

**T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI  
BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ SANAT PROGRAMI**

**ANTİK DÜŞÜNCE VE SANATIN 15.-16. YÜZYIL BATI RESİM SANATI  
ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Hazırlayan:  
200226036 Burcu Pelvanoğlu**

**Danışman:  
Prof. Dr. Zeynep İnankur**

**İSTANBUL-2005**

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	IV
ÖZET	V
SUMMARY	VI
RESİMLER LİSTESİ	VII
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi	4
2. RÖNESANS:KAVRAM VE KAPSAM	6
3.ANTİK DÜŞÜNCENİN RÖNESANS DÜŞÜNCESİ ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI	10
3.1. Rönesans Düşüncesi	10
3.1.1. Rönesans Düşüncesini Hazırlayan Gelişmeler	10
3.1.2. Hümanizm	11
3.1.2.1. Dante Alighieri (1265-1321)	14
3.1.2.2. Francesco Petrarca (1304-1374)	15
3.1.2.3. Niccolo Machiavelli (1469-1527)	16
3.1.2.4. Giannozzo Manetti (1396-1459)	17
3.1.2.5. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1499)	18
3.1.2.6. Marsilio Ficino (1433-1499)	19
3.1.3. Yeni-Platonculuk	20
3.1.3.1. Marsilio Ficino (1433-1499)	21
3.1.3.2. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494)	23
3.1.4. Aristotelesçilik	24
3.1.5. Doğa Felsefesi	26
3.1.5.1. Nicolaus Cusanus (1401-1464)	27
3.1.5.2. Paracelsus (1493-1541)	29

3.1.5.3. Bernardinus Telesius (1508-1588)	30
3.1.5.4. Nikolaus Copernicus (1473-1543)	31
3.1.5.5. Giordano Bruno (1548-1600)	32
3.1.5.6. Johannes Kepler (1571-1630)	34
3.1.5.7. Galileo Galilei (1564-1642)	36
3.1.6. Devlet ve Hukuk Felsefesi	38
3.1.6.1. Niccolo Machiavelli (1469-1527)	39
4. ANTİK SANATIN RÖNESANS SANATI ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI	42
4.1. Rönesans Sanat Felsefesi	42
4.2. Hümanizmin Sanata Yansıması: Portreler ve Figüratif Sanat	47
4.3. Doğa Felsefesinin Sanata Yansıması	50
4.4. Rönesans Döneminde Sanatçıların Antikiteye Yaklaşımları	53
4.5. Rönesans Döneminde Antik Sanat Eserlerinin Tahribi	58
4.6. Restorasyonlar ve Sanata Etkileri	61
4.7. Rönesans Döneminde Arkeolojik Bilgi ve Sanatsal Yaratıyla İlişkisi	62
5. RÖNESANS RESİM SANATI	66
5.1. Rönesans Resim Sanatı ve Antikite	66
5.2. Rönesans'ın Öncüleri: 14. Yüzyıl	68
5.2.1. Giotto di Bondone (1267-1337)	69
5.2.2. Ambrogio Lorenzetti (1295-1384)	71
5.3. 15. Yüzyıl Floransa Okulu	75
5.3.1. Masaccio (1401-1428)	76
5.3.2. Fra Angelico (c.1387-1455)	80
5.3.3. Paolo Uccello (1397-1475)	82
5.3.4. Antonio del Pollaiuolo (1431-1498)	85
5.3.5. Sandro Botticelli (1445-1510)	87
5.3.6. Domenico Ghirlandaio (1449-1494)	95

5.4. Piero della Francesca (1410/20-1492)	99
5.5. Andrea Mantegna (c.1431-1506)	103
5.6. 16. Yüzyıl Roma Okulu	111
5.6.1. Leonardo da Vinci (1452-1519)	113
5.6.2. Raffaello (1483-1520)	117
5.6.3. Michelangelo (1475-1564)	123
5.7. Venedik Okulu	127
5.7.1. Giovanni Bellini (1426-1516)	128
5.7.2. Carpaccio (1472-1526)	129
5.7.3. Giorgione (c.1478-1510)	130
5.7.4. Tiziano (c.1477-1576)	133
5.7.5. Veronese (1528-1588)	137
6. SONUÇ	140
7. RESİMLER	144
8. KAYNAKLAR	237
8.1. Ansiklopediler	237
8.2. Kitaplar	237
8.3. Makaleler	245
8.4. Web Siteleri	246
9. ÖZGEÇMİŞ	248

## ÖNSÖZ

“Antik Düşünce ve Sanatın 15.-16. Yüzyıl Batı Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları” konulu yüksek lisans tezimi sonuçlandırırken, katkılarından, içten desteğinden ve anlayışından ötürü danışman hocam Prof. Dr. Zeynep İnankur’a, teknik yardımları ve sınırsız destekleri nedeniyle Yrd. Doç. Dr. Sinan Güler, Sedef Güler, Yrd. Doç. Dr. Nilüfer Öndin ve Araş. Gör. Osman Erden’e, programlarını aksattığım Haşim Nur Gürel’e teşekkür ederim.

BURCU PELVANOĞLU

HAZİRAN, 2005

## ÖZET

“Antik Düşünce ve Sanatın 15.-16. Yüzyıl Batı Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları” konulu yüksek lisans tezinde, öncelikle Antik dönem düşüncesinin 15. ve 16. yüzyıl yani Rönesans düşüncesi üzerindeki etkileri incelenmiş ve buna bağlı olarak bu dönemin sanat felsefesi irdelenmiştir. Düşünsel alt yapının oluşmasından sonra, antik sanat örneklerinin ve antik düşüncenin 15. ve 16. yüzyıl Rönesans sanatında nasıl ele alındığı üzerinde durulmuş ve bu bağlamda 15. Yüzyıl Floransa Okulu, 16. Yüzyıl Roma Okulu ve Venedik Okulu’ndan seçilen örnekler üzerinde yoğunlaşmıştır.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Antik düşünce, Antik sanat, Antik mitoloji, Antikite, Yeni-Platonculuk, Rönesans sanatı.

## SUMMARY

In the master thesis entitled “Influences of Antique Thought and Art on 15th-16th Centuries Renaissance Painting”, the impacts of antiquity on Renaissance thought has been explored in connection with the art philosophy of the period. After this theoretical background, the effects of antique art and philosophy on Renaissance painting, based on samples chosen from 15th Century Florentine School, 16th Century Roman and Venetian Schools are examined in depth.

**KEY WORDS:** Antique Thought, Antique Art, Antique Mythology, Antiquity, Neo-Platonism, Renaissance Art.

## RESİMLER LİSTESİ

SAYFA NO:

Resim:1. Altichiero, İmparator Maximian, c.1364, fresko, ayrıntı. Palazzo Scaligero, Loggia di Can Signorio, Verona.	144
Resim:2. Gentile da Fabriano (?), klasik heykellerden etütler, c.1427-1432, Codex Vallardi, Musée du Louvre, Paris.	145
Resim:3. Marsyas Figürü, İ.Ö. 3. yüzyıla ait Yunan orijinali kopyası, Galleria degli Uffizi, Floransa.	146
Resim:4. Marten van Heemskerck, Michelangelo'nun Roma Casa Galli Avlusu'nda yer alan Baküs heykelinin çizimi (Vermeule'den).	147
Resim:5. Marten van Heemskerck, Villa Madama Bahçeleri'nde yer alan Villa Madama Zeus'u çizimi (Vermeule'den).	148
Resim:6. Villa Madama Zeusu, Musée du Louvre, Paris.	149
Resim:7. Athanadoros, Hagesandros, Polydoros, Laokoon Heykeli, İ.S. 1. yüzyıl, mermer, Palazzo Vaticano, Vatikan.	150
Resim:8. Myron, Discobolos, İ.Ö. 450, bronz orijinalinden Roma döneminde yapılan mermer kopyası, Museo Nazionale Romano, Roma.	151
Resim:9. Monnot tarafından restore edilen Myron'un Discobolos heykeli, Museo Capitolino, Roma.	152
Resim:10. Giotto di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, c.1305, fresko, 185 x 200 cm, Capella degli Scrovegni, Padua.	153
Resim:11. Giotto di Bondone, Enrico degli Scrovegni Portresi, c.1305, fresko, Capella degli Scrovegni, Padua.	154
Resim:12. Ambrogio Lorenzetti, İyi Yönetim Kötü Yönetim, c.1338, fresko,(İyi Yönetim bölümü), Palazzo Pubblico, Siena.	155
Resim:13. Roma İmparatoru Neron'un bronz sikkesi, İ.S.66-68, Museum of Fine Arts, Boston.	156



Resim:14. Kallimachos, Nike, İ.Ö.5. Yüzyıl, mermer, Mouseio Acropoleos, Atina.	157
Resim:15. Ambrogio Lorenzetti, İyi Yönetimin Etkileri, c.1338, fresko, Palazzo Pubblico, Siena.	158
Resim:16. Venüs-Genetrix, İ.Ö. 3. Yüzyıl, Galleria degli Uffizi, Floransa.	159
Resim:17. Ambrogio Lorenzetti, Yaz, c.1338, Palazzo Pubblico, Siena.	160
Resim:18. Masaccio, Kutsal Üçlü, 1425, fresko, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa.	161
Resim:19. Masaccio, Vergi, c.1427-28, fresko, 255 x 598 cm, Capella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Floransa.	162
Resim:20. Santa Maria Maggiore Mozaikleri, İ.S. 5.yüzyıl, Roma.	163
Resim:21. Sokrates heykeli (ayrıntı), İ.Ö. 5. yüzyıl (Vermeule'den).	164
Resim:22. Masaccio, Cennetten Kovuluş, c. 1425, fresko, 208 x 88 cm, Capella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Floransa.	165
Resim:23. Fra Angelico, Son Karar, c.1433, panel üzerine tempera, 105 x 210 cm, Museo di San Marco, Floransa.	166
Resim:24. Fra Angelico, Meryem'e Müjde, c.1450, fresko, 230 x 297 cm, Museo di San Marco, Floransa.	167
Resim:25. Paolo Uccello, San Romano Savaşı, orta panel, c.1456, panel üzerine tempera, 182 x 323 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.	168
Resim:26. Paolo Uccello, San Romano Savaşı, sol panel, c.1456, panel üzerine tempera, National Gallery, Londra.	169
Resim:27. Paolo Uccello, San Romano Savaşı, sağ panel, c.1456, panel üzerine tempera, 180 x 316 cm, Musée du Louvre, Paris.	170
Resim:28. İskender Mozaiği, Yunan ressam Philoexenos'a ait, İ.Ö.310 tarihli pano resminin Roma dönemine ait mozaik kopyası. İ.Ö. 1. yüzyıl, Faunlar Evi, Pompei, Museon Nazionale, Napoli.	171
Resim: 29. Paolo Uccello, Sir John Hawkwood, 1436, fresko (tuvale aktarılmış), 820 x 515 cm, Duomo, Floransa.	172
Resim:30. Andrea del Castagno, Niccolò da Tolentino, 1455-1456, fresko (tuvale aktarılmış), 833 x 512 cm, Duomo, Floransa.	173

- Resim:31. Donatello, Gattamelatta, 1447-1450, bronz, 340 x 390 cm, Piazza del Santo, Padua. 174
- Resim: 32. Antonio del Pollaiuolo, Aziz Sebastian'ın Şehit Edilişi, 1473-75, panel, 292 x 203 cm, National Gallery, Londra. 175
- Resim:33. Antonio del Pollaiuolo, Apollon ve Daphne, ahşap üzerine tempera, 30 x 20 cm, National Gallery, Londra. 176
- Resim:34. Sandro Botticelli, Primavera, c. 1482, panel üzerine tempera, 203 x 314 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa. 177
- Resim:35. Misterler Evi (Gizler Villası), İ.Ö. 60-50, Pompei. 178
- Resim:36. Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, c. 1485, tuval üzerine tempera, 172.5 x 278.5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa. 179
- Resim:37. Praxiteles, Knidos Afroditi, İ.Ö. 350-340'a ait Yunan orijinalinden yapılan Roma kopyası, Museo Vaticano, Vatikan. 180
- Resim:38. Sandro Botticelli, Pallas ve Kentaur, c.1482, tuval üzerine tempera, 205 x 147.5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa. 181
- Resim:39. Sandro Botticelli, Lorenzo Tornabuoni ve Liberal Sanatlar, c. 1486, fresko (tuvale aktarılmış), 238 x 284 cm, Musée du Louvre, Paris. 182
- Resim:40. Sandro Botticelli, Üç Güzellerin Genç Kadına Armağanı, c.1484, fresko (tuvale aktarılmış), 211 x 284 cm, Musée du Louvre, Paris. 183
- Resim:41. Villa Albani, Horae, lahit kabartmalarından ayrıntı, Santa Barbara, California, Museum of Art. 184
- Resim:42. Sandro Botticelli, İftira (Apelles), c. 1494, ahşap üzerine tempera, 62 x 91 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa. 185
- Resim:43. Andrea Mantegna, İftira (Apelles), c.1505, kağıt üzerine mürekkep, British Museum, Londra. 186
- Resim:44. Domenico Ghirlandaio, Azize Fina'nın Cenazesi, c.1474, fresko, Collegiata, San Gimignano, Floransa. 187
- Resim:45. Domenico Ghirlandaio, Papa'nın Fransisken Tarikatını Tanıması, c.1485, fresko, 370 cm genişliğinde, Cappella Sassetti, San Trinita, Floransa. 188

- Resim:46. Domenico Ghirlandaio, Çobanların Secdesi, 1485,  
panel üzerine tempera, 167 x 167 cm, Cappella Sassetti, San Trinita,  
Floransa. 189
- Resim:47. Hugo van der Goes, Portinari Altarı, ahşap üzerine yağlıboya,  
253 x 586 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa. 190
- Resim:48. Piero della Francesca, İsa'nın Kırbaçlanması, c.1470,  
ahşap üzerine karışık teknik, 58.4 x 81.5 cm, Galleria Nazionale del  
Marche, Urbino. 191
- Resim:49. Praxiteles, Hermes ve Çocuk Dionyssos, İ.Ö.340,  
Arhaiologiko MouseioOlympias, Olimpia. 192
- Resim:50. Piero della Francesca, İsa'nın Vaftizi, c.1440-1450,  
panel üzerine tempera, 167 x 116 cm, National Gallery, Londra. 193
- Resim:51. Piero della Francesca, Meryem ve Çocuk İsa  
(Montefeltro Palası), c.1473, panel üzerine yağlıboya, 248 x 170 cm,  
Pinacoteca di Brera, Milano. 194
- Resim:52. Piero della Francesca, Battista Sforza ve Federigo da  
Montefeltro, c. 1465-1466, panel üzerine yağlıboya, her panel  
47 x 33 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa. 195
- Resim:53. Piero della Francesca, Battista Sforza ve Federigo da  
Montefeltro, c. 1465-1466, arka yüz, panel üzerine yağlıboya,  
her panel 47 x 33 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa. 195
- Resim:54. Jacopo Bellini, Roma mezar anıtlarından çizimler, c.1450,  
parşömen üzerine mürekkep, Musée du Louvre, Paris. 196
- Resim:55. Andrea Mantegna, Aziz Giovanni'nin Yargılanması, 1451,  
fresko, tahrip olmuş, Eremitani Kilisesi, Ovetari Şapel, Padua. 197
- Resim:56. Mantegna, Aziz Sebastian, 1456-1459, panel, 255 x 140 cm,  
Musée du Louvre, Paris. 198
- Resim:57. Andrea Mantegna, Aziz Sebastian, 1457-58, ahşap,  
60 x 38 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana. 199
- Resim:58. Andrea Mantegna, Sezar'ın Zaferi, Court Palace, Hampton. 200

Resim:59. Andrea Mantegna, Roma'da Kybele Kültüne Giriş, 1505-1506, National Gallery, Londra.	201
Resim:60. Roma Lahidi, County Museum, Los Angeles.	201
Resim:61. Musa ve Sirenli Lahit, Metropolitan Museum of Art, New York.	201
Resim:62. Andrea Mantegna, Mantegna Evi, 1476-1496, zemin planı, Mantua.	202
Resim:63. İ.S. 2. yüzyıl Roma Faustina Büstü, mermer, Andrea Mantegna Koleksiyonu, Museo del Palazzo Ducale, Mantua.	203
Resim:64. Andrea Mantegna, Andrea Mantegna'nın Mezarı, c.1504, mermer ve bronz, San Andrea, Mantua.	204
Resim:65. Leonardo da Vinci, Meryem'e Müjde, 1472-1475, ahşap üzerine tempera, 98 x 217 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.	205
Resim:66. Leonardo da Vinci, Anghiari Savaşı Eskizi, c.1503, 45.2 x 63.7 cm, Musée du Louvre, Paris.	206
Resim:67. Leonardo da Vinci, Trivulzio Anıtı Eskizi, 1511-12, Royal Library, Windsor.	207
Resim:68. Roma İmparatoru Trajan, sikke, Museum of Fine Arts, Boston.	208
Resim:69. Leonardo da Vinci, Neptün Savaş Arabasında, eskiz, 1504, Royal Library, Windsor.	209
Resim:70. Villa Hadrian'ın frizi, eskiz, Royal Library, Windsor.	209
Resim:71. Leonardo da Vinci, Merkezi Planlı Kilise Çizimleri.	210
Resim:72. Raffaello, Meryem'in Evlenmesi (Sposalizio), 1504, panel üzerine yağlıboya, 170 x 117 cm, Pinacoteca di Brera, Milano.	211
Resim:73. Pietro Perugino, Meryem'in Evlenmesi, 1500-1504, ahşap üzerine yağlıboya, 234 x 185 cm, Musée des Beaux-Arts, Caen.	212
Resim:74. Raffaello, Üç Güzeller, 1504-1505, panel üzerine yağlıboya, 17 x 17 cm, Musée Condé, Chantilly.	213
Resim:75. Raffaello, Atina Okulu, 1509, fresko, 770 cm genişliğinde, Stanza della Segnatura, Palazzo Pontifici, Vatikan.	214

Resim:76. Raffaello, Antik dönem kalıntılarından çizimler, c.1512, The Royal Collection, Londra.	215
Resim:77. Lorenzetto, Raffaello'nun Mezarı, 1520, mermer, Pantheon, Roma.	216
Resim:78. Michelangelo, Sistine Şapel Tavan Freskoları, genel görünüm, 1508-1512, Vatikan.	217
Resim:79. Michelangelo, Sistine Şapel Tavanı (Ayrıntı)	218
Resim:80. Belvedere Torsu, İ.Ö. 1. yüzyıla ait Roma kopyası, Museo Vaticano, Vatikan.	218
Resim:81. Michelangelo, Adem'in Yaratılışı, 1510, fresko, 280 x 570 cm, Sistine Şapel, Vatikan.	219
Resim:82. Michelangelo, Cumae Sybillası, Sistine Şapel Tavanı.	220
Resim:83. Michelangelo, Erythreia Sibyllası, Sistine Şapel Tavanı.	221
Resim:84. Michelangelo, Delphica Sybillası, Sistine Şapel Tavanı.	222
Resim:85. Michelangelo, Libica Sybillası, Sistine Şapel Tavanı.	223
Resim:86. Michelangelo, Persicha Sybillası, Sistine Şapel Tavanı.	224
Resim:87. Michelangelo, Son Karar, 1537-1541, fresko, 1370 x 1220 cm, Sistine Şapel, Vatikan.	225
Resim:88. Giovanni Bellini, Aziz Zaccaria Altarı, 1505, tuval üzerine yağlıboya, 500 x 235 cm, San Zaccaria, Venedik.	226
Resim:89. Carpaccio, Aziz Augustinus Çalışma Odasında, c.1503, tuval üzerine yağlıboya, 144 x 208 cm, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedik.	227
Resim:90. Giorgione, Üç Filozof, c.1509-1510, tuval üzerine yağlıboya, 123.5 x 144.5 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.	228
Resim:91. Giorgione, Fırtına, c.1505, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 73 cm, Galleria dell'Accademia, Venedik.	229
Resim:92. Giorgione, Fête Champêtre (Kır Konseri), 1508-1509, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 138 cm, Musée du Louvre, Paris.	230
Resim:93. Tiziano, Kutsal Aşk Dindışı Aşk, 1514, tuval üzerine yağlıboya, 118 x 279 cm, Galleria Borghese, Roma.	231

- Resim:94. Tiziano, Urbino Venüsü, 1538, tuval üzerine yağlıboya,  
119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa. 232
- Resim:95. Tiziano, Danae, 1544, tuval üzerine yağlıboya,  
117 x 69 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli. 233
- Resim:96. Veronese, Giustiniana Volpi ve Yaşlı Hizmetkar,  
Villa Barbaro Volpi freskolarından, 1561. 234
- Resim:97. Veronese, Kana Düğünü, 1563, tuval üzerine yağlıboya,  
666 x 990 cm, Musée du Louvre, Paris. 235
- Resim:98. Veronese, Venedik'in Zaferi, 1585, tuval üzerine yağlıboya,  
756 x 482 cm, Palazzo Ducale, Sala dei Maggiore Consiglio, Venedik. 236

# 1. GİRİŞ

## 1.1. Çalışmanın Amacı

“Antik Düşünce ve Sanatın 15.-16. Yüzyıl Batı Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları” konulu yüksek lisans tezinin başlıca amacı, Ortaçağ’dan başlayarak antik öğelerden yararlanan Avrupa resim sanatının, Yunan ve Roma sanatı’ndan ve düşüncesinden en çok 15.-16. yüzyıllarda yani Rönesans döneminde etkilenmesinin nedenlerini ortaya koymak olacaktır. 15. ve 16. yüzyılda antik sanattan olduğu kadar antik düşünceden de yararlanılmıştır. Antikçağ felsefesinin yanıt aradığı soruların büyük bir bölümünü yeniden gündeme getiren Rönesans felsefesinin bu bağlamda insana ve doğaya yönelmesi, Ortaçağ düşüncesinin aksine, gözlerini öte dünyadan yaşanan dünyaya çevirmesi; ideal insanı arayan Rönesans düşünürünün de onu Antikçağ kaynaklarında araması, sanat alanında antik formlara dönüşü gündeme getirmiş, sanat yapıtları ile dönemin düşüncesi ayrılmaz bir bütün oluşturmuştur. Bu tezde de 15-16. yüzyıl resim sanatının düşünsel arka planı çerçevesinde değerlendirilmesi hedeflenmiştir.

## 1.2. Çalışmanın Kapsamı

“Antik Düşünce ve Sanatın 15.-16. Yüzyıl Batı Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları” konulu yüksek lisans tezinin “Rönesans: Kavram ve Kapsam” adlı bölümü (Bölüm.2), bir terim olarak Rönesans’ın tanımı ve içeriğine ayrılmıştır. Bu bölümde, Rönesans’ın bir kavram olarak ne anlam ifade ettiği, konuyla doğrudan ilişkili olduğu düşünüldüğünden bu dönemin hangi zaman aralıklarına ve nasıl tarihlendirildiği incelenmiştir.

“Antik Düşüncenin Rönesans Düşüncesi Üzerindeki Yansımaları” başlığını taşıyan bölümde (Bölüm.3), 11. yüzyılda olgunluk seviyesine erişen Ortaçağ düşüncesinin 12. ve 13. yüzyıllarda çözülmeye başlaması, 14. yüzyılda Nominalizm ile dikkatlerin metafizik dünyadan bu dünyaya çevrilmesi ve Rönesans düşüncesinin temellerinin atılmasına bağlı olarak, Rönesans’ı hazırlayan gelişmeler ortaya konmuştur. Bundan sonra, antik dönem düşünce akımları ve Rönesans dönemi düşünce akımlarını tek tek açıklamak yerine, Hümanizm, Yeni-Platonculuk, Aristotelesçilik, bu dönemdeki bilimsel gelişmelere koşut olarak gelişen doğa felsefesi, devlet ve hukuk felsefesinin antik dönemdeki kökenleri araştırılmış ve bunların Rönesans düşüncesini nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. Bu bölümde Rönesans düşüncesinin ana eksenini oluşturan Hümanizm (Bölüm.3.1.2.) ve Yeni-Platonculuk (Bölüm.3.1.3.) birbirleri içinde verilebilecek başlıklar olmakla birlikte gerek okuma kolaylığı sağlaması ve gerekse tarihsel gelişimlerinin daha yalın bir anlatımla ortaya konabilmesi açısından bunların ayrı başlıklar altında sunulması tercih edilmiştir. Bu nedenle hem Hümanizm’in hem de Yeni-Platonculuk’un temel düşüncesi olan “Eros doktrini” yalnız Hümanizm bölümünde ele alınmıştır. Aynı şekilde, aslında Hümanizm’in dünyevi kolunu oluşturan Devlet ve Hukuk Felsefesi (Bölüm.3.1.6.) bölümü de, okuma kolaylığı göz önünde bulundurularak ayrı bir başlık altında incelenmiştir. Devlet ve Hukuk Felsefesi bölümünde, Antik dönem devlet yapısından hareketle Rönesans dönemi devlet yapısının kuramsal temelini oluşturan Machiavelli (1469-1527) ve onun *Hükümdar* adlı yapıtı ele alınmış, aynı başlık altında incelenebilecek olan Thomas More (1478-1535), İngiltere’de etkili olması bakımından, Tommaso Campanella (1569-1639) da, yapıtının Rönesans dönemi sonrasında yayınlanması bakımından konu içine alınmamıştır. “Antik Düşüncenin Rönesans Düşüncesi Üzerindeki Yansımaları” adlı bu üçüncü bölümde Rönesans döneminde yeniden gündeme gelen antik düşünce akımlarından Atomizm ve Septisizm (Şüphencilik), esas itibarıyla Fransa’da yankı bulduğundan buraya alınmamıştır.



Tezin dördüncü bölümü “Antik Sanatın Rönesans Sanatı Üzerindeki Yansımaları” olarak belirlenmiş, bu bölümde antik sanat felsefesinin Rönesans sanat felsefesi ve sanatı üzerindeki etkileri, Rönesans döneminde sanatçıların antikiteye olan yaklaşımları, antik sanat eserlerinin yaygınlaşması, restorasyonlar, arkeolojik keşifler ve bunların Rönesans sanatı üzerindeki etkileri incelenmiştir.

“Rönesans Resim Sanatı” adını taşıyan beşinci bölümde antikitenin Rönesans resminde nasıl kullanılmaya başlandığı açıklanmış (Bölüm.5.1.), 14. yüzyılda Rönesans resim sanatının öncüleri kabul edilen Giotto di Bondone (1267-1337) ve Ambrogio Lorenzetti’nin (1295-1384) Ortaçağ sanatından nasıl ayrıldıkları ve antikiteyle olan ilişkileri üzerinde durulmuştur (Bölüm.5.2.). Bundan sonra 15. yüzyılın ilk yarısı itibariyle Batı Avrupa sanatında bir merkez olan Floransa Okulu ele alınmış, Floransa Okulu sanatçılarından Masaccio (1401-1428), Fra Angelico (c.1387-1455), Paolo Uccello (1397-1475), Antonio del Pollaiuolo (1431-1498), Sandro Botticelli (1445-1510) ve Domenico Ghirlandaio’dan (1449-1494) seçilen örnekler doğrultusunda bu sanatçıların antik sanat ve antik düşünce kaynaklı Rönesans düşüncesinden ne ölçüde etkilendikleri incelenmiştir (Bölüm.5.3.). Piero della Francesca (1410/20-1492), Floransa Okulu sanatçılarıyla paralel bir üslup sergiliyor olsa da, asıl olarak Urbino’da çalıştığı için; Andrea Mantegna (c.1431-1506), kaynaklarda Venedik Okulu’na dahil edilmekle birlikte, Padua’da eğitim görmesi, eğitim gördüğü yıllarda Padua’ya gelen Floransalı heykeltıraş Donatello’nun (1386-1466) antikiteye olan ilgisinden etkilenmesi ve Padua, Mantua, Ferrara gibi çok sayıda kentte çalışmış olması nedeniyle ayrı olarak ele alınmıştır (Bölüm.5.4. ve Bölüm.5.5.).

Bunu izleyen bölümde (Bölüm.5.6.), 16. yüzyılda yapılan kazılar ile antik eserlerin gün ışığına çıkarılmasına bağlı olarak önemli bir sanat merkezi olan Roma Okulu ele alınmış ve Roma Okulu sanatçılarından Leonardo da Vinci (1452-1519), Raffaello (1483-1520) ve Michelangelo’dan (1475-1564) seçilen örnekler üzerinden

bu dönemde antikiteye bakışın değişimi incelenmiştir. Daha sonra Venedik Okulu ele alınmış, ancak burada 15. yüzyılın ortalarına kadar Geç Gotik ya da Uluslararası Gotik üslubun hüküm sürmesi nedeniyle Venedik Okulu'nun 16. yüzyılına ağırlık verilmiştir. Bu bağlamda 15. yüzyıl sanatçılarından sadece Giovanni Bellini (1426-1516) ve Carpaccio'ya (1472-1526) yer verilmiştir (Bölüm.5.7.).

Tezin başlığı “Antik Düşünce ve Sanatın 15.-16. Yüzyıl Batı Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları” olarak belirlendiyse de, İtalya'nın antik kültür mirasını barındıran bir ülke olması dolayısıyla İtalyan sanatçıların antik eserleri inceleme şanslarının Avrupa'nın diğer ülkelerindeki sanatçılara göre fazla olması, dahası 15. yüzyılda Floransa'da kurulan Platon Akademisi'ndeki felsefi ve edebi çalışmaları yine İtalyan sanatçıların daha kolay takip edebilmesi bu konuda İtalya'yı öne çıkardığından çalışmaya bir sınır getirilmiş ve antik düşünce ve sanatın 15.-16. yüzyıl İtalyan resim sanatı üzerindeki yansımaları üzerinde yoğunlaşmıştır.

### **1.3. Çalışmanın Yöntemi**

Bu çalışmada, Ortaçağ'dan Yeniçağ'a geçiş niteliğindeki Rönesans düşüncesinin Antikçağ düşüncesi ile paralelliklerinin ortaya konabilmesi için gerekli alt yapının oluşturulmasına özen gösterilmiş, bunun için de Antik Yunan ve Roma mitolojisi, düşüncesi ve sanatı üzerinde araştırmalar yapılmıştır. Bu aşamada öncelikle felsefe tarihini içeren kaynaklardan ve antik dönem düşünürlerinin diyaloglarından, metinlerinden yararlanılmıştır. Bunun gibi, Rönesans döneminde eser veren hümanistlerin, edebiyatçıların, sanat kuramcılarının yapıtları da incelenmiş ve bu bağlamda Rönesans düşüncesi ve sanatının antik düşünce ve sanattan yararlanması açıklanmaya çalışılmıştır. Son olarak da, sanatçılardan seçilen örnekler eşliğinde bu konuya açıklık getirilmesi araştırmanın temel yöntemi olarak belirlenmiştir.

## 2. RÖNESANS:KAVRAM VE KAPSAM

Fransızca bir sözcük olan “Renaissance”, 18. yüzyılın sonlarında Fransız sanat tarihçileri tarafından, 16. yüzyıl başlarında İtalyan yapılarındaki antik mimari formlarının yeniden kullanılmasını açıklamak üzere kullanılmaya başlamıştır. Terim, daha sonraları tüm 15. ve 16. yüzyılları kapsayacak şekilde genişletilmiş, resim, heykel ve dekoratif sanatları da içine almıştır. <sup>1</sup> Rönesans sözcüğü, dar anlamıyla Antikçağ üzerindeki incelemelerin yenilenmesi, yeniden doğması anlamına gelmekle birlikte bu tanım, Rönesans’ın sadece bir yönünü ortaya koymaktadır. Çünkü bu dönemde sadece Antikçağ üzerindeki incelemeler yeniden ortaya çıkmamış, beraberinde temelli bir entelektüel hareket de söz konusu olmuştur. Genel olarak 14. yüzyıldan 16. yüzyılın sonuna tarihlenen Rönesans döneminde, başta İtalya olmak üzere Avrupa’da büyük değişiklikler meydana gelmiş; bilimden felsefeye, felsefeden sanata ve edebiyata uzanan bu değişiklikler, klasik dönemdeki kavram ve değerlerin yeniden doğuşu ve yeni ideaların gelişimi olarak tanımlanmış ve “Rönesans” adını paylaşmışlardır.<sup>2</sup>

Bir terim olarak “Rönesans”, ilk kez Giorgio Vasari’nin (1511-1574) 1550 tarihli *Le vite de’ piu architetti, pittori, e scultori italiani...* (En Ünlü İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Yaşamları...) adlı kitabında sanatların yeniden doğuşu anlamında kullanılmıştır.<sup>3</sup> Vasari, “rinascita” sözcüğü ile Gotik ve Bizans barbarlıklarından kurtulan sanatların aydınlığa çıkışını tanımlamıştır. 15. yüzyıl hümanistlerinden Marsilio Ficino da (1433-1499), 1492 yılında Almanya’daki bir mektup arkadaşına, bu konuya ilişkin görüşlerini şöyle dile getirmiştir: “*Bu çağ, altın*

<sup>1</sup> Leonard BARKAN, *Unearthing the Past Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, 89.

<sup>2</sup> Jocelyn HUNT, *The Renaissance*, 1.

<sup>3</sup> Giorgio VASARI, *Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, ed. E.W. Blashfield, A.A. Hopkins, Volume I-IV, New York, 1926.

*bir çağ. Neredeyse soyu tükenmekte olan liberal sanatların ışıklarına kavuştuğu çağ: Gramer, şiir, retorik, resim, heykel, mimar, ve müzik...”*<sup>4</sup>

Terimin anlamının edebiyat ve sanat etkinliği olarak belli bir dönemi içermesi ve yaygınlaşması 18. yüzyılda gerçekleşirken Rönesans üzerine incelemeler, 19. yüzyılda başlamıştır.<sup>5</sup> Fransız tarihçi Jules Michelet (1798-1874), 1855 tarihli *Fransız Tarihi*'nin bir bölümünü “Rönesans” (La Renaissance) olarak adlandırırken 1860 yılında İsviçreli sanat tarihçisi Jacob Burckhardt (1818-1897), *İtalya’da Rönesans Kültürü* adlı kitabında, Rönesans kültürünü organik bir bütün olarak tanımlamış; bu döneme damgasını vurduğunu belirttiği “dünyanın keşfi” ve “insanın keşfi”ni klasik edebiyatın yeniden doğuşundan çok insan düşüncesinin yeni atılımlarına bağlamıştır.<sup>6</sup>

Rönesans sözcüğü tanımlanırken, klasik değer ölçülerine bilinçli olarak dönüş ve klasik örneklerin bilinçli olarak taklit edilmesi gerçeği üzerinde durulmuştur. Ancak klasik örneklerin kullanımı Ortaçağ boyunca da sürmüştür; Ortaçağda da klasik değer ölçülerine “bilinçli dönüşler” gerçekleşmiştir. “Rönesans öncesi yeniden doğuş” örneklerini sanat tarihçisi Erwin Panofsky (1892-1968) sistematize etmiştir. *Renaissance and Renascences in Western Art* adlı kitabında Panofsky, Karolenj döneminde, Otto ve Anglo-Sakson dönemlerinde antikitenin canlandırılmasından ve 12. yüzyıl Rönesansından söz etmektedir.<sup>7</sup> Kültür tarihçisi Arnold Toynbee de, 500-1500 tarihleri arasında Batı uygarlığının üç kez Helenistik çağa döndüğünü belirtmiştir.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> John HALE, **The Civilization of Europe in the Renaissance**, 586.

<sup>5</sup> 1829’da Balzac (1799-1850), *Le Bal de Sceaux*’da, Ortaçağ’ı izleyen İtalyan resminden söz ederken “Rönesans” sözcüğünü kullanmış; John Ruskin (1819-1900) 1851’de yayınladığı *Stones of Venice*’de (Venedik’in Taşları) “The Renaissance Period”(Rönesans dönemi) ifadesine yer vermiştir.

<sup>6</sup> Jacob BURCKHARDT, **İtalya’da Rönesans Kültürü I**, 255.

<sup>7</sup> Erwin PANOFKY, **Renaissance and Renascences in Western Art**, 55.

<sup>8</sup> Arnold TOYNBEE, **Tarih Bilinci**, 60.

Günümüz tarihçileri ve özellikle Ortaçağ araştırmacıları Rönesans ile Ortaçağ'ı birbirine tümüyle zıt dönemler olmaktan ziyade birbirinin devamı olan, birinin diğerinin içinde biçimlendiği dönemler olarak görme eğilimindedirler. Bu araştırmacılara göre, Rönesans insanı aslında bir Ortaçağ kişisidir; Rönesans, tekil değil çoğul bir anlama sahiptir ve bu bağlamda Ortaçağ'da da çeşitli "renascence"lerden söz edilebilir.<sup>9</sup> Diğer bir deyişle, Rönesans'ı yeni bir çağın başlangıcındaki küçük bir aşama olarak görmek gerekmektedir.<sup>10</sup> Seçkinler katında sınırlandırılabilir bir fenomen olan Rönesans döneminin belirleyici öğelerinin pek çoğunun Ortaçağ'dan devralındığı görülür. Ancak Rönesans'ı tanımlarken de, dönemin Ortaçağ ile ilişkisini sorgularken de Antikçağ'ın değerleri devreye girmektedir.

Rönesans'ın başlangıcı, onu hazırlayan gelişmelerin gözle görünür hale geldiği, 14. yüzyıla tarihlenir. Nitekim 14. yüzyılda, Hıristiyan Avrupa'nın büyük bir kısmını büyük bir birlik içinde toplamış olan evrensel Ortaçağ devleti, ulusal devletlere bölünmeye, orta sınıf, ekonomide aktif rol oynamaya başlamıştır. Bütün bunlar Kilise'nin gücünü sarsmış; kentli burjuvazinin yeni bir dünya görüşü ve yeni bir yaşam biçimi oluşmuş ve nihayet Avrupa kültürü temelli bir değişim sürecine girmiştir.

Bu değişimin merkezi olan İtalya'da, Floransalı, Cenovalı ve Venedikli banker ve tüccarlar yeni bir dünya görüşünün güç kazanmasında başlıca rolü oynamışlardır. Rönesans hareketi, edebiyat, felsefe, bilim, sanat ve siyaset alanlarında Ortaçağ kavramlarının değiştiği, yeni bir dünya görüşünün değer kazandığı 14. yüzyıl İtalya'sından 15. ve 16. yüzyıllarda tüm Avrupa ülkelerine uzanmıştır.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Peter BURKE, **Rönesans**, 12.

<sup>10</sup> Enis BATUR, "Yeniden Doğuş: Eskiden Doğuş Rönesans Tanımları ve Yorumları", 20.

<sup>11</sup> Peter BURKE, **Avrupa'da Rönesans Merkezler ve Çeperler**, 1.

Rönesans döneminin evreleri ve ne zaman sona erdiği konusunda da tam bir görüş birliğine varılabilmiş değildir. Vasari'den bu yana İtalyan Rönesansı, 1410-20'lerden 15. yüzyılın sonuna kadar Erken Rönesans, 16. yüzyılın ilk yarısı Yüksek Rönesans ve 16. yüzyılın ikinci yarısından 17. yüzyıla kadar olan dönem de Geç Rönesans ya da Maniyerizm şeklinde dönemselleştirilmektedir. Rönesans'ın sona erdiği tarihe ilişkin olarak bazı bilim adamları 1520'leri önerirken, diğerleri 1600, 1620, 1630 ve hatta daha sonraki yılları tercih etmektedir.<sup>12</sup> Rönesans gibi birçok bölgeyi, edebiyattan sanata ve felsefeye uzanan birçok alanı kapsayan bir hareket için, "bitiş" yerine "dağılma" sözcüğünü kullanmak yerinde olacaktır.<sup>13</sup> Bir sona erme yerine, hareketin yayıldıkça bütünlüğünü yitirmesi ve tıpkı Ortaçağ'da Skolastik felsefe ve Gotik sanatta olduğu gibi bir çözülme sürecine girmesinden söz etmek olasıdır. İtalya'da 1520'li yıllar, görsel sanat alanında Yüksek Rönesans'tan Maniyerizm olarak adlandırılan eğilime geçişi ifade eder. Ancak Maniyerizm, Toskana ve Roma'da ağırlıktayken; Venedik'te Yüksek Rönesans'ın sürdüğü görülmektedir. Edebiyatta ve felsefede ise, Maniyerizm'in varlığına karar vermek dahi güçtür. Gramer okullarından sanat akademilerine kadar birçok alanda Rönesans pratiklerinin daha uzun süre hayatta kaldığı; bu kültürel bileşimin ayrışması sürecinin, bilim devrimi ve Barok'un yükselişiyle birlikte on yedinci yüzyılın başlarında meydana gelmiş olduğu<sup>14</sup> dikkate alınır, Rönesans'ın dağılma süreci, Galileo (1564-1642) ve Descartes'ın (1596-1650) çağı olan 17. yüzyılın ortalarına götürülebilir.<sup>15</sup>

Sonuç itibariyle, Rönesans hareketi, modern çağların başlangıcını değil; modern çağlara geçişin başlangıcı oluşturan bir hareket olarak kabul edilebilir. Nitekim, Rönesans döneminde modernlik, bilim, yöntem ve doğa tasarımı konusunda atılan adımlar, 17. yüzyılda Descartes ile yeni bir "yöntem" doğrultusunda

<sup>12</sup> Bkz. (9), BURKE, 69.

<sup>13</sup> A.g.k., 69.

<sup>14</sup> Bkz. (11), BURKE, 225.

<sup>15</sup> Bkz. (9), BURKE, 79.

sistematize edilir ve bu nedenle Descartes, modern düşüncenin temelini, Rönesans döneminin de sonuna konur.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Tülin BUMİN, **Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza**, 9-12.

### 3. ANTİK DÜŞÜNCENİN RÖNESANS DÜŞÜNCESİ ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI

#### 3.1. Rönesans Düşüncesi

Rönesans düşüncesi, Ortaçağ değerleri ile Yeniçağ değerlerinin bir hesaplaşması olarak görülür.<sup>17</sup> Bu nedenle hem Ortaçağ'a ait değerleri içinde barındırır hem de kendisine kaynak olarak seçtiği Antikçağ düşüncesini geliştirerek Yeniçağ düşüncesinin temelini oluşturur.

Rönesans düşüncesinde Ortaçağ'da olduğu gibi, tek bir düşünce sisteminin egemenliğinden söz edilemez. Bu dönemde, birbirinden bağımsız pek çok düşünce akımı gelişir. Hümanizm, Yeni-Platonculuk, Aristotelesçilik, Atomculuk, Şüphecilik gibi düşünce akımlarının yanı sıra, Reform gibi eyleme dönüşebilmiş toplumsal pratikler, doğa bilimleri, devlete ve hukuka yeni bakış açılarını yansıtan düşünsel akımlar tümüyle Rönesans'ın entelektüel ortamını oluştururlar. Sanat bağlamında ele alındığında, bu düşünce akımlarından en çok Hümanizm ve Yeni-Platonculuk'un etkili olduğu, doğa felsefesindeki ve bilimdeki gelişmelerin de Rönesans sanatında perspektifin gelişimine temel hazırladığı söylenebilmektedir.

##### 3.1.1. Rönesans Düşüncesini Hazırlayan Gelişmeler

Rönesans döneminde insan düşüncesi, Ortaçağ'ın metafizik dünyasından bu dünyaya yönelir. Başlangıçta doğayı kendine yabancı gören insan, bu dönemde doğa ile bütünleşir. Dinin katı kuralları altında körelen insan zekası, kendini dinden

<sup>17</sup> Engin AKYÜREK, *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, 112.



kurtararak, Burckhardt'ın deyişiyile, “dünyanın keşfi”ne koyulur ve bu arada kendini de keşfederek her şeyin ölçüsü olarak Tanrı'nın yerini alır.

Rönesans düşüncesi, 11. yüzyılda olgunlaşan Ortaçağ düşüncesinin, 12. ve 13. yüzyıllarda çözülme sürecine girmesiyle oluşmaya başlar. 12. yüzyılda toprağa dayalı düzen, yerini ticaret ve endüstriye dayalı dinamik bir düzene bırakmaya başlar.<sup>18</sup> Bu dönemde feodal düzen ve kentsoylu sınıfların yeni dünyası arasındaki denge, gitgide burjuvazinin lehine gelişim gösterir. Öte dünyadan ziyade bu dünya önem kazanmaya başlar. Dönemin entelektüel yaşamının en büyük sonuçlarından biri, insan bilgisinin sınıflandırılması ve sistemleştirilmesidir<sup>19</sup> ve bunun düşünsel alandaki karşılığını da Nominalizm (Adcılık)<sup>20</sup> oluşturur. 14. yüzyılda Nominalizm'in ağırlık kazanmasıyla, dikkatler tümelden tek tek objelere çevrilir. Gerçeğin kaynağı artık kitaplarda değil, iç ve dış deneydedir. Deneyin bilginin temeli olmasıyla kişiler doğayı ve insanı gözlemlemeye başlar ve böylelikle Rönesans'ın tohumları atılmış olur.<sup>21</sup>

### 3.1.2. Hümanizm

Antikçağ düşüncesini temel alan Rönesans düşüncesi, aradığı insanın tanımını bu çağın bu konuyu işleyen yapıtlarında bulur. Ortaçağ boyunca dini sistemin bir parçası olan insan, Rönesans ile birlikte kendini sorgulama yoluna gider ve bu bağlamda Rönesans felsefesi de, aradığı insanı Antikçağ'da bulur.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> A.g.k., 27.

<sup>19</sup> Maurice de WULF, **Philosophy and Civilization in the Middle Ages**, 85.

<sup>20</sup> Tümelleri gerçek saymayıp yalnız addan ibaret gören Nominalizm'e göre seslerden oluşan tümellerin hiçbir gerçeklikleri olmadığından ötürü, asıl gerçeklik bu dünyadadır, tek tek nesnelere. Hıristiyanlık öğretisi tümeller üzerine kurulduğundan, genel kavramları gerçek saymamak dinsel kavramları ve dini gerçek saymamak anlamını içerir. Bu bağlamda da Nominalizm, Kilise öğretisini temelden sarsan bir anlayıştır.

<sup>21</sup> Nilüfer ÖNDİN, **Biçim Sorunu Varlıkta, Bilgide ve Sanatta**, 105.

<sup>22</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 120.

Hümanizm terimi, öncelikle antik literatüre ilişkin, daha çok filolojik nitelikteki çalışmalara verilen bir addir. Ancak hümanizmi salt filolojiye indirgemek, onu sadece bilimsel bir akım olarak tanımlamak olur. Oysa hümanizm, modern insanın yeni yaşam tarzını dile getiren bir akımdır. Bu yeni yaşam tarzı da, dinden bağımsız bir kültür kurmak, insan ve dünya ile ilgili bir felsefe yaratmak ve kültür bilimlerinin doğal bir sistemini temellendirmek isteğindedir. Bu durumda hümanizm, yalnız filolojik bir araştırma değil, aynı zamanda bir yaşam tarzının kendisine yöneldiği bir ide'dir.<sup>23</sup> Başka bir deyişle, 15. yüzyıl hümanizmi, öncelikle klasik kültürü temsil eden metinleri araştırmaya yönelik bir filoloji hareketi gibi görünmekle birlikte, daha derin bir bakışla, klasik kültürün insan ve evren anlayışından esinlenerek yeni bir insan anlayışını geliştiren bir düşünce akımı olarak nitelendirilebilir.<sup>24</sup> Rönesans hümanisti, Skolastik teolojiye karşı çıkarak Hıristiyanlığın kitabi kaynaklarına dönmeyi önerir. Bu kaynakları Hıristiyan klasikleri kabul eder ve onlara klasik antikite kaynaklarıyla aynı değeri verir.<sup>25</sup> Kilise'yi aradan çıkarıp kitabi kaynaklara dönünce de, Ortaçağ'dan farklı yeni bir insan ve yeni bir evren anlayışı doğar.

Hümanizm de Rönesans hareketinin doğduğu yer olan İtalya'da ortaya çıkar. Ortaçağ kültürünün çözülmeye başlamasıyla, bir süreliğine bastırılmış olan Antikçağ kültürü, zaten zengin bir antik mirasa sahip olan İtalya'da yeniden gün ışığına çıkar. Ortaçağ'ın sonlarında İtalya, her biri bağımsız olan pek çok kent devletine bölünmüştür.<sup>26</sup> Gerek kent devletleri arasındaki savaşlar gerekse kısmen demokrat yapıları olan bu kentlerdeki parti savaşları, bu dönemde bireyin kendini geliştirmesine neden olmuştur. Nitekim Rönesans'ın ilk adımı da, benliğini bulmuş insanın ortaya çıkışıdır. Kendine özgü bir benliği olduğu bilincine sahip bir insan topluluğu olarak

<sup>23</sup> Macit GÖKBERK, *Felsefe Tarihi*, 167.

<sup>24</sup> Boğos ZEKİYAN, *Hümanizm:Düşünsel İçlem ve Tarihsel Kökenler*,1.

<sup>25</sup> P.O.KRISTELLER, *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*, 183.

<sup>26</sup> Bu durum, ilkçağda "polis" adı verilen Yunan kent devletleriyle de benzerlik göstermektedir.

ulus kavramı da, Rönesans'ta ortaya çıkmıştır.<sup>27</sup>

Hümanist hareketin ilk evresi, klasik metinlerin toplandığı dönemdir. Aslında bazı Latin yazarlar Ortaçağlar boyunca bilinmektedir. Örneğin Ovidius'un şiirleri bazı bölümleri çıkarılarak Hıristiyan ahlakını tanımlayan öykülerde kullanılmıştır; Kilise, Seneca ile Aziz Paulus'un birçok yönden benzerlikler taşıdığını iddia etmektedir, Şarhman dönemi sonlarında Platon'un Latince çevirisi Hıristiyanlaştırılmıştır. Rönesans döneminde Yeni-Platonculuk, Platon'un idealar öğretisini, insanın Tanrı sevgisini göstermesine yönelik bir öğreti haline dönüştürerek kendini Kilise'ye kabul ettirebilmiştir.<sup>28</sup>

12. yüzyılda, Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılması sonrasında kaybolan ve Arap bilginler tarafından yeniden ele alınmış olan çok sayıda Yunan el yazması ele geçirilmiştir. Daha ziyade Platon ve Aristoteles üzerine çalışan Arap bilginlerden İbn-i Sina (980-1037)<sup>29</sup> Yeni-Platoncu İbn-i Rüşd (1126-1198)<sup>30</sup> de Aristotelesçidir. Aristoteles, Ptolemaios (108-168), Hippokrates (İ.Ö.460-377) gibi birçok Antik dönem düşünürünün metinlerinin Ortaçağ'da Latince'ye çevrilmesi, Yunanca'dan yapılmış Arapça çeviriler sayesinde mümkün olmuştur.<sup>31</sup> Özellikle Aristoteles'in tüm eserlerinin Arap-İslam felsefesi tarafından ele alınıp Batı'da yeniden tanıtılması, Aristoteles'i "tartışılmaz bir otorite" olarak kabul eden Skolastik düşüncenin gelişiminde büyük rol oynamıştır.<sup>32</sup> Bizans'la olan etkileşim de, klasik kültürün Batı dünyası tarafından yeniden keşfedilmesini kolaylaştıran bir unsur olmuştur. Henüz Batı'da hiç tanınmayan Yunanlı yazarları tanıyan Bizanslı bilginler, tıpkı 15. ve 16. yüzyıllarda Rönesans hümanistlerinin yapacakları gibi, antik metinleri yeniden düzenleyip yorumlamışlardır. 13. ve 14. yüzyıllarda bu metinlerin sayısı artmış; 14.

<sup>27</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 168.

<sup>28</sup> Bkz. (2), HUNT, **The Renaissance**, 17.

<sup>29</sup> Batı düşünce tarihinde Avicenna olarak bilinir.

<sup>30</sup> Batı düşünce tarihinde Averroes olarak bilinir.

<sup>31</sup> Bkz. (11), BURKE, 23.

<sup>32</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 32-33.

yüzyılda antik literatüre karşı bir ilgi uyanmış ve bu dönemde özellikle Dante ve Petrarca tarafından antik yapıtların çevirileri ve yorumları yapılmıştır.

### 3.1.2.1. Dante Alighieri (1265-1321)

Hümanist düşüncenin öncülü ve Rönesans döneminin ilk yazarlarından biri Dante Alighieri'dir. Dante'nin düşüncesi, Hıristiyan olanla klasik olan arasındadır. Onun gerek insana gerekse ilahi olana dair görüşleri, iki yüzyıl boyunca tekrarlanmıştır ve bu nedenle de birçok tarihçi, onu İtalyan Rönesans'ının ilk yazarı kabul etmektedir.<sup>33</sup> Marc Fumaroli, Dante'nin hümanizmin gelişini, iki yüz yıl önceden gördüğünü belirtir ve yalın bir dille yazdığı bir bilim kitabına *Convivio* (Şölen)<sup>34</sup> adını vermesine dikkati çeker.<sup>35</sup> Nitekim Dante *Convivio* adlı yapıtında, yirmi beş yaşındayken kaybettiği Beatrice'den<sup>36</sup> sonra, yepyeni ve çok daha üstün bir aşka tutulduğunu söyler ve bu yeni aşkını şöyle tanımlar: "*Pythagoras'ın felsefe adını verdiği, evren imparatorluğunun en güzel kızı.*"<sup>37</sup> Beatrice'nin ölümünden sonra teselliyi felsefe ve teolojide bulan Dante, 1302 yılında Floransa'dan sürülür ve bu sürgün döneminde başyapıtı olan *Divina Comedia*'yı (İlahi Komedya) yazar. Felsefe tarihçileri, edebiyat tarihçileri ve uygarlık tarihçilerinin bir kısmı, Dante'nin *İlahi Komedya*'sını Ortaçağ'ın başyapıtı olarak görme eğilimindedirler.<sup>38</sup> Dante, bir yandan Skolastik düşünceye ve kilise babalarına sıkı sıkıya bağlı olmakla birlikte, diğer yandan Virgilius, Cicero, Boethius gibi klasik dönem yazarlarının da bilincindedir ve onun antik dönem yazarlarına olan bu ilgisi Alfred Weber'e göre, 15.

<sup>33</sup> Bkz. (2), HUNT, 18.

<sup>34</sup> Fumaroli'nin burada dikkati çekmek istediği, Dante'nin yapıtına koyduğu Şölen ismidir. Bilindiği gibi Platon'un da Symposium (Şölen) adlı bir kitabı bulunmaktadır ve Fumaroli, Dante'nin kitabına verdiği ismi, Platon'a yapılan bir gönderme olarak yorumlamaktadır.

<sup>35</sup> Marc FUMAROLI, **Edebiyat Cumhuriyeti**, 56.

<sup>36</sup> Asıl adı Bice Portinari olan Beatrice, Dante'nin 1274 yılında evlendiği eşidir. Dante, ona olan aşkını 1293 dolaylarında kaleme aldığı *La vita nuova*'da dile getirmiş; daha sonra başyapıtı olan *Divina Comedia*'da (İlahi Komedya) onu ölümsüzleştirmiştir.

<sup>37</sup> Orhan HANÇERLİOĞLU, "Dante Alighieri", 115.

<sup>38</sup> LERNER- MEACHAM (vd), **Western Civilizations**, 349.

yüzyıl hümanizminin öncülerinden biri olarak anılması için kafidir.<sup>39</sup>

Dante'nin kimi düşünürlerce Ortaçağ'a ait görülen kimilerince de Rönesans hümanizminin öncülü kabul edilen *İlahi Komedya*' sı, şairin Cehennem'den Araf'a (Inferno) ve oradan da Cennet'e olan yolculuğunu konu alır. Başlangıçta kendini karanlık bir dünyada bulan Dante, bu karanlık dünyadan kurtuluşunun Romalı şair Virgilius'un felsefesiyle gerçekleştiğini dile getirir. Virgilius, Dante'ye Cehennem'den Araf'a olan yolculuğunda rehberlik eder. Dante'yi Cennet'e ulaştıran ise, Hıristiyan bilgeliğini temsil eden sevgilisi Beatrice olur.<sup>40</sup> Dante, *İlahi Komedya*'nın Araf bölümünde, insanın günah ve çilelerini bir tiyatro sahnesi gibi sunmuş ve aktörlerini kesin bir gerçekçilikle betimlemiştir. Dante, kendisine rehber olarak bir azizi değil, Romalı şair Virgilius'u seçmiştir. Bu, onun hümanist düşüncenin öncülü olmasını açıklar niteliktedir ancak Cennet'e Hıristiyan imanını temsil eden sevgilisi Beatrice yoluyla ulaşmasıyla da, Ortaçağ düşüncesi ile hümanizm arasında bir ara konumda kaldığını gösterir.

### 3.1.2.2. Francesco Petrarca (1304-1374)

Erken dönem hümanistlerinden bir diğeri, İtalyan şair ve düşünür Francesco Petrarca'dır. Her ne kadar düşünsel temelinde Hıristiyanlık olsa da Petrarca, bu dünyaya bağlıdır ve düşüncesinin merkezini "kendi beni" oluşturmaktadır.<sup>41</sup> Etik problemler üzerinde duran ve başlıca kaygısı yaşama sanatının kurallarını geliştirmek olan Petrarca, bu anlamda kendisine Roma Stoası'nın düşünürlerini temel alır. Böylelikle Rönesans'ta Antikçağ felsefe akımlarından ilk olarak Stoa Okulu ele

<sup>39</sup> Alfred WEBER, **Felsefe Tarihi**, 182-183.

<sup>40</sup> Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Dante Alighieri, **İlahi Komedya**, Çev. Feridun Timur, M.E.B. Yayınları, Ankara, 2001.

<sup>41</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 120.

alınmış olur. Stoa Okulu düşünürleri gibi Petrarca için de, insan hayatının ideali olan mutluluk, iç ve dış etkilerden bağımsız kalarak ruhun özgürlük ve dirliğine erişmektir. Bu ideal, ancak insanın yalnız yaşamasıyla gerçekleşebilir. Petrarca, *De vita solitaria* (Yalnız Yaşayış Üzerine) adlı kitabında, hayatın en yüksek değeri olan ruh dinginliğine, insanın dış etkiler ve tutkularından kendini kurtarmasıyla ulaşabileceğini belirtir. Buraya kadar tam bir Stoalı olan Petrarca, bundan sonra işin içine Hıristiyan görüşlerini de katar. Son huzura ancak Tanrı'nın yardımıyla, ona inanarak varılabileceğini, fakat Tanrı'nın yardımının da insanı tam bir ruh dirliğine eristiremeyeceğini söyler. Burada Petrarca karamsar bir yapı sergiler ancak bu karamsarlık, Ortaçağ insanının karamsarlığından, dünyevi yaşamı hiçe saymasından farklıdır. Petrarca, dünyevi yaşamı hiçe saymaz, bilakis onun üzerinde düşünür.<sup>42</sup>

Petrarca, Romalı düşünür Cicero'nun “ben”i ile Ortaçağ düşünürü Augustinus’un “ben”ini kendi “ben”i ile birleştirir.<sup>43</sup> Bu dünyadaki yaşam üzerine düşünmesi ve Antikçağ düşünürlerinde olduğu gibi, bu dünyada akla kesin bir rol vermesiyle antik düşünceye; sonunda Tanrı'nın insanı desteklemesi gerektiğine olan inancı nedeniyle Ortaçağ düşüncesine bağlı olan Petrarca'nın da yine Dante gibi, iki arada kaldığını açıklayan en iyi örnek, Tanrı'nın da insanı kurtaramadığına inanması, diğer bir deyişle Hıristiyan tanrısına olan güveninin sarsılmasıdır.

### 3.1.2.3. Niccolo Machiavelli (1469-1527)

Dante ve Petrarca gibi bu ilk hümanistler tarafından başlatılmış olan “insan doğasının yapısı ve özü” konusundaki düşünceler, asıl Rönesans dönemi içerisinde de geliştirilerek sürer ve bu sayede insan Rönesans kültürünün “leitmotiv”i olur.<sup>44</sup> İnsan

<sup>42</sup> Bkz. (13), GÖKBERK, 169.

<sup>43</sup> Bkz. (35), FUMAROLI, 33.

<sup>44</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 121.

doğasının ne olduğu üzerine uzun uzadıya düşünen Niccolo Machiavelli, yeni insan anlayışını, günün politik meselelerini çözmek için temel almıştır. Machiavelli'nin dayanağı antik düşünce olmuş; bu bağlamda Antik Romalı tarih yazarları Polybius (İ.Ö.200-118) ve Livius'un (İ.Ö.59-İ.S.17) görüşlerinden beslenmiştir. Machiavelli'ye göre, insan bir doğa gücüdür, canlı bir enerji kümesidir. Bu enerji ile yüklü insan, Hıristiyanlığın alçakgönüllülüğü en yüksek erdem olarak sunan ahlak anlayışının içine sığmaz, o da çağdaşı hümanistler gibi paganizm hayranıdır. Machiavelli'de insan doğasının nasıl bir özgürlükte ortaya çıktığını, bu insanın nasıl yalnız kendi zekasına dayanarak özerk bir dünya kültürünü kurmaya çalıştığını görmek mümkündür.<sup>45</sup>

#### 3.1.2.4. Giannozzo Manetti (1396-1459)

Rönesans'ın olgunluk dönemlerinde hümanist düşüncede iki büyük tematik ayırddedilebilir. Bunlardan ilki, Giannozzo Manetti'nin, insan edimi ile yüceliğini ilişkilendiren görüşü; ikincisi de Pico della Mirandola'nın (1463-1494), insanın evrenin merkezini oluşturduğuna ilişkin görüşüdür. Giannozzo Manetti'nin görüşleri *De excellentia et praestantia* (İnsanın Yücelik ve Üstünlüğü) adlı yapıtında dikkati çekmektedir. Manetti'ye göre, insanın yüceliği, onun çalışma gücünde ve yaratıcılığında gizlidir. Yapmak, üretmek, yeni bir şeyi ortaya koymak, maddeye form kazandırmak ve anlam vermek gibi çeşitli etkinlikleriyle insan, Tanrı'nın yaratıp kendisine armağan ettiği bu dünyayı daha güzel ve daha yetkin kılar. Ancak insan çalışmasına kendine özgü "insancılık" niteliğini veren ana etken, onun özgürlüğüdür. Nitekim, doğadaki tüm varlıklar, kendi özel yapılarına göre belirli bir etkinlik alanına sahiptir. Yalnız insan, özgürlüğüyle kendi etkinliğinin bilincindedir ve yalnız insan, özgürlüğüyle Tanrı'nın özgür etkinliğini paylaşır.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 170.

<sup>46</sup> Bkz. (24), ZEKİYAN, 25.

### 3.1.2.5. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1499)

Hümanist düşüncenin ikinci yönü için başvuru kaynağı, Floransa'daki Platon Akademisi'nde yetişen düşünür Giovanni Pico della Mirandola ve onun *De hominis dignitate oratio* (İnsan Haysiyeti Üzerine Söylev) adlı yapıtıdır. “*Baba Tanrı, her şeye gücü yeten mimar, gizemli zekasıyla, bu duyular dünyasını yarattı, kutsallığın kozmik ikametgahını, bu saygın tapınağı. Göksel arenayı zeka ile giydirdi, göksel küreleri ölümsüz ruhların yaşamlarıyla donattı. Yüce sanatkar bunları gerçekleştirdikten sonra bu başarısını idrak edebilecek yaratığın yokluğunu hissetti ki bu yaratık, bu düzenin güzelliğine sevgiyle bakacak ve azameti karşısında kendinden geçecek.*”<sup>47</sup> ifadeleriyle evrenin oluşumuna ilişkin görüşlerini ortaya koyan Mirandola'ya göre, özgür istemi ve zekasıyla insan, evrenin merkezini oluşturur. Mirandola, Tanrı'nın her şeyi tamamladıktan sonra insanı yaratmaya karar verdiğini ve insana gelinceye kadar elindeki tüm olanakları harcamış bulunduğundan, elinde insan için bir model (archetype) kalmadığını belirtir.<sup>48</sup> Tanrı'nın insana gelinceye kadar elindeki tüm olanakları harcaması, Yunan mitolojisinde Prometheus-Epimetheus mitinde de geçer. Bu mitte, Tanrılar ölümlülere gerekli yetenekleri dağıtma görevini Prometheus ile Epimetheus'a verir. Prometheus, Epimetheus'tan bölüştürme görevini kendisine vermesini istese de Epimetheus, elindeki tüm güçleri diğer varlıklar için harcar ve insanlara verecek hiçbir şey kalmaz. Bunu gören Prometheus Athena'dan ateşle, sanat bilgisini çalarak insanlara verir.<sup>49</sup>

Mirandola'ya göre, Tanrı yarattığı insana evrende yer kalmadığı için onu dünyanın merkezine koyar ve ona; “*Seni dünyanın merkezine koyuyorum ki bu durumda, bu dünyada olan her şeyin üzerinde, büyük huzurla kendin hakkında araştırma yapabilesin... Sen, gücünün izleyeceği yol ile yaşamın kaba ve aşığı*

<sup>47</sup> Giovanni Pico della MIRANDOLA, **Oration on the Dignity of Man**, 142-143.

<sup>48</sup> Bkz. (21), ÖNDİN, 38-39.

<sup>49</sup> Azra ERHAT, **Mitoloji Sözlüğü**, 103, 254-257.



*şekline inebilirsin veya aynı şekilde kendi gücünle, kendi seçiminle kutsal yaşamın yüce düzenine çıkabilirsin.*<sup>50</sup> diyerek ona evrendeki rolünü bildirir. Mirandola'nın belirttiği şekliyle, insanın kutsal yaşamın yüce düzenine çıkabilmesini sağlayan şey, sevgidir. Platon tarafından ortaya atılan ve Rönesans döneminde Marsilio Ficino tarafından yeniden ele alınan Eros doktrininde, insanın hakiki insan haline gelmesi, kutsal yaşamın yüce düzenine geri dönmesi demektir ve kutsal olan ile insan arasında bir yere sahip olan Eros, huzursuzluk içinde olan insanı mutlak olana yöneltir.<sup>51</sup> İnsan, özgür istemi ve zekası sayesinde tüm evreni özümseyebilir; kendini tüm evrene ve Tanrı'ya açar, Tanrı ile birleşebilir. Böylelikle Tanrı'dan, onun yarattığı varlıkların tümüne inen sevgi, insanda toplanıp yeniden Tanrı'ya ulaşır. Özgürlük, insanı ve evreni Tanrı ile birleştiren bir bağ olur.<sup>52</sup> Mirandola da, Eros doktrininden yararlanarak insanı kutsal yaşamın en üst basamağına yerleştirenin sevgi olduğunu ileri sürer.

### 3.1.2.6. Marsilio Ficino (1433-1499)

Manetti ve Pico della Mirandola arasında, özellikle bu insan merkezliliğin kuramsal temellerini atmış olması ve Eros doktrininin önemli bir temsilcisi olması bakımından Platon Akademisi'nin önemli düşünürü Marsilio Ficino'ya da yer vermek gerekmektedir. Ficino'ya göre insan, bir küçük evren, bir mikrokosmos'tur. Bir mikrokosmos olan insanın benliğinde makrokosmos'un, büyük evrenin tüm yetkinliği toplanır. Evrenin merkezi, aslı ve ereği Tanrı'dır; fakat aynı zamanda varlık derecelerini ve türlerini benliğinde kaynaştıran insan da, evren yetkinliğinin bir temsilcisi olarak, evrenin merkezi konumundadır.<sup>53</sup> Yine Ficino'ya göre, Eros ile temsil edilen insanın Tanrı'ya ulaşma uğraşı, eğer Tanrı'nın da insana ulaşma isteği

<sup>50</sup> Bkz. (47), MIRANDOLA, 144.

<sup>51</sup> Bkz. (21), ÖNDİN, 40.

<sup>52</sup> Bkz. (24), ZEKİYAN, 25-26.

<sup>53</sup> A.g.k., 26.

olmasaydı olanaksız olurdu.<sup>54</sup> Bu nedenle sevgiye karşılıklı yönelme anlayışı, Rönesans'ta insana daha yüksek bir değer atfedilmesinin nedenlerinden biri olmuş<sup>55</sup>; Rönesans felsefesinde “insan”ın araştırılmasıyla insan kişiliğinin ön plana çıkartılması anlamına gelebilecek olan bireyselcilik, Rönesans kültürel atmosferinin en belirleyici özelliklerinden biri haline gelmiştir. Bireyi, içinde yaşadığı tarih dilimi içerisinde içsel ve dışsal karakteristiğiyle kesin bir biçimde ilk kez ele alan Rönesans İtalyası olmuş;<sup>56</sup> insana atfedilen önem nedeniyle, gerçek anlamda ilk biyografiler de İtalya'da yazılmıştır. Plastik portreyle paralellikler taşıyan bu yazılı portrenin gelişimi, Rönesans'ta kişiliğe ve onu oluşturan “bireye özgü niteliklere” verilmeye başlanan önemin göstergesi niteliğindedir.<sup>57</sup>

### 3.1.3. Yeni-Platonculuk

Bakışlarını öncelikle Antik Roma dünyasına çeviren ve Roma Stoacılığını benimseyen İtalyan hümanistlerinin Aristotelesçi Skolastik'e tepki göstermeleri, Rönesans döneminde Platon'un öne çıkmasına neden olur ve 15. yüzyılda Floransa'da kurulan Platon Akademisi ile sistemli çalışmalar yapılmaya başlanır.<sup>58</sup>

Filippo Villani, Rönesans düşüncesi ve sanatında Floransa'nın önemini “Roma'nın kızı ve yaratıcısı”<sup>59</sup> sözcükleriyle belirtmektedir. Kuşkusuz, Roma'nın mirasçısı olmak, Floransalı entelektüelleri Roma tarihi ve edebiyatının zenginliğini tanımaya zorlamış ve bununla ilişkili olarak da antik el yazmaları toplanmaya başlanmıştır. Cicero (İ.Ö.106-43) ya da Seneca (İ.Ö. 4-İ.S.65) gibi Romalı bilgelerin çalışmalarından Rönesans düşüncesine kaynak oluşturan yeni bir düşünce doğmuş;

<sup>54</sup> Ernst CASSIRER, **The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy**, 133.

<sup>55</sup> Bkz. (21), ÖNDİN, **Biçim Sorunu Varlıkta, Bilgide ve Sanatta**, 40.

<sup>56</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 122.

<sup>57</sup> A.g.k., 123.

<sup>58</sup> Bkz. (23) GÖKBERK, 171.

<sup>59</sup> Richard G.TANSEY- Fred S.KLEINER, **Gardner's Art Through the Ages**, 627.

Latin klasikleri üzerine çalışılması, onların pratik ve estetik değerleri üzerinde durulması, bir tür sivil etikin oluşmasında etkili olmuş ve bu konuda da en büyük katkı Floransa'da kurulan Platon Akademisi'nden gelmiştir.<sup>60</sup> Rönesans İtalyası'nda Platon üzerine araştırmaları başlatan bilginlerin başında, İstanbullu Georgios Gemistos Plethon (1355-1450) yer alır. 1438'de Ferrara ve Floransa'da yapılan konsil sırasında İtalya'ya gelen Plethon, burada kalır ve Yeni-Platonculuk'un gelişiminde etkili olur.<sup>61</sup>

Bu dönemde Floransa şehir devletinin başında bulunan Cosimo Medici (1389-1464), 1459 yılında Floransa'da Platon Akademisi'ni kurar. Burada Platon'un tüm yapıtları çevrilir, Skolastik düşünceye ve Ortaçağ düşüncesinin baş figürü olan Aristoteles'e karşı Platon'un savunması yapılır. Bu akademiye Plethon'dan sonra verimli olarak çalışan bir diğer isim, yine konsil döneminde İtalya'ya gelen Trabzonlu Basilius Bessarion'dur (1403-1472). Bu iki Bizanslı düşünürün asıl hedefi, Kilise ve devlete yeni bir temel bulmaktır ve bunu da, Aristoteles'e dayanan Skolastisizm'e karşı olarak Platon felsefesi ve Yeni-Platonculuk'ta bulurlar.<sup>62</sup>

### 3.1.3.1. Marsilio Ficino (1433-1499)

Floransa'daki Platon Akademisi'nden yetişenler arasında en önemli isimlerden biri, Marsilio Ficino'dur. Ficino, Platon ve Plotinos'un yapıtlarını çevirerek<sup>63</sup> işe başlar; ancak Jacques Attali'nin belirttiği gibi, basit çevirmen rolünün ötesine geçerek<sup>64</sup> akademinin temeli olur. Ficino ile artık, metafizikten arınmış

---

<sup>60</sup> A.g.k., 627.

<sup>61</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 172.

<sup>62</sup> A.g.k., 172.

<sup>63</sup> Ortaçağ ortalarına kadar Platon'un yapıtlarından yalnız *Timaios* bilinmektedir. 12. yüzyılda *Menon* ve *Phaidon* da Latince'ye çevrilmiştir.

<sup>64</sup> Jacques ATTALI, 1492, 55.

hümanist bir Platon ile karşılaşılır.<sup>65</sup> Ayrıca Ficino'nun akademinin başında olduğu yıllarda Aristoteles'e olan tepki de yumuşar ve bu iki düşünürün temelde birleştiklerine inanılmaya başlanır. Ficino'ya göre, Platon ile Aristoteles'in felsefeleri bir ve aynı aklın ortaya koyduğu doğrunun iki ayrı biçimde dile gelmesidir. Nitekim daha sonra Ficino, Hıristiyanlığı da, Tanrı'nın vahyinin bir şekli olarak anlayacak; Platonculuk ile Hıristiyanlığın felsefî sentezini gerçekleştirmeye, din ile felsefeyi uzlaştırmaya çalışacaktır.<sup>66</sup> Ficino için Platon, felsefenin Hıristiyanlığın karşısında olmadığı konusunda canlı bir tanıktır.<sup>67</sup> Ficino, çeviriden yoruma ve yorumdan doktrine kayarken kendine ait olanla şerh ettiği düşünürlerden aldıklarını her zaman ayırmaksızın, din, büyü ve felsefenin ortaklığında yeni bir yaşama biçimi yaratmak istediğini söylemektedir.<sup>68</sup>

Ficino, önce Platon'un *Diyaloglar*'ını çevirdiği için, burada yaptığı yorumlarda Yunan felsefesinin Tanrı'dan, ruhtan, hayattan ve Evren'in güzelliğinden söz ettiğinde kendini bir Hıristiyan gibi ifade ettiğini belirlemeye çalışır.<sup>69</sup> Ancak o daha da ileri gitmeyi önerir. Ona göre, insan ruhu Tanrı'dan türemiştir ve ölümden sonra yine Tanrı'ya dönecektir. Evren, en başında "Bir-Olan"ın, yani Tanrı'nın bulunduğu uyumlu bir basamaklar ülkesidir. Evrenin tüm bağlantıları insan ruhunda toplanır ve bu nedenle insanda tüm evreni bilmek gücü bulunmaktadır. İnsan ruhunun bir yansıması olan Tanrı'ya, vahiy, seyir ve güzellik yoluyla ulaşmak mümkündür. Buna ilaveten yalnız sanat, dünyanın müzikal uyumunu yansıtır ve yalnız sanatçı, Tanrı'nın imgesinde ideal biçimler yaratma yeteneğine sahiptir.<sup>70</sup> Böylelikle Ficino, sanatçıyı yeni bir kategoride değerlendirmekte, onu Yer ile Gök arasında bir aracı konumda tanımlamaktadır. Ona göre sanatçı, sadece ressam veya müzisyen olmayıp,

<sup>65</sup> Orhan HANÇERLİOĞLU, "Rönesans Felsefesi", 346.

<sup>66</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 172.

<sup>67</sup> Ernst CASSIRER, *The Platonic Renaissance in England*, 9-10.

<sup>68</sup> *L'Homme de la Renaissance* (ed. Garin,E.), Paris, Seuil, 1990'dan aktaran bkz. (64), ATTALI, 55.

<sup>69</sup> A.g.k., 55.

<sup>70</sup> *L'Homme de la Renaissance* (ed. Garin,E.), Paris, Seuil, 1990'dan aktaran Jacques bkz. (64), ATTALI, 55.

esas olarak düşünür ve büyücüdür, çünkü felsefe öncelikle bir sanat eseridir. Sanat, felsefe, bilim ve büyü Tanrı'yla temas kurmaya olanak tanıyan, birbirinden ayırlamaz faaliyetlerdir.

### 3.1.3.2. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494)

Platon Akademisi'nden yetişip Antikçağ'ın çeşitli düşüncelerini bir dünya görüşü tasarısında toplamak ve din ile felsefeyi uzlaştırmak isteyen bir başka düşünür Giovanni Pico della Mirandola'dır. Mirandola'da hedef, kendi özerkliğinin bilincine varacak olan insandır. İnsan, dünyada neler olup bittiğini görebilmesi için bu dünyanın ortasına yerleştirilmiştir. Onun dünyası, güneş merkezli değil, tümüyle insan merkezli bir dünyadır.<sup>71</sup>

Mirandola da Ficino gibi, Yunanlılık ile Hıristiyanlığı uzlaştırmak taraftarıdır ancak o, bu ikiliye Musevilik'i de ekler. Ona göre, Yunanlılık, Hıristiyanlık ve Musevilik kapsayıcı bir Hıristiyan felsefesi içinde birleşebilecek niteliktedir. Mirandola'da gerçek olan, yalnız doğa güçleridir. Her şey doğanın ilke ve formlarına göre oluşur; insan da karakteri ile alinyazısını yıldızlara değil, doğal bağıntılara borçludur. İnsan kendi alinyazısının özgür kurucusudur; o, yalnız içinde bulunduğu yüce evreni doldurmak için yaratılmamıştır, Tanrı'nın da bir benzeridir. Kendine göre bir dünyası vardır, makrokosmos içinde bir mikrokosmos'tur. Mirandola'da tipik Rönesans düşüncesini bulmak mümkündür. Zira artık insan, yasası da ağırlık merkezi de kendinde olan özgür küçük bir dünya niteliğindedir.

Rönesans döneminde Yeni-Platonculuk'la canlanan Platon düşüncesi, Rönesans'ın ruhuna her yönden uygun bir düşüncedir. Rönesans düşüncesinin estetik

---

<sup>71</sup> Ernst BLOCH, **Rönesans Felsefesi**, 15.

bir niteliği bulunmaktadır. Bu düşünce, evreni uyumlu bir bütün olarak anlamak ister. Güzel'i baş idealar arasına alan Platon düşüncesi, bu bakımdan Rönesans ruhuna yakın bir yapı sergiler. Yeni-Platonculuk'un mistik yapısı da, Rönesans'ın din duygusuna, tüm dinleri Tanrı'nın vahyi olarak anlama isteğine uygun düşmektedir.

### 3.1.4. Aristotelesçilik

Yunan düşüncesinin Rönesans'ta yeniden gündeme gelişi sadece Platonculuk ile sınırlı değildir. Yunan düşüncesinin tüm diğer akımları Rönesans döneminde yeniden ele alınır ve bunlardan biri de Plotinos'tur (203-270). Plotinos, felsefesini Platon'a dayandırarak açıklamaya önem vermiş, düşüncelerini Platon'un yapıtlarıyla iç içe yorumlamıştır. Rönesans döneminde bakışlarını Platon'a çeviren hümanistler, Platon-Plotinos ayrımını yapamadıklarından, Plotinos'u Platon'dan ayıran sınırı ortadan kaldırmış; doğa ötesinin, yüceliğin ortaya çıkışı olan Plotinos'un ilk ışığının ruhsal ögesini Platon'a atfetmişlerdir. Böylelikle doğa ötesi kavramı aşılamamış, bu durumun değişmesi için de Aristoteles'e dönmek gerekli olmuştur.<sup>72</sup>

Rönesans, Skolastik düşüncenin temelinde bulunan Aristoteles felsefesine kendi ölçüleriyle uzanıp hümanist bir anlayışla bu felsefeyi yeniler. Hümanist tutum, antik dönem metinlerini orijinal şekilleriyle yeniden ortaya koyar ve bu durumda metinler, Ortaçağ'ın eklediklerinden arınmış olur.<sup>73</sup> Rönesans'ta Aristoteles düşüncesiyle uğraşan hümanistlerin başında Theodorus Gaza (öl.1478) adlı Bizanslı bir bilgin yer alır. Gaza, Aristoteles ile öğrencisi Theophrastos'un doğa konusundaki yapıtlarını hümanist bir anlayışla yeni baştan ele alır.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> A.g.k., 18-19.

<sup>73</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 174.

<sup>74</sup> A.g.k., 174.

Rönesans'ta Aristotelesçilik'in Platonculuk'da olduğu gibi kendi içinde bir birliği bulunmaz. Platonculuk'da merkez, Floransa'daki Platon Akademisi'dir ancak Aristotelesçilik, hümanistlerin yanı sıra İbni Rüşdçüler (Averroistler) ve Alexandristleri de içinde barındırır. İbni Rüşdçüler, Aristoteles felsefesini anlayışlarında, yorumlarına pek çok Yeni-Platoncu öğeler karıştırmış olan İbni Rüşd'ün açıklamalarına bağlanırlar. Alexandristler ise, Antikçağ sonlarının Aristoteles yorumcusu Afrodisyaslı Alexandros'a dayanırlar. Hümanist Aristotelesçiler, Aristoteles'in ikinci elden anlaşılmasına karşı çıkarlarken Averroistler ve Alexandristler de kendi aralarında savaşımaktadır. Dolayısıyla Rönesans'ın Aristotelesçilik'i kendi içinde parçalanmış durumdadır.<sup>75</sup>

Aristotelesçilik'in merkezi Padua'dır ve Aristotelesçilerin en önemlilerinden biri Pietro Pomponazzi'dir (Petrus Pomponatius, 1462-1524).<sup>76</sup> Pomponazzi, ruhun ölümsüzlüğüne karşı vermiş olduğu mücadele nedeniyle, döneminde önemli bir yere sahiptir. Aristoteles'i ve onun yorumcusu Afrodisyaslı Alexandros'u çıkış noktası olarak Kilise'ye karşı verdiği mücadelede en önemli kanıtı, bireyin sürekliliğini yadsıması olur. Onun bu tutumu, Kilise'nin savlarına karşı indirilmiş karşı-ideolojik bir darbe olarak nitelendirilir, çünkü, Kilise'nin gücü, öteki dünyanın ve cehennemin zorbalığı üzerine dayanmaktadır.<sup>77</sup> En genel biçimiyle özetlenecek olursa, Pomponazzi'nin aklın bulduğu ile dinin öğrettiğinin ayrı ayrı doğrular olduğunu düşündüğü; birine göre doğru olabilenin diğerine göre yanlış olabileceğini savunan çifte hakikat öğretisinden yana olduğu söylenebilir.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> A.g.k., 175.

<sup>76</sup> A.g.k., 175.

<sup>77</sup> Bkz. (71), BLOCH, 19-20.

<sup>78</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 176.

### 3.1.5. Doğa Felsefesi

Rönesans'ın, doğa dünyasını Ortaçağ'dan tümüyle ayrılan bir görüşle ele almasıyla bugünkü modern doğa bilimi doğar. Doğa bilimlerinin ve buna bağlı olarak natüralist sanatın gelişimi de, J. Burckhardt'ın belirttiği gibi, Rönesans'ın “dünyanın keşfi” olgusuna bağlanır.<sup>79</sup>

Ortaçağ'daki doğa tasarımına Aristoteles'in fiziği, Ptolemaios'un astronomisi ve Kutsal Kitap kaynak oluşturmaktadır.<sup>80</sup> Gerek Aristoteles-Ptolemaios sistemi gerek Kutsal Kitap'taki evren tasarımı, duyuların göstermekte olduğu görünüşe dayanmaktadır. Kendisi hareket etmeyen yer, evrenin ortasında bulunur, güneş ve yıldızlar da onun çevresinde dönerler. Bu tablo, Ortaçağ'ın dini tasarımlarına uygundur; çünkü Hıristiyanlığa göre tüm evren, yeryüzü ve onun üzerinde olup bitenler için yaratılmıştır. Ortaçağ'da doğayı araştırmak bir erek değil, ancak bir araçtır. Bu dönemde doğanın kutsal olmayan, değerce aşağı bir varlık alanı olduğu görüşü, Rönesans ile değişecektir. Rönesans'ta doğa, Ortaçağ'da olduğu gibi yalnız bir dekor ya da bir sahne değil, kendisine doğrudan yönelinen bir alandır. Rönesans'ın doğası sonsuzdur. Doğanın sonsuz oluşu, onu sonsuz olan Tanrı'ya yaklaştırır; hatta onunla özdeş yapar. Doğanın sonsuzluğu, insandaki sonsuzluğu arama çabalarına da uygun düşer. Nitekim, Rönesans dönemi düşünürlerinden Marsilio Ficino ile Pico della Mirandola, insanın içinde barınan sonsuzluk içgüdüsünü, insan ruhunun ölümsüzlüğü için bir kanıt saymak istemişlerdir.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Thomas da Costa KAUFMANN, **The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance**, 4.

<sup>80</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 191.

<sup>81</sup> A.g.k., 193.



### 3.1.5.1. Nicolaus Cusanus (1401-1464)

Rönesans döneminde, Aristoteles'e dayanan Ortaçağ'ın kozmoloji <sup>82</sup> anlayışının değişikliğe uğramasında Alman düşünür Nicolaus Cusanus'un payı büyüktür. Cusanus'un, Aristoteles'in yeryüzü ve gökyüzü ayrımını kabul etmeyerek "evrenin birliği" görüşünü ortaya atmasıyla, doğa bilgisindeki dönüşüm başlar.

Cusanus, Tanrı ile doğayı aynı şey olarak görmez. Tanrı'da karşıtlar bir birliğe varmıştır; doğada ise, uzay ve zaman içinde dağılıp ayrılmış görünürler. Doğa, Tanrı'da tam bir birlik halinde birleşmiş olanın bir açılımı (Lat:explicatio), bir evrimidir.<sup>83</sup>

Cusanus'un doğa anlayışında "evrenin ilerleyen bir evrim süreci olduğu" düşüncesi ve hareket kavramı önemli bir yere sahiptir. Cusanus ile, gittikçe olgunlaşan bir gelişme düşüncesi ağır basmaya başlar. Bununla ilgili olarak da sonsuzluk kavramının değeri artar. Artık sağlam sınırları olan sonlu formlara değil, sonsuz değişmelere değer verilir. Cusanus, karşıtların sürekli değişimler yoluyla ortadan kalkacağını düşünerek, insan bilgisinin görel olduğu sonucuna varır. Bu noktada atom kavramını örnek verir: Atom kavramı görelidir, çünkü düşünme edimi nesnelerin bölünmesini sonsuza dek götürülebilir; ama gerçekte bu bölünme bir yerde durup kalır. Küçüklüğü dolayısıyla artık bölünemeyen parça atomdur.<sup>84</sup> Yalnız gerçekteki bu durup kalma, en küçük parçaya varılmış olduğu anlamına gelmez. Bunun gibi, sonsuz olan bir hareket de yoktur, çünkü her cisim, kendisinin ve çevresinin yapısı gereği bir direnmeyle karşılaşır. Cusanus'un, "bulunulan yerin ve

<sup>82</sup> Kozmoloji sözcüğü, cosmos ve logos sözcüklerinin birleşmesinden oluşur; evren üzerine söz anlamına gelir.

<sup>83</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 195.

<sup>84</sup> Atom sözcüğü Yunanca "atthomas" sözcüğünden türemiştir. Yunanca'da "at", olumsuzluk ekidir; "thomas" ise bölünme anlamına gelir. Dolayısıyla atthomas, bölünemeyen anlamına gelmektedir.

hareketin görelî olduğunu” ileri süren düşüncesi de bu anlayıştan doğar.<sup>85</sup>

Cusanus’un evren anlayışında evrenin ne merkezi ne çevresi bulunur. Zira, bunun olabilmesi için evrenin dışında bir şey olması gerekir ki, bu durumda evrenin birliğinden söz edilemez. Yerin evrenin merkezi olduğu görüşü de, Cusanus’ta geçerliliğini yitirir, çünkü evrendeki her nokta merkez sayılabilir. Mutlak sonsuz Tanrı’nın yansıması olan sınırsız evrende, her şey Tanrı’nın bireysel parçalarıdır ve her parça onun mükemmelliğini yansıtır. Cusanus’a göre, evrenin her parçası bütün ile bağlantı içindedir; evrenin hareketi de, onun parçaları ile olan karşılıklı ilişkiye dayanır. Evrenin hareketinde, Aristoteles’in düşündüğü gibi, hareket ettirici bir güç yoktur. Doğa da hareket içinde olan her şeyin toplamıdır.<sup>86</sup>

Cusanus’ta değişen evren tablosu ile birlikte, uzam anlayışında da bir değişiklik olur. Rönesans’ta uzam, Aristoteles sisteminden farklı olarak, bir bütün olarak düşünülür ve evrensel hareketin düzenliliğine işaret eden doğa aracılığıyla varlıklar evrensel düzendeki yerlerini alırlar. Rönesans, bu evrensel düzeni ideal ve matematiksel kabul ederek matematik ile deney ve gözlem arasında ilişki kurar.<sup>87</sup> Söz konusu evren tablosu, insanın dünyadaki konumunun değişmesinde de rol oynar. Ortaçağ’da birbirine zıt olan zihinsel dünya ile duyusal dünya arasında, yüce varlıktan, salt formdan temel maddeye, şekilsizliğe doğru inen hiyerarşik bir düzen bulunurken Cusanus’ta bu hiyerarşi ortadan kalkar.

Cusanus’un öğretisi, Ortaçağ’ın Aristotelesçi evren tablosuna indirilmiş büyük bir darbe niteliğindedir. Cusanus, evren tablosundaki Aristotelesçi yapı ayrılıklarını da ortadan kaldırmış, böylelikle gökyüzü ile yeryüzü arasındaki sert karşıtlık ortadan kaybolmuş ve evrenin bu iki bölgesinde aynı koşulların hüküm sürdüğü anlayışı

<sup>85</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 195.

<sup>86</sup> Bkz. (54), CASSIRER, 180.

<sup>87</sup> Bkz. (21), ÖNDİN, 41.

yerleşmiştir. Doğanın birliğine inanan Rönesans düşüncesinde, doğayı bilmek için evreni birleştiren ana kuvvetleri aramak esastır. Bu araştırmacı tavır da Rönesans düşüncesinin bir özelliğidir. Bilmek, aynı zamanda egemen olmak demektir; doğaya egemen olmaksızın, doğa bilgisinin doğruluğu için kesin bir ölçü kabul edilmektedir.

### 3.1.5.2. Paracelsus (1493-1541)

Rönesans, doğaya egemen olmayı başlangıçta sistemli bir araştırma yoluyla değil, büyü yoluyla denemiştir. Bunun temel nedeni, Rönesans'ın doğayı organik bir varlık saymasıdır. Bu anlayışın tipik düşünürlerinden biri de, ünlü hekim ve simyacı Paracelsus'tur. Paracelsus'a göre, tıp doğa biliminin temelidir; çünkü insan vücudundaki doğa kuvvetlerini öğrenen hekim, bunları doğada yeniden bulur.<sup>88</sup> Ortaçağ sonlarının Nominalizmi'nin peşinden giden Paracelsus'a göre, felsefe, doğa bilgisinden başka bir şey değildir. Ancak onda bu doğa bilgisi, fantastik bir metafizik gibidir. Doğa canlıdır, büyülü tanrısal güçlerle doludur. Doğanın özüne kitaplardaki ölü bilgilerle değil; onunla yaşanarak girilebilir. Çünkü insan, bu canlı doğanın ortasında bulunan bir mikrokozmos'tur.<sup>89</sup>

Rönesans'ta değişen evren anlayışına koşut olarak insan anlayışı da değişir ve gitgide bir mikrokozmos olarak insan, bir makrokozmos olan evrenin bir yansıması olarak görülmeye başlanır. Paracelsus da, insanı evren ile aynı maddeden meydana gelmiş kabul eder ve bu nedenle, insanı evrenin bir yansıması olarak görür. Paracelsus, bu görüşlerini şöyle dile getirir: *“Tanrı limus terrae’i, yeryüzünün ilk maddesini almış ve bu kütleden insanı biçimlendirmiştir. ... Limus terrae aynı zamanda evren olduğundan insan yeryüzü ve gökyüzünden yaratılmıştır.”*<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 197.

<sup>89</sup> A.g.k., 197.

<sup>90</sup> J.JACOBI (ed.), **Paracelsus Selected Writings**, 16.

Paracelsus'un *limus terrae*'si, Platon'un *Timaios*'unda geçen Tanrı Demiurgos'un evrene biçim verirken kullanmış olduğu şekilsiz madde ile benzerlik göstermekte <sup>91</sup> ve bu anlamda Rönesans düşüncesinin kaynağının Antikçağ düşüncesi olduğunun altı bir kez daha çizilmektedir.

### 3.1.5.3. Bernardinus Telesius (1508-1588)

Rönesans'ta simyaya dayalı doğa felsefesinin yanında, deneye dayalı, sistematik bir doğa anlayışı da söz konusudur. Bu tür çalışmaları bir yandan o sıralarda hızla gelişmekte olan matematik, öte yandan da keşif ve icatların güvenilir, sağlam doğa bilgilerine karşı yaratmış olduğu geniş bir ilgi desteklemiştir.

Rönesans döneminde doğayı araştıranlardan biri de, İtalyan düşünür Bernardinus Telesius olmuştur. Telesius'un, Rönesans doğa felsefesinde empirizmi temsil etmek gibi önemli bir rolü bulunmaktadır. Bağımsız doğa felsefesinin gelişmesine engel olduğu için Aristoteles'in tüm akademilerden kovulmasından yana olan Telesius'a göre, yeni bir doğa anlayışına, doğanın ancak özgür ve deneye dayalı incelenmesiyle varılabilir, mutlak bilgiye gidişin yolu budur. Ancak Telesius, bu mutlak bilgi ilkesine pek de sadık kalamaz ve İyonya düşünürlerininkini andıran bir doğa metafiziği <sup>92</sup> ortaya koyar. Bu metafiziğin esası, yaş ile kuru ya da soğuk ile sıcak arasındaki karşıtlıktır. Kuru ile sıcak Güneş'te, yaş ile soğuk Yer'de toplanır. Bu iki ilke arasında sürekli bir savaş hüküm sürer; zaman zaman biri diğerine üstün gelse de, onu ortadan kaldıramaz. Bu sonu gelmeyen savaş, başlangıçtaki hiçbir niteliği olmayan maddeden tek tek varlıkların meydana geliş niteliğidir. Tek tek varlıkların niteliklerini belli eden ise, bu iki ilkeden birinin bir şeyde az ya da çok

<sup>91</sup> Bkz. (21), ÖNDİN, 42.

<sup>92</sup> Thales, Anaximandros, Anaximenes, Herakleitos'un dünyanın temel koyucu maddesinin (arkhe) ne olduğuna dair yanıt aradıkları bilinir. Onların bu konudaki yanıtları, doğa metafiziğinin temelini oluşturmuştur.

bulunmasıdır.<sup>93</sup>

Ortaçağ doğa görüşünün temelinde Aristoteles'in doğa sistemi bulunur. Rönesans düşüncesi, işe bu sistemi yıkmakla başlar. Cusanus, statik sistemi bir hareket olarak anlar ve Telesius da onun katı formlarını ortadan kaldırır. Ancak Aristoteles-Ptolemaios sisteminin temel dayanağını yıkan, Copernicus öğretisi olur.

#### 3.1.5.4. Nikolaus Copernicus (1473-1543)

Nikolaus Copernicus, yeri, evrenin hareket etmeyen merkezi olmaktan çıkaran Cusanus'un evren tablosunu geliştirir ve mekanik bir evren anlayışı ortaya koyar.<sup>94</sup> 1543 yılında *De revolutionibus orbium coelestium*'u (Gök Cisimlerinin Dönüşleri Üzerine)<sup>95</sup> yayımlanan Copernicus'un öğretisi, Kilise'nin resmi görüşü olan evren tasavvurunu altüst eder. Yeni teori, geometrik bir anlayışın yerine, heliosentrik (güneş merkezli) bir anlayışı koyar. Aristoteles-Ptolemaios sisteminde, bütün gök cisimleri, evrenin merkezinde bulunan ve kendisi duran yerin etrafında hareket etmekteyken, Copernicus'ta bu tablo tersine çevrilir. Güneş ortada yer alır, kendi ekseninde duran yerin de içinde bulunduğu diğer gezegenler, güneş çevresinde dönerler.<sup>96</sup> Bu öğretinin kaynağı, Yeni Pythagorasçılar'dır. Yeni Pythagorasçı görüşte yer, evrenin merkezi olmaktan çıkmış, tüm gök cisimlerinin, evrenin merkezinde bulunan ateş çevresinde döndüğü fikri ortaya konmuştur. Yeni Pythagorasçılar, yerin diğer yıldızlarla birlikte, evrenin merkezinde bulunan ateşin çevresinde döndüğünü düşündükleri gibi, yerin kendi çevresinde dönüşüyle gece-

<sup>93</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 198.

<sup>94</sup> Bkz. (21), ÖNDİN, 44.

<sup>95</sup> Nicolaus COPERNICUS, *Gökcisimlerinin Dönüşleri Üzerine*, Çev. Saffet Babür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

<sup>96</sup> A.g.k., 8-12.

gündüz ayırımının meydana gelişini de açıklamışlardır.<sup>97</sup>

Copernicus öğretisi, evreni heliosentrik bir anlayışla ele alıp gezegenlerin yerin çevresinde değil de, yer ile birlikte güneşin çevresinde döndüğünü ortaya koyması bakımından, Rönesans kozmolojisine bir yenilik getirmiş olur.<sup>98</sup> Ancak Copernicus'un, yerin küre biçiminde olması, gezegenlerin yörüngelerinin daire biçiminde olması, yerin Venüs ve Mars arasında bulunması gibi bazı noktalarda eski sisteme bağlı kaldığı da görülmektedir. Aynı şekilde, Copernicus'ta evrenin sonlu mu yoksa sonsuz mu olduğu sorusu da yanıt bulamamıştır.<sup>99</sup> Copernicus'un hedefi, yeri hareket halinde düşünerek daha yalın bir doğa tasarımına varmaktır ve onun attığı adımlar Giordano Bruno (1548-1600) tarafından geliştirilecektir.

### 3.1.5.5. Giordano Bruno (1548-1600)

Giordano Bruno'nun dünya görüşü, kökenini Copernicus sisteminde bulur. Copernicus, evrenin sınırlı mı sınırsız mı olduğu konusunda bir yargıda bulunmasa da, onun evreni genişleten düşüncesi, Bruno'nun evrenin sonsuzluğu düşüncesine varmasını sağlar. Aristoteles fiziğinde evreni *Aither* (Esir) sınırlamaktadır. Bruno, *Aither*'in ötesindeki boşluğu sorgular ve nereye bir sınır konursa konsun arkasında yine bir uzay kaldığı, o halde evrenin hiçbir yerine bir sınır konamayacağı ve dolayısıyla da evrenin sonsuz ve sınırsız olduğu düşüncesine varır. Akıl için iki sonsuz olamayacağına göre, Tanrı ile evren bir ve aynıdır. Tanrı, evrenin yaratıcısı değil, kendisidir.<sup>100</sup> Evren, Tanrı'nın kendini gerçekleştirdiği bir yerdir, sonsuz bir etkinlik alanı olan Tanrı, kendini ancak sonsuz bir evren içinde gerçekleştirebilir. Sonsuz evren içinde sayısız sınırlı dünyalar bulunur; her yıldız, kendi ekseni ve kendi

<sup>97</sup> Walter KRANZ, *Antik Felsefe*, 134.

<sup>98</sup> Bkz. (21), ÖNDİN, 44.

<sup>99</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 202.

<sup>100</sup> Bkz. (65), HANÇERLİOĞLU, 344.

güneşi etrafında döner. Evrenin kendisi hareketsizdir; kendi dışında başka bir yer olmadığı için yerini değiştiremez ve bu nedenle bütün hareketler görelidir. Evrenin merkezi yoktur; merkez, gözleyeninin duruş noktasına göre her yer olabilir. Evren, birliği olan bir bütündür.<sup>101</sup> Bu düşünce, evrenin sonsuzluğu düşüncesi yanında Bruno'nun, Copernicus öğretisinden bir sonuç çıkarıp felsefesine temel yaptığı ikinci ana düşüncedir.<sup>102</sup>

Bruno'nun Copernicus sistemine dayanan dünya görüşü, ona metafizik bir temel de kazandırmıştır. Bruno, sonsuz evren içinde sayısız sonlu dünyalar kabul eder. Bunların her birinin bir yaşamı, güneşi bulunur. Bu noktada, bu sonlu dünyaların kendi başlarına oluşu ile sonsuz evrenin birliği nasıl bağdaşabileceği sorusu akla gelir. Bu soru, bireysellik ile evrenselcilik arasındaki bağlantı sorusudur. Bruno'ya göre, evrenin tözü, sonsuz Tanrı'dır. Bu bağlamda, tek tek varlıkların hiç biri başlı başına bağımsız değildir. Bunların her biri öncesiz-sonrasız olan tek bir tanrısal kuvvetin çeşitli görünüşleridir. Evrenin özü de, sonsuz yaratıcı bir etkinliktir; doğanın yaratıcı gücüdür, her şeyin etkin nedeni olarak yaratan doğadır (*natura naturans*). Bruno'ya göre, *natura naturans* dünyaya biçim veren Tanrı'dır; dünya, kendi kendinin öznesidir ve *natura naturans* sayesinde kendini biçimlendirir. Böylelikle Bruno, bir sanatçı olarak kabul ettiği doğayı, en üstün doğal güç olarak görür.<sup>103</sup> Doğa ve gerçek, tanrısal tözün düşünceleridir. Yaratmanın ereği de, evrenin yetkinliğinden başka bir şey değildir. Evrende bulunan ve bulunacak olan şekillerin hepsi, tanrısal özde saklıdır. Bu öz, evrenin hem nedeni hem de ereğidir. Tanrısal öz, nesnelere barınan bir sanatçı gibidir; onların hem idesi hem de yaratıcı gücüdür.

Bruno'nun sonsuz doğa karşısındaki tutumu, Platon'un "Eros"unu andırır. Burada da ruh, kendisini en içten kavrayan bu tutku ile bu dar dünyaya bağlılığını

<sup>101</sup> Bkz. (35), WEBER, 202-203.

<sup>102</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 204.

<sup>103</sup> Bkz. (71), BLOCH, 33-35.

yener ve Tanrı'ya, sonsuz doğaya ulaşmaya çalışır. <sup>104</sup> Bruno'da evren Tanrı'nın sonsuz gerçek olarak her yerde bulunması ve bu nedenle doğadaki her şeyin canlı olması, hiçbir zaman yok olmaması, doğada sonsuz bir değişimin bulunduğu görüşleri de kaynağını Sokrates öncesi düşünürlerden ve özellikle Herakleitos'tan alır. Herakleitos'un *panta rei* (her şey akar) düşüncesi, <sup>105</sup> Bruno'da doğada sonsuz bir değişme olduğu görüşünde dile gelir.

### 3.1.5.6. Johannes Kepler (1571-1630)

Rönesans'ın doğa görüşü, Rönesans'ın sonlarında Kepler ve Galilei'de estetik öğelerinden arınarak tam bir matematik form kazanır. Johannes Kepler de, Giordano Bruno gibi başlangıçta estetik niteliği ağır basan, Yeni-Platoncu bir evren tasavvurundan hareket etmiş, sonra gitgide kesin bir matematik araştırma idealine yönelmiştir. Matematik, fizik ve astronomi tarihinde çığır açan yapıtlar ortaya koyan Kepler, gezegenlerin yörüngelerinin gerçek yapısı ile hızlarını, yörüngeleri üzerindeki dönme sürelerini tam olarak belirlemiştir. Bu yasalardan birine göre, gezegenlerin yörüngeleri daire değil, elips biçimindedir. Bununla da, Antikçağ'dan beri hareketin en yetkin biçimi kabul edilen, tanrılaştırılan dairenin yerine elips konmuş ve aynı zamanda Aristoteles'teki gibi *a priori* yapıların yerine gözlem ve hesaplara varılan sonuçlar gelmiş olur. <sup>106</sup>

Kepler, ilk yapıtı olan 1609 tarihli *Nova Astronomia*'da (Yeni Astronomi) da 1619'da yayınladığı *Mysterium Cosmographicum*'da (Betimlemeli Astronominin Gizemi) da Yeni-Platoncu anlayışa dayanır. Buradaki hareket noktası, evrenin güzelliği, yetkinliği ve tanrısallığı düşüncesidir. Güzel, yetkin ve tanrısal olduğundan

<sup>104</sup> Bkz. (65), HANÇERLİOĞLU, 346.

<sup>105</sup> Bkz. (97), KRANZ, 59.

<sup>106</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 207-208.



evren, Copernicus'ta olduğu gibi, küre şeklinde düşünölmelidir. Tanrı, kendisini evren düzeninde göstermiştir. <sup>107</sup> Evren yapısında, gezegenlerin sayısı ile güneşten uzaklıklarında çok iyi görölen bir uyum gizlidir. Tanrısal ruh, evren içinde kendini uyumlu büyüklük oranları ile gösterir. Kepler beş gezegenden her biri ile Pythagorasçılar'ın beş düzgün geometrik cisminden biri olan çokyüzlü (polyeder) arasında bir ilişki kurar. Her gezegenin belli bir çokyüzlüyü çevreleyen bir küre halinde hareket ettiğini belirtir. Bununla da geometrinin ana formlarıyla gök cisimlerinin uzay içindeki dağılımları arasında tam bir uygunluğun olduğunu göstermek ister. Evren matematik oranlarla örölmüştür ve bu, kozmografyanın bir sırrıdır. <sup>108</sup>

Kepler aynı zamanda, doğada bulduğu güzellik ve uyumun temeline koyduğu matematik oranları gözlem ve deney ile belirlemeye başlamıştır. Bir süre sonra, animist <sup>109</sup> görüşü bırakır ve gezegenlerin hareketlerinin fizik nedenlerini arar. Nitekim, ilk kitabının ikinci basımında, eskiden gezegenleri hareket ettiren gücün ruh olduğuna inandığını, ancak artık bu gücün maddi olması gerektiğini düşündüğünü belirtir. Böylelikle animist bir doğa anlayışından mekanist bir doğa anlayışına geçer, gökyüzünün sınırları yerine matematik ve fizik gelir. <sup>110</sup>

Doğanın yapısında matematik oranları bulmak, Kepler'in getirmiş olduğu bir yenilik değildir; Copernicus'ta da böyle bir görüş bulunmaktadır. Ancak böylesi bir evren anlayışının kökenini araştırırken Antikçağ'a, Pythagorasçılar'a gitmek gerekmektedir. Matematik ve müzik üzerinde duran Pythagorasçılar, uyumlu seslerle tam sayılar arasında bir ilişki olduğunu görmüş; her sesi bir sayı ile karşılaştırmış ve belki bundan sonra evrenin *arkhe*'sinin sayı olduğu sonucuna varmışlardır.

<sup>107</sup> Bkz. (71), BLOCH, 120.

<sup>108</sup> Kepler'in, evrenin uyumuna ilişkin düşünceleri 1619 tarihli *Harmonia Mundi* (Dünyanın Uyumu) adlı kitabında yer almaktadır. A.g.k., 120.

<sup>109</sup> Anima:ruh.

<sup>110</sup> R.G. COLLINGWOOD, *Doğa Tasarımı*, 121.

Pythagorasçılar, bu görüşleriyle Yunan matematiğini yaratsalar da bugün anladığımız gibi bir matematiği geliştirmemişler, daha çok sayı mistisizminde kalmışlardır.<sup>111</sup> Rönesans'ta Pythagorasçılar'ın bu sayı mistisizmi de diğer Antik dönem düşünce akımları gibi yeniden ortaya çıkmış ve en güçlü ifadesini de Kepler'de bulmuştur.

### 3.1.5.7. Galileo Galiei (1564-1642)

Kepler'in, Pythagorasçı evren görüşünü deneyle desteklemeye çalışmak yolunda atmış olduğu adım, Galilei tarafından ileri götürülür. Matematiğin burjuva ekonomisine bağlı oluşu, Galilei'nin dünyevileşmiş, mistisizminden arınmış bir Pythagoras ortaya çıkarmasına neden olur.<sup>112</sup>

Galileo Galilei'ye göre, doğanın gerçekten kavranması, doğa alanında yeni bilgilere varılabilmesi için yapılması gereken şey, fenomenleri matematik ile çözümlenektir. *Discorsi* (Söylevler) adlı kitabında Galilei, tüm bilimsel araştırmaların amacının, olguları matematiksel terimlerle sonuçlandırmaya imkan verecek yasalar ortaya koymak olduğunu belirtir.<sup>113</sup> Ona göre doğa, büyük bir kitap gibidir, bu kitabın okunabilmesi için yazıldığı dili bilmek esastır ve bu dil de matematik dilidir. Onun harfleri kareler, üçgenler, daireler ve diğer geometrik şekillerdir. Bu şekilleri bilmeden doğanın anlaşılması mümkün değildir. Bu düşünceleriyle Galilei, bilimsel araştırmalarda deneyden yola çıkmak gerektiği savına yeni bir ışık getirmiş olur.

Galilei'de deneydeki somut bir hal, düşüncenin soyut bir kuralının idealliğine katılmış, ondan pay almıştır. Bu durum, Platon'un idealar öğretisini andırır. Platon'da

<sup>111</sup> Bkz. (97), KRANZ, 41-42.

<sup>112</sup> Bkz. (71), BLOCH, 113.

<sup>113</sup> A.g.k., 116.

idea, reel nesnelere örneğiyken Galilei'de nesnelere arasındaki bağlantının ideal bir anlatımıdır. Galilei'de, matematik bağıntıları belirtmek isteyen tümel karakterli bir önerme ortaya konur, bunun ardından tek bir hal ölçme ile çözümlenip baştan ileriye sürülmüş olan önermenin doğru çıkıp çıkmayacağına bakılır. Buradaki ilk adım sentetik, ikinci adım analitiktir.<sup>114</sup> Önerme, çözümlenme ve deneyim ile tek bir hal üzerinde doğru çıkarsa, bütün haller için geçerlilik kazanır. Burada matematik teori olgulardan önce gelir ve böylesi bir yöntem anlayışının temelinde Kepler'de de bulunan doğanın matematik oranlarla örülmüş olduğu görüşü bulunur.<sup>115</sup>

Galilei'de yasa, matematik oran olduğundan fenomenlerin nicelik ilintilerini bulmak esastır. Bu nedenle onun yönteminin ilkesi, her şeyi ölçmek, doğrudan doğruya ölçülemeyeni ölçülebilir hale getirmektir. Fenomenlerdeki ölçülebilen büyüklüklerin, eş deyişle niceliklerin fonksiyonları, Galilei fiziğinin temel konusudur. Doğa bilimi artık gizli güçleri aramaz, yalnız nicelik ilintilerini ve bu arada özellikle de hareketin ölçü oranlarını belirler; çünkü tüm doğa, bir hareketler sistemidir.

Rönesans döneminde tanrısallık ile sonsuz evren arasındaki çelişki çözümlenemese de, bu problemin ortaya konması ve ona yeni bir form verilmesi, sonraki yüzyıllarda problemin çözümünü kolaylaştırmıştır. Rönesans kozmolojisinin getirdiği yeni evren ve yeni insan anlayışında bireye olan vurgu, insanın kendine ve evrene olan bakışını değiştirmiştir.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Galilei'nin deyişle *metodo compositivo* (birleştirici yöntem) ve *metodo risolutivo* (çözümleyici yöntem).

<sup>115</sup> Bkz. (110), COLLINGWOOD, 121-122.

<sup>116</sup> Bkz. (21), ÖNDİN, 48.

### 3.1.6. Devlet ve Hukuk Felsefesi

Rönesans, Ortaçağ din kültürünün yerine, her yönüyle bu dünyanın olan, öte dünya yerine bu dünyaya bağlı olmak isteyen bir kültür koymuştur. Bu kültürün oluşum sürecinde bilim, sanat, din, devlet gibi her kültür alanı kendi özerkliğini kazanmaya başlamıştır. Rönesans döneminde hümanizm, insanın kendini bulmasına yol açmış; Reform da bunun dindeki paraleli olmuştur. Ancak Rönesans'ın bu ilerlemesi yalnız bireyle sınırlı kalmamış; <sup>117</sup> bireyüstü kurumlara, devlet ve topluma da yayılmıştır.

Kendini Roma İmparatorluğu'nun varisi olarak gören Ortaçağ devleti, evrensel nitelikte bir devlettir. Ortaçağ'a hakim olan Skolastik düşüncenin önemli isimlerinden biri olan Aquinolu Thomas (1225-1274), devletin görevinin, yeryüzünde tanrısal devlet düzenini gerçekleştirmek olduğunu belirtmiştir.<sup>118</sup> Kilise devletin üstündedir, çünkü Kilise, Tanrı'nın devlet ise, insanın meydana getirdiği bir kurumdur. Bu nedenle, Ortaçağ Kilisesi kendini tüm siyasal kurumların üzerinde saymıştır. Rönesans'ta ise uluslar, kişiliklerinin bilincini duymaya başlayınca Kilise'ye karşı ayaklanmışlar, Ortaçağ devletinin birlikli yapısını yıkıp yerine ulusal devletlerin çokluğunu koyacak olan bu gelişmenin kuramsal çerçevesi, Rönesans'ın devlet ve hukuk felsefesi tarafından çizilmiştir.

Rönesans'ın devlet felsefesi, Yeniçağ devlet felsefesinin temelini oluşturur. İnsanın kişiliğini, diğer bir deyişle, bireyselliği ortaya çıkaran hümanizm gibi, yeni devlet anlayışı da İtalya'da başlar. İtalyan şehir devletlerinin çeşitliliği ve canlılığı içinde yalnız antik polisler yeniden dirilmez; antik devlet anlayışı da yeniden doğar.

<sup>117</sup> Bkz. (23), GÖKBERK, 184.

<sup>118</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 41-43.

### 3.1.6.1. Niccolò Machiavelli (1469-1527)

Antikçağ'ın devlet görüşünü Rönesans'ın eğilimleriyle birleştiren ilk düşünür, Niccolò Machiavelli'dir. Machiavelli, Yeniçağ tarihinin ana düşüncelerinden biri olan ulusal devlet idesinin temsilcisi olmasıyla önem kazanır. Machiavelli, dönemin İtalya'sının parçalanmış durumundan kurtuluşunun, güçlü ve birlikli bir ulusal devletin ortaya çıkmasıyla mümkün olabileceğini savunur. Buradan hareketle, 1532'de monarşist eğilimli bir kitap olan *Il Principe*'yi (Hükümdar/Prens) yayımlar.<sup>119</sup> Floransa'da cumhuriyet rejiminin çökmesinden sonra iktidara geçen Medici Ailesi'ne adadığı bu kitabında Machiavelli, bir devlet felsefesi ortaya koyar. Bu felsefenin varmak istediği sonuçlardan ilki burjuvazinin yolunu açmak, ikincisi de İtalya'nın birliğini sağlamaktır. Ernst Bloch'un deyişiyle, birincisinin olmasa da ikincisinin bilicinde olan Machiavelli,<sup>120</sup> güce dayanan ulusal devleti ideal devlet olarak kabul etmiş ve bu bağlamda da bir hümanist olarak antik devleti, özellikle de Roma İmparatorluğu'nu ideal örnek olarak ele almıştır. Ancak o bu antik ideali, İlkçağ'da bulunmayan, Rönesans'ın getirdiği bir düşünce olan ulusal devlet düşüncesiyle birleştirmiştir. Ona göre, bir devlet bir ulusa dayanıyorsa yeterli gücü var demektir, devlet bütün gücünü bu kökten almalı, karşısında ve üstünde Kilise'yi bulmamalıdır. Aynı şekilde hukuk da, Kilise'ye bağlı olmaktan kurtarılmalı, din dogmalarından değil, doğrudan doğruya devletin özünden türetilmelidir.<sup>121</sup> Din, ahlak ve hukuk devlete bağlıdır, devletin güçlü olması için devlet adamı bunları birer alet olarak da kullanabilmektedir. Ahlak ve hukuk bağımsız değildir; devlet nedeniyle vardır ve dolayısıyla devletin sınırları nerede bitiyorsa ahlak ve hukuk orada sona erer.<sup>122</sup>

<sup>119</sup> Machiavelli'nin *Il Principe*'si farklı yayınevleri tarafından Hükümdar ve Prens adlarıyla Türkçe'ye çevrilmiştir. Bu tezin kaynakçasında Machiavelli, **Hükümdar**, Çev. Selahattin Bağdatlı, Der Yayınevi, İstanbul, 1999 kullanıldığından, bundan sonra kitap Hükümdar olarak anılacaktır.

<sup>120</sup> Bkz. (71), BLOCH, 132.

<sup>121</sup> MACHIAVELLI, **Hükümdar**, 67-70.

<sup>122</sup> A.g.k., 125-130, 132-141.

Machiavelli'nin *Hükümdar*'ı, Platon'un *Devlet*'i ile pek çok açıdan benzerlik göstermektedir. Platon'da da Machiavelli'de olduğu gibi, doğru siyasal düzeni bulmak, ilk ve en önemli sorundur. Ancak devlette yenilik yapmak yoluyla felsefede yenilik yapılabilir ve insan ahlakı da ancak devlet düşüncesiyle birlikte kontrol altına alınabilir.<sup>123</sup>

Öte yandan E.Cassirer'e göre, Rönesans döneminde doğa felsefesinin gelişimi ve siyaset felsefesinin gelişimi arasında da bir paralellikten söz etmek mümkündür. Cassirer, Rönesans döneminde Ortaçağ'ın Aristotelesçi kozmolojik sisteminin yerini Copernicus sistemine bırakmasıyla, siyasal alanda feodal düzenin çözülüp İtalya'da değişik tipte yeni siyasal örgütlerin<sup>124</sup> ortaya çıkması arasında paralellik bulur.<sup>125</sup> Her iki alanda da aşağı ve yukarı dünya arasındaki ayrım ortadan kalkar; (Bkz. Bölüm. 3.1.5.) her ikisinde de aynı ilke ve doğal yasalar geçerli olur.

Machiavelli'nin devleti, Ortaçağ devleti gibi, Tanrı katında belli bir görevi yerine getirecek bir kurum değildir, insanın doğal gereksinimlerinin bir sonucudur. Onun devletinde din, tüm gerçek siyasal erdemle kesin bir karşıtlık içinde olduğundan, en aşağı yeri işgal eder. Bu konudaki görüşlerini Machiavelli şöyle dile getirir: *“Dinimiz kahramanlar yerine yalnızca alçakgönüllü ve kendi halinde olanları kutsuyor. Oysa paganlar, büyük komutanlar ve devletlerin renkli yöneticileri gibi dünyasal görkemle dopdolu kişilerden başkasını tanrılaştırmamışlardı.”*<sup>126</sup> Machiavelli'ye göre, dinin bu paganca kullanımını biricik ussal kullanımıydı. Roma'da din, bir güçsüzlük kaynağı olmayıp, aksine devletin büyüklüğünün göstergesidir. Bu nedenle de Roma erdemine geri dönmek gerekmektedir. İnsana uygun düşen,

<sup>123</sup> Ernst CASSIRER, *Devlet Efsanesi*, 74-75.

<sup>124</sup> Paralı askerler anlamına gelen condottiere'ler, büyük ailelerce kurulmuş olan tiranlıklar ya da siyasal bir güce de sahip olan Papalık.

<sup>125</sup> Bkz. (123), CASSIRER, 136-137, 141-142.

<sup>126</sup> Machiavelli, *Discourses*, II.Kitap, II.Bölümden aktaran bkz. (123), CASSIRER, 142.

Hıristiyanlık erdemi değil, Roma erdeminin erkeksi niteliğidir.<sup>127</sup> *Hükümdar*'ın son bölümünde belirtmiş olduğu gibi, İtalya'daki siyasi anarşiyeye son vermek ve Antik Roma ruhuna geri dönmek Machiavelli'nin temel amacıdır.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Bkz. (71), BLOCH, 134.

<sup>128</sup> Bkz. (121), MACHIAVELLI, 147-152.

## 4. ANTİK SANATIN RÖNESANS SANATI ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI

### 4.1. Rönesans Sanat Felsefesi

Rönesans düşüncesine egemen olan, antik düşünce kaynaklı Hümanizm, Yeni-Platonculuk ve Doğa Felsefesi, Rönesans sanat felsefesinin ve dolayısıyla sanatının oluşmasında da etkili olmuştur. 14. yüzyıl Nominalizmi'yle deney önem kazanmaya ve buna bağlı olarak öte dünya anlayışının yerine görünür dünyanın araştırılmasına başlanmış; evrenin bir makrokozmos olarak algılanmasıyla, bir mikrokozmos olarak kabul edilen insan da, bu dönemde “birey” olarak öne çıkmıştır. Doğadaki sonsuzluğu arama çabaları, insandaki sonsuzluğu arama çabalarına uygun düşmüş ve bu doğrultuda felsefe gibi sanat da özellikle insanı ve doğayı işlemiştir.

15. yüzyıl Floransa'sında birbirleri içinde gelişen Hümanizm ve Yeni-Platonculuk'un sanat alanına yansması, kendini insan figüründe göstermiştir. Doğa felsefesiyle bu dünyaya olan ilginin artmasının sanattaki karşılığı natüralizm olmuş<sup>129</sup>, sanattaki natüralizm de, dış dünyanın bilimsel analiziyle, perspektif ve anatomi bilgilerinin gelişimiyle gerçekleşmiştir.

Gerek Hümanizm ve Yeni-Platonculuk ve gerekse doğa felsefesinin sanata yansması, Rönesans sanatında antik sanatın ideal formlarının başat olmasına neden olmuş, antik düşünce kaynaklı Rönesans düşüncesi, sanatta antikitenin ideal formlarını yeniden gündeme getirmiştir.

Rönesans döneminde bilgiye ve insana verilen değer, akli da ön plana çıkardığından, düşünce yapısına paralel olarak biçimlenen sanatsal formlarda zihinsel geometrik kurgu, oran, ölçü, simetri gibi akla özgü nitelikler önem kazanır. Antik

<sup>129</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 150.



düşüncenin ve kültürün yeniden gündeme gelişiyle, antik sanat formlarına dönülür ve bu bağlamda form, uyum ve düzen birlikteliği olarak algılanır. Bu dönemde sanat yapıtı, tıpkı kozmosun form birlikteliğini oluşturan düzeni içermesi gibi, belirli bir düzen içinde oluşturulan formlardan meydana gelir.<sup>130</sup> Rönesans sanatçısı bu anlamda, kendine antik dönem düşünürlerinden Platon'un, olgunluk döneminde Pythagorasçılık'ın da etkisinde kalarak yaptığı "güzel" tanımını rehber alır. Platon'a göre güzel, salt geometrik formlardır. Bu formlar da kare, dikdörtgen ya da daire olduğuna göre, form güzelliği sayı ve sayıların orantısından başka bir şey değildir ve düzeni ifade etmektedir. Bu düzen, uyumdur (armoni). O halde bütün güzelliklerin biricik belirleyicisi sayı ve sayılar arasındaki uyumdur.<sup>131</sup> Rönesans sanatı da evrenin kendini oranlı ve görsel uyum içinde ifade etmesi gibi, uyumu ortaya koyarak güzele ulaşır. Rönesans dönemi sanatçısı ve kuramcısı Leon Battista Alberti'nin (1404-1472) deyişiyle, "*Güzellik, tüm parçaların uyumudur, parçalar birbirine öyle bir oranla bağlanmalıdır ki ne bir şey eklemeye ne de çıkarmaya gerek kalsın.*"<sup>132</sup>

İdealist anlayış çerçevesinde, oran ve dengenin sağladığı uyumun formları oluşturduğu Antik Yunan'dan sonra ve onun etkisiyle Rönesans sanatı, geometrik kurgu, oran, denge, simetri ve anıtsallık ilkeleriyle idealist anlayışın en iyi yorumcusu olmuştur.<sup>133</sup> Yeni-Platonculuk akımının önde gelen düşünürlerinden Marsilio Ficino da, düzenin sağladığı form güzelliğinin, zihinle kavranan ruhsal eylemin, gözle algılanan renk ve çizginin, kulakla algılanan tonun uyumu olduğunu ileri sürmüştür. Ficino'ya göre içsel deneyim sonucunda bilinç tarafından kavranan bir sanat yapıtı ortaya konur ve bu içsel deneyim, Rönesans sanatçısını ideal güzellik anlayışına götürür.<sup>134</sup>

<sup>130</sup> Bkz. (21), ÖNDİN, 107.

<sup>131</sup> İsmail TUNALI, *Estetik*, 217.

<sup>132</sup> Monroe C.BEARDSLEY, *Aesthetics from Classical Greece to the Present Short History*, 124.

<sup>133</sup> Bkz. (21), ÖNDİN, 127.

<sup>134</sup> Bkz. (132), BEARDSLEY, 118-119.

Başlıca amacı ideal güzelliği vermek olan Rönesans sanatçısı, bu amacına ulaşabilmek için görünür şeylerin gözlemlenmesine yönelmiştir. “*Ressamın görünmeyen şeylerle yapacağı hiçbir şey yoktur, ressam sadece görünen dünyayı resmine yansıtır.*”<sup>135</sup> diyen Alberti’ye göre, sanatçı görünen şeylerle ilgilenmeli, nesnelere gözlemlemelidir. Bu anlayış doğrultusunda gelişen Rönesans resmi de Ortaçağ’daki çizgiler ve renklerle kaplı iki boyutlu bir yüzey olarak ele alınan ve üç boyutlu nesnelere semboller olarak yorumlanan resimden farklı olarak görünen dünyaya dair bilgi sunmaktadır.<sup>136</sup>

Rönesans sanatının görünen dünyaya ilişkin bilgi sunması ve görünen dünyanın üç boyutlu olması, Rönesans’ın form anlayışında hacim, derinlik, oranlar ve perspektifin önemli bir yer tutmasına neden olur. Formu oluşturmak için başvurulan perspektif ve oran kullanımı, Rönesans sanatçısının matematik ve geometri ile ilgilenmesine neden olduğundan, Rönesans formlarına geometrik düzen ve simetri hakim olmuştur. Bunun sonucunda kompozisyonlar zihinsel kurguyu gerektirmiş; zihinsel kurgu ve görünüşler dünyasındaki biçimler aracılığıyla ideal sanat anlayışına ulaşılmıştır.<sup>137</sup>

Rönesans döneminde antik düşüncenin yeniden ele alınması ve sanat alanında ideal anlayışın geçerliliğini kazanmasıyla, yalnız sanatı değil, aynı zamanda antik kültürü belirleyen “mimetik sanat”<sup>138</sup> kuramına geri dönmüştür. Antik dönem düşünürlerinden Platon’da olumsuz, Aristoteles’te ise olumlu bir etkinlik olarak görülen *mimesis*, Rönesans döneminde kaçınılmaz olarak etkili olmuştur.

---

<sup>135</sup> A.g.k., 124.

<sup>136</sup> Bkz. (21), ÖNDİN, 107.

<sup>137</sup> A.g.k., 108.

<sup>138</sup> Taklit ya da öykünme anlamına gelen *mimesis* sözcüğü, önceleri “mimos” haliyle kullanılmakta ve dansçı, aktör anlamına gelmektedir. Hintçe “maia” sözcüğüyle ilişkili olduğu sanılan *mimesis* sözcüğü, Hintçe kökeninde var olan aldatma, yanıltma anlamını Platon’un *Devlet*’i ile kazanmıştır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail TUNALI, **Grek Estetik’i**, 80.

Platon, *Devlet*'in onuncu kitabında, sanatın objesi olan fenomenlerin aslında gerçekliği bulunmayan birtakım kopyalar olduğunu ileri sürer. Ona göre, gerçek olan sadece idea'lardır; sanatın taklit ettiği şeyler ise bu idea'ların birer benzetmesi, kopyasıdır. Sanatın yöneldiği nesne, yani mimetik nesne, aslında bir kopyadan başka bir şey olmadığına göre, sanat eseri, bir gerçeğin, bir özgün varlığın değil, ama bir kopyanın kopyası olacaktır. Platon'a göre sanat suçludur ve bu suç, onun taklitçi ve benzetmeci oluşundan ileri gelir.<sup>139</sup>

Aristoteles, Platon'un *mimesis*'i olumlu bir etkinlik olarak görmemesine karşın, *mimesis* içtepisini insan doğası içine sokar ve *mimesis*'i, her çeşit sanatın özü kabul eder.<sup>140</sup> Ona göre, "*ister bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıklı olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit ya ritm ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir.*"<sup>141</sup> Sanatı bir öykünme, bir modelin tıpatıp kopyası olarak gören Aristoteles, sanattan alınan zevkin de, bu kopyanın kusursuzluğunun insanda uyandırdığı hayranlık olduğunu ileri sürer.<sup>142</sup>

15. yüzyılda Floransa'da kurulan Platon Akademisi, bu bağlamda Platon'dan ziyade Aristoteles'e kulak verir ve Platon ile Aristoteles'i uzlaştırma yoluna gider. Bundan ötürü, Floransa Okulu sanatçılarında da sanat ve gerçeklik arasındaki benzeşimi sağlayabilmek başlıca hedef olur.<sup>143</sup> Bunu Alberti ve Leonardo gibi bazı sanatçıların yazılarında da görmek mümkündür. Örneğin Alberti, figüratif sanatlar üzerine görüşlerini dile getirirken, gözlemcinin doğadaki her anı algılaması ve onu rasyonel bir biçimde taklit etmesi gerektiğini ileri sürer.<sup>144</sup> Aynı şekilde Filippo Villani (1325-1409) de, 1381-82 yıllarında yazmış olduğu kitabında, doğanın taklidi

<sup>139</sup> Platon, **Devlet**, X. ve Bkz. (138), TUNALI, 81-87.

<sup>140</sup> Bkz. (138), TUNALI, 98-99.

<sup>141</sup> ARISTOTELES, **Poetika I**, 4.

<sup>142</sup> Béatrice LENOIR, **Sanat Yapıtı**, 47.

<sup>143</sup> Bkz. (4), HALE, 215.

<sup>144</sup> Leon Battista ALBERTI, **On Painting**, 9.

üzerinde durur. Villani'ye göre, bir çok insanın yargıladığı gibi, ressamın yeteneği, liberal sanatlarla ilgilenen düşünürlerden az değildir. Villani, onların sanatındaki yazılı kurallarla, ressamın doğa gözlemine dayalı aktarımlarını eşdeğer görmektedir.<sup>145</sup> Giorgio Vasari de, bu dönem sanatçılarının dış dünyanın keşfine ve taklidine yöneldiklerini belirten teorisyenlerdendir. Vasari'ye göre, sanatın yenilenmesi, restorasyonu ve yeniden doğumu, sanatçıların kendilerine model olarak daima doğayı almaları ve onu taklit etmeleriyle yakından ilişkilidir.<sup>146</sup>

Platon Akademisi, Platon ve Aristoteles'i uzlaştırmaya çalıştığı yıllarda, Plotinos'u da keşfeder. Platon'un, sanatları duyarlı görünüşlerin öykünmesine, güzelliklerini de bir aldatmacaya indirgeyen görüşüne karşı Plotinos, sanat yapıtlarının güzelliğinde, kavranabilir olanın belirtisini görür.<sup>147</sup> Plotinos'a göre, en düşü varlığın bile kendisini güzel sayılan bir şeyle ilişkilendirmesi gerekir. Bunu güzel görünmek için değil, basitçe varolmak için yapmak zorundadır. Söz konusu varlık, ayrıca ideal güzelliğe katıldığı ölçüde varolur. Onu ne kadar fazla yakalarsa, o ölçüde kusursuz olur, çünkü güzelliği o ölçüde içine sindirir, içselleştirir.<sup>148</sup> Plotinos, genel olarak Yunan felsefesinin gelenekleştirdiği mimesis kuramından yola çıkar ve tamamen tutarlı olarak salt bir idealizme, idealist sanat felsefesine varır.<sup>149</sup> Onun düşüncesi, Rönesans döneminde, özellikle Leonardo da Vinci'de yeni bir canlılığa kavuşacak, öykünme kuramından yaratma kuramına geçişe katkıda bulunacaktır.<sup>150</sup> Diğer bir deyişle, 15. yüzyılda Yeni-Platonculuk ile antik düşüncenin "mimetik sanat" kuramından yararlanılırken; 16. yüzyılda sanat, mimetik bir etkinlik olmaktan çıkıp idealist yaratıcılığa doğru gelişim gösterecektir.

<sup>145</sup> Frances Ames-LEWIS, **The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist**, 164.

<sup>146</sup> Bkz. (4), HALE, 215-218.

<sup>147</sup> Bkz. (142), LENOIR, 49.

<sup>148</sup> PLOTINOS, **The Enneads**, C.8, 9, 93.

<sup>149</sup> Bkz. (138), TUNALI, 129.

<sup>150</sup> Bkz. (142), LENOIR, 49.

## 4.2. Hümanizmin Sanata Yansıması: Portreler ve Figüratif Sanat

Rönesans döneminde felsefe gibi, sanat da insana yönelmeye başlamış, insan merkezli bir kültürün en önemli alanlarından biri olarak her yönüyle insanı incelemiştir.<sup>151</sup>

Antik kültüre olan ilginin artmasına koşut olarak, insanın evrenin merkezine yerleştirilmesiyle, insanın fiziksel yanı da Rönesans sanatında inceleme alanı haline gelmiştir. Bu nedenle, 15. ve 16. yüzyılların resim sanatına, ampirik ve detaycı bir anatomi çalışmasına dayanan çıplak insan vücutları<sup>152</sup> ve “birey”in gelişmesinin kanıtı olan portreler<sup>153</sup> damgasını vurmuştur.

Portrenin gelişimi, insanlar arasındaki farklılıklara verilen önemin artmasıyla ilişkilidir. Örneğin, idealin bireysel özelliklerden daha üstün olduğu Klasik Yunan’da portrenin yeri yokken Roma döneminde ölü kültürüyle ilişkili olarak portre, önemli bir yere sahiptir.<sup>154</sup> Ortaçağ’da dinsel düşünceye bağlı olarak portre önemsizken Rönesans döneminde bireye verilen öneme koşut olarak portreler de artmıştır.

İlk kez Antik Roma’da, ölenin ruhuna ve öte dünyaya yönelik mistik semboller olmaktan çıkarak dünyevi bir rol üstlenen portre, ölen ünlü kişilerin anılarının gelecek kuşaklara bırakılması, kahramanların ve önemli kişilerin yaşamlarında yüceltilmesi gibi anlamlar taşımaktadır. Ancak Roma’daki bu büst geleneği, altında yatan bu dünyevi ve hatta ideolojik düşünceyle birlikte Ortaçağ’da

<sup>151</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 143.

<sup>152</sup> A.g.k., 145.

<sup>153</sup> Portre sözcüğü, Ortaçağ’da kopyasını yapmak anlamına gelen Latince *protraho* sözcüğünden gelmektedir.

<sup>154</sup> Roma döneminde ölülerin yüzünden balmumu maskeler alınır ve bunlar soyluların villalarındaki atriumlarda yer alan kutsal mekanlarda muhafaza edilirdi. Anma amacıyla yapılan ve bu nedenle sanat yapıtı olarak değerlendirilmeyen bu maskeler, balmumu dayanıksız bir malzeme olduğu için, İ.Ö. 1. yüzyılda mermer olarak yapılmaya başlanır.

kaybolur.<sup>155</sup>

15. yüzyıl İtalya'sında portre geleneği, Antik Roma'nın kaldığı yerden başlar, ancak tıpkı felsefede olduğu gibi, onu bir adım daha ileri götürür. Rönesans döneminde Roma büstleri tuval resmine taşınır. Portre sanatının gelişimi, 14. yüzyıl sonlarında Filippo Villani'nin yazmış olduğu ünlü Floransalıların biyografileri ile aynı döneme denk düşer. Plastik sanatlarda portrenin gelişimi, hümanizmin filizlenmeye başladığı yıllarda biyografi yazıcılığının gelişimiyle paralellik gösterir. İtalya'da, ilk kez 14. yüzyılın sonlarında gerçek anlamına yakın biyografiler görülür. Bunların bir kısmı Venedik doçlarının biyografileridir. Ancak bu biyografilerde de, daha önceki dönemlerde yaşamış insanlar konu edinildiğinden, kişiliğe dair bilgiler de verilmekle birlikte esas itibarıyla, diğer yazılı kaynaklardan yararlanılmaktadır. Bunun dışına çıkan ilk orijinal biyografi, Boccaccio'nun (1313-1375) Dante biyografisi olmuştur.<sup>156</sup> Bu dönemde dikkati çeken diğer ünlü biyografiler, 14. yüzyıl sonunda Filippo Villani'nin hazırlamış olduğu, ünlü Floransalıları anlatan biyografi ve 16. yüzyılda Vasari'nin dönemin ünlü ressam, heykeltıraş ve mimarlarını anlattığı, *Le vite de' piu architetti, pittori, e scultori italiani...* (En Ünlü İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Yaşamları...) adlı biyografidir.

Gerek yazılı portrede gerek plastik sanatlardaki portrede temel olan, Rönesans'ın kişiliğe ve onu oluşturan bireye özgü niteliklere verdiği önemdir.<sup>157</sup> Portre sanatının tarihinde idealize etme ve modeline benzetme arzusundan kaynaklanan iki karşıt eğilimden söz edilebilir ve Rönesans dönemi portrelerinde bu iki eğilim de kendini göstermektedir. Rönesans portreleri, insanın hem fiziksel özelliklerine hem de iç dünyasına tutulan bir ayna niteliğinde olmakla birlikte, bu dönemde antik dönemin idealizasyon fikrini yineleyen bir eğilimden de

<sup>155</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 146.

<sup>156</sup> Bkz. (6), BURCKHARDT, 201.

<sup>157</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 123.

bahsedilebilir. Örneğin Alberti, *Della Pictura* (Resim Üzerine) adlı kitabında, Plutarkhos'un (45-125) düşüncelerinden yola çıkarak şöyle der: “*Antikitenin ressamı kralları resmederken eğer modellerinde bir kusur varsa onu benzerliğe sadık kalarak, ellerinden geldiğince düzeltmeye çalışırlardı.*”<sup>158</sup> Alberti, benzerliği yansıtmamanın yalnız modelin doğal görünümünü vermek olmadığı, onun fiziksel kusurlarını gizleyerek modelini yüceltmek gerektiği kanısındadır. Modele benzetme ve idealize etme konusundaki görüşler, 1584 yılında Giovanni Paolo Lomazzo (1538-c.1590) tarafından birleştirilir. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pictura, Scultura de Architettura* adlı kitabında, portrenin bir benzerliğin yansıtılması olduğunu ve izleyicinin temsil edilen kişiyi hemen tanımasını sağlaması gerektiğini söyler. Ancak ona göre, ressam salt bununla sınırla kalmamalı, modelin rütbesi ve soyluluğunun işareti olan başka öğeleri de hesaba katmalıdır. Bunu da, sağduyusunu kullanarak yapmalı, vücutta veya giyside çirkin olanı düzeltmeli fakat yüz hatlarının soyluluğunu ve görkemini abartmamalıdır.<sup>159</sup>

Rönesans döneminde portreciliğin gelişiminde, hümanizmin başlangıcı itibariyle görülen biyografilerin ya da teorisyenlerin dışında, somut örneklerin de etkisi bulunmaktadır. Bu anlamda, Rönesans sanatçısının başvuru kaynağı, Roma dönemine ait madalyonlar olur. Madalyonların, sanat, tarih ve klasik dünyanın epigrafik tanıklığı bağlamında araştırılmaları, erken dönem hümanistlerine ve Erken Rönesans sanatçılarına sayısız olanak sağlamıştır.<sup>160</sup> Koleksiyonlara sistematik bir biçimde koleksiyonlara dahil edilen ilk antik sanat eserleri, sikkeler olmuş, Roma imparator portreleri, kahraman tasvirlerini içeren büyük bronz sikkeler ve madalyonlar Rönesans sanatçılarına bunları koleksiyonlarına katmak ve kopyalarını yapmak konusunda teşvik etmiş ve bu bağlamda bu sikke ya da madalyonlar resim ve heykel sanatları için de kaynak oluşturmuştur.

<sup>158</sup> Bkz. (144), ALBERTI, 53-54.

<sup>159</sup> [http://www.com/masters/l/lomazzo-giovanni\\_paolo.html](http://www.com/masters/l/lomazzo-giovanni_paolo.html)

<sup>160</sup> Cornelius VERMEULE, **European Art and the Classical Past**, 52.

Hümanizmin sanat alanına yansması, portreler dışında anatomi çalışmalarında da kendini göstermiştir. Bu dönemde sanatçılar, kadvralar üzerinde çalışmışlar, insanın yapısını incelemişlerdir. Bu konuda Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) önemli çalışmaları bulunmaktadır. Leonardo, otuza yakın kadvra üzerinde çalışarak insan anatomisine ilişkin bilgileri toplamış ve bunları ünlü defterine aktarmıştır.<sup>161</sup> Bunlar çoğu kez sanatsal olmaktan ziyade, Rönesans'ın *l'uomo universale* (evrensel insan) tipiyle de örtüşen bilimsel bir merakın ürünü olarak değerlendirilebilir.<sup>162</sup> Rönesans hümanizminin, belki de en önemli etkisi, evrensel insan tipinin ortaya çıkmasıdır. Bu dönemde bilgi, Rönesans'ın ana hedefi olan, kendinin bilincinde olan insanı oluşturabilmek ve akıl varlığı olan insanın tüm yetilerini geliştirmesini sağlamak için kullanılmış; bilgi sayesinde yetilerin gelişmesi sonucu, Rönesans'ta çok yönlü insan anlayışı söz konusu olmuştur. Burckhardt'ın deyişle, "*Şahsiyetin en yüksek derecesine kadar gelişmesi, kültürün bütün unsurlarına hakim bulunan gerçekten kuvvetli ve üstelik de çok taraflı bir yaratılışla birleşince çok-taraflı insan, l'uomo universale ortaya çıkar.*"<sup>163</sup> Vasari de, Rönesans insanını üçe ayırmış ve en son kategoriye, Leonardo ile Michelangelo arasına, evrensel insanı yerleştirmiştir. Bu ideal insan, bireyin en gelişkin evresini ve insanın dünyevi zaferinin ulaştığı doruk noktasını simgelemektedir.<sup>164</sup>

### 4.3. Doğa Felsefesinin Sanata Yansması

Rönesans'ta doğa sevgisi ve doğaya duyulan ilgi, toplum içinde de oldukça

<sup>161</sup> Leonardo'nun defterlerinin otuz bir adedi günümüze ulaşmıştır. Bunlar Floransa Uffizi Galerisi, Torino Ulusal Kütüphane, Madrid Ulusal Kütüphane, Washington National Gallery of Art, Leningrad Hermitage Müzesi, Roma Vatikan Müzesi, Paris Louvre Müzesi ve Fransız Enstitüsü, Londra National Gallery, British Museum ve Victoria and Albert Museum olmak üzere dünyanın çeşitli kentlerine dağılmış durumdadır. Bu defterlerin bir kısmı Türkçe'ye de çevrilmiştir. Bkz. LEONARDO DA VINCI, **Defterler**, Çev. Turhan Ilgaz, Hakan Yılmaz, Hil Yayıncılık, İstanbul, 1992.

<sup>162</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 145-146.

<sup>163</sup> Bkz. (6), BURCKHARDT, 216.

<sup>164</sup> Giorgio VASARI, **Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects**, Vol. IV, 36.



yaygınlık kazanmıştır. Bunun en iyi örneklerinden biri, İtalya’da giderek yaygınlaşan bitki ve hayvan koleksiyonculuğudur.<sup>165</sup>

15. yüzyılda zengin İtalyanlar, bahçelerinde yeryüzündeki bitki çeşitlerini bir araya getirerek ilk botanik bahçelerini oluşturmuşlardır. Bunların bir örneği de, Mediciler’in Villa Careggi Sarayı’nın bahçesidir. Aynı şekilde, canlı hayvan veya kurutulmuş böcek, kelebek koleksiyoncuğu da dönemin asilleri ve zengin kent soyluları arasında bir moda haline gelmiştir.<sup>166</sup>

Rönesans döneminde giderek toplumsal bir pratik haline gelen doğa sevgisi, sanat alanında da etkili olmuş ve Rönesans döneminde estetik açıdan güzelin ancak doğada bulunduğu görüşü geçerlilik kazanmıştır. Bu görüş, doğa bilimlerinin gelişimini sağlayarak modern bilimlerin temelini attığı gibi sanat alanında da doğaya yönelişe yol açmıştır.<sup>167</sup>

Ortaçağ’da resim üzerine yazılar, öncelikle dini bir yaklaşım sunmaktadır. Rönesans döneminden farklı olarak Ortaçağ’da sanat, Kilise’nin yönlendirmesine bağlı olarak gelişmiştir. Ortaçağ’da sanatın didaktik işlevi nedeniyle, genel bir değerler skalası kabul edilmiş, sanatçı da bu şablondan yararlandığı için maddi olanla ilgilenmemiş, sanatçının dış dünyaya yönelmesi, onu taklit etmesi için bir neden de talep de oluşmamıştır.<sup>168</sup>

15. yüzyıl başlarında İtalyan sanatçılar, sanata Ortaçağ ruhundan farklı bir ruhla yaklaşmışlardır. Onlar için resim, öncelikle dış dünyanın görünümünün

<sup>165</sup> Rönesans döneminde biyoloji ve zooloji bilimlerinin gelişimi konusunda ayrıntılı bilgi için bkz.

Colin RONAN, **Bilim Tarihi**, 312-318.

<sup>166</sup> Bkz. (6), BURCKHARDT, 176.

<sup>167</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 124.

<sup>168</sup> Anthony BLUNT, **Artistic Theory in Italy 1450-1600**, 1.

yansıtılmasıdır. Bu, Leonardo'nun deyişiiyle, “*taklit edilen nesneye en çok benzeyen resmin en güzel resim olduğu*”<sup>169</sup> yolundaki inanişaya dayanan yeni bir anlayıştır. Bu dönemde artık, resimde gerçeğe benzetmenin genel ve temel bir önerme kabul edilmesi ve mekanın üç boyutlu bir süreklilik olarak yorumlanması ilkesi esastır.<sup>170</sup> Bu durum sanat kuramcılarını tarafından da dile getirilmektedir. Örneğin Alberti , 1435 yılında hazırladığı *Della Pictura* adlı kitabının taslaklarını gözden geçirmesi için Brunelleschi'ye gönderdiğinde ona şöyle demektedir: “*Resmini yapmak istediğimiz şeyi daima doğadan almalyız ve daima doğadaki en güzel şeyleri seçmeliyiz.*”<sup>171</sup> Leonardo'ya göre de sanatçı, sadece perspektifin ve doğru çizimin kurallarını bilmekle yetinmemeli, doğanın yasalarını da iyi bilmelidir. Bunun için de temel koşul, doğayı incelemektir.<sup>172</sup> Aynı şekilde Vasari de, Mantegna ve döneminden söz ederken “*insan dehası yoğun bir biçimde doğanın gerçeklerini araştırmak ve onu taklit etmekle meşguldü*”<sup>173</sup> demektedir. Ancak İtalyan Rönesansı'nda sanat, doğaya tutulan bir ayna olmaktan öte, antik geleneğin de etkisiyle, bir doğal-ideal sentezine ulaşmaktadır<sup>174</sup> ve bu, İtalyan resminde 14. yüzyılda Giotto ile başlamıştır. Boccaccio, Giotto için “*doğayı resimlerinde o kadar gerçekçi betimliyordu ki, izleyiciler çoğu kez onun resimleriyle gerçeğin kendisini birbirine karıştırıyordu.*” demektedir.<sup>175</sup> 14. yüzyılda Giotto'nun başlattığı natüralist sanat, 16. yüzyılda özellikle Roma Okulu'nda doğal-ideal sentezine ulaşacaktır.

15. yüzyıl sanatçılarının amacı, görünen dünyayı fethetmektir. Bunun için de gerekli koşul, doğanın çok iyi incelenmesi ve tanınmasıdır. 15. yüzyıl sanatçıları bu amaçla, doğadan çizimler yapıp bunları sanatlarında kullanmak için not defterleri

<sup>169</sup> Bkz. (161), LEONARDO DA VINCI, 23.

<sup>170</sup> Bkz. (7), PANOFISKY, 169.

<sup>171</sup> Elizabeth G.HOLT, **A Documentary History of Art, Vol.I, The Middle Ages and The Renaissance**, 217.

<sup>172</sup> Bkz. (161), LEONARDO DA VINCI, 22-23, 94.

<sup>173</sup> Giorgio VASARI, **Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects, Vol. II**, 261.

<sup>174</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 152.

<sup>175</sup> H.W.JANSON, **History of Art, Vol. II**, 285.

taşımaya başlamışlardır.<sup>176</sup>

Rönesans sanatçısının, gelişen doğa bilgisine koşut olarak doğaya verdiği değerin artmasıyla Rönesans, manzara resimlerinin de bir yeniden doğuşu olmuştur. 15. yüzyıl İtalyan ressamaları, manzaraları adeta bir doğa gösterisi gibi sunmuşlardır.<sup>177</sup> Kuşkusuz çağın araştırmacı, keşfedici ruhunun ürünleri olarak İtalya'da bilimsel perspektifin bulunması, sanatta natüralizmin geçerlilik kazanmasında etkili olmuştur.<sup>178</sup>

#### 4.4. Rönesans Döneminde Sanatçıların Antikiteye Yaklaşımları

Avrupa sanatında sanatçıların Yunan ve Roma sanatıyla ilgilenme süreçleri Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla başlamıştır. Ortaçağ boyunca göz önünde olan antik mimari ve heykel sanatı örnekleri, bakışlarını öte dünyaya çeviren Ortaçağ sanatçısının, bu dünyanın güzelliğinin maddiliğini taşıyan bu kültüre karşı kayıtsız kalması nedeniyle Rönesans döneminde olduğu gibi incelenememiştir.<sup>179</sup> Michel Levey, Rönesans'ın antikiteyi yeniden tanımlama konusunda bir tavır aldığını belirtir.<sup>180</sup> Levey'e göre Roma, Ortaçağ için de bir semboldür fakat 15. yüzyıl başlarında sanatçıların Roma uygarlığına ve bu uygarlıktan kalan yapıtlara yaklaşımı, bu yapıtların nasıl inşa edildiklerini, formlarını anlamaya çalışmaları farklı bir bilincin göstergesidir.<sup>181</sup> Gerçekten de klasik antikiteden alınan formlar Rönesans öncesinde de kullanılmaktadır. Nicola Pisano'nun (c.1220-1284) Pisa Katedrali Vaftizhanesi'nde yer alan vaaz kürsüsündeki kabartmalar, Giovanni Pisano'nun (c.1250-1314) Pisa Katedrali'nde bulunan vaaz kürsüsündeki kabartmalar, Orvieto

<sup>176</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 151.

<sup>177</sup> A.g.k., 152.

<sup>178</sup> A.g.k., 153.

<sup>179</sup> A.g.k., 133.

<sup>180</sup> Michel LEVEY, *Early Renaissance*, 149.

<sup>181</sup> A.g.k., 149.

Katedrali'nin cephesindeki kabartmalar Rönesans öncesinde antik formların kullanımına verilebilecek örneklerdendir. Ancak Rönesans döneminde antikiteye karşı Ortaçağ'da olduğundan farklı bir bilinç gelişmiştir ve bu bilincin gelişiminde de hümanistlerin önemli katkıları olmuştur. Bunlardan Petrarca, 14. yüzyılın sonlarında Padua'da yazdığı *Africa* adlı kitabında klasik döneme ait sikke, madalyon ve heykellerin kopyalanmasının Padua'nın bir sanat merkezi açısından önemli bir rol oynadığından bahsetmiş<sup>182</sup>, aynı şekilde Veronalı bir hümanist olan Giovanni Mansionario da 1310-20 yılları arasında yazmış olduğu *Historia imperialis* adlı kitabında Roma imparatorlarının sikkelerinin çizimine yer vermiş ve sanatçıların bunlardan kopyalar yapması gerektiğini belirtmiştir.<sup>183</sup>

Rönesans döneminde sanatçıların klasik antikiteyle ilgilenmeleri, öncelikle sikkeler ve madalyonlar yoluyla olmuştur. Roma dönemine ait sikkeler 14. yüzyılın sonlarında oldukça rağbet görmekte, hümanistlerin, sanatçıların koleksiyonunda bulunmakta ve de alçı kopyaları yapılarak çoğaltılmaktadır. Bu alçı kopyaların sanatçılara da ulaştığı, onların da bu kopyalardan yararlanarak kompozisyonlarını oluşturdukları bilinmektedir.<sup>184</sup> Sikke ve madalyonlardan yararlanılarak oluşturulan kompozisyonların ilk örneklerinden birini de, 1364 gibi erken bir tarihte Altichiero (1330-1390) gerçekleştirmiştir. Altichiero'nun Verona'da Palazzo Scaligero Loggia di Can Signoria için yaptığı duvar resminde Roma imparator sikkelerinden ya da bunların alçı kopyalarından yararlandığı açık bir biçimde görülmektedir. (R.1)

Bu dönemde koleksiyonerlerin ve sanatçıların antik sikke ve madalyonlara antik heykele oranla daha kolay ulaşmaları nedeniyle bunlara olan ilgi giderek artmıştır. Öte yandan antik heykelin daha zor bulunuyor oluşu, sanatçıların gittikleri yerlerde gördükleri antik heykellerin, kabartmaların çizimlerini yapmalarına neden

<sup>182</sup> Bkz. (145), LEWIS, 111.

<sup>183</sup> Roberto WEISS, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, 22-24.

<sup>184</sup> Bkz. (145), LEWIS, 111.

olmuş ve desen defterlerinin önemi artmıştır. Sanatçının görsel deneyiminin kaydı niteliğinde olan bu defterler, sanatçıların bunları birbirlerine ulaştırdıkları da göz önünde bulundurulduğunda, röprodüksiyonlar kadar önem taşımaktadır. Nitekim sanatçılar arasında desen ya da motif, ahşap baskı ve gravüre oranla daha kolay yayılabilmektedir.<sup>185</sup> 1430'larda pek çok sanatçı, Pisanello (c.1395-1455) atölyesinde oluşturulan *Ambrosiana Defteri* olarak da bilinen *Codex Vallardi* adlı bir çizim defterine antik dönem lahitlerinden, Roma anıtlarından yaptığı etüdlere aktarmıştır.<sup>186</sup> (R.2) Aynı şekilde Benozzo Gozzoli (c.1420-1497) atölyesinde de Marcus Aurelius anıtı, Roma heykelleri, Pantheon'un çizimlerini içeren bir desen defteri oluşturulduğu, 1456 yılında da Piero de Medici'nin (1416-1469) kütüphanesinde Roma anıtlarından yapılan kopyaların yer aldığı bir desen defteri bulunduğu bilinmektedir.<sup>187</sup> Frances Ames-Lewis, bu dönemde desen defterlerinin bu denli yaygınlaşmasını, hümanist Flavio Biondo'nun (1388-1463) 1444-1446 yılları arasında yazdığı *Roma instaurata* adlı, Roma anıtlarını anlatan kitabına bağlamaktadır.<sup>188</sup> Flavio Biondo, bu kitabında görsel malzemeye yer vermemiş, sadece Roma anıtlarının görkeminden söz etmekle yetinmiştir. Lewis'e göre, Biondo'nun bu resimsiz kitabı, sanatçıların bu yapıları görme ve onlardan çizimler yapma konusundaki şevkini arttırmıştır.<sup>189</sup>

Desen defterleri arasında en dikkati çekenlerden biri de, Quattrocento tüccarı Ciriaco d'Ancona'nın (c.1391-1455), Venedik çevresindeki mimarlık örneklerinden yaptığı çizimleri ve 16. yüzyıla ait *Codex Coburgensis*'in basit derlemelerini içeren seyahat notları olmuştur. Bu dönemde, antik heykel ve mimarlık örneklerinden yapılan çizimler sayesinde Chartacea Müzesi<sup>190</sup> gibi büyük çizim koleksiyonları

<sup>185</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 3.

<sup>186</sup> Bkz. (145), LEWIS, 118.

<sup>187</sup> A.g.k., 119-121.

<sup>188</sup> A.g.k., 124.

<sup>189</sup> A.g.k., 124.

<sup>190</sup> Chartacea Müzesi, bazıları 1480 dolaylarına ait yaklaşık 1500 deseni barındıran ve antik eserlerin daha eski kopyalarını da içeren bir koleksiyondur.

oluşturulmuş ve bunların gravürler yoluyla yayılması sağlanmıştır.

1600'lere doğru çizim defterleri ile tek tek desenlerin önemi artmaya başlamıştır. Giorgio Vasari, *Le vite de' piu architetti, pittori, e scultori italiani...* (En Ünlü İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Yaşamları...) adlı kitabında, bu dönemde sanatçıların çizim defterleri ve desenlere verdiği önemin altını çizmektedir.

191

Rönesans döneminde antikiteye karşı ilginin artmasına koşut olarak koleksiyonlar da oluşmaya ve kısmen ziyarete açılmaya başlamıştır. Örneğin 1400 sonrasında Mediciler Floransa'da San Marco Bahçeleri'nde Roma'dan getirdikleri antik heykel, lahit ve kabartmalarla bir koleksiyon oluşturmuşlardır. Nitekim Ciriaco d'Ancona, 1432'de Carlo Aretine ile birlikte Floransa'ya yaptığı yolculukta Cosimo de Medici'nin koleksiyonunda antik sikkeler, mücevherler, imgeler, Pyrgoteles tarafından yapılan bir Lupercatian rahibi heykeli, kanatlı bir Merkür heykeli gördüğünü belirtmiştir. Ciriaco d'Ancona, aynı şekilde heykeltıraş Donatello ve Ghiberti'nin evinde de pek çok antik heykel ve onların bu dönemde bu heykellerden yaptıkları bronz ve mermer kopyalarını görmüştür.<sup>192</sup> 15. ve 16. yüzyıllarda, Federico Gonzaga yönetimindeki Mantua'da ve Grimani ailesi yönetimindeki Venedik'te de büyük bir antik yapıt koleksiyonu oluşturulmuştur. Giderek sanatçılar da kendi koleksiyonlarını oluşturmaya başlamışlardır. Andrea Mantegna, sanatçı koleksiyonerler arasında en önemli isim olmuş, hatta 1483 yılında Lorenzo de Medici, Mantegna'nın atölyesini ziyaret ederek koleksiyonunu görmüş ve Mantegna'dan yararlanmanın kendi koleksiyonu için de faydalı olacağına inandığını

<sup>191</sup> Bkz. (164), VASARI, 23-24.

<sup>192</sup> J.ALSOP, **The Rare Art Tradition: the History of Art Collecting and its Linked Phenomena**, Thames and Hudson, London, 1982, 354'ten aktaran Elian Hooper-GREENHILL, **Museums and the Shaping of Knowledge**, 57-58.

belirtmiştir.<sup>193</sup>

Rönesans sanatçısının antikiteden yararlanması konusunda dikkate değer bir aşama da, 1471 yılında Papa IV. Sixtus'un Roma'da Capitol'de, klasik dönemden sonra ilk müzeyi kurması olmuştur. Roma'da da Kardinal della Rovere ve Papa II. Julius, 1490'larda keşfinden kısa bir süre sonra Belvedere Apollon'unu satın alarak Vatikan Sarayı'nın Belvedere avlusunu bir heykel bahçesi haline getirmiştir.

Roma'da Papalık'ın yaptığını Floransa'da Lorenzo de Medici yapmıştır. O da aynı şekilde sarayının avlusunda ve bahçesinde antik eser koleksiyonunu sergilemiştir. Bahçe kapısının iki yanında yer alan iki Marsyas figürü (R.3), bundan sonraki dönemlerde sanatçıların ve zengin ailelerin bahçelerinde görülen tipik bir tasarım olmuştur. Mantegna, kendi evinin avlusu için yaptığı tasarımda bu ikili Marsyas şemasını kullanmış, Giulio Romano (1492-1546) Mantua'da ve Leone Leoni (1509-1590) de Milano'da yaptığı tasarımlarda bu şemayı tekrarlamıştır.<sup>194</sup>

Antikiteye olan ilgi sadece Rönesans dönemiyle sınırlı kalmamış, bu durum daha sonraki yüzyıllarda da etkili olmuştur. 1650 ile Napolyon savaşları arasında, Roma dışında göçlerin yaşandığı dönemde Mediciler antik sanat koleksiyonlarını Floransa'da bırakmış; Farneseler evlilik yoluyla girdikleri İspanyol Bourbon Krallığı'na götürmüş; I. Charles, Lord Arundel, Kardinal Mazarin ve diğer pek çok yönetici, diplomat ya da zengin turist heykelleri, kabartmaları, lahitleri, urneleri Alplerin ötesine ve deniz yoluyla İngiltere ile Fransa'ya taşımıştır.<sup>195</sup> 1700'lere kadar mermer, bronz, alçı ya da çizimlerden yapılan kopyaların sayısındaki artışa bağlı

<sup>193</sup> Bkz. (145), LEWIS, 79. Mantegna, bu dönemde bir sanat danışmanı olarak da tanınmaktadır. Lorenzo de Medici dışında Mantua'da Isabella d'Este'ye de danışmanlık yaptığı ve koleksiyonundaki bazı eserleri d'Este'ye sattığı bilinmektedir. Bu konuda detaylı bilgi için bkz. (145), LEWIS, 79-81 ve bkz. (183), WEISS, 181-182.

<sup>194</sup> Bkz. (145), LEWIS, 81.

<sup>195</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 3.

olarak antik eserlerin kuzey ülkelerine ve İngiltere saraylarına dek ulaşmasıyla Roma sanatçıları için çekici bir merkez olmaya başlamıştır. Daha sonra, önemli sayıda İtalyan koleksiyonu sayesinde, 18. yüzyıl İtalyan koleksiyonerleri eliyle yeni galeriler oluşturulmuş ve bunlara kazılarla keşfedilen yeni malzemeler eklenmiştir. Bunlar arasında en etkileyici olanları Kardinal Alessandro Albani ve Papalık Koleksiyonu olmuştur. Rönesans döneminde, esin kaynağı antikite olan her sanatçı, Pisa, Floransa, Mantua, Venedik, Bolonya ya da Roma'da antik eserlerin ulaşılabilir olduğu bölgelerde eğitim görmüştür.<sup>196</sup> Bu nedenle de Rönesans İtalya'sı, sanatçıların antikiteyle tanışmaları konusunda da, entelektüel arka planın oluşması konusunda da öncelikli bir merkez olmuştur.

#### 4.5. Rönesans Döneminde Antik Sanat Eserlerinin Tahribi

Rönesans dönemine gelinceye dek, çok sayıda Roma duvar resminin tahrip olduğu bilinmektedir. Antik mermer heykellerin tahribi de bu dönemde oldukça fazladır. Bunun nedeni, Rönesans öncesinde antik dönem heykellerinin büyü nesnelere olarak görülmesidir. Bu inanışa bağlı olarak, bu dönemde bir yerde antik dönem heykeli bulunduğu zaman onun ya toprağa gömüldüğü ya da kırıldığı bilinmektedir. Lorenzo Ghiberti, bunun bir örneğinin Siena'da yaşandığını belirtmektedir. Ghiberti'nin anlattığına göre, 14. yüzyılın ortalarında Siena'da bir Venüs heykeli bulunmuş, heykelin antik dünyanın bir mirası olduğu anlaşılmış ve heykel, Siena'nın antik dünyanın mirasçısı olduğunu vurgulamak amacıyla Siena meydanına dikilmiştir. Ancak daha sonra kentin yaşadığı kötü olaylardan heykel sorumlu tutulmuş ve heykel, rakipleri olan Floransa'ya felaket getirmesi için Floransa sınırına gömülmüştür.<sup>197</sup>

<sup>196</sup> A.g.k., 3.

<sup>197</sup> J.ALSOP, *The Rare Art Tradition: the History of Art Collecting and its Linked Phenomena*, Thames and Hudson, London, 1982, 304'ten aktaran bkz. (192), GREENHILL, 60.



Rönesans dönemine gelindiğinde, bir lahdin, bir çeşme yatağı ya da bir sandık olarak çok daha değerli görüldüğü ve koleksiyonerlerin asıl değer verdiği de, lahdin kabartmaları olduğu bilinmektedir. 16. ve 17. yüzyılda Villa Medici, Villa Giustiniani, Palazzo Mattei, Kardinal Scipione Borghese'nin villası, Vatikan Belvedere gibi yapılarda iyi korunmuş bir lahit ayrı saklanmakta, ön cephesi, eğer bezeliyse kısa kenarları ve arkası ayrı ayrı dekoratif kabartmalar halinde kullanılmaktadır. Kabartmaları ayrılan ve devşirme malzeme olarak kullanılmayan lahitler ise genellikle satılmaktadır.<sup>198</sup>

Rönesans döneminde antik heykeller de bazen evlerin, kiliselerin ya da şapellerin dekorasyonunda devşirme malzeme olarak kullanılmaktadır. Eğer heykel satılacaksa ve bu satılan heykel ikinci el bir heykel ise, kullanıldığı ve eski olduğu için daha düşük fiyata satılmaktadır.<sup>199</sup> Bir süre sonra koleksiyonerlerin artmasıyla birlikte bir piyasa oluşmaya başlamış ve bununla birlikte antik heykellerin fiyatları da artmaya başlamıştır. Örneğin, 1431 yılında Floransalı bir koleksiyonerin, Praxiteles'in adını da vererek antik dönem heykellerinin fiyatının atmasından yakınan bir mektup yazdığı bilinmektedir.<sup>200</sup>

Yüksek Rönesans döneminin bahçe-müzelerindeki serbest heykeller de kabartmalar gibi tahrip olmuş durumdadır. Örneğin Michelangelo'nun Baküs'ünün kap tutan eli, sanatçının yaşadığı dönemde dahi kırık haldedir ve Hollandalı ressam Marten van Heemskerck'in (1498-1574) Roma'da Casa Galli'de yer alan Antik Bahçe'deki çizimi de heykelin bu halini belgelemektedir (R.4). Aynı şekilde antik torsolar yerlerde gelişigüzel durmakta, Raffaello ya da Giulio Romano döneminde Farnesina freskolarına esin kaynağı olan kabartmalar, 16. yüzyıl gibi erken bir tarihte

<sup>198</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 5.

<sup>199</sup> J.ALSOP, **The Rare Art Tradition: the History of Art Collecting and its Linked Phenomena**, Thames and Hudson, London, 1982, 310'dan aktaran bkz. (192), GREENHILL, 60.

<sup>200</sup> A.g.k., 60.

bölünerek Roma, Floransa ve Napoli'deki koleksiyonlara dağılmaktadır.<sup>201</sup>

16. yüzyılda en çok çizimi yapılan ve kompozisyonlarda kullanılan heykellerden biri, Aziz Pietro Kilisesi yanındaki Villa Madama bahçelerinde bulunan oturan Zeus heykelidir (R.5). 17. yüzyılın ortalarına kadar orada kalan bu devasa figür, Raffaello Okulu'nun freskolarında, Maniyeristlerde ve Erken Barok dönemde Bolonya Okulu'nda defalarca kullanılmıştır. 1620-50 arası dönemde Nicolas Poussin (1594-1665), Andrea Sacchi (1599-1661) gibi sanatçılar antik sanatla daha yakından ilgilenmeye başladıklarında heykel kaybolmuş; 20. yüzyıl başlarında Alman arkeologlar Huebner ve Huelsen Villa Madama Zeus'unun gövdesini eski Versailles Koleksiyonu'nda (R.6), bacaklarını ve tahtını da Napoli'de Museo Nazionale'de bulmuşlardır.<sup>202</sup> Bu durum, Rönesans döneminde de sanat eserlerinin korunması konusunda bilinçsiz bir tutum olduğunu gösterir.

Rönesans döneminde antik döneme ait küçük objeler, heykel ya da kabartmalara oranla daha iyi korunabilmiştir. Rönesans koleksiyoneri yatak odasındaki sanat eserini bahçesindekinden daha değerli görmüş, bu nedenle az sayıda da olsa küçük sanat eserleri bu dönem sanatçıları için esin kaynağı olabilmıştır. Örneğin küçük bronz heykelciklere karşı ilgi, dönemin resim sanatına da yansımıştır.

Büyük Roma İmparatorluğu kalıntılarını gören 16. yüzyıl sanatçıları, bir sonraki yüzyılın sanatçılarından daha zengin bir repertuara sahiptir. 1600 sonrasında antik sanat eserlerinden, özellikle de kabartmalardan bazıları koleksiyon değiştirmiş ve bu arada bir çok parça ve hatta bazen kabartmaların tümü yok olmuştur. Motiflerin sürekliliğini koruması, onların artık tümüyle sanatçıların dağarcığına girmesinden kaynaklanmaktadır. Aynı durum, tahrip olan veya buldukları yerden hatıra

<sup>201</sup> Bkz. (183), WEISS, 95-97.

<sup>202</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 6-7.

amacıyla sökülen fakat genellikle suluboya çizimlerde kayıtlı olan freskolar için de geçerlidir.<sup>203</sup>

#### 4.6. Restorasyonlar ve Sanata Etkileri

1400 sonrasında antik heykel ve kabartmaların restorasyonları, bu dönem sanatçıların yaratıcılığını doğrudan etkileyen bir faktör olmuştur. Bu dönemde restore edildiği bilinen antik sanat yapıtlarından en ünlüsü, 1506 yılında keşfedilen Laokoon Heykeli'dir (R.7). Yaşlı rahibin sağ kolu, 1532'de, heykeltıraş Giovanni Angelo Montorsoli tarafından restore edilmiş, restorasyon sonrasında daha da itibar görmeye başlayan Laokoon heykel grubundan bu dönemde pek çok sanatçı kopyalar yapmıştır. Michelangelo'dan Maniyerist ressam Giovanni Battista Rosso'ya (1495-1540), Tiziano'ya ve Gian Lorenzo Bernini'ye (1598-1680) kadar pek çok sanatçı kompozisyonlarında rahip figüründen yararlanmıştır. Laokoon grubundaki restorasyon nispeten başarılı bir restorasyondur. Zira buradaki figürler tümüyle değişmemiştir. Ancak bu dönemde diğer heykellerin restoratörler tarafından değiştirildiği ve bu değişikliklerin de yanlış bilgiye yol açtığı bilinmektedir.<sup>204</sup>

1500'lerden 1800'lere kadar sanatçılara esin kaynağı olan bir diğer heykel de Myron'un, İ.Ö. 5.yüzyıla tarihlenen Discobolos heykelidir (R.8). Myron'un Discobolos'u, 1781'de tarihçi Lancelotti'nin Villa Masimi'de gerçeğe uygun bir kopyasını keşfetmesine dek,<sup>205</sup> kötü kopyalarıyla bilinmektedir. 18. yüzyıl başlarında Fransız heykeltıraş Pierre Etienne Monnot (1658-1733), Myron'un heykelinin kopyalarından birine, bir torsoya sahip olmuş, Discobolos'u düşen bir gladyatör olarak restore etmiş ve yukarı kaldırmış olduğu sağ eline bir kılıç, sol koluna da yere

<sup>203</sup> A.g.k., 7.

<sup>204</sup> A.g.k., 10-11.

<sup>205</sup> Dena GILBY, "Selling Civility: Sports Celebrities, Advertising and a Vision of the Past", 12.

düşmekteymiş gibi olan vücudu destekleyen bir kalkan eklemiştir. (R.9) Monnot'nun bu yanlış restore edilen Myron torsu da sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Nitekim Oxford'da Christ Church'teki Leonardo'ya atfedilen bir çizimde de Discobolos bu haliyle görülür.<sup>206</sup>

Heykelerde olduğu gibi lahitlerin restorasyonlarında da aynı özensizlik dikkat çekmektedir. Yaklaşık 16. yüzyılın sonuna kadar, lahitlerin nadiren restore edildiği bilinmektedir. Bu yıllarda lahitlerin kabartmaları, Villa Medici ya da Palazzo Massimi alle Colonne'de olduğu gibi, devşirme malzeme olarak villaların cephelerinde kullanılmış; 17. yüzyılın sonuna kadar olan süreçte sanatçılar, antik kabartmaları ancak restore edilmemiş halleriyle, genellikle de devşirme malzeme olarak kullandıkları yerlerde görebilmiştir.<sup>207</sup>

#### **4.7. Rönesans Döneminde Arkeolojik Bilgi ve Sanatsal Yaratıyla İlişkisi**

İtalya topraklarında bol miktarda bulunan antik kültür kalıntılarının, Rönesans döneminde bu kültüre karşı uyanan entelektüel ilginin etkisiyle girişilen kazılar sonucunda daha da artması, İtalyan sanatçılar için geniş olanaklar sunmuş, özellikle Belvedere Apollonu ve Laokoon heykel grubunun bulunması bu açıdan önemli olmuştur. Sanatçılar, dönemin entelektüel ilgisinin odaklandığı antik kültür mirasını büyük bir istekle incelemeye girişmişler, birçok sanatçı, özellikle Roma'ya giderek antik yapı kalıntılarını görmüş, bunlardan ölçümler ve çizimler yapmıştır.<sup>208</sup>

Roberto Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* adlı kitabının girişinde, klasik arkeolojinin tarihinin hümanistlerin çabalarıyla başladığını

<sup>206</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 11.

<sup>207</sup> A.g.k., 12.

<sup>208</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 132.

ileri sürer.<sup>209</sup> Rönesans sanatçısı da tıpkı dönemin hümanistleri gibi, bu arkeolojik araştırma ve keşif sürecinde etkin bir rol oynamıştır. Kuşkusuz Rönesans sanatçısının çabası, Aydınlanma döneminde bilimsel arkeolojinin gelişimi sonrasında sanatçıların antikiteden yararlanmasından farklıdır. Rönesans sanatçısının çabası, antik sanat eserlerini kopyalayarak klasik geçmişi canlandırmak olmuştur.<sup>210</sup> Bu noktada antikite ilgisi (antiquarism) ile arkeolojinin farkının altını çizmek gerekmektedir. Antikiteyle ilgilenen kişi, klasik dünyanın mirasının görsel kaydını yapmak niyetindedir. (Bkz. Bölüm.4.4.) Dolayısıyla onun dikkatini yönelteceği eserler, antik döneme ait sikkeler, heykeller ya da heykel parçaları ve diğer küçük eserler olmaktadır.

Rönesans döneminde antik sanatın ne kadar bilindiği ve sanat eserlerine ne kadar ulaşılabildiği üzerinde durulması gereken bir konudur. Genellikle Rönesans sanatçılarının antik sanatın her türünden örneğe kolaylıkla ulaştığı kabul edilmektedir. Ancak bu yanlış bir kanıdır. Örneğin Vasari'nin büyükbabasının bir Yunan vazosuna sahip oluşu, 1600 öncesinde bilinen nadir örneklerden biridir.<sup>211</sup> Bu dönemde sanatçılar klasik antikiteyle daha ziyade sikkeler, rölyefler ve heykeller yoluyla tanışmaktadır. Ancak 1480'lerde Domus Aurea'nın, yani İmparator Neron'un Altın Evi'nin keşfiyle hem birçok klasik motif tanınır hem de Rönesans dönemi arkeolojisi başlamış olur. Neron'un Altın Evi'nin keşfi sonrasında birçok sanatçı buradaki motiflerden kopyalar yapmış, bu sayede motif dağırcığı zenginleşmeye başlamış, sanatçılar da eserlerinde Neron'un Altın Evi'nde gördükleri grotesk<sup>212</sup>

<sup>209</sup> Bkz. (183), WEISS, 3.

<sup>210</sup> Bkz. (145), LEWIS, 109.

<sup>211</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 14.

<sup>212</sup> Vasari, grotesk'in ilk olarak İtalya'da Siena Kütüphanesi'nin resimlerinde kullanıldığını ve 16. yüzyıl başlarında Raffaello'nun arkeolojik araştırmalarıyla yaygınlaştığını belirtir. Terim, iki anlamda kullanılır. Bunlardan ilki, kazılarla ortaya çıkan bir tür bezemeyi niteler. Keşfedilen bazı Antik Roma bezemelerini örnek alan bu teknik, gerçeküstü hayvan ve insan betimlemelerini bitkisel öğelerle resmetmeye dayanır. Tüm Avrupa'ya yayılan grotesk, gerçekçiliğin tam aksi bir sanatsal tutumu karşılayan bir sözcük haline gelir; 18. yüzyılda ise, gülünç, akıldışı ve düşsel olguları nitelemek amacıyla kullanılmaya başlanır. Vasari, sözcüğün ikinci anlamının ise, "grotto" dan türemesi nedeniyle yapay mağara olduğunu belirtir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Giorgio VASARI, **Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects, Vol. III**, 195-196.

motiflere de yer vermeye başlamıştır.<sup>213</sup>

Arkeolojik keşiflerin yapılması giderek sanatçıların antikiteye olan tavırlarının da değişmesine neden olmuştur. Nitekim, 1506'da Laokoon heykel gurubunun keşfinden hemen sonra Michelangelo, “...bu bir sanat mucizesi ve artık bunu kopyalamaktan ziyade sanatçısındaki ilahi dehayı anlamalıyız.” demiştir.<sup>214</sup> 15. yüzyıl boyunca gördüğünü kopyalayan Rönesans sanatçısının yerini, 16. yüzyıla doğru arkeolojik bilginin artmasıyla, antik sanatı anlamaya çalışan sanatçı tipinin almaya başladığı söylenebilir.

Rönesans döneminde arkeolojik çalışmalar Raffaello ile doruk noktasına ulaşmıştır. Öldüğü zaman sanatçı kişiliğinin yanı sıra arkeolog olarak da ünlenen Raffaello, 1515 yılında Papa X. Leo tarafından Roma'nın klasik geçmişini keşfetmesi ve kaydetmesi için görevlendirilmiştir. Bu projede resim ve heykelden ziyade mimari yapıların kaydı vurgulanmış olsa da Raffaello, bilimsel arkeolojinin temelini oluşturmuş ve bu doğrultuda sanatçıların antikiteyle olan ilişkilerinde de bilginin egemen olmasını sağlamıştır. Nitekim Raffaello'nun Papa X. Leo'ya yazmış olduğu mektupta, arkeolojik metotlarını açıklaması, öncelikle antik metinleri analitik bir yöntemle okuduğunu, daha sonra Roma anıtları üzerinde detaylı çizim çalışmaları yaptığını ve bunlara bağlı olarak kazı ve sergileme teknikleri geliştirdiğini belirtmesi de, onun bilimsel arkeolojinin öncüsü kabul edilmesini açıklar niteliktedir.<sup>215</sup>

Rönesans döneminde antikiteye olan ilgi, giderek bilimsel bir temel kazanmaya başladıysa da, Rönesans sanatçısı hiç şüphesiz arkeolojik dönemselleştirmelerden habersizdir. Örneğin bu dönemde, Etrüsk sanatına ait örnekler bilinmektedir fakat Etrüsk sanatının Helenistik sanat etkili son evreleri,

<sup>213</sup> Bkz. (145), LEWIS, 130.

<sup>214</sup> A.g.k., 131.

<sup>215</sup> A.g.k., 140.

yanlış bir biçimde Yunan ya da Roma Sanatı olarak kabul görmektedir.<sup>216</sup>

Rönesans sanatçısı, antik eserlerden çalışmalar yaparken arkeoloji ya da sanat tarihi disiplinine bağlı değildir. Onun antikiteden esinlenmesi, çevresinde gördüğü maddi kalıntılardan etkilenmesi ve Rönesans düşüncesinin antik geçmişe önem vermesi, antikiteyi yeniden canlandırmak istemesi ile ilişkilidir. Bu etkilenme, Avrupa sanatının özellikle 1400'ler itibariyle antikiteyle olan ilişkisi konusunu anlaşılır kılan bir faktör olmuştu.

---

<sup>216</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 15.

## 5. RÖNESANS RESİM SANATI

### 5.1. Rönesans Resim Sanatı ve Antikite

Rönesans'ın ayırt edici yönü, birçok alanda antikiteyi yeniden canlandırma ve onu taklit etme amacı gütmesidir. Bu dönemde klasik formların yeniden canlanması, kendini özellikle mimarlık alanında hissettirmiştir. Mimarideki bu canlanmanın Pantheon, Colosseum, Constantine Kemer ve Marcellus Tiyatrosu gibi birçok klasik yapıyı içerisinde barındıran İtalya'da başlamış olması doğaldır. Flippo Brunelleschi (1377-1446), Donato Bramante (1444-1514) ve Andrea Palladio (1508-1580) gibi mimarlar, inşa edilen binaların temel özelliklerini inceleyebilmek ve onları taklit edebilmek için Roma'ya gitmişler ve bu sırada, antik Romalı mimarlık kuramcısı Vitruvius'un (İ.Ö.1.yüzyıl) *De Architectura*'sından (Mimarlık Üzerine On Kitap) faydalanmışlardır.<sup>217</sup>

Heykel alanında, Vitruvius'un gibi antik döneme ait kitaplar bulunmasa da, klasik modeller büyük önem taşımaktadır. Heykeltıraş Donatello, tıpkı Brunelleschi gibi, klasik antikite kalıntılarını inceleyebilmek için Roma'ya gitmiş, Buonaccolsi (Antico), hamisi Mantua markisi tarafından aynı nedenle Roma'ya gönderilmiş ve 1500'lü yıllara gelindiğinde, İtalyanlar için klasik dönem heykellerini toplamak bir zevk olmuştur (Bkz. Bölüm. 4.4.).

Antik kültür ilkelerinin büyük bir öneme sahip olduğu mimari, heykel ve edebiyat alanında amaç, antik örneklerle dayanan kuralları izlemek iken;<sup>218</sup> resim

<sup>217</sup> Bu kitap, 1480'lerde basılarak Rönesans dönemi mimarlarının el kitabı haline gelmiştir.

<sup>218</sup> Bkz. (9), BURKE, 38. Burke, "Antik kültür ilkelerinin büyük bir öneme sahip olduğu mimari, ve edebiyat alanında amaç, antik örneklerle dayanan kuralları izlemek" ifadesini kullanmaktadır ancak Burke'nin, antik kültür ilkelerinin büyük önem taşıdığını ifade ettiği mimarlık ve edebiyat alanlarına heykel sanatını da eklemek mümkündür.



sanatında mimaride ya da heykelde olduğu gibi, antik kaynaklar ya da modeller bulmak çok daha zor olmuştur. Bu dönemde Neron'un Roma'daki Altın Evi'ndeki birkaç süsleme dışında, klasik resim hakkında hiçbir şey bilinmemektedir ve 18. yüzyıl sonlarındaki Campania Bölgesi'ndeki kazılara kadar da bilinmeyecektir. Rönesans ressamı da, mimarlar ve heykeltıraşlar gibi, antik eserleri taklit etmeyi istemekte ve hamileri tarafından da bu konuda teşvik edilmektedir. Ancak onların mimarlar ya da heykeltıraşlar gibi, antik eserleri doğrudan kopyalamak gibi bir şansları bulunmamaktadır. Bu nedenle ressamlar, ünlü klasik heykellerden kopyalar yapmak ya da edebi metinlerdeki tasvirlerden yararlanarak kaybolan resimleri yeniden oluşturmaya çalışmak gibi, daha dolaylı yöntemler kullanmaktadırlar. Örneğin Botticelli, "İftira" adlı resminde, Yunanlı yazar Lucian'ın tasvirlerinden yararlanarak ressam Apelles'in kaybolan bir resmini yeniden yaratmaya çalışmıştır.(R.42)

Rönesans resminde antikitenin iki farklı kullanımıyla karşılaşmak mümkündür. Bunlardan birincisinde, resmin içinde antik öğelere yer verilerek kompozisyon oluşturulur. Resim içinde antik mimarlık kalıntıları kullanılabilir, resmin mekanı olarak antik bir mekan seçilebilir, kompozisyonu oluşturan figürlerde antik heykel pozları kullanılabilir ya da resimde antik heykellere yer verilebilir. Antikitenin ikinci kullanımı ise, konuya yöneliktir. Bu tür örneklerde doğrudan doğruya antik döneme ait konuların, mitolojik ya da tarihi konuların işlendiği görülmektedir.

Peter Burke, Rönesans döneminde antik kültürün yeniden canlanışını, kentlerde yaşayan üç guruba atfeder: Birinci gurupta, öğretmenlik ve noterlik gibi mesleklerle uğraşan hümanistler bulunduğunu; ikinci gurubun, yeni sanatsal eğilimlere hamilik yapmak isteyen asilzade, piskopos ve hükümdar gibi yönetici sınıfın üyelerinden oluştuğunu ve üçüncü gurupta yer alan sanatçıların ise, şehir

zanaatçılarının çocukları olduğunu belirtir.<sup>219</sup> Bu bağlamda, antik kültürün yeniden canlanışının her sosyal gurup için aynı anlamı taşımadığını, bu canlanma olgusunun, Floransa, Roma, Venedik ve diğer kentlerde farklı biçimlerde algılandığını öne sürer.<sup>220</sup> Kuşkusuz bu durum sanata da yansır ve her kentin sanata yaklaşımında farklılıklar gözlemlenir.

## 5.2. Rönesans'ın Öncüleri: 14. Yüzyıl

Ortaçağ sanatı da Rönesans sanatı gibi, antikiteyle yakından ilişkilidir fakat Ortaçağ sanatının ilgisi, antikitenin canlandırılmadan ya da yeniden doğuşundan ziyade antik sanat eserlerinin bu dönemdeki varlığıyla ilgilidir. Bu dönemde, Batı Avrupa'daki şato ve katedrallerde çok sayıda antik sanat eseri bulunmaktadır. Geç Ortaçağ'da sanatçılar, dekoratif heykeller ya da mimarideki detaylar yoluyla, antik mimarinin zengin repertuarının farkındadır. Kalıntılar arasında ya da Hıristiyan kiliselerine dönüştürülen tapınaklarda yer alan heykeller ve küçük sanat eserlerine aşinadırlar. Aynı şekilde, Hıristiyan öykülerine dönüştürülen pagan romansları da bu dönemde antikiteye olan ilgiyi arttırmaktadır. Ancak Ortaçağ'da sanatçılar, antik eserleri, klasik niteliklerine ya da mitolojik içeriğine ve ikonografisine önem vermeksizin kullanmaktadır.<sup>221</sup>

14. yüzyıl başlarında, giderek gelişen ve Skolastik düşünceyi temelden sarsan Nominalizm ile, Skolastik düşüncenin bireyden bağımsız olarak var olan “mutlak doğru” kavramı dışlanmış; bunun yerine bireye bağlı bir doğru anlayışı geçerli olmaya başlamıştır. Bireye bağlı doğru anlayışının geçerlilik kazanmasıyla etkili olan öznelcilik, 14. yüzyıl sanatında en tipik ifadesini Giotto di Bondone (1267-1337) ve

<sup>219</sup> A.g.k., 37-38.

<sup>220</sup> A.g.k., 37-38.

<sup>221</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 17.

Ambrogio Lorenzetti'nin (1295-1387), “uzayın perspektif yorumlanması”<sup>222</sup> anlayışında bulmuştur. Nitekim 14. yüzyıl düşünürlerinden Ockhamlı William da perspektif konusuna değinmiş ve perspektifin öznenin nesneyi dolaysız sezişinin kaydedilmesi anlamına geldiğini belirtmiştir.<sup>223</sup> Dolayısıyla bu dönemde perspektifin gelişimi, asıl olarak özne ile ve bu dönemde gelişen öznellik ile ilişkilendirilebilir.

### 5.2.1. Giotto di Bondone (1267-1337)

Giotto, İtalyan Rönesans geleneğinin başında yer alır. Roma'da, Napoli'de, Assisi'de ve Padua'da çalışan Giotto'nun etkisi, İtalya'nın hemen hemen her yerinde hissedilir.<sup>224</sup> Giotto, resimsel mekan ve derinlik yanılsaması etkisini, mimari çevre, figürler ve onların kompozisyondaki konumlandırılmaları ile yaratmış ve bu anlamda, 14. yüzyıl sanatında bir devrim yaratarak Rönesans'ın öncüsü olmuştur. Gombrich'in deyişiyle, “*Giotto, sanat tarihinde yepyeni bir sayfa açmaktadır. Sanatın tarihi, Giotto'dan başlayarak, ilkin İtalya'da, sonra da öteki ülkelerde, büyük sanatçıların tarihi olmuştur.*”<sup>225</sup>

Sanatçının Padua'daki Scrovegni Şapel'de<sup>226</sup> yer alan “Ölü İsa'ya Ağıt” adlı resmi (R.10), Janson'un da belirttiği gibi, tümüyle devrimci bir gelişmeyle karşı karşıya kalındığının kanıtıdır.<sup>227</sup> Resimde, figürler gerçek bir mekanda yer alırlar. Herhangi bir 13. yüzyıl resminde tüm figürler bir düzlemde yer alırken, Giotto'da, ön plandaki figürler ile arka plandaki figürler arasında bir mekan yer alır. Kompozisyonda yer alan kayalığın diyagonal bir biçimde yerleştirilmesi, arka planda yer alan figürlerin daha küçük boyutlarda çizilmesi, özellikle ön plandaki oturan

<sup>222</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 103.

<sup>223</sup> Erwin PANOFKY, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*, 21.

<sup>224</sup> James H. BECK, *Italian Renaissance Painting*, 66.

<sup>225</sup> Ernst GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, 205.

<sup>226</sup> Arena Şapeli olarak da bilinir.

<sup>227</sup> Bkz. (175), JANSON, 74.

arkası dönük figürlerde uygulanan kısaltım tekniği, nesnelerin üç boyutluluk izlenimini verecek şekilde hacimlendirilmesi, figürlerin hareket halinde, birbirleriyle ve çevreleriyle ilişki içinde verilmesi Giotto'nun gerçek mekan etkisi yaratma konusundaki başarısının göstergeleri olarak nitelendirilebilir. Giotto'nun resimlerinde anlatılan olay, sahnenin ön planında ve genellikle izleyicinin göz hizasında yer alır ve bu yolla izleyici de tüm öznelliğiyle kompozisyona dahil edilir.<sup>228</sup>

14. yüzyılda Nominalizm'in etkisiyle, nesnelere dünyasına olan ilginin artmasına paralel olarak, resimde nesnelerin içinde yer aldığı doğa da dikkate alınmaya başlanmıştır. Bu bağlamda, sembolik anlatımın dışına çıkılarak doğa betimlemelerine yer verilmiş ve nesnelere olabildiğince ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir. Giotto'nun resimlerinde figürler, gerçek bir mekana, üç boyutlu bir doğa parçası ya da bir mimari mekanın içine yerleştirilmektedir. “Ölü İsa'ya Ağıt” adlı resimde de olay, üç boyutlu bir manzarada geçmektedir. Kompozisyonda yer alan kayalığın diyagonal olarak yerleştirilmesi ve geri plandaki kuru ağaç ile verilen manzara izlenimi, 15. yüzyılda daha da gelişecek olan sanattaki natüralist yönelişlerin ilk adımı olarak kabul edilebilir. Giotto'nun resmin arka planını, 13. yüzyılın altın yıldızından farklı olarak mavi renge boyaması da, onun natüralizm arayışının göstergesidir.

14. yüzyılda bireyselliğin önem kazanmaya başlamasıyla insana, onun fiziksel özelliklerine ve iç dünyasına olan ilginin artması, Giotto'nun resimlerinde gerçek yaşamdan kişiler oluşuyla kullanmasına yol açar. Genellikle dini konulu resimler yapmış olmakla birlikte Giotto, kompozisyonlarında yer alan kişilerin gerçek yaşamda nasıl davranacaklarını hesaba katmaktadır. “Ölü İsa'ya Ağıt” adlı resminde de, Engin Akyürek'in deyişiyle, “*dinsel bir olayı yeryüzüne indirmiş, onu insan*

<sup>228</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 105.

*boyutları içinde sunup saydamlaştırmış”*<sup>229</sup> olan Giotto, olayı gerçek yaşamdan bir ağıt sahnesi gibi sunmuştur. Resmin sol yanında yer alan kadın figürlerinin yüzlerindeki ifadelerle, kayalığın dibinde bulunan, kollarını iki yana açmış ağlayan kadın figürüyle ve Meryem’i İsa’ya yaklaştırmak yoluyla duyguların ifadesine olanak tanımıştır.

Bu dönemde Giotto, portre sanatına da yeni bir bakış açısı getirmiştir. Onun bu alandaki en önemli yapıtlarından biri, Padua’daki Scrovegni Şapel’de yer alan “Enrico degli Scrovegni Portresi”dir. (R.11) Resimde Scrovegni, geleneksel kurucu portrelerinden farklı olarak, önünde diz çöküp kilisenin maketini sunduğu Meryem ile aynı oranlarda ve seviyede verilmiştir. Bunun yanı sıra, model sadece armalarıyla ya da bir yazıtla değil, kişisel benzerliğiyle tanınmaktadır. Gerçek hayatta olduğu gibi resmetme anlayışı Giotto’dan önce nadiren görülmektedir. Giotto, gerek dış dünyanın nesnel bir biçimde ele alınması ve gerekse özneliğin gelişimine koşut olarak, modellerin kişiliğine ilişkin gerçekçiliğiyle Rönesans’a öncü olmuştur. Onun antikiteyle olan ilişkisi biçimsel anlamda, 15. yüzyıl Floransa Okulu’nda olduğu ölçüde kendini göstermemekle birlikte, antik düşünce kaynaklı hümanizm, 14. yüzyıl sanatına özellikle Giotto ile girmiştir.

### **5.2.2. Ambrogio Lorenzetti (1295-1384)**

14. yüzyıl Siena Okulu’nun önde gelen isimlerinden biri olan Ambrogio Lorenzetti’nin entelektüel yapısı, genellikle Rönesans’ta karşılaşılan bireysellik, çıplak, perspektif ve klasik antikitenin canlandırılması gibi problemlerle yüzleşmesine neden olmuştur.<sup>230</sup> Lorenzetti’nin Lysippos (c.İ.Ö.370-300) imzalı

<sup>229</sup> A.g.k., 109.

<sup>230</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 30.

Afrodit heykelinden çizimler yaptığı bilinmektedir <sup>231</sup> ve bu, sanatçının pagan çıplağına olan ilgisi yönünden de dikkate değer bir gelişme olarak nitelendirilebilmektedir.

Ambrogio Lorenzetti, Siena'da Palazzo Pubblico'nun (Yönetim Binası) Sala dei Nove'sinde (Dokuzlar Odası) <sup>232</sup> yer alan "İyi Yönetim Kötü Yönetim" adlı duvar resminde (R.12) hem antik sanat yapıtlarından hem de antik dönem düşünürlerinden yararlanmıştır.

Lorenzetti'nin resminin "İyi Yönetimin İstiaresi" bölümü, odanın kuzey duvarında yer almaktadır. Burada kompozisyonun merkezinde, elinde zeytin dalı tutan Barış figürü, bu figürün sağında bir kentli alayıyla birlikte Bilgelik, Adalet ve Uyum figürleri bulunur. Lorenzetti'nin Barış figürü, Roma İmparatoru Neron'un bronz sikkesinden esinlenmiştir (R.13). Lorenzetti, sikkedeki figürün pozunu almış, giyside ise Antik Yunan'ın klasik dönemindeki drapelerden yararlanmıştır.<sup>233</sup> (R.14 ve R.16) Barış figürü, aynı zamanda kent yönetimi konusunda yazan 13. yüzyıl yazarlarının önem verdikleri Romalı Stoacılara dayanmaktadır. Bunlardan özellikle Seneca, faydayı, savunucusuna neşe (gaudium) getiren iyi niyetli bir davranış olarak tanımlamış, <sup>234</sup> neşeyi de barışın (pax) olmazsa olmaz koşulu kabul ederek *Epistulae Morales* adlı eserinde şöyle demiştir: "*en doğal biçimde gaudium tattığımız iki durum, çocuklarımızın sevgisini tatmak ya da ülkemizin barış içindeki refahını görmek olarak tanımlanır.*" <sup>235</sup>

<sup>231</sup> A.g.k., 30-31.

<sup>232</sup> Oda, Lorenzetti'nin döneminde, Nove Signori'nin, yani 1287-1355 yılları arasında Siena'yi yönetmiş olan tüccar oligarşisinin yönetim komitesinin toplantı odası olarak kullanılmaktadır. Freskolar, Siena'yi yönetmekte olan Dokuzlar tarafından ısmarlanmış ve 1337-1340 yılları arasında yapılmıştır. Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Quentin SKINNER, **Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi**, 10.

<sup>233</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 31.

<sup>234</sup> Bkz. (232), SKINNER, 19.

<sup>235</sup> Seneca, **Epistulae Morales**, R.M. Gummere Rolfe (çev. ve haz.), LXVI, 37, C.II, s.24'ten aktaran bkz. (232), SKINNER, 19.

Resimde, Barış figürünün sol tarafında, Metanet, Basiret, Ölçülülük ve Adalet ve Alicenaplık'ı temsil eden beş figür bulunur; bunların üzerinde dine ilişkin erdemler olan İman, Umut ve Hayırseverlik'i temsil eden melek figürleri yer alır. Kompozisyonun bu kısmının merkezinde, sağ elinde bir asa ve sol elinde altın bir kalkan tutan, tahtında oturan yönetici figürü bulunur.<sup>236</sup> Bu yönetici figürü, aynı zamanda Siena kenti olarak kişileştirilmiştir.<sup>237</sup> Figürün ayaklarının dibinde, Antik Roma'nın simgesi olan ve 1297 yılında Sienalılar tarafından benimsenen dişi bir kurt, ikiz çocukları emzirirken görülmektedir.<sup>238</sup>

Resmin “İyi Yönetimin Etkileri” bölümü (R.15), İtalya'da hümanizm öncesinde, kentsel yönetim anlayışının egemen olduğu bir dönemde, ideal bir kent yaşamını betimleyen alegorik bir resimdir. Burada tasvir edilen kent, gerçek bir kent, yani Siena'dır ve bu haliyle resim, Antik Roma'dan bu yana ilk gerçek manzara olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Lorenzetti, resmin bu bölümünde, sur duvarlarının içinde yer alan kent sokaklarını, katedrali, kuleleri, Romanesk ve Gotik üsluptaki yapıları ayrıntılı bir biçimde göstermiştir. Buradaki kent yaşantısının merkezinde, tef çalarak şarkı söyleyen bir genç kadın ve onun çevresinde el ele tutuşmuş dans eden dokuz genç kadın (ya da genç erkek) yer almaktadır. Bu, şarkıyla birlikte yapılan ve ridda adı verilen eski bir zincir dansıdır.<sup>239</sup> Ortadaki tef tutan figürün etrafında, sağda, sırtları izleyiciye dönük iki, bunların önünde profilden, yüzleri sağa dönük üç ve sola dönük dört kişi bulunur. Sırasıyla “bir, iki üç ve dört”

<sup>236</sup> Bu figür, genellikle Ortak İyi'nin simgesel bir ifadesi olarak tanımlanmıştır. Ancak Quentin Skinner, figürün Adalet'in emirlerinin izlenebilmesi ve Ortak İyi'nin güvenceye alınması için bir kentin seçmesi gereken signore (yönetici) ya da signoria tipinin simgesel bir ifadesi olduğunu belirtmektedir. Bkz. (232), SKINNER, 11-12.

<sup>237</sup> Figürün omuzları etrafında yer alan, C.S.C.V. harfleri –Commune Senarum, Civitas Virginis- Siena kentinin resmi adıdır.

<sup>238</sup> Antik Roma'nın simgesi olan Romus ve Romulus efsanesinde, Alba Kralı Numitor ile kardeşi Amulius taht kavgasına tutuşur. Amulius, kral olmaya hak kazanan Numitor'u hapse atar ve kızını da doğurmaması için Vesta rahibesi yapar. Kız, çeşmeye su almaya gittiğinde tanrı Mars'ın saldırısına uğrar ve gebe kalır. Amulius, doğan ikiz çocukları bir sepet içine koyarak, o sırada suları yükselmiş olan Tiber nehrine atar. Suların alçalmasıyla bebekler sığ bir yere çıkarlar ve bir dişi kurt tarafından bulunup emzirilirler. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (49), ERHAT, 262.

<sup>239</sup> Zeynep İNANKUR, “Resimde Dans”, 162.

figürün yer alması, Pythagoras'ın mükemmel armoni sayısını ve Platon'un Timaios'unun açılış sözlerini <sup>240</sup> akla getirir. Büyük bir olasılıkla resmin sol tarafında görülen düğün alayının devamı olan bu dansçı grubu, iyi yönetimin kentteki etkilerini simgelemektedir. Quentin Skinner, resmin ikonografik çözümlemesini yaparken, iyi yönetimin kentteki etkileri bölümünün dans imgesi etrafında düzenlenmesinin anlamını açıklamıştır. Antik dönem yazarlarından özellikle Cicero ve Seneca'ya gönderme yaparak bunları Kutsal Kitap ve 13. yüzyıl yazarlarıyla karşılaştırmış ve tüm bu metinlerde, yalnız iyi yönetimin olduğu kentlerde barış (pax) ve adalet (iustitia) sağlanabileceğini ve yine yalnız barış ve adaletin sağlandığı kentlerde ihtişam ve büyüklüğe (gloria e grandezza) ulaşılabileceğinin öne sürüldüğünü ortaya koymuştur. Skinner'e göre burada dans da, barış ve ihtişamı gören herkesin duyduğu neşenin (gaudium) bir ifadesi olarak yer almıştır. <sup>241</sup>

Resimde, figürlerin dans ettikleri boşluk, ışık kaynağı olarak gösterilmiştir. Skinner'e göre Lorenzetti, kentin merkezini parlak ve ışıklı göstermek suretiyle, bir anlamda Siena'nın adil yönetim altında, barış içinde yaşamaktan kaynaklanan ihtişam ve büyüklüğünü betimlemeyi hedeflemektedir. <sup>242</sup> Kentlerin ihtişamının ve büyüklüğünün ışık simgesi biçiminde ifade edilmesinin kökleri Antikçağ'a uzanır. Örneğin, Romalı düşünür Cicero, Roma kentinden söz ederken “tüm dünyanın ışığı” ifadesini kullanmıştır. <sup>243</sup>

Lorenzetti'nin Sala della Nove'de yer alan, mevsimler ve gezegenleri betimleyen madalyon dizisinden “Yaz”da, (R.17) Roma döşeme mozaiklerinin etkileri görülür. Orak, buğday demetleri ve çelenklerin kullanımıyla antik ikonografiyi tekrarlayan Lorenzetti, diğer çalışmalarında da Roma yanılısama

<sup>240</sup> Platon'un, *Timaios* diyalogunda Sokrates söze şöyle başlar: “Bir, iki, üç. Peki ama sevgili dostum *Timaios*, diinkü konuklarımdan bugün beni buraya çağrılıyanların dördüncüsü.. ya o nerede?”, Platon, **Timaios**, 13.

<sup>241</sup> Bkz. (232), SKINNER, 1-26, 31-105.

<sup>242</sup> A.g.k., 25.

<sup>243</sup> A.g.k., 21.



tekniklerini anladığını kanıtlamaktadır. Bu nedenle, Lorenzetti'nin günümüze ulaşmamış bir Roma resmini ya da bir el yazmasını görmüş olduğu varsayılır. Peirese'nin takvim tipinde bir el yazması olan *Chronograph*'ın (İ.S.354) Karolenj dönemi kopyasının, Ortaçağ'daki sanatçılar için Antik dönem üslubu ve teknikleri konusunda bir rehber olduğu bilinmektedir.<sup>244</sup> *Cronograph* gibi, takvim tipi bir el yazmasının Lorenzetti'nin Yaz figürü için bir model olabileceği de düşünülebilir.

Ambrogio Lorenzetti'nin resimlerindeki antikite etkisi, 15. yüzyıl Floransa Okulu sanatçılarıyla karşılaştırılacak olduğunda, gelişigüzel ve hatta biraz da hayalidir. 13. yüzyıl sonlarında ve kısmen 14. yüzyılda, antik geçmişten yararlanan sanat eserlerinin tümünün ardında hümanizm düşüncesi bulunmamaktadır. Antikiteden entelektüel bir biçimde yararlanma, esas itibariyle 15. ve 16. yüzyıl sanatçılarında görülecektir ancak Giotto ve Lorenzetti, 14. yüzyıl sanatçılarıyla karşılaştırıldıklarında istisna kabul edilebilir.

### 5.3. 15. Yüzyıl Floransa Okulu

15. yüzyılın ilk yarısında Batı Avrupa sanatında klasik antikitenin rolü artar. Koleksiyonların da başladığı bu dönemde, daha çok sayıda antik sanat yapıtı, sanatçılar için ulaşılabilir konumdadır. Floransa'da Platon Akademisi'nin kurulmasıyla, entelektüel arka plan da oluşmaya başlamıştır (Bkz. Bölüm.3.1.2. ve 3.1.3.). Dolayısıyla Erken Rönesans dönemine gelindiğinde antikitenin, sanatçılar için bir kaynak oluşturduğu görülmektedir.

15. yüzyıl İtalyan Rönesansı, pagan geçmişin entelektüel niteliklerini yeniden yakalamak istemiş ve bu arzu, klasik sanatın yeniden kullanımına, canlandırılmasına

---

<sup>244</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 31.

yol açmıştır. Böylelikle Rönesans İtalyası'nda, Ortaçağ'da olduğu gibi eski motiflerin yeniden kullanılması değil; “yeniden kurulması”<sup>245</sup> söz konusu olmuştur.

Başlangıçta, sanatçıların çalışması için çok az sayıda heykel bulunmaktadır, kabartmalar ise yaygındır. Ortaçağ yapılarında çok sayıda antik heykel, heykel parçaları ve kabartmalar kullanılmıştır. Yine 15. yüzyılın ilk yarısında, küçük bronz heykellerden, mücevherlerden, sikkelerden oluşan koleksiyonlar şekillenmeye başlamış; sanatçılar ve antikacılar için bunlar vazgeçilmez olmuştur. Bunun yanı sıra, Roma'da, Floransa'da ve diğer bölgelerde yapılan kazılar yoluyla da, 15. yüzyılda antik sanat yapıtlarının keşfi başlamıştır. (Bkz. Bölüm.4.7.)

### 5.3.1. Masaccio (1401-1428)

15. yüzyıl İtalyan resmi, özellikle Masaccio olarak bilinen Tommaso di Ser Giovanni di Mone ile klasik biçimleri ve öğeleri benimsemiş, antikiteye yönelmiştir. Masaccio, Ghiberti ve Donatello'nun heykelde, Brunelleschi'nin mimarlıkta yaptığını yapmış ve resimde klasik antikiteye olan ilgiyi başlatmıştır. Giotto'nun bir yüzyıl önce ortaya koymuş olduğu ana ilkeleri çok daha sağlam bir biçimde ele alarak, hacim, desen ve renk kullanımında ulaştığı sanatsal tavrıyla Masaccio, hümanist düşüncenin ilk görsel zaferini kazanmıştır.<sup>246</sup> Vasari Masaccio için, “...ilk kez onun resminde insanlar gerçek ağırlıklarıyla yere basarlar”<sup>247</sup> ifadesini kullanmıştır.

Masaccio'nun antikiteden yaptığı aktarımlarda, arkadaşı olan Filippo Brunelleschi'nin (1377-1446) de önemli bir payı olduğu düşünülmektedir. 1425 dolaylarında Masaccio, Santa Maria del Carmine'deki resimler üzerinde çalışırken

<sup>245</sup> A.g.k., 20.

<sup>246</sup> Bkz. (225), GOMBRICH, 229.

<sup>247</sup> Bkz. (164), VASARI, 229.

Brunelleschi, Floransa Katedrali kubbesi üzerinde çalışmaktadır. Dolayısıyla bu yıllar Rönesans üslubunun doğduğu yıllardır.

Masaccio'nun Santa Maria del Novella'da yer alan "Kutsal Üçlü" adlı resmi (R.18), Rönesans döneminde sanatın, zihinsel bir etkinlik olduğunu kanıtlar niteliktedir. "Kutsal Üçlü"de, Rönesans döneminde görülen iki özelliği bulmak mümkündür: Bunlardan ilki, gözleme dayalı gerçekçilik ve ikincisi de, yeni bilimsel perspektifin matematik kurallara göre uygulanmasıdır. Bilimsel perspektifin matematik kurallara uygulanmasında Masaccio'nun Brunelleschi ile olan dostluğu rol oynamıştır. Sanatçının gözleme dayalı gerçeklik düşkünlüğü için ise, 1481 yılında hümanist Christoforo Landino şöyle der: "*Abartısız, şaşasız, yalın bir üslubu var ve bu onun kendini hakikatin taklidine adanmasıyla yakından ilişkili.*"<sup>248</sup>

Masaccio'nun "Kutsal Üçlü"sünde, tüm kompozisyonun, bir Roma zafer takımının içinde yer aldığı görülür. Burada tıpkı Brunelleschi'nin yapılarında olduğu gibi, yuvarlak sütunlar, Korint ve İyon tipi başlıklar, yumurta friz ve klasik üsluptaki saçak vurgulanmıştır. Brunelleschi, 1421 tarihli Floransa San Lorenzo Kilisesi'nde, Korint sütunlar, yivli plasterler ve kornişlerle antik modelleri taklit ederek kemerlerin ağırlığına, kasetlerle de tavanın ağırlığına çözüm getirmiştir. Brunelleschi, basit kurallara dayalı zemin planı ve oranların uyumluluğu gibi kuralları Antik Roma kalıntılarından öğrenmiştir ve onun mimaride yaptığını Masaccio, resimde yapmıştır.<sup>249</sup> "Kutsal Üçlü" resminde de, tüm mimari öğeler, Brunelleschi'nin yapılarından alınmış gibidir ve hatta onun tarafından tasarlanmış olabileceği de düşünülür.<sup>250</sup> Masaccio'nun kompozisyonunda çarmıhın, resmin merkezinde yer alışı, Tanrı figürünün bunun üzerinde ve insan figürü olarak verilmesi de antik gelenekle ilişkilendirilebilmektedir. Roma'da *apotheosis* adı verilen, imparatorun

<sup>248</sup> Tom NICHOLS, "The Aesthetics of Italian Renaissance Art. A Reconsideration of Style", 501.

<sup>249</sup> Robert Eric WOLF- Ronald MILLEN, **Renaissance and Mannerist Art**, 17.

<sup>250</sup> A.g.k., 17.

tanrılaştırılması burada Tanrı figürüne yansımıştır. Masaccio'da önemli olan, resimde yer alan figürlerin tümünün insan boyutlarında olması, Ortaçağ resmindeki gibi, ilahi figürlerin doğal olmayan bir devasalıkta, azizlerin onlardan biraz daha küçük boyutlarda ve sıradan insanların da en küçük boyutlarda yani hiyerarşik bir biçimde verilmemesidir. Kompozisyon Tanrı figüründen, alttaki vakıfçı figürlerine kadar bir üçgen oluştururken, alt kısımdaki vakıfçılar ile üstteki Meryem ve Vaftizci Yahya figürleri birer dikdörtgen oluşturmakta, İsa'nın vücudunda da dikdörtgen kurgu dikkati çekmektedir. Bu kompozisyonda konudan önce geometrik kurgu göze çarpar. Zira bu dönemde görülen biçimler, yalın ve geometrik biçimlerdir. Güzellik ideali kavramı, bu dönemde geometriye bağlanır. Güzel olan, geometrik, dengeli ve uyumludur, akılla kavranır.

15. yüzyılda Floransa Okulu'nda geometriye verilen önemin temelinde antik düşüncenin başatlık kazanması yatar. Geometrik formlar, antikitede de önemlidir ve bunlar ideal güzeller olarak kabul edilmektedir. Örneğin, antikitede kare ve daire ideal formlardır. Antik dönemde inanç ve geometrik formlar arasında bir ilişki bulunmaktadır. Bu, Rönesans döneminde de temel alınır. Antik dönemin geometri ve sanat ilişkisi, Vitruvius'un *De Architectura* (Mimarlık Üzerine On Kitap) adlı yapıtına dayanmaktadır. 1415 yılında Floransalı bir akademisyen, İsviçre yakınlarında yer alan St. Gall Manastırı'nın kütüphanesinde, bu el yazmasının bir kopyasını bulur. Bu kitap, daha sonra Rönesans sanatçıları ve özellikle de mimarları için bir rehber olur. Rönesans dönemi mimarlarından Andrea Palladio (1508-1580), Vitruvius'a öykünerek *I Quattro Libri dell'Architettura* (Mimarlık Üzerine Dört Kitap) adlı yapıtını yayımlar. Palladio'nun bu kitabında inanç ve geometri ilişkisi vurgulanmaktadır. Palladio'ya göre, dini yapılar için en ideal form, daire ve karedir ve Vitruvius da bu nedenle bu iki form üzerinde durmuştur.<sup>251</sup>

<sup>251</sup> Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Aptullah Kuran, "İtalyan Rönesans Mimarisi", 162-164.

Masaccio'nun, Santa Maria del Carmine'de, Brancacci Şapel'de yer alan “Vergi” (R.19) adlı freskosunda da, antikitenin etkilerini gözlemlemek mümkündür. Masaccio, Floransa'daki antik yapıt koleksiyonlarını gözlemleyen ilk sanatçılardan biridir, fakat “Vergi”nin kompozisyon açısından temeli, Roma ziyareti sırasında gözlemlediği, Santa Maria Maggiore'de yer alan bir 5. yüzyıl mozağıdır.<sup>252</sup> “Vergi”, sürekli öykü anlatımı bağlamında, mozaikle aynı elemanlara yer vermektedir. Resmin konusu Matta İncili'nden alınmıştır: *“Kefernahum'a geldikleri zaman, yarım şekel alanlar Petrus'a gelip dediler: Sizin mualliminiz yarım şekeli ödemiyo mu? Petrus: Evet, dedi. Ve eve gelince İsa ona dedi: Ey Simun sana nasıl görünür?dünya kralları aç yahut vergiyi kimden alırlar? Oğullarından mı, yoksa yabancılardan mı? Petrus'un yabancılardan demesi üzerine, İsa ona dedi: Öyle ise oğullar serbesttir. Fakat onların sürçmesine sebep olmayalım diye, denize git, olta at, ve ilk gelen balığı tut; onun ağzını açınca bir şekel al, benim için de kendin için de onlara ver.”*<sup>253</sup> Masaccio'nun resmi, bu öyküdeki üç bölümden oluşur: Orta kısımda, İsa ve havariler yer alır; solda, göl kenarında Aziz Pietro görülür ve sağ bölümde de, Aziz Pietro, bir Romalı ile konuşurken gösterilir. Kompozisyonda Aziz Pietro'nun üç kez görülmesi, Santa Maria Maggiore'deki mozaikte de Abraham'ın iki kez görünmesiyle benzerlik göstermektedir.<sup>254</sup> (R.20) Santa Maria Maggiore'deki İsa ve havarilerini gösteren mozaik, Masaccio'ya klasik kostümler, İsa ve Aziz Pietro'nun jestleri ve arka planı oluşturan ağaçlarda örnek teşkil etmiştir. Kompozisyonda sağ kenarı, Giotto ve Ambrogio Lorenzetti gibi 14. yüzyıl sanatçılarının portikolu yapısı doldurmaktadır. Ancak Masaccio'nun resmi ve Santa Maria Maggiore mozaikleri arasındaki en dikkat çeken benzerlik yüzde, Aziz Pietro'nun ifadesinde görülmektedir. Kuşkusuz Masaccio, mozaikler üzerinde çalışırken Vatikan Aziz Pietro Basilikası'ndaki erken Ortaçağ'a ait bronz Aziz Pietro figürünün de farkında olmalıdır. İsa ve vergi toplayan kişi arasında kalan havari figürü, Sokrates'in Greko-Romen yüz hatlarına sahipken (R.21); Aziz Pietro'nun hemen arkasında yer alan havari de klasik hatlara sahiptir.

<sup>252</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 38-39.

<sup>253</sup> Matta 17:24-27.

<sup>254</sup> Böyle bir kurgulama Ravenna San Vitale'de de bulunmaktadır.

Masaccio'nun yine Santa Maria del Carmine'de, Brancacci Şapel'de yer alan "Cennetten Kovuluş" (R.22) adlı freskosu ise, 15. yüzyıl başlarında hümanist düşüncenin sanata yansımalarının belki de en yetkin örneğini sunmaktadır. Adem ve Havva'nın cennetten kovuluşlarını ve pişmanlıklarını konu alan resimde, bir Ortaçağ resminden farklı olarak cennetin görülmemesi, bu dönemde öte dünya anlayışının yerini görünen dünyaya bırakmasının bir göstergesidir. Aynı şekilde, bu dönemde bireye verilen önem de, resimde kendini göstermiştir. Pagan insan, Cennetten Kovuluş öncesinde, çıplaklığıyla doğanın bir parçasıdır. Bu açıdan bakıldığında, antikite ile doğa, diğer deyişle insan ve dünyası bir ve aynıdır. Antikiteye dönüş, doğaya dönüş demektir ve bu doğaya dönüş insana dönüşü de içerir.<sup>255</sup> Adem ve Havva'da da, gerek çıplaklıkları gerek ifadeleri ve gerekse Adem ve Havva'nın ayaklarının yere basmasıyla, bu insana dönüş olgusu örneklenmektedir.

### 5.3.2. Fra Angelico (c.1387-1455)

Dominiken rahibi olan Fra Angelico, bir din adamından beklendiği gibi eski gelenekten yararlanmak yerine, Floransa'daki düşünsel ve sanatsal gelişmeleri yansıtan bir tutum sergilemiştir. Onun sanatı "ölmek üzere olan Ortaçağ'ın son demleri"<sup>256</sup> olarak adlandırılrsa da, Masaccio'yu izleyen araştırmalarıyla Floransa sanatının önemli ustalarından biri olmuştur. Fra Angelico'nun sanatında, Dominiken tarikatı etkili Ortaçağ düşüncesi de yer yer hissedilmektedir.<sup>257</sup>

Floransa yakınındaki Fiesole'den gelen Fra Angelico, özellikle dinsel sanatın geleneksel kavramlarını ifade edebilmek için, Masaccio'nun yeni yöntemini uygulamıştır.

<sup>255</sup> Bkz. (249) WOLF- MILLEN, 20-21.

<sup>256</sup> Rolf TOMAN (ed.), *The Art of the Italian Renaissance*, 246.

<sup>257</sup> A.g.k., 246.

Fra Angelico'nun en ünlü resimlerinden biri olan "Son Karar" da (R.23) yeni sanat anlayışından izler görmek mümkündür. Resmin merkezinde açılmış mezarlar görülür ve bunlarda katı bir geometri anlayışı bulunur. Bu mezarların solunda cennete gidenler, sağında ise cehenneme gidenler yer alır. Mezarların üst kısmında, merkezde mandorla içinde İsa ve onun çevresinde de melekler, Meryem ve havariler bulunmaktadır. Fra Angelico'nun erken dönemlerine ait olan bu resmi, kutsal kişilerin başlarında bulunan altın yaldızlı halelerle eski gelenekten izler taşırken; mezarlarda katı bir geometrinin kullanılışı ve arka planda mavi rengin kullanımıyla Rönesans döneminin yeniliklerini yansıtmaktadır. Fra Angelico, Masaccio'nun anatomideki gerçekçi detaycılığını, perspektif kullanımını kabul etmekle birlikte onun modlesini reddetmiş ve Gotik renklendirmeyi tercih etmiştir.<sup>258</sup> Bu bağlamda, Fra Angelico'nun yaptığı, dini konuların rasyonel algılanması çabasına bir katkı olarak yorumlanabilir.

Fra Angelico, yaşamının sonlarına doğru Roma'ya çağrılır. Vatikan'da, Papa V.Nicholas'ın özel şapelinin dekorasyonunda görevlendirilir. Onun, Roma'nın anıtsal klasisizminden etkilenmesi de bu son yıllarında kendini gösterir.<sup>259</sup> Fra Angelico'nun sanat yaşamının son dönemlerinde, yaşamakta olduğu San Marco Manastırı duvarlarına yapmış olduğu fresklerden "Meryem'e Müjde"de (R.24), Rönesans'ın düşünsel ve sanatsal yeniliklerinin tümüyle yansıtıldığı görülür. Sahne, yuvarlak kemerli, İyon ve Kompozit başlıklı sütunları olan, Brunelleschi üslubunda bir locada geçer. Sol taraftaki bahçe görüntüsü ve arka plandaki ağaçlar aslında cennetin simgesidir ve bu dönemde cennet de, yeryüzü nesnelereyle betimlenir. Meleğin kanatları, sanatçının kuşları incelediğinin göstergesidir. Rönesans döneminde doğa bilgisinin gelişmesi, botanik bilimine ve zoolojiye olan ilgiyi de arttırmış (Bkz. Bölüm.4.3.), bilimin gelişimi, bu dönemde sanata da yansımıştır.

<sup>258</sup> Bkz. (59), TANSEY-KLEINER, 703-704.

<sup>259</sup> Bkz. (224), BECK, 81.

### 5.3.3. Paolo Uccello (1397-1475)

Lorenzo Ghiberti (c.1380-1459) atölyesinde yetişen Paolo Uccello, Ghiberti ile birlikte Floransa Katedrali Vaftizhanesi'nin bronz kapısının kabartmalarında görev alır. Burada perspektif bilgisini pekiştiren, antik sanat-Rönesans sanatı etkileşimlerine tanık olan Uccello, döneminin en önemli perspektif uzmanlarından biri olur. 15. yüzyıl ortalarında Floransa'da, Piero della Francesca ile perspektif konusunda adı geçen birkaç sanatçıdan biri olan Uccello'nun San Romano Savaşı panelleri, Piero della Francesca'nın Arezzo'daki freskolarıyla çağdaştır. (Bkz. Bölüm.5.4.) Ancak Uccello'nun tabloları, Francesca'nın yalın düzenine sahip değildir; Uccello'da daha ziyade fantastik etkiler yaratmaya yarayan bir perspektif kullanımı söz konusudur.<sup>260</sup>

Uccello'nun perspektifteki ustalığını en iyi örnekleyen resimlerinden biri, San Romano Savaşı'dır. (R.25-26-27) San Romano Savaşı resimleri, Floransa'da Medici Sarayı'nda, Lorenzo Medici'nin yatak odası için, Floransa'nın 1432'deki Siena zaferi anısına yapılmıştır.<sup>261</sup> Konu, Medici Ailesi ile doğrudan ilgili bir konudur; zira savaş, 1432 yılında, yani Mediciler'in sürülmesinden hemen önce vuku bulmuştur. San Romano Savaşı'nda, Floransa kenti, Lucca, Siena ve Milano kentlerine karşı zafer kazanır. Bu savaştan sonra muhafazakar partiden Rinaldo degli Albizzi, Cosimo Medici'yi, Niccolò da Tolentino ile işbirliği yaparak, ülkeyi diktatörlükle yönetmek istemekle suçlar. Cosimo Medici, 7 Eylül 1433 tarihinde tutuklanır ve on yıllığına Floransa'dan sürülür. Bundan sonra seçilen yönetici, Cosimo Medici'yi bir yıl sonra, sürgüne gitmiş olduğu Venedik'ten geri çağırır ve Cosimo Medici'nin Floransa'ya dönmesiyle aile gücünü yeniden kazanır. Özellikle bundan sonra Medici Ailesi, politik hedeflerini görselleştirmede sanatı bir araç olarak kullanmaya başlar.<sup>262</sup>

<sup>260</sup> Bkz. (59), JANSON, 467-468.

<sup>261</sup> Resimlerin eski saray için yapıp sonradan yeni saraya taşındığı ve de 1444'te inşasına başlanan yeni saray için yapıldığı yolunda iki farklı görüş bulunmaktadır. Bu konudaki görüşler için bkz. (59), TANSEY-KLEINER, 698 ve bkz. (224), BECK, 87-89.

<sup>262</sup> Bkz. (256), TOMAN, 263-264.



Dolayısıyla bu resimler, sadece Floransalılar'ın değil ama aynı zamanda Mediciler'in zaferini yüceltmek amacıyla yapılmıştır ve resimlerin Palazzo Medici'nin yatak odasında bulunması da bunun göstergesidir.

San Romano Savaşı resimleri, bugün biri Paris'te Louvre Müzesi'nde biri Floransa'da Uffizi Galerisi'nde ve diğeri de Londra'da National Gallery'de bulunan üç panelden oluşmaktadır. Uffizi'de bulunan orta panelde (R.25) ve National Gallery'de yer alan sol panelde (R.26), Floransalı askerler ile Sienalıların savaşının en şiddetli anı işlenmiştir. Medicilerin siparişi üzerine yaptığı resimde Uccello, sol panelde, Niccolò da Tolentino'yu, mücadelede Floransalılara önderlik ederken; orta panelde, ön planda Siena ordusunun başında bulunan Bernardino della Ciarda'yı atıyla birlikte yere yığılmış halde göstermiş buna karşın, Floransa'nın zaferini temsil eden atı şaha kalkmış halde ele almıştır. Louvre'da yer alan sağ panelde ise (R.27), condottiere <sup>263</sup> Micheletto da Cotignola düşmanlara saldırırken görülmektedir. Uccello'nun resmi ile, 15.-16. yüzyıl sanatçılarının savaş konulu resimleri karşılaştırıldığında, Uccello'nun resminde savaştan ziyade bir festival havasının hakim olduğu söylenebilir. Onun resmi, kompozisyonun kurgusu itibariyle, antik dönem mozaiklerinden İskender Mozaïği'ni akla getirmektedir. <sup>264</sup> (R.28) Orada da, tıpkı burada olduğu gibi, mızraklarla sağlanan yatay-düşeylerin, şiddetli hareketin, farklı pozların kullanıldığı görülür. İskender Mozaïği'ne de Uccello'nun panolarına da Floransa sanatında alışkın olunduğu gibi mimariyle desteklenmeyen bir perspektif hakimdir ve Uccello, teknik denemeleri İskender Mozaïği'nden bir adım daha ileri götürerek, birçok figüründe kısaltım tekniğinden yararlanmıştı.

Uccello <sup>265</sup>, Rönesans'ın diğer sanatçıları gibi, natüralizmi ve geometriyi bir

<sup>263</sup> Condottiere, paralı asker anlamına gelir. Bu dönemde kentler adına condottiere'ler savaşır.

<sup>264</sup> İskender Mozaïği, İ.S.1. yüzyıla ait olup, Pompei'de Faunlar Evi'nin döşemesinden bulunmuştur. Yunan sanatçı Philoxenos'un İ.Ö. 310 tarihinde yaptığı pano resminin kopyası olduğu sanılan mozaikte, İskender ve Darius mücadelesi konu edilmektedir.

<sup>265</sup> Uccello, İtalyanca çılgın anlamına gelmektedir. Onun perspektife ve geometriye olan takıntısı, döneminde "çılgın" olarak ünlenmesine neden olmuştur.

arada, dengeli bir biçimde kullanmamaktadır. Vasari'nin deyişiyle, “doğaya değil ama geometriye takıntılı”<sup>266</sup> olan Uccello, “sanatta daima en zor olan şeylerden etkilenmişti.”<sup>267</sup> Onun için gerçeklik, doğal renklerde değil, geometrik formlarda yatmaktaydı ve onun bu özelliği, Vasari’yi dehşete düşürmüştü: “Tarlaları mavi,kenti kırmızı, yapıları, onun düşlerine göre devasa boyutlarda...Kuru, keskin bir üsluba sahip.”<sup>268</sup>

San Romano Savaşı, Medici Ailesi'nin Uccello'ya, politik propaganda aracı olarak sipariş ettiği tek resim değildir. Uccello'nun “Sir John Hawkwood” (R.29) anısına yapmış olduğu fresko da propaganda amaçlıdır ve Uccello'nun buradaki rehberi de yine antik sanattır. Floransalılar, kiralamış oldukları, İngiliz asker Sir John Hawkwood <sup>269</sup> anısına bir anıt yaptırma sözü verirler. Perspektifteki ustalığı nedeniyle de, 30 Mayıs 1436 tarihinde Uccello'yu görevlendirirler. Uccello, Floransa Katedrali'nin kuzey duvarına resmi yapar ancak üç ayda tamamladığı resimden tatmin olmayarak, 28 Haziran'da resme yeniden başlar. 2 metre yüksekliğindeki kaideye rağmen, figürün göz hizasında olması, Uccello'nun perspektifteki ustalığının ve karmaşık perspektif kullanımından kaçınmadığının bir göstergesidir. Uccello, freskoda bronz anıt etkisi yaratmaya çalışmıştır. Bilindiği gibi, imparatorların ya da kumandanların onuruna yapılan bronz atlı heykeller Antikçağ'da oldukça yaygındır. Uccello'nun bu resmi de, aslında bir klasik figüre göndermedir. Antik Roma'da, Hannibal'i alt eden Fabius Maximus onuruna Capitol Meydanı'na bir bronz atlı heykel dikilmiştir ve Uccello'nun freskosunda, Hawkwood'un lahdinde yer alan kitabenin son cümlesi de, bugün Floransa Arkeoloji Müzesi'nde antik bir taş üzerinde yer alan Fabius Maximus dizelerinden alıntıdır. <sup>270</sup> Böylelikle Floransa, John

<sup>266</sup> Giorgio VASARI, **Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects, Vol. I**, 175.

<sup>267</sup> A.g.k., 177-178.

<sup>268</sup> A.g.k., 178-179.

<sup>269</sup> 1394 yılında ölen Hawkwood, Floransalılar tarafından Giovanni Acuto olarak bilinir ve Acuto, 18 yıl Floransa hizmetinde çalışmıştır.

<sup>270</sup> Bkz. (256), TOMAN, 261.

Hawkwood'u Floransa Cumhuriyeti'nin bir savunucusu, ikinci bir Fabius Maximus olarak onurlandırmıştır. Kuşkusuz bu durum, Floransa'nın kendini Antik Roma'nın mirasçısı olarak görüp ikinci Roma ilan etmesiyle de doğrudan ilişkilidir. Uccello'nun bu atlı figürü, Andrea del Castagno (c.1423-1457) tarafından Niccolò da Tolentino için yapılan freskoda da kullanılmış (R.30) ve Donatello'nun Gattamelatta heykeline (R.31) de model oluşturmuştur.

#### **5.3.4. Antonio del Pollaiuolo (1431-1498)**

Asıl adı, Antonio di Jacopo Benci olan Antonio del Pollaiuolo<sup>271</sup>, 15. yüzyıl Floransa'sının önde gelen atölyelerinden birinin başındadır.<sup>272</sup> Bu dönemde atölyeler okul niteliğindedir. Sarayların, belediye meclislerinin, kiliselerin sanatçı ihtiyacını karşılar; dekorasyon taleplerini yerine getirirler. Rönesans'ın çok yönlülüğünü yansıtan bu atölyelerde, anatomi öğrenimi birinci plandadır. Bunun için de, antik heykellerden yararlanır. Dolayısıyla sanatçıların antik sanat yapıtlarıyla karşılaştıkları bir yer de, bu atölyelerdir.

Pollaiuolo'nun, Floransa'da, Santissima Annunziata Pucci Şapeli için yapmış olduğu "Aziz Sebastian'ın Şehit Edilişi" (R.32) adlı resmi, bu atölyelerle ve özellikle burada edinilen anatomi uzmanlığıyla ilgili ipucu vermektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan Sebastian figürü, bir antik heykel pozunda verilmiştir; yine antik heykel pozlarından yararlanan diğer figürlerle de, ok atma hareketi anlatılmaktadır. Bu figürlerle birbirini izleyen üç hareket verilmiştir. Rönesans döneminde bilgi, gerçek dünyadan referanslarla anlatılır ve geometrik sistem tüm kompozisyonda etkisini hissettirir. Pollaiuolo figürlerini, Sebastian figüründen ok atan figürlere

<sup>271</sup> Bkz. (224), BECK, 290.

<sup>272</sup> Lorenzo Ghiberti, Verrochio, Luca della Robbia atölyeleri de bu dönemin önde gelen atölyeleri arasındadır. Botticelli'nin de, bireysel bir atölyesi olduğu bilinir.

uzanan bir üçgen içine yerleştirmiştir. Figürler de tek başlarına üçgen, kare, dikdörtgen gibi geometrik biçimler oluştururlar. Pollaiuolo'nun resminde, arka planda antik mimari ögesi bulunur. Roma dönemine ait ve harabe olarak gösterilen zafer kemeri, burada sembolik bir anlam ifade etmekte ve paganizmin yıkılışını simgelemektedir.

Rönesans dönemi atölyeleri, mitolojik konulu siparişler de alır. Floransa'da seçkin sınıf, önceleri sanatla ve bilimle ilgili değilken, Floransa'da kurulan Platon Akademisi'nin etkisiyle ikinci kuşak, hümanistlerin, edebiyatçıların, matematikçilerin, sanatçıların, filozofların yanında yetişir. Bu sayede antik edebiyata, antik mitolojiye, antik düşünceye ve şiire merak artar ve bu sanata da yansır. Hümanizmin 15. yüzyıl Floransa sanatına etkilerinden biri de, sanatçıların mitolojik konuları işlemeye başlaması olur. Bu yönde siparişlerin de gelmesiyle birlikte mitolojik konulu resimler artar.

“Apollon ve Daphne” (R.33) de Pollaiuolo atölyesinde gerçekleştirilmiş mitolojik konulu resimlerden biridir. Antik mitolojide Apollon, Teselya Irmağı Peneus'un kızı Daphne'ye aşık olur. Ancak Daphne'den karşılık bulamaz. Apollon, korkup kaçmaya başlayan peri kızını uzun bir süre kovalar. Daphne tam yakalanmak üzereyken Gaia'nın (Toprak Ana) yardımını ister ve tam bu sırada bir defne ağacına dönüşür, orada açılan toprağa saplanır, ayakları ağacın kökü saçları da filizi olur.<sup>273</sup> Pollaiuolo, resminde bu anı betimlemiş, Apollon'un Daphne'yi yakaladığı anda, kollarının ağacın dallarına dönüşmesini yansıtmıştır. Rönesans döneminde antik sanata yönelme, kompozisyonda antik öğelere yer verme yoluyla olabildiği gibi, burada olduğu gibi, doğrudan antik temaları işleme yoluyla da olabilmektedir. Ancak sanatçı, salt antik temaları işlerken dahi gözlem yapmaktan, araştırma yapmaktan vazgeçmez. Pollaiuolo'nun resminde Apollon figürünün giysisi ve ayağındaki

<sup>273</sup> Bedrettin CÖMERT, **Mitoloji ve İkonografi**, 30.

sandalları, sanatçının antik dönem heykellerini de etüd ettiğinin bir göstergesidir.

### 5.3.5. Sandro Botticelli (1445-1510)

Botticelli, 15. yüzyıl Floransa Sanatı'nda insan figürü, öykü anlatımı ve antikiteye yaklaşımıyla ayrı bir yere sahiptir. Onun resimlerinde antikiteden yararlanma, sadece kompozisyonda antik öğelere yer vermekle kalmaz, o konularını da pagan mitolojisinden seçer. Bu nedenle Botticelli'nin sanatı, şiirsel tarzı ve mitolojik konuları nedeniyle eleştirmenler tarafından, Pompei 2.Stil <sup>274</sup> ve 4. Stil resimleriyle karşılaştırılmaktadır. <sup>275</sup>

Botticelli'nin klasisizmi, Roma sanatının özellikle İ.S. 2. yüzyıl döneminin klasisizmi niteliğindedir ve Rönesans gelişim çizgisinin temelinde bulunur. Siparişlerinin büyük çoğunluğunu Floransa'daki Medici Ailesi'nden alan Botticelli, "Primavera" (İlkbahar) (c.1482), "Venüs'ün Doğuşu" (c.1485), "Lorenzo Tornabuoni ve Liberal Sanatlar" (1486), "Üç Güzellerin Genç Kadına Armağanı" (1486) ve "İftira" (c.1494) gibi resimlerinde klasik dönem kabartmalarından etkilenmiş ve bunların bir kısmında antik mitolojiden ve alegorilerden yararlanmışır.

Botticelli'nin, Mediciler'in çevresinde adeta moda olan Yeni-Platoncu düşünce bağlamında yapmış olduğu "Primavera"da (R.34) saydam giysiler içerisinde

<sup>274</sup> Bkz. (160), Vermeule, 42. Pompei II. Stil, Mimari Stil olarak da adlandırılır. İ.Ö.60-20 arasına tarihlenen bu stilde, duvarın sınırlayıcı etkileri yok edilmeye çalışılır. Resimlerle mekan genişletilir ve bunun için mimari görünümlerden de yararlanılır. Gerçek insan boyutlarında figürlerin de kullanıldığı bu stilin sonlarına doğru mimari nitelik azalır.

<sup>275</sup> Pompei 2. Stilin sonunda mimari niteliğin azalması nedeniyle Botticelli'nin resimlerinin Pompei 2. Stili'nin son dönemleriyle ve İ.S.60-79 arasına tarihlenen, Karmaşık Stil olarak da adlandırılan, figürün daha fazla yer aldığı 4. Stil ile karşılaştırılması daha doğru olacaktır. Roma resmi, Yunan sanatına yakınlığıyla ve gerçekçiliğiyle bilinmektedir ve bu nedenle Botticelli'nin resimlerinin bunlarla paralelliği doğaldır.

el ele tutuşmuş üç güzellerin <sup>276</sup> halka dansı yaptığı görülmektedir. Rönesans sanatçıları bu dansı, antik sanat yapıtları ve edebi kaynaklardaki betimlemelerden bilmektedir. Bunlardan biri, antik dönem yazarlarından Seneca'nın *De beneficis*'de anlattığı kayıp bir klasik resimdir. Seneca bu resimde, üç güzellerin, armağan verme, kabul etme ve geri vermeden ibaret üç yönünü temsil eden gülümseyen, genç, el ele tutuşmuş, bol saydam giysiler giymiş kızlar olarak betimlendiğini anlatır. Alberti de *Della Pictura* adlı kitabında Seneca'nın sözünü ettiği bu resmin ressamı için mükemmel bir konu olduğunu belirtir ve resamlara bu resmi yeniden canlandırmalarını tavsiye eder. Yunan mitolojisinde Afrodit'in hizmetinde olan bu neşe, eğlence ve güzellik tanrıçaları Rönesans döneminde kozmolojik bir simgeye dönüşmüştür. Botticelli'nin bu tablosunun gerçekleştirilmesinde önemli payı bulunan Marsilio Ficino'ya göre evren, ilahi bir sevgi dairesidir. Yeni-Platoncu kozmolojide sürekli bir oluşum, değişim ve kaynağa dönüş döngüsü söz konusudur ve bu döngünün her aşaması, sonsuz döngü dansını yapan güzellerden birine karşılık gelir. Bu aşamalar, Tanrı'da başlayıp Tanrı'ya cezp ettiği için güzellik (Lat. pulchritudo); dünyaya yayılarak onu tutsak ettiği için aşk (Lat. amor) ve yeniden yaratıcısına dönerek onu eseriyle birleştirdiği için hazdır (Lat. voluptas). Güzellikten başlayan aşk, haz ile sonlanmakta ve tıpkı başladığı noktaya geri dönen bir dairede olduğu gibi, Tanrı'dan başlayıp dünyaya yayılan ve sonunda tekrar Tanrı'ya dönen sürekli bir çekim bulunmaktadır.<sup>277</sup>

Klasik yazından esinlenen Botticelli, öykünün orijinalinde figürlerin tümünün bir arada bulunmamasına karşın, kompozisyonunda bunları bir araya getirmiştir. Kompozisyonun merkezini Venüs ve hemen üzerinde bulunan Eros figürü oluşturur.

<sup>276</sup> Üç güzeller, klasik mitolojide Paris efsanesi ile birlikte anılır. Efsaneye göre, Peleus'la Thetis'in Olympos'ta kutlanan düğünlerinde, kavga tanrıçası Eris, düğüne çağrılmamasına kızarak, ortaya üzerinde "en güzeline" yazılı bir elma atar. Bunun üzerine Zeus, Paris'i yargıç olarak seçer. Hera, Afrodit ve Athena bu yarışa katılırlar ve her biri Paris'e ayrı vaatlerde bulunur. Hera, Asya Krallığı'nı; Athena, sonsuz akıl ve bilgeliği Afrodit ise, Helena'nın aşkını verir. Yarışmayı, Helena'nın aşkını sunan Afrodit kazanır. Bkz. (49), ERHAT, 238.

<sup>277</sup> Bkz. (239), İNANKUR, 162-163.

Bu iki figür, Yeni-Platoncu anlayışta sevginin her şeyi birleştirici bir güce sahip olduğunu simgelemektedir. Sol tarafta, yukarıda sözü edilen Üç Güzeller ve onların solunda, Üç Güzeller'in koruyucusu olarak Mars yer alır. Resmin sağ tarafındaki sahne ise, Romalı şair Ovidius'un (İ.Ö. 43-İ.S. 18) *Fasti*'sinden <sup>278</sup> alınmıştır. Burada nymphelerden <sup>279</sup> Chloris, ona aşık olan Zephyr <sup>280</sup> tarafından baharı simgeleyen tanrıça Flora'ya dönüştürülmüştür. <sup>281</sup>

Frances Ames-Lewis, Botticelli'nin Primavera'sını, şair Angelo Poliziano'nun bir programı olarak yorumlar. Her ne kadar, bu resmin yazılı bir programının olduğuna dair bir kanıt olmasa da, resmin Poliziano'nun düşünceleriyle yakın olduğu açıktır. Poliziano, 1475 yılında, *Stanze per la Giostra di Giuliano de' Medici* adlı bir kitap yayımlar. Primavera da bu kitaptan hemen sonra yapılır. Kitabında bahar temasını şiire döken Poliziano, figürlerini klasik metinlerden alır ve onları şiirsel bir dille yeniden birleştirir. Benzer bir biçimde Botticelli de, Horace, Seneca, Cicero gibi klasik dönem yazarlarından aldığı figürleri yeniden yorumlar. <sup>282</sup>

Primavera'da, figürlerdeki düzen Pompei'deki Misterler Evi'ndeki (Gizler Villası) figürleri hatırlatmaktadır.(R.35) Venüs figürü, Botticelli'de antikiteye saygı figürüdür ve muhtemelen onun kaynağı, Skopas (İ.Ö.4.yüzyıl), Praxiteles ya da Lysippos heykelleridir. (R.37) <sup>283</sup>

<sup>278</sup> Fasti, takvim anlamına gelmektedir.

<sup>279</sup> Nymphe, aslında başı örtülü, yani gelin anlamına gelir. Kırlarda, ormanlarda, sularda yaşayan doğal ve tanrısal varlıkların dişi olanlarına verilen addır. Homeros, nymphe'lerin Zeus'un kızları olduğunu belirtir. Bkz. (49), ERHAT, 219.

<sup>280</sup> Zephyr, Astraïos'la şafak tanrıçası Eos'un oğlu, batı yelidir. A.g.k., 293.

<sup>281</sup> Christiane STUKENBROCK, Barbara TÖPPER, **1000 Masterpieces of European Painting**, 106.

<sup>282</sup> Bkz. (145), LEWIS, 172-173.

<sup>283</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 42.

Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu"<sup>284</sup> (R.36) adlı resmiyle birlikte, Avrupa'da bin yıldır görülmeyen, gerçek insan boyutlarında bir çıplak kadın tasviriyle karşılaşmış olunur.<sup>285</sup> "Venüs'ün Doğuşu"yla, Yunan aşk ve güzellik tanrıçası Afrodite, Romalıların Venüs'ü, Rönesans Floransa'sında yeniden doğmuş olur.

"Venüs'ün Doğuşu"<sup>286</sup> efsanesi üzerine biri Hesiodos, diğeri de Homeros<sup>287</sup> olmak üzere iki ayrı kaynak bulunmaktadır. Hesiodos, *Theogonia*'sında tanrıçanın denizin köpüklü dalgalarından gelmiş olduğunu anlatmaktadır.<sup>288</sup> "*Dalgalı denize atar atmaz onları Gittiler engine doğru uzun zaman, Ak köpükler çıkıyordu tanrısal uzuvdan. Bir kız türeyiverdi bu ak köpükten, Önce kutsal Kythera'ya uğradı bu kız Oradan da denizle çevrili Kıbrıs'a gitti, Orada karaya çıktı güzeller güzeli tanrıça, Yürüdükçe yeşil çimenler fişkırıyordu Narin ayaklarının bastığı yerden. Aphrodite dediler ona tanrılar ve insanlar, Bu köpükten doğmuş olduğu için.*"<sup>289</sup>

Botticelli, "Venüs'ün Doğuşu"nda, Hesiodos'un anlatısını temel alan Şair Angelo Poliziano'nun dizelerinden esinlenmiştir. Botticelli'nin resmi, bir pagan mitinin, insan ruhuna ilişkin, Yeni-Platoncu bir anlayışa dönüştürülmesidir. Marsilio Ficino'ya göre, Tanrı evreni gökten temel maddeye doğru inen bir düzen hiyerarşisi içinde yaratmıştır. İnsan ruhu, mükemmel bir varoluşa sahipken, madde dünyasına gelince bozulur ve varlık zincirinde merkezi kaplar. Ficino'ya göre, insan ruhu

<sup>284</sup> Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" resmindeki Venüs figürü ve "Primavera"daki Flora figürü için modeli, Giuliano de Medici'nin metresi, Simonetta Vespucci'dir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Robert HUGHES, "When Beauty was Virtue: The great Italian portraits of women were dream images. But truthful likenesses?No.", 91-96.

<sup>285</sup> Rönesans'ın ilk nü'sü, 1430'larda, heykeltıraş Donatello tarafından yapılan Genç Davud heykelidir. (c.1430, bronz, h. 185 cm, Museo Nazionale del Bargello, Floransa.) Botticelli'nin Venüs'ü, çıplak kadına karşı Hıristiyan tabusu yıkılincaya dek ortaya çıkamamıştır. Batı resminde Botticelli'nin Venüs'ünden önce, yalnız Havva çıplak olarak tasvir edilebilmektedir. Bu anlamda Botticelli'nin Venüs'ü Batı resim sanatı tarihinde bir çığır açmış olur.

<sup>286</sup> Efsane, aslında Aphrodite'nin doğuşu ile ilgilidir. Romalılar, Yunan tanrı ve tanrıçalarını benimsemişler; Aphrodite'ye de Venüs adını vermişlerdir.

<sup>287</sup> Homeros'un İlyada'sında, Aphrodite'nin Zeus ile Okeanos kızı Dione'den doğma olduğu belirtilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. HOMEROS, *İlyada*, Çev. Azra Erhat, A.Kadir, Can Yayınları, İstanbul, 1994.

<sup>288</sup> Nitekim, Yunanca, aphros, köpük anlamına gelmektedir.

<sup>289</sup> Hesiodos, *Theogonia*'dan aktaran Bkz. (49), ERHAT, 42.



yeniden orijinal mükemmelliği kazanacak ve sadece yaratılışın güzelliği ile kendini gösteren Tanrının sevgisi sayesinde bütüne ulaşacaktır. Güzelliği seyir ile ruh, maddi aşktan tinsel aşka doğru ilerleyebilecektir. Paganların güzellik ve aşk tanrıçası Venüs, Botticelli’de dünyevi şehvetten arındırılmış olan göksel Venüs’e dönüştürülmüştür. Ruhun seyretmesi gereken Venüs de budur. Burada Venüs, zihinsel ve tinsel güzellikle ilgilidir ve aynı zamanda insan ruhunun cisimleştirilmesidir. Botticelli’nin resmi, ruhun ilk masumiyetinin ve dürüstlüğüünün alegorisidir, madde dünyasıyla ilişkiye geçmeden önceki halidir. Burada ruh, aklın elbisesi ile giyinik hale gelmek üzere tutku rüzgarları tarafından kıyıya doğru üflenmektedir. Tanrıçanın güzelliği, mükemmel ruhun güzelliğidir. Pagan mit, ruhun, Hıristiyan mistisizmde cezbe, Yeni-Platonculuk’ta güzeli seyir ile Tanrı’ya yükselişi konseptine dönüştürülmüştür.<sup>290</sup>

Botticelli’nin Venüs’ünde, antik yazının ve Rönesans hümanizminin etkilerinin yanı sıra, klasik heykel etkisi de hissedilmektedir. Figürün ağırlığının sol bacağına olması, jesti ve kalça kıvrımı, onun Antik Yunan’da Polykleitos (c.İ.Ö.450-420) ve Praxiteles (İ.Ö.400-330) tarafından geliştirilen ideal güzellik ve harmoni kanounu benimsediğinin bir göstergesidir. (R.37)

Botticelli’nin “Pallas ve Kentaur” (R.38) adlı resmi, Athena’nın<sup>291</sup> kostümü üzerinde bulunan ve Medici’nin düşmanlarına karşı zaferinin simgesi olan amblem nedeniyle politik bir alegori olarak değerlendirilir. Botticelli, burada da ruh kavramını cisimlendirmiştir. Marsilio Ficino’ya göre, insan ruhu, hayvansı içgüdülerin yıpratıcı etkileri ile, aklın istekleri arasında sürekli mücadelenin geçtiği bir sahnedir. Bu mücadeleden ruhun yüksek kısımlarına yönelinerek kurtulunabilir. “*Her şeyin yaratıcısı Jüpiter’in yüce başından doğan akıl, filozoflara, akli sevenler, sevilen bir*

<sup>290</sup> Bkz. (21), ÖNDİN, 127-128 ve bkz. (59), TANSEY- KLEINER, 72.

<sup>291</sup> Pallas, Athena’nın atribülerinden biridir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (49) ERHAT, 65-67;234-235.

*şeyi ele geçirmek istiyorlarsa onu aşağıdan değil, başından yakalamalıdır der... Pallas bize, ruhun yüksek bölümlerine tırmanmadan zirveye ulaşamayacağını, insan zekasının ruhun aşağı kısımlarını arkada bırakabileceğini gösterir... Eğer ruhun yüksek kısımlarına yönelirsek, biz şüphesiz Pallas ile Jüpiter'in arkadaşı olacak bir zeka yaratırız.”*<sup>292</sup> diyen Ficino'nun yorumları, Botticelli'nin resminde insanın kaba yanının hedefi hayvani dürtülerin Kentaur'un ok ve yaylarıyla ifade edildiğini; aklın simgesi olan Pallas'ın Kentaur'u saçından tuttuğunu ve Kentaur'un da buna itiraz etmeyerek kendini Pallas'ın, yani aklın yol göstericiliğine bıraktığını göstermektedir.

“Lorenzo Tornabuoni ve Liberal Sanatlar” (R.39) resmi, Botticelli'nin hümanist eğitimin tanımını yaptığı resimlerinden biri olarak yorumlanabilir. Mediciler'in yakın dostu olduğu bilinen Tornabuoni Ailesi'nin evinde, Villa Lemni'de bulunan resmi Botticelli, Lorenzo Tornabuoni ve Giovanna degli Albizzi'nin evlilikleri için yapmıştır.<sup>293</sup> Resimde Lorenzo Tornabuoni'ye önderlik eden yedi liberal sanat, retorik, diyalektik, aritmetik, gramer, geometri, astronomi ve müzik, kadın olarak kişileştirilmiştir. Gombrich, bu kadın figürünün Venüs olduğu görüşündedir ve bu yorumu için de, bu yüzyılda anonim bir şair tarafından yazılan bir şiirde, Venüs'ün liberal sanatlara önderlik eden kişi olarak betimlenmesini temel alır. Gombrich, bu bağlamda Venüs'ü, aynı zamanda Humanitas sembolü olarak yorumlar. Bu noktada da, Platon Akademisi'nin önde gelen düşünürlerinden Marsilio Ficino'nun, “aşkın, tüm sanatların öğretmeni” olduğu yolundaki görüşünün hatırlanması gerektiğini savunur.<sup>294</sup> Kuşkusuz, bu yedi liberal sanat, hümanist eğitimin temelidir ve Botticelli, kendi sanatına da kılavuz olan bu yedi liberal sanatı burada Lorenzo Tornabuoni'ye bir evlilik armağanı olarak betimlemiştir.

<sup>292</sup> Ernst GOMBRICH, **On the Renaissance Vol.2:Symbolic Images**, 70.

<sup>293</sup> Aslında bu resim tek değildir. Botticelli, “Üç Güzellerin Genç Kadına Armağanı” resmiyle “Lorenzo Tornabuoni ve Liberal Sanatlar” resmini birlikte tasarlamıştır ve iki resim, arada yer alan bir pencereyle ayrılmaktadır. Resimlerin 1873 yılında Villa Lemni'de bulunduğu ve tuvale aktarılarak Louvre Müzesi'ne satıldığı bilinmektedir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.wga.hu>

<sup>294</sup> Bkz. (292), GOMBRICH, 75.

“Üç Güzellerin Genç Kadına Armağanı” (R.40) adlı resmi de Botticelli’nin Lorenzo Tornabuoni ve Giovanna degli Albizzi’nin evlilikleri için yapmış olduğu bir resimdir.<sup>295</sup> Resimde Üç Güzeller’in, evlilikle ilişkili olarak iffet, güzellik ve aşkı temsil ettiği düşünülmektedir. Botticelli bu resminde de yine, antik figürlerin drapelerinden ve antik mitolojiden yararlanmış, bu yolla çağdaş bir konuyu ele almıştır. Gombrich’e göre, Botticelli’nin Floransa yakınlarındaki Villa Lemni için yapmış olduğu “Lorenzo Tornabuoni ve Liberal Sanatlar” ve “Üç Güzellerin Genç Kadına Armağanı” adlı resimleri, temsil ettiği iffet, güzellik ve aşk nedeniyle etik bir mesaj barındıran alegorik resimlerdir ve Botticelli bu etik mesajı, mitoloji yoluyla vermiştir.<sup>296</sup> Botticelli'nin bu resmi, bu dönemde Villa Albani’de yer alan Horae Lahdi’nin kabartmalarını anımsatmaktadır. (R.41)

Botticelli, “İftira” (R.42) adlı resminde ise, Lucian’ın, Yunan ressam Apelles’in (İ.Ö.300’ler) kaybolan bir resmi hakkında yazdıklarından esinlenmiştir. Apelles bu resmi, sanatsal bir rekabetten ötürü uğradığı bir iftira nedeniyle yapmıştır. Yunan sanatçı Antiphilos (İ.Ö. 4 yüzyıl sonu-İ.Ö. 3.yüzyıl), Mısır Kralı Ptolemy önünde Apelles’i, bir komplonun suç ortağı olmakla suçlar. Apelles’in masum olduğu anlaşılır ve o da öcünü almak için bu resmi yapar.<sup>297</sup> Yakın arkadaşı Antonio Segni için yaptığı resimde Botticelli, kompozisyon düzenini Lucian’ın tanımına uyararak oluşturur, fakat arka planda görkemli bir Rönesans mimarisine yer verir. Bu mimari arka planda sanatçı, Orsan Michele’yi model almıştır. Mimari arka planda yer alan heykeller Orsan Michele’yi hatırlatırken, filpayeler üzerinde yer alan kabartmalarda Botticelli, yine edebi tasvirlerden yararlanmış. En solda yer alan filpayenin iç tarafında yer alan kabartmada, Dante’nin *Purgatorio*’sunda da geçen “Trajan’ın Adaleti” konu alınmıştır. Sağda, yargıcın olduğu bölümdeki filpayede yer alan kabartmanın konusu ise, “Kentaur Ailesi”dir ve konu, Yunanlı ressam Zeuxis’in (İ.Ö.

<sup>295</sup> Ancak bu konuda, resmin Nanna Tornabuoni ve Matteo degli Albizzi’nin evlilikleri anısına yapıldığına dair bir görüş de bulunmaktadır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.wga.hu>

<sup>296</sup> Bkz. (292), GOMBRICH, 75.

<sup>297</sup> <http://www.wga.hu>

464) ‘‘Hippocentaur’’unu bazı farklılıklarla tekrarlar. Zeuxis’in bu resmi, Lucian’ın 1490’larda Zeuxis’in resimleri üzerine yazmış olduğu yazılarda geçmektedir. Botticelli, Lucian’ın tanımından yola çıkar; fakat Zeuxis’in resminde yer alan çocuk figürlerini satirlere dönüştürür.<sup>298</sup>

Botticelli kompozisyonunda, kıskançlık, iftira, ihanet ve aldatma gibi masum bir insanı suçlu konuma düşürebilecek kavramları işlemiştir. Resimde Apelles, iftira, kötü niyet, kıskançlık, sahtekarlık tarafından sürüklenmektedir. Yaşlı kadın olarak tasvir edilen nedamet yüzünü yalın gerçekliği temsil eden ve yukarı kaldırmış olduğu sağ koluyla göksel adaleti simgeleyen çıplak figüre dönmüş halde, cehalet ile hurafe ise, yargıcın kulaklarına fısıldarken gösterilmiştir.<sup>299</sup>

Yunanlı ressam Apelles’in, Botticelli tarafından canlandırılan bu resminin, Padualı sanatçı Andrea Mantegna’ya (c.1431-1506) da model oluşturduğu bilinir. Mantegna, aynı konulu bir desen gerçekleştirmiş, yalnız kompozisyonun sunumunda klasik friz düzenini kullanarak Lucian’ın tanımına daha sadık kalmıştır.<sup>300</sup> (R.43)

Bilindiği gibi, 15. yüzyıl Floransa’sında, Platon Akademisi’nin etkisiyle klasik yazına yoğun ilgi gösterilmektedir. Klasik dönem sanatçıları tanımak, onlar üzerine yazı yazmak ve onları görselleştirmek hümanistlerin entelektüel statülerinin bir göstergesidir. Örneklerden de görüldüğu gibi, Botticelli’nin sanatı da, Lorenzo Medici çevresinde ve onun himayesinde gelişen hümanist düşüncenin ürünüdür. Hümanist düşünceye sıkı sıkıya bağlı kalan Botticelli, sanatını antik sanatın somut örneklerinden de yararlanarak oluşturmuş; fakat antik sanat örneklerinden

<sup>298</sup> Bkz. (145), LEWIS, 196.

<sup>299</sup> Bkz. (281), STUKENBROCK- TÖPPER, 111.

<sup>300</sup> Bkz. (145), LEWIS, 197. Mantegna, bu resimden yararlanan tek sanatçı değildir. 1506 yılında Venedikli sanatçı Girolamo Mocetto (c.1470-1531) da Mantegna’dan yola çıkarak bu konuyu işlemiş; o da olayı Venedik’te Campo di SS Giovanni e Paolo’ya taşımış; üstelik, alegoriyi de yanlış yorumlamıştır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (145), LEWIS, 197-198.

yararlanırken onları birebir kopyalamak yerine, Lewis'in deyişiyile, onları kompozisyonlarına dahil ederek “antik kompozisyonları yeniden kurma” denemesi yapmıştır.<sup>301</sup>

### 5.3.6. Domenico Ghirlandaio (1449-1494)

Asıl adı, Domenico di Tommaso Bigordi olan Ghirlandaio, öyküsel anlatıma sahip kompozisyonları ve detaycılığı ile tanınır. Bir kuyumcunun oğlu olan ve babasının altın girdandlarının ustalığı nedeniyle “Ghirlandaio” lakabını alan sanatçı, Vasari’ye göre, Alesso Baldovinetti’nin (c.1425-1499) öğrencisi olmuştur.<sup>302</sup>

Ghirlandaio’nun ilk büyük siparişlerinden biri, San Gimignano Santa Fina Şapeli için yapmış olduğu Azize Fina’nın yaşamından sahneleri betimleyen resimleridir. Bu diziden “Azize Fina’nın Cenazesi” (R.44) adlı resminde Ghirlandaio, ön planda altının önünde, Azize Fina’yı zengin dekorlu bir örtü üzerinde yatarken göstermiştir. Resimde, Azize Fina’nın elini tutarken gösterilen yaşlı kadının felci, Azize Fina’nın mucizelerinden biriyle iyileşmiştir. Bir diğer mucizevi iyileşme, Azize Fina’nın ayaklarının dibinde gerçekleşmektedir. Burada kör bir çocuk, gözlerini Azize Fina’nın ayaklarına sürerek şifa bulmaktadır. Resmin sol tarafında, geri planda, bir melek, ölüm çanını çalıp gözden kaybolurken verilmiştir. Ghirlandaio’nun daha erken tarihlere ait resimlerinde de görülen filpayeler, burada arkadaki altarla bütünleşmiştir. Ghirlandaio’nun bu mimari mekan için modeli, Floransa Santa Croce’de, Bernardino Rossellino (1409-1464) tarafından tasarlanan anıtsal bir mezar olmuştur. Kuşkusuz, Bernardino Rosellino’nun modeli de antik mezar yapıları olmuştur. Ghirlandaio, antik mimari öğelerini Floransa’da Santa Trinita’da, Sasseti Şapeli için yapmış olduğu fresklerde daha büyük bir ustalıkla

<sup>301</sup> A.g.k., 207.

<sup>302</sup> Bkz. (173), VASARI, 168.

kullanmıştır.

Ghirlandaio'nun, Floransa'da Santa Trinita'da, Sassetti Şapel için yapmış olduğu "Papa'nın Fransisken Tarikatı'nı Tanıması" (R.45) adlı resmi de bunlardan biri ve en ünlüsüdür. Resmin konusu, Assisili Francesco'nun hayatından bir bölüm sunmaktadır. Varlıklı bir kumaş tüccarının oğlu olan Francesco, 1182 yılında İtalya'nın Assisi kentinde doğmuştur. Annesi, Fransız asıllı ve dindar bir kişiliğe sahipken babası dindar bir kişi değildir ve Francesca'nın da gençliğinde dindar bir kişi olmadığı bilinir. Bir gün, rüyasında İsa'yı görür ve bunu annesine söyler. Kiliseye giderek İsa'nın karşısında dua eder. İsa, bu yıkık kilise için ondan yardım ister; bunun üzerine Francesco ve arkadaşları kiliseyi onarırlar. Ancak İsa, yeniden rüyasına girerek onun kastettiği onarımın maddi bir onarım olmadığını belirtir. Bundan sonra da, Fransisken Tarikatı'nın kurulma aşaması başlar. Önce babasını reddeden Francesco, giderek taraftar toplamaya başlar. Taraftarları giderek artan Fransisken Tarikatı'nı, Papalık'ın tanıması gerekmektedir ve Ghirlandaio da resminde bunu konu alır.

Ghirlandaio, resmi, Floransa Santa Trinita'da, Sassetti Ailesi'nin şapeli için yapmıştır. Aziz Francesco, siparişi veren Francesco Sassetti'nin koruyucu azizidir. Resimde, ortada Aziz Francesco, kardeşleri (yandaşları) ile birlikte, Aziz Francesco'nun belgesini tutan Papa III. Honorius'un önünde diz çökmüş olarak gösterilmiştir. Aslında Roma'da geçmesi gereken olay, Rönesans dönemi sanatçısının gördüğünü resmetmesine dayalı anlayışı nedeniyle, Floransa Senyörler Meydanı'nda (Piazza della Signoria) gösterilmiştir. Ghirlandaio, Aziz Francesco ile aynı çağda yaşamayan kişileri de resmine katmıştır. Resmin sağ ön planında, resmi ısmarlayan Sassetti ve genç oğlu Federigo, yan tarafında Lorenzo di Medici ve onun yanında da Medici'nin dostu Antonio Pucci bulunmaktadır. Lorenzo'nun iki oğlu, yeğeni ve onların öğretmeni merdivenden çıkarken görülmektedir. Merdivenden çıkan gurup arasında ilk görünen saray şairi Angelo Poliziano ve Giuliano'dur. Onları

Lorenzo'nun yeğeni ve oğulları Piero ve sonradan Papa X. Leo olacak olan Giovanni izlemektedir.

Ghirlandaio, resmin arka planında bir kent görünümüne yer vermiştir ve bu geri planda yer alan mimari yapılar da tanınabilmektedir. Olay, Floransa'da Piazza della Signoria'ya açılan geniş kemerli bir salonda geçmektedir. Geride üç kemerli Loggia dei Lanzi <sup>303</sup> ve sol tarafta da Palazzo Vecchio <sup>304</sup> görülmektedir. Ghirlandaio'nun resminde, bu yapılar dışında tanınabilen bir diğer mimari unsur da, olayın gerisinde yer alan kemerli salondur. Aslında Roma'da yer alan bu yapının, yani Tempio della Pace'nin (Roma Barış Tapınağı) <sup>305</sup> bu olayın içinde geçmesi nedeniyle Ghirlandaio'nun resmi, alegorik bir resim olarak değerlendirilebilir. 1478 yılında Roma'nın ünlü ailelerinden Pazzi Ailesi, Mediciler'in daha sonra Papa olacaklarını bildiklerinden dolayı, onlara suikast düzenlemişlerdir. Bu nedenle, bu dönemde Floransa-Roma ilişkileri gergindir. 1480'lerde, bu resimde de yer alan Antonio Pucci yardımıyla iki aile arasında bir barış imzalanmış ve bu resimde de bu olay görselleştirilmiştir. Ancak, Francesco Sassetti'nin aile şapelinde bu barışla neden ilgilendiği ve Lorenzo Medici'nin yönetici pozisyonunu vurgulama ihtiyacı duyduğu akla gelebilir. Mediciler'in bankasında önemli bir göreve sahip olan Francesco Sassetti, şapelin resimlendiği sırada, işi nedeniyle zor bir durumda kalmış ve sorgulanmıştır. Lorenzo de Medici ise, bu günlerinde ona destek olmuş, Sassetti de bu nedenle şapeli sadece ailesine değil, Lorenzo Medici'nin anısına da adamıştır. <sup>306</sup>

Ghirlandaio, yine Floransa'da Santa Trinita'da, Sassetti Şapel için yapmış olduğu "Çobanların Secdesi" (R.46) resminde ise, antikitenin ve Flaman Rönesansı'nın özelliklerini birleştirmiştir. Resim, hem Ghirlandaio'nun sanat kariyeri

<sup>303</sup> Loggia dei Lanzi, 1376-1382 yıllarında inşa edilen, dolayısıyla da Geç Gotik üslubun özelliklerini yansıtan bir yapıdır. Buradan, Piazza della Signoria'daki törenlerin izlendiği ve burada Antikite'den 19. yüzyıl sonuna dek tarihlendirilebilen heykellerin yer aldığı bilinmektedir.

<sup>304</sup> Palazzo Vecchio, 1299-1310 arasında inşa edilen, Arnolfo di Cambio'ya ait bir Ortaçağ yapısıdır.

<sup>305</sup> Tempio della Pace, Maxentius ve Constantinus tarafından inşa ettirilmiştir.

<sup>306</sup> Bkz. (256), TOMAN, 286-289.

açısından hem de Rönesans hümanizmi ve gerçekçiliğinin varmış olduğu noktayı göstermesi açısından sanat tarihinde büyük önem taşımaktadır. Örneğin, kendini de çoban olarak betimlediği resimde Ghirlandaio, İsa'ya, vakıfçı figürlerinden daha fazla yaklaşmıştır ve sol eliyle İsa'yı işaret etmektedir. Kompozisyonda, İsa'nın beşiği işlevini gören Roma lahdinin üzerinde yer alan kitabe, Roma İmparatoru Flavius'un mezarındaki kitabeye gönderme yapmaktadır: “İçinde yattığım mezar, bir Tanrıya şans getirecek.”<sup>307</sup>

Ghirlandaio'nun resmindeki gerçekçilik aslında bir rastlantı değildir. Mediciler'in Bruges'deki bankasında görevli olan Tommaso Portinari, Hugo van der Goes'a (1436-1482), “Portinari Altarı” (R.47) olarak bilinen aynı konulu resmi sipariş eder. Resim, 1483 yılının Mayıs ayında Floransa'ya gelir ve Floransalı sanatçılardan Botticelli, Filippino Lippi ve Ghirlandaio'nun ilgisini çeker.<sup>308</sup> Sanatçıların hemen hepsi, resmin gerçekçiliğinden etkilenir ve Ghirlandaio da, iki yıl sonra bu resmi yapar.<sup>309</sup>

Frances Ames-Lewis, Ghirlandaio'nun resimlerine, Floransa'daki Sassetti ve Tornabuoni Şapellerinde olduğu gibi, özellikle kuşlar olmak üzere, standart detaylar eklediğini belirtir.<sup>310</sup> Lewis'e göre bu, Ghirlandaio atölyesinin, erken dönem motiflerini kopyaladığının ve hatta kitaplaştırdığının bir göstergesidir. Bunun yanı sıra Ghirlandaio'nun, klasik heykel ve mimariden yaptığı çizimlerini topladığı bir portfolyosu da bulunmaktadır<sup>311</sup> ve bu da onun kompozisyonlarında sık sık yer verdiği *all' antica* motifleri açıklamaktadır. Nitekim, bugün Madrid Escorial'de bulunan, *Codex Escorialensis*, sanatçının ölümünün hemen ardından, 1494 yılında

<sup>307</sup> Bkz. (281), STUKENBROCK- TÖPPER, 377.

<sup>308</sup> Bkz. (256), TOMAN, 289.

<sup>309</sup> Kuzey Rönesansı'nın gerçekçiliği, Ghirlandaio'nun Yaşlı Adam ve Torunu adlı resminde de görülür.

<sup>310</sup> Bkz. (145), LEWIS, 38.

<sup>311</sup> Ghirlandaio'nun da, Domus Auera'dan çizimler yaptığı bilinmektedir. Domus Auera ve sanatçıların çizim defterleri için Bkz. Bölüm. 4.4. ve 4.7.



üretilmiş olan bu türde bir desen kitabıdır <sup>312</sup> ve Lewis'in savını doğrular niteliktedir.

Floransa Okulu'nda ele alınan son sanatçı olan Ghirlandiao, örneklerden de görüldüğü gibi, daha ziyade kendinden önce yapılanların bir sentezine ulaşmayı tercih etmiştir. Ghirlandiao'nun resimlerinde, 15. yüzyıl Floransa Okulu sanatı, deyiş yerindeyse doruk noktasına ulaşmış; antikite etkisini ne salt düşünce temelinde ne de salt form olarak resimlerine almış; bunların ikisini de özümseyerek, Rönesans hümanizmi ve natüralizmini örnekleyen yetkin bir sanat anlayışı ortaya koymuştur.

#### 5.4. Piero della Francesca (1410/20-1492)

Rönesans döneminde antikiteyi özümseyerek kullanan ve onu salt dekoratif amaçlı kullanan sanatçılar arasında dikkate değer bir fark bulunmaktadır. Bu bağlamda, antikiteyi anıtsal figürleriyle resme sokan sanatçılar arasında, Piero della Francesca'nın önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. 15. yüzyıl Urbino Okulu'nun önemli bir temsilcisi olan Piero della Francesca, perspektifle bilimsel olarak ilgilenmiş, perspektif üzerine kitap yazmış bir sanatçıdır. Francesca, 1480-90 yılları arasında yazdığı *De prospectiva pingendi* <sup>313</sup> adlı kitabını Urbino Dükü Federigo da Montefeltro'ya (1422-1482) adamıştır. <sup>314</sup> Bir condottiere iken kenti ele geçiren hümanist Federigo da Montefeltro'nun (1422-1482) Urbino'daki sarayında çalışan Francesca'nın, Urbino Düklük Sarayı'nda bulunan öğrencisi, matematikçi

<sup>312</sup> Bkz. (145), LEWIS, 39.

<sup>313</sup> Piero della Francesca'nın bu kitabı, 19. yüzyıla dek yayınlanmamış ve orijinal el yazması kaybolmuştur. Francesca'nın dostu ve öğrencisi olan matematikçi Luca Paccioli'nin anlattıklarından içeriği bilinen kitap, 1899 yılında Strassbourg'da Petrus Pictor Burgensis tarafından yayınlanmıştır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (171), HOLT, 253-268.

<sup>314</sup> Vasari'ye göre Piero della Francesca, yaşlandığında kör olmuş ve 1480'ler itibariyle resim yapmayı bırakarak teorik yazılar yazmıştır. Resim yaptığı sıralarda notlar halinde bulunan görüşlerini yaşamının sonlarında dikte ettirmiş ve *De prospectiva pingendi* ve perspektifin matematik kurallarıyla oranlar sisteminden bahsettiği *De Corporibus Regularibus*'u yazmıştır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (173), VASARI, 20-29.

Luca Paccioli (?-c.1509) ile olan dostluğu, sanatına yansımıştır.

Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* adlı kitabının resim (disegno) ve kompozisyon (commensuaritto) kısımlarında Alberti'nin *Della Pictura*'daki fikirleriyle aynı görüşü paylaşırken; üçüncü bölümü olan renkte (colorate) ondan ayrılmaktadır. Alberti'de ışık ve gölgenin renk üzerindeki etkileri vurgulanırken;<sup>315</sup> Francesca, rengin perspektifteki önemine değinir ve resimsel boyutu sağlamada rengin vazgeçilmez bir eleman olduğunun altını çizer.<sup>316</sup> Onun bu düşüncelerini en iyi örnekleyen resimlerinden biri de, "İsa'nın Kırbaçlanması"dır.

Francesca'nın, Urbino'da yer alan "İsa'nın Kırbaçlanması" (R.48) resmi, Rönesans resimlerinden günümüze ulaşanlar arasında, perspektifin ustalıkla kullanılması açısından en yetkin örneklerden biri olup aynı zamanda alegorik bir resimdir. Solunda klasik mimari perspektifi görülen ve iki ayrı bölümden oluşan resmin birinci bölümü, antik bir tapınakta kırbaçlanan İsa'yı konu edinmektedir. Resmin özellikle bu bölümü Holt tarafından, Francesca'nın *De prospectiva pingendi* kitabının pratiğe uygulanmış hali olarak yorumlanır.<sup>317</sup> Holt'a göre, gerek döşemedeki kısaltım<sup>318</sup> gerek mimari perspektif ve gerek renk kullanımı gibi resimsel hilelerle Francesca, bu resminde iki farklı dünyayı betimlemiştir.<sup>319</sup> Resmin sol tarafında, İsa'nın kırbaçlandığı sahnede bir tiyatro dekoru havası hakimken sağda, bu mekanın gerçek bir mekan olduğu vurgulanmakta ve bu iki farklı mekan vurgusuyla dünyevi yaşamın geçiciliği de sembolize edilmektedir.

Francesca, resminde, 1444 yılında Oddantonio da Montefeltro'nun

<sup>315</sup> Bkz. (144), ALBERTI, 44-46.

<sup>316</sup> Bkz. (171), HOLT, 248.

<sup>317</sup> A.g.k., 247.

<sup>318</sup> Francesca, kitabının üçüncü bölümünde, kısaltımın kompozisyonda mekan sunumu açısından ne denli önem taşıdığından bahsetmekte ve bunu çizimlerle desteklemektedir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. A.g.k., 266.

<sup>319</sup> A.g.k.,247.

katledilmesini, İsa'nın kırbaçlanmasıyla bağdaştırmıştır. Nitekim, üç figürün ortasında Oddantonio da Montefeltro da görülmektedir. Resimde sütuna bağlı İsa figürü, tıpkı bir 4. yüzyıl Hermes'i gibi verilmiştir. (R.49) Mimari detaylardan kapı pervazlarında, kasetli tavanda ve kompozit başlıklarda ise, Augustus döneminin etkilerini görmek mümkündür.<sup>320</sup> Piero della Francesca, figürlerini burada olduğu gibi, daima kesin geometrik mimarilerin içinde gösterir ve bu mimari düzen ile ideal mekan yaratır. Hümanist perspektife en uygun olan ise, ağırbaşlı, dingin ve zengin kostümlü insanlar, sağ ön plandaki entelektüeller üçgenidir.

Piero della Francesca'nın "İsa'nın Vaftizi" (R.50) kompozisyonunda da yine *De prospectiva pingendi*'den, özellikle renk kullanımında izler bulmak mümkündür. Burada İsa figürünün antik heykellerle olan yakınlığı da dikkat çekmektedir. Figürün antik bir torsodan alındığı düşünülmektedir ve soldaki melek üçlüsünde yer alan figürler de, sanatçının Antik dönem örneklerinden draperi etüdüleri yaptığını kanıtlamaktadır.<sup>321</sup>

Piero della Francesca'nın, "Montefeltro Palası" (R.51), Federigo da Montefeltro tarafından Urbino'daki Aziz Bernardino Kilisesi için sipariş edilmiştir. Yine yuvarlak kemerli, kasetli tavanlı bir mimari arka planın olduğu resimde, istiridye kabuğu ortasından sallanan deve kuşu yumurtası, kozmosu ve günahsız gebeliğini simgelemektedir. Bu yumurta formu, aynı zamanda Montefeltroler'in da amblemidir.<sup>322</sup> Federigo da Montefeltro, Francesca'ya, kendini dindar bir şekilde Meryem ile İsa önünde eğilirken resmettirerek kendini yücelttirmiştir. Bu bağlamda Francesca'nın resmi, hem dini bir içeriğe hem felsefi bir içeriğe sahiptir ve aynı zamanda Montefeltro ailesini yüceltmek için yapılmış, propaganda amaçlı bir resimdir.

<sup>320</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 40.

<sup>321</sup> A.g.k., 39-40.

<sup>322</sup> Bkz. (281), STUKENBROCK-TÖPPER, 703.

Piero della Francesca'nın, yine Federigo da Montefeltro'nun siparişi olan “Battista Sforza ve Federigo da Montefeltro” (R.52) resminde de sanatçı, portre için diptikon <sup>323</sup> formunu ve figürlerin pozlarında antik sikkelerde görülen profil pozu tercih ederek antik geleneğe bağlı kalmıştır. Roma konsüllerinin genellikle imparatorlara, senatörlere ve önemli arkadaşlarına ahşap, maden ya da fildişi menteşeli levhalar üzerine yapılmış çifte portrelerini hediye ettikleri bilinir. Bu resmin geçmişine ait bilgiler sınırlı olmakla birlikte, bunun da bir hediye olduğu düşünülebilir.<sup>324</sup>

Francesca'nın bu çifte portresi de yine propaganda amaçlıdır. Resmin ön planında yer alan Dük ve Düşes, izleyicinin gözünü arka plandaki manzaraya çeker. Rönesans döneminde sanatçının dış dünya gerçekliğine yönelmesinin bir karşılığı olarak, sanatçı, arka plandaki bu manzarada Urbino sarayı çevresi yansıtmıştır fakat sahildeki surlar ve gemiler ile de, bir condottiere iken kenti ele geçiren Federigo da Montefeltro'nun askeri gücünü vurgulamıştır. Panoların arka yüzlerinde de yine manzaraya yer verilmiş; fakat burada manzara, mitolojik bir alegori ile desteklenmiştir. (R.53) Arka yüzde Dük ve Düşes'i taşıyan zafer arabası, evlilikte sadakatin simgesi olan düz bir kaya zeminde, bir çift at ve bir çift ünikorn tarafından çekilmektedir. “Montefeltro Palası” nda (R.51) olduğu gibi, bir şövalye zırhı giyen Federigo da Montefeltro, zafer tanrıçası tarafından taçlandırılmakta, etrafında ise, Adalet, Bilgelik, Mertlik ve İlimlilik erdemleri oturmaktadır.

Resmin arka yüzeyinde, Düşes'in görüldüğü kısımda, Battista Sforza, bir dua kitabı okurken tasvir edilmiştir ve yanında İman, Umut ve Yardımseverlik erdemleriyle Pudicita (kadın saflığının simgesi) yer almaktadır. Sforza'nın yanında,

<sup>323</sup> Birbirine menteşelerle tutturulmuş iki ahşap ya da ender olarak iki metal yüzeyden oluşan iki parçalı resim.

<sup>324</sup> Resmin kaydına ilk olarak, 1631 yılında, Urbino Dükü, yönetici Rovere ailesinin topraklarıyla birlikte Papalığa ilhak edildiğinde rastlanır. O sırada Floransa'ya götürülen resim, bugün Uffizi'de bulunmaktadır.

elinde pelikan tutan siyah giysili kadın figürü Virtus Caritas, Sforza'nın ölümüne gönderme yapmaktadır.<sup>325</sup> Evlilikteki sevgiyi simgeleyen Küpidler<sup>326</sup>, dizginleri tutmaktadır. Manzaraların altında yer alan korkuluğun üzerindeki Latince yazıtta, kraliyet gücünün taşıyıcısı olan bu yöneticinin en büyük krallarla eşdeğer olduğu yazılıdır.

Resimde geçen motiflerin ikonografik olarak, Petrarca'nın 1352 yılında yazdığı *Trionfi*'siyle ilişkilendirilmesi mümkündür. Zira Petrarca'nın bu eseri, resmin yapılmasından birkaç yıl önce, 1470 yılında, Venedik'te basılmıştır ve nadir kitap ve yazma koleksiyonu yapan Montefeltro'nun, bu eserin bir kopyasına sahip olabileceği düşünülür. Petrarca'nın *Trionfi*'sinde, altı alegorik figürün zaferinden bahsedilir ve bunlar arasında, burada Battista Sforza ile ilişkilendirilen Triumphus pudiciate (tevazu zaferi) ile Montefeltro'nun portresinin arkasında yer alan Triumphus famea (şöhret zaferi) da bulunmaktadır.

### 5.5. Andrea Mantegna (c.1431-1506)

André Chastel, *The Flowering of the Italian Renaissance* adlı kitabında Rönesans hümanizmini üçe ayırır: Bunlardan filolojik ve arkeolojik hümanizmin Floransa'da; matematiksel hümanizmin Urbino'da; epigrafik ve arkeolojik hümanizmin ise, Padua'da geliştiğini belirtir.<sup>327</sup> Venedik ve II. Francesco çevresinde antikite ilgisinin şekillendiği Padua Rönesans'ına dahil olan Andrea Mantegna da, bu "epigrafik ve arkeolojik hümanizm" in en önemli temsilcilerindedir.

Padua yakınlarında doğan ressam Andrea Mantegna, 1441 yılında Padualı usta

<sup>325</sup> Battista Sforza, 1472 yılında ölmüş ve bu resim, onun ölümü sonrasında yapılmıştır.

<sup>326</sup> Bu, Platon kaynaklı Eros doktriniyle de ilişkilendirilebilir. Bkz. Bölüm. 3.1.2. ve 3.1.3.

<sup>327</sup> André Chastel, **The Flowering of the Italian Renaissance**, 41.

Francesco Squarcione'nin (c.1397-1468) yanına çırak olarak verilir. Squarcione, antikiteyi iyi bilen bir sanatçıdır ve bu da Mantegna'ya yansır. Mantegna'nın antikiteye olan ilgisinin artmasında payı bulunan bir diğer sanatçı da, 1443 yılında on yıllığına Padua'ya geldiği zaman tanıştığı Donatello'dur.

Mantegna, erken dönem arkeologlarını da tanımaktadır.<sup>328</sup> Antik anıtların Rönesans dönemindeki keşfi konusunda bilinen en eski ve belki de en ünlü kaşif, Ciriaco d'Ancona'dır (c.1391-c.1457). Onun Bizans'a seyahat ettiği ve Mantegna'nın onun çalışmasına Verona'da Felice Feliciano (c.1433-1479) sayesinde ulaştığı bilinir. El yazmalarına sahip olan fizikçi Marcanova da, Mantegna'nın yakın arkadaşıdır. Bu etkiler Mantegna'nın antikite ilgisini derin ve uzun ömürlü kılmıştır.<sup>329</sup> Bununla birlikte Mantegna'nın antikite ilgisini sadece arkeoloji ile sınırlandırmak da yanlış olur. Zira Mantegna'nın Latince bilgisine sahip olduğu, henüz tercüme edilmemiş olan çok sayıda klasik metni okuyabildiği bilinmektedir. 1510'larda, babasından miras kalan kütüphanesi ele geçtiğinde, Mantegna'nın çok sayıda antik el yazmasına sahip olduğu anlaşılmıştır.<sup>330</sup>

Mantegna'nın Padua'da başlayan sanat yaşamı, bir süre Venedik'te devam eder. 1453 yılında Venedik ile ilişki kurduğu ve ressam Jacopo Bellini'nin yine bir ressam olan kızı Nicolozza ile evlendiği bilinir. Mantegna'nın bu yıllarda, Jacopo Bellini'nin antik eserlerden yaptığı çizimlere ulaştığı veya onun da aynı eserleri kopyaladığı sanılmaktadır.<sup>331</sup> (R.54)

Mantegna, 30 Ocak 1459 tarihinde, Ludovico Gonzaga (1436-1478)

<sup>328</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 43.

<sup>329</sup> A.g.k., 43.

<sup>330</sup> Bkz. (145), LEWIS, 12.

<sup>331</sup> A.g.k., 118.

tarafından Mantua'ya davet edilir.<sup>332</sup> 1460'ta Mantua'ya, Gonzaga Ailesi'nin yanına gider ve ölümüne dek Mantua Sarayı'nda çalışır.

1469 yılında III. Frederick ile tanışmak üzere ve “saray ressamı” unvanını almak umuduyla Ferrara'ya gider. 13 Mart 1484 tarihinde, aslında pek de geçerliliği olmayan “yıldızlı milis şövalyesi” unvanını alır ve bunu bir imza olarak kullanmaya başlar.<sup>333</sup> 1488 yılında, imparator III. Frederick, ona Francesco Gonzaga'dan ona şövalyelik unvanının verilmesini rica eder. Vasari de bu konuya değinir ve bu unvanın Mantegna'nın Roma'ya girişi için önemli olduğunun altını çizer.<sup>334</sup>

Mantegna'nın resimlerinin karakteristiği, antikiteye titizlikle yaklaşması, hümanizm anlayışına uygun bir tavır sergilemesi ve tüm bunları özümseyerek güçlü formlar ortaya koymasındır. Her ne kadar antik kalıntıların olduğu merkezlerden uzakta çalışıyor olsa da Mantegna, nümizmatik kaynaklardan yararlanmakta; klasisizmin çeşitli formlarını, antik formları ve antik kaynaklardaki yorumlarını birbiri içinde eritmektedir.<sup>335</sup>

Mantegna'nın antik kaynaklara atıfta bulunduğu en önemli resimlerinden biri, “Aziz Giovanni'nin Yargılanması”dır (R.55). Mantegna, bu resmi 1451'lerde Padua'daki Eremitani Kilisesi'nin Ovetari Şapeli için yapmıştır. Resimde katı klasik espas ve mimarinin sahneye hakim olduğunu söylemek mümkündür. Geri planda yer alan tak, Campo Vaccino yakınlarında kalan Constantin Takı, Titus Takı ve Septimus Severus Takı gibi çok sayıda imparatorluk takının sentezi niteliğindedir.<sup>336</sup> Resim, aynı zamanda Mantegna'nın, Jacopo Bellini'nin kızıyla evlenmeden önce, onun

<sup>332</sup> A.g.k., 63.

<sup>333</sup> Mantegna'nın bu unvanı, Vatikan'da, Papa VIII. Innocent'in şapelinin dekorasyonunda kullandığı bilinir. Ancak burası tahrip olmuş ve bu imza da kaybolmuştur. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz.

a.g.k., 63.

<sup>334</sup> Bkz. (173), VASARI, 262.

<sup>335</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 44.

<sup>336</sup> A.g.k., 44.

çizimlerine ulaştığı ya da onunla aynı antik objeler üzerinde çalıştığının da kanıtıdır. Örneğin, kitabede yer alan “T PULLIO.TL.LINO...” ibaresi, Jacopo Bellini’nin Roma mezar anıtı çizimlerinde de görülmektedir. (R.54)<sup>337</sup>

Mantegna’nın Eremitani Kilisesi’nin Ovetari Şapeli için yapmış olduğu freskolarında, sanat kariyerinin henüz başlarındaiken arkeolojik detaylara düşkünlüğü ve bunları titizlikle ele alması dikkat çekmektedir. “Aziz Giovanni’nin Yargılanması”nda, tahtta oturan kralın Geç Antik dönem kostümleri içinde betimlenmesi, aynı şekilde silahların Antik dönem silahları olması, askerlerin kostümlerinde Roma imparator heykellerinden yararlanılması, her ne kadar bazı yanlışlıklar olsa da, Mantegna’nın resimlerinde yer alan antik öğelerin arkeolojik araştırmalarından kaynaklandığının bir göstergesidir.

Mantegna’nın Paris’te Louvre Müzesi’nde yer alan “Aziz Sebastian” (R.56) adlı resmi de klasik ayrıntılarıyla dikkat çekmektedir. Roma Forumu’ndaki Basilica Julia’nın bir bölümüne dayanmış olarak gösterilen aziz, klasik bir torsoya sahiptir ve ayakları altında da bir Roma heykel parçası yatar. Mantegna, resmin solunda, yapmış olduğu çizimlerden yararlanarak Argentarii Takı ve Constantin Takı’nı birleştirir, resmin sağında ise, Augustus Kütüphanesi’nin kalıntılarını kullanır. Azizin ayakları dibinde yer alan klasik dönem sandalı içinde gösterilmiş ayak parçası, sanatçının bir mermer ya da alçı döküm heykelden kopyalar yaptığını düşündürmektedir.

Viyana’da yer alan “Aziz Sebastian”da (R.57) da, Mantegna’nın antik öğelerden yararlandığı görülür. Louvre Müzesi’ndeki “Aziz Sebastian”dan biraz daha erken tarihli olan bu resimde, solda geride bir lahit parçası, önde antik bir baş ve bir ayak bulunmaktadır. Aziz’in dayandığı sütun, Septimus Severus Takı ve Basilica Julia’dan yapılan desenlerle oluşturulmuştur. Mantegna’nın bu resmini Yunanca

<sup>337</sup> Bkz. (145), LEWIS, 118.



imzaladığı da bilinmektedir: “To Ergon tou Andreou” (Andrea’nın Çalışması.)<sup>338</sup>

Mantegna’nın “Sezar’ın Zaferi” (R.58) adlı, 9 tuvalden oluşan dizinin, Mantegna’ya, Gonzaga tarafından sipariş edilmediği ama Mantegna’nın diziyi Gonzaga’ya sunduğu bilinmektedir. Bu nedenle, sanat tarihçileri ve eleştirmenleri Mantegna’nın bu resimleri antikiteye olan ilgisini kanıtlama aracı olarak yaptığını öne sürmüşlerdir.<sup>339</sup> Mantua sarayının dekorasyonunda kullanılan 9 dizilik resimden biri olan “Sezar’ın Zaferi”, Roma’ya olduğu kadar, Mantegna’nın daha erken dönem çalışması olan Eremitani freskolarına ve ondan daha sonraki döneme ait “Scipio’nun Zaferi”ne (Roma’da Kybele Kültüne Giriş)<sup>340</sup> (R.59) de göndermeler yapmaktadır. Mantegna bu dizide, Romalı tarihçi Livius’un Roma İmparatorluğu’nun zaferlerini anlatan tanımlamaları temel almıştır.

Mantegna’nın “Roma’da Kybele Kültüne Giriş” (R.59) adlı resminde de, antik üslup ve geleneğe sıkı sıkıya bağlı kaldığı görülmektedir. Mantegna bu resimde kendi koleksiyonunda bulunan Faustina, Tyche ve Kybele büstlerinden, Severus Takı’nın frizlerinden ve Severan büstünden yararlanmıştır.<sup>341</sup> Ayrıca Mantegna, 15. yüzyılda, Eski Aziz Pietro Basilikası’nın avlusunda bulunan bir lahitten barbar bir kadın ve çocuğunun motifini almış ve onu “Roma’da Kybele Kültüne Giriş” de kullanmıştır (R.60 ve R.61). Tasarım, bir kez kullanıldıktan sonra popüler hale gelmiş, Raffaello, “Balıklar ve Meryem” tablosunda bunu temel almıştır. Mantegna’nın bu lahitten aldığı motif, sonraki iki yüzyıl boyunca dini bir motif olarak kullanım bulmuştur. Fransız Barok sanatçısı Nicolas Poussin (1594-1665) bunu Raffaello’dan kopyaladığında, lahit o dönemde Saccetti Koleksiyonu’nda görülebilmekteydi.

<sup>338</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 46.

<sup>339</sup> Bkz. (145), LEWIS, 187.

<sup>340</sup> Scipio’nun Zaferi, kaynaklarda iki farklı isimle anılmaktadır. Vermeule, resmi “Scipio’nun Zaferi” olarak adlandırırken F.A-Lewis, “Roma’da Kybele Kültüne Giriş” adını kullanmaktadır. Londra National Gallery’de bulunan bu resim, müzenin kayıtlarında da “Roma’da Kybele Kültüne Giriş” adıyla geçtiği için, bundan böyle bu isim kullanılacaktır.

<sup>341</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 51.

Kısacası, bu lahitten tasarımlar alan sanatçılar, 15. yüzyıldan 18. yüzyılda Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) döneminin sonuna dek, tasarımı birbirlerine ulaştırmışlardır.<sup>342</sup>

Mantegna'nın resimlerinin yanı sıra mimari tasarımlarının da olduğu ve bunlarda da antik öğelerden yararlandığı bilinmektedir. Bu dönemde sadece mimarlık liberal sanatlara dahil edilmekte ve mimari pratik, sanatsal aktivitenin en üst seviyesinde kabul edilmektedir. Buna karşın resim ve heykel sanatları mekanik sanatlara dahildir<sup>343</sup> ve Mantegna, entelektüellik düzeyini kanıtlayabilmek için mimari tasarımlara da girişmiştir. Frances Ames- Lewis, Mantegna'nın mimari tasarımlar yapmasını, meslektaşı olan Luca Fancelli'nin önüne geçmek istemesine bağlamaktadır.<sup>344</sup> 1460'larda Mantua'da kendine bir ev tasarlayan Luca Fancelli'den sonra, Mantegna da, 1476-79 yılları arasında Mantua'da, Alberti'nin Aziz Sebastiano Kilisesi yakınlarında kendine bir ev tasarlamıştır. (R.62)

Mantegna'nın evi, bir sanatçıdan ziyade bir soylu evini andırmaktadır. Boyutları ve planı itibariyle küçük bir senyör sarayı olarak da kabul edilebilecek evinin planında Mantegna, 1463 yılında Roma'ya giden ve oradaki anıtlardan etkilenerek bunların çizimlerini yapan ve bu anıtlar üzerine görüşler yazan Francesco di Giorgio Martini'nin (1439-c.1501) incelemelerinden yararlanmıştır. Mantegna'nın evi, daire formlu bir avlu etrafında gelişen odalardan oluşmaktadır ve Mantegna, avlu konusunda Pliny'nin Roma villaları tanımlarını model almıştır. Aynı zamanda bir sanat koleksiyoneri olan Mantegna, bu avluda klasik heykel koleksiyonunu da oluşturmuştur.<sup>345</sup>

---

<sup>342</sup> A.g.k., 5.

<sup>343</sup> Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Larry SHINER, **Sanatın İcadı**, 48-73.

<sup>344</sup> Bkz. (145), LEWIS, 68.

<sup>345</sup> A.g.k., 69.

Mantegna'nın Mantua'da inşa ettiği bu atölye-evini 1483 yılında Lorenzo de Medici'nin ziyaret ettiği bilinmektedir. Mantegna, 1481 yılında, Lorenzo de Medici'ye hediye olarak günümüze ulaşmayan bir Judith resmini yollar.<sup>346</sup> Bunun üzerine Mantegna'yı ziyaret eden Lorenzo de Medici, Mantegna'nın merkezi planlı evinden etkilenir ve iki yıl sonra inşası başlayan, yeni villası Poggio da Caiano'da bu planın kullanılmasını ister. Medici'nin ziyareti, Francesca Gonzaga'nın Federigo Gonzaga'ya yazmış olduğu bir mektupta şöyle anılır: *Andrea Mantegna'nın evine gitti. Burada gördüğü çeşitli resimler ve antik heykel parçalarından büyük keyif almış görünüyordu.*<sup>347</sup> Lorenzo de Medici'nin, Mantegna'nın antik eser koleksiyonundan keyif alması, Mantegna'nın, Rönesans sanatçıları arasında belki de en büyük ve en kaliteli koleksiyona sahip olduğunu düşündürmektedir.

Mantegna'nın aynı zamanda bir sanat danışmanı olduğu da bilinmektedir. Koruyucusu Isabella d'Este'ye klasik heykelin nitelikleri konusunda bilgi veren Mantegna, ona koleksiyonunu şekillendirmesi konusunda da yardımcı olmaktadır. Hatta 1506 yılında, düştüğü mali kriz nedeniyle, koleksiyonundaki Faustina Büstü'nü (R.63) satmak zorunda kalan Mantegna, bu büste Isabella d'Este'nin sahip olmasını istemiştir.<sup>348</sup>

Ressamlığı, mimarlığı, sanat danışmanlığı ve koleksiyonerliği göz önüne alındığında Rönesans'ın evrensel insan tipine uygun bir sanatsal tavır sergileyen Mantegna'nın, antikiteyle olan ilişkisi, arkeolojik gerçeklere dayanmaktadır. Resimlerinde yer verdiği antik öğeleri büyük bir titizlikle inceledikten sonra onları kompozisyonlarına katan Mantegna'nın, klasik metinlere olan düşkünlüğü, onun aynı zamanda hümanist düşünceyi de özümlediğini göstermektedir.

<sup>346</sup> Bu hediyenin mektubunun Floransa'da Medici Arşivi'nde yer aldığı ve resmin, Lorenzo de Medici'nin konağında 1492 yılında yapılan resim listesinde geçtiği bilinmektedir.

<sup>347</sup> C. GILBERT (ed.), **Italian Art 1400-1500. Sources and Documents**, Englewood Cliffs, NJ, 1980, S.156'dan aktaran bkz. (145), LEWIS, 76.

<sup>348</sup> A.g.k., 80-86.

Rönesans döneminde bireyin öne çıkması, Rönesans sanatında figüre ve portreye yansırken Mantegna'da, bireyin öne çıkışının sanatçının bizzat kendisine yansıdığı da görmek mümkündür. Mantegna'nın, patronu Gonzaga'nın desteğiyle, Mantua'da San Andrea'da <sup>349</sup> yapmış olduğu mezarı, Rönesans sanatçısının kendini anması konusundaki en önemli örneklerden biri kabul edilir. <sup>350</sup> 1 Mart 1504 tarihinde yazmış olduğu vasiyetinde Mantegna, mezarının nasıl olmasını istediğini açıklamış ve mezarını da bu doğrultuda inşa etmiştir. Mezarın hemen üst kısmında Mantegna'nın bir filozof edasıyla betimlendiği bronz büstü yer alır. (R.64) Burada Floransa Katedrali'ndeki portre büstlerin bir birleşiminin yapıldığı görülür ve Roma imparator büstlerini andıran güçlü klasik etkiler hissedilir. Bronz büstün arkasında yer alan porfir taş da yine imparatorluk simgesidir. <sup>351</sup> Bir ressam için sıra dışı kabul edilecek şekilde, kendini defne yapraklı bir çelenkle gösteren Mantegna, burada da ününü vurgulamıştır. Frances Ames- Lewis, Mantegna'nın mezarında kullanmış olduğu simgeleri, yine onun antikite bilgisine bağlamaktadır. Zira, Pliny, Yunan ressam Parrhasius'u tanımlarken onun da mor giysili olduğunu ve altın bir taç taktığını belirtmektedir. <sup>352</sup> Mantegna da mezarında, porfir taş kullanmak suretiyle mor renk gibi imparatorluk simgelerine yer vererek, Rönesans hümanizmine bağlı olarak gelişen bireyi vurgulamakta ve bunun bir adım daha ötesine giderek sanatçı ile imparatoru eş düzeyde kabul ettiğini ve kendisini antik sanatın mirasçısı olarak kabul ettiğini göstermektedir. Nitekim, mezarda yer alan kitabe de bu görüşü destekler niteliktedir: *“Esse parem hunc noris si non prepo nis apelli aenea Ma(n)tiniae qui simulacra vides” (Andrea Mantegna'nın bronz imgesini gördüğünde bil ki, o üstün olmasa bile, Apelles ile eşittir.)* <sup>353</sup>

<sup>349</sup> San Andrea, 1472 yılında inşasına başlanan bir Rönesans Kilisesi'dir ve kilisenin mimarı Leon-Battista Alberti'dir.

<sup>350</sup> Bkz. (145), LEWIS, 102.

<sup>351</sup> A.g.k., 104.

<sup>352</sup> A.g.k., 105.

<sup>353</sup> A.g.k., 105.

## 5.6. 16. Yüzyıl Roma Okulu

16. yüzyıl Rönesansı “Yüksek Rönesans” ya da “Geç Rönesans” olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde İtalyan resim sanatına Leonardo, Raffaello ve Michelangelo’nun damgasını vurduğu görülür. Peter Burke, bu dönemi “Nazire Çağı”<sup>354</sup> olarak adlandırır ve “*bu dönemde klasik olan ile Ortaçağlı olan arasındaki çizgilerin netleştiğini ve belirsizliklerin ayıklandığını*”<sup>355</sup> söyler.

Yüksek Rönesans ya da Burke’nin deyişiyle “Nazire Çağı”, büyük koleksiyonların oluştuğu, kazıların yapıldığı Roma’da şekillenmiştir. Avrupalı bir bakış açısıyla zaten dünyanın merkezi olarak tasvir edilen Roma’nın bu dönemde bir sanat merkezi olmasının nedeni, 15. yüzyılın sanat merkezi olan Floransa’da, Medici Hanedanı’nın 1494 yılında ihraç edilmesinden 1512 yılında geri dönüşüne kadar ve yine 1527-1530 arasında geçen iç karışıklıklar olarak görülebilir.<sup>356</sup> Roma’nın bu dönemde bir sanat merkezi olmasının bir diğer nedeni ise, 1503-1521 yılları arasında her ikisi de bir sanat uzmanı olan II. Julius ve X. Leo’nun<sup>357</sup> papalığıdır. Örneğin Michelangelo, Mediciler’in 1494 yılında Floransa’dan kovulmaları sonrasında Roma’ya gitmiş, bir süre Floransa’ya geri dönse de, 1505 sonrasında sanat yaşamını yine Roma’da sürdürmüştür.<sup>358</sup> Aynı şekilde Floransalı heykeltıraş Andrea Sansovino (c.1467-1529), Papa II. Julius’un davetiyle 1505 yılında Roma’ya gelmiş, Leonardo da Vinci 1513-1517 yılları arasında Roma’da kalmış, Donato Bramante

<sup>354</sup> Peter Burke, “Nazire Çağı” tabirini, bu dönemde bazı yazarların ve sanatçıların, Antik dönem yazarları ve sanatçılarının başarısını tekrarlayabileceklerini ve hatta onları geçebileceklerini iddia edecek kadar özgüvenli olmaları nedeniyle kullanmıştır. Ancak “Nazire” tabiri, 16. yüzyıl Roma’sının önemli hümanistlerinden olan Pietro Bembo tarafından da kullanılmıştır. Bembo, taklit üzerinde durmuş ve taklide her zaman nazirenin eklenmesi gerektiğini belirtmiştir (aemulatio semper cum imitatione conjuncta sit). Burke’nin de Yüksek Rönesans’ı “Nazire Çağı” olarak adlandırmasında Pietro Bembo’nun etkisinin olduğu düşünülebilir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (11) BURKE, 67-101.

<sup>355</sup> A.g.k., 67.

<sup>356</sup> A.g.k., 68-69 ve Stephen J.LEE, **Avrupa Tarihinden Kesitler**, 63-70.

<sup>357</sup> Papa X. Leo, Floransalı Medici ailesi mensubudur ve papa olmadan önceki adı, Giovanni de Medici’dir.

<sup>358</sup> Alexandra GRÖMLING, **Michelangelo Buonarrotti**, 10-38.

yine Papa II. Julius'un davetiyle 1500 yılında Roma'ya gelerek yeni Aziz Pietro Bazilikası'nın yapımına başlamış, 1508 yılında kente gelen Raffaello da, Papalık tarafından Vatikan'daki yapıların freskleriyle görevlendirilmiştir.

16. yüzyıl Roma'sı, Michelangelo, Raffaello ve Leonardo da Vinci'nin yaşadığı ortam olarak bilinmekle birlikte, kentin bu dönemde antik edebiyatın merkezi olarak da aynı derecede ünlü olduğu belirtilmelidir. Floransa'da Platon Okulu'nda yetişen ve şair Poliziano'nun öğrencisi olan Papa X. Leo'nun döneminde Roma, hümanizmin de merkezi olmuştur. Edebiyatla ve bilimle ilgilenen, klasik el yazmaları koleksiyonculuğu yapan Papa X. Leo, hümanistlerden Pietro Bembo'yu (1470-1547), Ovidius'un yapıtlarını derleyen Andrea Navagero'yu (1453-1529) ve *Il Cortigiano* adlı yapıtın yazarı Baldassare Castiglione'yi (1478-1529) Roma'ya davet etmiş ve kentin hümanizm açısından da bir merkez olmasını sağlamıştır.<sup>359</sup>

Bu dönem, antik heykel sanatına duyulan hayranlığın da giderek arttığı bir dönemdir. Örneğin, II. Julius, heykel koleksiyonunu sergilemek üzere Vatikan Sarayı avlusunu bir müze haline getirmiş, 1506'da keşfedilen Belvedere Apollonu ve Laokoon heykel grubu antik dönem heykellerine ve sanatına duyulan hayranlığın artmasında da etkili rol oynamıştır.

1521 yılında Papa X. Leo'nun ölümüyle Roma, bir sanat merkezi olarak önemini yitirmeye başlar. Ancak Roma Okulu'nun kesin sonu, genellikle İmparator V. Charles'ın Roma'yı yağmaladığı 1527 yılıdır. Bu yıllarda VII. Clement Papa olarak görev yapmaktadır. Raffaello ve Bramante ölmüş, Leonardo ise Fransa'ya gitmiştir. Aynı şekilde hümanistlerden Pietro Bembo ve Roma'da Venedik Büyükelçisi olarak görev yapan Andrea Navagero da 1516 yılında görevinin sona

---

<sup>359</sup> Bkz. (11), BURKE, 70.

ermesi nedeniyle Venedik'e geri dönmüştür.<sup>360</sup> Michelangelo, 1536-41 yılları arasında Sistine Şapel için “Son Karar” (R.87) resmini yapıyor olsa da Roma eski önemini yitirmeye başlamış, bu dönemde Venedik ve çevresinde kentler öne çıkmıştır.

### 5.6.1. Leonardo da Vinci (1452-1519)

Asıl adı Leonardo di Ser Piero da Vinci olan Leonardo da Vinci, genellikle Michelangelo, Raffaello ve Tiziano ile çağdaş kabul edilmekle birlikte onun yaşamının büyük bir bölümünün 15. yüzyılda geçtiği bilinmektedir.

Leonardo da Vinci, Floransa yakınlarındaki Vinci köyünde doğmuş ve Floransalı usta Verrochio'nun yanında yetişmiştir. 1481 yılında Floransa'dan ayrılarak Milano Dükü Ludovico Sforza'nın yanında çalışmaya başlayan Leonardo, burada asıl olarak mimarlık ve mühendislikle ilgilenmiş, 17 yıl kaldığı Milano'da sadece 6 resim yapmıştır.<sup>361</sup> 1500 yılında, Fransızların Milano'yu işgal etmesi üzerine önce Mantua, sonra Venedik ve daha sonra Floransa'ya giden Leonardo, 1502 yılında Papa IV. Alexander'ın oğlu Cesar Borgia için çalışmaya başlamış ve bu dönemde harita çizimleri ve bunun yanı sıra “Mona Lisa” resmi ile Vecchio Sarayı için yapacağı “Anghiari Savaşı”nın eskizlerini gerçekleştirmiştir.

1513-17 yılları arasında öğrencileri Francesco Melzi ve Salai ile Roma'da, Papa X. Leo tarafından Pontine Bataklıkları'nın kurutma projesinde görevlendirilen Leonardo, 1517 yılında Roma'dan ayrılarak Fransa Kralı I. François'nın hizmetine

<sup>360</sup> A.g.k., 71-76.

<sup>361</sup> Bu 6 resimden 3'ünün de kaybolduğu bilinmektedir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Paolo GALLUZZI, “Leonardo ve Dönemi”, 8.

girmiş ve ölümüne dek Fransa’da kalmıştır.<sup>362</sup> Dolayısıyla bir sanatçı ve bilim adamı olan Leonardo, Rönesans’ın “l’uomo universale”si (evrensel insan) olarak gittiği tüm kentlerde Rönesans sanatının yayılmasını sağlamıştır.

Az sayıda resim yapan Leonardo’nun<sup>363</sup> çalışmalarında klasik antikite, küçük bir rol oynamıştır ancak o, Rönesans sanatına daha çok antik sanattan yola çıkarak geliştirdiği teorik yazılarıyla katkıda bulunmuştur.<sup>364</sup> 15. yüzyılda Floransa’da Platon Akademisi’nde antik düşünce etkisiyle gelişen, mimesis’e dayalı sanat kuramı, özellikle Leonardo da Vinci’de yeni bir canlılığa kavuşacak, diğer bir deyişle, 15. yüzyılda Yeni-Platonculuk ile antik düşüncenin “mimetik sanat” kuramından yararlanılırken Leonardo ile sanat, mimetik bir etkinlik olmaktan çıkıp idealist yaratıcılığa doğru gelişim gösterecektir.<sup>365</sup>

Leonardo, Rönesans sanatına resimlerinden ziyade resim üzerine yazdıklarıyla katkıda bulunmuştur. Alberti’nin *De re Aedicatoria*’sı (Mimarlık Üzerine) 1485 yılında basılmış, Piero della Francesca, 1480-90 yılları arasında *De Prospectiva Pingendi* (Resimde Perspektif Üzerine) adlı kitabını yazmış, Leonardo’nun arkadaşı olan matematikçi Luca Pacioli’nin 1494’lerde yazdığı *Divina Proportione*’nin (İlahi Oran Üzerine) çizimlerini de Leonardo yapmıştır. Bütün bunlar, Leonardo’nun sanat ve bilim üzerine düşüncelerini dile getiren bir yapıt yazma isteğini uyandırmış olmalıdır. Leonardo’nun amacı, resim bilimi üzerine bir kitap yazmaktır. Alberti’nin ve Piero della Francesca’nın kitapları derinlik çizimleri ve oranlar konusunu ele alan ilk yapıtlardır ancak Leonardo’nun isteği bunları bir adım daha ileri götürmektir. 1490-95 yılları arasında resim, mimarlık, mekanik, anatomi, jeofizik, botanik, hidrolik ve havacılık konuları üzerinde araştırmalar yapan Leonardo, gözlemleriyle elde ettiği sonuçlarla kitaplardan öğrendiklerini birleştirmiş ve bunları çizimlerle de

<sup>362</sup> A.g.m., 10-11.

<sup>363</sup> Leonardo’dan günümüze, kendisine ait olduğu kesin olarak bilinen 17 resim ulaşmıştır.

<sup>364</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 61.

<sup>365</sup> Bkz. (142), LENOIR, 49.



desteklemiştir.<sup>366</sup>

Leonardo'nun resim, heykel ve mimarlık dışında mekanik, jeofizik, botanik, hidrolik ve havacılık gibi konularla ilgilenmesi, sanatsal olmaktan ziyade Rönesans'ın *l'uomo universale* tipiyle örtüşen bilimsel bir merakın ürünüdür.<sup>367</sup> Onun bilimsel merakını ve evrenselliğinin belki de en güzel örneği, 1481 yılında Ludovico Sforza'ya yazmış olduğu mektuptur. Bu mektubunda Leonardo, “*müzikle, botanikle, jeofizikle uğraştığını, mekanik aletler tasarladığını söyler ve gerekirse resim de yapabileceğini belirtir.*”<sup>368</sup>

Leonardo'nun bu bilimsel merakı resimlerine de yansımıştır. Onun erken dönem çalışmalarından biri olan “Meryem’e Müjde” (R.65) adlı resminde bu görülebilmektedir. Bu resimde, gerek figürlerin hacimlendirilmesinde gerek perspektifin kullanılmasında Floransa Okulu'nun etkileri görülmektedir. Resimde, Meryem'in önünde gösterildiği mimari arka planda katı bir geometri görülür ve bu da Floransa Okulu'nun, antik düşünceden yararlanarak geliştirdiği, güzel olanın geometri ile ifade edilmesi gerektiği ilkesiyle açıklanabilir. Bununla birlikte, meleğin kanatlarında gerçek kuş kanatları kullanmasında ve arka planda yer alan manzarada sanatçının doğa gözlemi yaptığı görülmektedir ve bu da Rönesans döneminde gelişen doğa bilimleriyle ilişkilidir.

Floransa kuvvetlerinin 1441 yılında Arezzo yakınlarındaki Anghiari'de Milano kuvvetlerini yenmesi üzerine Leonardo'ya Palazzo Vecchio için “Anghiari Savaşı” resmi sipariş edilir. Leonardo bu resminde tarihi olayı birebir resimlemek yerine, antik heykel ve kabartmalardan yaptığı çizimlerden etkilenerek kahramanlık kavramını betimler. Bertoldo di Giovanni'nin (c.1420-1491) şu anda Bargello

<sup>366</sup> Bkz. (361) GALLUZZI, 9-10.

<sup>367</sup> Bkz. (17), AKYÜREK, 145-146.

<sup>368</sup> M.KEMP- M.WALKERS, **Leonardo on Painting**, 252'den aktaran bkz. (145), LEWIS, 272.

Müzesi'nde olan ve Romalılar ile barbarların savaşını konu edinen kabartması, Leonardo'nun etkilendiği örneklerden biridir. Bertoldo di Giovanni, bu kabartmasında Pisa Campo Santo'da yer alan Antik döneme ait bir lahdin savaş konulu kabartmalarından faydalanmıştır.<sup>369</sup> Leonardo, 1506 yılında Milano'dan ayrıldığı için bu resmi tamamlayamamıştır, ancak günümüze gelen eskizlerinden anlaşıldığına göre (R.66), 15. yüzyıl sanatçılarından farklı olarak hareketin ve ifadenin egemen olduğu bir kompozisyon ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Leonardo'nun, Milano'daki Fransız generali Gian Giacomo Trivuzio'nun atlı heykeli için 1511 yılında yapmış olduğu çizim (R.67) de antik örneklerden yararlandığını göstermektedir. Bu tasarımında Leonardo, Roma İmparatoru Septimus Severus'un Fransız Devrimi'ne dek Pavia'da olan bronz atlı heykelinden ve Roma İmparatoru Trajan'ı at üzerinde betimleyen bir Antik dönem sikkesinden yararlanmıştır (R.68). Leonardo'nun çiziminde, sağ altta yer alan, atın altındaki düşmüş savaşçı ise, Myron'un Discobolos heykelinden izler taşımaktadır (R.8).<sup>370</sup>

1504'te Leonardo, Floransalı arkadaşı Antonino Segni için, "Savaş Arabasındaki Neptün" desenini yapar (R.69). Burada ise, 16. yüzyılın başlarından beri bilinen ve Leonardo gibi pek çok sanatçının çizimler yaptığı Tivoli'deki Hadrian Villası'nın frizinden yararlanır (R.70). Leonardo'nun deseni, özellikle de buradaki figürlerin hareketi, iki yüzyıl boyunca resim ve heykellere kaynak oluşturur. Raffaello'nun Galatea'sında, Ammanati'nin Piazza della Signoria'daki Neptün Çeşmesi'nde ve Bernini'nin Roma'daki Trevi Çeşmesi'nde Leonardo'nun bu çalışmasından etkiler görülebilir.<sup>371</sup>

Leonardo da Vinci'nin bir akademi kurma isteğinin olduğu da bilinmektedir.

<sup>369</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 61.

<sup>370</sup> A.g.k., 61-62.

<sup>371</sup> A.g.k., 62.

1563 yılında Cosimo de Medici, Floransa’da, sistematik bir programı olmamakla birlikte sanatçıların uğrak yeri olan *Accademia del Disegno*’yu (Desen Akademisi) kurar. Leonardo’nun asıl istediği, Platon Akademisi ile eş bir kurum ortaya koymaktır. Fiziksel olarak böyle bir akademi kuramasa da, Leonardo pek çok öğrenci yetiştirdiği için kaynaklarda “Accademia Leonardi Vinci” den söz edilmektedir.<sup>372</sup> Leonardo’nun öğrencilerine tavsiyesi şudur: “*Önce bilim öğrenilmeli, sonra bu bilimin nasıl doğduğu pratiğe dökülerek sanat eseri oluşturulmalıdır.*”<sup>373</sup> Dolayısıyla her ne kadar fiziksel bir kuruluş olmasa da Leonardo’nun akademisi, öğrencilerine Rönesans’ın çok yönlü insan anlayışını öğreten bir okul olarak nitelendirilebilir.

Leonardo’nun mimarlıkla ilgili tasarımları da bulunmaktadır ve bu tasarımların Donato Bramante’nin Antik Roma tapınaklarından hareket ederek gerçekleştirdiği merkezi planlı kiliselerine kaynak oluşturduğu bilinmektedir. (R.71) Leonardo, Milano’da bulunduğu yıllarda Sforzalar için de bazı tasarımlarda görev almıştır.<sup>374</sup>

### 5.6.2. Raffaello (1483-1520)

Asıl adı Raffaello Sanzi olan Raffaello, kısa yaşamına karşın oldukça üretken bir Yüksek Rönesans sanatçısıdır. İlk eğitimini kendi gibi ressam olan babası Giovanni Sanzi’den alan Raffaello, 1500’lerde Perugia’da Pietro Perugino’nun (c.1450-1523) atölyesine girer. Raffaello’nun ilk dönem çalışmalarında hocası Perugino’nun etkileri görülür. 1504 yılında Floransa’ya giden Raffaello, burada Masaccio ve Donatello’nun çalışmalarını inceler ve Floransa döneminde Perugino’nun etkilerinden sıyrılır. 1508 yılında, Papa II. Julius’un daveti üzerine

<sup>372</sup> M. KEMP- M. WALKER, *Leonardo on Painting*, 196-197.

<sup>373</sup> A.g.k.,59.

<sup>374</sup> Bkz. (145), LEWIS, 67-68.

Roma'ya gider ve burada Vatikan Sarayı'nda görevlendirilir.<sup>375</sup>

Raffaello'nun antik sanat zevki, Urbino'da Palazzo Ducale'nin kütüphanesinde şekillenmiştir. Burada incelediği antik el yazmalarının yanı sıra Mimar Luciano Laurana'nın (1420-1479) Palazzo Ducale'de bulunan Antik dönem mimarisinden ve heykelinden yaptığı çizimler onun antikiteyi anlaması konusunda temel olmuştur.<sup>376</sup>

Raffaello'nun ilk dönemine ait çalışmalarından biri olan “Meryem'in Evlenmesi” (R.72) adlı resmi, hocası Pietro Perugino'nun aynı adlı resmini tekrarlar niteliktedir. (R.73) Resim Raffaello'ya, devrin önemli tüccarlarından olan Albizzini Ailesi tarafından, Città di Castello'daki Aziz Francesco Kilisesi'nin Aziz Joseph Şapeli için sipariş edilir. Resimde, Perugino'nun resminde de görüldüğü gibi, Roma Okulu'nun en önemli özelliği olan anıtsallık, geometri ve hacim hissedilmektedir. Raffaello'nun resminin geri planında, Donato Bramante'nin (1444-1514), 1500-1502 yıllarında Roma'da inşa ettiği Tempietto benzeri bir yapı yer almaktadır. Raffaello'nun “RAPHAEL URBINAS MDIII” imzası da bu yapının üzerinde yer almaktadır. Raffaello'nun, Bramante'nin Roma merkezi planlı yapılarına öykünerek inşa ettiği Tempietto benzeri bir yapıyı kompozisyonuna katması tesadüf değildir. Raffaeello da, aynı öykünmenin sonucu olarak bu yapıyı resmine almıştır. Kompozisyonda, ön planda figürlerin bulunduğu bölümde oluşan dikdörtgen kurgu ve arka plandaki yapıya uzanan yolda görülen dikdörtgen kurgu dikkati çekmektedir. Figürlerin dizilişinde ve yolda görülen bu kurgu, yapının geometrisiyle de dengelenmiştir. Bütün bunlar Raffaello'nun, Antik dönemde geçerli olan ideal oranları geometriyle vermek istemesinin bir sonucu olarak görülebilir.

<sup>375</sup> Bkz. (281), STUKENBROCK-TÖPPER, 746.

<sup>376</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 62.

Raffaello'nun "Üç Güzeller" adlı resmi (R.74), Floransa'da bulunduğu yıllarda yapmış olduğu bir diptikonun parçasıdır. Scipione di Tommaso Borghese'ye armağan olarak sunulan bu diptikonun ilk panelinde, Scipio, şehveti temsil eden Venüs ve faziletin simgesi olan Minerva arasında bir tercih yapmak zorunda kalmışken gösterilir. İkinci panel olan "Üç Güzeller" de ise, Scipio'nun seçtiği ve bunlardan faziletin simgesi olan Minerva, elinde Hesperidler'in altın elmalarıyla <sup>377</sup> üç kez gösterilmiştir. Raffaello'nun klasik heykellerden yapmış olduğu kopyalar sonucunda yaptığı ilk tablo olduğu sanılan <sup>378</sup> bu resminde, en yüce değer olarak fazileti gösterdiği ve bunu da tabloyu hediye ettiği Scipione di Tommaso Borghese ile özdeşleştirdiği söylenebilir.

1508 yılında Papa II. Julius'un daveti üzerine Roma'ya giden ve Vatikan'da Papalık Sarayı'nın çalışma odalarına freskler yapan Raffaello'nun bu odalardan <sup>379</sup> İmza Odası'nda yer alan "Atina Okulu" (R.75) adlı resmi, onun antik sanat ve düşünceyi özümlediğini gösteren en yetkin örneklerden biridir. İmza Odası'nın karşılıklı iki büyük duvarında "Kutsal Tartışma" ve "Atina Okulu" yer almaktadır. Raffaello, böylelikle teoloji ve felsefeyi karşı karşıya yerleştirmiş, yan duvarlarda, hukuk ve sanata, tavanda ise, sanat, yasa, felsefe ve dinin alegorisi olan dört kadın figürüne yer vererek şemasını tamamlamıştır. Raffaello'nun teoloji ve felsefeyi

<sup>377</sup> Hesperos ya da Batı Kızları olarak anılan Hesperidler, Hesiodos'a göre Okyanus Irmağının ötesinde, geceyle gündüzün sınırlarında oturan ince sesli perilerdir. Efsanelerde, Hesperidler'in başlıca görevinin, ölümsüzlük bağışlayan bir yemiş olan altın elmaların bittiği bahçeye bekçilik etmek olduğu söylenir. Bir zamanlar Gaia'nın Hera'ya düğün hediyesi olarak verdiği bu elmaları dünyanın batı ucundaki bir bahçeye dikmişler ve başlarına da bekçi olarak Hesperidler'i koymuşlardır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (49), ERHAT, 144.

<sup>378</sup> <http://www.wga.hu>.

<sup>379</sup> Raffaello, Papalık Sarayı'nda üç odanın fresklerini yapar. Bunlardan İmza Odası'nı 1508-12 yılları arasında resimler ve burada "Kutsal Tartışma", "Atina Okulu", "Parnassus" ve üç kadın figürü ile itidalli olmanın simgelendiği dört resim yer alır. 1511-14 yılları arasında resimlediği Helidor Odası'nda, "Helidor'un Tapınaktan Kovuluşu", "Bolsene Mesi", "Aziz Petrus'un Zindandan Kurtuluşu" ve "Leo ile Attila'nın Buluşması" resimleri bulunur. Üçüncü oda olan Yangın Odası'nı 1514-17 yılları arasında resimleyen Raffaello'nun bu odada, "Borgo Yangını", "Ostia Savaşı", "Şarلمان'ın Taç Giyme Töreni" resimleri yer alır. Bu üç oda içerisinde tamamını Raffaello'nun resimlediği tek oda, İmza Odası'dır. Diğer odalarda daha çok Raffaello'nun yardımcılarının görev aldığı bilinmektedir.

karşılıklı yerleştirmesinin nedeni, bu dönemde hümanist düşüncenin etkisiyle gerçekliğe ulaşmanın iki yolu olduğuna inanılması ve bu iki yolun da, inanç ve akıl olduğudur. “Atina Okulu” resminin merkezinde Platon ve Aristoteles bulunmaktadır. Platon’un elinde bulunan *Timaios* adlı kitabı perspektifin odak noktasını oluştururken Aristoteles’in elinde bulunan *Etica* ise, bu plana göre ikincil konumda kalmaktadır. Resmin ana şeması, Yeni-Platoncu düşünceyi yansıtır bir biçimde, maddi, dünyevi ve zihni olmak üzere üç aşamalı bir biçimde düzenlenmiştir. Alt kısımda, maddi bilimlerle uğraşan düşünürler de kendi aralarında iki gruba ayrılmış, bunlardan astronomi ve geometri bir grupta, mekanik bilimler ise diğer grupta gösterilmiştir. Alt kısmın sağ tarafında Euclides’in merkezinde olduğu geometriyle ve astrolojiyle ilgilenen düşünürler görülür. Sol tarafta ise, merkezinde Pisagor’un bulunduğu matematikçilerin oluşturduğu doğa bilimcileri grubu yer alır. Bu iki grup arasındaki merdivenden yukarı çıkıldığında metafizik ve manevi bilimlerle ilgilenen düşünürlerin olduğu gruba ulaşılır. Arada yer alan merdiven, resmin önemli bir birleşim noktasıdır ve üzerinde tüm dünyevi işlerden vazgeçmiş bir halde yanında bakır kabı, elindeki notları okumaya dalmış olan Diyojen yer almaktadır. Metafizik ve manevi bilimlerle ilgilenen düşünürlerin gösterildiği üst kısımda, sağda materyalist düşünür Aristoteles’in grubu ve sağda manevi bilimlerle ilgilenen düşünürler yer alır. Ön sıralarda, Raffaello’nun kendi portresinin de bulunduğu grupta Raffaello, sanat ve felsefe ilişkisine işaret etmek için buraya dönemin sanatçıları da yerleştirmiştir. Resmin arka planında yer alan kemerli nişlerde, Athena ve Apollon heykelleri dikkati çekmektedir. Örtük bir biçimde İsa ile ilişkilendirilen ve ışık tanrısı olarak sembolize edilen Apollon, elindeki liriyle Ruhsallığın Zaferi’ni ve İlahi Armoni’yi simgelemektedir. Yine örtük bir biçimde Meryem ile ilişkilendirilen Athena ise, akli temsil eder ve erdemlerin temsil edildiği tarafta yer alır. Kalabalığın arkasında, mavi gökyüzüne açılan tonoz örtüsündeki perspektif kullanımı, bu dönemde sanatçının perspektif kullanımı konusunda ulaştığı noktayı gösterirken, bu tonozların ardında yer alan açıklık ile de, maddi olandan manevi olana ve oradan da sonsuzluğa ulaşma yolundaki Yeni-Platoncu düşünce anılmış olur. Arka planda, tonozun üst kısmında,

alt iki yanında dizleri üzerinde dua eden melek kabartmaları bulunan üçlü pencere kutsal üçlemeye işaret etmektedir. Aynı şekilde, parmaklarını sayarak bir şeyler anlatan Socrates'in de üçüncü parmağını işaret ettiği ve bu yolla kutsal üçlemenin bir kez daha vurgulandığı görülür. Tüm figürlerin içinde bulunduğu geniş hol, Bramante'nin merkezi planlı yapılarında da görülen ve antik toplantı salonlarını andıran bir holdür.<sup>380</sup> Raffaello'nun bu resmi, kompozisyonda yer verdiği Antik mimari öğeleriyle de, Antik dönem düşünürleriyle de, Rönesans sanatının antikite ile olan ilişkisini açık bir biçimde göstermektedir.

Raffaello, Vatikan Sarayı'nda çalıştığı yıllarda, 1515 yılında Papa X. Leo tarafından antikite uzmanı ilan edilir ve Roma'daki anıtların araştırmasını yapıp envanterini çıkarmakla görevlendirilir. Bu proje, resim ve heykelden ziyade mimari anıtların görsel kaydının yapılmasını amaçlamaktaydı zira bu dönemde Papa'nın amacı, Antik Roma'nın prestijini sergileyerek Roma'yı yeniden merkez yapmaktı ve bunun da mimari yapıların yeniden canlandırılması ile olacağına inanmaktaydı.<sup>381</sup> Böylelikle Roma anıtları üzerinde araştırmalar yapmaya başlayan Raffaello, sistematik bir yöntem de geliştirmişti. 1519 yılında Papa X. Leo'ya yazmış olduğu mektupta arkeolojik metodlarından bahseden Raffaello, öncelikle klasik metinleri okuduğunu, daha sonra bu metinlerden hareket ederek yapıların araştırılmasına giriştiğini belirtmekteydi.<sup>382</sup> Bu araştırması sırasında çok sayıda antik kalıntının çizimini de yapan Raffaello (R.76), dikkatli gözlemleri sayesinde, sanat tarihindeki ilk dönemselleştirmeyi de yapabilmişti. Örneğin Constantin Takı üzerinde yer alan kabartmaların, Trajan, Antonius Pius ve Constantin dönemleri olmak üzere üç ayrı dönemde yapıldığını tespit etmişti.<sup>383</sup> Nitekim bu titiz gözlemleri Raffaello'nun, ilk arkeolog olarak anılmasına da neden olmuştu.<sup>384</sup>

<sup>380</sup> Gonca GÜÇSAV, "Atina Okulu", <http://www.dergi.org/012000/1302.htm> ve <http://www.wga.hu>

<sup>381</sup> Bkz. (145), LEWIS, 140.

<sup>382</sup> A.g.k., 140.

<sup>383</sup> A.g.k., 140.

<sup>384</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 62.

Erken ölümü nedeniyle yarım kalan bu çalışmaları sırasında Raffaello, antik yapıların ve sanat eserlerinin tahribini önlemiş ve bu bakımdan Vermeule'nin deyişiyle *“Antikiteye karşı romantik ya da duygusal değil; pratik bir tavır geliştirmiştir.”*<sup>385</sup> Ölümü sonrasında da Roma'da Pantheon'nda yer alan İ.S. 1. yüzyıla ait bir Roma lahdine gömülür. (R.77) Vasari, Raffaello'nun mezar olarak Pantheon'u kendisinin seçtiğini ve mezarı için de bir bütçe ayırdığını belirtir.<sup>386</sup> Raffaello, mezarının Pantheon'da yer almasını istediği gibi, İ.S. 1. yüzyıla ait Roma lahdine gömülmeyi tercih eder ve mezarının üst kısmına da bir Meryem ve Çocuk İsa heykelinin yerleştirilmesini ister. Heykeltıraş Lorenzetto Lotti'ye (c.1490-1541) yaptırılan mezar anıtının kitabesinde de onun antikite ilgisi dile getirilir: *“Urbino lu Giovanni Santi'nin oğlu Raffaello'nun anısına...Büyük ressam ve antikitenin mirasçısı...37 yıl yaşayan ve doğum gününde, 6 Nisan 1520'de ölen Raffaello.”*<sup>387</sup>

Raffaello, antikite bilgisi sayesinde antikiteye egemen oldu. Arkeolojik açıdan bilgisi vardı ve kompozisyonlarında onu yorumlayabilmekteydi. Geç 15. yüzyılda antikiteyi yorumlayarak kullanan başlıca sanatçılar olan Botticelli ya da Mantegna'nın antikiteden yararlanmaları, onların kişisel seçimleriydi. Leonardo ise, doğanın gerçekleriyle ilgilenirken antikiteyi temel almıştı. Raffaello'nun antikite kullanımını ise, yine sözü edilen diğer sanatçılar gibi kişisel seçimini de barındırıyordu fakat daha çok bilgiye dayalıydı ve bu, onun kompozisyonlarını antik öğelerin yer verildiği diğer kompozisyonlardan farklı kılmıştı.

<sup>385</sup> A.g.k., 66.

<sup>386</sup> Bkz. (212), VASARI, 223.

<sup>387</sup> A.g.k., 227. Kitabenin tüm metni şöyledir: RAPHAELI SANCTIO IOAN F URBINAT PICTORI EMINENTISS VETERVMQ AEMULO CVIVS SPIRANTEIS PROPE IMAGINEIS SI CONTEMPLERE NATVRAE ATQUE ARTIS FOEDVS FACILE INSPEXERIS IVLII II ET LEONIS PONTT MAXX PICTVRAE ET ARCHITECT OPERIBVS GLORIAM AVXIT VIXIT AV XXXVII INTEGER INTEGROS QVO DIE NATVS EST EO ESSE DESIIT VIII ID APRIL MDXX. ILLE HIC EST RAPHAEL TIMVIT QVO SOSPITE VINI RERVVM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI.



### 5.6.3. Michelangelo (1475-1564)

Asıl adı Michelangelo Bounarroti olan Michelangelo, henüz hayattayken biyografisi yazılmış<sup>388</sup>, mektupları ve şiirleri toplanmış bir sanatçıdır. 1488 yılında Domenico ve Davide Ghirlandaio kardeşlerin atölyesine giren Michelangelo, burada iki üç yıl kadar çalışır, 1490'larda ise, heykeltıraş Bertoldo di Giovanni (1449-1492) atölyesinde eğitim görür. Floransa'da bulunduğu bu yıllarda Medicilerin sarayına girer ve Medicilerin Yeni-Platoncu görüşün benimsendiği saray ortamında hümanistler ve sanatçılar arasında yetişir. Yine bu yıllarda Masaccio'nun fresklerini kopyalayan ve San Marco Bahçeleri'ndeki antik heykellerden çizimler yapan Michelangelo, 1492'de Lorenzo de Medici'nin ölümü ve 1494'te Mediciler'in Floransa'dan kovulmaları sonrasında Bolonya'ya ve sonra da Roma'ya gider.

Michelangelo, Bolonya'da bulunduğu yıllarda Bolonya Katedrali için Papa II. Julius'un bronz heykelini yapar<sup>389</sup> ve bundan sonra 1508 yılında, Papa II. Julius tarafından Vatikan Sarayı'nda Sistine Şapel'in<sup>390</sup> tavan resimleri için görevlendirilir. Başlangıçta Papa II. Julius'un bu teklifini kabul etmez çünkü o kendini ressam olarak değil bir heykeltıraş olarak görür.<sup>391</sup> 1508 yılında Papa II. Julius ile bir sözleşme imzalar ve buraya da imzasını "Michelangelo, heykeltıraş" olarak atar.<sup>392</sup>

Michelangelo'dan bu tavan için geometrik motifler ve 12 Havari resimleri

<sup>388</sup> Michelangelo'nun biyografisi, 1553 yılında, arkadaşı Ascanio Condivi (c.1520-1576) tarafından yazılmıştır. Biyografi, 1999 yılında Alice Sedgwick tarafından **The Life of Michelangelo** adıyla çevrilmiş ve Pennsylvania State University tarafından yayımlanmıştır.

<sup>389</sup> Michelangelo'nun bu heykeli günümüze ulaşmamıştır.

<sup>390</sup> Sistine Şapel, 1473-81 yılları arasında Papa IV. Sixtus tarafından yaptırılır. Yan duvarlarında da freskler yer alır. Bunlarda 15. yüzyıl Floransa Okulu ustalarından Botticelli, Ghirlandaio, Luca Signorelli, Cosimo Roselli ve Pietro Perugino'nun çalıştığı bilinir. O zaman tavan ve mihrap boştur ve tavanın mavi zemin üzerine yıldızlı bir dekora sahip olduğu bilinir. Papa II.Julius başa geçtiğinde Michelangelo'dan tavana fresk yapmasını ister. 58 yaşındayken de mihrap duvarına Son Karar'ı yapar.

<sup>391</sup> James HALL, "Michelangelo Buonarroti", 65.

<sup>392</sup> Bkz. (358), GRÖMLING, 39.

istenir fakat Michelangelo bu şemadan tatmin olmaz. Havarilerin yerine Tevrat'ta geçen 7 erkek kahin ve Antik Yunan mitolojisinde geçen 7 kadın kahin figürlerini kullanır. Kendisine sipariş edilen şemayı oldukça genişten Michelangelo, burada Tevrat'tan 300'ün üzerinde figüre yer verir. Ana tema, tavanın ortasında 9 sahne olarak sunulan Yaratılış Efsanesi'dir. Michelangelo, “Karanlıklarla Aydınlıkların Ayrılması”, “Güneşin, Ayın ve Gezegenlerin Yaratılışı”, “Karalarla Suların Ayrılması”, “Adem'in Yaratılışı”, “Havva'nın Yaratılışı”, “Cennetten Kovuluş”, “Nuh'un Kurbanı”, “Tufan” ve “Nuh'un Sarhoşluğu” sahneleri ile Tevrat'taki Yaratılış Efsanesini betimler.<sup>393</sup> (R.78)

Michelangelo, bu sahneleri mimariyi taklit eden öğelerle birbirinden ayırır. Bu mimari elemanların arasına kahin figürlerini yerleştirir ve bunları da ellerinde kitaplarıyla gösterir. Yanlarda, üçgenler içinde verilen sahnelerde Papa II. Julius'un mensubu olduğu Rovere Ailesi'nin simgesi olan meşe yapraklarını ayırıcı çerçeve olarak kullanır. Ortadaki asıl yaratılış sahnesini ise, çıplak figürler ile ayırır. Yine sahneleri birbirinden ayırmak için kullandığı mimari taklidi öğelerde Antik Yunan ve Roma mimarisinde rastlanan atlant<sup>394</sup> benzeri figürlere yer verir. Michelangelo, kompozisyonun tümünde figürleri ya çıplak ya da antikitedeki gibi vücutları belli eden giysiler içerisinde verir. Helenistik döneminde olduğu gibi figürlerine ifade katar. Helenistik dönem heykelinin ifadeci yönünü sever, idealizasyondan çok ifadeye önem verir. Başlangıçta idealizmin egemen olduğu çalışmaları olsa da zamanla ifadeci bir anlayışı benimser ve bu, Sistine Şapel tavan resimlerine de yansır. Michelangelo, Papalık Koleksiyonu'nda bulunan Belvedere Torsu'nu görmüştür ve bu heykelden yaptığı çizimler, Sistine Şapel resimlerinde yaratılış sahnesini ayıran figürlerde kendini gösterir (R.79 ve R.80). Floransa'da bulunduğu yıllarda San Marco Bahçeleri'nde görüp incelediği antik heykeller ve 1506 yılında keşfedilen Laokoon heykeli de resimlerine yansır.

<sup>393</sup> A.g.k., 44.

<sup>394</sup> Atlantlar, Antik Yunan ve Roma mimarisinde taşıyıcı eleman olarak kullanılan, sütun görevi gören erkek heykelleridir.

Ortada yer alan yaratılış efsanesinde yaratılış Tanrı figürüyle başlar. Tanrı, sonsuz bir yaşama sahip oluşu nedeniyle boşlukta, yaşlı fakat dinç biri olarak verilir. Yaratıcı Tanrı'nın insan şeklinde gösterilmesi antikite etkilidir ve Michelangelo'nun hümanist yönünün bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Tanrı'nın mantosu altında gösterilen melek figürleri de ezel ve ebed olarak bilinen iki zaman boyutuna işaret eder. Michelangelo'nun hümanizmini ve antikiteyle olan ilişkisini en iyi yansıtan sahne, "Adem'in Yaratılışı" sahnesidir (R.81). Adem bir kaya parçası üzerinde yatmaktadır. Michelangelo'nun Masaccio'dan etkilenecek insan biçiminde verdiği ve bu anlamda onun hümanizminin göstergesi olan Tanrı, yine mantosundaki meleklerle gelir ve eliyle cansız vücudu canlandırır. Bazı eleştirmenler, Adem'in İsa'yı temsil ettiğini söylerler, resimde Adem'in sol elinin hala cansız oluşu nedeniyle de, Michelangelo'nun burada özellikle İsa'nın Şehit Edilişi'ne gönderme yaptığını belirtirler.<sup>395</sup>

Michelangelo'nun Sistine Şapel tavanı resimlerinde antikite ve hümanizm ile olan ilişkisi, sadece Tanrı'nın insan biçiminde betimlenişiyile sınırlı değildir. Ortadaki ana sahneyi ayıran figürlerde Papalık Koleksiyonu'nda bulunan Belvedere Torsu'nun etkileri görülür. (R.79 ve R.80) Aynı şekilde, yanlarda yer alan kadın kahinler de antik mitolojinin sibyllalarıdır.<sup>396</sup> Michelangelo bunlardan en ünlüleri olan Cumae (R.82), Erythreia (R.83), Delphica (R.84), Libica (R.85) ve Persicha'yı (R.86) kompozisyonunda kullanmıştır.

Michelangelo'nun 1536-1541 yılları arasında Sistine Şapel mihrabı için yaptığı "Son Karar" (R.87) resmi, eleştirmenler tarafından madde ve ruhun trajik

<sup>395</sup> Bkz. (224), BECK, 365.

<sup>396</sup> Sibylla'nın bir ad mı yoksa bir meslek adı mı olduğu bilinmez. Apollon kültüne bağlı, geleceği bilen Apollon'un esiniyle, onun ağzından fal bakan kahin ya da kahinler olarak kabul edilir. Ancak Apollon kahinlerinin hepsine de sibylla denmemektedir. Sibylla adı, daha çok Anadolu'daki bilicilik merkezlerindeki kahin kadınlara, daha sonra da bilicilik merkezlerinden Kyme'nin Güney İtalya'daki Cumae kentine taşınmasıyla Cumae kahinine verildiği bilinmektedir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (49), ERHAT, 270-271.

savaşını anlatan bir konu olarak anılır. Burada Michelangelo Maniyerizm'e varmıştır ve bazı sanat tarihçileri tarafından bu resmin Barok sanatın öncüsü olduğu da söylenir.<sup>397</sup> Michelangelo'nun kompozisyonu, cesetlerin mezardan çıkarılışı, bunlar arasından seçilenlerin yukarı çekilişi, kutsal figürler, İsa'nın çarpmıha gerildiği hacı, başına geçirilen dikenli tacı ve kırbaçlandığı sütunu taşıyan melekler, cehenneme düşen figürler ve cehennem nehri Styx'in aktığı kısımda Kharon'un<sup>398</sup> ve Minos'un<sup>399</sup> bulunduğu bölüm olmak üzere birkaç bölümden oluşur. Kompozisyonun merkezinde İsa görülür. Michelangelo, İsa'yı bir lider, bir kurtarıcı olarak göstermiş ve bu nedenle kompozisyonun merkezine alarak tüm anıtsallığıyla yansıtmıştır. Michelangelo, burada kendisini de iki kez resimlemiştir. Aziz Bartholomeus'un sol elinde yer alan yüzülmüş deri ve sol ata mezarlarından çıkarılan figürlere bakarken görülen figür, Michelangelo'dur. Michelangelo, resminde Dante'nin *İlahi Komedyası*'sından esinlenerek Kharon ve Minos'a yer vermiş ve yine aynı yapıttan esinlenerek kendini de günahkar olarak tasvir etmiştir.<sup>400</sup>

Michelangelo'nun resimlerinde antikite etkisi hem figürlerin hacimlendirilmesinde hem de konuların seçiminde kendini göstermektedir. "Son Karar" gibi dini bir konuda dahi antik mitolojiden figürlere yer veren Michelangelo'nun antik sanata olan ilgisi gençlik dönemlerinde başlamıştır. 1490'larda Floransa'da, antik döneme ait mermer heykellerin restorasyonunda görev alan Michelangelo, antik öğeleri özümsemiş ve kendi tarzını yaratırken bir araç olarak kullanmıştır.<sup>401</sup>

<sup>397</sup> Bkz. (224), BECK, 368.

<sup>398</sup> Kharon, antik mitolojide yeraltı ülkeside ölümlere Akheron ırmağını geçiren sandalcıdır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (49), ERHAT, 173-174.

<sup>399</sup> Minos, Zeus ile Europe'nin oğlu kabul edilen efsanevi Girit kralıdır. Minos, ilk çağların en doğru ve haksever kralı olarak anılır. Tanrı Zeus'tan esinlenerek yasalar çıkardığı için öldükten sonra Hades'teki üç yargıçtan biri olmuştur. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.k., 206-207.

<sup>400</sup> <http://www.wga.hu>

<sup>401</sup> Bkz. (160), VERMEULE, 72.

### 5.7. Venedik Okulu

Venedik Okulu, Kuzey İtalya'yı Ferrara, Padua, Mantua gibi kentleri kapsamaktadır ve bu dönemde bu kentlerde yaşayan soylu ailelerin birbirleriyle rekabete girip sanat hamiliği yaptıkları bilinmektedir. Bu bölgedeki sanatçılar da tıpkı Floransa ve Roma'da olduğu gibi antikiteyle yakından ilgilidir. Ancak Venedik'te 15. yüzyılın ortalarına kadar Uluslararası Gotik olarak da bilinen Geç Gotik Üslup etkilidir. 15. yüzyılın ortalarında Venedik'e gelen Paolo Uccello, Fra Flippino Lippi (1457-1504), Massolino da Panicale (1383-1440) gibi sanatçılarla birlikte Venedik resim sanatına antikite ilgisi, perspektif, geometri gibi yenilikler gelir. Bu yenilikler 15. yüzyıl Venedik resimlerde özellikle tonozlar, kasetli tavanlar, Korint ya da İyon düzenli sütun başlıkları gibi antik mimarlık öğelerinin kullanımıyla kendini gösterir.

15. yüzyılın ortalarından itibaren Venedik resminin, Mantegna (Bkz. Bölüm.5.5.) ve Flandra'da yağlıboya resmi öğrenip bunu Venedik'e taşıyan Antonella de Messina'nın birleşimi olduğuna dair yorumlar da bulunmaktadır.<sup>402</sup> Peter ve Linda Murray, bu birleşimin Giovanni Bellini'nin (1426-1516) Venedik Okulu'nu kurmasıyla sonuçlandığını belirtirler.<sup>403</sup> Giovanni Bellini'nin babası Jacopo Bellini de (1400-1470), 1423'lerde Floransa'da Gentile da Fabriano'nun (1370-1427) öğrencisidir. Aslında Venedik'teki Uluslararası Gotik Üslup Jacopo Bellini ile birlikte sona erer. Çünkü Jacopo Bellini ile birlikte antikite ilgisi ve Floransa Okulu'nun etkileri Venedik'e girer. Bugün Londra'da British Museum'da ve Paris'te Louvre Müzesi'nde bulunan, Jacopo Bellini'ye ait olan ve onun antik anıtlardan yapmış olduğu çizimleri içeren iki desen defteri (R.54) bunu kanıtlar niteliktedir.<sup>404</sup> Jacopo Bellini'nin oğlu Giovanni Bellini de, kız kardeşi Nicolozza'nın 1454 yılında Mantegna ile evlenmesinden sonra onun klasisizminden etkilenir.

<sup>402</sup> Peter MURRAY-Linda MURRAY, *The Art of the Renaissance*, 257.

<sup>403</sup> A.g.k., 257.

<sup>404</sup> A.g.k., 258.

Bununla birlikte Venedik'e özgü olan ve S.J.Freedberg tarafından Venedik'in Bizans ve Gotik dönem sanatlarının mirası olarak yorumlanan renkçi anlayışı<sup>405</sup> da bir yana bırakmaz. Giovanni Bellini'nin üslubu, Giorgione (1477-1510), Tiziano (1488-1576) gibi 16. yüzyıl sanatçılarına da etkiler çünkü her iki sanatçının da onun yanında çalıştığı bilinir.<sup>406</sup> Ancak Giorgione ve Tiziano ile birlikte Venedik resminin antikiteyi yorumlayışı değişir ve dolayısıyla Venedik resminde yeni bir sayfa açılmış olur. 15. yüzyılda sanatçılar, kompozisyonlarını antik mimari öğelerinin kullanıldığı bir mimari arka plan ile sunmak suretiyle antik sanattan yararlanırken 16. yüzyılda özellikle Giorgione ve Tiziano ile birlikte mitolojik temalara yönelindiği ve dolayısıyla antik düşünceden de yararlandığı görülmektedir. Bunda Venedikliler'in 1516 yılı itibariyle resmi tarihçiler atamaya başlamalarının da etkisinin olduğu sanılmaktadır. Nitekim atanan resmi tarihçilerden ilki hümanist Andrea Navagero, ikincisi de onun arkadaşı Pietro Bembo'dur. Bu iki hümanistin de daha önce Roma'da olduğu, Andrea Navagero'nun bir süre Roma'da Venedik Büyükelçisi olarak görev yaptıktan sonra 1516 yılında Venedik'e döndüğü bilinmektedir.<sup>407</sup> Roma'da antik sanat örneklerini yakından inceleyen ve Floransa'nın Yeni-Platonculuk'unu öğrenen bu iki hümanistin Venedik'te sanatçıları da etkilediği ve bu nedenle 16. yüzyılda antik mitolojiden alınan sahnelerin yaygın bir biçimde kullanıldığı düşünülebilir.

### 5.7.1. Giovanni Bellini (1426-1516)

Giambellino olarak da anılan Giovanni Bellini, ilk eğitimini babası Jacopo Bellini'den alır. Ancak Giovanni Bellini'nin sanatının asıl olarak, kız kardeşiyle evlenen Mantegna'nın atölyesinde şekillendiği kabul edilmektedir.<sup>408</sup>

<sup>405</sup> S.J.FREEDBERG, *Painting in Italy 1500-1600*, 123.

<sup>406</sup> Bkz. (402), P. MURRAY- L. MURRAY, 260-261.

<sup>407</sup> Bkz. (11), BURKE, 69-71.

<sup>408</sup> Bkz. (224), BECK, 270.

Giovanni Bellini'nin ilk dönem çalışmalarında Bizans sanatı ve Gotik sanatın etkileri görülürken 15. yüzyılın sonlarına ve 16. yüzyılın başlarına tarihlenen olgunluk dönemi çalışmalarında antik sanatı özümlediği ve resimlerinde antik sanat öğelerine yer verdiği görülmektedir. Bellini'nin 1505 tarihli "Aziz Zaccaria Altarı" da onun olgunluk dönemi çalışmalarından biridir. (R.88) Resimde, kompozisyonun merkezinde Meryem ve Çocuk İsa tahtta otururken gösterilmiş, sol yanda elinde kitabı ve anahtarıyla Aziz Petrus ile elinde şehit edilişinin simgesi olan palmye dalı ve ayaklarının dibinde çarkıyla Azize Catherine, sağda Azize Lucy ve elinde kitabıyla Aziz Jerome, Meryem ve İsa'nın altında da violin çalan bir melek figürü görülür. Meryem ve Çocuk İsa'nın pozunu, İsa'nın takdis eder biçimde gösterilmesi bakımından Bizans geleneğine bağlı olmakla birlikte, Bellini figürlerin hacimlendirilmesinde Rönesans'a bağlı kalmış, figürlerin bulunduğu mimari arka planda Korint düzenli filpayeler ve kompozisyona adeta bir çerçeve oluşturan yuvarlak kemer ile de antik mimari öğelerini kompozisyonuna eklemiştir.

### 5.7.2. Carpaccio (1472-1526)

Asıl adı Vittore di Pietri Carpaccio olan sanatçının yaşamı ve eğitimi hakkında pek az bilgi bulunmakla birlikte genellikle Gentile Bellini'den (1429-1507) etkilendiği ve bu nedenle de onun yanında eğitim almış olabileceği düşünülmektedir.<sup>409</sup> Seriler halinde resimler yaptığı bilinen Carpaccio, "Aziz Augustinus Çalışma Odasında" (R.89) adlı resminde Aziz'i bir hümanist olarak betimlemiştir. Aynı konu Botticelli tarafından da ele alınmıştır ve Aziz, yine aynı şekilde bir hümanist olarak tasvir edilmiştir. Carpaccio'nun Floransa Okulu'ndan izler taşıyan bu resminde, Aziz'in bulunduğu odada solda çok sayıda kitap yer alır, sol geri planda bu dönemde bilimsel gelişmelere gönderme yapan aletler yer alır ve sağda, Aziz'in bulunduğu masanın üzerinde yer alan küreyle de coğrafi keşiflere

<sup>409</sup> Bkz. (281), STUKENBROCK-TÖPPER, 181.

gönderme yapılır. Solda, kitapların bulunduğu rafın alt kısmında çeşitli nesnelere yer alır ve bunların arasında küçük bir bronz heykelcik görülür. Sağ alt köşede görülen ve Venedik'te müziğin ne denli önemli olduğunu vurgulayan notanın da gerçek olduğu ve çalınabildiği bilinir. Bronz heykelciğin ve notanın kompozisyonda yer alması Carpaccio'nun bir din adamının sanatla da ilgilendiğini göstermek istemesinden kaynaklanmış olabilir. Aynı şekilde sadakatin simgesi olan köpeğin bu resimde yer alması da, Aziz'in hümanist düşünceye olan sadakatının bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

### 5.7.3. Giorgione (c.1478-1510)

Asıl adı Giorgio da Castelfranco olan ve yaşamı hakkında pek az bilgi bulunan Giorgione'nin, Leonardo gibi şiirsel bir dünya düşlediği ve onun resmini yapmayı amaçladığı söylenir.<sup>410</sup> Leonardo gibi müzikle ilgilenmiş bir sanatçı olan Giorgione'nin çok sayıda portre yapmış olduğu bilinmekle birlikte yine Leonardo gibi az sayıda resmi günümüze ulaşmıştır. Vasari, Giorgione'nin Leonardo'dan çok etkilendiğini ve onun yolundan gittiğini belirtir. Vasari'ye göre Giorgione, Leonardo'nun hacim anlayışını taklit etmiş ve buna kendi doğa yorumunu eklemiştir.<sup>411</sup>

Venedikli bir sanat uzmanı olan Marcantonio Michiel (1484-1552), 1525-1543 tarihleri arasında Venedik'te gerçekleştirilen sanat yapıtlarını görmüş ve bunları kaydetmiştir. Bu kayıtlar arasında Giorgione'nin on beş yapıtına da yer vermiş fakat bunlardan sadece üç tanesinin ona ait olduğunu kesin olarak bildiğini ve bu üç resimden ikisinin de başkaları tarafından tamamlandığını belirtmiştir. Michiel'in sözünü ettiği bu iki resim, "Üç Filozof" ve "Uyuyan Venüs"tür ve Michiel'e göre,

<sup>410</sup> Bkz. (224), BECK, 372.

<sup>411</sup> Bkz. (212), VASARI, 2-3.



bunlardan ilki Sebastiano del Piombo (1485-1547) tarafından ikincisi ise Tiziano tarafından tamamlanmıştır.<sup>412</sup>

Giorgione, “Üç Filozof” (R.90) adlı resminde Rönesans hümanizmini konu edinmektedir. Resimde, Aristoteles, İbn-i Sina ve genç bir filozof görülür. Bu genç filozof, diğer ikisine arkasını dönmüş doğaya bakıp yazı yazarken gösterilmiştir. Bu yeni doğa felsefesinin temsil edilmesi anlamına gelmektedir. Aristoteles, burada Antikçağ’ı değil, Ortaçağ’ı temsil eder. Bu bağlamda Rönesans’ın yeni bir dönem olduğu, yeni bir felsefesinin olduğu ve Ortaçağ felsefesi ile ilgisinin olmadığı vurgulanır.<sup>413</sup> Ancak Giorgione’nin bu resmine ilişkin farklı yorumlar da bulunmaktadır. Bunlardan biri, bu üç figürün gördükleri yıldız aracılığıyla İsa’yı ziyaret eden ve ona hediye sunan üç müneccim kral olduğu, diğeri ise insanın gençlik, olgunluk ve yaşlılık çağı olmak üzere üç farklı dönemine işaret eden üç figür olduğu görüşleridir.<sup>414</sup> Yine de bunlar arasında en yaygın olarak kabul edilen görüş, bu üç figürün Aristoteles, İbn-i Sina ve yeni doğa felsefesini temsil ettikleridir.

Giorgione’nin “Fırtına” (R.91) adlı resmi, eleştirmenler tarafından sanat tarihinin en gizemli resimlerinden biri kabul edilir.<sup>415</sup> Aynı zamanda resim, Venedik resminde bir kırılma noktası olarak da yorumlanır. Zira 15. yüzyıl Venedik resminde antik sanattan sadece resimde antik mimari örneklerine yer vermek suretiyle yararlanılırken, 16. yüzyıl Venedik resmine Giorgione’nin “Fırtına”sı ile birlikte doğa gözleminin girdiği ve bunun da bu dönemde gelişen doğa felsefesi ile ilişkili olduğu kabul edilmektedir.<sup>416</sup>

Giorgione bu resmi, bu dönemde Venedik’teki hümanistler arasında yer alan

<sup>412</sup> Linda MURRAY, **The High Renaissance and Mannerism**, 71-72.

<sup>413</sup> Bkz. (256), TOMAN, 388.

<sup>414</sup> Bkz. (412), MURRAY,74 ve bkz. (224), BECK, 379.

<sup>415</sup> Bkz. (412), MURRAY,74.

<sup>416</sup> <http://www.wga.hu>

ve aynı zamanda bir koleksiyoner olan Gabriele Vendramin'in siparişi üzerine yapmıştır. Marcantonio Michiel de, 1530 yılında Gabriele Vendramin'in evinde resmi görerek kayda geçirmiştir.<sup>417</sup> Çocuğunu emziren bir kadının bir çoban tarafından gözlenmekte olduğu ve patlayacak olan fırtınanın adını verdiği resimde figürlerin antikitedeki bir öyküden ya da şiirden alındığı sanılmakla birlikte resmin konusu tam olarak da aydınlatılmış değildir.<sup>418</sup> 1530 gibi erken bir tarihte dahi, resmin kaydını tutan Marcantonio Michiel, resmin konusuna bir açıklık getirememiş ve resmi bir manzara resmi olarak yorumlamıştır.<sup>419</sup>

Giorgione'nin, bazı eleştirmenler tarafından Tiziano'ya ait kabul edilen<sup>420</sup> "Fête Champêtre" (Kır Konseri) (R.92) adlı resminde ise antikiteden yararlandığı kesin olarak bilinmektedir. Giorgione, konuyu antik mitolojiden almış ve bunu Venedik'e uyarlamıştır. Resmin ana teması, Venedik yaşamında önemli bir rolü olan müziktir fakat Giorgione bu müzik temasını işlerken antik mitolojiden de yararlanmıştır. Resimde iki nimfe<sup>421</sup> figürü, iki müzisyen figür ve sağda geri planda gayda çalan bir çoban figürü görülür. İki nimfe figürü, diğer figürlerden çıplaklıklarıyla ayrılırlar ve bu nedenle de Tiziano'nun "Kutsal Aşk Din dışı Aşk" (R.93) adlı resminde olduğu gibi ilahi varlıklar olarak yorumlanırlar. Nimfeler, esin perileri ve ilahi güçler olarak tasvir edilmiştir ve müzisyenler onların çeşmesinden beslenirler.<sup>422</sup> Giorgione de resminde bunu ele almış ve nimfelerden birini, müzisyenlerin sanatını besleyecek olan çeşmeden su doldururken göstermiştir. Sahnenin doğada geçmesi ise, "Fırtına" (R.91) resminde olduğu gibi, dönemin gelişen doğa felsefesinin yansımasıdır. Doğanın niteliksel analizi bu dönemde bir

<sup>417</sup> <http://www.wga.hu>

<sup>418</sup> Bkz. (175), JANSON, 508.

<sup>419</sup> Bkz. (412), MURRAY, 74.

<sup>420</sup> Richard WOLLHEIM, **Painting as an Art**, 310. Ancak resim, bulunduğu Paris Louvre Müzesi Koleksiyonu'nda Giorgione'ye ait olarak geçmektedir.

<sup>421</sup> Nympha, aslında başı örtülü gelin anlamına gelmektedir. Bunlar kırlarda, sularda, ormanlarda yaşayan doğal ve tanrısal varlıkların dışı olanlarına verilen addır. Homeros'a göre Zeus'un kızları olan nympha'lar, ikinci derecede önemli tanrıçalar sayılmakla birlikte, doğa ve insanlar üstünde etkili ve güçlü oldukları bilinmektedir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (49), ERHAT, 219-220.

<sup>422</sup> Edgar WIND, **Pagan Mysteries in the Renaissance**, 143.

yöntem haline gelmiş ve resimlerde de doğa yorumuna gidilmiştir. Giorgione'nin resmi bu anlamda doğa ve insan arasındaki ilişki ve karşıtlık, şiir ve müzik arasındaki ilişki, ilahi varlıklarla ölümlü varlıklar arasındaki karşıtlığı da simgeler ve tüm bunlar Rönesans'ın Antik dönemden miras alıp geliştirdiği doğa felsefesi ve Yeni-Platoncu düşüncenin sonucudur.

#### 5.7.4. Tiziano (c.1477-1576)

Asıl adı Tiziano Vecellio olan sanatçı, 16. yüzyıl Venedik resminin en önde gelen ismi kabul edilir. Başlangıçta Ferrara'da Este Ailesi ve Mantua'da Gonzaga Ailesi için çalışan Tiziano, 1530'ların başında Bolonya'da V. Şarlken (1530-1558) ile karşılaşır. Ondand bir sipariş alır ve ünü giderek artar. 1533'te şövalyelik ve krallık kontu unvanlarını alır. Napoli kral naibine mektup yazan V. Şarlken ondan Venedik'in baş ressamı olarak söz eder. 1545'te Roma'ya gider ve Papalık için çalışmaya başlar.<sup>423</sup>

Tiziano, 16. Yüzyıl Roma Okulu sanatçılarından Raffaello'dan etkilenir. Bu dönemde Raffaello'nun resimleri gravürlerle çoğaltılarak Venedik'e ulaşmıştır ve Tiziano'nun da bunlara sahip olduğu bilinmektedir.<sup>424</sup> Giorgione'nin çalışmaları da Tiziano'yu çok etkiler ve Fondaco dei Tedesci (Alman Deposu) fresklerinde birlikte çalışırlar.<sup>425</sup> Tiziano, Giorgione'nin ölüm tarihi olan 1510 yılı öncesindeki çalışmalarının çoğunu yarım bırakarak Giorgione'nin üslubunu benimser ve Giorgione'nin yarım bıraktığı bazı resimleri tamamlar.<sup>426</sup>

Tiziano'nun antikiteye yaklaşımı, etkilendiği Raffaello'dan ve 16. Yüzyıl

<sup>423</sup> Bkz. (224), BECK, 380.

<sup>424</sup> Bkz. (175), JANSON, 509.

<sup>425</sup> Bu freskler günümüze ulaşmamıştır.

<sup>426</sup> Bkz. (412), MURRAY, 72.

Roma Okulu sanatçılarında farklıdır. Onun yaklaşımı antik heykellerden kopyalar yapıp kompozisyonlarına katmanın ötesinde, Giorgione’de olduğu gibi antik mitolojiyi görselleştirmek olarak yorumlanabilir.

Tiziano’nun “Kutsal Aşk Din dışı Aşk” (R.93) adlı resmi, onun antik mitolojiyi görselleştirdiği resimlerinden biridir. Resimde iki kadın figürü yer alır. Venüs’ü temsil eden bu kadın figürleri bir Roma lahdine dayanırlar ve lahdin arkasında kadın figürlerinin arasında Eros görülür. “Kutsal Aşk Din dışı Aşk”ta Venüs figürlerinden biri kutsal aşkı, diğeri ise dünyevi aşkı simgeler. Ancak burada Hıristiyan değerlerini yani kutsal aşkı temsil eden figürün giyinik, çıplak figürün ise dünyevi yani dindışı aşkı temsil etmesi beklenirken Tiziano, bunun tam tersi bir anlayışla kompozisyonunda çıplak figürü kutsal olarak göstermiştir. Sanatçı, figürün kutsal aşkı ve doğanın kutsallığını temsil etmesi için arkasına bir kilise, buna karşın giyimli figürün arkasına bir şato yerleştirmiştir. Dolayısıyla Edgar Wind’a göre, Tiziano’nun bu çıplak figürü aynı zamanda yalın gerçekliği ve yaradılıştan olan güzelliği sembolize etmektedir.<sup>427</sup>

Tiziano’nun resminde çıplak figürün omzundan aşağıya doğru dökülen kırmızı kumaş, yine Edgar Wind’a göre, onun doğaya olan tutkusunu vurgular.<sup>428</sup> Wind, çıplak figürün omzundan dökülen bu kırmızı kumaş parçasıyla, giyimli figürün giysisinin beyaz rengini karşılaştırdığında da kırmızının baskın bir ton olarak bu kutsal figürü öne çıkardığını belirtir. Ancak ona göre, kırmızı renk ile doğa tutkusuna yapılan gönderme, dindışı aşkı temsil eden figürde de dikkati çeker. Zira bu figürün de sol kolunda ve ayaklarının dibinde kırmızı kumaş parçaları yer almaktadır ve Wind’a göre, Tiziano bu yolla dünyevi bir figürün de doğaya tutkun olabileceğinin altını çizer.<sup>429</sup>

<sup>427</sup> Bkz. (422), WIND, 142.

<sup>428</sup> A.g.k., 143.

<sup>429</sup> A.g.k., 143.

Resimde giyimli figürün eldivenli elinin altında, figürün eliyle örttüğü ve dünyevi zenginliği simgeleyen bir vazo yer alırken, çıplak figürün elindeki yanan ateş ile sonsuz mutluluğun cennette olduğu simgelenir. Yine bu iki figür arasında, çiçek açmak üzere olan ve aşkı simgeleyen bir gül bulunur. Wind'a göre, resimdeki sembolizmi anlayabilmek için bu iki kadının yaslandığı çeşmenin ne tür bir çeşme olduğuna bakmak gerekmektedir.<sup>430</sup> Bu çeşme, bir aşk çeşmesidir ve bunu da çeşmenin arkasında bulunan Eros figürünün varlığı hissettirir. Ancak çeşmenin üzerinde yer alan kabartmalarda aşktan farklı bir konuyla karşılaşılır. Kabartmalarda kırbaçlanan bir adam, saçlarından sürüklenen bir kadın ve dizginlenemeyen, yelesinden kurtulmuş bir at görülür. Edgar Wind, bu noktada resmin aslında Yeni-Platoncu düşüncenin bir yansıması olduğunu belirtir. Çünkü at, Yeni-Platoncu düşüncede tutkunun sembolüdür ve Pico della Mirandola tarafından *amore bestiale* (tutkulu aşk) olarak adlandırılır. Dolayısıyla aşk çeşmesi üzerinde yer alan sahneler, hayvanların tutkularının dizginlenmesi gerektiğini göstermektedir ve Tiziano'nun aşk çeşmesi de bu nedenle, aşkın dizginlenebilir bir şey olduğunu anlatmaktadır.<sup>431</sup> Wind'a göre, çeşmenin kabartmalarında yer alan sahnelerle hayvani tutkular dışlanırken, çeşmede Eros'un oynadığı suyla saflık temsil edilir ve iki Venüs figürünün bu çeşme önünde karşılaşmasıyla Tanrı'nın varlığına gönderme yapılır. Bütün bunlar bir araya geldiğinde ise, simgelenen aşkın yüceliği ve kutsallığıdır.<sup>432</sup>

Tiziano'nun resminin arka planında yer alan manzara, Wind'ın kendi yorumuna göre, dünyanın müziksel bir uyum olarak algılanmasıdır ve bu bağlamda bu manzara, Tiziano'nun Yeni-Platoncu düşüncede önemli bir yeri olan ve evreni müziksel bir uyum olarak tasavvur eden Pythagorasçı öğretiden yararlandığının bir göstergesidir.<sup>433</sup> Resimde, geri planda yer alan manzarada, kutsal aşkı temsil eden figürün arkasında göl kıyısında iki atlı figür köpekleriyle tavşan avlarken

---

<sup>430</sup> A.g.k., 145.

<sup>431</sup> A.g.k., 146-147.

<sup>432</sup> A.g.k., 148.

<sup>433</sup> A.g.k., 151.

gösterilmiştir. Manzaranın sağ köşesinde sevgililer görülür. Avlanan figürlerle sevgili figürlerinin ortasında yer alan çoban figürü, tutku ile iffeti dengelemekle yükümlü koruyucu bir figürdür. Solda, din dışı aşkı temsil eden figürün arkasında ise, yine at üzerinde bir figür ve iki tavşan yer alır. Edgar Wind'a göre bu üç sahne, bizi Antik Yunan mitolojisine götürmektedir: İffetli avcı Artemis <sup>434</sup>, çoban Hermes ve aşk tanrıçası Venüs. <sup>435</sup> Dolayısıyla resimdeki tüm öğeler Tiziano'nun bu resminde antik dünyayı yeniden canlandırdığının ve Yeni-Platoncu düşünceden de yararlandığı için sadece antik dünyayı canlandırmakla kalmayıp antik düşünceden hareket eden Rönesans düşüncesini de anladığına işaret etmektedir.

Tiziano'nun Urbino Düğü Francesco Maria della Rovere'nin oğlu Guidobaldo della Rovere için yapmış olduğu "Urbino Venüsü" (R.94) adlı resmi de onun antik mitolojiden yararlanarak gerçekleştirdiği resimlerinden biridir. Resmin Guidobaldo della Rovere ile Giuliana Varano'nun 1534 yılındaki evlilikleri anısına yapıldığı düşünülmektedir. <sup>436</sup> Resimde aşk tanrıçası Venüs, uzanırken gösterilmiştir. Elinde aşkın simgesi olan gül ve ayaklarının dibinde de hem cinsel şehvetin hem de sadakatin simgesi olan köpek yer alır. <sup>437</sup> Arka planda yer alan iki hizmetkar figüründen biri Venüs'ün mantosunu tutarken, diğeri de sandık içinde bir şeyler ararken gösterilmiştir. Edgar Wind'a göre bu resim de, Tiziano'nun Yeni-Platoncu düşünce ile olan ilişkisini göstermektedir. Zira Wind, resimde hizmetkar figürlerinden birinin taşıdığı mantoyu "kozmetik manto" olarak adlandırır ve bunun göksel Venüs'ü örtmek üzere kullanıldığını belirtir. <sup>438</sup> Wind bu yorumunda, Yeni-Platoncu düşünürlerden Marsilio Ficino'nun Venüs'ü cennetteki zevk figürü olarak tanımlamasından yola çıkar ve Tiziano'nun bu resminde Venüs figürünü yeryüzüne indirdiğini ve kozmik manto ile aynı zamanda yeryüzü zevkine de gönderme

<sup>434</sup> Edgar Wind, metinde Artemis yerine Diana adını kullanmıştır. Yunan mitolojisinde Artemis, Roma'da Diana olarak benimsenmiştir ve bu nedenle metinde de Artemis olarak kullanılmıştır.

<sup>435</sup> Bkz. (422), WIND, 151.

<sup>436</sup> <http://www.wga.hu>

<sup>437</sup> Rose MARIE- Rainer HAGEN, **What Great Paintings Say**, 145.

<sup>438</sup> Bkz. (422), WIND, **Pagan Mysteries in the Renaissance**, 142.

yaptığını belirtir.<sup>439</sup>

1545 yılında Kardinal Alessandro Farnese'nin daveti üzerine Roma'ya giden Tiziano, Ottavio Farnese için, 1544 yılında, Roma'ya gitmeden önce "Danae" (R.95) resmini yapar ve Roma'ya gittiğinde resmi Farnese Ailesi'ne sunar. Konu yine Yunan mitolojisinden alınmıştır. Danae, Argos Kralı Akrisios ile Eurydike'nin<sup>440</sup> kızıdır. Bir bilici, Akrisios'a Danae'den bir torunu olacağını, çocuğun büyüyerek ileride kralı öldüreceğini haber verir. Bunun üzerine Akrisios, Danae'nin insanlarla ilişkisini engellemek için onu tunç kaplı bir odaya kapatır. Fakat Danae'yi elde etmek isteyen Zeus, altın damlası kılığında Danae'yi gebe bırakır.<sup>441</sup> Tiziano burada, Zeus'un altın damlası kılığında Danae'nin üzerine gelişini resimlemiş, kompozisyona bir de aşkın simgesi Eros figürü eklemiştir.

#### 5.7.5.Veronese (1528-1588)

Asıl adı Paolo Calliari olan Veronese, kullandığı yeşil renk olan Veronese nedeniyle bu adla anılır.<sup>442</sup> Bir taş ustasının oğlu olan Veronese, ilk eğitimini amcası Antonio Badile'den almış, daha sonra Giovanni Caroto (1488-1562) atölyesinde çalışmıştır.<sup>443</sup> Daha ziyade ziyafet sahneleriyle ünlenen ve bu sahneleri kendi çağına uyarlayan Veronese'in resimlerinde antik sanatın etkileri ya resimlerde antik mimariden esinlenen Rönesans yapılarının kullanımıyla ya da doğrudan antik mitolojiden konuların seçimiyle kendini göstermektedir.

<sup>439</sup> A.g.k., 142.

<sup>440</sup> Eurydike, Orpheus'un karısı, ağaç perisidir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (49), ERHAT, 110, 229-232.

<sup>441</sup> Bkz. (273), CÖMERT, 25.

<sup>442</sup> Veronese'in Veronalı olması nedeniyle bu adla anıldığına dair görüşler de bulunmaktadır.

<sup>443</sup> Bkz. (256), TOMAN, 409.

1560 yılında Roma'ya giden ve orada antik anıtlardan çizimler yapan Veronese, 1561'de önemli yapıtlarından biri olan Villa Barbaro Volpi'nin duvar resimlerini yapar. Villa Barbaro Volpi, Andrea Palladio'nun bir yapısıdır. 1549-1558 yılları arasında Palladio tarafından inşa edilen yapının duvar resimleri Veronese tarafından yapılmıştır. Palladio, bu yapıda İ.Ö. 100 dolaylarında inşa edilen Roma Fortuna Virilis Tapınağı'nı model almıştır.<sup>444</sup> Veronese de, iç mekan resimlerinde yanılısma tekniğiyle gerçekleştirdiği resimlerde Palladio'nun yuvarlak kemerlerini, Korint düzendeki sütunlarını ve korkuluklarını kullanmıştır. (R.96) Bu yapının dekorasyonunda sadece Palladio'nun antik mimarlık örneklerinden hareket ederek geliştirdiği üslubu dikkati çekmez, antikiteden yararlanma Olimpiya Salonu, Baküs Salonu gibi salonların adlandırılmasında da kendini gösterir.

Veronese'in Palladio ile olan işbirliği, onun ünlü yemek sahnelerinde de görülür. Bunlardan biri de, 1563 yılında Palladio'nun Venedik'teki yapısı San Giorgio Maggiore için yaptığı "Kana Düğünü" dür. (R.97) Palladio, bu yapıda da Antik dönem tapınakları üzerinde yapmış olduğu araştırmalardan yararlanmış ve Veronese de resminin arka planına antik yapıları yerleştirmiştir. Resmin konusu olan Kana Düğünü, aslında İsa'nın mucizelerinden birini anlatan bir öyküdür. Galile'nin Kana kentinde bir düğün yapılacaktır. Düğünde İsa, havarileri ve Meryem de bulunmaktadır. Bir ara, şarabın bittiği anlaşılır ve Meryem İsa'ya şarabın bittiğini söyler. Orada taştan altı küp bulunmaktadır. İsa küplere su doldurmalarını söyler. Küpler suyla doldurulduktan sonra, İsa, küpten bir tas alıp düğün kahyasına götürmelerini ister. Kahya, getirilen suyu tadınca bunun su değil, şarap olduğunu görür.<sup>445</sup> Ancak Veronese'nin resminde bu öyküden ziyade Venedik'in zenginliği ve görkemi yansıtılmıştır. Veronese resimde İsa, Meryem ve havarileri dışında I. François, Tintoretto (1518-1594), Tiziano gibi çağdaşlarına da yer vermiş, Tiziano,

<sup>444</sup> <http://www.boglewood.com/palladio/barbaro.html>

<sup>445</sup> Yahya, 2:1-10'dan aktaran bkz. (273), CÖMERT, 125.



Tintoretto ve kendisini de müzisyen olarak tasvir etmiştir.<sup>446</sup> Bu zengin yemek sahnesi ise, antik dönem üslubundaki tapınaklarla çerçevelenmiştir.

Veronese'in yaşamının son yıllarında Palazzo Ducale için yapmış olduğu "Venedik'in Zaferi" adlı resminde ise, tarihi bir konuyu işlediği fakat bunu antik mitolojiye göndermeler yaparak ele aldığı görülür. (R.98) Resmin yapılmasının nedeni, Venedik'in kazandığı İnebahtı Savaşı'dır (Lepanto Savaşı). 1571 yılında, bir yıl öncesinde Türklerin Kıbrıs'ı almaları nedeniyle İnebahtı Savaşı yapılmış ve savaşı Venedik kazanmıştır. Bu arada 1574 ve 1577 yıllarında Palazzo Ducale'de iki büyük yangın olmuş ve bu nedenle Büyük Toplantı Salonu'nun (Sala dei Maggiore Consiglio) yenilenmesi gerekmiştir. İnebahtı Zaferi ile yangının tarihinin yakınlığı nedeniyle de, bu olayı resimle kutlama olanağı doğmuştur. Salonda tahtın bulunduğu duvarın üzerine Tintoretto, 14. yüzyıla ait bir freskonun yerine cenneti tasvir eden bir tuval yerleştirmiş, Veronese de, Tintoretto'nun "Cennet"inin üzerine "Venedik'in Zaferi"ni resimlemiştir. Veronese resminde Venedik'i alegorik bir kadın figürü olarak temsil etmiştir. Venedik, elindeki ölçüsüyle adaleti, zeytin dalıyla da barışı simgeleyen bir figür olarak kişileştirilmiş ve bir kraliçe gibi taçlandırılmıştır. Venedik figürü, burada tıpkı Venedik'in simgesi olan aslan gibi yüceltilmiştir. Ancak resimde onun İncil yazarı Markos'un sembolü olan kanatlı aslandan daha yukarıda verildiği de dikkati çekmektedir. Resimde adalet figürü, adeta bulutlardan bir taht üzerinde gösterilmiştir. Zafer figürü Venedik'e taç giydirmekte ve bu durum, borazan çalan bir figür tarafından da duyurulmaktadır. Figür, ayrıca Olimposlu tanrı ve tanrıçalar tarafından kuşatılmıştır. Bu da Venedik'in, tanrıların güçlülük, barış, bilgelik, ihsan, özgürlük gibi bir çok erdemi sayesinde bu güce eriştiğini simgelemektedir.<sup>447</sup>

<sup>446</sup> Bkz. (437), R. MARIE- R. HAGEN, 152-157.

<sup>447</sup> Bkz. (256), TOMAN, 413.

## 6. SONUÇ

Antik dönemde, doğayı kavrayıp ona hakim olabileceğini anlayan zihnin evrenle uzlaşmasına bağlı olarak, sanatta doğal form anlayışı hakim olur. Doğal formlardan ölçü ve oranla kavranan ideal bir sanat anlayışını geliştiren antik sanat, Hıristiyanlığın ortaya çıkmasıyla birlikte değişmeye başlar. Ortaçağ'ın başlarına tekabül eden Erken Hıristiyanlık döneminde antik sanat formları bir süre devam etse de, bir süre sonra Ortaçağ'ın Skolastik felsefesiyle örtüşen sanatsal formlar egemen olur.

Aslında Hıristiyan inancına bir öğreti kazandırmak Antik dönem düşünürleri yoluyla olmuştur. Nitekim, Aristoteles bunlardan biri ve en önemlisidir. Bu dönemde tüm gerçekliğin dinde olduğuna inanılır, buna bağlı olarak da deney ile gözlem bir yana bırakılır; insan ve sanat doğadan kopar. İnsan, Ortaçağ'ın öte dünya anlayışı nedeniyle bu dünyanın gerçeklerinden kaçır. Yine öte dünya anlayışına bağlı olarak tin yüceltilirken bir "birey" olarak insan da önemini yitirir. Bu nedenle Ortaçağ resim sanatında figürler gerçek bir mekan içinde verilmez, resimlerde ilahi mekanı ifade eden altın yaldızlı bir fon kullanılır, figürler de hacimden yoksun olarak ele alınır.

Antik sanat formlarına yeniden dönüşün ilk adımı, 14. yüzyılda Nominalizm ile atılır. Nominalizm'de gerçeğin kaynağının artık kitaplarda (tümellerde) olmadığı gerçeğinden hareketle, gerçeğe götürülen yol olarak iç ve dış deney önem kazanmış; deney bilginin temeli olunca, doğa ve insan gözlemi ön plana çıkmış ve bu dış dünya gerçeklerine yönelme, yani dünyayı objektif gözle görme mevcut doğa anlayışını değiştirmiştir. Rönesans'ın doğası, Ortaçağ'da olduğu gibi aşağı değerinde bir varlık alanı olmayıp kendisine doğrudan yönelinen ve kutsallık atfedilen bir alandır.

Rönesans’da doğa anlayışının değişmesinin yanı sıra birey kavramı da gelişir. Rönesans döneminde, 15. yüzyılda Floransa’da kurulan Platon Akademisi’nde birbiri içinde gelişen Hümanizm ve Yeni-Platonculuk, evreni Tanrı ile bir ve aynı olan bir makrokozmoz, insanı ise, Tanrı’nın yarattığı ve evrenin merkezine koyduğu bir mikrokozmoz olarak görmeye başlayınca Rönesans, Ortaçağ’dan farklı olan ve kökenini Antikçağ’da aradığı “birey” kavramını geliştirir. Bireye atfedilen bu önem, Rönesans düşüncesi ve sanatını Ortaçağ’dan farklı ama Antikçağ’a yakın kılar. Platon Akademisi’nden Marsilio Ficino, Platon kaynaklı Eros doktrininden yararlanarak evrenin merkezinin ve ereğinin Tanrı olduğunu ancak insanın da evrenin yetkinliğinin bir temsilcisi olarak merkezi bir konumda bulunduğunu öne sürmüştür. Ficino’ya göre, insanın Tanrı’ya ulaşma isteği Eros ile temsil edilir ve bu istek, Tanrı’nın da insana ulaşma isteği olmazsa olanaksızdır.<sup>448</sup> Ficino’da Eros doktriniyle dile getirilen bu Tanrı’ya karşılıklı yönelme anlayışı, insana yüksek bir değer atfedilmesine ve bireyin kendine olan güveninin artmasına yol açar.

Bireyin önem kazanmasında Nicolaus Cusanus’un, Aristoteles’in Ortaçağ’da kabul gören hiyerarşiye dayalı kozmoloji anlayışını değiştirmesi de etkili olmuştur. Cusanus’un evrenin birliğini savunan kozmoloji anlayışında, yeryüzü ile gökyüzü ayrımı kalktığı için insanın da Tanrı’dan uzaklığı kalkar. Cusanus’un Ortaçağ’ın kozmoloji anlayışına indirdiği darbeyi bir adım daha ileri götürerek mekanik bir evren anlayışı ortaya koyan Giordano Bruno, güneş merkezli bir kozmoloji anlayışı geliştiren Copernicus, Galilei ve Kepler ile insan-doğa birlikteliği yeniden gündeme gelir. Rönesans kozmolojisinin ortaya koyduğu yeni insan-evren anlayışı, “birey”in varlığını vurguladığından, insanın kendine ve evrene bakış açısı değişir. İnsanı evrenin merkezine koyarak, makrokozmosun modeli, yani mikrokozmos olarak ele alan Rönesans’ın ana hedefi, kendinin bilincinde olan insanı oluşturmaktır. Bu bağlamda, önem kazanan akıl, insanın tüm yetilerini geliştirmesi için kullanılır.

---

<sup>448</sup> Bkz. (54), CASSIRER, 133.

Rönesans düşüncesiyle gelişen bu insan-doğa arasındaki uyumlu ilişkiyle birlikte doğal form anlayışı da gündeme gelir. İnsana verilen önemin akli ön plana çıkarmasıyla ve Pythagorasçılar'ın etkisiyle gelişen yeni doğa felsefesine bağlı olarak sanatsal formlarda zihinsel kurgu, oran, ölçü, simetri gibi akla özgü nitelikler önem kazanır. Antikçağ'ın düşünce sistemi Rönesans'ta yeniden ortaya çıkmasıyla ilişkili olarak Rönesans sanatında da Antikçağ'ın form anlayışı yeniden kendini gösterir. Ortaçağ'ın katı, bu dünyadan uzak formları yerini bu dünyaya bağlı, yaşayan formlara bırakır.

Ortaçağ düşüncesinin değişmeye başladığı 14. yüzyıl itibariyle sanat dinsel içeriğini sürdürmekle birlikte form açısından bu dünyaya yönelir. Bu bağlamda 14. yüzyıl Nominalizm'inin etkileri ilk olarak Giotto ve Ambrogio Lorenzetti'de görülür. Giotto'nun resimlerinde figürleri gerçek bir mekana, derinliği olan bir doğa görünümüne ya da bir mimari mekanın içine yerleştirmesi, Nominalizm'e bağlı olarak, nesnelere dünyasına olan ilginin artması ve bu doğrultuda resimde de nesnelere içinde yer aldığı doğanın dikkate alınmaya başlanmasıyla doğrudan ilişkilidir. Aynı şekilde Ambrogio Lorenzetti'nin, Rönesans'ta karşılaşılan bireysellik, çıplak, perspektif ve klasik antikitenin canlandırılması gibi problemlerle yüzleşmesi de Nominalizm'in nesnelere dünyasına verdiği önemle ilişkilidir ve bu bağlamda her iki sanatçı Rönesans'ın öncüsü olmuştur.

15. yüzyıl itibariyle giderek Rönesans sanatında içerik de değişmiş, antik mitolojiden alınan konular, insana dair konular sıkça görülmeye başlanmıştır. Dahası dinsel konular da artık bu dünyada geçmeye başlar. Bir din adamı olan Fra Angelico'nun "Meryem'e Müjde"si, Masaccio'nun "Cennetten Kovuluş"u dini konuların yaşanan dünyada geçmesine, Michelangelo'nun "Son Karar"ı ise, dinsel kişiliklerin de, Rönesans'ın insanı merkeze alan anlayışına bağlı olarak yüceltilmesine verilebilecek en yetkin örneklerdendir.

Rönesans döneminde sanatçıların büyük oranda, kendilerine yönetici aileler ya da 16. yüzyılda olduğu gibi Papalık tarafından verilen siparişler üzerine çalıştıkları aşıkardır. Bu bağlamda Rönesans döneminde kentlerin yöneticileri olan ailelerin sanatla ilgilenmeleri ve antik geçmişe dönme arzuları üzerinde durulmalıdır. Örneğin, 15. yüzyılda Floransa’da Medici Ailesi’nin sanata destek vermesi, Platon Akademisi’ni kurarak burada hem hümanistleri hem de sanatçıları bir araya getirmesi anlamlıdır. Medici Ailesi, Floransa’yı bir merkez yapmak ve bu kentin yöneticisi olarak da kendini yüceltmek istemektedir. Dolayısıyla antik temaların, antik yapıların, kısaca antik sanatın yeniden gündeme gelmesi, bir anlamda tıpkı Antik Roma’da olduğu gibi, kentin görkemini yansıtmak yani propagandasını yapmakla ilişkilidir.

Sonuç itibarıyla, Antikçağ düşüncesi ve sanatı, Ortaçağ’ın Skolastik düşüncesinin çözülmeye başlamasından sonra tekrar gündeme gelmiş; Rönesans düşüncesi ve sanatını da gerek insana atfettiği önemle gerek kozmoloji anlayışındaki değişiklikler sonucu insan ve doğayı bir araya getirmesiyle ve bu yolla bireye verdiği önemin altını bir kez daha çizmesiyle etkilemiş; Rönesans düşüncesi ve sanatı Antikçağ’ın kaldığı yerden işe başlayıp onu bir adım daha ileri götürerek modern çağlara geçişin ilk aşamasını oluşturmuştur.

















PERSICHA



LIBICA



DELPHICA



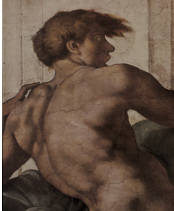


CVMAEA



















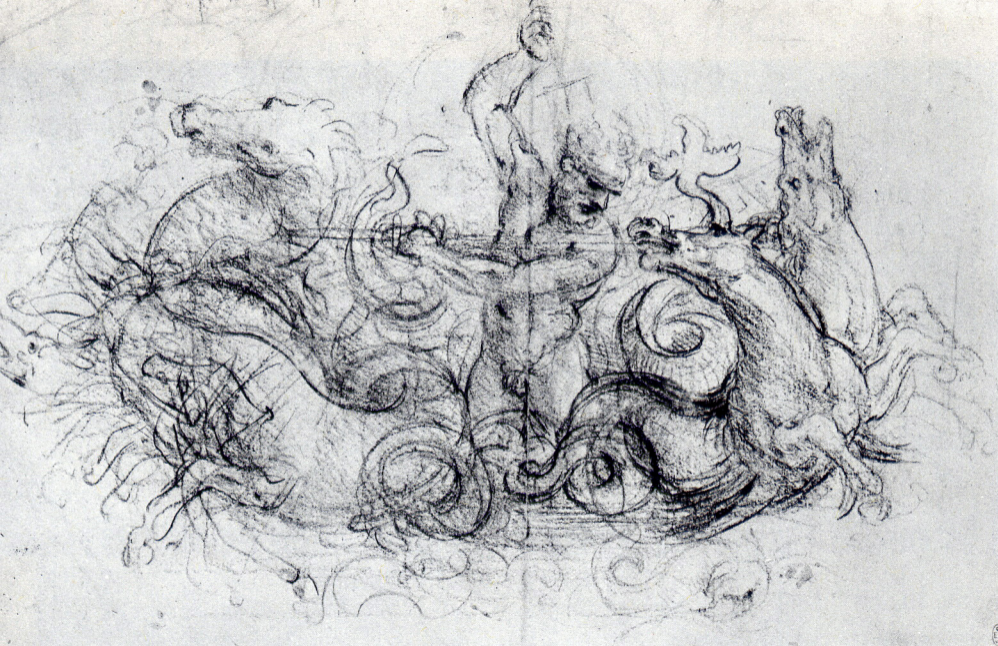




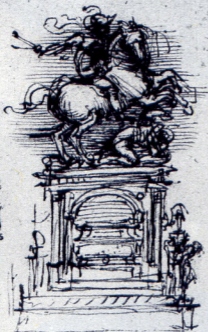














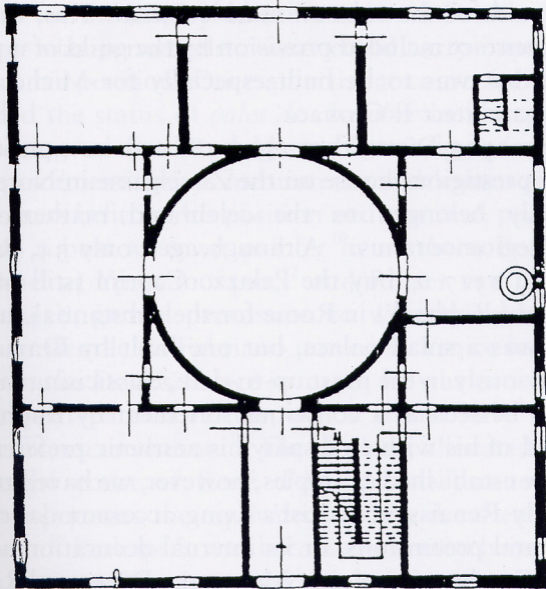






ESSE PAREM

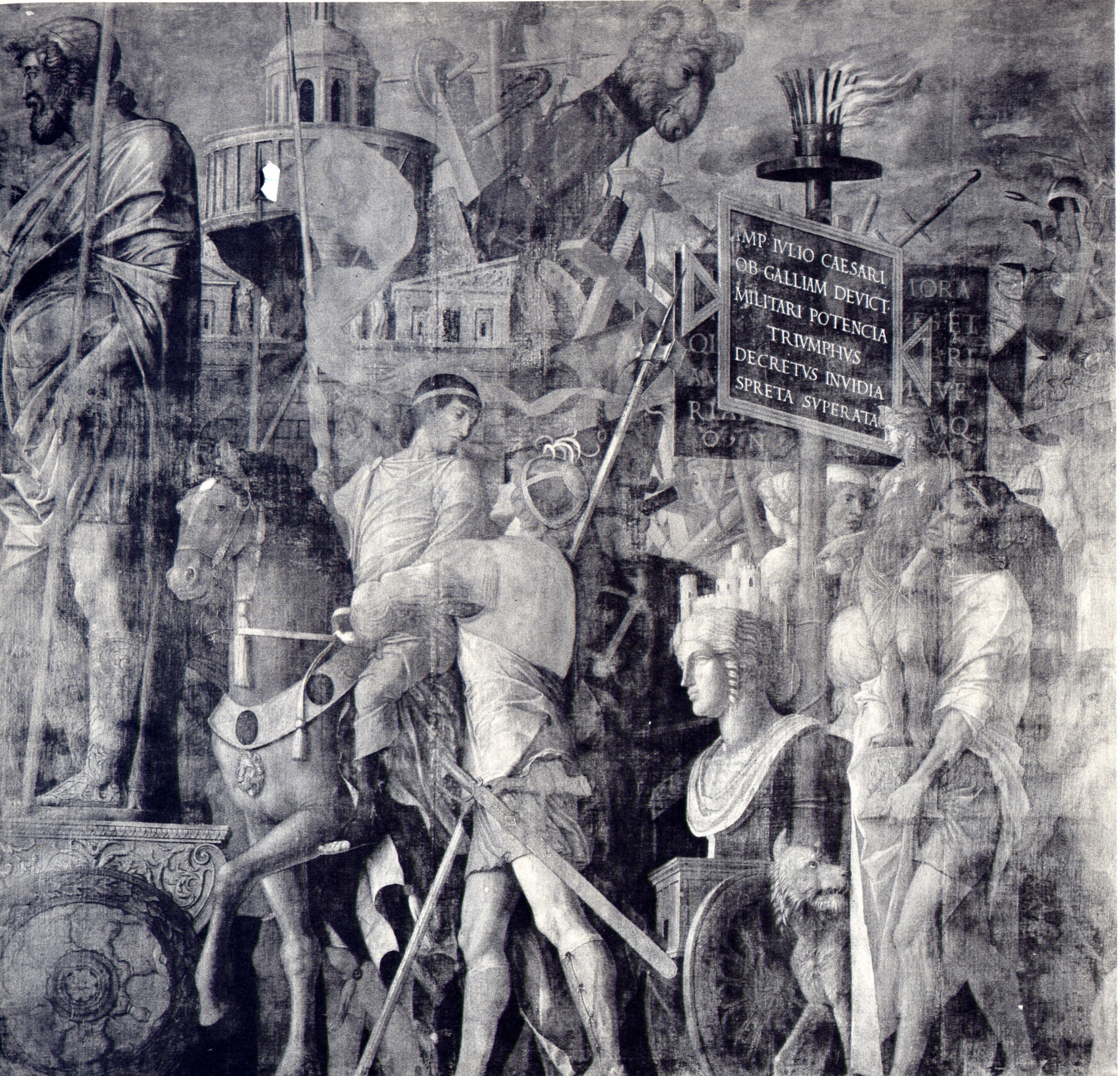












IMP IVLIO CAESARI  
OB GALLIAM DEVICTA  
MILITARI POTENCIA  
TRIVMPHVS  
DECRETVS INVIDIA  
SPRETA SVPERATA

TORA  
ET  
RI  
VE  
MQ





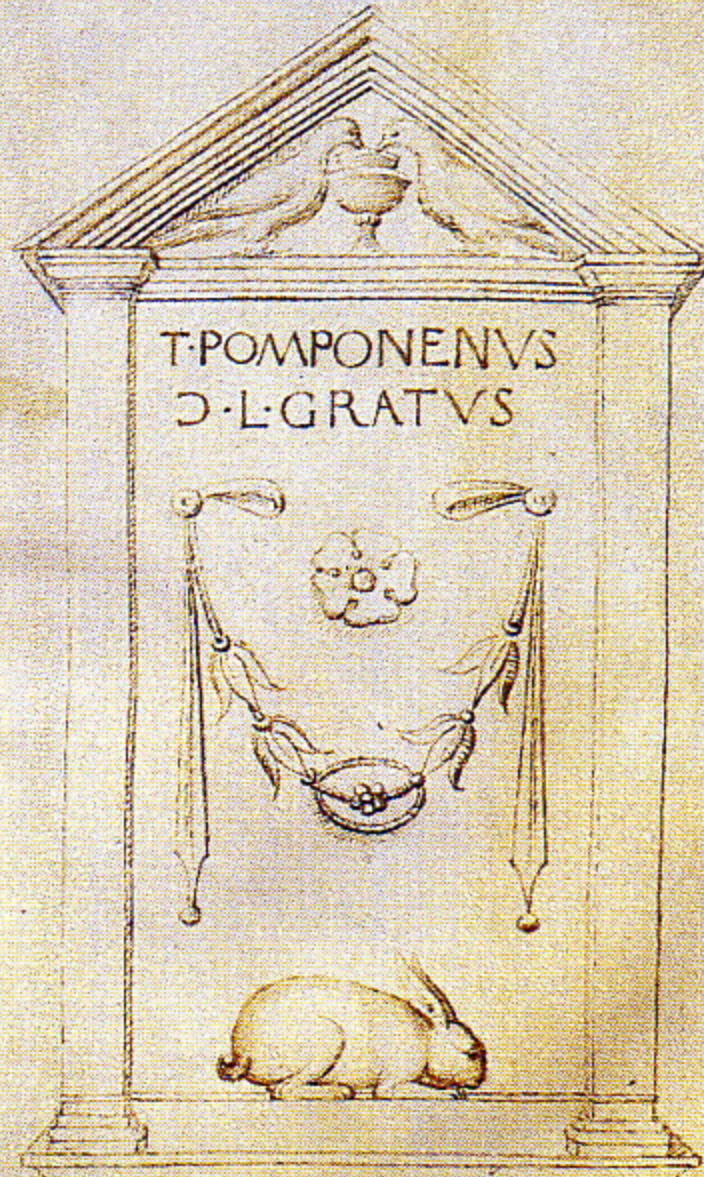
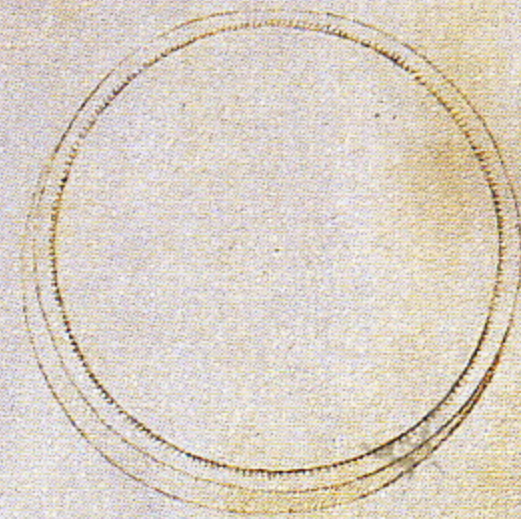
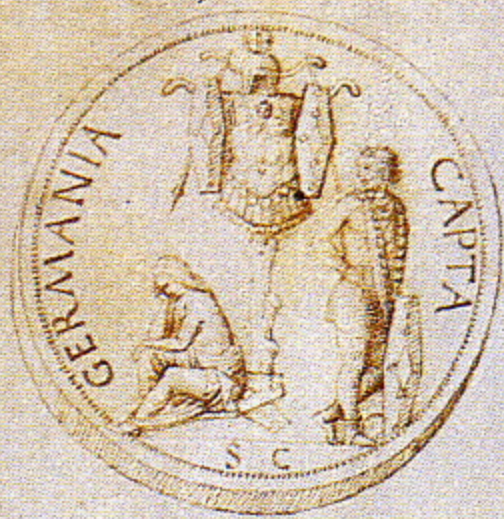




TPVLLIO  
TELINO  
UMIN V  
AV  
LR  
CH

AV  
RO  
VM





METELLIA · PRIMA  
 SIBI · ET  
 P · VALERIO · P · F ·  
 FAB · INGENVO  
 VIRO · SVO  
 P · VALERIO · P · F · PRIMO  
 VALERIAE · P · F · FIRMAE  
 C · VALERIO · P · F · VITALI  
 L · VALERIO · P · F · CELATO  
 FILIIS · SVIS  
 V · F ·

T · PVLLIO  
 T · ELINO  
 IIII · VIRO  
 AVG  
 ALBIA · LL  
 MYRINE  
 SIBI · ET · VIRO  
 V · F

T · POMPONEVS  
 D · L · GRATVS

CLODIAE · C  
 ARCH  
 T · F

M · ACVTIO · M · ROM  
 MARCELLO · C · ACVTI  
 M · F · ROM  
 SEVNI



CLARVS INSIGNI VEHITVR TRIVMPHO •  
QVEM PAREM SVMMIS DVCIBVS PERHENNIS •  
FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER •  
SCEPTRA TENENTEM



QVE MODVM REBVS TENIT SECVNDIS •  
CONIVGIS MAGNI DECORATA RERV •  
LAVDE GESTARVM VOLITAT PER ORA •  
CVNCTA VIRORVM •

















MCCCC  
LXXXV

ENSE CALDENS SOLI MO ROMPEI FVLVI  
AVGVSTVS NVMEN ALTQVEME CONFR  
VRINA DABIT

IN DE PATRE V. MAGNO. HIRCADIE











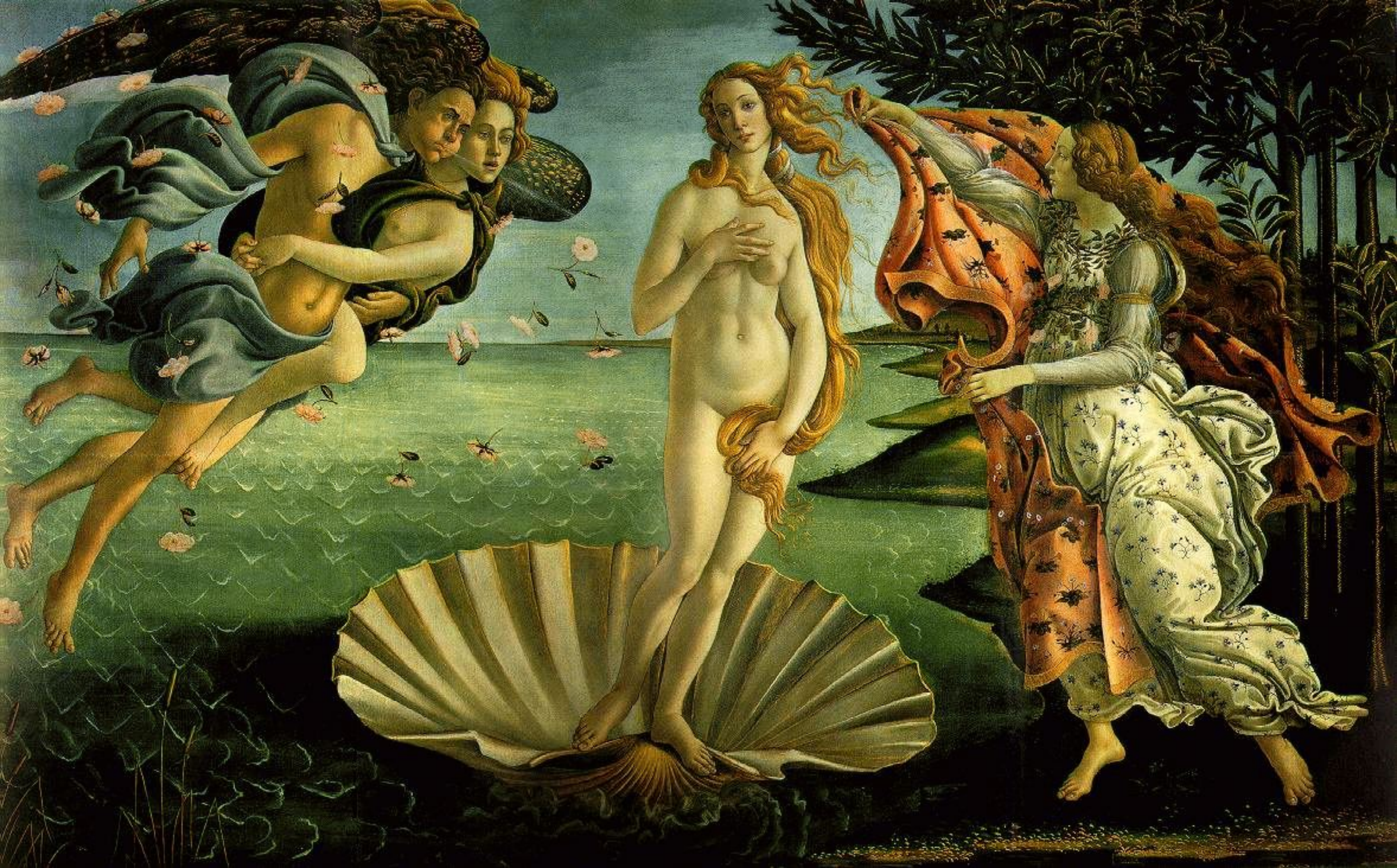










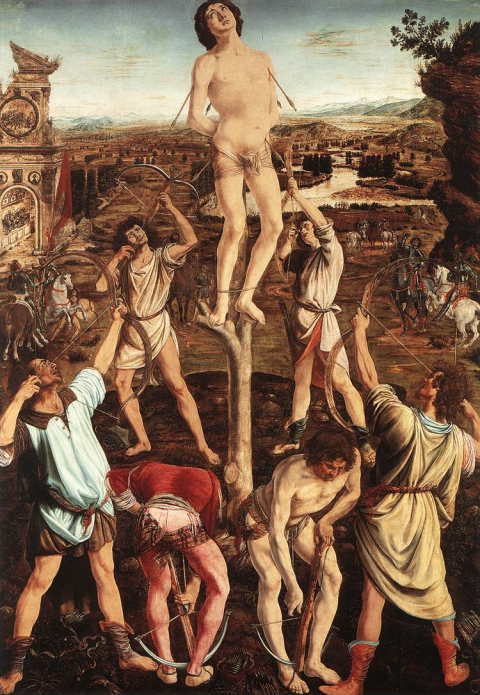
















HI. G. E. A. S. V. E. L. A. E. M. I. N. G. S.  
P. R. A. V. I. R. I. N. S. I. A. S. F. O. R. I. S.  
E. S. T. I. N. D. I. G. N. I. T. A. T. I. O. N. E. M.





IOANNES ACUTVS SECVS BRITANNICVS DVCGAETATISS  
VACAVTISIMVS ET FELMILITARIS PERTISSIMVS HABITVSESI

PAVLI VGIELLI OPVS









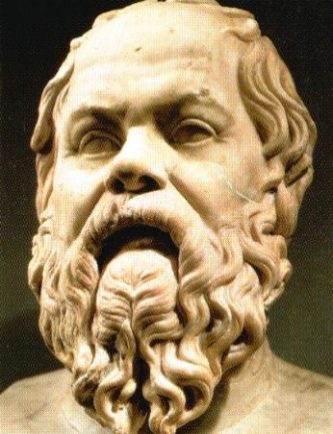






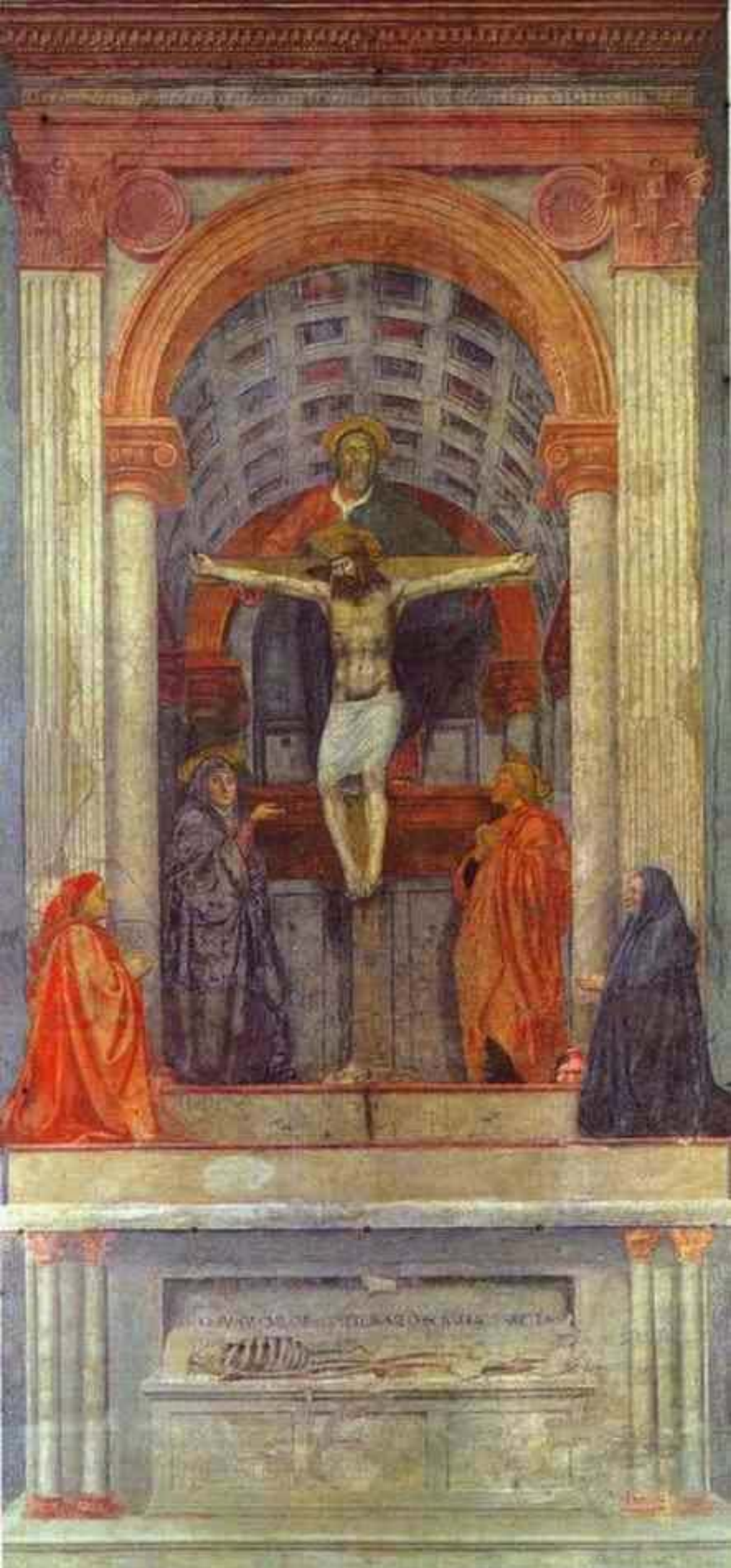












IN ANNO DOMINI MILLESIMO CCCCIMO SEXAGESIMO TERCIATO









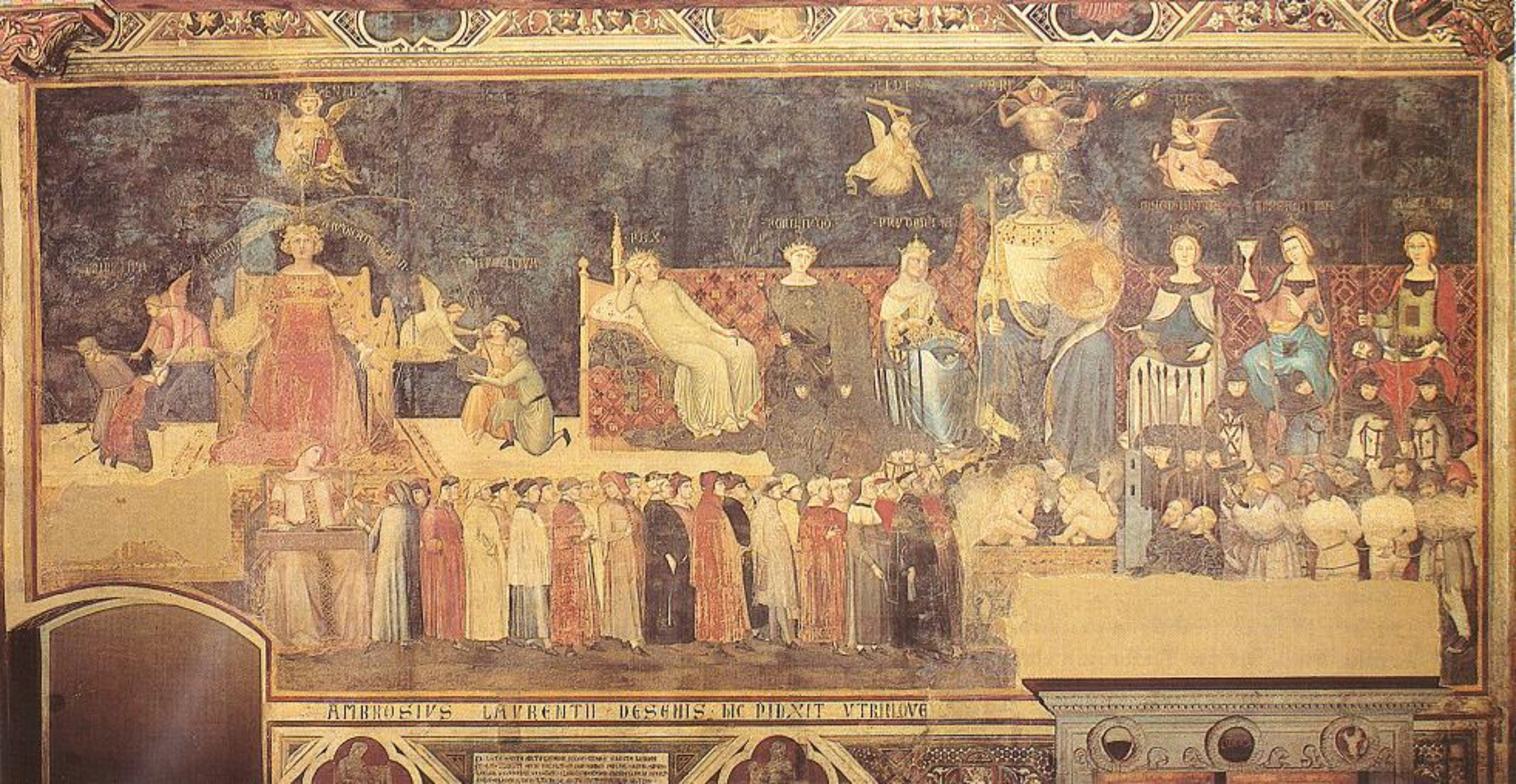
VENÈRE CENTRICE

265









AMBROSIVS LAURENTII DEGENS MC MDXIT VTRINQVE

IN LUCE VITI ET CONDE PROPRIO SIBI SIBI  
VITI VITI VITI VITI VITI VITI VITI VITI  
VITI VITI VITI VITI VITI VITI VITI VITI



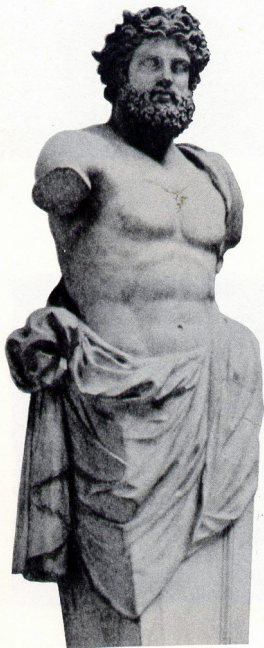


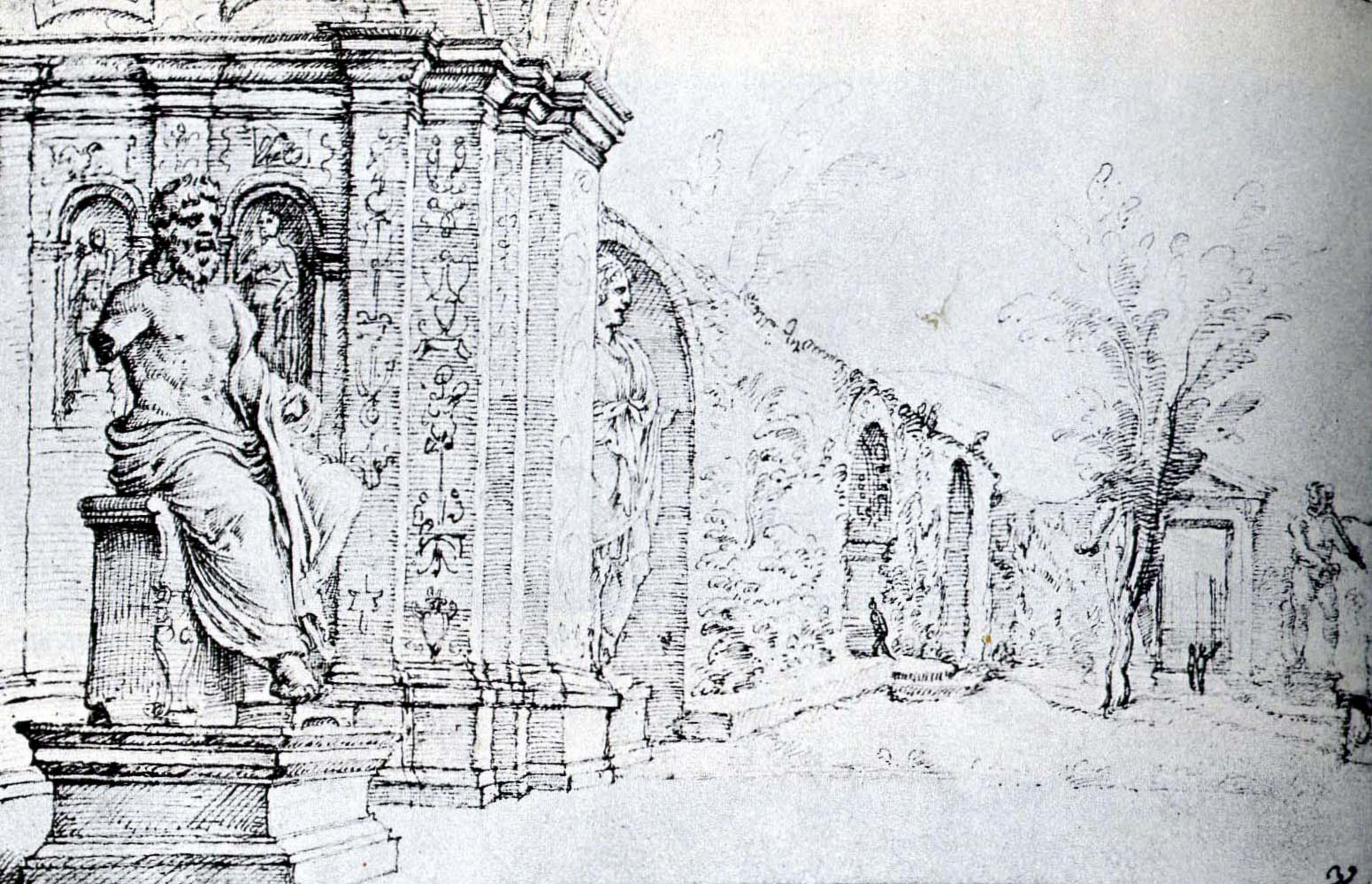


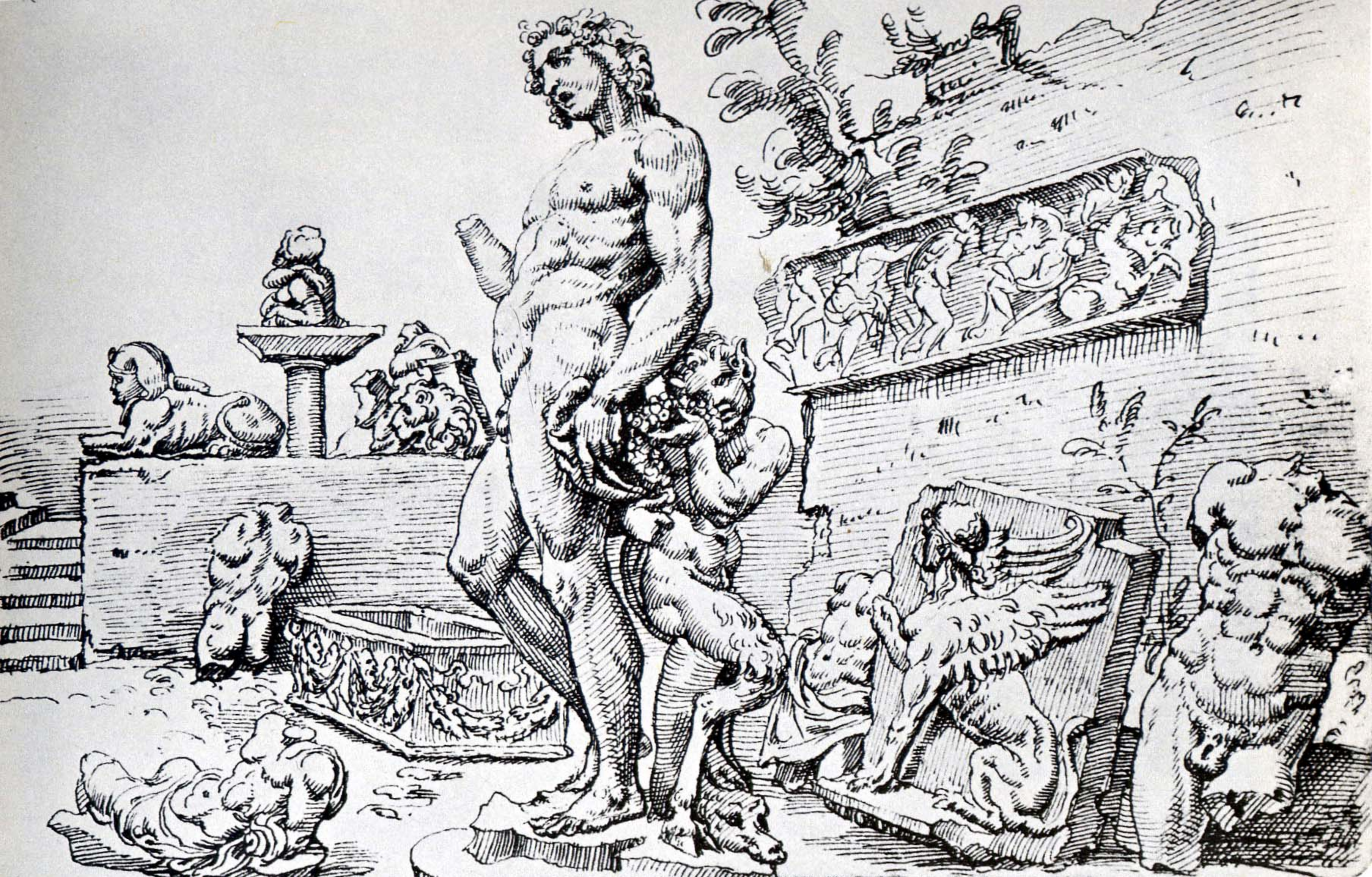




















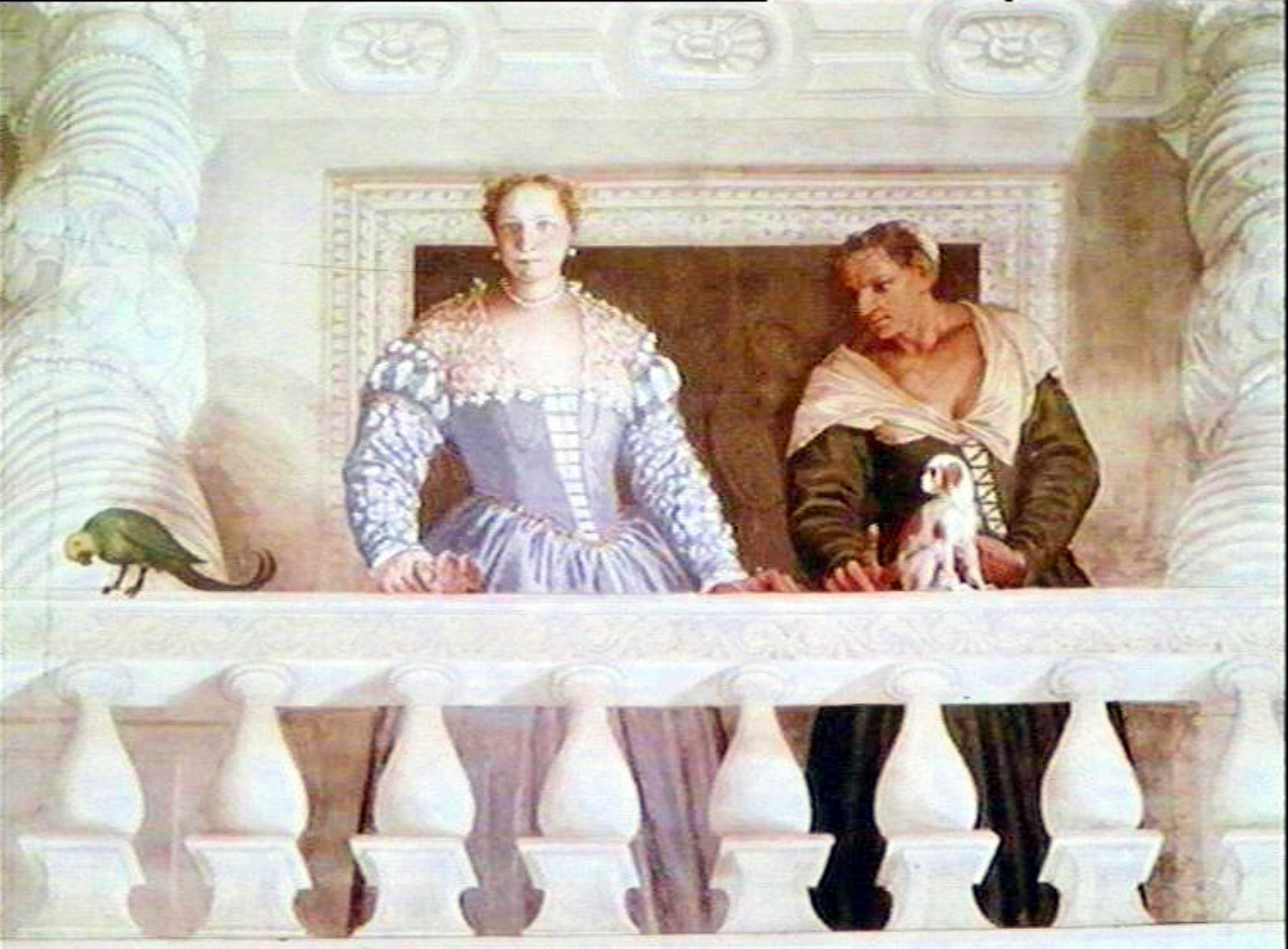
AVG

S P Q R  
OPTIMO  
PRINCIPI

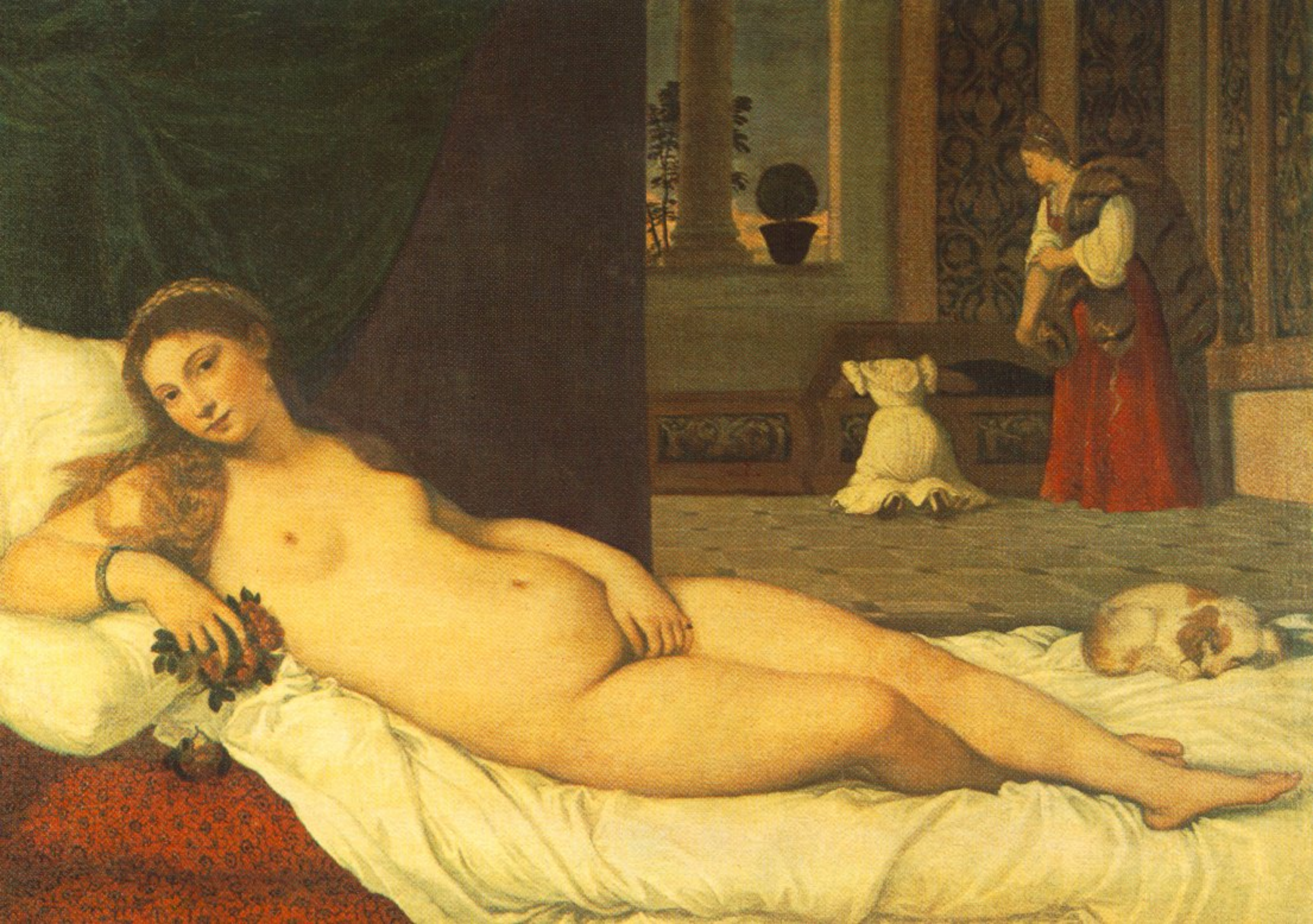
C M D C L  
X X I I I













## 8. KAYNAKLAR

### 8.1. Ansiklopediler

CEVİZCİ, Ahmet (ed.) (2003), **Felsefe Ansiklopedisi**, Etik Yayınları, İstanbul.

HALE, John R. (1995), **Dictionary of the Italian Renaissance**, Thames and Hudson, London.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (2003), “Rönesans Felsefesi”, **Felsefe Ansiklopedisi**, C.5, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (2003), “Dante Alighieri”, **Felsefe Ansiklopedisi Düşünürler Bölümü**, C.1, Remzi Kitabevi, İstanbul.

### 8.2. Kitaplar

ACKERMAN, James S. (1991), **Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture**, MIT Pres, Cambridge, Mass.

AKYÜREK, Engin (1994), **Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

ALBERTI, Leon Battista (1991), **On Painting**, Trans. Cecil Grayson, Penguin Classics, London.

ALIGHIERI, Dante (2001), **İlahi Komedya**, Çev. Feridun Timur, MEB Yayınları, Ankara.

ARISTOTELES (Tarihsiz), **Poetika**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ATTALI, Jacques (1999), **1492**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.

BARKAN, Leonard (1999), **Unearthing the Past Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture**, Yale Univesity Press, New Haven and London.



BAXANDALL, Michael (1988), **Painting and Experience in Fifteenth Century Italy**, Oxford University Press, London.

BEARDSLEY, Monroe C. (1966), **Aesthetics from Classical Greece to the Present Short History**, The Macmillan Company, New York.

BECK, James H. (1999), **Italian Renaissance Painting**, Könemann, Köln.

BERENSON, Bernhard (1966), **The Italian Painters of the Renaissance**, Collins, London.

BLOCH, Ernst (2002), **Rönesans Felsefesi**, Çev. Hüsen Portakal, Cem Yayınevi, İstanbul.

BLUNT, Anthony (1978), **Artistic Theory in Italy 1450-1600**, Oxford University Press, London.

BRINTON, Crane; CHRISTOPHER John B.; WOLFF, Robert Lee (1960), **A History of Civilization, V.1.**, Prentice Hall Inc., New Jersey.

BUMİN, Tülin (1996), **Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza**, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul.

BURCKHARDT, Jacob (1957), **İtalya'da Rönesans Kültürü I, II**, Çev. Bekir Sıtkı Baykal, MEB Yayınları, İstanbul.

BURKE, Peter (2000), **Rönesans**, Çev. Özkan Akpınar, Babil Yayınları, İstanbul.

BURKE, Peter (2003), **Avrupa'da Rönesans: Merkezler ve Çeperler**, Çev. Uygur Abacı, Literatür, Yayıncılık, İstanbul.

CAPELLE, Wilhelm, **Sokrates'ten Önce Felsefe, C.1**, Çev. Oğuz Özgül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1994.

CASSIRER, Ernst (1953), **The Platonic Renaissance in England**, Trans. J.P.Pettegrove, University of Texas Press, Great Britain.

CASSIRER, Ernst (1963), **The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy**, Trans. Maria Domandi, Barnest Noble Inc., New York.

CASSIRER, Ernst (1984), **Devlet Efsanesi**, Çev. Necla Arat, Remzi Kitabevi, İstanbul.

CHASTEL, André (1965), **The Glowing of the Italian Renaissance**, Trans. Jonathan Griffin, Odyssey Pres, New York.

COLLINGWOOD, R.G. (1994), **Doğa Tasarımı**, Çev. Kurtuluş Dinçer, İmge Kitabevi, İstanbul.

COPERNICUS, Nicolaus (2002), **Gökcisimlerinin Dönüşleri Üzerine**, Çev. Saffet Babür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

CÖMERT, Bedrettin (1999), **Mitoloji ve İkonografi**, Ayraç Yayınları, Ankara.

DE WULF, Maurice (1953), **Philosophy and Civilization in the Middle Ages**, Dover Publications, Inc. New York.

ERHAT, Azra (1969), **İşte İnsan Ecce Homo**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ERHAT, Azra (1996), **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

FAURE, Elie (1993), **Yeniden Doğan Sanat**, Çev. Bertan Onaran, Kabalcı Yayınları, İstanbul. (I. Baskı, **Rönesans Sanatı** adıyla, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1979.)

FEBVRE, Lucien (1995), **Rönesans İnsanı**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.

FREEDBERG, S.J. (1993), **Painting in Italy 1500-1600**, Yale University Press, New Haven and London.

FUMAROLI, Marc (2004), **Edebiyat Cumhuriyeti**, Dost Kitabevi, Ankara.

GOMBRICH, Ernst (1972), **Symbolic Images: Studies in the art of the Renaissance**, Phaidon Press, London.

GOMBRICH, Ernst (1998), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GÖKBERK, Macit (2003), **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GRAFTON, Anthony (2004), **Yıldızların Efendisi Rönesans Astrologu Giordano Cardano'nun Yaşamı**, Çev. Zuhâl Bilgin, Kitap Yayınevi, İstanbul.

GREENHILL, Elian Hooper (2004), **Museums and the Shaping of Knowledge**, Routledge, London and New York.

GRÖMLING, Alexandra (1999), **Michelangelo Buonarroti**, Könemann, Köln.

HAGEN, Rainer -HAGEN, Rose-Marie (2000), **What Great Paintings Say**, Taschen.

HALE, John R. (1993), **The Civilization of Europe in the Renaissance**, Harper Collins Publishers, London.

HARTT, Frederick (1987), **History of Italian Renaissance Art**, Thames and Hudson, New York.

HOLT, Elizabeth Gilmore (1957), **A Documentary History of Art Volume I: The Middle Ages and the Renaissance**, Anchor Books, New York.

HOMEROS (2002), **İlyada**, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul.

HUNT, Jocelyn (1999), **The Renaissance**, Routledge, New York and London.

İPŞİROĞLU, Mahzar Şevket (1946), **Avrupa Sanatı ve Problemleri**, C.1, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Mahzar Şevket- EYÜBOĞLU, Sabahattin (1972), **Avrupa Sanatında Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

JACOBI, J. (ed.) (1958), **Paracelcus Selected Writings**, Pantheon Books, USA.

JANSON, H.W. (1991), **History of Art, Vol. II**, Harry N. Abrams, Inc., Prentice Hall Inc., New York.

KAUFMANN, Thomas Da Costa (1993), **The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance**, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

KEMP, M.-WALKER, M. (ed.) (1989), **Leonardo on Painting**, New Haven and London.

**Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit** (1997), Kitabı Mukaddes Şirketi Yayınları, İstanbul.

KOYRÉ, Alexandre (2000), **Bilim Tarihi Yazıları I**, Çev. Kurtuluş Dinçer, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, İstanbul.

KRISTELLER, Paul Oskar (1961), **Renaissance Thought The Classic, Scholastic and Humanist Strains**, Harper&Row Publishers, New York.

KRANZ, Walter (1994), **Antik Felsefe**, Çev. Suad Y. Baydur, Sosyal Yayınları, İstanbul.

KUHN, Thomas S. (1957), **The Copernican Revolution**, Harvard University Press, Cambridge.

LEE, Stephen J. (2002), **Avrupa Tarihinden Kesitler**, Çev. Ertürk Demirel, Dost Kitabevi, Ankara.

LENOIR, Beatrice (2003), **Sanat Yapıtı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

LEONARDO DA VINCI (1992), **Defterler**, Çev. Turhan Ilgaz, Hakan Yılmaz, Hil Yayıncılık, İstanbul.

LERNER, Robert E.-MEACHAM, Standish (and others) (1993), **Western Civilizations**, W.W. Norton&Company, Inc., New York and London.

LEVEY, Michael (1979), **Early Renaissance**, Penguin Books, London.

LEWIS, Francis- Ames (2002), **The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist**, Yale University Press, London.

MACHIAVELLİ (1999), **Hükümdar**, Çev. Selahattin Bağdatlı, Der Yayınları, İstanbul.

MARIE, Rosa- HAGEN Rainer (2000), **What Great Paintings Say**, Könemann, Köln.

MICHELET, J. (1996), **Rönesans**, Çev. Kazım Berker, MEB Yayınları, İstanbul.

MIRANDOLA, Pico della (1965), **On the Dignity of Man**, Trans, C.G. Wallis, The Bobbs-Merrill Company, USA.

MURRAY, Chris (ed.) (2003), **Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century**, Routledge, London and New York.

MURRAY, Linda; MURRAY Peter (1978), **The Art of the Renaissance**, Thames and Hudson, London.

MURRAY, Linda (1988), **The High Renaissance and Mannerism**, Thames and Hudson, London.

ÖNDİN, Nilüfer (2003), **Biçim Sorunu Varlıkta, Bilgide ve Sanatta**, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

PANOFSKY, Erwin (1955), **Meaning in the Visual Arts**, Anchor Books, New York.

PANOFSKY, Erwin (1960), **Renaissance and Resuscitations in Western Art**, Almqvist&Wiksell, Stockholm.

PANOFSKY, Erwin (1967), **Studies in Iconology**, Harper&Row Publishers, New York.

PANOFSKY, Erwin (1995), **Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe**, Çev. Engin Akyürek, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

PATER, Walter (2002), **Rönesans**, Çev. Ahmet Aydoğan, İz Yayıncılık, İstanbul.

PİRİM, Nurettin (ed.) (2005), **Rönesansın Serüveni**, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul.

PLATON (1998), **Devlet**, Çev. Azra Erhat, Samim Sinanoğlu, Suat Sinanoğlu, MEB Yayınları, İstanbul.

PLATON (2001), **Timaios**, Çev. Erol Güney, Lütfi Ay, MEB Yayınları, İstanbul.

PLOTINOS (1956), **The Enneads**, Trans. Stephen Mackenna, Faber and Faber Limited, London.

READ, Herbert (1965), **Icon and Idea**, Shocken Books, New York.

RONAN, Colin (2003), **Bilim Tarihi**, Çev. Ekmeleddin İhsanoğlu, Feza Günergün, Tübitak Akademik Dizi, İstanbul.

RUSSELL, Bertrand (2000), **Batı Felsefesi Tarihi, C.1**, Çev. Muammer Sencer, Say Yayınları, İstanbul.

RUSSELL, Bertrand (2000), **Batı Felsefesi Tarihi, C.2**, Çev. Muammer Sencer, Say Yayınları, İstanbul.

SHINER, Larry (2004), **Sanatın İcadı**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

SKINNER, Quentin (1999), **Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi: Ambrogio Lorenzetti**, Çev. Erol Öz, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

SMITH, Preserved (2001), **Rönesans ve Reform Çağı Bir Sosyal Arka Plan Çalışması**, Çev. Serpil Çağlayan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

STUKENBROCK, Christiane; TÖPPER, Barbara (1999), **1000 Masterpieces of European Painting from 1300 to 1850**, Könemann, Köln.

SUMMERSON, John (1991), **The Classical Language of Architecture**, Thames and Hudson, London.

ŞENEL, Alaeddin (2004), **Siyasal Düşünceler Tarihi**, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.

TANSEY, Richard G.-KLEINER, Fred S. (1997), **Gardner's Art Through the Ages**, Harcourt Brace College Publishers, New York.

THOMPSON, James Westfall (and others) (1959), **The Civilization of the Renaissance**, Ungar, New York.

THOMSON, George (1997), **İlk Filozoflar**, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul.

TOMAN, Rolf (ed.) (1995), **The Art of the Italian Renaissance**, Könemann, Spain.

TOYNBEE, Arnold (1975), **Tarih Bilinci**, Çev. Murat Belge, e Yayınları, İstanbul.

TUNALI, İsmail (1996), **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TUNALI, İsmail (1996), **Grek Estetik'i**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

VASARI, Giorgio (1926), **Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects**, ed. E.W. Blashfield, A.A.Hopkins, Volume I, New York.

VASARI, Giorgio (1926), **Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects**, ed. E.W. Blashfield, A.A.Hopkins, Volume II, New York.

VASARI, Giorgio (1926), **Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects**, ed. E.W. Blashfield, A.A.Hopkins, Volume III, New York.

VASARI, Giorgio (1926), **Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects**, ed. E.W. Blashfield, A.A.Hopkins, Volume IV, New York.

VERMEULE, Cornelius (1964), **European Art and the Classical Past**, Harvard University Press, Cambridge and Massachusetts.

WEBER, Alfred (2001), **Felsefe Tarihi**, Çev. Vehbi Eralp, Sosyal Yayınları, İstanbul,

WEISS, Roberto (1969), **The Renaissance Discovery of Classical Antiquity**, Humanities Press, New York.

WIND, Edgar (1968), **Pagan Mysteries in the Renaissance**, Faber and Faber Limited, London.

WOLHEIM, Richard (1987), **Painting as an Art**, Thames and Hudson, London.

WOODFIELD, Richard (ed.) (1996), **The Essential Gombrich Selected Writings on Art and Culture**, Phaidon Press, London.

MILLEN, Ronald- WOLF Robert Erich (1968), **Renaissance and Mannerist Art**, Harry N. Abrams Inc., New York.

WÖLFFLIN, Henri (1953), **Classic Art:an introduction to the Italian Renaissance**, Trans. Peter and Linda Murray, Phaidon Pres, London.

ZEKİYAN, Bogos (1982), **Hümanizm Düşünsel İçlem ve Tarihsel Kökenler**, İnkılap ve Aka, İstanbul.

ZELLER, Eduard (2001), **Grek Felsefesi Tarihi**, Çev. Ahmet Aydoğan, İz Yayıncılık, İstanbul.

### 8.3. Makaleler

AGOSTON, Laura (2000), “Concepts of Beauty in Renaissance Art”, **The Art Bulletin**, Vol.82, Iss.4, December: 768-771.

BAROLSKY, Paul (1998), “As in Ovid, So in Renaissance Art”, **Renaissance Quarterly**, Vol.51, Iss.2, Summer:451-475.

BATUR, Enis (1988), “Yeniden Doğuş: Eski’den Doğuş Rönesans Tanımları ve Yorumları”, **Gergedan**, S.13,Mart: 19-22.

BERGSTEIN, Mary (2002), “Donatello’s Gattamelata and its humanist audience”, **Renaissance Quarterly**, Vol.55, Iss.3, Autumn: 833-869.

ÇOTUKSÖKEN, Betül (1988), “Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi Temel Bilgiler”, **Gergedan**, S.13, Mart: 35-45.

ERDOĞDU, Figen Furtuna (2004), “A Brief History of European Antiquarianism Until the 18th Century”, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.3, No. 2: 81-88.

HALL, James (2003), “Michelangelo Buonarroti”, **Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century**: 64-70.

HAUSER, Arnold (1988), “Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu”, Çev. Ahmet Cemal, **Gergedan**, S.13, Mart 1988: 118-131.



HUGHES, Robert (2001), "When Beauty was Virtue: The great Italian portraits of women were dream images. But truthful likenesses? No", **Time**, V. 158, i.27, December: 91-96.

HUIZINGA, John (1988), "Rönesans Sorunu", Çev. Zeynep Küpüşoğlu, **Gergedan**, S.13, Mart: 28-34.

İNANKUR, Zeynep (2002), "Resimde Dans", **Sanat Dünyamız**, S. 85, Güz: 159-167.

KURAN, Aptullah (1988), "İtalyan Rönesans Mimarisi", **Gergedan**, S.13, Mart: 162-164.

NICHOLS, Tom (2000), "The Aesthetics of Italian Renaissance Art. A Reconsideration of Style", **British Journal of Aesthetics**, Vol. 40, Iss.4, October: 500-504.

O'NEILL, Mary, "Virtue and Beauty: The Renaissance Image of the Ideal Woman", **Smithsonian**, Sept. 2001: 62-70.

PANOFSKY, Erwin (1988), "Rönesans:Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?", Çev. Ömer Madra, **Gergedan**, S.13, Mart: 22-26.

PANOFSKY, Erwin (1988), "Rinascimento dell'Antichità: On Beşinci Yüzyıl", Çev. Ömer Madra, **Gergedan**, S.13, Mart: 84-90.

POUND, Ezra (1988), "Rönesans: Bütün Eleştiri Klasığı Tanımlama Yolunda Bir Çabadır", Çev. Ömer Madra, **Gergedan**, S.13, Mart: 62-66.

#### 8.4. Web Siteleri

GÜÇSAV, Gonca, "Atina Okulu", <http://www.dergi.org/012000/1302.htm>

ÖNDİN, Nilüfer, (2005), "Rönesans Döneminde Tinsel Mülkiyet Kavramının Gelişimi ve Sanatçı Hakları", **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, [www.e-soder.com](http://www.e-soder.com), C.3, S.11, Kış: 84-91.

PATER, Walter, "Conclusion to Renaissance", <http://www.trillhome.com/pater/renaissance/conclusion.html>

[http://wwar.com/masters/1/lomazzo-giovanni\\_paolo.html](http://wwar.com/masters/1/lomazzo-giovanni_paolo.html)

<http://www.boglewood.com/palladio/barbaro.html>

<http://www.wga.hu>

## 9. ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında İstanbul’da doğan Burcu Pelvanoğlu, 1998-2002 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nde eğitim görmüş ve 2002 yılında “Hale (Salih) Asaf’ın Yaşamı ve Sanatı” konulu teziyle buradan mezun olmuştur. Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans öğrenimine başlayan Pelvanoğlu, 2002 yılı itibariyle Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat kürsüsünde görev yapmaktadır. Pelvanoğlu’nun Türk Resmi ve Heykeli üzerine yapmış olduğu araştırmaları çeşitli dergilerde yayınlanmakta ve sanal ortamda sergiler halinde sunulmaktadır.