. Bu yüzden öncelikle Santa Croce ve Bardi Şapeli'nin inşa ve dekorasyon süreci aydınlatıldı. Daha sonra araştırmaya konu olan eserlerden Bardi Aziz Francesco Paneli ve Giotto freskoları, kaynak hagiografik metinleriyle birlikte ele alındı. Sanatçıların konuyu işleyiş biçimleri ve mevcut ikonografinin 13. yüzyıldan 14. yüzyıla dönüşümü Fransisken teolojisi ile tarikatın değişen iç dinamikleri göz önünde bulundurularak yorumlandı. Şapel penceresinde tercih edilen aziz temsilleri Fransisken Tarikatı, Bardi ailesi, papalık ve Anjou Hanedanı arasındaki ilişki üzerinden okundu. Her eserin izleyici kitlesi ve eserlerin bu kitle için ne ifade ediyor olabileceği sorgulandı.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Fransisken sanat hamiliği Batılı ülkelerde popüler bir çalışma alanı olmasına rağmen ülkemizde fazla ilgi görmemiştir. Dolayısıyla bu çalışmada kullanılan ikinci dereceden kaynakların hepsi İngilizcedir. İtalyanca ve Latince temel kaynaklar ise İngilizce çevirileriyle karşılaştırılarak kullanıldı. Bu da bir çeviri sorunu ortaya çıkardı.

Batı kültürüyle ilgili Türkçeye çevrilen ya da dilimizde yapılan çalışmalarda yabancı özel isimler genelde orijinal dilinde değil, İngilizce ya da Fransızcası temel alınarak kullanılmaktadır. Söz gelimi *Don Quijote* İspanyolca bir isim olmasına rağmen Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde kültür dili Fransızca olduğundan *Don Kişot* olarak çevrilmiş ve bu çeviri yerleşmiştir. Aynı durum Antik Yunan ve Roma mitolojisi için de geçerlidir; Yunanca *Akhilleus*, Türkçe kaynaklarda bazen İngilizce yazılışıyla

Achilles bazen de Fransızca okuşunun Türkçe yazılışıyla *Aşil* olarak geçer. Yabancı terim ve özel isimlerin her kaynakta böyle farklı yazılması karışıklığa yol açmaktadır. Bu durum Türkçe çeviri ve araştırmaların yok denecek kadar az sayıda olduğu Fransisken sanat hamiliği söz konusu olduğunda daha ciddi bir hâl alır. Dolayısıyla bu tezde kullanılan her özel isim, orijinalinde hangi dildeyse aynen bırakıldı ve sürekliliğin sağlanması açısından bu yöntem çalışmanın tamamında tekrarlandı.

Özel isimlerle ilgili problem, Hıristiyanlıkla ilgili pek çok terimin Türkçe çevirisi için de geçerlidir. Örneğin İngilizce *monastery*, *abbey* ve *convent* kelimeleri arasında fark vardır. Bu kelimeler farklı köklerden gelir ve farklı anlamlar ifade ederler. Hepsini "manastır" olarak çevirmek anlam katmanlarını dümdüz eder. Bu yüzden daha önceden Türkçeye çevrilmiş bazı terimler çalışma sırasında yetersiz geldiğinde bu çeviriler ufak düzeltmelerle kullanıldı ya da terim çoğunlukla orijinal bırakıldı. Önceden Türkçeye çevrilmemiş terimler de genelde orijinal dilde kullanıldı. Sayfa altına bu terimlerle ilgili açıklayıcı dipnotlar düşüldü ve tezin sonuna bir sözlük (**EK F**) eklendi.

Çalışmada temel kaynakların kullanımında şu yöntem takip edildi: Çoğu Latince olan temel kaynaklar en çok azizin yaşamı ve tarikatın erken dönemini konu alan bölüm ile panel ve fresko dizisinin incelendiği bölümde kullanıldı. Azizin yaşamından olayları betimleyen temsiller Fransisken sanat hamiliğinin önemli bir kısmını oluşturduğu için Francesco'nun biyografisini yazmak zorunluydu. Aynı şekilde söz konusu eserleri incelerken bunları sanatçıların temel aldıkları kaynaklarla, yani Celanolu Tommaso'nun Francesco üçlemesi ve Bonaventura'nın *Legenda maior*'u ile karşılaştırmak gerekiyordu. Aslında Bonaventura'nın kitabı da, Celano'nunkiler de Francesco'nun yaşamını anlatan temel kaynaklar arasına girer. Fakat *Legenda maior* ile Celano'nun üçlemesinin ikinci ve üçüncü kitapları azizin yaşamının aktarıldığı bölümde neredeyse hiç kullanılmadı. Bunun nedeni, söz konusu kitapların hagiografik anlatılar olarak kabul edilmesidir.

Assisili Francesco şüphesiz Katolik Kilisesi'nin en popüler ve en çok çalışılmış azizlerinden biridir. Ne var ki azizin yaşamını ve Fransisken Tarikatı'nın erken dönemlerini yazan her araştırmacının karşısına hangi temel kaynaklardan faydalanacağı ve bu kaynaklara ne kadar güvenebileceği sorusu çıkar.

20. yüzyılın başında Aziz Francesco'yu Katolik Kilisesi içinde marjinal bir kişilik gibi

gösteren, onu modernize ederek günümüze uyarlayan bir eğilim ortaya çıktı. 20. yüzyılın ilk yarısında filolojik ekolden tarihçiler Francesco'yla ilgili belgeleri inceleyerek orijinalliklerini mercek altına alma gereği duydular ve azizin yaşamını anlatan temel kaynaklarla ilgili kapsamlı bir arşiv çalışması yapıldı. Sonuçta o tarihten önceki tüm biyografiler hagiografik kabul edildi. 1980'lere gelindiğinde tarihçiler Francesco'yu yaşadığı dönemin tarihsel ve kültürel bağlamına oturarak değerlendirmeye çalışıyorlardı. Bunu yaparken Francesco'nun hayatına dair azizin kendi yazılarından resmi biyografilere, tarikat dışındaki tarihçilerin vakayinamelerinden papalık belgelerine, mektuplardan hagiografilere kadar geniş bir zaman dilimine yayılmış çok sayıda tarihi kaynağa başvurdular. Bu kaynaklar (1) Francesco'nun kendi yazıları; (2) *Fioretti* ve *Compilatio Assisiensis* gibi sistematik olmayan derlemeler; (3) *Anonymus Perusinus*, *Speculum perfectionis* ve *Legenda trium sociorum* gibi sistematik derlemeler; (4) Celanolu Tommaso'nun *Vita prima* ve *secunda*'sı ile Bonaventura'nın *Legenda maior sancti Francisci*'si, yani resmi biyografiler olmak üzere dört kategoriye ayrıldı. Günümüzde Francesco'nun biyografisini hazırlayan tarihçiler, azizin ölümünden sonra yazılmış her türlü metne şüpheyle yaklaşma ve 1260'tan sonrasına tarihlendirilen kaynakları fazla dikkate almama eğilimindedirler.

Bu çalışmada da azizin yaşamı ve erken dönem Fransisken Tarikatı anlatılırken konuşan San Damiano Haçı, ateş arabası vb. her türlü mitolojik unsur ayıklandı ve Francesco'nun tarihsel bir portresinin sunulmasına özen gösterildi. Kamil bin Adil'le karşılaşma ya da stigmata gibi, çalışmaya konu olan eserlerin incelendiği bölümde (**Bölüm 5**) zaten etraflıca ele alınacak olaylar, azizin yaşamının aktarıldığı bölümde kısa tutuldu. Bu bölümde (**Bölüm 4**) Francesco'nun Azize Chiara'yla ilişkisi anlatının akışını bozduğu için ayrı bir ek olarak (**EK C**) sona kondu. Celano'nun Francesco üçlemesi ve *Legenda maior* dahil olmak üzere çalışmada kullanılan bazı önemli temel kaynaklar için de tanıtıcı bir ek (**EK B**) hazırlandı.

Son bölümde Bardi Aziz Francesco Paneli ve Giotto'nun freskoları, sanatçıların kullandıkları hagiografik metinlerle, Celano'nun Francesco üçlemesi ve Bonaventura'nın *Legenda maior*'uyla karşılaştırılarak değerlendirildi. Önce yazarların tarihsel gerçekliği neden ve nasıl dönüştürdükleri, tarikatın değişen karakterinin bu metinlerde kendini nasıl gösterdiği üzerinde duruldu; yeri geldiğinde bu anlatılar diğer **EK B**'de bahsedilen temel kaynaklarla karşılaştırıldı. Sanatçıların panelde ve

freskolarda söz konusu metinleri ne şekilde yorumladıkları tartışıldı.

2. ORTA ÇAĞ'DA TARİKATLAR

2.1. Avrupa'da Monastisizmin Doğuşu ve Manastır Tarikatları

Monastisizm terimi köken olarak Yunanca *monos*, *monazein*, *monachos*, yani "tek başına oturmak, yaşamak" kelimesinden türemiştir. "Dini bir yemine ya da belli bir yönetmeliğe uyarak keşiş, birader¹ ya da rahibe olarak dünyadan el etek çekmek" anlamına gelir. Manastır yaşantısında dışa kapalı ortam (*claustrum*), komünal bir gündelik yaşam, tefekkür, dua, bedensel ve entelektüel çalışma, bireysel yoksulluk ve bekaret zorunludur. Ayrıca manastır bir liderin otoritesine bağlı olmalı ve belli bir ekonomik başarı göstermelidir. Orta Çağ boyunca Avrupa'da çok sayıda ve farklı türde manastır topluluğu kurulmuştur ve bu manastırların her birinin farklı amaçları vardır.

Erken Hıristiyan monastisizmi 3. yüzyıl civarında, Mısır ve Suriye'de, bazı insanlar dua ve tefekkür için yalnız kalma ihtiyacı duyduklarında ortaya çıktı. Yannis Khrysostomos (y. 349-407) gibi Erken Hıristiyanlık dönemi Kilise doktorları, ruhun kurtuluşuna dünyevi yaşamdan el etek çekerek ulaşılabileceklerine inanıyorlardı. *Vita religiosa* ancak o şekilde sürdürülebilirdi. Böylece yalnız kalmayı isteyen kadın ve erkekler, bedensel çalışma ve iffeti temel alan bir yaşam sürmek için çöle gittiler. Burada, Yunanca *kellion* denen odacıklarda tek başlarına ya da ikili, üçlü gruplar hâlinde yaşamaya başladılar. Zamanla bu münzevilerin yanında manastır yerleşimleri belirdi ve manastırlar 4 ila 5. yüzyıllar arasında piskoposluklara entegre olarak Hıristiyan dünyasında kabul gördü; Doğu Roma İmparatorluğu ile Batı Avrupa'ya da yayıldı. Kalkedon Konsili'nde (451) manastırların yerel piskoposlukların denetiminde olması gerektiğine karar verildi. Bu karar 520'lerde papalar tarafından gelişigüzel uygulanırken I. Gregorius (y. 540-604) döneminde sistematik olarak uygulanmaya başladı. Manastır yaşamı, Avrupa'nın değişik tarikat ve dini topluluklarında kendini üç

¹Her ne kadar bu iki kelime Türkçe "keşiş" olarak kullanılsa da, (Lat.) *frater* ile *monachus* terimleri arasında temel bir farklılık yatıyor. Yunanca "yalnızlık" anlamındaki *monachos*'tan gelen ve İngilizceye *monk* olarak geçmiş *monachus*, manastır tarikatlarına mensup din adamları için kullanılıyordu. "Birader" anlamına gelen *frater* ise Geç Orta Çağ'da dilenci tarikatların doğuşuyla kullanılmaya ve Fransiskanlar ile Dominikanlar için tercih edilmeye başlandı. Çeviri sırasında bu ayrıma dikkat edildi. "Monk", *The Catholic Encyclopedia*, vol. X (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), s. 487-488; *Oxford English Dictionary* [online], "Friar", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/friar>>, [erişim 20 Ağustos 2018]

formda gösterecekti: Karizmatik bir liderin peşinden giderek her türlü maddiyatı reddeden gruplar (*vita eremitica*); iyi teşkilatlanmış ve ekonomik olarak başarılı manastırlar (*vita monastica*); piskoposluk kiliselerine bağlı yaşayanlar (*vita canonica*).²

2.2. Benediktenler

Monastisizm Avrupa'da ancak 4. yüzyılın ikinci yarısından sonra istikrarlı biçimde görülmeye başlandı. 6. yüzyıla geldiğinde manastırlar İtalyan yarımadasının her yerine yayılmıştı. Buna rağmen monastisizm hâlâ büyük ölçüde Augustinus (354-430), Basileios (329/330-379) ve Cassianus'un (y. 360-435) çalışmalarına dayanıyordu, belli bir kurallar bütünü oluşmamıştı. Her manastırın kendi geleneği ve uygulamaları vardı ve bu kurallar, manastır başrahibinin anlık tercihlerine dayanıyordu. Batı Kilisesi'nin ihtiyaçlarına ve dönemin koşullarına uygun bir yönetmelik, Basileos ve Cassianus geleneğini miras alan, çöl babalarından³ ve *Regula Magistri*'den⁴ de etkilenmiş Nursialı Benedictus'la (450-543) ortaya çıktı.

Tarikat, belli sayıda manastırdan oluşmuş bir dini ailedir. Bu manastırlar sadece Roma'ya bağlı olabileceği gibi, farklı idari bölgelere dağıldıkları hâlde tek bir ana manastıra da bağlı olabilirler. İşte bu merkezi otorite Benediktenlerde hiç var olmamıştır. Bütün Benedikten manastırları birbirinden bağımsızdır. Bununla birlikte hepsinde manastır ihtiyaçlarına göre çeşitlenebilen aynı yönetmelik kullanılır ve tüm bu tek tek manastırların üstünde Roma yer alır.

Benedikten Yönetmeliği'nin büyük kısmı itaat temasına ayrılmıştır. Buna göre bir keşiş sadece başrahibe veya varsa diğer üstlerine değil, kendinden büyük başka bir keşişe de her konuda itaat etmek zorundaydı. Keşişlerin dış dünyayla ilişkileri neredeyse tamamen koparılmıştı. Söz gelimi manastıra gelen bir misafir ya da hacı varsa, başrahip misafiriyle birlikte diğer keşişlerden ayrı bir yerde yemek yeme ayrıcalığına

²Melville Gert, *The World of Medieval Monasticism: Its History and Forms of Life* (Collegeville: Cistercian Publications, 2016), s. 16-24, <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/mimarsinan-ebooks/detail.action?docID=4573283>>, [erişim 10 Kasım 2017]

³3. yüzyılda Mısır'da bulunan Natrun Vadisi'ndeki çölde yaşamış Hristiyan münzeviler, çileciler ve keşişler. "Desert Fathers", *Encyclopedia of Monasticism, vol. 1 & 2* (London and New York: Routledge, 2015), s. 371-373.

⁴6. yüzyıldan kalma anonim bir manastır kuralları derlemesi. Latince *regula* (İt. *regola*, İng. *Rule*) teriminin, *Oxford Dictionary*'deki karşılığı "dini bir tarikat ya da topluluğun nizamnamesi/yönetmeliği". "Yönetmelik" kelimesinin TDK'daki karşılığı ise "1. Bir kuruluşun çalışma yöntemini belirleyen kuralların tümü; 2. Bu kuralların yazılı olduğu belge, talimatname"dir. *Regula* teriminin en yakın karşılığı Türkçe "yönetmelik" ya da "tüzük" olduğu için bundan böyle metin içinde bu çeviri kullanılacaktır. *Oxford English Dictionary* [online], "Rule", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/rule>>, [erişim 20 Ağustos 2018] *Türk Dil Kurumu* [online], "Yönetmelik", <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_karistirilan&view=karistirilan&kategori1=krs_akan&kelimez=106>, [erişim 20 Ağustos 2018]

sahipti. Diğer keşişler ise ayrı bir odada kalan ziyaretçilerin sorularına başrahip izin vermediği sürece yanıt veremezlerdi. Böylece topluluğun bağımsızlığı ve -manastırın dış dünyayla iletişim kurabilen tek üyesi olması bakımından- başrahabin keşişler üzerindeki denetimi sağlamıştı oluyordu.

Çalışmak, ruhun düşmanı olan aylaklıktan kurtulmak anlamına geldiği için Benedikten manastırında teşvik ediliyordu. Ancak bedensel çalışma ekonomik olarak da büyük bir gereklilikti. Hatta zanaat bilen keşişler ufak tefek mallar üretilip makul bir fiyata manastır dışındaki insanlara da satabilirdi.

Keşişler günün belli bir kısmını muhakkak okumaya ayırıyorlardı. Bu, kışsa gündüz saatleri, yazsa hava sıcak olduğu için gün ortası oluyordu. Geceleri dua için kaldırılmaksızın kesintisiz sekiz saat uyuyabilirdi. Beslenme ve uyku saatlerindeki bu kolaylık, tarikata bağlı bulunan pek çok aristokratın yaşlılıklarını Benedikten manastırlarında geçirmek istemelerine yol açacaktı.

Benedikten manastırları 6. yüzyılın sonunda Roma'ya, oradan da bugünkü İngiltere, Fransa, İskandinavya, Almanya ve İspanya'ya yayıldı. Buralardaki manastırlarda Benedictus öncesi yönetmeliklerden tamamen vazgeçildi. Benedikten yaşantısı kısa süre içinde Avrupa'daki manastırlar arasında öyle yayıldı ki, Şarlman (742-814) Benedictus'tan önce de manastırların olduğu hususunda şüpheye düşecekti. O ve oğlu Dindar Ludwig (778-840) zamanında Benediktenler, Kutsal Roma İmparatorluğu'nun eğitim ordusu oldular.⁵ Fakat tam da Avrupa'da krallıkların kurulmaya başladığı bir dönemde, çok sayıda ülkeye yayılmış yüzlerce manastırın dahil olduğu bu sistem, merkezi bir teşkilatlanmaya sahip değildi. Manastırlar ve Karolenj Hanedanı arasındaki simbiyotik ilişki yüzünden tarikat fazla zenginleşmiş, keşişler dünyevi meşgalelerle uğraşarak Benedikten Yönetmeliği'nden uzaklaşmışlardı. İlk reform hareketi 909'da patlak verdi. Burgonya'daki Cluny Manastırı'nda başlayan bu hareket, Avrupa'nın başka bölgelerine de sıçrayacaktı.

2.3. Cluny

Benedikten *vita monastica*'sının 10. yüzyılda düşüşe geçmesinin sebepleri, bitmeyen Viking akınlarından kaynaklanan istikrarsız siyasi ve toplumsal ortamın yanı sıra,

⁵Marilyn Dunn, *Emergence of Monasticism: From the Desert Fathers to the Early Middle Ages* (New Jersey: Blackwell Publishing, 2000), s. 110-137.

yerel soyluların bağışta buldukları manastırların iç işleyişine fazla karışmalarıydı. Bu manastırların kurulduğu araziler aristokratlara ait olduğu için manastırlar onların yetki alanlarına giriyordu. Oysa Benedikten manastırlarında daha ruhani bir yaşam sürmek isteyen çok sayıda keşiş vardı. Reform hareketi, Aquitaineli Dük Dindar Guillaume'ın (857-918) Saône-et-Loire, Cluny'de bir manastır kurup bütün araziye keşişlere bağışlaması ve manastırın başına da Gigny başrahibi Aziz Bernon'yu (y. 850-927) getirmesiyle başladı.

Cluny Tarikatı'nın Benedikten cemaatiyle arasında üç temel fark vardır: Merkezi teşkilatlanmayı benimsemişlerdi, feodal aristokrasiden bağımsızdılar ve liturjiyi temel çalışma formu olarak kabul etmişlerdi.⁶

Cluny Manastırı'nın başrahibi, tüm diğer bağımsız Benedikten manastırların lideriydi. Öteki manastırlar ise *prior*'lar⁷ tarafından idare ediliyor ve Cluny başrahibinin temsilcisi olarak kabul görüyorlardı. Cluny başrahibi ya da bir temsilcisi her yıl bağlı manastırları geziyor ve *prior*'lar yılda bir kez Cluny'ye gidip idari konuları tartışıyorlardı; bu şekilde denetim sağlanıyordu. Manastır yönetmeliğine göre keşişler, aristokrasiden gelen herhangi bir müdahale olmaksızın kendi başrahiplerini kendileri seçebilirlerdi. Zaten Cluny Manastırı, seküler ruhban sınıfından ya da Karolenj krallarından coğrafi olarak çok uzaktaydı. Tarikat sadece Roma'ya karşı yükümlüydü,; öyleyken bile papa, keşişlerin rızası olmadan başrahip atayamazdı. Manastır arazisini bölemez ya da keşişlerin elinden alıp başkasına veremezdi.

Benedikten cemaatinin kendi kendine yeten, tarıma dayalı bir ekonomisi vardı. Bununla birlikte Cluny'de keşişler bir süre sonra bedensel çalışmayı bırakarak manastır hayatının devamlılığının sağlanması için gerekli işleri köylülere yaptırmaya başladılar ve böylece dua etmek keşişlerin yegâne meslekleri oldu. *Conversi*⁸ olarak adlandırılan bu köylüler tarikata çocukken değil, yetişkinen girmişlerdi; dolayısıyla eğitilmiş değildiler. Fakat tıpkı koro keşişleri⁹ gibi tarikata girerken yemin ediyor, cübbe giyiyor ve öldüklerinde manastıra gömülüyorlardı.

⁶Melville, s. 58.

⁷İngilizce hem *abbot* hem *prior* kelimeleri Türkçeye "başrahip" olarak geçmiştir, ancak köken olarak bakıldığında farklı anlamlara gelir ve farklı tarikatlarda farklı makamlara işaret eder. *Abbot*'ın kökeni Latince *abba*, yani "baba"dır. Latincesi de aynı şekilde yazılan *prior* ise "önce, ilk" anlamındadır. *Prior*'lar Benedikten manastır hiyerarşisinde başrahip ya da başrahibenin bir altında yer alırlardı. Burada da gördüğümüz gibi sadece Cluny Manastırı'nın başı başrahiptir, bağlı manastırların yöneticisi *prior* olarak adlandırılmıştır. Bu yüzden terimler Türkçeye çevrilirken ikisi arasındaki fark gözetildi ve *prior* orijinal hâliyle bırakıldı. "Abbot", *The Catholic Encyclopedia*, vol. I, s. 15-21; "Prior", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XII, s. 427-428.

⁸Latince *converso* fiilinden türemiş "Tanrı'ya dönenler" anlamındaki terim. Tekili *conversus*. "Conversi", *The Catholic Encyclopedia*, vol. IV, s. 346-347.

⁹Manastırlarda *conversi*'den farklı olarak rahip olan keşişler. "Monk", *The Catholic Encyclopedia*, vol. X, s. 487-488.

Cluny tarikatı, 12. yüzyıldan itibaren zayıflamaya başladı. Bu sorunların büyük bir kısmı ekonomikti. 12 yüzyılda tarım ekonomisinde para ve mübadele gittikçe önemli bir rol oynamaya başlamıştı. 1180-1300 yılları arasında Avrupa'da daimi bir enflasyon vardı; siyasi otoriteler artan fiyatları dengelemek için uyruklarını daha çok vergilendirmeye gittiler. Bu fiyat dalgalanmasından en çok etkilenenler savurgan manastırlar oldu. Cluny Tarikatı görkemli inşaat faaliyetlerine girişmişti. Karolenj hanedanıyla yakın ilişki içindeydi; manastırlarında sürekli nüfuz sahibi misafirler ağırlıyor, bünyesinde barındırdığı keşişlerin iki katı kadar *conversi* çalıştırıyordu.¹⁰ Bu noktada tarikatın merkezi teşkilatlanmasının faydasından çok zararı dokundu, çünkü diğer manastırlar kendilerine yeterli gibi görünseler de, aslında ekonomik olarak ana manastıra bağılıydılar ve mali durumu zaten pek iyi gitmeyen Cluny için bu manastırlar başka bir yük demektir.

Atama Tartışması'nın¹¹ da Cluny üzerinde olumsuz etkisi oldu. Ayrıca seküler ruhban sınıfının ahlaki bütünlüğü ile bağımsızlığını yeniden düzenleyen ve günümüzde VII. Gregorius'un adıyla anılan Gregorius Reformu'nun (1050-1080) yanı sıra papalığın ruhun kurtuluşunda tek aracının kendisi olduğunu iddia etmesi, Cluny'nin kraliyetle olan ilişkilerinde bir kurum olarak etkisini azalttı. Papalık, toplumun ruhban sınıfı ve laik sınıf olarak ikiye ayrılmasından yanaydı, Cluny ise başrahiplerini seçerken bile aristokrasiye danışıyordu. Buna 12. ve 13. yüzyıllarda çok farklı dini köklerden türemiş, daha yenilikçi teşkilatlanmaya sahip toplulukların ortaya çıkışı eklenince Cluny'nin iyice kan kaybetti.

2.4. Sistersiyanlar

Cluny'ye bağlı Molesme manastır kompleksinin¹² başrahibi Aziz Robert (1028-1111) ortak mülkiyete, Cluny ve Benedikten tarikatlarında vücut bulmuş Karolenj monastik geleneğinin yoğun ve içi boşaltılmış liturjik ritüellerine ve bu tarikatların dünyevi

¹⁰C. H. Lawrence, *Medieval Monasticism: Forms of Religious Life in Western Europe in the Middle Ages* (London and New York: Routledge, 2013), s. 76-88.

¹¹Papa VII. Gregorius (1073-1085) ve Kutsal Roma İmparatoru IV. Heinrich (1056-1106) arasında çıkmış, manastır başrahibi ya da piskopos gibi Kilise yetkililerini kimin görevlendireceğine yönelik anlaşmazlık. "Investiture Controversy", *The Catholic Encyclopedia*, vol. VIII, s. 84-89.

¹²Türkçede ikisi de "manastır" olarak çevrilsede İngilizce *monastery* ve *abbey* kelimeleri arasında fark var. *Monastery*, Yunanca *monachos*'tan gelir ve "belli bir tarikata ya da dini kuruma bağlı bireylerin dünyadan el etek çekerek yaşadıkları yapı ya da yapılar" olarak tanımlanır. *Oxford English Dictionary* [online], "Monastery", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/monastery>> [erişim 22 Ağustos 2018] *Abbey* kelimesinin kökü ise Latince *abbatia*'dır ve "dünya işlerini bırakmış tarikat mensubu bireylerin yaşadıkları yapı kompleksi" olarak tanımlanmıştır. *Oxford English Dictionary* [online], "Abbey", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/abbey>>, [erişim 22 Ağustos 2018] Bir yapının *abbey* olabilmesi için en az 12 kişiyi barındırması gerekir. Dolayısıyla *monastery* ve *abbey* arasında yapıların büyüklüğü açısından bir fark vardır. Bu iki farklı terimi tek bir "manastır" kelimesine indirgeyerek çevirmek doğru görünmediği için metindeki çevirilerde "manastır" (*monastery*) ve "manastır kompleksi" (*abbey*) ayrımı gözetilmiştir.

işlerle fazlaca meşgul olmasına karşıydı.¹³ Bu yüzden Lyons'un başpiskoposu Hugues'e başvurup ondan yeni bir manastır kurma izni alarak Molesme'e döndü. Robert ve yoldaşları, reform hareketi için Dijon'a yakın olan Cîteaux'ya çekildiler. Burası tarikata ismini de verdi, çünkü kasabanın Latince adı Cistercium'du.

O dönem Avrupa'da yoğun bir dindarlık vardı. İsa ile havarilerinin izinden giderek yoksul bir yaşam sürmek, *pauperes cum paupere Christo* ("yoksul İsa'yla yoksul olmak") büyük bir erdem ve alçak gönüllülük alameti olarak görülüyordu. Fakat dilenci tarikatların aksine, Sistersiyenler bunun için Yeni Ahit'e değil, Benedikten Yönetmeliği'ne baktılar. Onlara göre bu yaşantıyı sürmek için yönetmelikte olmayan her şeyi -Hıristiyan cemaatlerden ve derebeyliklerden gelen düzenli gelirleri, kısacası bu dünyanın zenginliklerini- reddetmek gerekiyordu. Manastırda yaşamaları, çileci yoksulluktan vazgeçmeleri anlamına gelmiyordu.¹⁴

Cluny'de manastırın başında genelde karizmatik bir lider olurdu. Ayrıca Cluny'ye bağlı her manastırın farklı bir geleneği vardı. Sistersiyen Yönetmeliği ise -Benediktenlerde olduğu gibi- manastır komplekslerinin bağımsızlığını öngörüyor, merkezi bir otorite ve hiyerarşiyi kabul etmiyordu.

Keşişler başrahibi kendi aralarından seçebiliyordu. Cemaat, dışarıdan müdahale olmaksızın mal varlığı üzerinde hak sahibiydi. Fakat Benediktenlerin aksine, otoritebelli bir liderde değil, düzenli olarak yapılan genel toplantılardaydı.¹⁵ Tarikata bağlı diğer tüm manastır komplekslerinden gelen temsilcilerin katıldığı bu genel toplantılarda tarikatın iç işleriyle ilgili kararlar alınıyordu. Toplantılar senede bir kez, Cîteaux'da gerçekleşiyordu ve katılmamanın cezası büyüktü.¹⁶

Tarikatın başarısını sağlayan bir diğer etken düzenli denetimlerdir. Yönetmeliğe göre, bir manastır kompleksini "ziyarete gelen" başrahip (*visitatores*)¹⁷ gördüğü kusurları

¹³Melville, s. 63.

¹⁴Melville, s. 114.

¹⁵Bu terim İngilizce *general chapter*'dan çevrildi. Terimin kökeni Latince "bölüm, kısım" anlamına gelen *capitulum*'dur ve manastır yönetimiyle ilgili meselelerin tartışıldığı toplantılar için kullanılır, çünkü her toplantıda manastır yönetmeliğinin bir "bölüm"ü okunur. Biraderlerin coğrafi bölgeler hâlinde örgütlendikleri büyük tarikatlarda bu toplantılar (İng.) *general* ya da *provincial* olabilir. Tarikata bağlı tüm manastır temsilcileri bir araya geliyorsa bunlar genel toplantılardır. Sadece belli bir coğrafi bölgedeki temsilciler bir araya geliyorsa bu toplantılara *provincial chapter* denir. Buradaki *provincial*'dan kasıt tarikatın "idari bölgesi" olduğu için bu terim çalışmada Türkçeye "bölge toplantısı" olarak çevrildi. "Chapter", *New Catholic Encyclopedia*, vol. III (Michigan: Thomas & Gale, 2003), s. 286-387. Bazı online Türkçe-İngilizce sözlüklerde bu terim "papazlar meclisi" ya da "dini meclis toplantısı" olarak geçiyor, fakat bu çeviriler yetersiz görüldüğü için çalışmada tercih edilmedi.

¹⁶Sistersiyen Yönetmeliği'nin 11. maddesi. "Carta Caritatis", *The Cistercians*, <<http://www.osb.org/cist/charta.html>>, [erişim 19 Ocak 2017]

¹⁷Melville çalışmasında bu kelime yerine *circatores* terimini tercih etmiştir, fakat Sistersiyen Yönetmeliği'nde *visitatores* kelimesi kullanılmaktadır. Melville, s. 125.

düzeltilmeli, ev sahibi olan başrahip ise kendi manastırında reform yapmak için çaba sarfetmeli ve "ziyaretçi" başrahip gittikten sonra keşişlerden intikam almaya çalışmamalıydı. Tek uluslararası toplantının Kilise konsilleri olduğu bir dönemde onları kozmopolit bir tarikat kılan bu uygulamaları diğer tarikatlar tarafından da benimsendiği için, Sistersiyen tarikat yönetmeliği Batı monastisizminin geleceğinde belirleyici bir rol oynadı. Hatta III. Innocentius (1161-1216), IV. Laterano Konsili'nde (1215) bunu genel bir model olarak kabul etti. Bu uygulama ayrıca otonom ve yalıtılmış Benedikten sistemi ile merkezileşmiş Cluny sistemi arasında bir uzlaşma sağladı.

Sistersiyenler genel toplantıları ve düzenli denetimleri haricinde başka bir idari aygıt daha geliştirdiler. Genel toplantıya katılacak keşişlerin oluşturduğu, yasama yetkisi olan *definitores*¹⁸ dilenci tarikatların, özellikle de Dominikenlerin kendi bünyelerinde temsili demokrasiye benzer bir yapı oluşturmalarına yardımcı oldu.

Sistersiyenlerin düşünün temel nedeni ekonomiktir. Sistersiyen manastırları ile tarikata bağışlanan tarım arazileri arasında çoğu zaman geniş mesafeler oluyordu. Manastırlar zamanla, ulaşım kolaylığı sağlaması açısından, tarımsal ürün fazlasını satarak arada kalan toprakları da satın almaya ve *conversi*'nin toprağı işlediği yere yakın çiftlikler kurmaya başladılar. Fakat keşişler bu alanları çiftliklere dönüştürürken hem tarikat yönetmeliğini çiğnemiş oluyor hem de halkı toprağından yoksun bırakıyorlardı. Ayrıca tarikat topraklarını kiraya vermeye de başlamıştı. Kira toplama ve tarımsal ticaret nedeniyle kentlerden konut kir alıyor, buraları ambar olarak ya da pazarlama amaçlı kullanıyordu.¹⁹ Bütün bu gelişmeler Sistersiyenlerin reform çabalarını baltaladı. Papalıkta çalıştırdıkları temsilcilerine ödeme yapabilmek ve Haçlı Seferleri için sağladıkları kaynaklar ile dava masraflarından gelen borçlarını ödeyebilmek için bir süre sonra kardeş manastırlarını vergilendirmeye başladılar. Böylece ekonomik yaklaşımlarıyla 13. yüzyılın sonuna gelmeden Cluny'den farkları kalmadı.

2.5. Kartusyanlar²⁰

Reimslü soylu bir aileden gelen ve özgür sanatlarda tanınmış bir teolog ve filozof olan Aziz Könlü Bruno (y. 1030-1101), piskopos olmak üzereyken dünyadan el etek

¹⁸Bu terim Melville'de İngilizce *definitions* ve Latince *definitiones*; Lawrence, *Medieval Monasticism*'de İngilizce *diffinitors*, *Catholic Encyclopedia*'da İngilizce *definitors* olarak geçmektedir.

¹⁹Lawrence, *Medieval Monasticism*, s.191-192.

²⁰"Kartusyan" kelimesi Türkçeye zaman zaman Fransızca Chartreuse'ün Türkçe okunuşu "Şartröz" ya da "Şartrö tarikatı" şeklinde çevrilmiş. Ancak keşişler bölge için Chartreuse'ün Latincesi olan "Cartusia" kelimesini kullandıkları için bu çalışmada "Kartusyan" çevirisi tercih edildi.

çekmeye karar vererek yanına bazı soylu arkadaşlarını aldı ve 1084'te Grenoble piskoposu Hugues'ün teklif ettiği Fransız Alpleri'nin Chartreuse Vadisi'ndeki dağlık bölgeye gitti. Bruno ve yoldaşları burada birkaç kulübe, bir kilise, yemekhane ve toplantı salonundan oluşan bir inziva yeri kurdular.²¹ İlk yıllar okuma, bedensel çalışma ve duayla geçti. Zamanla benzer gruplar da aynı amaçla Bruno'nun etrafına toplanınca bir yönetmelik lazım oldu. 1127'de, artık Grande Chartreuse olarak bilinen ana manastırın beşinci *prior*'u I. Guigo, diğer adıyla Guigues du Chastel (1083-1136), Bruno'nun manastıra getirdiği adetlerden yola çıkarak bir yönetmelikten ziyade, tarikatın gelenek göreneklerinin bir kaydı niteliğini taşıyan *Consuetudines*'i kaleme aldı.²² *Consuetudines Cartusiae*'nin 1133'te Papa II. Innocentius (ö. 1143) tarafından onaylanmasıyla tarikat resmen kurulmuş oldu.

Cluny ve Sistersiyan tarikatlarında olduğu gibi Kartusyanlar genel toplantı ve düzenli denetim uygulamalarını benimsediler. Bir süre sonra bedensel çalışma gerektiren işleri *conversi*'ye devredip tefekküre dayalı bir yaşantıya ağırlık verdiler. Bu özellikleri mimariye de yansımıştır. Bireysel konutları Kartusyanların manastır hayatını diğer tarikatlarda gördüğümüz komünal yaşantıdan ayırır.

Kartusyanlar, 11. yüzyılın başında Avrupa'da ticaretin ve kentlerin yeniden canlanmaya başladığı bir dönemin ürünüydü. Gönüllü yoksulluk ile inzivaya dayalı çileci bir yaşantıyı benimsemek, paranın gittikçe önem kazandığı bir dünyaya verilen tepkiydi. Avrupa, kâr ekonomisinin yarattığı karmaşık ahlaki ortama henüz uyum sağlayamamıştı. Din adamları tüm ticari faaliyetlere şüpheyle yaklaşıyorlardı; açgözlülük en büyük kötülüktü. Bankacılıkla ister uğraşsın ister uğraşmasın, bir tüccarın ruhunun kurtuluşu çok zordu; çünkü zenginliğini yalan, düzenbazlık ve daha çok kazanma arzusuyla elde ediyordu.²³ Teologlar ancak 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra ticaret, kredi ve bunların ortaya koyduğu ahlaki meselelere ilişkin sofistike düzenlemeler geliştireceklerdi.

Bruno'nun hayalini kurduğu Kartusyanlar sessiz keşişlerdi. Fakat bu sessizlik Sistersiyanların sessizliğinden farklıydı, çünkü Kartusyanlar gündelik hayatta işaret dili kullanmayı reddettiler. Sessizlik kullanışlıydı; hafızayı güçlendiriyor ve keşişlerin

²¹André Louf, "Saint Bruno", *Cistercian Studies Quarterly*, 48.2 (2013), s. 213-224, <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=bee32bfd-7b4a-4816-a7a6-6a27f1b6866f%40sessionmgr103>>, [erişim 5 Mart 2017]

²²Bennett Gilbert, "Early Carthusian Script and Silence", *Cistercian Studies Quarterly*, 49.3 (2014), s. 367-397.

²³Walter Simons, *Cities of Ladies: Beguine Communities in the Medieval Low Countries, 1200-1565* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2013), s. 64.

fani meselelerin ötesine geçmelerini kolaylaştırıyordu. Belki de en önemlisi "keşişlerin başrahipler, piskoposlar, siyasi otoriteler ve tacirlerle iletişim kurmak zorunda olduğu o yaygaracı dünyanın sesini boğuyordu".²⁴ Fakat baştaki bu sert münzevi yaşantı, civardaki Cluny ve Benedikten manastırlarının etkisiyle yumuşadı ve Kartusyanlar zamanla geleneksel Benedikten manastır hayatıyla uzlaştılar.

2.6. Dilenci Tarikatların Doğuşu: 11. ve 12. Yüzyıllarda Avrupa'nın Ekonomik ve Toplumsal Koşulları ve Monastisizme Verilen Tepkiler

Dilenci tarikatların doğuşu, Batı Kilisesi'nin 12. yüzyılda yaşadığı ruhani bunalımla açıklanabilir. Bu dönem, Hıristiyan yaşamının doğası ile yeni yeni yükselmeye başlamış kentlerin ve seküler kültürün dini ihtiyaçları birbiriyle çatıştı, ki aslında bunun kökleri bir önceki yüzyılda yaşanan ekonomik ve demografik büyüme idi.

11. yüzyılda Avrupa'da uluslararası ticaret ve kentsel yaşam canlanmıştı. Yerleşim yeri olmayan bölgeler yerleşime açılmış, yeni kentler kurulmuştu. Bu gelişim sadece Avrupa'yla sınırlı kalmadı. Paranın, kapitalin, kredinin gittikçe önem kazandığı yeni bir dünya doğuyordu. Bütün bunlar Avrupa'nın 12. yüzyıldaki ekonomik ve toplumsal dönüşümünü hazırladı. Kendi kendini yöneten kent cumhuriyetleri olarak adlandırabileceğimiz ilk Orta Çağ komünleri ortaya çıktı.

Zenginliğini ticaretten elde etmiş Orta Çağ komünlerinin yönetimi, kent soylu yeni sınıfın elindeydi. Hâli vakti yerinde ve yeni fikirlere açık bu kentli aristokrasi, seküler ruhban sınıfının²⁵ eğitimde ve ahlaki konulardaki eksikliklerinin farkındaydı ve Kilise'nin yerleşik otoritesine meydan okumaya hazırды. Fakat bu olumsuz duygular karşılıklıydı; Kilise de yeni toplumun ticari kâr elde etme ve piyasanın güçlerini kabul etme gibi değerlerini itici buluyordu.²⁶

Geleneksel bağlarda görece serbestlik, demografik değişim, siyasi farkındalık ve daimi politik türbilans ile rekabet ortamı, kentlerde bireysel ve eleştirel bir düşünce şeklinin ortaya çıkmasına neden oldu. Ticaret her şeyden önce okur yazarlığı zorunlu kılıyordu.

²⁴Bennett Gilbert, s. 371.

²⁵Seküler teriminin TDK'daki karşılığı "Laik yaşama ait, dinden bağımsız olan". *Türk Dil Kurumu* [online], "Seküler", <http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b7d9cbc618de9.81035472>, [erişim 22 Ağustos 2018] Oysa bu terim İngilizce *secular clergy* olarak kullanıldığında "belli bir tarikata ya da manastıra bağlı olmayan diyakoz ve rahiplerin oluşturduğu ruhban sınıfı" anlamında gelir. *Oxford English Dictionary* [online], "Secular, of clergy", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/secular>>, [erişim 22 Ağustos 2018] Dolayısıyla bu çalışmada "seküler ruhban sınıfı" dendiğinde diyakozlar, rahipler, piskopos ve başpiskoposlar anlaşılmalıdır.

²⁶C. H. Lawrence, *The Friars: The Impact of the Mendicant Orders on Medieval Society* (London: Longman, 2013), s. 1-3.

Buna bağılı olarak 11. yüzyılda siviller arasında okur yazarlık oranı artmıştı. Özellikle İtalya'da tüccarlar hem İtalyanca hem Latince okuyup yazabiliyorlar, hatta Mezmurlar'ı okuyabilmeleri için eşleri ve kızlarını da okula gönderiyorlardı. Ticaret, hukuk ve noterlik bilgisi de gerektiriyordu. Komün yönetiminin, kralların ve piskoposların, bürokratik yazışmaları yapıp kayıt tutacak yazmanlara ihtiyaçları vardı. Böylece geleneksel dini eğitimin yanında seküler bir eğitim yeşermeye başladı. Bunlara, Yunanca ve Arapça felsefe metinleri ile bilimsel metinlerin Latinceye çevrilmesi sonucu Antik dünyaya ait eserlerin Batılı akademisyenlerce yeniden keşfedilmesi eşlik etti. Klasik Roma hukuku çalışmaları canlandı, üniversitelerde diskur dışında *questio/disputatio*, yani tartışma da bir eğitim yöntemi olarak kendine yer buldu. *Magistri* denen öğretmenler sınıfı, bu yöntemle öğrencileri metinlere diyalektik ve analitik mantıkla yaklaşmaya teşvik etti. Bolonya, Paris ve Oxford'da açılan üniversitelerle eğitim manastır duvarlarından kurtuldu.²⁷ Bu arada manastırların maneviyatı da sorgulanmaya başlandı.

Dünyevilik, 11. yüzyılın başından beri *vita monastica*'nın en zayıf noktası olarak görülüyordu. Ruhani makamların alınıp satılması, seküler ruhban sınıfından rahiplerin evlenmeleri ya da kadınlarla beraber yaşamaları, manastırlardaki mevcut ritüel biçimlerinin dindarlığı yapay bir olguya indirilmesi ve Atama Tartışması eleştirileri beraberinde getirmişti. Bu durum, Kilise'nin yanı sıra mevcut manastırların komünün ruhani ihtiyaçlarını karşılayamamasıyla kol kola gitti. Bunlar toplumsal değişim ve hareketlilik ile birleşince insanlar dini gelenekle olan bağları koparmaya ve ortodoks olmayan düşünceleri benimsemeye açık hâle geldi. Dolayısıyla geleneksel Benedikten topluluklarında yeni bir yaşam tarzı ortaya çıktı. Bu yeni hareket tüm dünyevi bağları reddetme amacı taşıyordu. Bu nedenle Hıristiyanca bir yaşam için gündelik hayatın talep ve endişelerinden uzakta, inzivaya çekilmenin şart olduğuna yönelik bir görüş yeşerdi ve karizmatik liderler etrafında, yoksulluk ve çile çekmeye dayalı münzevi bir yaşantı süren keşişler/siviller belirmeye başladı. Tarihçiler, bu gönüllü yoksulluğu benimsemiş münzevi yaşantının, 9. yüzyılda Sicilya ve Sardinya'yı işgal eden Sarazenlerden kaçarak İtalya'da dolaşmaya başlamış Yunan keşişlerin Basileos Yönetmeliği aracılığıyla Avrupa'da benimsendiği görüşündeler.²⁸ İtalya'nın coğrafi konumu ve ticari yollar bu fikirlerin dolaşımını hızlandırdı, çünkü gezgin münzeviler

²⁷Lawrence, *The Friars*, s. 8-9.

²⁸Melville, s. 79-83.

ticaret rotalarını kullanıyorlardı. III. Alexander (y. 1100/1105-1181), Kutsal Roma İmparatorluğu'yla savaş son bulunca bu topluluklarla ilgilenmeye vakit bulamadı, çünkü 1187'de Kudüs Müslümanların eline düşmüştü.

Vita monastica'ya bu meydan okumanın en erken tarihli örneklerinden biri Camaldolese Tarikatı'dır. Aziz Romualdo (y. 950-y. 1025/27) 1012'de bu tarikatı kurarak çilecilik ile monastisizm geleneğini uzlaştırmaya çalıştı. Kısa süre sonra, 1037'de, Floransa'daki Benedikten manastırını San Miniato'dan ayrılan Giovanni Gualberto (y. 985-1073) komünün doğusunda kalan ormanda Vallombrosa Tarikatı'nı kurarak bireysel ve ortak mülkiyeti reddetti. Étienne de Muret (1045-1124) de, Aziz Francesco'yu öncüleyecek şekilde, İsa'nın İncili'nden başka yönetmeliği kabul etmiyordu ve 1073'te papadan Grandmont Tarikatı'nı kurma izni aldı. Fakat tüm bu hareketler uzun ömürlü olmadı ve geniş kitlelere ulaşmadı.

11. yüzyılın dünyadan tamamen el etek çekmiş münzevilerine karşılık, 12. yüzyılda Hıristiyan yaşantısının seküler dünyayla ilişki içinde olabileceği görüşü yükselişe geçti. Gregorius Reformu'nun stratejisine uygun biçimde, Kilise'nin erken dönemine ilgi arttı. Erken dönem Kilise, Yeni Ahit'in Havarilerin İşleri kısmında tarif edilmiştir. Havariler evliliği ve mülkiyeti reddediyor, çileci bir topluluk olarak dua ediyorlardı; ancak 11. yüzyılın çileci ve gönüllü yoksulluk yanlısı hareketinden farklı olarak vaaz da veriyorlardı. Tironlu Bernard (1146-1117), Savignyli Vital (1119-1122), Arbrisselli Robert (y.1045-1116) ve Xantenli Norbert (y.1080-1134) gibi ruhban sınıfından isimler de *vita apostolica*'yı savunarak topluluklar kurdular. Kutsallık anlayışı değişti; ezeli ve ebedi, erişilmez bir tanrı yerine, görünmez Tanrı'nın görünür imgesi İsa'yı taklit etme ön plana çıktı.²⁹ İsa'yı taklit etme (*imitatio Christi*) ve İsa'nın esas yaşantısının dünyevi yaşantısı olduğu algısı özellikle eğitimli sivil sınıflarda etkili oldu. 12. yüzyılın gezgin vaizlerinden oluşan hareket, sivil tövbekar kardeşliklere (*fraternitas*) dönüşecek ve en nihayetinde de dilenci tarikatların oluşumuyla son bulacaktı.

2.7. Fransiskenlere Benzer İlk Topluluklar: Valdocular ve *Humiliati*

Valdocuların, diğer adıyla *Pauperes de Lugduno*'nun (Lyonslu Fukaralar) kurucusu, Lyonslu bir tüccar olan Pierre Valdo ya da Valdés (1140-1217) idi. Valdo, bir gezgin

²⁹ André Vauchez, "The Saint", *The Medieval World: The History of European Society*, ed. Jacques Le Goff (London: Parkgate Books, 1997), 313-347, (s. 324).

ozandan, 4. ve 5. yüzyıllar arası Mezopotamya'da yaşamış Aziz Alexios'un yaşamını dinledikten sonra 1173 yılı civarında tüm servetini karısına bırakarak yoksul bir yaşam sürmeye karar verdi. Havarilerin izinden gidecek ve vaaz verecekti.

Valdo'nun daha önceki gezgin vaizlerden farkı, Kilise babalarının çevirileriyle kendini geliştirmiş olmasıydı. Ancak Kilise hukukuna göre vaizlik -ruhları selamate kavuşturma- ruhban sınıfının yetki alanındadır. Dolayısıyla Valdo'nun vaaz vermesi, yerel rahiplerde ayrıcalıklarının ellerinden gidebileceği endişesi yarattı. 1179'da yaşanan bir anlaşmazlık sonucu Valdo'nun takipçileri III. Laterano Konsili'ne başvurdular. Çevirilerini göstererek vaaz verme hakkı talep ettiler, ama reddedildiler.

Valdo'nun takipçileri İncillerdeki hükümleri bir yönetmelik buyruğu gibi ele alıyorlardı. İsa, havarilerinden dolaşarak vaaz vermelerini ve yanlarına para almamalarını istemişti. Valdocular da öyle yaptılar. Kendilerini *pauperes spiritu, sorores ve fratres* (yoksul ruhlar, kız kardeşler, biraderler) olarak adlandırıyorlardı. Francesco'nun da sonradan hissedeceği gibi, Hıristiyan inancı ve iş dünyası arasındaki gerilimi hissedip bireysel ve ortak mülkiyetle bağlarını koparmışlardı. Vaiz olmadan önce mal varlıklarından feragat etmek zorundaydılar. Ancak Fransiskenlerin aksine mutlak yoksulluğu değil, sadeliği benimsediler. Yalın ayak, yün giysiler içinde, ikişerli gruplar hâlinde dolaşıyorlardı. Valdocu kadınlar da erkekler gibi vaaz verebiliyorlardı. O dönem Fransa'da rahiplik eğitimi beş, altı yıl; Lombardiya'da bir, iki yıl sürerdi. Rahiplerin evlilik hayatını ve mülkiyeti reddetmeleri, Kutsal Kitap'ın anadilde çevirilerini öğrenip ezberlemeleri mecburiydi. Dolayısıyla Valdocular pratikte seküler ruhban sınıfı gibi faaliyet gösteriyorlardı.

Zamanla Valdoculara Kilise karşıtı fanatikler de katıldı. Kutsal Kitap'ta yazılı olmayan hiçbir şeyin meşru olamayacağını söylemeye başladılar. Grubun üyeleri, din adamlarının günahkar yaşamını eleştirirken sakramentleri³⁰ tümüyle reddetme noktasına geldiler, zira bu günahkar rahiplerin gerçekleştirdiği sakramentler geçerli olamazdı. Lyons piskoposunun onları kontrol altına alamayınca aforoz ederek kendi piskoposluk bölgesinden sürmesi de hareketin daha çok yayılmasına neden oldu ve rakip bir Kilise endişesi yarattı. Sonunda Valdocular Kilise tarafından reddedildikleri hâlde, baskı yetersiz kaldığı için varlıklarını bir süre daha sürdürdüler.³¹

³⁰Hıristiyanlıkta Tanrı'nın aktif olarak yer aldığına inanılan kutsal ayinler (vaftiz, ökaristi, günah çıkarma, evlilik vb.). "Sacraments", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XIII, s. 295-304.

³¹Herbert Grundmann, *Religious Movements in the Middle Ages* (Indiana: University of Notre Dame Press, 2005), s. 31-45.

Humiliati de benzer bir şekilde ortaya çıktı. Valdocular gibi apostolik bir yaşantı sürmekten (gönüllü yoksulluk, giyim ve beslenmede sadelik, tövbekar disiplini, düzenli dua ve vaaz) yanaydılar. İsimleri, alçak gönüllülük göstergesi olarak giydikleri boyanmamış yün giysiden geliyordu. Lombardiya'da yün dokumacılık endüstrisinde zanaatkar olarak çalışıyor ve İtalya'daki ticarete ve tefeciliğe tepki duyuyorlardı. Üyeleri daha çok alt sınıftandı, ama aralarında rahipler ve zengin kişiler de vardı. Bir süre sonra dilenerek dolaşmak yerine vaaz verme hakkı talep ettiler. İnsanları yönlendirecek bir ruhban sınıfı yaratmak istiyorlardı. III. Alexander taleplerini kabul etmedi. Buna rağmen vaaz vermeye devam ettikleri için yasaklandılar.

III. Innocentius 1198'de papa olduğunda, heretizmle mücadeleyi Kilise'nin en önemli vazifelerinden biri olarak gördü. Gönüllü yoksulluğu benimsemek isteyenleri, bunu Kilise bünyesindeki tarikatlardan birinde yapmaları için teşvik etti. 1201'de ortodoksluğun sınırlarında ya da dışında dolanan toplulukları Roma'ya çağırarak niyetlerini belirten bir *proposita* vermelerini sağladı.³² Bu cemaatler papalık onayıyla şekillendi. Söz gelimi *Humiliati* sadece ruhban sınıfı olan kolun vaaz verebileceği, sivil tövbekar grubun en fazla öğüt vermekle yetinebileceği üç kola ayrıldı. *Humiliati* yalnızca İtalya'yla sınırlı kalmıştır. Valdocular ise Valdo'nun ölümünden sonra birçok kola ayrılıp zamanla heretizme kaydılar, bir kısmı ise Kilise'ye döndü. Valdocular ve *Humiliati* dışında o dönem Avrupa'da, birçoğu eski heretik olan başka sivil tövbekar gruplar da vardı. Gönüllü yoksulluğu benimsemiş bu sofu gruplar ile dünyevi ve zengin Kilise arasındaki çelişki Roma'ya yönelik eleştirileri arttırdı. Seküler ruhban sınıfı hem yeterince eğitilmiş değildi hem de zaten sorunun bir parçasını teşkil ediyordu. Kilise'nin heretik gruplarla baş edebilmesi için kendi bünyesinde denetleyebileceği, söz konusu bölgeyi iyi tanıyan ve dilini bilen, eğitilmiş, sade yaşantılarıyla halkın sempatisini kazanacak ve sürekli vaaz verebilecek din adamlarına ihtiyacı vardı. Dilenci tarikatlar bu noktada devreye girdiler.

2.8. Ordo mendicans ve Kavramsal Kökleri

adde eklenene kadar "dilenci tarikat" özel bir terim değil, kanonik bir kategoriydi; yani dini yetkiliye yerel piskoposun izni olmadan dilenme hakkı tanıyordu sadece. Bu hak, Trento Konsili'nden sonra (1545-1563), özellikle tarihsel olarak gerçekten dilenci olan

³²Grundmann, s. 24-30.

-yani Orta Çağ'da kurulmuş ve yoksulluğun çok sert bir formunu benimsemiş olan-tarikatlara tanındı.³³ Buna göre bir tarikatın dilenci tarikat kabul edilebilmesi için -Fransiskanlar ve sonradan da Dominikenlerde görüldüğü üzere- tüm tarikatın bireysel ve ortak mülkiyeti reddetmesi gerekiyordu.

Mendicans yoksulluğuna ilk kez, Papa IX. Gregorius'un (1145-1241) Francesco'nun *Regula bullata*'sının (1223) altıncı maddesine açıklık getirmek için çıkardığı *Quo elongati*'de (1230) değinilmiştir,³⁴ ki Gregorius aslında burada dilenmekten hiç bahsetmez. Dilenmeyi yasal bir hak olarak ilk kez V. Pius (1504-1572), *Etsi mendicantium*'da (1567) dile getirir. Fakat burada bile papa dilenmeyi miras kalmış bir ayrıcalık olarak görmemiştir; yalnızca biraderlerin hiçbir şeyleri yoksa, açlıktan ölmek için dilenebileceklerini ifade eder.³⁵ Dilenci tarikatlarda yeni olan unsur, verdikleri pastoral³⁶ hizmetle seküler ruhban sınıfına alternatif yaratmalarıydı. Pastoral hizmet vermelerinin yanı sıra dilenmeleri de seküler ruhban sınıfını rahatsız etmeye başlayınca Fransiskan Tarikatı'nın yedinci *minister generalis*'i Bonaventura (1257-1274), ihtiyaçtan dilenme ile dini bir disiplin olarak dilenmeyi birbirinden ayırdı. Papa IV. Alexander'ın (1119/y. 1185-1261) Fransiskanlar ile Dominikenlere vaaz verme ve günah çıkarmaları dinleme ayrıcalığı vermesiyle birlikte dilenci tarikatlar ilk kez 1250'lerde ayrı bir kategori olarak görülmeye başlandı. 1274'te II. Lyons Konsili, iki tarikatın *incerta mendicitas* (düzensiz şekilde yapılan dilencilik) uyguladıklarını ifade etti.³⁷ Yoksulluk bir alçak gönüllülük simgesi olarak övülen bir nitelikti. Keşişler, manastırları zengin de olsa, Tanrı'nın fukaralarıydılar.

Orta Çağ'da dilenmek anlamına gelen iki kelime vardı: *Mendicare* ve *stipem*. Bunlar *petere* ve *cogere* fiilleriyle kullanılırdı. *Petere stipem*, keşişlerin ve rahibelerin hayırseverlerden sadaka istemeleri anlamına geliyordu. *Mendicare* ise kapı kapı

³³Augustine Thompson, "The Origins of Religious Mendicancy in Medieval Europe", *The Origin, Development, and Refinement of Medieval Religious Mendicancies*, ed. Donald S. Prudlo (Leiden: Brill, 2011), 3-31 (s. 18), <<http://eds.a.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzM3NzMxOV9fQU41?sid=a07d258a-84b1-4148-9d9a-d25a0cfe871f@sessionmgr4010&vid=3&format=EB>>, [erişim 22 Haziran 2018]

³⁴"Preterea cum in ipsa Regula contineatur expresse, quod fratres nichil sibi approprient, nec domum nee locum nec rem aliquam, ac ipsi processu temporis contaminari timeant *ordinis paupertatem*, presertim cum iam dixerint aliqui proprietatem mobilium pertinere ad totum ordinem in communi, nobis fuit humiliter supplicatum, ut in hoc animarum dignaremur providere periculis et totius ordinis puritati." İtaliye yazara ait. LR, *FA:ED*, vol. I, s. 573.

³⁵Thompson, "The Origins of Religious Mendicancy", s. 19.

³⁶İngilizce *pastoral* terimi, "kırsal yaşantı ve kırsal yaşantıya ilişkin edebiyat" anlamlarının yanı sıra, "Kilise'ye mensup din adamlarının vaaz ve sakramentlerle cemaati yönlendirmeleri ve tavsiyelerde bulunmaları"na da işaret eder. *Oxford English Dictionary* [online], "Pastoral", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/pastoral>> [erişim 22 Ağustos 2018] Ancak bu terimin Türkçeye sadece "kır yaşantısını anlatan edebiyat türü" anlamı geçmiştir. *Türk Dil Kurumu* [online], "Pastoral", <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=PASTORAL> [erişim 23 Ağustos 2018] Bu çalışmada pastoral kelimesi dini anlamıyla kullanıldı.

³⁷Thompson, "The Origins of Religious Mendicancy", s. 23. Yine de bunun hukuki bir terim mi, yoksa kavramsal bir terim olarak kullanıldığı belli değildir.

dolaşarak dilenmekti; dini bir faaliyet olarak görülüyor, ihtiyaçtan yapıldığı farz ediliyordu, ki 13. yüzyılda ruhban sınıfından birinin dilenmesi küçük düşürücü bir durum olarak değerlendirilirdi. Haçlı Seferleri'yle hummalı bir vaaz ve bağış faaliyetinin başlaması sonucu, 1215'te IV. Laterano Konsili'nin 62. maddesi *questua*'yı (dilenme) yeni dini amaçlar ve kurumlar için sadaka isteme faaliyeti olarak düzenledi. Konsil, suistimallerin yaşanmaması amacıyla para toplayacak kişilerin papalık belgesi bulundurmalarını, piskoposların da bu belgeleri denetlemelerini öngörüyordu. Kilise yetkilileri *mendicatio*'yu işte ilk kez böyle ele aldı, bir suistimal olarak.³⁸

Dilenci tarikat kategorisine benzer bir tanımla ancak 1274 yılındaki II. Lyons Konsili'nin 23. maddesinde karşılaşılr. Burada dört topluluk (Dominikenler, Fransiskanlar, Karmelitler, Augustinusçu *canonicorum regularium*'lar) Kilise'ye faydaları dokunduğu için, kamu desteği kazanmamış sahte dilenci gruplardan ayrılmıştır. Ancak ne IV. Innocentius (1195-1254) Karmelitleri sonradan dilenci tarikat olarak tanımlamıştır ne de VIII. Bonifatius (1235-1303) *Super cathedram*'da (1300) piskoposluk izni olmadan vaaz verme ayrıcalığını Augustinusçulara da vermiştir.³⁹ Buradan da anlaşılacağı üzere 14. yüzyıla kadar dilenci tarikatlar hukuki bir tarikat olarak görülmemiştir. "Yoksulluk ayrıcalığı" tam da Fransiskan tarikatı içinde yoksulluk tartışmalarının yükseldiği bir dönemde ortaya çıkacak ve ancak bu kavramsal dönüşümden sonra Kilise hukukuna girecektir.

2.9. Dominikenler

Guzmánlı Dominic⁴⁰ Kastilya'daki Calaroga'da, soylu bir ailenin oğlu olarak dünyaya geldi. Palencia'da teoloji ve özgür sanatlar eğitimi aldıktan sonra Osm Katedral Kilisesi'nde *canonicorum regularium* oldu.

O dönem Fransa'nın güneyine Albi heretikleri⁴¹ hakimdi. Osm katedral *prior*'u Diego bölgeyi gözlemledikten sonra papalık elçilerine Havariler dönemindeki gibi bir yaşam tarzını benimsemelerini tavsiye etti. Çünkü Kilise yetkilileri Katharosçuların karşısına

³⁸Thompson, "The Origins of Religious Mendicancy", s. 24.

³⁹"Super cathedram principis apostolorum", *Papal Encyclicals Online*, <<http://www.papalencyclicals.net/alex07/alex07super.htm>>, [erişim 23 Ağustos 2018]

⁴⁰Bu çalışmada kullanılan yabancı terim ve özel isimlerin bazıları yıllar içinde Türkçe okunuşlarıyla Türkçeleşmiş, bazıları ise başka bir yabancı dilde oldukları hâlde çeviri İngilizce metinden yapıldığı için Anglo-Sakson ülkelerde kullanıldığı şekilde literatüre geçmiştir. Çalışmada tutarlı bir yöntemin gözetilmesine önem verildiği için tüm yabancı özel isimler hangi dilleyle orijinal hâliyle bırakıldı. Ancak Dominic adı çok yerleşmiş olduğundan orijinal adı Osmalı Domingo ya da Calaruegalı Domingo olarak çevrilmesi gereken azizin adı İngilizce yerleşik hâliyle tercih edilerek bir istisna yapıldı.

⁴¹Güney Fransa'daki Katharosçulara Albi heretikleri de denir, çünkü hareket Albi kenti yakınlarında başlamıştır. "Albigensians", *New Catholic Encyclopedia*, vol. I, s. 229-231.

gösterişli atları ve hizmetkarlarıyla çıkarken, sapkın ilan edilmiş Katharosçular⁴² sade ve dindar bir yaşantıyı tercih ediyor, samimiyetlerinden şüphe duydukları elçilerin vaazlarını dinlemeyi reddediyorlardı. Bu yüzden Diego ve Dominic Katharosçularla yine onların silahlarıyla savaştılar; biraz dilenerek, ama çoğunlukla piskoposluğun finansal desteğiyle heretiklere karşı vaaz verdiler. Dominic'in daha çok Diego'nun gölgesinde kaldığı bu dönemde ikili çok sayıda heretiği Kilise'ye döndürmeyi başaramadı, fakat Dominic 1206'da bazı Katharosçu kadınlar için Prouilhe'de -sonradan Dominiken misyonerlik faaliyetlerinin merkezi olacak- bir rahibe manastırı kurdu. 1215'te Toulouse piskoposu Marsilyalı Folquet (y. 1150-1231) Laterano Konsili'ne giderken, III. Innocentius'tan tarikat kurma onayı alması için Dominic'i da yanında götürdü. Fakat papa bir önceki Laterano Konsili'nin 10. maddesi gereği yeni bir tarikatın kurulmasına izin vermiyordu; Dominic'e mevcut yönetmeliklerden birini seçmesini önerdi, o da Aziz Augustinus'unkini seçti. Bunun iki nedeni vardı; birincisi Dominic'nun kendisi de Osma'da Augustinusçu bir *canonicorum regularium*'du. İkincisi Augustinus'un yönetmeliğindeki kurallar kolayca çiğnenemeyecek kadar muğlaktı. Böylece III. Honorius'un (1150-1227) 1216 ve 1217 yıllarında çıkardığı iki papalık fermanıyla Dominic ve takipçileri akademik çalışmaya adanmış bir tarikat olarak kabul edildi.⁴³

Dominikenler Augustinus'un yönetmeliğine kendi *Consuetudine*'lerine eklediler. Bunun büyük kısmı, Augustinusçu bir *canonicorum regularium* cemaati olan Prémontré'nin yönetmeliğine dayanıyordu. Prémontré Tarikatı'na otokratik bir yönetim hakimdi, ama Dominic bunu kendi tarikatına daha demokratik bir yapı kazandırarak uyguladı. Yönetmeliğin ikinci kısmı 1220'de, Bolonya'daki genel toplantıda oluşturuldu. Bu toplantıda ortak mülkiyet de reddedildi ve Fransiskanlarda olduğu gibi yoksulluk ilkesi benimsendi.⁴⁴ Fakat Dominikenlerin yoksulluk ilkesi, Fransiskanlarinkine kadar katı değildi; yönetmelikteki kuralları işlevsel ve esnekti. Dominikenler her şeyden önce bir vaizler tarikatıydılar. Heretiklerle girdikleri tartışmalarda Kilise'yi savunabilmeleri için ciddi bir akademik çalışmaya ihtiyaçları

⁴²12 ila 14. yüzyıllar arası özellikle Kuzey İtalya ve Güney Fransa'da etkili olan heretik grup. Katharosçu inanışa göre biri iyi, diğeri kötü olmak üzere iki tanrı vardır. İyi olan, Yeni Ahit'in tanrısı, ruhani krallığın tanrısıyken Eski Ahit'in kötü olan tanrısı fizik dünyanın tanrısıdır ve Şeytan olduğuna inanılır. "Cathari", *New Catholic Encyclopedia*, vol. III, s. 259-260.

⁴³Anthony John Lappin, "From Osma to Bologna, from Canons to Friars, from the Preaching to the Preacher: the Dominican Path Towards Mendicancy", *The Origin, Development, and Refinement of Medieval Religious Mendicancies*, ed. Donald S. Prudlo (Leiden: Brill, 2011), 31-59 (s. 48), <<http://eds.a.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzM3NzMxOV9fQU41?sid=a07d258a-84b1-4148-9d9a-d25a0cfc871f@sessionmgr4010&vid=3&format=EB>>, [erişim 22 Haziran 2018]

⁴⁴Lappin, s. 52-53.

vardı; anlamadıkları bir şeyi vaaz edemezlerdi. Bu yüzden akademik çalışma, çileci yoksulluktan önde geliyordu.

Dominikenler de Fransiskanlar gibi coğrafi bölgeler hâlinde teşkilatlanmış ve Sistersiyenlerdeki *definitores*'i idari bölgelerde yapılan düzenli toplantıların her yıl seçtiği ve yürütme görevi verdiği komite- benimsemişlerdi. Yasama yetkisi, bölge *prior*'unda⁴⁵ ve *prior*'u da denetleyen bu komitedeydi. Genel toplantının da bir *definitores*'i vardı ve yönetmeliğe göre genel toplantıları art arda iki yıl, bölge toplantılarının seçtiği *definitores*'i yapıyorlardı. Bu *definitores* sıradan biraderlerden oluşuyordu. Üçüncü yıl genel toplantıyı bölge *prior*'ları yapıyordu, ancak iki topluluk da tarikat yönetiminde eşit haklara sahipti. Asıl otorite gerektiğinde *master generalis*'i⁴⁶ bile görevden alabilecek bu seçilmiş *definitores*'teydi.⁴⁷ *Definitores* Dominiken Yönetmeliği'ni demokratik kılan unsurdur.

Dominikenler yoksulluk ilkesini ele alışları, vaaze ve eğitime verdikleri önem ve örgütlenme biçimleriyle Fransiskanlardan ayrılırlar. Liderlerini de Fransiskanların Francesco'yu gördükleri gibi görmezler; söz gelimi Dominic'in kanonizasyonu ve biyografisinin yazılması bile Francesco'nunkine kıyasla geç bir dönemde gerçekleşmiştir. Assisili Francesco hayatının son döneminde kurduğu tarikata gittikçe yabancılaşırken, Dominic 1221'de Bolonya'da öldüğünde Dominikenlerin bundan sonra nasıl bir yol izleyeceğine dair hiçbir belirsizlik yoktur.

2.10. Diğer Dilenci Tarikatlar: Augustinusçular, Karmelitler, Servi ve Triniteryenler

Dilenci tarikatların kavramsal köklerini araştırırken 1274 yılındaki II. Lyons Konsili'nde Dominikenler, Fransiskanlar, Karmelitler ve Augustinusçu *canonicorum regularium*'lar olmak üzere dört tarikatın diğer dilenci gruplardan ayrıldığından söz edilmişti. Dominikenler ve Fransiskanlarla birlikte kabul gören bu dilenci tarikatlardan Augustinusçuların da ortaya çıkışı Kilise'nin pastoral hizmetinin yetersizliğinden kaynaklanır. 11. yüzyılda Kilise daha çok kırsal bölgelere odaklanmıştı. Oysa taşradaki seküler ruhban sınıfının eğitim seviyesi köylülerinkinden hâlliceydi. Bunun sonucunda Benedikten Yönetmeliği'nin hızla değişen toplumun ihtiyaçlarını karşılamadığını

⁴⁵Fransiskanlarda bölge *minister*'ine denk gelen makam, o idari bölgeden sorumlu Dominiken yönetici.

⁴⁶Tarikat lideri, Fransiskanlardaki *minister generalis*.

⁴⁷Ernest Baker, *The Dominican Order and Convocation: A Study of the Growth of Representation in the Church During the Thirteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1993), s. 14-15.

düşünen bazı gruplar, onun yerine Aziz Augustinus'un yönetmeliğini⁴⁸ ve *vita apostolica*'yı benimseyip yönetmelik kurallarına harfiyen uymaya çalıştılar. İsimleri Yunanca *kanon* denen bir listeye yazıldığı için *canonicorum regularium* ya da Augustinusçu *canonicorum regularium*'lar⁴⁹ adını almış bu grup, 1059 Laterano Konsili'yle resmi olarak onaylandı. Benedikten manastırlarının olmadığı kırsal yerleşimlerde halka ibadet, tıp, eğitim gibi hizmetler göturdüler.

Augustinusçu *canonicorum regularium*'lar bir diğer dilenci tarikat olan *Ordo eremitarum sancti Augustini*, Aziz Augustinus'un Münzevileri Tarikatı ile karıştırılmamalıdır. 13. yüzyıl ortalarında İtalya'da, tek ortak noktaları dünyadan el etek çekmek olan birçok münzevi topluluk vardı. Bunlar çeşitli yönetmelikleri benimsemiş, çoğu bir liderin etrafında toplanmış kadınlı erkekli gruplardı. 1244'te IV. Innocentius, Kardinal Riccardo Annibaldi'ye (1200/1210-1276) Toskana'daki bu münzevi grupları bir araya getirme görevini verdi. Böylece Aziz Augustinus'un Münzevileri 1256'da, IV. Alexander döneminde kurulmuş oldu.

Bu tarikatın Dominikenlerde ya da Fansiskenlerde olduğu gibi bir ortak kurucusu ya da karizmatik bir azizleri yoktu. Benimsedikleri Hippo piskoposu Aziz Augustinus'un yönetmeliğini Dominikenler ve Augustinusçu *canonicorum regularium*'lar da kullanıyorlardı. Ortak bir misyona da sahip değillerdi; söz gelimi Toskana'daki Augustinusçuların yalıtılmış bir yaşamları vardı, ama komünal mal varlığını reddetmiyorlardı. San Biagio'daki *Brettini* adıyla bilinen münzevi grup ise aşırı yoksulluk yanlısıydı ve tövbekar yaşantısı sürüyordu. 1256-1290 yılları arasında kalan dönemde her cemaat bağımsız bir misyon sergiledi. Buna rağmen tektip cübbe ve eğitime çok önem veriyorlardı. 1290 yönetmeliklerinde homojen bir tarikat yapısını ve teolojik çalışmalarını misyon olarak merkeze koydular.

⁴⁸Augustinus Yönetmeliği aslında azizin 400 yılı civarında yazdığı ve *Mektup 211* adıyla bilinen bir belgedir. Augustinus, kız kardeşinin başrahibesi olduğu bir manastırda çıkan sorunlar üzerine rahibelere yol göstermek için bu mektubu kaleme almıştır. Sekiz bölüme ayrılan mektup iffetli ve itaatkar olmanın, yoksulluğu benimsemenin, dünyadan el etek çekmenin ve hayırseverliğin önemi gibi konuları vurgulamanın yanı sıra manastırın iç işleyişiyle ilgili meselelere de değinir. Benedictus Yönetmeliği'ne kıyasla itaat büyük bir yer tutmaz. "Letter 211", *New Advent*, <<http://www.newadvent.org/fathers/1102211.htm>>, [erişim 23 Ağustos 2018]

⁴⁹İngilizce *canon* terimi *Cambridge English Dictionary*'de "bir katedral kilise meclisine ya da katedral kilisesi personeline dahil din adamı" olarak tanımlanmıştır. *Cambridge*'in İngilizce-Türkçe sözlüğünde ise "katedralde görevli rahip" şeklinde çevrilmiştir. "Rahip" çevirisi buradaki anlamı karşılamadığı için terimin Latince orijinali bırakıldı. Bu noktada *canonicorum regularium*'ların Augustinus Yönetmeliği'ni benimseden çok önce de Batı Avrupa'da var olduklarını ve katedrallerde örgütlenmelerinin şart olmadığını, hatta çoğunlukla otonom faaliyet gösterdiklerini not düşmekte fayda var. *Cambridge English Dictionary*, "Canon", <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/canon>>, [erişim 6 Haziran 2017] *Cambridge English Dictionary İngilizce-Türkçe*, "Canon", <<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/canon>>, [erişim 6 Haziran 2017] "Canons Regular of St. Augustine", *New Catholic Encyclopedia*, vol. III, s. 67-69. "Augustine, rule of", *New Catholic Encyclopedia*, vol. I, s. 868-870. "Augustinians", *New Catholic Encyclopedia*, vol. I, s. 886-890.

1274'teki Lyons Konsili, 1215 Laterano Konsili'nden sonra kurulmuş tüm tarikatları feshedince, Augustinusçular yirmi yıl kadar papanın konuyla ilgili kararını beklemek zorunda kaldılar. VIII. Bonifatius 1298'de Lyons kararını Augustinusçular için geçersiz kıldı ve tarikat yeniden resmiyet kazandı.⁵⁰

Karmelitler, Haçlı Devletleri'ndeki Karmel Dağı'nda 12. yüzyılda kurulmuş, kökenleri ve kurucusu belirsiz bir tarikattır. Haçlı Seferleri'yle birlikte gelen pek çok hacı, Kutsal Topraklar'da İsa'nın yaşamıyla ilişkili yerlerde inzivaya çekilmişti. Haçlılar bölgedeki hakimiyetlerini kaybedince, bu hacılar geriye kalan tek inziva yerine, İlyas Peygamber'le ilişkilendirilen Karmel Dağı'na çekilip o dönem Kudüs başpiskoposu Aziz Vercellili Alberto'nun (1149-1214) 1206-1214 yılları arasında hazırladığı yönetmeliği kullanmaya başladılar. Sadece 16 maddelik bu yönetmelikte *prior*'a itaat önemliydi. Biraderler tarikata girerken yoksulluk ve bedensel çalışma yemini ediyor, tefekküre verilen önem dolayısıyla ayrı odalarda kalıp günün belli saatlerinde sessizlik yemini ediyor ve hastalanmadıkları sürece et yemiyorlardı. III. Honorius 1226'da bu yönetmeliği onayladı.

Haçlılar 1291'de Kutsal Topraklar'ı terk etmek zorunda kaldıklarında Karmelitler de Fransa, Almanya, İtalya ve İngiltere'ye göç ettiler. İnziva yerlerine değil, komünlere yerleştikleri için yönetmeliklerini Avrupa'daki yaşantıya uyum sağlayacak şekilde değiştirdiler. II. Lyons Konsili 1215'ten sonra kurulmuş yeni tarikatları kabul etmediği hâlde IV. Honorius (1210-1287) 1286'da Karmelit Yönetmeliği'ni onayladı. 1326'da da Karmelitlere bir dilenci tarikat olarak Fransiskanlara ve Dominikenlerin tanınmış hakların aynısı tanındı. 13. yüzyılın sonuna gelindiğinde Avrupa'da 150, İngiltere'de 30 Karmelit manastırı vardı.⁵¹

Fransiskanlarla birlikte dört ana dilenci tarikat bunlardır. Santa Croce'nin resim programı yapılırken Floransa'da tüm bu tarikatları temsil eden bir kilise vardı: Karmelitlerin Santa Maria del Carmine'si, Augustinusçuların Santa Spirito'su, Dominikenlerin Santa Maria Novella'sı, hatta *Humiliati*'nin Ognissanti'si. Santa Croce Floransa'da Triniteryenlerin Santa Trinita'sı ve *Servi*'nin Santa Annunziata'sıyla da rekabet ettiği için bu iki dilenci tarikattan da söz etmekte fayda var.

⁵⁰Anne Dunlop, "Introduction: the Augustinians, the Mendicant Orders, and Early-Renaissance Art", *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, ed. Louise Bourdua and Anne Dunlop (New York: Routledge, 2016), (1-15), s. 4-10.

⁵¹"Carmelites", *New Catholic Encyclopedia*, vol. III, s. 140-144.

*L'Ordine dei servi di Maria (Ordo Servorum Beatae Mariae Virginis)*⁵² beşinci dilenci tarikat olarak Tanrı anası Meryem kültürünün propagandasını yapar ve Meryem'in İsa'nın çilesi sırasındaki acılarına özel bir atıfta bulunur. Tarikatın kökeni, Floransa'da yedi *grandi* ailesinin erkek üyelerinin kurduğu *Laudesi*, Meryem'i Övenler adında bir *fraternità*'ya dayanır. Buna göre 1233'teki Meryem'in Göğe Yükselişi Yortusu'nda Meryem onlara görünüp dünyadan el etek çekmelerini söylemiş, aristokratların inzivaya çekildikleri Floransa'nın kuzeyindeki Monte Senario'da bir defa daha görünerek siyah bir cübbe giymelerini, Aziz Augustinus'un yönetmeliğini benimsemelerini ve bir tarikat kurmalarını istemiştir. Böylece 1240'ta tarikat kurulur. Yedi aristokrat itaat, iffet ve yoksulluk yemini eder, bir süre sonra üye kabul etmeye başlarlar. Karmelitlerde olduğu gibi, II. Lyons Konsili'nin yeni tarikatlarla ilgili kararına takılan *Servi* ancak 1304'te IX. Benedictus'la (1012-1056) kesin onay alır.⁵³

Triniteryenler (*Ordo Sanctissimae Trinitatis et Captivorum*), fidye vererek Haçlı Seferleri sırasında Müslümanların eline düşmüş Hıristiyanları kurtarmak amacıyla kurulmuş tarikatlardan biridir. Paris Üniversitesi'nde doktor olan Aziz Mathalı Jean (1160-1213), Aziz Valoislı Félix (1127-1212) adlı münzeviden ilham alarak Brumetz'te bulunan Cerfroid inziva yerinde tarikatın temellerini atmıştı; Crefroid sonradan tarikatın merkezi olacaktı.

Triniteryenler Hıristiyan tutsakları kurtarmak için kurulduğundan yönetmelikleri de buna göre düzenlenmişti. Buna göre her inziva yerinde biri diğerlerinden üstün olmak üzere üç birader kalacak, dilenerek ve bağışlarla sağlanan gelir de üçe bölünecekti. Bunun üçte biri biraderlerin masraflarına ayrılmışken, diğer üçte biri yoksullara dağıtılacak, son çeyrek de tutsakların fidyesi olarak kullanılacaktı. Biraderler tutsaklar için Müslümanlarla pazarlık yapıyor, fidye yetersiz gelmişse, üstü tamamlanana kadar Hıristiyan tutsağın yerine kendileri hapis kalıyordu. Bu ve benzeri nedenlerden ötürü III. Innocentius, yeni tarikatlara sıcak bakmasa da 1198'de Triniteryenlere onay verdi. 12. yüzyılın sonunda Triniteryenlerin Hıristiyan ülkelerde 250 manastırı vardı.⁵⁴

⁵²Türkçe kaynaklarda adı nadiren geçen bu tarikat bazen İngilizce yazılışı *Servites*'le, bazen de İngilizce okunuşunun Türkçeleştirilmiş hâli "Servit Tarikatı" şeklinde çevrilmiş. Floransa'da bir grup sivil tarafından kurulduğu için çalışmada İtalyanca orijinal yazılışı olan *Servi* tercih edildi.

⁵³"Servites", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XIII, s. 736-737.

⁵⁴"Trinitarians", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XV, s. 45-47.

3. ASSİSİLİ FRANCESCO VE ERKEN DÖNEM FRANSİSKEN TARİKATI

3.1. Assisili Francesco'nun Hayatı

Francesco, 1182'de Umbria bölgesindeki Assisi'de doğdu.¹ Assisi, Francesco'nun yaşadığı çağda Floransa, Perugia ve Foligno'ya kıyasla küçük bir Orta Çağ komünüydü; bugünkü Assisi'nin yarısı kadardı [**Resim G.1**]. 2.000-3.000 nüfuslu bu küçük kent, azizin gençliğinde Kutsal Roma imparatorlarının hakimiyeti altındaydı. Birkaç kez başkaldırısa da, Assisi 1174'de imparatorluk ordusu tarafından tekrar ele geçirildi. 1177'de de Kutsal Roma İmparatoru Frederick Barbarossa (1122-1190), daha önceden Spoleto dükü olan Urslingenli Konrad'ı (ö. 1202) Assisi kontu ilan etti. Assisi, 1215'e kadar İmparatorluk yanlısı² olacak ve ancak 1228'de, IX. Gregorius'un baskısıyla II. Frederick'e (1194-1250) karşı, ezeli düşmanı Perugia'yla ittifak kuracaktı.³

Geç Orta Çağ'dan itibaren Assisi'de iki toplumsal grup vardı. Ana ayrım *Ghibellino* ve *Guelfi*'ydi, fakat bunun dışında komün *buoni uomini*, *grandi*, *magnati*, *maiores* ya da *milites* olarak adlandırılan soylular ile *popolani* denen halk arasında ikiye bölünmüştü. Soylulara verilen isimler ailelerin toplumsal saygınlığı, ekonomik durumu, siyasal ve askeri gücünü simgeliyordu. Gelenek, kan bağı ve ortak çıkarlar soyluları birbirine bağlıyordu. Bu grubun karşısında kentlerde yaşayıp ticaret ve zanaatla uğraşan *popolani* vardı. Yüzyıllar geçtikçe *popolani*'nin bir kesimi ekonomik, siyasi ve askeri açıdan güçlenerek evlilik ve ticaret yoluyla *grandi*'yle gittikçe kaynaştı. *Popolo grasso* adını alan bu grubun çocukları artık daha önceden sadece *grandi*'nin çocuklarına özel bir takım ayrıcalıklardan -söz gelimi savaş eğitimi- faydalanabiliyordu. Alt sınıf olan *popolo minuto* hakkında ise çok az şey bilinmektedir. Dokumacılık sektöründe çalışan işçiler, yevmiyeli çalışanlar, çıraklar ve küçük esnaf -yani erkek nüfusun yarısından

¹Azizin kesin doğum tarihi belli değildir. John Moorman, *A History of the Franciscan Order: From its Origins to the Year 1517* (Oxford: Clarendon Press, 1968), s. 4.

²*Guelfi* ve *Ghibellini* hizipleri 12. ve 13. yüzyıllarda İtalyan komünlerinin iç politikasını belirlemiştir. Papayı destekleyenler *Guelfi* fraksiyonunu, Kutsal Roma İmparatorunu destekleyenler ise *Ghibellini* fraksiyonunu oluşturur. "Guelfs and Ghibellines", *The Catholic Encyclopedia*, vol. VII, s. 56-58. Çalışmada terimlerin İtalyanca orijinaleri kullanıldı.

³Paul V. Riley Jr., "Francis' Assisi: Its Political and Social History, 1175-1225", *Franciscan Studies*, 34 (1974), 393-424, (s. 397-400, 416-417), <<http://www.jstor.org/stable/44080320>>, [erişim 25 Ağustos 2018]

biraz azı- lonca üyesi kabul edilmedikleri için yönetimden dışlanmışlardı.⁴ Francesco'nun babası Pietro di Bernardone, *popolo*'ya mensup bir kumaş tüccarıydı. Aile o ana kadar bir isim düşünmediğinden, azizin annesi Pica kocasının yokluğunda yeni doğan çocuğunu Giovanni adıyla vaftiz ettirdi. Baba, iş için gittiği Fransa'dan döndüğünde oğluna bu ülkeye duyduğu sevgi nedeniyle "Fransız adam" anlamına gelen "Francesco" lakabıyla seslenmeye başladı.⁵ Aile zengin sayılırdı. Bu nedenle Francesco'nun baba mesleğini sürdüreceği düşünülüyordu. Küçük Francesco muhtemelen diğer tüccar çocuklarının gittiği bir okulda basit Latince ve aritmetik dersleri aldı. Azizin dine döndükten sonra Provensal şarkılar söylemesinden yola çıkarak bu eğitimin bir yerinde yabancı dil de öğrendiğini farz edebiliriz. Francesco bir süre sonra gerçekten de babasının yanında çalışmaya başladı; fakat eğlenceye düşkün, bol keseden harcayıp hayatın tadını çıkarmayı seven bir gençti.

Francesco'nun dönüşümü iki savaş deneyimiyle başladı. Assisi'deki *popolo*, Kutsal Roma İmparatorluğu ve papalık arasındaki daimi çatışma hâline karşılık siyasi istikrar, ticari gelişim ve savaş yüzünden bozulan hizmetlerin düzelmesini istiyordu. Buna karşılık feodal yaşantının unsurları -örneğin geceleri yol kesen *grandi* şövalyeler- ticaret için gerekli barış ortamını bozuyordu. Bu durum 12. yüzyılın sonuna gelindiğinde *grandi* ile *popolo*'yu karşı karşıya getirdi. 1197'deki *popolo* ayaklanmasıyla iç savaş başladı ve bir sene sonra Assisi'de kent soylu lonca temsilcilerinden oluşmuş bir yönetim kuruldu. Bu sırada *grandi* aileler Perugia'ya sürüldü; Assisi'deki *palazzo* ve kulelerine, *contado*'daki⁶ kalelerine el konuldu. İç savaş kısa süre içinde dış savaşa dönüştü; Perugia kucak açtığı *grandi*'yle ittifak kurarak Assisi'ye saldırdı.

Geç Orta Çağ'da tüccar çocuklarının şövalye unvanı kazanmaları modaydı. Kral Arthur'un, Charlemagne ve Roland'ın hikayeleriyle büyümüş biri olarak Francesco da şövalye olmak istiyordu.⁷ 1201'de, sonunda Perugia'nın kazanacağı Collestrada Savaşı'na katıldı ve esir düştü.⁸ Salıverildiğinde belli ki ya sağlığı bozulmuş ya da

⁴Riley Jr., s. 421-424.

⁵L3C, *FA:ED*, vol. II, s. 8.

⁶İtalyanca "kırsal".

⁷William Cook, Ronald B. Herzman, "What Dante Learned from St Francis", *Dante and the Franciscans*, ed. Santa Casciani (London & Boston: Brill, 2006), 113-141, (s. 120).

⁸Riley Jr., s. 407, 452. L3C, *FA:ED*, vol. II, s. 69-70. *Compilatio Assisiensis*'te geçen bir ifade, azizin *chanson de geste*'lere ve Kral Arthur hikayelerine aşina olduğu, dolayısıyla söz konusu savaflara şan, şöhret ve şövalyelik idealleri nedeniyle katılmış olabileceğini düşündürür: "Isti sunt fratres mei milites tabule rotunde..." *AC, FA:ED*, vol. II, s. 208. Ayrıca Geç Orta Çağ'da şövalye olmak, birçok zengin tüccar çocuğu arasında modaydı. William Cook, Ronald B. Herzman, "What Dante Learned from St Francis", *Dante and the Franciscans*, ed. Santa Casciani (London & Boston: Brill, 2006), 113-141, (s. 120).

manen sarsılmıştı, çünkü biyografilerde azizin hasta ya da keyifsiz olduğundan bahsedilir. Yine de 1205'te başka bir savaşa katılmak üzere tekrar yola koyuldu. Assisi bu esnada artık *Guelfi* yanlısıydı ve Francesco, İtalya'nın güneyindeki papalık ordularına katılmak üzere Apulia'ya giden bir soylunun haberini almıştı. Fakat Assisi'yi terk ettiği gün, geceleyecekleri Spoleto'ya vardıklarında aniden geri dönmeye karar verdi. Bundan sonra da sefahat hayatından uzaklaştı ve 1206'da Assisi piskoposunun huzurunda babasını reddederek tövbekar yaşantısını benimsedi.

Francesco'nun aniden eski hayatını bırakıp tövbekar olması, Assisi'nin 3. yüzyıla kadar giden köklü Hıristiyan geleneği düşünüldüğünde aslında ne o kadar ani ne de sıra dışıdır. Kentin ilk piskoposları martir olmuşlardı; bunlara Assisi'nin koruyucu azizi, kentin katedral kilisesine adı verilen Aziz Rufino da dahildi. Rufino ve diğer yerel azizlerin yortuları, Assisililer için yeniden canlanan dini duyguları ifade etmede birer araçtı. Francesco'nun da Aziz Vittorino yortusunu düzenleyen *Compagnia del Bastone* adlı topluluğun lideri olduğu öne sürülür.⁹ 13. yüzyıl başı, gezgin vaizlerin Avrupa'da dolaşmaya başladığı dönemdi. Valdocular ve *Humiliati*'yle şekillenen sivil tövbekarlık, Francesco'nun dine dönüşüne ve martir olma arzusuna ilham vermiş olabilir.¹⁰

Francesco sonraki üç yıllık sürede Orta Çağ'a özgü tipik bir münzevi yaşantısı sürdürdü: *Leprosarium*'larda kalarak cüzzamlılarla ilgilendi, dilenerek ya da günübürlük işler yaparak inşaat malzemesi satın alıp San Damiano Kilisesi ile ufak tefek başka kiliseleri onardı; kiliseleri süpürüp altarı temizledi.¹¹ Bu sırada ilk müritlerini edindi. Francesco'nun peşinden giden ve adı kesin olarak bilinen ilk kişi Bernardo di Quintavalle Assisi'nin soylularındandı. Francesco'nun yaşantısından ve harap kiliseleri onarıırken gösterdiği enerjiden etkilenmişti. Ona katılmak istiyordu, ama belli ki iki adam da ne yapmaları gerektiğini bilmiyorlardı. Bu yüzden Francesco Assisi'ye inip San Nicolò Kilisesi'ndeki dua kitabına danışmaya karar verdi. Yeni Ahit'ten rastgele bir sayfa açıp okudu: "Mükemmel olacaksın sahip olduğun her şeyi gidip sat ve fakirlere ver. Cennet'te bir hazine bulacaksın." İkinci bir sayfa açtı: "Yolculuğa çıkarken yanına hiçbir şey alma." Karşılaştığı üçüncü cümle ise şuydu: "Bırakın, benden sonra gelecek olan kendini inkar etsin, haçını alsın ve beni takip etsin."¹² Bu

⁹L3C, *FA:ED*, vol. II, s. 72.

¹⁰Michael Robson, *Saint Francis of Assisi: The Legend and the Life* (Edinburgh: A&C Black, 1999), s. 5.

¹¹AC, *FA:ED*, vol. II, s. 163. Francesco'nun Tanrı'nın evinin temiz ve bakımlı tutulmasına ne kadar önem verdiği bütün mektuplarında görülebilir. 1L1C1, 2L1C1, *FA:ED*, vol. I, s. 52-57.

¹²Markos 10:17-21; Luka 9:1-6; Matta 16:24-28. Tanrı'nın niyetini öğrenmek için Kutsal Kitap'tan rastgele sayfa açılmasına *sortes biblicae* denir. "Sortes biblicae", *The Oxford Guide to Ideas & Issues of the Bible*, ed. Bruce M. Metzger and Michael D. Coogan (New York: Oxford University Press, 2001), s. 473-74.

üç cümle bir yaşam biçimi öne sürüyordu. Fransisken tarikatının temelleri bu cümlelerle, 1209'da atıldı [**Resim G.2** ve **Resim G.3.**].

Bernardo ve ismi bilinmeyen bir başkasının gelişinden sonra Francesco, Papa III. Innocentius'tan resmi bir onay almak için yanındaki iki biraderle birlikte aynı yıl Roma'ya gitti.¹³ Yola çıkmadan önce yaşam tarzlarına dair bir öneri kaleme almıştı. Günümüzde bu metne *Regula primitiva* denir, fakat aslında gerçek bir yönetmelik değildir ve maalesef yüzyıllar içinde kaybolmuştur. Fransisken Tarikatı'nın bilinen en erken tarihli yönetmeliği 1221'den kalma *Regula non bullata*'dır. Araştırmacılar buna bakarak *Regula primitiva*'ya ilişkin bazı tahminlerde bulundular. Francesco yazılarında sık sık Yeni Ahit'ten alıntılar yaptığı için bu metinde de aynı yöntemin izlendiği tahmin ediliyor. Bu *forma vitae* büyük ihtimalle Kilise'ye itaati bildiren bir cümleyle başlıyor ve Francesco ile biraderlerin nasıl yaşamaları gerektiğini Tanrı'nın gösterdiği ifadesiyle devam ediyordu. Altı çizilen noktalar yoksulluk ve sadelikti.¹⁴

Innocentius, Francesco ve yoldaşlarının bu yaşam tarzını sürdürebileceklerinden pek emin değildi. Ama kısa süre önce *Humiliati*'ye onay vermişti, bu tür oluşumlara sıcak bakıyordu. Grubu sözlü olarak onayladı ve "Tanrı size herkese tövbe etmeyi vaaz etmeniz için ilham versin. Yüce İsa sizi sayıca çoğalttığına bana geri gelin, size daha büyük şeyler vereyim," dedi.¹⁵ Francesco'nun artık yeni bir misyonu vardı: Vaaz vermek. Biraderler Roma dönüşü üç ay Rivo Torto'da kalıp bedensel çalışmayla ihtiyaçlarını karşıladılar.¹⁶ Onlara burada başkaları da katıldı. Dua etmek için bir kiliseye gereksinim duyduklarından, Francesco Porziuncola¹⁷ diye bilinen bölgedeki Santa Maria degli Angeli adlı harap şapeli Benediktenlerden yılda bir sepet balık

¹³Francesco'nun Roma'ya gidişi tarihçileri ikiye bölmüştür. Bir kısmı azizin başından beri bir tarikat kurmayı planladığını, bir kısmı ise Francesco'nun aklında hiçbir zaman tarikat kurmak olmadığını öne sürer. Moorman, Francesco'nun biraderlerin sayısının artacağını tahmin ettiği için papanın onayını almak istediğini söyler. Moorman, *A History of the Franciscan Order*, s. 15. Thompson ise Francesco'nun itaatkar bir Katolik olduğu için Tanrı'nın iradesine uymak üzere papaya başvurduğunu öne sürer. Augustine Thompson, *Francis of Assisi: A New Biography* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2012), s.24. Giovanni Miccoli, Francesco için esas yoksulluğun iradeden feragat etmek olduğunu, bu yüzden itaat etmenin önemli olduğunu söyler. Thompson, *Francis of Assisi*, s. 195. Tanrı'nın iradesine mutlak itaat, azizin hemen hemen bütün yazılarında, özellikle *Recensio posterior*'unda da (*Inananlara Mektup*) mevcuttur. 2L1F, *FA:ED*, vol. I, s.46.

¹⁴Moorman, *A History of the Franciscan Order*, s. 15-18.

¹⁵1C, *FA:ED*, vol. I, s. 210-213.

¹⁶1C, *FA:ED*, vol. I, s. 220-222; L3C, *FA:ED*, vol. II, s. 99-100. Francesco dilenci bir tarikatın lideri olarak kendi yazılarında ilginç bir şekilde yoksulluk ve dilenmeye pek az vurgu yapmıştır. Aziz kaleme aldığı metinlerde hayatta kalmak için çalışmaktan yana olduğunu sık sık dile getirir. Elinden iş gelen biraderlerin -dürüst bir işse- hangi zanaati biliyorlarsa onu icra etmelerinden ve emekleri karşılığında para hariç ne verilirse kabul edebileceklerinden bahseder. Biraderler ancak böyle bir durum söz konusu değilse dilenebilir. "Et fratres, qui sciunt laborare, laborent et eandem artem exerceant, quam noverint, si non fuerit contra salutem animae et honeste poterit operari (...) Et pro labore possint recipere omnia necessaria praeter pecuniam. Et cum necesse fuerit, vadant pro eleemosynis sicut alii pauperes". ER, *FA:ED*, vol. I, s. 68-71. "Et ego manibus meis laborabam, et volo laborare; et omnes alii fratres firmiter volo, quod laborent de laboritio, quod pertinet ad honestatem. Qui nesciunt, discant, non propter cupiditatem recipiendi pretium laboris, sed propter exemplum et ad repellendam otiositatem. Et quando non daretur nobis pretium laboris, recurramus ad mensam Domini, petendo eleemosynam ostiatim". Test, *FA:ED*, vol. I, s. 125.

¹⁷Porziuncola İtalyancasıdır, Latince kaynaklarda Portiuncula olarak geçiyor.

karşılığında aldı. Biraderler şapelin etrafına çalı çırpıdan küçük barakalar yaparak 1210'da buraya yerleştiler. Francesco'nun Assisi'deki tövbekekar yaşantısı daha çok dikkat çekince tarikata katılım arttı. Francesco'nun en eski yoldaşları tarikata Porziuncola döneminde girdiler: Silvestro, Leo, Rufino ve Masseo. Bu biraderler sonraki yıllarda azizin anısını yaşatacaklardı.

Bu ilk Fransiskenler, 1212'de Umbria bölgesindeki kentleri ve kasabaları gezerek vaaz vermeye başladılar. Aralarındaki tek rahip Silvestro olduğu için vaazlarının pek sofistike olmadığını tahmin edebiliriz. Çoğunlukla bedensel çalışmayla geçiniyor, dilenseler bile para kabul etmiyorlardı. Hâlâ *Regula primitiva* dışında bir yönetmelikleri yoktu. Topluluğa katılımın yegâne koşulu, kişinin mal varlığını yoksullara bağışlaması, cüzzamlılara yardım etmesi, bedensel çalışmayla hayatta kalması ve dilenirken para kabul etmemesiydi.

Kaynaklara bakılacak olursa Francesco kendini kelimelerden çok, hareketlerle ifade ediyordu. Vaazları sırasında dans ediyor, Fransızca şarkılar söylüyordu.¹⁸ Yazılarında *exempla*'dan sık sık faydalandığı için vaazlarında da bol bol örnek kullandığı da varsayılabilir. Zamanla önce biraderler, sonra halk arasında ünü gittikçe yayıldı. Tarikatın kimliği yavaş yavaş oturuyordu. Francesco, 1216'dan itibaren takipçilerinden *Fratres Minores* (Küçük Biraderler) olarak bahsetmeye başlamıştır.¹⁹

1217'de Porziuncola'da yapılan genel toplantıda biraderlerin, her grubun başında bir *minister* olmak üzere, diğer ülkelere vaaz vermeye gitmelerine karar verildi.²⁰ *Minister* aslında Latince "hizmetkar, hizmet eden" anlamına gelir.²¹ Fakat kelimenin Yeni Ahit'teki kullanılış şekli,²² Hıristiyan Kilisesi'nde ruhani vazifeleri olan kişilerin biraderlerinin "hizmetkarı" olduğu anlayışını güçlendirmiştir. Tevazu yanlısı Francesco, büyük ihtimalle buradan yola çıkarak manastır tarikatlarındaki idareciler için kullanılan geleneksel *prior* (üstün, yüksek) sözcüğünün yerine *minister*'i tercih etti, çünkü ona göre bütün biraderler birbirine eşitti.²³ Coğrafi bölgeler hâlinde

¹⁸AC, *FA:ED*, vol. II, s. 142.

¹⁹ "...nos omnes fratres minores, servi inutiles" ER, *FA:ED*, vol. I, s. 83. Jacques de Vitry'de 1216 yılında yazdığı mektubunda Francesco ve yoldaşlarının kendilerine "Küçük Biraderler" dediklerini söyler. "...qui Fratres Minores et Sorores Minores vocabantur". Writings of Jacques de Vitry, Letter I, *FA:ED*, vol. I, s. 579.

²⁰AP, *FA:ED*, vol. II, s. 51-54; L3C, *FA:ED*, vol. II, s. 104-105.

²¹*Oxford English Dictionary*, "Minister", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/minister>>, [erişim 28 Ağustos 2018]

²²"Böylece insan bizi Mesih'in hizmetkarları ve Tanrı'nın surlarının kahyaları gibi saysın. Bundan başka, burada kahyalardan istenilen, bir kimsenin sadık bulunmasıdır." I. Korinthoslular 4:1-2. "Sizin aranızda böyle olmayacaktır; fakat aranızda kim büyük olmak isterse, hizmetkarınız olsun." Matta 20:26.

²³ER, *FA:ED*, vol. I, s. 67-68. "...et quicumque voluerit inter eos maior fieri sit eorum minister e et servus. (...) Et nullus vocetur prior, sed generaliter omnes vocentur fratres minores".

örgütlenen Fransiskanlar bu terimi bölgelerden sorumlu kişiler için de kullanmaya başladılar. Tüm tarikatın itaat ettiği kişiye ise *minister generalis* dendi.

Francesco, Orta İtalya dışındaki misyonerlik faaliyetlerinde hep teoloji ve Kilise hukuku konularında deneyimli biraderlerin becerilerinden faydalanmaya çalıştı. Buna rağmen Fransiskanların İtalya dışındaki ilk deneyimleri olumlu sonuçlanmadı. Tamamen hazırlıksız, hiç dil bilmeden giriştikleri bu misyon hareketinde büyük sıkıntı çektiler.²⁴ Yine de bu ilk misyonerlik hareketlerinin İtalya dışında tanınmalarına yardımcı oldu. Ne var ki tarikat popülerlik kazandıkça Francesco'nun ruh hâli kötüye gidiyordu. Birkaç yoldaşıyla gündüzleri komünlerde vaaz verip geceleri kent duvarlarının dışındaki inziva yerlerine tefekkür çekilen Francesco'nun omuzlarına büyük bir tarikatın ruhani liderliği görevi yıkılmıştı. Belki de bu nedenle temel kaynaklarda azizin bu dönem iki yıl sürecek ruhani bir sıkıntı içerisinde olduğundan, sık sık tek başına tenha korularda dolaşım inzivaya çekildiğinden bahsedilir. Francesco son Doğu yolculuğuna bu bunalımın sonunda, IV. Haçlı Seferi sırasında çıktı.

İlk Haçlı Seferi'ni Papa II. Urbanus (y. 1035-1099) 1095'te başlatmıştı. 1099'da Kudüs'ün yeniden ele geçirilmesi Avrupa'da büyük bir heyecana neden olmuş ve bundan sonra seferlerin devamı gelmişti. Francesco, Kudüs 1187'deki Hittin Savaşı'yla Selahaddin Eyyubi (1138-1193) tarafından alındığında daha çocuktur. Fakat oradaki hacıların hayırsever davranışlarıyla ilgili hikayeler, savaşa katılanlarca Assisi'ye kadar ulaşmış olmalıdır. Francesco, belki biraz da Avrupa'ya hakim olan bu havadan etkilenerek 1211 ila 1219 yılları arasında üç kez Doğu'ya gitti. Bunlardan ancak sonuncusunda hedefine ulaşabildi. 1219'da, Dimyat'ta Mısır sultanı Kamil bin Adil'in (1180-1238) huzuruna çıkarak İsa'nın temsilcisi olduğunu ve sultanın ruhunun kurtuluşu için geldiği söyledi ve muhtemelen Müslüman âlimleri tartışma sırasında inançlarını değiştirmeye zorladı. Neticede sultan bu konuşmanın bir yere bağlanmayacağını anladığında misafirverperliğinin kanıtı olarak biraderlere evlerine götürebilecekleri değerli hediyeler sundu. Francesco para kabul etmediğini söyleyip hediyeleri reddetti [**Resim G.4**], fakat sultandan günlük yiyeceklerini alarak

²⁴İlk misyonlara ilişkin hikayeleri Gianolu Giordano'dan (1195-1262'den sonra) dinliyoruz. Almanya'da Almanca (bildikleri tek kelime olan) "Ja" dediklerinde yiyecek ve barınak bulabildiklerini fark eden biraderler, her sorulan soruyu (söz gelimi Lombardiya'dan gelen heretiklerden olup olmadıkları sorulduğunda) "Ja" diyerek cevapladıklarında dayak yiyip hapse atıldılar. Macaristan'da çobanlar tarafından hem dövülüp hem iç çamaşırlarına kadar soyuldular. Siviller dışında ruhban sınıfı da onlara ikircikli yaklaşıyordu; örneğin Paris'te heretik olduklarından şüphelenildi. İspanya'da ise beş birader martir oldu. Giordano da Giano, La Cronaca, *Biblioteca dei Classici Italiani*, <http://www.classicitaliani.it/francesco/Giordano_Giano_Cronaca.htm>, [erişim 24 Haziran 2018] Fransiskan misyonundan beşinci ve altıncı paragraflar bahsetmektedir.

Müslüman askerlerin eşliğinde sınıra kadar götürüldü. Haçlılar Şam'ı ele geçirince önce Suriye'ye, sonra -Mısır'da yakalandığı sıtma ve çeşitli enfeksiyonlarla Assisi'ye geri döndü.

Francesco Suriye'deyken, oraya 1217 misyonu ile gelmiş biraderlerden, o Assisi'de yokken tarikatta huzursuzluk çıktığı haberini almıştı. İtalya'ya dönünce ilk işi, III. Innocentius öldükten sonra yerine gelen III. Honorius'a (1150-1227) giderek tarikatı yönetirken kendisine yardımcı olması için Ostia Piskoposu Ugolino'yu (d. 1145-1170, ö. 1241) görevlendirmesini istemek oldu.²⁵ Francesco, sonradan Papa IX. Gregorius olacak piskoposla Floransa'da 1217 senesinde tanışmıştı. Daha önceden biraderleri papalıkta Sabina piskoposu temsil ediyordu, fakat onun ölümünden sonra bu makam boşalmıştı. İşte 1217'de tarikatın hukuki temsilciliğini Ugolino'nun üstlenmesi konuşulmuştu.²⁶

Fransiskanlar henüz resmi bir papalık onayı olmadıkları için seküler ruhban sınıfıyla aralarında sürtüşmeler yaşıyordu. Francesco gittikleri bölgelerde din adamlarının kalbini papalık onayı ya da başka ayrıcalıklarla değil, mutlak itaatle kazanmadan yana olsa da, o Dimyat'tayken biraderler Ugolino'ya başvurarak kardinalin papadan bir referans mektubu (*Cum Dilecti Filii*, 11 Haziran 1219) almasını sağlamışlardı.²⁷

Francesco'nun isteği üzerine Ugolino resmen tarikatın *cardinalis protector*'u oldu. Biraderleri Kilise içindeki düşmanlardan koruma, piskoposluklara mektuplar yazarak gittikleri kentlerde dostça karşılanmalarını sağlama ve tarikat yönetmeliğini hazırlama yetkisi onun elindeydi. Koruyucu kardinallik, Katolik Kilisesi'nin geleneksel bir uygulaması değildir, söz gelimi *Humiliati*'nin koruyucu kardinali yoktu. Francesco'nun vasiyetnamesinde *protector et corrector* kelimeleriyle söz ettiği bu makam, ancak sonradan resmi olarak kullanılmaya başlandı.²⁸

Ugolino görevlendirilir görevlendirilmez işe koyuldu: Papa, onun teşvikiyle 29 Mayıs 1220'de, piskoposlara biraderleri dostça karşılamaları ve onlara konaklama imkanı tanımalarını söyleyen *Pro Dilectis Filiis*'i çıkardı ve ilk kez burada Fransiskan

²⁵Giordano da Giano, La Cronaca, *Biblioteca dei Classici Italiani*, <http://www.classicitaliani.it/francesco/Giordano_Giano_Cronaca.htm>, [erişim 24 Haziran 2018] Francesco'nun papayla konuşması 14. paragrafta ayrıntılarıyla verilmiştir. Ayrıca bkz. L3C, *FA:ED*, vol. II, s. 105; 1C, *FA:ED*, vol. I, s. 270; AP, *FA:ED*, vol. II, s. 56.

²⁶1C, *FA:ED*, vol. I, s. 245-246.

²⁷AC, *FA:ED*, vol. II, s. 133.

²⁸"Et minister firmiter teneatur per obedientiam mittendi ipsum per tales fratres, quod die noctuque custodiant ipsum sicuti hominem in vinculis, donec repraesentent ipsum coram domino Ostensi, qui est dominus, protector et corrector totius fraternitatis". Test, *FA:ED*, vol. I, s. 127.

hareketinden *ordo* olarak söz etti.²⁹ Kilise, artık Fransiskenleri bir tarikat olarak görüyor ve ona çekidüzen vermeye çalışıyordu. Bu arada Roma'nın Fransiskenleri yeterince tanımadığını düşünen Ugolino, Francesco'yu kardinaller kurulunun huzuruna çıkardı. İkili, papanın ve kardinallerin karşısına çıkmadan önce bir metin hazırlayıp üzerinde çalışmışlardı, fakat Francesco ezberlediklerini unuttunca içinden geldiği gibi konuşarak -Ugolino'nun tüm endişelerine rağmen- hem papayı hem de kardinalleri etkilemeyi başardı.³⁰

Francesco ve Ugolino bir süre sonra tarikat yönetmeliği üzerinde çalışmaya başladılar. Francesco yönetmeliği yazarken 1220'de Porziuncola'da bir toplantı yapıldı. Aziz liderlikten çekilerek yerini Cattaneolu Pietro'ya bıraktı. Yaşamıyla diğer biraderlere örnek olmak, kendisinin de üstüne tabi olduğunu göstermek istiyordu. Ancak ölene kadar tarikatın asıl yöneticisi olarak kalacak, gerektiğinde yönetime karışarak biraderlerin hatalarını düzeltecekti. Cattaneolu Pietro kısa süre sonra ölünce, Francesco yerine vekil olarak Elias Birader'i getirdi. Elias, çeşitli gruplar tarafından eğitimsizlikle ya da rahatına düşkünlükle veya buyurganlıkla eleştirilen tartışmalı bir kişilikti, fakat idari konularda yetkindi.

1221 genel toplantısında Speyerli Cesarius'un önderliğinde kalabalık bir grup biraderin Almanya'ya misyona gitmesine karar verildi. Francesco bu misyondan hemen önce Cesarius'un yardımıyla tarikat yönetmeliğini yazmaya başladı.³¹ Papaya hiç sunulmamış *Regula prima (Regula non bullata)*, biraderlerin farklı dönemlerde yaşadıkları zorluklara çözüm bulma amacını güdüyormuş gibidir ve kompozit bir yapı sergiler. Francesco'nun diğer yazılarında olduğu gibi, içerdiği çok sayıdaki Yeni Ahit pasajıyla azizin dünyaya bakışını yansıtır. Ayrıca azizin yoksulluktan doğrudan söz ettiği ilk metin olarak büyük önem taşır: 21 bölümden oluşan yönetmeliğin 8. maddesinde biraderlerin para karşılığı çalışmaları ve cüzzamlılar için alınan bağışlar dışında dilenirken para kabul etmeleri kesin olarak yasaklanmıştır.³² Dilenmek burada bedensel çalışmanın alternatifi olarak karşımıza çıkar.

²⁹"Pro dilectis filiis Fratibus de Ordine Fratrum Minorum direxisse vobis recolimus nostra scripta..." Pro dilectis of Honorius III, *FA:ED*, vol. I, s. 559.

³⁰Dominican Hagiography and Sermons, Stephen of Bourbon, *FA:ED*, vol. II, s. 789-790.

³¹Giordano da Giano, La Cronaca, *Biblioteca dei Classici Italiani*, <http://www.classicitaliani.it/francesco/Giordano_Giano_Cronaca.htm>, [erişim 24 Haziran 2018] Cesarius'un yardımı 15. paragrafta anlatılmıştır.

³²ER, *FA:ED*, vol. I, s. 69.

Biraderlerin kabul etmemeleri ve sahip olmamaları gereken şeylerden biri de kitaplardır. Fakat kitap edinmemekle ilgili kural biraz kafa karıştırır, çünkü hemen 3. maddede Francesco ruhban sınıfından olan biraderlerin *Opus Dei* okumaya devam etmelerini, rahip olmayan biraderlerin ise okuma yazma biliyorlarsa Mezmurlar'ı edinebileceklerini söyler. Ancak okuma yazma bilmeyen sivil biraderlerin kitap edinmeleri yasaklar.³³ Dolayısıyla Francesco'nun bu tutumu, ruhban sınıfından olmayan biraderlerin bu konuma imrenmelerini ve rahip olmalarını engellemek içinmiş gibi görünür. Herhalde Francesco Küçük Biraderler'in bir manastır tarikatına dönüşmesini istemiyordu.

Francesco'nun kişisel deneyim ve yaşadığı sıkıntılara dayanan *Regula prima* dağınık yapısıyla kusurları olan bir metindi. Aziz, yönetmeliğini 1222'deki toplantıda sunduğunda bazı biraderler Francesco'ya hâlihazırdaki yönetmeliklerden faydalanabileceğini söylediler, ama Francesco öfkelenerek kendi yönetmeliğinde ısrar etti.³⁴ Sonunda Leo ve başka bir biraderle inzivaya çekilerek yazdıklarını elden geçirdi.³⁵ Francesco, günümüzde *Regula bullata* olarak bilinen ve III. Honorius'un 8 Kasım 1223'te onayladığı bu yönetmeliği kaleme alırken, Kilise hukuku bilen biraderlerden de yardım aldı.³⁶

Regulata bullata marjinalliğini yitirmemiş olsa da 1221 yönetmeliğinden bir hayli farklıdır. Öncelikle Francesco'nun kişisel ifadeleri kaybolmuştur, metin daha kısadır. Ayrıca aziz bu yönetmelikte yoksulluk ilkesi hususunda daha kararlı bir yaklaşım sergiler: 1221'de yalnızca cüzzamlılara yardım etmek için biraderlerin para almalarına izin verilirken, 1223 yönetmeliğinde bu istisna da ortadan kalkmıştır. Buna karşılık *minister*'ler "ruhani dost"lardan yardım alabilirler.³⁷ Buradaki "ruhani dostlar" (*spirituales amici*) henüz muazzam kaynakları kontrol eden hukuki bir temsilci değildi, yalnızca biraderlerin yardım isteyebilecekleri sivillerdi. Bu ifadeyle birlikte biraderler finansal meselelerde her zaman başkalarına bağımlı oldular.

³³ER, *FA:ED*, vol. I, s.65.

³⁴AC, *FA:ED*, vol. II, s. 132.

³⁵Francesco'nun bu inziva sırasında üzerinde çalıştığı yönetmeliğin şüpheli bir şekilde kaybolduğu ve o sırada azizin vekili olarak hareket eden Elias Birader ile *minister*'lerin fırsattan istifade ederek 1223 yönetmeliğindeki kuralları gevşettikleri temel kaynaklarda sıkça geçer. Fakat AC ve 2C'de Francesco *Regula bullata*'yı över ve kendisinin yazdığını söyler. AC, *FA:ED*, vol. II, s. 146. 2C, *FA:ED*, vol. II, s. 381.

³⁶Quo elongati, *FA:ED*, vol. I, s. 571.

³⁷LR, *FA:ED*, vol. I, s. 102.

Regula bullata'nın 1221 yönetmeliğinden bir diğer farkı da burada bedensel çalışma yerine dilenmenin vurgulanmış olmasıdır.³⁸ Dilenmenin bedeni hor görme dışında bir nedeni daha vardır; 1209'a kıyasla tarikatla artık daha çok din adamı vardı. Zanaat bilmedikleri için bu yeni üyelerin bedensel çalışmayla geçinmeleri beklenemezdi. Dilenmenin temel geçim kaynağı hâline gelmesinden ötürü, bu tarihten itibaren yoksulluk ilkesi Fransisken hareketin ayırt edici özelliği oldu.

Regula bullata'yla birlikte tarikat *fraternità*'dan tarikatlığa terfi etti. 13. yüzyılda temel sivil dindarlık formu olarak gördüğümüz *fraternità*'lar, tarikatlar gibi örgütlü ve hiyerarşik bir yapıya sahip değildi. Fransisken biraderler, 1223'e kadar dağınık gruplar hâlinde yaşayıp vaaz vererek ve cüzzamlılara yardım ederek *fraternità* yapısını sergilemiş, hatta uzun süre kendilerini Assisili Tövbekarlar olarak tanımlamışlardı.³⁹ Ama artık kurumsallaşma aşamasındaki bir tarikattılar.

Francesco, yönetmeliği onaylandıktan sonra yavaş yavaş yönetimden çekildi [**Resim G.5**]. İlerleyen hastalığının da etkisiyle iyice huysuzlaşmıştı. Davranışlarıyla diğer biraderlere örnek olmak istiyor, ama manen üstün oldukça "Küçük Birader" olmaktan bir o kadar uzaklaşıyordu. Kaldı ki 1224'teki Fransisken Tarikatı, 1209'dakinden çok farklıydı. Tarikattaki tövbekar biraderlerden bir ruhban sınıfı oluşmaya başlamıştı. Oysa biraderlerin din adamı olabilmeleri, belli bir eğitime tabi tutulmalarını gerektiriyordu. Bedensel çalışmadan entelektüel çalışmaya geçiş ise Francesco'nun öngördüğü yaşam tarzından bir hâyli farklıydı.

Francesco'nun hayatının son iki yılı hastalığıyla mücadele ederek geçmiştir. Neredeyse kör olmuştu ve pek az yemek yiyebiliyordu. Stigmata mucizesinin gerçekleştiği La Verna'da bir ay kaldıktan sonra [**Resim G.6**], Elias'ın ısrarlarıyla tedavi olmak için bir inziva yerinden bir başkasına sürüklendi; bedeni üzerindeki kontrolünü yitirdikçe, çevresindekilerin denetimi altına girmişti. Daha azizlik mertebesine resmi olarak ulaşmadan Assisi halkının gözünde bir azizdi. Daha önce Assisi'den böyle önemli bir dini şahsiyet çıkmamıştı ve Francesco'nun naaşının komünde, röliklerinin de buradaki kilise ve manastırlarda bulunması hac ticareti bağlamında iktisadi önem taşıyordu. Bu yüzden azizin ayak ve bacaklarındaki ödem kötüleşince, Assisililer azizin yabancı bir kentte öleceğinden endişe duyarak bulunduğu yere bir grup şövalye yolladılar. Şövalyeler, Francesco'yu Assisi'deki

³⁸LR, *FA:ED*, vol. I, s. 102-103.

³⁹AP, *FA:ED*, vol. II, s. 43.

piskoposluk sarayına nakledip kaçırılmaması için gece gündüz sarayın etrafında nöbet tuttular.⁴⁰

Orta Çağ'daki "iyi ölüm" geleneğine göre, ölmekte olan kişinin refakatçileri söz konusu kişinin öteki dünyaya tövbe etmiş olarak geçmesini sağlamakla yükümlüydü. Buna göre kişi ölümle yüzleşmeli, günahlarını telafi etmeli ve diğerlerine örnek olmalıydı.⁴¹ "İyi ölüm"ün bir parçası da geriye vasiyet bırakmaktı, çünkü ölmekte olan iyi Hıristiyanlar burada geçmiş hatalarını dile getirebilir, mal varlığını geridekilere bırakabilirlerdi. Francesco'nun Leo'ya bıraktığı dua kitabı dışında başka kişisel eşyası yoktu. Bu yüzden o da biraderlere kendi hayatını, kendi manevi değerlerini vasiyet olarak bıraktı. Vasiyetnamesinde dine döndüğü ilk dönemden, cüzzamlılardan ne kadar nefret ettiğinden ve yüzünü Tanrı'ya dönüşüyle onlara yönelik bakış açısının ne kadar değiştiğinden bahsediyordu. Tanrı'nın ona, kiliselere ve o kiliseleri idare eden din adamlarına, ökaristiye, kutsal sözlerin yazılı olduğu en ufacık parşömene bile saygı duymayı öğrettiğini anlatıyordu.⁴² Biraderlerin hatırlamalarını istediği şeyler bunlardı. Biraderleri, kendileri ve başkaları adına papalıktan ayrıcalık talep etmemeleri ve gösterişli kiliselere yerleşmemeleri konusunda uyarıyor ve vasiyetnamesinin yeni bir yönetmelik olmadığını, biraderlerin yönetmeliğe daha uygun davranmaları için bir teşvik olduğunu hatırlatıyordu.⁴³

Francesco 3 Ekim 1226'da öldü. O günü İsa'nın son akşam yemeğinde ökaristiye gerçekleştirdiği gün olan perşembe sanmış ve ölmek için uygun bir gün olduğunu düşünmüştü.⁴⁴ Aziz ölür ölmez hemen onunla ilgili mucizeler ortaya çıktı, biraderler stigmata yaralarını fark ettiler; inananlar ve şüphe edenler oldu. Bu esnada Assisi halkı azizin naaşını kente götürecek bir cenaze alayı hazırlamıştı. İlk durak San Damiano'ydu, azizin ilk takipçilerinden, Fransisken Tarikatı'nın ikinci ayağı *Ordo sanctae Clarae*'den Azize Chiara (1194-1253) ve rahibeler Francesco'ya saygılarını sundular.⁴⁵ Daha sonra cenaze alayı *requiem* için San Giorgio Kilisesi'ne girdi.⁴⁶

⁴⁰AC, *FA:ED*, vol. II, s. 198. Nitekim kutsal kişiler bedenlerinin taşıdığı önemin farkında oldukları için çoğu aziz ya da azize hayatının sonuna geldiğinde memleketine gitmeyi tercih etmiştir. Vauchez, "The Saint", s. 333.

⁴¹Augustine Thompson, *Cities of God: The Religion of the Italian Communes 1125-1325* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005), s.383-398. Francesco ise hiç de "iyi ölüm"e uygun davranışlarda bulunmamıştır; söz gelimi ölüm döşegindeyken biraderlere Tanrı'ya yazdığı övgüleri söylettirmiş ya da lavta dinlemiştir. AC, *FA:ED*, vol. II, s. 168-169.

⁴²Test, *FA:ED*; vol. I, s. 124-125.

⁴³Test, *FA:ED*; vol. I, s. 126-127.

⁴⁴Thompson, *Francis of Assisi*, s. 138.

⁴⁵Azize Chiara ve Yoksul Chiaralar için bkz. EK C

⁴⁶1C, *FA:ED*, vol. I, s. 279-286.

Francesco'nun bedeni Assisi Bazilikası inşa edilene kadar dört sene boyunca burada kalacaktı.

Bu esnada tarikatın yeni *minister generalis*'ini seçmek için 1227 Pentekost'unda bir genel toplantı yapıldı ve tahminlerin aksine Francesco'nun vekil olarak bıraktığı Elias değil, Giovanni Parenti (1227-1232) seçildi.⁴⁷ Giovanni Parenti, aslen Romalı bir avukattı ve daha önceden İspanya'da bölge *minister*'i olarak görev yapmıştı.⁴⁸

Giovanni Parenti İtalya, Fransa ve Almanya'daki idari bölgeleri gezip denetlemelerini yaparken, Elias da Assisi'de Francesco'nun naaşı için uygun bir mabedin inşasıyla ilgilendi. Bazı biraderler Francesco'nun çok sevdiği Porziuncola'ya gömülmesini isteseler de, burası hem korunaksızdı hem de şehir dışındaydı. Oysa Francesco'nun naaşının Assisi'de yer alması, komüne saygınlık ve zenginlik getirecekti.

Francesco önce 1228'de San Giorgio Kilisesi'ndeki tören sırasında aziz ilan edildi.⁴⁹ Daha sonra da Assisi'nin kuzey batı tarafında yamaçlık bir arazi Papa IX. Gregorius'un ve Elias'ın çabalarıyla satın alındı ve buraya büyük bir bazilika inşa edildi. Gregorius, 1229'da çıkardığı bir papalık fermanıyla bütün din adamlarından Francesco *cultus*'unu desteklemelerini talep etti.⁵⁰ Böylece elde edilen kaynaklarla 1230'da San Francesco Bazilikası azizin naaşı için hazır hâle getirildi. Aslında amaç, azizin bedenini papa ile Kilise'nin ileri gelenleri eşliğinde yeni bazilikaya nakletmekti, fakat Elias törenden üç gün önce azizin naaşının çalınacağına ilişkin dedikodular duyunca biraderler bir gece yarısı herkesten habersiz Francesco'yu yeni bazilikaya taşıyarak ana altının altına, kriptaya gömdüler [**Resim G.7** ve **Resim G.8**].⁵¹

14. yüzyılda Perugia Assisi'yi işgal edecek, Assisi'nin komşusuyla olan daimi savaşı onu ekonomik olarak tüketecekti. Assisi savaş, ekonomi ve politika söz konusu olduğunda hiçbir zaman Floransa gibi büyük Kuzey İtalya komünleriyle ya da Roma'yla boy ölçüşmemişti. "Küçük Birader", bu küçük komünün gölgede kalmasını engelledi.

⁴⁷Fransiskan Tarikatı'nın 13. ve 14. yüzyıllardaki *minister generalis*'leri için bkz. EK A

⁴⁸Giordano da Giano, La Cronaca, *Biblioteca dei Classici Italiani*, <http://www.classicitaliani.it/francesco/Giordano_Giano_Cronaca.htm>, [erişim 30 Ağustos 2018] Giovanni Parenti'yle ilgili bilgiler 51. paragrafta yer alır. Arnald of Sarrant, *Chronicle of the Twenty-Four Generals of the Order of Friars Minor [1369-1374]*, trans. Noel Muscat (Malta: TAU Franciscan Communications, 2010), 2:210.

⁴⁹Mira circa nos (19 Temmuz 1228), *FA:ED*, vol. I, s. 565-570.

⁵⁰*Sicut phialae aureae*. Moorman, *A History of the Franciscan Order*, s. 87.

⁵¹Arnald of Sarrant, *Chronicle of the Twenty-Four Generals*, 2:212.

3.2. Erken Dönem Fransisken Tarikatı

3.2.1. Elias Birader

Fransiskenler 1230'daki genel toplantıda Francesco'nun vasiyetnamesini nasıl yorumlayacakları konusunda bir karara varamayarak papaya başvurmaya karar verdiler. Aziz, vasiyetnamesinin yeni bir yönetmelik olmadığını belirtmişti, ama Fransisken yönetmeliğine daha iyi uymak adına burada bahsedilen yoksulluk, sadelik ve alçak gönüllülük ideallerinin benimsenmesi gerektiğinin altını çizmişti. Şimdi, Francesco'nun ölümünden sadece dört yıl sonra, Fransiskenler yönetmeliğin muğlak ve katı olduğunu öne sürüyor, tarikat içinde çileci yoksulluk yanlıları ile geleneksel manastır yaşantısını savunanlar olmak üzere iki zıt kutup belirliyordu. Papa IX. Gregorius, *Quo elongati*'yle bu konudaki kararını verdi: Francesco vasiyetnamesini *minister*'lere danışmadan yazmıştı, ayrıca azizin kendinden sonra gelecekler üstünde yetkisi yoktu. Dolayısıyla metninin bağlayıcı bir gücü olamazdı. Biraderler barınacak konutlara, kitap ve mobilya gibi eşyalara sahip olmak zorundaydılar ve bu eşyalar resmen onlara ait olmadığı sürece yönetmelik kullanımlarını yasaklayamazdı. Mülkiyet hakkı tarikatın koruyucuları ruhani dostlarda (*spirituales amici*) olacak, bu kişiler biraderlerin istekleri doğrultusunda tarikatın neye ihtiyacı varsa alıp satabilecekti.⁵² Bu ferman tarikatın tarihinde bir dönüm noktası oldu, çünkü bundaböyle hiçbir birader vasiyetnameyi referans göstererek mutlak yoksulluk talep edemezdi.

Giovanni Parenti zamanında Fransisken tarikatı, özellikle Almanya'da çok gelişti. Fransiskenler artık sürekli "yolda" değildiler, manastırlarda yaşamaya başlamışlardı. Liturjik ritüelleri gerçekleştirmeye daha çok vakit buluyorlardı. *Quo elongati*'yle kitap edinebildikleri için kütüphaneler kuruldu. Francesco, ruhban sınıfından olmayan biraderlerin eğitime karşı durduğu hâlde, Giovanni Parenti biraderler arasında eğitim almak isteyen birçokları için eğitmen tuttu.⁵³

Ruhban sınıfından birader sayısının artması bazı sorunların tohumlarını da attı. Aslında IV. Laterano Konsili'nde alınan karara göre, inananlar yılda bir kez bütün günahlarını mahallelerindeki rahiplerine itiraf etmek zorundaydılar. Fakat Fransisken

⁵²Quo elongati, *FA:ED: vol. I*, s. 570-576.

⁵³Giordano da Giano, La Cronaca, *Biblioteca dei Classici Italiani*, <http://www.classicitaliani.it/francesco/Giordano_Giano_Cronaca.htm>, [erişim 30 Ağustos 2018] Giovanni Parenti'nin Almanya'da biraderler için eğitmen tutması 54. paragrafta geçiyor.

biraderler eğitim aldıkça daha etkili vaazlar verdiler. Bu nedenle daha çok sayıda insan, günah çıkarma gibi -normalde seküler ruhban sınıfından piskoposluklara bağlı cemaat rahiplerinin yerine getirdikleri- hizmetler için Fransiskenlere başvurmaya başladı. Tarikat kurulduğunda bünyesinde çok az rahip barındırdığından bu durum başlangıçta sorun olmamıştı; zaten Francesco da yazılarında bu konuya hiç değinmemiştir. Fakat artık Almanya'da piskoposlar, Fransiskenler ile cemaat rahiplerinin yetki sınırlarının belirlenmesini istiyorlardı.

Gregorius, Giovanni Parenti yönetiminin ilk iki yılında Fransisken biraderlerin kendi *convento*'larına özgürce gömülebilmesi ve Assisi Bazilikası için zaten bazı ayrıcalıklar vermişti. Şimdi de başka fermanlarla piskoposlara Fransisken biraderlerin serbestçe faaliyet göstermelerini engelleyecek her türlü hareketi yasaklıyordu. 1231'de *Nimis iniqua* ve *Nimis prava*'yla Fransiskenlerle dost olduğu bilinen yüksek rütbeli din adamlarını, biraderlerin haklarının çiğnenmemesini gözetmekle yükümlü tuttu.⁵⁴ Tarikatın sonraki dönemlerinde Spiritualistler mutlak yoksulluk ilkesinden uzaklaşma ve papalık ayrıcalıklarının peşine düşme hususunda Elias'ı şiddetle eleştireceklerdi. Ama aslında ilk *minister generalis*'in döneminde bile Fransiskenler başka bir doğrultuda yol alıyor ve pek çok ayrıcalık elde ediyorlardı.

1232'deki genel toplantıda Elias *minister generalis* seçildi [**Resim G.9**]. O başa gelir gelmez denizaşırı misyonerlik faaliyetleri hız kazandı. Sarazenlerin topraklarına gidecek biraderler için Şam sultanına, Bağdat halifesine ve Fas kralına mektuplar yazıldı. Bir yandan da Assisi Bazilikası'nın inşası bağışlarla devam ediyordu. Elias bu bağışçıların bazılarıyla yakın temas hâlindeydi. Söz gelimi hem papa ile hem de Kutşa Roma İmparatoru II. Frederick'le dosttu; hatta 1238'de IX. Gregorius onu imparatorluk ve papalık arasında arabulucu olarak görevlendirmişti.

Bütün bunlara rağmen Elias bir şekilde biraderlerin nefretini üstünde toplamayı başarmıştır; örneğin Parmalı Salimbene'nin vakayinamesinde bir bölüm başlı başına Elias Birader'in kusurlarına ayrılmıştır. Buna göre Elias, seçildiğinde sağlığının çok iyi olmadığını söyleyerek hastalara sağlanan bazı ayrıcalıklardan yararlanmak istemişti. Fakat belli ki bu ayrıcalıklarda aşırıya kaçıyordu. Seküler yöneticiler karşısında kibirli ve rahatına düşkün bir tavır sergiliyordu.⁵⁵ Dahası II. Frederick'le

⁵⁴Rosalind B. Brooke, *Early Franciscan Government: Elias to Bonaventure* (Cambridge: Cambridge University Press, 1959), s. 133.

⁵⁵Biraderlerin atla seyahat etmeleri yasaktır. Ama Elias kısa mesafelerde bile at üstünde yolculuk yapıyordu. Gerçi Francesco da hastayken ata binmişti. Ne var ki Elias'ın tercih ettiği atlar çok gösterişliydi. Arnald of Sarrant, 2:229. Elias'ın sadece ona

olması gerekenden fazla samimiydi. Oysa imparatorun o dönem güttüğü politika, Kilise'nin bağımsızlığı için tehdit teşkil ediyordu. Elias'ın tarikatın başında olduğu süre zarfında papalık ve imparatorluk arasında savaş vardı. Dolayısıyla tarikat liderinin imparatorla böyle yakın ilişki içinde olması, Fransiskenlerin papalık çevrelerindeki konumunu tehlikeye atıyordu.

Elias ile ilgili başka bir sorun da bölge *minister*'leriyle yaşadığı anlaşmazlıklardı. Parmalı Salimbene'ye bakacak olursak Elias idari bölgelere ruhban sınıfından olmayan niteliksiz biraderleri atıyordu ve bu seçimlerdeki tek kriteri o kişiyle olan yakınlığıydı. Ruhban sınıfından olan *minister*'lere ise tepeden bakıyor, tarikat yönetimiyle ilgili meselelerde onlara danışmıyordu. Başta olduğu dönemde bir kez bile genel toplantı yapmamıştı.

Aslında Elias birçok konuda Giovanni Parenti'den çok da farklı davranmamıştır. Anlaşmazlığın kaynağı şuydu: Tarikat içindeki ruhban sınıfı, sivil biraderlerin yüksek konumlara getirilmesinden hoşlanmıyordu.⁵⁶ Elias tıpkı Aziz Francesco gibi ruhban sınıfından değildi,⁵⁷ dolayısıyla tarikattaki sivil biraderler ile rahipler arasında ayırım gözetmiyordu. Bu, Francesco'nun ideallerine de uygun bir yaklaşımdı, ama tarikat artık 1209'daki tarikat değildi. Rahip olan biraderler, Fransiskenlerin daha akademik bir doğrultuda gitmelerinden yanaydılar ve *minister generalis* onlara engel oluyordu. Elias, ne Francesco'nun yakın çevresinin takdir edeceği kadar sofu ne de manastır yanlıları gibi eğitilmiş bir din adamıydı ve sonuçta tarikattaki iki eğilime de yaranamadı. Sonunda Halesli Alexander (y. 1185-1245), La Rochelleli Jean (y. 1200-1245) ve Favershamlı Haymo (ö. y. 1243) 1238'de papaya başvurdular. Gregorius, Roma'da bir genel toplantı yapılmasını emretti. Tarikat Elias'la ilgili bir rapor hazırladı. 1239'da toplantı yapıldığında, papa *minister generalis*'in geçmişte Fransiskenler için çok kıymetli işler yaptığını, ancak tarikat içerisinde ciddi sayıda birader hareketlerini kabul edilemez bulduğu için artık liderliği bırakması gerektiğini söyledi. Böylece Elias

özel yemek pişiren bir aşçı, şaşaalı giyinen kişisel hizmetkarları vardı. Özel hazırlanmış yemekleri tek başına yemesi biraderler arasında büyük rahatsızlığa neden oluyordu. Bir gün Quintavalleli Bernardo, Elias'ı kendi odasında mükellef bir öğün yerken görünce tabağını da alarak masasına oturmuş ve onu yemeğini paylaşmaya mecbur bırakmıştı. G. G. Coulton, *From St. Francis to Dante: A Translation of All That is of Primary Interest in the Chronicle of the Franciscan Salimbene* (London: Duckworth & Co., 1908), s. 87. Elias adeta seküler bir yönetici gibi davranıyordu; Parma *podestà*'sı kendisini ziyaret ettiği sırada ateşin önündeki bir döşekte yatıyordu, *podestà*'nın geldiğini gördüğü hâlde ayağa kalkmamıştı. Coulton, s. 43.

⁵⁶ Coulton, s. 84-85.

⁵⁷ Salimbene'nin vakayinamesinde Elias gençliğinde döşek dikerek ve çocuklara Mezmurlar'ı öğretmekle geçmiştir. Coulton, s. 43. Ancak Arnolfo Fortini ve Lorenzo Di Fonzo, Elias'la ilgili biyografik araştırmalarında Elias'ın tarikata girmeden önce yazman ya da noter olduğu sonucuna vardılar, ki bu da o dönem üniversitede hukuk eğitimi gerektiyordu. Ayrıca Di Fonzo, Elias'ın 1198'de Assisi'de konsül olduğunu iddia etmiştir. Thompson, Francis of Assisi, s. 226.

dönemi sona erdi.⁵⁸ Biraderler aynı sene, İngiltere'deki *minister*'liği sırasında kendini kanıtlamış olan Pisalı Alberto'yu (ö. 1240) *minister generalis* seçtiler. Alberto, tarikatın ruhban sınıfına mensup ilk lideri oldu. Bu durumu tarikat içindeki akademisyenleri cesaretlendirecek, bundan sonra pek çok *minister generalis* ve bölge *minister*'i eğitilmiş din adamlarının arasından çıkacaktı.

3.2.2. Tarikatta kamplaşma belirtileri

Pisalı Alberto'nun 1240'taki ani ölümüyle sonlanan yönetiminin ardından yerine Favershamlı Haymo (ö. 1244) geçti. Haymo İngilizdi ve Pisalı Alberto *minister generalis* olduğunda onun yerine bölge *minister*'i olarak görev yapmıştı. Tarikata katılmadan önce teologdu, muhtemelen aynı zamanda iyi de bir akademisyendi, zira IX. Gregorius Doğu ve Batı Kiliseleri arasındaki olası bir birleşme için 1233'te Nicea'ya yollayacağı delegelerin arasına onu da seçmişti.

Haymo, tarikatın başında kaldığı kısa süre boyunca, Pisalı Alberto'nun eğitim hareketini destekledi. Fakat bazı yönleriyle eski *minister generalis*'ten çok farklıydı. Her şeyden önce Francesco'nun ruhani bir terbiye olarak gördüğü dilenmeden yana değildi; biraderlerin dilenmelerinden, *convento*'larının topraklarını genişleterek bahçelerinde tarım yapmalarını tercih ederdi.⁵⁹ Yönetimde olduğu sürece boyunca çok sevdiği Cortona ve Assisi'den nadiren ayrılmış Elias'ın aksine, Haymo sık sık diğer bölgeleri denetlemek üzere seyahat etti ve ruhban sınıfından olmayan biraderlerin tarikat içinde önemli konumlara yükselmemeleri için çaba gösterdi.

Haymo'nun 1244'teki ölümünden sonra yerine Jesili Crescenzo (1244-1247) seçildi. Crescenzo tarikata girmeden önce tıp doktoru ve avukattı; biraderlere katıldıktan sonra Ancona'da bölge *minister*'i olarak görev yapmıştı. O başa geçtiğinde, tarikat Elias Birader'in Kutsal Roma İmparatoru ile olan ilişkisinin yarattığı skandallarla uğraşıyordu. Ayrıca idari bölgelerde yönetmeliği yorumlamaktan çok, aynen uygulamaktan yana olan bazı biraderler vardı.

Mutlak yoksulluk ilkesine uygun biçimde münzevi bir yaşantı sürmek isteyen Francesco'nun ilk yoldaşları (Leo, Quintavalleli Bernardo, Egidio, Angelo, Rufino ve

⁵⁸Elias'ın hikayesi iyi sonuçlanmaz. Liderlikten çekildikten sonra bir süreliğine Cortona'da inzivaya çekilir, fakat Pisalı Alberto'nun yasaklamasına rağmen keyfi biçimde Chiara ve rahibeleri ziyaret etmesi ve aforoz edilmiş Kutsal Roma İmparatoru II. Frederick'in yanına gitmesi onun da aforoz edilmesine neden olur. Biraderler skandalın sona ermesi için 1247'de yeni *minister generalis* Parmalı Giovanni'yi araya sokarlar. Elias, Giovanni hakkında çok iyi şeyler duymuştur ve ondan af dilemeye hazırdır, fakat bölge *minister*'lerinin kendisini zincire vuracaklarından çekinir. Ancak hayatının sonuna geldiğinde boyun eğerek tövbe eder ve affedilir. Bundan birkaç gün sonra, 22 Nisan 1253'te ölür. Coulton, s. 84-85.

⁵⁹Thomas of Eccleston, *The Friars and How They Came to England* (London: Sands & Co., 1903), s. 182.

Masseo) tarikatın eğitim hamlesine ve Kilise'de elde ettiği konuma sıcak bakmıyorlardı. Bu grup, Francesco'nun başlattığı geleneği sonraki kuşaklara aktardı. Tarikat içinde geçmişi biraz romantize eden, özellikle de mutlak yoksulluk ve papalık ayrıcalıklarına ilişkin yeni gelişmeleri Francesco'nun ideallerine ihanet olarak değerlendiren bir grup iyice belirginleşti. Biraderler çoğunluğun uyduğu yaşam tarzını benimsemekle, tarikata girerken kabul ettikleri kurallara sadık kalıyorlar mıydı? Aslında ettikleri yemini bozmuş olmuyorlar mıydı? Francesco yasakladığı hâlde para kullanıp mülkiyetin tadını çıkarırken, İsa ve havarilerinin yaşam tarzına sadık kaldıklarını iddia etmek onurlu bir davranış mıydı?⁶⁰ Onların bakış açısından tarikat yaşamı -muhtemelen Francesco'nun hiç istemeyeceği bir şekilde- üniversitelerde mevki sahibi olan ayrıcalıklı bir ruhban sınıfının ihtiyaçlarına göre düzenlenmişti ve mutlak yoksulluk idealinden uzaklaşmıştı. Böylece sonradan *Spirituali* adını alacak fraksiyonun temelleri atıldı. Crescenzo'nun baskı politikasının hedefindeki grup, Spiritualistlerin tohumu, Burr'ın deyişiyle proto-Spiritualistler olarak anılan gruptu.⁶¹ Bu grubun karşısında statükoyu savunan *Conventuales*, yani Manastırcılar (*Rilassati*) yer alıyordu. Onlara göre Fransiskenlerin görevi vaaz vermede ve inananların günahlarını dinlemede seküler ruhban sınıfına destek olmak, üniversitelerde teoloji çalışmalarına katkıda bulunmak, heretizmle mücadele etmek ve kafirleri Hıristiyan yapmaktı. Bu görevleri yerine getirmek için tarikatta bazı değişikliklerin yapılması zorunluydu. Francesco'nun yaşadığı dönemden bu yana dünya ve Kilise çok değişmişti ve tarikatın bu değişime ayak uydurması doğru bir şeydi. Manastırcılar kendilerini Kilise'nin bir aracı olarak görüyorlardı, dolayısıyla Kilise'ye itaat onlar için önemliydi. Bu noktadan bakıldığında üstlerine isyan eden ve papaya itaat etmeyen Spiritualistler düpedüz heretiktiler. Tarikatın saygınlığına leke düşürdükleri için ya itaate zorlanmalı ya da tarikattan uzaklaştırılmalıydılar.

Regula bullata, biraderlerin sadakat göstermeleri gereken tek şeydi. Fakat yönetmelik yorumlanarak uygulanıyordu. Bu yorumlama eylemi üçe ayrılıyordu: 1. Tarikatın lideri yönetmeliği idari olarak yorumluyordu, 2. Biraderler bu yönetmeliği bireysel olarak yorumlayabiliyorlardı, 3. Papa yönetmeliği biraderler adına

⁶⁰ Malcolm Lambert, *Ortaçağda Dinsel Sapkınlıklar* (İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2015), s. 256-259.

⁶¹ Burr, Spiritualist ve Manastırcı grupların Bonaventura öncesi dönemdeki varlığına karşı çıkıyor. Buna göre Bonaventura'ya kadar tarikat içinde, açıkça işaret edilebilecek hedeflere sahip, birbirine düşman iki fraksiyon belirgin değildi. Fransisken Tarikatı içindeki Spiritualistler-Manastırcılar ayrımı ancak 1274'ten sonra net biçimde görülebilir. Dolayısıyla yazar Jesili Crescenzo dönemindeki muhalefeti "proto-Spiritualistler" olarak adlandırmıştır. David Burr, *Spiritual Franciscans: From Protest to Persecution in the Century After Saint Francis* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2011), s. 11-43.

yorumlayabiliyordu. Örneğin IX. Gregorius, *Quo elongati*'yle tarikatın ruhani dostlarının biraderler adına mülk sahibi olabilmelerini öngörmüştü.

Papa IV. Innocentius (y. 1195-1254) 14 Kasım 1245'te, *Ordinem vestrum*'la bu kullanım hakkını daha da ileri götürdü. Tarikatın ruhani dostları, biraderler adına para bulundurabilirlerdi. Ama eşyaya (kitap, mobilya, aletler) getirilen sınırlandırma kaldırılmıştı. Artık biraderler sadece temel ihtiyaçlarını gidermek için değil, gerekli gördükleri her şeyi tarikatın koruyucusu ruhani dostlarından isteyerek edinebilirlerdi.⁶² Fakat Gregorius *Quo elongati*'yle mal varlığının yasal sahibini tarikatın hamileri olarak öngörürken, Innocentius yasal sahipliği -mal sahibi özellikle hak iddia etmiyorsa- papalığa geçirdi. Her iki durumda da mal varlığının kontrolü Fransiskanlerdeydi. Biraderler, başta bu işlerin yürütülmesi için tarikatın ruhani dostlarını ya da sivil hamileri görevlendirirken, *convento*'ların gündelik faaliyetlerinin gittikçe karmaşıklaşmasıyla resmi vekiller (*procuratores*) atadılar, ki bu da *zelanti*'nin,⁶³ yoksulluk ilkesine aykırı bulduğu uygulamaların başında geliyordu.

IV. Innocentius'a göre bu *zelanti*, Kilise'nin heretizmle mücadelesinde fonksiyonel bir araçtı. Bu yüzden papa, hem tarikatta bazı pratik değişikliklere gitmek hem de *zelanti*'nin desteğini kaybetmemek için 1247'de Parmalı Giovanni'nin (1209-1289) yeni *minister generalis* seçilmesini sağladı. Giovanni, Paris'te eğitimini tamamladıktan sonra Bolonya ve Napoli'de diğer biraderlere ders vermiş, tarikat içinde sevilen, mütevazı bir biraderdi. Biraderlerin Avrupa'nın entelektüel yaşantısında üstlerine düşen görevleri yerine getirmelerini, ama Küçük Biraderler olduklarını da unutmamalarını istiyordu.

1250'lerde dilenci tarikatlar ile seküler ruhban sınıfı ve üniversite hocaları arasında rekabet baş göstermişti. Fransiskanler öğrencilerden çok az ücret talep ettikleri için daha çok tercih ediliyor, bu da geçimleri öğrencilerden aldıkları ücrete bağlı olan seküler hocaları zor durumda bırakıyordu. Ayrıca tarikatın kendi içinde eleştiriler, tartışma ve isyanlar, tarikattan ayrılanlar mevcuttu. Parmalı Giovanni, bir yandan Fransiskan yaşantısının özünü koruyup yönetmeliğe mutlak itaati sağlamaya ve suistimalleri engellemeye çalışırken, diğer yandan tarikatın yöneticilerini ve genel politikasını eleştirerek itaatsizlik gösteren biraderleri cezalandırdı. İyi bir izlenim

⁶²*Ordinem vestrum, FA:ED, vol. II, s. 774-779.*

⁶³İtalyanca "ateşliler, hevesliler, aşırı sofular". Spiritualist biraderler için kullanılan başka bir terim. "Fratricelli", *The Catholic Encyclopedia vol. VI, s. 244-249.*

yaratıp Fransiskanların popürlüğünü sağlama almak amacıyla bazı uygulamaları yürürlüğe koydu. Söz gelimi 1254'te tarikatın ruhani dostlarının Fransiskan cübbesiyle gömülüp cenazelerinin ardından zaman zaman ayin yapılması için izin aldı. *Ordinem vestrum*'un müsaade ettiği uygulamaların kaldırılmasına karar vererek *Quo elongati*'yi tekrar standartlaştırdı.

Dilenci tarikatlar ile Paris Üniversitesi'nin *magistri*'si arasındaki gerilim sürerken, üniversite *mendicanti* cephesinden Borgo San Donnino'lu Gerardo'nun yazıları dolayısıyla dilenci tarikatları Gioacchinoculukla suçladı. Bu olayda IV. Innocentius'u rahatsız eden en önemli detay, üniversitenin Gerardo'nun yazdığı *Introductio ad evangelium aeternum*'da (1250) otuz üç hata bulmasıydı. Gerardo, Paris'teki Fransiskan *convento*'sunda teoloji dersleri veriyordu ve bu kitabı tarikattan habersiz yazarak yayımlatmıştı.

Calabria'da doğan Fioreli Gioacchino (y. 1135-1202) aslında noterdi, fakat Kutsal Topraklar'a yaptığı bir hac ziyaretinin ardından yaşadığı manevi bir bunalım sonucu inzivaya çekilmiş, çeşitli Sistersiyen manastırlarında Kutsal Kitap'ta -özellikle Yuhanna'nın *Apokalipsi*'nde- yer alan bazı örtük ifadelerin gizli anlamları üzerine çalışmalar yapmıştı. Gioacchino, Sistersiyen manastırlarına resmi olarak kabul edilmemiş, ama onun çalışmalarından etkilenen III. Lucius'un (y. 1100-1181) desteğini kazanmıştı. İlerleyen dönemlerde eserleri diğer papalardan da destek gördü. Ama III. Innocentius, çalışmalarını incelemeyi tamamlayamadan öldüğü için Gioacchino'nun eserleri resmi olarak onaylanmadan kaldı.⁶⁴

Gioacchino, Apokalips üzerine olan çalışması *Expositio in Apocalipsim* (1196-1199) ile -onun önsözü gibi gözükse de aslında yazarın sonradan kaleme aldığı bir eser olan- *Liber introductoris in Apocalypsım* adlı yapıtlarında geleneksel tefsir yöntemlerini Kutsal Kitap'a uygulayarak tarihin düzenini anlamaya ve geleceği öngörmeye çalışır.⁶⁵ Buna göre insanlık tarihi, yeryüzündeki yaşamın en yüksek noktasını oluşturan bir aydınlanma dönemine doğru ilerlemektedir.

Gioacchino, dünya tarihindeki üç durumun, Kutsal Üçlü'deki bir kişiye denk geldiğini iddia eder. İlk hâl, Eski Ahit'te anlatılmıştır, burada dünya Tanrı'nın çağını

⁶⁴Matthias Riedl, *A Companion to Joachim of Fiore* (Netherlands: Brill, 2017), s. 21-23, 31, 37.

⁶⁵Orta Çağ'da Eski Ahit'in Yeni Ahit'le paralellikler taşıdığına inanılırdı. Kutsal Kitap'ta anlatılan olaylarla Yeni Ahit yazıldıktan sonra gerçekleşmiş olaylar arasında bir uyum olmalıydı. Fioreli Gioacchino bu paralellikleri daha uzun bir zaman dilimine yayarak Yeni Ahit'ten sonrasi için bir anahtar bulmaya çalıştı. Başlıca olay ve kişilerin sayısal dizilişlerini çıkardı. Zamanı buna göre dönemlere ayırdı ve dünyanın sonunun yaklaştığını ileri sürdü. Lambert, s. 264.

yaşamaktadır. İkinci hâl Yeni Ahit'te anlatılmıştır ve burada da dünya Oğul'un çağındadır. Üçüncü hâl ise başlamak üzeredir. Bunda Kutsal Ruh'un hükümdarlığı söz konusu olacaktır. Fakat Üçüncü Çağ'ın başlangıcından hemen önce bir zulüm dönemi yaşanacaktır. Biri çağın başında (Selahaddin Eyyubi), diğeri sonunda (Kutsal Roma İmparatoru II. Frederick ve soyu) olmak üzere iki Deccal yeryüzüne inecek ve dünyevi Kilise yozlaşacaktır [**Resim G.10**]. Sadece İsa'nın havarilerinininkine benzer bir yoksulluğu benimsemiş bir tarikat, Yeni Çağ'ı başlatacaktır. O zaman Kilise'nin buyruklarına gerek kalmayacak, insanlık Kutsal Ruh'a uygun bir yaşam sürecektir.⁶⁶

Gioacchino bu tarikatın nasıl bir şey olacağını tam olarak bilmiyordu, fakat zaman içinde Gioacchino'nun takipçileri arasında bir değil, iki tarikattan bahsettiğine yönelik bir efsane yayıldı. Dominikenlerin ve "havarilerinininkine benzer bir yoksulluk" dediği için Fransiskanların Yeni Çağ'ı getirecek iki tarikat olduğuna inanıldı. Özellikle Fransiskanların dini eğitimleri ve vaazlarında kullandıkları canlı sembolizm, Küçük Biraderler'in Gioacchino'nun kullandığı paralellikleri ve sembolleri benimsemelerini kolaylaştırdı. Francesco stigmata geçirmişti, bu yüzden onu -Gioacchino'ya göre Yeni Çağ'ın habercisi olan- Apokalips'teki altıncı mührün meleğiyle özdeşleştirdiler.⁶⁷

Kilise, Gioacchino'nun üçüncü hâl'den bahsediş tarzı ve "ruhani insanlar" üzerinde önemle durduğu hâlihazırdaki düzen, hiyerarşi ve sakramentlere duyulan inancı sarsabilecek nitelikte olduğu için öğretiyi tehlikeli buldu. Bu öğreti temel alınır, ikinci hâldeki sakramentlerin ve hiyerarşinin yerini üçüncü hâlde neler alacaktı? Papalık fermanları ve tarikat yönetmeliğine getirilen yorumlarla kuralların gevşemesinden rahatsız olan *zelanti*, üçüncü hâlde Fransiskan Yönetmeliği'nin yeni İncil olacağına inanıyordu. Bu durumda yönetmelik, tüm papalık fermanlarından daha üstün olacak, *zelanti*'ye zulmedenler Deccal'in takipçileri sayılacaktı.⁶⁸

Borgo San Donninolu Gerardo'nun *Introductio ad evangelium aeternum*'u, Fioreli Gioacchino'nun eserleri üzerine provokatif bir incelemeydi. Çalışma, 23 Ekim 1255'te heretik ilan edildi. Sapkın bulunan Gioacchino değil, yalnızca fikirleriydi; Kutsal Üçlü anlayışı ortodoks inancıya uygun değildi. Gerardo ise ömür boyu hapis cezasına çarptırıldı. Onun mahkum edilmesiyle birlikte Fioreli Gioacchino'nun görüşleri bir süreliğine rahatça kullanılamasa da, Spiritualistler kendi yoksulluk ilkeleriyle

⁶⁶Riedl, s. 27-28.

⁶⁷Lambert, s. 263-265.

⁶⁸Lambert, s. 272-273.

Gioacchino'nun apokaliptik görüşlerini kısa süre sonra birleştireceklerdi.

Fioreli Gioacchino'nun fikirlerine yakınlığı herkesçe bilinen Parmalı Giovanni bu olay üzerine, genel toplantılarda *minister generalis*'in ve bölge toplantılarında bölge *minister*'i ile *definitores*'in incelemesinden geçmeden hiçbir kitabın yayımlanamayacağına ilişkin bir yasa çıkardı. Bundan böyle tarikatın reddettiği bir fikri ileri süren, onaylayan ya da bilhassa ortodoks inanış veya ahlaka aykırı bir düşünceyi savunanlara ağır yaptırımlar uygulanacaktı. Ne var ki bütün bunlar Parmalı Giovanni'yi kurtarmaya yetmedi. Brooke'a göre IV. Alexander'ın (1199/y. 1185-1261) mevcut durumdan hoşnutsuzluğu, Moorman'a göre ise tarikat içindeki Manastırcıların *minister generalis*'i Gioacchinocu olarak şikayet etmeleri yüzünden Parmalı Giovanni 1257'de görevden ayrıldı.⁶⁹ *Minister*'ler jest olarak Giovanni'den yerine geçecek kişiyi seçmesini istediler, o da 36 yaşındaki Giovanni Fidenza'yı, yani Bonaventura'yı önerdi.

3.2.3. Bonaventura

Bonaventura, 1221'de Orvieto yakınlarındaki Bagnoregio'da, soylu bir doktor babanın oğlu olarak dünyaya geldi. Çocukken geçirdiği bir hastalıktan Assisili Francesco'ya ettiği dualar sayesinde kurtulduğuna inandığından Fransiskenlere katıldı. Entelektüel becerileri dikkat çekince Parmalı Giovanni onu Paris'e, Halesli Alexander'ın yanında eğitim almaya yolladı. Bonaventura 1253'te Paris'teki Fransisken okulunun başına getirildi ve 1257'de de tarikatın başına geçti.

Onun döneminde Fransiskenler daha monastik ve akademik bir tarikat olma yoluna girdiler. Bonaventura'ya göre Fransisken tarikatı ve üniversite, iki ideali temsil ediyordu. Birinde insan kendini yoksulluk, alçak gönüllülük ve sadelikle Tanrı'ya adıyordu. Diğerinde ise ilahi erdemle temas etmek isteyen aklın kutsanması söz konusuydu. Bu iki idealin, misyonu merkez alan aktif yaşantı ile tefekküre dayalı çileci yaşantının birbiriyle çatışması değil, aksine birleşmesi gerekirdi. Eğitim, Francesco'nun ideallerinden sapmak anlamına gelmiyordu. Heretizm sadece ve sadece eğitimle alt edilebilir, Tanrı'nın krallığı bu iki idealin uzlaşmasıyla yeryüzünde kurulabilirdi.⁷⁰

Bonaventura, Parmalı Giovanni gibi alçak gönüllü ve dindardı; bir *minister generalis* olarak biraderler için en az Francesco ve Parmalı Giovanni kadar erişilebilirdi. Ancak

⁶⁹Brooke, s. 270-274; Moorman, *A History of the Franciscan Order*, s. 115.

⁷⁰Moorman, *A History of the Franciscan Order*, s. 141-144.

eski *minister generalis* gibi eğitim ve vaazdan yana olmakla birlikte, Gioacchinocu kehanetlere ilgi duymuyordu. Bu yüzden göreve gelir gelmez ilk işi Fransiskenlerin heretizme kaydığı iddialarına mahal vermemek amacıyla tarikat içindeki Gioacchinocuları cezalandırmak oldu. Hatta Parmalı Giovanni bile kovuşturmadan kurtulamadı, tarikattan uzaklaştırılarak hayatının kalanında Greccio'da sessiz sakin bir yaşantı sürdü.

Bonaventura'nın ikinci işi Fransisken Yönetmeliği'ni elden geçirip daha anlaşılır olmasını sağlamak oldu. Narbonne Yasaları olarak bilinen bu yeni nüshanın bir kopyası tarikatın her *convento*'suna dağıtıldı. Yönetmelik her ay yüksek sesle okunacak, böylelikle biraderlerin kurallardan haberdar olmamaları nedeniyle kuralları ihlal etmelerinin önüne geçilmiş olacaktı. Bonaventura böylece Fransiskenlerin İtalya dışındaki şöhretine leke düşüren ve biraderler arasında huzursuzluk yaratan suistimallerin önüne geçmeye çalıştı. Tarikatın başında olduğu sürece İtalya, Almanya, Fransa ve İngiltere'de dolaşarak denetlemeler yaptı.

Aziz Bonaventura bir reformcuymdu. Tarikatın parçalandığının farkındaydı ve çabaları birliği sağlama üzerinde yoğunlaşmıştı. *Zelanti*'nin Gioacchinoculuğuna hoşgörüsüz yaklaşırken aynı zamanda Manastırcıların kuralları gevşetme çabalarına da direnç göstermişti. Buna rağmen Parmalı Giovanni'yi cezalandırdığı için öldükten sonra bile Spiritualistler tarafından hiçbir zaman sevilmedi ve affedilmedi.

Bonaventura görevden ayrıldıktan sonra 1274'teki genel toplantıda yerine Ascolili Girolamo (1227-1292) seçildi. Aynı toplantıda, X. Gregorius'un (1210-1276) tüm dilenci tarikatları mülkiyet edinmeye zorlayacağına yönelik bazı dedikodular kulaktan kulağa yayıldı. Fransiskenler bu durumda papaya mı, yoksa tarikata girerken ettikleri yemine mi sadık kalacaklardı? Tarikat ikiye bölündü: Ancona'daki bir grup Spiritualist direnme kararı aldı, ki bu yeni kuşağın lideri Angelo Clareno'ydu (1247/1248-1337). Manastırcı çoğunluk ise papaya itaatten yanaydı ve karşı tarafı heretizm ve bölücülükle suçladı. Dedikodular üzerine itirazlarını bildiren birkaç Spiritualist birader ceza olarak ıssız bölgelerdeki inziva yerlerine kapatıldı. Hiçbir tövbe belirtisi göstermedikleri için cezaları sabitlendi; Spiritualistlere yönelik yaptırımları eleştirmek de yasaklandı. Bu esnada Angelo Clareno hüküm giymiş, direniş başka bölgelere de sıçramıştı. Spiritualistlere destek, Raimund Godefroy'nın (ö. 1310) *minister generalis* seçilmesiyle geldi. Provençeli soylu bir aileden olan Godefroy, bölge ziyaretleri sırasında Spiritualist biraderlerin hapsedildiklerini görüp tarafları dinledikten sonra

salıverilmelerini istedi. Bu biraderleri Ermeni Krallığı'na, Kilikya'ya misyona yolladı. Ne var ki biraderler bir süre sonra İtalya'ya dönmek zorunda kalacak ve Ancona'da Manastırcıların düşmanca tavırlarıyla karşılaşacaklardı.

Spiritualistler, Ancona dışında Provence ve Toskana'da da faaliyet gösteriyorlardı. Toskana merkezli grupta, tartışmanın önemli aktörlerinden biri olarak Casaleli Ubertino (1259-y. 1329) öne çıkıyordu. Ubertino Paris'te felsefe eğitimi almış, ama 1280'lerin ikinci yarısında eğitimini yarıda bırakıp İtalya'ya dönmüş ve Greccio'da Parmalı Giovanni de dahil olmak üzere tarikatın eski kuşağından biraderlerin etkisi altına girerek Spiritualistlere katılmıştı. Ubertino, hem tarikat hem de Kilise içindeki gevşemeden rahatsızdı, ama kimin peşinden gitmesi gerektiğini bilmiyordu. Parmalı Giovanni'nin ölümünden sonra gittiği Floransa'da Pierre de Jean Olivi'yle (1248-1298) tanıştı. O sıralar Santa Croce'de öğretmenlik görevini üstlenen Olivi'nin Gioacchinocu tarih anlayışı birçok Spiritualist üzerinde derin izler bırakacaktı.

3.2.4. Pierre de Jean Olivi'nin *usus pauper* öğretisi ve Gioacchinocu tarih anlayışı

Clareno'nun hapsedildiği dönemde Güney Fransa, Provence'ta, Olivi öncülüğünde bir muhalefet yükseliyordu. Pierre de Jean Olivi, 1260'larda Paris'te teoloji eğitimi almıştı, 1270'lerde Güney Fransa'da eğitimi. Spiritualistlerin babası Digneli Hugues'ün (ö. 1285) takipçisiydi, sonradan Offidalı Conrado'yla (1241-1306) tanışmış ve onun etkisi altına girmişti. Henüz erken bir tarihte Meryem üzerine yazdığı bir tefsir Ascolili Giralamo'yu kızdırınca metinleri yakılmıştı.

Olivi'nin bazı iddiaları 1283'te, Parisli yedi teologun oluşturduğu bir komisyonca soruşturmaya tabi tutuldu, öğretisi sansüre uğradı ve Olivi görevden alındı. Tartışmaya konu olan bu öğretiyi *usus pauper*'di ve Spiritualistler için büyük önem taşıyordu.

1283'teki soruşturma komisyonunda yargılanan, Olivi'nin "eşyanın sınırlı kullanımı" anlamına gelen *usus pauper* ile ilgili görüşleriydi. Olivi öğretisiyle "Fransiskanlar mülkiyeti tamamen mi reddetmeliler, yoksa eşyanın kullanımına sınır getirmek yeterli mi?", "Tarikata bağlılık yemini bunlardan hangisini içerir?" gibi bazı sorular soruyordu.

Usus pauper oldukça muğlak bir kavramdır. Söz gelimi Suriye'den İskoçya'ya kadar geniş bir coğrafyada faaliyet gösteren bir tarikatın cübbelerinde ne kadar kumaş kalınlığı uygundur? İskoçya'da *usus pauper* olan kumaş kalınlığı Suriye'de olmayabilir. Olivi, *De usu paupere*'de bu sorunu tarikat yönetmeliğindeki yeminleri

kesin ve sınırları belli olan yeminler ile muğlak yeminler şeklinde ikiye ayırarak çözmeye çalıştı. Örneğin iffet ve yoksulluk yeminleri kati yeminlerdi, *usus pauper* ise değildi. Bu yüzden tek bir ihmal ölümcül günah değil, affedilebilir bir günahtı.⁷¹ Olivi'ye göre yönetmeliğin her unsuru, tarikata giren biraderler için eşit şekilde bağlayıcı olamazdı. Yönetmelik kurallarının da kendi içinde bir hiyerarşisi vardı. Mesela ruhun eğitimi ve İsa'yla manevi birleşme bu hiyerarşinin en tepesinde yer alıyordu. Bundan sonra yoksulluk ve iffete ilişkin davranışlarla ilgili talimatlar, en sonra da oruç, sessizlik ve giyim kuşamla ilgili kurallar geliyordu.

Olivi'ye göre bir şeyi anlık ihtiyaç için bulundurmamak ile olası bir ihtiyaç anı için bulundurmamak arasında fark vardı. Ekmek ve şarap kolayca bulunabileceği için bunların depolanmasına gerek yoktu. Öte yandan yağ ve bakliyatı bulmak zor olabileceği için bunlar gerektiğinde kullanılmak üzere ambarlarda saklanabilirdi. Yani biraderler manastırlarının bahçelerinde tarım yaparlarsa *usus pauper*'i ihlal etmiş sayılmazlardı. Spiritualist olduğu için Olivi'nin tarıma yönelik daha sert bir tutum takınması beklenir, oysa Olivi burada Manastırcıların gösterebileceği bir yaklaşım sergilemektedir, ki bu da yazarın sansüre uğrama nedenini anlamayı zorlaştırır.

Burr'a göre Olivi'ye verilen tepki, 13. yüzyılın sonunda Fransisken Yönetmeliği etrafında dönen tartışmalarla ilgiliydi.⁷² Seküler ruhban sınıfı ve Dominikenler, Fransisken Yönetmeliği'nin doğası gereği ruhun kurtuluşu için tehlikeli olduğuna inanıyorlardı. Aquinolu Tommaso (1225-1274), *Summa Theologiae* (1265-1274) ve *Quaestiones de quodlibet*'te (1256-1272) bir tarikata girerken kişinin yönetmelikte yazan her şeye değil, yoksulluk, iffet ve itaat gibi genel yaşantının kurallarına uyacağına yemin ettiğini ileri sürüyordu; yönetmelik yaşamlarını düzenleyebilecekleri bir modeldi sadece. Dolayısıyla kutsal kişiler tarikat kurarken bireyleri yönetmeliğe harfiyen uymaya değil, itaat etmeye yönlendirirlerdi. Aksi takdirde, kişinin kuralları aynen uygulamayarak yeminini bozması ölümcül günah sayılacağı için biraderler lanetlenme tehdidiyle yaşamak zorunda kalırlardı. Aquinolu Tommaso özellikle bir yönetmelikten bahsetmiyordu, ancak Fransisken Yönetmeliği biraderlerin yönetmeliğe ve İncillere uyacaklarına (*observare*) yemin ederek başladığı için⁷³ aslında lafı Fransiskenlereydi. Fransiskenler de bu durumun farkında olacaklar ki, *Quo*

⁷¹Burr, s. 52.

⁷²Burr, s. 54.

⁷³"Regula et vita Minorum Fratrum haec est, scilicet Domini nostri Jesu Christi sanctum Evangelium observare vivendo in obedientia, sine proprio et in castitate..." LR, *FA:ED*, vol. I, s. 100.

elongati'den itibaren yönetmeliklerini birçok papalık fermanıyla yorumlamaya çalıştılar. Bu uzun zincirin bir başka halkası *Exiit qui seminat* olacaktı.

Ascolili Girolamo'nun kısa ve çalkantılı geçen üç yıllık yönetiminden sonra 1277'de San Giovanni Bonagratia (ö. 1283) *minister generalis* seçilmişti. Bonagratia, daha çok tarikatın kendi içindeki birliği sağlamaya çalışıyordu ve ona göre bu sorunun etkili çözümü Papa III. Nicolaus'un (y. 1225-1280) tarikat yönetmeliğini yeniden yorumlamasıydı. Bu yeni ve kati yorum, hem tarikat içindeki birlik bütünlüğü sağlayacak hem de Fransiskanları eleştirenlere gereken cevabı verecekti. Böylece III. Nicolaus, Olivi'nin de yer aldığı bir komite toplayarak yönetmelik üzerinde çalışmaya başladı.

IV. Innocentius, 1245'teki *Ordinem vestrum*'uyla biraderlerin eşyayı kullanım haklarını bir adım öteye taşımış ve sonuçta bu kullanım hakkıyla ilgili suistimaller yaşanmıştı. Bu yüzden Parmalı Giovanni döneminde çıkan *Quanto studiosius* (1247) fermanı ile tarikatın ruhani dostlarını papa ile koruyucu kardinallerin atamalarına karar verildi.⁷⁴ Bu düzenleme tepki çekmiş olacak ki, III. Nicolaus 14 Ağustos 1279 tarihli *Exiit qui seminat*'ta bazı noktalara açıklık getirdi. Biraderler kullanana kadar eşyanın mülkiyeti papalığa aitti. Fransiskanlar yalnızca, vazifelerini yerine getirmek ve temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek için aşırıya kaçmadan eşyayı kullanma hakkına sahiptiler.⁷⁵ Papalık mülkiyeti kilise ve mezarlıklar için geçerliydi; tarikata bağışlanan eşya ve taşınmazların mülkiyeti ise bağışçıya aitti. Papa harcamalar için yine ruhani dostları görevlendirmişti, ama denetim ve dağıtımdan *minister* ve *custos*'lar sorumluydu.⁷⁶

Nicolaus, *Exiit*'te Fransiskan Yönetmeliği'nde geçen "İncillere uymak" ifadesine de açıklık getirmeye çalıştı. İncillerdeki öğretiye harfiyen uymak mümkün olmadığı için, orada kastedilen şey İncillere Francesco'nun niyeti doğrultusunda uymaktı. Bu bakımdan papa, komisyondaki teologlar gibi yönetmeliği belli talimat ve tavsiyelerin toplamı olarak görmekle birlikte, aslında Olivi'yle aynı fikirdeydi. Olivi'yle hemfikir

⁷⁴"Innocent IV - Quanto studiosius (19 August 1247)", *UTORweb Jonathan Robinson* (The University of Canada individual web page), <http://individual.utoronto.ca/jwrobinson/translations/innocent4_lat-eng_quanto-studiosius.pdf>, [erişim 18 Aralık 2017] Metnin orijinali J. H. Sbaralea and C. Eubel, eds, *Bullarium franciscanum*, 7. vols. (1759-1904; Rome: Vatikan, 1983), 1:487b-88a (no. 235).

⁷⁵"Exiit qui seminat", *Franciscan Archive*, <<https://franciscan-archive.org/bullarium/exiit-e.html>>, [erişim 18 Aralık 2017]

⁷⁶Fransiskanlarda *prior* makamının olmadığı, *minister*'ler olduğu daha önceden açıklanmıştı. Buradaki *custos*, "koruyucu, muhafız" anlamında olup Fransiskanlarda üst düzey biraderler için kullanılan bir terimdir. Francesco, bu terimi mektuplarında ve tarikat yönetmeliğinde, tarikat bünyesindeki yetkili herkes için (bölge *minister*'leri, *minister generalis*'ler, bölge *minister*'lerinin yardımcıları vb.) kullanıyordu. 1LTCus, *FA:ED*, vol. I, s. 56; 2LTCus, *FA:ED*, vol. I, s. 60; RH, *FA:ED*, vol. I, s. 61-62; LR, *FA:ED*, vol. I, s. 102.

olduğunu açıkça dile getirmiyordu, çünkü asıl amacı tarikata yönelik eleştirilere cevap vermektir. Nitekim *Exiit*'teki "havlamalarıyla tarikatı parçalamaya çalışanlar..." sözleri, Dominiken cephesinden gelen saldırılara cevap niteliği taşıyordu.⁷⁷

Kısacası Olivi, Fransiskenlerin muğlak bir *usus pauper* yemini ettiklerini, dolayısıyla her yemin ihlalinin ölümcül günah sayılmayacağını ileri sürüyordu. Parisli teologlar da *usus pauper*'in Fransisken yaşantısında taşıdığı önemi kabul ediyor, ama tarikata girerken edilen yeminin ayrılmaz bir parçası olmadığını savunuyorlardı. Çünkü *usus pauper*'in hangi noktada ihlal edildiğini tespit etmek zordu ve yemine dahil edilmesi ölümcül günaha girilme tehlikesini beraberinde getiriyordu. Yönetmelik kurallarını gevşetmekle suçlanan *minister*'lerin *usus pauper*'i yemine dahil etmek istememeleri bu durumda son derece doğaldı.

Usus pauper'le birlikte Olivi'nin Gioacchinocu öğretisinin de hem Spiritualistler üzerinde hem de tarikatın Fransa ve İtalya'daki idari bölgelerinde çıkan isyanlarda büyük etkisi oldu. Olivi, Kilise tarihini yedi bölüm hâlinde ele alan geleneksel görüşün yanı sıra dünya tarihini üç bölümde inceleyen Gioacchinocu görüşü de benimsemişti. Buna göre biraderlerin içinde buldukları çağ, Kilise tarihinin beşinci ve altıncı dönemleri, dünya tarihinin ise ikinci ve üçüncü çağları (Oğul'un ve Kutsal Ruh'un çağları) arasında kalıyordu. Bu zaman dilimi, Hıristiyanlığın huzur ve barışı yaşadığı, ama içten içe ahlaken çöktüğü bir dönemdi. Bundan sonra Kilise yolsuzluk ve heretizmle çürüyecek, İslamlaşmış Aristoculuk Kilise doktrinini değiştirecek, Fransisken yemininin ayrılmaz bir parçası olan *usus pauper* inkar edilecekti. Seküler güçlerin desteğini alan ve Hıristiyanlığın dünyevi bir versiyonunu destekleyen bir pseudo papanın önderliğinde Kilise yeni Babil'e dönüşecekti. Olivi'nin mistik Deccal olarak kabul ettiği bu pseudo papa döneminde, havarilerin yoksul yaşantısını benimseyenler kovuşturmaya uğrayacaktı. Sonunda Kilise, Hıristiyan olmayan - muhtemelen Müslüman- bir ordu tarafından yok edilecekti. Daha sonra büyük Deccal gelecek, başka bir kral ya da pseudo papa (Olivi bu kişinin pseudo papa olabileceğinin sinyallerini verir) Hıristiyanlığı hedef alacak, fakat sonunda İsa'nın yardımıyla bu ikinci infaz dönemi de sona erecekti. Üçüncü çağ, Francesco'nun yönetmeliğine geçiş çağıydı. Olivi, tarikatının kalanı gibi, havarilerin bireysel ve ortak mülkiyeti reddettiklerine inanıyordu. Dolayısıyla havarilerin izinden gittikleri için Fransiskenleri

⁷⁷Burr, s. 55-56. *Domini canes* Latince "Tanrı'nın köpekleri/tazıları" anlamına gelir. Bu olumsuz yakıştırma 14. yüzyıl gibi erken bir tarihte bile Dominikenler için kullanılıyordu.

diğer tarikatlardan üstün görüyordu. İşte üçüncü çağ geldiğinde Kilise de mal varlığından feragat edecek ve tekrar havarilerin yaşantısının izinden giderek Fransiskenleşecekti.⁷⁸

Olivi, Kilise'nin mülkiyet edinerek havarilerin yolundan saptığını ve bunun günah olduğunu hiçbir zaman iddia etmedi. Ona göre bu, Tanrı'nın buyruğu doğrultusunda stratejik bir gerekliliktir. Aynı şekilde Kilise bünyesindeki kötülükleri barındıran cismani Kilise ile bir bütün olarak Kilise'nin tamamı, ruhani Kilise arasında ayırım yaptı ve yandaşlarını Kilise içindeki yasal otoritenin buyruklarına uymaları konusunda uyardı. Buna rağmen öğretisi sapkınlığa ve isyana yol açtı. Fikirleri Güney Fransa'da, *Terzo Ordo*'da da etkili oldu. IV. Nicolaus, 1290'da Raimund Godefroy'dan Provence bölgesinde hizipçiliğe yol açtıklarından şüphelendiği bazı biraderlerin sorgulanmasını istedi. Bunun sonucunda Paris'teki 1292 genel toplantısında bazı biraderler cezalandırıldı, Olivi ise *Exiit'e* karşı gelmediği için suçsuz bulundu ve Raimund Godefroy döneminde Montpellier'ye atandı.

3.2.5. Fransisken yaşam tarzındaki değişim ve Viyana Konsili

Raimund'un Kilikya'ya yolladığı Spiritualistler İtalya'ya döndüklerinde Manastırcılar tarafından hoş karşılanmadılar. Bunun üzerine Angelo Clarenos ve birkaç birader, gördükleri kötü muameleyi V. Coelestinus'a (1215-1296) bildirmeye karar verdi. IV. Nicolaus'un 1294'teki ölümünden sonra onun yerine gelen Coelestinus, münzevi mizaca sahip, idari işlere yabancı bir papaydı. Meseleyi dinledi ve Spiritualist biraderleri koruması altına aldı. Hepsini Fransisken Tarikatı'na ettikleri yeminden azat ederek kendi kurduğu tarikata (Papa Coelestinus'un Fukara Münzevileri, *Pauperes Heremitae Domini Coelestini*) dahil etti.

Coelestinus'un sadece beş ay süren papalığının ardından VIII. Bonifatius (1235-1303) seçildi. Bonifatius'un, tarikatlarından ayrılanlara ve Roma'ya itaatsizlik edenlere karşı hoşgörüsü yoktu. Angelo Clarenos ile yoldaşlarının yeni papalık seçiminin meşruiyetini sorguladıklarına yönelik dedikodular da yayılmaya başlayınca Bonifatius, Clarenos'un grubu hakkında tutuklama kararı çıkardı. Biraderler Yunanistan'a kaçarak iki sene saklanmak zorunda kaldılar. Bu sırada papa, Raimund Godefroy'yı yönetimden çekilmeye zorlayarak yerine Spiritualist karşıtı Murrovaleli Giovanni Minio'yu (ö. 1312) getirdi. Kaçak biraderlerden bazıları 14. yüzyılın başında İtalya'ya geri

⁷⁸Burr, s. 75-88.

döndüklerinde engizisyonun gazabına uğradılar. Angelo Clareno, V. Coelestinus'un desteğini alarak aforoz edilmekten son anda kurtuldu.⁷⁹

Tarikat içindeki çatışma ve ayrılık 14. yüzyılın ilk yıllarında da devam etti. Sonunda 1309'da, Papa V. Clemens (y. 1264-1314) tarafları Groseau'ya çağırdı. Manastırcıları Murrovaleli Giovanni Minio'dan sonraki *minister generalis* Gonzalo Hispano (y. 1255-1313) ve İskenderiyeli Alessandro Bonini (y. 1270-1314), Spiritualistleri ise Casaleli Ubertino ve Raimund Godefroy temsil ediyordu. Soruşturma ile ilgilenen kardinaller taraflara dört konu hakkında soru sorarak yazılı bir savunma istediler: 1. Fransiskanların arasında tarikata mensup olmadığı hâlde tarikatı kendi heretik fikirleri için paravan olarak kullanan bir grup vardı. Bu grup kendini Özgür Ruh⁸⁰ (*Spiritus libertatis, Libero spirito*) olarak adlandırıyor. Spiritualistlerin bu grupla ilişkisi var mıydı? 2. Tarikat, yönetmeliğe ve *Exiit*'e itaat ediyor muydu? 3. Olivi'nin öğretisi ortodoks muydu, heretik miydi? 4. Güney Fransa'daki Spiritualistlere yapılan kovuşma hangi aşamadaydı?

Ubertino'nun yaptığı yazılı savunma, tarikatın 13. yüzyılın başlarından 14. yüzyılın başına kadar nasıl değiştiğini gözler önüne serer. Ubertino, suçlamalarına *minister* ve *custos*'larla başladı: Yöneticiler günah çıkarma sırasında dinledikleri itiraflara göre atama ya da terfi yapıyorlardı. Hasta biraderler ancak eğitimci ya da idarecilerse sağlık hizmetinden faydalanabiliyorlardı. Kalanlarla kimse ilgilenmiyor, dolayısıyla bu biraderler tedavi masraflarını karşılabilmek için sonradan satmak üzere kitap biriktiriyorlardı.

Manastırcılar, bölge toplantıları ve genel toplantılara katkıda bulunmaları için sivil hayırseverlerin peşinden koşuyorlardı. Akademisyenler ve idareciler manastırların yemekhanelerinde özel muamele görüyor, revirlerde onlara özel yemekler düzenleniyordu. Hatta idareciler, bu tür özel yemekleri finanse etmeye meraklı biraderleri ödüllendiriyorlardı.

⁷⁹Coelestinus, beş aylık papalıktan sonra Roma'dan ayrılarak inzivaya çekildi, fakat kurduğu tarikatın biraderlerinin tamamı İtalya dışına kaçmamış, bir kısmı VIII. Bonifatius'un düşmanı olan Colonna ailesiyle ittifak kurmuştu. Bonifatius, Coelestinus'un inzivaya çekildiğinde Colonnalar için erişilebilir hâle geleceği ve maşa olarak kullanılabileceğinden endişe duyuyordu. Ayrıca Coelestinus Spiritualistler tarafından "melek papa" olarak görülüyordu. Bu yüzden Bonifatius, dört ay boyunca dağlarda kaçak yaşayan Coelestinus'un peşine düştü. Latince bilmediği için fermanlarını İtalyanca yazmak zorunda kalmış bu alışılmadık papa, 1296'da papalık gözetiminde öldü. "Celestine V, Pope", *New Catholic Encyclopedia*, vol. III, s. 320-321.

⁸⁰Özgür Ruh Biraderleri, 13. ve 14. yüzyıllarda Kuzey Avrupa'da halk arasında ortaya çıkmış, Fioreli Gioacchino'nun tarih anlayışını benimseyen heretik bir Hıristiyan hareketiydi. Katolik Kilisesi'nin aksine onlara göre Tanrı her yerdeydi ve her şeyde vücut bulmuştu, yani Tanrı yaratılıştaki ve insanlıkta mevcuttu. Özgür Ruh müritleri bu görüşleriyle sakramentleri reddediyorlardı. Kutsal Ruh'un insan ruhuna dolmasıyla insanın Tanrı'yı doğrudan deneyimleyeceğine, bunun sonucunda Tanrı'yla bir olacağına ve bu şekilde hiç günah işlemeyeceğine inanıyorlardı. Bu durumda Kilise'nin aracılığına gerek kalmıyordu. "Manichean, Albigensians, and Cathars", *Handbook to Life in the Medieval World*, ed. Madeleine Pelner Cosman and Linda Gale Johns (New York, Infobase Publishing, 2008), s. 362-365.

Ubertino'ya göre Francesco, biraderlerin kalacakları konutların yerleşim yerlerinin dışında olmasını istemişti. Böylece Fransiskanlar sessiz sakin bir yaşam sürebilirlerdi. Fakat Francesco aynı zamanda biraderlerin kiliseleri rahatça ziyaret edip vaaz verebilecekleri kadar kentlere yakın olmalarını da istemişti. Bunun kanıtı, azizin yazdığı yönetmelikler ve vasiyetnamesi ile Leo ve Bonaventura gibi biraderlerin sözleriydi. Francesco'nun bizzat inşa ettiği kiliseler bile şehir dışındaydı; ufak, sade, ama sağlam yapılardı bunlar. Buna karşılık Fransiskanlar Francesco'nun ölümünden sonra kent duvarlarının hemen dışındaki sakin ve ekonomik manastırlarını bırakıp kentlerden pahalı konutlar satın almış, bu binaları yıkarak yerine büyük manastır ve kiliseler inşa etmişlerdi. Zengin bir kentlinin bile gücü ev almaya anca yeterken, Fransiskanların kent içinde bahçeleri, mezarlıkları ve manastırları vardı. Bütün bunlar fakirlerin ihtiyaçlarını karşılamak üzere alınmış sadakalarla karşılanmıştı.

Ubertino, kiliselerin içindeki pahalı buhurdanlık ve ritüel kadehlerinden, zengin freskolardan ve biriktirilen kitaplardan, biraderlerin kaliteli cübbelerinden de rahatsızdı. Kitaplar herkesin kullanımına açık olmalıydı, ama bazı biraderler kendilerine kutular dolusu kitap ayırıyor ve başka kimsenin bunları okumasına izin vermiyordu. Üstelik bu kitapları kendileri de okumuyorlardı. Başka bir *convento*'ya atandıklarında, yasak olduğu hâlde kitapları da yanlarında götürüyorlardı.

Fransiskanlar inşa ettikleri büyük manastırlar dışında, hayırseverlerin bağışladıkları ya da miraslarında bıraktıkları *convento*'larda, kendilerine ayrılmış sabit gelirlerle yaşamaya başlamışlardı. Hatta bazı *convento*'lar, Benedikten manastırları gibi tarımdan elde ettiği ürünleri satarak para kazanıyordu. Kullanabileceklerinden fazla tahıl ambarlarda stoklayıp fiyatlar yükseldiğinde piyasaya sürüyorlardı. Oysa bu büyüklükteki tahıl ve şarap stokları *Exiit*'te izin verilmiş sınırı aşıyordu. Fransiskanlar, cenazesini kaldırdıkları zengin ailelerin bağışladığı at ya da zırh gibi hayvan ve eşya satışı sonucu da gelir elde ediyorlardı. Bağışçıların cenazelerini kaldırmakla uğraşırken ruhani faaliyetlere ayıracak zaman kalmıyordu.

Fransiskanlar para kabul etme yasağına yalnızca "paraya fiziksel olarak temas etmeme" bağlamında uyuyorlardı. Yoksa kiliselerine, bir görevlinin düzenli olarak boşalttığı para kutuları koyuyorlardı. Her ne kadar bağışlanan paranın hayırseverlerin denetiminde olduğu söylene de, neye ne kadar harcanacağına sadece biraderler karar veriyordu. Parayı sandıklarda kilitli tutuyor ve anahtarı yanlarında taşıyorlardı. Ubertino, Fransiskanların seyahat ederlerken *bursarius* denen bir hizmetkar

bulundurduklarını, parayı bu görevlinin taşıdığını ve biraderlerin isteği doğrultusunda harcadığını söyler.⁸¹ Fransisken liderler genel toplantılara ya da bölge toplantılarına gideceklerinde *bursarii* hemen hemen her zaman onlarla beraber oluyordu. Fransisken yöneticiler at sırtında seyahat ediyor, yol üstündeki hanlara yıllarca konuşulacak malzeme veriyorlardı. *Bursarii* kullanmak istemeyen biraderler ise dilenmekte büyük güçlük çekiyorlardı, çünkü kimse gerçekten parasız olduklarına inanmıyordu. Ayrıca Fransiskenlere de belli miktarda bir payın bırakıldığı vasiyetnamelerde diğer varislerin ödeme yapmayı reddettiği durumlarda biraderler *procuratores*'le birlikte mahkemeye çıkıyorlardı.

Ubertino, bu suistimaller söz konusu olduğunda biraderlerin sayıca çoğalmasını, tarikatın büyümesini ya da zamanın değişmesini bir cevap olarak kabul etmiyordu. Fransisken Tarikatı'ndaki yozlaşma, kentsel yaşama bağlı toplumsal ve ekonomik koşulların doğal bir sonucuydu. Büyük kentlerde yaşamın, Küçük Biraderler'in üzerinde zehirli bir etkisi vardı. Fransiskenler kente yerleşir yerleşmez orayı kendilerininmiş gibi görme eğilimindeydiler. Sonunda kendi memleketlerine döndüklerinde Fransisken yerleşkelerini kendilerine yakın biraderlerle doldurup kendilerinden olmayan kimseyi aralarına almıyorlardı. Reform alçak gönüllü bir yaşamla, ama aynı zamanda tekrar kentin dışına çıkıldığında gerçekleşecekti. Fransiskenler kentlerde salt ziyaretçi olmayı, kentin içinde bir yabancı gibi dolaşmayı, başkalarının kiliselerinde yalnızca izin alarak vaaz vermeyi öğrenmek zorundaydılar.

Eğitim sistemi de en az yöneticiler kadar suçluydu. Akademik becerileri olan Fransisken öğrenciler çömezlik dönemleri biter bitmez -ibadetle ya da Fransisken yaşantısına uygun mütevazı işlerle uğraşacaklarına- doğruca felsefe eğitimine başlıyor, temel erdemleri edinip içselleştirmeye vakit bulamıyorlardı. Zaten Paris Üniversitesi'ne hakikati bulmak için değil, tarikatta yükselmek için gidiyorlardı. Hele bir de kişinin mizacı Fransisken yaşantısına uygun değilse genç Fransisken'in tembel, kibirli, fesat ve açgözlü olması kaçınılmazdı. Bu şekilde yetişmiş öğrenciler kendi idari bölgelerine döndüklerinde *minister* oluyorlardı.

⁸¹Ruhani dostlar, bağışçılar ya da papalık tarafından atanırken, Ocak 1283'te papa IV. Martinus'un (1281-1285) *Exultantes in Domino* fermanıyla atama, denetleme ve görevden alma yetkisi Fransiskenlere geçti. Bu kişilerin Fransiskenlerin eşya ve taşınmazları üzerinde tam yetkisi vardı. "Martin IV - Exultantes in Domino (18 January 1283)", *UTORweb Jonathan Robinson* (The University of Canada individual web page), <http://individual.utoronto.ca/jwrobinson/translations/innocent4_lat-eng_quanto-studiosius.pdf>, [erişim 3 Eylül 2018] Metnin orijinali J. H. Sbaralea and C. Eubel, eds, *Bullarium franciscanum*, 7. vols. (1759-1904; Rome: Vatican, 1983), 3:501a-502a (no. 40). Latince *procuratores* "ev idaresinden sorumlu kahya" ya da "tedarikçi" anlamına geliyor. 15. yüzyılın başlarında bir kilisenin ya da tarikatın finansal yöneticisi ya da işletmecisi" anlamını kazandı. "Procurator", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XII, s. 451.

Fransiskan yoksulluğunu şekillendirmede papalık yorumları değil, Francesco'nun niyeti kıstas alınmalıydı. Gerçek reform, Fransiskanlar yönetmeliği yorumlamadan, değiştirmeden ona uyduklarında gerçekleşecekti. Eğer hâlâ Fransiskan yaşam tarzının standartlarını kendilerine uygun bulmayan biraderler olursa da, bu kişiler sözlerinin ve davranışlarının birbiriyle uyum sağlayabileceği daha az katı bir yaşam tarzı benimseyebilirlerdi.⁸² Gonzalo Hispano, bu iddiaların savuşturulması için bir dizi reforma girişti, fakat 14 Nisan 1310 tarihli *Dudum ad Apostolatus* fermanında Papa V. Clemens Spiritualistlerin suçlamalarında haklı olduklarına ve tarikatın reform hareketini ciddiye almadığına hükmetti.⁸³ Fransiskanlar bu fermanın feshedilmesini ve Olivi'nin öğretilerinin resmi olarak heretik kabul edilmesini istediler, ama papa kararını vermişti. 1312'de *Exivi de Paradiso* ile tarikatındaki gevşemelerden bahsederek reformun gerekli olduğunun altını çizmekle yetindi.⁸⁴ Ancak bütün bunlar tarikatın yaşadığı türbilansı hafifletmedi. Clemens, *Exivi*'de yoksul kıyafet kuralı ile ambar ve kiler yasağını biraderler için uyulması gereken birer zorunluluk olarak belirlediği hâlde, bu konudaki son kararı *minister*'lere bırakmıştı. Dolayısıyla Spiritualistler Viyana Konsili sürecinden kârlı çıkmadılar. Konsil bazı isyancı Spiritualistleri aforoz etti, böylece İtalya'daki Spiritualistler tarikattan ayrılarak başka yerleşim bölgelerinde kendi yönetmeliklerine göre yaşamaya başladılar. Fransız muadilleri ise esasen ayrılıkçı değildi. Ama Viyana Konsili, Fransiskan Tarikatı içinde gerçek bir reform yapmayıp Spiritualistleri Güney Fransa'nın belli bölgelerindeki manastırlara yerleştirmek ve bu şekilde onlara görece özerklik tanımak gibi geçici bir çözümlerle yetinince Fransız Spiritualistler İtalya'daki yoldaşlarıyla yakınlaştılar.

3.2.6. Güney Fransa'da isyan: Papa XXII. Ioannes döneminde yoksulluk tartışmaları

Clemens, başlarında yeni bir tarikat lideri olursa, Spiritualistlerin Kilise'ye itaat edeceklerine inanıyordu. Bu yüzden Gonzalo Hispano öldükten sonra tarikatın 1313'deki Barselona genel toplantısına yazarak uzlaşmacı bir lider seçilmesini dilediğini belirtti. Böylece İskenderiyeli Alessandro Bonini *minister generalis* seçildi

⁸²Burr, s. 116-131.

⁸³Julian Gardner, *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage* (Cambridge: Harvard University Press, 2011), s. 135, <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/mimarsinan-ebooks/detail.action?docID=3300967>>, [erişim 28 Haziran 2018]

⁸⁴Papa burada Fransiskan Yönetmeliği'ni -tarikata giriş yeminine harfiyen uyma ya da Francesco'nun niyeti doğrultusunda uyma bağlamında- yeniden yorumlayarak tarikata katılanlardan para alınmasını ve kiliselerde para kutuları bulundurulmasını, biraderlerin isimlerini vasiyetnamelere dahil etmelerini, gösterişli kiliseler inşa etmelerini, bağ ve bahçe edinmelerini yasakladı. "Exivi de Paradiso", *Franciscan Archive*, <<http://www.franciscan-archive.org/bullarium/exivi-e.html>>, [erişim 18 Aralık 2017]

ve Clemens'le birlikte, Spiritualistleri Manastırcılar tarafından ezilmeyecekleri Narbonne, Beziers ve Carcassone'daki manastırlara yerleştirdiler. Ne var ki 1314-1316 yılları arasında hem tarikatın genel başkanlığının hem de papalık tahtının boş olması, baskının yeniden ortaya çıkmasına neden oldu. Manastırcı liderler, Spiritualistlerin yerleştirildikleri manastırlara geri döndüler. Bunun üzerine Narbonne ve Beziers'deki Spiritualistler yerel halkın desteğiyle *custos*'larını ve Manastırcıları fiziksel şiddete de başvurarak kovdular.⁸⁵ Kısa cübbeler giyen bu ayrılıkçı grup, Olivi'nin fikirlerini savunduğu ve onu aziz ilan ettiği için artık heretizmin sınırları içindeydi. Bu manastırlar zaman Aquitaine bölgesindeki kaçak Spiritualistlerin sığınma mekanlarına dönuştü; bazı kardinallerden de destek gördü.

Mayıs 1316'da Fransiskanlar kendilerine Paris'te genç bir akademisyen olan Cesenalı Michele'yi (y. 1270-1342) *minister generalis* seçtiler. Michele'nin ilk işi, Narbonne Yönetmeliği'ni temel alarak ve *Exiit* ile *Exivi*'yi referans göstererek tarikat yönetmeliğini elden geçirmek oldu. Manastırcılara ne türden manastır binalarının inşa edilmesinin uygun olduğuna, kısa cübbeler giyen ayrılıkçı Spiritualistlere ise ne çeşit cübbe giyileceğine dair sert kurallar koydu. Bu sırada Güney Fransa'daki isyancı Spiritualistler, yeni Papa XXII. Ioannes'e (1244-1334) başvurmuş, yalnızca *Exivi paradiso*'yu uyguladıklarını söyleyerek Clemens'in Narbonne ve Beziers manastırlarında onlar için kurduğu düzenin tekrar sağlanması istemiş ve ortodoks olduklarının kabul edilmesini talep etmişlerdi. Grubu tutuklayan papa, Casaleli Ubertino ile Angelo Claren'o'yu Avignon'a çağırıp sorguladıktan sonra Spiritualistlere cevabını 10 Kasım 1324 tarihli *Quia quorundam*'la verdi.⁸⁶

XXII. Ioannes, *Quorundam*'da *Exiit* ve *Exivi*'de söylenenleri çok daha açık ifade etti. Tüm Fransiskanların *minister generalis*'in belirlediği türde bir cübbe giymeleri gerektiğini kesin bir dille belirtti. Spiritualistlere göre yiyecek depolamak, Tanrı'ya ve bağışlara bel bağlamayı bırakmak anlamına geliyordu; ambar ve kilerlere bu yüzden karşıydılar. Ioannes ise ambarların kalmasından yanaydı, neyin ne kadar

⁸⁵ Arnald of Sarrant, 3:479.

⁸⁶ Burada Angelo Claren'o ve Casaleli Ubertino'nun akıbetlerini not düşmekte fayda var. Claren'o, 1316'da Avignon'da Ioannes tarafından hapse atılır, daha sonra salıverilir. Bir süre Roma'da Kardinal Giacomo Colonna'nın (1250-1318) koruması altında yaşar, fakat o da ölünce Roma'dan kaçarak Subiaco'da bir Benedikten manastırına sığınır. Burada *Chronica septem tribulationum Ordinis Minorum* (1325) adlı vakayinamesini kaleme alır ve Basilicata'da ölüür. Casaleli Ubertino ise Ioannes'in onu yasa koyucu olarak tarikata geri kazandırma çabalarına karşın şaşırtıcı bir karar vererek Gembloux'da Benediktenlere katılır. 1324'te Avignon'a gider ve bir süre burada Kardinal Napoleone Orsini'yle birlikte kalır. 1325'te heretizmle yargılanınca Avignon'dan ayrılıp kaçak olarak yaşamaya başlar ve bir daha kendisinden haber alınmaz. "Ubertino of Casale", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XV, s. 115-116; "Angelus Clarenus", *The Catholic Encyclopedia*, vol. I, s. 428.

depolanacağına *minister*'ler karar verecekti.⁸⁷

Bu ferman çıktıktan hemen sonra, Spiritualist karşıtı olduğu bilinen Cesenali Michele, Avignon'daki tutuklu biraderlerle görüşerek fermana itaat edip etmeyeceklerini sordu. Bazı biraderler itaat etti. Yirmi beş kişi ise bu iki maddeye olumlu yanıt vermenin, yarın kaygısı taşımak,⁸⁸ birlik ve beraberlik adına yönetmeliğin yoksulluk ilkesini ikinci plana atmak, Gioacchinoculuk söz konusu ise tarikat yönetmeliğinin yeni İncil olduğu görüşünü terk etmek anlamına geleceğini söyleyerek karşı çıktı. Bunun üzerine papa engizisyonu göreve çağırdı. Sonuçta engizisyonun sorgusundan geçen yirmi beş isyankardan yirmisi Ioannes'e itaat etmek zorunda kaldı. Kalan beş kişi, papanın *Quorundam*'da biraderlere emir verdiği konularda söz hakkı olmadığını, fermandaki maddelerin yoksulluk ilkesine, dolayısıyla Fransisken Yönetmeliği'ne ve Yeni Ahit'e aykırı olduğunu öne sürdü.

Papa, hâlâ itaat etmeyen bu beş Spiritualist hakkında nasıl bir karar alması gerektiğini, aralarında Fransiskenlerin de olduğu bir grup teologa sordu. Komisyondan isyancıların heretik oldukları yanıtını alınca bir kişiye ömür boyu hapis cezası verdi, diğer dördünü ise 3 Mayıs 1318'de Marseille'de yaktı. Fransiskenlerin yakılması hem Manastırcılar hem Spiritualistler için büyük bir şok oldu. Artık Güney Fransa'da Spiritualist avı başlamıştı. Yerel halk bölgedeki Spiritualistlerin Fransa'dan kaçışına destek olunca onlar da engizisyonun nasiplerini aldılar. Bu arada Olivi'nin *Lectura super Apocalipsim*'i, 1318 Marseilles genel toplantısında teologlarca heretik edildi.

Ioannes, *Quorundam*'dan sonra 30 Aralık 1317'de bir ferman daha çıkardı. *Sancta Romana* kağıt üstünde kendi manastırlarını inşa edip kendi yöneticilerini seçmiş illegal dini topluluklara yönelik olsa da, Spiritualist Fransiskenlerin hedefte olduğu açıktı. Ioannes bu fermanla kendini "*fraticelli, fratres de paupere vita, bizzochi* ya da *beghini*" olarak adlandıran tüm toplulukları feshetti.⁸⁹ 23 Ocak 1318 tarihli *Gloriosam*

⁸⁷ "Quia quorundam", *Franciscan Archive*, <<https://franciscan-archive.org/bullarium/qquor-e.html>>, [erişim 18 Aralık 2017]

⁸⁸ Spiritualistler kanıt olarak Yeni Ahit'i gösteriyorlardı: "Bu nedenle size şunu söylüyorum: 'Ne yiyip ne içeceğiz?' diye canınız için, 'Ne giyeceğiz?' diye bedeniniz için kaygılanmayın. Can yiyecekten, beden de giyecekten daha önemli değil mi? Gökte uçan kuşlara bakın! Ne eker ne biçer ne de ambarlarda yiyecek biriktirirler. Göksel Babanız yine de onları doyurur. Siz onlardan çok daha değerli değil misiniz? Hangi biriniz kaygılanmakla ömrünü bir anlık uzatabilir? (...) Öyleyse, 'Ne yiyeceğiz?' 'Ne içeceğiz?' ya da 'Ne giyeceğiz?' diyerek kaygılanmayın. (...) Siz öncelikle O'nun egemenliğinin ve doğruluğunun ardından gidin, o zaman size bütün bunlar da verilecektir. O hâlde yarın için kaygılanmayın. Yarının kaygısı yarının olsun. Her günün derdi kendine yeter." Matta 6:25-34.

⁸⁹ Moorman, *A History of the Franciscan Order*, s. 312. *Beguine*'ler ve *Beghard*'lara İtalya'da *bizzochi* ya da *beghini* deniyordu. Bunlar, Kuzey Avrupa'da, özellikle 13. yüzyıl ile 16. yüzyıl arasında faal gösteren dindar kadınlı erkekli illegal topluluklardı. Önce *beguine*'ler ortaya çıkmıştı. Manastıra girmek ya da evlenmek istemeyen, ama yaşlılara ve hastalara yardım edip genç kızların eğitimini üstlenerek dindar bir yaşam sürmek isteyen kadınlar gündüzleri kentte çalışıyor ve geceleri kendi yerleşkelerine dönüyorlardı. Simons, s. 84; "Beguines", *The Catholic Encyclopedia*, vol. II, s. 389-390. *Fraticelli*, 14. ve 15. yüzyılda özellikle İtalya'da, İsa'nın ve havarilerin yaşam tarzını benimseyen illegal gruplardı. Terim, Fransisken tarikatından kopmuş heretik oluşumlar için de kullanıldığından, zaman zaman Spiritualistlerden de *Fraticelli* olarak bahsedilir.

ecclesiam'da da *Fratricelli*'yi kategorize edip öğretilerindeki teolojik hataların bir listesini çıkardı, seküler ruhban sınıfını bu gruba destek vermemesi konusunda uyardı. Ioannes'in tüm bu fermanlarda altını çizdiği şey itaatti.⁹⁰ Engizisyonun infaz ve işkenceleriyle Fransisken heretiklerine verilen destek yavaş yavaş azaldı ve Güney Fransa'daki Spiritualist kriz bir süreliğine sona erdi.

Narbonne'da *Béguine*'leri sorguladığı sırada, heretiklerden birinin İsa ve havarilerinin ortak ya da bireysel hiçbir mal varlığına sahip olmadıklarını ısrarla vurgulaması Jean de Beaune'ün dikkatini çekmişti. Dominiken engizisyoncu, ister Spiritualist ister Manastırcı olsun, tüm Fransisken Tarikatı'nın bu düşünceyi benimsediğini, hatta bu fikrin *Exiit*'te onaylandığını fark edince Narbonne'daki Fransisken *convento*'sunun eğitimci Bérenger Talon'a başvurdu. Talon'un bu yorumu onaylaması, Jean de Beaune'ü onu heretik ilan etmesiyle sonuçlandı. Bunun üzerine Talon konuyla ilgili Ioannes'e, Ioannes de kardinallere ve teologlara başvurdu; 1322'de teoloji doktorlarına ve üst rütbeli Kilise yetkililerine İsa ve havarilerin yoksulluğu üzerine yazmalarını emretti. Fransiskenler İsa ve havarilerinin yoksulluğunu, teologlar ve Kilise hukuku doktorları ise aksini savundular; hatta içlerinde, Fransiskenlerin yoksulluk teorisi doğrusa Kilise'nin bütün mal varlığının suçlu bulunması gerektiğini öne sürenler bile çıktı.⁹¹

Fransiskenler savlarına dayanak olarak *Exiit*'i gösteriyorlardı. Dolayısıyla Ioannes'in 26 Mart 1322'de çıkardığı *Quia nonnunquam* tüm tarikat için sürpriz oldu. Bu fermanla Ioannes, papaların seleflerinin çıkardıkları fermanlarda değişiklik yapabileceğini söylüyor ve *Exiit*'ten bahsederek o fermanın tartışılmaz kabul edilen maddelerini tartışmaya açtığını ilan ediyordu.⁹² Papalık, Fransisken Tarikatı'nın İsa'nın yoksulluğundan ne anladığına dair hemen net bir açıklama istiyordu.

Fransisken Tarikatı, İsa ve havarilerinin ne bireysel ne de ortak bir mal varlığına sahip oldukları görüşündeydi. Biraderler ortodoks Katolikler olduklarını savundular. Buna,

"Fratricelli", *The Catholic Encyclopedia*, vol. VI, s. 244-249. *Béguine*'ler, *Beghard*'lar ve *Fratricelli* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. SÖZLÜK.

⁹⁰Melanie Brunner, "Pope John XXII and the Franciscan Ideal of Absolute Poverty", (PhD dissertation, The University of Leeds, 2006), s. 81-87, <http://etheses.whiterose.ac.uk/1095/1/uk_bl_ethos_428272.pdf>, [erişim 4 Eylül 2018]

⁹¹Patrick Nold, "Two Views of John XXII as a Heretical Pope", *Defenders and Critics of Franciscan Life: Essays in Honor of John V. Fleming*, ed. Michael F. Cusato and Guy Geltner (Netherlands: Brill, 2009), 139-159 (s. 143-154) <<http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook?sid=b515b965-43e5-4dc3-a1ec-a684f01b613c%40sessionmgr104&vid=0&format=EB>>, [erişim 14 Eylül 2017]

⁹²John XXII - *Quia nonnunquam* (26 March 1322)", *UTORweb Jonathan Robinson* (The University of Canada individual web page), <http://individual.utoronto.ca/jwrobinson/translations/john22_lat-eng_quia-nonnunquam.pdf>, [erişim 4 Eylül 2018] Metnin orijinali: *Extravagantes Iohannis XXII*. Monumenta iuris canonici, Series B: Corpus collectionum 6. Rome: Biblioteca apostolica vaticana, 217-221.

tarikatin Paris ve İngiltere'deki teologlarının Yeni Ahit'ten ve Kilise babalarının metinlerinden buldukları kanıtlara yer veren ayrıntılı bir açıklamayı eklediler. Hayatta kalmak için birtakım eşyalardan faydalanmaları Fransiskenlerin doğal hakkıydı (*ius utendi*), ama onlara sahip (*dominium*) değildiler; Fransiskenler eşyayı yalnızca kullanıyorlardı (*simplex facti usus*). Bu bağlamda Adem ve Havva'nın Cennet bahçesinden kovulmadan önceki durumlarına benzer bir pozisyondaydılar.⁹³

Fransiskenler dışında çoğunluk İsa ve havarilerinin yoksul oldukları görüşünün heretik bir düşünce olduğuna inanıyordu. Casaleli Ubertino'ya da bu konuda danışıldı. Ubertino, İsa ve havarileri Kilise'nin liderleri olarak bir kenara ayırarak ortak mülkiyete sahip olabileceklerini belirtti. İsa ve havarileri hayatta kalabilmek ya da yardım amaçlı başkalarına vermek için, doğuştan gelen bir hakla kullandıkları eşyaya sahip olabilirdi. Bununla birlikte eşya üzerinde yasal hakları yoktu, söz gelimi mal varlıklarını hukuki bir süreçte koruyamazlardı. Ubertino'ya göre, mülkiyet söz konusu olduğunda eşyadan sadece gerektiği kadar yararlandıkları ve mal varlıklarını korumak için hukuki süreç başlatmadıkları sürece tüm tarikatlar Yeni Ahit'teki yoksulluğu benimsediğini söyleyebilirdi.

Ubertino, Kilise'nin tarikatin mal varlığı üzerinde hak iddia etmesine karşıydı. Biraderlere bağışlanan varlıklar, haminin ya da bağışı yapan kişinin denetiminde ve mülkiyetinde olmalıydı. Papalık fermanları, Aziz Francesco'nun tercih edeceği türden bir yöntem değil, aksine tarikat yönetmeliğinin ve *Exiit*'in ihlaliydi. Papaların verdikleri ayrıcalıklar, Fransiskenlere Francesco'nun hiç istemediği bir güç vererek ikiyüzlü davranmalarına neden olmuştu.⁹⁴

Ioannes, tarikata 8 Aralık 1322 tarihli *Ad conditorem canonum* fermanıyla cevap verdi. Burada İsa ve havarilerinin yoksulluğundan bahsetmiyor, *Exiit*'te yer alan bir ifadeye dikkat çekiyordu: "Fransiskenlerin kullandığı eşyanın mülkiyeti Kilise'dedir". Fransiskenler eşyayı mülkiyet sahibi olmadan kullanıyorlardı kullanmasına, ama bu onları açgözlü olmaktan alıkoymamıştı. Bu bağlamda *Exiit* bağlayıcı olamamıştı. Papaya göre kullanım, en basit şekliyle bile mülkiyeti beraberinde getirirdi.

⁹³Kilise'yi rahatsız eden tam da bu kendilerini ayrıcalıklı bir grup olarak görme hâliydi. Moorman, *A History of Franciscan Order*, s. 316. Fransiskenler bu tür bir savunmayı Bonaventura döneminde de yapmışlardı. Bonaventura, 1269'da tarikata hitap ettiği mektubunda havarilere özgü yoksulluk ve papalık ayrıcalıklarından bahsederken Fransiskenleri savunmak için Roma hukukundan faydalanmıştı. Buna göre Fransiskenler ailelerinin yanında yaşayan çocukların hukuki konumundaydılar. Ailenin mal varlığından faydalanabilirdi, ama söz konusu mal varlığının sahibi değildiler. Caroline Bruzelius, "The Dead Come to Town: Preaching, Burying, and Building in the Mendicant Orders", *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, ed. Alexandra Gajewski & Zoë Opačić (Turnhout, Belgium: Brepols Publishers, 2008), 203-224, (s. 224).

⁹⁴Moorman, *A History of Franciscan Order*, s. 315.

Bundanböyle Fransiskanların kullandıkları şeyler Kilise'ye ait olmayacak ve Kilise onlar için *procuratores* atamayacaktı. Böylece Fransiskanlar bir anda isteseler de istemeseler de mal sahibi oluverdiler ve diğer tarikatlardan bir farkları kalmadı.⁹⁵

Ioannes, 12 Kasım 1323'te Bonagrazia'nın savunmasına karşılık *Cum inter nonnullos*'u çıkardı. İsa ve havarilerinin hiçbir şeye sahip olmadıklarını iddia etmenin heretizm olduğunu söyleyerek aslında tartışmaya son noktayı koyma niyetindeydi.⁹⁶ Fransiskanlar de papadan ve yeni fermanlardan bahsederken çok dikkatli olmaları gerektiğine karar vermişlerdi. Cesenalı Michele, idari bölgelere yazarak o onaylamadan hiçbir kitabın basılmamasını emretti. Fakat daha önceden papalık seçiminin meşruiyetini sorguladığı için Ioannes'le arası kötü olan Kutsal Roma İmparatoru Bavyeralı Ludwig (1282-1347), yanında birkaç Fransiskan biraderle 1327'de Roma'ya doğru ilerlediği sırada, Michele'nin Ludwig'in antipapası olacağına dair söylentiler yayılmaya başladı. Ioannes hemen Cesenalı Michele'yi Avignon'a çağırarak ikinci bir emre kadar kentten ayrılmasını yasakladı. *Minister generalis* 1328 baharında yaklaşan genel toplantı için izin istediğinde, papa kendi temsilcisini toplantıya, Michele'yi ise hapse -tarikatın temsilcisi Bergamalı Bonagrazia, Ascolili Francesco (y. 1290-1344) ve Ockhamlı William'ın (y. 1287-1347) yanına- yolladı. Bu arada Bolonya'daki genel toplantıda papalık temsilcisi Fransiskanlara yeni bir *minister generalis* seçtirmek istedi, fakat biraderler tekrar Michele'yi seçtiler.⁹⁷

Bavyeralı Ludwig, 1328'de Roma'ya girerek taç giydi. Aynı yılın Nisan ayında Ioannes'i heretik ilan ederek onu görevden aldığı bildirdi ve Roma'daki bir manastırdan Fransiskan Pietro Rainalducci'yi (1260-1333) V. Nicolaus adıyla antipapa seçti. Michele ve yoldaşları imparatorun desteğiyle Avignon'dan kaçtılar. Ioannes, Michele'nin kaçtığını öğrenince onu resmi olarak görevden aldı, hem bölge *minister*'lerini bu hususta uyardı hem de Fransiskanların yeni bir lider seçmelerini sağladı. Paris genel toplantısında bulunan biraderler Michele'yi heretik ilan ettiler, papanın yoksullukla ilgili görüşlerini benimseyip Ioannes'in dostu ve Fransiskan Yönetmeliği'nin yumuşatılmasından yana olan Gurial Ot'yu (1285-1349) yeni liderleri

⁹⁵John XXII, Ad conditorem canonum", *Macquarie University, Sydney, Australia*, <https://www.mq.edu.au/about_us/faculties_and_departments/faculty_of_arts/mhpir/staff/staff-politics_and_international_relations/john_kilcullen/john_xxii_ad_conditorem_canonum/>, [erişim 5 Eylül 2018] İngilizce çeviri John Kilcullen ve John Scott'a ait. Metnin Latince orijinali: *Corpus iuris canonici* (Lyons, 1671)

⁹⁶"Quum inter nonnullos", *Franciscan Archive*, <<http://www.franciscan-archive.org/bullarium/qinn-e.html>>, [erişim 5 Eylül 2018]

⁹⁷Arnald of Sarrant, 3:487.

seçtiler.

Papa, Michele'nin sürgünde yazdıklarına cevaben *Quia vir reprobus* fermanını (1329) çıkardı. Burada İsa'nın yoksul bir yaşantı sürse de, Yeni Ahit'te mülkiyete sahip olduğunu açıkça belirten pasajlar olduğunu, aksini iddia edenin heretik sayılacağını tekrarladı. Michele ve yoldaşları da Münih'te, Ludwig'in yanından tarikata yazdıkları mektuplarında, Ioannes'e itaat etmenin Francesco'nun heretik olduğunu söylemekle aynı anlama geleceğini söylediler. Bu grup, sonuna kadar sürgünde kalıp yoksulluğu savunacak ve gitgide tarikattan ayrı düşecekti.⁹⁸

XXII. Ioannes 1334'te öldüğünde, engizisyon Güney Fransa ve İtalya'da hâlâ heretizmle mücadele ediyordu. Ioannes'in otoriter yaklaşımı sonucu heretizm kavramsal bir dönüşüme uğramış ve sapkınlık "papanın kararlarına ters düşmek" olarak anlaşılmaya başlamıştı. Papa, yoksulluğun 13. yüzyıl Avrupası'nın dini yaşantısındaki yerini ve Hristiyan mükemmelliyetçiliğiyle ilişkisini anlamadığı için Fransiskanlarla girdiği tartışmada radikal kararlar vermişti. Katı tutumu, Deccal'in o olduğuna ilişkin Gioacchinocu fikirleri pekiştirdi, muhaliflerin ve Olivi'nin öğretisini benimsemiş heretiklerin sayısını arttırdı. Dolcino önderliğinde Apostolikler,⁹⁹ Fransiken Spiritualistler ve Güney Fransa'da *Béguine*'ler ayaklandı. İtalya'ya *Fraticelli* gruplar, Almanya, Silezya ve Bohemya'ya ise *Spiritus libertatis* ile Cesenali Michele'nin takipçileri hakimdi. Bu gruplar ancak XII. Benedictus'un düzenli baskısıyla yıldırılabilirler.¹⁰⁰

3.2.7. Sonraki yüzyıllarda Fransiken Tarikatı

Ioannes'in ölümünden sonra yerine gelen XII. Benedictus (1285-1342), kendisi de Sistersiyan bir keşiş olduğu için hemen tarikatlar sorununu ele aldı ve içlerinde çok sayıda Fransikenin de olduğu uzmanlara danışarak *Redemptor noster* (1336) ile

⁹⁸"Poverty Controversy", *New Catholic Encyclopedia*, vol. XI, s. 570-571. XXII. Ioannes'in ortodoksluğunun gerçekten de tartışma konusu hâline geldiği bir dönem oldu. Papa, 1331'deki Azizler Günü'nde (Bkz. SÖZLÜK) *visio beatifica* (bkz. SÖZLÜK) hakkında vaaz verirken teologların ortodoks bulmadıkları bazı ifadeler kullandı. Bunun üzerine Münih'teki Michele ve yoldaşları papanın heretik olduğuna ilişkin sayısız metin kaleme aldılar. "John XXII, Pope, BI.", *New Catholic Encyclopedia*, vol. VII, s. 931-932. Michele, hayatının sonuna kadar hem Ioannes'i hem ondan sonra gelen XII. Benedictus'u (1285-1342) -selefinin yaptıklarını onayladığı için- eleştirmeye devam etti. 1342'de Münih'te, sürgünde öldü. Bergamalı Bonagrazia da 1340'taki ölümüne kadar yoksulluk ilkesini savundu. "Michael of Cesena", *The Catholic Encyclopedia*, vol. X, s. 274-275. Michele'nin diğer yoldaşları Ascolili Francesco ve Talheimli Heinrich teslim oldular. Ockhamlı William, Ioannes öldükten sonra da Gurial Ot ve XII. Benedictus'u heretizmle suçladı, ama 1348'de o da teslim oldu ve VI. Clemens'ten (1291-1352) af dileyerek tarikata geri dönme talebini dile getirdi. Ne var ki bu talep bir sonuca bağlanmadan, aynı yıl veba salgını sırasında öldü. İsyancılar ölseler de, fikirleri İtalya'da yaşamaya devam etti; Michele ve William'ın takipçileri kendilerini *Fraticelli de opinione* olarak adlandırdılar. Moorman, *A History of Franciscan Order*, s. 330-333.

⁹⁹13. yüzyılında sonunda Olivi'nin Gioacchinoculuğundan etkilenerek ortaya çıkmış Parma kökenli bir heretik oluşum. Üyeleri 1209'daki Fransiskanlar gibi havarilerin yaşamını taklit etmiştir. "Apostolici", *New Catholic Encyclopedia*, vol. I, s. 594.

¹⁰⁰Lambert, s. 281-283.

tarikât yönetmeliğinde bazı düzenlemelere gitti. Fakat bu ferman, biraderler sanki bütün zamanlarını manastır faaliyetleri sürdürerek geçiriyorlaşmışçasına yoksulluk, fakirlere yardım ve vaaz gibi Fransisken yaşantısının temel ilkelerine hiç değinilmeden kaleme alınmıştı.¹⁰¹

Fransiskenler veba salgını yüzünden de 14. yüzyılda köklü bir reform hareketine girişemediler. 1354'teki genel toplantıda, XII. Benedictus'un kuralları üzerinde oynama yapmadan ellerindeki yönetmelikten olabildiğince açık bir metin oluşturmaya çalıştılar. Tarikatı eleştirenlere cevaben büyük bir kısmı ihmallerin cezai yaptırımlarına ayrılmış bu yönetmelik, 150 yıl kadar pek değişikliğe uğramadan kullanılacaktı.

Batı Kilisesi Bölünmesi'nin de Fransisken reform hareketi üzerinde olumsuz etkisi oldu. Bu dönem Avrupa'da yalnızca iki papa değil, iki papalık makamı ve iki kardinal kurulu mevcuttu. Hatta bazı komünlerin iki piskoposu ya da bir manastırın iki başrahibi vardı. Daimi bir aforozlar, fermanlar, suçlamalar, görevden alma ve atamalar silsilesi içinde papalar yetki alanlarını genişletmek için tarikatlara ve seküler liderlere yeni ayrıcalıklar bahşediyorlardı.

Kilise'nin bölünmesi tüm tarikatları etkiledi, ama idari bölgeler şeklinde örgütlenmiş ve coğrafi bakımdan hareketli Fransiskenler için bu dönem manastır tarikatlarına kıyasla çok daha zor geçti. Fransiskenler de seküler liderler gibi gibi taraf tutmak zorunda kaldılar. Bu yüzden tarikat ikiye, hatta bazen -papa sayısının üçe çıkmasıyla- üçe bölündü ve bu durum reform hareketini baltalamakla kalmayarak biraderleri seküler ruhban sınıfı karşısında güçsüz düşürdü ve eğitim sistemini bozdu. Neredeyse 40 yıl boyunca hiçbirinin ötekinin kararını tanımadığı iki *minister generalis* ve iki genel toplantı varlığını sürdürdü.¹⁰²

14. yüzyılda Fransisken Tarikatı'nın temel sorunu tarikatı bölmeden reform yapmaktı, ama bunun mümkün olmadığı kısa sürede anlaşıldı. Yüzyıl sonunda İtalya, İspanya ve Fransa'da *Regula primitiva*'ya uymak isteyen, birbirinden bağımsız küçük Fransisken gruplar ortaya çıktı. Tarikatın bu kolu kendini *Osservanti* olarak adlandırdı. Sonunda X. Leo (1475-1521), *Osservanti*'yi *Bulla unionis* fermanıyla (1517) Manastırcılardan tamamen ayırdı.¹⁰³ Manastırcıların taşınmaz mülk gibi mal varlığına sahip olup sabit

¹⁰¹Moorman, *A History of the Franciscan Order*, s. 326.

¹⁰²Moorman, *A History of Franciscan Order*, s. 384-390.

¹⁰³Rona Goffen, *Spirituality in Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1988), s. 111.

gelir elde etmeleri hoşgörülebilir kabul edildi, *Osservanti* ise *usus moderatus*'a karşılık *usus pauper*'i benimsedi.¹⁰⁴ Günümüzde tarikatın *Osservanti* kolunu Kapuçinler temsil etmektedir.

¹⁰⁴Moorman, *A History of Franciscan Order*, s. 441-457, 582-585.

4. PROTO-RÖNESANS İTALYASI'NDA FRANSİSKEN SANAT HAMİLİĞİ

4.1. 14. Yüzyılda Floransa'nın Toplumsal Yapısı

1100 yılı civarında İtalyan yarımadasındaki kentler Kutsal Roma İmparatorluğu tarafından yönetiliyordu. Fakat 13. yüzyıldan itibaren bu kentler imparatorluk yönetiminden kurtulup Antik demokrasinin yöntem ve kurumlarını benimseyerek komünler oluşturdular. Önceleri yönetim elit bir azınlığın elinde değildi; yönetsel kurumların başına geçecek kişiler servet, asalet ve sınıfsal ayrımlara bakılmaksızın geniş bir tabandan kurayla seçiliyordu. Olası bir oligarşiyi önlemek için nüfuz sahibi kentliler yönetimden dışlanıyor; gizli oylama, kısa görev süreleri, akrabaların memuriyetten menni gibi tedbirler alınıyordu. Ne var ki II. Friedrich döneminin askeri hareketliliği, 13. yüzyıl ortalarında Kuzey İtalyan komünlerinde fraksiyonların doğmasına neden oldu ve bunun üzerine *signori* olarak adlandırılan despotik yönetimler ortaya çıktı. Bu askeri ve siyasi tiranlar, iç savaş hâlindeki komünlere istikrar getirdiler. II. Friedrich'in İtalya'daki imparatorluk hayalleri suya düşünce de önce imparatorun vekilleri, sonra yerel liderler kentlerin başına geçtiler.

1300'e gelindiğinde Kuzey İtalya'da birçok kent *signori* tarafından idare ediliyordu. Bunun yanı sıra bazı İtalyan kentlerinde komün yönetimleri güçlenmeye başlamıştı. Söz gelimi 1282'de Floransa'da *Priori* denen, iki yüz yıl hüküm sürecek bir kurum ortaya çıkmıştı. Eşitliğe önem veren bu idari aygıt, *magnati* olarak adlandırılan nüfuz sahibi kentlileri ve şövalyeleri yönetimden dışlıyor, temsilcilerini mesleğini kesintisiz icra eden lonca üyelerinden seçiyordu. Kurumun adı, Yeni Ahit'te İsa'nın havarilerine sesleniş biçiminden ("*vos estis prior*", "diğerleri arasından ilk seçilmişler") çıkmıştı. İlk temsilciler *Arte di Calimala*, *Arte della Lana* ve *Arte del Cambio*'ya¹ mensuptu. Hatta Santa Croce'deki Bardi Şapeli'nin hamiliğini üstlenmiş olan Bardi ailesinden Bartolo de' Bardi de ilk üç *priori*'nin arasındaydı. Sonradan diğerlerinin de katılımıyla lonca sayısı on ikiye tamamlandı. 1328'de dört aşamalı bir seçim prosedürü standartlaştı. Ancak hep aynı adayların olduğu seçim listelerinin yaratılmasıyla

¹İtalyanca Yünlü Kumaş Üreticileri Loncası, Yün Üreticileri Loncası, Bankerler ve Sarraflar Loncası.

Floransa'da politik bir sınıf oluştu ve *Priori* zamanla oligarşiye yöneldi. Bu oligarşiye hem elit sınıf hem de *novi cives*² olarak bilinen yeni zenginler dahildi.³ Kısacası 13. yüzyılın başından itibaren Floransa'da birbiriyle çatışan iki toplumsal grup vardı. Bunların ilki zengin ve güçlü uluslararası bankacılar, tüccarlar ve toprak sahiplerinden oluşan *grandi* idi. Yüzyıllar içinde evrilmiş, kompozit bir seçkinler grubuydu bu. Kentler ticaretle zenginleştiğinde, tüccarlar ile feodal beylerin kaynaşmasından oluşmuştu. Ancak o zaman için bile bu seçkin grubu net biçimde tanımlamak zordu. Grubun en belirgin özelliği köklü zenginlik ve yönetim hakkıydı. Bununla birlikte yaşam tarzı, davranış biçimi, toplumsal prestij ve saygın bir soy da kişinin *grandi* mensubu olup olmadığını söylemeyi kolaylaştırıyordu.

Diğer toplumsal grup, loncalarda örgütlenmiş ve ekonomik olarak daha mütevazı olan *popolo*'ydu. Bu grubu tüccar, noter ve zanaatkarlar oluşturuyordu. Aslında üretim açısından düşünüldüğünde *popolo* seçkin sınıfa benziyordu. Hatta bazı *popolo* üyeleri seçkinlerden daha zengindi; yönetsel kurumlarda daha çok yer alıyorlardı. İşte *Priori*'de yer alan bu *grandi* ve *popolani* gruplar 13. yüzyılın sonunda çoğunluğu feodal ve askeri geçmişe sahip eski ailelerin oluşturduğu *magnati*'yi yönetimden dışladı. Zira *magnati*'nin savaşçı yaşam tarzı, kentin yeni ticari değerleriyle uyuşmuyor, kiracılarından istedikleri sadakat, ticaret için gerekli barışı tehdit ediyordu.

Magnati'ye mensup aileler, kendilerini *popolani* sınıfına yazdırmaya gayret ettiler. Kan bağına ve kişisel yakınlığa dayalı fraksiyonlarla -her zaman yönetimde olmasalar bile- mülkiyet hususunda tekelleşmeye devam ettiler. Sonuçta Floransa'daki bu yerel yönetim -Bardi ailesi ve Napoli Kralı Robert (1275-1343) arasındaki ilişkide göreceğimiz üzere- 14. yüzyılda Anjou, Aragon ve İspanyol hanedanlıklarıyla iş birliği yaptı, çünkü söz konusu hanedanlıklar onlara miras kalan ya da fetihlerle elde ettikleri bölgeleri tek başlarına yönetemiyorlardı. Buraların yönetim geleneğinden haberdar; savaş, finans ve dış politika konularında deneyimli; kurayla ya da seçimle gelmiş yönetimlerin ve güçlü yerel yöneticilerin desteğine ihtiyaçları vardı. Siyasi rüzgarların çok hızlı değiştiği Floransa'nın politikası, 14. yüzyılın ilk yarısında bu hanedanlara ve

²Latince "yeni vatandaşlar".

³Thompson, *Cities of God*, s. 103-104; Trevor Dean, *The Towns of Italy in the Later Middle Ages* (Manchester: Manchester University Press, 2000), s. 213-214, 221-222; *Selections from the First Nine Books of the Croniche Fiorentine of Giovanni Villani*, ed. Philip E. Wicksteed, trans. Rose E. Selfe (Westminster: Archibald Constable & Co., 1896), s. 270.

komünün güçlü ailelerine bağıydı.⁴

Orta Çağ ve Rönesans Floransı'na hamilik ve kişisel ilişkiler ağı hakimdi. Aristoteles'in ideal toplumun doğasına ilişkin görüşleri İtalyan komünlerini de etkilemişti. Aristoteles, kişisel bağların bireyleri devletin evriminin organik bir parçası kılacağını söylüyordu. Karı koca arasındaki biyolojik ilişki daha geniş bir birim olan aileye, sonra komşulara, son olarak da *polis*'e yayılmalıydı; çünkü insan toplumsal bir hayvandı. Aynı şekilde Floransa'da da evlilikle gelen akrabalık, komşuluk ve arkadaşlık ilişkileri, aileleri soylarının propagandasını yapmaya zorluyordu. Sivil yönetimler kişinin hak, ayrıcalık ve güvenliğini her zaman koruyamıyordu. Oysa bireyler *parenti*, *vicini* ve *amici*'yle⁵ her daim ittifak kurulabilirlerdi. Zenginlik ve otorite bu şekilde siyasi dayanışmayla aktarılıyor ve politik eyleme dönüşüyordu.

Bireyin sadakati önce kendi soyunaydı. Yasalar da aile birimlerinin birlikte hareket edeceğini öngörüyordu. Yani aileler rejimlerin hem desteği hem düşmanıydı. Armalarına ve isimlerine bağıydılar; Geç Orta Çağ'dan itibaren savaş, ticaret ve politikadaki başarılarının kaydını tutuyorlardı. Kimliklerini farklılaştırmak için kent içinde *palazzo*, *contado*'da⁶ villalar yaptırıyor, kiliselerde aile şapelleri inşa ettiriyor, dekorasyona kendi aile armalarını da yerleştiriyorlardı. Kısacası kentli *grandi*, yaşadığı semti nüfuzunu kullanabileceği bir alan olarak görüyordu.

13. ve 14. yüzyıllarda köklü aileler etki alanlarını genişletmek amacıyla Floransa merkezinde kalmış eski semtlerden, kent duvarlarının hemen dışındaki mahallelere taşınarak buralarda oturan yeni zengin ailelerle ilişki kurmaya başladılar [**Resim G.11**]. Floransa'da siyasi fraksiyonlar arasında çatışmalar vardı. Demografik bunalımlar, soyları çok eskilere dayanan büyük ailelerin istikrarını tehdit ediyordu. Dolayısıyla yeni mahallelerdeki zengin tüccar, noter ve zanaatkarlar ile himayeye dayalı ilişkiler kurmak, ticari fırsatlar ve soyun devamı açısından önemliydi.

Floransa'daki bu ataerkil yapı, tanrısal düzene benzerliğiyle de kutsallaştırılmıştı. Himayeye dayalı toplumsal ilişkiler ağı, komün ile şefaatchi aziz ve azizeler arasındaki ilişkilerde de görülür. Kentliler, komünlerini koruyan bu güçlü araçları rol model kabul ediyorlardı. Hamiler nasıl müşterileri için aracı görevi görüyorlarsa, Meryem ve

⁴Dale Kent, "The Power of the Elites: Family, Patronage, and the State", *Italy in the Age of the Renaissance 1300-1550*, ed. John M. Najemy (Oxford: Oxford University Press, 2004), 165-183, (s. 167-183).

⁵İtalyanca "aile, komşular ve arkadaşlar".

⁶İtalyanca "taşra".

azizler de inananların *avvocati*'si⁷ rolünü üstlenmişlerdi. Özel ve kamusal alan bu bağlamda sürekli iç içeydi.

4.2. Fransisken Tarikatı'nın Komünle İlişkisi

Orta Çağ, halk arasında yoğun bir dindarlığın hüküm sürdüğü bir dönemdi. İncillerin İtalyanca ya da Latince çevirileri ve Kutsal Kitap'ın eksiksiz metinleri çok pahalıya mal oluyor ve nadiren bulunuyor olsa da Mezmurlar, İncillerden pasajlar, Paulus'un mektupları, Kilise babalarının metinleri, *Fioretti* ya da *Haçın Aynası* (*Speculum crucis*) gibi popüler eserler inananların Hıristiyanlığı ve dini sanatı anlamalarını sağlıyordu. Azizlerin yaşamlarını anlatan eserler -en çok da *Legenda Aurea*- özellikle popülerdi. Kentliler bu metinlerden hoşlarına giden bölümleri *zibaldone* denen defterlerine yazarak biriktiriyorlardı. İnanç, gündelik yaşantıya derinden nüfuz etmişti. Tüccarlar muhasebe defterlerinde dini özlü sözler paylaşıyor, hesap yapmaya "Tanrı ve kazanç namına" diye yazarak başlıyorlardı: "Tanrı İsa, Kutsal Bakire Meryem ve Cennet'teki tüm azizler adına bize karada ve denizde servet ve sağlık bahşetsin, oğullarımızı ve zenginliğimizi çoğaltsın, bedenlerimizi ve ruhlarımızı korusun".⁸ Tüccarlar, ruhlarının kurtuluşu için muhasebe defterlerine *Messer Domenedio* için de hane açmışlardı; fakirlere ve hayır kurumlarına yapılan bağışlar bu haneye yazılıyordu. Bu şekilde Tanrı'ya da ticari şirketin bir ortağıymış gibi davranılıyordu. Tanrı'nın şirketin genel kazancında payı olduğu için tüccarların ve bankerlerin dualarına cevap vereceğine inanılıyordu. Dindarlık ve ticaret iç içe geçmişti.

Dilenci tarikatların barış, tövbe ve hayırseverlik vurguları, bu hızla ticarileşmiş ve toplumsal bakımdan daimi bir hareket hâlinde olan, siyasi fraksiyonlara bölünmüş ortamda çok ilgi gördü. Bu dönem Avrupa'nın tamamındaki Fransisken kiliselerinin sadece yarısı (572) İtalya'daydı.⁹ Biraderler *Terzo Ordo*'larıyla komünlerin toplumsal yapısını, sivil dindarlığı ve hayırseverlik faaliyetlerini değiştirdiler. 1300'lerde sadece Floransa'da 75 *fraternità* vardı. Bu *fraternità*'larda farklı yaş grubu ve toplumsal çevreden inananlar buluşuyordu. Fransiskenler şehirdeki konumlarını sağlama alınca, bu kardeşliklere kucak açıp onları denetim altına aldılar ve bu şekilde Floransa'da yeni patronaj ağları kurdular. *Terzo Ordo* ve *fraternità* gibi kurumların yanı sıra, vaazları

⁷İtalyanca "avukatlar", buradaki anlamı "şefaatçi".

⁸Aron Ja. Gurevich, "The Merchant", *The Medieval World: The History of European Society*, ed. Jacques le Goff (London: Parkgate Books, 1997), 243-285, (s. 270).

⁹David S. Peterson, "Religion and the Church", *Italy in the Age of the Renaissance 1300-1550*, 59-81, (s. 62-71).

ve engizisyon mahkemeleri ile sivil dindarlığı Kilise adına kontrol ettiler.¹⁰

Terzo Ordo'nun hangi koşullar altında kurulduğuna dair bilgileri Celano'dan alıyoruz. Francesco, 1219'da Roma'dan döndükten sonra Umbria'da dolaşarak vaaz verdiği bir gün sözleri dinleyenlerin kalbine öyle dokundu ki, aralarında soyluların ve katiplerin de olduğu pek çok inanan onun takipçisi oldu; Francesco da onlar için bir yönetmelik yazdı.¹¹ *Terzo Ordo*, çeşitli nedenlerden dolayı dünyevi hayatı terk edemeyecek bu kadın ve erkekler için kuruldu. Anneler çocuklarının bakımını, aileleri olan erkekler işlerini bırakamazlardı. Ama Francesco'nun yönetmeliğinin sağlayacağı disiplinle yaşamlarını evlerinde sürdürmeye devam edebilirlerdi. Erken dönem *Terzo Ordo* yönetmeliğinde sade giyinme, dua ve oruçlarla ilgili kurallara uyma, yılda üç kez ökaristiye katılma, günah çıkarma ve ondalık vergisini¹² ödeme gibi maddeler vardı. Üyelerin oyunlara ve gösterilere katılmaları ve haftada dört gün et yemeleri yasaktı. Arma taşımayacak ve mümkün olduğunca yemin etmeyeceklerdi. Ayda bir buluşacaklar, kendilerine danışmanlık etmesi için ruhban sınıfından birini tutacaklardı. Hasta üyeler ziyaret edilecek ve ölenlerin cenazelerine katılım sağlanacaktı. Dünya malını reddetme ya da zenginliği yasaklama gibi kurallar yoktu.¹³

Her grup farklı bir yönetmelik kullandığı için 1289'da İtalya'daki bazı topluluklar IV. Nicolaus'a (1227-1292) başvurdu ve *Supra montem* fermanıyla tek bir yönetmelikleri oldu. Buna göre *Terzo Ordo*'yu Francesco kurduğu için, tövbecar birader ve kız kardeşlere öğüt vererek yardımcı olacak *visitatores* ve *minister*'leri adaylar arasından bölgedeki Fransiskenler seçecekti.¹⁴ Fransiskenler ise *Terzo Ordo*'yla meşgul olmaya pek istekli değidiler, çünkü inananlardan biri hata yapsa, eleştirilen taraf hep Fransiskenler oluyordu.

Tarikata katılan erkek ve kadın profili neydi? Aralarında noter, fırıncı, derici, terzi, çömlekçi, berber, ayakkabıcı, saraç ve katipler vardı. Kısacası ağırlıklı olarak küçükesnaf olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte üst sınıflar da tarikata katılabiliyordu. Leon ve Kastilya Kralı III. Ferdinand (1199-1252) bunlardan biriydi. Aziz Toulouselu Louis'nin (1274-1297) atalarından Fransa Kralı Louis'nin (IX. Louis,

¹⁰Jacques Rossiaud, "The City-Dweller and Life in Cities and Towns", *The Medieval World: The History of European Society*, 139-181, (s. 161-162).

¹¹1C, *FA:ED*, vol. I, s. 216-217.

¹²Inananların Kilise'ye ödemekle yükümlü oldukları para; gelirlerinin onda biri. "Tithes", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XIV, s. 741.

¹³Francesco'nun yaşadığı dönemde bu gruplar için yazılmış bir yönetmelik günümüze ulaşmamıştır. Buradaki yönetmelik, Capistrano'da bulunan bir elyazmasından. Moorman, *A History of the Franciscan Movement*, s. 42-43.

¹⁴Moorman, s. 217.

1214-1270) de -*Terzo Ordo* üyesi olduğu günümüzde kanıtlanamasa da- Fransisken sempatzanı olduğu bilinir. Toulouselu Louis döneminde ise Fransa Kralı Louis'nin *Terzo Ordo*'dan olduğuna inanılıyordu. Savaşın hakim olduğu bir dünyada yaşayan soylu kadınlar için de *Terzo Ordo* şiddetten ve lüksten kaçmak için bir fırsattı. Macar Elizabeth (1207-1231) ve onun büyük yeğeni Portekizli Elizabeth (1271-1336) bu kadınlardan bazılarıdır.¹⁵

Fransiskenler, komünün politik uygulamalarını ve kentsel mekanları da dönüştürdüler. 1200'lerin başında sivil tövbekarlar, tarafsız kişiler olarak komünde noterlik gibi görevleri yerine getiriyorlardı. Dilenci tarikatların yükselişiyle bu kişiler *Terzo Ordo*'ya girdiler ve bu görevi Fransiskenlere bağlı tövbekarlar olarak yerine getirmeye başladılar. Savaşlarda elçi olarak görev yapabiliyor ya da komün yönetimiyle ilgili her türlü seçime katılabiliyorlardı.

Anıtsal dilenci kiliselerle kentin çehresi de değişti. Biraderler, bağ ve bahçeler oluşturmak için, inşa ettirdikleri kiliselerin çevresinde yer alan arazileri satın alıyorlardı. Komünler, su kanallarını bu kentsel mekanlara göre yeniden düzenledi. Yeni inşa edilen Fransisken kiliselerinin etrafındaki taverna ve kerhaneler kapatıldı. Bu kiliselere açılan sokaklar genişletildi ve meydanlar inşa edildi. Biraderler *piazza*'lara kürsüler koyarak gelip geçeni kiliselerine çekebilmek için buralarda vaaz verdiler. Bu şekilde ruhban sınıfı ve inananlar arasında köprü kurmuş oluyorlardı; çünkü geleneksel kilise mimarisinde koro yeri din adamlarına, ana nef ise halka ayrılırdı. Fransiskenler ise meydanlarda vaaz vererek bu mekansal ikiliği kırdılar. Fakat bu esnada düşman da edindiler. Örneğin Reggio'da tarikat, San Giacomo Kilisesi'nin önüne meydan yapmak için büyük miktarda paralar harcayarak mahalleliyi evlerinden çıkarıp bu evleri sonradan yıktırıştır.¹⁶

Fransisken kiliseleri kilise mimarisini etkiledi. Amaç, kalabalık kitlelere vaaz vermek olduğu için yan neflerin olmadığı, mimari unsurların mümkün mertebe sınırlandırıldığı bir kilise plan tipi gelişti.¹⁷ Yeni inşa edilen kiliseler ile komünün katedraline rakip kült mekanlar oluştu. Yetki alanı yüzünden Fransiskenler ve seküler ruhban sınıfı arasında sürtüşmeler yaşanmaya başlandı. Biraderler bazen suçluları

¹⁵Moorman, s. 221-222.

¹⁶Thompson, *Cities of God*, s. 419-526.

¹⁷Donal Cooper, "Experiencing Dominican and Franciscan Churches in Renaissance Italy", *Sanctity Pictured: The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, ed. Trinita Kennedy (Nashville, Tennessee: Philip Wilson Publishers, 2014), 47-63, (s. 47).

saklayıp korudukları, bazen de engizisyoncu olarak inananları heretizmden çok farklı meseleler yüzünden yargıladıkları için tepki topladılar. Komünün eski azizlerinin meşruiyetinin Fransiskanlerce sınava tabi tutulması da halkın hoşuna gitmiyordu.

Fransiskanlerin kiliseleri, ticaretin hakim olduğu yoğunlu nüfuslu kentsel mekanlarda bulunuyordu. Bu da onları komünü domine eden *grandi*'ye coğrafi olarak yaklaştırmıştır. Biraderler *Terzo Ordo*'ları için toplantıları zorunlu kılarak ve kiliselerindeki mezar şapellerinin kullanım haklarını kiraya vererek *grandi*'ye mensup kentlileri oturdukları mahallelerden ve katedralden kendi kiliselerine çektiler. Örneğin Bardi ailesi Lucia de' Magnoli'de oturuyordu, ama hamiliğini üstlendikleri Fransiskan kilisesi Santa Croce nehrin öte yanındaydı [Resim G.12]. Böylece kent içinde dine bağlı bir hareketlilik ortaya çıktı. Fransiskanlar 14. yüzyılda *grandi*'yle ittifak kurdu, fakat İtalyan kentlerinin cumhuriyetçi yapısı bozulup komünlere prensler hakim olduğunda prenslerle yakınlaşacaklardı.

Floransa'da üst sınıfın dine yaklaşımını vakanüvis Giovanni Villani (1276-1348) şu sözlerle özetlemiştir: "Dindarlık hiçbir erkeği akılsızlığa yöneltmemeli".¹⁸ *Terzo Ordo*'ya dahil olmak, zengin kentlilere vergi muafiyeti sağlıyordu; ne de olsa tarikat zenginliği yasaklamamıştı. Yine de "hayırlı iş" yapmak, üst sınıfın manevi dünyasında önemli bir yer tutuyordu. Hayırseverlik, gündelik yaşam ve dini emirler arasında doğabilecek her türlü ahlaki çatışmanın en basit çözümüydü. Ruhun kurtuluşu kiliselere ve bu kiliselerdeki şapellere yapılan bağışlarla sağlanıyordu.

4.3. Sanat Hamiliği Sorunsalı

Floransa, kiliseler ile onların cemaatlerine göre bölgelere ayrılmıştı ve bu mahalleler önemli liturjik ve toplumsal merkezlerdi. Kiliseler ailelerin kendilerini gösterdikleri, gençlerin tanıştıkları, iş sözleşmelerinin gerçekleştiği mekanlardı. *Grandi*, 1347'de Sicilya'ya ulaşan veba salgınından önce bile ruhunun kurtuluşunu sağlamak amacıyla kiliselerdeki şapellere hamilik ediyor, buralarda düzenlenecek ayinler için vasiyetnamelerde para bırakıyordu. Nitekim şapel hamiliği vesilesiyle *Terzo Ordo* ve *fraternità*'lara katılım oranı Kara Ölüm'den sonra daha da artacaktı.

İngilizce *patron* kelimesi, *Oxford Dictionary*'de "belli bir kişi ya da kuruma maddi ya da farklı türden destek veren kişi; Antik Roma'da müşteriyle temas hâlinde olan

¹⁸Frederic Antal, *Florentine Painting and Its Social Background* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), s. 80.

patrici" olarak tanımlanmıştır.¹⁹ Kelimenin kökeni Latince "müşterilerin koruyucusu" anlamına gelen *patromus*'tur ve *pater* ("baba") kökünden türemiştir; dolayısıyla hamilik eden kişinin güçlü ve prestij sahibi bir erkek olduğu iması vardır. Biz bu kelimenin karşılığı olarak Türkçe "sanat hamisi" ya da "mesen" terimlerini kullanıyoruz.

Hami, Arapça *hmy* kökünden gelir ve "himaye eden" anlamındadır. Türk Dil Kurumu'na göre tek başına kullanıldığında "sanat hamisi" anlamını vermez.²⁰ Bununla birlikte hamî terimiyle eş anlamlı olarak kullandığımız "mesen", "sanat ve bilim adamlarını koruyan kimse" olarak tanımlanmıştır.²¹ Türkçeye, Fransızca *mécène*'den geçmiş kelimenin kökeni, zenginliği ve lüks harcamalarıyla ünlü Gaius Cilnius Maecenas'a (MÖ y. 70-8) dayanır.²²

Hamilik teriminin kullanımına geri dönecek olursak; *patrocinium* (İng. *patronage*) Orta Çağ Avrupası'nda ruhban sınıfının bir üyesine Kilise'de belli bir maaşlı makam ya da geçimini sağlayacak kaynak verme hakkıydı.²³ 16. yüzyıla gelindiğinde ise "haminin belli bir kişi, kurum ya da sanat için parasını veya nüfuzunu kullanması" anlamını kazandı. Bu, Rönesans'ta gelişmiş bir fikir olduğu için 16. yüzyıla kadar bu anlamıyla çok kullanılmadığını göz önünde bulundurmakta fayda var. Ne var ki Vasari ve Burckhardt'ın sanat hamilerine verdikleri önem, 20. yüzyılın ilk yarısında, Rönesans'ı sanatçılardan çok hamilerin şekillendirdikleri anlayışını etkili kıldı. Gombrich, Panofsky ve Meiss da yaptıkları çalışmalarla, Rönesans eserlerinde mesenin toplum içindeki konumunun ve zenginliğinin yansıtıldığına ve sanat hamisinin sanatçıya baskın çıktığına ilişkin genel yargıyı pekiştirdiler.²⁴ Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında sanat tarihçileri Orta Çağ'da sanatçıların, -Medicilerde söz konusu olduğu gibi- tek bir hamî için uzun süre çalışmamış olabileceklerini değerlendirmeye başladılar. Orta Çağ'da eseri sipariş eden kişi, ruhban sınıfı ya da tarikat üyesi olabiliyordu. Bu durumda zengin kentlilerden maddi destek alabiliyor ve

¹⁹*Oxford English Dictionary* [online], "Patron", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/patron>> [erişim 27 Haziran 2018]

²⁰*Etimoloji Türkçe* [online], "Hami", <<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/hami>> [erişim 30 Nisan 2018]; *Türk Dil Kurumu* [online], "Hami", <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b339e029ef5a1.04394174>, [erişim 30 Nisan 2018]

²¹*Türk Dil Kurumu* [online], "Mesen", <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b339e84a8dbe3.30784857>, [erişim 30 Nisan 2018]

²²John T. Paoletti, Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy* (London: Laurence King Publishing, 2005), s. 16. *Etimoloji Türkçe* [online], "Mesen", <<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/mesen>>, [erişim 30 Nisan 2018]

²³*Oxford English Dictionary* [online], "Patron", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/patron>> [erişim 27 Haziran 2018]

²⁴Holly Flora, "Patronage", *Studies in Iconography*, 33 (2012), 207-218, (s. 207), <<http://www.jstor.org/stable/23924284>>, [erişim 27 Haziran 2018]

bu üçüncü kişiler sanatçıyla hiçbir zaman doğrudan iletişim kurmayabiliyor ya da eserin tasarımına karışmayabiliyorlardı.²⁵ O hâlde hami kimdi; şapeline fresko resmedilmesini isteyen tarikat mıydı, yoksa bu konuda onunla iş birliğine giden kentli miydi? Tarikat ya da zengin kentliler, eser üretilirken yalnızca işlerin yürütülmesinden mi sorumluydular, yoksa tasarımda da söz hakları var mıydı? Aralarındaki iş bölümü nasıldı? Sanatçı üretim sırasında inisiyatifini kullanabiliyor muydu? Bu gibi sorular yüzünden Martin Wackernagel, "donör/bağışçı" ve "sanat hamisi" terimlerini birbirinden ayırarak Geç Orta Çağ'da esere finansman sağlayan kişi için "donör/bağışçı", Rönesans'ta eserin tasarımıyla doğrudan ilgilenen kişi için ise "mesen" terimlerini kullanmaya özen göstermiştir.²⁶ Evelyn Welch de buna benzer bir ayrıma gitmiş, eseri sipariş eden ve üreten kişileri "satın alan" ve "icra eden" (*purchaser and provider*) şeklinde tanımlayarak zanaatkar-sanatçı, hami-müşteri karşıtlıklarından kaçınmaya çalışmıştır. Charles Hope, sanatçı ve bağışçının dini temalı bir dekorasyon programını tek başına gerçekleştirecek kadar entelektüel donanımına sahip olamayabileceklerini hesaba katarak bu terimlere bir de "ikonografik programdan sorumlu kişi" olarak *theological adviser*'i eklemiştir. Louise Bourdua bu tanımların hepsine katılmış, fakat bunlara "siparişin tamamlanmasından sorumlu kişi" olarak *promoter* ve "eserin icracısı" olarak *author* terimlerini de önermiştir.²⁷

Geç Orta Çağ ve Rönesans tarihçilerinin, hami ve müşteri arasındaki uzun yıllara yayılmış ilişkileri betimlemek için kullandıkları İtalyanca terim ise *clientelismo*'dur. *Clientelismo*, "siyasi anlamda değiş tokuş" ya da "iyilik yapmak" anlamına gelir. *Mecenatismo* ise uzun dönemli sanat hamiliği için kullanılan ve "sanat eseri alımı ve sanatsal projeleri destekleme" anlamına gelen bir terimdir ve sanatsal yaratımın sanatçıya değil, hamiye ait olduğunu ima eder.²⁸ Oysa yukarıda da görüldüğü üzere *haminin kim olduğu* karmaşık bir sorundur. Dale Kent bu noktada sanat hamiliği kavramına yukarıda aktarılan benzer cerrahi müdahalelerin, hami ve sanatçının son derece özgün bir kişisel ilişkiler ağı bağlamında bir araya geldiklerini gözden kaçırmak anlamına gelebileceği konusunda bizi uyarır. Kent'e göre bu tür ayrımların, Geç Orta Çağ-Rönesans İtalyası'nda tarihsel bir karşılığı yoktur.²⁹ Her sipariş -sivil

²⁵Flora, s. 208.

²⁶Jill Burke, *Changing Patrons: Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004), s. 5.

²⁷Louise Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy* (New York: Cambridge University Press, 20014), s. 149.

²⁸Paoletti, Radke, s. 16.

²⁹Dale Kent, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: The Patron's Oeuvre* (New Haven: Yale University Press, 2000),

hami, manastır/tarikat cemaati ve sanatçının bir şapel dekorasyonu için girdikleri ilişkide olduğu gibi- kendine özgü bir değiş tokuş ve ilişki sunar. Bazı durumlarda sanatçının, bağışı yapan kişinin ve tarikatın vizyonları birbiriyle örtüşebilir. Bağışta bulunan kişi aynı zamanda tasarımda ve siparişin denetlenmesinde de söz sahibi olabilir. Bu durumda hem siparişi veren tarikata hem de bağışı yapan kişiye "hami" denebilir.

Bu çalışmaya konu olan dönemde sivil hamilerin ikonografik program üzerinde henüz bir Rönesans meseni kadar söz hakkına sahip olmadıkları genel kabuldür. Dolayısıyla Bardi Şapeli'ndeki fresko dizisi ve *vita* ikona'da, eserlerin üretilmesi için maddi katkıyı sağlayan Bardi ve Tedaldi ailelerinden ziyade -her ne kadar sanatçılar söz konusu eserlerde zaman zaman bağışçı ailelere gönderme yapmışlarsa da- Santa Croce'deki Fransisken cemaatin belirleyici olduğu söylenebilir. Bu nedenle bu iki eser bağlamında Fransisken Tarikatı öncelikli "sanat hamisi" olarak kabul edilmiştir. Şapelin orijinal vitraylı penceresinde ise fresko programı ile panelden farklı bir durum söz konusudur; ayine katılan Floransalıların şapele girmeden de rahatlıkla görebileceği pencerede Bardi ailesi ile Anjou Hanedanı arasındaki simbiyotik ilişkiye dair göndermeler ağır basar. Bu yüzden Bardilerin isteklerinin panel ve fresko programına göre bu örnekte daha belirleyici olduğu öne sürülebilir. Fakat çalışmanın sonraki bölümlerinde de değinileceği üzere, Fransiskenler de Anjou Hanedanı'yla yakından ilişkili olduğu için vitraylı pencere örneğinde tarikat ile bağışı yapan ailenin istekleri örtüşmüştür. Dolayısıyla her ikisini de sanat hamisi olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır.

4.4. Proto-Rönesans'ta Şapel Hamiliği

İtalyan komünlerinde mahalle kiliselerine gömü yeri olarak özel mezar şapeli yaptırılmasının kökeni 13. yüzyılın sonuna kadar gider. Bundan önceki yüzyıllarda orta sınıf kent duvarlarının dışına, *grandi* aileler ise kilisenin/katedralin mezarlığına ya da revaklı avlusuna gömülüyordu. Kiliselerin içi, Roma'nın yüksek rütbeli din adamlarına ve kraliyet ailesine ayrılmıştı. Ancak 12. yüzyılın sonlarında papalık inananlara *ius sepulcri*, gömülme yerini seçme ayrıcalığı tanıdı.³⁰ Böylece dilenci kiliselere özel mezar şapeli yaptırmak, İtalyan komünlerindeki hâli vakti yerinde aileler arasında moda oldu. Öyle ki Fransiskenler daha çok özel şapel inşa edebilmek

s. 8.

³⁰Bruzelius, s. 210-211.

için kiliselerini dıştan, yani yan şapellerden içe doğru tasarlamaya başladılar. Biraderler bu şapelleri *grandi* ailelere satmıyor, kullanım hakkını uzun süreli kiralyorlardı. Diğer manastır tarikatları gibi sabit bir gelire sahip olmadığından Fransisken Tarikatı sivil hamiler için mezar şapeli inşa etmeye biraz da mecbur kalmıştı.

Hayırseverliğin özellikle şapel hamiliği olarak sergilenmesi *Purgatorium*'un doğuşuyla çakışır. Tüccarlık ve bankerlik, Erken Orta Çağ'ın tasvip etmediği meslekler arasında başta geliyordu. Kilise her tür sermaye fazlasını tefecilik olarak değerlendiriyor, faiz (*usuram*) ve tefecilik arasında fark gözetmiyordu. Ona göre tefecilik ölümcül bir günahı ve faizle iş yapanlar Cehennem ateşinde yanacaklardı.

Bu bakış açısı 1000 yılı civarında değişmeye başladı. Kilise, Antik dinlerin mirası olan Cennet-Cehennem dualizmini reddederek *Purgatorium* fikrini ortaya attı. Bu, Cehennem'in bir tür alt basamağıydı. *Purgatorium*'a düşen inananlar, hâlâ hayatta olanların dualarıyla ya da en kötü ihtimal Kıyamet Günü'nde olmak üzere, önünde sonunda Cennet'e gidebileceklerdi. Kilise, aynı dönem neyin tefecilik sayılacağına dair kurallarını gevşeterek bir kategorizasyon da getirdi. Böylece mütevazı faizlerle ticaret yapanlar için ruhun kurtuluşu ümidi belirdi.³¹ Bunun sonucunda bankerler ve tüccarlar, miraslarında aile şapelleri ve buralarda düzenlenecek ayinler için para bırakarak *Purgatorium*'da geçirecekleri süreyi azaltmaya baktılar.³² *Purgatorium*'un propagandasını en çok yapanlar Fransiskenlerdi. Paraya dokunmaları yasaklanmış Küçük Biraderler artık kiliselerine en çok tüccarları gömüyorlardı.

Mezar şapeli yaptıracak kişi genellikle vasiyetnamesine, ödemenin o öldükten belli bir süre sonra, inşaat başlayınca yapılacağını yazar ve para transferinden üçüncü kişileri (*procuratores*) sorumlu tutardı. 14. yüzyıl Floransası'nda şapeller için ortalama 200 *florin*³³ miras bırakılıyordu. Fresko dizileri için ise 250-300 *florin*

³¹Jacques Le Goff, *Your Money or Your Life: Economy and Religion in the Middle Ages* (Cambridge: MIT Press, 1990), s. 44-47.

³²Antal, s. 69-83.

³³Orta Çağ ve Rönesans Floransası'nda iki madene dayalı bir para sistemi vardı. Bunlardan ilki, Karolenj dönemi reformlarından doğmuş *denarius* ya da *denaro* denen gümüş paradan türemişti. 240 *denari*, 1 *libra*'ya (ya da *lira*); 1 *soldo* ise 12 *denari*'ye ya da bir *lira*'nın 1/20'sine eşitti. Buradan iktisat tarihçilerinin "£/s/d Sistemi" dedikleri sistem doğdu. Buna göre 12 *denari* = 1 *soldo* ve 20 *soldi*; 240 *denari* = 1 *lira*'ydı. Yani *denarius*, *lira*'nın; *soldo* da *denarius*'un alt birimiydi. *Soldo* ve *lira*'lar madeni para olarak yoktu. £/s/d Sistemi 18. yüzyıla kadar geçerliliğini korudu.

Floransa'nın diğer madeni para birimi *florin*'di. İtalyanca *florino d'oro*, 1252'den 1533'e kadar Floransa'da basıldı ve 3.5 gram ağırlığındaydı. 1252'de basıldığında *florin* 1 *lira*'ya eşitti, ancak 16. yüzyıla gelindiğinde 1 *florin* 7 *lira* olmuştu. *Florin*'in enflasyondan etkilenmemesi, uluslararası ticaretteki yerini sağlamlaştırdı.

Orta Çağ'ın belli dönemindeki 1 *florin*'in değerini bugünkü Türk lirası üzerinden hesaplamak çok zordur. Bu yüzden *florin*'in Orta Çağ'daki alım gücü üzerinden bir örnek verilebilir. Orta Çağ İtalyası'nda yılda 150-200 *florin* arası kazancı olan bir kişi büyük bir ev, birkaç hizmetkar, bir at ya da eşek sahibi olabiliyordu. Orta Çağ ve Rönesans Floransası'nın para sistemi ve *florin*'in değişen değeri için bkz. Richard A. Goldthwaite, *The Economy of Renaissance Florence* (Baltimore: John Hopkins University Press, 2009), s. 609-614. *Florin*'in alım gücü için bkz. Raymond de Roover, *The Rise and Decline of the*

ödeniyordu.³⁴ Aileler bazen Fransiskanları mali meselelerin yükünden kurtarmak için sorumluluğun çoğunu üstleniyor ve *procuratores* olarak arkadaşlarını ve/veya akrabalarını görevlendiriyorlardı. Şapeller sonradan akrabalar arasında paylaşılabilir ya da bireysel olarak kullanılabilir, kullanım hakkı yine vasiyetnamelerle diğer akrabalara devrediliyordu.

Bu şapeller kendi başına küçük birer kiliseydi. Şapel hamisinin komün içindeki prestiji, haklarını kiraladığı şapelin ana altara yakınlığıyla ölçülebilirdi. Bu tür sivil hamiler şapellerinin içinde, ana altardan yalnızca birkaç adım uzakta ibadet etme imkanına sahiptiler. Şapellerden sorumlu rahipler, vasiyetnamelerde belirlenmiş sıklıkta ayin yaparlardı. *Opus Dei*'yi okurken muhtemelen sesleri yan şapellerden de duyulurdu ve bu, diğer şapellerden gelen ayinlerin ezgileriyle karışarak kilisenin içinde mistik bir ortam oluştururdu.

Rönesans döneminde inşa edilmiş şapellere ilişkin genel görüş, bu mekanların *grandi* ailelerin dindarlığını ve zenginliğini göstermek için bir araç olduğuna yöneliktir. Ancak son yıllarda *tramezzo*'lar üzerine yapılan çalışmalar, mezar şapellerinin inşa edildikleri dönemde çok da göz önünde bulunmamış olabileceği ihtimalini akla getirdi. Çünkü yapılan kazılar, pek çok Geç Orta Çağ ve Erken Rönesans İtalyan kilisesinde koro yerinin *tramezzo* denen bölmeyle kapatıldığını ortaya koydu [**Resim G.13**]. *Tramezzo*'ların arkasına yalnızca kilise cemaati ve sivil erkekler geçebilirdi; geçiş kadınlara yasaktı [**Resim G.14**]. Bununla birlikte çağdaş araştırmalar geçişin aslında belli dönemlerde belli gruplara serbest olduğunu öne sürer.³⁵

Tramezzo'ların ardında kalan şapellerin dışarıdan gelen sivil ziyaretçilerce görülüp görülemeyeceği biraz da bölmenin yapıldığı malzemeye bağlıdır. *Tramezzo* taştan olabileceği gibi, demir ya da ahşap ızgara şeklinde de olabilir. Bu durumda şapeller, *grandi* ailelerin saygınlıklarını sergilemek için bir rekabet alanına dönüşür. Floransa'da Ruccelai, Bardi, Strozzi ve Guidalotti gibi aileler 14. yüzyıldan itibaren mahalle kiliselerini bu şekilde kullanmaya başlamış ve Santa Maria Novella ya da Santa Croce

Medici Bank, 1397-1494 (Cambridge: Harvard University Press, 1963), s. 45.

³⁴Bağışçılar, 15. yüzyıldan itibaren kendilerini de freskolara ekletecek ve bu eserler için 500 ila 1000 *florin* arasında bir miktar ödeyeceklerdi. John M. Najemy, *A History of Florence 1200-1575* (New Jersey: Blackwell Publishing, 2006), s. 323-340.

³⁵Marcia B. Hall, "The Tramezzo in Santa Croce, Florence, Reconstructed", *The Art Bulletin*, 56.3 (1974), 325-341, (s. 332), <<http://www.jstor.org/stable/3049260>>, [erişim 27 Kasım 2017]; Copper, "Experiencing Dominican and Franciscan Churches", s. 50. En tipik *tramezzo* örneği, herhalde Giotto'nun Yukarı Kilise'ye resmettiği Greccio'da Noel sahnesindedir. Burada izleyici ana altarn önüne, sadece din adamlarına ayrılmış mekana bakar. Ana altarn arkasından kilisenin *tramezzo*'su ve ona asılı bir Çarmıha Gerili İsa paneli arkadan görülür. Kadın inananlar, ana altarn önünde gerçekleşen olayı *tramezzo*'nun kapısından izlerler.

gibi dilenci tarikatlara ait kilise şapellerinin hamiliğini üstlenmişlerdir.

Şapel hamiliği söz konusu olduğunda Fransiskanlar *grandi* ailelerle nasıl bir ilişki kurmuşlar ve hamilik faaliyetlerinde nasıl bir rol üstlenmişlerdi? Bunun için Fransiskan Yönetmeliği'nde sanatın yerini ve Fransiskanların sanata bakış açılarını incelemek gerekir.

4.5. Fransiskan Tarikat Yönetmeliğinde Sanat

Tarikatların sanatla ilgili kısıtlamaları 12. yüzyıla kadar gider. Papa I. Gregorius'un (540-604) sanata yönelik olumlu tutumuna rağmen, Sistersiyen ve Kartusyan tarikatları sanatın ciddiyeti ve tefekkürü bozduğu, dikkati dağıttığı görüşündeydi.³⁶ Sistersiyen Yönetmeliği bu konudaki en radikal görüşü sergiliyordu; yönetmeliğin 10. maddesi liturjik kullanıma ayrılmış örtü, kadeh, tepsi vb. eşyada aşırılığı yasaklıyordu. 1134'te ise 20. maddeyle kiliselerdeki resim ve heykeller yasaklandı. Bunu 1188'de görkemli kilise inşaatlarına getirilen yasak takip etti. Son olarak 80. madde, vitray ve elyazmalarındaki resimleri yasakladı.³⁷

Aziz Clairvauxlu Bernard, *Apologia*'da (1125) sanatın kişiyi çalışmaktan ve duadan alıkoyduğunu ve boşa para harcama anlamına geldiğini söyledikten yaklaşık on yıl sonra, Kartusyan *prior*'u I. Guiges (1083-1136) sadakaların lüks hücrelere harcanmak yerine yoksullara verilmesi gerektiğini savundu.³⁸ Kısacası 12. yüzyıldaki tarikatlar manastır yaşantısıyla uyummadığı için, ama en önemlisi de ekonomik nedenlerden ötürü sanata karşı düşmanca bir tavır içerisindediler.³⁹

Dilenci tarikatların doğuşundan önceki dönemde, Sistersiyenler ve Kartusyanlar dışında yönetmeliklerinde sanat ve mimariyle ilgili konulara ayrı bir yer ayıran tarikat yoktur. Dominikenler ve Fransiskanlar diğer dilenci tarikatların arasında bile bu hususta öncüdürler.

³⁶Büyük Gregorius "Yazı okuyabilenler için ne anlama geliyorsa, okuma yazması olmayanlar için de resim o anlama gelir" demişti. Richard E. Sullivan, "The Medieval Church and the Patronage of Art", *The Centennial Review*, 33. 2 (1989), 108-130, (s. 116), <<https://www.jstor.org/stable/23738902>>, [erişim 27 Haziran 2018]

³⁷Conrad Rudolph, "The 'Principal Founders' and the Early Artistic Legislation of Cîteaux", *Studies in Cistercian Art and Architecture vol.3*, ed. Meredith Parsons Lillich (Kalamazoo: Cistercian Publications, 1987), 1-45, s. 2.

³⁸Rudolph, s. 1, 14; Joanna Louise Cannon, "Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, c. 1220 - c. 1320", (PhD dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, 1980), s. 77, <<http://courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2015/08/thesis.pdf>>, [erişim 24 Aralık 2018]

³⁹Rudolph, bu yasakları sadelik, gönüllü yoksulluk ya da dikkati ibadetten uzaklaştıracak unsurlardan kaçınma isteğinin ötesinde nedenlerle ilişkilendirir. Ona göre Sistersiyenler estetiği geleneksel monastisizmin ekonomik gerekçelerine dayanarak reddetmişlerdir. İzole yaşantılarını sürdürebilmek için sanata ilgili yasaklar koyarak hac ekonomisi cesaretlendirecek faaliyetlerden uzak durmuşlardır. Rudolph, s. 17, 28, 30.

Francesco'nun yazıları incelendiğinde, yoksulluğu plastik sanatlar ve mimari bağlamında nasıl gördüğü hemen anlaşılır. Azizin tövbekar olarak yaşadığı ilk yıllarda, Assisi *contado*'sundaki ufak tefek ve harap hâldeki kiliseleri onarıp temizlediğini biliyoruz.⁴⁰ Francesco sonradan mektuplarında da kiliselerdeki liturjik eşyanın (altar örtüsü, kutsal ekmek ve şarabın duracağı tepsi ve kadeh vb.) değerli malzemeden yapılmasını ve özenle saklanmasını tembihlemiştir.⁴¹ Fakat azizin bu davranışının dekorasyona duyduğu ilgiden değil, Kilise'ye, onun temsilcilerine ve Tanrı'nın kelamına olan saygısından kaynaklandığı ortadadır. Çünkü aynı Francesco, genel toplantı için Porziuncola'daki Santa Maria Kilisesi'nin yanına yeni bir yapı inşa edildiğini öğrendiğinde çok öfkelenmiş ve yapının çatısına çıkıp kiremitleri fırlatmaya başlamış, ancak birkaç şövalye evin tarikata değil, komüne ait olduğunu söylediğinde sakinleşebilmiştir.⁴² Başka bir gün Bolonya'da biraderlerin yeni bir bina inşa ettirdiklerini duyunca hastaların bile yapıyı terk etmelerini emretmiş, sonunda Kardinal Ugolino evin kendisine ait olduğunu açıklamak zorunda kalmıştır.⁴³ Ayrıca Francesco biraderlere taştan değil, ahşap ve balçuktan yapılmış binalarda yaşamalarını öğütlemiştir.⁴⁴

Bütün bunlar Francesco'nun Assisili Tövbekarları manastır tarikatlarından ayrıştırma çabasıydı. Aziz, binaların ahşap ve çamurdan yapılmasını söylerken belli ki bu malzemelerin alçak gönüllülüğü ve yoksulluğu temsil ettiğini düşünüyordu. Birçok birader bazı bölgelerde ağacın taştan daha pahalı olduğunu söyleyerek itiraz ettiğinde, Francesco Fransiskenlerin papalık ayrıcalıklarıyla kendilerine özel inşa edilmiş gösterişli yapılarda kalmamaları, hacılar gibi yaşamaları hususunda ısrarcı olmuştur.⁴⁵

Tarikatın mimariye yönelik bu yaklaşımı Bonaventura'ya kadar devam etti. Bonaventura 1257'de *minister generalis* olduğunda, bölge *minister* ve *custos*'larına yazarak sanat ve mimariyle ilgili birtakım kurallar koydu. Tarikatın çok katlı manastır ve görkemli kiliselere ihtiyacı vardı, çünkü kentlerde arazi pahalıydı. Yerden tasarruf etmek için binalarını yüksek inşa etmek, yangından korunmak için ahşap yerine taş

⁴⁰L3C, *FA:ED*, vol. II, s. 81.

⁴¹1LtCus, *FA:ED*, vol. I, s. 56-57.

⁴²2C, *FA:ED*, vol. II, s. 285-286.

⁴³2C, *FA:ED*, vol. II, s. 286.

⁴⁴AC, *FA:ED*, vol. II, s. 159.

⁴⁵AC, *FA:ED*, vol. II, s. 212.

malzeme kullanmak zorundalardı.⁴⁶

Fransiskan Tarikatı'nda mimari ve sanatla ilgili temel kararlar, 1260'taki Narbonne genel toplantısında alınmıştır. Bu toplantıda Bonaventura'nın yeni yapıların inşası ile eskilerin genişletilmesinde borçlanmamaya özen gösterilmesini söylemesinden yola çıkarak Fransiskanlarda kilise dekorasyonu ile liturjik nesnelere ve giysilerin nasıl olması gerektiğine ilişkin kuralların Sistersiyen kökenli olduğu öne sürülebilir.

Narbonne kurallarına göre Fransiskan kiliselerinde, ana şapel hariç, tonoz yasaktı ("*ecclesiae autem nullo modo fiant testudinatae excepta maiore capella*"). Ana şapel tonozunun genişliği ve yüksekliği mekana göre lüzumsuz boyutlarda ("*...superfluitas in longitudine latitudine et altitudine, secundum loci conditionem arctius evitetur*") olmamalıydı. Vitray sadece ana altın arkasındaki pencerede kullanılabilirdi. Zarif resimlerden, figüratif unsurlarla süslenmiş pencere ve sütunlardan ("*curiositas in picturis, caelaturis, fenestris, columnis et huiusmodi...*") kaçınılacaktı. Altara ya da başka bir yere gösterişli paneller yerleştirilmeyecekti.⁴⁷

Aslında pencereler konusunda Fransiskanlar diğer tarikatlara göre biraz daha serbesttir. Örneğin Sistersiyenler sadece beyaz cama izin verirken ve Dominiken Peñafortlu Raimundo (y. 1175-1275) pencerelerde haç dışında tüm dekorasyonu yasaklarken, Fransiskanlar Çarmıha Gerili İsa, Meryem, Vaftizci Yahya ile Aziz Francesco ve Antonio'nun betimlenmesine karışmıyorlardı. Fakat bunların dışında bir kutsal kişi tasvir edildiyse kaldırılacaktı ("*fenestre vitreae historiatae vel picturatae de osteros musquam fiant, excepto quod in principali vitrea post maius altare chori, haberi possint imagines Crucifixi, B. Virginis, B. Iohannes, B. Francisci et B. Antonii tantum*").⁴⁸

Dominiken Yönetmeliği'ndeki kurallarla kıyaslandığında, Narbonne Yönetmeliği'ndeki ifadelerin daha muğlak olduğu göze çarpar. Söz gelimi ana şapel tonozunun boyutlarının nasıl olması gerektiğinden bahsedilirken tam ölçüler verilmemiştir. Bu nedenle Fransiskanların Dominikenler kadar titiz olmadığı söylenebilir. Fransiskanların genel toplantıları da Dominikenlerinkilere göre daha

⁴⁶Julian Gardner, "Aedifica iam in regales surgunt altitudines: The Mendicant Great Church in the Trecento", *Communes and Despots in Medieval and Renaissance Italy*, ed. John E. Law and Bernadette Patton (London and New York: Routledge, 2010), 307-331, (s. 307-308).

⁴⁷Margit Mersch, "Programme, pragmatism and symbolism in Mendicant Architecture", *Self-Representation of Medieval Religious Communities*, ed. Anne Müller & Karen Stöber (New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2009), 143-167, (s. 144-146).

⁴⁸Cannon, s. 98.

seyrekti. Dominikenlerde genel toplantı iki yılda bir gerçekleşirken, Fransiskanlarda bu rakam üç yılda birdi. Ayrıca bu toplantılarda teklif edilen önerilerin yasalaşması için Dominikenlerde üç kez okunması gerekirken, Fransiskanlarda bir kez okunması yeterli geliyordu ki bu da Fransiskanların sanata ilişkin aldıkları kararların kalıcı ve bağlayıcı olmasına engel olmuştur.⁴⁹

Fransiskan Yönetmeliği'ndeki bu kısıtlamaların yanı sıra, Francesco'nun para konusundaki tavrı da Fransiskan sanat hamiliğini karmaşıklaştıran bir unsurdur. Fransiskan Yönetmeliği biraderlerin paraya dokunmalarını yasaklıyordu. Üstelik tarikat olarak da mal varlığı edinmiyorlardı. O hâlde Fransiskanlar nasıl sanat hamiliği yapabildiler? Kiliselerinin inşası ve dekorasyonu için gerekli ekonomik kaynakları nereden sağladılar?

Papa IX. Gregorius *Quo elongati*'yle, mülkiyeti ruhani dostlarda olduğu sürece biraderlerin eşyadan istedikleri gibi faydalanmalarına izin vermişti. IV. Innocentius, *Ordinem vestrum*'la ruhani dostların biraderler adına para bulundurmalarını onaylamış, eşya ve mal varlığının mülkiyetini papalığa devretmiş, fakat denetiminden Fransiskanları sorumlu tutmuştu. Parmalı Giovanni tarikatın başında olduğu dönem *Quo elongati*'yi tekrar yürürlüğe soksa da, III. Nicolaus *Exiit qui seminat*'la *Ordinem vestrum*'ta belirtilen hususları vurgulamıştı. Yani daha önce de değinildiği üzere, Fransiskanlar dilenci tarikat oldukları ve paraya dokunmaları yasak olduğu hâlde birtakım papalık ayrıcalıklarından faydalandıkları için kelimenin gerçek anlamıyla "yoksul" değillerdi.

Şüphesiz Fransiskanlar paraya dokunma hususunda *Terzo Ordo* üyelerinden, bağış yapan kişinin akraba ve arkadaşlarından ya da kendi atadıkları *procuratores*'ten yardım alıyorlardı.⁵⁰ Kiliselere sadaka için para kutusu koymak da paraya dokunmayı önleyen başka bir yöntemdi. Peki tamamen kendi tasarruflarında olan maddi kaynaklarla sanat hamiliği yapabiliyorlar mıydı?

Bonaventura, 12 Şubat 1266 tarihli *Obtentu divini nominis* fermanıyla biraderlerin miraslara isim yazdırabilmelerine izin veren bir papalık ayrıcalığı almıştı. Her ne kadar bu ayrıcalıktan bireysel değil, tarikat olarak yararlı olsalar da, Fransiskanlar bu şekilde ufak bir gelir elde edebiliyorlardı. Bazen verdikleri hizmet karşılığında vasi olarak da

⁴⁹Cannon, s. 97.

⁵⁰Fransiskanlarda sanat hamiliğine ilişkin mali işlem belgelerinin manastırlarda bulunamamasının nedeni budur. Biraderler vasiyetnamelerin uygulanmasında hep bu üçüncü kişilerden yararlandıkları için belgeler manastırlarda saklanmamıştır. Bruzelius, s. 220.

para alabiliyorlardı. *Exiit qui seminat* üstlerinden izin aldıkları sürece biraderlerin para değeri çok olmayan ufak tefek hediyeleri kabul etmelerine ya da üstünde hak iddia edilmemiş hediyeleri cemaat olarak sahiplenmelerine izin vermişti. Bu hediyeleri biriktirerek sanat hamiliği yapmaları teoride mümkündü. Yoksullukla ilgili sınırlamaları biraderlerinkinden farklı olduğu için, bağışlar ikinci tarikat *Ordo sanctae Clarae* aracılığıyla da Fransisken manastır ve kiliselerine kanalize edilebiliyordu.⁵¹

Elbette Aquaspartalı Matteo ya da Ascolili Girolamo gibi Kilise'nin en tepesine yükselmiş Fransiskenler olmadıkça, biraderlerin kendi küçük bütçeleriyle büyük çaplı sanat hamiliğine soyunmaları mümkün değildi. Bu yüzden kilise ve şapel dekorasyonunda endüljans, sadaka ve komün sübvansiyonu ile bazıları *Terzo Ordo* üyesi olan *grandi* ailelerle iş birliğine gittiler.

Kuzey İtalya'dan bazı örnekler Fransiskenlerin şapel hamiliğinde çok farklı alternatiflerin söz konusu olduğunu gözler önüne serer. Örneğin Padova'daki Sant'Antonio Bazilikası'nın bazı mezar şapelleri, içinde bulunan rölikler nedeniyle hac şapeli görevi de görüyordu. Bu yüzden söz konusu şapellerin hamiliği çeşitli gruplar arasında paylaşılabiliyordu. Biraderlerin kullanım hakkını 1364'ten 1427'ye kadar Negri ailesi ile Sant'Antonio *fraternità*'sı arasında paylaştırdıkları Madonna Mora Şapeli buna örnektir. Negri ailesi şapel dekorasyonunun tasarımına karışmamıştı. Dekorasyon ve liturjik eşyanın sorumluluğu Fransiskenler ile *fraternità*'daydı. Siparişler şapeldeki bağış kutusunda birikmiş parayla yapılmış, bu işlemleri *fraternità*'nın lideri üstlenmişti. Bu yüzden biraderlerin *procuratores* atamalarına gerek kalmamıştı. Buna karşılık Fransiskenler Vicenza'daki San Lorenzo Kilisesi'nin iki portalının rölyef dekorasyonu için Venedik'teki San Marco Bazilikası'nın *procurator*'larını kullanmışlardır. Burada gerekli bağışı yapan kişi *grandi* mensubudur. *Procuratores*, bu kişinin vasiyetnamesinde bıraktığı parayı dekorasyondan sorumlu atölyenin ustasına vermiş, o da malzemeleri satın alıp işçilerin ücretini ödemiştir. Siparişin denetimi ve ekonomik meselelerin halledilmesinde Fransiskenler ile bağışçının görevlendirdiği akraba ve arkadaşları iş birliğine gitmişlerdir. Fransisken tarafın temsilcisi, harcamaların listesini yapıp bunları düzenli olarak Venedik'teki *procuratores*'re yollamıştır.⁵²

⁵¹Bourdua, s. 23-26, 146.

⁵²Bourdua, s. 104-108, 112-113.

Endüljansın söz konusu olduğu en tipik Fransisken sanat hamiliği örneği herhalde Assisi Bazilikası'dır. IX. Gregorius, Elias'ın da yardımıyla Assisi'nin kuzey batı tarafında yamaçlık bir arazi satın almıştı. Papa, 1228'de bazilikaya geniş kapsamlı ayrıcalıklar verdi. Harcamalara katılacak olanlar için kırk günlük endüljans çıkardı ve araziyi papalık yetkisi altına aldı. Yapının inşası için ilk bağış 1228'in Mart ayında, Simon Puzarelli adında bir Assisiliden geldi. Bu yetmeyince 1229 Temmuz'unda, yine Assisi'den Monaldus Leonardi ona bitişik arazisini hibe etti. Elias bu arazileri papalık adına aldı.

Assisi Bazilikası'nın mimarisi Elias'a atfedilir. Elias, bir dönem Suriye'de bölge *minister*'i olarak görev yapmıştı; bazilikanın silüetini tasarlarken burada gördüğü kayadan oyulmuş mezarlardan ilham aldığı ileri sürülür. Elias, Filippo da Campello adlı profesyonel bir mimardan da yardım almıştı. Bazilika tamamlandığında Konstantinopolis'in Latin imparatorları Brienneli Jean (y. 1170-1237) ve II Baudouin'dan (y. 1217-1273), Bohemya Kralı Wenceslaus (y. 1205-1253) ve Kutsal Roma İmparatoru II. Frederick'ten hediyeler yağdı.⁵³ Özellikle Ascolili Girolamo'nun papa olduğu dönemde Yukarı Kilise, papalık himayesi altında, Giotto'nun fresko dizisinin de dahil olduğu kapsamlı bir dekorasyon programına tanıklık etti.⁵⁴

Elias'ın Assisi Bazilikası'nın tasarımındaki rolü Fransisken sanat hamiliği içinde istisnai bir örnek midir? Anonim kalmak tarikatlarında geleneksel bir tevazu belirtisidir. Bu yüzden siparişlerle ilgili belgelerde biraderlerin adlarının bazen hiç geçmemiş olması, eserin tasarımıyla ilgili son sözü söylemedikleri anlamına gelmez. Sivil hamilerin zaman zaman hamilik haklarını kiraladıkları şapelleri kendi koruyucu azizlerine adadıkları doğrudur. Ama çoğu durumda hangi şapelin hangi aileye verileceği, *titulus*'unun ne olacağı ve şapel dekorasyonunun denetimiyle hangi biraderin ilgileneceği kilise ve/veya manastır toplantısında kararlaştırılıyordu. Biraderlerin tasarımda daha çok söz sahibi olduğu örnekler vardır; Santa Croce, Bardi Şapeli'ndeki fresko programı bunlardan biridir. Bununla birlikte bazen siparişin her detayıyla başlığı yapan kişi ilgilenmiştir. Söz gelimi Arezzo'daki Santa Maria della Pieve Kilisesi için Pietro Lorenzetti'ye (y. 1280-1348) verilen poliptik siparişinde

⁵³Assisi Bazilikası ihtişamıyla Fransisken ideolojisine temelden aykırıdır, ancak Brooke Orta Çağ'da yaşayan bir din adamına kendi tarikatının kurucusu için görkemli bir bazilika inşa edilmesinin uygunsuz gelmeyeceğini söyler. Gerçekten de Francesco'nun ilk yoldaşları da (Leo, Bernardo, Angelo, Rufino ve Maseo) Assisi Bazilikası'na gömülmeyi tercih etmiştir. Brooke, biraderler arasında bazilikaya ilişkin esas rahatsızlığın inşaat ve dekorasyonun fazla masraflı olmasından kaynaklandığını söyler. Brooke, s. 137-138, 145, 147, 150.

⁵⁴Donal Cooper, Janet Robson, "Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi", *Apollo*, 157.492 (2003), 31-35, s. 32.

sorumluluğu tamamen hamî, Arezzo Piskoposu Guido Tarlati (ö. 1327) üstlenmişti.⁵⁵

Kısacası Fransisken sanat hamiliği dendiğinde tek tip bir mesenlik değil, Fransiskenlerin hem bağışlarla hem *grandi* ailelerin, papalığın ve komünün desteğiyle ekonomik kaynak oluşturarak kimi zaman kendi atadıkları *procuratores*'le, kimi zaman bağışçının görevlendirdiği sivil kişilerle gerçekleştirdikleri çok yönlü bir etkinlik anlaşılmalıdır. Ara sıra bağışçıyla iş birliğine gitmelerine rağmen, Fransiskenler Proto-Rönesans'ta dekorasyonun ikonografik programında daha belirleyici olmuşlardır. Sivil haminin dekorasyona ağırlığını koyduğu örnekleri görmek için 15. yüzyılı beklemek gerekecektir.

4.5.1. Diğer dilenci tarikatlarda sanat hamiliği

Aziz Dominic'in sanat hamiliğine ilişkin görüşlerini çağdaşlarının aktardığı kadarıyla biliyoruz. Dominic, hücrelerin ve cübbelerin sadeliği, sivillerden hediye alınmaması ve kiliselerin gösterişsiz olması konusunda biraderleri uyarmıştır.⁵⁶ Dolayısıyla Dominic'in sanat hamiliğine yoksulluğu savunma doğrultusunda itiraz ettiği öne sürülebilir.

Fransiskenlerde olduğu gibi Dominikenlerde de sanat hamiliğiyle ilgili kısıtlamalar Sistersiyen anlayışındaki aşırılığa karşı çıkmadan ve borçlanmaya duyulan korkudan kaynaklanmaktadı.⁵⁷ Fakat tarikat içi yaşantıyı düzenleyen 1260 öncesi yönetmelikleri günümüze ulaşamamış Fransiskenlerin aksine, Dominikenlerde sanat hamiliğiyle ilgili kuralların evrimini kesintisiz takip etmek mümkündür.

Dominikenler en erken tarihli yönetmeliklerinden itibaren (1220, Bolonya) mimarinin nasıl olmaması gerektiğine değil, nasıl olması gerektiğine ("*mediocres domos et humiles*") odaklandılar.⁵⁸ Fakat Fransisken Yönetmeliği taş tonozla sadece koro şapellerinde izin verirken, Dominikenler bu mimari unsur koro yeri, koro sıralarının üstü ve sakristide de kullandılar.⁵⁹ Yine Dominiken Yönetmeliği'ne göre kilise

⁵⁵Bourdua, s. 150-152.

⁵⁶Cannon, s. 82-84.

⁵⁷Richard A. Sundt, "'Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri:' Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 46. 4 (1987), 394-407, (s. 394), <<https://www.jstor.org/stable/990276>>, [erişim 30 Aralık 2018]

⁵⁸Sundt, s. 396.

⁵⁹Margit Mersch, "Programme, Pragmatism, and Symbolism in Mendicant Architecture", *Self-Representation of Medieval Religious Communities: The British Isles in Context*, ed. Anne Müller and Karen Stöber (Berlin: Lit Verlag, 2009), 143-167, (s. 153).

zeminindeki dekoratif unsurlar ile resim ve heykellerde gösterişe kaçmak yasaktı.⁶⁰

1221-1225 yılları arasında Dominikenler yapı işlerini kapsayan sanat hamiliğinde üç kişilik bir komiteye başvurmayı zorunlu tuttular.⁶¹ Fransiskanların muğlak kurallarına kıyasla 1228-1235 dönemindeki Dominiken yönetmeliklerinde *convento* ve kiliselerin ideal yükseklikleri açıkça belirtilmişti.⁶² 1239 genel toplantısında liturjik şarap kadehi dışında gümüş ve altın eşyalar; değerli taşlar; ipek altar örtüleri; haç süslemesi hariç vitraylı dekoratif pencereler; heykeller ve altın varaklı elyazmaları yasaklandı. Bundan bir yıl sonraki toplantıda alınan kararlar ise koro yeri ve sıralarının süslenmemesini ve mevcut dekorasyonun kaldırılmasını öngörüyordu.⁶³

1240-1250 yılları arasında Dominikenler, yine borçlanma endişesiyle, kilise ve mezar şapeli inşaat faaliyetlerine yönelik birtakım kısıtlamalara gittiler. 13. yüzyılın ikinci çeyreğinde tarikat çok büyüdüğü için mimariyle ilgili 1220 yönetmeliğinden daha detaylı kurallara ihtiyaç duyulmuştu. 1252'deki genel toplantıda ise her türlü heykel ve resme karşı uyarıda bulunuldu ve aşırılıkların düzeltilmesi istendi. Romanslı Humbert'in (1190-1277) tarikatın başında olduğu dönemde inşaat faaliyetlerine ilişkin ihlallerin cezalandırılması hususunda adım atıldı.

13. yüzyılın ikinci yarısından sonra Dominikenlerde mimariyle ilgili kuralların gittikçe sarsaklanmaya başladığı dikkati çeker. Bunun en meşhur örneği herhalde Floransa'daki Santa Maria Novella Kilisesi'dir. Dolayısıyla 1254-1263 arası yapılan toplantılarda, tarikat yönetmeliğinin uygulanmasındaki bu gevşemeler ve biraderlerin artan mal varlığı yüzünden daha çok önlem alındı. Yine de sanata karşı düşmanca bir tavır yoktu. Hatta 1254 ve 1256 yıllarındaki genel toplantılarda Aziz Dominic ve Veronalı Pietro'nun (1205-1252) yortularını halk arasında yaygınlaştırmak amacıyla bu azizlerin resimlerini Dominiken kiliselerine koyma kararı alındı.⁶⁴ Fakat 1263'teki genel toplantıda -herhalde Fransiskanların Narbonne genel toplantısının etkisiyle- kilise dekorasyonu ile ilgili yeni yasaklar geldi.⁶⁵

14. yüzyıl Dominiken Tarikatı için sanatta aşırı harcamaların başladığı dönemdir. Tarikat yönetmeliğine eklenen yeni kuralları uygulamak yöneticiler için iyice

⁶⁰Mersch, s. 145.

⁶¹Sundt, s. 400.

⁶²Sundt, s. 398.

⁶³Cannon, s. 84-91.

⁶⁴Cannon, s. 93.

⁶⁵Sundt, s. 402.

zorlaşmıştır. Bu yüzden tarikat mimari ve sanatla ilgili daha fazla yeni kural koymamış, mevcut yasakları da yumuşatmıştır; söz gelimi tonozun yalnızca koro yeri ve sakristide kullanılabileceğine ilişkin yasak kaldırılmıştır.⁶⁶ Bunun nedeni herhalde taş tonozun yangına dayanıklı olmasıdır. Muhtemelen bu dönem tarikat çok kalabalıklaştığı ve komünlerde devasa manastırlar inşa edecek kadar geniş arazi olmadığı için yapıların ideal yüksekliğiyle ilgili kurallar da geçersiz kabul edilmiştir. Bununla birlikte resim, heykel ve değerli taşlarla ilgili kısıtlamalar -bunlar işlevsel bir değer taşımadığından- devam etmiştir. Ancak elbette, Fransiskanlarda olduğu üzere, Dominikanlarda da bu yasaklar çoğu zaman uygulanmamıştır. 14. yüzyılda da görkemli kiliseler inşa edilmiş; bu kiliselerde figüratif süslemeler, vitraylı pencereler, orta nefte taş tonozlar kullanılmıştır.

Fransiskanlara kıyasla Dominikanlarda para kullanımı hiçbir zaman kesin olarak yasaklanmamış gibi gözükmektedir. Biraderler tarikata girerken yanlarında para getirebilir ya da sonradan edinebilirler. Manastırın kasasında tutulduğu sürece kişisel olarak para bulundurmalarına yönelik kısıtlamalar da harfiyen uygulanmamıştır. Ancak paranın el değiştirmesinde *procurator*'lar görevlidir. Yine de 1240'lardaki bölge toplantılarında alınan kararlar, *procuratores* zorunluluğuna rağmen biraderlerin yanlarında para bulduklarını ve harcama yaptıklarını gösterir. Bu konuya ilişkin şikayetler, Casaleli Ubertino'nun Fransiskanlarla ilgili serzenişlerini anımsatacak niteliktedir: Dominikanlar para karşılığı günah çıkarmışlar, hücrelerinde para ve mücevher saklamışlar, manastır dışında mal varlığı edinmişler, manastıra ait eşyaları rehin vermişler, kâr amaçlı elyazması üretmişler, ölüm döşeğindeki inananları vasiyetnamelerinde Dominikan manastırlarına değil, belli biraderlere para bırakmaya ikna etmişlerdir.⁶⁷ Bu ve benzeri yollarla 13. yüzyılda tarikat yüklü miktarda gelir elde etmiştir.

Sonuç olarak 1240'lardan itibaren Dominikanların da sanata harcayacak paraları olduğu söylenebilir. Cannon, 14. yüzyılın ortalarından hemen önce Santa Maria Novella'nın *obituario* kayıtlarında geçen, tarikat içinde yüksek konumlara gelmiş 414 biraderin vasiyetnamesini incelediğinde bunlardan 23'ünün manastıra ya da başka alıcılara toprak ya da para bıraktığını tespit etmiştir. Bu 23 kişiden yalnız 8'i sanat

⁶⁶Mersch, s. 145.

⁶⁷Cannon, s. 115.

nesnesi miras bırakmış ya da inşaat faaliyetlerine katkıda bulunmuştur.⁶⁸ Kısacası Dominikenler tüm yasaklara rağmen para biriktirmiş ve öldükten sonra bunları vasiyetnamelerle başkalarına dağıtmışlardır, ancak sanat birçok harcamadan yalnızca birisidir.

Diğer dilenci tarikatların hiçbiri yönetmeliklerinde Fransiskanlar ve Dominikenler kadar sanata yer vermemişlerdir. Çoğunun Dominiken örneğini tekrarladığı görülür. Söz gelimi Augustinusçu *canonicorum regularium*'ların 1290 yönetmelikleri, mimarinin ve kilise dekorasyonunun nasıl olması gerektiğini tarif ederken "*munditia*" ve "*honestas*" kelimelerini kullanır. Yönetmelik, yoksulluğu sadece tarikatta homojenlik sağlama açısından ele almıştır. Bu nedenle *curiositas* ya da *superfluitas*'a yönelik yasaklar yoktur. Aynı durum Aziz Augustinus'un Münzevileri için de geçerlidir. Yönetmeliklerinde mimari ve kilise dekorasyonu için uygun bir idare tavsiye etmekle yetinmişler, Dominikenlerden ilham alarak altar panolarından sakristanları sorumlu tutmuşlardır.⁶⁹ En erken tarihlisi 1280'e kadar giden *Servi* Yönetmeliği ise sanat ve mimariyle ilgili kurallara neredeyse hiç yer ayırmamış, yalnızca 1315'te aldığı bir kararla biraderlerin inşaat faaliyetleri ya da malzemesi için ayrılan paraya dokunmalarını yasaklamıştır.

Karmelitler 1247'de yönetmeliklerinde reform yaparken Dominikenlerden yardım istemişlerdi. Tarikatın günümüze ulaşabilen 1324 yılından kalma yönetmeliği de yine Dominiken etkisini gösterir. Örneğin Dominikenlerin inşaat işlerinde üç biraderden oluşan bir komiteye danışma zorunluluğu kuralını alıp bunu tüm idari bölge için geçerli kılmışlardır. Aynı şekilde Dominikenlerde olduğu gibi, Karmelitlerde de altar panolarından sakristanlar sorumludur.⁷⁰ Bununla birlikte 1318'den kalan genel toplantı kararları, sanat ve mimari konusunda özel bir düzenlemeleri olmadığını kanıtlar.⁷¹

4.6. Fransiskanların İmgelere Yaklaşımı

Geç Orta Çağ'da Katolik Kilisesi'nin, aziz ve azizelere duyulan saygı (*dulia*) ile sadece Tanrı'ya gösterilen saygı (*latria*) arasına koyduğu ayırım, hem din adamları hem halk için kağıt üzerinde kalmıştır. 13. ve 14. yüzyıllarda, İtalyan komünlerinde aziz ve

⁶⁸Cannon, s. 115-116.

⁶⁹Dunlop, s. 8.

⁷⁰Dunlop, s. 8.

⁷¹Cannon, s. 100.

azizeler de Tanrı kadar güçlü kabul ediliyordu. Ancak bu güç her yerde değil, kutsal kişinin ölü bedeninde, rölikte, onun imgesindeydi.⁷² İmge ile imgenin temsil ettiği kutsal kişiye edilen ibadet birdi.

Fransiskan teologlar, imgelerin işlev ve gücünü kuramsallaştırırken sık sık Doğu Kilisesi doktorlarına başvurular. Bunların içinde en sık atıfta buldukları, "imgelere gösterilen saygının prototipe de gösterildiğini" söyleyen Aziz Şamlı Yuhanna (676-749) idi.⁷³

Bonaventura ve Celano'da geçen bir hikaye vardır. Apulia Krallığı'nın Potenza kentinde, kentin en büyük kilisesinde *canonicorum regularium* olan Ruggero adında bir din adamı yaşıyordu. Ruggero, uzun süredir hasta olduğu için iyileşme umuduyla kiliseye dua etmeye gitti. Burada Francesco'nun stigmata yaralarıyla betimlendiği bir resim de yer alıyordu. Ruggero resmin önünde diz çöküp içtenlikle dualarını okudu, fakat ne zaman bakışları azizin stigmata yaralarına yönelse mucizenin gerçekliğini sorguluyor, yaraları Fransiskanların uydurmuş olabilecekleri şüphesi için kemiriyordu. Tam o anda Ruggero'nun sol elinde bir yara ortaya çıktı ve rahip iki gün boyunca acıdan kıvrandı. Ancak stigmataya inandıktan sonra yarası kapandı.⁷⁴

İmgelerden kaynaklanan mucizelerle ilgili buna benzer sayısız hikaye vardır. Bu mucize anlatılarında kutsal kişinin kendisi ile imgesi arasındaki sınır muğlaktır. Aziz ve azizelerin, imgeler yoluyla etraflarında olup biteni görebildiklerine ve gerektiğinde içinde yaşadığımız dünyaya müdahale ettiklerine inanılır. Fakat özünde imgenin gücü, şefaatinin kendisinden (kutsal kişiden) gelmektedir.

İnananlar, imgelere atfettikleri bu güç nedeniyle, inşa ettirdikleri şapelleri freskolar ve altar panolarıyla süslediler, aile armalarını kutsal figürlerin yakınına yerleştirerek şefaah dilendiler. Santa Croce'deki Aziz Francesco'ya adanmış Bardi Şapeli'nin giriş kemerinde yer alan orijinal vitraylı pencerenin hemen üstündeki Bardi aile arması buna örnektir. *Grandi* aileler, şapel hamiliği üstlenmemiş olsalar dahi, kilise zeminine aile üyelerini gömdüklerinde yakındaki sütunun başlığına aile armalarını yontturmuşlardır.

⁷²Richard Trexler, "Florentine Religious Experience: The Sacred Image", *Studies in the Renaissance*, 19 (1972), 7-41, (s. 9, 18-19), <<http://www.jstor.org/stable/2857086>>, [erişim 27 Haziran 2018]

⁷³Anne Derbes, Amy Neff, "Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere", *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, ed. Helen C. Evans (New Haven and London: Yale University Press, 2004), 449-462, (s. 459).

⁷⁴3C, *FA:ED*, vol. II, s. 404-405; LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 654-655.

Dominiken rahip Cenovalı Giovanni'ye (ö. 1298) göre görülen şeyler, duyulan şeylerden daha etkiliydi. Teolog, *Catholicon* adlı eserinde (1286), kiliselere resim yapılmasının üç amacı olduğunu söylüyordu: Okuma yazma bilmeyen insanların bu imgelerle Kutsal Kitap'taki hikayeleri öğrenmelerini sağlama; Tanrı'nın insan bedeninde vücut bulmasındaki gizemi ve kutsal kişilerin örnek davranışlarını hafızada daha iyi canlandırma; dini duyguları ve ibadeti güçlendirme.⁷⁵ Aquinolu Tommaso bundan bir yüzyıl sonra, İsa'nın insanlar peşine düşsünler diye insan formunda görüldüğünü yazacaktı.⁷⁶ Bonaventura da Azize Chiara'nın takipçilerine seslendiği *Vitis mystica* adlı eserinde, İsa'nın ona tapınanlara şöyle dediğini hayal ediyordu: "İnsan olup görünür hâle geldim ki beni görüp sevesiniz. Çünkü kutsallığımla görünmez olsaydım gereğince sevilmezdim".⁷⁷

Bunlar hep Tanrı'nın İsa vasıtasıyla insan bedeninde cisimleşmesine ilişkin fikirlendir, ama "görünür olma" konusu imgeler dünyasını da içine alır. Görülen şey, hafızadaki muadiline kıyasla daha canlı ve kalıcıdır. Bu noktada Dominikenler ile Fransiskenlerin görüş ayrılıkları başlar. Çünkü Aquinolu Tommaso'da estetik "iz" (*impressio*) entelektüel eyleme dayalıyken, Bonaventura'da duyulardan -görme deneyiminden- kaynaklanır.⁷⁸ 19. yüzyılda Bonaventura'ya, fakat günümüzde adı bilinmeyen bir Fransisken biradere atfedilen *Meditationes vitae Christi*'de (y. 1300) Pseudo-Bonaventura, İsa'nın çarmıha gerilmeden önce soyulup kırbaçlanmasını şu sözlerle ifade eder: "Daha merhametli (...) olmak istiyorsan, bakışlarını bu tanrısallıktan bir süreliğine uzaklaştır ve O'nu sadece bir insan olarak hayal et".⁷⁹ Celano'ya bakacak

⁷⁵Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (New York: Oxford University Press, 1988), s. 41.

⁷⁶Derbes, Neff, s. 456.

⁷⁷Derbes, Neff, s. 456.

⁷⁸David L. Jeffrey, "Franciscan Spirituality and the Elevation of Popular Culture", *Canadian Journal of History*, 11.1 (1976), 1-18, (s. 12), <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=e46dad96-7f8b-4be3-a14c-994bfff6d3247%40sessionmgr103>>, [erişim 17 Ağustos 2018] "Estetik iz" ve "estetik ifade" (*expressio*) Bonaventura'nın ortaya attığı terimlerdir. Bonaventura'da inanç, hem bedensel hem entelektüel görme eylemleriyle ilişkilidir. Estetik görülebilirlik iki türdür: 1) Gizli bir şeyin görme yoluyla bir anda açığa çıkması; 2) Bir şeyin fiziksel bir dönüşüm ya da damgalanmayla (*impressa*) görünür hâle gelmesi. Burada bizi ilgilendiren ikinci türden olan görünürlüktür. Bonaventura bu görünürlüğü Tanrı'ya da bağlar. İlahi olan, yaratılan her şey için modeldir. Tanrı, İsa'nın bedeniyle ve dünyayla kendini ifade etmiş (*expresserunt*), başka bir deyişle "yansıtmış" ve bu ifade insanın "damlanmasıyla" sonuçlanmıştır. Oleg Bychkov, *Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts after Hans Urs von Balthasar* (Washington: Catholic University of America Press, 2010), s. 274-275, <<http://web.a.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook?sid=ae147023-65c2-484c-983b-f0f270981b97%40sessionmgr4006&vid=0&format=EB>>, [erişim 17 Ağustos 2018] Örnek vermek gerekirse, *Legenda maior*'da Francesco -İsa'ya duyduğu sevgiyle ruhu yapıp tuttuğu için ("*incendium mentis*")- seraf görüntüsündeki İsa'yı gördüğünde ashında Tanrı'nın "yansımasını" (*expressio*) görür ve ona dönüştüğünü kavrar. Bunun sonucunda stigmata yaralarıyla "damgalanır". LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 632. Bonaventura metinlerinde bu ifadeyi çok kullanmıştır. Yine *Legenda maior*'da "İsa'nın çilesinin anısının Francesco'nun kalbinin en derinlerinde iz bıraktığından" ("*...et memoria passionis Christi visceribus cordis ipsius adeo impressa medullitus*") söz eder. *Lignum vitae*'de azizin stigmata yaralarını anlatırken bunun İsa'nın damgalama kudretini işaret ettiğini belirtir. LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 534. The Tree of the Crucified Life of Jesus Book Five, *FA:ED*, vol. III, s. 189.

⁷⁹Jill Bennett, "Stigmata and Sense Memory: St Francis and the Affective Image", *Art History*, 24.1 (2001), 1-16, (s. 9), <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=07be114e-d8ae-4065-bb19-6ceb11996784%40pdc-v-sessmgr01>> [erişim 2 Temmuz 2018]

olursak Francesco da kutsal imge ve metinlere böyle duygusal tepkiler veriyordu. "Kutsal metinleri kalbine yazan" aziz vasiyetnamesinde, kutsal sözlerin yazılı olduğu her kağıt parçasına büyük bir saygı gösterilmesi gerektiğini söylüyordu.⁸⁰ Zaten bu yaklaşımı sonucu İsa'yla bir olacaktı. Bu bağlamda imgeler Orta Çağ izleyicisi için sadece görsel değil, aynı zamanda duygusal bir deneyimdi. Yani imgelerin şefaati dışında başka bir hayati işlevi daha vardı: Görsel imgeler, Geç Orta Çağ izleyicisinden duygusal bir yaklaşım talep ediyor, bu şekilde bakanın *imitatio Christi*'yi gerçekleştirmesi için ortam yaratıyordu. Henry Thode'a (1857-1920) göre bu bir Fransisken icadıydı. Genelde dilenci tarikatların, özelde Fransisken Tarikatı'nın vaaz biçimi ve *Meditationes vitae Christi* gibi metinleri, inananları kutsal figürlerin duyguları üstüne tefekküre dalmaları ve dünyayı Tanrı'nın bir yaratısı olarak görmeleri, sanatçıları ise doğayı Tanrı'nın bir yaratısı olarak *temsil etmeleri* için cesaretlendirmişlerdir. Francesco'dan önce sanat geleneksel ve semboliktir. Fransiskenlerle birlikte ise sanat artık şimdi ve burada deneyimlenebilen bir dünyaya verilen bireysel tepkidir. Sanatta hacim, ışık ve mekan gibi resimsel unsurlar bu baskıya karşılık ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Thode'a göre Fransisken sanat hamiliği sanatın nasıl olması gerektiğine dair inanışları da değiştirmiştir.⁸¹

4.7. Erken Dönem Fransisken Sanat Hamiliği

Sanatın gücünün ve potansiyelinin farkında olan Fransiskenler, 13. yüzyılın en faal sanat hamileriydiler. Francesco'nun ölümünden sonraki otuz yıl içerisinde üretilmesine katkıda buldukları sanat eserlerini, azizin kültünü yerleştirmek ve Assisi'yi önemli bir hac merkezi yapmak amacıyla kullandılar. Assisi Bazilikası'nın inşası, altar panosu siparişleri, tarikata daha fazla üye kazandırılması ve Celano'ya yazdırılan kitaplar hep bu tanıtım kampanyasının birer parçasıydı. Ancak bu ilk dönemde biraderler sanatsal üretim üzerinde mutlak bir denetime sahip değillerdi. Fransisken kiliseleri için üretilen sanatta daha çok yerel Fransisken cemaatleri belirleyici rol oynuyordu. Henüz yerleşik bir ikonografi oluşmamıştı; yenilik ve deneysellik ön plandaydı.⁸²

Azizin yaşamından sahnelerle birlikte betimlendiği Bardi Paneli gibi paneller Francesco'nun ilk temsilleri değildir. Azizin bilinen ilk resmi Subiaco Manastırı'nda,

⁸⁰3C, *FA:ED*, vol. II, s. 314.

⁸¹Henry Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia* (Rome: Donzelli Editore, 1993), s. 357-443.

⁸²Bradley R. Franco, "The Functions of Early Franciscan Art", *The World of St. Francis of Assisi: Essays in Honor of William R. Cook*, ed. Bradley R. Franco (Netherlands: Brill, 2015), 19-44, (s. 26-27), <DOI: 10.1163/9789004290280_004>.

San Gregorio Şapeli'nde bulunan bir freskodur [**Resim G.15** ve **Resim G.16**]. Ölümünden iki yıl sonra yapıldığı tahmin edilen resimde Francesco stigmatasız, hâlesiz, SANCTVS yazısı olmadan resmedilmiştir. Bu özellikleri dolayısıyla -ayrıca Francesco'nun Roma üzerinden Assisi'ye gelirken Subiaco'daki manastırda kalmayı sevdiği bilindiğinden- azizin portresi olarak da kabul edilir.⁸³ Kukuletası yüzünden buradaki resminde azizin tıraşlı başı görünmez. Francesco kirli sakalıyla resmedilmiştir; iri gözleriyle doğruca izleyiciye bakarken bir eliyle de diğer elinde tuttuğu, üstünde PAX HVIC DOMINI⁸⁴ yazan parşömeni işaret etmektedir.

Diğer erken tarihli resimler Francesco'yu stigmatasıyla gösteren, ama bir yandan da onun insani yönünü vurgulayan, azizin daha sıcak bir ifadeye sahip olduğu temsillerdir. Bunun en bilinen örnekleri, Margarito d'Arezzo (1250-1290 arası faal) ve atölyesinin tam boy Francesco panelleridir [**Resim G.17** ve **Resim G.18**]. 1260 ila 1280 yılları arasında bu tarzda yapılmış bilinen yedi Francesco paneli vardır. Bu resimlerde aziz genelde bir bacağı hafif bükülmüş ve kukuletası başında gösterilir. Gözleri Subiaco freskosunda olduğu gibi iridir; başı bir yana, bakışları başka yana dönüktür. Bir elinde kapalı bir Kutsal Kitap tutarken diğer eliyle ya kitabı işaret eder ya da haç tutar; bazı resimlerde de izleyiciye stigmatasını gösterir. Bu geleneğin son örneklerinden biri, Cimabue'nin (1240-1302) San Francesco Bazilikası, Aşağı Kilise'de yer alan Tahtta Meryem ve Çocuk İsa freskosundaki Aziz Francesco temsilidir [**Resim G.19** ve **Resim G.20**].

Azizin tam boy gösterildiği panel resimleri dışında, bir diğer erken dönem kategorisi Çarmıha Gerili İsa haçlarının dibinde İsa'nın ayağını kucaklayan, İsa'ya kıyasla orantısız biçimde küçük Aziz Francesco temsilleridir [**Resim G.21** - **Resim G.24**]. Bunlar *tramezzo*'ların üstüne, ayine katılanların görebilecekleri şekilde asılan panellerdi. Francesco bu resimlerde kendi stigmatasını göstererek inananları da yaranın mekânına girmeye davet eder. Amaç, bakan öznenin hafızasını aktif imge (*imago agens*) ile harekete geçirip onu etkilemek ve *imitatio Christi*'ye özendirme.⁸⁵

⁸³Emma Gurney Salter, *Franciscan Legends in Italian Art: Pictures in Italian Churches and Galleries* (London: J. M. Dent & Co., 1905), s. 30. Öte yandan Cook, tarihlendirmenin sorunlu olduğunu öne sürer. Fresko üzerinde yapılan çalışmalar önceden azizin belinde deri kemer olduğunu, sonradan bunun sicimle değiştirildiğini ortaya koymuştur. Cook, bu durumu başka bir keşiş resminin Francesco'ya dönüştürüldüğünü ileri sürerek açıklar. William Cook, *Images of St. Francis of Assisi: In Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to Ca. 1320 in Italy: A Catalogue* (Florence: L. S. Olschki, 1999), s. 222.

⁸⁴Luka 10:5 "Hangi eve giderseniz, önce 'Bu eve esenlik olsun' deyin".

⁸⁵Bennett, s. 3, 11.

Merkezde azizin tam boy portresinin yer aldığı, çevresine yaşamından sahnelerin resmedildiği paneller, bu ilk temsillerden farklı bir geleneğe dayanır. Sanat tarihçileri, günümüzde *vita* ikona ya da *vita* panelleri olarak adlandırılan bu resimlerin ya Bizans ikonalarından ya da İtalyan *Christus triumphans* haçlarından türediğine inanırlar.⁸⁶

İlk varsayıma göre, *vita*'ların kaynağı Sina Dağı'ndaki Azize Katerina Manastırı'nda yer alan dikdörtgen ikonlardır [**Resim G.25**]. Fakat Doğu ve Batı ikonaları birbirinden farklı olduğu için İtalya'da Bonaventura Berlinghieri (1210-1287) ile birlikte görülen *vita* panelleri Doğu'daki muadillerine göre daha büyüktür ve tepeleri beşik çatı formundadır. Altar panosunun (İng. *altarpiece*, Fr. *retable*) gelişiminden önce Geç Orta Çağ'da yaygın biçimde kullanılan ve altarnın arkasına yerleştirilen bu panellere İtalyanca *dossale* de denir.⁸⁷ Beşik çatı formunun nereden türediği meçhul olmakla birlikte panellerin bu kısma resmedilen meleklerin *Christus triumphans* panellerinden alındığına inanılır.⁸⁸

Vita panellerinin nereden türediğine dair ikinci varsayım, İtalyan *Christus triumphans* haçlarıyla ilgili olmalıdır. *Christus triumphans* panelleri, merkezinde izleyicinin gözünün içine bakan, dik duran, ölüme karşı zafer kazanmış, canlı bir Çarmıha Gerili İsa'nın yer aldığı haç şeklindeki panolardır [**Resim G.26**].⁸⁹ İsa'nın etrafında çoğunlukla İsa'nın çilesinden sahneler ya da kutsal kişiler yer alır. Sanat tarihçilerine göre sanatçıların Francesco *vita* ikonalarını hazırlarken *Christus triumphans* panellerinden yola çıkmaları bilinçli bir tercihti. Çünkü hem İsa'da hem Francesco'da aynı yara izleri olduğundan, bu resimlere baktıklarında inananların Francesco panelleri ile Çarmıha Gerilme sahneleri arasında ilişki kurmaları bekleniyordu. Bununla birlikte Tartuferi, *vita*'ların merkezde Meryem'in yer aldığı panellerden doğduğunu iddia ederek bu görüşe karşı çıkmaktadır.⁹⁰

⁸⁶William Cook, "The Early Italian Representations of Francis of Assisi", *Beyond the Text: Franciscan Art and the Construction of Religion*, ed. O. V. Bychkov, Xavier Seubert (New York: Franciscan Institute Publications, 2013), 1-14, (s. 12), <<http://eds.a.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtlXzY4NjQ5NF9fQU41?sid=2b42d3ef-437e-4ac4-a805-be08208cb716@sessionmgr4008&vid=0&format=EK>>, [erişim 2 Temmuz 2018]

⁸⁷Kees van der Ploeg, "How Liturgical Is a Medieval Altarpiece?", *Studies in the History of Art*, 61 (2002), 102-121, (s. 118), <<http://www.jstor.org/stable/42622628>>, [erişim 3 Temmuz 2018] Aslında bazı kaynaklar Francesco *vita*'larını altar panosu olarak da adlandırmaktadır. Fakat burada söz konusu olan paneller altar panosu değil, altar panosunun evriminin bir parçasını temsil eden bir formdur. O yüzden bu çalışmada "altar panosu" terimi ile *dossale* ayrımına gidilmiş, terminolojik karmaşayı önlemek için *dossale*'ye karşılık olarak altar panosu yerine "panel" ya da "resimli pano" terimleri tercih edilmiştir.

⁸⁸Derbes, Neff, s. 425.

⁸⁹Fransiskan sanat hamiliğinin etkisiyle *Christus triumphans*, *Christus patiens'e*, yani Acı Çeken İsa'ya dönüşecektir. Burada İsa ölü ya da ölmek üzere resmedilir; başı sarkmış, uzuvları çarpılmıştır. Bu yeni imge, inananların İsa'nın çarmıha gerildiği gün olanları gözlerinde canlandırmalarını sağlar ve *imitatio Christi*'yi kolaylaştırır. Cook, "The Early Italian Representations of Francis of Assisi", s. 14.

⁹⁰Angelo Tartuferi, "Pittori di Francesco", *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015), 145-161, (s. 146); Chiara Frugoni, "San Francesco, modello di vita, santo taumaturgo, santo delle stimmate: tre proposte agiografiche", *L'Arte di Francesco*, 35-47, (s. 37).

Francesco *vita* ikonalarının ortasında zamansız bir Francesco görürüz. Tam boy resmedilen ortadaki figürün etrafında azizin yaşamından sahneler ile öldükten sonra gerçekleştirdiği mucizeler yer alır. Böylece inananlar yalnızca ruhun kurtuluşuna giden yolu değil, Francesco'nun Cennet'teyken bile mucizeleriyle onlara hizmet etmeye devam ettiğini görürler. 13. yüzyıldan kalma böyle sekiz panel mevcuttur [Resim G.27 - Resim G.34].⁹¹ Siena Paneli [Resim G.34] hariç hepsinde azizin ölümünden sonraki mucizeleri anlatılmıştır; hatta Pisa [Resim G.30], Assisi [Resim G.31] ve Vatikan [Resim G.32] panelleri sadece mucize sahnelerine ayrılmıştır. Bardi Paneli'nde de göreceğimiz üzere, bu *vita*'larda azizin yaşamındaki hikayeler her zaman çizgisel bir anlatım takip etmez, bazen sahneler saat yönünde ya da tam tersi yönde ilerleyebilir. Bazen de sanatçı -yine Bardi Paneli'nde olduğu gibi- kronolojik sıraya uymayarak bazı sahneleri bir araya geldiklerinde izleyiciye belli bir mesaj iletecek şekilde gruplayabilir. Bununla birlikte azizin ölümünden sonra gerçekleştirdiği mucizeler hep hikayenin genel akışından ayrıştırılarak verilir.

Panellerin ortasındaki Francesco temsilleri ile Margarito d'Arezzo üslubundaki Francesco resimleri izleyiciye başta benzer görünür. *Vita*'lardaki Francescolar da tam boy resmedilmişlerdir. Hâlelidirler; elleri ve ayaklarındaki stigmata görünür, fakat yan taraflarındaki yara izi atlanmıştır. Bazen kukuletalıdırlar, bazen de tıraşlı başları açıktadır. Şematize edilmiş yüzleriyle sabit biçimde önlerine bakar ve bir ellerinde kitap tutarken diğeriyle avuç içlerindeki stigmatayı gösterirler. Ama benzerlikler bunlarla sınırlıdır. *Vita*'lardaki Francescolar "katı, çileci, kasvetli ve ciddi"dirler.⁹² Bunda figürün dimdik durmasının etkisi vardır. Aziz'in üstündeki cübbenin kumaş kıvrımları şematik biçimde ele alınmıştır, bu nedenle kumaşın altında gerçek bir beden varmış hissi izleyiciye geçmez. Bardi Paneli'nde bir ayağın profilden gösterilmesi azizin duruşuna hareket katmış olsa da, genelde bu panellerde ayaklar dümdüz durur ve bu da figürün uçuyormuş gibi görünmesine neden olur.

⁹¹Bu sekiz panel sırasıyla şunlardır: 1) Pescia Paneli, 1235; 2) Bardi Paneli, 1245-1250; 3) Pistoia Paneli, y. 1250 (ya da biraz sonrası); 4) Pisa Paneli, y. 1255 (ya da 1230-1235); 5) Assisi Paneli, y. 1253; 6) Vatikan Paneli, y. 1250-1255; 7) Orte Paneli, y. 1260; 8) Siena Paneli, y. 1280. Cook, Ahlquist, "The Representation of Posthumous Miracles of St Francis of Assisi in Thirteenth-Century Italian Painting, *The Art of the Franciscan Order in Italy*, ed. Willim R. Cook (Leiden: Brill, 2005), 211-257, (s. 212), <<http://eds.a.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzE3Mzg0MV9fQU41?sid=9902422f-b632-407f-acf2-82937ad45513@sessionmgr4008&vid=0&format=EB>>, [erişim 28 Haziran 2018]; Franco, s. 40. 1255 tarihli San Miniato al Tedesco *vita*'sı günümüze ulaşamamıştır. Eserden 17. yüzyıldan kalma bir çizim sayesinde haberdarız. Cook, Ahlquist, s. 213.

⁹²Carol Jayne Gibson, "Form, Content and Meaning in Seven Franciscan Altarpieces of Dugento", (B.A. thesis, University of Western Ontario, 1972), s. 118, <<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubetheses/831/items/1.0099918>>, [erişim 3 Temmuz 2018]

Sanatçılar *vita*'lardaki Francescoları neden böyle resmetmeyi tercih etmiş olabilirler? Azizin yaşamından belli bir olayı anlatmayan, Subiaco'dakine benzer erken tarihli resimler gerçek anılardan yola çıkılarak yapılmıştı. Biraderler bu resimleri Greccio ve Subiaco gibi azizin ziyaret ettiği, onunla kişisel bağı olan (ya da komünün ve/veya biraderlerin öyle olduğunu iddia ettikleri) mekanlarda sergiliyorlardı.⁹³ Günümüzde orijinal mekanlarında sergilenmeyen *vita*'lar ise -konu seçimi ve belli sahnelerin sayıca çokluğu ya da azlığına bakılacak olursa- birçok farklı amaç için yapılmıştır. Muhtemelen bu yeni panel formunun öncelikli amacı, azizin yaşamını ve mucizelerini inananlara aktarmaktı. Francesco, ölümünden sadece iki yıl sonra, 1228'de aziz ilan edilmişti. Kültünün desteklenmesi gerekiyordu ve o dönemki mevcut kutsal kişi algısı iyileştirici güçlere sahip olan, mucizeler yaratan azizlerdi. Onların mucizelerinin tasviri, inananlar için kanıt niteliği taşıyordu. Francesco bu şekilde azizler geleneğine oturtulmaya çalışıldı. Özellikle Assisi Bazilikası'nın inşa edildiği dönemde kurucularının kutsallığını vurgulamak biraderler için önemliydi. Azizin mezarında gerçekleşmiş mucizeler, inananları bir hac merkezi olarak Assisi'ye çekebilir, hamilik yapmalarını ve *Terzo Ordo*'ya katılmalarını sağlayabilirdi.⁹⁴ Böylelikle *vita*'ların ortasında yer alan Francescoların uhrevi kişiliği daha çok vurgulandı. Francesco, Bizans'ın çileci azizleri gibi ele alındı. Bardi Paneli'ndeki Francesco temsili bunun en çarpıcı örneğidir. Derbes ve Neff'e göre aziz burada zayıf yüzü ve çökmüş avurtlarıyla Ioannes Hrisostomos (ö. 407) temsillerine benzer şekilde resmedilmiştir.⁹⁵ Yazarlara göre Doğu Roma İmparatorluğu'nun Paleologos Hanedanı döneminde bu tür abartılı vurgular popülerdi ve Francesco inananların Doğu'nun azizleriyle ilişki kurabilmeleri için özellikle Hrisostomos gibi [**Resim G.35**] resmediliyordu. Paoletti de formal, ciddi ve katı frontal duruş kutsal kişilerin çileci yönünü daha çok vurguladığından, bunun o dönem altar panoları için daha uygun bulunduğunu söyler ve Bizans sanatının ikonik yanının Francesco'nun ruhani karakterine uygun düştüğünün altını çizer.⁹⁶ Biraderler, daha tarikatın kuruluş yıllarında Doğu-Batı kiliselerinin birleşmesi için yollanan delege gruplarına katılmış ya da misyon hareketleriyle Levant'a seyahat etmişlerdi. Dolayısıyla Doğu Akdeniz ülkeleri ve Batı sanatı arasında bir etkileşim sağlamış olmaları akla yatkındır. Bununla birlikte Francesco kuşağı, sakalı, kazınmış başı ve

⁹³Ploeg, s. 112.

⁹⁴Franco, s. 26, 38.

⁹⁵Derbes, Neff, s. 452.

⁹⁶Paoletto, Radke, s. 78.

stigmatasıyla tipolojik açıdan Doğu'nun kutsal kişilerinden ayrıştırılmıştır.

13. yüzyıldan önce kutsal kişilerin çoğu soylu ailelerden geliyordu ve mucizelerin büyük yer tuttuğu hayatları hemen hemen birbirinin aynısıydı. Fransiskenler bu "iyileştirici güçleri olan aziz" algısını 13. yüzyılda değiştirmeye başladılar. Aziz ve azizelerin yaşamlarına ilgi arttı. Zaten kutsal kişilerin yarattıkları mucizelerin türü de, Francesco'nun stigmata mucizesinin ardından değişmeye başladı. Edebi bir tür olarak hagiografi, biraz geriden de olsa bu yeni eğilimi takip etti. Söz gelimi Celano ilk iki biyografisinde Francesco'nun mucizelerinden ziyade yaşamına odaklanmıştır. Goffen'e göre bu bilinçli bir tercihtir.⁹⁷ Her azizin çağdaş ihtiyaçlara karşılık gelen tarihi bir misyonu vardır. Fransiskenler, kent ticarete dayalı yeni ekonomisinin kibir ve açgözlülüğüne karşı ortaya çıkmışlardır.⁹⁸ Bu bağlamda Francesco artık sadece iyileştirici güçlere değil, model alınacak bir yaşama da sahipti. Belki de bu yüzden Pescia Paneli'ne [**Resim G.27**] kıyasla Bardi Paneli'ne [**Resim G.28**] azizin yaşamını betimleyen daha çok sahne resmedilmiştir.

Francesco'nun biyografisini yazan Fransiskenlerin farklı gündemleri vardı, ama azizi inananlara rol model olarak gösterirken hepsi Francesco'nun İsa'yı taklit ettiğini vurguluyor, azizin yaşamı ile İsa'nınkinin birbirine benzediğine dikkat çekiyorlardı. *Alter Christus*, "öteki İsa" olarak görülen Francesco ve İsa arasında kurulan bu benzerliğin nedenlerinden biri, Gioacchinocu düşüncelerin etkisiydi. Bu fikirler *vita*'larda azizin yüzünün ifadesine de yansımıştır. Francesco'nun bu örneklerdeki katı frontal duruşu ile kasvetli bakışları, Kıyamet Günü sahnelerinde betimlenen İsa'nın yüzüne çok benzer. Hatırlanacağı üzere Francesco, Gioacchinocu anlayışa göre *Apokalips*'teki -Yeni Çağ'ın habercisi- altıncı mührün meleğiyle özdeşleştiriliyordu. Bu bağlamda azizin Kıyamet Günü İsarının duruşu ve ifadesiyle resmedilmesi, onun Kıyamet Günü'ndeki rolüne gönderme yapar. Bu yüzden panellerin beşik çatı kısmında yer alan, mücevherli giysiler giymiş ve azizin frontal duruşunu tekrarlayan meleklerin kaynağı olarak zaman zaman Kıyamet Günü İsarının iki yanında bulunan serafılar [**Resim G.36**] gösterilir.⁹⁹

Francesco kültürünün yükselişi sonucu bu tür *vita* panellerinin üretiminin artması, *transsubstantiatio*'nun kabul edilmesiyle çakışmıştır. IV. Laterano Konsili'nde, ökaristi

⁹⁷Goffen, s. 27.

⁹⁸Vaucher, "The Saint", s. 338.

⁹⁹Gibson, s. 121-123.

sırasında ekmeğin ve şarabın İsa'nın gerçek bedeni ve kanına dönüştüğü fikri kabul gördü ve rahibin bunları doğuya bakarak kutsaması şart koşuldu. Bu yüzden rahibin ayin sırasında -inanınların görebilmeleri için- ekmek ve şarabı havaya kaldırması, dolayısıyla sırtını cemaate dönmesi gerekiyordu. Van Os'a göre bu noktada altara bir çerçeve, bir tür fon gerekti.¹⁰⁰ Fransiskenler kentli nüfusa ruhani rehberlik ettiklerinden ibadetle ilgili yönelimleri teşvik etmede görsel unsurların önemini kavramış durumdaydılar. Dolayısıyla çok sayıda *dossale* siparişi vererek altar panolarının gelişimine katkıda bulundular.

Bugün altar panosu teriminden, altar masasının üstünde duran ve o altarn kime adanmış olduğunu belirten, yani o altarn niteleyen resimli panelleri anlıyoruz. Williamson, Geç Orta Çağ'da Tecessüme verilen önemin artmasıyla altar panolarının gelişimi arasındaki bağlantıyı incelerken, aziz *vita* ikonalarının yan altarlarda sergilendiğinin, dolayısıyla ökaristiyle ilişkili olmadıklarının altını çizer.¹⁰¹ Bu bağlamda Van Os'un teorisine karşı çıkar. Fakat gerçekte bu *vita*'ların Fransisken kiliselerinde tam olarak nerede durdukları bile günümüzde tartışma konusudur. Örneğin Krüger, Hager, Belting ve Cook, Francesco panellerinin yan altarlarda durduklarını, yortularda ana altara taşındıklarını, sonradan buralarda kalıcı olduklarını söyler.¹⁰² Cook da panellerin ana altarda olmasa bile Fransisken kiliselerinin diğer altarlarında sürekli sergilendiğini vurgular.¹⁰³ Ploeg, yan altarları çoğunlukla inananların ibadet için kullandıkları ikinci dereceden altarlar olarak tanımlamıştır. Buna göre azizlere adanmış bu yan altarlar tefekkür merkezleridir, buralarda sergilenen paneller ise zekayı ve hafızayı tetiklemeye yarar.¹⁰⁴ İnanınlar altarlarda sergilenen *vita* ikonalara baktıklarında, azizin yaşamından sahneleri görüp onun ne gibi zorluklara göğüs gererek İsa'nın ayak izlerini takip ettiğine tanık olmakta, öldükten sonra gerçekleştirdiği mucizelere bakıp bu paneller sayesinde aynı özel gücünü yine göstereceğine inanmaktadırlar.

¹⁰⁰Beth Williamson, "Altarpieces, Liturgy, and Devotion", *Speculum*, 79.2 (2004), 341-406, (s. 344), <<http://www.jstor.org/stable/20462892>>, [erişim 3 Temmuz 2018] Günümüzde bu bakış açısına karşı çıkmaktadır. Buna göre rahibin ökaristi sırasında sırtını cemaate dönüp dönmemesi yerel geleneklerce belirleniyordu. Rahibin pozisyonu Konsilin kararıyla aniden değişmemiştir. Williamson, s. 347.

¹⁰¹Williamson, s. 362.

¹⁰²P. Chatterjee, "Francis's Secret Stigmata", *Art History*, 35.1 (2012), 39-61, (s. 56), <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.2011.00871.x>>, [erişim 3 Temmuz 2018] Cook, Ahlquist, s. 216.

¹⁰³Cook, Ahlquist, s. 216.

¹⁰⁴Ploeg, s. 362-364.

5. TARİKAT HAMİLİĞİ VE SİVİL HAMİLİK BULUŞMASI: BARDİ ŞAPELİ

5.1. Santa Croce

Fransiskanlar tarikatının şekillenmeye başladığı erken dönemden itibaren Floransa'daydılar. Francesco, Bernardo ve Egidio'yu 1208 ya da 1209 yılında Floransa'ya yollamıştı. Kendisi de ilk kez 1211 ya da 1212'de Floransa'ya geldi. 1217'de Floransa'da olduğu kesin olarak bilinmektedir, çünkü aziz o sene Fransa'ya gitmek istediği hâlde Ugolino onu İtalya'da kalmaya zorlamıştı.¹

Santa Croce'den ilk kez 1228'de, Francesco'nun ölümünden iki yıl sonra söz edilir. IX. Gregorius, 14 Eylül 1228 tarihli fermanında kilisenin papalık himayesine girdiğini ilan etti. Santa Croce, Arno Nehri'nin kuzey kıyısında, kent duvarlarının hemen dışında, çoğunlukla nehir taşkınlarına maruz kalan bir bölgede inşa edilmişti. Tarikatın erken dönemlerinde, Francesco'nun ideallerine uygun olarak, yerleşim yerlerinin dışında bulunan kiliseler seçiliyordu. Fransiskanlar ya gösterişsiz kiliseler inşa ediyor ya da dilediklerinde halka vaaz verebilecekleri kadar kente yakın, ama aynı zamanda sakin bir yaşantı sürebilecekleri kadar uzak mevcut kiliselere yerleşmeyi tercih ediyorlardı. Santa Croce'de de durum böyleydi. Biraderler Floransa'da gayrimenkul değeri en düşük yerleri kentin eski duvarları içinde buldular. Santa Croce Floransa'nın doğusundaydı; civar mahallelerde dokumacılık sektöründen fakir işçiler -biraderlerin hedef kitlesi- oturuyordu. Kilisenin inşaat masrafları komün sübvansiyonuyla sağlandı.

Santa Croce 1254'ten sonra Toskana engizisyonuna ev sahipliği yapmaya başladı. Aynı zamanda engizisyon için hapisane görevi de görüyordu. Buna Floransa kent merkezinin yıllar içinde Santa Croce'ye doğru genişlemesi eklenince biraderler mevcut yapıyı yetersiz bulmuş olacaklar ki 1252'de yeniden inşasına başladılar. Bu sırada tarikatın *minister generalis*'i Aquaspartalı Matteo'ydu. Matteo, 1252'de IV. Innocentius'tan yeni inşaatı destekleyecekler için 40 günlük endüljans aldı. 1295'te

¹L3C, *FA:ED*, vol. II, s. 90; 1C, *FA:ED*, vol. I, s. 246; "Opera di Santa Croce", *Arrivo dei francescani a Firenze*, <<http://www.operadisantacroce.it/ArteStoria.aspx>>, [erişim 28 Haziran 2018]

Yüzler Konseyi de² -İsa ile Francesco'ya duydukları saygıdan ötürü ve Floransa'nın güzelleşmesi için- altı aylık süre boyunca iki ayda bir 200 *libras* vereceğini taahhüt ederek inşaatı destekledi.³ Matteo, 19 Ocak 1297'de 100 günlük bir endüljans daha vererek inananları kilise için katkı yapmaya teşvik etti.⁴ Fransiskanlar zaten 21 Temmuz 1245'te IV. Innocentius'tan inananları Santa Croce'ye gömme izni almışlardı. Transept 1310'da tamamlandıktan sonra Floransalı *grandi*, mezar şapellerinin hamilik haklarını kiralamak için vasiyetnamelerinde Fransiskanlara para ve toprak bırakmaya başladılar. Kısacası kilise ve dekorasyonu papalık endüljansı, komün sübvansiyonu ve sivil hamilerin bağışlarıyla gerçekleştirildi.

Santa Croce'nin yeniden inşası, Spiritualistler ve Manastırcılar arasındaki çatışmanın doruğa ulaştığı bir döneme denk geldi. Santa Croce önemli bir eğitim merkeziydi. Aquaspartalı Matteo, Olivi'yi 1280'lerde Santa Croce'ye *lector*⁵ olarak yollamış, Olivi'nin Gioacchinocu tarih anlayışı Santa Croce'deki Spiritualistler arasında yayılmıştı. Bu Spiritualist biraderlerden biri de o yıllarda Santa Croce'de bulunan Casaleli Ubertino'ydu. Olivi'nin etkisi altına giren Ubertino, yeni binada Deccal'in cisimleşmiş hâlini görüyordu.

Ubertino, Santa Croce'nin dekorasyonunu değil, dekorasyondaki aşırılık ile gösterişin Fransiskan değerleriyle çelişmesini eleştiriyordu. Kilisenin bazı mimari ve dekoratif unsurları Fransiskan Yönetmeliği'ne zaten aykırıydı. Daha önce de görüldüğü gibi, 1260 Narbonne Yasaları'na göre Fransiskan kiliselerinde pencerelerde vitray ve üst örtüde taş tonoz sadece ana altların arkası için serbestti. Günümüzde Santa Croce ahşap çatısıyla Floransa'daki diğer kiliselere kıyasla daha mütevazı bir görünüm sergiliyor gibi görünebilir. Ancak şapellerindeki vitraylı pencereler Narbonne Yasaları'na aykırıdır. Ubertino ve Santa Croce'deki diğer Spiritualistler bu duruma muhalefet ettiler. İtirazları karşılıksız kalınca o ve bazı yoldaşları 1289'da Floransa'dan ayrıldı. Bununla birlikte Spiritualistlerin bir kısmı herhalde Santa Croce'de kalmıştı.

²Floransa'da demografik ve ekonomik büyüme nedeniyle 12. yüzyılın sonlarında *popolo*'ya mensup çok sayıda tüccar ve zanaatkar, kent yönetimine daha çok katılmak istedi. Böylece 1250'de bir *popolo* yönetimi kuruldu. Yüzler Konseyi (*Consiglio del Cento*), *Primo popolo* (1250-1260) olarak bilinen bu yönetimde komünün finansal meseleleriyle ilgilenen bir idari aygıtı. Bu dönem komün *Guelfo* ve *Ghibellino* taraftarı *popolo* yönetimleriyle idare ediliyordu. 1267'de Anjou Hanedanı'ndan Napoli Kralı Charles, Floransalı *Guelfi*yle ittifak kurup 1267-1282 yılları arasında kentin *podestà*sı olduğunda Yüzler Konseyi'ni feshetmedi. Dolayısıyla 1295'te bu kurum hâlâ aktifti. "Florence", *Medieval Italy: An Encyclopedia* vol. 1-2, (New York and London: Routledge, 2004), 341-359, (s. 344-345); Edgumbe Staley, *The Guilds of Florence* (New York: Benjamin Blom, 1967), s. 44-45.

³Goffen, s. 7.

⁴George W. Dameron, *Florence and Its Church in the Age of Dante* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005), s. 142.

⁵Kilise'de ders veren kişi. *Oxford English Dictionary* [online], "Lector", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/lector>>, [erişim 10 Eylül 2018]

Santa Croce'nin inşası ve dekorasyonu ile ilgili tartışmalar Viyana Konsili'ne de yansdı. Hatırlanacağı üzere, 14. yüzyılın ilk yıllarında tarikat lideri Murrovaleli Giovanni Minio ve ondan sonra gelen Gonzalo Hispano, yönetmelik ihlallerini düzeltmeye çalışsalar da başarılı olmamışlardı ve V. Clemens 1309'da Manastırcı ve Spiritualist temsilcileri, savunmalarını dinlemek için Groseau'ya çağırması. Spiritualistlerin temsilcilerinden Casaleli Ubertino'nun Santa Croce bazında aşırılıkla suçladığı kişiler, kilisenin *custos*'ları Jacobo de Tandi, Manfredo Bonfi, Andrea Tolomei ve Illuminato Caponsacchi idi.⁶ Ubertino, Groseau'da "Zaten büyük ve güzel olan kiliseleri yıkıp daha büyük ve güzellerini yapıyoruz," diye şikayet ederken Manastırcılar bu görkemli yapılardan papalık katkılarını, komün yetkililerini ve sivil hamileri sorumlu tutmuşlardı.⁷

Yeni Santa Croce'nin inşaatı [**Resim G.37 - Resim G.39**] 1320'de bitti. Kilise, T şeklinde bazilikal plana sahiptir. Bu form büyük ihtimalle Francesco'nun Tau'sunu anıştırmak için seçilmiştir.⁸ Ayrıca bu hâliyle Yukarı Kilise'nin planını da andırır. Apsisin yanındaki şapeller tıpkı Assisi'dekiler gibi dikdörtgen planlıdır.

Santa Croce'nin planı, 1300'de Floransa Katedrali'nin de *capomaestro*'su⁹ olan Arnolfo di Cambio'ya (y. 1240-1300/1310) atfedilir. Arnolfo di Cambio, Santa Maria Novella'nın tasarımından da sorumluydu. Fransiskanlar, Santa Maria Novella inşa edilirken (1246-1279) komün içerisinde Dominikenlerle zaten rekabet hâlindeydiler. Fakat Santa Croce yeni planıyla Dominikenlerin kilisesini geride bırakmayı başardı [**Resim G.40**]. Karmelitlerin Santa Maria del Carmine'si, Augustinusçuların Santa Spirito'su, *Camaldolese*'nin Santa Maria degli Angeli'si, Triniteryenlerin Santa Trinita'sı, *Humiliati*'nin Ognissanti'si ve *Servi*'nin Santa Annunziata'sıyla karşılaştırıldığında Santa Croce -günümüzde olduğu gibi o dönem de- en büyük *mendicanti* kiliselerinden biriydi. 14. yüzyılda Floransa, Assisi ve Padova gibi bir hac mekanı değildi. Ama Santa Croce'nin verdiği eğitim ve zengin kütüphanesiyle pek çok kişiyi kendine çekiyordu.

⁶Julian Gardner, *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage* (Cambridge: Harvard University Press, 2011), s. 55, <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/mimarsinan-ebooks/detail.action?docID=3300967>>, [erişim 28 Haziran 2018]

⁷Gardner, *Giotto and His Publics*, s. 52.

⁸Francesco'ya göre Latince Tau harfi kefareti simgeliyordu. Aziz, mektuplarını bu işaretle imzalıyordu, ki bunun en bilinen örneği Birader Leo'ya yazdığı mektubudur. Ayrıca cübbesini de ona göre tasarlamıştı. B1L, *FA:ED*, vol. I, s. 112; 1C, *FA:ED*, vol. I, s. 202.

⁹İtalyanca "baş taş ustası".

Bugün gördüğümüz Santa Croce [**Resim G.41**] iç mekan olarak aslında Vasari ve ğdaşlarının bir yaratusıdır ve Geç Rönesans beğenisini yansıtır. Çünkü *tramezzo* ile arma ve kalkanlar Vasari'nin 1560'larda yaptığı restorasyon sırasında kaldırılmış, 14. ve 15. yüzyıl dekorasyonuna 18. yüzyılda badana vurulmuştur.¹⁰ Santa Croce'nin 14. yüzyıldaki hâlini zihnimize canlandırabilmek için kilisenin iç mekanını Floransalı *grandi*'nin aile armaları ve kalkanlarıyla, ana altarn önündeki *tramezzo*'yla hayal etmek gerekir. İzleyici Santa Croce'nin *tramezzo*'sunu gözünün önüne getirmek için Venedik'teki Santa Maria Gloriosa dei Frari Kilisesi'nin günümüze ulaşabilmiş orijinal *tramezzo*'sunu [**Resim G.13**] inceleyebilir. Santa Croce'nin *tramezzo*'su Proto-Rönesans'ta beşinci ayaktan başlıyor [**Resim G.42**], dolayısıyla doğudaki şapelleri - Bardi Şapeli dahil- kapatıyordu.¹¹ Kiliseye gelen inananlar da içeri ilk girdiklerinde mekanı görsel olarak deneyimlerken muhtemelen ana altara değil, *tramezzo* ve ona asılı panellere odaklanıyorlardı.

Santa Croce, Kutsal Haç ile birlikte tarikatın üç ana azizine -Assisili Francesco, Padovaalı Antonio ve Toulouselu Louis- adanmıştır. Francesco tarikatın kurucusuydu. Antonio, biraderler için vaiz ve eğitimci modeliydi. Louis ise Spiritualist ideallerinin ehlileştirilmiş versiyonunu temsil ediyordu. Kilisedeki diğer şapeller havarilere, martirlere ve Kilise doktorlarına adandı [**Resim G.43**]: Koronun kuzeyindeki Tolosini-Spinelli Şapeli Meryem'in Göğe Yükselişi'ne; Benci Şapeli bakirelere; Ricasoli Şapeli Padovaalı Antonio'ya; Bardi ailesinin çeşitli kollarına ait şapeller (Aziz Francesco'ya adanmış olan dışında) martirlere, Aziz Sylvester'e, Aziz Toulouselu Louis'ye ve martir olmamış kutsal kişilere; Peruzzilere ait şapeller Vaftizci Yahya ve İncil yazarı Yuhanna'ya; Giugni Şapeli havarilere; Bellacio Şapeli Aziz Andreas ve Nikolaos'a; Velluti Şapeli ise Aziz Mikael ve Başmeleklerle adanmıştı. Ana nefin kuzeyinde bulunan Macchiavelli Şapeli Havarî Yakup ve Filipos'a; Asini Şapeli Markos'a; onun karşısındaki Della Foresta Şapeli ise Aziz Sebastianus'a adanmıştır. Goffen'e göre kilisenin daha çok havarilere ve Fransisken azizlerine (Yeni Çağ'ın havarilerine) adanmış olması, Olivi'nin tarihi çağlar anlayışını yansıtır.¹²

¹⁰Marcia B. Hall, "The 'Tramezzo' in S. Croce, Florence and Domenico Veneziano's Fresco", *The Burlington Magazine*, 112.813 (1970), 796-799, (s.799), <<https://www.jstor.org/stable/876527>>, [erişim 28 Haziran 2018]

¹¹Biraderler, *tramezzo*'nun ana altar kısmında yer alan bir kapı aracılığıyla sivillerle karşılaşmadan revaklı avludan koro yerine girip çıkabiliyorlardı. Hall, "The Tramezzo in Santa Croce", s.332-338.

¹²Goffen, s. 93.

5.2. Bardi Aziz Francesco Şapeli

Santa Croce'nin transepti tamamlandıktan sonra şapeller resimlenmeye başladı. O dönem hakim moda, aile şapellerine hagiografik sahneler betimlemektir. 1295 ila 1341 yılları arası Giotto, Maso di Banco (1335-1350) ve kısmen de olsa Taddeo Gaddi (y. 1290-1376) *grandi* aileler için Santa Croce şapellerini fresko serileriyle resimlediler.¹³

Bu çalışmaya konu olan *vita* ikona ile freskoların bulunduğu, Aziz Francesco'ya adanmış Bardi Şapeli, koro yerinin doğusunda [**Resim G.44 - Resim G.46**] yer alır. Ne yazık ki şapelin inşası ve dekorasyonu ile ilgili temel kaynaklar sınırlıdır. Bağışçının vasiyetnamesi, ödendi makbuzları, sanatçı ve hamiler arasındaki yazışmalar ya da sipariş sözleşmesi gibi hamiliğin detaylarını gösteren belgeler günümüze ulaşmamıştır. Bardi ailesinin hamiliğini kanıtlayan en erken tarihli belge, 1439 yılından kalma bir kilise kabir (*sepoltuario*) kayıdır.¹⁴

Francesco'ya adanmış şapelin *ius patronatus*'unu Ridolfo de' Messer Jacobo de' Ricco Bardi almıştır. Nancy Thompson, Bardilerin bu şapeli Baroncelli ailesinin birkaç yıl önce inşa ettirdiği şapelle rekabet etmek için yaptırdıklarını ileri sürer.¹⁵ Fakat bu, Bardi ailesinin hangi aziz ya da azizelere dua ettiği bilinmediği için, şapeli neden özellikle Aziz Francesco'ya adadıklarını açıklamaz.¹⁶ Hueck, Fransiskanların Santa Croce'deki şapellerin *titulus*'larını önceden belirlemiş olabileceklerini, dolayısıyla ailelerin bu konuda söz sahibi olmayabileceklerini savunur. Bu iddiasına kanıt olarak Santa Maria Novella'daki şapellerin *grandi* ailelere dağıtılma şeklini gösterir. Bardiler Santa Maria Novella'daki herhangi bir şapelin hamiliğini istemiş, Dominikenler de 15 Şubat 1336'da kilisede bir toplantı yaparak Aziz Gregorius Şapeli'nin haklarını Riccardo Ricco Bardi'ye kiralamışlardır. Hueck, Bardi ailesinde Gregorio adında biri bulamamıştır. Buradan yola çıkarak Bardilerin bu şapeli Aziz Gregorius ailenin koruyucu azizlerinden biri olduğu için değil, şapelin *titulus*'unu Dominikenler seçtiği

¹³Alessandro Conti, "Pittori in Santa Croce: 1295-1341", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 2.1 (1972), 247-263, (s. 251), <<http://www.jstor.org/stable/24301576>>, [erişim 28 Haziran 2018]

¹⁴13. yüzyıldan sonra derlenmeye başlamış bu belgeler, kilisenin içi ve çevresindeki mezarların listesidir. Biraderler bu kayıtlara bakarak kimin nereye gömüldüğünü takip etmeye çalışıyorlardı. *Sepoltuario* haminin ne zaman öldüğünü yazmasa bile en azından adını verdiği için araştırmacılara büyük fayda sağlar. Bruzelius, s. 216. Buradaki *sepoltuario* kaydı Floransa, Archivio di Stato'daki 619 nolu elyazmasında olup burada basılmıştır: Marcia B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta. Maria Novella and Sta. Croce, 1565-1577* (Oxford: Oxford University Press, 1979). Long, s. 87.

¹⁵Nancy M. Thompson, "Cooperation and Conflict: Stained Glass in the Bardi Chapel of Santa Croce", *The Art of the Franciscan Order in Italy*, ed. Willim R. Cook (Leiden: Brill, 2005), 257-279, (s. 275), <<http://eds.a.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzE3Mzg0MV9fQU41?sid=9902422f-b632-407f-acf2-82937ad45513@sessionmgr4008&vid=0&format=EB>>, [erişim 14 Ağustos 2018]

¹⁶Irene Hueck, "Stifter und Patronatsrecht: Dokumente zu zwei Kappellen der Bardi", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20.3 (1976), 263-270, (s. 267), <<http://www.jstor.org/stable/27652405>>, [erişim 22 Temmuz 2018]

için hamilik ettikleri sonucuna varmıştı.¹⁷ Long, aynı durumun Santa Croce'de de geçerli olabileceğini düşünür. Buna göre şapelin boyutları, kilise içindeki konumu, dekorasyon programı ve *titulus*'u önceden belliydi.¹⁸ Bruzelius ise başka bir olasılığa dikkat çeker: Dini makam satışı (*simonia*) gibi görünmesinden çekinildiği için şapel hamiliğinde gömü taleplerinin dili temkinli ve dolambaçlıydı. Bu nedenle yazılı belgelerin detay vermemesi son derece doğaldır ve bu vasi ile kilisenin Fransisken cemaati arasında şapelin *titulus*'una ilişkin sözlü bir anlaşma yapılmasına engel değildir.¹⁹

Ridolfo de' Bardi'nin adına ilk kez 1298 yılında rastlanır. Ridolfo aile şirketinin başına 1309'da geçti ve hayatı boyunca şirkette çalıştı. 1303-1307 yılları arasında Napoli'de, 1309 senesini ve 1316-1318 yılları arasında ise Londra'da geçirdi. Banker bir aile olan Bardiler 1293'teki *Ordinamenti di Giustizia*'yla²⁰ *magnati* olarak listelenmiş ve yönetimden dışlanmışlardı. Yine de Floransa politikalarıyla yakından ilgilenmeye ve *priori*'ye kredi vermeye devam ettiler.

Bulunduğu konumdan ana altardaki liturjiyi görebildiği için transept şapelleri genelde ayrıcalıklı ailelere verilir. Bardiler de 1260'ların en nüfuzlu banker ailelerindendi. Daha 1290'larda, VIII. Bonifatius zamanında papalık için çalışmaya başlamışlardı. Ayrıca papanın müttefiki Anjou Hanedanı'ndan II. Charles'a da (1226-1285) borç veriyorlardı. Anjou monarşisi güçlenip İtalya'da yaptığı ticaret ve bankacılıktan kârlı çıktıkça Bardiler de zenginleştiler. 15. yüzyılın başında bile hâlâ çok para kazanıyorlardı. Söz gelimi 1427'de Floransa'da sadece 28 hane, 20.000 *florin* vergi verebiliyordu. Bunların yarısı çok eski ailelerdendi (Alberti, Barbadori, Medici, Panciatichi, Pazzi, Peruzzi, Strozzi, Tournabunoni) ve Bardiler de bu ailelerin içindeydi.²¹

Ridolfo'nun belgelenmiş tek dini faaliyeti Orsanmichele *fraternità*'sındadır. Ridolfo, 1310'da buranın *capitano*'larından biriydi. Bununla birlikte kardeşi Bernardo -her ne kadar 1314'te Benediktenlere katılacak olsa da- Santa Croce'nin Fransisken cemaati içindeydi. Ridolfo'nun oğlu Giovanni ise Floransa Katedrali'nde *canonicorum*

¹⁷Hueck, s. 264, 269.

¹⁸Jane C. Long, "The Program of Giotto's Saint Francis Cycle at Santa Croce in Florence", *Franciscan Studies*, 52 (1992), 85-133, (s. 87), <<http://www.jstor.org/stable/41975406>>, [erişim 28 Haziran 2018]

¹⁹Bruzelius, s. 212.

²⁰*Gli Ordinamenti di Giustizia (Fiorentini)* "adalet fermanları" olarak çevrilebilir. 1293-1295 yılları arasında Floransa'daki *popolo* yönetimi bir dizi fermanla *magnati* kabul edilen aileleri yönetimden dışlamıştı. Najemy, *A History of Florence*, 82-83.

²¹Najemy, *A History of Florence*, s. 313.

regularium olduğu hâlde 1331'de Provence'ta bir Fransisken kilisesine gömülmeyi tercih etti. Yine de Long, Bardilerin Fransiskenlerle ailevi bir bağının olmayacağını söyler, çünkü ailede adaş/koruyucu azizlerine şapel adamalarına vesile olacak Francesco adında bir akrabaları yoktur.²² Fransiskenler 14. yüzyılın en popüler tarikatlarından biri oldukları için Floransa'nın *grandi* ailelerinin onlarla temas hâlinde olması normaldir. Buna karşılık Gardner ve Goffen, Bardilerin Fransisken Tarikatı ile daha derin bir ilişki içinde oldukları görüşündedir.²³ Lapo di Bonaguida Bardi'nin dul eşi Domina TINGUA 1296'daki vasiyetnamesinde, Poggio'daki günah çıkardığı Birader Giuseppe di San Donato'ya mirasında 10, Santa Croce'nin ana altarında gerçekleştirilecek ayinler için 60 *soldi* bırakmıştı. Ailenin iki üyesi, Matteo ve Benedetto Bardi, 14. yüzyılın başında Santa Croce cemaatindendi.²⁴

Bardilerin Aziz Francesco'ya özel bir yakınlık duyup duymadıkları bilinmez. Aile Oltrarno'da, nehrin karşı yakasındaki Lucia de' Magnoli semtinde oturuyordu. Muhtemelen kentin farklı semtlerindeki *mendicanti* kiliselerinin şapel hamiliğini üstlenerek nüfuz alanını genişletmek istiyordu. Francesco'nun da Bardiler gibi bir kumaş tüccarı olması, ailenin azize sempati duymasını sağlamış olabilir.

Ridolfo'nun şapelin hamilik haklarını, babası Bartolo 1322'de Santa Croce'den bir Fransiskene bağış yapabilecek kadar büyük bir miras bırakarak öldükten, kendisi de şirketin başına geçtikten sonra kiralamış olması kuvvetle muhtemeldir. 1318'den sonra seyahat etmeyi bıraktığı için Ridolfo şapel dekorasyonu ile bu tarihten sonra ilgilenmiş olmalıdır.²⁵ Günümüzde şapelin içi dışarıdan da görülebiliyor, fakat 14. yüzyılda şapelin önündeki *tramezzo*'nun buna engel olduğunu tekrar hatırlatmakta fayda var. Şapelin içinde Giotto'nun fresko dizisi, vitraylı bir pencere, bir *vita* ikona ve Bardi ailesine ait iki mezar taşı, dışında ise giriş kemerinin hemen üstünde -yine Giotto'ya ait- tek bir fresko (Stigmata sahnesi) ve onun üstünde başka bir vitraylı pencere yer alır.²⁶ Yanındaki şapeller, Fransisken teolojisinin iki temel unsuruna, Meryem'e ve Kutsal Haça adanmıştır. Meryem, Tanrı'nın İsa'da tecessüm etmesini sağlayan araçtır. Kutsal Haç ise İsa'nın çilesinin sembolüdür. Böylece Bardi Şapeli'ndeki Francesco freskoları ile üç şapel ikonografik olarak birbirine bağlanmış olur.

²²Long, s. 88.

²³Goffen, s. 52-54.

²⁴Gardner, *Giotto and His Publics*, s. 50.

²⁵Long, s. 87.

²⁶Şapeldaki mermer plakalardan biri Ridolfo'ya aittir. Jane C. Long, "Parallelism in Giotto's Santa Croce Frescoes", *Push Me, Pull You*, ed. Sarah Blick and Laura Gelfand (Leiden & Boston: Brill, 2011), 327-353, (s. 329).

Bardi Şapeli, geniş iç mekanıyla Peruzzi Şapeli'nden daha gösterişlidir. İzleyici şapelin içine girerken giriş kemerinin üstündeki Stigmata sahnesinin hemen altında kimliği bilinmeyen iki genç azizin tasviriyle karşılaşır. Azizler hâleleriyle ve sadece bele kadar betimlenmiştir. Giriş kemerinin *intrado*'ları da²⁷ resimlidir; burada İncil yazarları ile Kilise babalarının bir hayli zarar görmüş hakiki freskoları [**Resim G.48**] yer alır. İzleyici bakışlarını yere indirmeden yürümeye devam ettiğinde dört üçgene bölünmüş tonozda Fransisken erdemlerinin alegorilerini [**Resim G.50** ve **Resim G.51**] görme imkanı bulacaktır. Bu erdemlerden yalnız üçü günümüze ulaşabilmiştir. Batıda yoksulluk, kuzeyde itaat, güneyde ise iffet alegorisi görülür. Assisi *vele*'si kaynak kabul edilecek olursa [**Resim G.52**], rutubetten kaybolmuş son alegori muhtemelen Francesco'nun zaferidir.

Yaklaşık 4.33 x 4.66 metre olan şapelde, azizin yaşamından sahnelerin betimlendiği freskolar şapelin içindeki iki yan duvarda ve giriş kemerinde yer alır. Şapelin doğu duvarındaki vitraylı pencerenin her iki yanına da Fransisken aziz ve azizeleri [**Resim G.48** ve **Resim G.49**] resmedilmiştir. Fakat altar duvarının sağ üst kısmı rutubetten zarar gördüğü için buradaki dördüncü aziz ya da azize günümüze ulaşamamıştır. Hâlâ görülebilen orijinal figürler Azize Elizabeth, Azize Chiara ve Toulouselu Louis'dir. Altar duvarı penceresinin sağ altına resmedilmiş Macar Elizabeth (1207-1231) bir prensesi. Fransisken misyonunun Macaristan Krallığı'na ulaşmasıyla birlikte Aziz Francesco'nun yaşam tarzından çok etkilenmiş ve eşinin ölümünden sonra bu yaşam tarzını benimsemişti. Elizabeth'in karşısında rahibe cübbesi ve elinde tuttuğu zambakla Azize Chiara yer alır. Onun üstündeki kemerin içinde Aziz Toulouselu Louis vardır. Pencerenin sağ üst yanındaki aziz ya da azizenin kimliği belli değildir. 19. yüzyılda restoratör Gaetano Bianchi (1819-1892) buraya Fransa Kralı Aziz Louis'yi (IX. Louis) eklemiştir. Oysa Louis'nin *Terzo Ordo* mensubu olup olmadığı tartışmalıdır. Dolayısıyla Long, Padova'lı Antonio yaşadığı dönemde bile çok popülerken, Fransisken aziz ve azizelerinin yer aldığı bir duvara Aziz Louis'nin resmedilmesini düşük bir ihtimal olarak değerlendirir ve burada Antonio'nun yer alması gerektiği sonucuna varır.²⁸ Bianchi'nin yaptığı ekleme 1958-1959 restorasyonu sırasında kaldırıldığı için duvarın bu kısmı günümüzde boştur.

²⁷Mimaride kemer içinde kalan yüzey. *Merriam-Webster* [online], "Intrados", <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/intrados>>, [erişim 15 Ekim 2018]

²⁸Long, s. 118.

Altar duvarında yer alan vitraylı pencere asıl dekorasyonun parçası olarak tasarlanmış olmakla beraber orijinal değildir; II. Dünya Savaşı'ndan sonra Velluti Şapeli'ndeki vitraylı pencere buraya takılmıştır.²⁹ Bununla birlikte stigmata sahnesinin üzerinde yer alan, üç aziz ile onları kutsayan üç papanın betimlendiği vitraylar [**Resim G.44**] orijinaldir. Bardilerin aynı zamanda kilisenin koro kemeri ve ana altarın *piscina*'sında³⁰ da yer alan aile armaları pencerenin üstünde bir madalyon içindedir.

5.3. Bardi Aziz Francesco Paneli

Günümüzde Bardi Paneli adıyla anılan eser [**Resim G.28**], bilinen en eski Francesco *vita* ikonalarının ikincisidir ve Giotto'nun Yukarı Kilise'deki fresko dizisinden önce azizin yaşam öyküsünü anlatan en erken tarihli ve en kapsamlı paneldir. Panelin hamisi Bardi ailesi değildir. Eser, Bardi Şapeli'ne 1595'te yerleştirilmiştir ve 13. yüzyılda da burada sergilenip sergilenmediği tartışma konusudur. Vasari, panelin durduğu yerde daha önceden Ugolino di Nerio'ya (1280-1349) ait bir Çarmıha Gerili İsa'nın bulunduğunu söyler.³¹ Panel kişisel kullanım için fazla büyüktür (234 x 127 cm). Bu yüzden Bardi Şapeli'nden önce Santa Croce'deki yan altardan birinde zaman zaman sergilenmiş olması mümkündür. Goffen panelin yine bir aile şapeli için üretilmiş olabileceğini öne sürer.³² Cooper ise *tramezzo*'da sergilenmek üzere yapılmış olabileceği ihtimali üstünde durur. Cooper'ın üstünde çalıştığı Louvre Aziz Francesco'nun Stigmatası (Giotto) paneli de [**Resim G.53**] Bardi Paneli gibi beşik çatılıdır ve yazar panelin *tramezzo*'dan sarkıtılmak suretiyle sergilendiğine ve buna benzer başka panellerin de bu şekilde kullanıldığına dair sağlam kanıtlar sunmuştur.³³ 16. yüzyılda İtalyan kiliselerindeki birçok *tramezzo* restorasyonlar sırasında yıkıldığı için Bardi Paneli'nin de şapele gelmeden önce bu şekilde kullanılmış olması mümkündür. Ne var ki bundan önce nerede durduğuna dair hiçbir arşiv kaydı bulunamadığından bu olasılık şimdilik varsayım olarak kalmaya mahkumdur.

Panelle ilgili mevcut tek belge, Bartolo di Pietro Tedaldi'nin 1471'den kalma

²⁹Conti, s. 251.

³⁰Kiliselerde ayın sırasında suyu tahliye etmek için kullanılan ve altara yakın bulunan taş lavabo. *Merriam-Webster* [online], "Piscina", <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/piscina>>, [erişim 11 Eylül 2018]

³¹Henry S. Francis, "An Altarpiece by Ugolino da Siena", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 48.8 (1961), 195-205, (s. 197), <<http://www.jstor.org/stable/25142467>>, [erişim 28 Eylül 2018]

³²Goffen, s. 29.

³³Donal Cooper, "Redefining the Altarpiece in Early Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan Context", *Art History*, 36.4 (2013), 686-713, <<https://doi.org/10.1111/1467-8365.12030>>, [erişim 15 Ocak 2019]

vasiyetnamesidir.³⁴ Bartolo'nun *Terzo Ordo* mensubu olduğuna dair herhangi bir veri günümüze ulaşmamıştır. Ailenin bir kolu 13. yüzyılın başında İtalyan komünlerinde etkili olan *Guelfo* ve *Ghibellino* savaşlarında yer almış, 1258'de sürgüne yollanmıştı. Kalanı Floransa'da yaşamaya devam etti ve sonunda kentin siyaset sahnesinde önemli görevler üstlendi. 14. yüzyıl ortalarına gelindiğinde Tedaldo Tedaldi Floransa'daki en zengin on kişiden biriydi, ama 13. yüzyılın sonunda ailenin Santa Croce'de şapelleri yoktu. Belki de pahalı siparişler vererek dikkat çekmek istememişlerdi.³⁵

Ressamın kimliği tartışmalıdır. Bu sanatçı günümüzde Bardi Aziz Francesco Ustası (*Maestro del San Francesco Bardi*, ö. 1270) olarak bilinir. Ancak eseri Coppo di Marcovaldo'ya (1225-1276) atfeden tarihçiler de mevcuttur.³⁶ Bütün bu belirsizliklerin üstüne, panelde betimlenmiş sahnelerin kaynak metinleri konusunda da henüz fikir birliğine varılamamıştır. Sanat tarihçileri panelde tercih edilen sahneler ve belli konuların ele alınış biçimleri yüzünden kaynak metni Celano ya da Bonaventura olarak kabul ederler. Panelin yapılış tarihi de hâliyle bu metinlerin yazılış tarihine bağlı olarak çeşitlenir. Bardi Paneli'ndeki altı sahne (kuzuların kurtarılması, mezarda kötürümlerin ve boynu çarpık kızın iyileşmeleri, deniz mucizesi ve tövbekarların yürüyüşü) Bonaventura'nın kitabında yoktur. Bu yüzden bazı sanat tarihçileri kaynak metin olarak Celano'yu gösterir. Öte yandan Ateşle İmtihan ve Greccio'da Noel sahnelerinin ele alınma şeklini *Legenda maior*'daki anlatıma benzeten sanat tarihçileri, eseri 13. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirirler. Goffen kaynak olarak -panelde azizin ölümünden sonra gerçekleştirdiği mucizelere de yer verildiği için- Celano'nun üç biyografisini temel alır, tarih aralığını da 1245-1250 arası olarak belirler.³⁷ Cook 1245, Frugoni 1243 yılına, Brook 1260-1263 arasına; Boskovits Francesco'nun aziz ilan edildiği 1228 yılı ile 1266 yılı arasına tarihlendirir.³⁸ Stein çalışmasının başında kaynak olarak ne Bonaventura'yı ne Celano'yu gösterir, ama sonradan Celano'nun

³⁴Cook, Ahlquist, s. 240.

³⁵Miklós Boskovits, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, The Origins of Florentine Painting 1100-1270* (Florence: Giunta, 1994), s. 113. Ailenin 14. yüzyıldan kalma mezar taşlarının üçü orta nefin kuzeyinde, *tramezzo*'nun hemen batısında, zeminde yer alır. 15. yüzyılda ailenin armalı bayrak ve kalkanları buradaki sütunlarda sergileniyordu. Goffen, s. 30.

³⁶Boskovits, s. 112. Bardi Aziz Francesco Ustası'na atfedilen diğer eserler Uffizi'de yer alan Aziz Francesco'nun Stigmatası ve Çarmıha Gerili İsa'dır. Bu panellerin ya Bardi Aziz Francesco Ustası ya da onun üslubuna yakın biri tarafından yapıldığına inanılıyor. "Virtual Uffizi Gallery", *Maestro del San Francesco Bardi*, <<https://www.virtualuffizi.com/master-of-the-bardi-saint-francis.html>>, [erişim 28 Haziran 2018] Bu arada Bardi Aziz Francesco Ustası ile Aziz Francesco Ustası'nın aynı sanatçı olmadığını belirtmekte fayda var. Bardi Aziz Francesco Ustası, 1240'larda faal olan Floransalı bir ressamdır. Aziz Francesco Ustası (*Maestro di San Francesco*) ise büyük ihtimalle Pisalı bir ressam olup 1250-1280 yılları arasında faaliyet göstermiştir. "National Gallery of Art", *Master of St. Francis*, <<https://www.nga.gov/collection/artist-info.1700.html>>, [erişim 25 Eylül 2018]

³⁷Goffen, s. 29.

³⁸Franco, s. 29; Boskovits, s. 112.

Francesco üçlemesinde karar kılar. Sanatçının Greccio sahnesindeki yaklaşımı yüzünden -ayrıca azizin kuzuları kurtardığı ve cübbesini tasarladığı sahnelerle başka panellerde karşılaşılmadığı için- bunları Spiritualist alt metinler olarak yorumlar ve eserin Parmalı Giovanni döneminde yapılmış olabileceğini (1247-1257) öne sürer.³⁹

Panelin ortasında geleneksel olarak Francesco'nun tam boy tasviri yer alır. Aziz frontal pozisyonudadır, ama omzundan sarkan kukuletası profilden resmedilmiştir. Aynı şekilde tıraşlı başını izleyiciye gösterebilmek için ressam figüre biraz tepeden bakmış, cübbesini kaldırarak ayaklarındaki stigmatayı da sergilemiştir. Bununla birlikte azizin yalnızca el ve ayaklarındaki çivi izlerini betimlemeyi tercih etmiş, yan tarafındaki yarayı atlamıştır. Bir el, Francesco'nun başının üstünde karşılıklı yer alan iki meleşe göklerden bir parşömen uzatır. Meleklerin yöneldikleri bu parşömente HUNC EXA UDITE PER HIBENTEM DOGMATA VITE, "Yaşamın öğretisini sunan O'na kulak verin" yazar, ki bu da İsa'nın başkalaşımı sırasında duyulan Tanrı'nın sesini akla getirir.⁴⁰

Azizin yaşamından sahneleri kıvrılmış yapraklardan oluşan bordürler çerçeve içine alır. Bu süslemelerin kaynağı Pescia Paneli'dir. Gombrich, palmetlerin Doğu Roma'ya özgü bitkisel süslemelerden saparak Antik Yunan karakteri yansıtmaya başlamasına dikkat çekmiş ve bunun Bardi Paneli'nin şeritlerinde ve sahnelerdeki mimari yapıların süslemelerinde tekrarlandığını belirtmiştir.⁴¹

Bordürlerin bağlantı yerlerinde Santa Croce cemaatini temsil ettiğine inanılan on altı Fransisken birader, bele kadar profilden resmedilmiştir.⁴² Bu figürler, parşömendeki yazıya itaat edencesine merkezdeki Francesco'ya yönelmişlerdir, ki bu da Francesco'nun *İnananlara Mektubu*'ndaki sözlerini akla getirir. Buna göre Baba, Oğul'un kendini çarmıh altlarında sunmasına izin vermiştir; böylece Oğul onun adımlarını takip etmemiz için bize örnek olmuştur.⁴³ Francesco nasıl İsa'nın adımlarını takip ettiyse, biraderlerden de beklenen Francesco'nun adımlarını takip etmeleridir; panelin Fransisken cemaatine verdiği mesaj budur. Goffen bunu bir adım öteye taşıyarak mesajda Spiritualist bir içerik bulur. Fransiskenler 1230'da azizin

³⁹Judith E. Stein, "Dating the Bardi St. Francis Master Dossal", *Franciscan Studies*, 36 (1976), 271-297, (s. 294), <<http://www.jstor.org/stable/41974880>>, [erişim 28 Haziran 2018]

⁴⁰"O daha söylemekteyken, parlak bir bulut onlara gölge saldı. Buluttan gelen bir ses konuşmaktaydı: 'Sevgili Oğlum budur; Ondan hoşnudum. O'nu dinleyin'". Matta 17:5

⁴¹Ernst H. Gombrich, "Bonaventura Berlinghieri's Palmettes", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39 (1976), 234-236, (s. 235), <<https://www.jstor.org/stable/751141>>, [erişim 4 Temmuz 2018]

⁴²Boskovits, s. 472. İçlerinden birinin hâlesi vardır ve muhtemelen Aziz Padova'lı Antonio'yu temsil etmektedir.

⁴³1LTF, *FA:ED*, vol. I, s. 46.

vasiyetnamesini nasıl yorumlayacakları konusunda IX. Gregorius'a başvurmuşlardı. Papa da Francesco vasiyetnamesini *minister*'lere danışmadan yazdığı ve azizin kendinden sonra gelecekler üstünde yetkisi olmadığı için metninin bağlayıcı bir gücü olmadığına karar vermişti. Goffen bu noktada paneldeki parşömende yer alan yazının biraderleri vasiyetnameye yönlendirme amacı taşıdığını öne sürer.⁴⁴

Panelde merkezi figürün etrafında betimlenen sahneler, meleklerin solundaki sahneden başlayarak saat yönünün tersinde [**Resim G.54**] ilerler. Panel üzerinde çalışmış sanat tarihçileri, tabanda ikili dikey sıralar hâlinde kalan sahnelerin ne yönde gittiğine, sahnelerin gruplanma amacıyla ilgili teorilerine dayanarak farklı cevaplar vermişlerdir.⁴⁵

Buradaki yirmi sahnenin yarısı sadece bu panoya özgüdür. Tercih edilen sahnelerde Francesco'nun yaşamına yapılan vurgu yoğundur; özellikle azizin dine dönüşünün altı çizilmiştir. Tarikatın misyonu ve Francesco'nun İsa'yla kişisel bağlantısının da üstünde durulmuştur. Doğaüstü olana ise pek yer verilmemiştir. Azizin ölümünden sonra gerçekleştirdiği mucizeleri anlatan geleneksel sahnelerden yalnızca ikisi Bardi Paneli'nde görülür. İlk beş sahne Francesco'nun dine dönüşü ile Fransisken Tarikatı'nın kurulmasını anlatır.

Francesco'nun dine dönüşünden babasını reddedişine kadarki yaşamı, 1 Celano'nun'nun ilk altı bölümünde yer alır. Celano'ya göre Francesco'nun dünyevi olana düşkünlüğü, anne babasının kötü yetiştirmesinden kaynaklanıyordu. Bu bakış açısı geçirdiği uzun bir hastalık sonucu değişse de aziz eski alışkanlıklarını kolayca bırakmadı. İtalya'nın güneyindeki papalık ordularına katılmak için Apulia'ya giden bir soylunun haberini aldığı anda onun peşinden yola koyuldu. Ama ilk mola yerinde rüyasında Assisi'deki evinin silahlarla dolu olduğunu gördü. Bir ses ona bunların şövalyelerine ve Francesco'ya ait olduğunu söylüyordu. Başta rüyasını Apulia yolculuğunun iyi geçeceğine yordu, sonra aniden vazgeçip Assisi'ye döndü. Bunu takip eden günlerde Celano'nun adını vermediği bir kişiyle kırlarda dolaşmaya, mağaralarda tefekküre dalmaya başladı. Francesco cüzzamlılardan öğrenirdi, ama kent duvarlarının dışında tesadüfen bir cüzzamlıyla karşılaştığında tiksintisini bir yana bırakarak onun elini öptü. Bundan sonra da cüzzamlıların evlerini ziyaret edip yaralarıyla ilgilenmeye başladı. Artık gördüğü dilencilere sadaka veriyor, hatta kendi

⁴⁴Goffen, s. 30-32.

⁴⁵Bkz. EK D

üstündekileri çıkarıp onları giydirdiyordu. Bir gün Foligno'ya giderken yanında götürdüğü kumaşları, hatta bindiği atı bile sattı ve parasını Assisi *contado*'sundaki San Damiano adlı harap bir kilisenin rahibine verdi. Rahip, Pietro di Bernardone'yi tanıyordu; parayı kabul etmeyip pencere pervazına bıraktı, ama Francesco'nun orada kalmasına ses çıkarmadı.

Pietro di Bernardone, oğlunun kilisede yaşamaya başladığını öğrenince çok üzülmüş, komşuları yanına alarak Francesco'nun peşine düşmüştü. Aziz bu yüzden bir ay kadar kendi evinde gizli bir yere saklandı. Burada Tanrı'ya uzun süre yakardıktan sonra birdenbire içini dolduran bir neşeyle kente döndü. Assisililer delirdiğini düşünerek ona taş ve çamur fırlattılar. Pietro di Bernardone oğlunu yakaladığı gibi eve sürükledi, bir süre onu dayak ve zincirle terbiye etmeye çalıştı. Fakat iş gezisine çıktığında, kocasının yaptıklarını onaylamayan ve oğlunun değişmeyeceğini anlayan anne Pica, Francesco'yu serbest bıraktı.⁴⁶

Celano'nun metninde göze çarpan hususlardan biri Pietro di Bernardone'nin temsil ediliş biçimidir. Aslında sadece Celano'da değil, Francesco'nun hayatını anlatan Fransisken kaynakların hemen hemen tamamında azizin babası anlayışsız ve açgözlü bir adam olarak çizilirken, annesi her zaman iyi kalpli bir kadın olarak betimlenmiştir. 1 Celano'da anne oğlunun amacını anlamaz, ama yine de merhametli bir kadındır. Pietro di Bernardone ise Kilise'nin Orta Çağ'da kâra ve ticarete yönelik olumsuz bakışının sonucu ortaya çıkmış açgözlü tüccar profiline kurban gitmiştir.⁴⁷

İlk sahnenin [**Resim G.55**] Fransisken ikonografisinde başka bir örneği yoktur.⁴⁸ Francesco ellerinden zincirle bir sütuna bağlıdır. Anne Pica, oğlunun zincirlerini çözmektedir. Baba Pietro di Bernardone de sahnede yer alır ve eli suçlayıcı bir tavırla Francesco'yu gösterir. 1 Celano'nun beşinci ve altıncı bölümlerinde geçen bu olayda, metin Pietro'nun şehir dışında olduğundan bahsettiği hâlde sanatçı babayı da sahneye dahil etmiş, ayrıca iç mekanda geçen Pica'nın Francesco'nun zincirlerini çözmesini mimari bir fonun önüne taşımıştır. Sanatçı kitaptaki anlatıdan yola çıkarak sahnenin

⁴⁶1C, *FA:ED*, vol. I, s. 182-192.

⁴⁷2 Celano'da Pica'nın imajı daha olumludur. Celano, onu Vaftizci Yahya'nın annesi Elizabeth'in çağdaş versiyonu gibi ele alarak Francesco'yu peygamber geleneğinin içine yerleştirir. 2C, *FA:ED*, vol. II, s. 242. *Legenda Trium Sociorum*'da azizin annesinin oğulları içinde en çok Francesco'yu sevdiği söylenir. L3C, *FA:ED*, vol. II, s. 73. Francesco'nun kaç kardeşi olduğu kesin olarak bilinmiyor. Francesco'nun babasını reddetmesinden sonra yaşanan olaylar sırasında azizin bir gün sokakta dilenirken erkek kardeşiyle/ağabeyiyle karşılaştığı ve kardeşinin/ağabeyinin onunla dalga geçtiği aktarılır. L3C, *FA:ED*, vol. II, s. 82-8. Angelo adlı bir kardeşten bahsedilir, fakat Angelo'nun Pica'nın başka bir evliliğinden doğmuş olabileceği ihtimali üzerinde durulur. Genel kanı, Pica'nın Angelo ve Francesco dışında başka çocuğu da olduğu yönündedir. Thompson, *Francis of Assisi*, s. 6.

⁴⁸Diğer Francesco *vita* ikona'larındaki sahnelerin içeriği için bkz. EK E

mesajını güçlendirecek yeni bir uyarlama yapmak istemiş olabilir. İzleyici açısından Pica, Francesco'nun zincirlerini çözerken sahnede öfkeli bir Pietro di Bernardone'nin de olması, Francesco ve babası arasındaki çatışmayı güçlendirmiş olur.

Bunun hemen altında yer alan sahne 1 Celano'nun altıncı bölümünde anlatılmıştır. Pietro kente dönüp de Francesco'nun tekrar kaçtığını öğrenince, oğlunu yola getiremiyorsa bile maddi zararını karşılamaya karar verdi. San Damiano'nun pencere pervazındaki parayı bulması onu biraz sakinleştirmişti, ama piskoposa başvurarak Francesco'nun ailenin mal varlığı üstündeki haklarından feragat etmesini ve sahip olduğu her şeyi geri vermesini talep etti. Bunu duyan Francesco, Assisi piskoposunun yanına koşarak bundan sonra sadece Tanrı'yı babası olarak kabul edeceğini söyledi ve üstündeki giysilere kadar soyunup babasına verdi. Piskopos da Francesco'yu harmanisiyle örtterek onu koruması altına aldı.⁴⁹

Celano, Pietro di Bernardone'nin doğruca Assisi piskoposuna başvurduğunu söylese de, *Legenda Trium Sociorum*'a göre Pietro di Bernardone Francesco'nun kendisinden aldığı malları ve parayı geri ödemesini sağlamak için önce kent yönetimine başvurdu. Francesco ise artık Kilise'nin hizmetkarı olduğundan komünün yetki alanına girmediğini söyledi. Pietro di Bernardone ancak bundan sonra şikayetini piskoposa götürdü.⁵⁰ Muhtemelen Francesco'nun feragat ettiği mal varlığı Pietro di Bernardone'nin mirası değil, anne Pica'nın drahomasıydı.⁵¹ Aziz'in babası herhalde iş gezisi sırasında Francesco'nun düzelmeyeceğine kanaat getirerek aile işini kurtarmaya karar vermişti, çünkü Pica'nın drahoması hukuken erkek çocuklara devredilecekti. Assisi yönetimine bu amaçla, Francesco'nun kendi payından vazgeçmesi için başvurmuştu. Fakat belli ki Celano, azizi hagiografik geleneğe oturtabilmek için bazı olayları değiştirmiştir.

Panelde, Celano'nun kitabına ya da diğer hagiografik metinlere uygun bir sahne [Resim G.56] görülmez. Hem geleneksel Mirasın Reddi sahnelerinden alıştığımız kalabalık bir insan grubu yoktur hem azizin annesi de olayın tanıkları arasındadır. Pica kocasını kolundan tutmuştur. Francesco kompozisyonun sağında, piskoposun yanında durmuş, eliyle az önce üstünden çıkardığı giysi yığınının işaret eder. Tahtında oturan piskopos da harmanisiyle azizin yarı çıplak bedenini örter.⁵² Onların ardında başka bir

⁴⁹1C, *FA:ED*, vol. I, s. 192-194.

⁵⁰L3C, *FA:ED*, vol. II, s. 79.

⁵¹ Richard C. Trexler, *Naked Before the Father: The Renunciation of Francis of Assisi* (Switzerland: Lang, 1989), s. 27-67.

⁵²"Francesco'nun babasının giysilerinin geri verdikten sonra "çıplak kılması" elbette tamamen soyunduğu anlamına gelmez. Orta

din adamı hayretle olan biteni izlemektedir. Bir önceki sahnede olduğu gibi Pica'nın mevcudiyeti Bardi Paneli'ni muadilleri arasında eşsiz kılar; Siena Paneli hariç Fransisken sanat hamiliğinin başka hiçbir örneğinde Francesco'nun annesi bu olaya dahil edilmemiştir.⁵³ Sanatçının metinden bu şekilde sapmasının nedeni, kadın izleyicilere de hitap etme isteğinden kaynaklanmış olabilir. Orta Çağ ve Rönesans'ta dua kadınlara özgü sofuluğun temel özelliği idi, çünkü kadınlar aktif katılım gerektiren dini faaliyetlerden dışlanmışlardı. Kadınların dini rolü duayla, başka bir deyişle şefaate sınırlandırılmıştı. Dolayısıyla Pica'nın bu sahnedeki varlığı kadın izleyicilere bir rol model sunar ve onlara görevlerini hatırlatır: Diğerlerinin -bilhassa aile üyelerinin- selameti için çalışmak.

Bu iki sahneden sonra yine Fransisken ikonografisinde benzeri olmayan başka bir sahneye sıra gelir: Porziuncola'daki rahip ve Francesco'nun cübbesini tasarlaması. Günümüzde bu hikayenin sonradan üretildiğine inanılıyor. Buna göre Fransisken yazarlar, 1250'lerde tarikatın gündemini meşgul eden yoksulluk idealin anakronik biçimde geçmiş olaylara yansıtmış ve bunun ilahi bir ilham sonucu ortaya çıktığını vurgulamak istemişlerdir.⁵⁴

Celano, bu sahnede betimlenen hikayeyi 1 Celano'nun dokuzuncu bölümünde anlatır. Francesco için mirasını reddettikten sonraki üç yıllık süreç geleceğine dair belirsizliklerle geçti. Karşılaştığı herkes ona kötü davranıyordu. Bir süre cüzzamlıların yaşadığı bir evde kaldı, onların yaralarıyla ilgilendi. Dilenerek ya da günübürlük işler yaparak San Damiano Kilisesi'nin yenilenmesi için gerekli taşları satın alıp kiliseyi onardı. Burayı yeniledikten sonra sıra civardaki ufak kiliselere geldi. Orta Çağ'a özgü tipik bir münzevi yaşantısı sürdüğü bu dönemde San Damiano Kilisesi'nde kalıyordu. Münzevi cübbesi giyiyor, deri kemer kullanıyordu. Ayağında hâlâ ayakkabıları vardı ve değnek taşıyordu. Bir gün Meryem'e adanmış küçük bir kilise olan Porziuncola'daki bir ayinin ardından, İncillerden alıntılanmış bir pasajı daha iyi anlamak için rahibe bazı sorular sordu. Rahip de ona metnin tercümesini yaptı. Böylece Francesco, İsa'nın havarilerine altın ve gümüş taşımamalarını, yolculukları sırasında kese ve cüzdan bulundurmamalarını, yalnız bir tane giysiye sahip olmalarını, yalın ayak yürümelerini,

Çağ'da iç donuyla kalmak, çıplak kalmak olarak kabul edilirdi.

⁵³ Azizin babasının mal varlığını reddetmesi Francesco *vita*'ları içinde sadece Siena Paneli'nde betimlenmiştir. Siena Paneli'ndeki sahnede [Resim G.57] olay dış mekanda, muhtemelen piskoposluk sarayını temsil eden bir yapının önünde geçer. Kompozisyonun sağında, tahtında oturan Assisi piskoposu, Francesco'yu harmanisiyle örtmüştür. Pietro di Bernardone, sahnenin solunda elleri boş kalakalmıştır. Onun ardında iki kadın yer alır, birinin elinde giysiler vardır. Bu kadın azizin annesi olabilir.

⁵⁴ Thompson, *Francis of Assisi*, s. 191.

değnek taşımamalarını ve yanlarında sadece iki ekmek götürmelerini şart koştuğunu öğrendi. Havariler, Tanrı'nın krallığını ve tövbe olmaya vaaz etmelidiler. Francesco bunları duyar duymaz tüm kalbiyle istediğinin bu olduğunu anladı. Ayakkabılarını çıkarıp değneğini attı, deri kemerini sicimle değiştirdi. İblislerin kışkırtmalarından korunmak için kendine haçlı bir tünik edindi.⁵⁵

Francesco'nun dine döndüğü ilk dönemde sivil münzeviler gibi siyah bir tünik giyip deri bir kemer taktığı, değnek taşıdığı ve günümüzdeki Fransisken cübbesini sonradan tasarladığı Celano'nun çağdaşları tarafından da sık sık dile getirilmiştir. Ancak Thompson, Francesco'nun bu kadar erken bir tarihte belli bir tarikata üyeliği ima edecek tek tip giysiyi savunacağına ihtimal vermez.⁵⁶ Çünkü aziz mutlak bir yalıtılmışlıkla yaşayan bir münzevi değil, dünyadan tamamen el etek çekmemiş sivil bir tövbe kardı ve standart bir cübbesi olamazdı; en fazla kendisini diğer insanlardan ayırttıracak ve tövbe kardı olduğunu belli edecek koyu renkli alelade bir giysi giyebilirdi.

Panelde [**Resim G.58**] Francesco'yla, bir önceki sahnenin mimari fonuna benzer bir fon önünde ve yine dış mekanda karşılaşırız. Bardi Aziz Francesco Ustası, cübbeyi kompozisyonun merkezine yerleştirerek izleyicinin tüm dikkatini Fransiskenlerin ayırt edici özelliğine yönlendirir. Sanatçı, azizin koyu renk tünüğünü havada uçuyormuş gibi ele alarak hem yerde duran nesnenin cübbe olduğunu anlaşılır kılmış hem de cübbeye Francesco'nun çok sevdiği Tau haç formunu vermiştir. Francesco kompozisyonun sağında, elinde değneği, üstünü değiştirmek üzeredir. Bu onu sivil giysiler içinde son görüşümüzdür; aziz sonraki bütün sahnelerde koyu renk Fransisken cübbesiyle karşımıza çıkacaktır. Sahnede dikkat çeken bir başka nokta da bir önceki sahneden hatırladığımız Assisi piskoposu ile din adamı figürlerinin burada tekrar edilmiş olmalarıdır. Kompozisyonun solunda yer alan piskopos ellerini onaylarcasına Francesco'ya uzatır, ardındaki figür de onun hareketini tekrarlar. Aslında 1 Celano'nun bu bölümünde piskoposun varlığından hiç söz edilmemiştir. Sanatçının olayı bu şekilde ele almasının nedeni muhtemelen Kilise'nin onayını vurgulamak istemesidir.

İzleyici aynı vurguyu dördüncü sahnede de [**Resim G.59**] görür. Francesco üstünde yeni cübbesiyle diz çökmüş, ayakkabılarından birini çıkarmaktadır. Diğerini ise çoktan çıkarmıştır, çünkü bir ayağı çıplaktır. 1 Celano'nun aksine burada olayın sivil tanıkları vardır; Francesco'nun hemen ardında, ayakta dururlar. Rahip kompozisyonun

⁵⁵ 1C, *FA:ED*, vol. 1, s. 201-202.

⁵⁶ Thompson, *Francis of Assisi*, s. 20.

merkezinde, drapeli bir altarn önünde yer alır. Sanatçı bütün bu figürleri yine bir mimari fonun hakim olduğu dış mekana resmedip kompozisyonun sağına ve soluna iki yapı yerleştirerek resmin merkezini boş bırakmış ve rahip ile vaaz kürsüsünü tam buraya resmetmiştir. Bu şekilde izleyicinin dikkati kompozisyonun merkezine çekilmiş olur. Soldaki diyakoz eliyle rahibi göstererek bu etkiyi güçlendirir. Rahip, herhalde İsa'nın Francesco'yu derinden etkilemiş sözlerini açıklamayı yeni bitirmiştir. Önünde açık duran Kutsal Kitap'ta "sequem hic sancti evangelii secundum Lucam" yazar.⁵⁷ Bu sahneyle birlikte artık Francesco da papa ve Assisi piskoposu gibi sakallı betimlenecektir, çünkü dönüşümü tamamlanmıştır.

Sanatçının bu iki sahnedeki tercihleri, panel için hangi hagiografik metnin kullanıldığına dair soru işaretleri uyandırır. Celano'da Francesco cübbesini babasının mal varlığını reddettikten üç yıl sonra, Bonaventura'da ise mirası reddettikten hemen sonra Assisi piskoposunun huzurunda hazırlıyordu. Bu nedenle Bardi Paneli'nde kaynak metnin Bonaventura olduğu düşünülebilir. Fakat Goffen panelin

Bonaventura'dan değil, Bonaventura'nın azizin biyografisini yazarken bu panelden esinlenmiş olabileceğini iddia eder.⁵⁸

Francesco'nun yaşamının erken döneminden bu iki olay -cübbesini tasarlaması ve değneğini atıp ayakkabılarını çıkarması- daha önce hiç resmedilmemiştir ve Bardi Paneli'nden sonra bir daha ele alınmayacaktır. Sanatçının bu iki olaya yer vermesi, üstelik Celano'da aynı bölüme sıkıştırılmışken iki ayrı sahne ayırması haminin hikayenin bu bölümüne verdiği öneme işaret eder. Azizin ayakkabılarını çıkarması, İsa'nın sözlerinden ne kadar etkilendiği ve çağrısına onu aynen taklit ederek derhal cevap verdiğini gösterir. Bu ve Fransisken cübbesinin tasarımının vurgulanması, Francesco'nun gerçek takipçileri oldukları iddiasındaki Spiritualistlere hitap eden bir yaklaşımdır.

Francesco'nun papadan onay alması 1 Celano'nun on üçüncü bölümünde anlatılmıştır. Son üç sahnede piskoposun ve rahibin varlığıyla ima edilen Kilise onayına vurgu, beşinci sahnede papanın varlığıyla alenen dile getirilir.

Francesco, biraderlerin sayısı on bire ulaştınca basit ifadelerle bir *forma vitae* hazırladı ve biraderlerle birlikte Roma'ya gitti. Kente vardıklarında Assisi piskoposuyla

⁵⁷William Cook, *Images of St. Francis of Assisi: In Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to Ca. 1320 in Italy: A Catalogue* (Florence: L. S. Olschki, 1999), s. 99. Latince "Luka İncili'nin peşinden gidin".

⁵⁸Goffen, s. 106.

karşılaştılar. Biraderleri kendi idari bölgesinin dışında görmek başta hoşuna gitmediği hâlde, Francesco'nun niyetini ve papaya danışmak istediğini öğrenince piskopos onları Sabina Piskoposu San Paololu Giovanni'yle tanıştırdı. Sabina piskoposu, Francesco'ya mevcut tarikatlardan birine girmesini ya da en azından standart bir manastır yaşantısı benimsemesini önerdi, fakat Francesco onu bir şekilde ikna etmiş olacak ki, o da azize yardım etmeye karar verdi. Biraderlerin hukuki temsilcileri olarak onlar adına papayla görüştü. Innocentius, Francesco ve yoldaşlarının bu yaşam tarzını sürdürebileceklerinden emin değildi, o yüzden grubu sadece sözlü olarak onayladı. Francesco'nun Roma'ya on bir kişiyle gitmediği, aziz ve İsa arasında benzerlik kurmak için havarilerin sayısını çağrıştıran bu sayının hagiografi yazarlarınca tercih edildiği günümüzde genel kabul gören görüştür. Nitekim *Compilatio Assisiensis*'e göre biraderler Roma dönüşü Rivo Torto'da mola verdiklerinde Francesco'nun yanında yalnız iki birader vardı.⁵⁹ Bardi Paneli'nde sanatçının on bir birader yerine sadece iki Fransisken betimlemesi ise sahnede yeterince yer olmamasından ya da söz konusu ikonografinin henüz yerleşmemiş olmasından kaynaklanıyor olabilir. Beşinci sahneye **[Resim G.60]** baktığımızda yalnızca, başındaki üç katlı tacıyla tahtında oturan papa ile ardındaki üç kardinali ve diz çökmüş, papanın elinden bir kitap alan Francesco'yu görürüz. Papanın takdis hareketi ile azizin ve onun ardında ayakta duran diğer biraderin başlarının tıraşlı olması, yönetmeliğin çoktan onaylandığını kanıtlar. Kompozisyonun en solundaki figür muhtemelen Assisi ya da Sabina piskoposunu temsil etmektedir.

Genel olarak bakıldığında ilk beş sahnenin amacı, azizin geçirdiği dönüşümü sunmaktır. Francesco, daha anlamlı bir yaşam sürmek için ailesini, maddi servetini ve toplumu ardında bırakmıştır. Önce babasının parasıyla alınmış giysileri bir kenara atarak ailesini ve alıştığı bir dünyanın konforunu reddetmiş, Porziuncola'daki ayinden sonra münzevi kılığında soyunarak Fransisken yaşantısının temel ilkelerini benimsemiştir. Sanatçı, bu kararları almanın Francesco için ne kadar zor olduğunu ve Kilise'nin bu dönüşümü her aşamasında onayladığını tekrar tekrar vurgulamıştır. Azizin geçirdiği dönüşüme ve annesinin bundaki rolüne yapılan vurgu ilginçtir, çünkü bu sahneler ilerleyen dönemlerde bir daha tercih edilmeyecektir. Francesco ve tarikatın Kilise'yle yakın ilişkisi ise Fransisken ikonografisinin geleneksel bir teması olarak Proto-Rönesans'ta da karşımıza çıkacaktır.

⁵⁹AC, *FA:ED*, vol. II, s. 195.

Francesco, Assisi piskoposunun yardımıyla dine dönmüş, rahibin vaazını duyduktan sonra havariler gibi yaşamaya karar vermişti. Papa da Francesco'nun yaşam tarzını ve tarikatını onaylamıştı. Fransiskanlar 1240'larda seküler ruhban sınıfı ve Dominikenlerle sorun yaşıyorlardı. Biraderler seküler ruhban sınıfının bazı görevlerini yerine getiriyor, örneğin bağış karşılığında inananları kendi kiliselerine gömüyorlardı. Bu da cemaat rahipleriyle sürtüşmelerine neden oluyordu. Öğrencilerden çok az para aldıkları için üniversitelerdeki *magistri*'yle aralarında rekabet oluşmuştu. Bütün bunların üstüne, her türlü papalık ayrıcalığından faydalanırken yoksul ve bu yüzden ayrıcalıklı olduklarını, İsa'yı birebir taklit eden tek tarikat olduklarını iddia etmeleri rahatsızlık yaratıyordu. Dolayısıyla panelde birbiri ardı sıra rahip, piskopos ve papalı sahnelerin tercih edilmesi, resimlerin savunma işlevi de gördüğünü akla getirir.

Fransiskan *vita* ikonaları arasında, Kilise onayı temasının altını çizen ilk panel Bardi Paneli'dir. Fransiskanlar ile Kilise arasındaki ilişki Berlinghieri'nin Pescia Paneli'nde hiç vurgulanmamıştır, üstelik panelde Tarikatın Onaylanması sahnesi yoktur. Bardi Paneli dışında bu olayı betimleyen tek *vita* Pistoia Paneli'dir [**Resim G.61**]. Ancak panel bir bütün olarak değerlendirildiğinde azizin ölümünden sonra gerçekleştirdiği mucizeleri betimleyen çok sayıda sahne nedeniyle, Francesco'nun öte dünyada bile inananların ruhlarının kurtuluşu için çalıştığı teması ağır basar.

Bundan sonraki üç sahne tarikatın vaaz misyonuna dair mesajlar verir: Greccio'da Noel, Kuşlara Vaaz ve Sultana Vaaz.

Greccio'da Noel, 1 Celano'nun otuzuncu bölümünde yer alıyor. Francesco, ölmeden üç yıl önce Greccio'dan Giovanni adında saygın bir adamı çağırarak ondan Noel için öküz, eşek, saman ve ahırın yer alacağı bir sahne (*presepio*) hazırlamasını istedi. Çünkü Tanrı'nın İsa'da tecessüm etmesi ve İsa'nın çilesi üzerine tefekküre dalmak istiyordu. Sahne istediği gibi hazırlanınca biraderler İtalya'nın birçok bölgesinden Greccio'ya akın ettiler. Yerel halk da ellerinde mum ve meşalelerle ayine katıldı.

Metinde ayinin gerçekleştiği mekana dair detay verilmez.⁶⁰ Levililer'deki gibi giyinmiş olan Francesco Yeni Ahit'ten pasajlar okur, yoksul kral ve yoksul kent Beytullahim üzerine vaaz verir. Vaaz sırasında kalabalığın içinden erdemli bir adam,

⁶⁰1C, *FA:ED*, vol. I, s. 256. Ahır bir tür mağaraya kurulmuş olabilir. Çünkü Celano bölümünün sonunda ahırın Noel'den sonra da korunduğunu, hasta hayvanların şifa bulmak için buraya getirildiğini, sonradan o noktaya bir kilise inşa edildiğini söylüyor. Öte yandan Robson, Celano'daki "Personat silva voces et iubilantibus rupes respondent" ifadesi yüzünden ayinin ormanda gerçekleştiğini iddia etmektedir. Janet Robson, "Assisi, Rome and the Miracle of the Crib at Greccio", *Brepols Online*, vol. 2 (2011), 145-155, (s. 147), <<https://doi.org/10.1484/M.SGA-EB.1.100581>>, [erişim 1 Ocak 2019]

ahırın ortasında, yerde bir çocuğun cansız yattığını, Francesco yaklaştıkça çocuğun derin bir uykudan uyandığını görür.

Adem ve Havva oyunları ile İsa'nın Doğumu sahneleri, 11. ve 12. yüzyıllarda özellikle Fransa'da çok popülerdi. Bu dini oyunlar genelde kilisenin ana portalının önünde oynanırdı. İsa'nın Doğumu için ise kiliselerin içine sahne kurulurdu. Altarın yakınına bir ahır hazırlanır, yanına da Meryem heykeli yerleştirilirdi. Francesco tövbekar olmadan önce babasıyla iş gezisi için Fransa'ya sık sık gittiğinden bu tür dini oyunları önceden izlemiş olmalıdır. Greccio'da Noel için hazırlattığı bu *tableau vivant*'la cemaatin duygularına hitap etmek, ama aynı zamanda Beytullahim ahırının gerçek atmosferini yaratarak inananları görsel olarak etkilemek ve kutsal bir performansı sadece ruhun gözleriyle değil, bedeninin gözleriyle de görmelerini sağlamak istemiştir.⁶¹ Celano, Francesco'nun bu "orada olmayı izleyiciye yaşatma" amacını anlamış olacak ki, hikayesini anlatırken şimdiki zaman kipini kullanmıştır.

Bardi Paneli'nde olay büyük bir kilisenin içinde geçer. Resme baktığımızda [**Resim G.62**] kompozisyonun merkezinde azizi değil, rahibi -Kilise'nin bir temsilcisini- görürüz. Altar ve ahır merkezin hafif soluna çekilmiş, rahip sahnenin ortasında yer alan vaiz kürsüsünün ardına resmedilmiştir. Francesco ise rahibin sağında, diyakoz cübbesi içinde betimlenmiştir. Sol eliyle Kutsal Kitap'a dokunurken sağ eliyle buhurdan tutmakta, muhtemelen kitabı tütsülemektedir. Kompozisyonun sağında ve solunda ayine katılan Greccio halkı görülür. Bebek İsa ise bir tür mağaranın girişinde, eşek ve öküzle birlikte ele alınmıştır.

Thompson, Greccio'da Noel hikayesini hagiografik unsurlarından arındırırken Francesco'nun Giovanni'den ahır, öküz, eşek ve saman dışında Bebek İsa'yı temsil edecek bir de tasvir istediğini, azizin etkileyici vaazı nedeniyle bu bebeğin ayin sırasında inananlardan birine canlı gibi görünmüş olabileceğini iddia eder.⁶² Celano'nun metninin tamamına bakıldığında da olayın liturjik niteliği ile Francesco'nun vaazının mucizenin önüne geçtiği görülür. Francesco o kadar etkili bir vaaz vermiştir ki, Giovanni adında erdemli bir adam oyuncak bebeği canlı gibi görmüştür. Bebeğin canlanması Greccio halkına ve izleyici olarak bizlere değil,

⁶¹Erwin Rosenthal, "The Crib of Greccio and Franciscan Realism", *The Art Bulletin*, 36.1 (1954), 57-60, (s. 59). <<http://www.jstor.org/stable/3047529>>, [erişim 4 Temmuz 2018] Francesco, heretizm suçlamalarını savuşturmak amacıyla bu ayin için III. Honorius'tan özel izin almıştı. Zuzanna Sarnicka, "And the Word Dwelt amongst Us: Experiencing the Nativity in the Italian Renaissance Home", *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, ed. Maya Corry, Marco Faini, and Alessia Meneghin (Leiden and Boston: Brill, 2018), 163-187, (s. 163).

⁶²Thompson, *Francis of Assisi*, s. 108.

yalnızca erdemli adama görünür. Belki de sanatçı bu adamı Francesco'nun ardında duran ve kırmızı giysisiyle kalabalıktan ayrılmış figür olarak betimlemiştir.

Aslında Greccio'da Noel Celano'da Kuşlara Vaaz sahnesinden sonra gelir. Ressam ya bölümlere *bifolia*⁶³ hâlinde eriştiği ya da Kilise'ye itaat mesajını özellikle vurgulamak istediği için sıralamayı değiştirmiştir.⁶⁴

Fransiskanlar 13. yüzyılın ilk yarısında seküler ruhban sınıfıyla ilişkilerini nasıl görüyorlardı? Francesco'nun biraderlerden seküler ruhban sınıfına saygı göstermelerini istediğini biliyoruz. Aziz, bütün yazılarında biraderlerin Kilise temsilcilerine, kutsal sözlerin yazılı olduğu her metne ve her tür liturjik nesneye itinayla yaklaşmaları gerektiğini öğütüyordu:

...Sonrasında Tanrı, Kutsal Roma Kilisesi'nin ayınlarına uygun bir yaşam süren rahiplere yönetmeliklerinden ötürü inanmamı sağladı, hâlâ da sağlıyor. Öyle ki, bana zulüm edecek olsalar yine de onlardan yardım isterdim. Bende Süleyman'ınki kadar bilgelik olsaydı ve bu dünyada yoksul düşmüş rahipler görseydim bile onlara karşı gelip de cemaatlerine vaaz vermezdim. Onlara ve tüm diğerlerine saygı göstermek, onları sevmek ve onurlandırmak isterim. Günahkar olduklarını düşünmeyi de hiç istemem, çünkü içlerinde Tanrı'nın Oğlu'nu seziyorum, bu nedenle onlar benim efendilerimdir.⁶⁵

Francesco ve erken dönem Fransiskanlar, kendilerini seküler ruhban sınıfının yardımcıları olarak görüyorlardı. O hâlde sanatçının tercih ettiği kompozisyonla izleyiciye verdiği mesaj şudur: Francesco ancak Kilise'nin onayını aldıktan sonra vaaz vermeye başladı. Başındaki belli belirsiz hâlesi olmasa, Francesco'yu tanımak gerçekten de oldukça güçtür. Dolayısıyla burada Spiritualistlere yakın bir bakış açısının sergilendiği söylenebilir.⁶⁶

Bir sonraki sahne 1 Celano'nun yirmi birinci bölümündendir. Kuşlara Vaaz, stigmata sahnesiyle birlikte Fransiskan ikonografisinin popüler temaları arasında girecek ve ilerleyen yüzyıllarda da sık sık tercih edilecektir.

Francesco bir gün Spoleto Vadisi'nde yolculuk ederken Bevagna'ya yakın bir yere vardı. Burada birbirinden çok farklı türde kuşlar bir araya toplanmıştı. Kuşları görünce

⁶³İki sayfa elde edebilmek için ikiye katlanmış parşömen. *Merriem-Webster* [online], "Bifolia", <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/bifolium>>, [erişim 12 Eylül 2018]

⁶⁴Goffen, s. 106.

⁶⁵Test, *FA:ED*, vol. I, s. 125.

⁶⁶Greccio'da Noel sahnesi, Siena Paneli'nde de [**Resin G.63**] yer alır. Buradaki sahne Bardi Paneli'ndekinden oldukça farklıdır. Rahip iki yuvarlak kemerin taşıdığı kubbenin altında, kompozisyon merkezinin biraz sağında yer alır. Önündeki altarda liturjik bir nesne ve açık bir Kutsal Kitap bulunur. Rahibe iki yanında birer diyakoz eşlik eder. Bardi Paneli'ne kıyasla Francesco'yu ayırt etmek çok kolaydır: Aziz altarn önünde yer alır ve diyakoz cübbesi içinde değildir; tipik Fransiskan cübbesini giymiş, traşlı başı ve hâlesiyle Bebek İsa'nın yattığı beşiğe eğilmiştir. Yan tarafında yara belirgindir.

yanındakileri bırakıp onlara koştu ve hayvanların kaçmadıklarını görünce hem çok şaşırıldı hem sevindi. Onlardan Tanrı'nın kelimelerini dinlemelerini rica etti: "Kuş biraderlerim, yaratıcınıza ne kadar şükretseniz azdır. Size örtünmek için tüyler, uçmanız için kanatlar ve ihtiyacınız olan [diğer] her şeyi vermiş. Tanrı sizi diğer yaratıkların arasında soylu kılmış ve yuva yapmanız için size saf havayı vermiş ki ekip biçmeyin. Yine de O, sizi koruyup kollar ve yönetir". Bu sözler üzerine kuşlar sevinçle boyunlarını uzatıp kanat çırpmaya, gagalarını aralayarak ona bakmaya başladılar. Francesco da onları kutsadı ve uçup gitmelerine izin verdi. Biraderlerle birlikte yoluna devam ederken kuşların Tanrı'nın kelimelerini nasıl saygıyla dinlediklerini düşündü ve onlara daha önceden vaaz vermediği için kendi kendine kızdı. O günden sonra da tüm kuşlara, hayvanlara ve sürüngenlere Tanrı'nın sevgisini ve ona şükretmelerini vaaz etti.⁶⁷

Aziz Francesco doğadan büyük bir haz alıyordu. Hayvanlar ondan korkmadığında bu haz ikiye katlanıyor ve bu onu hayvanların yaratıcısı olan Tanrı'yı daha da övmeye teşvik ediyordu. Bununla birlikte Thompson, Francesco'nun hayvanlarla ilişkisini fazlaca romantize etmemek gerektiğini hatırlatır.⁶⁸ Çünkü biyografilerde Francesco'nun kuzular, tavşanlar, çekirgeler ve kuşlarla ilgili pek çok hikayesi anlatılırken farelerin ve haşaratın ona işkence ettiği ve azizin onları Şeytan'ın maşası olarak gördüğünden de söz edilmiştir.⁶⁹

Celano, metninde Francesco'nun yanında kaç birader olduğundan bahsetmediği hâlde, Bardi Paneli'ndeki Kuşlara Vaaz sahnesinde [**Resim G.64**] Francesco'nun iki kişiyle birlikte resmedildiği görülür. Pescia Paneli'ndeki aynı sahnede de [**Resim G.65**] iki biraderin yer alması Stein'a bunun yeni bir ikonografik yaklaşım olabileceğini düşündürür.⁷⁰ Fakat bu sahne sonraki *vita*'lardan yalnızca Orte ve Siena panellerinde tekrarlanır ve iki örnekte de Francesco'nun yanında sadece bir birader vardır. Orte Paneli'nde [**Resim G.66**] kuşlar iki sıra hâlinde ve yerde betimlenmişken, Siena Paneli'nde [**Resim G.67**] ressam kuşları dağda, kimini havada, kimini yerde, karışık bir düzen içinde ele almıştır. Kanat çırpın kuşları gerçekçi biçimde ve karakteristik özellikleriyle betimlemeye özen göstermiştir. Paneldeki çarpıcı unsur, kuşların Anglosakson elyazmalarındaki Gioacchinocu ikonografiyi akla getirmesidir. Bunun en

⁶⁷ 1C, *FA:ED*, vol. I, s. 234.

⁶⁸ Thompson, *Francis of Assisi*, s. 58.

⁶⁹ AC, *FA:ED*, vol. I, s. 185.

⁷⁰ Stein, s. 282.

bilinen örneği, Francesco'yu yırtıcı kuşlara vaaz verirken gösteren bir elyazması sahnesidir. Parisli Matthew'ye (y. 1200-1259) atfedilen 1240'lardan kalma resimde [Resim G.68] büyük ihtimalle *Apokalips*'teki "Bundan sonra güneşte duran bir melek gördüm. Göğün ortasında uçan bütün kuşları yüksek sesle çağırdı: 'Kralların, komutanların, güçlü adamların, atların ve binicilerinin; özgür köle, küçük büyük, hepsinin etini yemek için toplanın, Tanrı'nın büyük şölenine gelin!'"⁷¹ sözlerinden esinlenilmiştir. Çünkü Gioacchinocu bakış açısından Francesco gelecek kıyamet meleği idi.⁷²

Bardi Paneli'ndeki sahnede ise Gioacchinocu bir ima göremeyiz. Aziz Francesco Ustası kuşları profilden betimlemiştir. Kondukları ağacın dallarını uzatarak, kuşları izleyicinin sahneyi kolayca okumasına izin verecek şekilde üst üste, beş sıra hâlinde dallarda gruplamıştır. Celano olayı aktarırken karga, kumru ve *monclae* denen üç kuş türünden bahseder. Tarihçiler bu sonuncu kuşun küçük karga (*Coloeus monedula*), saksağan (*Pica pica*) ya da *grolle* denen başka bir kuş olduğu görüşündedirler. Saksağan, ekin kargası (*Corvus frugilegus*) ve karganın (*Corvus cornix*) tespit edilebildiği Pescia Paneli'nin aksine, Bardi Paneli'ndeki kuşlar boyutları hariç tek tiptir. Yalnızca ikinci sıradaki grup, elini onlara doğru uzatmış vaaz veren Francesco'nun karşısında, Celano'nun metninde olduğu gibi kanat çırpır.

Azizin kuşlarla konuşması hayvanlar üzerindeki hakimiyetini gösterir. Francesco, kendi doğasını ehlileştirdiği için hayvanlar dünyası ve elementler üzerinde doğüstü güçler kazanmıştır.⁷³ Bu, onu Kilise'nin ilk azizlerine, örneğin Aziz Antonios'a (251-356) ve hayvan sevgisiyle tanınmış Aziz Cuthbert'e (y. 634-687) bağlar. İncilleri tüm yaratıklara vaaz etmesi bakımından ise Francesco ve havariler arasında ilişki kurulmuş olur.⁷⁴ Farklı kuş türlerine vaaz veren Francesco imgesi ile azizin Orta Çağ'ın her milletine hitap ettiği ima edilir.⁷⁵

Sekizinci sahne ikonografide Sultana Vaaz ya da Sultanla Karşılaşma olarak geçer.

⁷¹ Apokalips, 19:17-18.

⁷² F. D. Klingender, "St. Francis and the Birds of the Apocalypse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16.1/2 (1953), 13-23, (s. 15), <<http://www.jstor.org/stable/750224>>, [erişim 4 Temmuz 2018]

⁷³ Vauchez, s. 335. Francesco'yla birlikte 13. yüzyılın değişen azizi ateşten ve sudan etkilenmez; bir dokunuşla topraktan su çıkarır, tuttuğu dah yeşillendirir.

⁷⁴ Roger D. Sorell, *St. Francis of Assisi and Nature: Tradition and Innovation in Western Attitudes toward the Environment* (Oxford: Oxford University Press, 1988), s. 60-61.

⁷⁵ Chatterjee, s. 54.

İlk Haçlı Seferi, Katolik Kilisesi'nin Bizans imparatorunun Selçuklu Türkleri tehdidine karşı yaptığı yardım çağrısına cevaben düzenlenmişti. 1095 yılında Papa II. Urbanus'un (1042-1099) başlattığı bu seferin bazı kazanımları olsa da başarının arkası gelmedi; 2 Ekim 1187'de Selahaddin Eyyubi (1169-1193) Kudüs'ü geri aldı. Aynı sene, bu sefer VIII. Gregorius (1100-1187), Kudüs'ü tekrar ele geçirmek için üçüncü bir Haçlı Seferi başlattı. Amacına ulaşamayan bu seferden sonra III. Innocentius'un önyak olduğu IV. Haçlı Seferi ise Haçlı ordusunun Konstantinopolis'i yağmalamasıyla son buldu. III. Innocentius'un 1213'te *Quia maior* fermanıya açtığı V. Haçlı Seferi'ni III. Honorius devam ettirdi. 1217'de askeri birlikler Filistin'deki Hıristiyan kalesi Akra'ya girip burada bir süre kaldıktan sonra Mısır'a geçtiler. İstikamet -Kudüs'e göre daha kolay bir hedef olduğu için- Dimyat'tı. Dimyat'ın ele geçirilmesi, Mısır ve Filistin arasındaki bağlantıyı koparacaktı, ki bu da Kudüs'ün geri alınmasını kolaylaştırırdı. 24 Ağustos 1218'de Haçlı ordusu, Nil'in batı kıyısında kalan bir toprak parçasını işgal ederek düşman gemilerinin nehirden geçişini engelledi. O sırada Suriye'de olan Mısır Sultanı I. Adil (al-Malik al-Adil, 1143-1218) bu yenilgiden kısa süre sonra öldü. Bundan sonraki aylarda Haçlılar batı kıyısındaki topraklarını genişlettiler.

I. Adil'in ölümünün ardından Mısır'ın başına oğlu Kamil bin Adil (al-Malik al-Kamil, 1180-1238) geçti. Kamil bin Adil, hoşgörülü kişiliğiyle tanınan bir yöneticiydi. Haçlı devletleriyle iyi ilişkiler kurdu; ticareti destekliyordu. Hıristiyanlara Kudüs yerine Dimyat'ı, tutsak değiş tokuşunu ve uzun süreli bir barış antlaşmasını teklif etti. Haçlılar arasında -Kudüs Kralı ve Konstantinopolis'in Latin İmparatoru Brienneli Jean (y. 1170-1237) olmak üzere- bu teklife ılımlı bakanlar vardı. Ancak ordunun lideri Kardinal Pelagius Galvani (1165-1230), kuşatmayı kaldırırlarsa güvenliğin sağlanamayacağından endişelenerek pazarlığı reddetti.⁷⁶

Francesco Temmuz 1219'da Dimyat'a geldiğinde vaziyet buydu. O ve yoldaşları, 1219'daki genel toplantıdan sonra, Doğu'ya gitmek üzere Haçlılarla birlikte İtalya'dan Temmuz sonuna doğru ayrılmışlardı. Muhtemelen Ağustos ortasında Jacques de Vitry'nin başpiskopos olduğu Akra'ya vardılar. Francesco'ya buraya kadarki yolculuğunda Cattaniolu Pietro, Illuminato, Leonardo, Barbaro ve birkaç birader daha eşlik ediyordu. Elias, 1217 genel toplantısından sonra Suriye'ye yollandığı için o

⁷⁶James M. Powell, *Anatomy of a Crusade 1213-1221* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1986), s. 178-179.

dönem Suriye'de bölge *minister*'iydi.⁷⁷ Biraderler buradan Haçlı ordusuyla birlikte Dimyat'a geçtiler.

Sonrasında olanlar hakkında ne yazık ki kesin bir tarihsel veri yok. Francesco sultanın huzuruna çıktığında yanında -Bonaventura'nın *Legenda maior*'da bahsettiği gibi- yalnızca Illuminato mu vardı, yoksa başka biraderler de onunla birlikte miydi, bilinmiyor. Aynı şekilde, Francesco ve yoldaşının/yoldaşlarının Fariskur'daki askeri kampıta ne kadar kaldıkları da meçhul. Bununla birlikte genel kanı, azizin 1219 Eylül'ünün ilk üç haftası, taraflar arasındaki geçici ateşkes süresince sultanın yanında kalmış olduğudur.⁷⁸

Fransiskan temel kaynakları arasında Francesco'nun Doğu misyonunu anlatanlar 1 ve 2 Celano (1C'de yirminci, 2C'de dördüncü bölümler), *Legenda maior* (dokuzuncu ve on birinci bölümler), Gianolu Giordano'nun vakayinamesi (onuncu pasaj), Jacques de Vitry'nin VI. nolu mektubu (1220) ile *Historia Occidentalis*'teki (1221) tanıklığı ve *Chronique d'Ernoul*'dur.⁷⁹ Bu temel kaynakların dışında Speyerli Julian'ın (ö. y. 1250) 1235 tarihli biyografisi ile Avrancheslı Henri'nin (ö. y. 1262) 1232-1239 yılları arasında yazdığı biyografide de Sultanla Karşılaşma sahnesine yer verilmiştir. Ancak her iki eser de Celano'nun üçlemesinden türemiş olup farklı amaçlara hizmet eder. Örneğin Speyerli Julian'ın biyografisi tarikatın manastırlarında yemek sırasında okunmak için yazılmıştır ve Sultanla Karşılaşma Dimyat'ta değil, Suriye'de cereyan eder.⁸⁰ Avrancheslı Henri'nin biyografisindeki anlatım ise bir hayli dramatiktir ve yazar Müslümanlardan Persler olarak bahsetmiştir.⁸¹

Francesco ve sultan karşılaşmasını Müslümanların perspektifinden görmek ilginç olurdu, fakat karşı taraftan -Kamil bin Adil'in danışmanı Fahreddin er-Râzî'nin (Fakhnir ad-din al-Farisi) mezar taşındaki yazı dışında- günümüze hiçbir belge ulaşmamıştır.⁸²

⁷⁷Moorman, s. 49.

⁷⁸Michael F. Cusato, "Healing the Violence of the Contemporary World: A Franciscan Paradigm for Dialogue with Islam", *Daring to Embrace the Other: Franciscans and Muslims in Dialogue*, ed. Michael Cusato, Michael Calabria, and Robert Lentz (New York: Franciscan Institute Publications, 2008), s. 1-37, (s. 30), <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/mimarsinan-ebooks/reader.action?docID=3240023&query>>, [erişim 24 Haziran 2018]

⁷⁹1C, *FA:ED*, vol. I, s. 229; 2C, *FA:ED*, vol. II, s. 565-566; LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 596-605, 612-622; Giordano da Giano, La Cronaca, *Biblioteca dei Classici Italiani*, <http://www.classicitaliani.it/francesco/Giordano_Giano_Cronaca.htm>, [erişim 24 Haziran 2018]; Letter VI (1220), *FA:ED*, vol. I, s. 580-581; *Historia Occidentalis* (y. 1221-/25), *FA:ED*, vol. I, s. 581-585; Chronicle of Ernoul (1227/29), *FA:ED*, vol. I, s. 605-607.

⁸⁰The Life of Saint Francis by Julian of Speyer, *FA:ED*, vol. I, s. 394-395.

⁸¹The Life of Saint Francis by Julian of Speyer, *FA:ED*, vol. I, s. 487.

⁸²"Erdemleriyle bilinirdi. Kamil bin Adil ve keşiş (*râhib*) yüzünden ona olanlar da bilinirdi". Cusato, "Healing the Violence of the Contemporary World", s. 20, 37; Ibrahim, s. 59.

Francesco'nun Dimyat'a gitmekteki motivasyonunu belirlemek, aziz ve sultan arasında geçenleri tekrar canlandırmaktan belki de daha zordur. Francesco'nun niyeti konusunda tarihçiler ikiye ayrılır. Bir grup, azizin Haçlı karşıtı olduğunu ve Dimyat'a barış mesajı götürmek için gittiğini savunur. Açıkçası bu bakış açısı bir parça, 11 Eylül olaylarının ardından Batı'da İslam karşıtlığının yükseldiği bir konjonktürde, hoşgörü ve diyalog yanlısı Avrupalı ve Amerikalı entelektüellerin azizin Doğu seyahatine yönelik iyi niyetli aşırı okumaları gibi görünür. Bu tarihçiler kanıt olarak *Regula non bullata*'daki Sarazenler maddesini ve 2 Celano'da yer alan, Francesco'nun Haçlıların yenileceklerini öngördüğü bölümü gösterirler.⁸³ Hatta bazıları İslamiyetin Francesco'da derin izler bıraktığını iddia ederek azizin yazılarında ezan sesi ile Müslümanların secdeye varmalarının etkilerini bile görür.⁸⁴ Bu gruba göre Francesco'nun ilk Doğu misyonuna denk gelen 1212-1213 yıllarında aktif bir Haçlı hazırlığı yoktur,⁸⁵ dolayısıyla azizin motivasyonu başından beri Haçlı Seferi değildir. Celano ve Bonaventura'nın vurguladığı "martir olma arzusu" o dönemki hagiografi yazarlarının biraderleri misyon hareketine özendirme için kullandıkları hagiografik bir modeldir.⁸⁶

Francesco'nun savaş karşıtı olmadığını ya da en azından savaşa karşı çıkmadığını iddia eden tarihçiler ise onun alenen ya da imayla bile olsa V. Haçlı Seferi'ne karşı çıkmadığını söylerler. Misyonerlik Haçlı Seferleri'nin doğal bir sonucu olduğu için, Francesco'nun Doğu seyahati Haçlılara destek olma ve diğer biraderleri Levant'taki Hıristiyan cemaat ile Müslümanlara vaaz vermeye teşvik etme amacı taşımaktadır. Francesco yazılarında savaş karşıtı olduğunu hiç söylememiştir; hatta beş Fransisken Fas'ta martir olduğunda "İşte şimdi beş biraderim oldu!" demiştir.⁸⁷ *Epistola ad populorum rectores*'te (1220) hükümdarlara savaştıkları için kızmamış, sadece ibadeti desteklemeleri ve sakramentlerde yer almaları konusunda onları uyarmıştır.⁸⁸ Vasiyetnamesinde tövbekar olma nedeni olarak da savaş sırasında yaşadığı kötü deneyimleri değil, cüzzamlılara olan merhametini kanıt göstermiştir.⁸⁹ Azizin Haçlı Seferleri'nden bahsetmemesi ne Haçlıları desteklediği ne de onlara karşı çıktığı

⁸³ER, *FA:ED*, vol. I, s. 74.

⁸⁴Cusato, s. 15.

⁸⁵Cusato, s.11.

⁸⁶Gregory W. Ahlquist, "Francis, the Sultan and Reading an Image in Context", *The World of St. Francis of Assisi: Essays in Honor of William R. Cook*, ed. Bradley R. Franco (Netherlands: Brill, 2015), (45-59), s. 54, <DOI: 10.1163/9789004290280_004>.

⁸⁷Moorman, s. 229.

⁸⁸LtR, *FA:ED*, vol. I, s. 58.

⁸⁹Test, *FA:ED*, vol. I, s. 125.

anlamına gelir; çünkü sivil tövbekarların savaşa katılmaları zaten yasaktır.⁹⁰ Biyografi ve vakayinamelerde de savaş karşıtı olduğu görülmez. Celano, 1 Celano'da Francesco'nun savaşa şan şöhret edinmek için gittiğini belirtmiş ve bunu ebeveynlerinin kötü yetiştirme tarzına bağlamıştır.⁹¹ Tarihçilerin azizin savaş karşıtı olduğunu kanıtlamak için referans gösterdikleri 2 Celano'daki hikayede ise Francesco savaşa karşı çıkmamıştır; sadece Haçlıların 29 Ağustos 1219'da yenileceklerine dair bir kehanette bulunarak o gün savaşmamalarını söylemiştir.⁹² Geç Orta Çağ'da yaşayan tipik bir Hıristiyan olarak Francesco için tek gerçek din Katolik inancıdır ve aziz, savaşın yalnızca sultanın din değiştirmesiyle son bulacağına inanmaktadır. Bütün bu nedenler dolayısıyla tarihçiler Francesco'nun Doğu misyonunu Haçlılara destek bağlamında değerlendirmek gerektiğini öne sürerler.⁹³

Azizin Dimyat'a gidiş sebebini bir kenara bırakırsak, Francesco ve yoldaşı Fariskur'daki askeri kampa girdikten sonra ne olmuş olabilir? Eldeki kaynakları değerlendirirken hagiografik unsurlar ayıklandığında ortaya şöyle bir tarihsel tablo çıkar: Francesco, düşman kampına girmek için öncelikle Kardinal Pelagius Galvani'den izin istedi, fakat Pelagius biraderlerin öldürülmelerinden korktuğu için rıza göstermedi.⁹⁴ Sonradan azizin ısrarı üzerine fikrini değiştirdi, ama sorumluluk almayacağını belirtti ve soran olursa onları kimsenin göndermediğini söylemelerini tembihledi.⁹⁵ Pelagius büyük ihtimalle Francesco'nun Haçlı tarafından yollanmış bir elçi olarak algılanmasını istemiyordu. Ne var ki Kamil bin Adil tam da pazarlık teklifini yinelediği bu sıralar bir elçi beklemekteydi.⁹⁶ Bu yüzden Francesco yanındaki biraderle kampa girdiğinde Müslüman muhafızlar azizin kılık kıyafetine bakarak onu

⁹⁰Adam L. Hoose, "Francis of Assisi's Way of Peace? His Conversion and Mission to Egypt", *Catholic Historical Review*, 96.3 (2010), 449-469, (s. 461), <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=26b03201-7c02-45db-a905-37eabc8c634b%40sessionmgr103>>, [erişim 26 Haziran 2018]

⁹¹1C, *FA:ED*, vol. I, s. 182-185.

⁹²2C, *FA:ED*, vol. II, s. 565-566. Celano bu kitabı tarikatın sorunlar yaşadığı bir dönemde yazmıştı. Buradaki hikaye, biraderlere itaat mesajı veriyordu. Hoose, s. 459.

⁹³Francesco'nun barış elçisi olduğu savını destekleyen ve buna karşı çıkan tarihçiler için bkz. Adam L. Hoose, "Francis of Assisi's Way of Peace? His Conversion and Mission to Egypt", *Catholic Historical Review*, 96.3 (2010), 449-469, <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=26b03201-7c02-45db-a905-37eabc8c634b%40sessionmgr103>>, [erişim 24 Haziran 2018]; Gregory W. Ahlquist, "Francis, the Sultan and Reading an Image in Context", *The World of St. Francis of Assisi: Essays in Honor of William R. Cook*, ed. Bradley R. Franco (Netherlands: Brill, 2015), 45-59, <DOI: 10.1163/9789004290280_004>; Paul Moses, "Mission Improbable: St. Francis & the Sultan", *Commonweal*, 136.11 (2009), 11-16, <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=eea716f3-22e7-40b9-9da2-c31187afe3cf%40sessionmgr120>>, [erişim 24 Haziran 2018]; Paul Rout, "St Francis of Assisi and Islam: A Theological Perspective on a Christian-Muslim Encounter", *Al-Masāq Journal of the Medieval Mediterranean*, 23.3 (2011), 205-215, <DOI: 10.1080/09503110.2011.617066>.

⁹⁴Ahlquist, s. 45.

⁹⁵Chronicle of Ernoul (1227/29), *FA:ED*, vol. I, s. 606.

⁹⁶Mahmood Ibrahim, "Francis Preaching to the Sultan: Art and Literature in the Hagiography of the Saint", *Finding Saint Francis in Literature and Art*, ed. C. Ho, B. A. Mulvaney, and John K. Downey (New York: Palgrave Macmillan, 2009), (47-63), s. 49.

Müslüman olmaya gelmiş bir bedevi sandılar. Sonra Francesco -Provensal dışında yabancı dil bilmediği için- sadece "Sultan!" diyebildi ve askerler onu elçi zannederek sultanın huzuruna çıkardılar.⁹⁷ Kamil bin Adil'in tutsak rahipleri çevirmen olarak saray maiyetinde bulundurduğu bilinmektedir; dil sorununu herhalde bu şekilde çözdüler. Bu olay gerçekleştiğinde Kamil bin Adil 39 yaşındaydı, Francesco ise ondan bir buçuk yaş kadar küçüktü. Aziz, sultanı kendi özel selamı olan "Tanrı sana barış versin" sözleriyle selamlarken Kabil bin Adil'in de Francesco'ya buna benzer bir ifade olan "Aleyküm selam" (Allah'ın selamı üzerinde olsun) ile karşılık vermiş olması kuvvetle muhtemeldir.⁹⁸ Bundan sonra Kamil bin Adil, Francesco ve yanındaki biradere Müslüman olmak için mi, yoksa Haçlı temsilcisi olarak mı geldiklerini sordu. Francesco, İsa'nın temsilcisi olduklarını ve sultanın ruhunun kurtuluşu için geldiklerini söyleyince onu âlimlerine devretti. Kamil bin Adil, şeriat âlimi Şafii'nin (767-820) onuruna okullar açmış bir yöneticiydi; her cuma akşamı âlimleriyle tartışmalar yapardı. Bellerine kemer yerine doladıkları sicimleri; çileci yoksulluğu, tövbekarlığı ve orucu benimsemeleri ve dünyevi olanı reddetmeleriyle Fransiskenler herhalde ona bir parça Sufileri anımsatmıştı.⁹⁹

Ernoul'un vakayinamesine göre Francesco sultana İslamın sahte bir din olduğunu, kanıtlayamazsa kellesinin vurulmasını söyledi, fakat *Historia Occidentalis*'ten biliyoruz ki Muhammed'e küfredilmediği sürece Müslümanlar Hıristiyanların vaazlarını dinliyorlardı.¹⁰⁰ Nitekim Bernardo ve birkaç birader, Seville'de İslam ve Muhammed aleyhine vaaz verdiklerinde önce hapsedilip sonra serbest bırakılmışlardı. Aynı şeyi Fas'ta tekrarlayınca yine tutuklanmış ve ancak Hıristiyan bir yetkilinin araya girmesiyle kurtulmuşlardı. Ancak üçüncü seferde yargılanmışlar ve başları vurulmuştu. Fransisken Tarikatı ilk martirlerini bu şekilde, 20 Ocak 1220'de kazanmıştı. Francesco ve yoldaşı Hıristiyan kampına başları omuzlarının üstünde döndüklerine göre, aziz İslam karşıtı vaaz vermemiştir.

Sultan, Francesco'yu dinleyerek şeriata uygun davrandığını düşünmüş olmalıdır. Thompson'a göre Kamil bin Adil, hem Francesco'nun inancı uğruna ölümü göze almasından etkilendiği hem de bu münakaşanın sonucunda hâlâ bir pazarlık ihtimali

⁹⁷Giordano da Giano, La Cronaca, *Biblioteca dei Classici Italiani*, <http://www.classicitaliani.it/francesco/Giordano_Giano_Cronaca.htm>, [erişim 24 Haziran 2018]

⁹⁸Moses, s. 12. Francesco bu ifadeyi hem Birader Leo'ya yazdığı parşömende hem de kuşlara vaazında kullanmıştır. 1C, *FA: ED, vol. I*, s. 234. Thompson, bu cümlelerin Gregorius Reformları dönemindeki barış hareketi sırasında sıklıkla kullandığını, ancak ilk kez Francesco tarafından selamlama cümlesi olarak tercih edildiğini söyler. Thompson, *Francis of Assisi*, s. 36.

⁹⁹Kamil bin Adil'in danışmanı Fahreddin er-Râzi'nin Sufizmden etkilendiği bilinmektedir. Moses, s. 14.

¹⁰⁰Chronicle of Emoul (1227/29), *FA:ED, vol. I*, s. 606; *Historia Occidentalis* (c.1221/25), *FA: ED, vol. I*, s. 584.

olup olmadığını kafasında tarttığı için azizi dinledi.¹⁰¹ Ama konuşmanın bir yere bağlanmayacağını anladığında biraderlere evlerine götürebilecekleri değerli hediyeler sunarak kapıyı gösterdi. Sultan, sadece kılık kıyafetine bakarak bile Francesco'nun bu hediyeleri kabul etmeyeceğini söyleyebilirdi. Bu hareketiyle bir yandan misafirperverliğini sergilerken bir yandan da etrafındakilere Francesco'nun yoksulluğunu ve inancını takdir ettiğini göstermeye çalışıyordu. Francesco, sunulan hediyeler arasından yalnızca fildişi bir boynuzu tercih etti ve normalde çok ağır oruç tuttuğu hâlde sultandan günlük yemeğini istedi.¹⁰² Muhtemelen adet olduğu üzere Kamil bin Adil'le birlikte sofraya oturdular. Sonrasında sultan, aziz ile yoldaşının yanlarına bir muhafız alayı vererek Hıristiyan kampına güvenli bir şekilde geçmelerini sağladı.

Sonunda Müslümanlar Fariskur'da Haçlı ordusuna karşı zafer kazandılar. Kamil bin Adil teklifini yineledi, ama Pelagius bu sefer de Avrupa'dan gelecek desteğe bel bağladığından barış yapmayı reddetti. Bu sırada sultan darbeyle kısa süreliğine tahttan indirildi, Dimyat 5 Kasım 1219'da düştü. Fakat Kamil bin Adil iktidarı tekrar ele geçirdi ve Haçlılara Dimyat karşılığında Kudüs'ün etrafındaki toprakları ve Suriye'deki stratejik kaleleri teklif etti. Hıristiyanlar yirmi ay kadar süren gergin bir kararsızlık döneminden sonra 12 Temmuz 1221'de savaşa devam kararı aldılar ve yenilerek Dimyat'tan koşulsuz şartsız çekilmek zorunda kaldılar. V. Haçlı Seferi böylece başarısızlıkla sonuçlandı. Kamil bin Adil son bir iyi niyet göstergesi olarak Ağustos ayında, yenik ve açlıktan ölmek üzere olan Haçlı askerlerine yiyecek ve su dağıttı.¹⁰³

Francesco, ateşkes döneminde Dimyat'tan ayrılmıştı. Ne sultanı Hıristiyan yapabilmiş ne de martir olabilmışti. Bu bakımdan onunki de başarısız bir misyondu. Fakat hepten başarısız sayılmazdı. Francesco, *Regula bullata*'nın 16. maddesini Dimyat'tan döndükten sonra, kendi deneyimlerine dayanarak yazmıştır.¹⁰⁴ Aziz "Sarazenlere gidecek biraderlerin önce *minister*'lerinden izin almaları gerektiğini" söyledikten sonra şu sözlerle Fransiskenleri uyarır:

Gidecek biraderlere gelince, Sarazanlerin ve kafirlerin arasında iki tür ruhani yaşantı

¹⁰¹Thompson, *Francis of Assisi*, s. 69.

¹⁰²Savaş sırasında ya da önemli olayları duyurmak için kullanılan ve günümüzde Sacro Convento'da bulunan bu boynuz sonradan eklenen bir yazıya göre aziz bunu insanları vaazına çağırarak amacıyla kullanıyordu. Moses, s. 16.

¹⁰³Ahlquist, s. 54.

¹⁰⁴Ibrahim, s. 49.

sürebilirler. Bunun ilk yolu tartışmalara ve çekişmelere girmeden, Tanrı aşkına her insana tabi olup onlara Hıristiyan olduklarını itiraf etmektir. Diğer yol ise Tanrı'nın Kelamını duyurmaktır (...)¹⁰⁵

Rout buradan yola çıkarak dine dönmenin, kişinin "ufkunu genişletmesi" (*to change one's horizon*) anlamına geldiğini söyler ve hayata karşı farklı yaklaşımları olan bireylerin bir araya geldiklerinde çatışma yaşadıklarını, ama bu çatışmadan kişinin ufkunu genişletme ihtimalinin doğduğunu belirtir.¹⁰⁶ Francesco belki de gerçekten Doğu'ya martir olmak ya da sultanı Hıristiyan yapmak için gitmişti. Niyeti ne olmuş olursa olsun, sonunda ülkesine değişmiş olarak döndü.

1 Celano'da Francesco'nun amacı, Sarazenleri Hıristiyan yapmak ve gerekirse bu uğurda martir olmaktır. Aziz, daha sultana ulaşmadan askerleri tarafından aşağılanır, dövülür ve çeşitli işkencelere maruz kalır. Sultan ise onu saygıyla karşılar ve Francesco verdiği hediyeleri kabul etmeyince bu dünyanın zenginliklerine sırt çevirmesinden etkilenerek onu şevkle dinler. Fakat Hıristiyan olmayı kabul etmez, çünkü Francesco'ya çok daha büyük bir zafer (stigmata) bahşedilecektir.¹⁰⁷

Francesco'nun uğradığı fiziksel şiddetle ilgili kısmın hagiografik geleneğe göre yazıldığını kabul edecek olursak son derece gösterişsiz bir anlatıyla karşı karşıya kalırız. Martir olma, din uğruna işkencelere katlanma ve tevazu göstererek değerli hediyeleri reddetme Orta Çağ azizinden beklenen davranışlardır. Burada Celano'nun vurguladığı kısım, azizin korkmadan sultana vaaz vermesi ve bu bakımdan diğer biraderlere örnek teşkil etmesidir. Celano, Francesco'nun biyografilerini farklı zamanlarda ve tarikatın farklı dönemlerdeki ihtiyaçlarına yönelik yazmıştı. 1 Celano'nun yazılışı da Fransisken misyonunun önem taşıdığı bir döneme denk gelir. Buna uygun biçimde paneldeki sahnede aziz, Sarazenler tarafından hırpalanırken ya da sultanın hediyelerini reddederken değil, onlara vaaz verirken resmedilmiştir. Martirlik vurgusu ya da Müslümanlar karşısında Hıristiyan üstünlüğü yerine, *Regula bullata*'nın 16. maddesine uygun bir sahne görülür.

Hikayenin betimlendiği bu en erken tarihli panelde [**Resim G.69**] Francesco kompozisyonun solunda, elinde Kutsal Kitap'la, aralarında kadınların da bulunduğu kırk kadar Sarazene vaaz verirken görülür. Azizin arkasında Celano'nun adını

¹⁰⁵ER, *FA:ED*, vol. I, s. 74. Bu madde *Regulata bullata*'ya aynı şekilde geçmemiş, sadece biraderlerin Sarazenlere gitmeden önce *minister*'lerinden izin almaları gerektiği ifadesi kalmıştır. LR, *FA:ED*, vol. I, s. 106.

¹⁰⁶Rout, s. 207.

¹⁰⁷1C, *FA:ED*, vol.I, s. 229-231.

vermediği yoldaşı vardır. Sultan sağda, soyluluğunu işaret eden mor bir harmani içinde, elinde asası ve yanında muhafızıyla tahtında oturur. Francesco ve sultan arasında yer alan Müslüman dinleyiciler, tıpkı bir önceki Kuşlara Vaaz sahnesinde gördüğümüz gibi sıra sıra dizilmişlerdir. Sanatçı her bir figürü kendine özgü fizyonomisiyle betimlemiştir. Yüzlerde şaşkınlık, korku, merak gibi ifadeler kolayca ayırt edilebilir. Ön sırada oturanların her biri farklı bir pozisyonudadır. Figürlerin bazıları Francesco'nun elinde tuttuğu kitaba, bazıları doğrudan azize bakar. Birkaç âlim Francesco'ya itiraz edercesine ya da belki de onu desteklercesine el kol hareketi yapmaktadır.

Bu sahnenin Kuşlara Vaazdan sonra gelmesi ve Sarazenlerin tıpkı o sahnedeki kuşlar gibi sıra sıra oturmuş, azizi istekle dinlerken resmedilmeleri, tarikatın vaaza verdiği öneme işaret eder. Giotto'nun Ateşle İmtihan sahnesinin aksine, burada tehditkar bir hava sezilmez. Bununla birlikte Speyerli Julian'ın ya da Avrancheslı Henri'nin anlattığı türden bir başarı hikayesi de yoktur. Celano olaya özel bir başarı yüklemiyordu. Burada da kazananın ya da kaybedenin olmadığı, son derece nötr bir sahne görürüz.

Bardi Paneli'nin yapılışı, Fransiskanların Kilise içindeki rollerini değerlendirdikleri bir döneme denk gelmiştir. Biraderler, Francesco henüz hayattayken çoğunlukla tövbe etmeyi vaaz veriyorlardı. O öldükten sonra pastoral hizmete özgü geleneksel konularla ilgili de vaaz vermeye başladılar. Bunu, Kudüs'ün 1244'te Müslümanların denetimine geçmesi ve IV. Nicolaus'un Haçlı Seferleri'ni desteklemesi sonucu deniz aşırı misyon hareketi takip etti. Fransiskanlar, gerek Hıristiyanlığın yayılması ve Müslümanlara karşı korunmasında gerekse de heretiklerle mücadelede Kilise'nin temsilcileri konumuna geldiler. Francesco, *Canticum fratris solis*'te (1225) Fransiskanların Tanrı'nın tüm yaratıklarına kol kanat gerdiğini söylüyordu. Bu fikri Bardi Paneli'nde Müslümanları da içine alacak şekilde görselleştirilmiştir.¹⁰⁸

İlk beş sahne Francesco'nun dönüşümünü ve Kilise'nin onayını vurguluyorsa, Greccio'da Noel ile birlikte sonraki üç sahne biraderlerin erken dönem misyonerlik faaliyetlerinin propagandasını yapar. Buna göre Fransiskan misyonunun önemli unsurları seküler ruhban sınıfını desteklemek, İncillere uygun bir yaşam sürmek ve Kilise'nin misyonerlik faaliyetlerine önderlik etmektir. Bundan sonraki iki sahne azizin hayırseverliğinin örnekleridir. Dokuzuncu ve onuncu kuzulu hikayeler 1 Celano'da

¹⁰⁸Franco, s. 32; C1C, *FA:ED*, vol. 1, s. 113-114; Ahlquist, s. 47.

kronolojik olarak Greccio'da Noel'den sonra gelir. Fakat ressam burada sahneyi Sultana Vaazın hemen ardından resmetmiştir.

Kuzuların kurtarıma öyküleri 1 Celano'nun yirmi sekizinci bölümünde anlatılmıştır. Celano bu iki hikayeye, Francesco'nun kendinden daha yoksul ve daha zor durumda olan insanlara karşı gösterdiği şefkat ve yardımseverlikten, dili olmayan hayvanlara olan derin ilgisinden bahsederken değinir.

Francesco, Tanrı'nın tüm yaratıklarına karşı büyük bir sevgi besliyordu. İsa Kutsal Kitap'ta tevazusu nedeniyle sık sık kuzuya benzetildiği için en çok kuzuları seviyordu. Aziz bir gün Ancona'da, yanında Osmo *minister*'i Paolo'yla seyahat ederken tarlalarda otlayan keçileri gördü ve keçilerin arasındaki kuzu hemen dikkatini çekti. Yanındaki biraderlere "İsa da Ferisilerin arasında böyle tevazuyla dolaşırdı," dedi ve kuzunun parasını ödeyerek onu keçilerin arasından kurtarmak istedi. Yalnız üstündeki giysiden başka bir şeyi yoktu. O esnada oradan geçen bir tüccar, kuzunun parasını ödemeyi teklif etti. Francesco ve Paolo kuzuyu da yanlarına alıp Osmo'ya gittiler. Ayrılma zamanı geldiğinde Francesco yoldaşlarının tavsiyelerine uyararak hayvanı San Severino Manastırı'na emanet etti. Buradaki kadın hizmetkarlar kuzuya yıllarca baktılar ve onun yünlerinden tünik yapıp bir genel toplantı zamanı Porziuncola'daki Santa Maria Kilisesi'ne, Francesco'ya hediye olarak yolladılar.¹⁰⁹

Dokuzuncu sahnede [**Resim G.70**] Francesco'yu arkasındaki iki yoldaşıyla iki tepenin ayrımında görüyoruz. Francesco, İsa'ya benzettiği kuzusunu kucaklamıştır. Karşısındaki çoban, ya para istercesine ya da belki de hayvanı bağışlar gibi elini azize uzatmıştır. Bardi Aziz Francesco Ustası, Celano'nun bahsettiği tüccarı sahneye dahil etmemiştir, bununla birlikte metinde hiç geçmediği hâlde keçilerin arasına bir çift domuz eklemiştir.

Bir sonraki sahne 1 Celano'da şöyle geçer: Francesco başka bir gün yanında yine aynı yoldaşıyla Marche'de seyahat ederken, satmak üzere sırtına iki kuzu atmış, pazara giden bir köylüyle karşılaştı. Aziz hayvanların melemelerini duyunca çok duygulandı; kuzuların başlarını okşayıp adama "Benim kuzu kardeşlerime neden işkence ediyorsun? Neden onları bağlayıp sırtına vurdun?" diye sordu. Köylü onları pazara götürdüğünü söyleyince Francesco kuzuları satın alacak kişinin onlara ne yapacağını sordu. Adam "Muhtemelen kesip yer" dediğinde kendisine hediye edilmiş pelerini

¹⁰⁹1C, *FA:ED*, vol. I, s. 247-248.

köylüye vererek kuzuları satın aldı. Yoldaşının tavsiyesi üzerine kuzuları ölene kadar beslemesi koşuluyla adama geri verdi.¹¹⁰

Burada da Francesco, yine arkasında iki biraderle dağlık bir alanda resmedilmiştir. Sağ üst köşede bir yapının ufak bir kısmı görülür [**Resim G.71**]. Azizin tam karşısında, omuzlarındaki değneğin iki ucuna bağlanmış kuzularıyla köylü yer alır. Francesco'nun bir eli pelerini köylüye uzatırken öteki kuzulara doğrulmuştur. Francesco'nun yanındaki biraderlerin sayısı dışında sahne Celano'nun metnine sadıktır.

Kuzuların kurtarılması Francesco'nun rastgele hayırseverlik eylemlerinden örneklerdir, ama aynı zamanda onun *Agnus Dei*'yi kurtardığını da ima eder; başka bir deyişle Francesco'yu Kilise'nin kurtarıcısı olarak taçlandırır. Bu iki sahne, Bonaventura'nın *Legenda maior*'unda yer almadığı gibi -ki bu nedenle panelin yazılı kaynak olarak *Legenda maior*'dan faydalandığı teorisi rahatlıkla reddedilebilir- *vita*'larda da bir daha karşımıza çıkmayacaktır.

Anlatının kronolojisinin değiştirilerek bu sahnelerin Sultana Vaazdan hemen sonra resmedilmesi, Matta İncili'nde İsa'nın "İşte sizi koyunlar gibi kurtların arasına gönderiyorum" sözlerini akla getirir.¹¹¹ Sahnelerin altara en yakın yere resmedilmesinde Gioacchinocu anlayış da etkili olmuş olabilir. *Agnus Dei* olarak Francesco ve İsa arasında bir benzerlik kurulmuş ve Apokalips kuzusuna gönderme yapılmıştır.¹¹²

Bu sahneden sonra anlatının ne yöne doğru aktığı hususunda araştırmacıların farklı görüşleri vardır; kimi Stigmata sahnesinin kimi kefarete sahnesinin önce geldiğini iddia eder. Belli ki tek bir "doğru" okuma yoktur; panelin ressamı izleyicinin sahneleri farklı anlam katları yaratacak şekilde gruplamasına olanak tanımak istemiştir.

Kefarete hikayesi 1 Celano'nun on dokuzuncu bölümünde, Celano azizin yeme ve içmede mutlak yoksulluk kurallarına nasıl bire bir uyduğundan bahsederken anlatılmıştır.

Francesco, biraderleri uyardığı ve düzelttiği kadar, kendi nefisini de sürekli denetim altında tutuyordu. Söz gelimi biraderlerin yaşadıkları yerlerde tabak bulundurmalarını yasaklamıştı. Kendisi de nadiren pişmiş yemek yiyor, yiyecekse üstüne muhakkak kül

¹¹⁰ 1C, *FA:ED*, vol. I, s. 249.

¹¹¹ Matta 10:16, "İşte sizi koyunlar gibi kurtların arasına gönderiyorum. Yılan gibi zeki, güvercin gibi saf olun".

¹¹² Apokalips, 14:1-2, "Sonra Kuzu'nun Siyon Dağı'nda durduğunu gördüm. O'nunla birlikte 144.000 kişi vardı. Alınlarında kendisinin ve Babası'nın adları yazılıydı". Gibson, s. 77.

döküyordu. Şarap şöyle dursun, susuzken bile fazla su içmemeye çalışıyordu. Prenslerin sofrasına davet edildiğinde Yeni Ahit'e uymuş olmak için bir parça etin tadına bakıyor, kalan yiyecekleri masanın altında kucağına koyarak yiyormuş gibi yapıyordu. Yatıya kalmışsa battaniye ve saman döşeği kesinlikle reddediyordu.

Aziz bir gün hastalandığında biraz tavuk yemek zorunda kaldı. İyileşir iyileşmez Assisi'ye gitti. Kentin kapılarına geldiğinde yanındaki biradere boynuna bir ip bağlamasını ve "Sizden habersiz yediği tavuklarla şişmanlayan şu açgözlüye bakın!" diye bağırarak onu bir hırsız gibi kentte dolaştırmasını istedi. Assisililer bu gösteriyi izlemeye geldiklerinde, kendi yaşamları ile azıcık tavuk eti yediği için kefarete ödeyen Francesco'nunkini kıyaslayıp bu örnekten yola çıkarak daha iyi bir yaşam sürmeye karar verdiler.¹¹³

Bardi Paneli'ndeki kefarete sahnesi [**Resim G.72**], bu hikayenin betimlendiği ilk ve tek sahnedir. Francesco kompozisyonun tam ortasında, bilekleri ve boynundan ince uzun bir sütuna bağlı, bir tür sıra üstünde otururken resmedilmiştir. Üstünde sadece peştemal vardır ve cübbesi yerededir. Bu bakımdan görünüşü 1 Celano'dakinden çok *Legenda maior*'dakine benzer, çünkü Celano azizin soyulduğundan bahsetmemiştir. Öte yandan Bonaventura da Francesco'nun sütuna bağlandığını hiç söylememiştir. Sanatçı burada, Francesco ve İsa arasındaki benzerliği vurgulamak için İsa'nın çilesi ikonografisinden yararlanmış olabilir.¹¹⁴ Azizin soyunmasıyla ilgili detay, *Legenda maior* dışında *Compilatio Assisiensis*'te de geçer.¹¹⁵ Belki de ressam belli bir metinden faydalanmamış, olayı hafızalarda kaldığı ya da izleyicinin kolayca anlayacağı şekilde resmetmeyi tercih etmiştir. Francesco'nun bir sütuna bağlı ve çıplak betimlenmesindeki kefarete mesajı, biraderlerden biri tarafından sürüklenmesine kıyasla daha anlaşılır gelir.

Ahlquist'e göre Francesco aslında bu sahnede de vaaz vermektedir.¹¹⁶ Cemaat tıpkı bir vaazda olduğu gibi kadın ve erkek olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Kompozisyonun

¹¹³IC, *FA:ED*, vol. I, s. 228. Kefarete sahnesi *Legenda maior*'da da geçer. Bonaventura kitabında, Francesco'nun iyileştikten sonra Assisili büyük bir kalabalığı kent meydanına topladığını ve biraderlerle şehrin ana kilisesine girdiğini söyler. Francesco iç çamaşırını haricinde çıplaktır ve boynuna ip bağlıdır. Ateşi olduğu hâlde bir taşa tırmanarak oraya toplananlara kendisinin ruhani bir adam değil, dünyevi ve açgözlü bir insan olduğunu vaaz eder. Bonaventura hikayenin bu kısmında Celano'dan dramatik biçimde ayrılır. 1 Celano'da Francesco'nun tepkisini gören Assisililer azizi örnek alarak yoksulluk ilkesi dahilinde yaşamlarını düzeltmeye karar verirken, Bonaventura'daki cemaat "bu alçak gönüllülüğü takdir etmenin, onu taklit etmekten kolay olduğunu" ileri sürer. LgM, *FA:ED*, vol. II, s. 570. İki ayrı hagiografik metindeki yaklaşım farkı, 1229-1260 yılları arasındaki kısa sürede tarikatın mutlak yoksulluk konusundaki genel politikasının ne kadar değiştiğini gözler önüne serer.

¹¹⁴Franco, s. 33.

¹¹⁵AC, *FA:ED*, vol. II, s. 181-182.

¹¹⁶Ahlquist, s. 47.

solunda erkek, sağında kadın grubu yer alır. Azizin hâli, Assisi'nin varlıklı ve iyi giyimli insanlarıyla karşıtlık yaratır. Figürler mimari bir fon önüne yerleştirilmiştir ve erkeklerden biri elini hayret edercesine azize kaldırmıştır. Francesco'nun sırtı kadınlara dönük resmedilmiştir, ki bu da mizacıyla gayet uyumludur.¹¹⁷

Ahlquist'in yorumu doğruysa bu sahnede de Fransiskenlerin vaaz misyonuna vurgu söz konusudur. Francesco vaazlarını oluştururken sözcüklerden çok, jestlerden yararlanırdı. Azizin önceden hazırlanmış metinlerle arası iyi değildi. Dominiken vaiz ve engizisyoncu Bourbonlu Étienne (1180-1261), *Tractatus de diversis materiis praedicabilis*'inde (1261) azizin III. Honorius'un huzurunda verdiği vaazın bir yerinde söyleyeceklerini unutup doğaçlamaya başvurduğu ve içinden geldiği gibi konuşarak dinleyicileri gözyaşlarına boğduğundan bahseder.¹¹⁸ Aziz, uzun uzun konuşmaktansa anlatmak istediğini hareketleriyle göstermeyi tercih ediyordu. Bu olayda da nefesine hakim olma ve açgözlülük üzerine düşüncelerini, Orta Çağ'da suçluların çarptırıldıkları bir cezayı üstlenerek cemaate aktarmayı tercih etmiştir. *Compilatio Assisiensis*'teki bir öyküde de soyunup boynuna ip bağlattıktan sonra yerine temsilci seçtiği Cataniolu Pietro ve birkaç biraderden bir kase dolusu kül istemiş ve kilisede toplananlara vaaz verirken külleri başından aşağı dökmüştü.¹¹⁹

Kefaret sahnesi izleyiciyi içerik olarak bir sonraki sahneye, azizin stigmatasına, yani İsa'yla nihai benzeşiminin görsel temsiline hazırlar. Yüzyıllar boyu Fransisken ikonografisinde yerini koruyacak bir sahnedir bu. Francesco, Greccio ziyaretinden sonra aynı sene içinde yine inzivaya çekileceğini duyurdu ve seneler önce biraderlere bağışlanmış La Verna Dağı'na yola çıktı. Oraya vardığında doğru bir karar alıp almadığını anlamak için Tanrı'ya yakarıktan sonra ertesi sabah uyandığında *sortes biblicae*'ye başvurdu ve üç sefer de İsa'nın çilesiyle ilgili pasaja denk geldi. Bu yüzden La Verna'da kaldığı süre boyunca İsa'nın çilesi üzerine tefekküre daldı.

Azizin stigmatası 1 Celano'nun ikinci kitabının üçüncü bölümünde geçer.¹²⁰ Aslına bakılırsa bu kitap, Francesco'nun stigmatasından bahseden en erken tarihli kaynaktır. *Compilatio Assisiensis* de (1244-1260) La Verna'daki görüye¹²¹ (Lat. *visio*) değinir,

¹¹⁷Francesco hayatı boyunca kadınlara karşı çok mesafeli davranmıştır. Tarikata entegrasyonunu sağladıktan sonra Chiara ve rahibelerle bile -zaman zaman mektuplaşmaları dışında- ölene kadar görüşmemiştir. Francesco'nun kadınlarla iletişim kurmaktan kaçınmasının başka örnekleri de mevcuttur. Örneğin aziz içinden şeytan çıkardığı bir kadınla sonradan karşılaştığında, kadının minnettarlık gösterilerine ancak Elias Birader'in ricasından sonra cevap vermiştir. 1C, *FA:ED*, vol. I, s. 242.

¹¹⁸Stephen of Bourbon (1250-61), *FA:ED*, vol.II, s. 789-790.

¹¹⁹AC, *FA:ED*, vol. II, s. 182.

¹²⁰1C, *FA:ED*, vol. I, s. 263-265.

¹²¹İngilizce *vision* kelimesi, kişinin rüya ya da trans hâlindeyken doğüstü bir varlığı görmesi anlamına gelir. *Oxford English*

ama stigmata olayını tamamen atlar.¹²²

Francesco bir gün La Verna'da yine İsa'nın çilesi üzerine tefekküre dalmışken başının üstünde serafa¹²³ benzer altı kanatlı bir adam gördü.¹²⁴ Bu varlık, kolları ve bacaklarından çarmıha gerilmişti. İki kanadı havada, ikisi uçmaya hazırmış gibi gerideydi; diğer ikisi ise bedenini örtüyordu. Francesco'nun içini bir korku kapladı; gördüğü şeyin ne anlama geldiğini bilmiyordu. Seraf çok güzeldi, ama çarmıha gerili olması onu üzmüştü. O yüzden oradan hem mutlu hem buruk ayrıldı. O, bu görünün manasını düşünürken el ve ayaklarında çivi izleri belirmeye başladı. Çivilerin başları avuç içlerinden ve ayaklarının üst kısmından görünüyordu. Sivri uçları diğer taraftan fırlamıştı. Ellerinin içindeki yaralar içte yuvarlak, dıştan dikdörtgenimsiydi. Çivinin etrafında kıvrılmış küçük et parçaları görülebiliyordu. Ayaklarındaki çivi izlerinin görüntüsü de böyleydi. Sağ yanında mızrak yarası gibi bir yara vardı ve sık sık kanıyordu.

Serafimi en net biçimde tanımlayan kaynak Eski Ahit'in İşaya Kitabı'dır. İşaya görüşünde Tanrı'yı tahtında, yanında seraflarla birlikte görmüştür.¹²⁵ Yeni Ahit ise seraplardan bahsetmez. Sahte Dionisos, serafı Hıristiyan melekler hiyerarşisinde Cennet'teki varlıkların en tepesine yerleştirmiştir, çünkü bunlar Tanrı'ya en yakın meleklerdir, İsa'ya ruhani hediyeler vermişlerdir.¹²⁶ Sahte Dionisos'a göre İşaya, seraf kendisini ona gösterdiği için en yüce tefekküre yükselebilmıştır, zira serafın kutsal gizeme dair bilgisi İşaya'ya geçmiştir.¹²⁷ O hâlde serafın Francesco'ya görünmesi, azizin Tanrı'nın insan bedeninde tecessüm etmesinin gizemine vakıf olduğunu ima eder.

Henüz hayattayken yaralarını çok sayıda kişi gördüğü hâlde (örneğin Elias ve Rufino), Francesco stigmatasını hep saklamaya çalışmıştır. Celano buna neden olarak azizin yaralarından faydalanmak istemeyişini gösterir. Francesco yaralarını paylaşarak bu mucizenin görkemini kaybetmek istemez. Çünkü deneyimlerinden bilir ki, "sırrını

Dictionary [online], "Vision", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/vision>>, [erişim 27 Eylül 2018] Bu anlamda uyurken görülen rüyalardan farklıdır. Dolayısıyla *vision* kelimesi bu çalışmada rüya olarak değil, "görü" olarak çevrildi.

¹²² AC, *FA:ED*, vol. II, s. 226.

¹²³ Lat. çoğulu *seraphim*, tekili *seraphus*. Çoğulu Türkçe "serafim". Hıristiyan melek hiyerarşisi içinde en yüce meleklerden biri. *Oxford English Dictionary* [online], "Seraph", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/seraph>>, [erişim 28 Haziran 2018]

¹²⁴ Francesco'nun stigmata geçirdiği tarih 14 Eylül 1224 olarak kabul ediliyor. Arnold I. Davidson, Maggie Fritz-Morkin, "Miracles of Bodily Transformation, or How St. Francis Received the Stigmata", *Critical Inquiry*, 35.3 (2009), 451-480. (s. 455), <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/600094>>, [erişim 29 Mayıs 2018]

¹²⁵ İşaya 6:1-2

¹²⁶ Dionysius, *Dionysius the Areopagite, Works*, trans. John Parker (London: James Parker and Co., 1897), s. 121-122.

¹²⁷ Dionysius, s. 134.

saklayamayan kişi, ruhani olamaz".¹²⁸

Böylece Francesco hayattayken yaralarından sadece en yakın yoldaşları haberdar oldu ve onlar da aziz ölene kadar bunu kimseye anlatmadılar.¹²⁹ Elias, Francesco'nun ölümünün ardından, günümüzde *Epistola V.* (1226) olarak bilinen mektubunda stigmatadan bahsederek Francesco kültünün güçlenmesini sağladı.¹³⁰ Biraderler bu şekilde Tanrı'nın yalnızca kendi liderlerini seçtiği mesajını veriyorlardı. Fakat Francesco'nun ölümünden hemen sonra Dominikenler Fransiskanların bu yeni mucizeyi kullanarak Küçük Biraderleri dilenci tarikatlar arasında üstün konuma getirmeye çalıştıklarını, piskoposlar ise seküler ruhban sınıfını zayıflattıklarını öne sürerek itiraz ettiler. Bu yüzden IX. Gregorius, azizin stigmatasını kabul etmeyenleri aforozla tehdit etmek zorunda kaldı.

1237-1291 yılları arasında Francesco'nun stigmatasına ilişkin dokuz papalık fermanı çıkmıştır. Bunların sadece üçü IX. Gregorius'a aittir. 31 Mart 1237 tarihli *Usque ad terminos* Sistersiyen Olmutz piskoposuna, 2 Nisan 1237 tarihli *Confessor Domini* Almanya'daki tüm inananlara, yine 2 Nisan 1237 tarihli *Non minus dolentes* Dominiken Everhardus'a hitaben kaleme alındı. Gregorius bu mektuplarında Francesco'nun stigmatasını aziz ilan edilme nedeni olarak gösteriyordu. Gregorius'un akrabası olan bir sonraki papa IV. Alexander da 29 Ekim 1255 ve 10 Temmuz 1256 tarihli *Benigna operatio* ve *Grande et singulare* fermanlarında tüm piskoposlara, 28 Temmuz 1259 tarihli *Quia longum* fermanında ise Kastilya ve Leon piskoposlarına seslenerek Francesco'yu betimleyen resimlerde stigmatayı silen ya da tahrip edenlerin cezalandırmalarını emretti; suçun tekrarı aforozdu. Bundan beş yıl sonra, 1260'ta, Bonaventura *Legenda maior*'da stigmatayı kanıtlamaya girişecek, Gregorius'un azizin stigmatasını kendi gözleriyle gördüğünü, hatta yaralara dokunduğunu yazacaktı.¹³¹ Yine de azizin stigmatası, 16. yüzyılda bile doğruluğundan şüphe edilen bir vaka olarak kaldı.

Stigmata Latince iz anlamına gelir. Kelime önceleri "yabancı, suçlu, köle ya da günahkar olarak damgalanma, cezalandırılma" gibi olumsuz anlamlar taşıırken, zamanla Hıristiyanlar için ruhun kurtuluşunun belirtilerine dönüşmüştür. Elbette ne

¹²⁸1C, *FA:ED*, vol. I, s. 263-265.

¹²⁹1237-1250 yılları arasında tarihlendirilmiş bir belge, Francesco öldükten sonra yaraları görenlerin isimlerini verir. *Miscellaneous Franciscan Sources, Witnesses to the Stigmata (1237-50)*, *FA:ED*, vol. II, s. 770-771.

¹³⁰A Letter on the Passing of Saint Francis, *FA:ED*, vol. II, s. 489-491.

¹³¹LgM, *FA:ED*, vol. II, s. 648.

Francesco'nun stigmatası ne de stigmatalı kutsal kişilerin resimlendiği diğer sahneler o dönem için bir ilkti. 11. ve 12. yüzyıllarda Avrupa'da mimetik özdeşleşme (*mimetic identification*) İsa'nın acı çeken bedenini taklit etmeyi öngörüyordu.¹³² İnananlar bu şekilde İsa'yla empati kurmuş oluyorlardı. 13. yüzyıla gelindiğinde 31 stigmata vakası kaydedilmişti.¹³³ Söz gelimi Marie d'Oignies (1177-1213) adlı tövbekarın, esrime hâlindeyken alevler içindeki bir serafın yanında durduğunu gördüğü ve bu olaydan sonra vücudunda İsa'nın yaralarına benzer yaralar çıktığı kayıtlara geçmiştir. Marie d'Oignies 1207'de stigmata geçirdiğinde, Francesco henüz San Damiano Kilisesi'ni onarıyordu.¹³⁴

Mucizenin ilk örneği olmasa da, Assisili Francesco'nun stigmatasının Kilise tarafından onaylanmasıyla yeni bir tür mistisizm ortaya çıktı. İsa'nın insani yönüne ilgi arttıkça, mistik deneyim artık yalnızca ruhani değil, ona eşlik eden fiziksel fenomen ve dönüşümlerle (stigmata, havaya yükselme, aynı yerde iki yerde birden olma vb.) birlikte yaşanmaya başladı.¹³⁵ Bundan önceki mucizeler kutsal kişilerin iyileştirici güçlerine ilişkindi. Kutsal Kitap, bu türün İsa ve havarileri tarafından gerçekleştirilmiş örnekleriyle doludur. Bununla birlikte Kutsal Kitap'ta hiç stigmata mucizesi yoktur. Stigmata kelimesi sadece bir yerde, Paulus'un Galatyalılara Mektup'unda geçer. Paulus burada bedeninde İsa'nın izlerini taşıdığını söyler,¹³⁶ fakat kelimenin gerçek anlamıyla beş yara izini kastedip kastedmediğini anlamak mümkün değildir. Dolayısıyla Elias'ın mektubunda da dediği gibi, ortada yepyeni bir mucize söz konudur.¹³⁷

Yeni mucizenin görselleştirilmesi çeşitli zorlukları da beraberinde getirmiştir. Chatterjee'ye göre kişi stigmatayla *acheiropoietos*'a, yani Tanrı'nın eliyle şekillenmiş, mühürlenmiş, üstüne yazılmış bir bedene dönüşür.¹³⁸ Bu durumda sanatçılar Francesco ile İsa arasında ister istemez bir benzerlik kurmak, ama bunu azizi tanrılaştırmadan başarmak zorundadırlar. Francesco'nun, kişiliğinin ayrılmaz bir parçası hâline gelen yara izlerini saklaması da sanatçıların işini hiç kolaylaştırmamıştır.

¹³²Chatterjee, s. 40. Terim makalenin yazarına aittir.

¹³³Goffen, s. 97.

¹³⁴Sarah McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010), s. 87, <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/mimarsinan-ebooks/detail.action?docID=3441650>>, [erişim 28 Haziran 2018]

¹³⁵Davidson, Fritz-Morkin, s. 456.

¹³⁶"Bundan böyle kimse bana sorun çıkarmasın. Çünkü ben İsa'nın yara izlerini bedenimde taşıyorum". Galatyalılar 6:17

¹³⁷"A Letter on the Passing of Saint Francis", *FA:ED*, vol. II, s. 490.

¹³⁸Chatterjee, s. 40.

Francesco'nun stigmatasının fiziksel oluşumunu gösteren bilinen ilk eserler, Limoges'dan gelen ve günümüzde Louvre ile Musée de Cluny'de bulunan iki rölikerdir. Birbirine çok benzeyen bu iki eserden Louvre rölikerinde [**Resim G.73**] aziz ayakta ve orans pozisyonundadır; yan tarafındaki dahil, beş yarası da açık şekilde gösterilmiştir. Celano, olayı aktarırken azizin ayağa kalktığını söylediği için belli ki Francesco diz çökmüş pozisyonda dua ediyordu. Ancak ayağa kalktıktan ve bu mucize üzerine düşünmeye başladıktan sonra bedeninde çivi izleri belirmeye başladı. Bu bakımdan görsel temsil Celano'daki gibidir. Meleğin kanatları da metne göre resmedilmiş, el ve ayakları insan formuna uygun ele alınarak yara izleri vurgulanmış, ayrıca serafın ve azizin bulunduğu ortam ince bir hatla ayrıştırılmıştır. Sanatçı bu yeni mucize için yeni bir ikonografi oluşturmak zorunda kalmış, metindeki anlatımın dışına çıkarak azizin yara izlerini serafıyla birlikte göstermiştir. Stigmatayı Celano'daki gibi serafın olmadığı bir sahnede anlatsa, yara izlerinin nasıl oluştuğunu hayal etmek izleyici açısından zorlaşacak ve bu görsel muğlaklık mucizenin hakikiliğine dair zaten şüphelerin olduğu bir ortamda mevcut şüpheleri belki de derinleştirecekti. Stigmatanın seraftan geldiğini göstermek ise olayın mucizevi karakterini odak noktası yapmıştır. Bununla birlikte sanatçının serafın gerili olduğu haçı resmetmemesi, görünün İsa'yı temsil ettiği mesajının önemini azaltmıştır.

Stigmata sahnesi, bu iki rölikerden başka, Pescia Paneli'nde [**Resim G.74**] ve yine Bardi Aziz Francesco Ustası tarafından resmedilmiş 1250 tarihli bir panelde [**Resim G.75**] karşımıza çıkar. Berlinghieri'nin resminde, Celano'nun metninde geçen Francesco'nun ibadetini gerçekleştirdiği ve İsa'nın çilesi üzerine tefekküre daldığı inziva yeri, kilise benzeri bir binayla temsil edilmiştir. Sanatçı bu yapıları kompozisyonun iki yanına yerleştirerek bir çerçeve oluşturmuştur. Aslında Celano'nun hikayesinde La Verna'da oluşu dışında Francesco'nun nasıl bir ortamda dua ettiğine dair hiçbir ipucu yer almaz. Yine de Berlinghieri azizi dağlık bir arazide hayal etmiştir. Francesco burada Limoges rölikerlerindeki aksine orans pozisyonunda değildir; yüzünü serafa dönmüş, yere diz çöküp ellerini birleştirmiş şekilde dua etmektedir. Fakat rölikerlerde olduğu gibi burada da azizin yara izleri dua ederken ortaya çıkmıştır. Berlinghieri'nin en çarpıcı tercihlerinden biri, serafın görünümü ile Francesco'nun stigmatasının eş zamanlı oluşumunu Limoges rölikerlerine göre daha çok vurgulamış olmasıdır, zira panelde melek ile Francesco'nun buldukları ortam birbirinden ayrılmamıştır. Bununla birlikte Francesco'nun sadece elleri ve

ayaklarındaki yara izleri belirgindir; yan tarafındaki yara atlanmıştır. Limoges rölikerlerinde olduğu gibi, seraf burada da çarmıha gerili değildir.

Berlinghieri'nin bir diğer seçimi, panelin kondisyonundan ötürü günümüzde sadece dikkatle bakıldığında görülebilecek bir ayrıntıdır: Seraftan çıkan beş ışık huzmesi. Azizin hâlesine isabet eden bu ışınların metinsel bir dayanağı yoktur. Berlinghieri de tıpkı Louvre rölikerinin sanatçısı gibi yeni bir ikonografi yaratmak zorunda kalmıştır. Bunun için Celano'nun biyografisinden ilham almış olabilir, çünkü Celano Francesco'nun kalbinin çarmıha gerili İsa imgesiyle delindiğini, damgalandığını söylüyordu.¹³⁹ Ancak metin ile resim arasında önemli bir fark vardır. Resimde ışık huzmeleri bize izlerin doğaüstü kaynağını gösterir: Yara izleri Francesco serafi gördüğü için ortaya çıkmıştır. Oysa Celano'da bu izler azizin İsa'ya duyduğu sevgi nedeniyle ortaya çıkmıştır.¹⁴⁰ Berlinghieri'nin stigmata sahnesiyle birlikte bu gerekçe ikinci plana atılacak ve bundan sonra serafın Francesco'ya görülmesi stigmatanın asıl nedeni olarak resmedilecektir.

Bardi Aziz Francesco Ustası'nın Berlinghieri'nin ikonografik geleneğini sürdürdüğü söylenebilir. Bardi Paneli'ndeki sahne [**Resim G.76**] kompozisyon olarak sanatçının 1250 yılından kalma paneline çok benzer. Her iki resimde de olay dağlık bir çevrede geçmekte ve inziva yerini kilise benzeri bir yapı temsil etmektedir. Sanatçı, Bardi Paneli'ndeki sahnede dağın girintili çıkıntılı yüzeyi ile çalılık ve ağaçları Giotto öncesi döneme uygun bir natüralizmle ele almıştır. Aziz bu arka planın önünde, solda durur. Pescia Paneli'ndekinin aksine yere değil, taşlık bir yola diz çökmüştür. Ayrıca kompozisyonun sağ üst köşesindeki, havada süzülmekte olan serafın karşısında ellerini birleştirmemiş, kollarını orans pozisyonunda kaldırmıştır. Bununla birlikte Pescia Paneli'ndeki durum hâlâ geçerlidir; Bardi Aziz Francesco Ustası'nın her iki resminde de çivi izleri serafın belirmesiyle (yan tarafındaki yara eksik olmakla birlikte) ortaya çıkmıştır. Sanatçı, Berlinghieri'nin yaptığı gibi, seraftan çıkan bu sefer üç ışık huzmesini azizin başındaki hâleye isabet ettirmiş, serafın ellerini ve ayaklarını da yara izleriyle birlikte betimlemiş ve diğer örneklerde olduğu üzere gerili olduğu çarmıhı atlamıştır. Oysa 1250 Uffizi Paneli'nde, çarmıhı da resmederek serafın çarmıha gerili İsa'ya dönüşeceği ikonografik geleneğe katkıda bulunmuştur.¹⁴¹

¹³⁹1C, *FA:ED*, vol. I, s. 264.

¹⁴⁰1C, *FA:ED*, vol. I, s.470.

¹⁴¹Pistoia [Resim G.77] ve Siena [Resim G.78] panelleri Berlinghieri geleneğini takip ederek serafi haçsız betimlerken Orte Paneli'nde [Resim G.79] seraf çarmıha gerilidir.

Bardi Aziz Francesco Ustası'nın resmettiği stigmata yaraları, Celano'nun bahsettiği yaralara hiç benzemez. Celano'da azizin yaralarında çiviler görünmüyordu, parçalanmış etin kıvrımları çivi formunu kazanmıştı. Üstelik el ve ayakların içinden ve dışından görünüşleri farklıydı. Panelin ortasındaki tam boy aziz figürü ile yan sahnelerde ise hem azizin yanındaki yara atlanmış hem de el ve ayaklarındaki yara izleri siyah birer nokta şeklinde ele alınmıştır. Sanatçının yaraları bu şekilde betimlemesi, Celano'nun Francesco'nun ölümünü anlattığı sahnede kullandığı "küçük siyah taşlar" benzetmesini akla getirir.¹⁴² Yazar, azizin stigmatasından söz ederken de "Francesco'nun değerli taşlara benzeyen muhteşem incilerle bezeli olduğunu" söyler.¹⁴³ Chatterjee, bu noktada Bardi Paneli'nin ortasındaki Francesco temsilinde azizin ellerindeki yaralar ile sağ elindeki Kutsal Kitap'ın dairesel dekoratif motiflerine dikkat çekerek yara izlerinin kitabın taş süslemeleriyle hemen hemen aynı hizada durduğunu ve yaraların kitabın üstündeki mücevherler gibi dekoratif bir unsur olarak ele alındığı iddia eder. Sanatçı stigmatanın mucizevi doğasını yakalamak adına yara izlerini bilerek yapay resmetmiştir.¹⁴⁴

Önceleri stigmata Francesco'yu diğer kutsal kişilerden ayırmaya yarıyordu. Stigmatanın panel resimlerinde ya da azizin yaşamından öyküler anlatan fresko programlarında ayrı bir sahne olarak kendine yer bulmaya başlaması, Francesco ile İsa arasındaki benzerliği vurgulamaya yaradı. Bu sahnelerde Francesco'nun dağlık bir çevrede resmedilmesi de İsa'yla kurulan paralelliği güçlendiriyordu, çünkü İsa'nın yaşamındaki en belirleyici üç olay dağlarda (Tabor Dağı'nda Başkalaşım, Zeytin Dağı'nda Bahçede İstirap, Kalveri Dağı'nda Çarmıha Gerilme) geçmişti. Sanat tarihçileri özellikle stigmata sahnesini azizin duruş biçimi, dağ manzarası ve seraf nedeniyle Bahçede İstirap ikonografisine benzetirler. Stigmata sahnelerine bakan 14. yüzyıl izleyicisinin de muhtemelen kurabildiği bir benzerliktir bu.

Bahçede İstirapta İsa, Son Akşam Yemeğinin ardından Zeytin Dağı'na çıkıyor ve çarmıha gerileceğini bildiği için iç sıkıntısıyla diz çökerek Tanrı'ya dua ediyordu; sonra bir melek gelip onu rahatlatıyordu. İsa'nın diz çökerek dua etmesi, elleri bitişirip diz çökerek dua etmeyi Bahçede İstirap sahnelerinde yaygın ikonografi hâline getirdi. Bu aynı zamanda ökaristi sırasında da yapılan bir hareketti ve kişinin kendisini

¹⁴² IC, *FA:ED*, vol. I, s. 280.

¹⁴³ IC, *FA:ED*, vol. I, s. 265.

¹⁴⁴ Chatterjee, s. 40.

Tanrı'ya sunduğunu ima ediyordu. Bu dua pozunun gelişiminin İsa'nın insani yanı üzerine teolojik tefekkürle de ilgisi vardı, zira Bahçede İstirapta İsa çarmıha gerilirken çekeceği fiziksel acıyı ve ölümü düşünerek korkmuş ve bir anlık zaafıyla Tanrı'ya yakarmıştı. Bu bağlamda Bahçede İstirapta melek nasıl İsa'yı teselli ederek insanileştiriyorsa, stigmata sahnesinde de seraf Francesco'yu ilahlaştırır.¹⁴⁵

Stigmata sahnesinde İsa'yla kurulan benzerlik, ortodoks Fransisken öğretisine Fioreli Gioacchino ile birlikte giren iki düşünceden kaynaklanır: Francesco'nun *alter Christus* ("öteki İsa") ve Apokalips'in altıncı meleği olması. Fioreli Gioacchino tarihi üç çağa ayırıyor ve ikinci hâlin Yeni Ahit'te (Oğul'un çağında) anlatıldığını, Kutsal Ruh'un hükümdar olacağı üçüncü hâlin ise başlamak üzere olduğunu söylüyordu. Bu üçüncü hâlden önce bir zulüm dönemi olacak, fakat İsa'nın havarilerinininki gibi bir yoksulluğu benimsemiş bir tarikat Yeni Çağ'ı başlatacaktı. Zamanla Gioacchino'nun takipçileri Francesco'nun bu Yeni Çağ'ı getirecek "ruhani kişi" olduğunu öne sürüp azizin üçüncü çağdaki konumunun, İsa'nın ikinci çağdaki konumuna denk olduğunu iddia ettiler. Bu bağlamda stigmata bir yandan Francesco'nun İsa'yı taklit etme hedefinde nihai sonuca ulaştığını ve ikinci bir İsa olduğunu, yani dönüşümünün tamamlandığını gösterirken bir yandan da onu Kıyamet meleği olarak işaretler.¹⁴⁶ Celano'nun metni bu mucizenin eşsizliğini ve *alter Christus* olarak Francesco'yu yüceltmeyi üstlenmişse, Bardi Paneli'ndeki stigmata sahnesi de bu olayı görsel olarak ispatlamayı üstlenmiştir.

Kilise, Francesco'nun stigmatasını kabul eder etmez diğer aziz ve azizelerin stigmatalarının tasvirini yasakladı. IV. Sixtus, 6 Eylül 1472 tarihli *Spectat ad Romani* fermanıyla Azize Sienalı Caterina'nın (1347-1380) stigmatayla resmedilmesi yasaklandı. Daha önceden tarikatın *minister generalis*'i olan Fransisken papa, bu fermanıyla Francesco dışındaki tüm aziz ve azizelerin stigmatayla tasvir edilmelerini, hatta bu konuya ilişkin vaaz ve yazıları dahi yasaklıyordu. *Spectat ad Romani*'den önce resmedilmiş stigmatalar da düzeltilecekti. Böylece stigmata sadece Fransiskenlerin liderine bahşedilmiş tanrısal bir hediye olarak kaldı ve biraderler bu mucizenin temsilini şüpheleri bastırma ve azizin kültürünü yaymada kullandılar.

On üçüncü sahne literatürde Arles'da Belirme olarak adlandırılır ve I Celano'nun yirmi sekizinci bölümünde geçer. Padovalı Antonio'nun İsa üzerine vaaz verdiği bir bölge toplantısında, Monaldo adında bir birader, diğer biraderlerin bulunduğu odanın

¹⁴⁵Davidson, Fritz-Morkin, s. 465.

¹⁴⁶Davidson, Fritz-Morkin, s. 458.

kapısına baktığında Francesco'yu havada, haça geriliymişçesine kolları iki yana açık, onları kutsarken gördü. Toplantıdakiler Francesco'yu görmediler, ama içlerinin Kutsal Ruh'un teselliyle dolduğunu hissettiler. Ruhun kurtuluşunun coşkusuyla kendilerinden öyle geçmişlerdi ki, Monaldo'nun sözlerine inandılar.¹⁴⁷

Arles'da Belirme, Celano'da stigmatadan önce geldiği hâlde, sanatçı burada [**Resim G.80**] bir kez daha kronolojik sırayı bozar. Ayrıca Francesco'yu, Celano'da olduğu gibi kolları iki yana açık değil, bir madalyonun içinde resmetmiş ve sadece belden yukarısını göstermiştir. Aziz, bir tek kompozisyonun solunda yer alan figürü kutsuyormuş gibi görünür. Başında hâle olmadığı için bu figürün Padovalı Antonio değil, Monaldo olabileceği söylenir, çünkü Bardi Paneli resmedildiğinde Antonio çoktan ölmüş ve aziz ilan edilmişti.¹⁴⁸ Bu figürün Monaldo kabul edilmesinin bir başka nedeni de, Francesco'yu görmüş gibi kollarını uzatmış olmasıdır.¹⁴⁹ Öte yandan Antonio yaşarken de tanınan ve sevilen bir akademisyendi. Bu yüzden Bardi Aziz Francesco Ustası'nın Antonio'yu kalabalığın içinde resmetmiş olması düşük bir ihtimaldir. Üstelik bu figür, kollarını Francesco'ya değil de kompozisyonun sağındaki kalabalığa uzatmış, vaaz veriyor gibi görünür; o hâlde Antonio'yu temsil ediyor olabilir. Peki sanatçı neden Antonio'nun hâlesini resmetmemiştir? Araştırmacılar buna gerekçe olarak ressamın dikkatsizliğini, Francesco'ya olan saygısını ya da Celano'nun metnindeki "birader" kelimesini (*Fra Antonio*) birebir anlamasını gösterirler.¹⁵⁰

Goffen, Monaldo'nun elinde kitap tutan genç birader olduğunu ve sahnede Antonio'nun değil, Monaldo'nun başrol oynadığını söyler.¹⁵¹ Oysa kompozisyona bakıldığında izleyicinin gözü önce merkezdeki Francesco ile Antonio'ya yönelir. Dinleyicilerden yalnız altı biraderin yüzü seçilebilmektedir ve Goffen buradaki figürlerden birinin kitap tutmasını ayırt edici bir özellik olarak kabul etse de kitap tutan başka bir figür daha vardır. Goffen'in "genç" kabul ettiği figür muhtemelen sakalsız resmedilmiş ve Francesco'ya bakıyormuş gibi görünen biraderdir. Fakat sıranın en solundaki yaşlı figür de Francesco'yu görmüş gibidir, üstelik kollarını da öne doğru uzatmıştır. Dolayısıyla Monaldo'nun eliyle madalyonu gösteren kişi olması daha mantıklıdır. O zaman neden Francesco Monaldo yerine, Antonio'yu takdis eder?

¹⁴⁷ IC, *FA:ED*, vol. I, s. 225.

¹⁴⁸ Stein, s. 289.

¹⁴⁹ Gibson, s. 78.

¹⁵⁰ Stein, s. 289.

¹⁵¹ Goffen, s. 44.

Küçük Biraderler'in ruhban sınıfına dönüşmesine karşı olan Francesco yine de Antonio'ya vaaz ve eğitim izni vermişti. Belki de hami, Francesco'nun Antonio'ya verdiği onayın vurgulanmasını istemiştir.

Franco, Bardi Aziz Francesco Ustası'nın bu sahneyle Francesco'nun biraderlere görünmesi ve İsa'nın çarmıha gerilip dirildikten sonra Kudüs'te havarilere görünmesi arasında ilişki kurduğunu, dolayısıyla Francesco'nun yine *alter Christus* olarak ele alındığını öne sürer.¹⁵² Bu, sanatçının hikayelerin sırasını neden değiştirdiğini de açıklar. Sanatçı stigmata sahnesini resmettikten sonra diğer sahnelerde de Francescove İsa arasındaki benzerlikleri vurgulayarak stigmatanın meşruiyetini kanıtlamaya çalışmaktadır.

Kefaret sahnesinde sanatçı, Francesco'yu üstü çıplak ve bir sütuna bağlı resmederek İsa'nın çarmıha gerilmeden önce soyulup kırbaçlanmasına referans gösteriyordu. Goffen'e göre o sahnede Francesco'nun alçak gönüllülük ve özveri göstergesi olarak soyunması nasıl izleyiciyi bir sonraki stigmata sahnesine hazırlıyorsa, azizi cüzzamlılarla ilgilenirken gösteren on dördüncü sahne de ölümü ve kanonizasyonu sahnelerine hazırlar.¹⁵³

1 Celano'daki kronolojik sıraya göre Francesco ailesinin yanından ayrıldıktan sonra bir gün Assisi'nin biraz dışında, muhtemelen San Rufino dell'Acre *leprosarium*'una yakın bir yerde bir cüzzamlıyla karşılaşmış ve toplumun dışladığı bu hasta insanlara karşı hissettiği derin tiksintiyi yok sayarak onu öpmüştü.¹⁵⁴ Aziz, yıllar sonra bile vasiyetnamesinin ilk cümlesine bu olayı hatırlayarak başlayacaktı:

Tanrı beni -Francesco Birader'i- kefarete ödemeye şöyle başlattı: Günahkarken cüzzamlıları görmeye katlanamazdım. Tanrı beni onların arasına soktu ve ben onlara merhamet ettim. Onları bıraktığımda daha önceden katlanamadığım şey, ruhun ve bedenim hoşluğuna dönüştü. Ve sonrasında (...) dünyadan el etek çektim.¹⁵⁵

Francesco'daki değişimin esas nedeni buydu: Başkalarına merhamet etmek. Kendisini ait hissetmediği ve gittikçe yabancılaştığı bir yaşamın huzursuzluğundan başkalarını dışlamayı bırakarak, bunu gerçekleştirmek için bedenini ve ruhunu eğiterek, kibirini yenerek kurtuldu. Cüzzamlıların bedenlerini yıkadı, yaralarını sardı ve onlara insan gibi davrandıkça dünyaya bakış açısı değişti. Tek başına eski kiliseleri onardığı

¹⁵²Franco, s. 33.

¹⁵³Goffen, s. 43.

¹⁵⁴ 1C, *FA:ED*, vol. I, s. 195; L3C, *FA:ED*, vol. II, s. 74; 2C, *FA:ED*, vol. II, s. 248.

¹⁵⁵ Test, *FA:ED*, vol. I, s. 124.

tövbekar döneminde de, ilk biraderler etrafına toplanmaya başladığında da cüzzamlılara yardım etmekten vazgeçmedi. Öyle ki erken dönemde cüzzamlılara yardım etmekten gocunmamak, Fransisken Tarikatı'na katılmak isteyenlerin aşması gereken tek engeldi.¹⁵⁶ Francesco paraya elini sürmek istemiyordu, ama *Regulata non bullata*'da çok gerekli olduğu takdirde biraderlerin cüzzamlılar için doğrudan sadaka kabul etmelerine izin vermişti.¹⁵⁷ On dördüncü sahne [**Resim G.81**] sadece Bardi Paneli'ne özgüdür. Francesco iki kez betimlenmiştir. İlkinde solda, bir sırada oturur. Cübbesinin kukuletası başındadır ve kucağında cüzzamlı bir hasta vardır. Sağda ise yere eğilmiş, bir tür kurnada cüzzamlılardan birinin ayağını yıkamaktadır. Ayağı yıkanan hastanın arkasında oturan diğer iki cüzzamlı kendi sıralarını beklemektedir. Cüzzamlıların hastalıkları bedenlerindeki kırmızı lekelerle belli edilmiştir.

Bardi Paneli'ndeki sahne belli bir erken dönem Fransisken kaynağını görselleştirmez; ressam kompozisyonu oluşturken Celano'nun kitaplarından özellikle birini temel almamıştır. Bughetti, Bonaventura'nın *Legenda maior*'da Francesco'nun dine dönüşünün ilk yıllarını anlatırken, azizin cüzzamlıların kaldığı evleri ziyaret edip onlarla ilgilendiğini ve bazılarını ellerinden ve dudaklarından öptüğünü söylediğini hatırlatır.¹⁵⁸ Buradan yola çıkarak Francesco'nun kucağında oturan cüzzamlıyı öpecekmiş gibi kendine doğru çektiğini ve ressamın Bonaventura'nın metninden yararlanmış olabileceğini belirtir. Azizin cüzzamlılarla yakından ilgilenmesi İsa'nın cüzzamlı adamı iyileştirdiği mucizesini akla getirdiği ve bu bağlamda azizin *alter Christus* oluşunu vurguladığı için aslında Bonaventura'nın metnine uygun düşer. Ancak bu varsayım, panelde yer alıp da *Legenda maior*'da hiç geçmeyen hikayelerin varlığını açıklamaz. Francesco, yaşamının sonuna geldiğinde hâlâ Assisi yolunda karşılaştığı cüzzamlıyı hatırlıyordu. Belki Bardi Aziz Francesco Ustası da belli bir metinden faydalanmamış, paneldeki anlatısının sonuna yaklaşırken azizin hikayesini başladığı gibi bitirmek istemiştir.

Francesco'nun ölümü ve yaralarının keşfedilmesi 1 Celano'nun ikinci kitabının yedinci, sekizinci ve dokuzuncu bölümleri ile 2 Celano'nun yüz altmış birinci bölümünde anlatılmıştır.¹⁵⁹

¹⁵⁶ AC, *FA:ED*, vol. II, s. 123.

¹⁵⁷ ER, *FA:ED*, vol. I, s. 69. Bu istisnai durumdan *Regula bullata*'da vazgeçecektir. LR, *FA:ED*, vol. I, s. 102.

¹⁵⁸ Goffen, s. 44.

¹⁵⁹ 1C, *FA:ED*, vol. I, s. 274-277; 2C, *FA:ED*, vol. I, s. 285-287.

Francesco Doğu misyonundan hasta gelmişti; yetersiz beslenmenin de hastalığına faydası dokunmuyordu. Siena'da tedavi görürken durumu ağırlaştı. Haberi alır almaz yanına gelen Elias'a artık eve dönmek istediğini söyledi. Bunun üzerine azizi Assisi piskoposunun sarayına yerleştirdiler. Francesco burada kendisine yakın olan bazı biraderleri etrafına topladı; aralarında Elias da vardı. Sonra isteği üzerine birkaç gün dinleneceği Porziuncola'daki Santa Maria Kilisesi'ne götürüldü. Son saatlerinin yaklaştığını anlayınca, sevdiği iki biraderden Mezmurları okumalarını istedi. Orada bulunmayan biraderlerin günahlarını da bağışladığını ve onları kutsadığını söyledi; yanındakilerden bunu diğer biraderlere de iletmelerini rica etti. Sonra Yuhanna İncili'den "İsa, Fısıh Bayramı'ndan altı gün önce, ölümden dirilttiği Lazar'ın bulunduğu Beytanya'ya geldi" sözleriyle başlayan kısmın okunmasını istedi. Biraderler azizin ısrarı üzerine ona bir çul giydirdiler; onu yere yatırıp -çok yakında toz ve külden ibaret olacağı için- üstüne kül serptiler. 2 Celano'ya göre, muhtemelen aklında İsa'nın Son Akşam Yemeği olan Francesco, ekmek getirmelerini istedi. Bunu kutsayarak her biradere birer parça verdi. Bu esnada kimsenin görmemesi için sağ yanındaki yarayı saklıyordu. Onlara "Ben kendi vazifemi yaptım, dilerim İsa size sizinkinin ne olduğunu öğretir" diyerek son dakikalarında yanındakileri teselli edip kutsadı. Francesco son nefesini verirken, Celano'nun adını vermek istemediği bir birader (çünkü bu mütevazı birader henüz hayattayken adının bu mucizeyle bilinmesini istemiyordu) Francesco'nun ruhunun sular üstünde göğe yükseldiğini gördü. Aziz ruhu ay kadar büyük, güneş kadar parlak bir yıldız gibiydi ve beyaz bir bulutun üstünde taşınmıştı.

Francesco'nun ölüm haberi hızla yayılınca Assisi halkı bedenini görmeye geldi, fakat "yeni mucize"yi gördüklerinde kederleri neşeye dönüştü. Gözleriyle gördükleri bu mucizeyi daha önce ne duymuşlar ne de Kutsal Kitap'ta okumuşlardı. Bu kadar açık kanıtlarla gösterilmemiş olsaydı, kimse onları inandıramazdı. Francesco haçtan yeni indirilmiş gibiydi; elleri ve ayakları çivililerle delinmişti, sağ yanında mızrak yarası vardı. Assisililer azizin önceden kararmış olan teninin şimdi bembeyaz parladığını, yüzünün melek gibi göründüğünü fark ettiler. Francesco sanki ölü değil, canlıydı. Uzuvarları kaskatı değildi, kolayca hareket ettirilebiliyordu. Cildi de kurumamıştı. Sağ tarafı kanlıydı. Ellerindeki ve ayaklarındaki yaralar çivi formunu oluşturmuş, demir gibi koyu renkteydi. Bunu görenler hiç korkmadı, çünkü azizin yaraları beyaz bir

kaldırımındaki siyah taşlar gibi güzel görünüyordu.¹⁶⁰ Yas tutan biraderler ağlayarak Francesco'nun ellerini, ayaklarını ve sağ yanını öptüler.

Paneldeki sahne [**Resim G.82**], 1 Celano ve 2 Celano'da anlatılanlarla uyuşmaz. Daha doğrusu sanatçı belki de yalnızca azizin ölüm anını resmetmek istemiştir, çünkü burada Assisi halkı yoktur, ressam sadece biraderleri betimlemiştir. Francesco kompozisyonun ortasında yer alır, biraderler iki yanına toplanmışlardır. Kollarını göğsünde kavuşturmuş aziz brokar kumaşlı bir yatağın üstüne yatırılmış, başı yastıkla desteklenmiştir. El ve ayaklarındaki yaralar belirgindir. Biraderlerden biri yatağın yanında, tütsü tutar. En sağdaki figür, liturjik giysisi ve elindeki Kutsal Kitap nedeniyle büyük ihtimalle tarikattaki rahip biraderlerden biridir ve ölüm döşeginde azize Yuhanna İncili'ni okuyan kişiyi temsil eder. El ele tutuşmuş iki melek kompozisyonun en yukarısında, azizin ruhunu temsil eden küçük boyutlu bir Francesco'yu taşır. Azizin üstündeki beyaz giysinin bulut gibi ele alınmış olması Celano'nun metnine uygundur.

Francesco'nun yatağının önünde yer alıp kollarını azize doğru uzatmış figürler, azizin kanonizasyonundan sonra iyileşen kötürümlerdir. Belli ki sanatçı burada azizin ölümünü ve San Giorgio Kilisesi'ndeki geçici mezarına yerleştirildiği ilk gün gerçekleşen mucizeleri aynı sahneye sığdırmak istemiştir. Kötürümlerin hikayesi 1 Celano ve 3 Celano'da geçer.¹⁶¹ Aslında bu kaynaklarda azizin mezarında önce boynu çarpılmış kız, sonra kötürümler iyileşir. Fakat sanatçı boynu eğri kızın hikayesini bir sonraki sahneye ertelerek on beşinci sahnenin daha fazla kalabalıklaşmasını önlemiştir.¹⁶²

1 Celano'da, azizin geçici mezarına konduğu gün -boynu eğri kız ile Narnili Bartolomeo hariç- iyileşen kötürümler şunlardır: Narnili kimsesiz dilenci bir çocuk, Francesco'ya ettiği dualar sayesinde koltuk değneklerinden kurtulmuştur. Sol bacağı sakat olan Folignolu Niccolò adında bir adam kendini azizin mezarına taşımış ve geceyi orada geçirdikten sonra eve koltuk değneksiz dönmüştür. Bir bacağı göğsüne kadar bükülmüş bir çocuk, Francesco sayesinde tekrar sokaklarda koşmaya başlamıştır. İki bacağı da sakat olan ve yaralarının kokusu yüzünden artık hiçbir hastanenin kabul etmediği Fanolu başka bir adam Francesco'dan merhamet dileyince

¹⁶⁰1C, *FA:ED*, vol. I, s. 280.

¹⁶¹1C, *FA:ED*, vol. I, s. 299-307; 2C, *FA:ED*, vol. II, s. 458-460.

¹⁶²Herhalde yine aynı nedenden dolayı cüzzamlıların iyileşmesini de atlamıştır. Pescia Paneli'nde ise kötürümler cüzzamlıların iyileşmeleriyle birlikte ele alınmış ve bundan sonra gelenekselleşerek Pistoia, Pisa, Assisi ve Vatikan panellerinde de tekrarlanmıştır.

iyileşmiştir. Bütün uzuvları çarpık, Gubbliolu küçük bir kız, elinde balmumundan adak heykelciğiyle bakıcısı tarafından azizin mezarına getirilmiş ve sekiz gün sonra sağlığına kavuşmuştur. Belden aşağısı tutmayan Montenerolu bir çocuk, mezarın önünde birkaç gün yattıktan sonra gizemli bir biçimde belirip kaybolan genç bir biraderin uzattığı armutu yiyince kiliseden yürüyerek çıkmıştır. Babasının Coccorano'dan sedyeyle getirdiği bir kadın, mezarın yanında bir süre kaldıktan evine yürüyerek gitmiştir. Gubbliolu bir adam oğlunu azizin mezarına getirmiş, düzelmiş olarak evine geri götürmüştür.¹⁶³

Görüldüğü gibi kötürümlerin iyileşmelerini resmetmek isteyen bir ressam için bu hikayelerde pek çok ayırt edici özellik (genç Fransiskanin armut uzatması, küçük kızın balmumundan adak heykeliyle mezara gitmesi, sedyeyle gelen kötürüm vb.) vardır. Fakat Bardi Aziz Francesco Ustası bu mucizeleri genelleyerek ele almıştır.¹⁶⁴

Bardi Paneli'nin on altıncı sahnesindeki boynu eğri kızın hikayesi ile içine iblis kaçmış kadının iyileşmesi, 1 Celano'da anlatılmış ve 3 Celano'da tekrarlanmıştır.¹⁶⁵ 1 Celano'ya göre azizin bedeninin Assisi Bazilikası'ndan önceki geçici ikametgâhı olan San Giorgio Kilisesi'ne yerleştirildiği gün, bir yılı aşkın süredir boynu sadece yukarıya bakmasına müsaade edecek kadar eğri genç bir kız, azizin mezarına gidip boynunu bir süreliğine mezara yaslayınca hemen iyileşti.¹⁶⁶

Pescia Paneli'nde [**Resim G.89**] boynu eğri kız ve annesi iki kere resmedilmiştir. Azizin mezarı baldakenli bir altardır ve üst örtüyü taşıyan sütunlardan en soldaki, boynu çarpık kızın iyileşmeden önceki ve sonraki hâllerini ayıran bir sınır işlevi görür. Berlinghieri büyük ihtimalle mucizeyi izleyici açısından daha anlaşılır kılmak için böyle bir tercihte bulunmuştur. Bardi Paneli'nde de boynu eğri kız, önce hasta ve azizin mezarına yaslanmış hâlde, sonra sahnenin en solunda iyileşmiş ve annesinin omuzlarında olmak üzere iki kere resmedilmiştir. Fakat burada mezar -muhtemelen sanatçı geçici doğasını vurgulamak istediği için- yükseltilmiş bir platform üzerinde yer

¹⁶³1C, *FA:ED*, vol. I, s. 298-307.

¹⁶⁴Aslında Pescia Paneli'nde de [**Resim G.83**] bu genelleme bir ölçüde görülür, fakat sanatçı burada azizden aldığı armutu yedikten sonra iyileşen çocuğu da kötürümlerin arasına dahil etmiştir. Hastaları iyileşmelerinden önce ve sonra olmak üzere iki kere resimlemiş, cüzzamlının iyileşmesi hikayesini de kötürümlerle birlikte ele almıştır. Pistoia [**Resim G.84**] ve Pisa [**Resim G.85**] panelleri, Pescia Paneli geleneğini takip etmiş, fakat sahneyi sadeleştirmiştir. Assisi Paneli [**Resim G.86**] azizin mezarını Assisi Bazilikası'ndaki gerçek mezara uygun biçimde ele alarak diğer panellerden ayrılır. Vatikan Paneli'ndeki [**Resim G.87**] mezar ise Pisa Paneli'ndekini tekrarlamıştır.

¹⁶⁵1C, *FA:ED*, vol. I, s. 298; 3C, *FA:ED*, vol. II, s. 458.

¹⁶⁶İyileşmek için kutsal kişilerin mezarlarında uyuma, Geç Orta Çağ İtalyası'nda yaygın bir gelenektir. Örneğin Mantova'daki Aziz Giovanni Buono'nun mabedinde beş gece üst üste uyuyan bir kadın, ertesi sabah uyandığında tekrar görmeye başlamıştı. Buna benzer örnekler rahatlıkla çoğaltılabilir. Thompson, *Cities of God*, s. 209

alan ahşap bir sandukaya dönüşür ve üst örtüsü kaybolur. Üst örtüyü taşıyan sütunlar da olmadığından Bardi Paneli'ndeki sahne Pescia Paneli'nde olduğu gibi kutsal ve seküler mekan olarak ikiye ayrılmaz. Ayrıca Pescia Paneli'nin aksine, Bardi Paneli'nde kızın annesi iki kez resmedilmemiştir. Bunun sebebi herhalde sahnenin fazla kalabalık olmasıdır.¹⁶⁷

İçine iblis kaçanların iyileşmesi 1 Celano'da geçer.¹⁶⁸ Folignolu Pietro adında bir adam ya yemin ettiği için ya da kefaret ödemek amacıyla Başmelek Mikail Mabedi'ne hacca gitmişti. Su içmek için bir çeşmede durduğunda iblisleri de içine çektiğini fark etti. Üç yıl boyunca iblislerle yaşadıkdan sonra azizin mezarına dokununca iblislerinden kurtuldu. Narnili bir kadın akli başında değilken uygunsuz şeyler yapıyor ve söylüyordu. Francesco ona rüyasında göründü ve haç çıkarmasını istedi. O yapamayınca Francesco haç çıkararak kadını kurtardı.

Araştırmacılar Bardi Paneli'ndeki şeytan çıkarma sahnesini farklı yorumlamışlardır. Cook ve Stein sahnede üç şeytan çıkarma olduğunu öne sürer. Buna göre içine iblis kaçmış figürler kompozisyonun en sağındaki ahşap sanduka ile en solundaki boynu eğri kız ve annesi arasında yer alırlar. Mezara en yakın duran figür büyük ihtimalle Folignolu Pietro'yu, beyaz giysili olan ise Narnili kadını temsil eder. Erkek figürlerden biri, muhtemelen bir doktor, Narnili kadının ellerini arkadan tutuyormuş gibi gözüktür. Sanatçı, Pescia Paneli geleneğini sürdürerek [**Resim G.94**] olayı genellemiş ve sahneye içine iblis kaçmış üçüncü bir figür eklemiştir. Bu figür, ikili grubun hemen arkasında durur. Öte yandan mezarın en yakınındaki figür ile boynu eğri kız ve annesinin yanında yer alan erkek figürler iblisler tarafından ele geçirilmiş gibi değil, ellerini hayretle havaya kaldırmış gibi gözüktürler. Bu yüzden Boskovits sahnede yalnızca Narnili genç kadın ve Folignolu Pietro'nun şeytan çıkarmalarını görür. Goffen ise insan formundaki kanatlı ve karanlık üç figürün sadece Narnili kadından çıktığını kabul ederek tek bir şeytan çıkarma olduğunu öne sürer.¹⁶⁹

Bardi Paneli'nin on yedinci sahnesi, azizin kanonizasyonunu anlatır. Kilise'nin ileri gelenleri azizin mezarında çok sayıda mucize gerçekleştiğinden haberdar olduklarında bir araya gelerek mucizeleri değerlendirip gerçekliklerini onayladılar. Sonunda

¹⁶⁷Muhtemelen yine aynı sebepten ötürü Bardi Paneli, Pescia Paneli'nde [**Resim G.89**] karşılaştığımız mucizenin tanıklarını resmetme gereği duymamıştır. Bu sahne Pistoia [**Resim G.90**], Pisa [**Resim G.91**], Assisi [**Resim G.92**] ve Vatikan [**Resim G.93**] panellerinde de tekrarlanmış ve hepsi ufak tefek farklılıklarla Pescia Paneli'nin ikonografisini kullanmıştır.

¹⁶⁸1C, *FA:ED*, vol. I, s. 301-302.

¹⁶⁹Bu sahne Bardi Paneli'nden sonra Pistoia [**Resim G.95**], Pisa [**Resim G.96**], Assisi [**Resim G.97**] ve Vatikan [**Resim G.98**] panellerinde de resmedilmiştir.

Francesco'nun aziz ilan edilmesine karar verildi. Kararlaştırılan gün papa, Kilise'nin önde gelenleri, soylular; her bölge, yaş ve sınıftan inanan Assisi'ye geldi. Papa önce azizin kişiliği ve yaşantısı hakkında vaaz verdi. Sonra Ottaviano adındaki diyakoz yardımcısı Francesco'nun mucizelerini sıraladı. Kardinal Ranieri bu mucizelerden övgüyle söz etti ve nihayetinde Francesco aziz ilan edildi. Papa, tahtından inerek Francesco'nun mabedine gidip mezarını öptü.¹⁷⁰

Bardi Aziz Francesco Ustası, Kilise'nin yüksek rütbeli temsilcilerini kompozisyonun sağındaki bir kemerin altına yerleştirmiştir [**Resim G.99**]. IX. Gregorius'u temsil eden papa, beyaz bir liturjik giysi içinde, biraderleri kutsamaktadır. Fransiskanlar de cübbelerinin üstüne beyaz tören giysilerini geçirmişlerdir; en öndeki birader başını eğerek papanın kutsamasını kabul eder. Elinde tuttuğu kitap büyük ihtimalle azizin mucizelerinin yer aldığı kitaptır, çünkü 1 Celano azizin kanonizasyonu için çok sayıda mucizenin bir kitapta derlendiğini söylüyordu. Papanın yanındaki figürlerden ikisi herhalde Octavianus ve Ranieri'dir. Altarın üstünde yer alan kadeh, ekmek tabağı, mum ve Kutsal Kitap, papa ve yanındakilerin ökaristiyi gerçekleştirdiğini belli eder.

Francesco'nun aziz ilan edilmesi, 1 Celano'da mucizelerden önce gelir. Fakat sanatçı burada da sıralamayı değiştirmiştir. Panelde önce azizin mezarında çok sayıda mucize gerçekleşir, ancak kutsallığının kanıtları sergilendikten sonra Francesco aziz ilan edilir. Sıralamanın bu şekilde değiştirilmesi, Francesco'nun kanonizasyonunu haklı gerekçelere dayandırmış olur.

On sekizinci ve on dokuzuncu sahnelerde betimlenmiş mucizeler sadece bu panele özgüdür ve bir daha tekrarlanmamıştır. İlk sahnede [**Resim G.100**], ana sereni parçalanmış bir gemide denizciler Francesco'nun önünde diz çökmüş, dua ederler. Francesco sağ eliyle onları kutsar. Sonraki sahnede [**Resim G.101**], bellerindeki peştemaller dışında çıplak olan bir grup erkek, ellerinde mumlarla bir altara doğru, boyunlarına bağlı ipi kendi kendilerine çekerek yürür. Onları altarın arkasında biri ellerini göğe açmış, diğeri mumları kabul eden iki Fransiskan karşılar. Bu son sahnedeki figürlerin yarı çıplak ve boyunlarında iple betimlenmesi tövbecar olduklarına işaret eder. İtalyan komünlerinde tövbecar grupların geçit töreni yapması ve kutsal kişilerin mezar ya da şapellerine adak olarak mum bırakması Orta Çağ'da sıkça rastlanan sivil dindarlık hareketleriydi. Örneğin Bolonya'da *flagellanti*¹⁷¹

¹⁷⁰ 1C, *FA:ED*, vol. I, s. 288-295; 2C, *FA:ED*, vol. II, s. 390-392.

¹⁷¹ 14. yüzyılda ortaya çıkmış, kendini çeşitli gereçlerle kamçılıyarak bedeni hor gören dini topluluk. Tören alayları hâlinde

fraternità'lar, Modena'nın koruyucu azizi San Geminiano'nun mabedine giderek adaklık mum ve mor altar örtüsü sunarlardı. Floransa'da Vaftizci Yahya'ya ek olarak Aziz Zenobio da (337-417) komünün koruyucu azizi seçildiğinde kentin ileri gelenleri azizlere adanmış altarlarda mum yakmışlardı.¹⁷² Bu iki sahnenin neyi anlatıyor olabileceğine dair henüz bir fikir birliğine varılamamıştır. Bazı sanat tarihçileri, sahnede 3 Celano'daki Anconalı denizcilerin kurtarılması mucizesinin resmedildiğini öne sürer.¹⁷³ Fakat Ancona Floransa'dan uzak olduğu için bu iki sahnede o olayın anlatılmış olması düşük ihtimaldir. Ayrıca 3 Celano'da Francesco gemide cismen değil, gökyüzünde ışık olarak görünmüştür. Resimdeki kırık seren ayrıntısı da Celano'nun metninde yoktur. Dolayısıyla Cook ve Ahlquist bu iki sahnenin birbirinin devamı olabileceğine de inanmaz. On dokuzuncu sahnede her ne kadar panelin ortasındaki zedelenmiş kısım orada önceden bir top kumaş varmış gibi görünmesine neden olsa da, tövbekarların en başında yer alan figür, altardaki biradere bir şey sunuyormuş izlenimi yaratmaz.¹⁷⁴

Frugoni, bu iki sahnenin kaynağı olarak Francesco'nun 1 Celano'da anlatılan ikinci Doğu seyahatini önerir.¹⁷⁵ Buna göre on sekizinci sahne Francesco'nun fırtınalı havada mürettebatı çoğalan yiyeceklerle doyurmasını, on dokuzuncu sahne ise bu gemicilerin azize minnettarlıklarını bildirmelerini anlatır. Goffen de iki sahnenin birbirinin devamı olduğunu düşünür; on sekizinci sahne 3 Celano'daki mucizeyi, yani denizcilerin fırtınadan Francesco'nun şefaati sayesinde kurtulmalarını anlatır. Fakat sanatçı on dokuzuncu sahnede, 1 Celano'daki Ancona mucizesinin sonunu -denizcilerin kefaret ödemelerini- 3 Celano'daki hikayenin sonuna eklemiştir. Goffen, buradan yola çıkarak on sekizinci sahnede kollarını Francesco'ya doğru kaldırmış denizcinin, on dokuzuncu sahnede tövbekar grubun ortasında yer alan kır saçlı ve sakallı figür olabileceğini ileri

kendilerini kamçılayarak İtalyan komünlerini dolaşırlardı. Faaliyetleri veba salgını sırasında doruğa ulaştı. Sonradan heretik ilan edildiler. "Flagellants", *The Catholic Encyclopedia*, vol. VI, 89-92.

¹⁷²Thompson, *Cities of God*, s. 90, 120.

¹⁷³Stein, s. 292. Bu hikayede Anconalı denizciler, gemilerini alabora edecek kadar şiddetli bir fırtınaya denk geldiklerinde Francesco'ya yakarıyorlardı. Bunun üzerine gökyüzünde bir ışık görünüyor ve deniz sakinleşiyordu. Denizciler minnettarlıklarını azize muhteşem kumaşlar adayarak gösteriyorlardı. 3C, *FA:ED*, vol. II, s. 435.

¹⁷⁴Cook, Ahlquist, s. 238.

¹⁷⁵Cook, Ahlquist, s. 238. Aziz, ilk Doğu misyonunda ters rüzgar nedeniyle kendini Slavonya'da (günümüzde Dalmaçya) bulmuştu. İkinci denemesinde Suriye'ye giden fazla gemi olmadığından Ancona'ya giden bazı denizcilere onu da yanlarında götürmeleri için yalvardı. Gemiciler Francesco'yu kabul etmediler, çünkü azizin parası yoktu. Ama Francesco bir yoldaşıyla birlikte gemiye gizlice bindi ve kimsenin tanımadığı bir adamın getirdiği yiyeceklerle hayatta kalmayı başardı. Kalanları gemideki inançlı bir adama vererek ihtiyaç olduğunda yiyecekleri gemide saklanan yoksul insanlarla paylaşmasını tembihledi. Yolculuk sırasında şiddetli bir fırtına yüzünden uzun süre karaya çıkamadıkları bir dönem oldu ve mürettebat ile yolcuların bütün yiyecekleri bitti. Azizin daha önceden verdiği yiyecekler ise o kadar çoğaldı ki, Ancona limanına varana dek herkesin ihtiyacını karşıladı. Denizciler Francesco sayesinde kurtulduklarını anlayınca Tanrı'ya şükrettiler. 1C, *FA:ED*, vol. I, s. 229.

sürer.¹⁷⁶

Cook ve Ahlquist, sahnelerde çoğalan yiyeceklere ilişkin hiçbir ima olmadığı için 1 Celano'daki hikayeyi kaynak olarak kabul etmez. Hatta on sekizinci sahnenin Francesco'nun yaşamından bir sahneyi temsil ettiği görüşüne de kuşkuyla yaklaşırlar. Çünkü Francesco'nun gemide resmedilmiş olması hayatta olduğunu kanıtlamaz. Ölmüş bir aziz, öldükten sonra gerçekleştirdiği bir mucizeyi anlatan bir sahnede de yaşıyormuş gibi resmedilebilir. Söz gelimi panelin Narnili Bartolomeo'nun iyileşmesinin anlatıldığı son sahnesinde Francesco resmedilmiştir, ama aslında azizin öldükten sonra gerçekleştirdiği mucizelerinden biri anlatılmaktadır. Kaldı ki sanatçının Sultana Vaaz sahnesini betimledikten sonra geri dönüp Francesco'nun ikinci Doğu seyahatini resmetmesi ve bunu iki sahneye yayarak anlatması için bir neden yoktur. Bardi Aziz Francesco Ustası bundan önce azizin ölümü, ruhunun Cennet'e yükselmesi ve kötürümlerin iyileşmeleri gibi üç ayrı konuyu aynı sahneye sıkıştırarak anlatmıştı. Dolayısıyla burada tek bir olayı ikiye bölerek ayrı ayrı sahnelerde ele almış olma ihtimali düşüktür. Bu iki sahne kayıtlara geçmemiş, fakat Floransalıların aklında yer etmiş yerel bir mucizeyi ya da önemli bir olayı betimliyor olabilir.¹⁷⁷

1244'teki genel toplantıda, Francesco'ya yakın olan biraderler bir bir ölmeye başladıkları için, Fransiskanlardan azizle ilgili anılarını yazmaları istenmişti. Bunlar, Francesco'nun günümüzde 2 Celano olarak bilinen yeni *vita*'sında kullanıldı. Fakat tarikatın o dönemki *minister generalis*'i Parmalı Giovanni, bu eserde yeterince mucize olmadığı gerekçesiyle Celano'dan Francesco'nun hayattayken ve ölümünden sonra gerçekleştirdiği tüm mucizelerinin sistematik bir derlemesini istedi. Eserin -3 Celano yazılması uzun sürdü, fakat 1254'teki genel toplantıda onaylandı. Kitapta Francesco'nun Floransa'da gerçekleşmiş bir mucizesi yoktu ya da azizin böyle bir mucizesi varsa bile biraderler Celano'ya aktarmayı unutmuşlardı. 13. yüzyılda deniz ticareti çok riskliydi. Belki de panelin resmedildiği tarihte Bartolo Tedaldi'nin gemisi Francesco'nun şefaatiyle bir fırtınadan kurtulmuştu ve bu yüzden o ve adamları kefareti ödemek istemişlerdi. Daha sonra hami Floransa'yla ilgili bu hikayenin unutulmasını istememişti.

¹⁷⁶Goffen, s. 46.

¹⁷⁷Cook, Ahlquist, s. 239.

Başka bir teori de Francesco'nun Floransa'ya özgü bir tövbecarlık hareketi başlatmış olabileceğiyle ilgilidir.¹⁷⁸ Fransiskanlar 1233-1234'te bu tür büyük kentsel hareketleri destekliyorlardı. Belki de on dokuzuncu sahnede, Santa Croce'nin ana altarında son bulan büyük bir tören alayı anlatılmaktadır.

Her hâlükarda bu iki sahnenin diğer panellerde tekrarlanmaması, Floransalı Fransiskanlar ve Floransa cemaati için özel bir anlamı olduğunu gösterir. Bu sahnelerle Francesco'nun mucizelerini yalnızca Assisi'deki mezarında göstermediği, Floransa'da mucizeler yarattığı vurgulanır. Francesco insanlara tövbe etmeleri için ilham vermiş, kente barış getirmiş ve tehlike anında Floransalıları korumuştur.

Narnili Bartolomeo'nun azizin şefaatiyle iyileşmesi 1 Celano ve 3 Celano'da geçer.¹⁷⁹ Aslında 1 Celano'da bu sahne kötürümlerin iyileşmelerinden hemen sonra gelir, ama sanatçı burada sahneyi deniz mucizelerinin arkasına almıştır.

Çok yoksul bir adam olan Narnili Bartolomeo, bir gün uyandığında bacaklarını hareket ettiremediğini fark etti. Bacaklarındaki hissizlik altı sene içinde gittikçe yayılırken bir gece rüyasında Francesco'yu gördü; aziz ona belli bir kaplıcaya gitmesini söylüyordu. Bartolomeo rüyayı neye yoracağı bilemediğinden piskoposa danıştı. Piskopos, Francesco'nun dediği kaplıcaya hemen gitmesini söyleyince Bartolomeo yollara düştü, fakat akşam karanlığında yanlış yola saptığını fark etti. Kaplıcayı ancak kendisini doğru yola sokan bir sesi takip edince bulabildi. Nihayet suya giren Bartolomeo, bir süre sonra bir elin ayağına dokunduğunu ve ikinci bir elin de bacağını çektiğini hissetti. Havuzdan iyileşmiş olarak çıkıp Tanrı'ya ve Francesco'ya şükranlarını sundu.

Bardi Aziz Francesco Ustası bu sahnede [**Resim G.102**] hikayenin ilk bölümleriyle hiç vakit kaybetmeden doğruca mucizenin gerçekleştiği ana geçmiş ve bu tercihiyle Berlinghieri'nin [**Resim G.103**] izinden gitmiştir. Bardi Paneli'nde Bartolomeo kompozisyonun solunda, elinde koltuk değnekleriyle suyun içindedir. Celano'da görünür olduğundan bahsedilmediği hâlde Francesco havuzun önünde durur; bir eliyle Bartolomeo'nun bacağını tutar, diğer eliyle de onu kutsar. Pescia Paneli'nde olduğu gibi, Bardi Paneli'nde de Bartolomeo iyileşmeden önce ve iyileştikten sonra olmak üzere iki kez resmedilmiştir; en sağda koltuk değneklerini elinde taşıyarak sahneden çıkar.¹⁸⁰

¹⁷⁸Franco, s. 33-34.

¹⁷⁹1C, *FA:ED*, vol. I, s. 300-301; 3C, *FA:ED*, vol. II, s. 460-461.

¹⁸⁰Narnili Bartolomeo'nun iyileşmesi, erken dönem Fransiskan ikonografisinde popüler bir temaydı. Mucize Pistoia [**Resim**

İyileştirmelerle ilgili mucizeler, diğer Hıristiyan azizlerinde de görülen hikayelerdir. Fransiskanlar erken dönem sanat hamiliklerinde azizin ölümünden sonra gerçekleştirdiği mucizelerin resmedilmesini sağlayarak Francesco'nun yaşamının kutsallığını ve gücünün sadece Assisi'yle sınırlı olmadığını vurgulamış, aynı zamanda İsa'nın yaşamı ile Francesco'nunki arasında ilişki kurmuşlardır. Bu hikayeler tercih edilmiştir, çünkü buradaki kötürümlerin, cüzzamlıların, içine iblis kaçmış insanların iyileştirilmeleri ilk önce İsa'nın gerçekleştirdiği mucizelerdir. Ayrıca kötürüm birinin iyileştiğini görsel olarak ifade etmek, sağır birinin tekrar duymaya başlamasını göstermekten kolaydır.

13. yüzyıla gelindiğinde kutsallıkla ilgili bakış açısı değişti, azizlerin iyileştirici güçlerine olan ilgi azaldı. 2 Celano'da Francesco'nun öldükten sonra gerçekleştirdiği mucizelerin yer almaması ve üçüncü bir *vita*'ya ihtiyaç duyulması bu yüzdendir. Aynı şekilde, Bardi Paneli'nde azizin öldükten sonra gerçekleştirdiği mucizelere fazla yer verilmemesi bu değişimin başka bir işaretidir. Pescia Paneli'ndeki toplam altı sahneden dördü azizin iyileştirici gücüne ilişkin mucizelere yer verirken bu rakam Bardi Paneli'nde (y. 1245) -azizin ölümünün betimlendiği sahne dahil- yirmide beştir. Üstelik bu mucizelerden bazıları ayrı ayrı ele alınmamış, aynı sahneye sıkıştırılmıştır. Oysa azizin yaşamını anlatan sahnelerde böyle bir tasarruf yoktur. Yine de Fransiskanlar azizin mucizelerini resmetmeyi bir anda bırakmamışlardır; eski ve yeni kutsallık anlayışı birlikte var olmuştur. Örneğin Pistoia Paneli'nde sekiz sahneden dördü; Pisa Paneli'nde altı sahnenin, Assisi ve Vatikan panellerinde ise dört sahnenin tamamı azizin iyileştirici güçleriyle ilgili mucizelere ayrılmıştır.

13. yüzyıl ortasından itibaren vurgu, Francesco'nun diğer azizlerle olan ortak özelliklerine değil, onu başkalarından ayıran özelliklere kaydı. Azizin kültü pekiştiği için iyileştirmelerle ilgili mucizelerini sık sık resmetmeye gerek kalmadı. Nitekim Orte ve Siena panellerinde hiç bu tür mucize sahnesi yoktur. Özellikle 13. yüzyılın son çeyreğinde azizin stigmatası ile yaşamının biricikliği ve İsa'ninkiyile olan benzerliği ön plana çıkmış, stigmatasının resmedildiği temsillerde yan tarafındaki yara daha çok gösterilmeye başlanmıştır. 1263'te Bonaventura'nın *Legenda maior*'unun tek resmi biyografi olarak kabul edilmesiyle birlikte bu panellerde gördüğümüz mucizeler

G.104]. Pisa [Resim G.105], Assisi [Resim G.106] ve Vatikan [Resim G.107] panellerinde de resmedilmiştir. Havuz bütün panellerde farklıdır. Örneğin Pescia Paneli'nde bir kayadan çıkıp havuza akan doğal bir kaplıcaysen Bardi Paneli'nde bir yapının parçasıdır. Sanatçılar muhtemelen yaşadıkları bölgenin geleneğini takip ederek izleyicinin bakınca havuz olduğunu kolayca anlayabileceği bir temsili tercih etmişlerdir.

yaratan Assisili Francesco -herhalde Bonaventura bu mucizelere değinmediği için- yok olacaktır.

Pescia Paneli ile Bardi Paneli'nde figürlerin ele alınma şekli -beyaz fırça vuruşlarıyla köprücük kemikleri ile başparmaktaki kemiğin vurgulanması gibi- birbirini andırır. Fakat Pescia Paneli'nin تنها sahnelerine karşılık, Bardi Paneli'nde daha kalabalık figür grupları görürüz. Sanatçı figürleri, genellikle perspektiften yoksun mekanlarda sıkışık gruplar hâlinde ele almış, ama bazı sahnelerde anlatı için önemli olan figürleri vurgulamıştır. Örneğin Sultana Vaaz sahnesinde sanatçı yerde bağdaş kurmuş oturan dinleyicilerin yüzlerini ve el kol hareketlerini birbirinden ayıştırmıştır. Bazı resimlerin bu şekilde daha detaylı, diğerlerinin daha kabaca resmedilmiş olması, panelden birkaç ressamın sorumlu olabileceğini düşündürür. Yine de genel olarak bakıldığında sahnelerin birbiriyle ortak özellikleri fazladır.

Bardi Paneli bir sivil haminin bağışıyla üretildi, ama bu hami ikonografik programdan da sorumlu muydu? Stein, kuzuların kurtarılması ile Francesco'nun cübbesini tasarlaması ve ayakkabılarını çıkarması sahnelerinde ve sanatçının Greccio'da Noeldeki yaklaşımında bazı Spiritualist alt metinler bulur.¹⁸¹ Goffen de Bardi Paneli'nin "Celano'nun Francescosu'nu" anlattığı ve onun insani yönünü ön plana çıkardığı görüşündedir.¹⁸² Gerek azizin yaşamından sahnelerin ele alınışı gerek seçilen sahneler gerekse de ölümünden sonra sergilediği mucizelerin resmedilmesi nedeniyle sanatçının *Legenda maior*'u kaynak olarak kullanmadığı açıktır. Fakat sahneleri Celano'nun metinlerine tamamen bağlı kalarak da resmetmemiştir. Sahne analizlerinde görüldüğü üzere birçok detay metindekinden farklıdır; hatta Celano'nun hiçbir kitabında var olmayan olaylar aktarılmıştır. Dolayısıyla Bardi Paneli'nin hem Celano'dan hem sözlü gelenekten faydalandığı sonucuna varılabilir. Buna rağmen sanatçı anlatının birçok yerinde sahnelerin sıralamasını değiştirerek Spiritualist mesajı güçlendirmiştir. Tedaldi ailesinin Fransisken teolojisine bu kadar hakim olması muhtemel görünmez. Şüphesiz Fransisken olmasa da izleyiciler anlatılan birçok şeyi anlayabilir; panelde empati kurabilecekleri pek çok unsur vardır. Fakat Spiritualist mesajın ağır bastığı bu tür bir ikonografik programdan Santa Croce'nin Spiritualist cemaatinin sorumlu olması daha olasıdır.

¹⁸¹Bu yüzden Parmalı Giovanni döneminde (1247-1257) yapılmış olabileceği öne sürer, hatta doğrudan Parmalı Giovanni'nin *minister generalis*'liğinin son yılını, 1257'yi gösterir. Stein, s. 294.

¹⁸²Goffen, s. 29.

Panelin izleyici kitlesinin kim olduğu, nerede sergilendiğine bağlı olarak değişir. Tedaldilerin Santa Croce'de aile şapeli yoktu; panel Bardi şapeli'nden önce muhtemelen yan şapellerde ya da *tramezzo*'da sergileniyordu. Öyleyse izleyici kitlesi hem Fransisken cemaat hem kiliseye gelen inananlardı. Fransisken cemaat herhalde Spiritualist alt metinleri rahatlıkla anlayabilmiştir. Peki paneldeki resimler sivil inananlar için ne ifade ediyordu? Biraderler paneli özel günlerde çıkarıp sergilemiş, vaaz sırasında yeri geldikçe resimleri göstermiş olabilirler. Panelde Francesco'nun yaşamı ve tövbekarlığı daha çok vurgulanmış, bu sahnelerle inananlara örnek alacakları bir model sunulmuştur. Francesco'nun rahibin okuduğu pasajdan etkilenerak cübbesini tasarlaması, dine dönerken ayakkabılarını çıkarması, sultana vaaz vermesi ve benzeri sahnelerle izleyicilere tarikatın kuruluş yılları ve güncel misyonu aktarılmıştır. Tarikatın Onaylanması ve Greccio'da Noel sahneleriyle Fransiskenlerin seküler ruhban sınıfıyla ilişkileri ve Kilise hiyerarşisindeki yeri gösterilmiş, bu şekilde Fransisken misyonu ve yaşam tarzını eleştirenlere cevap verilmiştir. Azizin stigmatası ve ölümden sonra gerçekleştirdiği mucizelerle stigmatasının meşruiyetini savunulmuştur. Mucize sahnelerinde, Francesco ile İsa arasındaki benzerliklere ve azizin şefaatçi olarak rolüne dikkat çekilmiştir. Deniz mucizeleriyle izleyiciye Francesco'nun Floransa'daki varlığı hissettirilmiştir.

13. yüzyıl ilerledikçe Kilise ve Fransiskenler arasında karşılıklı bir çıkar ilişkisi oldu. Kilise'nin Fransiskenleri destekleyecek sınırsız kaynağı vardı. Fransiskenler de Francesco'yu *alter Christus* olarak onun hizmetine sundular. Böylece 14. yüzyıla gelindiğinde Fransisken sanat hamiliğinin niteliği değişti. Giotto'nun Bardi şapeli duvarlarına yaptđı freskolarla azizin öldükten sonra gerçekleştirdiği mucizelerin yer almaması bunun kanıtıdır. Çünkü Francesco kültü artık yerleşmiş ve bu tür sahnelere ihtiyaç kalmamıştır. Tarikatın gündemi ve Kilise'yle arasındaki ilişkinin mahiyeti değiştiği için Fransisken sanat hamiliğinin amacı ve verdiği mesaj da değişmiştir.

Fransisken Tarikatı'ndaki kamplaşma, Jesili Crescenio döneminden beri hissediliyordu. Biraderlerin sayısı arttıka görüş ayrılıkları derinleşmiş, sonunda Francesco'nun vasiyetnamesi üzerinden iyice görünür hâle gelmişti. Fransiskenler artık yalın ayak dilenen Küçük Biraderler değillerdi. Üniversitelerde mevki sahibi olan, ayrıcalıklı bir ruhban sınıfına dönuşmüşlerdi; mutlak yoksulluk idealinden uzaklaşılmıştı. Bonaventura dönemine gelindiğinde Fransiskenler çoktan monastik ve akademik bir tarikat olma yolundaydılar.

Giotto'nun freskolarını resmettiği dönemde, Bonaventura'nın eğitim ve yoksulluk ideallerini uzlaştırma çabası boşa çıkmıştı. 1320'li yıllara Ioannes ile Fransiskenler arasında İsa'nın yoksulluğuna ilişkin tartışmalar hakimdi. Güney Fransa, Fioreli Gioacchino ile Olivi'nin öğretilerinden etkilenerek tarikata başkaldırmış Spiritualistlerle kaynıyordu. Fransiskenler, meydana gelen kargaşada dört biraderlerinin yakılmasına tanık oldular. Giotto'nun freskoları, çıkan olaylara Kutsal Roma imparatorunun da karıştığı, Ioannes'in İsa ile havarilerinin yoksul olduklarını söylemenin heretik sayılacağını ilan ettiği dönemin hemen öncesinde yapıldı.

5.4. Aziz Francesco'nun Yaşamı Fresko Dizisi

Bardi Şapeli'ndeki freskoların görsel kaynağı Assisi, Yukarı Kilise'deki sahnelerdir, fakat Francesco'nun yaşamını betimleyen en erken tarihli fresko dizisi Assisi'den değil, Konstantinopolis'teki Kalenderhane Camii'nden (Theotokos Kyriotissa Kilisesi) çıkmıştır.¹⁸³ 1250'lerin başından kalma, parçalar hâlinde günümüze ulaşabilmiş on sahne [**Resim G.108**], Latin istilası döneminde yapılmıştır. Kalenderhane örneğinin ardından Verona'daki San Fermo Maggiore (y. 1260), Gubbio'daki San Francesco (y. 1290'lar) ve Yukarı Kilise (1290'lar) freskoları gelir.

Yukarı Kilise'deki yirmi sekiz sahneye karşılık Bardi Şapeli'nde yalnızca altı sahne vardır. Giotto'nun freskoları şapelin yan duvarlarında üçer şerit hâlinde uzanır. Stigmata sahnesi, azizin yaşamını anlatan çizgisel anlatıdan koparılıp yedinci sahne olarak şapel girişinin hemen üstüne resmedilmiştir. Şapel içindeki sahneler 2.8 x 4.5 metredir. Girişte yer alan Stigmata sahnesi ise 3.7 x 3.9 metredir. İç duvarlarda yer alan sahneler, trompe l'oeul bir mermer kaide üstündedir ve Gotik bir tonozu taşıyan sütunlarla çerçevelenmiştir. Aziz'in yaşamının her bir sahnesi, içi bitkisel motifler ya da *cosmati*'yle¹⁸⁴ süslü şeritler ile birbirinden ayrılmıştır. Aslında freskolar ve trompe l'oeul kemerler doğu pencere pervazıyla aynı hizadaydı, ama 1333 yılındaki selden sonra pencere pervazı yükseltilmiştir.¹⁸⁵

¹⁸³Cecil L. Striker, Y. Doğan Kuban, "Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Second Preliminary Report", *Dumbarton Oaks Papers*, 22 (1968), 185-193, (191-193), <<http://www.jstor.org/stable/1291281>>, [erişim 18 Temmuz 2018] Bununla birlikte Louise Bourdua azizin yaşamını betimleyen en erken tarihli fresko serisinin (1228-1253; Mirasın Reddi, III. Innocentius'un Rüyası, Kuşlara Vaaz, Stigmata ve Francesco'nun Ölümü) Aşağı Kilise'de parçalar hâlinde bulunduğunu ileri sürer. Louise Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy* (New York: Cambridge University Press, 20014), s. 2.

¹⁸⁴12. ve 13. yüzyıllarda Romalı dekoratör ve mimarların tercih ettikleri bir mozaik tekniği. Bu teknikte renkli taştan küçük üçgen ve kareler, taştan büyük disk ve şeritlerle belli bir desen oluşturacak şekilde bir araya getirilir. *Merriam-Webster* [online], "Cosmati work", <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/Cosmati%20work>>, [erişim 11 Ekim 2018]

¹⁸⁵Gardner, *Giotto and His Publics*, s. 60.

Long freskoları 1315-1320, Gardner 1317-1321 yılları arasına tarihlendirir.¹⁸⁶ Şapelin altar duvarına Toulouselu Louis resmedildiği için *terminus post quem* azizin kanonizasyon yılı olan 1317 olarak belirlenmiştir. Fakat Goffen, Toulouselu Louis'nin aziz olmadan da hâleyle resmedilmiş olabileceğini söyler ve freskoların genel üslubuna bakarak yaptığı değerlendirme sonucu dekorasyon tarihinin 1310 ila 1316 yılları arası olduğunu iddia eder.¹⁸⁷ Assisi Bazilikası'nda Aziz Francesco'nun yaşamını anlatan freskolar, Bonaventura'nın *Legenda maior*'unun ikonografisine sadık, kanonik sahnelerdi. Birçok sanat tarihçisi Francesco'nun bu freskolarla *alter Christus* olarak gösterildiği ve azizin yaşamının Eski ve Yeni Ahit'ten olaylarla ilişkilendirildiği hususunda hemfikirdir. Giotto, Bardi Şapeli'nde de *Legenda maior*'u temel almış, hatta Assisi'deki çalışmasıyla ikonografi ve kompozisyon bağlamında benzerlikler kurmuştur. Ama sahneleri şapel duvarlarına yerleştirme şekliyle azizin yaşamından farklı olaylar arasında ilişki kurmada izleyiciye yardımcı olur ve fresko dizisinin tamamının Assisi dizisinden farklı mesajlar iletmesini sağlar. Bardi Şapeli'nin bir aile mezarı şapeli olması, Giotto'yu Assisi'de yapamayacağı dramatik karşıtlıklar kurmaya itmiş olabilir.

Kuzey duvarındaki freskolar [**Resim G.109**], Francesco'nun kendini dine adanması, güney duvarındaki freskolar ise [**Resim G.110**] misyonunu betimler. Aziz'in hikayesi *Legenda maior*'daki kronolojik sıraya göre kuzey duvarının en tepesinde, Francesco'nun babasını reddetmesiyle başlar, oradan güney duvarına sıçrar ve Tarikatın Onaylanması ile Ateşle İmtihan sahnelerine geçer. Bundan sonra kuzey duvarına atlayarak Arles'da Belirme ile devam eder. Beşinci sahne olan Stigmata şapel girişindedir. Altıncı sahne, Aziz Francesco'nun Ölümü ve Ruhunun Cennet'e yükselişi, kuzey duvarının en altında yer alır. Son sahne olan Birader Agostino ile Assisi Piskoposunun Rüyaları ise güney duvarının en alt kısmında, kuzey duvarıyla karşılıklı durur. Lavin, anlatının önce soldan sağa, sonra sağdan sola birkaç kuşak hâlinde devam ettiği bu tür anlatım biçimine *aerial boustrophedon* [**Resim G.111**] adını vermiştir.¹⁸⁸ *Boustrophedon* Yunanca "sabandaki öküz gibi dönmek" anlamına gelir. *Aerial boustrophedon*'da sahneler tek bir duvarda -ya da buradaki örnekte olduğu gibi- iki duvarda da devam ediyor olabilir. Lavin'e göre Giotto bu tekniği Francesco'nun gezgin

¹⁸⁶Long, s. 91; Gardner, *Giotto and His Publics*, s. 58.

¹⁸⁷Goffen, s. 57.

¹⁸⁸Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), s. 91. Yunanca *bous* "öküz", *strophe* "dönmek" anlamındadır.

yaşantısının özünü verebilmek, ayrıca son iki sahenin (azizin ölümü ve ölümünden sonra gerçekleşen mucizeler) aynı anda gerçekleştiğini göstermek için kullanmıştı. Ayrıca bu yöntem izleyiciyi, hikayenin kronolojik sırada olmadığını gördüğünde sahneler arasında yeni ilişkiler kurmaya yönlendiriyordu.¹⁸⁹

Assisi Bazilikası'nda Francesco'nun tarikatın kuruluşundan önceki çileci yaşantısı ve tarikatın geleceğine dair kehanetler ile azizin yaşamının ilk bölümüne geniş bir yer ayrılmışken Bardi Şapeli'nde bu kısım tek bir sahneyle özetlenmiştir; söz gelimi Innocentius'un Rüyası ya da Ateş Arabası sahneleri yoktur. Greccio'da Noel ya da Kuşlara Vaaz gibi erken dönem *vita* ikona ve freskolarda görülen popüler mucizeler de tercih edilmemiştir. Elbette bunda şapel mekanının yeterince büyük olmamasının etkisi vardır. Fakat Bardi Şapeli'nde Assisi'yle ortak konuların ele alınışında da bazı farklılıklar göze çarpar. Mesela Fransisken yoksulluğu sahnelerde baskın tema olarak karşımıza çıkmaz; Francesco hiç de yoksul biri gibi betimlenmemiştir.

Orta Çağ sanat hamiliği anlatılırken siparişin tamamlanması için başı yapan mesen, eseri ortaya koyan sanatçı, ikonografik programın oluşturulması ve işin denetiminden sorumlu tarikat arasındaki ilişkilerin 15. ve 16. yüzyılların sivil hamilik faaliyetlerinden farklı olduğuna değinilmişti. Buna uygun olarak Bardi Şapeli örneğinde de ailenin ikonografik program üstündeki denetimi sınırlıdır. Bardiler hamilik haklarını kiraladıklarında şapelin boyutu, kilise içindeki konumu ve hangi azize adandığı çoktan belirlenmişti. Buna rağmen Fransiskenler, Bardi ailesi ve Anjou Hanedanı arasındaki organik ilişki resimlere sızmayı başarır. Peki Giotto bu ilişkiler ağı içerisinde nerede duruyordu?

Giotto'nun kariyeri papalık, komün ve Floransa'nın üst orta sınıfıyla iç içe geçmiştir. Giotto, papalık himayesi altındaydı. İlk hamisi Kardinal Stefaneschi olmuş, Fransiskenlere yakın duran kardinal için San Pietro Bazilikası'nın portikosuna Navicella'yı yapmıştı.¹⁹⁰ VIII. Bonifatius da (1230-1303) Giotto'ya Laterano Bazilikası'nda kendini 1300 yılı şenlikleri sırasında *loggia*'dan halkı selamlarken gösteren bir fresko sipariş etmişti. Sanatçının papalıkla ilişkisi bunlarla sınırlı kalmadı; Assisi Bazilikası'nda Piskopos Teobaldo Pontano için Mecdelli Meryem Şapeli'ni, Kardinal Napoleone Orsini (1263-1342) için ise Aziz Nicholas Şapeli'ni resimledi.¹⁹¹

¹⁸⁹ Lavin, s. 83.

¹⁹⁰ Harry B. Gutman, "The Rebirth of the Fine Arts and Franciscan Thought: Il Giotto di Bondone", *Franciscan Studies*, 6.1 (1946), 3-29, (s. 9), <<https://www.jstor.org/stable/41974169>>, [erişim 26 Temmuz 2018]

¹⁹¹ Bu iki şapel Giotto ve atölyesine atfedilir. Alessandro Tomei, *Giotto* (Florence: Giunti, 1998), s. 35.

İtalyan komünlerinin üst orta sınıfını oluşturan banker ve tüccarlar da müşterileri arasındaydı. Enrico Scrovegni bunların en bilinenidir. Giotto, Santa Croce'de de *grandi*'ye ait dört şapel resimlemiş, ama yalnızca Peruzzi ve Bardi şapelleri ile kilisenin girişindeki Meryem freskosu günümüze ulaşabilmiştir. Anjou Hanedanı'nın hakim olduğu Napoli'de kaldığı dönemde ise atölyesi zengin hamiler için altar panosu üretim merkeziydi; yani o da Fransisken Tarikatı ve Bardi ailesi kadar Anjou hanedanlık çevresinin içindeydi.

Giotto, başka sektörlerde de iyi bir iş adamıydı. Dokuma tezgâhı alamayacak kadar yoksul dokumacılara tezgâh kiraliyordu. Floransa'da tefecilik yasağını delmeden kâr elde etmek için o dönem sık kullanılan bir yöntemdi bu. Sanatçı bu işten ayda %120 kâr elde ediyordu. İşçinin mütevazı miktarlarda borcu varsa ona kefil oluyor, borçlu ödeme yapamayınca alacaklıyla anlaşarak kendini de alacaklı olarak gösteriyordu. Bu durumda mahkeme malı Giotto'ya da tahsis ediyordu; ayrıca sanatçı kapora olarak kendisine bırakılan malı sonradan elden çıkarabiliyordu. Giotto'nun alacaklarını bu şekilde toplamak için altı ayrı avukatı vardı.¹⁹²

Giotto'nun Fransisken Tarikatı'yla tam olarak nasıl bir bağlantısı vardı? Sanatçının *Terzo Ordo*'ya mensup olduğuna dair bir belge ya da tanıklık yoktur. Ama Assisi Bazilikası ve Santa Croce'de çalıştığı göz önünde bulundurulursa sanatçının Fransisken değerlerine sempati duyduğu söylenebilir. Giotto'nun kızlarından birinin adı Chiara, oğullarından birinin adı Francesco idi.¹⁹³ 14. yüzyılda ailelerin çocuklarına koruyucu aziz ve azizelerin isimlerini koyması iyice gelenekselleştiği için Giotto'nun bu popüler -üstelik de kendisine hamilik eden- dilenci tarikata kayıtsız kalmış olması pek olası değildir. Öte yandan Giotto, yoksulluğun her türlü kötülüğün başı olduğunu, gönüllü yoksulluğun günaha ve ikiyezlülüğe yol açtığını da ileri sürmüş, hatta yoksulluğa karşı çıkan bir *canzone* bile yazmıştır.¹⁹⁴ Giotto şiirini XXII. İoannes'in İsa ve havarilerinin yoksulluğunu reddettiği bir dönemde kaleme aldığından, lanetlediği yoksulluk herhalde hamisi olan Santa Croce'nin Manastırcı Fransiskenlerininki değil, Spiritualistlerin yoksulluğuydu. Bu açıdan bakıldığında Bardi Şapeli freskolarında gördüğümüz cübbeleri bol kesim ve geniş yenli, bellerine bağladıkları sicimlerin yerlere kadar uzandığı Fransisken temsilleri, Santa Croce'deki ikonografik programına

¹⁹²Antal, s. 160. Giotto herhalde Fransiskenler aracılığıyla *Humiliati*'yle ilişki kurmuş ve bu bağlantı sayesinde dokumacılık sektörüne girmişti.

¹⁹³Antal, s. 161.

¹⁹⁴Antal, s. 161.

ve tarikat vizyonuna aykırı düşmez. Süsleme programını tek başına yönlendiren bir Fransisken Tarikatı'ndansa tarikat-bağışçı-sanatçı arasındaki özgün bir iş birliği Bardi şapel freskoları örneğinde daha akla yatkın görünür. Bardi Şapeli'nde yapılan restorasyonlarda neredeyse hiç *sinopia* bulunamamıştır. Figürlerin başları dışında, geniş yüzeyler tek seferde resmedilmiştir. Birden çok ressamın çok hızlı çalıştığı tahmin edilir. Muhtemel Giotto ve atölyesi siparişi, Avignon'da papadan taç giyecek Robert'in Floransa'ya gelişi için yetiştirmeye çalışıyordu. 1312'de Floransa ile Napoli kralı arasındaki ittifak yenilenmişti. Robert ve karısı Sancia'yı Floransa'da Peruzziler ağırdayacaktı. Bu durum, fresko dizisini başlatmış ya da tamamlanmasını hızlandırmış olabilir.¹⁹⁵

Giotto, sahnelerin arka planı için kent manzarası tercih ederek hikayenin farklı aşamalarını birbirine bağlamıştır. Renk simetrisi ve kompozisyonların birbirini yankılaması da sanatçının kullandığı başka bir bütünlük sağlama yöntemidir. Poeschke, sahneleri çerçeve içine alan mimari düzenlemenin, kompozisyon planıyla uyumlu olduğuna dikkat çekerek Giotto'nun amaç, imge ve mekan arasında yeni bir resimsel birlik yarattığını belirtir.¹⁹⁶ Ayrıca Giotto, sahnelerde ışık kaynağı olarak şapelin altar penceresinden gelen doğal ışığı kullanmıştır. Bu şekilde kurmaca ile gerçek mekanı tamamen örtüştürür. Francesco bu sahnelerde hep ışık kaynağına dönüktür; ya ışığa bakar ya da ona doğru yürür. Şapelin kuzey duvarındaki sahnelerde ise yaygın ışık tercih edilmiştir.

Bardi Paneli'nde olduğu gibi Giotto'nun fresko dizisinde de ilk sahne Francesco'nun mirasını reddedişi ile başlar. Bonaventura'nın kitabında ana hatlar Celano'nunkiyle hemen hemen aynı olmakla birlikte, yazarın olaylara yaklaşımı tamamen farklıdır. Bonaventura *Legenda maior*'u tarikat gündeminin bambaşka olduğu bir dönemde yazmıştı. Fransiskenler 1260'lı yıllarda kentlerde insanlarla iç içe yaşayan, seküler ruhban sınıfına pastoral hizmetlerde yardım eden, akademik uğraşları olan bir tarikatı. Dolayısıyla Francesco'nun vasiyetnamesinde savunduğu türden yoksulluk, ancak "imrenilebilecek, fakat örnek alınmaması gereken" bir yoksulluktur.¹⁹⁷ Buna bağlı olarak Bonaventura'nın Francesco'su bir hayli uzlaşmacı ve orta yolcudur. Bonaventura, azizin yaşamındaki bazı olaylara -söz gelimi ani hayırseverliklerine-

¹⁹⁵Goffen, s. 58.

¹⁹⁶Chloe Rebecca Reddaway, "Visual Theology in 14th and 15th Century Florentine Frescoes: A Theological Approach to Historical Images, Sacred Spaces, and the Modern Viewer", (PhD Dissertation, King's College London, 2013), s. 63, <<https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>>, [erişim 24 Temmuz 2018]

¹⁹⁷LgM, *FA:ED*, vol. II, s. 570.

gerekçe göstermek adına olayların kronolojik sırasını değiştirmiş, hatta gerekli yerlerde bu nedenleri kendi üretmiştir.

Bonaventura'nın metninde Francesco ticaretin hakim olduğu bir dünyada yetiştiği hâlde en başından itibaren hayırsever biri olarak karşımıza çıkar. Yazar, Celano'nun aksine, Francesco'nun dünyevi yaşantısının ne gibi kusurlar barındırdığına neredeyse hiç değinmemiştir; kabahat Francesco'da değil, içinde yaşadığı toplumda ve çocuklarını kötü yetiştiren ailelerdedir.

Francesco'nun yaşadığı ruhani dönüşüm ve babasının mirasını reddetmesi ilk iki bölümde anlatılır.¹⁹⁸ Celano'da olduğu gibi burada da Francesco'nun kendini Tanrı'nın eline bırakma nedeni geçirdiğı rahatsızlıktı. Francesco, içi silah dolu saray rüyasını yanlış yorumladığı için Apulialı soylunun birliğine katılmış, yolculuğunun daha ilk molasında ikinci bir rüya görmüştü. Tanrı bu sefer ona bir soru sormuştu: "Francesco, kimin sana daha çok faydası dokunur; efendinin mi, hizmetkarın mı? Zengin birinin mi, yoksa yoksul birinin mi?" Francesco ilk şıkkı seçince Tanrı ona o hâlde neden efendiyi, zengin olan Tanrı'yı bir hizmetkara, yoksul bir ölümlüye tercih ettiğini sormuş ve geri dönmesini emretmişti. Bu olay azizi derinden etkiledi. Bir gün yolda gördüğü bir cüzzamlıyı öpüyor, başka bir gün kırlara gidip tefekküre dalıyor, eline geçen her şeyi yoksullara dağıtıyordu.¹⁹⁹

Bir gün Assisi *contado*'sundaki San Damiano Kilisesi'nde Tanrı'ya ona yol göstermesi için dua ederken, altanın arkasında asılı duran ahşap Çarmıha Gerili İsa figürünün onunla konuştuğunu duydu: "Francesco, git ve yıkılmakta olan kilisemi onar". Francesco, artık yerine getirebileceğı bir görev olduğunu düşünerek bu harap kiliseyi onarmaya karar verdi. Bonaventura'ya göre Foligno satışı bu yüzden gerçekleşti. Hikayenin devamı ufak tefek detaylar haricinde (Francesco giysilerini çıkarınca içine kıldan gömlek giydiğı ortaya çıkar) Celano'da anlatıldığı gibidir. Bunun haricinde Celano'da Francesco cübbesini mirasın reddinden birkaç yıl sonra tasarlariken, Bonaventura bu olayı Francesco'nun babasıyla yüzleşmesinin sonucuymuş gibi ele alarak azizin kararını vurgulamış ve hikayenin dramatik etkisini arttırmıştır.

Bardi Şapeli'ndeki birinci hikaye olan Mirasın Reddi, Assisi'de beşinci sıradadır. Giotto, kompozisyonu kurarken Assisi'deki modelinden faydalanmıştır. Mirasın Reddi

¹⁹⁸LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 530-542.

¹⁹⁹Bonaventura'ya göre Francesco yoksullara yardım etmeye Apulia yolculuğı öncesinde başlamıştı. Yoksul düşmüş bir şövalyeye kendi giysilerini çıkarıp vermişti. LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 532.

[**Resim G.112**], Yukarı Kilise'de San Damiano Haçının Konuşması ile Innocentius'un Rüyasının ortasında yer alır. Giotto, baba ile oğul arasındaki çatışmayı vurgulamak için sivillerle ruhban sınıfının olduğu iki grubu, fona yerleştirdiği iki mimari yapıyla birbirinden iyice ayırtmıştır. Bardi Şapeli'nde [**Resim G.113**] bu sistemden vazgeçerek Francesco ile Pietro di Bernardone'yi tek bir mimari yapının oluşturduğu bir fonun önünde buluşturur. Yine de sahne dramatik etkisinden hiçbir şey kaybetmemiştir, çünkü sanatçı Assisi piskoposluk sarayını iki cephesini de görebileceğimiz şekilde resmetmiş ve Francesco'yu iki cephenin birleştiği aksa yerleştirmiştir. Francesco bir âlemden diğerine geçmektedir.

Aslında Bonaventura bu hikayeyi anlatırken ne olayın geçtiği yerden ne de tanıklardan söz eder. Ama Giotto, Francesco, Pietro di Bernardone ve Assisi piskoposuyla birlikte Assisilileri de piskoposluk sarayının önünde gösterir. Francesco, Assisi piskoposu ve keşişlerle saray duvarının bir yanında, iyi giyimli Floransalı cemaat diğer yanındadır. Giotto, Assisi freskosundaki figürlerin yüzlerine şiddetli ifadeler vermemiştir. Bardi Şapeli'ndeki sahnede ise duygusal karşıtlıklar üstünde daha çok durmuştur. Assisililerden bazıları olan biteni onaylamıyormuşçasına çatık kaşlarla ya da dudak bükerek, bazıları ise hayretle veya ilgili bakışlarla baba ile oğulun karşılaşmasını izler. Pietro di Bernardone'nin kolunda Francesco'nun az önce üstünden çıkarıp attığı giysiler vardır. Öteki eli ise oğlunu tokatlamak üzere öfkeyle havaya kalkmıştır.

Ne aziz ne de Pietro di Bernardone resmin merkezindedir. Hikayenin iki ana karakterinin, birbirine zıt iki grubun arasında Francesco'nun eski ve yeni yaşamı arasındaki uçurumu sembolize edercesine bir boşluk yer alır. Kompozisyonun merkezindeki bu boşluk Yukarı Kilise'deki sahnede de vardı. Fakat Bardi Şapeli'nde fiziksel boşluk, ruhani bir uçuruma dönüşür. Cemaatten birinin kolunu, diğerinin belini tutarak zaptetmeye çalıştığı Pietro di Bernardone, oğluna doğru son bir hamle yapmıştır, ama Francesco çoktan onun etki alanı dışındadır. Giotto bu noktada babanın diyagonal hareketi ile Francesco'nun dikey hareketi arasında başka bir karşıtlık kurar. Francesco kollarını Göklerdeki Babasına doğru uzatmıştır. Bu hareketi hem biyolojik babasını reddediş hem de birbirine zıt iki dünya arasındaki mesafeyi kapama çabası olarak yorumlanabilir. 1 Celano'da da, *Legenda maior*'da da Francesco, Pietro di Bernardone ile birlikte olayın tanıklarına da hitap ediyordu. Dolayısıyla Francesco'nun köprü kurma çabası, tarikatın gelecekte üstleneceği misyonu (bireysel ibadet ve misyon/vaaz) işaret ediyor olabilir.

Mirasın Reddi, fresko dizisi içinde kadınların da görüldüğü tek sahnedir. Bu kadınlardan biri solda, azize taş atan bir çocuğu elinden tutmuştur. Giotto, bu grubun tam karşısına, başka bir çocuğun elini tutan bir din adamı resmederek simetriyi sağlar. Taş atan çocukların hareketi, Yukarı Kilise'deki versiyona göre çok daha dikkat çekicidir. Aslında taş atma *Legenda maior*'da değil, 1 Celano'da geçer. Fakat Giotto herhalde Kalveri Dağı ikonografisine gönderme yapmak ve İsa ile Francesco arasındaki benzerliği ima etmek istemiştir.

Piskoposun diğer figürlerden yukarıda durması, onu daha önemli bir karakter olarak ötekilerden ayırır. Başındaki tacı sahneye törensel bir hava katmıştır. Francesco'yu peleriniyle örtmesi, Orta Çağ'daki tarikata giriş törenlerini akla getiren, sembolik bir harekettir. Francesco'nun piskoposun pelerinine sarınması, artık Kilise'nin koruması altında olduğuna ve gelecekte Kilise'nin rehberliğinde ilerleyeceğine işaret eder. Aziz, dünyevi giysilerini atarak manastır yaşantısına geçmiştir. Goffen, üstündeki kırmızı giysiden Assisi *priori*'sine mensup olduğunu anladığımız figürün Ridolfo'nun ya da Bardilerin bir akrabasının portresi olduğunu iddia eder.²⁰⁰

Giotto, dramatik gerilimi sağlamada renkten faydalanmıştır. Sanatçı, piskoposun pelerinde maviyi tercih ederken Pietro di Bernardone'nin giysisini sarıya boyamıştır. Bu sarı, Giotto'nun Arena Şapeli, İsa'nın Tutuklanması sahnesindeki [**Resim G.114**] Yahuda'nın giysisindeki -ve IV. Laterano Konsili'nde alınan kararla tüm Yahudilerin giymek zorunda kaldığı- sarıyla aynı tondadır.

Genel olarak bakıldığında, Bardi Şapeli'ndeki Mirasın Reddinde dramatik ve psikolojik etki, Yukarı Kilise'deki muadilinden çok daha güçlüdür. Bu sahnenin tam da tonozda yer alan itaat alegorisinin altına denk gelmesi bu etkinin tesadüfi olmadığını gösterir. Giotto'nun başarısı, kompozisyon tercihi ile figürlerine verdiği jest ve ifade yatar. Söz gelimi bu sahnenin Assisi versiyonunda gökyüzünde Francesco'nun seçimini onaylayan Tanrı'nın eli yer alır. Bardi Şapeli'nde ise bu mucizevi olay dışlanmıştır. Artık gerçek insani duygular söz konusudur, ki bu da anlatıyı daha etkili kılar.

Hikaye, güney duvarının en tepesinden Tarikatın Onaylanması ile devam eder. Bonaventura'daki tarikatın onaylanması bazı detaylarla Celano'nun metninden ayrılır. Örneğin Francesco III. Innocentius'un huzuruna çıktığında orada bulunan Sabina

²⁰⁰Goffen, s. 66.

piskoposu, İsa ve havarilerinin yaşam tarzının imkansız olduğunu söylemenin dine küfür sayılacağını belirterek Francesco'ya destek verir. Francesco da zengin kral ile yoksul kadının meselini anlatır. Bu hikayede yoksul, ama güzel bir kadınla evli bir kral vardır. Bu kadın ona çok benzeyen çocuklar verdiği için çocuklar kralla aynı sofrada yemek yerler. Francesco bu meseli şöyle yorumlar: Ezeli ve ebedi Kralın çocukları asla açlıktan ölmekten korkmamalı, çünkü Cennet'in Kralı müritlerine nasıl sonsuz krallığı vaat ettiyse onlara yardımcı da olacaktır. Innocentius'un da anlatacak bir hikayesi vardır. Papa, Francesco gelmeden önce rüyasında Laterano Bazilikası'nın yıkılmak üzere olduğunu, ama ufak tefek, yoksul görünümlü bir adamın bazilikayı sırtlanıp kurtardığını görmüştür. İsa'nın ve onun kilisesini doğrultacak kişinin Francesco olduğuna iyice emin olunca biraderlerin başlarını tıraşlayarak onları vaaz vermeye yollar.²⁰¹

Bardi Şapeli'ndeki Tarikatın Onaylanması sahnesi [**Resim G.115**], aynı törensel havanın varlığına rağmen, Yukarı Kilise'deki muadilinin ihtişamlı iç mekanından [**Resim G.116**] farklı bir ortamda geçer. Sahnede Francesco, biraderler, papa ve kardinaler kaset tavanlı, üçgen alınlıklı bir yapının içindedir. Üçgen alınlığın ortasında Havari Petrus'un monokrom bir *imago clipeata*'sı²⁰² vardır. Petrus madalyonuyla izleyiciye şu mesaj iletilir: Petrus nasıl Kilise'nin kurucusuysa, Francesco da Fransisken Tarikatı'nın kurucusudur. IX. Gregorius Santa Croce'yi Kilise'nin, yani Aziz Petrus'un himayesine soktuğu için Petrus kilisenin koruyucu azizlerinden biridir. Dolayısıyla Fransiskenlerin papalık koruması altında olduğu da ima edilir.

Francesco kompozisyonun ana aksının biraz solunda yer alır. Cübbesinin rengi ve hâlesiyle diğer biraderlerden ayrıştırılmıştır. Sahnenin iki yanında, portiko benzeri yapıların altında içeri bakan ikişer figür dikkati merkezdeki azize çeker. Francesco'nun hâleli başı ve üçgen alınlıktaki madalyon, form olarak birbirini tekrarlar. Aziz, sahnenin solundaki tahtında oturan papanın önüne diz çökmüştür. Fakat bir bacağı yerdeyken diğeri ayağa kalkmak üzereymiş gibi bükülmüştür. Azizin ve tüm biraderlerin başları tıraşlıdır. Dolayısıyla aziz *forma vitae*'sini papaya çoktan sunmuş, parşömeni geri almaktadır. Tarikat onaylanmıştır. Francesco'nun arkasında diz çökerek ellerini kavuşturmuş on iki birader yer alır. Bonaventura, Francesco'nun Roma'ya giderken yanında kaç birader olduğundan bahsetmiyordu. Fakat temel kaynaklar,

²⁰¹LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 542-550.

²⁰²İmparator, papa ve piskopos gibi ünlü ya da ölmüş kişilerin madalyon içindikileri büstleri. "Imago clipeata", *Medieval Art: A Topical Dictionary*, Leslie Ross (Connecticut: Greenwood Press, 1996), s. 127.

İsa'nın yaşamı ile azizin yaşamı arasında bir paralellik kurmayı hedeflediklerinden grubun Francesco'yla birlikte on bir kişi olduğunu söyler. Her ne kadar *Legenda maior* azizin tek resmi biyografisi kabul edildiğinde diğer biyografiler yasaklansa da, havarilere gönderme yapan on bir birader büyük ihtimalle sözlü gelenekte mevcuttu. Yine de sanatçı, bu sahnenin Yukarı Kilise'deki muadilinde on bir kişi betimlemişken Bardi Şapeli'nde on iki kişi resmetmiştir. Long, grubun en arkasındaki on ikinci biraderin sahneye sonradan eklendiğini iddia eder.²⁰³ Bu figürün cübbesi, mavimsi gri tonlarıyla diğer biraderlerin koyu kahverengi cübbelerinden farklıdır. Figür daha hacimsel ele alınmıştır; cübbesinin kıvrımları altından bacağının hareketi takip edilebilir. Gruptan kopuk durur ve diğerleri içinde bir tek onun elleri görünür; böylece Francesco'nun hareketini tekrarlar. Bu kişinin kim olduğuna dair tarihsel bir veri günümüze ulaşmamıştır, ama Goffen'e göre bu son figür *canonicum regularium* olan Federigo Bardi olabilir. Aynı şekilde Ridolfo'nun babasının mirasında para bıraktığı ya da ailenin ruhani işleriyle ilgilenen bir Fransisken olması da mümkündür.²⁰⁴

Giotto, kalabalık grubu dengeleyebilmek için -Bonaventura hikayesinde sadece tek bir kardinalden bahsettiği hâlde- papanın her iki yanına birer kardinal resmetmiştir. Assisi'deki sahnenin aksine, papa da Francesco gibi tam profilden betimlenmiştir. Papa ve kardinallerin tören giysileri içinde olmaları, papanın oturduğu taht, üçgen alınlıklı ve portikolu yapı, biraderlerin diz çöktükleri yere serili halı gibi törensel detaylar tarikatın resmi ve önceden ayarlanmış bir törenle onaylandığını düşündürür. Oysa III. Innocentius biraderlere sadece sözlü onayını vermişti; tarikatın resmi olarak onaylanması ancak 1223'te, III. Honorius tarafından gerçekleşecekti. Fakat burada parşömene yapılan vurgu, tarikatın sözlü değil, yazılı bir onay aldığını gösterir ve Kilise'nin tarikatın yanında olduğu mesajını güçlendirir.²⁰⁵

Serinin ilk iki resmi son derece törensel bir havaya sahiptir. Francesco her ikisinde de merkezde değil, ana hattın biraz sağında ya da solunda yer alır. Şapelin kuzeyduvarındaki ilk sahnede Francesco'nun yaşam tarzı önce Assisi piskoposu tarafından onaylanmıştır. Bu sahnenin hemen karşısında, güney duvarında yer alan sahnede bir sonraki aşamaya geçilmiş, Francesco bu sefer papanın da onayını almıştır.

²⁰³Long, s. 97.

²⁰⁴Goffen, s. 67. Öte yandan Francesco'nun hemen arkasında, ilk grubun en sonunda yer alan figürün de portre olduğu iddia edilebilir, çünkü cübbesinin rengi Francesco'nunkiyle aynıdır ve diğer biraderlerden ayrı durur.

²⁰⁵Gardner, *Giotto and His Publics*, s. 62. Muhtemelen o dönemki XXII. Ioannes gerilimi nedeniyle Tarikatın Onaylanması dışında papalıkla ilgili başka hiçbir sahne fresko dizisine dahil edilmemiştir.

Kısacası ilk iki sahnede Francesco'nun dine dönüşünün olumlanması söz konusudur.

Francesco'nun sultanla karşılaşması *Legenda maior*'un dokuzuncu bölümünde geçer ve yazarın hikayeye yaklaşımı Celano'nunkinden bir hayli farklıdır. Francesco, iki başarısız denemeden sonra martir olma arzusuyla yanıp tutuşarak Suriye'ye gider.²⁰⁶ Bonaventura'nın bu ifadeyi, "martir olma arzusuyla yanıp tutuşmak" dönemin misyonerliği özendiren hagiografik edebiyatında sık sık kullanıldığı için tekrarladığına inanılır.²⁰⁷

Celano'daki isimsiz yoldaş Bonaventura'da Illuminato Birader'e dönüşmüştür; Illuminato ve Francesco düşman kampına geçerler. Ernoul'un vakayinamesinde Francesco sultana, Müslümanların dininin sahte olduğunu kanıtlayamazsa kellelerini almasını söylüyordu. Bonaventura, tehdidi ima olmaktan çıkarır. Her ne kadar V. Haçlı Seferi sırasında Kuzey Avrupa'nın çoğunda "el Kamil" adıyla bilinse de, onu "Sarazenlerin sultanı" olarak adlandıran Celano'nun aksine Bonaventura'nın "Babil sultanı" olarak bahsettiği Kamil bin Adil, Hıristiyan kellesi getirecek herkese altın vaat etmiştir.

Francesco ve Illuminato kötü muameleye maruz kaldıktan sonra nihayet sultanın huzuruna çıkarılırlar. Sultan kim olduklarını, nereden, ne amaçla geldiklerini sorguladığında Francesco hiç korkmadan en yüce Tanrı tarafından, sultana ve halkına İncil'in hakikatini ve ruhun kurtuluşunu göstermek için gönderildiklerini söyler. Sultan azizin cesaretinden etkilenmiştir, ondan biraz daha kalmasını ister. Francesco, sultanın halkıyla birlikte Hıristiyan olmaya niyeti varsa kalabileceğini dile getirir. Sultan İslam'dan dönmeyecekse, Francesco tartışmayı seyreden Müslüman âlimlere büyük bir ateşten geçerek hangi dinin tanrısının daha yüce olduğunu kanıtlamaya hazırdır. Sultanın maiyetindeki âlimlere inancı tamdır; inançları için hepsinin ateşten geçeceğine ya da işkencelere katlanacağına güvenir. Ama yaşını almış, kıdemli bir Müslüman âlimin Francesco'nun sözleri üzerine mekanı yavaşça terk ettiğini de görmüştür. Sultan, Hıristiyan olursa halkının ona isyan edeceğini söyleyerek azizreddeder. Yine de ona birçok değerli hediye verir. Francesco'nun bunları reddetmesi sultanın ona olan hayranlığını artırır; Francesco'dan bu değerli hediyeleri alıp yoksul Hıristiyanlara dağıtmasını ister. Francesco, sultanda gerçek bir dindarlık görmemiştir, hiçbir hediyeyi kabul etmez. Bu insanları döndüremeyeceğini görüp

²⁰⁶"Sexto namque conversionis suae anno, desiderio martyrii flagrans (...)" LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 600.

²⁰⁷Ahlquist, s. 49.

martir olamayacağını anlayınca Kutsal Topraklar'a geri döner.²⁰⁸

Haçlıların 12 Temmuz 1221'de savaşa devam kararı alıp sonrasında yenilerek Dimyat'tan koşulsuz şartsız çekilmek zorunda kaldıklarından daha önce bahsedilmişti. 13. yüzyılın sonuna doğru Memlük Sultanı Baybars'ın (1223-1277), Kalavun'un (y. 1222-1290) ve El Eşref Halil'in (1262-1293) saldırılarıyla Haçlıların Levant'taki hakimiyeti hepten zayıfladı. 1291'de Akka'nın da düşüşüyle Haçlılar Levant'tan tamamen atıldılar. Bu esnada Fransisken Tarikatı'nda da birtakım köklü değişiklikler oluyordu. Bonaventura 1256'da tarikatın başına geçmişti; 1260'ta Narbonne'da yeni bir yönetmelik üzerinde çalışıyor ve Francesco'nun resmi biyografisini yazıyordu.

Tüm bu değişikliklerle birlikte Francesco'nun Doğu yolculuğunun ele alınma şekli de değişti. Bonaventura hikayede bu noktaya geldiğinde, vurguyu azizin martir olma arzusuna kaydırdı, çünkü aziz bir *alter Christus*'tu. Bonaventura, bunun altını çizebilmek adına Sultana Vaaz sahnesine bir "ateşle imtihan" unsuru kattı ve ateşle imtihan bundan sonra bu hikayenin standart bir parçası oldu.

Ateşle imtihan, Orta Çağ'da kullanılan bir tür işkenceyle sorgulama yöntemidir. Orta Çağ'da suçlanan kişinin masumiyeti ya da suçluluğu, ateş ve suyla imtihan gibi birtakım tehlikeli sınavlara tabi tutulurdu. Kişi, imtihanı hayatta kalarak atlarsa, yaralanmazsa ya da yaraları hızla iyileşirse masumiyetini kanıtlamış olurdu. Bu tarz sorgulamalar *judicium Dei*, yani "Tanrı'nın hükmü" olarak görülüyordu, çünkü Tanrı'nın mucizeleriyle masumlara yardım edeceğine inanılıyordu. III. Innocentius, IV. Laterano Konsili'nde rahiplerin imtihanlara liturjik katılımlarını yasakladı, onun yerine şüphelinin birkaç tanığın şikayetiyle aklanmasını şart koştu.²⁰⁹ Böylece işkenceyle sorgulama -17. yüzyılın cadı avlarında tekrar canlanmak üzere- Geç Orta Çağ boyunca yavaş yavaş azalarak son buldu.

Francesco, muhtemelen çocukluğunda ateşle ve suyla imtihanlara tanık olmuştu. Dolayısıyla sultanla karşı karşıya geldiğinde ani bir ilhamla ateş yakılmasını istemiş olabilir. Yine de V. Haçlı Seferi'ne ilişkin erken tarihli vakayiname ve hagiografik anlatıların hiçbirinde azizin böyle bir meydan okumasından bahsedilmez. Zaten Kilise'ye itaate büyük önem veren Francesco'nun, III. Innocentius'un emrine karşı

²⁰⁸LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 602-604.

²⁰⁹Konsilde yasaklanan, din adamlarının bu tür sorgulamaları kutsalıydı. Böylece hukukta sekülerleşmeye gidilmiştir. Peter Brown, "Society and Supernatural: A Medieval Change", *Daedalus*, 104.2 (1975), 133-151, s. 136, <<https://www.jstor.org/stable/20024334>>, [erişim 1 Şubat 2019]

gelerek ateşle imtihan talep etmesi mümkün değildir.

Ateşle imtihan temalı mucizeler Dominikenlerde de vardı. Saksonyalı Jordan (y. 1190-1237), Aziz Dominic'in heretiklerle mücadele ederken onların kitaplarıyla birlikte kendininkileri de ateşe attığını ve Dominic'in kitaplarının zarar görmeden tam üç kez ateşten kurtulduğunu aktarır.²¹⁰ Frugoni buradan yola çıkarak dilenci tarikatların üye sayısının hızla arttığı bir dönemde Bonaventura'nın Francesco kültürünü desteklemek zorunda hissettiğini, bu yüzden Ateşle İmtihan mucizesini ürettiğini ileri sürer. Bonaventura, tarikatın kurucusu Francesco'nun Aziz Dominic'ten geri kalmasını istememiştir. Bu bağlamda Bonaventura'nın ateşle imtihanı "Dominic sadece kitabını riske atarken Francesco canını ortaya koydu" demeye getirir ve Francesco'nun misyonunun aslında başarılı olduğunu iddia eder. Böylece bu mesaj ve Ateşle İmtihan sahnesi, Giotto'nun Yukarı Kilise'deki ve Bardi Şapeli'ndeki freskolarıyla gelenekselleşir.²¹¹

Bonaventura'nın hikayesinde Francesco ateşten geçmeyi teklif eder, ama sultan kabul etmediği için ateş yakılmaz. Hem Assisi'deki hem de Bardi Şapeli'ndeki freskolarda ise Giotto kompozisyona ateş de ekleyerek Bonaventura'nın söylemini güçlendirmiştir. Yukarı Kilise'deki sahnede [**Resim G.117**] ateşle imtihan kompozisyonunun odak noktasıdır. Francesco merkezde bir eliyle kendini, ötekiyle yanan büyük ateşi gösterir. Illuminato, Francesco'nun hemen arkasında yer alırken sultan ardında danışmanı ve muhafızlarıyla kompozisyonun sağında, tahtında oturur. Âlimler sahnenin solunda, geriye korku dolu bakışlar fırlatarak kaçarlar. Sultan eliyle ya ateşi ya da Francesco'yu işaret eder; demek ki imtihan yeni başlamıştır. Sahne dikey doğrultuda -âlimler, Francesco ve sultan ile danışmanları olmak üzere- hemen hemen üç eşit bölüme ayrılmıştır. Sultanın eli ile Francesco'nun sağ eli ateşe doğru uzanan bir diyagonalle sahneyi ikiye böler ve dikkatimizi yine ateşle imtihana yönlendirir. Yukarı Kilise'deki bu sahne, Akka'nın düşüşünden ve Hıristiyanlar bölgeden sürüldükten sonra resmedilmiştir, ama freskonun izleyiciye verdiği mesaj bu değildir: Ateşin resmedilmesi, Francesco'nun inancı için göze aldığı riski, sultanın âlimlerinin korkaklığını ve inançsızlıklarını vurgular. İslam ve Hıristiyanlık arasındaki çatışmaya

²¹⁰OP Central", *Dominican Resources*, The Libellus of Jordan of Saxony, Concerning the Lord Diego, Bishop of Osmá, and St. Dominic, His Companion, Sent to Preach Against the Heretics, <<http://opcentral.org/resources/2012/08/23/the-libellus-of-jordan-of-saxony/>>, [erişim 27 Temmuz 2018]

²¹¹Alexandra Dodson, "Trial by Fire: St. Francis and the Sultan in Italian Art", *The World of St. Francis of Assisi: Essays in Honor of William R. Cook*, ed. Bradley R. Franco (Netherlands: Brill, 2015), (60-80), s. 35-40, <DOI: 10.1163/9789004290280_005>.

ve Hıristiyanlığın bundan üstün çıktığına işaret ederek dramatik bir etki yaratır.

Bu vurgular Giotto'nun Bardi Şapeli'ndeki freskosunda yinelenir, fakat sanatçı resme yeni unsurlar da katmıştır. Sahne [**Resim G.118**] güney duvarında, Tarikatın Onaylanmasının hemen altındadır. Giotto, ateşin betimlenmesi haricinde Bonaventura'nın metnine sadık kalmıştır. Yukarı Kilise'dekinin aksine, Bardi Şapeli'ndeki sahnede kompozisyonun odak noktası sultandır. Kamil bin Adil yine tahtında oturur, ama bu sefer yanında danışmanları ya da muhafızları yoktur. Giotto'nun Antik sanattan etkilendiği ve Antik figürlerin pozlarından yararlandığı bilinir. Burada da sultanın duruşu Galla Placidia mozağindeki İyi Çobanın duruşuna [**Resim G.119**] benzer. Sultan, ya Müslüman âlimlere Francesco'nun meydan okumasına cevap vermelerini ve/veya görevlilere onları buna zorlamalarını emretmekte ya da konuyla ilgili nihai kararını vermektedir. Giotto, sahneden dışarı çıkmakta olan her bir âlimin hareketini, sola doğru uzanan tek bir hareketin farklı aşamalarıymışçasına ele almıştır. Âlimlerden sarılı olan -ki bu sarı Mirasın Reddindeki Pietro di Bernardone'nin harmanisiyle aynı tondadır- cübbesinin yeniyle ateşten ve Francesco'nun inancından korunmak ister gibidir. Yukarı Kilise'de Francesco'nun dizlerine kadar gelen ateş burada göğsüne yükselmiştir. Aziz artık eliyle ateşi işaret etmez; Assisi'dekinden daha cesurdur, ateşe girmek üzere cübbesinin eteklerini kaldırmıştır, diğer eliyle ise başındaki hâleyi gösterir. Illuminato da bu sefer Assisi'deki gibi Francesco'nun ardına saklanmamış, ellerini dua eder gibi kavuşturmuştur.

Giotto, hikayenin kritik bir anını seçmiştir. Mirasını reddettiği sahnede Francesco'nun kararı birçok kişiyi duygusal bir tepki vermeye zorluyordu. Burada da anlatıdaki karakterlerden birinin, sultanın kararı diğerlerini etkilemektedir. İki din arasında bir kıyas söz konusudur ve sultan sahnedeki tek karar merciidir; daha doğrusu kararsız kalmıştır. Eliyle kompozisyonun sağındaki büyük ateşi ve Francesco'yu gösterir, ama tam tersi yöne, kompozisyonun solundaki kaçan âlimlere bakar. İnancı ile Francesco arasında ikilemedir. Yani Bardi Şapeli'nde odak noktası ateşle imtihandan ziyade, sultanın kararıdır.

Bu hikayeyi yazarken Bonaventura'nın aklında herhalde İlyas Peygamber'in Baal rahiplerine ya da Musa ve Harun'un, firavunun sihirbazlarına meydan okuması vardı. İlyas ve Baal peygamberlerinin karşılaşması Eski Ahit'in Krallar Kitabı'nda geçer. Tanrı, puta tapan İsrail halkını üç yıl kuraklıkla cezalandırmıştır. İlyas Peygamber,

İsrail'in günahkar kralı Ahab, Baal ve Aşera'nın peygamberleri ve tüm İsrail halkı ile Karmel Dağı'nda karşı karşıya gelir. İlyas, Baal'ın dört yüz peygamberine kurbanlık boğa hazırlamalarını söyler. Herkes kendi tanrısına seslenecek, kiminki ateşle yanıt verirse o, gerçek Tanrı olarak kabul edilecektir. Baal'ın peygamberleri akşama kadar altarın etrafında dans edip bağırırlar, ama Baal'dan ses gelmez. Sonra İlyas sunağını düzenleyerek etrafına bir çukur kazar. İçine odunları dizip boğanın parçalarını üstüne koyar ve İsrail halkından çukuru suyla doldurmalarını ister. Sonunda Tanrı, İlyas'ın kurbanlığı için suları bile kurutacak bir ateş yollar.²¹²

Ateş mucizesi bu hikayede Tanrı'nın varlığının ve gücünün bir işaretidir; insanlar gerçek Tanrı'yı bu şekilde tanırlar. Giotto'nun Ateşle İmtihanında Müslüman âlimler yeni Baal peygamberleridir; tıpkı onlar gibi ateşle imtihandan geçemezler. Kral Ahab Sarazenlerin sultanına, İlyas Peygamber ise Francesco'ya dönüşmüştür.²¹³ İslam, Batı'da uzun süre sahte din olarak görüldüğü için Bonaventura'nın İlyas ve Baal peygamberleri ile Francesco ve Müslüman âlimler arasında benzerlik görmesi olağandır. Bonaventura'da sultan açıkça dile getiremese bile Hıristiyanlığın üstünlüğünü kabul eder; Francesco'ya duyduğu saygı bunun kanıtıdır. Giotto, bu sahneye ateşi ekleyerek Bonaventura'nın Francesco'nun aslında başarılı olduğu iddiasını görsel olarak destekler. III. Innocentius, Francesco'ya bir misyon vermişti. Aziz bu misyonu kafirlere vaaz vererek başarıyla yerine getirmektedir.

Sahne, Bardi ailesi-Fransiskenler-Anjou Hanedanı ve Haçlı propagandası üzerinden de çok şey söyler. Bardilerin Haçlı Seferleri'yle doğrudan ilişkileri vardı. Ridolfo'nun büyük büyük babası Bardo'nun ağabeyi olan Gualterotto di Gualteretto, Santa Maria del Fiore'de *canonicorum regularium* idi. Gualterotto di Gualteretto, Kudüs piskoposluğunun Floransalılara armağan ettiği Aziz Filipus röliğini almak üzere Kudüs'e gittiğinde Kutsal Kabir'i Müslümanlardan kurtarmak için Haçlılara katılmış, 1204'te Akka piskoposu olmuştu.²¹⁴

Bardilerin Anjou Hanedanı'nı desteklediğinden daha önce bahsedilmişti. II. Charles'ın oğlu Robert ile eşi Sancia Bardilerin müşterisiydi. Bardiler, Anjou Hanedanı'nın bankerleri, Floransa da hanedanın müttfikiydi. Kral ve eşi 1310'da, yani freskoların yapıldığı tarihte Floransa'ya geldi, 1312'de ise Floransa ile hanedan arasındaki ittifak

²¹²1. Krallar 18:24.

²¹³Dodson, s. 74-76.

²¹⁴Goffen, s. 71.

tazelendi.²¹⁵

Anjou Hanedanı'nın hem Kutsal Topraklar'la hem Fransiskanlarla ilişkisi vardı. II. Charles, IX. Gregorius'tan Kudüs tahtının hakkını satın almıştı. Oğlu Robert de tahtta hak iddiasını sürdürdü; Kudüs, Napoli ve Sicilya krallıklarını elinde tuttu. VI. Clemens 1342'de çıkardığı iki fermanla (*Gratias agimus* ve *Nuper carissimae*) Robert ile Sancia'ya Kutsal Topraklar'daki Kutsal Yerler'e bağış yapma izni verdi. Sancia *Terzo Ordo* mensubuydu. Robert'in amcası IX. Louis ise *Terzo Ordo* mensubu olup olmadığı kesin değilse bile Fransisken sempaticanıydı. VII. ve VIII. Haçlı seferlerinden sonra Sicilyalı IV. Konrad (1228-1254) adına Kudüs'ü yönetmiş, 1297'de aziz ilan edilmişti.

Clemens'in fermanları Fransiskanların de Kutsal Topraklar'daki konumlarını değerlendiriyordu. Biraderler bu dönem Levant'ta faaliyet göstermeye başlamışlardı. Aslında tarikatın erken dönemlerinden beri Doğu'ya misyona gidiyorlardı, fakat 1333'te Mısır'ın Memlük sultanından, günümüzde Filistin'e denk düşen Kutsal Yerler'de pastoral hizmet verme izni aldılar.²¹⁶

Fransiskanların, tarikatın Haçlı Seferleri'ndeki rolüne ya da Kutsal Topraklar'daki Anjou-Bardi çıkarlarının örtüşmesine dair karmaşık mesajları ikonografik programlarına gerçekten dahil edip etmedikleri belirsizdir. Ancak arka planı ne olursa olsun, Ateşle İmtihan sahnesinde Fransisken misyonunun ve vaazın öneminin iletildiği açıktır.

Assisi'deki fresko dizisinde Ateşle İmtihandan sonra Francesco'nun Vecdi, Greccio'da Noel, Pınar Mucizesi, Kuşlara Vaaz, Celano Şövalyesi'nin Ölümü ve III. Honorius'un Huzurunda Vaaz sahneleri gelir. Ancak Giotto, Bardi Şapeli'nde doğrudan Arles'da Belirme sahnesine geçmiştir. Bonaventura, Ateşle İmtihanın tam karşısına denk düşen kuzey duvarındaki bu sahneye *Legenda maior*'un dördüncü bölümünde, azizin bölge toplantılarına bedenen olmasa bile manen katıldığını, hatta bazen bu toplantılarda Tanrı'nın şaşırtıcı kudreti sayesinde gözle görülebildiğini anlatırken değinir. Metin, Celano'nun hikayesiyle birçok ortak noktaya sahiptir. Buna karşılık Celano'da Monaldo'nun sözleri kanıt olarak yeterli bulunurken, Bonaventura'da Francesco sonradan Arles'da Belirme olayını sözlü olarak doğrular. Kitabın amacı, azizin *alter*

²¹⁵Goffen, s. 71.

²¹⁶Tarikatın *Osservanti* kolunun ortaya çıktığı 15. yüzyıla kadar Zion Dağı'nın gözetimi Manastırcılarda kalacaktı. Fransiskanlar bugün bile Kutsal Kabir Kilisesi'nin bekçileridir. John V. Tolan, *Saint Francis and the Sultan: The Curious History of a Christian-Muslim Encounter* (Oxford: Oxford University Press, 2009), s. 258, <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzI4MzE1N19fQU41?sid=b331cd15-eb60-4dff-a51e-58f53b5ea6bd@sessionmgr101&vid=1&format=EB>>, [erişim: 31 Temmuz 2018]

Christus olduğunu kanıtlamaktır. Francesco Arles'da bu yüzden, Antonio'nun haçla ilgili sözlerine tanıklık etmek için belirir. Sonraki bölümlerde bu olay azizin stigmatasının habercisi olarak yorumlanacaktır.²¹⁷

İzleyici, mekan olarak Arles *convento*'sunun toplantı salonuna [**Resim G.120**] bakar. Yapının cephesi Narbonne Yönetmeliği'ne uygun olmayan pahalı bir mermerle kaplıdır. Kemerli bir kapı, toplantı odası ile revaklı avluya açılır. Ön planda on iki havariye gönderme yapan on iki birader sıralara oturmuş, fonda, kompozisyonun solunda duran Antonio'nun vaazını dinlemektedir. Antonio'nun bulunduğu mekanda beş dinleyici daha yer alır.

Yukarı Kilise'deki sahnede [**Resim G.121**] kompozisyonun bir odak noktası yoktu. Kompozisyon düşey doğrultuda geliştiği için sahnenin ortasında kalabalık bir figür grubu birikmiş ve sanatçı bu nedenle kompozisyonun üst kısmını mimari unsurlarla doldurmak zorunda kalmıştı. Bardi Şapeli'nde ise iki yana doğru genişleyen bir kompozisyon vardır; doğal olarak mimari de yatay düzlemde gelişir. Figür grupları, ön ve arka olmak üzere çok daha belirgin biçimde birbirinden ayrılır. Giotto, Ateşle İmtihan sahnesinde yaptığı gibi burada da merkeze önemli bir figür yerleştirerek psikolojik gerilimi tırmandırır. Yatay figür gruplarının tekdüze yapısını sadece Francesco ile Antonio'nun yarattığı dikey akslar bozar. İkisi de diğer figürlerden yalıtılmış, çerçeve içine alınmıştır: Antonio, en soldaki kemerin içinden görülür, Francesco ise ortadaki kemerin altındadır. Kompozisyon bu bakımdan tam karşısında yer alan Ateşle İmtihanın kompozisyonuna benzer. İkisi sahneye de frontal imgeler (Ateşle İmtihanda sultan, Arles'da Belirmede Francesco) hakimdir. Çerçevelenmiş ve diğerlerinden yüksek bir konuma yerleştirilmiş, anlatıya ve kompozisyona hakim bu frontal figürler aracılığıyla kalabalık figür grupları birbirinden ayrıştırılmıştır.

Giotto, Tarikatın Onaylanması ve Ateşle İmtihan sahnelerinde kullandığı yöntemi burada tekrarlar, yalnızca önemli figürlerin ellerini belirgin resmeder. Francesco'nun havaya kaldırdığı kolları kemerle birleşerek neredeyse dairesel bir form oluşturmuştur. Bu şekilde izleyicinin gözleri ister istemez azizin avuç içlerine kayar. Sanatçı diğer biraderlerin de ellerini gizleyerek izleyicinin dikkatini sonradan stigmatanın belireceği ellere çeker.

²¹⁷LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 557, s. 638.

1312 *Exivi Paradiso*, Fransiskenlerin boyasız kumaştan, kaba ve tek tip cübbe giymelerini zorunlu kılıyordu. Giotto, Tarikatın Onaylanmasında yaptığı gibi Arles'da Belirmede de normalde çoğu monokrom olan Fransisken cübbelerinden bazılarını açık kahverengi, bazılarını mavi-gri, bazılarını ise koyu kahverengi resmederek renksel bir denge yakalamaya çalışmıştır.

Bonaventura'nın hikayesinde sadece Monaldo azizi görür. Fakat Giotto ön plandaki en az dokuz biraderin başını Francesco'ya dönük resmettiğinden burada çok sayıda kişinin azizi gördüğünü söyleyebiliriz. Biraderlerden ikisinin sırtı izleyiciye tamamen dönük olduğu için nereye baktıkları anlaşılmaz. Başka birinin başı öne eğiktir, tefekküre dalmıştır. Fondaki biraderler ise Antonio'yu dinlerler. Francesco iki odanın eşliğinde, havada süzülmemektedir. Ama kolları çarmıha geriliymiş gibi iki yana açık değildir; orans pozisyonundadır. Aslında *Legenda maior*'da Arles'da Belirme azizin stigmatasının habercisi olarak değerlendiriliyordu. Dolayısıyla Francesco'nun orans pozisyonunda resmedilmesi, ilk bakışta azizin İsa ile olan benzerliğine yapılan vurgunun şiddetini azaltmış gibi görünür.

19. yüzyıl sonunda Bianchi bu sahneyi restore ederken Francesco'nun arkasına bir Çarmıha Gerili İsa figürü eklemiştir. 1950'li yıllara gelindiğinde İsa'nın hâlesi, çarmıha gerildiği haç, haçın dibinde yas tutanların kumaş kıvrımları hâlâ seçilebiliyordu [Resim G.122]. Bu detaylar 1958-1959 restorasyonunda kaldırıldı. Cole'a göre Bianchi freskoyu restore etmeden önce de Francesco'nun arkasında bir haç vardı ve Bianchi restorasyonu yaparken bunu temel almıştı.²¹⁸ Gerçekten de Francesco'nun önünde durduğu kare, azizi simetrik olarak çerçevelemez; muhtemelen fondaki haçın Francesco'nun sağından görülebilmesi hedeflendiği için hafif solda kalır. Herhalde Bianchi'nin restorasyon sırasında bulduğu bir *sinopia* kalıntısı ya da eski bir resim, ona burayı haçla restore etmesi için fikir vermişti.²¹⁹ Durum buyusa azizin orans pozisyonunda resmedilmesi, *alter Christus* olduğu mesajına gölge düşürmez.

Sahnedeki yalnız aziz ve İsa arasında değil, azizin takipçileri ile İsa'nın kiler arasında da bir paralellik kurulur. İsa takipçilerine onun adı altında bir araya gelenler için her yerde mevcut bulunacağını vaat etmişti. Francesco da o sırada bedenen Umbria'da olduğu hâlde, Padova'lı Antonio'nun İsa'nın çarmıha gerilmesi üzerine vaaz verdiği bir

²¹⁸ Bruce Cole, "Giotto's Apparition of St. Francis at Arles: The Case of the Missing Crucifix?", *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 7.4 (1974), 163-165, (s. 165), <<http://www.jstor.org/stable/3780484>>, [erişim 7 Ağustos 2018]

²¹⁹ Cole, s. 165.

bölge toplantısında manen hazır bulunur. Ama aslında sadece belli erdemlere sahip, tefekküre dalmış bir birader için oradadır. Bu bağlamda Giotto, Bardi Şapeli'nde Yukarı Kilise'deki kompozisyonu ters yüz ederek kullanır. Assisi'deki sahnede biraderlerin içinde yalnızca Monaldo (Antonio'nun hemen yanında elini çenesine dayamış figür) Francesco'yu görmüştü; Francesco'nun varlığını sezmiş gibi duran iki figür hariç diğer biraderler Antonio'ya bakıyorlardı. Antonio'nun ağzı hafif aralıktı, bakışları Francesco'ya yönelmişti; sanki vaazının ortasında Francesco'yu görmüş de donakalmıştı. Bardi Şapeli'nde ise Antonio'nun ağzı kapalıdır; aziz vaaz veriyormuş gibi görünmez. Zaten ön plandaki biraderlerin hiçbiri Antonio'ya bakmaz; muhtemelen Monaldo'yu temsil eden başı öne eğik figür dışında, herkesin bakışları Francesco'ya yönelmiştir. Başka bir deyişle, Yukarı Kilise'deki sahnede Francesco'nun Arles'da belirmesine Antonio'nun vaazı neden olmuşken, Bardi Şapeli'nde bunu sağlayan Monaldo'nun tefekkürüdür.

Tefekküre yapılan vurgu aslında ilginçtir, çünkü Bonaventura'nın hikayesinde olmayan bir vurgudur bu. Bonaventura, Francesco'nun aynı anda hem Provence hem Umbria'da bulunduğunu aktarırken azizin doğa üstü gücünü kanıtlama peşindedir; Monaldo'nun saygın bir birader olduğunu söylemekle yetinir. Halbuki 1 Celano'da Monaldo'nun alçak gönüllü ve sabırlı oluşunun, sık sık dua ettiğinin altı çizilmişti.²²⁰ Monaldo bu niteliklerinin neticesi olarak Francesco'yu görebilmişti.

Francesco'nun yaşantısı incelendiğinde birbiriyle çelişken iki unsur göze çarpar: Aziz bir yandan başkalarına yardımcı olmayı, hizmet etmeyi ister. Ama devasa bir tarikatı yönetecek idari beceriye sahip değildir; sık sık yalnız kalıp tefekküre dalma ihtiyacı duyar. Bu iki zıt kutup, misyon ve tefekkür, Fransisken teolojisinde de mevcuttur. Bonaventura da tarikatın başında olduğu süre zarfında zıt kutupları uzlaştırmaya çalışmıştı. Fransiskenlerin görevi hem tefekkürle hem misyonla, başka bir deyişle Tanrı'yla birleşme arzusuyla ve bu amaca ulaşmaya çalışırken başkalarına da ilham vermekle ilgiliydi.²²¹ Bu görevin ikinci kısmını, yani vaazın da dahil olduğu pastoral hizmet kısmını gerçekleştirebilmeleri için biraderlerin eğitim almaları şarttı. Francesco her ne kadar şiddetle karşı çıkmış olsa da, Bonaventura'ya göre akademik eğitim Fransisken vazifesinin ilk unsuruyla, tefekküre dayalı yaşam ilkesiyle çelişmiyordu. Bu açıdan bakıldığında Ateşle İmtihan, Fransisken misyonunu -*vita activa*'yı- temsil

²²⁰C. FA:ED, vol. 1, s. 225.

²²¹E. R. Daniel, "The Desire for Martyrdom: A Leitmotif of St. Bonaventure", *Franciscan Studies*, 32 (1972), 74-87, (s. 79), <<http://www.jstor.org/stable/44000285>>, [erişim 8 Ağustos 2018]

ediyorsa, Arles'da Belirme de tefekküre dayalı yaşam ilkesini temsil eder.²²² Aslında Francesco, Padova'ya yazdığı bir mektupta, dua ve ibadetin ruhunu öldürmediği sürece akademik çalışma yapmasına izin vermişti.²²³ Dolayısıyla Antonio'nun vaaz verdiği bir sahnede Francesco'nun merkezde yer alması, freskoya bakan biraderlere azizin akademik eğitimi onayladığı mesajını da veriyor olabilir.

Fresko dizisinin beşinci sahnesi Stigmatadır, ama Giotto bu sahneyi kronolojik anlatıdan kopararak şapelin giriş kemerinin üstüne resmetmiştir. Böylece şapele giremeyen ziyaretçiler de freskoyu görebilirler. Daha önce de belirtildiği gibi, Francesco stigmata geçiren ilk aziz değildi, fakat Fransiskanlar stigmatasını onu diğer azizlerden ayıran bir işaret olarak kullandılar. Dolayısıyla sahnenin herkesin görebileceği bir yere resmedilmesi, bu olayı azizin yaşamının en önemli anı hâline getirir ve *alter Christus* olduğu fikrini güçlendirir. Ayrıca şapelin *titulus*'unu göstermiş olur.

Bonaventura ile Celano'nun stigmata anlatımları ilk bakışta birbirine benzer, fakat iki metin arasında ikonografik değişime neden olan belirgin farklılıklar vardır. Celano, Francesco'nun serafı gibi kanatları olan bir adam gördüğünü söylüyordu. Bonaventura'da ise bu varlık doğrudan seraf olarak geçer ("*vidit Seraph...*"), hatta yazar sonradan İsa'nın seraf görünümünde olduğunu da ("*Christo sub specie Seraph...*") ekler.²²⁴ Celano'da Francesco bu görünümün ne anlama gelebileceği üzerine çok düşünmüş ve bir sonuca varamamıştı. Bonaventura'da Francesco İsa'yı tamamen taklit edecekse, bu dönüşümün bedeninin ölümüyle değil, ruhunun tutuşmasıyla ("*per incendium mentis...*") gerçekleşeceğini anlar.²²⁵ Yani Bonaventura'da stigmatanın nedeni, "azizin ruhunu tüketen İsa aşkının ateşidir". Stigmata ile seraf arasında net bir bağlantı kurmayan Celano'nun aksine, Bonaventura'da yaraların ortaya çıkış serafın görünmesine bağlanır. Celano'daki seraf, Bonaventura'da çarmıha gerili adama dönüşür ve İsa'yla özdeşleşir.

Celano'da azizin stigmatasını önce Elias ve Rufino görüyor, halk ancak azizin cansız bedenini görmeye gittiğinde bundan haberdar oluyordu. Francesco hayattayken bu mucizeyi en yakınlarından bile saklamak istemişti. *Legenda maior*'da ise aziz stigmatasını yoldaşlarından saklayamayacağını fark edip birkaçına danışır; içlerinden

²²²Long, s. 104.

²²³A Letter to Brother Anthony to Padua, *FA:ED*, vol. I, s. 107.

²²⁴LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 632.

²²⁵LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 632.

Illuminato, Francesco'nun olağanüstü bir şey gördüğünü sezerek ona insanları ilahi sakramentlerden mahrum bırakmaması gerektiğini söyler. Bonaventura, Francesco'nun La Verna'dan Çarmıha Gerili İsa'nın izlerini taşıyarak indiğini belirtir. Ama bu izler taş tabletlere veya ahşap panellere değil, etine kazınmıştır. Bu şekilde yazar, Francesco ile Eski Ahit peygamberlerinden Musa arasında da bir benzerlik kurar. Bir anlamda Francesco da bir yasa koyucudur.²²⁶

Sahne [**Resim G.123**], transeptin güneyindeki sağ pencereden aydınlanır. Giotto kompozisyonu tasarlarken Assisi'deki freskosu ile birlikte 13. yüzyılın *vita* geleneğinden de faydalanmış olmalıdır. Bu sahne geleneksel olarak dağlık bir ortamda, azizin kaldığı inziva yerini temsil eden bir yapıyla resmedilir. Burada da La Verna Dağı kompozisyonun fonunda yükselirken Francesco ön planda, bir düzlüktedir. Fakat Yukarı Kilise'de olduğu gibi [**Resim G.124**] iki değil, bir yapı vardır; sağ altta ufak bir şapel görülür. Dağ, Yukarı Kilise'deki muadiline göre daha çoraktır ve Leo figürü tamamen atlanmıştır. 3 Celano'da, Francesco La Verna'dayken her gün sabah ibadetinden önce onu selamlayan bir şahinden bahsediliyordu.²²⁷ Giotto, Bardi Şapeli freskosunda Leo'yu anlatıdan çıkarır, ama şahini bu mucizenin tanığı olarak dağın doruğuna yerleştirir. Seraf sağda, Bonaventura'nın metnine sadık biçimde üç çift kanatlı, insan formunda ve İsa gibi çarmıha gerilmiş olarak ele alınmıştır. Giotto'dan önceki stigmata sahnelerinde -örneğin Bardi ve Pescia panellerinde- Francesco iki dizi üstüne çökmüş ve stigmatayı almak üzere kollarını kaldırmış gösterilirdi. Seraf haçlı(ya da çoğunlukla haçsız) şekilde frontal betimlenir, yaralarından çıkan ışınlar Francesco'nun hâlesine çarpardı. Işık huzmelerinin azizin bedenine çarptığında yarattığı fiziksel etki gösterilmezdi. Giotto hem Yukarı Kilise hem Bardi Şapeli'ndeki sahnede meleğin ve Francesco'nun bedenini farklı ele alarak bu geleneksel anlatımdan ayrılır.

Yukarı Kilise'deki stigmata sahnesinde Francesco diz çökmüş, sağa bakar. Ağırlığını sağ dizine vermiştir, sol bacağı yerdedir. Seraf sağda, azizin hemen üstünde süzülür. Çivi izlerinden çıkan beş ışık huzmesi Francesco'nun avuç içleri, ayakları ve sağ yanıyla eşleşir. Azizin bedeni stigmatanın etkisiyle hafif geriye doğru bükülmüş, parmakları kıvrılmıştır. Fakat yine de Francesco'nun önceden ne yaptığına ya da serafa nasıl tepki verdiği dair belirgin bir ipucu yoktur.

²²⁶LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 633.

²²⁷3C, *FA:ED*, vol. II, s. 413.

Yukarı Kilise freskosundaki bu özellikler -Francesco'nun tek dizi üzerine çökmesi, serafın azize dönük olması, azizin stigmataya verdiği fiziksel tepki ve onu İsa'yla eşleştiren çizgiler- Bardi Şapeli'nde de tekrarlanır. Ama Yukarı Kilise'de Francesco profilden resmedilmişken Bardi Şapeli'ndeki pozu çok farklıdır. Aziz burada da diz çökmüştür; sağ dizi bükülmüştür, sol bacağı yerededir. Fakat bedeni profilden gösterilmemiş, yukarı kaldırdığı sağ eli ve gövdesi frontal ele alınmıştır. Baş ve sol eli sağa, serafa bakar. Figürün belden yukarısı ve aşağısı arasında bir uyumsuzluk vardır. Sanki Francesco dua etmek için izleyiciye doğru diz çökmüş de, meleğin geldiğini hissedince dönüp arkasına bakmaya çalışmış gibidir. Yani aziz stigmatayı kalkmadan, gövdesini döndürerek karşılamıştır. Assisi'deki doğal poza karşılık oldukça garip bir duruştur bu. Fakat o tarihte ana altarda Çarmıha Gerili İsa konulu bir panelin yer aldığı göz önünde bulundurulursa, Giotto'nun burada freskoyu içinde bulunduğu mekanla ilişkilendirmeye çalıştığı ortaya çıkar. Çünkü bu durumda Stigmata sahnesindeki Francesco sola, kilisenin ana altarındaki Çarmıha Gerili İsa paneline bakmaktadır.²²⁸

Giotto bu garip pozla Assisi'dekine kıyasla daha doğal bir sonuç elde eder. Stigmatanın etkisiyle Francesco'nun başının da geriye itilmiş olması ve şaşkınlıktan hafif aralanmış dudakları bu etkiyi artırır. Meleğin sağ elinden çıkan ışın, azizin başının arkasından devam ederek azizin sağ eline çarpar. Seraf ve Francesco'nun bu kusursuz eşleşmesiyle azizin İsa'nın kopyası, bir *alter Christus* olduğu fikrinin altı çizilir.

Legenda maior'daki "*Christo sub specie seraph*" ifadesi önemlidir, çünkü ökaristideki İsa'yı tarif ederken de aynı kelimeler tercih edilir. Bonaventura'nın metninde bu ifadeyle İsa'nın seraf görünümünde olduğu kastedilir. Buna uygun olarak Giotto da freskosunda serafi İsa olarak resmetmiştir. Zaten freskonun başlığı "*vidit Christum in specie seraphim crucifixi*"dir. Yukarı Kilise'deki serafın kanatları İsa'nın belden aşağısını tamamen saklarken, Bardi Şapeli'nde meleğin İsa olduğu -saç, sakal ve hâlesiyle- çok daha belirgindir. Bardi serafi, eski ikonografiye uygun olarak çarmıha gerili ve profilden betimlenmiştir. Kanatların ele alınışı hem Assisi versiyonuna kıyasla Bonaventura'nın metnine daha sadıktır hem daha gerçekçidir. En alttaki çift aşağı iniktir ve İsa'nın bedenini örter. Figürün belden aşağısını kapatan kumaşın kıvrımları geriye doğru uçmakta, bu da meleğin Francesco'ya doğru hızla uçtuğu

²²⁸Donal Cooper, "Redefining the Altarpiece in Early Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan Context", *Art History*, 36.4 (2013), 686-713, (s. 704), <<https://doi.org/10.1111/1467-8365.12030>>, [erişim 15 Ocak 2019]

izlenimini yaratmaktadır. En yukarıdaki kanat çiftinin iyice geriye çekilmiş olması bu etkiyi güçlendirir. Ortadaki çift ise öne uzanmıştır. Böylece melek hızla azize doğru uçuyormuş ve onu görünce orta kanatlarını kullanarak bir anlığına durmuş izlenimi yakalanır. Ayrıca serafın bu hareketi ile dağın doruğuna tünemiş şahinin hareketsizliği arasında bir zıtlık yaratılmış olur.

Bonaventura, stigmata mucizesini ele alırken vurguyu fiziksel olandan ruhani olana kaydırmıştır. İsa'ya duyduğu sevgi Francesco'nun ruhunu tüketiyordu ("*incendim mentis*"). Stigmata, bu içsel durumun dışarıya yansımasıydı. Bonaventura böylece kutsallığı yalnızca fiziksel acı çekme ve kefaretle ödeme olarak kabul eden ortodoks geleneğe stigmatayı da soktu.²²⁹ Fakat yazarın içsel olana verdiği öneme karşılık, Giotto stigmata sahnesinde mucizenin "cismani" yanını vurgulamayı tercih etmiştir.

Aziz Augustinus'a göre cismani, hayali ve entelektüel olmak üzere üç türlü tasavvur (*visio*) vardır.²³⁰ Cismani tasavvur akla uygundur ve dış dünyada karşılığı vardır. Hayali tasavvur tamamen muhayyile içinde mantıklıdır. Entelektüel tasavvurda ise içsel ya da dışsal bir etki veya formun yardımı olmaksızın doğüstü bir farkındalık iş başındadır. Davidson, Francesco bir ses duymuş gibi arkasını dönüp baktığı için sahnede cismani bir tasavvurun betimlendiğini iddia eder.²³¹ Ayrıca yalnız cismani bir tasavvur, azizin bedenindeki yara izlerine neden olabilir.

Francesco'nun hayalinin cismaniliğine vurgu, bu "yeni mucize"ye dair şüpheleri bastırma isteğinden kaynaklanıyor olabilir. Aziz stigmatasına ikircikli yaklaşanların olduğu daha önce belirtilmişti. IX. Gregorius bile yaraların sahilliğine sonradan inanmıştı. Öyle ki Francesco'nun aziz ilan edildiği papalık fermanında dahi stigmatasından bahsedilmemiş, geleneksel mucizelerine değinilmişti. Bu nedenle Fransiskanların 1230'dan itibaren tanık topladıkları bir mucizenin temsilinde görünümün hayali ya da entelektüel olması, stigmatanın inandırıcılığına gölge düşürdü.

Öte yandan Bonaventura'nın serafi İsa olarak tanımlaması ve Giotto'nun serafi İsa olarak resmetmesi doktriner bir problemin ortaya çıkmasına neden oldu. Teolojik açıdan İsa gökyüzüne yükseldikten sonra tekrar insan formunda dünyaya inemez,

²²⁹Robert Kiely, "Further Considerations of the Holy Stigmata of St. Francis: Where was Brother Leo?", *Religion & the Arts*, 3.1 (1999), 2-40, (s. 32), <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=0ec598ed-cb77-497d-a179-451ac50bb1c5%40sessionmgr104>>, [erişim 9 Ağustos 2018]

²³⁰"Sense Perception", "Imagination", *Augustine Through the Ages: An Encyclopedia* (Michigan: Cambridge University Press, 1999), s. 442-443, 767-768. "Three Types of Vision", *New Advent* <<http://www.newadvent.org/cathen/15477a.htm>>, [erişim 9 Ağustos 2018]

²³¹Davidson, Maggie Fritz-Morkin, s. 474.

çünkü bu, Cennet'ten ayrılmasını gerektirirdi. Dolayısıyla ya hayali ya da entellektüel *visio* olarak veya ökaristide olduğu gibi ekmek ve şarap olarak görünebilir. Oysa Giotto stigmata sahnelerinde İsa'yı seraf olarak değil, çarmıha gerili ve insan formunda resmetmeye başlamış, hatta sahneye başka tanıklar eklemiştir. 13. yüzyılın sonundan itibaren Leo'nun stigmata sahnesindeki mevcudiyetinin gelenekselleşmesiyle mucizenin cismani bir *visio* olduğu iddiası iyice yerleşir.²³²

Francesco'nun amacı İsa'nın kusursuz bir takipçisi olmaktı. Dönüşümü stigmatayla birlikte tamamlandı. Aziz, İsa'yı taklit etmek için uzun yıllar kasaba kasaba dolaşır ruhun kurtuluşunu vaaz etmiş, insanları tövbe etmeye çağırmıştı. Ama stigmata mucizesi ancak İsa'nın çilesi üzerine yoğun bir tefekküre daldığında gerçekleşti. Mektubunda Padovalı Antonio'yu akademik çalışmalarının dua ve ibadetin ruhunu öldürmemesi konusunda uyarıyordu. Francesco'nun kendi duaları ve ibadeti stigmatasıyla sonuçlandı.

Serinin altıncı sahnesi Francesco'nun ölümünü ve ruhunun göğe yükselişini aktarır. Bonaventura, hikayede azizin İsa'ya olan benzerliğine odaklandığından bazı detaylarda Celano'nun metninden ayrılmıştır. Örneğin son saatleri yaklaştığında Francesco soyunarak kendini yere atar. Çünkü İsa çarmıha gerildiğinde yoksul ve çıplak ölmüştür ve Francesco yaşarken de ölümlerinde İsa'yı taklit etmek ister. Tüniğini ve beline bağladığı sicimi fakir bir adama verir. Manevi yolculuğuna çıplak başlamıştır ve hikayesi yine böyle sona ermelidir. Azizin ruhu Cennet'e yükseldiği sırada Terra di Lavoro *minister*'i Agostino ölüm döşeğindedir. Aniden yatağından doğrulup "Beni bırakma, ben de seninle geliyorum," der. Biraderler, Agostino'nun bir süredir dilsiz olduğunu bildikleri için şaşırıp kiminle konuştuğunu sorarlar. Agostino "Babamız Francesco'nun Cennet'e gittiğini görmüyor musunuz?" diyerek onları paylar ve o da ölür. Bunlar olurken Assisi Piskoposu Guido da Monte Gargano'daki Aziz Mikael Mabedi'nde hacdadır. Francesco, öldüğü günün gecesi piskoposa da görünerek Cennet'e gittiğini söyler. Piskopos sabah uyandığında yakındakilere rüyasını anlatır. Assisi'ye döndükten sonra Francesco'nun ne zaman öldüğünü araştırır ve azizin tam da

²³²1 Celano'da Francesco'nun stigmatası anlatılırken Birader Leo'nun tanıklığından söz edilmez, ama "sadece Tanrı'nın ve azizin kısmen yalnız bir kişiye söylediği bir mucize" ("*...quod soli Deo cognitum credimus, et per ipsum sanctum ex parte cuiusdam revelatum*") ifadesi geçer. 1C, *FA:ED*, vol. I, s. 261. Kiely, bu kişinin Birader Leo olduğu kanısındadır. Kiely, s. 29-30. Çünkü 2 Celano'nun yirminci bölümünde, Francesco La Verna'dayken ona yakın bir yoldaşının ruhani bir bunalım içinde olduğu, azizin inzivaya çekildiği barakaya gittiği ama ona seslenmeye cesaret edemediği, Francesco'nun biraderin sıkıntısını sezinleyerek ona üstünde hayır duası yazan bir parşömen verdiği anlatılır. 2C, *FA:ED*, vol. II, s. 280. Francesco 1224'teki stigmatasından çok kısa bir süre sonra Birader Leo'ya gerçekten de Tau'yla imzaladığı, hayır duasının yazılı olduğu bir parşömen vermiştir.

öldüğü saatte ona görüldüğünü anlar.²³³

Bonaventura, azizin yaralarını tasvir ederken kullandığı malzemenin çoğunu Celano'dan ödünç almış, ama bazı yerlerde değişikliğe gitmiştir. Celano, Francesco'nun avuç içi ve ayaklarında bulunan yaraların etrafındaki dokunun kıvrılarak çivi formunu oluşturduğunu ("*clavos ex eius carne compositos*") söylüyordu.²³⁴ Bonaventura ise "çivilerin demir kadar siyah olduğunu" ("*Erat autem similitudo clavorum nigra quasi ferrum...*") iddia eder ve stigmatayı vurgular.²³⁵ Azizin ölümü ve cenazesini anlatırken bunun yeni bir mucize olduğunun, Assisililerin yara izlerini görünce tüm şüphelerinden arındıklarının tekrar tekrar altını çizer. Hatta stigmatanın hakikiliğini Celano'da olmayan bir anekdotla pekiştirir: Azizin bedenini görmeye gelmiş pek çok Assisili bu mucize üzerine tefekküre dalar, hatta yaraları öper. İçlerinden biri; saygın, tanınmış, eğitilmiş ve ihtiyatlı bir şövalye olan Giovanni yaraların kutsallığından şüphelenir. Bu yüzden oradakilerin huzurunda Francesco'nun ellerini, ayaklarını ve yan tarafındaki yarayı tek tek kontrol eder, çivilerine dokunur. "İsa'nın yaralarının bu hakiki işaretlerini" eliyle incelerken hem kendisinin hem de başkalarının kuşkularını giderir.²³⁶ Bonaventura bu anekdotu muhtemelen İsa-Kuşkucu Tomas, Francesco-Giovanni arasında bir benzerlik kurmak ve Francesco'nun *alter Christus* olduğunu bir kez daha belirtmek için üretmiştir.

Giotto, Yukarı Kilise'de Francesco'nun ölümünü, stigmatasının doğrulanmasını ve aziz ilan edilmesini ayrı ayrı ele almışken, Bardi Şapeli'nde kanonizasyonu atlayarak azizin ölümü ile stigmatanın doğrulanmasını tek bir sahnede birleştirir. Kuzey duvarının en altında yer alan bu sahnenin tam karşısına ise azizin ölümü sırasında gerçekleşen olayları -Birader Agostino ve Assisi piskoposu mucizeleri- anlatır.

Francesco'nun ölümü, ruhunun Cennet'e yükselişi ve stigmatasının doğrulanması [Resim G.125] Assisi'deki muadiliyle [Resim G.126] pek çok ortak özelliğe sahiptir. Fakat Giotto burada çok daha az kalabalık ve sade bir kompozisyon tercih etmiştir; ayrıca figürlerin ifadeleri daha yoğun ve gerçekçidir. Azizin bedeni Assisi'de olduğu gibi yine sahnenin merkezindedir. Assisi'deki sahnede olayın nerede geçtiği hemen anlaşılmaz, ama burada figürlerin iç mekanda oldukları bellidir. Fresko dizisinin bu

²³³LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 641-644. Birader Agostino ile Assisi piskoposunun rüyası 2 Celano'da da bu şekilde geçer. 2C, *FA:ED*, vol. II, s. 389-390.

²³⁴1C, *FA:ED*, vol. I, s. 280.

²³⁵LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 646.

²³⁶LMj, *FA:ED*, vol. II, s. 646.

sahnesi rutubetten zarar gördüğü için 19. yüzyıl restoratörleri sahnedeki mimari unsurları Rönesans'ın perspektife dayalı akılcı ve üç boyutlu mekan anlayışına uygun olarak tamamlamışlardı [**Resim G.127**]. Fakat 1950'lerdeki restorasyon, sonraki katmanları temizleyerek rutubetten zarar görmüş alanları boş bırakmıştır.

Sahnede biraderler yatağın başına toplanmışlardır. Birkaçı beyaz liturjik giysiler içindedir; kerevetin ayak ucunda olanlar mum tutarlar. Francesco'nun baş ucundaki biraderlerin ardından görünen sivil giysili iki figür, azizin öldüğünü duyunca Porziuncola'ya koşmuş Assisilileri temsil eder. Dört birader, Francesco'nun elleri ve ayaklarındaki yaraları öperek stigmataya dikkat çeker. Beşinci kişi muhtemelen mucizeden şüphe etmiş Giovanni'dir, çünkü elini Francesco'nun yan tarafındaki yarasına sokmuştur. Giotto, bu figürün saygın biri olduğunu belli etmek için ona kürk yakalı kırmızı bir pelerin giydirmiştir.

Belli ki buranın bir aile şapeli olması Giotto'nun konuya daha duygusal yaklaşmasını sağlamıştır. Assisi'deki tören daha resmidir; Francesco'nun ruhunu gören birader, Assisi'de kalabalık içinde kaybolmuştur. Bardi Şapeli'nin sade kompozisyonda ise bu figür daha rahat seçilir. Bu birader Francesco'nun baş ucunda, azizin ruhunun melekler tarafından Cennet'e taşındığına tanık olur. Onun bedensel hareketi, izleyicinin de bakışlarını bu olaya yönlendirir. Francesco, bu ölüm ve cenaze sahnesinin hemen üstünde, kompozisyonun diğer yarısını kaplayan ruhani mekanda, dört meleğin taşıdığı bir mandorla içindedir. Yukarı Kilise'de sadece belden yukarısı gösterilmişken burada dizlerine kadar betimlenmiştir. Elleri orans pozisyonundadır. Kusursuz Hıristiyanlığının sonucu olarak Cennet'e kabul edilmiştir.

Giotto azizi frontal, ama başı sağa dönük betimlemiştir. Böylece sahne, kronolojik anlatıda onun hemen ardından gelen olaylara, güney duvarın en alt kısmına resmedilmiş Agostino ile Assisi piskoposunun rüyalarına [**Resim G.128**] bağlanır. Giotto Yukarı Kilise'de bu etkiyi, üç ayrı sahneyi (azizin ölümü ve ruhunun Cennet'e yükselişi, Agostino ile piskoposun rüyaları ve stigmatanın doğrulanması) art arda yerleştirerek [**Resim G.129**] elde etmişti. Agostino ile piskoposun rüyaları bu üçlemenin en ortasında yer aldığı için Agostino yatağından doğrulduğunda, soldaki sahnede yer alan Francesco'nun Cennet'e yükselen ruhunu görmüş oluyordu.

Bardi Şapeli'nde Agostino ile piskoposun rüyalarını betimleyen sahne, serinin en yıpranmış parçasıdır. Kompozisyonun üçte ikisi, sol taraftaki Agostino'nun rüyasına

ayrılmıştır. Bu kısımdaki freskonun neredeyse tamamı dökülmüştür; yine de figürün yatağından doğrulup öne eğildiği seçilebilir. Kalabalık bir grup Fransisken, geleneksel cübbeleri ve liturjik giysileriyle Agostino'nun ayak ucuna toplanmıştır. Biraderlerden biri muhtemelen Kutsal Kitap tutar; herhalde Agostino'nun son dualarını okumaktadır. İzleyiciye en yakın duran birader hayretle bir elini kaldırır, ötekiyle yanındakinin omzunu sıkar. Agostino'nun baş ucunda duran bir başkası ise sıra dışı bir şey duymuşçasına perdeyi aralayarak Agostino'nun yattığı odaya -ve aynı zamanda izleyicinin de baktığı resim yüzeyine- göz atar.

Assisi piskoposu kompozisyonun sağında, yatağında uyurken betimlenmiştir. İki hizmetkarı yatağının iki yanında, yere oturur. Soldaki bir dizi bükülmüş figür, başı kollarına dayalı uyuyakalmıştır. Onun karşısındaki figür, bir kolunun yanına düşmüş olması haricinde bu pozu tekrarlar. Başını eline yaslamıştır, ama duyduğu bir ses onu uyandırmış gibi görünür. Francesco büyük ihtimalle freskonun rutubetten bir hayli zarar görmüş olan orta kısmında yer alıyordu, zira Gaetano Bianchi restorasyonu azizin o zamanlar hâlâ görünen orijinal hâlesine göre yapmıştı.²³⁷ Yani tek bir figür, iki sahnenin de merkezindeydi. Sonraki katmanlar 1950'lerde temizlendiği için günümüzde bu alan boştur.

Yukarı Kilise ve Bardi Şapeli freskoları karşılaştırıldığında, Giotto'nun Bardi Şapeli'ndeki sahnede görsel ve işitsel deneyimleri daha çok vurguladığı dikkati çeker. Yukarı Kilise'dekinin aksine, Bardi Şapeli'nde Assisi piskoposu bir ses duymuş gibi elini kulağına götürmüştür. Aynı şekilde yatağın sağ yanındaki hizmetkarı az önce bir ses duymuş gibi başını kaldırmış, Francesco'nun olması gereken yöne bakmaktadır. Agostino'nun Rüyası sahnesinde Agostino muhtemelen duyduğu sese tepki olarak yataktan fırlamıştır. Yanındaki birader de, konuşma yetisini kaybettiği herkesçe bilinen Agostino'nun tekrar konuşmaya başladığını duyduğu için elini hayretle havaya kaldırmıştır. Perdeyi aralayan birader, Agostino'nun odasında kopan gürültü onu meraklandırdığından içeri bakar. Bu şekilde Giotto ısrarla duyma eyleminin altını çizer. Mirasın Reddinde azizin tek bir hareketi -soyunup giysilerine kadar her şeyi babasına geri vermesi- diğer karakterlerin farklı tepkilerine yol açmıştı. Sanatçı, Birader Agostino ile Assisi Piskoposun Rüyalari sahnesinde bir kez daha bir kişinin eyleminin diğerleri üstündeki etkisini gösterir.

²³⁷Barbara Buhler Walsh, "A Note on Giotto's 'Visions' of Brother Agostino and the Bishop of Assisi, Bardi Chapel", *The Art Bulletin*, 62.1 (1980), 20-23, (s. 23), <<http://www.jstor.org/stable/3049959>>, [erişim 10 Ağustos 2018]

Kuzey ve güney duvarlarının en altında yer alan sahneler, anlatı açısından olduğu kadar kompozisyon açısından da birbiriyle bağlantılıdır. İkisinde de Francesco merkezde, diğer figürlerin üstünde durur. İki sahne de -azizin ölümü, Cennet'e yükselişi, stigmatasının doğrulanması, bu esnada gerçekleşen mucizeler- tek bir olayın eş zamanlı vuku bulmuş parçalarıdır. Azizin ölümü sahnesinde Fransiskenlerle birlikte Asisisiler de stigmatanın hakikiliğine şahit olurlar. Aynı şekilde Cennet'e yükselişinin tek tanığı biraderler değildir; Kilise'nin bir temsilcisi olan Assisi piskoposu da Francesco'yu görmüştür. Francesco'nun seçtiği yaşam tarzı sonucu *alter Christus*'a dönüşmesi, bunun stigmatayla son noktaya ulaşması ve Cennet'e yükselmesi neticesinde taçlanması hem Kilise hem siviller tarafından onaylanmış olur.

Giotto'nun Bardi Şapeli fresko programıyla ilgili çalışmalar ancak 1980'lerde başladı. Goffen, 1988 yılındaki çalışmasında Francesco'nun Bardi Şapeli'nde *alter Christus* olarak temsil edildiği sonucuna vardı.²³⁸ Francesco, *imitatio Christi* ile ikinci bir İsa'ya dönüşmüştü; bu yüzden fresko programındaki her bir sahne, İsa'nın yaşamından bir olayı anıştıracak ve Francesco'nun bu özelliğinin altını çizecek şekilde ele alınmıştı. Long, 1992'de bu görüşe karşı çıkarak freskoların Fransisken yaşam tarzının ikili yönünü (tefekküre dayalı yaşam ile misyonun şekillendirdiği aktif yaşam) yansıttığını öne sürdü.²³⁹ Biraderler bu ikilemi tarikatın kuruluşundan beri yaşıyorlardı; III. Innocentius'un sözlü onayını aldıktan sonra Assisi'ye dönüş yolunda vaaz ve inziva arasında kalmışlardı.²⁴⁰ Sonrasında da tefekküre dayalı çileci yaşam ile kentlerin merkezinde, halkla iç içe bir yaşam her zaman birbiriyle çatıştı. *Legenda maior*'da Bonaventura birbirine zıt gibi duran bu iki yaşantıyı uzlaştırmaya çalıştı.

Geçtiğimiz yıllarda Reddaway, sahnelerde betimlenmiş olayların ikili doğasına dikkat çekti. Francesco'nun babasının mirasından vazgeçtiği ilk sahnede aziz dünyevi yaşamı reddederken ruhaniliğe uzanıyordu. Tarikatın Onaylanmasında alçak gönüllük sergiliyor, ama Ateşle İmtihanda Sarazen âlimlere meydan okuyordu. Arles'da Belirme mucizesinde fiziksel olarak toplantıda yoktu, ama oradaki biraderler için manen mevcuttu. Altıncı sahnede cansız bedeni kerevete yatırılmış, fakat ruhu göğe

²³⁸Goffen, s. 45.

²³⁹Long, "The Program of Giotto's", s. 110-111. Long, bu aktif yaşam ve tefekküre dayalı yaşam ikileminin sahnelerin şapel duvarlarına yerleştirilmesine de yansıdığını iddia eder. Buna göre Mirasın Reddi, Arles'da Belirme, Francesco'nun Ölümü, Ruhunun Cennet'e Yükselmesi ve Stigmatanın Doğrulanması sahnelerinin yer aldığı kuzey duvarı tefekküre dayalı yaşantıyı; Tarikatın Onaylanması, Ateşle İmtihan ve azizin ölümünden sonra yaşanmış mucizelerin betimlendiği güney duvarı aktif yaşantıyı temsil etmektedir. Long bu ikili yaşam anlayışının izlerini Fransisken ikonografisinde mevcut olduğunu öne sürerek Matthew Paris'in (y. 1200-1259) *Chronica maiora*'sında bulunan Stigmata sahnesinde serafin sol kolunda aktif yaşantı, sağ kolunda tefekküre dayalı yaşantı yazdığına dikkat çeker. Long, "Parallelism in Giotto's", s. 337.

²⁴⁰FA:ED, vol. I, s. 213.

yükselmşti. Son sahnede de aslında bedenen orada olmadığı hâlde, Birader Agostino ve Assisi piskoposu onu görmüş ve duymuşlardı. Francesco'nun dünyayla ilişkisi bir uyum sağlama, mekanları birleştirme hâliydi.²⁴¹

Programın bütününe bakıldığında ilk göze çarpan, Fransisken yoksulluğu üzerinde hiç durulmamış olmasıdır. Fransiskenler, XXII. Ioannes'in yaptırımlarına rağmen yoksulluğa ilişkin geleneksel inançlarını korudular: Yoksulluk, İsa'nın yoksulluğundan ötürü takdir edilmesi gereken bir özellikti ve Fransiskenler fakir kişilerdi. Bununla birlikte Bardi Şapeli'ndeki freskolarda yoksul görünen tek bir Fransisken yoktur. Giotto kaynak metin olarak *Legenda maior*'u kullandığı için sanatçının Celano'da yer alan Spiritualist alt metinlere sahip bölümleri seçmesi zaten beklenemez. Neticede Bardi Şapeli'nde *Poverello*'yu değil; üstü başı düzgün, temiz yüzlü bir Francesco'yu görürüz. Anlaşılan Olivi ve Ubertino da Casale Santa Croce'de hiç etkili olmamıştır. Freskolardaki Fransiskenler tıpkı Bardiler gibi eğitilmiş, yabancı dil bilen, başka ülkeler görmüş, siyasetin ve ticaretin içindeki zengin insanların günahlarını dinleyecek türde din adamlarına benzerler. Bu freskolarda resmedilmiş herhangi bir Fransiskenin, Bardilerin sırdaşı olduğu ya da ailenin vasiyetnamesinde adının geçtiği rahatlıkla hayal edilebilir. Gerek birinci sahnede Pietro di Bernardone'nin kürk harmanisi gerek biraderlerin dalga dalga dökülen kalın ve yumuşak cübbeleri, tekstil ticareti yapan bir tüccarın mezar şapeliyle son derede uyumludur.

Giotto, üstünde çalıştığı metin konusunda seçici davranmıştır. Bonaventura, Francesco'yu Apokalips'in altıncı mührünün meleği olarak görüyordu. Fakat Giotto, tıpkı hamisi Bardiler gibi aynı zamanda ticaretle de uğraştığından, hızla değişen siyasi rüzgarın yönünü hesaplamada ustaydı. Gioacchinoculuk Yukarı Kilise'deki fresko programında -söz gelimi son derece geleneksel Gioacchinocu temalar olarak III. Innocentius'un Rüyası ve Ateş Arabası sahnelerinde- kendine yer bulmuştu. Ama İsa'nın yoksul olduğunu iddia etmenin heretizmin sınırlarına girmesinden hemen önce bu tür konulara Bardi Şapeli'nde yer yoktu. Bu nedenle Francesco'nun yeni bir çağın habercisi olduğuna dair hagiografik unsurlar fresko programında özenle atlanmıştır. Francesco'nun kutsallığı ve tarikatın Kilise tarafından onaylanmasına ilişkin temalar, yoksulluk gibi tehlikeli konulara hiç girilmeden vurgulanmıştır. Azizin babasının

²⁴¹Chloe Rebecca Reddaway, "Visual Theology in 14th and 15th Century Florentine Frescoes: A Theological Approach to Historical Images, Sacred Spaces, and the Modern Viewer", (PhD Dissertation, King's College London, 2013), s. 84, <<https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>>, [erişim 24 Temmuz 2018]

mirasını reddedip Assisi piskoposunun himayesine girmesinde, tarikatın III. Innocentius tarafından onaylanmasında, stigmatanın doğrulanması ve azizin Cennet'e yükselişine tanıklık edenlerin gösterilmesinde Giotto ve Fransisken hamileri Kilise'nin onayı ve desteğinin altını tekrar tekrar çizerler. Fransiskenlerin Katolik Kilisesi'nin hizmetkarı ve sadık misyonerleri olarak resmedilmesi, daha şimdiden Kilise ile tarikat arasında gizli bir gerilimin varlığını sezdirir.

Bu kompleks ikonografik programdan belli ki Santa Croce'nin Fransisken cemaati sorumluydu. Peki izleyici açısından bunun ne kadar anlaşılırdı? Bir manastır kilisesi olarak Santa Croce'deki izleyicilerin büyük çoğunluğunu Fransisken cemaatin oluşturduğu söylenebilir. Fakat kilise 14. yüzyıl Floransası'nda popüler bir gömü yeri idi, dolayısıyla siviller de ziyaret edebilirdi. Bu ziyaretçi kitlesi elbette Bardi ailesi gibi seçkin sınıfa mensup erkeklerdi. Fakat kilisenin *tramezzo*'su doğudaki şapelleri kapattığından Bardi Şapeli'nin freskoları, Stigmata sahnesi hariç Floransalılar açısından herhalde çok görünür değildi. Şapellerin girişi metal ızgaralarla kapatılmıştı; diğer ailelerin erkek üyeleri en fazla içeri göz atabilirdi. Kadınların *tramezzo*'nun arkasına geçmeleri zaten yasaktı, fakat burası bir mezar şapeli olduğu için Bardi ailesinin kadın üyeleri de şapeli ziyaret etmiş olmalıdır. Kısacası şapelin izleyicileri arasında Fransisken cemaati, ölmüş yakınlarının ayinlerine katılma amacıyla gelen Bardiler ve transept şapellerinin hamileri (Niccolini, Pulci-Berardi, Ricasoli, Capponi, Spinelli-Tosinghi, Peruzzi, Giugni, Riccardi-Soderini-Calderini, Velluti) yer alır.

Büyük ihtimalle freskolarda verilen mesajlar Santa Croce'deki biraderler için anlaşılırdı. Fransisken teolojisi imgelerin tefekkürü kolaylaştırdığına, imgelerin kişiyi Tanrı'ya yaklaştırdığına inanıyordu. Resimler, ibadet eden Manastırcı Fransiskenlere şunu söylüyordu: "Tanrı'ya yakın olmak istiyorsanız Francesco'nun davranışlarını taklit edin, çünkü o da İsa'yı taklit etti ve mükemmel bir Hıristiyan oldu". Söz konusu Francesco elbette Spiritualistlerin örnek aldığı aşırı yoksulluk yanlısı, çileci aziz değil; akademik çalışmayı savunan, aktif yaşantı ile tefekküre dayalı yaşantı arasında denge kurmuş, Manastırcı ideallerin temsilcisi Francesco idi.

Bardi ailesi ise azizin yaşamını anlatan bu sahnelerin kendi endişelerini ve ruhun kurtuluşu için sahip olmaları gereken erdemleri yansıttığını düşünmüş olmalı. Kilise'nin onaylamadığı bir mesleği icra eden Bardiler için Aziz Francesco'nun şefaatinde faydalanmak hayati önem taşıyordu. Şapel duvarlarındaki toplam altı sahneden ikisi Francesco'nun ölümü ve göğe yükselişiyle ilgilidir. Elbette bunun

şapelin işleviyle alakası vardır. Bardi Şapeli en nihayetinde bir mezar şapeli olduğundan amaçlarından biri de ölene Tanrı'yla bütünleşme umudu vermektir. Francesco yaşarken de öte dünyada da Tanrı'ya yakındı. Dine dönmeden önce Bardi ailesi gibi kumaş ticaretiyle uğraşan hovarda bir gençti. Haçın çağrısına kulak vererek İsa'nın izinden gitmiş ve sonunda Cennet'e yükselmişti. Ridolfo da gençken mesleği gereği dünyevi olana odaklanmıştı. Ama Francesco üzerine tefekküre daldıkça o da kutsallığın bir parçası olabilirdi. Bu yüzden aile bu iki sahneye bakarken Francesco'nun davranışlarını model almış olmalıdır. Francesco'nun kendini Tanrı'ya adanması Cennet'e kabul edilmesini sağladıysa, Bardilerin de azize olan sadakatleri ruhlarının kurtuluşunu sağlayabilir. Reddaway, Mirasın Reddi ve Stigmata sahnelerinden yola çıkarak Giotto'nun kompozisyonlarının merkezini boş bıraktığını ve bu boşluğun yeni bir şeye yer açtığını söylüyordu.²⁴² Giotto'nun kompozisyonlarındaki boşluğun yer açtığı bu şey, dönüşüm ve Tanrı'yla birleşme arzusudur.

Herhalde Ridolfo ve yakınları Giotto'nun freskolarında kendi sınıfının temsilcilerini de bulmuşlardı. Mirasın Reddi sahnesinde Pietro di Bernardino'nun etrafını saran Assisililer, Bardiler gibi *grandi*'nin üyeleridir. Önceleri Francesco'nun deli olduğunu düşünmüş bu tüccarlar, azizin ölümü ve Cennet'e yükselişi sahnesinde tekrar karşımıza çıkarlar. Bu sefer Francesco'nun yatağının başına toplanmış, yas tutmaktadırlar. Burada yine bir dönüşüm söz konusudur: Aziz, yolculuğunun başında Bardilerin dahil olduğu bir toplumsal grup tarafından reddedilmiş, ama mucizeler yaratan mizacı nedeniyle sonradan kabul görmüş ve yaşam tarzı onaylanmıştır.

Şüphesiz bu sahneler Ridolfo de' Bardi ve ailenin diğer erkek üyeleri açısından bir ruhun kurtuluşu hikayesiydi. Bu hikaye kadınları da içeriyor muydu? Bardi Paneli'nin birçok sahnesinde kadınlar da vardı. Francesco'nun annesi Fransisken hamiliğinde ilk ve tek olmak üzere azizin zincirlerini çözerken gösterilmiş, hiçbir hagiografik metinde geçmediği hâlde Mirasın Reddi sahnesinde yer alarak Pietro di Bernardone ile oğlu arasına girmişti. Kadınlar panelin diğer sahnelerinde de karşımıza çıkar. Greccio'da Noel'de ve Sultana Vaazda azizin vaazını dinlerler. Francesco'nun kefareti ödemesine tanıklık eder ve mucizeleriyle sağlıklarına yeniden kavuşurlar. Giotto'nun freskolarında ise kadınların yer aldığı tek sahne Mirasın Reddidir. Kompozisyonun solundaki kadın, bir çocuğu elinden ve saçından yakalayarak azize taş atmasını

²⁴²Reddaway, s. 85.

engellemeye çalışır. Bunun, o dönem kadınların öncelikli ruhani görevine - yakınlarının ruhunun kurtuluşu için dua etmek- bir gönderme olduğu söylenebilir. Ancak Giotto'nun resmettiği ruhun kurtuluşu hikayesinde kadınlara ayrılan yer bununla sınırlı kalır.

5.5. Fransisken Tarikatı, Anjou Hanedanı ve Bardiler: Bardi Şapeli'nden Aziz Toulouselu Louis Temsilleri

Günümüzde sanat tarihçileri Ridolfo de' Bardi'nin şapelin dekorasyonunda mutlak kontrol sahibi olmadığı konusunda hemfikirler. Bu, Aziz Francesco'nun yaşamını anlatan fresko programı için doğru olabilir, fakat doğu duvarındaki freskolar ile orijinal vitraylı pencerede farklı dinamikler söz konusudur. Toulouselu Louis freskosu ve vitray programında Anjou Hanedanı, Bardi ailesi ve Fransiskenler arasındaki politik bağlantının varlığı hissedilir.

Louis, 1274'te Anjou Hanedanı'ndan Kral II. Charles'ın oğlu olarak dünyaya geldi. Charles 1288'de bir savaşı kaybettiğinde, Louis ve diğer erkek çocuklarını kendisinin yerine rehine olarak Aragon kralına yolladı. Bu yüzden Louis'nin yaşamının büyük bir kısmı Katalonya'da tutsak olarak geçti. Katalonya'da çocukların eğitiminden Fransiskenler sorumluydu; Louis kısa süre içinde tarikatın etkisi altına girdi. Hatta o ve iki kardeşi, Olivi'ye yazarak kendilerini ziyaret etmesini istediler. Güney Fransa'da heretizm kovuşturmalarının tüm hızıyla sürdüğü zamanlardı; Olivi, 1295'teki mektubunda gelemeyeceğini, kendi güvenliğinden endişelendiğini yazdı.²⁴³ Belli ki doğrudan bir ilişki kurmamış olsa da Louis Spiritualistlere yakınlık duyuyordu.

Ağabeyi ölünce taht hakkı Louis'ye geçmişti, ama Louis'nin geleceğe ilişkin başka planları vardı. Nitekim zaman içerisinde genç varisin krallık için uygun bir tercih olmadığı ortaya çıktı ve Louis resmi bir törenle tahttan feragat etti. 20 Şubat 1296'da kardeşi Robert tahtın yeni varisi ilan edildi; Louis ise aynı yıl gizli bir törenle Fransiskenlere katıldı. Tören gizlice yapılmıştı, çünkü Charles oğlunun din adamı olmasını istemiyordu; Louis'nin hiç değilse Kilise'nin yüksek makamlarında görev yapmasını tercih ederdi. Dolayısıyla VIII. Bonifatius azizi 1296'da Toulouse piskoposluğuna atadı. 24 Şubat 1297'de çıkardığı bir fermanla da Louis'nin tahttan feragatını kabul ederek Fransiskenlere katılmasını resmen onayladı. Yine de Louis

²⁴³Margaret Toynbee, *Saint Louis of Toulouse and the Process of Canonisation in the Fourteenth Century* (Manchester: Manchester University Press, 1929), s. 76-87.

aynı yıl Fransisken yeminini tazeleyecek ve ölene kadar piskoposluk cübbesinin altına Fransisken cübbesi giyecekti.

Louis'nin piskoposluk kariyeri beşinci haftasında son buldu. Hastalanıp öldüğünde henüz yirmi üç yaşındaydı. Charles, 1297'den 1317'ye kadar Louis'nin aziz ilan edilmesi için çok uğraştı. Anjou Hanedanı'nın aziz üyelere sahip olması, aileye ve ailenin Napoli'deki yönetimine kutsallık atfederdi. Hanedanda zaten bir tane aziz (Fransa Kralı IX. Louis) vardı; ikincisi prestijlerini daha da arttırdı.

Charles'ın kanonizasyon kampanyasındaki ilk hamlesi oğlunun ölümünden üç yıl sonra, Ocak 1300'de papalıkta bir *procurator* görevlendirmek oldu. Robert ve Provensal piskoposlar da krala destek verdiler, fakat Fransisken Tarikatı -muhtemelen Louis'nin Olivi ve Spiritualistlerle ilişkisi nedeniyle- biraz gönülsüzdü. Kanonizasyon süreci ancak VIII. Bonifatius ile XI. Benedictus'un ölümünden sonra hız kazandı. Charles 1306'da papalığa yeniden dilekçe yazınca, V. Clemens ertesi yıl Louis'nin kutsallığının soruşturulması için bir komisyon kurdu. 1309'da Clemens'e giden komisyonun içinde tanık olarak tarikatın eski *minister generalis*'i Raimund Godefroy ve geleceğin Papa XII. Ioannes de vardı.

Spiritualistlere yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda, XXII. Ioannes'in Louis'nin tanığı olarak komisyonda yer almış ve aziz hakkında olumlu ifade vermiş olması ilk etapta enteresandır. Çünkü XXII. Ioannes'in kanonizasyon sürecinin uzamasına neden olduğu öne sürülür.²⁴⁴ Oysa Ioannes papalığı boyunca sadece tek bir Fransiskeni aziz ilan etmiştir ve o da Toulouselu Louis'dir. Louis'yi aziz ilan ettiği ferman, *Quarundam exigite* ten sadece altı ay önce çıkmıştır.

Ioannes'in asıl adı Jacques Deusé idi. Bardiler gibi o da başarısının bir kısmını şüphesiz Anjou Hanedanı'na borçluydu. Deusé, Louis'nin kanonizasyon sürecinde Fréjus piskoposuydu; aynı zamanda Anjou Hanedanı'nın hükmettiği Sicilya Krallığı'nda saray maiyetinin hukuk müşaviriydi. Bundan iki yıl sonra Avignon piskoposluk bölgesinde kardinaller kurulunda yardımcı hukuk danışmanı olarak görev yaptı ve 1316'da da papa seçildi.

Louis ve Jacques Deusé 1297'de, Deusé azizin danışmanı olarak Toulouse piskoposluğuna atandığında tanışmışlardı. Yani papa, Louis'nin Katalonya'ya son ziyaretinde de, ölüm döşeginde de yanındaydı. Louis'yi aziz ilan ettiğinde bunun

²⁴⁴Nancy M. Thompson, s. 268.

nedenlerinden biri belli ki onu şahsen tanıyor olmasıydı. Bir diğer nedeni de herhalde Fransiskanların bu olaya mesafeli yaklaşımlarıydı. Nitekim 1317 kanonizasyon fermanında Louis'nin tarikata neden girdiğinden veya yoksulluk yemini ile tarikat yönetmeliğine ne kadar uyduğundan hiç bahsedilmiyor, ama en az yoksulluk kadar önemli bir Fransiskan değeri olan alçak gönüllülüğünün ve yoksullara gösterdiği şefkatin altı çiziliyordu.²⁴⁵

Ioannes'in papa seçilir seçilmez Louis'yi aziz ilan etmesinde azizin kutsallığına duyduğu inanç kadar Anjou Hanedanı'yla olan siyasi çıkarları da etkili olmuştur. Papanın Fransiskanlarla arası iyi değildi, ama hanedanlık papalığın Kutsal Roma İmparatorluğu'na kaybettiği toprakları tekrar kazanmasına yardım ediyordu. Louis'yi aziz ilan etmesi, Ioannes'in bu hanedanla mevcut siyasi ilişkilerini sağlamlaştırıcaktı.

Bardiler, bu ittifakın üçüncü ayağıydı. 1260'lı yılların başında, Hohenstaufen Hanedanı'nın İtalyan yarımadası ve papalık üzerinde tahakküm kurmasından rahatsız olan VI. Urbanus (1195-1264), Sicilya Kralı Manfred'le (1232-1266) savaş alanında boy ölçüşebilecek bir lider arıyordu ve bu kişiyi o dönem Provence kontu olan, Anjou Hanedanı'ndan Charles'da buldu. Charles da onun gibi Fransızdı ve IX. Louis'nin kardeşiydi. Papa, Floransalı bankerleri bu hırslı ama güçlü bir ordudan yoksun lideri ekonomik yönden desteklemeye teşvik etti. İkna yöntemi bir hayli etkiliydi; bankerleri Flandra ve Floransa arasındaki kumaş ithalatını engellemekle, bankaların müşterilerini Floransalı bankerlere olan yükümlülüklerinden azat etmekle tehdit etti. Bunun üzerine bankerler ve papalık arasında gizli pazarlıklar başladı. Floransalar papalık-Anjou ittifakına resmen katılır, Charles'ın askeri seferini desteklerlerse Roma onları cezalandırıcı tedbirlerden muaf tutacaktı. Böylece yüz seksen bir Floransalı banker ve tüccar, papalığa ve *Guelfo* partisine bağlılık yemini etti. Charles'ın ordusu için büyük miktarlarda para toplandı. Manfred ile *Ghibellini*'ye karşılık Floransa, papalık ve Charles ile *Guelfo* ittifakının hatları keskinleşti. Bu ittifaka katılanların çoğu *grandi*'ye mensuptu ve aralarında Bardilerin yanı sıra Scali, Mozzi, Spini, Pulci-Rimbertini, Cerchi, Frescobaldi ve Rossi gibi aileler de vardı. Floransa siyasi ve ekonomik olarak Fransa'ya ve çok kısa süre sonra Anjou Hanedanlığı'nın hüküm süreceği Güney İtalya'ya yaklaştı.

²⁴⁵Melanie Brunner, "Poverty and Charity: Pope John XXII and the canonization of Louis of Anjou", *Franciscan Studies*, 69 (2011), 231-256, (s. 250), <<https://www.jstor.org/stable/41975510>>, [erişim 4 Şubat 2019]

Papalık, Anjou ve Fransa cephesi, ticari büyüme açısından Floransa'ya çok şey vaat ediyordu. Charles, krallığa nakit para akışının sağlanması için Floransalı bankerlere bazı imtiyazlar vererek Güney İtalya'yı yatırıma açtı. Papa, Manfred'i Müslüman ve heretik ilan ettiği için papalık ile Kutsal Roma İmparatorluğu arasındaki savaş Haçlı Seferi'ne dönüşmüştü. Bu yüzden Floransalı bankerler Avrupa'nın çeşitli bölgelerinden Haçlı vergisi topladılar. Buralarda bulunan Kilise'ye ait kurumlar da aynı bankerlerden faizle borç aldıkları için Floransalılar çifte kâr elde ettiler. Komünün sonraki seksen yıllık zenginliğinin kaynağı Anjou Hanedanı olacaktır.

Bardilerin finansal yükselişi de Charles'ın ordusunu finanse etmeleriyle başladı. Bardiler, hanedanın resmi bankerleri olarak papalık adına Avrupa'dan ondalık vergisi topladılar. Bu arada Charles 1266'da kendini Sicilya kralı ilan etmişti. Aynı yıl Manfred'i savaşta yenerek Floransa'daki *Ghibellini* hareketinin zayıflamasına yol açtı. Papanın emri üzerine ordusuyla Toskana'ya girdi ve sonraki on sene vekilleri aracılığıyla Floransa'da tahakküm kurdu. 1287-1290 yılları arasında komünün yeni *Guelfi* yönetiminde papalık-Anjou ittifakına katılmış tüccar ve banker grubundan sadece Bardiler yer alabildi.

1277'de Charles'ın Floransa'yı bırakmaya hiç niyeti yoktu. Ancak Sicilya hanedanlığı başkaldırdığında (1282) Floransa'dan ayrılmak zorunda kalacaktı. Papalık, Charles'ın da Hohenstaufen gibi Floransa üzerinden Roma'nın etrafını sarmaya başladığını hissettiğinde, Anjou Hanedanı'nın gerilimden beslenmemesi için İtalyan komünlerini uzlaştırmaya çalıştı. Böylece 14. yüzyıla gelindiğinde *Guelfi*-papalık-Anjou ittifakı bozulmaya başladı. Buna rağmen Bardiler yüzyılın ilk yarısından bankanın iflasına kadar papalığın ve Anjou Hanedanlığı'nın Floransa'daki çıkarlarını korumaya devam ettiler.²⁴⁶ Aile, 1313-1330'lu yıllar arasında da Anjou Hanedanı'nın hakim olduğu bölgelerde bankacılık ve ticari faaliyet alanını genişletti. Bardi Şapeli resimlenirken komün yönetimi, Louis'nin tahttan feragat etmesiyle başa geçmiş Robert'in idaresindeydi. Robert 1320-1330'larda şirketin Anjou topraklarındaki çıkarlarını destekledikçe, Bardiler de hamiliğini üstlendikleri Santa Croce'de Louis kültürünü destekleyeceklerdi. Bu bakımdan ailenin Santa Croce'deki Toulouselu Louis'ye adanmış başka bir şapelin hamilik haklarını kiralaması tesadüf değildir [**Resim G.130**

²⁴⁶Najemy, *A History of Florence*, s. 21-22, 72-73, 122-123. Bardilerin hanedanla olan ortaklığı 1341'deki ekonomik krizle son bulacaktı. İngiltere ve Fransa arasında savaş çıktığında Bardiler ve Peruzziler risk alarak İngiltere'deki servetlerine yoğunlaştılar ve şirketlerinin Fransa'yla ilişkileri koptu. İki banka da III. Edward'a (1312-1377) fazla borç vermişti. Papa XII. Benedictus, Bardi ve Peruzziler dahil olmak üzere hemen hemen bütün Floransalı bankerleri görevden alınca tüm Bardi müşterileri bankanın güvenilirliğinden şüphe ederek paralarını çekmeye başladı ve Bardi Bankası iflas etti.

- **Resim G.131**].

Aslında Louis'nin Santa Croce'de en az dokuz tasviri daha vardır. Manastır yemekhanesinde Taddeo Gaddi'nin *-Lignum vitae*'de diğer Fransisken azizlerle ve de yaşamından bir sahne içerisinde olmak üzere- iki Toulouselu Louis freskosu [**Resim G.132**] mevcuttur. Louis, sakristide de [**Resim G.133**] Çarmıha Gerili İsa'nın ayak ucunda, Francesco ve Fransa Kralı Aziz Louis'nin yanında yer alır. Rinuccini Şapeli'nin *intrado*'sunda Giovanni da Milano'nun (1325-1370) elinden çıkma bir Louis freskosu [**Resim G.134**] vardır. Agnolo Gaddi (1350-1396), hem Albertilerin hamiliğindeki ana şapele hem Castellani şapeline, Ugolino da Siena ise ana altara bu azizi resmetmiştir.

Bardi Şapeli'ndeki Louis tasviri şapelin altar duvarında, diğer Fransisken azizlerle birlikte yer alır [**Resim G.135**]. Ayaklarının dibinde -ikonografik geleneğe uygun biçimde- Fransisken Tarikatı uğruna vazgeçtiği kraliyet tacı yer alır. Aziz, Gotik döneme özgü bir yonca kemerin altında, bir kaide üstünde durur. Piskoposluk tacı, asası ve cübbesiyle Anjou hanedan armasının kırmızı beyazları içinde resmedilmiştir.

Giotto, belli belirsiz de olsa, azizin piskoposluk giysisi altından Fransisken cübbesini göstermiştir, zira Louis Fransisken cübbesini giymeye devam etme şartıyla piskopos olmuştu. Ancak bu ayrıntı sadece azizin yaşam öyküsünü bilen izleyiciler için anlamlıdır; ince bir şerit hâlinde görünen Fransisken cübbesinin eteği hiç dikkat çekmez.

Celano ya da Bonaventura gibi resmi kaynaklara dayanan freskolar, azizlerin yaşam hikayelerini az çok yerleşik ya da gelişmekte olan bir ikonografiye bağlı olarak görselleştirirken, 14. yüzyılın başında vitraylı pencerelerde henüz bir böyle bir gelenek yoktu. Bardi Şapeli'nin giriş kemerinin üstünde yer alan orijinal pencere de [**Resim G.136 - Resim G.138**] buna uygun biçimde belli bir hikayeyi anlatmak yerine, üç aziz ve ona karşılık gelen üç papanın tam boy temsilleriyle yetinmiştir. Freskoların aksine bu figürler yazılı bir metne göre yapılmamıştır. Altar duvarındaki aziz tasvirleri gibi yonca kemerlerin altında yer alır ve 1317 ila 1325 yılları arasına tarihlendirilirler. Eserin tasarımı ve icrası, Giotto'nun çağdaşı olan Giovanni di Bonino'ya aittir. Aziz Toulouselu Louis burada da karşımıza çıkar.

Bardi Aziz Francesco Şapeli'nin orijinal penceresinden sorumlu sanatçının kimliği ve eserin yapım tarihiyle ilgili 20. yüzyılın ilk yarısında çok sayıda teori üretildi. Sonunda

Marchini, Maestro di Figline ile Giovanni di Bonino'nun aynı kişi olduklarını öne sürerek sanatçının kimliğiyle ilgili son sözü söyledi.²⁴⁷ Assisili Giovanni di Bonino (ö. 1345'ten sonra) hem ressam hem de vitray ve mozaik ustasıydı. Sanatçı, Assisi Bazilikası'nın Aşağı Kilise şapellerindeki pencereleri de dekore etmişti. Orvieto Katedrali'nde bulunan belgeler, sanatçının 1325-1347 yılları arası Orvieto ve Perugia'da faaliyet gösterdiğini doğruladığı için, Assisi dönemi 1319'dan öncesine tarihlendirilir.²⁴⁸ Aşağı Kilise'deki Aziz Padova'lı Antonio, San Martino, San Ludovico ve Santa Caterina şapellerinin vitraylı pencereleri [**Resim G.139 - Resim G.142**] Giovanni di Bonino'ya atfedilir.²⁴⁹ Bunların arasından San Ludovico Şapeli (Aziz Toulouslu Louis) Kardinal Gentile Partino da Montefiore'nin mezar şapelidir ve hem haminin hem de sanatçının Anjou Hanedanı ile ilişkilerine ışık tutar. Bu bağlamda Bardi Şapeli vitrayları için Giovanni di Bonino'nun seçilmesi şaşırtıcı değildir, çünkü sanatçı daha önce de Fransiskanlar ve Anjou Hanedanı için çalışmıştır.

Bardi Şapeli penceresi tamamlandığında Antonio, Francesco ve Louis'nin kanonizasyon süreçleri de bitmişti. Francesco 1228 yılında, Antonio 1232'de, Louis ise 1317'de aziz ilan edilmişti. Francesco ve Antonio'yu IX. Gregorius, Louis'yi XXII. Ioannes aziz ilan etmişti. Ancak penceredeki papa temsilleri, herhangi bir yazı ya da ayırt edici özellikleri olmaksızın, sembolik biçimde ele alınmıştır. Sadece Kilise'nin ve papalığın gücünü temsil ederler.

Kompozisyonda her bir papa, bir Fransiskan azize denk düşer. İkili sıralar en tepedeki Bardi aile armasının hemen altında başlar, ki armanın burada yer alması pencerenin başından beri orijinal programın parçası olduğunu akla getirir. Francesco pencerenin en üst kısmında, solda yer alır. Sadece ayaklarındaki stigmata yaraları belirgindir. Cübbesi kalın drapelerle aşağı dökülür. Sanatçı, azizin belindeki sicimi atlamamıştır. Francesco, bir elinde ucunda haç olan bir asa, diğerinde ise (dilendiğini ima eden) bir tas tutar.

Papalar pencereye zikzaklar hâlinde yerleştirilmişlerdir, bu nedenle Aziz Antonio, Francesco'nun altındaki sırada, onun sağ çaprazında yer alır. Sanatçı Bolonya, Montpellier ve Toulouse'ta ders vermiş Antonio'nun akademisyen ve vaiz kişiliğini

²⁴⁷"Franciscan Saints and Popes", *Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane*, <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/eng/schede/Toscana/Firenze/7scroce.htm>>, [Erişim 14 Şubat 2019]

²⁴⁸"Giovanni di Bonino", *Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-di-bonino_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/>>, [erişim 14 Ağustos 2018]

²⁴⁹"Assisi, stained glass", *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, vol. I (New York: Oxford University Press, 2012), 180-181, (s. 181), <<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T004640>>, [erişim 14 Ağustos 2018]

belirtmek için azizi ellerinde kitaplarla tasvir etmiştir. Cübbesinin açık tonuyla Antonio'yu Francesco'dan ayırıştırarak kompozisyonda renksel bir denge yakalamaya çalışmıştır.

Antonio'nun sol çaprazında, pencerenin en alt kısmında piskoposluk asası ve tacıyla Louis yer alır. Fransisken cübbesinin üstüne piskoposluk harmanisi giymiştir. Giotto'nun freskosunda belli belirsiz seçilen cübbe burada açıkça görülür. Giovanni di Bonino, azizin harmanisini *fleur-de-lys*'lerle bezeyerek Louis'nin Anjou Hanedanı'nın bir üyesi olduğunun altını çizer. Fakat tıpkı en yukarıdaki Francesco temsilinde olduğu gibi, buradaki Louis de biraz fazla derli topludur. Çileci yanı hiç gösterilmemiş, aksine Kilise hiyerarşisindeki yeri ve Napoli Krallığı'yla bağlantısı vurgulanmıştır.

Bardi Şapeli penceresi, Tosinghi-Spinelli Şapeli'nin penceresiyle birlikte [**Resim G.44**] 13. yüzyılın son çeyreğinde, Yukarı Kilise'deki pencerelerde ortaya çıkan ve oradan 14. yüzyıl boyunca Orta İtalya'ya yayılan bir tipolojinin erken tarihli örneğidir.²⁵⁰ Giovanni di Bonino, muhtemelen Assisi'de yaptığı gibi Santa Croce'de de hem Alplerin öte yanındaki vitray ustalarına hem de İtalyan resim ve vitray geleneğine bakmıştır. Kesişim yerlerindeki boşlukları rozet şekilli yonca kemerler altında yer alan tam boy figürler ile kırmızı-mavi damalı fon Kuzey Gotik pencerelerine özgüdür. Genel olarak figürlerin hacimlendirilmesi, içinde buldukları mekansal ortamın sezdirilmesi ve azizlerin giysilerinde kullanılan gölgelerle renklerin monotonluktan kurtarılması bakımından ise Giotto etkisi gösterir.

Fransisken Tarikatı ve papalık arasında soğuk rüzgarların estiği bir dönemde, Giotto'nun Bardi Şapeli'ndeki freskoları tarikatın papalığa itaatini vurgularken, orijinal pencere 14. yüzyılın başında Fransiskenler, papalık ve Anjou Hanedanlığı arasındaki ilişkileri, siyasetin ve dinin nasıl iç içe geçtiğini gözler önüne serer. Giotto'nun freskoları -Stigmata sahnesi hariç- mesajını özel bir alanda sergiler. Pencere ise şapelin içinde değil, stigmata sahnesinin üstünde yer aldığından şapele girmeden, koro yerinden de görülebilir. Dolayısıyla Floransa-Bardi-Anjou-papalık ilişkisini doğrudan gösterir.

Anjoular için Louis kültü, hanedanlarının statüsünü yükseltecek bir unsurdu. Belki de bu yüzden Bardilerden, yeni aziz olmuş akrabalarının propagandasını yapmalarını

²⁵⁰"Franciscan Saints and Popes", *Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane*, <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/eng/schede/Toscana/Firenze/7scroce.htm>>, [Erişim 14 Şubat 2019]

istediler. Sonraki dönemlerde olduğu kadar Orta Çağ ve Rönesans'ta da prensler, papalar ve komün yönetimleri, günümüzde sanat eseri kabul edilen imgeleri -erki izleyicinin gözüne çok da sokmadan- belli bir mesaj iletecek şekilde sergileyerek kentlileri denetim altında tutuyorlardı. Robert, bu erken dönemde imgelerin gücünü ilk anlayanlardı. Orta Çağ hükümdarları önceden askeri başarılarıyla şöhret kazanırken, Robert imajını kültürel bir proje olarak ele almıştır. Dindarlığını kamusal alanda sık sık sergilemiş, danışmanlarının yardımıyla vaazlar yazıp bunları yabancı ülkelerin elçilerinin huzurunda gerçekleşen kamusal törenlerde ya da komünyon sırasında okumuş ya da temsilcilerine okutturmuştur. Eğitimli adamlarını, himayesine aldığı ve sipariş verdiği sanatçıları yönlendirmekle görevlendirmiştir. Giotto gibi ressamlar, Napoli'deki günümüze ulaşamamış saray şapelinde Robert'in erdemlerini ve hanedanını yücelten resimler yapmış, buraya Yeni Ahit'ten ve Antikite'den eğitimli şahsiyetleri resmederek Robert'i tarihin tanınmış kişilikleriyle ilişkilendirmişlerdir.

Robert, kardeşi Louis'nin kanonizasyonuna da destek olarak kendine ve Anjou Hanedanı'na kutsallık atfetmiştir. Onun sanat hamiliği, 15. ve 16. yüzyılların Gonzaga, Este, Medici gibi ailelerinin hamilik üslubunu şekillendirecektir.²⁵¹

Bardiler için azize ve ailesine olan sadakatlerini bu şekilde sergilemek, güçlü Napoli Krallığı'yla ilişkilerini tüm Floransa'ya göstermek için bir fırsattı. Burada karşılıklı bir ticaret söz konusudur. Bardi ailesi hanedanı finanse etmiş, Charles ve Robert ise Floransa'nın Papa-İmparator mücadelesinde müttefiki olmuştur. Bu esnada Bardiler de hanedanın bankerleri olarak aile servetlerini büyütmüşlerdir. Fransiskanlar burada aracı konumundadırlar.

²⁵¹Edward Muir, "Representations of Power", *Italy in the Age of the Renaissance 1300-1550*, 226-245, (s. 230-231).

6. SONUÇ

Avrupa'da dilenci tarikatların ortaya çıkışı, Batı Kilisesi'nin 12. yüzyılda yaşadığı ruhani bunalımla yakından ilgilidir. Bir yüzyıl önce uluslararası ticaret ve kentsel yaşam canlanmış, ilk Orta Çağ komünleri belirmeye başlamıştı. Hristiyan yaşamının doğası ile seküler kültürün dini ihtiyaçları birbiriyle çatışıyordu: Komün yönetimini elinde tutan yeni kent soylu sınıf, seküler ruhban sınıfının eğitimde ve ahlaki konulardaki eksikliklerinin farkındaydı. Kilise de yeni toplumun ticari kâr elde etme ve piyasanın güçlerini kabul etme gibi değerlerinden rahatsızdı. Bu yüzden geleneksel manastır cemaatlerinde reformlar gerçekleşti. Karizmatik liderler etrafında, yoksulluk ve çile çekmeye dayalı münzevi yaşantısı süren keşişler toplandı. Fakat bu reform hareketleri uzun ömürlü olmadı ve geniş kitlelere ulaşmadı. 12. yüzyıla gelindiğinde Hristiyan yaşantısının seküler dünyayla ilişki içinde olabileceği görüşü yükselişe geçti. Kilise'nin erken dönemine ve havarilerin yaşantısına ilgi arttı. Kutsallık anlayışı değişti; erişilmez bir tanrı yerine, görünmez Tanrı'nın görünür imgesi İsa'yı taklit etme (*imitatio Christi*) ön plana çıktı. Bu anlayış özellikle sivillerde etkili oldu. 11. yüzyılın dünyadan tamamen el etek çekmiş münzevilerine karşılık 12. yüzyılın gezgin vaizlerinden oluşan reform hareketi, sivil tövbe kardeşliklerin (*fraternitas*) ve dilenci tarikatların (*ordo mendicans*) doğuşunu hazırladı.

Fransiskan Tarikatı orijinal bir oluşum değildir. Biraderlerden önce Valdocular ve *Humiliati* mutlak yoksulluk ideali ve tövbe kardeşlik yaşantısını benimsemişti. Fakat iki grup da bir süre sonra heretizme kayarak etkisini yitirdi. Fransiskanları bu ilk örneklerden ayıran, Francesco tövbe kardeşlik yaşantısı sürerken papalığın heretizmle mücadeleyi Kilise'nin temel politikası olarak görmesi ve Francesco'nunki gibi toplulukları hukuken tanıyarak sapkınlığa karşı kullanmasıdır. Şüphesiz Francesco'nun karizmatik mizacı ile Kilise'ye olan mutlak itaatinin de tarikatın başarısına büyük katkısı olmuştur. Fransiskanların barış, tövbe ve hayırseverlik vurguları, ticarileşmiş ve siyasi fraksiyonlara bölünmüş İtalyan komünlerinde hemen ilgi gördü. Biraderler toplumsal kurum ve grupları dönüşüme uğrattılar. Buldukları yoğun nüfuslu ve ticaretin hakim olduğu kentsel mekanlar, onları coğrafi olarak komünü domine eden üst sınıfa (*grandi*)

yaklaştırdı. *Purgatorium*'un da doğuşuyla ruhun kurtuluşu büyük önem kazanmıştı. Gündelik yaşam ve dini emirler arasında doğabilecek her türlü ahlaki çatışmanın en basit çözümü hayırseverlik olarak görülüyordu. Biraderler kiliselerindeki mezar şapellerinin kullanım haklarını kiraya vererek *grandi*'ye mensup kentlileri oturdukları mahallelerden ve katedralden kendi kiliselerine çektiler. *Grandi* de kiliseler ve bu kiliselerdeki şapellerin dekorasyonu için bağış yaparak hayırseverliğini sergileme imkanı buldu.

Orta Çağ'da aziz ve azizelerin, imgeler yoluyla etraflarında olup biteni görebildiklerine ve içinde yaşadığımız dünyaya müdahale ettiklerine inanılıyordu. Bu yüzden inananlar sanat hamiliğini üstlendikleri şapellere kutsal kişilerin imgelerini resmettirerek onlardan şefaahat dileniyorlardı. Fransiskanlar imgelerin gücünü fark etmişlerdi. İmgeleri bakan için salt görsel bir deneyim olmaktan çıkarıp izleyiciden duygusal bir yaklaşım talep eden, *imitatio Christi*'nin gerçekleşeceği bir sürece dönüştürdüler. Fransiskan vaaz tekniği ve teolojisi inananlardan kutsal figürlerin duyguları üstüne tefekküre dalmalarını beklerken sanatçıları doğayı Tanrı'nın bir yaratısı olarak temsil etmeleri için cesaretlendirdi. Biraderler 13. yüzyılda sanatı Francesco'nun kültürünü yerleştirmek ve Assisi'yi önemli bir hac merkezi yapmak amacıyla kullandılar. Bu ilk dönemde henüz yerleşik bir ikonografi yoktu; deneysellik ve yerel Fransiskan cemaatlerinin tercihleri ön plandaydı.

Tüm diğer dilenci tarikatlar gibi Fransiskanlarda da bireysel ve ortak mülkiyet edinmek yasaktı. Tarikat kuruluşundan çok kısa bir süre sonra geniş bir coğrafyaya yayıldığı ve misyon hareketi akademik eğitim gerektirdiği için biraderler kitaplara ve kalacak manastırlara (*conventus*) ihtiyaç duydular. Papalıktan bir dizi ayrıcalık alarak yoksulluk yaşayışının etrafından dolandılar. Papa IX. Gregorius *Quo elongati*'yle, mülkiyeti üçüncü kişilerde (*spirituales amici*) olduğu sürece biraderlerin eşyadan istedikleri gibi faydalanmalarına izin verdi. IV. Innocentius *Ordinem vestrum*'la eşya ve mal varlığının mülkiyetini papalığa devretti ve denetiminden Fransiskanları sorumlu tuttu. III. Nicolaus *Exiit qui seminat*'la *Ordinem vestrum*'ta belirtilen hususları vurguladı. Böylece Fransiskanların yoksulluğu kağıt üzerinde kaldı ve tarikat içinde biri Francesco'nun vasiyetnamesi ve ilkelerini (Spiritualistler), diğeri geleneksel manastır yaşantısını savunan (Manastırcılar) iki fraksiyon ortaya çıktı.

Fransiskanlar bu ayrıcalıklarla sanat hamiliği yapabildiler. Fransiskan Tarikatı'ndan çıkmış papalar büyük çaplı dekorasyon programları üstlendi. Kiliselerin inşasında

papalık endüljansları ve komün sübvansiyonları kullanıldı. *Grandi* ve *fraternità*'lar mezar şapellerinin dekorasyonu için bağış yaptılar. Biraderlere paraya dokunma hususunda tarikatın sivil kolunun (*Terzo Ordo*) üyeleri, bağışı yapan kişinin akraba ya da arkadaşları ve kendi atadıkları üçüncü kişiler (*procuratores*) yardım etti. Bununla birlikte 13. ve 14. yüzyıllarda dekorasyonun ikonografik programında son sözü Fransiskenler söylediler.

Manastırcı fraksiyonun görkemli kilise inşaatları ve gösterişli dekorasyon programları Spiritualistlerin eleştirisi oklarını üstüne çekti. Aslında 1260'taki Narbonne genel toplantısında sanatla ilgili çeşitli kısıtlamalara gidilmişti. Ama yönetmelikteki sanat ve mimariye ilişkin ifadeler hem bir hayli muğlak hem de biraderlerin sık toplantı yapmamaları aldıkları kararların kalıcı ve bağlayıcı olmasına engel oluyordu. Sonuçta uygulanan yaptırımlara rağmen pek çok Fransisken kilise ve manastırında suistimler yaşandı.

Floransa'daki Santa Croce Kilisesi, Narbonne Yönetmeliği'ni delen bu yapılardan biriydi. Kilise ve dekorasyonu papalık endüljansı, komün sübvansiyonu ve sivil hamilerin bağışlarıyla gerçekleştirildi. Aziz Francesco'ya adanmış şapelin hamilik hakları, Floransa'nın o dönemki en önemli bankerlerinden Ridolfo de' Messer Jacobo de' Ricco Bardi'ye kiralandı. Günümüzde şapelde ortasında azizin tam boy portresinin, etrafında ise yaşamından sahnelerin yer aldığı bir panel (*vita* ikona); kuzey ve güney duvarlarında Aziz Francesco'nun yaşamı konulu bir fresko dizisi; doğu duvarında Fransisken aziz ve azizelerinin freskoları ve vitraylı bir pencere ile Bardi ailesine ait iki mezar taşı; şapelin dışında ise giriş kemerinin hemen üstünde fresko dizisinden tek bir sahne ve şapelin orijinal vitraylı penceresi yer alır.

Resimli panel (y. 1245-1250) günümüzde Bardi Aziz Francesco Paneli olarak bilinir ve hamisi 13. yüzyılda Floransa'nın zengin tüccarlarından Tedaldi ailesidir. Eser, Bardi Şapeli'ne 16. yüzyılda yerleştirilmiştir ve 13. yüzyılda burada durup durmadığı tartışma konusudur. Santa Croce'deki yan altardan birinde zaman zaman sergilenmiş ya da koro yerinin önünü kapatan bölmeye (*tramezzo*) asılmak üzere üretilmiş olabilir. Bardi Aziz Francesco Ustası olarak bilinen eserin sanatçısı paneli resimlerken kaynak olarak Fransisken hagiografi yazarı Celanolo Tommaso'nun azizin yaşamını anlattığı Francesco üçlemesini kullanmış, konu seçimi ve işleyişiyle Francesco'nun insani yönünü ön plana çıkarmıştır. Panelin izleyici kitlesinin kim olduğu, nerede sergilendiğine bağlıdır; yan altarlarda ya da *tramezzo*'da sergilenmişse izleyicisi

Fransiskan cemaatinin yanı sıra kiliseye gelen inananlardır. Sanatçının kuzuların kurtarılması, Francesco'nun cübbesini tasarlaması ve ayakkabılarını çıkarması gibi sahneleri tercih etmesi, ayrıca bazen Spiritualist alt metinlerden faydalanması ikonografik programdan Santa Croce'nin Spiritualist cemaatinin sorumlu olduğunu düşündürür. Şüphesiz biraderler bu mesajları anlayacak teolojik alt yapıya sahiptir. Fakat panelde ruhban sınıfına mensup olmayanların da anlayabilecekleri ve empati kurabilecekleri pek çok unsur mevcuttur. Resmedilen hikayelerde Francesco inananlara örnek alacakları bir model olarak sunulmuştur. Tarikatın kuruluş yılları ve güncel misyonu hakkında bilgi verilmiş, Fransiskanların seküler ruhban sınıfıyla ilişkileri ve Kilise hiyerarşisindeki yeri gösterilmiştir. Francesco'nun stigmatasının meşruiyeti savunulmuş, aziz ile İsa arasındaki benzerliklere ve azizin şefaathçi olarak rolüne dikkat çekilmiştir.

Tarikatın kurulduğu yıldan 14. yüzyıla kadar Kilise ve Fransiskanlar arasında karşılıklı bir çıkar ilişkisi oluşmuştu. Kilise Fransiskanları desteklemiş, Fransiskanlar da Francesco'yu "diğer İsa" (*alter Christus*) olarak onun hizmetine sunmuşlardı. Bu durum zamanla değişti. 13. yüzyılın sonunda tarikatın Spiritualist fraksiyonunun Güney Fransa'da çıkardığı isyanlar ve yerel halkın bunu desteklemesi, Kilise kurumlarının otoritesinin sarsılması, Fransiskanların her türlü papalık ayrıcalığından faydalanırken İsa'nın mükemmel takipçileri olduklarını iddia etmeleri tarikatın gündemini ve Kilise'yle arasındaki ilişkinin mahiyetini değiştirdiği için Fransiskan sanat hamiliğinin amacı ve verdiği mesaj da değişti. Bardi Şapeli'ndeki Aziz Francesco'nun Yaşamı fresko dizisi bu değişimi yansıtır. Giotto'nun freskoları (1310-1321), Papa XXII. Ioannes ile tarikat arasında İsa'nın yoksulluğuna ilişkin tartışmaların hakim olduğu, çıkan olaylara Kutsal Roma imparatorunun da karıştığı, Ioannes'in İsa ile havarilerinin yoksul olduklarını söylemenin heretik sayılacağını ilan ettiği dönemin hemen öncesinde yapılmıştır. Francesco yine *alter Christus* olarak temsil edilmiştir, fakat artık hiç de yoksul görünmez. O sırada azizin dolaşımında olan tek resmi biyografisi Bonaventura'nın *Legenda maior'u* olduğundan Giotto kaynak olarak bu kitabı kullanmış, ama metni yorumlarken seçici davranmıştır. Bu yüzden Bardi Paneli'nde ve Yukarı Kilise'deki muadilinde görülen, Francesco'nun yeni bir çağın habercisi olduğuna dair Gioacchinocu unsurları atlamıştır. Francesco'nun kutsallığı ve Kilise'nin onayı temalarına, yoksulluk gibi tehlikeli konulara hiç girmeden değinmiştir. Sanatçı azizin öldükten sonra gerçekleştirdiği mucizelere yer

vermemiştir, çünkü Francesco kültü artık yerleşmiş ve bu tür sahnelere ihtiyaç kalmamıştır. Ama Francesco'nun babasının mirasını reddedip Assisi piskoposunun himayesine girmesinde, tarikatın III. Innocentius tarafından onaylanmasında, stigmatanın doğrulanması ve azizin Cennet'e yükselişine tanıklık edenlerin gösterilmesinde Kilise'nin onayı ve desteği tekrar tekrar vurgulanmıştır.

Bu kompleks ikonografik programın mimarı Santa Croce'nin Fransisken cemaatidir. Biraderler freskolara baktıklarında Tanrı'ya yakınlaşmak için azizin peşinden gitmeleri gerektiğini düşünmüşlerdir, çünkü Francesco da bu amaca İsa'yı taklit ederek ulaşmıştır. Ama Fransiskenlerin örnek aldıkları Francesco çileci bir aziz değil, misyon ve tefekküre dayalı yaşantı arasında denge kurabilmiş bir Francesco'dur. Freskolar şapeli ziyaret eden inananlara da Tanrı'yla bütünleşme umudu vermiştir. 14. yüzyılda Santa Croce'nin *tramezzo*'su doğu şapellerini kapattığından giriş kemerinin üstünde yer alan Stigmata sahnesi hariç Bardi Şapeli'nin freskoları sadece belli bir gruba -ölü yakınlarının ayinlerine katılmak için gelen Bardilere ve transept şapellerinin hamilerine- açıktır. Burası bir mezar şapeli olduğundan sahnelerin önemli bir kısmı ölüm ve öteki dünya temalarına ayrılmıştır. Dolayısıyla Bardi ailesi resimlerin ruhun kurtuluşu için sahip olmaları gereken erdemleri yansıttığını düşünmüş olmalıdır. Fakat Bardi Paneli'nin aksine Giotto'nun freskolarındaki bu ruhun kurtuluşu hikayesi kadınlara yeterince yer ayırmamıştır.

Şapelin doğu duvarındaki freskolar ile orijinal vitraylı pencerede Fransisken Tarikati, papalık, Bardi ailesi ve Anjou Hanedanı arasındaki dinamikler söz konusudur. Buralarda Aziz Toulouselu Louis temsilleri tercih edilmiştir. Papa XXII. Ioannes, Spiritualistlere ve mutlak yoksulluk idealine karşı olmasına rağmen Katolik Kilisesi'nin başına geçer geçmez Anjou Hanedanı'na mensup Toulouselu Louis'yi aziz ilan etmişti; oysa Toulouselu Louis hayattayken Spiritualist sempatizanı olduğunu hiç saklamamıştı. Ioannes'in bu kararında azizin kutsallığına duyduğu inanç kadar Anjou Hanedanı'yla arasındaki ortak siyasi çıkarlar da etkili oldu. Çünkü hanedanlık Roma'nın Kutsal Roma İmparatorluğu karşısında kaybettiği toprakları tekrar kazanmasına yardım ediyordu. Bardilerin Floransa'daki yükselişleri de Anjou Hanedanı'ndan Charles'ın ordusunu -papanın teşviki sonucu- finanse etmeleriyle başladı. Bardiler, hanedanın resmi bankerleri olarak papalık adına Avrupa'dan ondalık vergisi topladılar. 14. yüzyılda papalık ve Anjou ittifakı çözülmeye başladığı hâlde Bardiler yüzyılın ilk yarısından aile şirketlerinin iflasına kadar papalığın ve Anjou

Hanedanlığı'nın Floransa'daki çıkarlarını korumaya devam ettiler. Charles'ın büyük oğlu Toulouselu Louis Fransiskanlara katılabilmek için tahttan feragat edince onun yerine geçen kardeşi Robert, Bardilerin Anjou topraklarındaki çıkarlarını destekledikçe, Bardiler de hamiliğini üstlendikleri Santa Croce'de Louis kültürünü destekledi. Nitekim ailenin Santa Croce'de Toulouselu Louis'ye adanmış başka bir şapelleri vardı; Fransiskanlar ise kilisenin başka birçok yerinde azizin temsillerini kullandılar. Tarikat ve papalık arasında soğuk rüzgarların estiği bir dönemde, Aziz Francesco'nun Yaşamı fresko dizisi Fransiskanların Kilise'ye itaatini vurgularken, giriş kemerinin üstünde yer aldığı için dışarıdan da görülebilen orijinal pencere 14. yüzyılın başında Fransiskan Tarikatı, papalık, Bardi ailesi ve Anjou Hanedanlığı arasındaki ilişkileri, siyasetin ve dinin iç içe geçişini doğrudan gösterir. Böylece tarikatın tarihi ve sanatsal üretime katkısındaki bir yüzyıllık değişim çok küçük bir mekanda incelenmiş olur.

KAYNAKÇA

Temel Kaynaklar

- Cook, William, *Images of St. Francis of Assisi: In Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to Ca. 1320 in Italy: A Catalogue* (Florence: L. S. Olschki, 1999)
- Coulton, G. G., *From St. Francis to Dante: A Translation of All That is of Primary Interest in the Chronicle of the Franciscan Salimbene* (London: Duckworth & Co., 1908)
- Dunn, Marilyn, *Emergence of Monasticism: From the Desert Fathers to the Early Middle Ages* (New Jersey: Blackwell Publishing, 2000)
- Francis of Assisi: The Saint, The Founder, The Prophet: Early Documents, vol. I-II-III*, ed. Regis J. Armstrong, J. A. Wayne (New York: New City Press, 1999)
- Gardner, Julian, *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage* (Cambridge: Harvard University Press, 2011), <
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/mimarsinan-ebooks/detail.action?docID=3300967>>, [erişim 28 Haziran 2018]
- Goffen, Rona, *Spirituality in Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1988)
- Grundmann, Herbert, *Religious Movements in the Middle Ages* (Indiana: University of Notre Dame Press, 2005)
- Hugo, William R., *Studying the Life of Saint Francis: A Beginner's Workbook*, (New York: New York City Press., 2011)
- Lawrence, C. H., *Medieval Monasticism: Forms of Religious Life in Western Europe in the Middle Ages* (London and New York: Routledge, 2013)
- Long, Jane C., "Parallelism in Giotto's Santa Croce Frescoes", *Push Me, Pull You*, ed. Sarah Blick and Laura Gelfand (Leiden & Boston: Brill, 2011), 327-353.
- Long, Jane C., "The Program of Giotto's Saint Francis Cycle at Santa Croce in Florence", *Franciscan Studies*, 52 (1992), 85-133, <<http://www.jstor.org/stable/41975406>>, [erişim 28 Haziran 2018]

Melville, Gert, *The World of Medieval Monasticism: Its History and Forms of Life* (Collegeville: Cistercian Publications, 2016), <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/mimarsinan-ebooks/detail.action?docID=4573283>>, [erişim 10 Kasım 2017]

Moorman, John, *A History of the Franciscan Order: From its Origins to the Year 1517* (Oxford: Clarendon Press, 1968)

Najemy, John M., *A History of Florence 1200-1575* (New Jersey: Blackwell Publishing, 2006)

Sarrant, Arnald of, *Chronicle of the Twenty-Four Generals of the Order of Friars Minor [1369-1374]*, trans. Noel Muscat (Malta: TAU Franciscan Communications, 2010)

Stein, Judith E., "Dating the Bardi St. Francis Master Dossal", *Franciscan Studies*, 36 (1976), 271-297, <<http://www.jstor.org/stable/41974880>>, [erişim 28 Haziran 2018]

Thompson, Augustine, *Francis of Assisi: A New Biography* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2012)

Ansiklopediler ve Sözlükler

"Abbot", *The Catholic Encyclopedia*, vol. I (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 15-21.

"Albigensians", *New Catholic Encyclopedia*, vol. I (Michigan: Thomas & Gale, 2003), 229-231.

"Angelus Clarenus", *The Catholic Encyclopedia*, vol. I (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 428.

"Apostolici", *New Catholic Encyclopedia*, vol. I (Michigan: Thomas & Gale, 2003), 594.

"Assisi, stained glass", *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, vol. I (New York: Oxford University Press, 2012), 180-181.

"Augustinians", *New Catholic Encyclopedia*, vol. I (Michigan: Thomas & Gale, 2003), 886-890.

"Augustine, rule of", *New Catholic Encyclopedia*, vol. I (Michigan: Thomas & Gale, 2003), 868-870.

"Beguines", *The Catholic Encyclopedia*, vol. II (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 389-390.

Cambridge English Dictionary, "Canon",
<<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/canon>>, [erişim 6 Haziran 2017]

"Canons Regular of St. Augustine", *New Catholic Encyclopedia*, vol. III (Michigan: Thomas & Gale, 2003), 67-69.

"Cathari", *New Catholic Encyclopedia*, vol. III (Michigan: Thomas & Gale, 2003), 259-260.

"Chapter", *New Catholic Encyclopedia*, vol. III (Michigan: Thomas & Gale, 2003), 286-387.

"Celestine V, Pope", *New Catholic Encyclopedia*, vol. III (Michigan: Thomas & Gale, 2003), 320-321.

"Convent", *The Catholic Encyclopedia*, vol. IV (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 340-343.

"Conversi", *The Catholic Encyclopedia*, vol. IV (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 346-347.

"Desert Fathers", *Encyclopedia of Monasticism*, vol. 1 & 2 (London and New York: Routledge, 2015), 371-373.

Etimoloji Türkçe [online], "Hami", <<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/hami>> [erişim 30 Nisan 2018]

Etimoloji Türkçe [online], "Mesen", <<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/mesen>>, [erişim 30 Nisan 2018]

"Flagellants", *The Catholic Encyclopedia*, vol. VI (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 89-92.

"Florence", *Medieval Italy: An Encyclopedia* vol. 1-2 (New York and London: Routledge, 2004), 341-359.

"Fratricelli", *The Catholic Encyclopedia*, vol. VI (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 244-249.

"Imagination", *Augustine Through the Ages: An Encyclopedia* (Michigan: Cambridge University Press, 1999), 442-443.

"Imago clipeata", *Medieval Art: A Topical Dictionary* (Connecticut: Greenwood Press, 1996), 127.

"Investiture Controversy", *The Catholic Encyclopedia*, vol. VIII (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 84-89.

"John XXII, Pope, Bl.", *New Catholic Encyclopedia*, vol. VII (Michigan: Thomas & Gale, 2003), 931-932.

"Manichean, Albigensians, and Cathars", *Handbook to Life in the Medieval World* (New York, Infobase Publishing, 2008), 362-365.

Merriem-Webster [online], "Bifolia", <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/bifolium>>, [erişim 12 Eylül 2018]

Merriem-Webster [online], "Cosmati work", <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/Cosmati%20work>>, [erişim 11 Ekim 2018]

Merriem-Webster [online], "Intrados", <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/intrados>>, [erişim 15 Ekim 2018]

Merriem-Webster [online], "Piscina", <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/piscina>>, [erişim 11 Eylül 2018]

"Michael of Cesena", *The Catholic Encyclopedia*, vol. X (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 274-275.

"Monk", *The Catholic Encyclopedia*, vol. X (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 487-488.

Oxford English Dictionary [online], "Abbey", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/abbey>>, [erişim 22 Ağustos 2018]

Oxford English Dictionary [online], "Friar", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/friar>>, [erişim 20 Ağustos 2018]

Oxford English Dictionary [online], "Lector", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/lector>>, [erişim 10 Eylül 2018]

Oxford English Dictionary, "Minister", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/minister>>, [erişim 28 Ağustos 2018]

Oxford English Dictionary [online], "Monastery", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/monastery>> [erişim 22 Ağustos 2018]

Oxford English Dictionary [online], "Pastoral", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/pastoral>> [erişim 22 Ağustos 2018]

Oxford English Dictionary [online], "Patron", <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/patron>> [erişim 27 Haziran 2018]

Oxford English Dictionary [online], "Rule",
<<https://en.oxforddictionaries.com/definition/rule>>, [erişim 20 Ağustos 2018]

Oxford English Dictionary [online], "Secular, of clergy",
<<https://en.oxforddictionaries.com/definition/secular>>, [erişim 22 Ağustos 2018]

Oxford English Dictionary [online], "Vision",
<<https://en.oxforddictionaries.com/definition/vision>>, [erişim 27 Eylöl 2018]

"Poverty Controversy", *New Catholic Encyclopedia*, vol. XI (Michigan: Thomas & Gale, 2003), 570-571.

"Prior", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XII (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 427-428.

"Procurator", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XII (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 451.

"Sacraments", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XIII (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 295-304.

"Sense Perception", *Augustine Through the Ages: An Encyclopedia* (Michigan: Cambridge University Press, 1999), 767-768.

"Servites", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XIII (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 736-737.

"Sortes biblicae", *The Oxford Guide to Ideas & Issues of the Bible* (New York: Oxford University Press, 2001), 473-474.

"Tithes", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XIV (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 741.

"Transubstantiation", *New Catholic Encyclopedia*, vol. II (Michigan, Thomas & Gale, 2003), 158-159.

"Trinitarians", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XV (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 45-47.

Türk Dil Kurumu [online], "Hami",
<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b339e029ef5a1.04394174>, [erişim 30 Nisan 2018]

Türk Dil Kurumu [online], "Mesen",
<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b339e84a8dbe3.30784857>, [erişim 30 Nisan 2018]

Türk Dil Kurumu [online], "Pastoral",
<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=PASTORAL>
[erişim 23 Ağustos 2018]

Türk Dil Kurumu [online], "Seküler",
<http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b7d9cbc618de9.81035472>, [erişim 22 Ağustos 2018]

Türk Dil Kurumu [online], "Yönetmelik",
<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_karistirilan&view=karistirilan&kategori1=krs_akan&kelimez=106>, [erişim 20 Ağustos 2018]

"Ubertino of Casale", *The Catholic Encyclopedia*, vol. XV (New York: The Encyclopedia Press Inc., 1908), 115-116.

Kitaplar

A History of the Crusades: The First Hundred Years, vol. I, ed. Kenneth Setton, Marshall W. Baldwin (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1969)

Antal, Frederic, *Florentine Painting and Its Social Background* (Cambridge: Harvard University Press, 1986)

Baker, Ernest, *The Dominican Order and Convocation: A Study of the Growth of Representation in the Church During the Thirteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1993)

Boskovits, Miklós, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, The Origins of Florentine Painting 1100-1270* (Florence: Giunta, 1994)

Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (New York: Oxford University Press, 1988)

Bourdua, Louise, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011)

Brooke, Rosalind B., *Early Franciscan Government: Elias to Bonaventure* (Cambridge: Cambridge University Press, 1959)

Burke, Jill, *Changing Patrons: Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004)

Burr, David, *Spiritual Franciscans: From Protest to Persecution in the Century After Saint Francis* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2011)

Dameron, George W., *Florence and Its Church in the Age of Dante* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005)

- Dean, Trevor, *The Towns of Italy in the Later Middle Ages* (Manchester: Manchester University Press, 2000)
- Dionysius, *Dionysius the Areopagite, Works*, trans. John Parker (London: James Parker and Co., 1897)
- Eccleston, Thomas of, *The Friars and How They Came to England* (London: Sands & Co., 1903)
- Goldthwaite, Richard A., *The Economy of Renaissance Florence* (Baltimore: John Hopkins University Press, 2009)
- Hall, Marcia B., *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta. Maria Novella and Sta. Croce, 1565-1577* (Oxford: Oxford University Press, 1979).
- Kent, Dale, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: The Patron's Oeuvre* (New Haven: Yale University Press, 2000)
- Lambert, Malcolm, *Ortaçağda Dinsel Sapkınlıklar* (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2015)
- Lavin, Marilyn Aronberg, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600* (Chicago: University of Chicago Press, 1991).
- Lawrence, C. H., *The Friars: The Impact of the Mendicant Orders on Medieval Society* (London: Longman, 2013)
- Le Goff, Jacques, *Your Money or Your Life: Economy and Religion in the Middle Ages* (Cambridge: MIT Press, 1990)
- Mcnamer, Sarah, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010), <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/mimarsinan-ebooks/detail.action?docID=3441650>>, [erişim 28 Haziran 2018]
- Meiss, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century* (New Jersey: Princeton University Press, 1978)
- Paoletti, John T., Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy* (London: Laurence King Publishing, 2005)
- Powell, James M., *Anatomy of a Crusade 1213-1221* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1986)
- Riedl, Matthias, *A Companion to Joachim of Fiore* (Netherlands: Brill, 2017)
- Roover, Raymond de, *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397-1494* (Cambridge: Harvard University Press, 1963)

Robson, Michael, *Saint Francis of Assisi: The Legend and the Life* (Edinburgh: A&C Black, 1999)

Salter, Emma Gurney, *Franciscan Legends in Italian Art: Pictures in Italian Churches and Galleries* (London: J. M. Dent & Co., 1905)

Selections from the First Nine Books of the Croniche Fiorentine of Giovanni Villani, ed. Philip E. Wicksteed, trans. Rose E. Selfe (Westminster: Archibald Constable & Co., 1896)

Simons, Walter, *Cities of Ladies: Beguine Communities in the Medieval Low Countries, 1200-1565* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2013)

Sorell, Roger D., *St. Francis of Assisi and Nature: Tradition and Innovation in Western Attitudes toward the Environment* (Oxford: Oxford University Press, 1988)

Staley, Edgcumbe, *The Guilds of Florence* (New York: Benjamin Blom, 1967)

Thode, Henry, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia* (Rome: Donzelli Editore, 1993)

Thompson, Augustine, *Cities of God: The Religion of the Italian Communes 1125-1325* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005)

Tolan, John V., *Saint Francis and the Sultan: The Curious History of a Christian-Muslim Encounter* (Oxford: Oxford University Press, 2009)
<<http://eds.b.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzI4MzE1N19fQU41?sid=b331cd15-eb60-4dff-a51e-58f53b5ea6bd@sessionmgr101&vid=1&format=EB>>, [erişim: 31 Temmuz 2018]

Toynbee, Margaret, *Saint Louis of Toulouse and the Process of Canonisation in the Fourteenth Century* (Manchester: Manchester University Press, 1929)

Trexler, Richard C., *Naked Before the Father: The Renunciation of Francis of Assisi* (Switzerland: Lang, 1989)

Makaleler

Ahlquist, Gregory W., "Francis, the Sultan and Reading an Image in Context", *The World of St. Francis of Assisi: Essays in Honor of William R. Cook*, ed. Bradley R. Franco (Netherlands: Brill, 2015), 45-60, <DOI: 10.1163/9789004290280_004>.

Bennett Gilbert, "Early Carthusian Script and Silence", *Cistercian Studies Quarterly*, 49.3 (2014), 367-397.

Bennett, Jill, "Stigmata and Sense Memory: St Francis and the Affective Image", *Art History*, 24.1 (2001), 1-16,

- <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=07be114e-d8ae-4065-bb19-6eeb11996784%40pdc-v-sessmgr01>> [erişim 2 Temmuz 2018]
- Brown, Peter, "Society and Supernatural: A Medieval Change", *Daedalus*, 104.2 (1975), 133-151, <<https://www.jstor.org/stable/20024334>>, [erişim 1 Şubat 2019]
- Brunner, Melanie, "Poverty and Charity: Pope John XXII and the Canonization of Louis of Anjou", *Franciscan Studies*, 69 (2011), 231-256, <<https://www.jstor.org/stable/41975510>>, [erişim 4 Şubat 2019]
- Bruzelius, Caroline, "The Dead Come to Town: Preaching, Burying, and Building in the Mendicant Orders", *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, ed. Alexandra Gajewski & Zoë Opačić (Turnhout, Belgium: Brepols Publishers, 2008), 203-224.
- Chatterjee, P., "Francis's Secret Stigmata", *Art History*, 35.1 (2012), 39-61. <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.2011.00871.x>>, [erişim 28 Haziran 2018]
- Cole, Bruce, "Giotto's Apparition of St. Francis at Arles: The Case of the Missing Crucifix?", *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 7.4 (1974), 163-165, <<http://www.jstor.org/stable/3780484>>, [erişim 7 Ağustos 2018]
- Conti, Alessandro, "Pittori in Santa Croce: 1295-1341", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 2.1 (1972), 247-263, <<http://www.jstor.org/stable/24301576>>, [erişim 28 Haziran 2018]
- Cook, William, "The Early Italian Representations of Francis of Assisi", *Beyond the Text: Franciscan Art and the Construction of Religion*, ed. O. V. Bychkov, Xavier Seubert (New York: Franciscan Institute Publications, 2013), 1-12, <<http://eds.a.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzY4NjQ5NF9fQU41?sid=2b42d3ef-437e-4ac4-a805-be08208cb716@sessionmgr4008&vid=0&format=EK>>, [erişim 2 Temmuz 2018]
- Cook, William R., W. Ahlquist, "The Representation of Posthumous Miracles of St Francis of Assisi in Thirteenth-Century Italian Painting", *The Art of the Franciscan Order in Italy*, ed. Willim R. Cook (Leiden: Brill, 2005), 211-256, <<http://eds.a.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzE3Mzg0MV9fQU41?sid=9902422f-b632-407f-acf2-82937ad45513@sessionmgr4008&vid=0&format=EB>>, [erişim 28 Haziran 2018]
- Cook, William, Ronald B. Herzman, "What Dante Learned from St Francis", *Dante and the Franciscans*, ed. Santa Casciani (London & Boston: Brill, 2006), 113-141.
- Cooper, Donal, "Experiencing Dominican and Franciscan Churches in Renaissance

- Italy", *Sanctity Pictured: The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, ed. Trinita Kennedy (Nashville, Tennessee: Philip Wilson Publishers, 2014), 47-63.
- Cooper, Donal, "Redefining the Altarpiece in Early Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan Context", *Art History*, 36.4 (2013), 686-713, <<https://doi.org/10.1111/1467-8365.12030>>, [erişim 15 Ocak 2019]
- Cooper, Donal, Janet Robson, "Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi", *Apollo*, 157.492 (2003), 31-35.
- Cusato, Michael F., "Healing the Violence of the Contemporary World: A Franciscan Paradigm for Dialogue with Islam", *Daring to Embrace the Other: Franciscans and Muslims in Dialogue*, ed. Michael Cusato, Michael Calabria, and Robert Lentz (New York: Franciscan Institute Publications, 2008), 1-37, <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/mimarsinan-ebooks/reader.action?docID=3240023&query=>>, [erişim 24 Haziran 2018]
- Daniel, E. R., "The Desire for Martyrdom: A Leitmotiv of St. Bonaventure", *Franciscan Studies*, 32 (1972), 74-87, <<http://www.jstor.org/stable/44000285>>, [erişim 8 Ağustos 2018].
- Davidson, Arnold I., Maggie Fritz-Morkin, "Miracles of Bodily Transformation, or How St. Francis Received the Stigmata", *Critical Inquiry*, 35.3 (2009), 451-480, <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/600094>>, [erişim 9 Ağustos 2018]
- Derbes, Anne, Amy Neff, "Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere", *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, ed. Helen C. Evans (New Haven and London: Yale University Press, 2004), 449-461.
- Dodson, Alexandra, "Trial by Fire: St. Francis and the Sultan in Italian Art", *The World of St. Francis of Assisi: Essays in Honor of William R. Cook*, ed. Bradley R. Franco (Netherlands: Brill, 2015), 60-80, <DOI: 10.1163/9789004290280_005>.
- Dunlop, Anne, "Introduction: the Augustinians, the Mendicant Orders, and Early-Renaissance Art", *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, ed. Louise Bourdua and Anne Dunlop (New York: Routledge, 2016), 1-15.
- Flora, Holly, "Patronage", *Studies in Iconography*, 33 (2012), 207-218, <<http://www.jstor.org/stable/23924284>>, [erişim 27 Haziran 2018]
- Francis, Henry S., "An Altarpiece by Ugolino da Siena", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 48.8 (1961), 195-205, <<http://www.jstor.org/stable/25142467>>, [erişim 28 Eylül 2018]
- Franco, Bradley R., "The Functions of Early Franciscan Art", *The World of St. Francis of Assisi: Essays in Honor of William R. Cook*, ed. Bradley R. Franco (Netherlands: Brill, 2015), 19-44, <DOI: 10.1163/9789004290280_004>.

- Frugoni, Chiara, "San Francesco, modello di vita, santo taumaturgo, santo delle stimmate: tre proposte agiografiche", *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015), 35-47.
- Gardner, Julian, "*Aedifica iam in regales surgunt altitudines: The Mendicant Great Church in the Trecento*", *Communes and Despots in Medieval and Renaissance Italy*, ed. John E. Law and Bernadette Patton (London and New York: Routledge, 2010), 307-331.
- Gardner, Julian, "The Early Decoration of Santa Croce in Florence", *Burlington Magazine*, 113.820 (1971), 391-393, <<http://www.jstor.org/stable/876664>>, [erişim 2 Şubat 2018]
- Gombrich, Ernst H., "Bonaventura Berlinghieri's Palmettes", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39 (1976), 234-236, <<https://www.jstor.org/stable/751141>>, [erişim 4 Temmuz 2018]
- Gurevich, Aron Ja., "The Merchant", *The Medieval World: The History of European Society*, ed. Jacques le Goff (London: Parkgate Books, 1997), 243-285.
- Gutman, Harry B., "The Rebirth of the Fine Arts and Franciscan Thought: Il Giotto di Bondone", *Franciscan Studies*, 6.1 (1946), 3-29, <<https://www.jstor.org/stable/41974169>>, [erişim 26 Temmuz 2018]
- Hall, Marcia B., "The 'Tramezzo' in S. Croce, Florence and Domenico Veneziano's Fresco", *The Burlington Magazine*, 112.813 (1970), 796-799, <<https://www.jstor.org/stable/876527>>, [erişim 28 Haziran 2018]
- Hall, Marcia B., "The Tramezzo in Santa Croce, Florence, Reconstructed", *The Art Bulletin*, 56.3 (1974), 325-341, <<http://www.jstor.org/stable/3049260>>, [erişim 27 Kasım 2017]
- Hoose, Adam L., "Francis of Assisi's Way of Peace? His Conversion and Mission to Egypt", *Catholic Historical Review*, 96.3 (2010), 449-469, <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=26b03201-7c02-45db-a905-37eabc8c634b%40sessionmgr103>>, [erişim 24 Haziran 2018]
- Hueck, Irene, "Stifter und Patronatsrecht: Dokumente zu zwei Kappellen der Bardi", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20.3 (1976), 263-270, <<http://www.jstor.org/stable/27652405>>, [erişim 22 Temmuz 2018]
- Ibrahim, Mahmood, "Francis Preaching to the Sultan: Art and Literature in the Hagiography of the Saint", *Finding Saint Francis in Literature and Art*, ed. C. Ho, B. A. Mulvaney, and John K. Downey (New York: Palgrave Macmillan, 2009), 47-63.
- Jeffrey, David L., "Franciscan Spirituality and and the Elevation of Popular Culture",

- Canadian Journal of History*, 11.1 (1976), 1-18, <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=e46dad96-7f8b-4be3-a14c-994bff6d3247%40sessionmgr103>>, [erişim 17 Ağustos 2018]
- Kent, Dale, "The Power of the Elites: Family, Patronage, and the State", *Italy in the Age of the Renaissance 1300-1550*, ed. John M. Najemy (Oxford: Oxford University Press, 2004), 165-183.
- Kiely, Robert, "Further Considerations of the Holy Stigmata of St. Francis: Where was Brother Leo?", *Religion & the Arts*, 3.1 (1999), 2-40, <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=0ec598ed-cb77-497d-a179-451ac50bb1c5%40sessionmgr104>>, [erişim 9 Ağustos 2018]
- Klingender, F. D., "St. Francis and the Birds of the Apocalypse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16.1/2 (1953), 13-23, <<http://www.jstor.org/stable/750224>>, [erişim 4 Temmuz 2018]
- Lappin, Anthony John, "From Osma to Bologna, from Canons to Friars, from the Preaching to the Preacher: the Dominican Path Towards Mendicancy", *The Origin, Development, and Refinement of Medieval Religious Mendicancies*, ed. Donald S. Prudlo (Leiden: Brill, 2011), 31-59, <<http://eds.a.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzM3NzMxOV9fQU41?sid=a07d258a-84b1-4148-9d9a-d25a0cfc871f@sessionmgr4010&vid=3&format=EB>>, [erişim 22 Haziran 2018]
- Louf, André, "Saint Bruno", *Cistercian Studies Quarterly*, 48.2 (2013), 213-224, <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=bee32bfd-7b4a-4816-a7a6-6a27f1b6866f%40sessionmgr103>>, [erişim 5 Mart 2017]
- Mersch, Margit, "Programme, Pragmatism, and Symbolism in Mendicant Architecture", *Self-Representation of Medieval Religious Communities*, ed. Anne Müller & Karen Stöber (Berlin: Lit Verlag, 2009), 143-167.
- Moses, Paul, "Mission Improbable: St. Francis & the Sultan", *Commonweal*, 136.11 (2009), 11-16, <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=eea716f3-22e7-40b9-9da2-c31187afe3cf%40sessionmgr120>>, [erişim 24 Haziran 2018]
- Muir, Edward, "Representations of Power", *Italy in the Age of the Renaissance 1300-1550*, ed. John M. Najemy (Oxford: Oxford University Press, 2004), 225-245.
- Nold, Patrick, "Two Views of John XXII as a Heretical Pope", *Defenders and Critics of Franciscan Life: Essays in Honor of John V. Fleming*, ed. Michael F. Cusato and Guy Geltner (Netherlands: Brill, 2009), 139-159, <<http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook?sid=b515b965-43e5-4dc3-a1ec-a684f01b613c%40sessionmgr104&vid=0&format=EB>>, [erişim 14 Eylül 2017]
- Peterson, David, S., "Religion and the Church", *Italy in the Age of the Renaissance*

- 1300-1550, ed. John M. Najemy (Oxford: Oxford University Press, 2004), 58-81.
- Ploeg, Kees van der, "How Liturgical Is a Medieval Altarpiece?", *Studies in the History of Art*, 61 (2002), 102-121, <<http://www.jstor.org/stable/42622628>>, [erişim 23 Haziran 2018]
- Powell, James, M., "St. Francis of Assisi's Way of Peace", *Medieval Encounters*, 13.2 (2007), 271-280, <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=246066b6-169c-462b-9938-d593536c4c47%40pdc-v-sessmgr01>>, [erişim 15 Haziran 2018]
- Riley, Paul V., Jr., "Francis' Assisi: Its Political and Social History, 1175-1225", *Franciscan Studies*, 34 (1974), 393-424, <<http://www.jstor.org/stable/44080320>>, [erişim 25 Ağustos 2018]
- Robson, Janet, "Assisi, Rome and the Miracle of the Crib at Greccio", *Brepols Online*, vol. 2 (2011), 145-155, <<https://doi.org/10.1484/M.SGA-EB.1.100581>>, [erişim 1 Ocak 2019]
- Rosenthal, Erwin, "The Crib of Greccio and Franciscan Realism", *The Art Bulletin*, 36.1 (1954), 57-60, <<http://www.jstor.org/stable/3047529>>, [erişim 4 Temmuz 2018]
- Rossiaud, Jacques, "The City-Dweller and Life in Cities and Towns", *The Medieval World: The History of European Society*, ed. Jacques le Goff (London: Parkgate Books, 1997), 139-181.
- Rout, Paul, "St Francis of Assisi and Islam: A Theological Perspective on a Christian-Muslim Encounter", *Al-Masāq Journal of the Medieval Mediterranean*, 23.3 (2011), 205-215, <DOI: 10.1080/09503110.2011.617066>.
- Rudolph, Conrad, "The 'Principal Founders' and the Early Artistic Legislation of Cîteaux", *Studies in Cistercian Art and Architecture vol.3*, ed. Meredith Parsons Lillich (Kalamazoo: Cistercian Publications, 1987), 1-45.
- Sarnecka, Zuzanna, "'And the Word Dwelt amongst Us': Experiencing the Nativity in the Italian Renaissance Home", *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, ed. Maya Corry, Marco Faini, and Alessia Meneghin (Leiden and Boston: Brill, 2018), 163-187.
- Striker, Cecil L., Y. Doğan Kuban, "Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Second Preliminary Report", *Dumbarton Oaks Papers*, 22 (1968), 185-193, <<http://www.jstor.org/stable/1291281>>, [erişim 18 Temmuz 2018]
- Sullivan, Richard E., "The Medieval Church and the Patronage of Art", *The Centennial Review*, 33.2 (1989), 108-130, <<https://www.jstor.org/stable/23738902>>, [erişim 27 Haziran 2018]

- Sundt, Richard A., "'Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri:' Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 46. 4 (1987), 394-407, <<https://www.jstor.org/stable/990276>>, [erişim 30 Aralık 2018]
- Tartuferi, Angelo, "Pittori di Francesco", *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015), 145-161.
- Thompson, Augustine, "The Origins of Religious Mendicancy in Medieval Europe", *The Origin, Development, and Refinement of Medieval Religious Mendicancies*, ed. Donald S. Prudlo (Leiden: Brill, 2011), 3-31, <<http://eds.a.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzM3NzMxOV9fQU41?sid=a07d258a-84b1-4148-9d9a-d25a0cfc871f@sessionmgr4010&vid=3&format=EB>>, [erişim 22 Haziran 2018]
- Thompson, Nancy M., "Cooperation and Conflict: Stained Glass in the Bardi Chapel of Santa Croce", *The Art of the Franciscan Order in Italy*, ed. Willim R. Cook (Leiden: Brill, 2005), 257-277, <<http://eds.a.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzE3Mzg0MV9fQU41?sid=9902422f-b632-407f-acf2-82937ad45513@sessionmgr4008&vid=0&format=EB>>, [erişim 14 Ağustos 2018]
- Trexler, Richard C., "Florentine Religious Experience: The Sacred Image", *Studies in the Renaissance*, 19 (1972), 7-41, <<http://www.jstor.org/stable/2857086>>, [erişim 27 Haziran 2018]
- Vauchez, André, "The Saint", *The Medieval World: The History of European Society*, ed. Jacques le Goff (London: Parkgate Books, 1997), 313-347.
- Walsh, Barbara Buhler, "A Note on Giotto's 'Visions' of Brother Agostino and the Bishop of Assisi, Bardi Chapel", *The Art Bulletin*, 62.1 (1980), 20-23, <<http://www.jstor.org/stable/3049959>>, [erişim 10 Ağustos 2018]
- Williamson, Beth, "Altarpieces, Liturgy, and Devotion", *Speculum*, 79.2 (2004), 341-406, <<http://www.jstor.org/stable/20462892>>, [erişim 3 Temmuz 2018]

Tezler

- Cannon, Joanna Louise, "Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, c. 1220 - c. 1320", (PhD dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, 1980), <<http://courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2015/08/thesis.pdf>>, [erişim 24 Aralık 2018]
- Gibson, Carol Jayne, "Form, Content and Meaning in Seven Franciscan Altarpieces of Dugento", (B.A. thesis, University of Western Ontario, 1972), <<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0099918>>, [erişim 3 Temmuz 2018]

Hintz, Debra Louise, "The Legend of St. Francis in the Bardi Chapel and in the Sassetti Chapel", (M.A. thesis, The University of Arizona, 1983)

Reddaway, Chloe Rebecca, "Visual Theology in 14th and 15th Century Florentine Frescoes: A Theological Approach to Historical Images, Sacred Spaces, and the Modern Viewer", (PhD Dissertation, King's College London, 2013), <<https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>>, [erişim 24 Temmuz 2018]

Web Siteleri

"Carta Caritatis", *The Cistercians*, <<http://www.osb.org/cist/charta.html>>, [erişim 19 Ocak 2017]

"Exiit qui seminat", *Franciscan Archive*, <<https://franciscan-archive.org/bullarium/exiit-e.html>>, [erişim 18 Aralık 2017]

"Exivi de Paradiso", *Franciscan Archive*, <<http://www.franciscan-archive.org/bullarium/exivi-e.html>>, [erişim 18 Aralık 2017]

"Franciscan Saints and Popes", *Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane*, <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/eng/schede/Toscana/Firenze/7scroce.htm>>, [Erişim 14 Şubat 2019]

Giordano da Giano, La Cronaca, *Biblioteca dei Classici Italiani*, <http://www.classicitaliani.it/francesco/Giordano_Giano_Cronaca.htm>, [erişim 24 Haziran 2018]

"Giovanni di Bonino", *Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-di-bonino_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/>, [erişim 14 Ağustos 2018]

"Innocent IV - Quanto studiosius (19 August 1247)", *UTORweb Jonathan Robinson* (The University of Canada individual web page), <http://individual.utoronto.ca/jwrobinson/translations/innocent4_lat-eng_quanto-studiosius.pdf>, [erişim 18 Aralık 2017]

"John XXII, Ad conditorem canonum", *Macquarie University, Sdney, Australia*, <https://www.mq.edu.au/about_us/faculties_and_departments/faculty_of_arts/mhpir/staff/staff-politics_and_international_relations/john_kilcullen/john_xxii_ad_conditorem_canonum/>, [erişim 5 Eylül 2018]

"John XXII - Quia nonnunquam (26 March 1322)", *UTORweb Jonathan Robinson* (The University of Canada individual web page), <http://individual.utoronto.ca/jwrobinson/translations/john22_lat-eng_quia-nonnunquam.pdf>, [erişim 4 Eylül 2018]

"Letter 211", *New Advent*, <<http://www.newadvent.org/fathers/1102211.htm>>, [erişim 23 Ağustos 2018]

- "Martin IV - *Exultantes in Domino* (18 January 1283)", *UTORweb Jonathan Robinson* (The University of Canada individual web page), <http://individual.utoronto.ca/jwrobinson/translations/innocent4_lat-eng_quanto-studiosius.pdf>, [erişim 3 Eylül 2018]
- "National Gallery of Art", *Master of St. Francis*, <<https://www.nga.gov/collection/artist-info.1700.html>>, [erişim 25 Eylül 2018]
- "OP Central", *Dominican Resources*, The Libellus of Jordan of Saxony, Concerning the Lord Diego, Bishop of Osma, and St. Dominic, His Companion, Sent to Preach Against the Heretics, <<http://opcentral.org/resources/2012/08/23/the-libellus-of-jordan-of-saxony/>>, [erişim 27 Temmuz 2018]
- "Opera di Santa Croce", *Arrivo dei francescani a Firenze*, <<http://www.operadisantacroce.it/ArteStoria.aspx>>, [erişim 28 Haziran 2018]
- "Quia quorundam", *Franciscan Archive*, <<https://franciscan-archive.org/bullarium/qquor-e.html>>, [erişim 18 Aralık 2017]
- "Quum inter nonnullos", *Franciscan Archive*, <<http://www.franciscan-archive.org/bullarium/qinn-e.html>>, [erişim 5 Eylül 2018]
- "Super cathedram principis apostolorum", *Papal Encyclicals Online*, <<http://www.papalencyclicals.net/alex07/alex07super.htm>>, [erişim 23 Ağustos 2018]
- "Three Types of Vision", *New Advent*, <<http://www.newadvent.org/cathen/15477a.htm>>, [erişim 9 Ağustos 2018]
- "Virtual Uffizi Gallery", *Maestro del San Francesco Bardi*, <<https://www.virtualuffizi.com/master-of-the-bardi-saint-francis.html>>, [erişim 28 Haziran 2018]

EKLER

EKA. 13. ve 14. Yüzyıllarda Fransisken Tarikat Liderleri Listesi

Bazı tarihçiler Francesco'yu tarikatın ilk lideri kabul ederken bazıları sıralamayı Giovanni Parenti'den başlatırlar.

- Assisili Aziz Francesco (1210-1226)
- (1) Giovanni Parenti (1227-1232)
 - (2) Cortonalı Elias (1232-1239)
 - (3) Pisalı Alberto (1239-1240)
 - (4) Favershamlı Haymo (1240-1243)
 - (5) Jesili Crescenzo (1244-1247)
 - (6) Parmalı Giovanni (1247-1257)
 - (7) Bagnoreggiolu Bonaventura (1257-1274)
 - (8) Ascolili Girolamo (1274-1279)
 - (9) San Giovannili Bonagratia (1279–1285)
 - (10) Pratolu Arlotto (1285-1287)
 - (11) Aquaspartalı Matteo (1287-1289)
 - (12) Raimund Godefroy (1289-1295)
 - (13) Murrovalı Giovanni Minio (1296-1304)
 - (14) Gonzalo Hispano (1304-1313)
 - (15) İskenderiyeli Alessandro Bonini (1313-1314)
 - (16) Cesenalı Michele (1316-1328)
 - (17) Gurial Ot (1329-1342)
 - (18) Fortaneri Vassalli (1343-1348)
 - (19) Guillaume Farinier (1348-1357)
 - (20) Juan Bouchier (1357-1358)
 - (21) Viterbolu Marco (1359-1366)
 - (22) Frignanolu Tommaso (1367-1372)
 - (23) Leonardo Rossi (1373-1378), Büyük Bölünme'de Avignon taraftarı
 - (24) Ludovico Donati (1379-1383), Büyük Bölünme'de Roma taraftarı
 - (24) Spoletolu Angelo (1379-1391), Büyük Bölünme'de Avignon taraftarı
 - (25) Conzanolu Pietro (1383-1384), Büyük Bölünme'de Roma taraftarı
 - (25) Jean Chevegneyo (1391-1402), Büyük Bölünme'de Avignon taraftarı
 - (26) Rivarololu Martino Sangiorgo (1384-1387), Büyük Bölünme'de Roma taraftarı
 - (26) Giovanni Bardolini (1403-1417), Büyük Bölünme'de Avignon taraftarı
 - (27) Enrico Alfieri (1387-1405), Büyük Bölünme'de Roma taraftarı

EK B. Assisili Francesco'nun Yaşamı ile Erken Dönem Fransisken Tarikatı'nı Anlatan Bazı Temel Kaynaklar

Aziz Francesco'yla ilgili temel kaynaklar arasında sayılan ilk biyografik çalışma, 1185'te Orta İtalya'da küçük bir kasaba olan Celano'da doğmuş Tommaso'ya (y. 1190-1265) aittir. Celano, Fransiskenlere muhtemelen aziz 1213-1214 yıllarında İspanya'dan döndükten sonra katılmıştır, çünkü kitabında "bazı eğitilmiş ve soylu insanların" tarikata kabul edildiklerini yazar. Celano'nun da onlardan biri olması kuvvetle muhtemeldir. Celano aslında Francesco'nun yaşamının son döneminde gerçekleşmiş önemli olaylara şahsen katılmamıştır, ama azizin kanonizasyon törenine dair kişisel ve detaylı bilgiler verir. Bu olay sırasında dönemin papası IX. Gregorius, Celano'yu Francesco'nun ayrıntılı bir biyografisini yazmakla görevlendirir. Celano, kitabını Aziz Francesco'nun yoldaşlarına ve bizzat IX. Gregorius'a danışarak yazar. *Vita prima Sancti Francisci* (1228-1229) kendi içinde üç bölünmüştür. İlk kısım Francesco'nun dine dönüşü ile tarikatın kuruluşunu kronolojik olarak anlatır ve 1223'teki Greccio'da Noel kutlamasıyla son bulur. İkinci kısım azizin hayatının son iki yılını, özellikle stigmatasını, ölümünü ve cenazesini kapsar. Üçüncü bölüm ise azizin kanonizasyon törenine ayrılmıştır.

Francesco'ya yakın olan biraderler zamanla bir bir ölmeye başladıkları için, tarikatın *minister generalis*'i Jesili Crescenzo 1244'te Celano'dan hâlâ hayatta olup da azizi hatırlayanların anekdotlarını derlemesini istedi. Leo, Rufino ve Angelo, Greccio'dan yazdıkları bir mektupla (1246) yardımcı oldular. Celano kitabında bu tanıklıklara geniş yer verdi. Celano *Vita secunda Sancti Francisci*'de (1245-1247) azizin yaşamından olayları kronolojik sıraya göre anlatmaz, *exempla*'yla Francesco'nun kişiliğinin bir portresini vermeye çalışır. Fakat bu biraz katı bir portredir, çünkü henüz yeni bir tarikat olan Fransiskenlerin Kilise içindeki yerleri çok sağlam değildir. Dolayısıyla yazar konusuna biraz tedbirli yaklaşmıştır. *Vita prima*'dakine kıyasla burada kurumsallaşmış bir Francesco karşımıza çıkar.

Parmalı Giovanni tarikatın başına geçtiğinde *Vita secunda*'da yeterince mucize olmadığı gerekçesiyle Celano'dan Francesco'nun hayattayken ve ölümünden sonra gerçekleştirdiği tüm mucizelerinin sistematik bir derlemesini istedi. *Tractatus de miraculis B. Francisci* (1250-1252) on dokuz bölümden oluşur. İlk altı bölüm Francesco'nun hayattayken gerçekleştirdiği mucizeleri, kalan on üç bölüm ise öldükten sonra şefaatiyle yarattığı mucizeleri anlatır. Celano'nun ikinci ve üçüncü kitapları, azizin yaşamı üzerine çalışma yapan tarihçilerin temkinli yaklaştıkları temel kaynaklardır.

Legenda trium sociorum, *Üç Yoldaşın Efsanesi*, azizin resmi olmayan biyografisidir. On sekiz bölümden oluşan metin Greccio mektubuyla başlar. İlk sekiz bölümde Francesco'nun gençliği ve dine dönüşü anlatılır. Ardından gelen dört bölüm, tarikata giren ilk yedi biraderden, tarikatın erken döneminde yaşanan zorluklardan ve Fransiskenlerin resmi olarak kabul görmesinden bahseder. Sonraki bölümlerin konusu tarikatın ilk koruyucu kardinalinin ölümü ve yenisinin seçilmesi ile biraderlerin Avrupa misyonuna çıkmalarıdır. Son iki bölüm ise Francesco'nun ölümü ve kanonizasyonuna ayrılmıştır. *Legenda trium sociorum* Celano'nun çalışmasına kıyasla daha samimidir. Azizin tövbekar yaşantısı sürdüğü ilk yıllara dair çok sayıda ayrıntıya yer verir, bu sırada dilenmekten duyduğu utanca ve iç çelişkilerine odaklanır.

Compilatio Assisiensis 20. yüzyılın başında Perugia'daki Biblioteca Comunale Augusta'da, 14. yüzyılın başından kalma bir elyazmasının içinde bulundu. İçinde yer alan bölümlerin numaralandırılma biçimi, söz konusu bölümlerin farklı yazmanların kaleminden çıktığı ve yazıldıktan sonra bir araya getirildiğini düşündürür. Günümüzde çalışmanın başında yer alan Greccio mektubu orijinal kabul edilmekle birlikte derlemenin biyografi kısmı anonim olarak değerlendirilir ve 1244-1260 yılları arasına tarihlendirilir. Francesco'ya yakın olan biraderlerin anekdotlarını içeren kitap kronolojik bir anlatıma ya da tematik bir düzene sahip değildir. Bazı bölümlerdeki "biz, onunla birlikte olanlar" (*Nos qui cum eo fuimus*) ifadesi, ortada ilk elden bir tanıklık olduğunu akla getirir. Derleme genel olarak biraderlerin inziva yerlerindeki gündelik yaşantılarına ve birbirleriyle olan ilişkilerine odaklanır. Francesco bu anekdotlarda bazen biraderlere hoşgörülle yaklaşan, bazen de fevri davranışlarda bulunan, yargılayıcı bir lider imajı çizer. *Compilatio Assisiensis*, 1240'lar gibi erken bir tarihte bile Spiritualist fraksiyonun tarikattaki kurumsallaşmaya yönelik hoşnutsuzluklarını sezdirir.

Anonymus Perusinus olarak bilinen derleme 17. yüzyılda Perugia'daki bir manastırda bulundu ve Perugia'dan çıkan tek Fransisken elyazması olduğu ve yazarı bilinmediğinden bu şekilde adlandırıldı. Derleme, 17. ve 18. yüzyılın başında ilgi görse de ciddi bir eleştirel değerlendirmeye tabi tutulması için 1970'lere kadar beklememiz gerekti. Kitap günümüzde Egidio Birader'in yoldaşı Perugianlı Giovanni'ye atfedilir ve 1240-1241 yılları arasına tarihlendirilir. Vurgunun Francesco'dan biraderlere kaydığı *Anonymus Perusinus*'taki malzemin önemli bir kısmı Celano'dan gelir. Yeni veriler ise Francesco'nun tövbekar yaşantısı sürdüğü yıllar, ilk takipçilerine ve tarikatın erken dönemine ışık tutar. Biraderlerin koruyucu kardinaler ile olan ilişkisine ve ilk dönemde karşılaştıkları düşmanlığa değinir. *Anonymus Perusinus* önemli bir kaynaktır, çünkü diğer temel kaynaklar arasında azizi yüceltme çabası ve hagiografik modelleri takip etme kaygısının en az olduğu kitaptır.

1243'te Fransiskenlere katılan Bonaventura 1257'de Parmalı Giovanni'nin yerine geçerek tarikatın yeni lideri olunca ilk işi azizin hayatını kaleme almak oldu. 1266'daki genel toplantıda bu kitabın tek resmi biyografisi olması kararı alındığında *Legenda maior sancti Francisci* (1260-1262) yüzyıllar boyunca azizin hayatını anlatan yegane eser olarak dolaşımda kaldı. Dolayısıyla tarihçiler Celano'nun Francesco üçlemesinin kopyalarını -Fransisken genel toplantılarında alınmış kararlar diğer tarikatlara bağlamadığından- Sistersiyan ve Benedikten manastırlarında bulabildiler. Günümüzde Bonaventura'nın biyografisinin güvenilir bir temel kaynak olarak kabul edilmeme nedeni, yazarın mevcut biyografilerin iyi taraflarını alıp mistik anlatı üslubunda bir efsane ortaya çıkarmış olmasıdır. Bonaventura diğer yazarlardan aldığı malzemeyi Francesco'nun *alter Christus* olduğunu vurgulayacak şekilde kullanır; İsa ve azizin yaşamındaki ortak özellikler üzerinde durur. Tarikatın Spiritualistler ve Manastırcılar arasındaki gerilimi deneyimlediği bir sırada Fioreli Gioacchino'nun takipçilerine tanıdık gelecek birtakım imgelerle Francesco biyografisini uzlaşmayı sağlayacak bir araç olarak kullanır.

Araştırmacılar uzun süre Francesco'nun yazdığı metinlerden çok, onun hakkında yazılmış metinlere ilgi gösterdiler. Azizin yazıları ancak 1970'lerden sonra ilgi çekmeye başladı. Francesco'nun günümüze orijinal olarak ulaşabilmiş iki yazısı vardır. Bunlardan biri La Verna'da Birader Leo'ya yazdığı ufak bir parşömen ile yine Leo'ya yazdığı bir mektuptur. Diğer yazıları ise bize takipçilerinin elyazmalarıyla ulaşmıştır. Bu nedenden ötürü Francesco'nun Latince dil bilgisi hataları ile bazı ifadelerinin düzeltilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. 13. yüzyıl gibi erken bir tarihten itibaren

Fransiskanların daha çok Assisi Bazilikası'nda biriktirdikleri bu metinler geçtiğimiz yüzyılda titiz bir eleştirel düzeltiden geçirilerek sınıflandırıldı. Bu çalışmada ağırlıklı olarak azizin vasiyetnamesi, *Regula bullata* ve *Regula non bullata*, *Canticum fratris solis* ile Francesco'nun tarikata, muhtelif toplulukların yöneticilerine, inananlara, Padova'lı Antonio'ya ve *custos*'lara yazdığı mektuplardan faydalanıldı ve metin içerisinde bu yazıların içeriğine değinildi.

Francesco'nun yaşamıyla ilgili çalışmalarda kullanılan temel kaynaklar genel olarak bunlardır. Fakat bu metinlerin güvenilirliğinin garantisi yoktur, çünkü erken bir tarihte kaleme alınmış olsalar bile azizin hayatı ve anılarını aktaran kişinin anlatıyı kendi ideolojisine göre biçimlendirmiş olma ihtimali her zaman için söz konusudur. Aktarıcı, azizin başından geçen bir olayın ayrıntılarını veya olayların kronolojik sıralamasını belli bir teolojik sorunsal gündeme getirmek amacıyla ya da kendi kişisel ruhani eğilimleri doğrultusunda değiştirmiş olabilir. Tarikatın iç politikası, söz gelimi Spiritualistlerin propagandaları veya tarikatın ilerleyen dönemlerde deneyimlediği kurumsallaşma araştırmacının da *minister generalis*'lerin uygulamalarına ilişkin bakış açısını yönlendirebilir. Francesco her şeyden önce bir azizdir, bu da aktarıcıları ister istemez onu yüceltmeye itmiştir. Metinlerin tamamı Orta Çağ'da popüler bir yazın türü olan hagiografi geleneğinden etkilenmiştir, yani yazar anlatısını eski modellere göre şekillendirmeye çalışmış olabilir. Francesco da o dönemin hagiografik anlatılarına aşinaydı; bu yüzden Orta Çağ'daki pek çok inanan gibi aziz de bu metinleri taklit etmiş olabilir. Kısacası temel kaynaklar ele alınırken kim tarafından yazıldığı ve hangi kitlenin hedeflendiğine dikkat etmek gerekir.

Azizin hayatı ve tarikatın ilk dönemi hakkında bilgi veren vakayinameler de mevcuttur. Bu kaynakların bazıları Fransiskanlara, bazıları da tarikat dışından tarihçilere aittir. Fransız *canonicorum regularium* Jacques de Vitry'nin 1216'da Cenova'dan ("I. Mektup") ve 1220'de V. Haçlı Seferi sırasında Kutsal Topraklar'dan Papa III. Honorius'a yolladığı ("VI. Mektup") mektuplar ile Mısır hakkındaki kapsamlı *Historia occidentalis*'i (1221) Fransiskanlara dışarıdan bir bakış olarak büyük önem taşır. Bu iki metin, Francesco'nun Doğu misyonuna ilişkin en erken tarihli belgelerin arasındadır. Jacques de Vitry, 13. yüzyılda durağan bir yaşantıyı reddeden tüm kişi, kurum ve akımlarla karşılaşmıştır: 1210-1213 yılları arasında heretiklere vaazlar vermiş, 1216'da İtalya'da seyahat ederken *Humiliati* ve Fransiskanları gözlemleme fırsatı bulmuştur. 1218-1220 arasında, V. Haçlı Seferi'nde Dimyat kuşatılırken de oradadır, Assisili Francesco'ya tekrar rastlamıştır. Azizin Kamil bin Adil'in karşısına çıkıp vaaz verdiğini de bize o aktarır.

Bu çalışmada kullanılmış başka bir temel kaynak, İbelinli Balian adında bir Haçlı şövalyesinin yaveri olan Ernoul adlı tarihçinin vakayinamesidir. Eski Fransızcayla yazılmış eser, Francesco'nun Kamil bin Adil'le karşılaşmasına değinen ikinci kaynaktır.

Francesco'nun ölümünden sonra, onun vekili olan Elias tüm tarikata hitaben bir taziye mektubu yazmış ve azizin ölmeden hemen önce biraderleri kutsadığını ve günahlarını bağışladığını bildirmişti. Elias'ın mektubu Francesco'nun stigmatasını ve ölümünden sonra gerçekleşen mucizeleri aktarması bakımından önem taşır. 1620'de Valenciennes'deki bir Fransiskan manatırında, bir elyazmasının içinde bulunan ve günümüzde Elias'ın ölümünden sonra tekrar kaleme alındığı öne sürülen *Epistola V.* (1226) yine de Fransiskan temel kaynakları arasına dahil edilir.

Tractacus de adventu Fratrum Minorum in Angliam, Küçük Biraderlerin İngiltere'ye Varışı (1258-1259) İngiliz Fransiskan Ecclestonlu Thomas'ın vakayinamesidir ve

Fransiskanların 1258'de İngiltere'ye ilk gelişlerinden Bonaventura'nın ölümüne kadarki dönemde yaşanmış olaylara ilişkin değerli bilgiler verir. *De adventu*, Elias Birader'in görevden alınışı gibi tarikatın erken dönemlerindeki bazı olaylara ışık tutması bakımından önemlidir. Bitmiş bir eserden ziyade derleme olan çalışmada kronolojik anlatım yoktur. Yazar, kendi idari bölgesi dışında gerçekleşmiş olaylardan bahsederken daha muğlak ifadeler kullanır; anlatı daha çok Ecclestonlu Thomas'ın kişisel deneyimlerine dayanır.

Fransiskanların Almanya'daki idari bölgelerine ilişkin veriler Gianolu Giordano'nun *De primitivorum Fratrum in Theutoniā missorum et conversatione et vita* (1262) adlı vakayinamesinde yer alır. Giordano tarikata Francesco 1219'da Doğu'ya gitmeden hemen önce katılmıştı. Ayrıca yazar 1221'de Almanya'ya giden Fransiskan misyonundaydı. Giordano'nun vakayinamesi de genellikle yazarın kendi deneyimlerine dayanır. Vakayinamenin birinci bölümü Francesco ile tarikatın ilk misyon seyahatlerine, ikinci ve üçüncü bölümleri ise biraderlerin Almanya ve Saksonya'daki faaliyetlerine yer verir.

Parmalı Salimbene'nin 1282'de kaleme almaya başladığı vakayinamesi *Chronica Fratris Jordani a Giano*, 1168 ila 1287 yılları arasını kapsar. Özellikle Elias'ın yönetimiyle ilgili eleştirileri ve Parmalı Giovanni'nin istifa sürecini anlatır. Salimbene soylu ve zengin bir Haçlı şövalyesinin oğluydu. Fransiskanlara babasının itirazlarına rağmen 1238'de, on altı yaşındayken katılmıştı. Tarikatın görevlendirmesiyle İtalya ve Fransa'daki pek çok kente seyahat etti. Kutsal Roma İmparatoru II. Friedrich, Fransa Kralı IX. Louis ve Papa IV. Innocentius bu görevleri sırasında tanıştığı çağın önemli simalarından yalnızca birkaçıdır. Buna bağlı olarak Salimbene'nin vakayinamesinde yazara hep nüfuz sahibi kişilerin sofralarında rastlarız, ki bu da Francesco'nun idealleri ve tarikatın geldiği nokta arasındaki uçurumu gözler önüne serer. Salimbene, Fioreli Gioacchino takipçisidir. Bu bağlamda *Cronica*, Gioacchinoculuğun 13. yüzyılda Fransiskanlar arasında nasıl yayıldığına da tanıklık eder.

EK C. Azize Assisili Chiara ve Yoksul Chiaralar

Chiara'nın tarikatın ilk üyelerinden olan Rufino aracılığıyla Fransiskanlara katıldığı düşünülüyor. Rufino, Assisili *boni homines*'e mensup bir kadın olan Chiara di Favaroni di Offrediccio'nun (1194-1253) kuzeniydi. Francesco, 1206'da San Damiano Kilisesi'ni onarıırken Chiara on iki yaşındaydı. Çocukluğu Francesco'nun maceralarını dinleyerek geçmişti; onun cesaretine ve inancına hayrandı. Aziz, 1212'de San Giorgio'da vaaz verdiği sırada Chiara da dinleyiciler arasındaydı ve Francesco gibi dünyadan el etek çekmek istiyordu.

Rufino bir gün Francesco'nun yanına gidip kuzeninin onunla tanışmak istediğini söyledi. Chiara 1212'de on sekiz yaşındaydı; Orta Çağ'da kadınlar için manastıra girme ya da evlenme yaşındaydı bu. İkili yoksulluk, alçak gönüllülük, fakirlere hizmet gibi konular üzerine tartışmak için zaman zaman buluşmaya başladılar. Chiara, Francesco'nun tavsiyesi üzerine mal varlığını satıp elindekileri fakirlere dağıttı. Bu konuşmalar ilerledikçe Chiara'nın da tarikata katılması için bir plan yapıldı. Francesco'nun aklında kadınların da aynı yoksulluk standartlarında cemaate dahil olabilecekleri, ama cüzzamlıları tedavi etmek gibi daha pratik görevler üstlenecekleri bir ikinci tarikat fikri vardı. Böylece Assisi piskoposunun da desteğini alan Chiara ve bir arkadaşı evden kaçarak Porziuncola'da tarikata giriş yeminlerini ettiler. Francesco, kızların saçlarını kesip onlara kaba giysiler verdi ve onları Bastia yakınlarındaki San Paolo Benedikten Manastırı'na yolladı. Ertesi sabah Chiara'nın annesi olanları

öğrenince kızını eve götürmek için manastıra gitse de onu ikna edemedi. Chiara, birkaç gün sonra Assisi'nin hemen dışında, Subasio Dağı'nın eteklerindeki Sant'Angelo Benedikten Manastırı'na yerleşti; Agnese adını alan kardeşi de onu takip etti. Fakat Benedikten *forma vitae*'si Chiara'ya uygun değildi; bunun üzerine Francesco kızları San Damiano Kilisesi'ne götürdü. Burada onlara başka bölgelerden ve zengin ailelerden gelme diğer genç kadınlar da katıldı. Chiara, Francesco'nun teşvikiyle 1215'te başrahibe oldu.

Tarikatın ilk dönemlerinde rahibeler ve Fransiskenler arasında iyi ilişkiler söz konusuydu. Rahibeler, Francesco ve diğer biraderlerin tavsiyelerine ihtiyaç duyuyorlardı. Azizenin vasiyetnamesinden Francesco'nun da başrahibeden tavsiye almaya gittiği ya da ona mesaj yolladığı bilinir. Bununla birlikte bir süre sonra Chiara Francesco'nun hayatından yavaş yavaş çıktı. Aziz muhtemelen biraderler ile rahibelerin bir araya gelmelerini istemiyor ve bu konuda diğerlerine örnek olmaya çalışıyordu. Francesco ancak hayatının sonuna geldiğinde Chiara'yla tekrar görüşecekti. Kardinal Ugolino, hasta gözlerine baktırması için Rieti'ye seyahat etmesini söylediğinde Francesco Chiara'ya danışmaya gitti. Fakat o sırada gözleri daha da kötülediğinden iki ay boyunca Chiara'nın manastır bahçesinde hazırlattığı bir barakada kaldı.

Fransisken yaşantısında mevcut olan hareket ve macera unsuru, bu kadınların hayatında hiç var olmamıştır. Chiaraların dış dünyayla ilişkilerini *conversi* sağlıyordu. Rahibeler ya bedensel çalışmayla ya da biraderlerin verdiği sadakalarla geçiniyorlardı; Assisi halkı da onlara yardımcı oluyordu. Fransiskenlerin ilk dönemlerinde olduğu gibi başta bu kadınların da uydukları belli bir yönetmelik yoktu. O yüzden Chiara ve arkadaşları Fransisken Yönetmeliği'ne uygun bir yaşam sürdürdüler. Hepsinin ortak noktası Francesco'ya olan sevgi ve sadakatleriydi. Fakat aziz Doğu misyonundayken Kardinal Ugolino rahibeler için Benedikten Yönetmeliği'nden devşirilmiş bir yönetmelik hazırladı. Buna göre rahibeler piskoposluk denetiminde olacak, manastırı terk etmeyecek veya dışarıdan ziyaretçi kabul etmeyeceklerdi. Sessizlik ve oruç mecburiydi. Ayrıca Fransisken yoksulluğundan hiç bahsedilmiyor ve ortak mülkiyete izin veriliyordu.

Chiara yeni yönetmeliği sevmeydi. Manastıra kapatılmaları rahibelerin hayır işlerine engel oluyordu. Yönetmelikte yoksulluk ilkesinin yer almaması ise onları herhangi bir tarikattan farksız kılmıştı. Bunun üzerine Francesco Chiara'ya daha katı bir yönetmelik hazırladı ve San Damiano'daki rahibeler azizenin çileci yaşantısına gönüllü katıldılar. Chiara mülkiyeti reddettiğinden Francesco onlar adına III. Innocentius ölmeden önce *privilegium paupertatis*, yoksulluk ayrıcalığı aldı.

Azizenin yoksulluk için verdiği mücadele Francesco'nun ölümünden sonra da devam etti. Chiara, *Solet annuere* fermanıyla 1253'te kendi yönetmeliğini onaylatmayı başardı. Bu yönetmelik biraderlerinkine benziyordu; bireysel ve ortak mülkiyet yasaktı. Chiara'nın yönetmeliği önceleri sadece San Damiano için geçerliyken zamanla Avrupa'daki pek çok manastır tarafından benimsendi. Bu yönetmeliği seçen rahibeler kendilerini Yoksul Chiaralar olarak adlandırdılar. 1263'te ise IV. Urbanus (1195-1264), Kardinal Ugolino'nun hazırladığı yönetmeliği geçerli kıldı ve ortak mülkiyete izin veren bu daha az katı yönetmeliği benimseyenlere *Ordo Sanctae Clarae* dendi.

EK D. Bardi Aziz Francesco Paneli'ndeki Sahnelerin Muhtelif Araştırmacılara göre İsimleri ve Sıralaması

Bardi Aziz Francesco Paneli'ndeki sahnelerin sıralaması Rona Goffen ve Judith Stein'da aynıdır. Bradley Franco, William R. Cook ve Miklós Boskovits farklı bir sıra takip etmişlerdir. Sahnelerin adları sahneyi yorumlayış biçimlerine göre her araştırmacıda değişiklik gösterir.

Miklós Boskovits: (1) Annesinin Francesco'yu Kurtarması; (2) Mirasın Reddi; (3) Francesco'nun Assisi Piskoposunun Huzurunda Cübbesini Tasarlaması; (4) Francesco'nun Porziuncola'da Havarilerin İşleri'ni Dinledikten Sonra Ayakkabılarını Çıkarması; (5) III. Innocentius'un Yönetmeliği Onaylaması; (6) Greccio'da *Presepio*'ya Tapınılması; (7) Kuşlara Vaaz; (8) Francesco'nun Sultanın Huzurunda Müslümanlara Vaaz Vermesi; (9) Francesco'nun Keçilerin Arasındaki Kuzuyu Kurtarması; (10) Francesco'nun Kesilmeye Götürülen Kuzuları Pelerinini Vererek Kurtarması; (11) Stigmata; (12) Francesco'nun Hastalığı Sırasında Orucunu Bozduğu için Kefaret Ödemesi; (13) Arles'da Belirme; (14) Francesco'nun Cüzzamlılarla İlgilenmesi; (15) Francesco'nun Ölümü, Ruhunun Cennet'e Yükselmesi ve Kötürümlerin Mucizevi İyileşmeleri; (16) Azizin Cenazesinde Kötürüm Bir Kızın İyileşmesi, Narnili Kadından ve Folignolu Pietro'dan Şeytan Çıkarılması; (17) IX. Gregorius'un Francesco'yu Aziz İlan Etmesi; (18) Francesco'nun Anconalı Gemiyi Kurtarması; (19) Seyyahların Francesco'nun Mabedine Mum Götürmeleri; (20) Narnili Bartolomeo'nun Gutunun İyileşmesi.

William R. Cook: (1) Annesinin Francesco'yu Hapisten Kurtarması; (2) Francesco'nun Assisi Piskoposunun Huzurunda Mirasını Reddetmesi; (3) Francesco'nun Cübbesini Tasarlaması; (4) Francesco'nun İncil'in Çağrısına Cevap Vermesi; (5) Francesco'nun Yönetmeliğini Papaya Onaylatması; (6) Francesco'nun Greccio'da İncil Okuyup Vaaz Vermesi; (7) Kuşlara Vaaz; (8) Sultana Vaaz; (9) Francesco'nun Keçilerin Arasındaki Kuzuyu Kurtarması; (10) Francesco'nun Pazara Götürülen İki Kuzuyu Satın Alması; (11) Francesco'nun Kefaretini Ödemesi; (12) Stigmata; (13) Arles'da Belirme; (14) Francesco'nun Cüzzamlılara Yardım Etmesi; (15) Francesco'nun Ölümü, Ruhunun Cennet'e Götürülmesi ve Kötürümlerin İyileşmek için Azizin Mezarına Gelmeleri; (16) Francesco'nun Mezarında Kötürüm Bir Kızı İyileştirmesi ve Üç Kişiden Şeytan Çıkarması; (17) IX. Gregorius'un Francesco'yu Aziz İlan Etmesi; (18) Francesco'nun Denizde Bir Gemiyi Kurtarması; (19) Tövbekarların Bir Fransisken Kilisesi'ne Yürüyüşleri; (20) Francesco'nun Kötürüm Narnili Bartolomeo'yu İyileştirmesi.

Rona Goffen: (1) Annesinin Francesco'yu Babasının Hapsinden Kurtarması; (2) Mirasın Reddi; (3) Francesco'nun Fransisken Cübbesini Tasarlaması; (4) Aziz Matthias Yortusu İncili; (5) III. Innocentius'un Tarikatı Onaylaması; (6) Greccio'da Ayin; (7) Kuşlara Vaaz; (8) Francesco'nun Sultanın Huzuruna Çıkması; (9) Francesco'nun Keçilerin Arasındaki Kuzuyu Kurtarması; (10) Francesco'nun İki Kuzuyu Kurtarması; (11) Francesco'nun Assisi Sokaklarında Kefaret Ödemesi; (12) Stigmata; (13) Arles'da Toplantı; (14) Francesco'nun Cüzzamlılara Yardım Etmesi; (15) Francesco'nun Ölümü; (16) Azizin Mezarındaki Mucizevi İyileşmeler: Francesco'nun Mezarında Çarpık Boyunlu Kızı ve İçine İblis Kaçmış Narnili Genç Kadını İyileştirmesi; (17) IX. Gregorius'un Francesco'yu Aziz İlan Etmesi; (18) Francesco'nun Anconalı Denizcileri Kurtarması; (19) Francesco'nun Mezarındaki Tövbekarlar; (20) Francesco'nun Narnili Bartolomeo'yu İyileştirmesi.

Bradley Franco: (1) Francesco'nun Babası Tarafından Eve Hapsedilmesi; (2) Piskoposun Huzurunda Mirasın Reddi; (3) Porziuncola'daki Rahip ve Francesco; (4)

Francesco'nun Haç Şeklinde Cübbe Tasarlaması; (5) III. Innocentius'un Tarikatı Onaylaması; (6) Greccio'da Ayin; (7) Kuşlara Vaaz; (8) Francesco'nun Sultanın Huzuruna Çıkması; (9) Francesco'nun Kuzuyu Kurtarması; (10) Francesco'nun Kuzuyu Kurtarması; (11) Stigmata; (12) Francesco'nun Kefaret Ödemesi; (13) Arles'da Belirme; (14) Francesco'nun Cüzzamlıların Ayaklarını Yıkaması; (15) Francesco'nun Ölümü; (16) Çarpık Boyunlu Kızın İyileştirilmesi ve Şeytan Çıkarma; (17) Aziz Francesco'nun Cenazesinde Kötürümlerin İyileşmeleri; (18) Francesco'nun Denizde Gemicileri Kurtarması; (19) Tövbekarların Bir Fransisken Kilisesine Mum Götürmeleri; (20) Narnili Bartolomeo.

Judith Stein: (1) Evden Kurtulma; (2) Piskoposun Huzurunda Mirasın Reddi; (3) Francesco'nun Cübbesini Seçmesi; (4) Francesco'nun İncil Okunurken Ayakkabılarını Çıkarması; (5) Yönetmeliğin Onaylanması; (6) Greccio'daki *Presepio*; (7) Kuşlara Vaaz; (8) Sultana Vaaz; (9) Francesco'nun Keçilerin Arasındaki Kuzuyu Satın Alması; (10) Francesco'nun İki Kuzuyu Kurtarması; (11) Francesco'nun Kefaretini Ödemesi; (12) Stigmata; (13) Arles'da Belirme; (14) Francesco'nun Cüzzamlılara Yardım Etmesi; (15) Francesco'nun Ölümü, Ruhunun Cennet'e Götürülmesi ve Mezarında Kötürümlerin İyileşmeleri; (16) Çarpık Boyunlu Kızın ve İçine Şeytan Kaçanların İyileştirilmeleri; (17) Kanonizasyon; (18) Zor Durumdaki Geminin Kurtarılması; (19) Tövbekar Denizcilerin Teşekkürü; (20) Narnili Bartolomeo'nun İyileşmesi.

EK E. Francesco Temalı *Vita İkona*'larda Geçen Sahneler

Sahnelerin isimleri ve sıralamasında William R. Cook temel alınmıştır.

(1) Pescia Paneli: Sol yukarıdan aşağıya Stigmata, Kuşlara Vaaz, Çarpık Boyunlu Kızın İyileşmesi. Sağ yukarıdan aşağıya Kötürümlerin ve Cüzzamlının İyileşmeleri, Narnili Bartolomeo'nun İyileşmesi, Üç Şeytan Çıkarma.

(2) Pistoia Paneli: Sol yukarıdan sağa Tarikatın Onaylanması, Stigmata, Francesco'nun Kefaret Vaazı, Francesco'nun Ölümü ve Cenazesi, Çarpık Boyunlu Kızın İyileşmesi, Narnili Bartolomeo'nun İyileşmesi, Cüzzamlı ve Kötürümün İyileşmeleri, Şeytan Çıkarma.

(3) Pisa Paneli: Sol yukarıdan aşağıya Çarpık Boyunlu Kızın İyileşmesi, Gözleri Yuvalarından Fırlamış Kızı için Francesco'ya Dua Eden Kadın, Guatrlı Kadının İyileşmesi. Sağ yukarıdan aşağıya Cüzzamlı ve Kötürümün İyileşmeleri, Narnili Bartolomeo'nun İyileşmesi, İçinden Şeytan Çıkarılan Kadın.

(4) Assisi Paneli: Sol üstte Çarpık Boyunlu Kızın İyileşmesi, sol altta Narnili Bartolomeo'nun İyileşmesi, sağ üstte Azizin Mezarında Bir Kadından Şeytan Çıkarılması, sağ altta Cüzzamlı ve Kötürümün Azizin Mezarında İyileşmeleri.

(5) Vatikan Paneli: Sol yukarıdan aşağıya Çarpık Boyunlu Kızın İyileşmesi, Narnili Bartolomeo'nun İyileşmesi, sağ yukarıdan aşağıya İçine İblis Kaçmış Kadının Kurtarılması, Cüzzamlı ve Kötürümün İyileşmeleri.

(6) Orte Paneli: Sol üstte Stigmata, sağ üstte Kuşlara Vaaz, sol altta Francesco'nun Alessandria'da Verdiği Vaaz, sağ altta Bir Heretiğin Francesco'nun Şefaatiyle Ortodoks İnanışa Dönmesi.

(7) Siena Paneli: Sol aşağıdan yukarıya Francesco'nun Babasının Mal Varlığını Reddetmesi, Francesco'nun San Damiano'daki Görüşü, Innocentius'un Rüyası, Kuşlara Vaaz. Sağ yukarıdan aşağıya Francesco'nun Biraderlere Rivo Torto'da Ateşten

Bir Arabada Görünmesi, Stigmata, Greccio'da Noel, Francesco'nun Ölümü ve Cenazesi.

EK F. Sözlük

Aerial boustrophedon: Mariyln Aronberg Lavin'e ait İngilizce-Yunanca terim. Lavin, incelediği bazı Rönesans freskolarında anlatının önce soldan sağa, sonra sağdan sola birkaç kuşak hâlinde devam ettiği anlatım biçimine bu ismi vermiştir. Sahneler tek bir duvarda bu şekilde sıralanmış olabileceği gibi karşılıklı iki duvarda da yer alıyor olabilir.

Albi heretikleri: Güney Fransa'daki Katharosçular. Ayaklanması Albi kenti yakınlarında başladığı için bazen böyle adlandırılır (Bkz. **Heretizm** ve **Katharosçuluk**).

Alter Christus: Latince Diğer İsa, Öteki İsa. Hayatı boyunca İsa'nın ve havarilerinin yaşamlarını taklit eden Aziz Francesco stigmata geçirerek İsa'nın mükemmel bir takipçisine dönüşmüş ve Diğer İsa olmuştur.

Apostolik Biraderler: İtalyanca *Apostolici*. 13. yüzyılında sonunda, Pierre de Jean Olivi'nin Gioacchinoculuğundan (Bkz. **Gioacchinoculuk**) etkilenerek ortaya çıkmış Parma kökenli bir heretik oluşum. Liderleri Gherardo Segarelli Fransiskenlere katılmak istemiş, ama kabul edilmemiştir. Bunun üzerine etrafına topladığı grupla tıpkı 1209'daki Fransiskenler gibi havarilerin yaşamını taklit etmiştir. Fakat Apostolik Biraderler kendilerini *Minores* değil, *Minimi* olarak adlandırmışlardır.

Atama Tartışması: Papa VII. Gregorius ve Kutsal Roma İmparatoru IV. Heinrich arasında çıkmış, manastır başrahibi ya da piskopos gibi Kilise yetkililerini kimin görevlendireceğine yönelik tartışma. 11. ve 12. yüzyıllar boyunca papalık ve Kutsal Roma İmparatorluğu arasında çatışmaya yol açmış bu tartışma 1122'de papalığın lehine sonuçlanmıştır. Papa, Tanrı'nın dünyadaki esas temsilcisi olarak kabul edilmiş, imparatorlara ise piskoposluk atamada sınırlı yetki tanınmıştır.

Augustinus Yönetmeliği: Aziz Augustinus'un Hippo'daki (günümüzde Cezayir'in Annaba kentine denk düşer) piskoposluk konutu hem kendisi hem de bazı Kilise yetkilileri için manastır işlevi görüyordu. Fakat ne kendisinin ne de yanındakilerin niyeti tarikat kurmaktı. Augustinus Yönetmeliği aslında azizin 400 yılı civarında yazdığı ve Mektup 221 adıyla bilinen bir mektubudur. Augustinus bunu bir yönetmelik oluşturmak için değil, Hippo'daki rahibe manastırının başında olan kız kardeşine ideal dini yaşantının nasıl olması gerektiğine dair öğüt vermek için yazmıştır. Sekiz bölüme ayrılan mektup iffetli ve itaatkar olmanın, yoksulluğu benimsemenin, dünyadan el etek çekmenin ve hayırseverliğin önemi gibi konuları vurgulamakla birlikte topluca edilecek dualar, kimlerin nasıl oruç tutacağı, hasta bakımı ve sessizlik saatleri gibi manastırın iç işleyişiyle ilgili meselelere de değinir. Augustinus, keşişlerin üstlerine itaat etmeleri gerektiğini belirtir. Manastır liderine ise otoriter ama şefkatli olmasını nasihat eder.

Azizler Günü: Katolik Kilisesi'nin tüm azizler onuruna 1 Kasım'da kutladığı yortu.

Béguine'ler ve Beghard'lar: Fransızca. İtalyanca çoğulu *beghini* ve *bizzochi*. Kuzey Avrupa'da özellikle 13. yüzyıl ile 16. yüzyıl arasında faaliyet gösteren, kadınlı erkekli dindar illegal topluluklar. Kadın üyeler *béguine*, erkekler ise *beghard'lar* olarak adlandırılırdı.

Önce *béguine*'ler ortaya çıkmıştır. Manastıra girmek ya da evlenmek istemeyen, bir

yandan yaşlılara ve hastalara yardım edip genç kızların eğitimini üstlenmek, bir yandan da dindar bir yaşam sürmek isteyen kadınlar gündüzleri çalışıyor ve geceleri hep birlikte yaşadıkları yerleşkelerine dönüyorlardı. Bu terim Orta Çağ'da tövbekarlar, seküler ruhban sınıfından bireyler, hatta Fransisken *Terzo Ordo*'suna (Bkz. *Terzo Ordo*) dahil kişiler için de kullanılırdı. Özel bir giyim tarzları yoktu; bununla birlikte bazı üyeler kahverengi ya da gri cübbeler giyerdi. Aralarında üst sınıftan gelen zanaatkarların da yer aldığı bu kentli grup, Güney Fransa'daki kovuşturmalar sırasında Spiritualistlerin (Bkz. **Spiritualistler**) ülkeden kaçmalarına yardımcı oldu. V. Clemens 1311'de grubu heretizmle (Bkz. **Heretizm**) suçlayınca, papanın *béguine* ve *beghard*'ların aleyhine çıkardığı fermanlarla Fransisken *Terzo Ordo*'suna katılım arttı. Uzun süren papalık baskısından sonra *béguine*'ler itibarlarını ancak 15. yüzyılda kazandılar ve 18. yüzyıla kadar varlıklarını sürdürdüler.

Béguine'ler Fransiskenlerle hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkmıştır ve iki grup arasında pek çok ortak özellik vardır. Örneğin *béguine*'ler de başta dileniyorlardı. Fakat 1215'teki Laterano Konsili'nde alınan karar sonucu, dilenme özel bir ayrıcalık olarak nadiren kadınlara verildiği için *béguine*'ler bedensel çalışmaya ağırlık verdiler.

Bifoglia: İtalyanca. İki sayfa elde edebilmek için ikiye katlanmış parşömen.

Brettini: İtalyanca. Orta Çağ'da Augustinusçu *canonicorum regularium*'ları (Bkz. *Canonicorum regularium*) oluşturan, aşırı yoksulluk ve inziva yanlısı tövbekar cemaatlerden biri.

Bursarius: Latince *bursa* ("para kesesi") kelimesinden türetilmiş olan terim, Fransisken Tarikatı'nda biraderler adına para taşıyan üçüncü kişilere verilen addır.

Canonicorum regularium: *Canonicorum regularium* bir yönetmeliğe, çoğunlukla da Aziz Augustinus'un yönetmeliğine bağlı rahipleri belirtir. Böyle adlandırılmalarının nedeni, isimlerinin Yunanca *kanon* adındaki bir listeye yazılmasıdır. Orta Çağ'da görevleri, Benedikten manastırlarının bulunmadığı kırsal yerleşimlerde halka ibadet, tıp ve eğitim gibi hizmetler götürmekti.

Orta Çağ'da Augustinusçu *canonicorum regularium*'lar dışında bir de seküler (Bkz. **Seküler**), yani belli bir yönetmeliğe bağlı olmayan *canonicorum regularium*'lar vardı. İki grup arasındaki başlıca fark, seküler *canonicorum regularium*'ların bir yönetmeliğe bağlı yaşamak için resmi yemin etmemiş olmalarıdır. Bununla birlikte ikisi arasında net bir ayırım yapmak her zaman mümkün değildir, çünkü Augustinusçu *canonicorum regularium*'lar başta halka hizmet idealiyle işe koyulmuş, ama yüzyıllar içerisinde keşişlere özgü bir yaşantı benimsemişlerdir.

Capitulum: Latince. "Bölüm başlığı, başlık" anlamına gelir. Orta Çağ'da manastırlarda yapılan günlük toplantılara *capitulum* deniyordu, çünkü toplantı sırasında tarikat yönetmeliğinin başlıkları ya da Kutsal Kitap'tan bölümler okunurdu. Tarikata ait tüm manastır ve manastır komplekslerinin temsilcileri bir araya geliyorsa bu "genel toplantı" olarak (Lat. *capitulum generale*) adlandırılırdı. Fransiskenler gibi idari bölgeler hâlinde örgütlenmiş dilenci tarikatlarda idari bölge toplantıları da olur.

Capomaestro: İtalyanca "baş taş ustası".

Cardinalis protector: Latince. Fransisken Tarikatı'nda "koruyucu kardinal", biraderlerin papalıktaki hukuki temsilcileri. Francesco yaklaşık 1220'de Papa III. Honorius'tan tarikatın idari sorunlarında ona yardımcı olması için Ostia Piskoposu Ugolino'yu görevlendirmesini istemiş, papa da bu öneriyi kabul etmişti. Alışıldık olmayan bu uygulama sonradan gelenekselleşti.

Chanson de geste: Fransızca. Orta Çağ'a özgü epik şiir.

Christus patiens: Latince "Acı Çeken İsa". Merkezinde İsa'nın ölü ya da ölmek üzere, başı düşmüş, uzuvları çarpılmış ve acı çekerken resmedildiği Bizans etkili haç paneller. Bu tür haçlar Fransisken sanat hamiliğiyle İtalya'da yaygınlaşmıştır. Bu yeni imge, inananların İsa'nın çarmıha gerildiği gün olanları gözlerinde canlandırmalarını sağlıyordu.

Christus triumphans: Latince. Merkezde canlı ve dik duran, izleyicinin gözünün içine bakan, ölüme karşı zafer kazanmış bir Çarmıha Gerili İsa'nın yer aldığı haç şeklinde panolar. Fransisken sanat hamiliğinin etkisiyle *Christus triumphans*, *Christus patiens*'e dönüşmüştür (Bkz. *Christus patiens*).

Clastrum: Latince. Dışa kapalı ortam. Manastır ortamına gönderme yapar.

Clientelismo: Rönesans tarihçileri tarafından hami ve müşteri arasındaki uzun yıllara yayılmış ilişkileri tarif etmek için kullanılan modern İtalyanca terim. Siyasi anlamda değiş tokuş ya da iyilik yapmak anlamı vardır. Kelimenin kökeni, zenginliğiyle ve lüks harcamalarıyla ünlü Gaius Cilnius Maecenas'tan gelir.

Conventuales: Latince. 13. yüzyılda Fransisken Tarikatı'nda Spiritualistlere (Bkz. **Spiritualistler**) karşı statükoyu savunan fraksiyon. Manastırcılar ya da *Rilassati* olarak da bilinen grup, tarikatın eğitimli ruhban sınıfının hakimiyetinde olmasını savunur.

Conventus: Latince. İtalyancası *convento*. Latince *convenio* ("toplanmak") fiilinden gelir. Her ne kadar Türkçeye "manastır" olarak çevrilmişse de manastırla arasında temel bir fark vardır: Dilenci tarikatlar (Bkz. **Dilenci tarikat**) gezgin oldukları için değişik kentlerde toplandıkları *conventus*'ları olur. Monastik tarikatların üyeleri ise dünyadan el etek çektikleri için manastır ve manastır komplekslerinde yaşarlar. *Conventus* kelimesi bulunduğu bağlama göre dilenci bir tarikatın rahibeleri için manastır anlamına da gelebilir.

Conversi: Latince "Tanrı'ya dönen". Sistersiyan Tarikatı içinde dini eğitim almadıkları hâlde hayattayken ve öldükten sonra keşiş muamesesi gören, manastırın gündelik işlerinden sorumlu sivil çalışanlar. Tekili *conversus*'tur. Başka tarikatlar da *conversi* çalıştırmıştır.

Cosmati: İtalyanca. 12. ve 13. yüzyıllarda Romalı dekoratör ve mimarların tercih ettikleri bir mozaik tekniği. Bu teknikte renkli taştan küçük üçgen ve kareler, büyük taş disk ve şeritlerle belli bir desen oluşturacak şekilde bir araya getirilir.

Cultus: Latince tarikat, kült, tapınım.

Custos: Latince. "Koruyucu, muhafız" anlamına gelen bu terim, Fransiskenlerde idari görevleri olan üst düzey biraderler için kullanılır. Francesco bu terimi mektuplarında ve tarikat yönetmeliğinde, tarikat bünyesindeki yetkili herkes için kullanmıştır. *Custos*'ların *minister generalis*'i seçme ve görevden alma gücü vardır. Bir araya gelerek oluşturdukları birime *custodia* denir. Tarikatın erken dönemlerinde, *minister generalis*'in (Bkz. **Minister generalis**) seçileceği genel toplantıya idari bölge *minister*'inin yanı sıra çok sayıda *custos*'tan sadece birinin katılması kararlaştırılmıştır. Seçilen *custos*'a *custos custodum* denir ve bu gelenek 1230'da IX. Gregorius tarafından onaylanmıştır.

Fransisken Yönetmeliği'nde iki tür *custos* vardır. Bunlardan *custos provinciae* idari bölge toplantısında seçilir ve üç yıl görev yapar. Bulunduğu idari bölgeyle ilgili

meselelerde ve *minister generalis* seçimlerinde söz hakkına sahiptir. *Custos regiminis* ise idari bölgelerden daha küçük bir birim olan *custodia*'yı yönetir. Kendi *custodia*'sında bir idari bölge *minister*'i gibi ayrıcalıklara sahiptir.

Çöl babaları: 3. yüzyıl civarında Mısır'da bulunan Natrun Vadisi'ndeki çölde yaşamış Hıristiyan münzeviler, çileciler ve keşişler.

Definitores: Sistersiyenlerde tarikatla ilgili önemli kararların alındığı genel toplantıya katılan manastır temsilcilerinin oluşturduğu idari aygıt. Bu kurumu sonradan Dominikenler ve Fransiskanlar geliştirerek kullanmışlardır. *Definitiones* ya da *diffinitor* gibi kullanımları da vardır.

Dilenci tarikat: İtalyanca *mendicanti*. Latince *Ordo mendicans*. Yoksulluk, sürekli seyahat etme, kentsel alanlarda vaaz verme, insanları İsa'nın yoluna çekme ve yoksullara yardım etmeyi benimsemiş tarikatlar için kullanılan bir terim. Dilenci tarikatlar manastır tarikatlarının (Bkz. **Manastır tarikatı**) aksine her türlü mülkiyeti (bireysel ve tarikat olarak) reddeder ve ticaret yapmaz. Fransiskanlar ve Dominikenler başlıca dilenci tarikatlarıdır.

Diyakoz: Kelimenin kökeni Yunanca "yardımcı, hizmetkar" anlamındaki *diakonos*'tan gelir. Rahipler, ruhani görevlerini yerine getirirken dünyevi işleri bir süre sonra diyakozlara bırakmışlardır. Günümüzde diyakoz terimi, üç aşamalı ruhban sınıfında rahiplik ve piskoposluktan önceki ilk aşamada yer alan kilise görevlisi anlamıyla kullanılır. Daimi diyakozlar ökaristi sırasında kutsal ekmeği ve şarabı dağıtmak, vaaz vermek, cenaze törenlerinde ayin yönetmek ve vaftiz gibi çeşitli görevler üstlenebilmektedirler.

Exempla: Latince. Tekil hâli *exemplum*. Ahlaki bir noktaya parmak basan hikayeler. Orta Çağ ve Rönesans'ta sevilen bir janr.

Flagellanti: İtalyanca. Kendini çeşitli gereçlerle kamçılıyarak bedeni hor gören dini topluluk. 14. yüzyılda tören alayları hâlinde kendilerini kamçılıyarak İtalyan komünlerini dolaşırlardı.

Forma vitae: Latince. Yaşam şekli.

Fratricelli: İtalyanca. 14. ve 15. yüzyıllarda özellikle İtalya'da, Fransiskan Tarikatı'ndan kopmuş heretik (Bkz. **Heretizm**) cemaatler. O dönem Spiritualistlerden de (Bkz. **Spiritualistler**) bazen *Fratricelli* olarak bahsedilirdi. *Fratricelli*'nin ilk grubunun lideri Angelo Clareno'ydu. Papa VIII. Bonifatius 1296'da tüm grupları heretik ilan etmiştir.

Fratricelli de opinione: Latince. Papa XXII. Ioannes'e karşı İsa ve havarilerinin yoksulluğunu savunan Fransiskan Cesenali Michele ve Ockhamlı William'ın takipçilerinin kendilerine verdikleri isim.

Fraternitas: Latince "kardeşlik". İtalyancası *fraternità*. Geç Orta Çağ komünlerinde görülmeye başlanmış, sivil tövbecar kardeşlikler şeklinde örgütlenmiş dini topluluklar.

Gioacchinoculuk: Fioreli Gioacchino'nun öğretisi. 1260'ta yeni bir çağın başlayacağını ve dilenci tarikatların (Bkz. **Dilenci tarikat**), özellikle de Fransiskanların Kilise'yi arındıracaklarını öngörür. Tarihin üç döneme ayrıldığına inanır: Babanın ya da insan bedeninde cisimleşmemiş Tanrı'nın Çağı (Hıristiyanlık öncesine, yani Eski Ahit'in çağına tekabül eder); Oğul'un Çağı (Hıristiyanlık çağı, İsa'nın gelişinden 1260'a kadar sürer) ve Kutsal Ruh'un Çağı (1260'ta başlar). Buna göre insanlık yeni bir keşişler tarikatıyla nitelenecek üçüncü çağın arifesindedir. Bu

üçüncü çağda insanlık Tanrı'yla doğrudan iletişime geçecek, mutlak özgürlüğe kavuşacaktır. Kilise örgütlenmesi ortadan kalkacak, Kilise'nin başına bu yeni keşişler tarikatı geçecektir.

Zamanla Gioacchino'nun bir değil, iki tarikat öngördüğü ve bunların Fransiskenler ile Dominikenler olduğu yolunda bir efsane gittikçe yayılır, fakat Gioacchino'nun görüşlerinden en çok Fransiskenler etkilenir.

Gli Ordinamenti di Giustizia (Fiorentini): İtalyanca. "Adalet fermanları" olarak çevrilebilir. 1293-1295 yılları arasında Floransa'daki *popolo* yönetimi (Bkz. **Popolo**) bir dizi fermanla *magnati* (Bkz. **Magnati**) kabul edilen aileleri yönetimden dışlamıştı.

Grandi: İtalyanca. 13. yüzyılın başından itibaren Floransa'da görülen toplumsal grup. Zengin ve güçlü uluslararası bankacılar, tüccarlar ve toprak sahiplerinden oluşmuştur.

Gregorius Reformu: Papa VII. Gregorius'un adıyla anılan, seküler ruhban sınıfının ahlaki bütünlüğü ve bağımsızlığını yeniden düzenleyen reform hareketi. Atama Tartışması (Bkz. **Atama Tartışması**) bu reformun bir parçasıdır. Reform sonucunda toplum ruhban sınıfı ve laik sınıf olarak ikiye ayrılmıştır.

Guelfi ve Ghibellini: İtalyanca. 12. ve 13. yüzyılda İtalyan komünlerinin iç politikasını belirleyen ve kökeni Atama Tartışması'na (Bkz. **Atama Tartışması**) dayanan hizipler. Başta İtalyan komünlerinden Hohenstaufen Hanedanı'nı destekleyenlere *Ghibellini*, Kutsal Roma imparatoruna karşı çıkanlara *Guelfi* denmiştir. Bu isim, Frederick Barbarossa'nın düşmanı Welf Hanedanı'ndan gelir. Sonradan bu iki terim Kutsal Roma İmparatorluğu'nu destekleyenler ve papayı destekleyenler anlamını kazanmıştır. Komünler arasındaki çatışmalar ancak 15. yüzyılda son bulmuştur.

Heretizm: Sapkınlık. Dini öğretilerin ihlali için kullanılan bir terimdir. Kendini Katolik Kilisesi'ne ve ortodoks inanışa adamamış herkes heretik kabul edilir.

Humiliati: İtalyanca. Geç Orta Çağ'da sivil inananların oluşturduğu dini bir örgütlenme. Üyeleri havarilerin yaşantısını (gönüllü yoksulluk, giyim ve beslenmede sadelik, tövbekar disiplini, düzenli dua ve vaaz) taklit etmekten yanaydı. Lombardiya'da yün dokuma endüstrisinde zanaatkar olarak çalışıyor ve İtalya'daki ticaret ve tefeciliğe tepki duyuyorlardı. Papalık, coğrafi olarak İtalya'yla sınırlı kalmış bu topluluğu sadece ruhban sınıfı olan kolun vaaz verebileceği, sivil tövbekar grubun ise en fazla öğüt vermekle yetineceği üç ayrı kola ayırmıştır.

Incerta mendicitas: Latince. Düzenli olarak icra edilmeyen dilencilik. 1274'teki II. Lyons Konsili, Fransisken ve Dominiken tarikatlarına ilişkin bu ifadeyi kullanmıştır.

Imago clipeata: Latince. Ünlü ve/veya ölmüş kişilerin madalyon içine alınmış büstleri.

Imitatio Christi: Latince. İsa'yı taklit etme. Geç Orta Çağ Hıristiyan toplumunda yoksulluğun erdem olarak görülmesine bağlı ortaya çıkmış bir dini davranış biçimi.

Intrado: İtalyanca. Mimaride kemer içinde kalan yüzey.

Katharosçuluk: Kökeni Yunanca "saf" anlamındaki *katharos*'tan gelir. Katharosçular, 12. yüzyıl ile 14. yüzyıl arası özellikle Kuzey İtalya ve Güney Fransa'da etkili olan heretik (Bkz. **Heretizm**) gruptur. Katharosçu inanışa göre biri iyi, diğeri kötü olmak üzere iki tanrı vardır. İyi olan, Yeni Ahit'in, ruhani krallığın tanrısıyken Eski Ahit'in kötü olan tanrısı fizik dünyanın tanrısıdır ve Şeytan olarak kabul edilir. Bu tanrı insan bedenini de yarattığı için madde günahla kirlenmiştir. İnsanlar, Şeytan'ın yarattığı maddi dünyada kapana kısılmış cinsiyetsiz ruhlardır ve *consolamentum* ritüeli

gerçekleşene kadar reenkarnasyona mahkumdurlar. *Consolamentum* (Lat. "teselli") ritüeli günahattan arınma, manen yeniden doğma ve mükemmelliğe ulaşmayı temsil eden bir tür vaftiz törenidir. Fakat Katharosçular maddenin kirlendiğine inandıkları için tören sırasında su kullanmaz (zaten bu yüzden vaftizi kabul etmezler), teselli edilecek kişiye genelde Kutsal Kitap'tan pasaj okurlar.

Katharosçuların reddettikleri başka Hıristiyan adetleri arasında ökaristi de vardır. Bunun dışında öldürmek iğrenç bir eylem olduğu için et yemezler; aynı nedenden ötürü savaş ve cinayet onlar için korkunçtur. Evlilik hayatını reddederler. İnsanlar kadın olarak tekrar doğabilecekleri için toplumsal roller anlamsızdır. Mevdelli Meryem'den yola çıkarak kadınların da ruhani liderler olabileceklerine inanırlar.

Kilise doktoru: Aslında *doctor* kelimesi Latince "öğretmen" anlamında kullanıldığı için burada kastedilen Kilise hocalarıdır. Katolik Kilisesi, Hıristiyan teolojisi ya da öğretilerine katkıda bulunan azizlere "Kilise doktoru" unvanı verir.

Komün: 11. ve 12. yüzyıllarda Avrupa'da ortaya çıkmış, özellikle Orta ve Kuzey İtalya'da gelişmiş, kısmen demokrasiyle yönetilen şehir devletleri.

Koro keşişleri: Manastırlarda gündelik işlerden sorumlu *conversi*'nin (Bkz. *Conversi*) aksine dini eğitim almış, rahip olan keşişler.

Lector: Latince. Kilise'de akademik eğitim veren kişi.

Leprosarium: Latince. Orta Çağ'da cüzzamlıları tedavi eden ve kalacak yer sağlayan hastane.

Magnati: İtalyanca. Geç Orta Çağ İtalyan komünlerinde zenginliği toprağa, ticarete ya da her ikisine dayanan nüfuz sahibi toplumsal grup. Bu grubun üyeleri kentli tüccarlar ya da taşrada yaşayan soylular ya da şövalyeler olabilir.

Magistri: Latince "öğretmenler". 11. ve 12. yüzyıllarda Avrupa'da yaşanan toplumsal ve ekonomik dönüşüm sonucu seküler okullar ve üniversiteler açılmış ve bir öğretmenler sınıfı oluşmuştur.

Manastır tarikatı: Dilenci tarikatların aksine (Bkz. **Dilenci tarikat**) yalıtılmış ve hareketsiz topluluklar hâlinde yaşayan tarikatlara denir. Manastır tarikatlarında dışa kapalı ortam, komünal bir gündelik yaşam, tefekkür, dua, bedensel ve entelektüel çalışma, bireysel yoksulluk ve bekaret zorunludur. Komünal mülkiyet edinebilirler. Manastır bir liderin otoritesine bağlı olmalı ve belli bir ekonomik başarı göstermelidir.

Master generalis: Dominikenlerde tarikat liderine verilen unvan.

Mecenatismo: Rönesans tarihçilerinin uzun dönemli sanat hamiliğini tanımlamak için kullandıkları ve "sanat eseri alımı ve sanatsal projeleri destekleme" anlamına gelen modern İtalyanca kelime.

Minister: Latince. Hizmetkar, hizmet eden. Bkz. **Minister generalis**.

Minister generalis: Fransiskanlarda tarikat liderine verilen isim. Latince "hizmetkar, hizmet eden" anlamına gelen *minister* kelimesinin Yeni Ahit'teki kullanılış şekli, Hıristiyan Kilisesi'nde ruhani vazifeleri olan kişilerin biraderlerinin "hizmetkarı" olduğu anlayışını güçlendirmiştir. Tevazu yanlısı Assisili Aziz Francesco da buradan yola çıkarak tarikatın İtalya içinde ve ötesindeki idari bölgelerinden sorumlu Fransiskan biraderler için *prior* (Lat. "üstün, yüksek") sözcüğü yerine *minister*'i tercih etmiştir, çünkü ona göre bütün biraderler birbirine eşittir. Daha sonradan bu idari bölgelerden sorumlu yöneticilere bölge *minister*'i, tüm tarikatın itaat ettiği kişiye de *minister generalis* denmiştir.

Obituario: İtalyanca. 13. yüzyıldan sonra derlenmeye başlanmış, kilisenin içi ve çevresindeki mezarların listesidir. Manastır cemaatleri bu kayıtlara bakarak kimin nereye gömüldüğünü takip etmeye çalışmışlardır. Bu kayıtlar sanat hamiliğinin belgelenmesi açısından büyük önem taşır. Çünkü ne zaman öldüğü yazmasa bile, belge en azından sanat hamisinin adını verir.

Ondalık vergisi: Hıristiyanların Kilise'ye ödemekle yükümlü oldukları para; gelirlerinin onda biri.

Opus Dei: Diğer adıyla *Liturgia Horarum* ya da *Officium Divinum*. "Tanrı için yerine getirilmiş vazife" anlamına gelir. Kilise terminolojisinde ise "rahiplerin ya da genel olarak bu vazifeyi yerine getirmeye niyetli herkesin, günün veya gecenin belli saatlerinde okuduğu belli başlı dualar" demektir. Kanonik saatler olarak da bilinir. Ağırlıklı olarak ilahiler, mezmurlar ve benzeri okumaları içerir. Komünyonla birlikte Kilise'nin resmi kamusal ibadetini oluşturur.

Osservanti: 14. yüzyılın ikinci yarısında Fransiskanlar arasında görülen ve Spiritualistlere (Bkz. **Spiritualistler**) benzeyen bir fraksiyon. İtalyanca bir kelime olan *Osservanti*, "gözetmek, aynen uymak" anlamına gelen *osservare* fiilinden (İng. *observe*) türemiştir ve Francesco'nun yönetmeliğine harfiyen uyan biraderleri kasteder.

Patron: İngilizce. Belli bir kişi ya da kuruma maddi ya da farklı türden destek veren kişi; Antik Roma'da müşteriyle temas hâlinde olan patrici. Kelimenin kökeni Latince "müşterilerin koruyucusu" anlamına gelen *patromus*'tur ve *pater* ("baba") kökünden türemiştir.

Pauperes cum paupere Christo: Latince "yoksul İsa'yla yoksul olmak, İsa gibi yoksul olmak". Geç Orta Çağ Hıristiyan toplumunda görülen, yoksulluğun bir erdem olarak ön plana çıktığı anlayış (Bkz. *Imitatio Christi*).

Pentekost: İsa'nın göğe yükselişinden sonra Kutsal Ruh'un havarilerin üzerine inişini kutlayan Hıristiyan yortusu. Paskalya'dan sonraki yedinci pazar gününde kutlanır. Hamsin Yortusu olarak da bilinir.

Piscina: İtalyanca. Kiliselerde ayin sırasında suyu tahliye etmek için kullanılan ve altara yakın bulunan taş lavabo.

Podestà: İtalyanca. Yüksek Orta Çağ İtalyan komünlerinde (Bkz. **Komün**) üst düzey yetkili; sulh hakimi. Yerel çekişmelerde taraf tutmaması için mutlaka başka bir komünden seçilirdi.

Popolo: İtalyanca. Geç Orta Çağ Kuzey İtalya komünlerinde (Bkz. **Komün**) görülen toplumsal grup. Loncalarda örgütlenmiş ve ekonomik olarak daha mütevazı olan tüccar, noter ve zanaatkarlardan oluşur.

Presepio: İtalyanca. Meryem, Yusuf ve Çocuk İsa figürlerinin yer aldığı minyatür ahır.

Prior: Latince. "önce, ilk" anlamında. Manastır tarikatlarında farklı hiyerarşik basamaklara denk gelir. Örneğin *prior*'lar Benedikten Tarikatı'nda başrahip ya da başrahibenin bir altında yer alan yöneticidir. Cluny Tarikatı'nda ise ana manastıra bağlı manastırların başı *prior* olarak adlandırılmıştır.

Priori: İtalyanca. 1282'de Floransa'da ortaya çıkmış idari aygıt. Kenti yönetecek kişiler iki ayda bir kurayla seçilirdi. Bir süre nüfuz sahibi kentlileri ve şövalyeleri yönetimden dışlamış, temsilcilerini mesleğini kesintisiz icra eden lonca üyelerinden seçmiş olsa da sonunda oligarşiye yönelmiştir.

Procuratores: Latince. Fransisken Tarikatı'ndaki ruhani dostlar (Bkz. *Spirituales amici*). Ev idaresinden sorumlu kahya ya da tedarikçi" anlamına gelir. 14. yüzyılda kelime "bir başkası adına konuşan kişi, temsilci, sözcü" anlamında kullanılmaya başlanmış, 15. yüzyılın başlarında ise bir kilisenin ya da tarikatın finansal yöneticisi ya da işletmecisi" anlamını kazanmıştır. Bu terim yerine *nontius* ya da çoğulu *nuntii* de kullanılır. Latince "haberci, ulak, elçi ya da emir" anlamına gelir.

Purgatorium: Latince. Cehennem'in alt basamağı. Bu kavramı 11. yüzyılda Katolik Kilisesi ortaya atmıştır. Böylece *Purgatorium*'a düşen inananlar, hâlâ hayatta olanların dualarıyla ya da en kötü ihtimal Kıyamet Günü'nde olmak üzere, önünde sonunda Cennet'e gidebileceklerdi.

Questio/disputatio: Latince "sorgulama, tartışma". 12. yüzyılda Avrupa'daki okullarda görülen yeni eğitim biçimi. Buna göre öğrenci çeşitli metinler üzerinden sorular sorarak diyalektik ve analitik bir mantık geliştirir.

Regula: Latince. Yönetmelik.

Regula Magistri: Latince. 6. yüzyıldan kalma anonim bir manastır kuralları derlemesi.

Requiem: Latince. Ölünün ruhu için okunan ilahi ve/veya ayin.

Sakrament: Hıristiyanlıkta Tanrı'nın aktif olarak yer aldığına inanılan kutsal ayinlere denir. Vaftiz, ökaristi, günah çıkarma ve evlilik bu sakramentlerden bazılarıdır.

Sakristi: Kiliselerde cübbe vb. ritüel giysilerinin, kutsal kapların, cemaat kayıtlarının ve diğer kilise eşyasının saklandığı oda.

Sarazenler: Haçlı Seferleri sırasında Avrupalıların Müslümanlara taktıkları isim.

Seküler: Seküler teriminin TDK'daki karşılığı "Laik yaşama ait, dinden bağımsız olan"dır. Oysa bu terim dini kurumlarla ilişkili kullanıldığında (örneğin İng. "secular clergy"de olduğu gibi) dini bir enstitü üyesi olmayan ya da manastırda bulunmayan diyakoz (Bkz. **Diyakoz**) ve rahipler anlamına gelir.

Seraf: Latince çoğulu *seraphim*, tekili *seraphus*. Türkçe çoğulu "serafim". Hıristiyan melek hiyerarşisi içinde en yüce meleklerden biri. İşya Kitabı'nda Tanrı'nın tahtı etrafında "kutsal" diyerek uçan altı kanatlı melekler olarak tasvir edilmişlerdir.

Signori: İtalyanca. 13. yüzyılda Kuzey İtalya komünlerinde (Bkz. **Komün**) ortaya çıkmış despotik bir idari aygıt.

Sortes biblicae: Latince. Tanrı'nın niyetini öğrenmek için Kutsal Kitap'tan rastgele sayfa açılması. Teologların batıl inanış olarak gördükleri bu uygulama Orta Çağ'da halk arasında çok popülerdi. Kitabın üç kere açılması adettendi. Sayfaları din adamı açar ve denk gelen pasajın Latincesini inanan için tercüme ederek okurdu.

Spirituales amici: Latince. Ruhani dostlar. Fransisken Tarikatı'nın finansal meseleleriyle ilgilenen sivil kişiler. Fransiskenler dilenci tarikata mensup oldukları için paraya dokunmaları yasaktır (Bkz. **Procuratores**).

Spiritualistler: İtalyanca *Spirituali*. Spiritüalistler 13. ve 14. yüzyıllarda Fransisken Tarikatı içinde görülen bir fraksiyon. Bazen İtalyanca *zelanti* olarak da adlandırılırlar. Mutlak yoksulluk ile papalık ayrıcalıklarına ilişkin yeni gelişmeleri Francesco'nun ideallerine ihanet olarak değerlendiren bu grup, tarikat yönetmeliğindeki gevşemelerden şikayetçi olarak üstlerine itaatsizlik göstermiştir. Kilise'ye alenen cephe aldıkları için 1296'da heretik (Bkz. **Heretizm**) ilan edilmişlerdir.

Spiritus libertatis: Latince. İtalyancası *Libero spirito*. Özgür Ruh Biraderleri, 13. ve 14. yüzyıllarda Kuzey Avrupa'da halk arasında ortaya çıkmış bir Hıristiyan hareketidir. Heretik kabul edilen bu akım tam da Katolik Kilisesi'nin içinde çekişmelerin yaşandığı, Avignon'daki papalık ile Kutsal Roma İmparatorluğu arasındaki anlaşmazlıkların ayyuka çıktığı, halk arasında dünyanın sonunun geldiğine yönelik inancın yayıldığı, dolayısıyla ruhun kurtuluşunun büyük önem taşıdığı bir dönemde Avrupa'ya yayılmıştır.

Tanrı'nın aşkınsal olduğunu ve yaratılışa mevcut olmadığını ileri süren Batı Kilisesi'nin aksine Özgür Ruh'un müritleri Tanrı'nın her yerde ve her şeyde vücut bulduğunu, başka bir deyişle yaratılışa ve insanlıkta mevcut olduğunu iddia ederler. Bu görüşleriyle tüm sakramentleri (Bkz. **Sakrament**) reddetmiş olurlar. Üç hâlin söz konusu olduğu Gioacchinocu tarih anlayışını (Bkz. **Gioacchinoculuk**) benimsemişlerdir. Grubun en tepki çeken öğretisi, Kutsal Ruh'un insan ruhuna dolmasıyla ilgili olandır. Katolik Kilisesi'ne göre insan Tanrı'yı ancak öldükten sonra olduğu gibi görebilir. Özgür Ruh müritlerine göre ise insan Tanrı'yı doğrudan deneyimleyebilir, O'nunla bir olur ve böylece hiç günah işlemez. Bu durumda Kilise'nin aracılığına gerek yoktur; hatta bazı grup üyeleri dünyevi Kilise'yi Deccal olarak görmüştür.

Özgür Ruh, ilk günah ile insanın üremesi arasındaki ilişkiyi reddeder, çünkü bu yaklaşım erotik yaşantıyı zehirlemekte, Hıristiyanların evlilik hayatından suçluluk duymalarına neden olmaktadır. Onlara göre cinsellik, dua etmek gibi saygın bir davranıştır. Bütün bu nedenlerden ötürü Papa V. Clemens Özgür Ruh'u Viyana Konsili'nde (1311-1312) heretik ilan etmiştir.

Özgür Ruh'un temel metinlerinden biri, Fransız mistik Marguerite Porete'in *Le Miroir des âmes simples* (*Basit Ruhların Aynası*) adlı kitabıdır. Porete bu kitap yüzünden engizisyona çıkmış, görüşlerini inkar etmeyi reddettiği için 1310'da Paris'te yakılmıştır.

Terzo Ordo: İtalyanca "Üçüncü Tarikat". Metin içinde Fransiskenlerin üçüncü tarikatı bağlamında kullanılmıştır. Aziz Francesco, Fransisken Tarikatı'nın bu kolunu çeşitli nedenlerden dolayı dünyevi hayatı terk edemeyecek kadın ve erkekler için kurmuştu. Erken dönem *Terzo Ordo* yönetmeliğinde sade giyinme, dua ve oruçlarla ilgili kurallara uyma, yılda üç kez ökaristiye katılma, günah çıkarma ve ondalık vergisini (Bkz. **Ondalık vergisi**) ödeme gibi maddeler vardı. Dünya malını reddetme ya da zenginliği yasaklama gibi kurallar yoktu.

Titulus: Latince. Yazı, etiket anlamına gelir. Metin içerisinde "kiliselerde şapelin adandığı aziz ya da azize" anlamında kullanılmıştır.

Tramezzo: İtalyanca. Geç Orta Çağ ve Erken Rönesans Avrupası'nda kiliselerde koro yerini kapatan bölme. Taştan yapılmış olabileceği gibi, ahşap ya da demir ızgara şeklinde de olabilir. Kilise içinde kutsal ve seküler alanları birbirinden ayırmada kullanılır.

Transsubstantiatio: Latince. Roma Katolik Kilisesi öğretisine göre ökaristi sırasında ekmeğin ve şarabın İsa'nın gerçek bedeni ve kanına dönüşmesi. 1215'teki IV. Laterano Konsili'nde kabul gördü ve rahibin ekmek ve şarabı doğuya bakarak kutsaması şart koşuldu. Bu durumda rahibin ayin sırasında inananların görebilmeleri için ekmek ve şarabı havaya kaldırması, dolayısıyla sırtını cemaate dönmesi gerekiyordu. Bazı sanat tarihçileri bu durumun altar panolarının ortaya çıkışında etkili olduğuna inanır.

Usus pauper: Latince. Fransisken Tarikatı'ndan Jean Pierre Olivi'nin öğretisi. "Eşyanın sınırlı kullanımı" anlamına gelir. Muğlak bir kavramdır. Fransiskenler geniş bir coğrafyaya yayıldıkları için bir bölgede *usus pauper* olan, diğer bölgede olmayabilir. Olivi, *usus pauper*'in Fransisken Yönetmeliği'ne dahil olduğunu öne sürmüştür. Fakat biraderlerin tarikata girerken ettikleri yemini ihlal etmeleri ölümcül günah işlemiş olma tehlikesini beraberinde getirdiği için Olivi, Fransiskenlerin muğlak bir *usus pauper* yemini ettiklerini, her yeminin ihlalinin ölümcül günah sayılmayacağını iddia etmiştir.

Valdocular: *Pauperes de Lugduno* (Lyonslu Fukaralar) adıyla da bilinen, sivil inananlardan oluşmuş bir Geç Orta Çağ dini örgütlenmesi. Kurucuları Lyonslu tüccar Pierre Valdo ya da Valdés (1140-1217) idi. Grup, mülkiyeti reddederek havarilerin yaşantısını taklit ediyor ve vaaz veriyordu. Fakat Fransiskenlerin aksine mutlak yoksulluğu değil, sadeliği benimsemişlerdi. Kendilerini *pauperes spiritu*, *sorores* ve *fratres* (yoksul ruhlar, kız kardeşler, biraderler) olarak adlandırıyorlardı. Zamanla aralarına Kilise karşıtı fanatiklerin katılmasıyla heretik ilan edildiler.

Vele: İtalyanca tonoz.

Visio: Latince. Kişinin rüya ya da trans hâlindeyken doğaüstü bir varlık olarak birini ya da bir şeyi görmesi anlamına gelir.

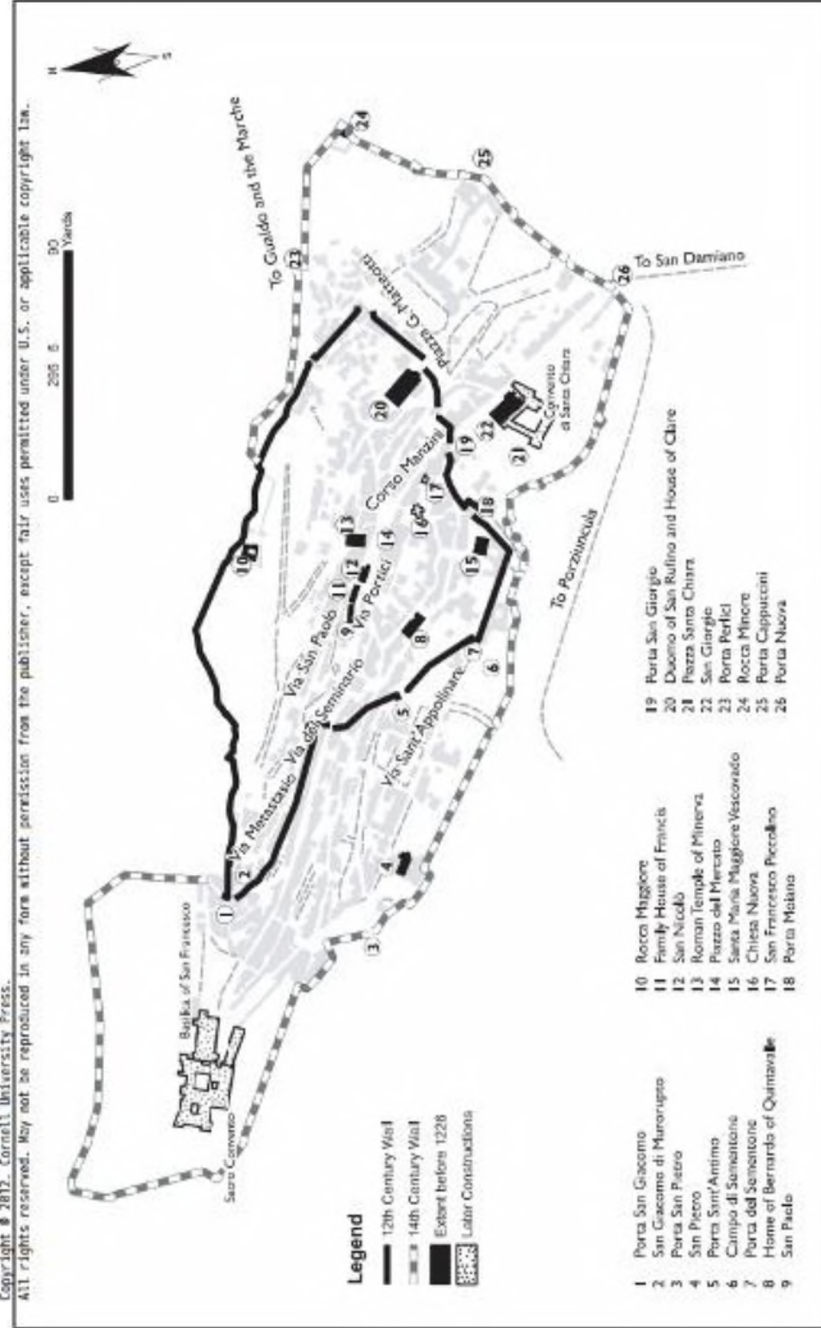
Visio beatifica: Latince. Hıristiyan teolojisinde bireyin Tanrı'yla olan doğrudan iletişimi. Bu tür bir iletişimden sonra kişinin ruhu kurtuluşa erer, günahlarından arınmışlar arasında girer.

Visitatores: Latince "ziyaretçiler". Sistersiyanlarda tarikata bağlı manastırları denetime gidecek keşişlerin oluşturduğu idari aygıt. Diğer tarikatlarca da kullanılmıştır. Bu terim yerine bazen (Lat.) *circatores* kelimesi de kullanılır.

Vita ikona: 13. yüzyılda merkezde kutsal kişilerin tam boy portresinin yer aldığı, çevresine yaşamından sahnelerin resmedildiği beşik çatılı paneller. Altar panosunun (İng. *altarpiece*, Fr. *retable*) gelişiminden önce Geç Orta Çağ'da yaygın biçimde kullanılmıştır. İtalyanca *dossale* de denir.

Yüzler Konseyi: Floransa'nın hızlı demografik ve ekonomik büyümesiyle 12. yüzyılın sonlarında *popolo*'ya (Bkz. *popolo*) mensup çok sayıda tüccar ve zanaatkar, kent yönetimine daha çok katılmak istedi ve böylece 1250'de bir *popolo* yönetimi kuruldu. Yüzler Konseyi (İt. *Consiglio del Cento*), *Primo popolo* (1250-1260) olarak bilinen bu yönetimde komünün finansal meseleleriyle ilgilenen bir idari aygıttı.

Zibaldone: İtalyanca. Orta Çağ ve Rönesans İtalyası'nda inananların özlü sözleri, hikaye ve şiirleri ya da kutsal metinlerden sevdikleri pasajları derleyerek oluşturdukları defterler



Resim G.1
Aziz Francesco'nun yaşadığı dönemde Assisi

Kaynak: Augustine Thompson, *Francis of Assisi: A New Biography* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2012)

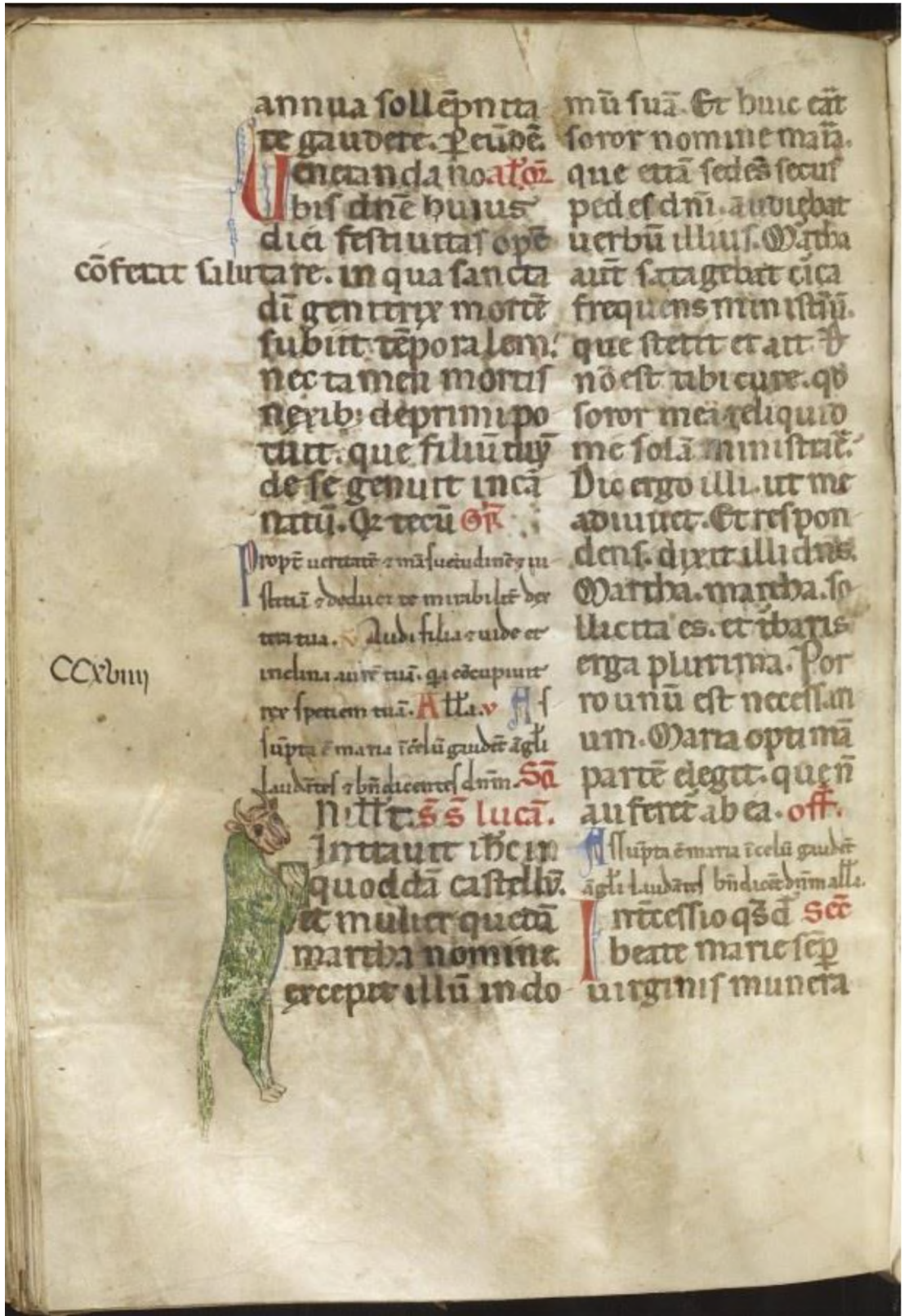


Resim G.2

Assisi'deki San Nicolò Kilisesi'nden Aziz Francesco'nun kullandığı düşünölen dua kitabı

Francesco, ilk müridiyle ne yapacağına karar veremeyince kente inip bu dua kitabından rastgele bir sayfa açıp okumuştı. Tanrı'nın niyetini öğrenmek için Kutsal Kitap'tan rastgele bir sayfanın açılması (*sortes biblicae*) Orta Çağ'da halk arasında oldukça popülerdi.

Kaynak: The Walters Art Musesum



Resim G.3

Aziz Francesco dua kitabından sayfa, 1172-1228, parşömen üzerine mürekkep ve boya, 22 x 30 cm, The Walters Art Museum, Baltimore.

Kaynak: The Walters Art Musesum



Resim G.4

Giovanni di Nicoluccio (14. yüzyılın ikinci yarısında faal), Aziz Francesco'nun borusu, Mısır'dan, fildişi, ahşap ve gümüş, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco, Cappella delle Reliquie, Assisi.

Francesco'ya bu boruyu Kamil bin Adil'in hediye ettiği düşünülmektedir. Aziz bununla biraderleri duaya çağırıyor, borudan sarkan iki ahşap çubuğu sessizliği sağlamak için kullanıyordu. Gümüş süslemeler azizin ölümünden yaklaşık yirmi yıl sonra, Giovanni di Nicoluccio tarafından yapılmıştır.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



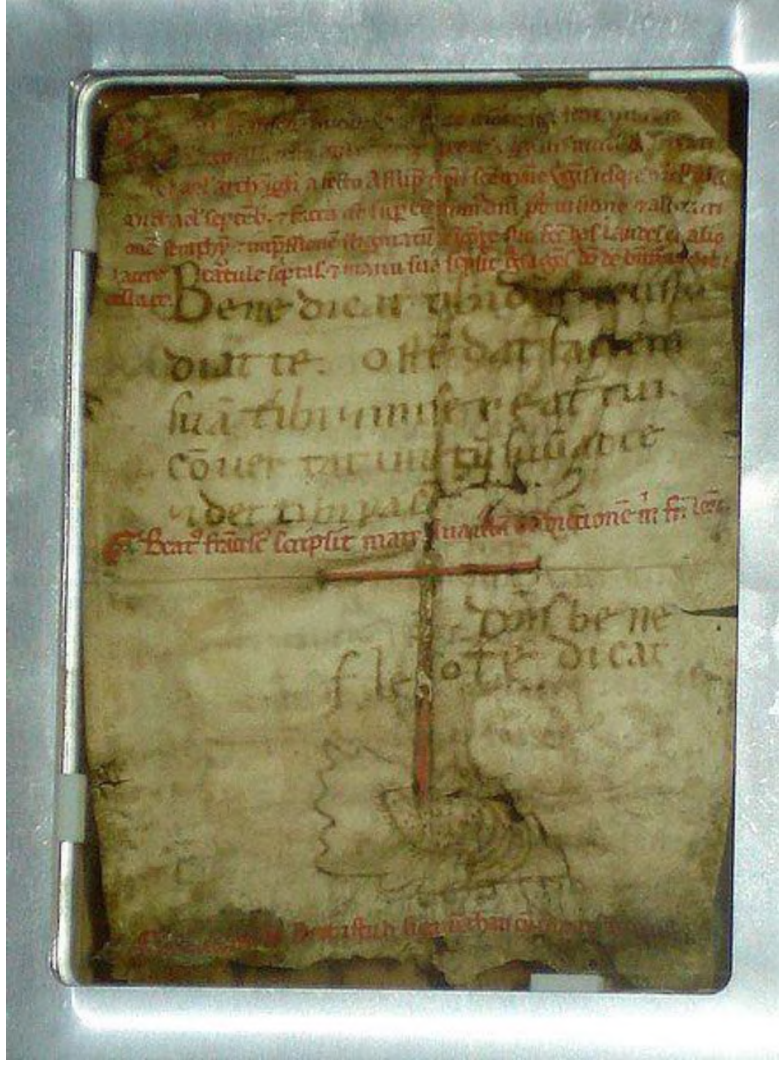
Resim G.5

Cammino di Francesco ("Francesco'nun Yolu")

Rieti'de bulunan Santa Reatina Vadisi içerisinde, inananların Assisili Francesco'nun kurduğu inziva yerlerini (Greccio, Foresta, Poggio Bustone ve Fonte Colombo) görmelerine ve azizin geçtiği yollarda dolaşmalarına olanak tanıyan hac yolu. 2003'te açılan yol, 80 km uzunluğunda olup Roma'ya kadar uzanır.

Katılımcılara her durakta damgalatacakları özel bir pasaport verilir.

Kaynak: castellodiporeta.com



Resim G.6

Aziz Francesco'un el yazısını taşıyan günümüze ulaşabilmiş iki parşömeden biri. La Verna Dağı'nda Birader Leo'ya yazılmıştır. Bir yüzünde Tanrı'ya övgüler, diğerinde Leo'ya hayır duası yer alır.

"Benedicat tibi Dominus et custodiat te;
ostendat faciem suam tibi et misereatur tui.
Convertat vultum suum ad te et det tibi pacem.
Dominus benedicat, frater Leo, te".

"Tanrı senden razı olsun ve seni korusun.
Sana yüzünü göstereceğini ve sana karşı merhametli olsun.
Yüzünü sana dönsün ve sana huzur versin.
Tanrı senden razı olsun Birader Leo".

Kaynak: franciscanpassages.com

Metin: *Francis of Assisi: The Saint: Early Documents, vol. I*, ed. Regis J. Armstrong and J. A. Wayne (New York: New City Press, 1999)



Resim G.7
Francesco'nun kriptası

Assisi'deki San Francesco Bazilikası, Sacro Convento'da yer alır.

Kaynak: religion.wikia.com



Resim G.8

Gubbio'daki San Francesco Kilisesi'nden Aziz Francesco'nun cübbesi

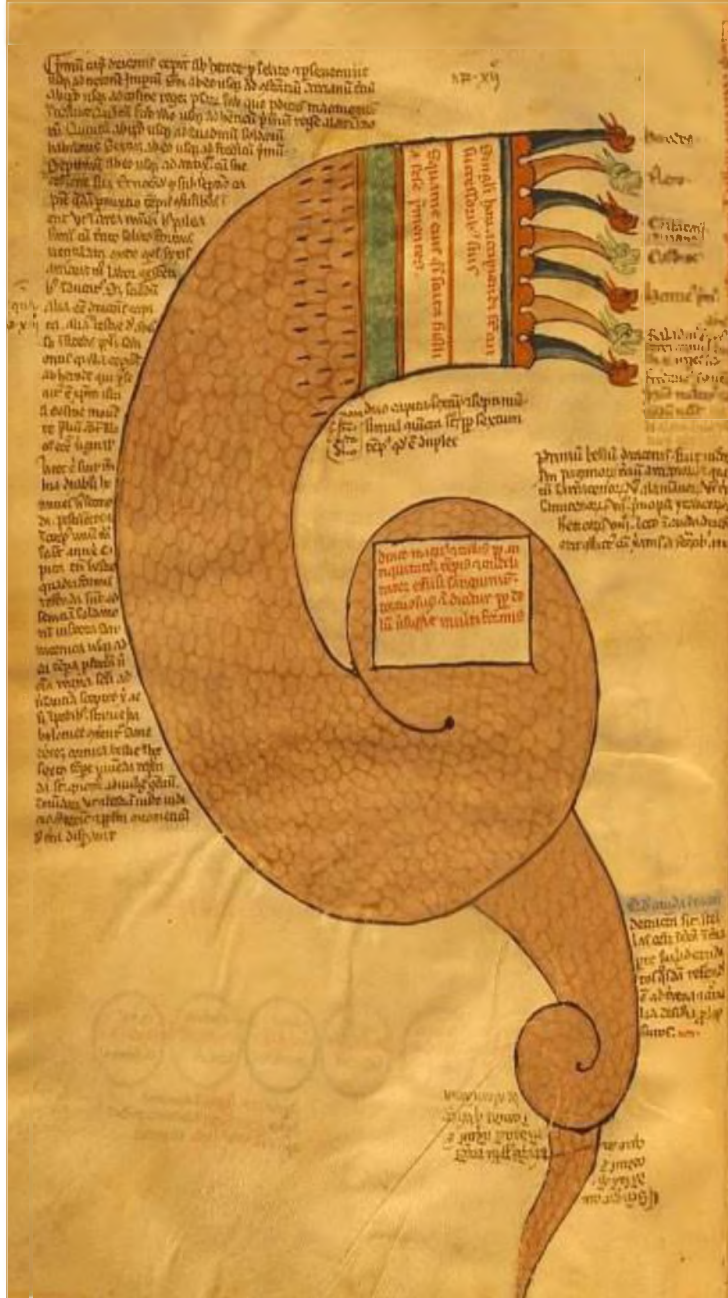
Kaynak: usfranciscans.org



Resim G.9

Elias Birader'i (y. 1180-1253) betimleyen 18. yüzyıldan kalma bir gravür

Kaynak: Rosalind B. Brooke, *Early Franciscan Government: Elias to Bonaventure* (Cambridge: Cambridge University Press, 1959)

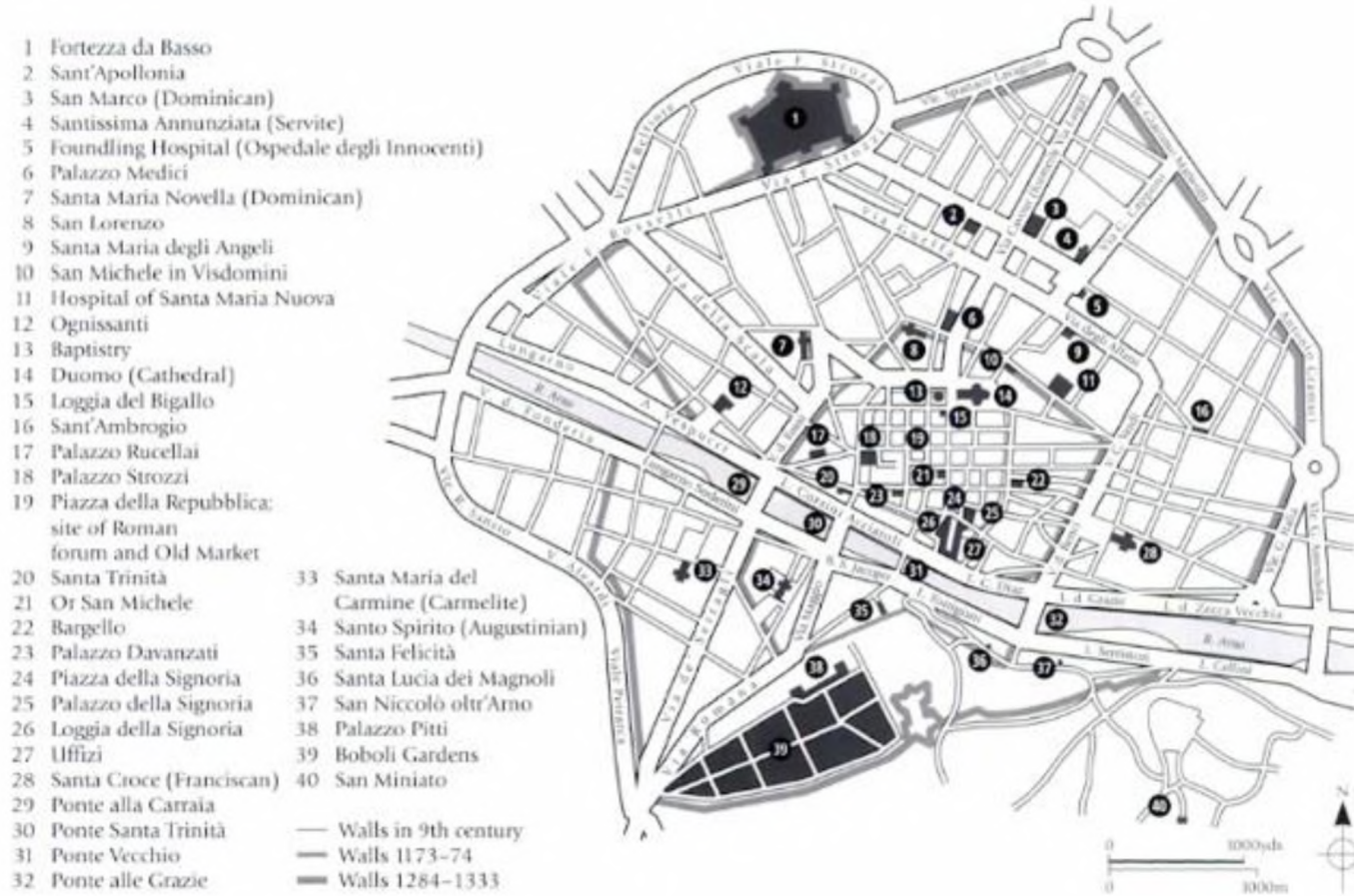


Resim G.10.

Yedi Başlı Ejderha, *Liber figurarum*, y. 1250, Oxford MS 255A fol. 7r. Corpus Christi College, Oxford.

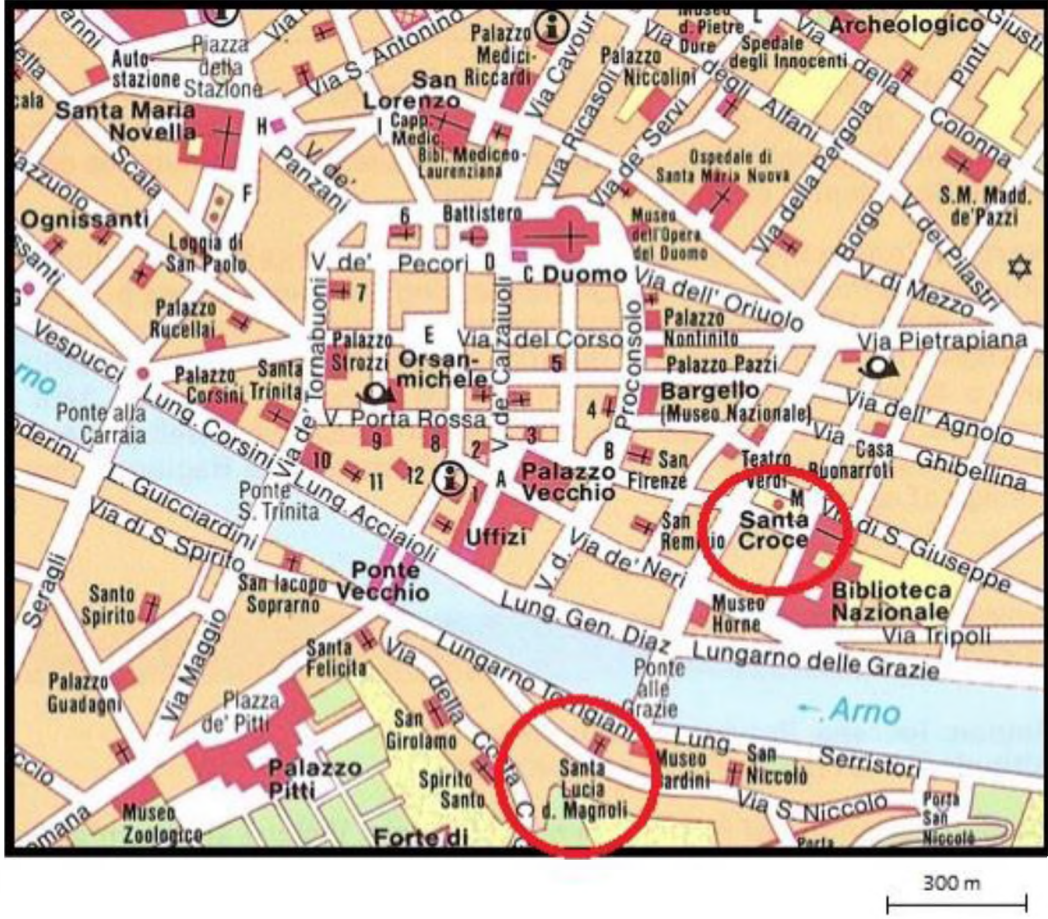
Apokalips'te yer alan bazı örtük ifadelerin gizli anlamları üzerine çalışmalar yapmış Fioreli Gioacchino'nun (y. 1135-1202) *Liber figurarum* adlı eserinde yer alan Kıyamet ejderhası.

Kaynak: Getty Images



Resim G.11
 14. yüzyılda Floransa kent planı

Kaynak: John T. Paoletti & Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy* (London: Laurence King Publishing, 2005)



Resim G.12

Bardilerin oturdukları semt Lucia de' Magnoli ve aile evlerinin Santa Croce'ye mesafesi

Fransiskanların kiliseleri ticaretin hakim olduğu yoğun nüfuslu kentsel mekanlarda yer alıyordu. Bu da onları komünü domine eden *grandi*'ye coğrafi olarak yaklaştırdı. Biraderler kiliselerindeki mezar şapellerinin kullanım haklarını *grandi*'ye kiralarak onları oturdukları mahallelerden ve katedralden kendi kiliselerine çektiler. Böylece kent içinde dine bağlı bir hareketlilik ortaya çıktı.

Kaynak: planetware.com



Resim G.13

Venedik'teki Santa Maria Gloriosa dei Frari Kilisesi'nin orijinal *tramezzo*'su

Geç Orta Çağ ve Erken Rönesans İtalyası'nda pek çok kilisenin koro yeri, *tramezzo* denen bölmelerle kapatılıyordu. *Tramezzo*'ların arkasına yalnızca kilise cemaati ve sivil erkekler geçebilirdi; geçiş kadınlara yasaktı.

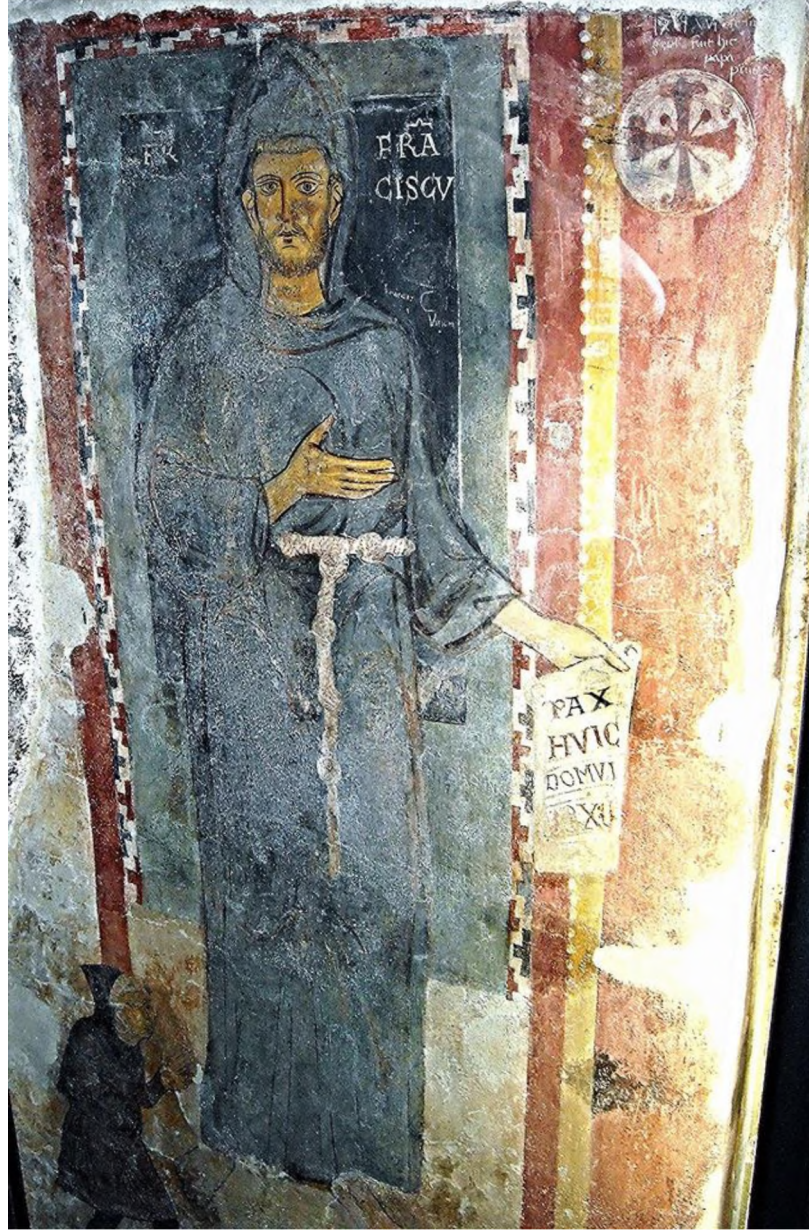
Kaynak: cayugahull08



Resim G.14

Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco Efsanesi'nden 13. sahne: Greccio'da Noel, 1297-1300, fresko, 270 x 230 cm, Yukarı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi.

Giotto'nun resmi, Proto-Rönesans'ta *tramezzo*'ların neye benzediğiyle ilgili günümüz izleyicisine fikir verir. Burada izleyici ana altara, sadece din adamlarına ayrılmış mekana bakar. Ana altarın arkasından kilisenin *tramezzo*'su ve ona asılı bir Çarmıha Gerili İsa paneli arkadan görülür. Kadınlar, ana altarın önünde gerçekleşen olayı *tramezzo*'nun kapısından izlerler.



Resim G.15

Aziz Gregorius Ustası ya da Anagni'nin Üçüncü Ustası (ikisi de Romalı ressam), Assisili Aziz Francesco, 1240'lar (ya da 1240'larda düzeltilmiş olma ihtimaliyle 1240 öncesi), fresko, San Gregorio Şapeli, Subiaco Manastırı, Roma.

Stigmatasız, hâlesiz, SANCTVS yazısı olmadan resmedildiği için Subiaco freskosunun azizin portre niteliği taşıyan, en erken tarihli resmi olduğuna inanılır. Ancak William R. Cook, fresko üzerinde yapılan incelemeler sonucu elde edilmiş bulgulara dikkat çekerek başka bir keşiş resminin sonradan Francesco'ya dönüştürüldüğünü ileri sürer.

Kaynak: Carlo Raso



Resim G.16

Subiaco'daki Assisili Aziz Francesco freskosundan detay

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.17

Margarito d'Arezzo (1250-1290 arası faal) ve atölyesi, Aziz Francesco, Terranuova Bracciolini'deki Ganghereto *Convento*'sundan, ahşap panel üzerine tempera, 106.5 x 45 cm, Museo Nazionale, Arezzo.

Francesco'yu stigmatasıyla gösteren, ama bir yandan da onun insani yönünü vurgulayan, azizin daha sıcak bir ifadeye sahip olduğu temsillerin oluşturduğu kategorinin en önemli temsilcisi Margarito d'Arezzo ve atölyesidir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.18

Margarito d'Arezzo (1250-1290 arası faal) ve atölyesi, Aziz Francesco, Arezzo'daki San Francesco Kilisesi'nden, ahşap panel üzerine tempera, 100 x 39 cm, Pinocoteca Comunale, Castiglion Fiorentino.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.19

Cimabue (1240-1302), Tahtında Oturan Bakire Meryem, Çocuk İsa, Aziz Francesco ve Melekler, 1278-1280, fresko, 320 x 340 cm, Aşağı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi.

Cimabue'nin bu freskosundaki Aziz Francesco temsili, Margarito d'Arezzo geleneğinin son örneklerinden biridir.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.20

Cimabue'nun Aşağı Kilise'deki freskosundan detay

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.21

Aziz Francesco Ustası'nın bir takipçisi (Umbrialı), Çarmıha Gerili İsa, y. 1295, ahşap üzerine tempera, 128 x 78 cm, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

Çarmıha Gerili İsa haçlarının dibinde İsa'nın ayağını kucaklayan, İsa'yla orantısız biçimde küçük Aziz Francesco temsilleri, Fransisken sanat hamiliğinin erken dönemlerinde oldukça popülerdi. Buradaki örneğin Perugia'daki Santa Maria della Misericordia Kilisesi'nden, Val diponte'deki Santa Maria Kilisesi'nden ya da Congregazione di carità di Perugia'dan geldiği tahmin ediliyor.

Kaynak: Wikipedia



Resim G.22

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria'daki Çarmıha Gerili İsa'dan detay.

Kaynak: gliscritti.it



Resim G.23

Mavi Çarmıha Gerili İsa Ustası (Umbrialı sanatçı), Çarmıha Gerili İsa, 1260-1270, ahşap üzerine tempera, 196 x 155 cm, Pinacoteca Civica, Faenza.

Panel, Faenza'daki Santa Chiara Kilisesi'nden yine Faenza'daki Ospedale Civile'ye, oradan da Pinacoteca Civica'ya transfer edilmiştir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.24

Faenza'daki Pinacoteca Civica'da bulunan Çarmıha Gerili İsa panelinden detay

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.25

Aziz Georgios İkonası: Çilesi ve Mucizeleri, Sina (?), 13. yüzyıl başları, ahşap üzerine tempera ve altın, 127 x 80.6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Bazı sanat tarihçileri, merkezde Aziz Francesco'nun tam boy portresinin yer aldığı, çevresine yaşamından sahnelerin resmedildiği panellerin Bizans ikonalarından türediğini öne sürer. Buna göre *vita* ikona ya da *vita* panelleri olarak adlandırılan bu temsillerin kaynağı, Sina Dağı'ndaki Azize Katerina Manastırı'nda yer alan dikdörtgen ikonlardır.

Kaynak: *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, ed. Helen C. Evans (New Haven and London: Yale University Press, 2004)



Resim G.26

Tressa Ustası, *Majestas Domini*, 1215, ahşap panel üzerine tempera ve altın, 98 x 198 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.

Francesco *vita* ikonalarının nereden türediğine dair ikinci varsayım, İtalyan *Christus triumphans* haçlarıyla ilgili olmalıdır. *Christus triumphans* panelleri, merkezinde izleyicinin gözünün içine bakan, dik duran, ölüme karşı zafer kazanmış, canlı bir Çarmıha Gerili İsa'nın yer aldığı haç şeklindeki panolardır. İsa'nın etrafında çoğunlukla İsa'nın çilesini betimleyen sahneler ya da kutsal kişiler de yer alır. Hem İsa'da hem Francesco'da aynı yara izleri olduğu için, bu resimlere baktıklarında inananların Francesco panelleri ile geleneksel Çarmıha Gerilme sahneleri arasında ilişki kurabilmeleri bekleniyordu.

Kaynak: Wikipedia



Resim G.27

Bonaventura Berlinghieri (1228-1274 arası faal, Lucca ekolünden), Aziz Francesco Paneli, 1235, ahşap panel üzerine tempera, 160 x 23 cm, San Francesco Kilisesi, Pescia.

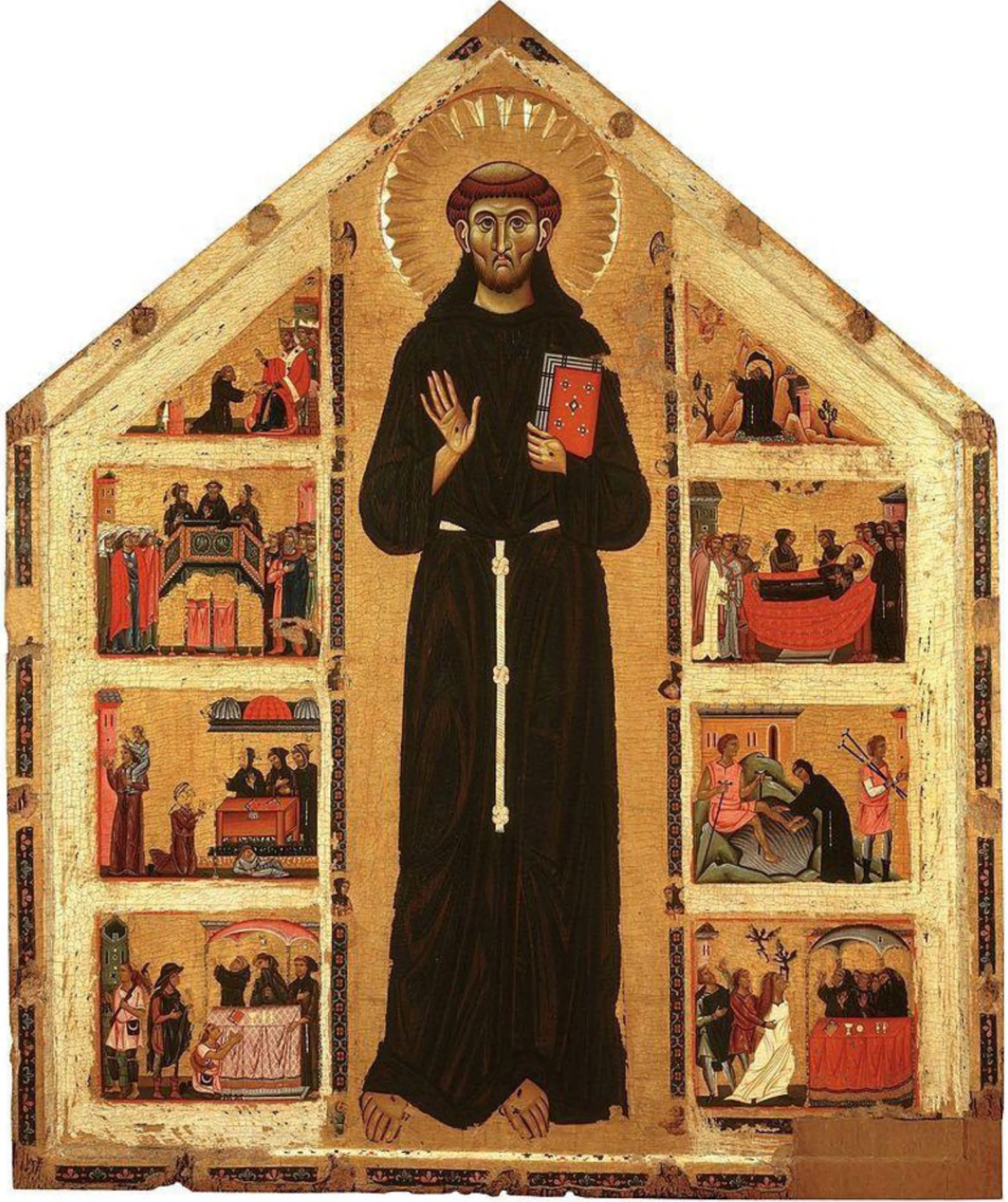
Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.28

Bardi Aziz Francesco Ustası (1240-1270 arası Floransa'da faal, ö.1270), Aziz Francesco Paneli, y. 1245-1250, ahşap panel üzerine tempera, 234 x 127 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce Kilisesi, Floransa.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.29

Uffizi 434 nolu Haç Ustası (1230-1260 arası faal) ve/veya Santa Maria Primerana Ustası (1250-1270 arası faal; her ikisi de Floransa ekolünden), Aziz Francesco Paneli, y. 1250 (ya da biraz sonrası), ahşap panel üzerine tempera, 162 x 136 cm, Museo Civico, Pistoia.

Kaynak: Paroma Chatterjee, *The Living Icon in Byzantium and Italy: The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries* (New York: Cambridge University Press, 2014)



Resim G.30

Giunta Pisano atölyesinden, Aziz Francesco Paneli, y. 1255 (ya da 1230-1235), ahşap panel üzerine tempera, 163 x 129 cm, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.

Kaynak: *The Art of the Franciscan Order in Italy*, ed. Willim R. Cook (Leiden: Brill, 2005)



Resim G.31

Giunta Pisano ya da takipçisi, Aziz Francesco Paneli, y. 1253, ahşap panel üzerine tempera, 96 x 138 cm, Museo del Tesoro, Assisi.

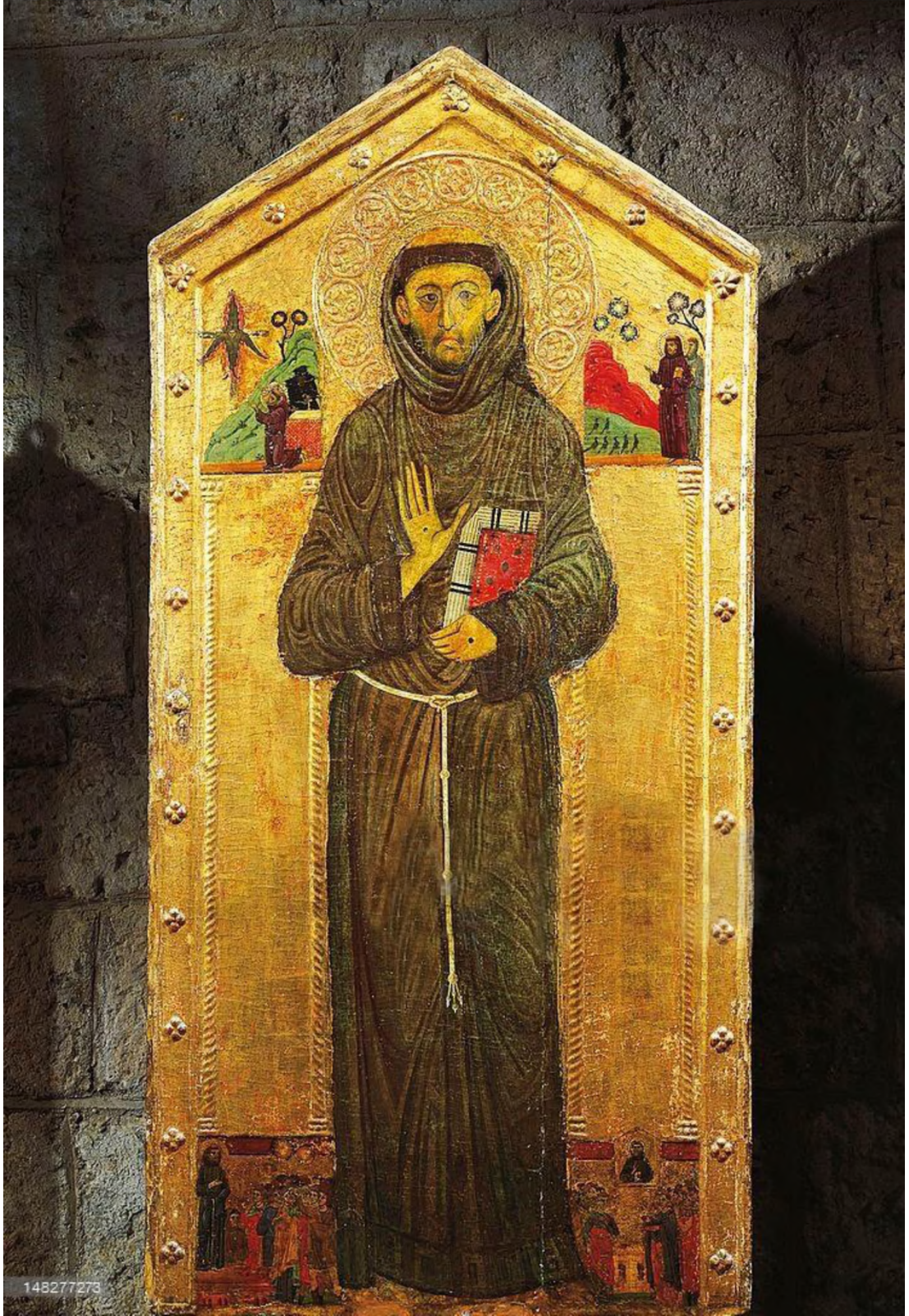
Kaynak: *The Art of the Franciscan Order in Italy*, ed. Willim R. Cook (Leiden: Brill, 2005)



Resim G.32

Giunta Pisano takipçisi, Aziz Francesco Paneli, y. 1250-1255, ahşap panel üzerine tempera, 67 x 86.5 cm, Pinacoteca Vaticana, Roma.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.33

Vaftizci Yahya Paneli Ustası (Gilio di Pietro? Umbrialı ya da Sienalı, 13. yüzyılın ikinci ve üçüncü çeyreğinde Toskana ve Umbria'da faal), Aziz Francesco Paneli, y. 1260, ahşap panel üzerine tempera, 173 x 83 cm, Museo d'Arte Sacra, Orte.

Kaynak: Getty Images



Resim G.34

Guido di Graziano (1275-1300 yılları arası faal, Sienalı), Aziz Francesco Paneli, y. 1280, ahşap panel üzerine tempera, 237 x 113 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.35

Ioannes Hrisostomos, Konstantinopolis'ten mozaik ikona, ahşap panel üzerine altın, altın kaplama bakır (?) ve çok renkli taşlar, 18 x 13 x 2.3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Francesco *vita*'larının ortasında yer alan Francesco figürü, Bizans'ın çileci azizleri gibi ele alınmış ve bu şekilde azizin uhrevi kişiliği daha çok vurgulanmıştır. Francesco, inananların Doğu'nun azizleriyle ilişki kurabilmeleri için zayıf yüzü ve çökmüş avurtlarıyla Ioannes Hrisostomos temsillerine benzer şekilde resmedilmiştir.

Kaynak: *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, ed. Helen C. Evans (New Haven and London: Yale University Press, 2004)



Resim G.36

Kıyamet Günü, tonozun batı bölümünden detay, 1240-1300, mozaik, San Giovanni Vaftizhanesi, Floransa.

Francesco'nun *vita* ikonalarındaki katı frontal duruşu ve kasvetli bakışları, Kıyamet Günü sahnelerinde betimlenen İsa'nın yüzüne benzer. Bu benzerlik azizin Kıyamet Günü'ndeki rolüne gönderme yapar, çünkü Gioacchinocu anlayışa göre Francesco *Apokalips*'teki -Yeni Çağ'ın habercisi- altıncı mührün meleğiyle özdeşleştirilir.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.37
Santa Croce, Floransa

Kilisenin cephesi 1863'te Nicolò Matas (1798-1872) tarafından tasarlandı.

Kaynak: museumsinflorence



Resim G.38

Santa Croce, kilise ve manastırın batıdan görünüşü

Santa Croce, Floransa'nın doğusunda, Arno Nehri'nin kuzey kıyısında, kent duvarlarının hemen dışında, çoğunlukla nehir taşkınlarına maruz kalan bir bölgede inşa edildi. Burası gayrimenkul değerlerinin düşük olduğu bir bölgeydi. Ayrıca civar mahallelerde dokumacılık sektöründen fakir işçiler -biraderlerin hedef kitlesi- oturuyordu.

Kaynak: cittadivita.it

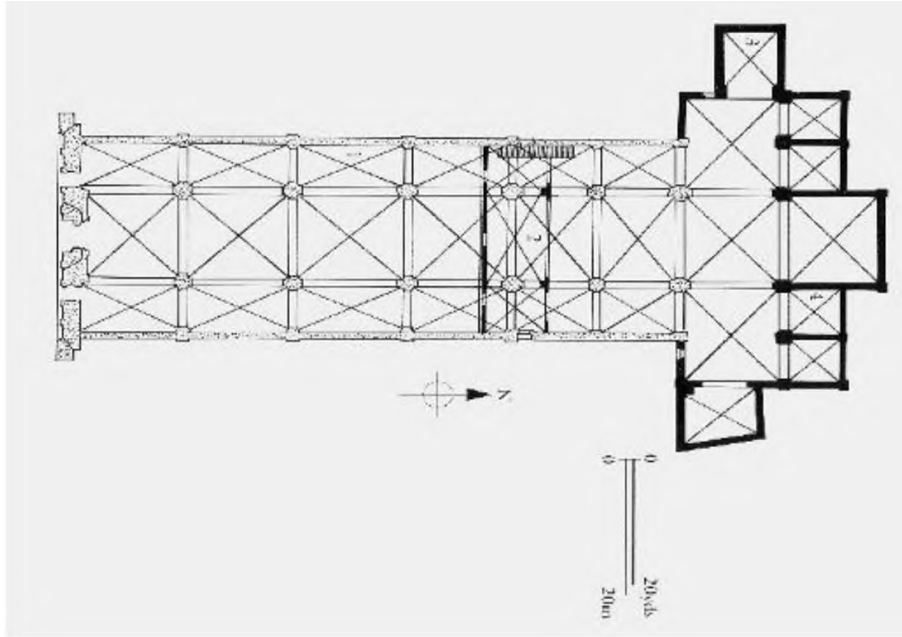
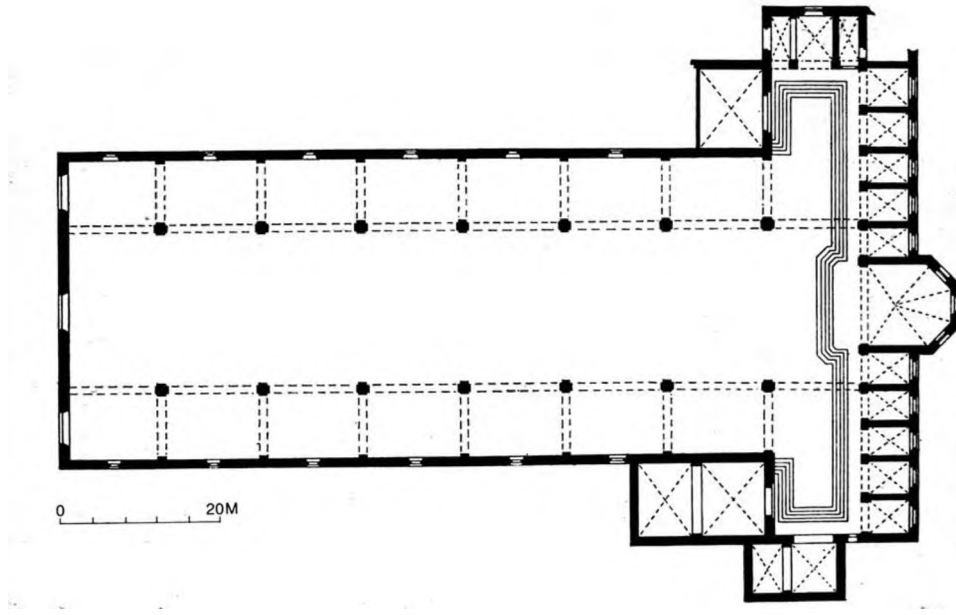


Resim G.39

Santa Croce'nin önünde yer alan *piazza*

Geç Orta Çağ'da anıtsal dilenci kiliseler buldukları kentlerin çehresini değiştirdiler. Komünler, su kanallarını bu kiliselere göre yeniden düzenledi, civardaki taverna ve kerhaneleri kapattı, kiliselere açılan sokakları genişleterek önlerine meydanlar inşa etti. Biraderler bu *piazza*'lara kürsüler koyup gelip geçeni kiliselerine çekebilmek için vaazlar verdiler.

Kaynak: museumsinflorence



Resim G.40

Yukarıda Santa Croce'nin, onun altında Santa Maria Novella'nın planları

İnşası 1320'de biten Santa Croce, T şeklinde bazilikal plana sahiptir. Bu form büyük ihtimalle Francesco'nun Tau'sunu anırtırmak için seçilmiştir. Dominikenlere ait Santa Maria Novella'yı geride bırakmayı başaran Santa Croce'nin yeni planı Assisi Bazilikası, Yukarı Kilise'nin planına da benzer.

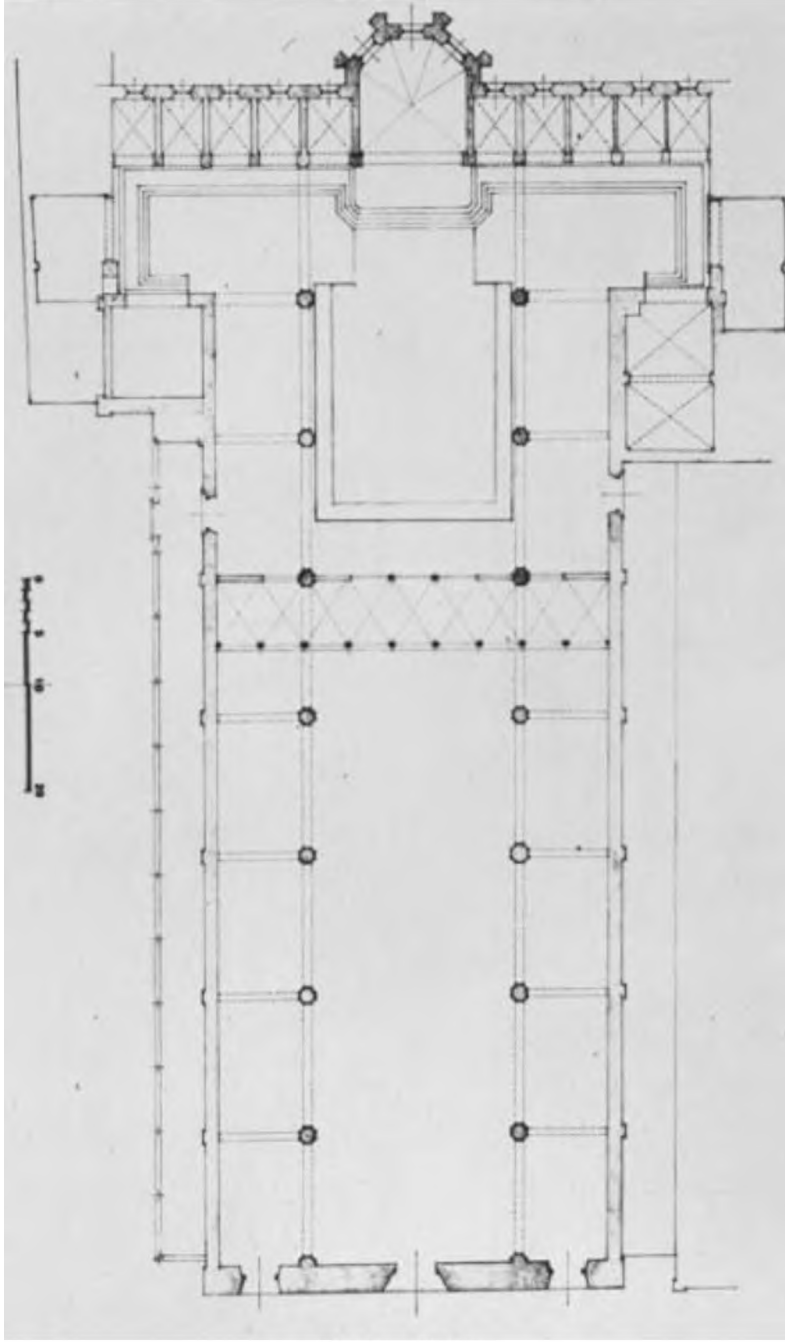
Kaynak: oberlin.edu, propofs



Resim G.41
Santa Croce, apside bakış

14. yüzyıl Santa Croce'sini zihnimizde canlandırabilmek için kilisenin iç mekanını Floransalı *grandi*'nin aile armaları ve kalkanlarıyla, ana altanın önündeki *tramezzo*'suyla hayal etmek gerekir. Çünkü *tramezzo* ile arma ve kalkanlar Vasari'nin 1560'larda yaptığı restorasyon sırasında kaldırılmış, 14. ve 15. yüzyıl dekorasyonuna 18. yüzyılda badana vurulmuştur.

Kaynak: museumsinflorence

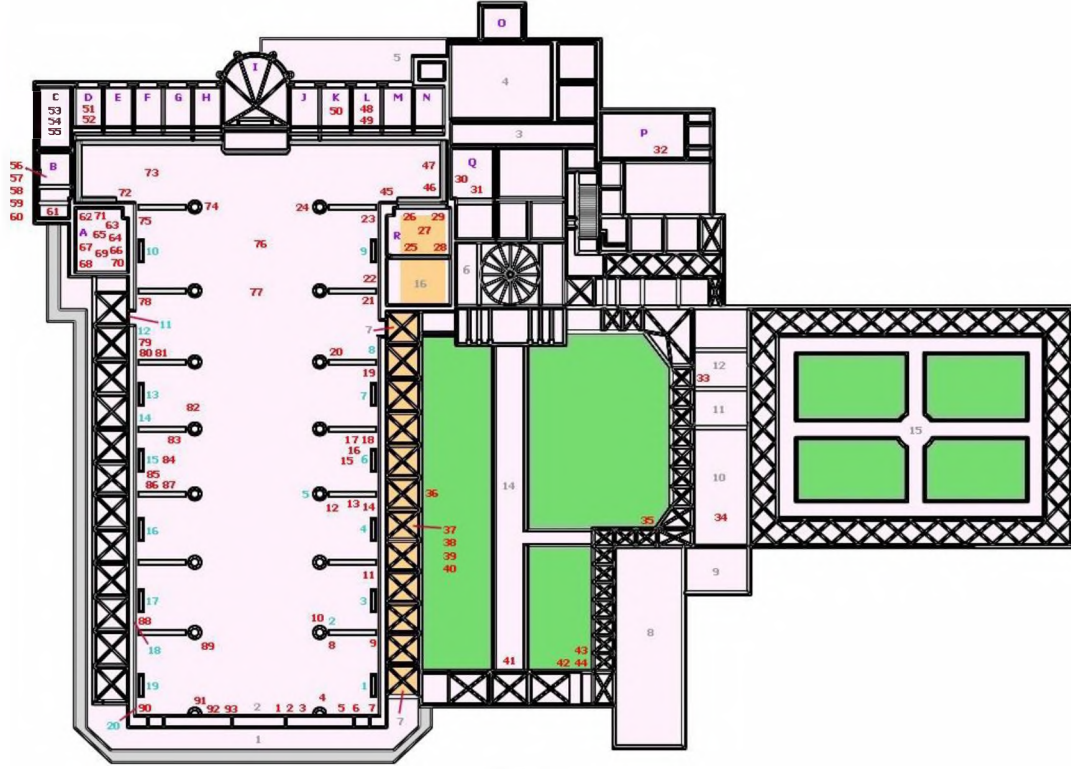


Resim G.42

Santa Croce'nin 14. yüzyıldaki planı, *tramezzo*'suyla birlikte

Planda koro yerinin önünde gösterilen kesik çizgiler *tramezzo*'yu belirtir. *Tramezzo* beşinci ayaktan başlıyor, dolayısıyla doğudaki şapelleri -Bardi Şapeli dahil- kapatıyordu. Kiliseye gelen inananlar içeri ilk girdiklerinde mekanı görsel olarak deneyimlerken muhtemelen ana altara değil, *tramezzo* ve ona asılı panellere odaklanıyorlardı.

Kaynak: Marcia B. Hall, "The Tramezzo in Santa Croce, Florence, Reconstructed", *The Art Bulletin*, 56.3 (1974), 325-341.



Resim G.43

Santa Croce'deki şapellerin yerleşim planı

- A. Salviati Şapeli
- B. Bardi di Vernio Şapeli (I)
- C. Niccolini Şapeli
- D. Bardi di Vernio Şapeli (II)
- E. Pulci-Berardi Şapeli; F. Ricasoli Şapeli
- G. Capponi Şapeli
- H. Spinelli (ya da Tosinghi) Şapeli
- J. Bardi (Aziz Francesco) Şapeli
- K. Peruzzi Şapeli
- L. Giugni Şapeli
- M. Riccardi (ya da Soderini, Calderini) Şapeli
- N. Velluti Şapeli
- O. Rinuccini Şapeli
- P. Medici Şapeli
- Q. Baroncelli Şapeli
- R. Castellani Şapeli

Kaynak: The Universal of Compendium



Resim G.44

Merkezde Cappella Maggiore olmak üzere solda Tosinghi-Spinelli Şapeli, sağda Bardi Şapeli

Bardi Şapeli'nin giriş kemerindeki Stigmata sahnesinin üstünde yer alan, üç aziz ile onları kutsayan üç papanın betimlendiği vitraylı pencere orijinaldir ve Giovanni di Bonino'ya (ö. 1345'ten sonra) atfedilir.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.45

Solda Bardi, sağda Peruzzi Şapeli

Bardi Şapeli'nin giriş kemerinin iç yüzüne İncil yazarları ve melekler resmedilmiştir.

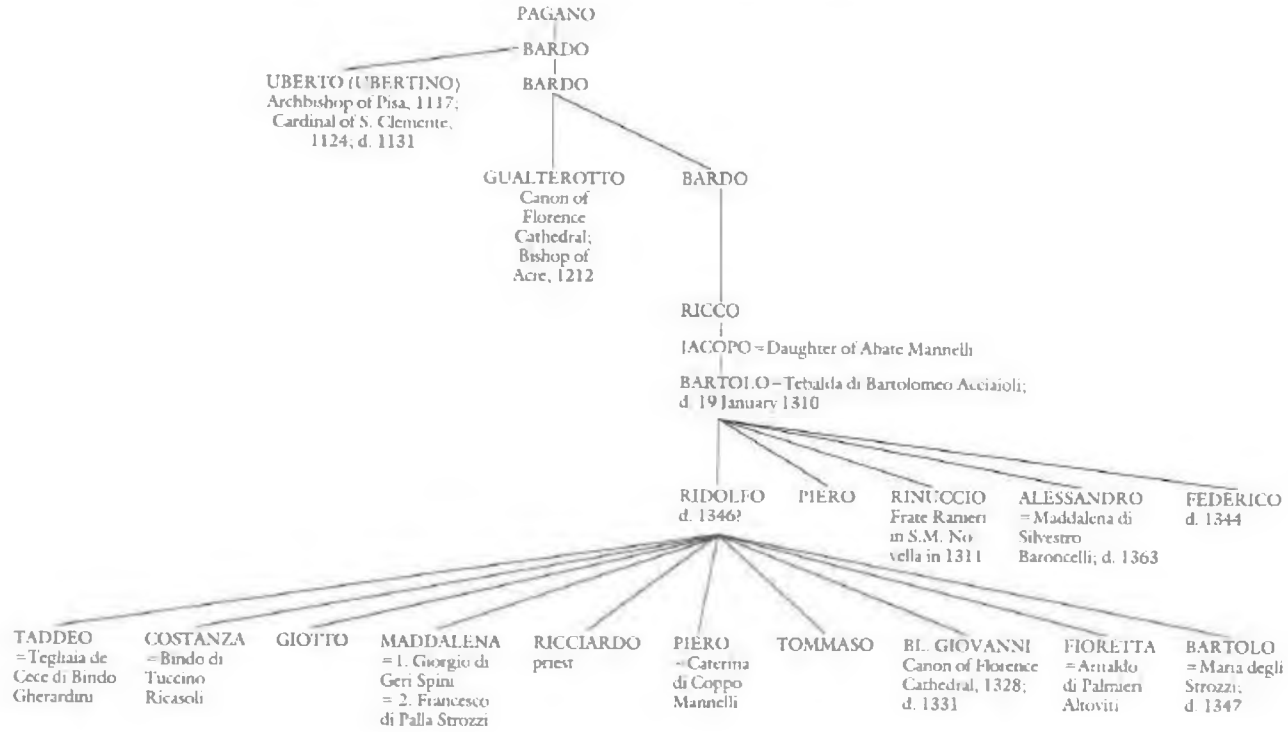
Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.46
Bardi Aziz Francesco Paneli ile birlikte Bardi Şapeli

Kaynak: Web Gallery of Art

Abbreviated Family Tree of Ridolfo de' Bardi,
from Passerini, *Genealogia e storia della famiglia dei Bardi*, Tavole I, XII, XVI, and XVIII



Resim G.47
Bardi ailesinin soyağacı

Kaynak: Rona Goffen, *Spirituality in Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1988)



Resim G.48
Bardi Şapeli doğu duvarı

Altar duvarında yer alan vitraylı pencere, asıl dekorasyonun parçası olarak tasarlanmış olmakla birlikte orijinal değildir. Pencerenin her iki yanına Fransisken aziz ve azizeleri resmedilmiştir, fakat duvarın sağ üst kısmı rutubetten zarar gördüğü için buradaki dördüncü aziz ya da azize günümüze ulaşamamıştır. Hâlâ görülebilen orijinal figürler sağ altta Azize Elizabeth (1207-1231), onun karşısında Azize Chiara (1194-1253) ve Chiara'nın üstünde Toulouselu Louis'dir (1274-1297). Son figürün Fransa Kralı Aziz Louis (1214-1270) ya da Padovalı Antonio (1195-1231) olabileceği düşünülür.



Resim G.49

Bardi Şapeli doğu duvarından Azize Chiara ve Azize Elizabeth

Kaynak: Rona Goffen, *Spirituality in Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1988)

Kaynak: Richard Mortel



Resim G.50

Bardi Şapeli tonozunun 1958-1959 restorasyonundan sonraki hâli

Dört üçgene bölünmüş tonozda Fransisken erdemlerinin alegorileri yer alır. Bu erdemlerden yalnız üçü günümüze ulaşabilmiştir. Batıda yoksulluk, kuzeyde itaat, güneyde ise iffet alegorisi görülür. Assisi *vele*'si kaynak kabul edilecek olursa, rutubetten kaybolmuş son alegori muhtemelen Francesco'nun zaferiydi.

Kaynak: Wikipedia



Resim G.51

Bardi Şapeli tonozunun 1958-1959 restorasyonundan önceki hâli

Kaynak: Rona Goffen, *Spirituality in Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1988)



Resim G.52

Assisi *vele*'sinden Fransisken Alegorileri, y. 1320, fresko, Aşağı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi.

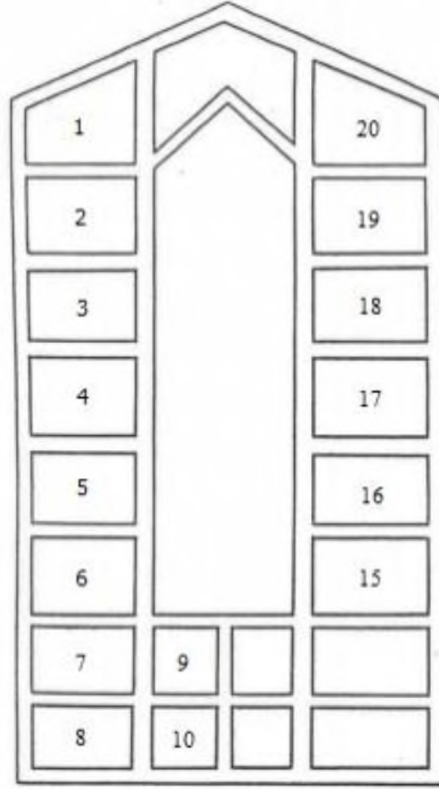


Resim G.53

Giotto di Bondone (y. 1267-1337), Aziz Francesco'nun Stigmatası, 1300, ahşap panel üzerine tempera, 314 x 162 cm, Musée du Louvre, Paris.

Bardi Paneli, Bardi Şapeli'ne 1595'te yerleştirilmiştir ve bundan önce nerede sergilendiği bilinmemektedir. Donal Cooper'ın Giotto'nun Louvre'daki Aziz Francesco'nun Stigmatası paneli hakkında yaptığı çalışma, Bardi Paneli'nin de *tramezzo*'da sergilenmek üzere yapılmış olabileceği ihtimalini düşündürür. Louvre Stigmatası da Bardi Paneli gibi beşik çatılıdır ve Cooper panelin *tramezzo*'dan sarkıtılmak suretiyle sergilendiğine ve buna benzer başka panellerin de bu şekilde kullanıldığına dair sağlam kanıtlar sunmuştur. 16. yüzyılda İtalyan kiliselerindeki birçok *tramezzo* restorasyonlar sırasında yıkıldığı için Bardi Paneli'nin de şapele gelmeden önce bu şekilde kullanılmış olması mümkündür.

Kaynak: Musée du Louvre



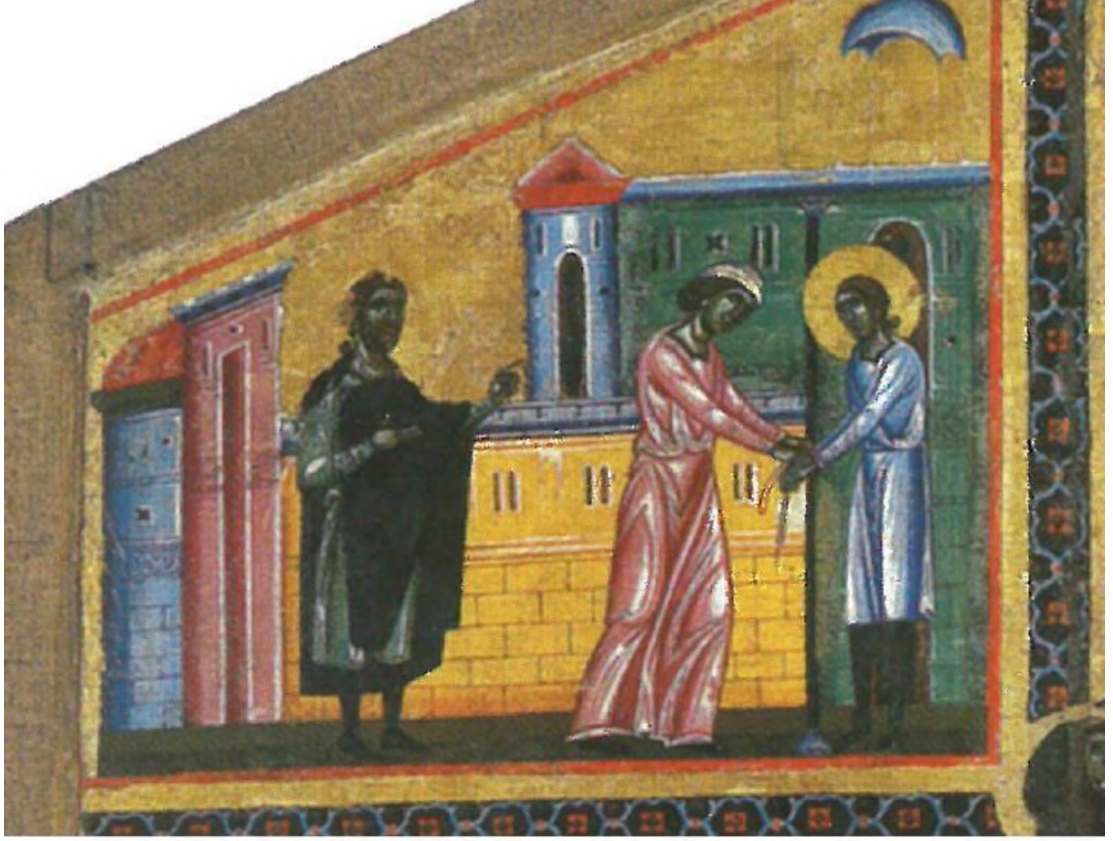
Resim G.54
Bardi Paneli şeması

Bardi Paneli'nin merkezinde Francesco'nun tam boy resmi yer alır. Onun hemen göklerden bir el, üstünde HUNC EXA UDITE PER HIBENTEM DOGMATA VITE ("Yaşamın öğretisini sunan O'na kulak verin") yazan bir parşömeni iki meleğe uzatır. Azizin yaşamını anlatan sahneler, meleklerin solundaki sahneden başlayarak saat yönünün tersinde ilerler.

1. Pica'nın Francesco'nun Zincirlerini Çözmesi;
2. Francesco'nun Babasının Mal Varlığını (ya da mirasını) Reddediği;
3. Porziuncola'daki Rahip ve Francesco'nun Cübbesini Tasarlaması;
4. Francesco'nun Porziuncola'da Misyonunu Açıklaması ve Ayakkabılarını Çıkarması;
5. Tarikatın Onaylanması;
6. Greccio'da Noel; 7. Kuşlara Vaaz; 8. Sultana Vaaz;
9. Francesco'nun Keçilerin Arasındaki Kuzuyu Kurtarması; 10. Francesco'nun Kuzuları Kurtarması;

Sanat tarihçileri 10 nolu sahneden sonra anlatının ne yönde gittiğine, sahnelerin gruplanma amacıyla ilgili teorilerine dayanarak farklı cevaplar [Bkz. **EK D**] vermişlerdir. 9 nolu sahnenin yanında Stigmata, 10 nolu sahnenin yanında Francesco'nun Kefaretini Ödemesi (ya da Halka Vaaz) yer alır. 15 nolu sahnenin altında sırasıyla Francesco'nun Cüzzamlılarla İlgilenmesi ve Arles'da Belirme sahneleri vardır.

15. Francesco'nun Ölümü ve Ruhunun Cennet'e Yükselişi; Kötürümlerin İyileşmeleri; 16. Francesco'nun Mezarında Çarpık Boyunlu Kızın İyileşmesi ve Şeytan Çıkarma (?); 17. Francesco'nun Aziz İlan Edilmesi; 18. Geminin Kurtarılması; 19. Tövbekarların Teşekkürü; 20. Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi.



Resim G.55

Bardi Paneli 1. sahne: Pica'nın Francesco'nun Zincirlerini Çözmesi

Francesco ellerinden zincirle bir sütuna bağlıdır. Anne Pica, oğlunun zincirlerini çözer. Baba Pietro di Bernardone de sahnede yer alır; eli suçlayıcı bir tavırla Francesco'yu gösterir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)

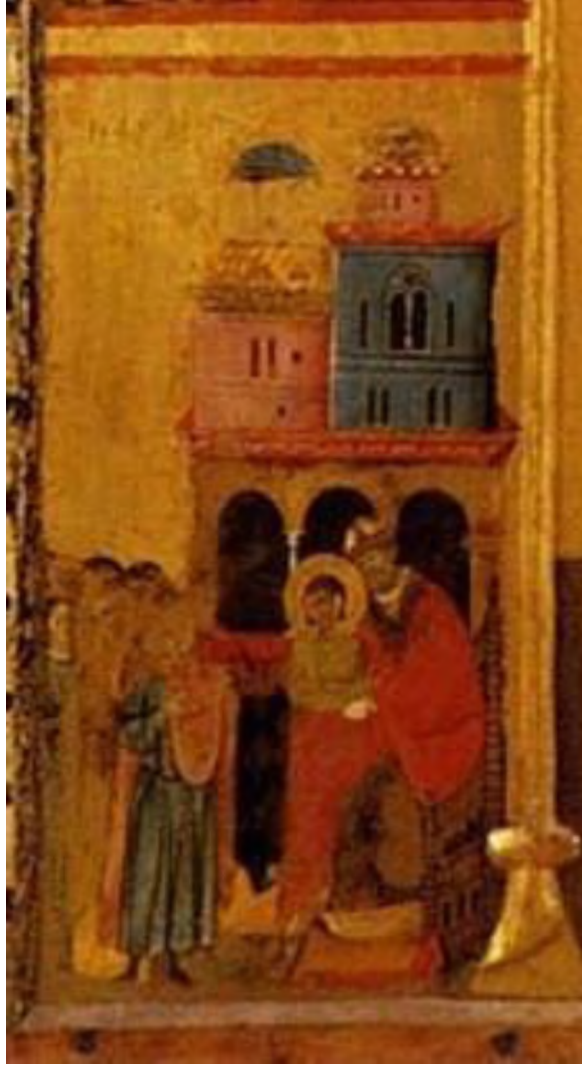


Resim G.56

Bardi Paneli 2. sahne: Francesco'nun Babasının Mal Varlığını Reddedişi (ya da Mirasın Reddi)

Geleneksel Fransisken ikonografisinin aksine Pica da olayın tanıkları arasındadır. Ressamın ilk iki sahneye Pica'yı da dahil etmesinin nedeni kadın izleyicilere de hitap etme isteğinden kaynaklanmış olabilir. Azizin annesinin bu sahnelerdeki varlığı kadın izleyicilere bir rol model sunar ve onlara görevlerini hatırlatır: Diğerlerinin -bilhassa aile üyelerinin- selameti için çalışmak.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.57

Siena Paneli'nden detay: Mirasın Reddi

Azizin babasının mal varlığını reddetmesi Francesco *vita*'ları içinde sadece Siena Paneli'nde betimlenmiştir. Pietro di Bernardone, sahnenin solunda elleri boş kalakalmıştır. Onun ardında iki kadın yer alır, birinin elinde giysiler vardır. Bu kadın azizin annesi olabilir.

Kaynak: Web Gallery of Art

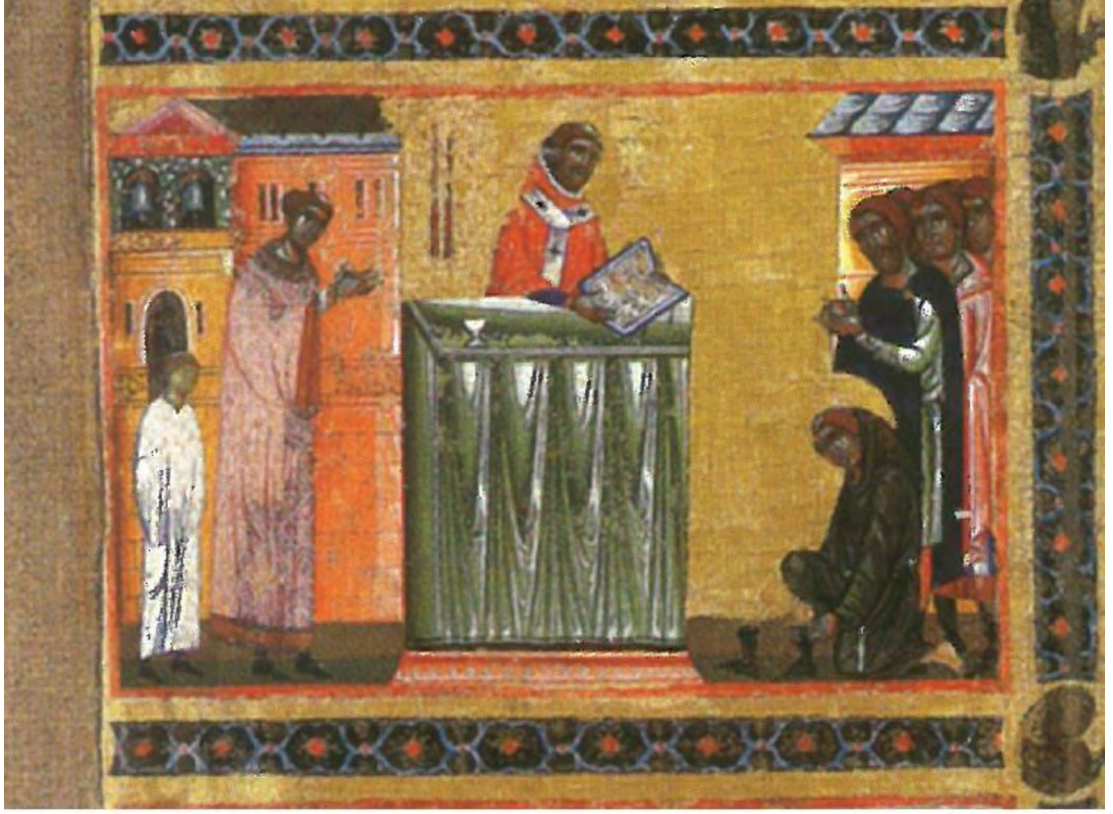


Resim G.58

Bardi Paneli 3. sahne: Porziuncola'daki Rahip ve Francesco'nun Cübbesini Tasarlaması

Bardi Aziz Francesco Ustası, azizin koyu renk tününi havada uçuyormuş gibi ele alarak hem yerde duran nesnenin cübbe olduğunu anlaşılır kılmış hem de cübbeye Francesco'nun çok sevdiği Tau haç formunu vermiştir. Bir önceki sahneden hatırladığımız Assisi piskoposu ile onun arkasında duran din adamı, hikayede geçmemesine rağmen tekrar resmedilmişlerdir. Sanatçının olayı bu şekilde ele almasının nedeni muhtemelen Kilise'nin onayını vurgulamak istemesidir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.59

Bardi Paneli 4. sahne: Francesco'nun Porziuncola'da Misyonunu Açıklaması ve Ayakkabılarını Çıkarması

Sanatçı kompozisyonun sağına ve soluna iki yapı yerleştirerek resmin merkezini boş bırakmış ve rahip ile vaaz kürsüsünü tam buraya resmetmiştir. Bu şekilde izleyicinin dikkati kompozisyonun merkezine -Kilise'nin onayı mesajına- çekilmiş olur.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.60

Bardi Paneli 5. sahne: Tarikatın Onaylanması

Papanın onaylayıcı el hareketi ile azizin ve onun ardında ayakta duran diğer biraderin başlarının tıraşlı olması, yönetmeliğin çoktan onaylandığını gösterir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.61

Pistoia Paneli'nden Tarikatın Onaylanması

Sahne, merkezdeki Francesco figürünün hemen solunda yer alır. Bardi Paneli dışında bu olayı betimleyen tek *vita* ikona Pistoia Paneli'dir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



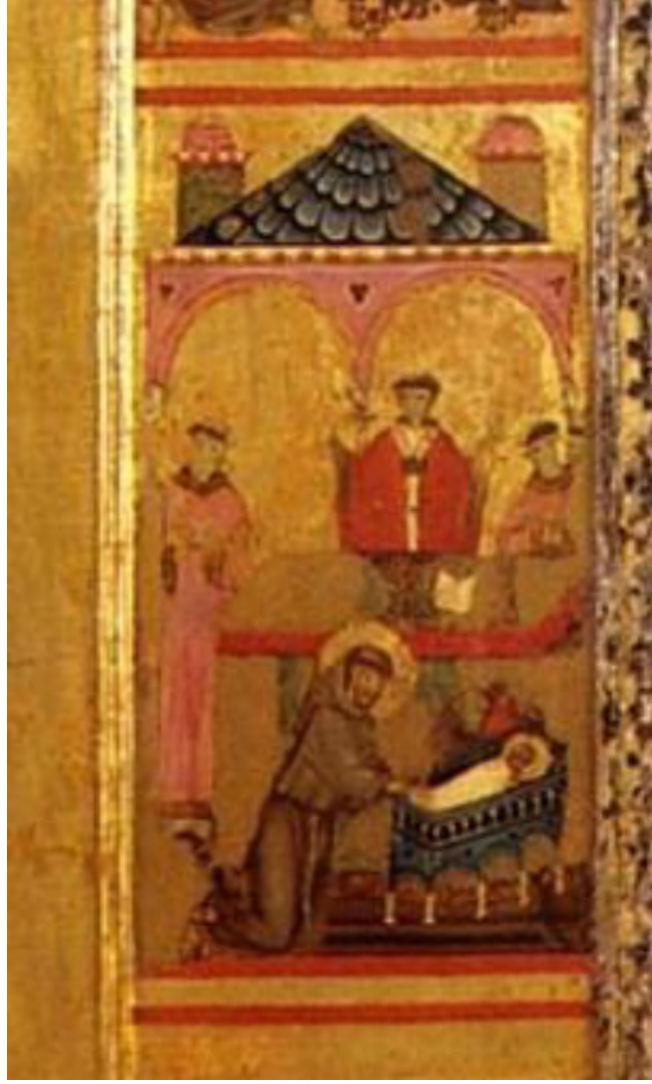
Resim G.62

Bardi Paneli 6. sahne: Greccio'da Noel

Altar ve ahır merkezin hafif soluna çekilerek kompozisyonun merkezi, Kilise'nin bir temsilcisi olarak ayini gerçekleştiren rahibe ayrılmıştır. Francesco ise rahibin sağında, diyakoz cübbesi içinde betimlenmiştir.

Celano'da bu sahne Kuşlara Vaaz'dan hemen sonra gelir. Ancak sanatçı Greccio'da Noel'i, Tarikatın Onaylanması sahnesinden sonraya yerleştirerek Francesco'nun ancak Kilise'nin onayını alınca vaaz vermeye başladığı mesajını güçlendirmek istemiştir.

Kaynak: Getty Images



Resim G.63

Siena Paneli'nden Greccio'da Noel

Burada Bardi Paneli'ne kıyasla Francesco'yu ayırt etmek çok kolaydır: Aziz altarın önünde yer alır ve diyakoz cübbesi içinde değildir; tipik Fransisken cübbesini giymiş, tıraşlı başı ve hâlesiyle Bebek İsa'nın yattığı beşiğe eğilmiştir.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.64

Bardi Paneli 7. sahne: Kuşlara Vaaz

Aziz Francesco Ustası kuşları profilden betimlemiştir. Kondukları ağacın dallarını uzatarak, izleyicinin sahneyi kolayca okumasına izin verecek şekilde üst üste, beş sıra hâlinde dallarda gruplamıştır. Celano olayı aktarırken karga, kumru ve *monclae* denen üç kuş türünden bahseder. Fakat Bardi Paneli'nde tüm kuşlar boyutları hariç tektir.

Kaynak: Getty Images

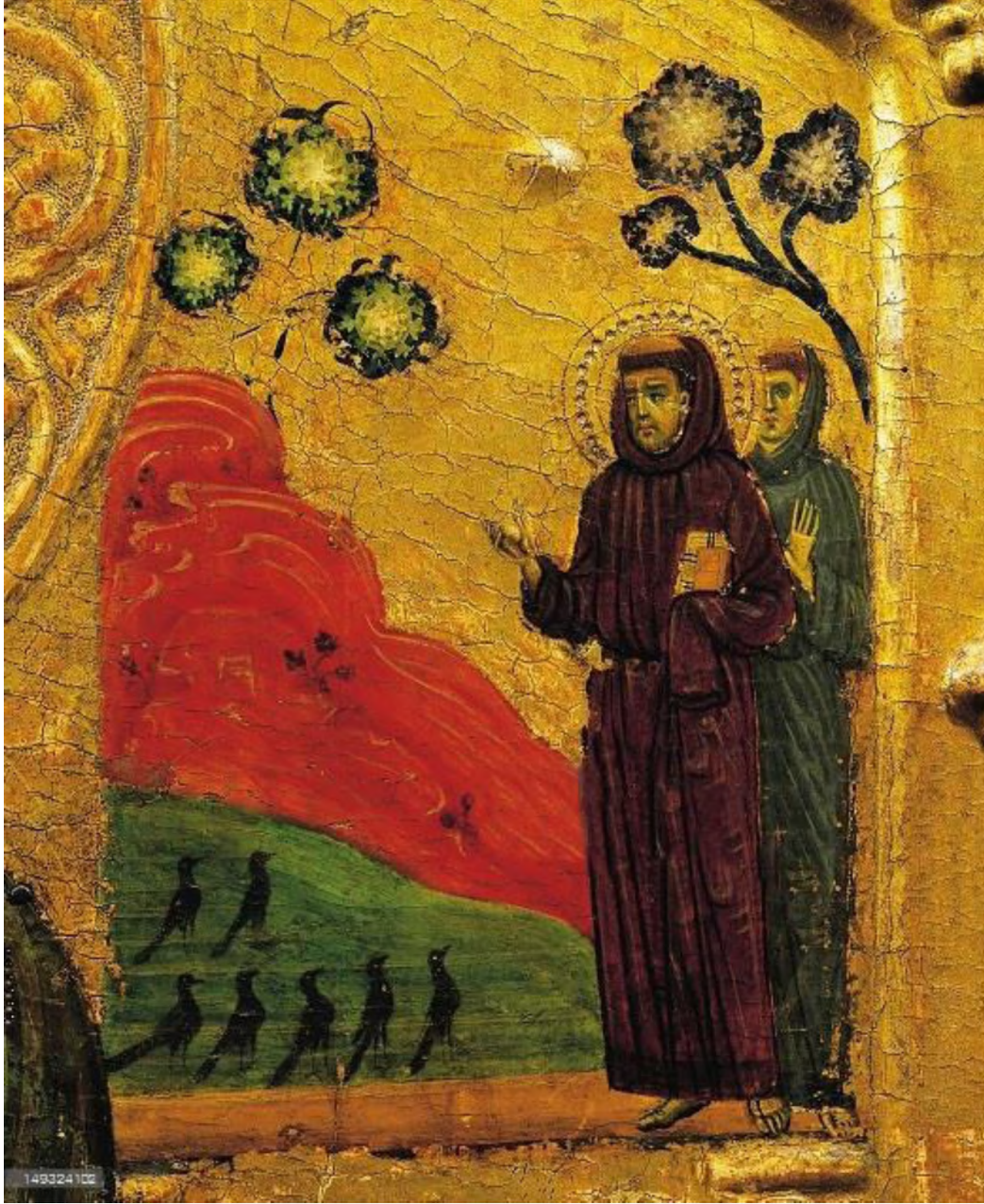


Resim G.65

Pescia Paneli'nden Kuşlara Vaaz

Francesco burada dağa ve ağaç dallarına tünemiş üç farklı kuş türüne - saksagan, ekin kargası (*Corvus frugilegus*) ve karga (*Corvus cornix*)- vaaz vermektedir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.66
Orte Paneli'nden Kuşlara Vaaz

Diğer panellerin aksine, Orte Paneli'nde kuşlar azizin vaazını dinlerken yerde durur.

Kuşlara Vaaz sahnesi ile İncilleri tüm yaratıklara vaaz etmesi bakımından Francesco ve havariler arasında bir ilişki kurulur. Farklı kuş türlerine vaaz veren Francesco imgesiyle de azizin Orta Çağ'ın her milletine hitap ettiği ima edilir.

Kaynak: Getty Images



Resim G.67
Siena Paneli'nden Kuşlara Vaaz

Kanat çırpan kuşların gerçekçi biçimde ve karakteristik özellikleriyle betimlenmesine özen gösterilmiştir. Bu paneldeki en çarpıcı unsur, kuşların Anglosakson elyazmalarındaki Gioacchinocu ikonografisiyle akla getirmesidir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.68

Parisli Matthew (y. 1200-1259), Kuşlara Vaaz, 1236-1250, elyazması, MS. 16, f. 66v, Corpus Christi College, Cambridge.

Bu resimde büyük ihtimalle *Apokalips*'teki "Bundan sonra güneşte duran bir melek gördüm. Göğün ortasında uçan bütün kuşları yüksek sesle çağırdı: 'Kralların, komutanların, güçlü adamların, atların ve binicilerinin; özgür köle, küçük büyük, hepsinin etini yemek için toplanın, Tanrı'nın büyük şölenine gelin!'" sözlerinden esinlenilmiştir. Çünkü Gioacchinocu bakış açısından Francesco gelecek kıyamet meleğidir.

Kaynak: F. D. Klingender, "St. Francis and the Birds of the Apocalypse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16.1/2 (1953), 13-23.



Resim G.69

Bardi Paneli 8. sahne: Sultana Vaaz

Bu sahne diğer Francesco *vita* ikonaları içinde yalnızca Bardi Paneli'nde vardır. Sultana Vaazın Kuşlara Vaazdan sonra gelmesi ve Sarazenlerin tıpkı o sahnedeki kuşlar gibi sıra sıra oturmuş, azizi istekle dinlerken resmedilmeleri, tarikatın vaaza verdiği öneme işaret eder.

Kaynak: Getty Images



Resim G.70

Bardi Paneli 9. sahne: Francesco'nun Keçilerin Arasındaki Kuzuyu Kurtarması

Sanatçı, Celano'nun hikayede bahsettiği tüccarı sahneye dahil etmemiş, bununla birlikte metinde geçmediği hâlde keçilerin arasına bir çift domuz eklemiştir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.71

Bardi Paneli 10. sahne: Francesco'nun Kuzuları Kurtarması

Kuzuların kurtarılması Francesco'nun rastgele hayırseverlik eylemlerinden örneklerdir. Ama aynı zamanda onun *Agnus Dei*'yi kurtardığını ima eder; başka bir deyişle Francesco'yu Kilise'nin kurtarıcısı olarak taçlandırır. Kuzuların kurtarılmalarıyla ilgili sahneler Fransisken sanat hamiliğinde bir daha görülmez.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.72

Bardi Paneli 11. sahne: Francesco'nun Kefaret Ödemesi

Bardi Paneli'ndeki kefarete sahnesi, Fransiskan sanat hamiliğinde bu hikayenin betimlendiği bilinen ilk ve tek sahnedir. Aziz, uzun uzun konuşmaktansa anlatmak istediğini hareketleriyle göstermeyi tercih ediyordu. Bu olayda da nefsine hakim olma ve açgözlülük üzerine düşüncelerini, Orta Çağ'da suçluların çarptırıldıkları bir cezayı üstlenerek cemaate aktarmayı tercih etmiştir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)

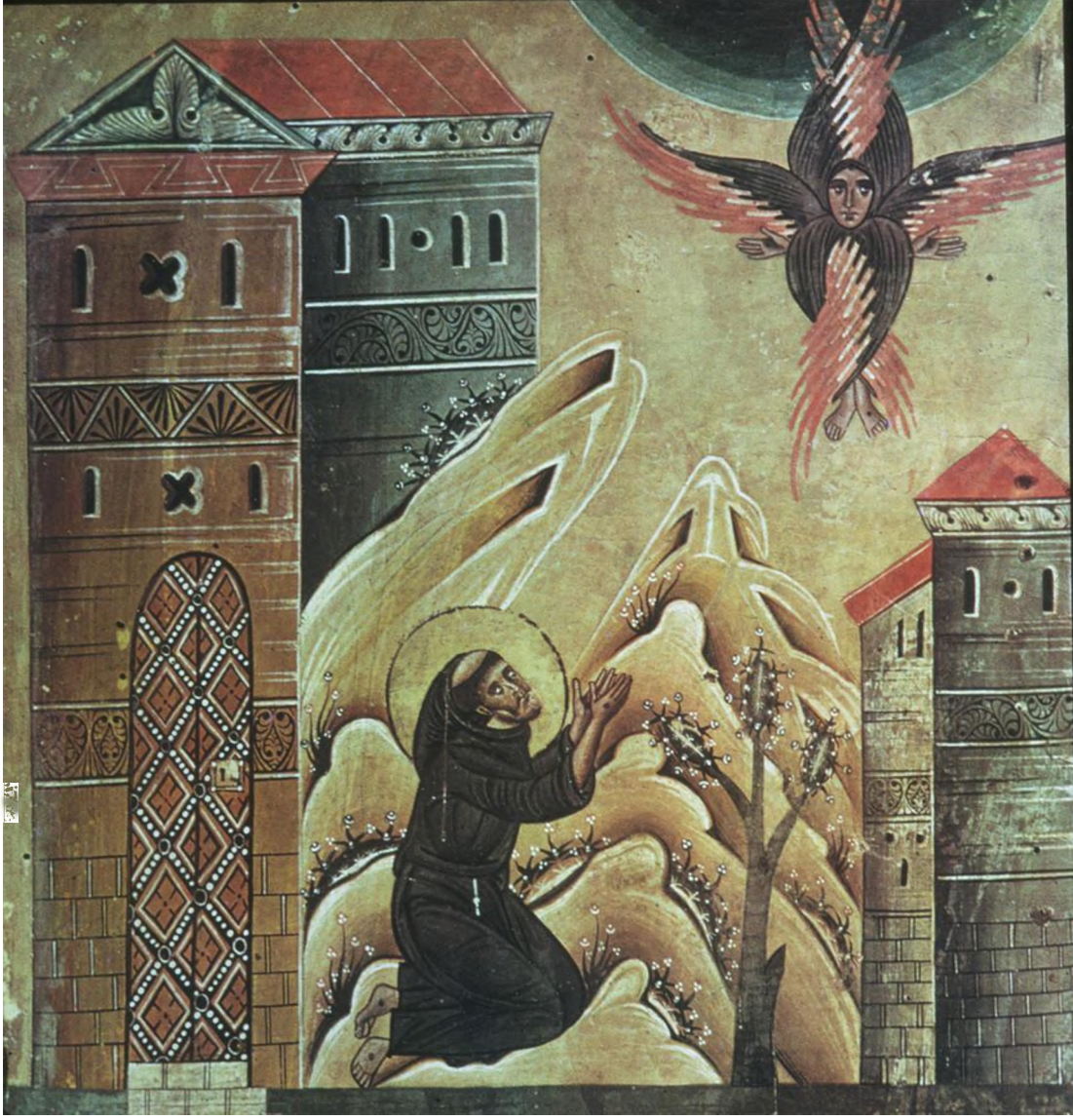


Resim G.73

Aziz Assisili Francesco rölikeri, Limoges'dan, 1228 sonrası, altın yaldızlı bakır üzerine mine işi ve kristal, Musée du Louvre, Paris.

Francesco'nun stigmatasının fiziksel oluşumunu gösteren ilk iki eserden biri günümüzde Louvre'da bulunan bir rölikerdir. Sanatçı bu yeni mucize için yeni bir ikonografi oluşturmak zorunda kalmış, metindeki anlatımın dışına çıkarak azizde de yara izlerini gösterir. Stigmatanın seraftan geldiğini göstermek de olayın mucizevi karakterini odak noktası yapar. Bununla birlikte sanatçının serafın gerili olduğu haçı resmetmemesi, görünün İsa'yı temsil ettiği mesajının önemini azaltır.

Kaynak: Musée du Louvre



Resim G.74
Pescia Paneli'nden Stigmata sahnesi

Berlinghieri, serafın görünümü ile Francesco'nun stigmatasının eş zamanlı oluşumunu vurgular. Fakat seraf hâlâ çarmıha gerili değildir. Seraftan çıkan beş ışık huzmesi azizin hâlesine isabet eder. Bu ışınların metinsel bir dayanağı yoktur. Işık huzmeleri bize izlerin doğaüstü kaynağını gösterir: Yara izleri, Francesco serafı gördüğü için ortaya çıkmıştır. Berlinghieri'nin bu Stigmata sahnesiyle birlikte serafın Francesco'ya görünmesi bundan sonra stigmatanın asıl nedeni olarak resmedilecektir.

Kaynak: Kenney Mencher



Resim G.75

Bardi Aziz Francesco Ustası (1240-1270 arası Floransa'da faal, ö.1270), Aziz Francesco'nun Stigmatası, 1240-1250, ahşap üzerine tempera, 81 x 51 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Bardi Aziz Francesco Ustası, Bardesque Paneli'nin aksine bu panelde çarmıhı da resmederek serafın çarmıha gerili İsa'ya dönüşeceği ikonografik geleneğe katkıda bulunur.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.76

Bardi Paneli 12. sahne: Francesco'nun Stigmatası

Seraftan çıkan üç ışık huzmesi Francesco'nun başındaki hâleye isabet eder. Azizde çivi izleri serafın görünmesiyle oluşmuştur, fakat yan tarafındaki yara atlanmıştır. Serafin elleri ve ayakları da yara izleriyle birlikte ele alınmış, ama gerili olduğu çarmıh resmedilmemiştir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.77
Pistoia Paneli'nden Stigmata sahnesi

Francesco'nun sadece elleri ve ayaklarındaki yara izleri görünür. Sol üstteki seraf haçsız resmedilmiştir; ayaklarından çıkan üç ışık huzmesi Francesco'nun ellerindeki yaralara çarpar.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.78
Siena Paneli'nden Stigmata sahnesi

Seraf çarmıhsız resmedilmiştir; ayaklarından çıkan üç ışık huzmesi Francesco'nun hâlesine çarpar. Sanatçı fondaki dağa stigmatanın iki tanığı olarak iki ayı eklemiştir; biri mağaranın içindedir, diğeri dağda meyve aramaktadır.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.79
Orte Paneli'nden Stigmata sahnesi

Seraf çarmıha gerilmiştir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)

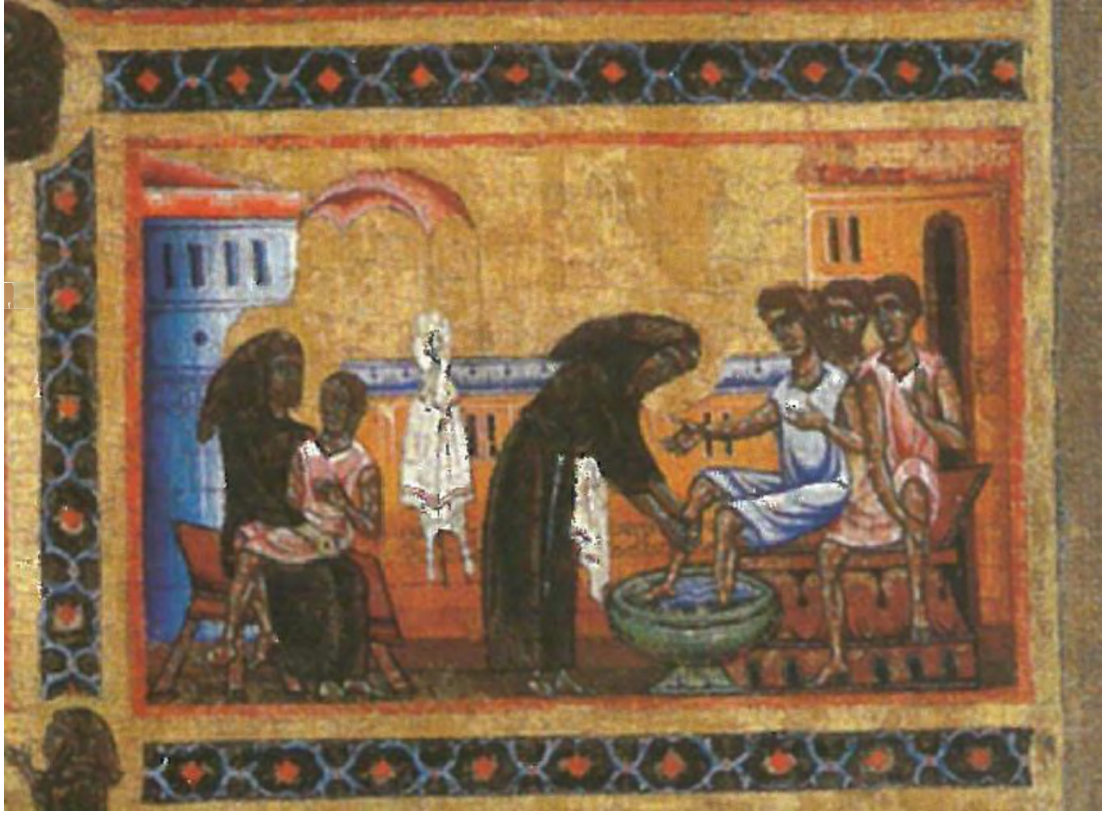


Resim G.80

Bardi Paneli 13. sahne: Arles'da Belirme

Francesco, Celano'da olduğu gibi kolları iki yana açık değil, bir madalyonun içinde resmedilmiş ve sadece belden yukarısı gösterilmiştir. Aziz, kompozisyonun solunda yer alan figürü kutsuyormuş gibi görünür. Kompozisyonun sağındaki kalabalığa vaaz veren bu kişinin Aziz Antonio olduğu varsayılır. Monaldo ise eliyle madalyonu işaret eder.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.81

Bardi Paneli 14. sahne: Francesco'nun Cüzzamlılarla İlgilenmesi

Sahne yalnızca Bardi Paneli'ne özgüdür. Francesco iki kez betimlenmiştir. İlkinde solda, bir sırada oturur; kucığında cüzzamlı bir hasta vardır. Sağda ise yere eğilmiş, bir tür kurnada cüzzamlılardan birinin ayağını yıkar. Cüzzamlıların hastalıkları bedenlerindeki kırmızı lekelerle belli edilmiştir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)

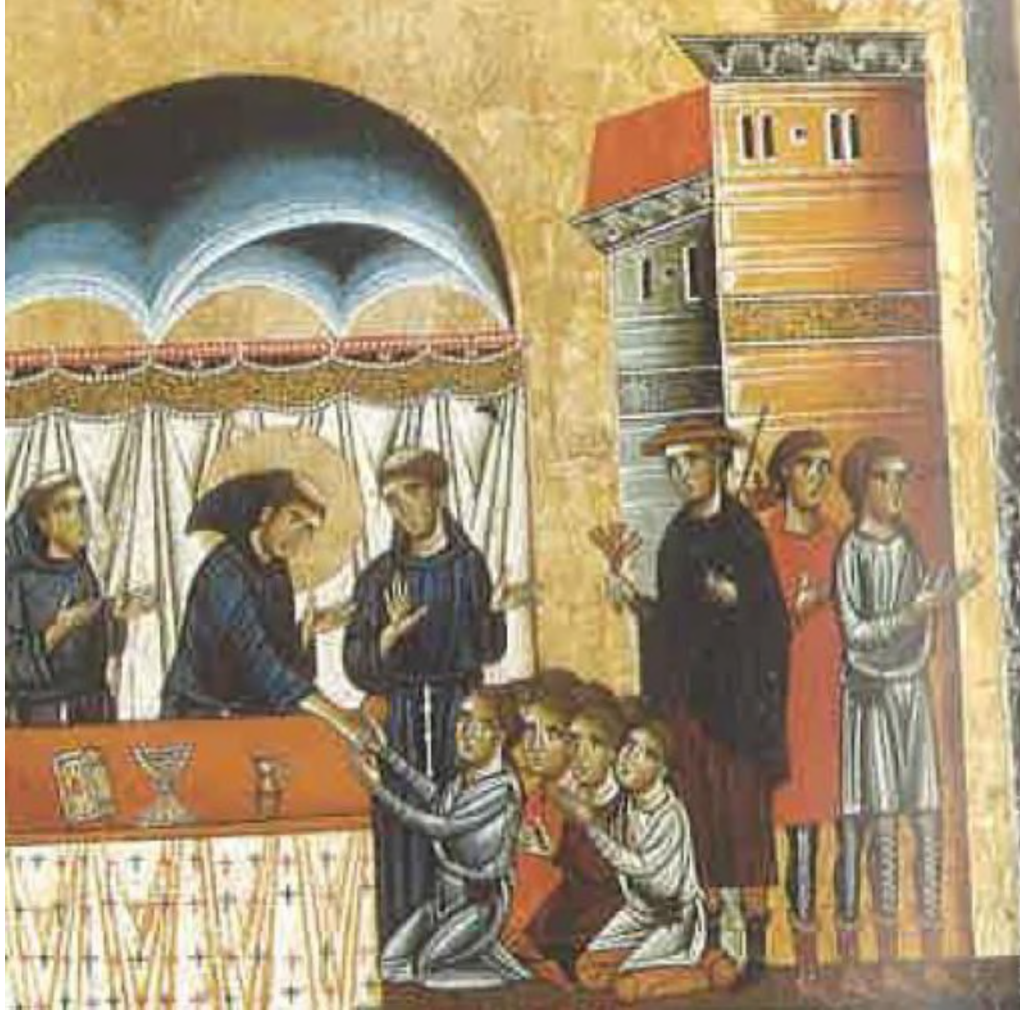


Resim G.82

Bardi Paneli 15. sahne: Francesco'nun Ölümü, Ruhunun Cennet'e Yükselişi ve
Kötürümlerin İyileşmeleri

El ele tutuşmuş iki melek, kompozisyonun en yukarısında, azizin ruhunu temsil eden küçük boyutlu bir Francesco'yu Cennet'e taşır. Sedirin önünde kollarını azize doğru uzatmış figürler, azizin kanonizasyonundan sonra iyileşen kötürümlerdir.

Kaynak: Getty Images

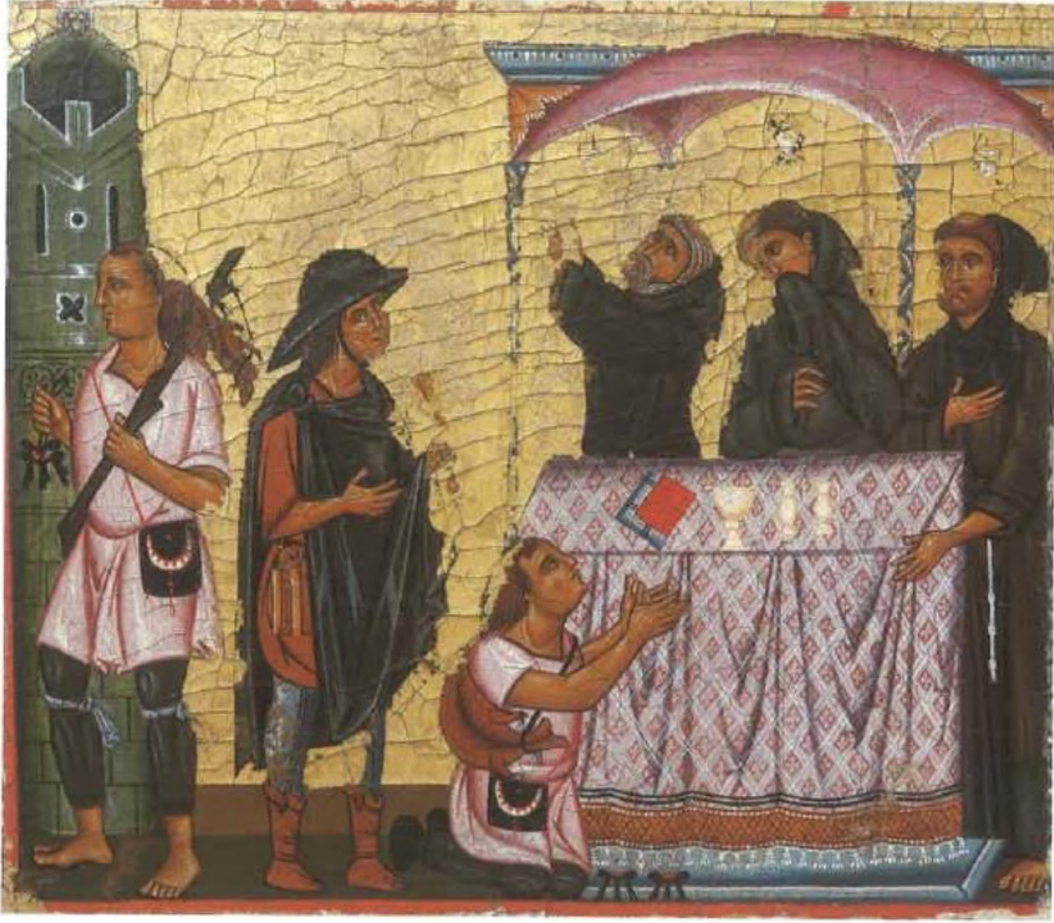


Resim G.83

Pescia Paneli'nden Kötürümlerin ve Cüzzamlının Francesco'nun Mezarı Başında İyileşmeleri

Pescia Paneli'nde on dört figürün yer aldığı kalabalık bir sahne vardır. Azizin geçici mezarı kompozisyonun solundadır, ama ahşap sanduka olarak resmedilmemiştir. Mezarın ardındaki üç Fransiskenden sakalsız olan Francesco'dur; azizi hâlesi ve elindeki yara izinden tanırız. Altarın sağında sekiz kişiden en öndeki dört figür çarpık bacakları ve koltuk değnekleriyle kötürümleri temsil eder. Altara en yakın olan kötürüm, Francesco'nun elinden armut almaktadır. Kötürümler, öncesi ve sonrası olmak üzere iki kere resmedilmişlerdir; en sağdaki iki kötürüm yürüyerek sahneden çıkar. Kötürümler grubunun sağında bir cüzzamlı yer alır. Elindeki çingirak benzeri nesne, cüzzamlıların ses çıkararak sağlıklıları kendilerinden uzaklaştırmak için kullandıkları bir araçtır. Bedeninde lekeler olmadığı için onun da çoktan iyileştiği söylenebilir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.84

Pistoia Paneli'nden Cüzzamlının ve Kötürümün Francesco'nun Mezarı Başında İyileşmeleri

Francesco'nun mezarının üst örtüsü, azizin bedeninin artık kalıcı mekanına taşındığını düşündürür.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.85

Pisa Paneli'nden Cüzzamlının ve Kötürümün Francesco'nun Mezarı Başında İyileşmeleri

Kompozisyonun solunda yer alan mezar, Pescia Paneli'ndekine benzer.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.86

Assisi Paneli'nden Cüzamlının ve Kötürümün Francesco'nun Mezarı Başında İyileşmeleri

Assisi Paneli'ndeki bu sahnenin muadillerinden farkı, azizin kalıcı mezarının aslına uygun olarak betimlenmiş olmasıdır. Kompozisyonun solunda Assisi Bazilikası, Aşağı Kilise'nin altarı ile apsisi görülür.

Kaynak: Catalogo Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna



Resim G.87

Vatikan Paneli'nden Cüzzamlının ve Kötürümün Francesco'nun Mezarı Başında İyileşmeleri

Azizin bedeninin geçici mezarında olduğunu ahşap sandukadan anlaşılır.
Mezarın üst örtüsü Pescia Paneli'ndeki andırır.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.88

Bardi Paneli 16. sahne: Francesco'nun Mezarında Çarpık Boyunlu Kızın İyileşmesi ve Şeytan Çıkarma (?)

Azizin mezarı -muhtemelen sanatçı geçici doğasını vurgulamak istediği için- yükseltilmiş bir platform üzerinde yer alan ahşap bir sanduka/altar şeklinde ele alınmıştır. Boynu eğri kız, önce hastayken ahşap sandukaya yaslanmış hâlde, sonra sahnenin en solunda iyileşmiş ve annesinin omuzlarında olmak üzere iki kere resmedilmiştir.

Araştırmacılar bu sahnede kaç şeytan çıkarma olduğu konusunda fikir birliğine varamamışlardır. Kimine göre mezara en yakın figür, beyaz giysili kadın ve onun arkasından başı görünen erkek figürün içine iblis kaçmıştır. Bazı sanat tarihçilerine göre sadece Narnili genç kadından şeytan çıkarılmaktadır; diğer erkek figürleri mucizenin tanıkları ile doktordur. Diğerlerine göre ise beyaz giysili kadın ve onun arkasından başı görünen erkek figürü Narnili genç kadın ile Folignolu Pietro'yu temsil eder.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.89

Pescia Paneli'nden Çarpık Boyunlu Kızın Francesco'nun Mezarında İyileşmesi

Aynı zamanda altar işlevi gören azizin mezarı, baldakenli ahşap sanduka olarak betimlenmiştir. Berlinghieri büyük ihtimalle mucizeyi izleyici açısından daha anlaşılır kılmak için kızı solda, annesinin omuzlarında iyileşmiş olarak ikinci kez gösterir. Mezarın üst örtüsünü taşıyan sütunlardan en soldaki, kızın iyileşmeden önceki ve sonraki hâllerini ayıran bir sınır işlevi görür.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)

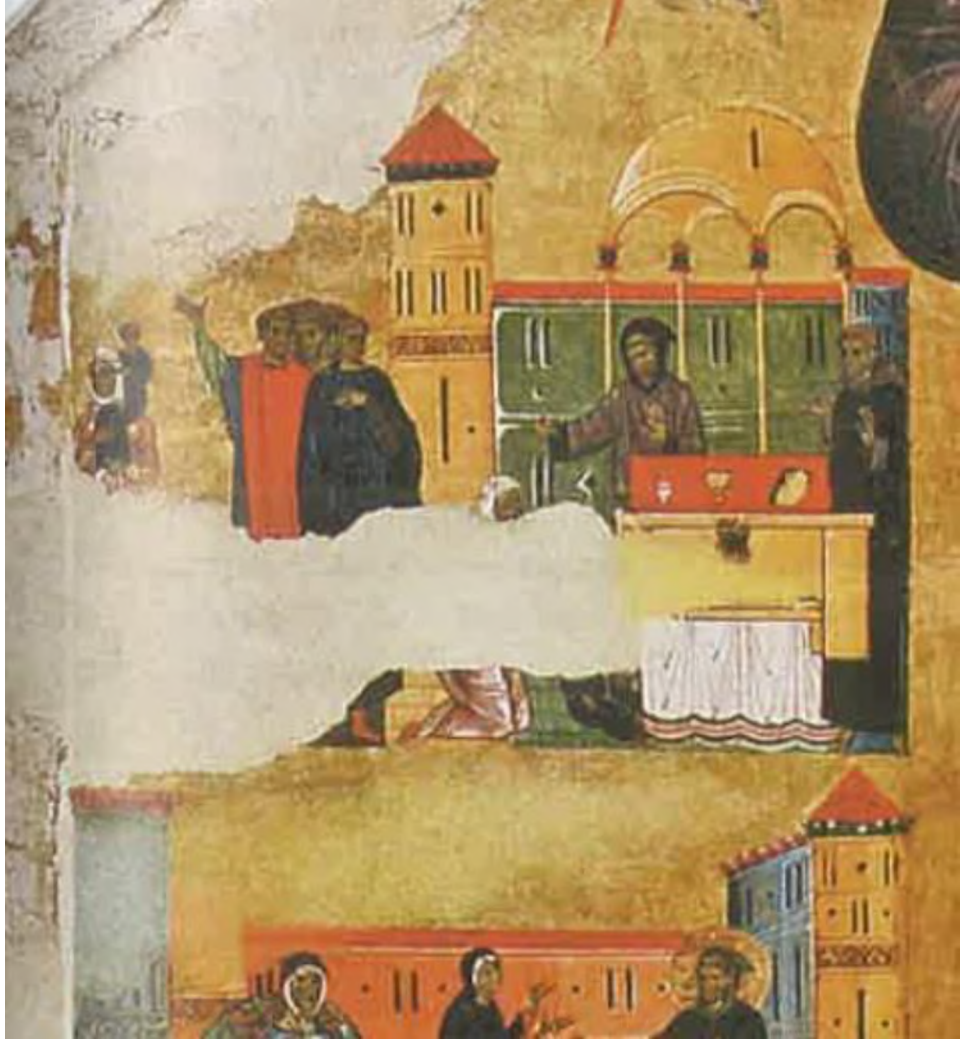


Resim G.90

Pistoia Paneli'nden Çarpık Boyunlu Kızın Francesco'nun Mezarında İyileşmesi

Azizin mezarı Pescia Paneli'nde olduğu gibi ahşap sanduka olarak, üst örtüsüyle ele alınmıştır. Mucizenin tanıkları yoktur. Sanatçı sahneyi sadeleştirerek izleyicinin dikkatini mezardaki mucizeye çeker.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.91

Pisa Paneli'nden Çarpık Boyunlu Kızın Francesco'nun Mezarında İyileşmesi

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.92

Assisi Paneli'nden Çarpık Boyunlu Kızın Francesco'nun Mezarında İyileşmesi

Fondaki manzarada Assisi kentinin vurgulanması ve mucizeye kalabalık bir sivil grubun tanıklık etmesi sahneyi muadillerinden ayırır.

Kaynak: Catalogo Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna



Resim G.93

Vatikan Paneli'nden arpık Boyunlu Kızın Francesco'nun Mezarında İyileşmesi

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.94

Pescia Paneli'nden İçine İblis Kaçanların Azizinin Mezarında İyileşmeleri

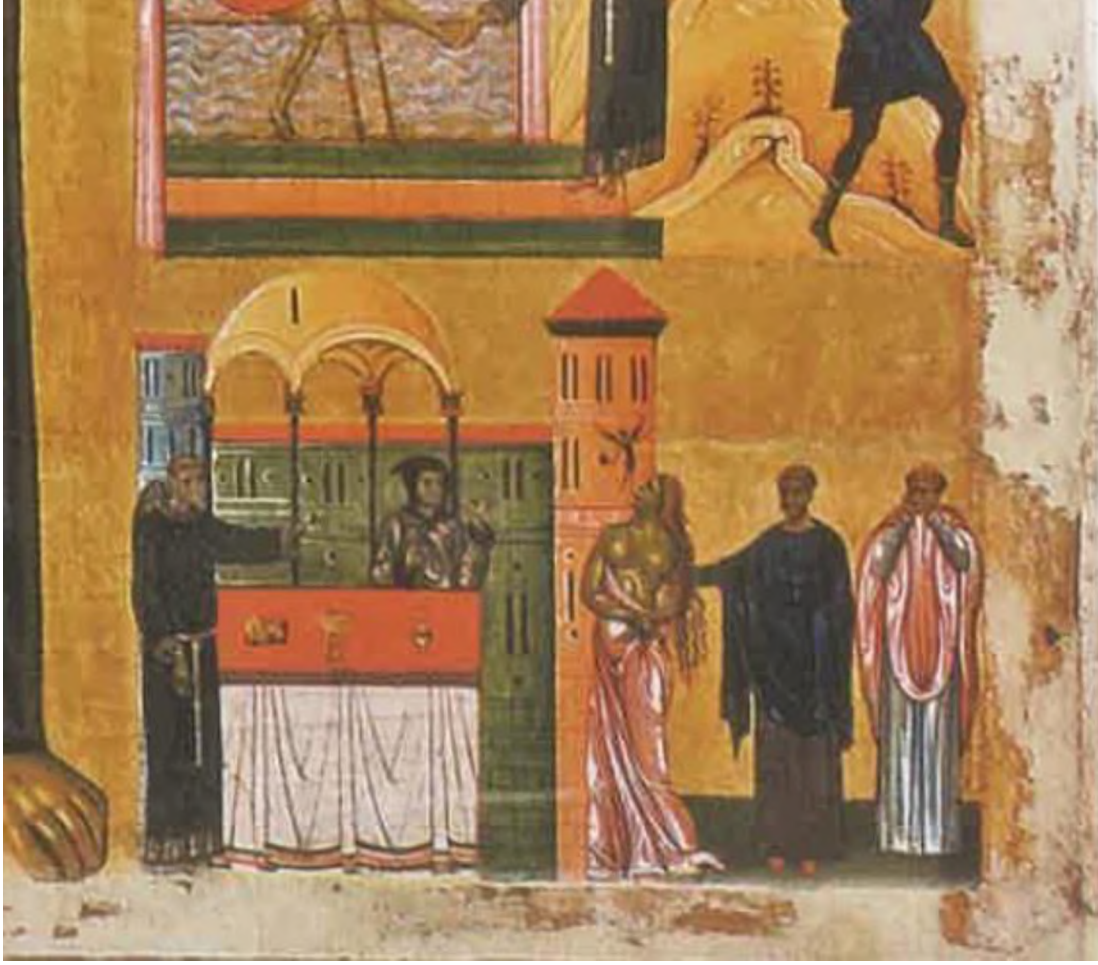
Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.95

Pistoia Paneli'nden İçine İblis Kaçanların Azizinin Mezarında İyileşmeleri

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.96

Pisa Paneli'nden İçine İblis Kaçanların Azizinin Mezarında İyileşmeleri

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.97

Assisi Paneli'nden İçine İblis Kaçanların Aziz'in Mezarında İyileşmeleri

Aşağı Kilise'nin gerçek mimari unsurları ön plana çıkmıştır. Kompozisyonun merkezinde yer alan kadın figürü çok daha dramatik hareketler yapar ve olaya ruhban sınıfı ile inananlardan oluşan daha büyük bir kalabalık tanıklık eder.

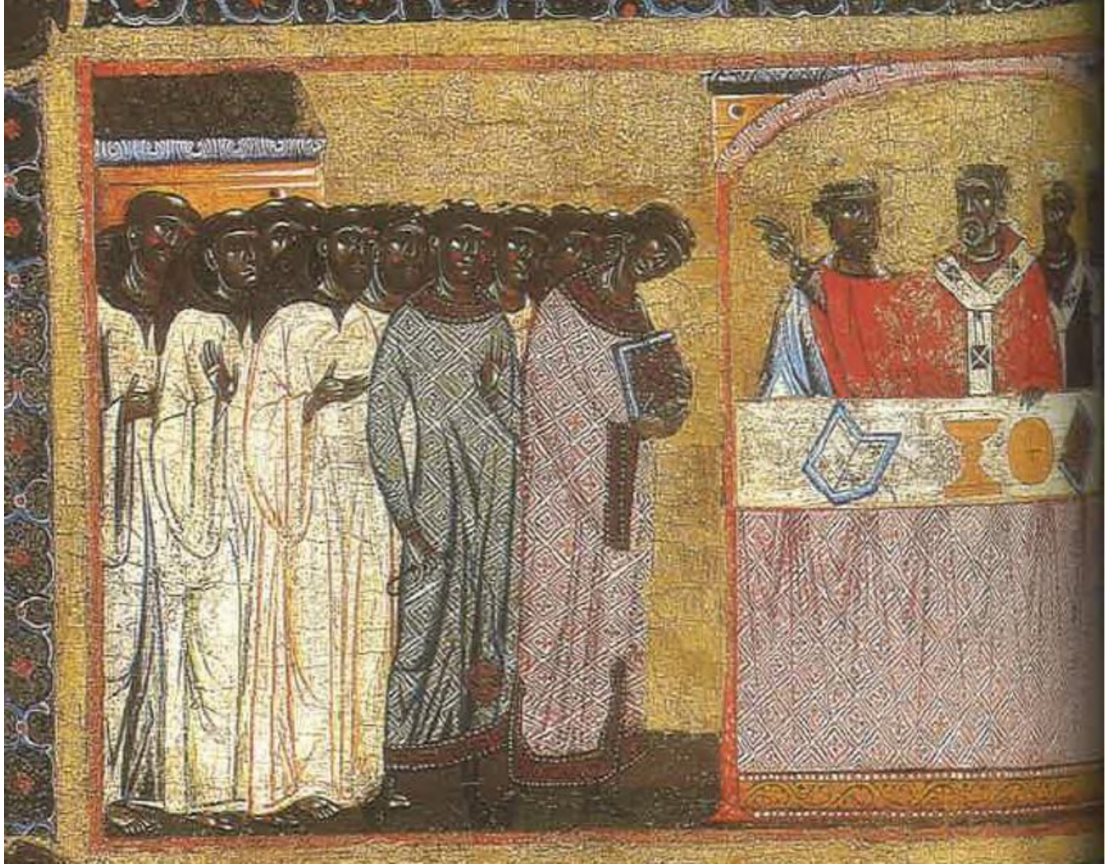
Kaynak: Catalogo Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna



Resim G.98

Vatikan Paneli'nden İçine İblis Kaçanların Azizinin Mezarında İyileşmeleri

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.99

Bardi Paneli 17. sahne: Francesco'nun Aziz İlan Edilmesi

Azizin kanonizasyonu diğer *vita* ikonalar içinde sadece Bardi Paneli'nde resmedilmiştir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



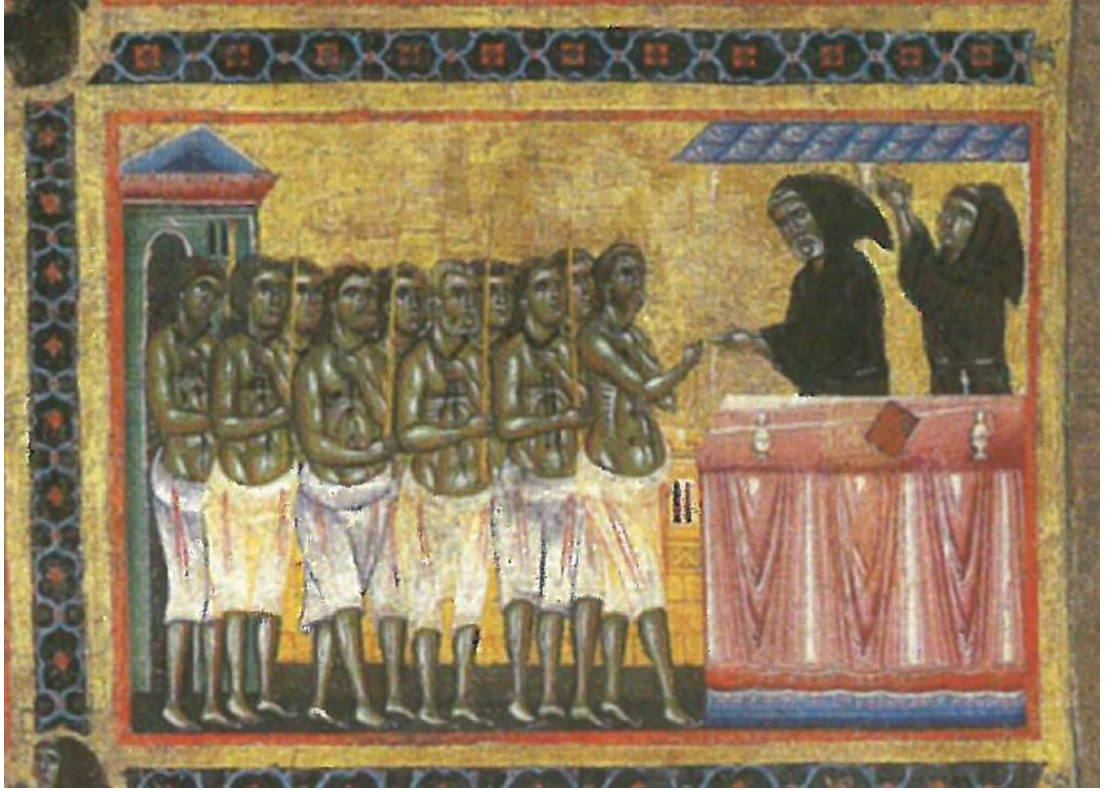
Resim G.100

Bardi Paneli 18. sahne: Francesco'nun Gemiyi Kurtarması

On sekizinci ve on dokuzuncu sahnelerde betimlenmiş mucizeler sadece Bardi Paneli'ne özgüdür. İlk sahnenin Floransalıların aklında yer etmiş yerel bir mucizeyi betimliyor olabileceğine inanılır. Belki de panelin resmedildiği tarihte Bartolo Tedaldi'nin gemisi Francesco'nun şefaatiyle bir fırtınadan kurtulmuştu ve hami Floransa'yla ilgili bu hikayenin unutulmasını istememişti.

Resimde, ana sereni parçalanmış bir gemide denizciler Francesco'nun önünde diz çökmüş, dua ederler. Francesco sağ eliyle onları kutsar.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.101

Bardi Paneli 19. sahne: Tövbekarların Teşekkürü

Figürlerin yarı çıplak ve boyunlarında ipe betimlenmeleri tövbekar olduklarına işaret eder. Dolayısıyla burada Santa Croce'nin ana altarında son bulan büyük bir tören alayının anlatıldığına inanılır.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)

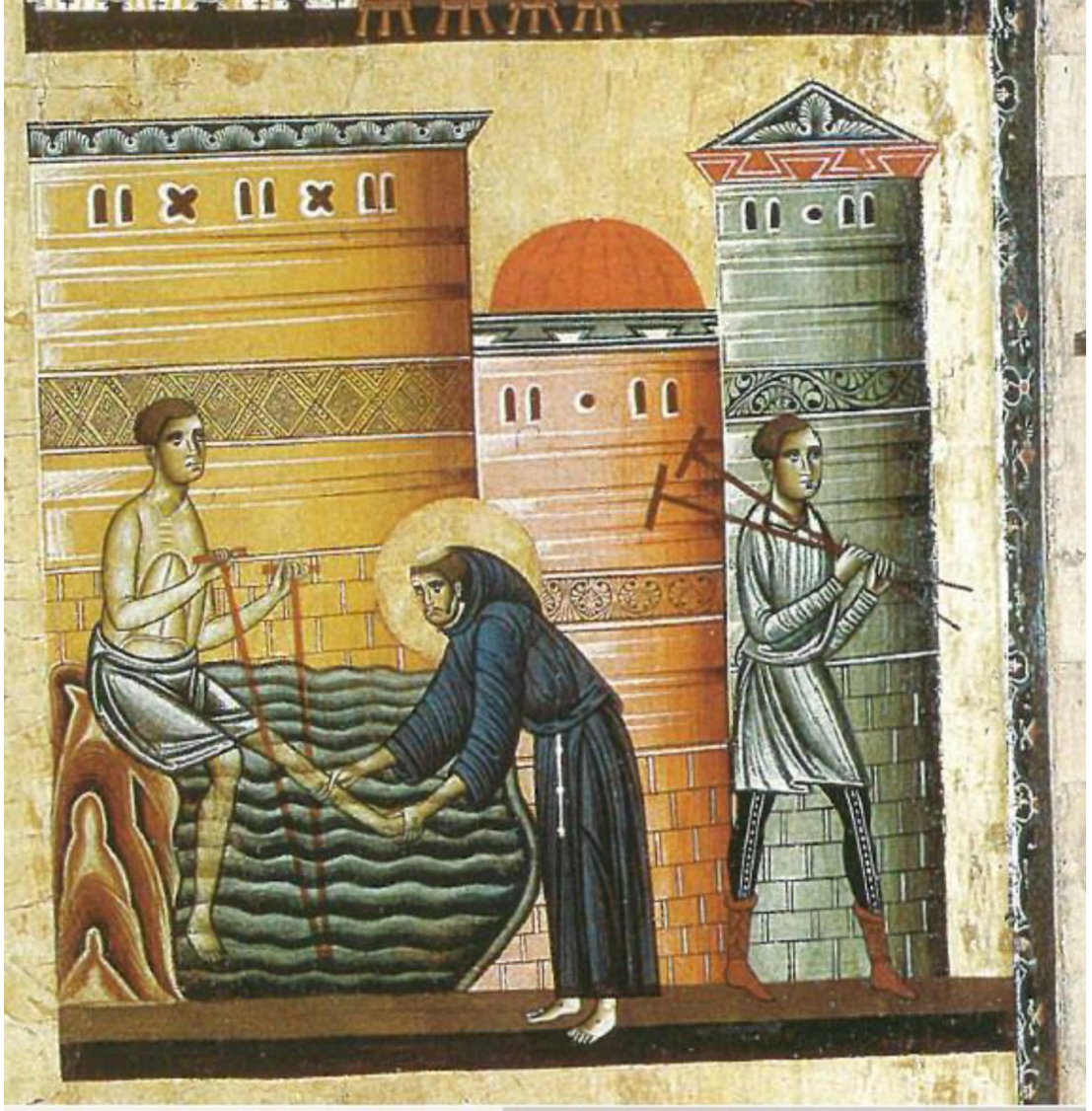


Resim G.102

Bardi Paneli 20. sahne: Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi

Sanatçı mucizenin gerçekleştiği anı resmetmiştir. Bartolomeo iyileşmeden önce ve iyileştikten sonra olmak üzere iki kez gösterilmiştir; en sağda koltuk değneklerini elinde taşıyarak sahneden çıkar.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.103
Pescia Paneli'nden Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi

Bartolomeo Narni'nin iyileşmesi sahnelerindeki havuz, her panelde farklı ele alınmıştır. Örneğin Bardi Paneli'nde havuz bir yapının parçasıyken Pescia Paneli'nde kayadan çıkıp havuza akan doğal bir kaplıcadır. Sanatçılar muhtemelen yaşadıkları bölgenin geleneğini takip ederek izleyicinin bakınca havuz olduğunu kolayca anlayabileceği temsilleri tercih etmişlerdir.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)

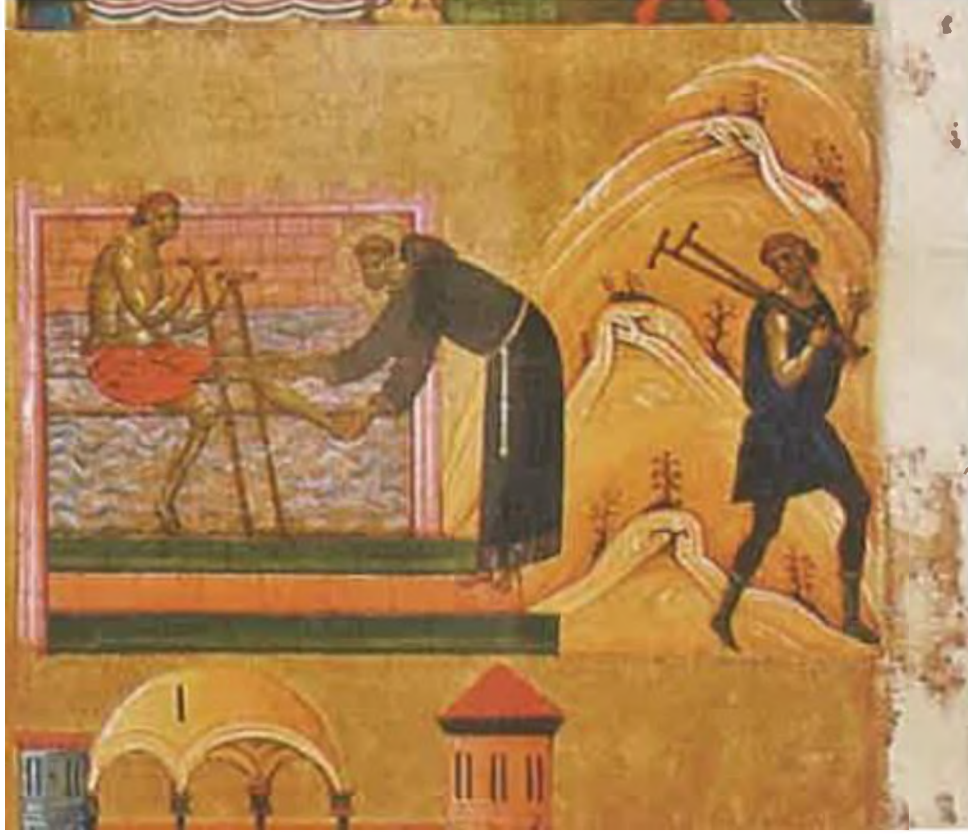


Resim G.104

Pistoia Paneli'nden Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi

İyileştirmelerle ilgili mucizeler, diğer Hıristiyan azizlerde de görülen hikayelerdir. Fransiskanlar erken dönem sanat hamiliklerinde Francesco'nun ölümünden sonra gerçekleştirdiği mucizelerin resmedilmesini sağlayarak azizin kutsallığının ve gücünün sadece Assisi'yle sınırlı olmadığını vurgulamış ve İsa'nın yaşamı ile Francesco'nunki arasında ilişki kurmuşlardır.

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.105

Pisa Paneli'nden Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi

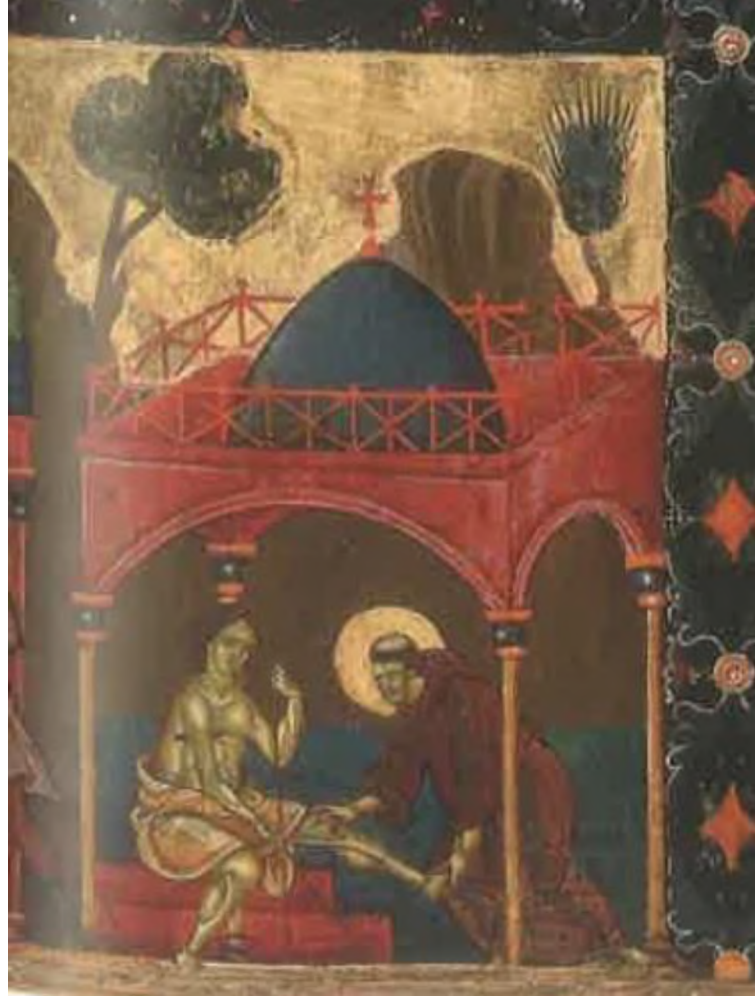
Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.106

Assisi Paneli'nden Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi

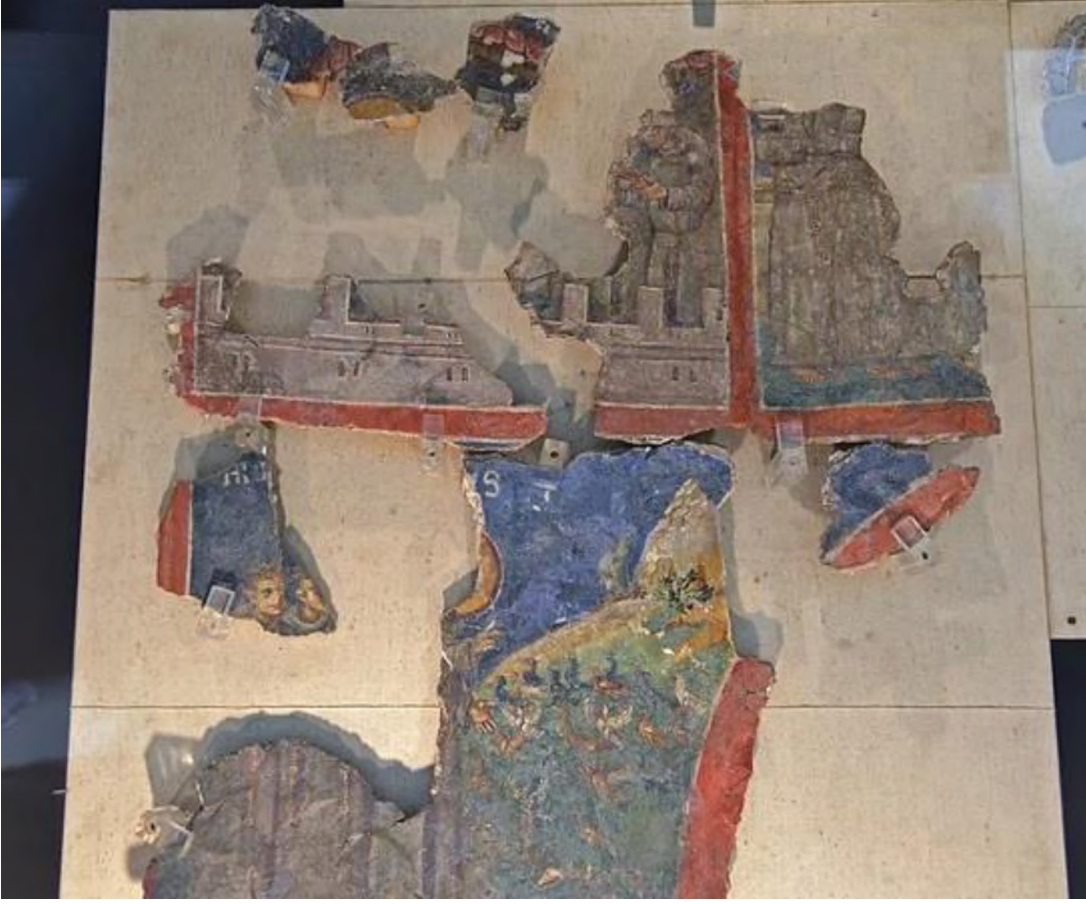
Kaynak: Catalogo Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna



Resim G.107

Vatikan Paneli'nden Bartolomeo Narni'nin İyileşmesi

Kaynak: *L'Arte di Francesco: Capolavori d'Arte Italiana e Terre D'Asia dal XIII al XV Secolo*, ed. Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli (Firenze: Giunti, 2015)



Resim G.108

Kalenderhane Camii'nden (Theotokos Kyriotissa Kilisesi) Aziz Francesco'nun yaşamını anlatan fresko dizisi, 1250'lerin başı, Arkeoloji Müzesi, İstanbul.

Francesco'nun yaşamını betimleyen en erken tarihli fresko dizisi, Konstantinopolis'teki Theotokos Kyriotissa Kilisesi'nde yer alır. Parçalar hâlinde günümüze ulaşabilmiş on sahne Latin istilası döneminde yapılmıştır. Kalan parçalarda iki Fransisken huşu içinde bir tür kale burcunun ardına bakar. Sağ taraftaki üç birader ise göremediğimiz bir mucizeye tanıklık eder. En altta Kuşlara Vaaz sahnesi yer alır.

Kaynak: The Byzantine Legacy



Resim G.109

Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco'nun Yaşamı fresko dizisinden kuzey duvar, 1310-1321, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa.

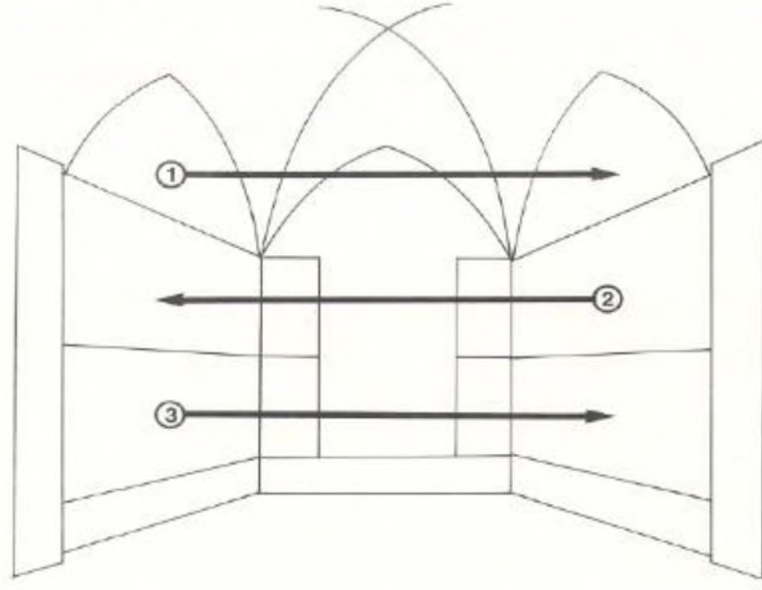
Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.110

Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco'nun Yaşamı fresko dizisinden güney duvar, 1310-1321, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.111

Bardi Şapeli'nde sahnelerin kuzey ve güney duvarlarına dağılışı

Azizin hikayesi *Legenda maior*'daki kronolojik sıraya göre kuzey duvarının en tepesinde, Mirasın Reddi (1) ile başlar, oradan güney duvarına sıçrar ve Tarikatın Onaylanması ile Ateşle İmtihan (2) sahnesine geçer. Bundan sonra kuzey duvarına atlayarak Arles'da Belirme ile devam eder. Beşinci sahne olan Stigmata şapel girişindedir. Altıncı sahne, Aziz Francesco'nun Ölümü ve Ruhunun Cennet'e Yükselişi, kuzey duvarının en altında (3) yer alır. Son sahne olan Birader Agostino ile Assisi Piskoposunun Rüyaları ise güney duvarının en alt kısmında, kuzey duvarıyla karşılıklı durur. Marilyn Lavin, anlatının önce soldan sağa, sonra sağdan sola birkaç kuşak hâlinde devam ettiği bu tür anlatım biçimine *aerial boustrophedon* adını vermiştir.

Kaynak: Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600* (Chicago: University of Chicago Press, 1991)



Resim G.112

Giotto di Bondone (1267-1337), Mirasın Reddi, 1279-1299, fresko, 270 x 230 cm, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası.

Giotto, Francesco ve babası arasındaki çatışmayı vurgulamak için siviller ile ruhban sınıfının olduğu iki grubu, fona yerleştirdiği iki mimari yapıyla birbirinden ayırır.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.113

Giotto di Bondone (1267-1337), Mirasın Reddi, 1310-1321, fresko, 280 x 450 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa.

Mirasın Reddi, Bardi Şapeli fresko dizisi içinde kadınların da görüldüğü tek sahnedir. Bu kadınlardan biri solda, azize taş atan bir çocuğu elinden tutmuştur.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.114

Giotto di Bondone (1267-1337), İsa'nın Tutuklanması, 1304-1306, fresko, 200 x 186 cm, Scrovegni Şapeli, Padova.

Giotto, dramatik gerilimi sağlamada renkten faydalanır. Bardi Şapeli'ndeki Miradın Reddi sahnesinde Pietro di Bernardone'nin giysisi için sarı kullanmıştır. Bu sarı, Scrovegni Şapeli'nde, İsa'nın Tutuklanması sahnesindeki Yahuda'nın giysisindeki - ve IV. Laterano Konsili'nde alınan kararlarla tüm Yahudilerin giymek zorunda kaldığı - sarıyla aynı tondadır.

Kaynak: Web Gallery of Art

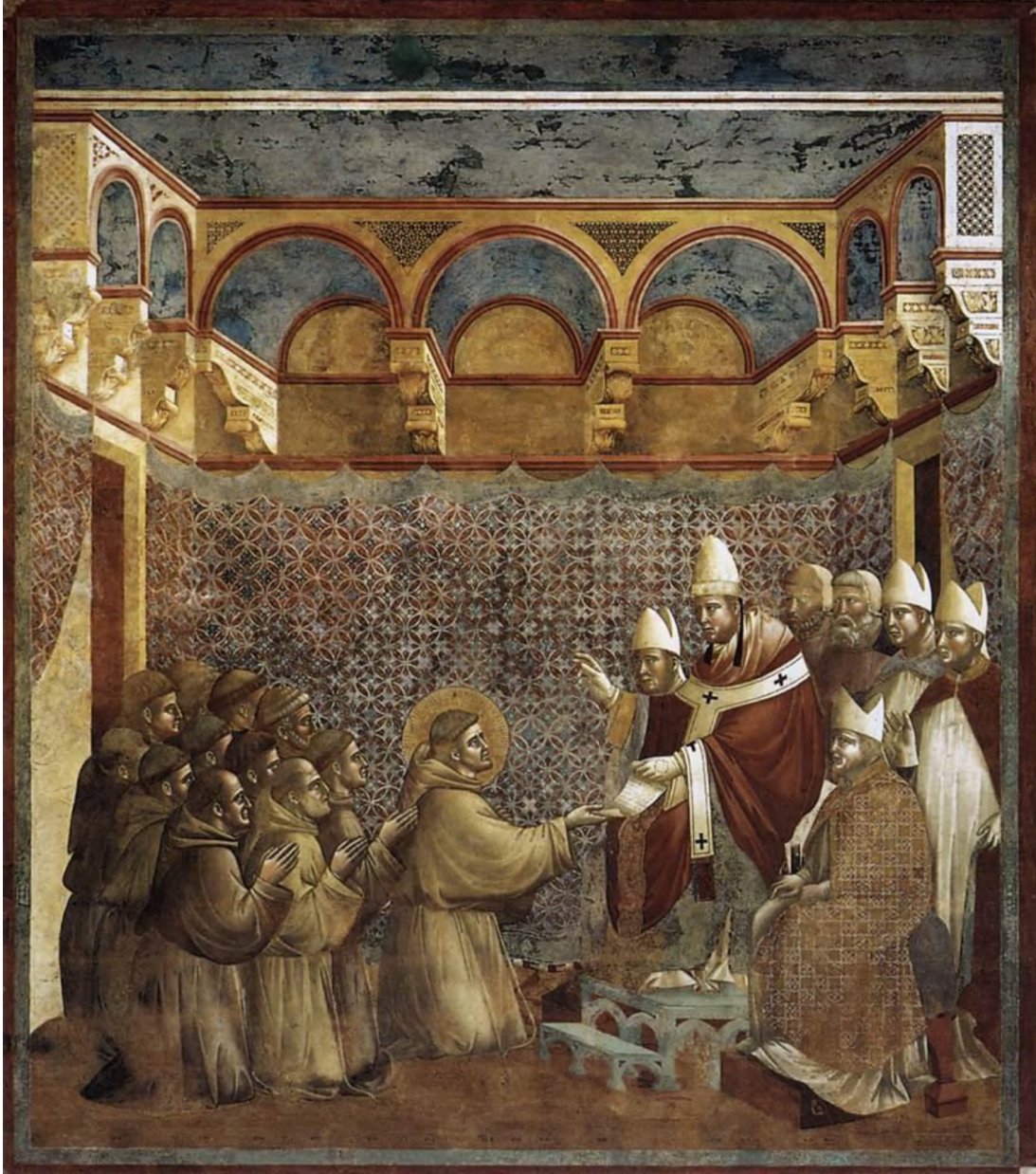


Resim G.115

Giotto di Bondone (1267-1337), Tarikatın Onaylanması, 1310-1321, fresko, 280 x 450 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa.

Francesco'nun arkasında diz çökerek ellerini kavuşturmuş on iki biraderden en arka sıradaki son biraderin sahneye sonradan eklendiği öne sürülür.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.116

Giotto di Bondone (1267-1337), Tarikatın Onaylanması, 1297-1299, fresko, 270 x 330 cm, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası.

Yukarı Kilise'deki Tarikatın Onaylanması sahnesi ihtişamlı bir iç mekanda geçer ve sahneye törensel bir hava hakimdir.

Kaynak: Web Gallery of Art

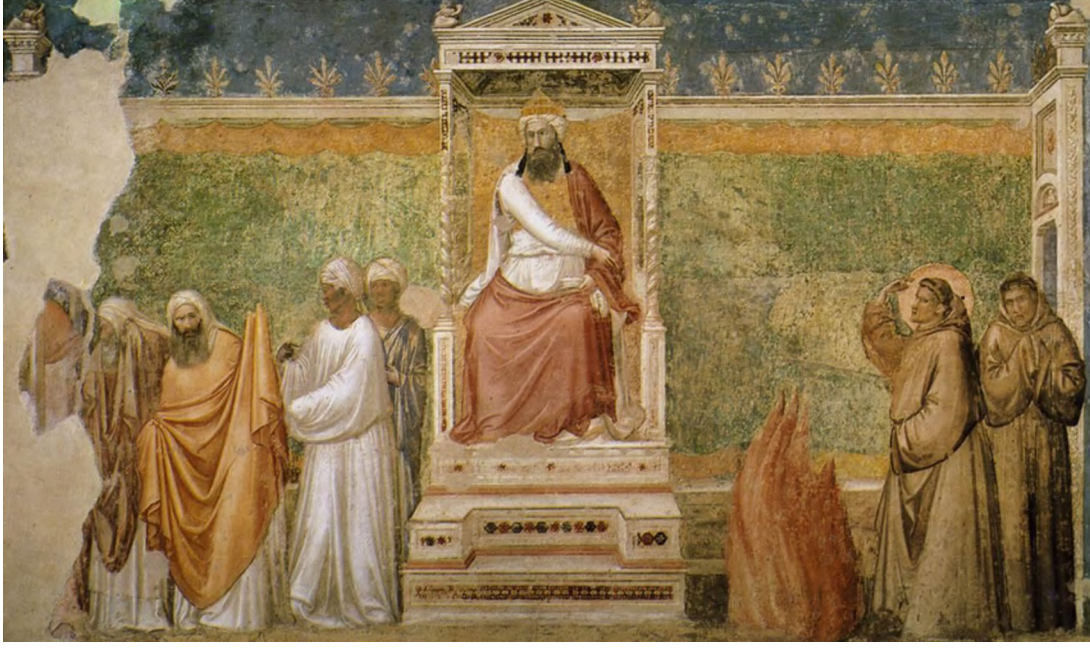


Resim G.117

Giotto di Bondone (1267-1337), Ateşle İmtihan, 1297-1299, fresko, 270 x 330 cm, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası.

Sahnenin odağında ateşle imtihan vardır. Francesco merkezde bir eliyle kendini, ötekiyle yanan büyük ateşi gösterir. Sultan ya ateşi ya da Francesco'yu işaret eder; demek ki imtihan yeni başlamıştır. Fresko, Akka'nın düşüşünden ve Hıristiyanlar bölgeden sürüldükten sonra resmedilmiştir, ama resmin izleyiciye verdiği mesaj bu değildir: Ateşin resmedilmesi, Francesco'nun inancı için göze aldığı riski, sultanın âlimlerinin korkaklığını ve inançsızlıklarını vurgular.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.118

Giotto di Bondone (1267-1337), Ateşle İmtihan, 1310-1321, fresko, 280 x 450 cm,
Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa.

Yukarı Kilise'dekinin aksine, Bardi Şapeli'ndeki sahnede kompozisyonun odak noktası sultanın kararıdır. Sultan, ya Müslüman âlimlere Francesco'nun meydan okumasına cevap vermelerini ve/veya görevlilere onları buna zorlamalarını emretmekte ya da konuyla ilgili nihai kararını vermektedir.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.119

İyi Çoban, 425-450, mozaik, Galla Placidia Mozolesi, Ravenna.

Giotto'nun Antik sanattan etkilendiği ve Antik figürlerin pozlarından yararlandığı bilindiği için Bardi Şapeli'ndeki Ateşle İmtihan sahnesinde yer alan sultanın duruşunda Galla Placidia mozağindeki İyi Çoban'ın pozundan ilham aldığı düşünülür.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.120

Giotto di Bondone (1267-1337), Arles'da Belirme, 1310-1321, fresko, 280 x 450 cm,
Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa.

Sahnede Antonio vaaz veriyormuş gibi görünmez. Zaten ön plandaki biraderlerin hiçbiri Antonio'ya bakmaz; muhtemelen Monaldo'yu temsil eden başı öne eğik figür dışında, herkesin bakışları Francesco'ya yönelmiştir. Francesco'nun Arles'da belirmesini sağlayan şey Monaldo'nun tefekkürüdür.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.121

Giotto di Bondone (1267-1337), Arles'da Belirme, 1297-1299, fresko, 270 x 330 cm,
Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası.

Biraderlerin içinde yalnızca Monaldo (Antonio'nun hemen yanında elini çenesine dayamış figür) Francesco'yu görür. Francesco'nun varlığını sezmiş gibi duran iki birader hariç herkes Antonio'ya bakar. Antonio'nun dudakları vaaz veriyormuşçasına hafif aralıktır. Bu sahnede Francesco'nun Arles'da belirmesini sağlayan şey Antonio'nun vaazıdır.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.122

Bardi Şapeli, Arles'da Belirme sahnesi, Bianchi restorasyonu sonrası

Gaetano Bianchi, 19. yüzyıl sonunda Bardi Şapeli'ndeki Arles'da Belirme sahnesini restore ederken Francesco'nun arkasına bir Çarmıha Gerili İsa figürü eklemiştir. 1950'li yıllara gelindiğinde İsa'nın hâlesi, çarmıha gerildiği haç, haçın dibinde yas tutanların kumaş kıvrımları hâlâ seçilebiliyordu. Bu detaylar 1958-1959 restorasyonunda kaldırıldı. Bazı sanat tarihçilerine göre, Bianchi freskoyu restore etmeden önce de Francesco'nun arkasında bir haç vardı ve Bianchi restorasyonu yaparken bunu temel almıştı. Gerçekten de Francesco'nun önünde durduğu kare, azizi simetrik olarak çerçevelemez; muhtemelen fondaki haçın Francesco'nun sağından görülebilmesi hedeflendiği için hafif solda kalır. Herhalde Bianchi'nin restorasyon sırasında bulduğu bir *sinopia* kalıntısı ya da eski bir resim, ona burayı haçla restore etmesi için fikir vermişti.

Kaynak: Bruce Cole, "Giotto's Apparition of St. Francis at Arles: The Case of the Missing Crucifix?", *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 7.4 (1974), 163-165.



Resim G.123

Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco'nun Stigmatası, 1310-1321, fresko, 390 x 370 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa.

Meleğin elleri ve ayakları ile yan tarafından çıkan ışınlar, azizin bedenindeki yaralarla kusursuz biçimde eşleşir. Böylece Francesco'nun İsa'nın kopyası, bir *alter Christus* olduğu fikrinin altı çizilir.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.124

Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco'nun Stigmatası, 1297-1299, fresko, 270 x 330 cm, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası.

Azizin bedeni stigmatanın etkisiyle hafif geriye doğru bükülmüş, parmakları kıvrılmıştır. Fakat yine de Bardı Şapeli versiyonunun aksine, Francesco'nun önceden ne yaptığına ya da serafa nasıl tepki verdiğiğine dair belirgin bir ipucu yoktur.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.125

Giotto di Bondone (1267-1337), Francesco'nun Ölümü, Ruhunun Cennet'e Yükselişi ve Stigmatasının Doğrulması, 1310-1321, fresko, 280 x 450 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa.

Francesco'nun baş ucundaki biraderlerin ardından görünen iki sivil figür, azizin öldüğünü duyunca Porziuncola'ya koşmuş Assisilileri temsil eder. Dört birader, Francesco'nun elleri ve ayaklarındaki yaraları öperek stigmatasına dikkat çeker. Beşinci kişi muhtemelen mucizeden şüphe etmiş Giovanni adlı şövalyedir, çünkü elini Francesco'nun yan tarafındaki yarasına sokmuştur. Francesco'nun hemen yanındaki birader, azizin ruhunun melekler tarafından Cennet'e taşındığına tanık olur. Onun bedensel hareketi, izleyicinin de bakışlarını bu olaya yönlendirir.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.126

Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco'nun Ölümü ve Ruhunun Cennet'e Yükselişi, 1297-1299, fresko, 270 x 330 cm, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası.

Yukarı Kilise'deki sahneye törensel bir hava hakimdir. Olayın tam olarak nerede geçtiği anlaşılmaz. Francesco'nun ruhunu gören birader kalabalık içinde kaybolmuştur.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.127

Bardi Şapeli'ndeki Aziz Francesco'nun Ölümü, Ruhunun Cennet'e Yükselişi ve Stigmatasının Doğrulanması sahnesinin 1958-1959 restorasyonu öncesi

Fresko dizisinin bu sahnesi rutubetten zarar gördüğü için 19. yüzyıl restoratörleri sahnedeki mimari unsurları Rönesans'ın perspektife dayalı akılcı ve üç boyutlu mekan anlayışına uygun olarak tamamlamışlardı. Fakat 1950'lerdeki restorasyon, sonraki katmanları temizleyerek rutubetten zarar görmüş alanları boş bıraktı.

Kaynak: John T. Paoletti, Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy* (London: Laurence King Publishing, 2005)



Resim G.128

Giotto di Bondone (1267-1337), Birader Agostino ile Assisi Piskoposunun Rüyaları, 1310-1321, fresko, 280 x 450 cm, Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa.

Giotto bu sahnede görsel ve işitsel deneyimleri vurgular. Agostino'nun baş ucunda duran bir birader sıra dışı bir şey duymuşçasına perdeyi aralayarak Agostino'nun yattığı odaya -ve aynı zamanda izleyicinin de baktığı resim yüzeyine- göz atar. Assisi piskoposunun yatağının başucunda uyuyakalmış hizmetkarı ise duyduğu bir ses onu uyandırmış gibidir. Francesco büyük ihtimalle freskonun rutubetten bir hâyli zarar görmüş olan orta kısmında yer alır.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.129

Giotto di Bondone (1267-1337), Soldan sağı Francesco'nun Ölümü ve Ruhunun Cennet'e Yükselişi, Birader Agostino ile Assisi Piskoposunun Rüyalari, Francesco'nun Stigmatasının Doğrulanması, 1297-1299, fresko, Yukarı Kilise, Assisi Bazilikası.

Giotto, Yukarı Kilise'deki Birader Agostino ile Assisi Piskoposunun Rüyalari sahnesinde kompozisyonun merkezine Francesco'yu yerleştirmemiştir. Çünkü (1) Francesco'nun Ölümü ve Ruhunun Cennet'e Yükselişi, (2) Birader Agostino ile Assisi Piskoposunun Rüyalari, (3) Francesco'nun Stigmatasının Doğrulanması sahneleri art arda gelir. Agostino ile piskoposun rüyalari bu üçlemenin en ortasında yer aldığı için Agostino yatağından doğrulduğunda, solundaki sahnede yer alan Francesco'nun Cennet'e yükselen ruhunu görmüş olur.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.130

Santa Croce'den Bardi Aziz Toulouselu Louis Şapeli

Anjou Hanedanı, papalık ve Bardi ailesi arasında siyasi ve ekonomik bir ittifak vardı.

14. yüzyıla gelindiğinde papalık ile Anjou Hanedanı'nın arası açılmaya başladığı hâlde Bardiler yüzyılın ilk yarısından aile şirketlerinin iflasına kadar papalığın ve hanedanın Floransa'daki çıkarlarını korumaya devam ettiler. Aile, 1313-1330'lu yıllar arasında da Anjou Hanedanı'nın hakim olduğu bölgelerde bankacılık ve ticari faaliyet alanını genişletti. Bardi Şapeli resimlenirken komün yönetimi, Louis'nin tahttan feragat etmesiyle başa geçmiş Robert'in idaresindeydi. Robert 1320-1330'larda şirketin Anjou topraklarındaki çıkarlarını destekledikçe, Bardiler de hamiliğini üstlendikleri Santa Croce'de Louis kültürünü destekleyeceklerdi. Bu bakımdan ailenin Santa Croce'de Toulouselu Louis'ye adanmış başka bir şapelin hamilik haklarını kiralaması tesadüf değildir.

Kaynak: Nancy M. Thompson



Resim G.131

Bardi Aziz Toulouselu Louis Şapeli batı penceresi

Pencerenin en üst kısmında solda Anjou Hanedanı'ndan Fransa Kralı Aziz Louis, onun yanında Toulouselu Louis yer alır.

Kaynak: Nancy M. Thompson

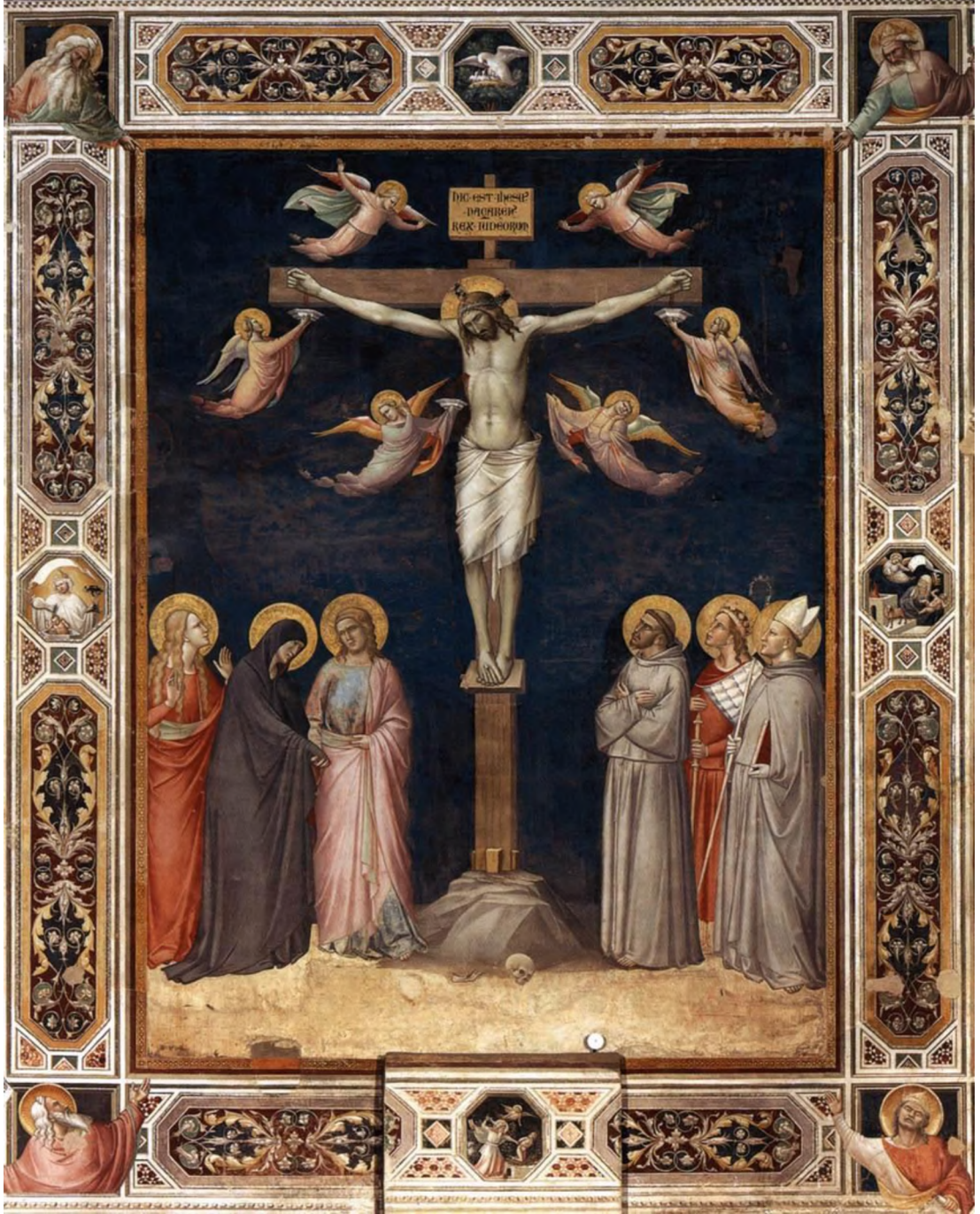


Resim G.132

Taddeo Gaddi (1300-1366), Son Akşam Yemeği, *Lignum vitae*, Azizlerin Mucizeleri, y. 1360, fresko, Santa Croce yemekhanesi, Floransa.

Aziz Toulouselu Louis temsilleri sadece Bardi Şapeli'nin orijinal vitray programında yer almaz. Aslında Louis'nin Santa Croce'de en az dokuz tasviri daha vardır. Bunlardan bazıları Taddeo Gaddi tarafından manastır yemekhanesine resmedilmiştir. Louis, *Lignum vitae*'de diğer Fransisken azizlerle birlikte ağacın yanındadır. Mucizelerinden biri de yaşam ağacının etrafındaki sahneler arasında görülür.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.133

Taddeo Gaddi (1300-1366), Çarmıha Gerilme, y. 1360, fresko, Santa Croce sakristisinden, Floransa.

Louis, Santa Croce sakristisinde, Çarmıha Gerili İsa'nın ayak ucunda, Francesco ve Fransa Kralı Aziz Louis'nin yanında yer alır. Yerleşik ikonografiye göre piskoposluk tacı ve asasıyla resmedilmiştir.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.134

Giovanni da Milano (1325-1370), Aziz Toulouselu Louis, Rinuccini Şapeli'nin *intrado*'sundan fresko, Santa Croce, Floransa.

Kaynak: WikiArt



Resim G.135

Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Toulouselu Louis, 1310-1321, fresko, Bardi Şapeli altar duvarından, Santa Croce, Floransa.

Aziz Toulouselu Louis, Gotik döneme özgü bir yonca kemerin altında, bir kaide üstünde durur. Ayakları dibinde Fransisken Tarikatı uğruna vazgeçtiği kraliyet tacı yer alır. Piskoposluk tacı, asası ve cübbesiyle Anjou hanedan armasının kırmızı beyazları içinde resmedilmiştir. Giotto, belli belirsiz de olsa, azizin piskoposluk giysisi altından Fransisken cübbesini gösterir, zira Louis Fransisken cübbesini giymeye devam etme şartıyla piskopos olmuştu.

Kaynak: Rona Goffen, *Spirituality in Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1988)



Resim G.136

Giovanni di Bonino (ö. 1345'ten sonra), Bardi Şapeli'nin orijinal vitraylı penceresi,
1317-1325, Santa Croce, Floransa.

Kaynak: Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali



Resim G.137

Bardi Şapeli'nin orijinal vitraylı penceresinden detay

Pencerede üç aziz ve ona karşılık gelen üç papanın tam boy temsilleri yer alır. Kompozisyonda her bir papa, bir Fransisken azize denk düşer. Resmedilen azizler yukarıdan aşağıya Francesco, Antonio ve Toulouselu Louis'dir; ama papalar sembolik biçimde ele alınmıştır.

Francesco, Bardi aile armasının hemen altında, solda yer alır. Azizin sadece ayaklarındaki stigmata yaraları belirgindir. Bir elinde ucunda haç olan bir asa, diğerinde ise (dilendiğini ima eden) bir tas tutar.

Kaynak: *The Art of the Franciscan Order in Italy*, ed. Willim R. Cook (Leiden: Brill, 2005)



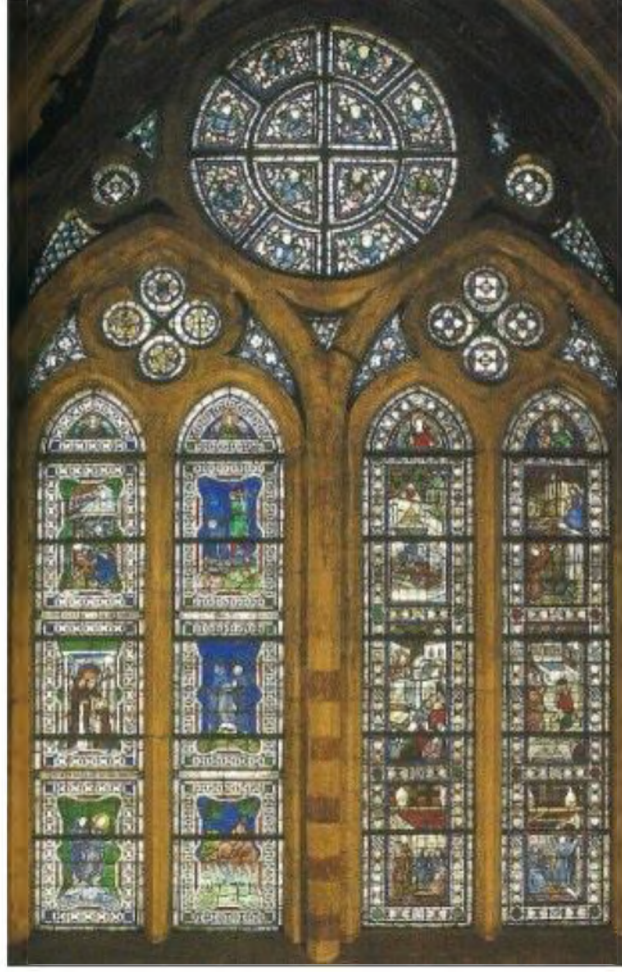
Resim G.138

Bardi Şapeli'nin orijinal vitraylı penceresinden detay

Francesco'nun çapraz aşağısında Padovalı Antonio yer alır. Sanatçı Antonio'nun akademisyen ve vaiz kişiliğini belirtmek için azizi ellerinde kitaplarla tasvir etmiştir.

Cübbesinin açık tonuyla Antonio'yu Francesco'dan ayırıştırarak kompozisyonda renksel bir denge yakalamaya çalışmıştır. Antonio'nun sol alt çaprazında, piskoposluk asası ve tacıyla Louis yer alır. Fransisken cübbesinin üstüne piskoposluk harmanisi giymiştir. Giovanni di Bonino, azizin harmanisini *fleur-de-lys*'lerle bezeyerek Louis'nin Anjou Hanedanı'nın bir üyesi olduğunun altını çizer.

Kaynak: *The Art of the Franciscan Order in Italy*, ed. Willim R. Cook (Leiden: Brill, 2005)



Resim G.139

Giovanni di Bonino (ö. 1345'ten sonra), San Antonio Şapeli'nden vitraylı pencere, y. 1316, Aşağı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi.

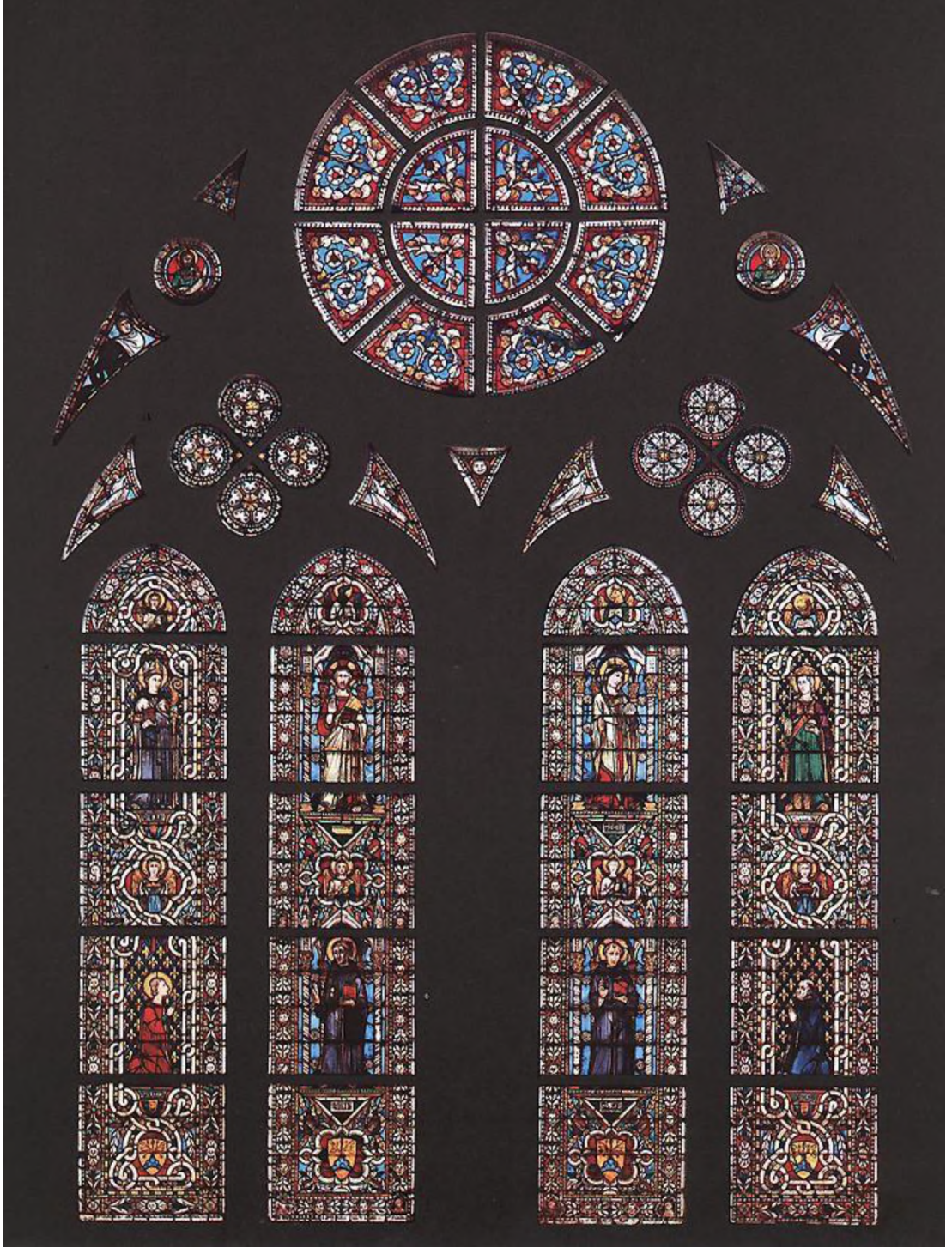
Kaynak: context.magic-nation.co.uk



Resim G.140

Giovanni di Bonino (ö. 1345'ten sonra) ve Simone Martini (1280/1285-1344), San Martino Şapeli'nden vitraylı pencere, y. 1312, Aşağı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.141

Giovanni di Bonino (ö. 1345'ten sonra) ve Simone Martini (1280/1285-1344), San Ludovico Şapeli'nden vitraylı pencere, y. 1312, 570 x 400 cm, Aşağı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi.

Kaynak: Web Gallery of Art



Resim G.142

Giovanni di Bonino (ö. 1345'ten sonra), San Caterina Şapeli'nden vitraylı pencere, Aşağı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi.

Kaynak: assisiweb.com

ÖZGEÇMİŞ

Duygu Şahin 2005-2009 yılları arası Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde eğitim gördü. 2009'da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat programında yüksek lisans öğrenimine başladı. 2012'de aynı anabilim dalının doktora programına kabul edildi.

TEZDEN ÜRETİLEN YAYINLAR

Şahin, Duygu, "Francesco ve Sultan: Fransisken İkonografisinde 'Ateşle İmtihan' Sahnesinin Doğuşu", 22. *Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyum Özet Kitabı*, (İstanbul: MSGSÜ Basımevi, 2018)