

T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

**BAROK SANAT'TA HELENİSTİK ETKİ
VE
HAREKET OLGUSU**

Hatice KAYA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İstanbul 2019



ALTINBAŞ
ÜNİVERSİTESİ

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

BAROK SANAT'TA HELENİSTİK ETKİ

VE

HAREKET OLGUSU

Hatice KAYA

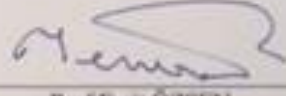
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı:

Prof.Ferit ÖZŞEN

Unvan Ad SOYAD

Eş Danışman



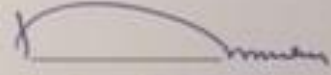
Prof.Ferit ÖZŞEN

Danışman

Komite Üyeleri (İlk isim jüri başkanına, ikinci isim tez danışmanına aittir.)

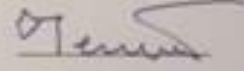
Prof.Dr.Nurcan PERDAHÇI

Güzel San.Fak.,Altınbaş Ün.,



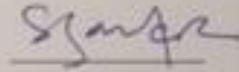
Prof.Ferit ÖZŞEN

Güzel San.Fak.,Altınbaş Ün.,

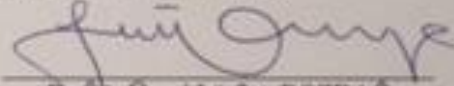


Dr.Öğr.Üyesi.Sedat BALKIR

Güzel San.Fak.Mimar Sinan
Üni.



Bu çalışma bir Yüksek Lisans/Doktora tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.



Dr.Öğr.Üyesi Lütfiye BOZDAĞ

Anabilim Dalı Başkanı

Sosyal Bilimler Enstitüsü onayı: 30.15/2019



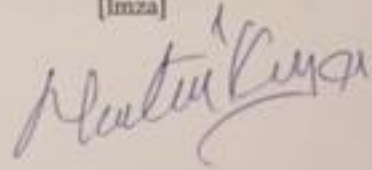
Dr.Nur Bülül KAVAKLI BIRDAL

Enstitü Müdürü

Bu dokümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağlı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve özgün olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.

Hatice KAYA

[İmza]



İTHAF

Bu tezimi, maddi manevi sürekli yanımda olan aileme ithaf ediyorum.

Ayrıca, tezimin danışmanlığını kabul edip, deneyimi, bilgisi ve paha biçilemez vaktinden zaman ayırıp yanımda olan, yol gösteren hocam Prof. Ferit ÖZŞEN'e ve Sanat eğitimim süresince her zaman yanımda olan, zarif ve sabırlı kişiliğiyle ihtiyacım olduğunda bana sarfettiği tekbir cümle ile ben de sonsuz ufuklar açan hocam Prof.Dr. Nurcan PERDAHÇI'ya teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET
BAROK SANAT'TA HELENİSTİK ETKİ
VE
HAREKET OLGUSU

Hatice Kaya

Yüksek Lisans, Sanat ve Tasarım, İstanbul Altınbaş Üniversitesi

Danışman:

Prof. Ferit Özşen

İnsanoğlu, varoluş tarihinin başlangıcından günümüze kadar, kendini ve duygularını ifade etmek için çeşitli yollar aramıştır.

Bu araştırmada; insanoğlunun kendini ve duygularını ifade etmek için kullandığı Plastik Sanatların gelişim süreci incelenmiştir. İnsanın gelişimi; toplumsal, kültürel ve ekonomik yapı bağlamında araştırılıp, Plastik Sanatlara etkisi tespit edilmeye çalışılmıştır. İnsanoğlunun inanç sistemi, akıl yürütme denemeleri ve bilimsel olarak hayata, doğaya bakışı, ifade aracı olan sanatla birebir ilintili olduğu gözlemlenmiştir.

İnsanın bireysel ve kültürler arası etkileşimi, birey olarak kendini ve ait olduğu toplumun gelişimini de etkilemiştir. Etkileşim, ifade aracı olan sanatı da geliştirip, zenginleştirmiştir. Sanat ve sanatçı belirli dönemlerde dinin yasaklarına tabi olarak, belirli dönemlerde de dinin çizdiği çerçeve doğrultusunda üretim yapmış olsa da, gelişim sürecini sürekli devam ettirmiştir. Sanatçı, yaşadığı dönemin ve toplumun bir aynası olarak kültürünü, ekonomisini ve inanç sistemini eserlerine yansıtmıştır.

Toplumlar belirli periyotlarda, kimi zaman ilerleme göstererek, kimi zaman durağanlaşarak, içinde bulunduğu süreç ne olursa olsun hep yeni arayışlara yönelmişlerdir. Hayatta kendine yön bulan bu döngünün, sanatta da var olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu araştırma dört bölümde oluşmaktadır. Birinci bölümde Yunan toplumu ve kültürü, ikinci bölümde Roma İmparatorluğu, nc bölümde Ortaçağ Avrupası ve dördüncü bölümde Barok Sanatı incelenmiştir. Özellikle, Helenistik dönemdeki sanat yorumlarında kullanılan hareket olgusunun, Geç Rönesans ve Barok Sanatındaki yansımaları tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu noktada, Geç Rönesans'tan bahsedilme nedeni, hiçbir değişimin birdenbire olmadığının, belirli bir hazırlık dönemi geçirmesi gereğinin göz önünde bulundurulmasından kaynaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Helen, Barok, Sanat, Hareket, Olgu, Felsefe



ABSTRACT
HELLENISTIC PERIOD IMPACT
AND
MOVEMENT PHENOMENON IN BAROQUE ART

Hatice Kaya

Master Degree, Art and Design, İstanbul Altınbaş University

Advisor :

Prof. Ferit Özşen

Mankind had been looking into many creative ways to express themselves and their feelings since the beginning of life on earth.

This research aims to provide a collective study for the evolution of plastic arts where mankind used to express themselves and their inner feelings into reality. In this study the author will attempt to investigate into the development of humanity from sociological, cultural and economical perspectives and its impact into plastic art. Mankind's belief system, their reasoning and scientific view of life and nature are all observed to be related to art which is a form of expression.

Mankind's individual and cross-cultural interaction lead into one's own personal development as well as society's further advancement. This interaction also develops the art, which is an expressive form of interaction, and enriches it further. Art and artist both continued to develop further although they produced either by being subject to (obeying) religious laws or by following religiously accepted principles in society at any given period in time. The artist was always a mirror for his/her society and era and reflected its cultural, economical and belief system in his/her work.

At different periods in history, societies have always advanced every part of life; however, they stayed stable and stagnant at times and then continued to look for new ways to develop further.

This research consists of four main sections. This thesis investigates into Greek society and culture in the first section, The Roman Empire in the second section, Medieval (The Middle Ages) Europe in the third section and Baroque Art in the fourth section where this research specifically makes an attempt to determine the Movement Phenomenon impact, widely used

in the Hellenistic Period, onto Late Renaissance and Baroque Art. This study especially mentions Late Renaissance to emphasize the fact that any development or change does not occur all of sudden, it will require a substantial amount of preparation period.

Keywords: Hellenistic, Baroque Art, Movement, Phenomenon, Philosophy

İÇİNDEKİLER

İTHAF	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ	xi
RESİM LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1
1. YUNAN TOPLUMU VE KÜLTÜRÜ	4
1.1. Yunan Kabile Sistemi.....	4
1.2. Yunan Dini Yapısı ve Mimarisi	7
1.3. Yunan Felsefesi	12
1.4. Yunan Sanatı	18
1.5. Helen İmparatorluğu.....	33
2. ROMA İMPARATORLUĞU	53
2.1. Roma İmparatorluğu Felsefesi	54
2.2. Roma imparatorluğu Dini ve Mimarisi	55
2.3. Erken Hristiyan Sanatı.....	64
2.4. Bizans İmparatorluğu	69
3. ORTAÇAĞ	70
3.1. Ortaçağda Dini Yapı ve Felsefe	70
3.2. Ortaçağ'da Mimari ve Sanat.....	75
3.2.1 Gotik Sanat	84
4. RÖNESANS	90
4.1. Rönesans'ta Felsefe	90
4.2. Rönesans'ta Mimari	92
4.3. Rönesans'ta Sanat.....	95
4.4. Kuzey Ülkelerinde Rönesans	110
4.5. Hümanizma ve Reform	111
4.6. Maniyerizm	112

5. BAROK SANAT	114
5.1. Barok Sanat'ta Mimari	116
5.2. Barok Sanat'ta Heykel ve Resim.....	121
5.3. Barok Sanat'ın Etkilediği Ülkeler	128
6. BAROK SANAT'TA HAREKET OLGUSU.....	137
SONUÇ	140
KAYNAKÇA.....	145



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Dağkeçisi Dansı, Yontmataş Çağı Geyik Boynuzu	5
Şekil 2. Artemis Tapınağı, Korfu, M.Ö.580 Civarı.....	10
Şekil 3. Artemis Tapınağı Alınlığı, Korfu, M.Ö:580 Civarı.....	10
Şekil 4. İktinos Parhenon Tapınağı, M.Ö.450 Civarı.....	11
Şekil 5. Ganimeses'in Kaçırılışı, M.Ö.470 Civarı. Pişmiş Toprak, h:180 cm	20
Şekil 6. Attika'dan Siyah Figürlü Tyrhen Amphora, M.Ö.560 Civarı	21
Şekil 7. Vulci'den Kırmızı Figürlü Attika Amphora, M.Ö.500 Civarı	21
Şekil 8. Kırmızı Figürlü Attika Çan Krateri, M.Ö.420 Civarı	22
Şekil 9. Savaşa Hazırlanan Genç, Kırmızı Figürlü, Euthymedes İmzalı, M.Ö.510-500 Civarı	23
Şekil 10. Eretria'dan Kırmızı Figürlü Attika Pyksis'i, M.Ö.350 Civarı	24
Şekil 11. Vulci'den Douris Ressamının Boyadığı Attika Kâsesi, M.Ö.480 Civarı.....	24
Şekil 12. Olimpia Zeus Tapınağı Mermer Metop Kabartması Rekonstrüksiyonu.....	26
Şekil 13. Olimpia Zeus Tapınağı Batı Alınlığı, M.Ö.460 Civarı	27
Şekil 14. Disk Atıcısı (Discobolos), M.Ö.450 Civarı, Roma Dönemi Kopyası, Mermer, h:155cm.....	28
Şekil 15. Doryphore, Polycléte, M.Ö.440 Civarı, Roma Dönemi Kopyası, h:212 cm	29
Şekil 16. Parthenon Tapınağı, M.Ö. 447-438 Civarı	30
Şekil 17. Parthenon Tapınağı Firizleri, Alçak Kabartma, M.Ö. 447-438 Civarı	30
Şekil 18. Melos Afrodite'si (Milo Venüsü), M.Ö. 200 Civarı. Mermer, h:202 cm.....	32
Şekil 19. Belvedere Apollon'u, M.Ö. 350 Civarı. Roma Dönemi Kopyası. Mermer, h: 224 cm	32
Şekil 20. Hermes Ve Çocuk Dionysos, Praksiteles, M.Ö. 340 Civarı. Mermer, h:213 cm	33
Şekil 21. Büyük Sunak, Kuzey Kanat. Deniz Tanrıları Nereus Ve Okeanus, M.Ö. 160 Civarı	36
Şekil 22. Büyük Sunak. Doğu Firizi. Gigant, Athena, Gaia (Toprak), Nike. M.Ö: 160 Civarı.....	37
Şekil 23. Laokoon Ve Oğulları Heykel Gurubu. M:Ö: 175-150 Civarı. Mermer, h: 242 Cm.	39
Şekil 24. Dresten İskenderi, M:Ö. 330, h: 39 Cm.....	40
Şekil 25. Erbach İskenderi, M.Ö. 330, h: 35 cm	40
Şekil 26. Poseidippos, Komedia Şairi, M.Ö. III.Yy, h:147 cm	42
Şekil 27. Apoksyomenos (Temizlenen Sporcu). Lysippos'un Yaptığı Orjinalin Kopyası. h: 205 Cm.....	43
Şekil 28. Ephesos'dan Temizlenen Sporcu. M.Ö.IV: Yy Sonları, Orjinalin Bronz Kopyası. h: 192 cm.....	44
Şekil 29. Delphoi'den Daokhos Anıtı, M:Ö. 338-6. Rekonstrüksiyon (E.Gardner, K.Smith)	45
Şekil 30. Terme Boksörü (Çizik Ve Yaralar Bakır Kakma). Bronz, M.Ö II-III Yy, h: 120 Cm	45

Şekil 31. Farnese Boğası Veye Dirke. Helenistik Kompozisyonun Roma Kopyası, h: 370 cm	46
Şekil 32. Pergamon'daki Yuvarlak Kaide. Büyük Galatlar Rekonstrüksiyon.....	47
Şekil 33. Büyük Galatlar Gurubu. M.Ö: 220 Cıvarı, H: 211 cm. Galat Lideri Ve Karısının İntşarı, Kopyadır.....	48
Şekil 34. Ölen Galat, M.Ö: 220 Cıvarı, Uz: 185 cm	48
Şekil 35. Pasquino. Meleneos Patroklos'un Vücutuyla. M.Ö. 250-220 Cıvarı, h: 86 cm	49
Şekil 36. Magnesia Heykelleri (Roma Valisi Valerius'un Annesi Ve Eşi). M.Ö: 99-98 Veya 62 Cıvarı, h: 230 Ve 213 cm	50
Şekil 37. Büyük Herculaneum Tanrıçası. M.Ö. 300 Cıvarı, h: 198 cm	51
Şekil 38. Traianus Zafer Takı, M.Ö. 107-114. Mermer, 14,35 X 13,30 X 5,47 M. Bénévent. 58	
Şekil 39. Traianus Sütunu, M.Ö. 180-193, h: 42 m, r:3,8 m, Roma	59
Şekil 40. Yaşam Alegorisi, M.Ö. 30, Mermer. Floransa, Ufizi	59
Şekil 41. Gemma Augustae, Oniks Mücevher, 20x23 Cm, M.S 9-13 Cıvarı. Viyana.....	60
Şekil 42. Burutus Capitolinus, M.Ö. III yy, Bronz, h: 69 cm	61
Şekil 43. S.Apollinare Classe Bazilikası, Ravenna, M.S. 530 Cıvarı. Erken Hıristiyan Bazilikası.....	63
Şekil 44. Junius Bassus Lahti, M.S. 359, h:182 cm, Boy: 243 cm, En: 144 cm. Vatikan	64
Şekil 45. Kudüs Kutsal Mezar Kilisesi Şemtik Planı, M.S. 325	69
Şekil 46. Poitiers, Notre Dame Kilisesi, M.S. XI. Yy, Romanesk Kilise	80
Şekil 47. Magi'nin Hayranlığı, Niccolas Pisano, 1260. Mermer, Pisa Vaftizhanesi.....	80
Şekil 48. Chartres Katedrali, 1145-55, Fransa.....	81
Şekil 49. Notre Dame La Grande, Vitray Pencere. Poitiers.....	88
Şekil 50. Melkisedek, İbrahim Ve Musa, 1194. Chatre Katedrali, Fransa.....	89
Şekil 51. Saint-Etienne Katedrali, 1230-65, Bourges	89
Şekil 52. Floransa Katedralinin Kubbesi, 1420-36, Filippo Brunelleschi, Floransa.....	93
Şekil 53. Caradosso, 1505, Bronz, R: 5.6 Cm. British Museum.....	94
Şekil 54. Tempietto, 1502, Bramante, Roma	95
Şekil 55. Ölen Esir, 1513, Michelangelo, H: 229 cm, Louvre	104
Şekil 56. San Marco Kütüphanesi, 1536, Jacopo Sansovino, Venedik.....	107
Şekil 57. Perseus Medusa'nın Başıyla, 1554, Benvenuto Cellini. Bronz,h: 320 cm, Floransa	113
Şekil 58. II.Gesu Kilisesi, 1571-84, Ciacommo Della Perta.....	117
Şekil 59. San Pietro Katedrali Ve Meydanı	118
Şekil 60. Dört İrmak Çeşmesi, 1651, Bernini, Roma.....	119
Şekil 61. San Arlo Alla Quatro Fontane, 1638-40, Bromini, Roma	120
Şekil 62. San Arlo Alla Quatro Fontane, 1638-40, Bromini, Roma	120
Şekil 63. Avila'lı Ermiş Teresa, 1645-52, Bernini, Mermer, Santa Maria Della Vittoria, Roma	121
Şekil 64. Apollon Ve Daphne, 1622, Bernini, Mermer, h: 243 cm, Galleria Borghese, Roma	123
Şekil 65. Lodovica Albertoni, 1675, Bernini, Mermer, San Francesco A Ripa Kilisesi, Roma	123
Şekil 66. S.Peter Baldakin'i, 1624-30, Bernini, Roma	128

Şekil 67. Nuestra De Pilar Kilisesi, 1680, Francisco De Herrera El Mazo, Zaragoza.....	129
Şekil 68. Transparento Kapellası, 1721-32, Narciso Tome, Toledo	130
Şekil 69. Apollon Ve Perşleri, 1666-67, François Girardon, Mermer, Versay	135

RESİM LİSTESİ

Resim 1. The Actor King, M.Ö.35-M.S.100 Civarı,Pompei.....	31
Resim 2. Platon Okulu, Pompei'de Bir Villa Bahçesinden. Museo Nazionale, Naples	34
Resim 3. The Astral Players, (Monochrome On Marble) From Herculaneum, Pompei.....	52
Resim 4. The Citharist, Pompei	52
Resim 5. Parthenon'un İçi, M.S. 130 Dolayları, G.P.Pannini'nin Resmi, Roma.....	57
Resim 6. Ekmek Ve Balık Mucizesi, M.S. 520 Civarı, Ravenna.....	65
Resim 7. Sunu Mozaïği, M.S. X. Yy, İstanbul.....	65
Resim 8. Kurucunun İthaf Mozaïği, M.S. XIV Yy, İstanbul	66
Resim 9. Khalke İsa'sı Ve Meryem Ana, M.S. XIV yy, İstanbul	67
Resim 10. Yuvarlak Taht Üstünde Meryem Ve Çocuk İsa, 1280 Civarı, Sunak Resmi, Ağaç Üstüne Tempera, 81,5 X 49 cm.....	79
Resim 11. Meryem, Çocuk İsa Ve Havariler, 1290-1300, Ahşap Üstüne Tempera, 384 X 223 cm, Uffizi	83
Resim 12. Ölü İsa'ya Ağıt, 1350 Civarı, Giotto Di Bondone, Fresk, Padova	83
Resim 13. İnanç, 1305, Giotto Di Bondone, Fresko, Capelle Dell'arena, Padova.....	86
Resim 14. Zeytin Dağında Sabahlama, 1255 Civarı, Duccio, Fresco, Siena Katedrali	87
Resim 15. Kutsal Üçlü, 1425-28, Masaccio, Fresco, Santa Maria Novella, Floransa	96
Resim 16. Venüs'ün Doğuşu, 1485, Sandro Boticelli, Tuval Üzerine Tempera, 172,5 X 278,5 Cm, Ufizi, Floransa	97
Resim 17. Azizi Yakup'un İnfaza Götürülüşü, 1455, Andrea Mantegna, Fresco; Eremitani Kilisesi, Padova, (Resim Yok Olmuştur).....	99
Resim 18. Sistina Şapeli Tavanı, 1508-12, Michelangelo, 13.7 X 39 m, Vatikan.....	102
Resim 19. Peri Galatea, 1512-14, Fresco, 295 X 225 Cm, Roma.....	106
Resim 20. Kuşkucu Thomas, 1602-3, Caravaggio, Tuval Üstüne Yağlıboya, 107 X 146 cm, Potsdam	114
Resim 21. Ermiş Mattea, 1592-1602, Caravaggio, Yağlıboya, 323 X 343 cm, Contarelli Şapeli, Roma	125
Resim 22. Farnese Sarayı Tavan Fresco'su, 1597*1604, Annibale Carracci, Roma	125
Resim 23. Meryem'in Göğe Yükselişi, 1526-30, Correggio, Tavan Fresco'su, Parma Katedrali	126
Resim 24. Meryem'in Ölümü, 1604-1606, Caravaggio, 369 X 245 cm, Louvre, Paris	127
Resim 25. Çarmıh'tan İndiriliş,1611-14, Rubens, Louvre, Paris	132
Resim 26. Meryem Ve Çocuk İsa, 1628, Rubens, 562 X 402 Cm, Yağlıboya, Antwerp	133

GİRİŞ

**Doğal olarak, insan ilginç bulduğu ve daha iyi anlama çabasına
değeceğini düşündüğü için bir dönemi incelemeye karar verir.**

Umberto Eco

İnsanoğlu, varoluş tarihinin başından günümüze kendini ve duygularını ifade etmek için çeşitli yollar aramıştır. İlk ifade biçimlerine ulaşmak için, ilkel yaşam formlarına bakarak, bu araştırmaya başlanmıştır.

“İlkel toplulukların düşünce tarzını anlamaya çalışmadan; onları imgeleri bakılacak güzel şeyler olarak değil de, kullanılacak ve güç dolu nesnelere gibi görmeye iten yaşantıyı kavramadan, sanatın bu yabansı başlangıçlarını anlamayı umamayız.” (E.H.Gombrich, 2011, s. 40)

İlk insan kalıntılarından da anlaşılacağı gibi; buzulların erimesi, iklimin değişmesi, geniş otlakların oluşması sonucunda, Kuzey Afrika ve Ortadoğu’da görülen insanoğlu, çeşitli topluluklar oluşturarak; sürü, klan, feritri (klanları bölünmesi ile oluşan yarım klanlar topluluğu), kabile, köy, şehir gibi oluşumlarla, birleşerek büyüyen sosyal yapılar meydana getirmişlerdir. Sanat sözcüğü, yer ve zamana göre farklı anlamlarda kullanılmaktadır. İlk insan toplulukları, kendi toplum yapılarına uygun el becerisini kullanarak çizimler yapmıştır. Çizimlerin güzelliği değil, yarattığı etki önemli olmuştur. Sanatçı, kendi yeteneğini zamanla geliştirir ve bunun yanında düşünce tarzı da gelişim gösterir.

İlkel yaşam formlarının kat ettikleri gelişim-dönüşüm süreci, insanoğlunun zamanın her evresinde kat ettiği gelişim-dönüşüm süreci ile aynıdır. Hayatta kalmak için, kendinden üstün güçlere hükmetme arzusu ile başlayan bu süreçle beraber, ürettiği nesnelere gelişmiştir. Kat edilen bu uzun süreçte; algı, bilinç ve akıl yürütme, bireyi farklı evrelere yükseltmiştir.

Yunan kültür ve tarihi üç döneme ayrılır. İlk dönemde; Yunan toplumu, aralarında politik bağlar bulunmayan, boylar ve şehirler halindeki topluluklardan oluşmuşlardır. Dolayısıyla, kültür yaşamı da ayrı ayrı gelişim göstermiştir. Felsefe, dış doğayla ilgilendiğinden “Doğa Felsefesi” dir. Filozoflar, siyasi yaşamla da ilgilenip bir felsefe geleneği oluşturmuşlardır. Gezici öğretmenler sayesinde, bilgi şehirlerarasında aktarılmıştır.

İkinci dönem, Pers Savaşının kazanılmasıyla başlamıştır. Yunan toplumu siyasi ve kültür birliğine ulaşmış, Atina kültür başkenti olmuştur. Platon felsefesi ve Aristoteles felsefesi olarak iki büyük felsefe sistemi oluşmuştur. Günümüzdeki felsefe, Antik Yunan felsefe mirasının geliştirilmiş formudur.

Üçüncü dönem, İskender seferleri ile başlamıştır. Düşünce hayatı, yeni merkezler yaratmıştır. Aristoteles felsefesi ile gelişen bilgi birikimi bilimlerin ayrılmasına, tek tek bağımsız bilimler şeklinde araştırılıp, sistemleşmesini gerçekleştirmiştir. Felsefe, dünya ve insan hayatıyla ilgili araştırmalar yapmaya koyulmuştur. Aristoteles sonrası felsefe, doğru yaşayışa odaklanmış ve zamanla çeşitli kültürlerinde etkisi ile, bünyesine dini öğeler karışıp ve dini bir yapıya evrilmiştir. Hristiyanlığın ortaya çıkıp yayılması ile Antik felsefe tarihi sona ermiştir.

Sanatçı, kültürel etkileşimle edindiği yeni bakış açısını eserlerine yansıtarak, kültürel çeşitliliğin oluşturduğu yeni topluluğa uygun eserler üretmeye başlamıştır. Bireyin estetiksel ve sanatsal algısı, insanların toplumsal bilincinin gelişmesi sürecinde, estetiksel ve sanatsal gelişimini de şekillendirmiştir. Estetik değer, zamanla kazanılan ve beğeni ölçütlerini geliştiren bir unsur haline gelmiştir. Toplumların; ekonomik, sosyolojik ve politik yapılarıyla yakından bağıntılıdır. Antik Yunanda gelişen estetik değer, Hristiyanlığın başlarından, Ortaçağ Avrupa'sına kadar geriye gitmiştir. Rönesans'la beraber Antikite 'ye olan ilgi dolayısıyla sanatta olan gelişme ile estetik değerler tekrar yükselişe geçmiştir. Burada da toplumun ekonomik, sosyal ve kültürel değerlerindeki gelişmeler etkili olmuştur.

‘Marx’ın da çok önceden belirmiş olduğu gibi, tüm kendine özgü yapısı içinde, her çağdaki sanatsal üretim, ancak o çağdaki zihinsel üretimin genel sistemi çerçevesi içinde en açık şekilde anlaşılabilir. (Prof. Moisses Kagan, 1982, s. 18)

Sanatsal ve zihinsel üretimin birbirini beslediği denklemde, bireyin eğitim düzeyi belirleyici bir faktördür. Birey; dinsel, etik ve siyasi değerleri ile toplumdan etkilendiği gibi, bireyde toplumu aynı ölçüde etkiler. Bu etkileşimle, estetik değer yargısı da gelişir. Sanatsal ve zihinsel üretim sürecinde, toplumun ekonomik yapısının da belirli bir düzeye ulaşmış olması gerekmektedir.

‘Her üretim gibi, sanatsal üretimde, yalnız her özne için bir nesne yaratmış olmakla kalmaz, ama aynı zamanda, her nesne için de bir özne yaratmış olur. (Prof. Moisses Kagan, 1982, s. 19)

Estetik değer algısının gelişiminde, toplumun kültürel ve tarihsel birikimi etkili olur. Bu birikim, toplumun değer yargılarını oluşturur. Üretilen sanat eseri, içinden çıktığı toplumun estetik algı seviyesini geliştirir ve yeni bir sanatsal gereksinim ihtiyacı doğar. İnsanlar geliştikçe, ihtiyaçların farkına varır ve gidermek için yollar arar. Tarihsel, kültürel ve sanatsal birikim toplumun algılama seviyesini geliştirir, algılama seviyesi ihtiyaç duyduğu sanatsal değeri taşıyan sanat eserine gereksinim duyar, sanatçıda eserini algılayacak topluma gereksinim duyar. Bu döngü, birbirini yaratma ile devam eder.

“İnsanoğlunun sanatsal kültürdeki tarihsel gelişiminin sanatın ideal-tanrısal, manevi içeriği ile somut- duyusal, maddi biçimi arasındaki çatışma tarafından belirlendiği ve bunun temel bir yasa olduğu şekline tasarlanmasına yol açmıştı.” (Prof. Moisses Kagan, 1982, s. 24)

Sanatsal kültürdeki güzellik anlayışı; Yunan filozoflardan, Ortaçağ, Rönesans, 18.yy ve hatta günümüze kadar çeşitli formüllerle ifade edilmiştir. Güzelliğin; orantı, ölçü, uyum, simetri gibi belirli özelliklerin toplamı olarak, güzel olanın ideal olan olduğunu ve ideal olanında tanrıdan olduğunu, dinsel-idealist bir yorumla tanrıya dönerek tanımlamışlardır. Rönesans’a kadar dünya; ölçü, ritim ve uyum içinde olduğundan, güzellik tanrısal değerler olarak kabul görülmüş, Rönesans ve sonrasında güzelliği doğadaki fiziksel-matematiksel oranlarda görülüp, biçimsel oranlarla formüle etmiştir.

Geç Rönesans ve Barok dönemde, antik yazmaların ve filozofların görüşlerinin tekrar tercüme edilmesi, sanatçının statüsünün değişmesi ve toplumlardaki dini, kültürel ve milli değerlerin çatışmalara ortam sağladığı Avrupa’da, sanat yorumlarında çarpıcı değişimler meydana gelmiştir. Özellikle Barok Sanat yorumları, ülkeden ülkeye, sanatçıdan sanatçıya değişim göstermiştir. İnsanların düşünceleri, ticaretin, bilimsel çalışmaların gelişme ve etkileme yönünden hareket halinde oluşu, çeşitli noktalarda çatışma, merak ve heyecan atmosferi oluşturmuştur. Avrupa toplumunun beğeni düzeyi ve estetik değer algısı da, mevcut durumdan etkilenip, ifade aracı olan sanattan beklentilerini de değiştirmiştir. Barok Sanat eserlerinde bu atmosferi; renk geçişleri, ışık-gölge vurguları, birbirini kesen ve sonra tekrar devam eden hareket yönleriyle, merak uyandıran kompozisyon kurulumlarıyla yansıtmıştır. Hayatın her alanındaki devinim, sanat eserinde hareket olgusunun dönemin özelliklerini de bünyesine katarak uygulanması, tarihsel döngünün tekrarı niteliğindedir.

“Çeşitli çağlardaki ifade araçları aynı değildir. Sanatı, ‘dünya’ın değişen görüntüsünü yansıtan bir aynaya benzetmek, iki yönden insanı çıkmaza sokan bir benzetidir: sanatın yaratıcı işi, basit bir yansıtmaya benzetilemez; ama eğer gene de bu deyim kullanılmak

istenirse, o zaman, aynanın yapısının da daima yeni bir yapı olduğu asla unutulmamalıdır.” (Wölfflin, 1985, s. 280)

“Herhalde daima, nasıl görmek istenirse öyle görülmüştür. Buna bir örnek vermek için diyeceğim ki, gölgesel üslup daima, saati geldiği, yani anlaşıldığı zaman ortaya çıkmıştır. Ama görüş tarihiyle genel düşünce tarihi arasındaki paralelliği gözde çok büyütmemek ve kıyaslanamayacakları kıyaslamaya kadar işi vardırmamak gerekir.” (Wölfflin, 1985, s. 286)

1.YUNAN TOPLUMU VE KÜLTÜRÜ

1.1. Yunan Kabile Sistemi

İnsanlar avcı-toplayıcı oldukları çağda, avladıkları hayvanın gücünü almak veya doğa olaylarını yönetmek amacı ile çeşitli totemler seçmiştir. Bu totemler; yiyeceklerle ilintili, hayvan, bitki, coğrafi yapıyla ilintili kaya, yıldız gibi cansız varlıklar olmakla beraber rüzgâr, yağmur gibi doğa olaylarıdır. İlk insan sürülerinde, totemler yiyecek ihtiyaçları ile bağımlı olarak, bitki ve hayvanlardan meydana gelmiştir.

“Totemin, eğer bir bitkiyse büyümesi, bir hayvansa belirleyici davranışları, devinimleri ve çıkardığı sesler, kimi zamanda o hayvanın yakalanıp öldürülmesi oyunlaştırılarak sunulur. O hayvan ya da bitkinin kılığına girmiş dansçılar genellikle o türü kusursuz bir biçimde yansıtılarak dans ederler, kimi zamanda kayalara ya da toprağa onun resmini çizerler... Söz konusu türü daha kolay yakalaya bilmek için onun davranışlarını olduğu gibi yansıtmak, böylece onun alışkanlıklarını, devinimini iyice öğrenmektir.” (Thomson, Tarih Öncesi Ege I, 1983, s. 32)

“Kabilenin her üyesi dans ve ayin törenlerine kendisinden geçerek katılırlar. Hepsi kuşaktan kuşağa bu törenlerin anlamını öğrenmişler ve bu törenler onların içine öylesine işlemiştir ki, bunların dışına çıkıp davranışlarını eleştirel gözle değerlendirme şansları çok azdır.” (E.H.Gombrich, 2011, s. 43)



ŞEKİL 1. Dağkeçisi Dansı, Yontmataş Çağı Geyik Boynuzu

İnsanoğlu, seçtiği totemlerle ilgili yaptığı törenler ve resimlerle kendi zayıflıklarının yerine, hayvanların gücünü kendi bedenlerinde toplamış oluyorlardı. Avlanan hayvan veya toplanan yiyecek, sürü tarafından ortaklaşa yeniyordu. Avcılıkta gösterilen başarı, klan reisini belirlerdi. Bireysel yetilerle kazanılan bu mevki ve saygınlık, avdan büyük payı alma hakkını da kabile reisine kazandırır.

Avcı-toplayıcı ilk insanlar, genellikle ana kökenli, ana yönlü topluluklardı. Gebelik ve emzirme dönemindeki kadın, av ve toplayıcılık eyleminden belirli bir süre uzak durmuştur. Av ve toplayıcılık yapamayan kadın, çocuk bakımı ve sonraki evrelerde de ekim işlevi ile ilgilenmiştir. Saban gibi güç gerektiren tarım aletleri kullanılmaya başlandığı dönemde, ekim işlevi de erkeğe geçmiştir. Bu güce dayalı cinsel iş bölümü, kadının doğasından gelen bir zorunluluktur. İlkel topluluklarda klan üyeliği soydur ve bu soy ana yönlü olduğundan, genç kızlara kabile dışından eş alınır ve evlat edinme törenleri ile eşler klana dâhil edilir. Klanlar bölünerek feritripleri (yarıya bölünmüş klanlar topluluğu) oluşturur ve feritriplerde kabileleri oluşturur. Kabile dışı eş alma, yiyeceği çeşitlendirme amaçlıdır. Klanlar, kabile reisinin etrafında toplanır ve kabile reisinin totemi, kabilenin totemi kabul edilmiştir.

“ Hayvanların ve bitkilerin çoğalmasını insanoğlunun denetimi altına alarak, onları korumanın bir yolunu bulmak gerekiyordu.” (Thomson, Tarih Öncesi Ege I, 1983, s. 15)

Zamanla avcılık gelişerek, çoğaltma ve güç devşirme törenleri şekil değiştirmiştir. Klan, kendine seçtiği totemle akrabalık bağı kurmuştur. Akrabalık bağı kurduğu totemin soyundan geldiğine inanıp, çeşitli kurallar geliştirmiştir. Totem sayılan hayvan veya bitkinin, avlanması ya da toplanması yasaklanmıştır. Bu yasaklar, senede iki defa bereketlendirme töreninde

kaldırılmıştır. Kabile reisi, törenler sırasında totemden yiyerek, atalarını içine alıp, onları bedeninde yaşattığına inanılırdı. Besin kaynağı olmaktan, farklı bir niteliğe evrilen, akraba bağı kurulan totemin hakkında hikâyelerin anlatıldığı törenler yapılmıştır. Tabularla törenler, dinsel, büyüsel nitelik kazanmıştır.

Fiziksel güç ile kazanılan kabile reisliği, avdan ve üründen daha fazla pay almayı hak eden toplumsal bir derece iken, tabularla korunan totemden yiyerek, totemin ruhunu bedeninde yaşatan kabile reisi, totemin korunması ve hizmeti için, rahip veya rahibe derecesine sahip olmuştur.

Kabile dışı eş alma ile belirlenen babalık konumu, soyda etki sahibi değildi. Çocuk, anne soyundan gösterilir ve anne yönlü miras hakkına sahip olurdu. Ana soylu ilk kabilelerden sonrada, ava veya savaşa giden erkek, dönemediği takdirde çocukla bağ kuramamıştır. Ana yönlü kabile soyu, zamanla babası bilinmeyen tanrılar ve yarı tanrılara evrilmiştir.

Thomson kitabında; Material Culture and Social Institutions of the Simple Peoples (İlkel Halklarda Maddesel Kültür ve Toplumsal Kurumlar)'dan aldığı alıntıda değinilen; Avcılık evrelerinde anayanlı soyun az çok ağır bastığını ama sonraları çobanlık evrelerinde hızla, tarım evrelerindeyse çok daha ağır biçimde gerilediğini görüyoruz, yargısının altında pek çok etken bulunduğunu belirtmiştir. Kadının cinsiyet kaynaklı dezavantajı, fiziksel yetersizliği, savaş ve tarım için kullanılan aletlerin bulunup, geliştirilmesi gibi üretim biçimiyle etkileşim halinde olduğu görülmektedir. Cinsel iş bölümü ile başlayan bu etkileşimler sonucunda, babayanlı soy baskın duruma geçmiştir.

“Uygar halkların tarihöncesinde anayanlı soyun, budunbilimsel bilgilere bakarak umabileceğimizden çok daha ileri bir aşamaya kadar varlığını koruduğu göze çarpıyor.” (Thomson, Tarih Öncesi Ege I, 1983, s. 36)

Arkeolojik kazılardan ve buluntulardan edinilen bilgi ve belgelerde, anayönlü soyun; Mezopotamya, Anadolu, Yunan Adaları ve Ege anakarasında varlığını koruduğu, geldiği soyun totem koruyuculuğundan rahibeliğine, tapınak koruyuculuğuna, yarı tanrısal meziyetlerden, tanrısallığa evrildiğini görmekteyiz.

Köyler ve şehirlerin birleşmesi veya savaş sonucu işgal edilmesi ile mağlup olan topluluğa ait totemlerinin güçlü yönleri, galip olan topluluğun totemine eklenmiştir. İlkel topluluklardan daha sonraki evrelerde, yerleşilen topraklardaki nüfus artışı, kuraklık ve savaşlar sonucu zorunlu göç hareketlerini de beraberinde getirmiştir.

‘‘Bütün bunların sanatla pek az ilgisi olduğu söylenebilir, ama gerçekte, sanatı çeşitli biçimlerde etkileyen bu inanışlardır. Birçok sanat yapıtının amacı bu garip törenlerin bir parçası olmaktır ve bu durumda önemli olan şey, söz konusu heykel ya da resmin bizim standartlarımıza göre güzelliği değil, ‘‘yarattığı etki,’’ yani istenen büyüsel etkiyi sağlayıp sağlamadığıdır. Sanatçılar ayrıca, bu yapıtları, her biçimin, her rengin ne anlama geldiğini bilen kendi kabile halkı için yaparlar. Sanatçılardan beklenen şey bunları değiştirmeleri değil, sadece tüm bilgi ve becerilerini çalışmalarına uygulamalarıdır.’’ (E.H.Gombrich, 2011, s. 43)

Yunan toplumunu oluşturan kabileler, kara üzerinden Mısır ve Mezopotamya’ya, deniz yolu ile de Girit ve Yunan adalarına dağılmışlardır. Göç eden topluluklar, totemlerini de yanlarında götürmüşler. Totemci uygulamalardan doğan gelenekler, -derinlere kök saldıkları için- toplulukların birer parçası olmuştur. İnsanın doğa karşısındaki güçsüzlüğünden kaynaklanarak yansıtılıp oluşturulmuş totemler soya geçmiş, akrabalık kurulan bu gücün nesilden nesle aktarılması ile atalara tapınma doğaüstü güçlere dönüşmüştür. Büyüsel-dinsel sistemle zamanla güçlenen totemler, tanrısal yetilere bürünüp, tanrılar ve yarı tanrılarda toplanmıştır. Mitosların oluşmasında, totem geleneği yatmaktadır. Totemler, tanrıların litürjilerinde, savaşçıların; kostüm, kalkan, kahramanlık ve savaş sahnelerinde kendini göstermiştir. Totemler, antik çağlardan kalan duvar resimlerinde, vazo süslemelerinde, tapınakların kabartma ve heykellerinde görülmektedir.

1.2. Yunan Dini Yapısı ve Mimarisi

‘‘Yunanlılar, üç ana lehçeleriyle bağıntılı olarak, soylarının üç kolunu tanıyorlardı. Aiol’lar Tesalya’ya, Boiotia’ya ve Anadolu kıyısındaki Aiolis’e yerleştiler. Dor’lar Peloponez’in doğusuna ve güneyine yerleşerek buralardan denizlere açıldılar ve güneydeki Kyklad Takımadaları’na, Girit ve Rodos adalarına ve Karia kıyılarına kadar uzandılar. İon’lar ise Attika’yı, orta ve kuzey Ege’yi ve Anadolu’nun İon’lardan dolayı İonya adını alan kıyı bölgesini ele geçirdiler.’’ (Thomson, Tarih Öncesi Ege II, 1983, s. 112)

Yukarıda bahsedilen kabileler, yerleştikleri bölgelere kabile sistemlerini ve tapımlarını getirmişler. Fratrilere oluşturduğu topluluklar üçer klandan, bazıları dörder klandan meydana gelir. Kabile fratrilere kümesi, fratrilere ise klanlar kümesidir. Etki alanları göç yollarına göre değişiklik göstermektedir. Her klanın kendi tapımları, oluşturdukları birliklerinde ortak tapımları bulunmaktadır. Geleneksel kalıplar kabile kurumlarında uygulansa da, yerleşilen

bölgelerin yerli halklarının etkileri tapımlarda görülmektedir. Kabileleri oluşturan klanlar, kan bağı ve evlat edinme ile topluluğa katılmış bireylerden oluşmaktadır.

George Thomson kitabının notlar bölümünde J.G.Frazer'in Eski Ahitte Töresel Yaşam kitabından alttaki parçayı vermektedir; Hıristiyanlıktaki vaftiz töreni hem bir yeniden bedenleşme, hem de bir evlat edinmedir: “ Bu bebeği yeniden dünyaya getirmek ve evlat edinerek kendi çocuğun kılmak seni mutlu etti.” İkel toplulukların uygulamalarının, tek tanrılı dinlerde de yansımalarının görüldüğü bir örnektir.

Evlat edinme, kabile onayıyla yapılır ve törende yabancı olarak ölen kişi, kabile üyesi olarak yeniden doğar. İkel toplumlardaki ergilenme töreninin aynısıdır. Yeni bir yaşam, hayatın yeni bir evresi, yeni bir aile üyeliği gibi çeşitli anlamları vardır. Klan üyeleri arasındaki dayanışma çok güçlüdür. Gens'deki aile bağlarının güçlü olması, topluluğun bağlarının da güçlü olması anlamına gelmektedir. Ekonomik değerinden dolayı, iş gücüne bir bireyin katılması veya orduya yeni bir askerin katılması kanunlarda da yerini bulmuştur. Klandan ayrılan bireyler içinde, geri döndüklerinde klana alınmaları konusunda evlat edinme töreni kanunlara geçmiştir.

Klanlar anasoylu ya da babasoylu idiler, yerleştikleri bölgelerde tapım yerleri dışında bir de kutsal koruları olmuştur. Koruları, rahibeler korumuşlar ve düzenli ayinler yapmışlardır. Yunan toplumunda yılan tapımı, her kabile ve her devirde görülmektedir. Rahibeler tarafından korunan koruda, yılanlar yaşamıştır. Törenlerde yılanlara, birçok kabilede ballı çörek şeklinde sunular verilir. Yılan bereket için, devletin kurtarıcısı olduğu için, gelecek yorumları için kutsal sayılır ve tapınılır. Yılan olarak doğan ve yılanlar tarafından büyütülen kahramanlar vardır, tapınaklardaki hayvanların ruhunun kişilere geçtiğine inanılır.

Yılanın deri değiştirme özelliği, yeniden doğma, yenilenme ve ölümsüzlük gibi doğüstü güç olarak ilkel toplumlarda kabul görmüştür. Bu özelliklerinden dolayı yılan, söylencelerde ve efsanelerde kendine haklı bir yer kazanmıştır. Söylenceler bölgesel farklılıklar gösterse de, törenler katı kurallara tabidir. Törenlere ve geleneklere sadık olan klan bireyleri, yeminle bu sadakati onaylarlar. Klanların ataları ve belirtkeleri, klanın ilk toteminin simgesidir. Yılan totemi olan kabileler, takılarda ve giysilerinde bu simgeyi kullanırlar. Demeter, Minos'un yılan tanrıçasıdır. Bu yılan, toteminin zamanla genelleşmiş ve tanrısal güçler yüklenmiş halidir.

Tapımlar, klanlardan şehir devlet tapımlarına geçtiği zaman, tapım törenlerinin giderleri devlet tarafından karşılanmıştır. Ama tapınak sorumluları olan rahip ve rahibelerin, klandan gelen, doğuştan gelen kalıtımsal ayrıcalıkları korunmuştur. Klanlar arası iktidar mücadeleleri tapımları da etkilemiş, zamanla ya tamamen ya da kısmen değişimler meydana gelmiştir. Bu değişimler, Olimpos'ta birçok tanrı ve tanrıça olarak karşımıza çıkmaktadır.

George Thomson kitabında, Antik Yunan'da totemciliğe muhalif fikir olarak James George Frazer 'ın Yunan Mitolojisi Apollodoros adlı kitabındaki "bir aile ya da klanın bütün üyelerinin belli bir hayvan ya da bitki türüne karşı kuşaktan kuşağa gösterdikleri saygının totemciliği anımsattığını", "bunun ille de totemciliğin kanıtı olmadığını" eklediğini belirtmiştir. Fakat yazar, James George Frazer'ın, Totemizm ve Dışardan Evlenme adlı kitabında "totemciliğin Mısırlılarda kesinlikle, Samiler, Yunanlılar ve Latinler de büyük bir olasılıkla var olduğunun kabul edilebileceği" kanısında olduğunu yazdığını belirtmiştir. Başka bir yazarında içten evlenmeli sürünün olduğunu, fakat dini tartışmalara ortam sağlamamak için bunu açıklamayı gerekli görmediklerini belirttiklerini yazmıştır. Tarih yazımında, bilim insanının objektif olması zorunluluğunun toplumsal ya da dini kaygılarla nasıl otokontrole uğradığını gözler önüne sermektedir.

Yunan sanatı, İÖ.600'lerde kaba ve ilkeldi. Mısır etkileri görülüyor, basit bir geometrik anlayışı yansıtıyordu. Dor biçimi, bu döneme aittir. Mimaride, yersiz hiçbir eleman bulunmaz, her bir mimari elemanın bir amacı vardır. Tabansız, kaidesiz kolonlar üzerinde yivler yer alır. Heykeltıraşlığın ve mimarinin deneme evresi olarak görülen arkaik dönemde, bazı sanatsal ve teknik sorunlar çözülmüştür. Bu dönem, Geometrik Devir diye de adlandırılır. Vitruvius kitabında; Yunanlıların her ayrıntıyı doğadaki gerçek düzenden olduğu gibi aldıklarını, araştırıp doğru bir mantığa oturduğunda, uygulama için onay verdiklerini, simetri ve orantıları tespit ederek, Romalılara miras bıraktıklarını söylemiştir.

"Yunan tapınakları kolonların sayısına ve yerleştirildikleri yere göre şu isimleri alırlar: Distyle yani iki sütunlu tapınak, Prostyle tétra style yani girişte dört kolon, Amphiprostyle tétrastyle yani önde ve arkada dört kolon, Périptère yani kolonla çevreli sitil. Dekoratif motive de Acrotère olarak adlandırılır, bunun anlamı; yapının alın bölgesine yerleştirilmiş hem dekoratif amaçlı hem de destek amaçlı heykel bloğudur. Hiçbir çatı tipi hakkında bilgi yoktur, aydınlatma için camın da bulunmadığı tapınakların ışığı nasıl aldığı arkeolojinin de cevabını aradığı sorulardır. Vitruvius'a göre kesinlikle çatı yoktur ve tapınağın içindeki boşluk direkt gökyüzüne açılır." (La Grammaire Des Styles, 1975, s. 7)



ŞEKİL 2.Artemis Tapınağı, Korfu, M.Ö.580 Civarı



ŞEKİL 3.Artemis Tapınağı Alınlığı, Korfu, M:Ö:580 Civarı

Korfu Artemis tapınağı alınlığının rekonstrüksiyonu, şekil.2. de arkaik koşu pozisyonundaki bir Gorgo'nun iki yanında Pegasos ve Khrysaor yer almaktadır. Aralarında ise, panterler ve daha küçük figürlü sahneler bulunmaktadır. M.Ö.580 civarı, Uz. 22,16 m. Dor üslubuyla yapılmış bir tapınaktır. Şekil.3. teki aynı alınlığın kireçtaşı orta figürleridir. Yılanlardan bir kemer takmış olan Medusa, sağa doğru koşmaktadır.

“Mimarlar tapınak inşasından sorumludurlar ve saygın bir mevkie sahiptirler, genellikle aynı atölyenin mimarlarına işler verilir. Yunan mimarisi melodi ritmine benzer, tapınağın boyutları aynı yapıdan alınan bir kolonun yarıçapı ile hesaplanır. Buna Modül denir. Tapınağın yada binanın büyüklüğü ile yüksekliği orantılıdır ve bu ölçü sistemi büyüklüğe göre değişiklik gösterir. V. Yy 'la gelindiğinde sütunlar incelirken yüksekliğin de azaldığı görülür. Yunan mimarisinde tek bir ölçü yoktur. Bir Yunan tapınağının önündeyken, onun kesin boyutlarının farkında olmak zordur. Boyutlar değişse bile oranlar esasen aynı kalır. Bu oranlar tapınağın her parçası için de geçerlidir. Özellikle kapılar insan vücudunun ölçülerine göre oranlanmıştır.” (La Grammaiere Des Styles, 1975, s. 21)

Yunanlılar, ilk tapınaklarını ağaçtan yapmışlardır. M.Ö 600 yıllarında basit planlı tapınaklarını taştan yapmaya başlamışlar ve ağaç tapınakların yapım usullerini taşla uygulamışlardır. Taş sütunlarına üzerine payandalar koymuşlar, payandaların önüne de süsleyici eleman olarak, üzerinde kabartmalar bulunan taş levhalar eklemiştir. Sade, yalın, birbiri ile bütünü uyumunu anlatan tapınak modeli inşa etmişlerdir. Taş tapınak, mimarların sütunlarda uyguladıkları tekniklerle hafif görünümlü yapılar haline almıştır.



ŞEKİL 4. İktinos Parthenon Tapınağı, M.Ö.450 Civarı

“Bir Yunan yapısına bağlı en erken mitolojik sahnelerden biri, M.Ö. 580 civarında tarihlenen Korfu Artemis Tapınağı'nın alınlığında betimlenmiştir. Ancak bu yüzyılın sonunda, artık Yunan dünyasının her yanındaki tapınaklarda ve hazine binalarında mitolojik sahneler yer almakta; en başı da –aşırıya kaçan bir şekilde- Atina, Delphi ve Olympia çekmekteydi. 460 yıllarına tarihlenen Olympia'daki Zeus Tapınağı'nın ve 440'lara tarihlenen Atina Akropolisindeki Parthenon'nun alınlık ve metoblarına ait heykeltıraşlık eserleri, hem Yunan sanatının gelişimini, hem de Yunan mitoslarının ikonografyasını göstermeleri açısından kilometre taşı niteliğindedir.” (Carpenter, 2007, s. 12)

Tapınakların küçük bir modeli olarak yapılan hazine binaları, şehir devletleri olan Polis'lerin gücünü gösterir. Ön cephede iki kolon bulunan hazine binalarına tanrılara ait tören malzemeleri ve adanan hediyeler konulur. Hazine binaları da tapınaklar gibi, alınlıkları mitolojik sahnelerle donatılır. Dini anlayış, karşılıklı alış verişe dayalıdır. Tanrılara sunulan hediye karşılığında, tanrılarda şehri ve halkı korurlar.

Yunan mimarisi, dönemsel ve bölgesel farklılıklar gösterir. Zamanla gelişen mimaride geometrik alt yapı korunup, süsleme ve bütünü bırakıldığı etki değişime uğramıştır. Simetriden kaynaklanan düzen ve ritim korunmuştur.

“ Tanrı tapınak sayesinde tapınakta mevcut olur. Tanrını bu mevcudiyeti, kendi içinde kutsal bir alan olarak, alanın genişliği ve sınıridir. Tapınak ve alanı belirsizliğe düşürmez. Tapınak, doğum ve ölüm, felaket ve kutsallık, ihtişam ve sefalet, yükselme ve çöküşün ve insan varlığı için onun yazgısının biçim kazandığı ilişkilerin birliğini toparlayıp bir araya getirir. Bu açık ilişkilerin hâkim genişliği tarihsel bir halkın dünyasıdır (...) Eser varlığı demek bir dünya kurmak demektir” (Heidegger, 2007, s. 32-33)

Yunana sanatçıları ve filozofları, yeni dünyalar kurmuşlardır. Dünyayı, yarattıklarına inandıkları tanrılarla temasa geçmek, onları memnun etmek için, kendi yaratıcı dünyalarında tanrılara layık mekânlar tasarlayıp, üretmişlerdir. Tanrıların yarattığı dünyaya öykünerek, Vitruvius’un bahsettiği, gerçeğinde olması mümkün olmayan bir şeyin, taklidinde olmasının geçerli bir mantığının olmayacağını düşünmüş ve eserlerini tanrısal bir yaratım anlayışıyla yapmışlardır. Max Raphael’in belirttiği gibi, maddi koşullar değiştiğinde insan tepkileri de değişir. Yunan halkının kendilerine sunulan estetik dünyada, estetik değerleri ve beğenileri de gelişmiştir.

İskender’in fetihleri ile, Yunan sanat dili dünyanın birçok bölgesine yayılmıştır. Bu yayılma sırasında, iletişime geçtiği kültürlerden de etkilenmiştir. Yunan mimari anlayışında temel amaç; yapıların ağırlığını azaltarak hafif ve sade bir görüntü elde etmektir.

1.3.Yunan Felsefesi

Bugün bildiğimiz anlamdaki felsefeyi, Yunanlılar yaratmıştır. M.Ö 8. Yüzyıl ile M.S 5. Yüzyıl arasındaki dönemde, ilkçağ (Antik) Yunan felsefesiyle başlayıp, Helenizm ve Roma felsefesiyle devam eden düşünce tarihini kapsar. Toplumlar, her kültür basamağında; dini, mitolojik ve pratik faaliyetlerden kaynaklı bilgi birikimine sahiptirler. Kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi birikimine, insanoğlu sorgulamadan inanır ve hayatını bu bilgiler dâhilinde düzenler. İnsanlar, belirli bir gelişim sürecini tamamladıktan sonra, soru sormaya başlar. Yanıtlar, insanı doyurmuyorsa, kendi aklı ile deneyimleyip çözüm bulmaya çalışır. Dini ve geleneği sorgulayarak, eleştirmeye yönelir. Kendi düşünceleri ile dayatılan düşünceler arasında kalan Yunanlı, bilmek için bilmek ister.

M.Ö 6. Yüzyıl'da, din ve geleneğin oluşturduğu Antik Yunan dünyası sarsılmaya başlar ve kendi akli ile bilime dayalı bir anlayış geliştirir. Bu anlayış, Felsefe (Philosophia) dir. Philosophos (filozof) kelimesini, Pythagoras kendisi için kullanmıştır. Sophia (bilgelik), tanrılara ait bir vasıftır. Sadece tanrılar eksiksiz bilgiye sahiptir, bilgiye ulaşmaya çalışmak insana mahsus olduğundan, bilgiyi sevmek anlamında filozof kelimesini kullanmıştır. Bilmediklerini bilmelerinin, gerçek bilgiye ulaşmak için durmadan düşünmeyle, deneyerek doğru bilgiye ulaşılacağına inanmışlardır. Hedef; doğruya, gerçeğe ulaşmaktır. Felsefe gerçeğe, doğruya ulaşmak için sürekli sorgulayıp araştırmaktır. Dini dünya tasarımından ayrı, ilk düşünürler İonia (İzmir, Aydın ve yakına dalar) bölgesinde M.Ö 6.yüzyılda “ Doğa Üzerine” adlı çalışmalar yapmışlardır. Yunan felsefesinin başladığı bu çalışmalarda, evrenin ve doğanın bilimsel olarak bir tablosu çıkarılmaya çalışılsa da, bunlar sadece o dönemin dini yapısına bağlı kalınarak yapılan felsefe yazılarıdır.

Yunan felsefesi; varlıkların özü, yapısı üzerine düşünceler üretirken, çevre uygarlıklardan da etkilenmiştir. Mısırlıların, pratik-teknik gereksinimden ürettikleri geometriyi, Mısır Uygarlığından alarak geliştirmişler, bir sistem oluşturmuşlardır. Dağınık, teknik bilgilerin oluşturduğu geometriyi, teorik bir bilim haline getirmişlerdir. Yıldızlara tapan Babillilerden de, gökyüzü ile ilgili bilgileri almışlardır. Babillilerin, dine dayalı yaptıkları gözlem ve hesaplamaları dağınık dini-pratikler olup, Yunanlılar tarafından gökyüzünün bilimsel şemasını oluşturan bir teori geliştirmişlerdir. Bunlar doğruya, bilgiye ulaşmak için Yunan düşünürünün yaptığı felsefe çalışmalarıdır. Bilgiye ulaşmak için çalışan, yaşamına aktaran ve insanlarla paylaşan filozofların toplumdan aldıkları karşılık, saygınlık ve statüdür.

Başlangıçta, okul ve akademi çevresinde bilgi paylaşımı ve araştırma yapmak için toplanan filozoflar, zamanla kendilerinin düşünce dünyasına dönüp araştırmacı, bilgin profili çizmişlerdir. Bu filozoflardan bazıları; Anaxagoras, Demokritos, Aristoteles'dir. Bazı filozoflarsa, hayata yönelmiş eğitici profili oluşturmuşlardır. Sokrates bu filozofların en önde olanıdır. Pratiğe dayalı veya dini gereksinimler sonucu üretilen bilgi ile yetinmeyip, araştıran, geliştiren ve bir temele dayandıran Yunan filozofu, Avrupa kültür dünyasının bu güne kadar süregelen düşünce dünyasının temellerini atmıştır. Zamanla, gelişip biriken bilgi dağarcığı, kendi içinde tek tek bilimlere ayrılmıştır. Böylelikle, bugün ki beşeri bilimlerin de ilk örnekleri oluşturulmuştur.

Yunan felsefesinde ilk düşünceler, varolanlar üzerine, eleştirel bir bakış açısı ve gözlemle başlamıştır. Varolan, evren (Kozmos)'dir, nasıl meydana gelmiştir ve insanın yeri, görevi bu

evrende nedir sorularına cevap aramıştır. Başlangıçta, Khaos vardır. Khaos; (esneyen boşluk) hiçlik, boşluk ve karmaşadır.

” Hesiodos, Khaos’un yanına iki güç, iki ilke daha koyuyor:1. Gaia: Geniş göğüslü yer, doğurucu ilke, 2. Eros: Doğurtucu erkek ilke. Bu iki güç te kişiliği olan, insanımsı birer varlık ile kişi olmayan, salt kavram arasında bulunan şeylerdir. İşte bu üçünden Khaos, Gaia ve Eros’tan sonra tanrılar ve nesnelerin çokluğu meydana gelmiştir. Khaos, kendisinden Erebo-karanlığı, geceyi – ile Aitheros’u – aydınlığı, gündüzü- ortaya çıkarmıştır; Gaia da bağrından göğü, denizler ve dağları yaratmıştır; gök ile yer de, tanrılar soyunu meydana getiren çifttir”.

(Gökberk, 1967, s. 19)

Felsefi düşünceler dine bağlı geliştiği için, bu sorgulamalarda mitolojik öğeler bulunmaktadır. Bunlar; tanrılar, yarı tanrılar ve insanın oluşumuyla ilgili teorilerdir. Kozmos üzerine yapılan düşünce çalışmalarının yanında, insanın yaşamını düzenleme konusunda;” Öfkemi yen, Hiçbir şeyde aşırı olma, İşin sonunu düşün” gibi, insanın doğru yaşaması için faydalı olacak öğretiler ve etik değerler de oluşturulmuştur. Mitoloji ve bilimsel düşünce, yan yana gelişip daha sonra bilimsel düşünce, mitoloji ve dinden ayrılmıştır.

İlk düşünürlerden Thales, felsefe tarihinin başında görülür. Thales’in düşüncesi; her şey sıvı olan Arkhe’ ye dayanır, her şey sudan oluşur ve tekrar suya döner. Thales’in düşüncesinde de mitoloji etkilidir, çünkü Yunan mitolojisinde, Okeanos insanların ve tanrıların babasıdır. Thales de, suya tanrısal güçler yükler. Su üzerine yaptığı araştırmalarda, suyun yapıcı, yıkıcı etkilerini, sonsuzluk ve tükenmezliğini gözlemler. Yok olmayan varlık, her şeyin ilk nedeni ana madde Arkhe’ dir. “ Hiçten, hiçbir şey meydana gelmez” düşüncesini temel almıştır. Ana maddenin değişme gücünün olduğunu, varlıkların bu değişimden geldiğini açıklamaya çalışmıştır. Su tanrısaldır, her şey sudan geldiği için her şey tanrı ile doludur.

Anaximandros ise, sonsuz olan maddeye, sınırı olmayan (Apeiron) adını vermiştir. Anaximandros için; sınırı olmayan da, su gibi belirli bir şey değildir, her belirli şey sonlu ve sınırlıdır, karşıtı ile sınırlandırılmıştır; sıcak, soğuk ile aydınlık, karanlık ile. Apeiron’da önce sıcak ile soğuk oluşur, sıcak ve soğuktan yeryüzü ve gökyüzü oluşumuna kadar giden süreci anlatır. Yer, denizlerle kaplıdır ve balıklar yaşar, insan balığa benzer bir canlının gelişimi ile oluşmuştur.

Anaximenes, ana madde olarak somut bir madde olan havayı alır. Nefes, (hava) nasıl ruhu (Psyche’) ayakta tutuyorsa, hava da (Kozmos) evreni sarıp bir arada tutar. Hava canlandırır

bir şeydir. Hava olmasaydı, insan ve evren dağılır, ölmüş olurdu. Hava yoğunlaşıp gevşeme ile çeşitli canlılara dönüşür ve bu durum yeni biçimler alan yaratıcı varlık olarak tanımlar.

Pythagorascılar, matematikle yakından ilgilenip, bütün varlığın temelini sayılar olduğu kabul ederler. Arkhe'yi, sayı olarak savunmuşlardır. Belli sayılar akıl, belli sayılar ruh, belli sayılarda adalettir şeklinde tez oluşturmuşlardır. Sayılar; tek ile çiftten, sınırsız ile sınırlayandan oluşmuştur. Dualist bir görüşe sahiptiler, onlara göre; evrende her şey karşıtı ile var olur, karşıtlar uyumu getirir ve evren sayı uyumudur. Evrendeki uyumun temelinde matematiksel orantıların olduğunu savunmuşlardır. Astronomik çalışmalarda çok ilerlemişler, uzaklığı, hareketi, yüksekliği oranla hesaplamaya çalışıp, yerin kendi ekseni ve güneşin etrafında döndüğü düşüncesinin temelini atmışlardır.

Yunan felsefe anlayışı, birçok düşünce sisteminin gelişmesinden oluşmuştur. Ana madde, öz, varlığın özü, su, hava, ateş, meydana gelmemiş, yok olmayacak olan, sayılar, uzay boşluğu, atom gibi pek çok etkene bağlanmış ve bu düşünceler, gözlem ve deneylerle savunulmuştur. Sonunda, bu bilgi birikimi bilimlere ayrılmıştır.

Perslerle olan savaşın ardından da, M.Ö 5.yüzyıl'da, Yunanistan'da siyasi ve iktisadi alanda büyük bir ilerleme kaydedilmiştir. Atina merkezli bu kalkınma ile, bilgi pratik-sosyal bir değer ve güç olmuştur. Toplumda, belirli bir eğitim gereksinimi ortaya çıkmıştır. Demokratlaşan Atina'da yetersiz kalan eğitimi, Sofistler şehirlerarasında dolaşarak, para karşılığında vermişlerdir. Sofist (Sophite's) bilen, bilinçli kişi demektir. Topluma; felsefe, siyaset, söz söyleme sanatı (Rhetorik) ve hitabet konularında eğitimler vermişlerdir. Platon, Aristoteles, Sokrates gibi büyük düşünürler, sofistlere para karşılığında ders verdikleri için, karşı olmuşlardır. Platon'a göre; bu durum, bir çıkar gözetmeyecek araştırma olması gereken felsefenin, bilimin onuruna aykırıdır. Sofistler, başlarda ciddiye alınacak işler yaptılarsa da, zamanla oyuna ve safsataya sapmışlardır. Sofistlerin en büyüğü olan Protagoras, , "kozmos ile uğraşmak boşunadır" savıyla, doğa felsefesine karşı çıkmıştır.

"Protagoras Herakleitos'un öğretilerine dayanarak tanıtılmağa çalışır: Bütün olabilirliği kendisinde toplamış olan anamaddede sürekli bir akış içindedir; bu yüzden de hiçbir şey belli bir "şey" değildir; bir şey her an başka şeylere göre şöyle veya böyle bir şey olmaktadır. Salt bir varlık yoktur; nesnelere nitelikleri, bir andaki birbirleri üzerindeki etkilerinden doğmaktadır... Algı objeyi beze, ancak algılayanın algılama anındaki durumuna nasıl görünmüşse, öyle bildirir. Protagoras için duyu algısı ve bundan doğan sanı (doxa) biricik bilgimizdir... Her sanı doğrudur, hiç kimse yanlış bir şey düşünemez... İnsan her şeyin

ölçüsüdür, varolanların varlıklarının da, varolmayanların varolmadıklarının da.” (Gökberk, 1967, s. 43)

Sofistlere göre; bilgi yaşamın emrindedir ve bilgili, yararlı yurttaşlar yetiştirmek gereklidir. Bilgi, doğru olana değil, yararlı olana odaklıdır. Sofistler, eğitimleri siyasi hayat için vermişlerdir. Söz söyleme ve hitabet ile ilgilenmişler, konuşmanın tekniğini, biçimsel incelikleri ve gerekli olan bilgileri aktarmışlardır. Böylelikle, konuşma ile insan etkileme teknikleri yeni araştırmalara yol açmıştır. İnsanın psikolojisi ile ilgilenmek, duygularını bilmek gerekmektedir. Dil bilgisi ve mantık üzerine de çalışmışlar fakat ilerleyen dönemlerde toplumun düzenini ve insan hayatını tehlikeye atan fikirler ortaya sürmüşlerdir; “Her şey, herkesindir. Söylenen şey, düşünülen şey olduğundan, var olan bir şeydir de”. Bu düşüncelerle, siyasetin tartışma sanatını kavgaya ve çekişmeye çevirerek, bir takım kelime oyunları ile, karşıdaki insanın fikirlerini çürütüp susturmakta kullanmışlardır. “Doğa, güçlüye egemen olma hakkını vermiştir, bundan dolayı, ancak adaetli olmayan kimse mutlu olabilir”. Tanrıların varlığını da tartışılır hale getirerek, politik hesaplar yapan devlet adamlarının halkı itaatli kılmak için bulmuş oldukları kuruntular olduğunu savunmuşlardır.

Kutsal gelenek döneminin son zamanlarında, böyle çıkışlarla toplumda oluşmaya başlayan değer anarşisini de körüklemişlerdir. Yunan toplumunun düzenini oluşturan ahlak yapısını, sosyal kuralları, geleneği, yasaları, bireycilik ve sofistler tartışılır hale getirmişlerdir.

Sokrates, sofistlerin etkin olduğu dönemde yaşamıştır. Sofistler gibi gelenek ve törelerin oluşturduğu değer yargılarını sorgulamış ama sofistlerden ayrı olarak, hayatın kurallarını akılla eleştirmeyi, aklın ışığını tutmayı savunmuştur. Sofistlerin temel olarak geçerliliği olan, herkesin kabul edebileceği ne bir doğru, ne de bir ölçü vardır. İnsan, her şeyin ölçüsüdür düşüncesine karşı Sokrates, tümel bir doğrunun, üzerinde düşünülerek bulunabileceğini savunmuştur.

Sokrates, bir okula, bir düşünceye bağlı değildir. Günlük hayatın içinde var olup, insanları hayatlarının anlam ve amaçları doğrultusunda düşünmeye yöneltmek için, birebir konuşmalar yapmıştır. Dünya görüşünü ve felsefesini bu şekilde yaymıştır. Etrafında, Atina'nın ileri gelenlerinin çocuklarının da olduğu, geniş bir kitle toplanmıştır. Sokrates, konuyu tümel olarak belirlemek ister. Tekilin, tümele bağlı olduğu ilkesini, bilimsel yöntem ilkesi yapmıştır.

”Bir şeyin özünü ya da kavramını, yani tek tek hallerinde ve ilintilerinde hep aynı olan yönünü bilen kimse, yargısı için sağlam, değişmeyen bir temel bulmuş, böylece de sallantılı sanılardan kurtulup güvenilir bilgiye ulaşmış olur”. (Gökberk, 1967, s. 49)

Bu bilimsel yöntem, Aritoteles’in de Sokratesi’in bulduğunu söylediği, tümevarım yöntemidir. Sokrates, bu yöntemi insan hayatının sorunlarına uygulamıştır. Doğruyu araması, ahlaki değerlere yönelmesi, yaşadığı toplumun değer yargılarının yok olmasından kaynaklanmıştır. Ahlakta üstün olmak, doğru bilgiye bağlıdır ve doğru bilgi, doğru eylemle sonuçlanır. Ahlaki değer kazanan bilgi ve bilgiyi arayan ahlaklı insanlar birbirlerini tamamlarlar, hiç kimse bile bile kötülük işlemez, kötülük bilginin eksikliğinden ileri gelir, öğretisini savunmuştur.

Platon, Atina’da kültür seviyesinin en yüksek döneminde iyi bir eğitim almıştır. Sokrates, Platon’un hayatında büyük etki yapmıştır, Pythagorasçı çalışmalardan etkilenmiş, matematik ve dini-mistik görüşleri geliştirmiştir. Hayatı boyunca düşünüp yazmış ve görüşlerini devamlı geliştirmiştir. Sokrates’le tanıştığı dönemde, erdem ve bilgi sorularına cevap aramıştır. Macit Gökberk kitabında; erdemin özü ve kavramı, erdemin birliği ve çokluğu, erdemin bilgiye ve öğretililmeye olan ilgisinden ve bu soruları çözmeye çalışmasından bahseder. Bu problemleri çözerken Sokrates gibi tümevarım yolunu izler, tek tek verileri denetler ve doğru veya yanlış yetersiz verileri eler, eldeki verileri düzenleyip tamamlar. Sofistlere karşı, Sokrates gibi Platon da “iyi”yi savunur. Platon, İyi’nin doğru bir yaşamın kesin ölçüsü, biricik ereği (telos) olduğunu savunur. Düzeni iyi sağlar, iyiye ulaşmak için matematiğin (hypothesis) hipotez yolu ve varsayımla hareket eder. Doğru bilginin, sallantılı bir temel üzerine kurulamayacağını savunur. Mutlu bir yaşam için bireyi değil, toplumu hedef almıştır. Tümel varlığa, yetkin topluma devletle ulaşılabileceğini savunmuştur. İnsanları üç şemaya ayırıp bu şemayı devlete uygulamıştır; besleyenler, koruyanlar, öğretenler şeklinde yapılan devlet kurumları, toplumun düzen içinde, ahlaki kurullarla yaşayıp, mutlu olacağı düzeni sağlamaktır. Matematik, devletin eğitim sisteminde felsefenin ön basamağı olarak alınmalı, bilimi, sanatı ve dini devlet düzenlemelidir, devlet toplumun tüm hayatını kapsamalıdır. Platon tüm hayatı boyunca savunduğu düşüncelere geri dönüp, onlara eklemeler yaparak geliştirip olgunlaştırmıştır.

Aristoteles, Platon akademisinde öğrenim görmüş, orada hocalık yapıp kendi okulunu kurmuştur. Çok yönlü, planlı araştırmalarla, disiplinli eğitimi ile kendi döneminin ve sonrasının bilim ve eğitim merkezlerine örnek olmuştur. Kendinden önceki felsefi ve bilimsel

gelişmeyi toparlayıp daha ileri götürmek için doğru, kavrayıcı, eleştirel zekânın bir arada çalıştığı bir sistem oluşturmuş, bilimsel çalışmayı yöntemlendirmiştir. Araştırmacı, gözlemi, toparlayıcı bilgin yapısı ile mantık, önerme, tasarım, tanıtlama, tanımlama, sınıflama, bilgi, diyalektik, sofistlerin yanlış çıkarımları üzerine, metafizik, felsefe, fizik, zooloji, ahlak, erdem, devlet, hitabet ve sanat üzerine çalışmalar yapmıştır. Bilimsel düşüncenin yöntemi ve kuralları için mantığı giriş olarak görür, mantık onun için bilimsel çalışmanın bir organıdır.

Platon görüşünde; oluş, maddenin form kazanmasıdır ve varolan, form kazanmış maddedir. Madde ile form arasında, bağıntılı bir ilişki vardır. Öncesine göre form alan şey, sonrasına göre maddedir. Macit Gökberk'in kitabındaki verdiği örnek; tuğla toprak için form, ama ev için maddedir. Bu anlayışa göre nesne, her basamakta değer kazanır. Aristoteles, doğanın şekillenmesini ve mekanik şekillenmeyi birbirinden ayırır, doğa teolojik nedenlerle şekillenir. Etken olan hareket ve bu hareketi başlatan güç, tanrısaldir. Hiçbir itici gücü olmayan, kendi kendine dayanan en yüksek varlık düşünmedir, bilincin bilincidir. Tanrı maddesiz, cisimsiz, salt tindir özü de düşüncedir. Doğa canlı maddedir, yüksek formlara dönüşerek tanrıya yaklaşır. Tanrının, kendi kendisiyle aynı kalan tinsellik özelliği, en nitelikli özelliğidir. Doğadaki formlarda, tanrının bu özelliklerine ne kadar yaklaşırlarsa, değer sırasındaki yerleri o kadar yükselir. Ruhun en değerli gelişmesi ise, akıl bilgisine yükselmektir. Beden, madde ise ruh formudur. Ruh, cisim sahibi değildir ama bedeni hareket ettiren ve ona egemen olan güçtür. Akıl, eylemin yanında yaratmayı da yönetir. Günlük hayat eylemleri ile sanatsal eylemleri birbirinden ayırır. Felsefe, teorik ve pratik felsefenin yanına, sanatla ilgili Poetika adında üçüncü bir felsefe kolu oluşturmuştur. Aristoteles'e göre; sanat mimesis, taklit etmektir, sanat çeşitleri ise, neyi ne ile taklit etmeyle sınıflandırılır. Macit Gökberk kitabında, Aristoteles'in sanat hakkındaki düşüncesini; bilim gibi sanatında konusu "özel" halinde gerçekleşmiş olan "genel"i göstermektedir. Sanat da bir çeşit bilgidir, her bilgi gibi ondan da haz duyulur şeklinde yorumlamıştır. Sanatla, insanlar duyguların her türünü çok yoğun yaşayabilirler ve bu yoğun duygusal uyarılma ile Katharsis'e, ruhun arınmasına ulaşırlar. Sanatsal erdemler, aklın doğru davranışından meydana gelir. İnsan bilgeliğe ulaştığında, bilen aklın ürünü olan sanatsal erdemler, eksiksiz mutluluğu sağlayan erdemlerdir. Bilmek için bilmeye yönelen akıl, tanrının özü olan düşünmeden pay alır, tanrının önsüz-sonsuz mutluluğuna da katılmış olur. Sonsuz doğruya ulaşma, dünyevi hayattan soyutlanıp, mutluluğa ulaşmaktır.

1.4.Yunan Sanatı

Antik dünya, çok tanrılı din anlayışına sahipti. Totemlerin zamanla tanrısal güçler kazanmaları ve insanların tanrısallaşan totemin soyundan geldiklerine inanmaları, tanrıları insan şeklinde formlara büründürmüştür. Tanrı ve tanrıçaların fiziksel şeklinin oluşmasında, anlatılan mitosların (söylencelerin) etkileri görülmektedir.

‘‘Mitoloji: Çok tanrılı dinlerde tanrı ve yarı-tanrıların eylemleri ile onların insanlarla ve diğer yaratıklarla ilişkileri konusundaki efsaneler, öyküler, inançlar bütünü... Mitoloji, içinde üretildiği toplumun resim ve heykel sanatlarının konu seçimlerinde başvurduğu ana kaynaktır’’. (Sözen, 2014, s. 211)

Totemleri korumak için uygulanan tabular ve ritüeller, dini törenlere dönüşmüştür. Mitosların kökeni, totemler için anlatılan hikâyelerdir, bu hikâyeler çok tanrılı dinlerin altyapısını oluşturur. Totemlere büyüklük, kutsallık yüklemek için anlatılan söylenceler, hayal gücünün ürettiği doğüstü güçlerin mağara duvarlarından, tapınaklara uzanan serüvenini oluşturur. Mitoslarda anlatılan fiziki özellikleri ve belirtkeleri ile sanatçılar, tanrı tasvirlerini üretmişlerdir.



ŞEKİL 5. Ganimeses'in Kaçırılışı, M.Ö.470 Civarı. Pişmiş Toprak, h:180 cm

Olimpia'dan pişmiş toprak bir akroter gurubu. Ganimeses'in kaçırılışı. Zeus, bir elinde aşk hediyesi olan horozu tutan Troialı prens Ganimeses'i kaçırmaktadır. M.Ö.470 civarı. 1.08 m.

“Yunan sanatı dediğimizde, Yunanistan'ın sadece Ege'ye bakan yüzü değil; Doğu Yunanistan ı, Ege adaları, Kıta Yunanistan'ı ve Poleponnesos Sanatı da belirtilmek istenmiştir. Ayrıca batıdaki- özellikle Güney İtalya (Magna Graecia) ve Sicilya'daki- Yunan sanatçıları ve onların ardıllarına ait serler de kastedilmiştir.” (Carpenter, 2007, s. 7-8)

Şehir devletleri şeklinde geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Antik Yunan Sanatı, pek çok farklılıkları bünyesinde taşımaktadır. Bu farklılıklar; toplum yapıları, sanatçıların ifade farklılıkları, sosyal ve siyasal alandaki değişimler, sanatsal gelişimler şeklinde kendini göstermektedir. Yunan sanatındaki karanlık çağın ardından, (M.Ö 900 öncesi) bu tarihsel dönemler; Geometrik, Arkaik, Klasik ve Helenistik olarak adlandırılır ve bu dönemler sanatsal gelişim evrelerini de belirtirler.



ŞEKİL 6. Attika'dan Siyah Figürlü Tyrhen Amphora, M.Ö.560 Civarı

‘Attika’da siyah figürlü bir Tyrhen amphora’sı. Polyksena’nın Kurban Edilmesi. Tyrhen gurubu vazolar Etrüsk pazarı için özel olarak yapılmış olmalıdır ve Attika’dan çok Etrüsk zevkine hitap edecek bazı acımasız sahneler içermektedir. Burada Neoptolemos Polyksena’nın gırtlığını keserken yaşlı Phoeniks bu sahneye arkasını dönmüştür. Akilus’un mezarının arkasındaki sunakta ateş yanmaktadır. M.Ö. 560 civarı.’’ (Carpenter, 2007, s. 29)

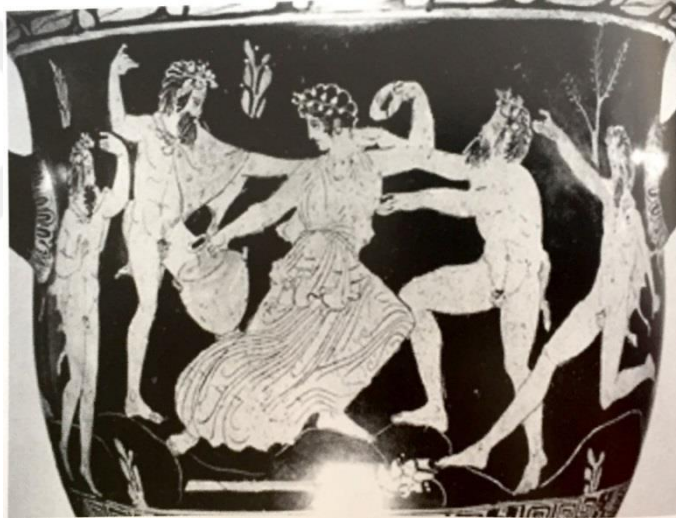
Çevre uygarlıkların etkileri de, formlarda görülmektedir. Yunan anlatımcı sanatının konusu; hem tanrılar, hem de kahraman öyküleridir. Küçük eserler, toprak kaplar (vazolar) da büyük heykel gruplarının etkisinde yapıldığından, belge niteliği taşımaktadır. Küçük kaplar ayrıca, buluntu miktarı ve sağlamlığı bakımından, üslup (stil) gelişimini en iyi yansıtan eserlerdir.



ŞEKİL 7. Vulci'den Kırmızı Figürlü Attika Amphora, M.Ö.500 Civarı

“Vulci’den kırmızı figürlü bir Attika amphora’sı. Yüzü kız kardeşine dönük, lütara’sını çalmakta olan Apollon’un arkasında, elinde bir çiçekle Leto durmaktadır. Artemis ise kedigillerden bir posta bürünmüş, sırtında da sadağı bulunmaktadır. Onlara bir geyikle bir panter eşlik eder. M.Ö. 500 civar.” (Carpenter, 2007, s. 53)

“Yunan vazoları üzerlerindeki şekillerle sonsuzluğu anlatır. Yunan vazoları iki temel guruba ayrılır; kırmızı veya sarı fon üzerine siyah figürlü vazolar ve siyah fon üzerine kırmızı figürlü vazolar. Korint tarzı siyah figürlü vazolar açık sarı fona sahiptir ve yatay yönde insan figürleri ile dekore edilmişlerdir, bu tarz çok eskiye dayanır. Klasik vazo süslemelerinde formlar yavaş yavaş eski gelenekten koparak, daha doğal (Naturalist) insan bedeni formunu uygulamaya başlamıştır. Klasik vazolarda özellikle kırmızı fon üzerine figürler çizilip daha sonra siyahla kaplanır. Ayrıca beyaz desenli ve kabartma desenli vazolarda vardır.” (La Grammaire Des Styles, 1975)

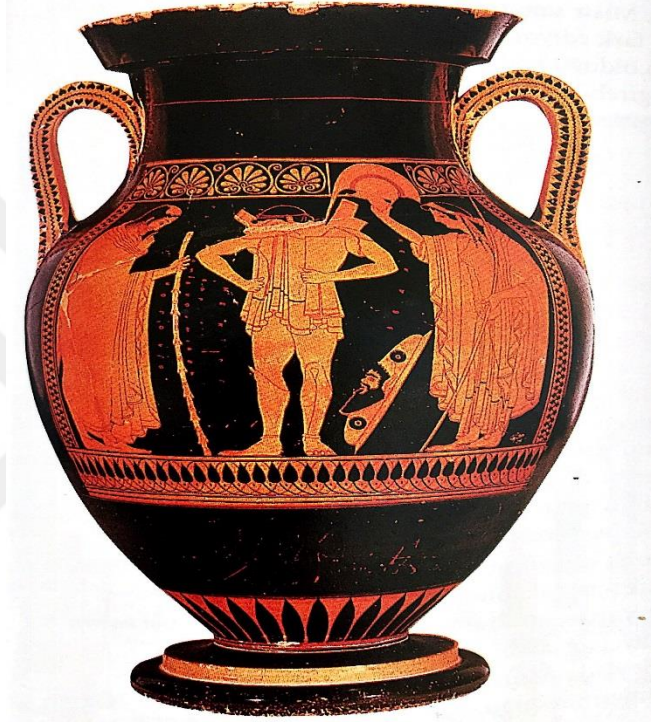


ŞEKİL 8. Kırmızı Figürlü Attika Çan Krateri, M.Ö.420 Civarı

“Kırmızı figürlü bir Attika çan kratre’i. Amymone’nin kaçırılışı. Hydria’sına pınardan su doldurmya giden, stavr’lerin saldırısına uğrayan Amymone. Ayaklarının altında bir thyrsos durmaktadır. Sahnenin satirik bir oyundan esinlendiği kesindir. M.Ö.420 civarı. 42.2 cm” (Carpenter, 2007, s. 64)

Yunanlı sanatçılar, Asur ve Mısır gibi çevre uygarlıklardan etkilenmiş, kalıplaşmış Asur, Mısır heykellerine, kendi yorumunu katarak uygulamıştır. Katotonik, statik olan heykelleri hareketlendirmeye, daha estetik ve canlılık kazandıracak yöntemleri geliştirmeye başlamıştır. Ağırlığı iki ayağa dağıtıp, hareketlendirme denemeleri, ağız kenarlarındaki yukarı doğru hafif bir kavis ile yüze canlılık vermeye çalışılmıştır. Ressamlarda bu gelişmeleri uygulamışlar

fakat günümüze ulaşan çok kapsamlı duvar resimleri kalmamıştır. Ressamların, yetenekleri ve teknikleri çanak, çömleklerde görülmektedir. Çanak, çömlekler geniş anlamda, Yunan Vazo sanatı olarak isimlendirilmektedir. Yunan vazo sanatı, ticaret hayatında önemli yer sahibi olmuştur. Vazo süslemelerinde de, Mısır etkileri görülmektedir fakat kollar ve bacaklar hareket halinde gösterilip, kompozisyonu oluşturan elemanların gerçekte nasıl görüldüğünü sorgulayarak, uygulamalarını yapmışlardır. M.Ö 5. Yüzyıl'da, ilk kez ayak yandan değil de karşıdan gösterilmiştir.



ŞEKİL 9. Savaşa Hazırlanan Genç, Kırmızı Figürlü, Euthymedes İmzalı, M.Ö.510-500 Civarı

Müfide Aksoy ‘‘ Biçimin Serüveni’’ adlı kitabında; Resimde ‘‘kısaltım’’ diye adlandırdığımız teknik, M.Ö 500 yılından önce bulgulandı. Bu, sanat tarihinde yer alan buluşların en önemlilerinden biri olduğunu vurgular. Demokrasi ile yönetilen şehir devletlerinden oluşan Yunan toplumunun gelişiminde, felsefe, bilim ve sanat önemli mihenk taşlarıdır.

Vazo yüzeyi üç eşit parçaya bölünüp karakterler hareketli betimlenirken, ortadaki figürün tek ayağı yandan, diğer ayak ilk kez karşıdan çizilerek gösterilmiştir. Genellikle kalkanları karşıdan göstermeyi tercih eden sanatçı, bu vazoda birden fazla yenilik deneyerek, kalkanı da yandan çizmiştir. Resmi oluşturan tüm elemanların dış hatları katı bir şekilde belirtilmiş, dengeli bir kompozisyon oluşturmak için düzenlemeler yapıp, gerekli parçaları dengeyi bozmadan bildikleri doğal şekiller dâhilinde düzenlemenin içinde kullanmıştır. Bu dönem, daha doğa gözleminin önem kazanmamış, insan odaklı çalışmaların yapıldığı dönemdi.



ŞEKİL 10. Eretria'dan Kırmızı Figürlü Attika Pyksis'i, M.Ö.350 Civarı

“Eretria’den kırmızı figürlü bir Attika pyksis’i. Apollon’un doğumu. Başka tanrılarında bulunduğu sahnede bir taburede oturan Leto, palmiye ağacına tutunmaktadır; önünde ise Athena durmaktadır. Arkasındaki kadınlar Artemis ve Eileithyia olabilir. Eros ise Aphrodite’nin kucağında oturmaktadır. M.Ö.350 civarı.” (Carpenter, 2007, s. 91)

Bir kısım heykel ve sikkeler de, ortak kabul görmüş karakterler dışında, mitosları oluşturan hikâyelerin ve kahramanların betimlemeleri farklılıklar göstermektedir. Bölgesel ve sanatsal gelişim sürecinde kompozisyonlarda işlenen kahramanlar, kendilerine ait atrübüleri (belirteç) ile tanınırlar.



ŞEKİL 11. Vulci'den Douris Ressamının Boyadığı Attika Kâsesi, M.Ö.480 Civarı

“Vulci’den, Douris Ressamının boyadığı kırmızı figürlü bir Attika kâsesi. Herakles ve Linos. Genç Herakles, taburenin ayağıyla müzik hocasına saldırmakta; Linos ise, Lyra’sıyla kendini savunmaya çalışmaktadır. Diğer gençler ise çaresizlik içinde kaçışmaktadır. Herakles’in iri gözlerine ve duvarda asılı duran yazı aleti kutusuna dikkat ediniz. M.Ö.480 civarı.” (Carpenter, 2007, s. 120)

Antik Yunanda üretilmiş eserler, uygulandıkları malzemenin gereği çoğunluğu yok olmuştur. Tapınak ve kamu binalarının duvar resimleri ve dış cephe süslemeleri zamanla tahrip edilmiş, günümüze bir kısmı ulaşabilmiştir. Çeşitli değerli madenlerden yapılan heykeller ve mezarlarda bulunan küçük eserler, daha sonraki uygarlıklarca eritilip tekrar kullanılmış, mermer eserler de harç için taş ocaklarında parçalanıp yok edilmişlerdir. Üretildiği maddenin maddi değeri olmadığı için, mezarlarda ve şehir kalıntılarında bulunan vazolar günümüze kadar gelebilmiştir. Bunlar, Yunan tarihini ve Mitoslarını anlatan en önemli referans kaynaklarını oluştururlar.

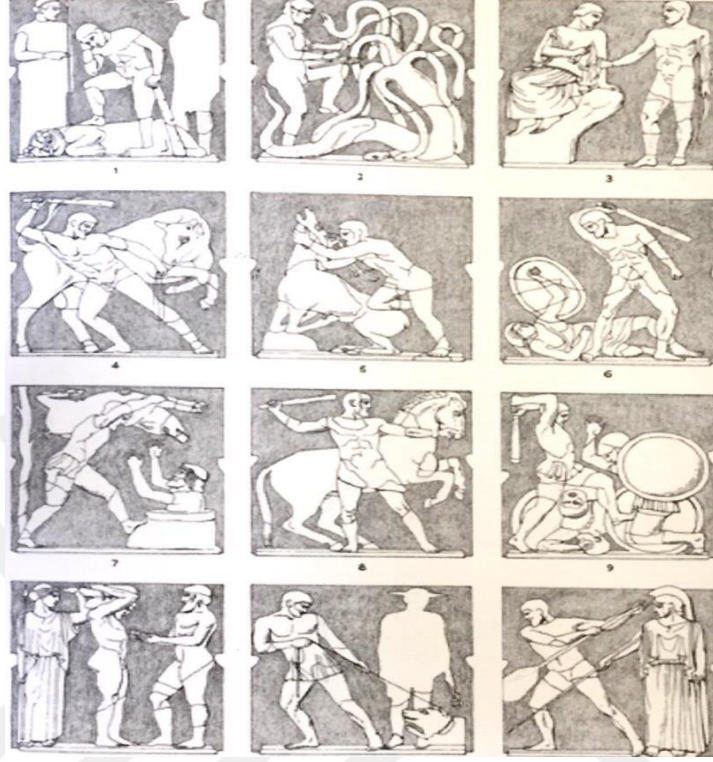
“Günümüze erişmeyen sanat eserleri hakkında bilgi veren antik yazarlardan ikisi özellikle önemlidir. Romalı bir hatip (rhetor) ve tarihçi olan Yaşlı Plinius, *Naturalis Historia* (Doğa Tarihi) adlı eserini M.S. 1. Yüzyılın ortalarında yazmıştır. Eserinde pek çok antik sanatçıyı anlatmış ve yapılarının birçoğunun adına değinmiştir... Bir yüz yıl kadar sonra, Yunanlı, belki de Lydia’lı bir coğrafyacı olan Pausanias, Yunanistan’ın büyük bir bölümünü dolaşmış ve gördüklerini ayrıntısıyla *Hellados Periegeseos*’ta (Yunanistan’ın Tasfiri) yazmıştır. Kitabın büyük bir kısmı gezdiği yerlerin tarihi ve topoğrafik özelliklerine ayrılmış olsa da Pausanias, din ve sanat konularına ilgi duyduğundan birçok efsaneyi en ince ayrıntısına dek anlatmıştır.” (Carpenter, 2007, s. 9)

Thomas H. Carpenter’ın kitabında da gördüğümüz gibi, yazılı kaynakların belirttiği Antik Yunan’da betimlenen mitoslar, hikâyeci bir anlatımla heykeltıraşlar, duvar resmi sanatçıları ve çömlek sanatçıları tarafından yapılmıştır. Sanatçıların mitosları betimlerken beslendiği edebi kaynaklar, İliada, *Odyseia* ve Epik Çemberdeki şiirlerdir.

“ Yunan sanatının büyük devrimi olan, doğal biçimlerin ve perspektif kısaltımın bulgulanması, insanlık tarihinin kuşkusuz en şaşırtıcı döneminde gerçekleşti. Bu Çağ, Yunan kentlerinde yaşayan insanların tanrılarla ilgili eski gelenek ve efsaneleri sorguladığı ve cisimlerin doğası üzerinde korkusuzca durulduğu bir çağdır”. (E.H.Gombrich, 2011, s. 82)

Antik Yunanda; Tapınaklar, kutsal alanlar (sunak alanları) ve hazine binalarının dış cepheleri heykeltıraşlar tarafından mitolojik kompozisyonlarla bezenmiştir. Tanrılar ve kahramanların mitolojik hikâyeleri, tek bir yüzeyde, hikâyelerin gerçekleştiği zaman ve mekânların ayrımı yapılmadan bir arada betimlenmiştir. İnsan figürlerinin hareketleri ile olaylar net ifade edilip, mimiklerle duygular yansıtılmıştır.

Bu dönemde, Yunanlı sanatçı toplumun yaşadığı değişimin bir yansımasını yaşıyor olsa da; doğal biçimleri uygulama çalışmaları, perspektif incelemeleri gibi hala mesleğinin insan gücüne dayanıp atölye ortamında gerçekleştirdiğinden, statüsünde bir değişim yaşamamıştır.



ŞEKİL 12. Olimpia Zeus Tapınağı Mermer Metop Kabartması Rekonstrüksiyonu

Yunan mimarisi, dönemsel ve bölgesel farklılıklar gösterir. Zamanla gelişen mimaride geometrik alt yapı korunup, süsleme ve bütünü bıraktığı etki değişime uğramıştır. Simetriden kaynaklanan düzen ve ritim korunmuştur.

“ Tanrı tapınak sayesinde tapınakta mevcut olur. Tanrını bu mevcudiyeti, kendi içinde kutsal bir alan olarak, alanın genişliği ve sınırlandırır. Tapınak ve alanı belirsizliğe düşürmez. Tapınak, doğum ve ölüm, felaket ve kutsallık, ihtişam ve sefalet, yükselme ve çöküşün ve insan varlığı için onun yazgısının biçim kazandığı ilişkilerin birliğini toparlayıp bir araya getirir. Bu açık ilişkilerin hâkim genişliği tarihsel bir halkın dünyasıdır (...) Eser varlığı demek bir dünya kurmak demektir” (Heidegger, 2007, s. 32-33)

Yunan sanatçı ve filozofları yenedünyalar kurmuşlardı. Dünyayı yaratıklarına inandıkları tanrılarla temasa geçmek, onları memnun etmek için, kendi yaratıcı dünyalarında tanrılara layık mekânlar tasarlamış ve üretmişlerdir. Tanrının yarattığı dünyaya öykünerek Vitruvius’un bahsettiği, gerçeğinde olması mümkün olmayan bir şeyin taklidinde olmasının geçerli bir mantığının olmayacağını düşünerek, eserlerini tanrısal bir yaratım anlayışıyla

yapmışlardır. Max Raphael'in belirttiği gibi, maddi koşullar değiştiğinde insan tepkileri de değişir. Yunan halkının kendilerine sunulan estetik dünyada, estetik değerleri ve beğenileri de gelişmiştir.

Pers istilalarından sonra, Atina şehri daha görkemli inşa edilmiştir. Perikles'in siyasi bakış açısı ile Atina demokrasisi ve sanatı gelişmiş, sanatçısı daha muteber bir konuma gelmiştir. Yenilenen şehrin ve tapınakların süslenmesi ve denetimi, heykeltıraş Fidas'a verilmiştir. Fidas, tanrıların sorgulandığı bu dönemde devasa büyüklükte, olağanüstü heykeller yapmıştır. Yapılan bu heykeller hakkındaki bilgiyi, Roma dönemindeki özel mülklerin ve halkın toplu kullanımında bulunduğu hamam gibi mekânların donatısında yer alan, kopyalardan ve yazılı metinlerin bizlere ulaşanlarından öğreniyoruz. Yunan heykeli, Roma döneminde de kutsallığındaki görkemi yitirdiği gibi, boyutlarındaki görkemi de yitirmiştir. Fidas'ın insani özellikleri vurgulayarak yaptığı tanrı heykelleri, toplumda farklı bir tanrı algısı oluşturmuştur. Tapınak süslemelerinde anlatılan öyküleri yalın ve açık şekilde işlemiş, tanrılar yüceltilmiş insani varlıklar olarak betimlenmiştir. M.Ö 457'de yapılan Olympia Tapınağı, süslemelerde kullanılan donatılar açısından geçmişin kurallarını hala bünyesinde taşısa da, sanatçıların kendi yorumlarını uyguladıkları da görülmektedir.



ŞEKİL 13. Olympia Zeus Tapınağı Batı Alınlığı, M.Ö.460 Cıvırı

“Olimpia'daki Zeus Tapınağı batı alınlığındaki kompozisyonda, Peirithoos'un düğününde Kentauros'larla Lapith'lerin savaşı. Ortada bu savaşın yaratmış olduğu kargaşa ortamını bir düzene sokmak için bir elini havaya kaldırmış Apollon bulunmaktadır. MÖ. 460 civarı.” (Carpenter, 2007, s. 181)

Formların bazılarında vücut önden, baş yandan uygulanmış, bazılarında ise vücut komple yandan uygulanmıştır. Yunanlı sanatçının vücut üstünde yaptığı çalışmalar, heykellerde başarılı bir şekilde uygulanmış, geometrik yapıda sert ve keskin formlar, yumuşamıştır. Hareket halindeki insan bedeninin, özellikle sporcuların hareketlerini çalışan heykeltıraşlar

tapınaklara yapılan sporcu heykellerinde bu hareketli formları kullanmışlardır. Amaç; yenilmezliği bahşeden tanrılara, verdikleri gücün sonucunu sunmak ve zafer kazanana da kutsal mekânda heykeli ile temsil edilme onurunu vermektir.



ŞEKİL 14. Disk ATICISI (Discobolos), M.Ö.450 Civarı, Roma Dönemi Kopyası, Mermer, h:155cm

“V. Yüzyılda Yunan heykeltıraşlığı zirvesine ulaştı. Bu dönemde üç hâkim isim vardır; Myron, Polycléte ve Pheidias. Birinci sırada Myron gelir, Vatikan Müze’sinde bulunan dünyaca ünlü heykeli, Disk atan sporcu (Discobole) ile antik geleneğin önden görünüş kuralını kırmıştır.” (La Grammaiere Des Styles, 1975, s. 26)



ŞEKİL 15. Doryphore, Polyclète, M.Ö.440 Civarı, Roma Dönemi Kopyası, H:212 Cm

“Polyclète Yunan heykelinde önemli bir etkiye sahiptir. Bir yüzyıl boyunca izlenecek olan heykel modelini, Dorphore ile yaratmıştır. Yunanlılar bu heykele Canon adını vermişlerdir ve kural anlamına gelir. Polyclète heykelde, başı bedenın 7’de 1’i olarak almıştır. Bu heykelde ideal Yunan insanı ölçüleri kullanılmıştır. Heykel, atletik, sağlıklı ve ahenkli insan biçimini yansıtır. Myron ve Polyléte mükemmel sanatçılar olarak öncüdürler fakat bedende ulaştıkları canlandırmayı yüzde gerçekleştirememişlerdir, yüzde ifade eksiktir. Yunan heykeli mutlak mükemmelliğe Phdias’la ulaşmıştır. Pheidias doğadan aldığı modelleri idealleştirip, onlara insanüstü bir güzellik kazandırır. Pheidias yontuculukta eşsiz bir ustalık sergiler, mermeri canlandırır, adeta titretir.” (La Grammaiere Des Styles, 1975, s. 26)

M.Ö V. Yüzyıl sonlarına doğru sanatsal, kültürel ve demokratik alandaki gelişim, toplumun her katmanını etkilemiş ve şekillendirmiştir. Sanatçılar yeni bir bilinç ve bakış açısına ulaşmış, toplumda bu etkileşimden farklı beğeni ve bilinç düzeyine erişmiştir. Tapınak mimarisinde Dor sisteminden, İyon sistemine geçilmiştir. Yapı daha ince bir görünüş sergilerken, sütunlardaki kıvrımlar daha gösterişli ve ince işçilik isteyen süslemelere sahiptir. Bu anlayış heykel ve resim sanatında da görülmektedir.



ŞEKİL 16. Parthenon Tapınağı, M.Ö. 447-438 Civarı

Atina Akropolü'ndeki Tapınak, Tanrıça Athena Parthenos'a adanmıştır. Parthenos ; kız, bakire, evlenmemiş anlamına gelmektedir. Tapınak inşasından sorumlu mimar Pheidias dır. Alınlığa, Yunan mitinden sahneler işlenmiştir.

“Pheidias'ın bütün heykelleri kaybolmuştur, onu Pausanias'ın betimlemelerinden biliyoruz. Atina Müzesinde Athena Parthenos'unun kopyası bulunuyor. Pheidias'ın ve öğrencilerinin bazı heykelleri Partheno' nun kalıntılarıyla günümüze ulaşmıştır. Parthenon'un alınlığındaki Dionysos heykeli, gelmiş geçmiş en güzel çıplak erkek figürüdür. Sanatçı doğal yaşamın etkisini ustalıkla sergilemiştir.” (La Grammarere Des Styles, 1975, s. 27)



ŞEKİL 17. Parthenon Tapınağı Firizleri, Alçak Kabartma, M.Ö. 447-438 Civarı

Parthenon tapınak frizinde, dinsel tören alayı açık bir şekilde anlatılmıştır. Heykelde zarafet, estetik ön planda kullanılmaya başlanmasına karşılık, anlatılan konudan kaynaklı detaylar ve insan duygularının yansıtılması ön planda tutulmuştur. Tapınak frizinin yerden yüksekliği, görülme açısı göz önünde tutularak, detaylar duygu aktarımı için vurgulanmıştır. Sokrates'in hareket eden vücudunu etkileyen duyguları, ruhsal yapıyı heykele yansıtılmasını salık veren görüşünün uygulandığı görülmektedir.



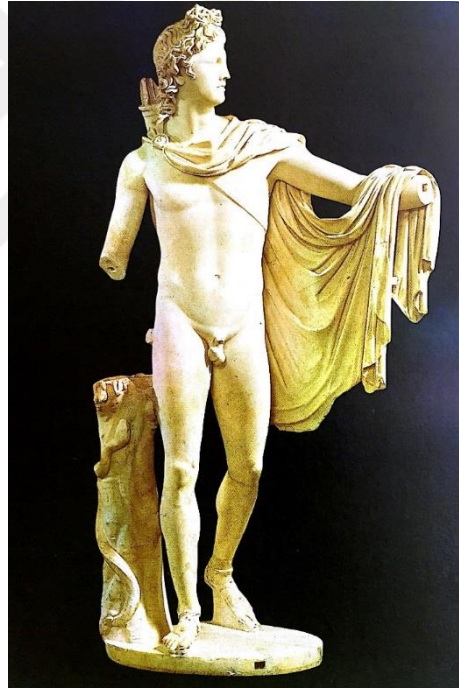
RESİM 1. The Actor King, M.Ö.35-M.S.100 Civarı,Pompei

Kültür sanat hayatında tiyatro önemli yer tutar, halkın eğitim görmüş tabakası sanat üretimleri hakkında eleştiri yapabilecek bilince sahiptirler. Günlük yaşamla ilgili konulara örnek olarak Pompei duvar resimleri gösterilebilir çünkü, Roma imparatorluğu döneminde de Yunan sanatçılar çalışmışlardır.

Tanrıça Afrodite'in banyo yaparken betimlenen heykeli ve XIX. Yüzyıl'da Olympia'da bulunan kucağında Dionysos'la betimlenen Hermes heykeli, heykeltıraş Praksitels tarafından yapılmış orijinallerinin, Roma kopyalarıdır ve formlarında hiçbir katılık kalmamış, ideal olana ulaşma arzusu, duyguların hareketlere yansması, vücudun işleyişinin açıkça verilmesi, Yunan sanatının gelişim sürecinde ne düzeye geldiğinin göstermektedir.



ŞEKİL 18. Melos Afrodite'si (Milo Venüsü), M.Ö. 200 Civarı. Mermer, h:202 cm



ŞEKİL 19. Belvedere Apollon'u, M.Ö. 350 Civarı. Roma Dönemi Kopyası. Mermer, h: 224 cm

Hareket olgusu görüntü katılaştırılmadan, araştırmalar sonucu ideal olana ulaşmak için gereksiz detayların dışlanarak, canlı vücut için en mükemmel görünüm nasıl sağlanacaksa o parçalar alınmıştır. Estetik değerlerde titizlikle korunmuştur. M.Ö IV. Yüzyıl'da Praksitelle'le doruk noktasına çıkan klasik sanat, onu takip eden birçok sanatçıya bilgi birikimi ve estetik algı yönünden kılavuz olmuştur. Belvedere Apollon'u ve Melos Aphrodite'si bu etkiye örnek çalışmalardır.



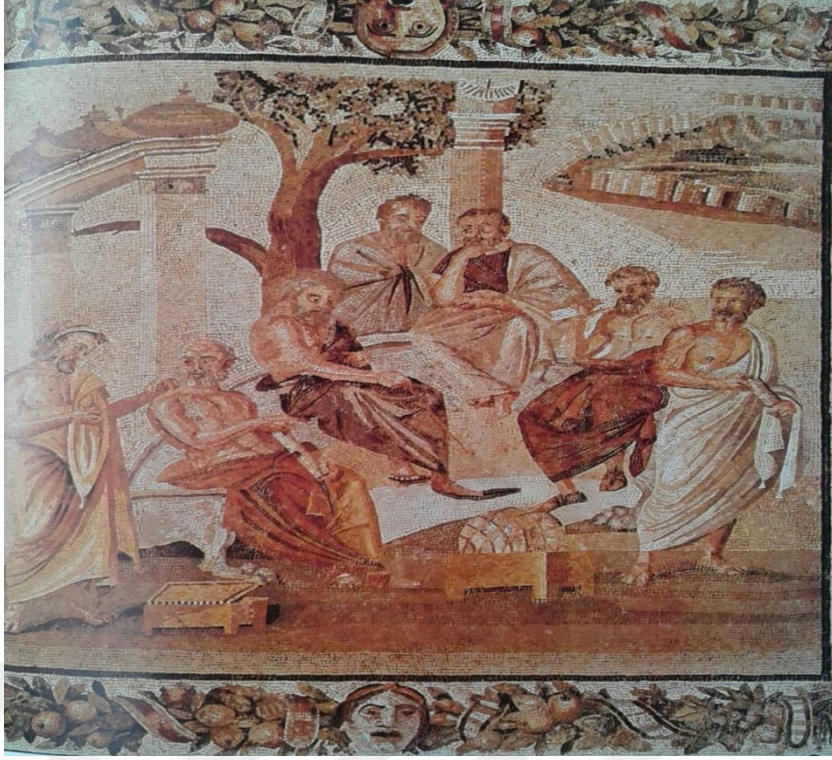
ŞEKİL 20. Hermes Ve Çocuk Dionysos, Praksiteles, M.Ö. 340 Civarı. Mermer, h:213 cm

1.5. Helen İmparatorluğu

1.5.1. Helen İmparatorluğu Felsefesi

İskender'in Asya seferleri ile, Yunan kültürü geniş coğrafyalara yayılmıştır. Özellikle Akdeniz bölgesinde Helenleştirme (Yunanlaştırma); Yunan kültürünün, felsefesinin ve sanatının bu bölgelerde etkin hale gelmesi demektir. Helenistik dönem, Aristoteles öğretisinin en olgun dönemidir. Bilimsel düşünce, Aristoteles'in ortaya koyduğu mantık çerçevesinde, kendi kendini araştırmış ve sağlam bir zeminle ayrı ayrı alanlara bölünmüştür. Helenistik dönemde; matematik, doğa bilimleri, filoloji ve tarih tek tek bilimler olarak gelişmiştir. Yunan felsefesi geliştikçe, dinle karşı karşıya gelmiştir. Düşünürler, dini ihtiyaçlarını felsefede bulmuşlardır. Bu dönemde birçok bilim merkezleri oluşmuştur, en önemlilerinden birisi İskenderiye'dir. İmparatorluğun sınırları içerisinde birçok dini toplulukta bulunmakta ve topluluklar arasında kültür alışverişi yaşanması kaçınılmazdır. Birçok dini tasavvur felsefeyle birleştirilerek, dini inançları aydınlatmak, düzenlemek için kullanılmış ve dini-metafizik sistemler geliştirilmiştir.

Din ve pozitif bilimler olarak ahlak, iki yönde gelişmiştir. Aristoteles felsefesi yeniden ele alınıp, yorumları, açıklamaları yayılmış ama Aristoteles görüşüne bir ekleme ve yenilik getirilmemiştir. Bu dönemde, sofistlerin etkisinde kalan Septikler (şüpheciler) ortaya çıkmıştır. Bilginin olanaklarını, sınırını sorgulamışlardır. Mutluluğun bilgiyle değil, dirlik ve düzenle sağlanacağına inanmışlardır. Şüphecilik bilgiyi anlamsız şey haline getirir, ölüm ve sonrasının ön yargılarından, kuruntudan insanı kurtarır, insanı mutluluğa ulaştırır.



RESİM 2. Platon Okulu, Pompei’de Bir Villa Bahçesinden. Museo Nazionale, Naples

Stoa felsefesi, Helenizm’in felsefesi denilir ve sonrasında, Roma imparatorluğunda hüküm sürmüş felsefe anlayışıdır. Bu felsefede, insanın bağımsızlığı ana düşüncedir ve doğaya uygun yaşama fikrini ortaya atmıştır. Stoa felsefesi; mantık, fizik, etik olarak üçe ayrılmıştır. Asıl hedef Etik’tir (Ahlaktır) ve fiziği ahlakı temellendirmek için ikinci sıraya koyar, ahlakı da mantık ile destekler. Bilgenin (Sophas) bilgisi sağlam bir bilgi olmalıdır, sallantıda şüphede bir bilgi olamaz. Gerçek bilgi ancak bilgilerde bulunur, bilge bilginin ölçüsüdür. Evrene düzen kazandıran gerçek ilkeye (Arkhe’) Tanrı da der, Tanrı doğanın özü ateştir. Ateşi, bayağı ve yaratıcı şeklinde ikiye ayırır. Yaratıcı ateş gerçektir, yaratır, biçimlendirir, hayatı doğurur, ilerletir. Tanrı, bu ateş ile aynıdır. Doğru bilgi doğru iş yapmayı ve doğru davranmayı sağlar, bilgi ile eylem birliği vardır, doğa ile akıl aynı şeydir, dünya yurttaşlığını savunur. Stoa’nın kurucusu Zenon, bir engel yoksa bilgenin devlete yararlı olmasını öğütler. Dünya yurttaşlığında insanların kardeşliği, sınıf, ulus ayrımı olmadan hakça eşitlik anlayışı, bireyden insanlığa bir geçiştir.

1.5.2. Helen İmparatorluğu Sanatı ve Mimarisi

Yunan Klasik sanat anlayışı, o dönemin toplumsal yapısına uygun olarak şehir devletleri bünyesinde gelişmiş ve kapalı, bölgesel bir çerçeve çizmiştir. Şehir devletleri arasında bölgesel farklılıklar oluşmuş ama Yunan coğrafyasında bölgeye has gelişim göstermiştir. Şehir devletleri, özelinde tasarlanan büyük yapılar kendi üsluplarının belirlenip uygulandığı

alanlar olmuştur. Atölyeler ve belirli ustaların üslupları altında gelişen sanat anlayışı, küçük bölgesel farklılıklar göstererek Yunan toplumunun genel sanat anlayışı olmuştur.

İskender (III.Aleksandros) seferleri ile beraber Yunan sanatı, Helenistik ismini almıştır. Farklı kültürlerle etkileşime giren yunan sanatının Helenistik dönemi, monarşik yapının etkisiyle de bireyselleşerek üretim yapmıştır. Zenginleşen yönetim için işler üreten sanatçı, imparatorluğun yayıldığı topraklarda, geniş bir coğrafyada üretmiştir.

“Helenistik sanat, bünyesinde bulunduğu topluluğun geniş coğrafyalara yayılıp, imparatorluk kurduğu için evrenseldir.” (Dickins, 1920, s. 15)

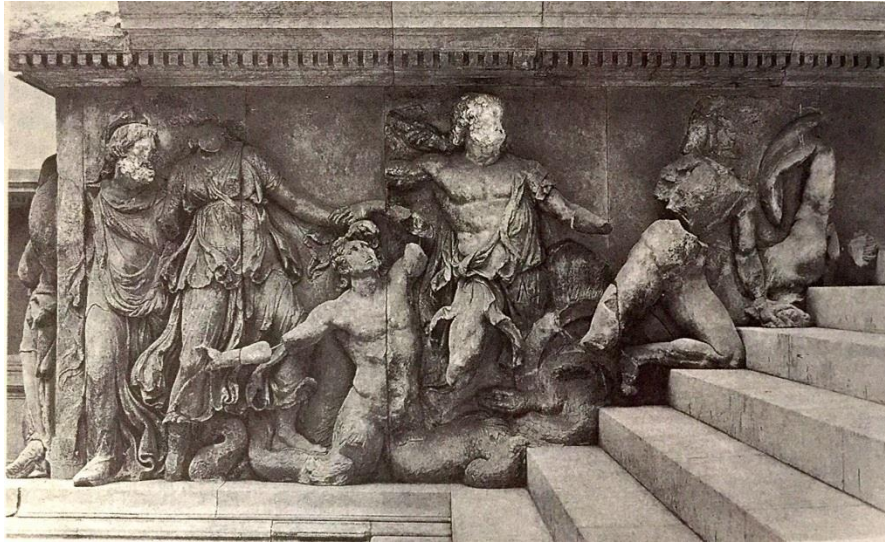
İskender doğu seferi sırasında Helenistik düşünceyi yaymak için, şehir ve garnizonlar kurmuştur. Helenistik dönemin kurulan en önemli kentleri arasında Aleksandria, Rodos, Bergama ve Ephesos gelmektedir. Sanat, bu geniş coğrafyada birçok farklı kültürden etkilenmiştir. Sürekli hareket eden, farklı malzeme, teknik ve fikirle karşılaşan sanatçının üretimi de farklılaşmıştır. Benzer üslup eğilimleri görülse de farklılıklar daha belirgin olmuştur. İmparatorluğun merkezinde işler yapan sanatçılar ortak paydada buluşsa da, hareket halinde olan sanatçıların işleri farklılıklar göstermiştir. İmparatorluk bünyesindeki genel üslubun, bölgesel farklılıkları da genel üslubun dönemsel farklılıklarını bünyesinde taşımışlardır. M.Ö. IV. YY'deki önemli şehir ve heykeltıraşlık okullarını Dickins kitabında, ünlü heykeltıraşların sanatları ile birbirine bağlayarak, Aleksandria okulunu Praksitele, Rodos okulunu Lysippos ve Pergamon okulunu ise Skopas ve Praksiteles'le bağlantılı olduğunu yazmıştır.

Yunan toplumunda meslekler, aile işleridir. Atölyeleri, aileler işletir ve üslup doğal olarak birkaç kuşak devam eder. Birçok sanatçının üretim yaptığı imparatorluk topraklarında, sürekliliği olan heykeltıraşların izini sürmek, eserlerinin çokluğundan ve çağımıza kadar varlıklarını sürdürmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu eserler bölgenin üslubu hakkında da bilgi kaynaklarıdır. Eski sanatsal gelenekler korunup, üzerine bölgesel etkilerle yeni yorumlar getirilmiştir.

Kültürel etkileşimle mimaride Dor ve İyon üsluplarından sonra IV. Yüzyılda Korint adı verilen üslup geliştirilmiştir. Dor mimari sisteminde, sade yapı anlayışı tapınağın genelinde uygulanırken, İyon mimari sisteminde giriş bölümü önem kazanıp değişime uğrar. Helenistik dönemde doğu kültürünün etkisi ile dış cephe gelişimi devam etmiştir. Çok basamaklı, podyumlu model gelişim gösterip, sonraki dönemlerde kabul görmüş model olmuştur. Daha

sonra Roma mimarisi de bu modeli kullanmıştır. İmparatorluğun doğu kentlerinde birçok yapıda uygulanan Korint süslemeler, şatafat ve ihtişamın gösterildiği mimari üslup olmuştur. Helenistik dönemin mimari başarılarından birisi de çok katlı yapılardır. İskenderiye Feneri, M.Ö 3. yüzyılda yapılmış önemli bir eser olmakla beraber günümüze kadar gelememiştir. M.Ö 4. yüzyıl ortalarında yapılmış Halikarnasos Maussoleion’u çok katlı yapılar arasında yer almaktadır.

M.Ö 160 yıllarında Bergama da yapılan Zeus sunağı, Helenistik heykelin geldiği aşamayı görmek için ideal örneklerden birisidir.



ŞEKİL 21. Büyük Sunak, Kuzey Kanat. Deniz Tanrıları Nereus Ve Okeanus, M.Ö. 160 Civarı

Tanrılarla devler arasındaki savaşın betimlendiği sunak duvarlarında, güçlü dinamik etki, hareketin vücut kıvrımlarındaki devinimlerle verildiği, her bir figürün bağlı olduğu yüzeyden neredeyse tek başına heykel görünümüne sahip kabartma tekniği ile işlenmesi, anlatılan konunun etkisini daha da güçlendirmiştir. Helenistik dönemde; işgal edip, sahip olup, hükmetmekte olan imparatorluğun duygularını sanat tam anlamıyla yansıtmayı başarmıştır

Bergama Zeus sunağındaki kabartmalarda; vahşet, saldırı ve savunma aşama aşama ifade edilirken, yüzlere korku ve öfke hâkimdir. Zaman ve mekân da birlik yoktur, sürekli bir mitolojik hikâye anlatımı vardır. Figürler sürekli farklı durumlarda görülür.



ŞEKİL 22. Büyük Sunak. Doğu Firizi. Gigant, Athena, Gaia (Toprak), Nike. M.Ö: 160 Civarı

‘‘Pergamon’da yüzyılın başında bulunan barok eserler, pratikte Pergamon’u barok sanatın merkezine oturturken, antik referansların verdiği anekdotlara göre teoride Rodos arok için önemli bir merkezdir.’’ (Dickins, 1920, s. 17)

Helenistik sanat, duvar resimlerinden ve mumya yüzlerini kapatan Fayum portrelerinden etkilenmiştir. IV. ve III. Yüzyıla denk gelen dönemde, resim sanatında da değişiklikler olmuştur. Gerçek ve doğru perspektif hissi, doğal bir renklendirme dönemin ana keşifleridir. Bu Pompei’deki duvar resimlerinde ve Fayum portrelerinde görülmektedir. Bu gelişmelerden, Helenistik heykelde derinden etkilenmiştir. Özellikle rölyeflerde, perspektif kısaltımları görülmekte, bu da derinlik hissi yaratmaktadır. Rölyeflerde, arka plan kullanımı da resim kaynaklıdır. Firizlerdeki kabartmalı paneller, duvar resmi gibi oldukça fazla kullanılmıştır.

‘‘Klasik heykeltıraşlıkta ilk kez Zeus, Athena ve Apollon gibi tanrısal kişilikler heykeller üzerinde tasvir edilmeye başlanmıştı. Helenistik dünya bu repertuarı miras almış ve daha da genişletmiştir. Tanrısal tasvirlerin üslupsal gelişimini engelleyecek dinsel bir tutuculuk da yoktu. Gerçekte üslupsal olarak gördüğümüz özellikler, Yunan toplumunda değişen fikirlerin yansımından ibaretti’’. (Smith, 2002, s. 65)

Zamanla gelişen felsefi ve sanatsal düşünce anlayışı tanrısal formlara yansımıştır. İdeal güzellik anlayışı, tanrısal üslup anlayışına dönüşmüştür. Toplumun genelinde kabul görmüş tanrılar, evrensel bir tanrı ikonografisine sahip olurken, çok sayıdaki şehir tanrıları sahip oldukları yerel özellikler ile tasvir edilmişlerdir. Erkekler ve tanrılar belirli formlarda birbirlerinden ayrılırken, kadınlar ve tanrıçaları birbirlerinden ayıran bariz ayrılıklar

bulunmamaktadır. Tanrı ve tanrıçaların kurallaştırılmış bir ikonografiye ait heykelleri tekrarlanarak çoğaltılmıştır. Zamanla toplumsal fikirlerin değişimi tanrı tasvirlerine de yansımıştır.

“Batı sanat geleneğinin diline hâkim olmuş pek çok özellik ilk önce Helenistik dönemde ortaya çıkmıştır. Kaslı kahraman figürlerinden, bebek vücutlu kanatsız meleklerle değin pek çok figür ilk kez bu dönemde kullanılmıştır. Yine aynı dönemde vücudun ve aklın yeni ifadeleri heykeller üzerinde araştırılmıştır” (Smith, 2002, s. 9)

Helenistik heykelde belirli konular tasvir edilirken, farklı biçim ve üsluplar ortaya çıkmıştır. Fizyolojik özellikler ve tamamlayıcı öğelerle figürün, kral mı, tanrı mı, sporcu veya filozof mu olduğu anlaşılmaktadır. Geniş konu dağarcığı ve zengin biçimler vardır, ifade tarzları çoğalırken, konu ve üsluplar çeşitlenmiştir. Büyük İskender’in doğu seferi ile geniş bir coğrafyaya yayılan Yunan ve Makedonya egemenliği, sosyal açıdan da genişlemiş, bunun sonucunda Yunan heykel sanatında konu ve sipariş yönünden de zenginleşmiştir.

Lerry Shiner, Yunanlıların ve Romalıların sanat ve sanatçıya bakışını iki başlıkta açıklıyor.

“Birincisi, bugün bizim Yunan ya da Roma güzel sanatları diye sınıflandırdığımız şeylerin çoğu, Atina’daki Dionysos şenliklerinde yarışmacı trajedi gösterileri türünden, toplumsal, siyasal, dinsel ve pratik bağlamların parçaları olarak ortaya çıkıyordu. Örnekleyecek olursak, Panathenaia şenlikleri kapsamında yalnızca müzik eşliğinde tören alayları ve ritüeller yapılmaz aynı zamanda Homeros’un destanlarını ezberden okuma yarışmaları ve atletik yarışmalar da yapılırdı ve bunları kazananlara da ödül olarak zeytinyağıyla dolu güzel ve süslü vazolar verilirdi... Ayrıca Romalıların destansı ve lirik şiirleri de toplumsal bağlamla ilgiliydi ve iletişim, ikna, öğretim ya da eğlence aracı olarak kullanılıyordu... Yunan sanatlarının birçok toplumsal işlevinin olmasının yanı sıra... İkinci sebep te şudur: Çoğu Yunanlıların ve Romalıların heykellere ya da şiir dinletilerine duydukları hayranlık iyi bir hitabetle yapılmış siyasal konuşmalara duyulan hayranlık gibiydi; burada hayran olunan şey ahlaki yarar ile belagatli icranın birleştirilmesiydi... şiir, görsel sanatlar ve müziğe hem biçim hem de içerik açısından etik bir rol biçiliyordu.” (Shiner, 2010, s. 51-52)

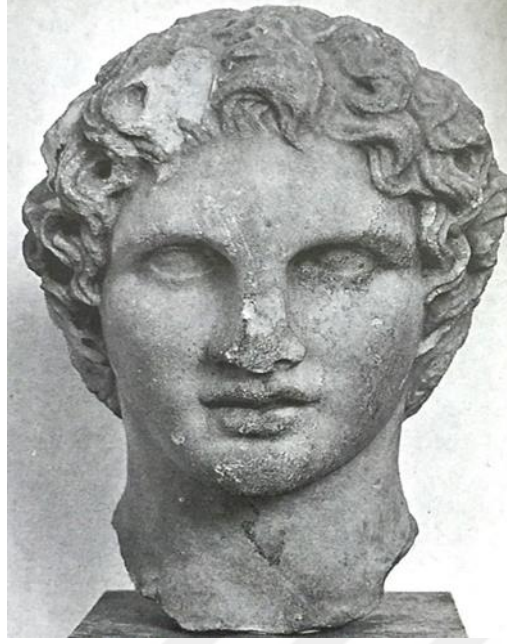
M.S 1506 yılında gün ışığına çıkartılan, Hagesandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros’un yaptığı Laokoon heykel gurubu da, Helenistik dönemin duygusal yapısını yansıtan eserlerden birisidir. Vergilius’un Aeneas adlı destanındaki Troyalı rahip Laokoon ve oğullarının acı hikâyesi anlatılmıştır.



ŞEKİL 23. Laokoon Ve Oğulları Heykel Gurubu. M:Ö: 175-150 Cıvarı. Mermer, h: 242 Cm

Hegasandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros'un yaptığı heykel gurubu; vücuttaki bütün kaslarda mücadelenin şiddetinin gösterilmesi, portrelerdeki acı ve korkunun ifade edilişi, kompozisyonun geneline hâkim harekete, her bir parçanın deviniminin uyum sağlaması "ruhsal yapının" mermere yansımadır. Gombrich'in de belirttiği gibi; sanatçı teknik sorunları çözmüş ve vücudun devinimini, duygu yoğunluğunu nasıl yaratacağı ile ilgilenmiştir. Dönemin insanı savaşlar ve kültürel yaşamda gladyatör müsabakalarında tanık olduğu vahşet ve duygu yoğunluğunu karşılayacak sanat üretimine heykeltıraşlar cevap vermeye çalışmışlardır.

Yunan sanatçısı, bağımsız ve gözlemcidir. Bunun sonucunda, insan figürünü doğru tespit etmek için teknikler üretip, anlatım yolları bulmuşlardır. Canlı modelden çalışarak, ideal olana ulaşmaya çalışmıştır. İdeal olanın doğada olduğunu kabul ederler ve Vitruvius'un da dediği gibi; "eskiler, gerçeğinde olması mümkün olmayan bir şeyin, taklidinde olmasının geçerli bir mantığının olamayacağını düşündüler" diyen yunan sanatçısının düşünce yapısını özetler. Doğanın gerçek düzenini alıp araştırıp, doğru bir mantığa oturduğunda, simetri ve orantılarını hesaplayıp mimaride ve sanatta kullandılar.



ŞEKİL 24. Dresten İskenderi, M:Ö. 330, h: 39 Cm



ŞEKİL 25. Erbach İskenderi, M.Ö. 330, h: 35 cm

İskender'in M.Ö.323 yılında 33 yaşında ölümünden sonra, komutanları imparatorluğu parçalara ayırmışlardır. Daha sonra bu krallıklar Roma egemenliğine girmiştir.

M.Ö V. Yüzyıldaki portrelerde Sokrates'in "ruhsal yapı" dediği taşla duygunun yansıtılması sanatçılar tarafından ideal, yalın güzelliği kötü yönde etkilediği için kullanılmamıştır. Ama IV. Yüzyıl heykeltıraşları portrelere kişinin yaşı ve ruhsal yapısının yansıtılmasını mükemmel bir şekilde uygulamışlardır. Özellikle Lysippos'un yaptığı İskender portreleri örnek gösterilebilir.

“Helenistik dünyanın en parlak politik ve kültürel devri üçüncü yüzyılda olmuştur.” (Smith, 2002, s. 11)

Yeni kurulan krallıklar, askeri ve ekonomik bakımdan güçlüdürler. Elit tabakaların bulunduğu krallıklara düşünür, yazar ve sanatçılar toplanmıştır, sarayın himayesinde Edebiyat, Bilim ve Sanat gelişmiştir. Klasik Yunan ve Helenistik dönemde heykeller; tapınaklar, agoralar, tiyatrolar için krallar ve şehrin yönetimleri tarafından sipariş verilirdi. Dini, siyasi ve sosyal amaca hizmet ediyordu. Tanrının yerel anlamı için, tanrıların yardımı ve korumasını istemek için, halka, devlete fayda sağlamış kişileri, sporcuları onurlandırmak amaçlı yaptırılıyordu. Heykellerde boyut ve malzeme farklılıkları vardır, mermer ve bronz malzeme öne çıkar. Mezarlarda ve tapınaklarda kabartma tekniği de kullanılmıştır.

“İ.Ö. V. ve IV. Yüzyıllarda Yunan natüralizminin resim ve heykeltıraşlıkteki kazanımları büyük bir hayranlıkla anılıyordu. Ama ressam ve heykeltıraşlar çoğunlukla hala el işçileri olarak görülüyordu ve nitekim Plutarkhos, Phidias’ın meşhur Zeus heykelini gören ve buna hayran Oda olan yetenekli genç bir aristokratın Phidias olmak istemeyecektir.” (Shiner, 2010, s. 50)

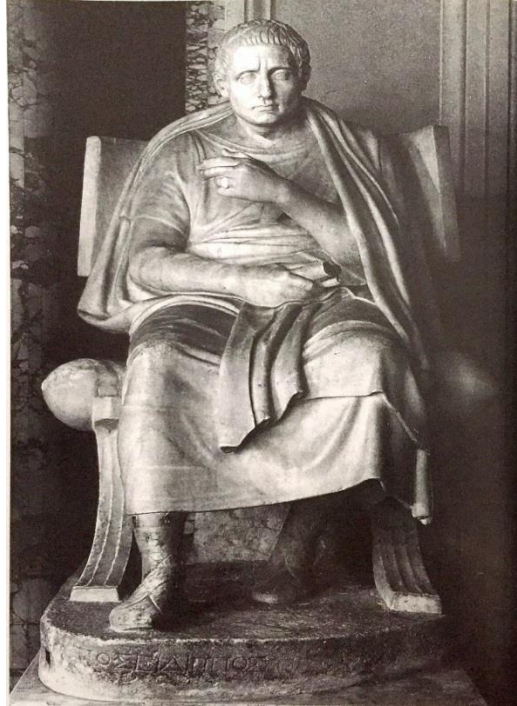
Siparişleri genellikle atölyeler karşılamış ve heykeltıraşlar yüksek sosyal konumlara ulaşmışlardır. Bu, imzaladıkları heykel kaidelerinde ve şehir kayıtlarında görülmektedir. Atölyeler genellikle birkaç kuşaktır devam eden ailelerindir, bunu yanında gezici heykeltıraşlar da vardır. Aristokratlar, Felsefe okulları, askeri guruplar da heykel siparişi vermişlerdir.

“Ancak geç Roma devrinde bronz heykeller eritilmiş olduğundan bu bilgiler günümüze ulaşmamıştır. Mevcut heykeller ve yazılı belgeler bu büyük geleneğin ancak küçük izleridir.” (Smith, 2002, s. 14)

Sanatçılar meslekleri ile ilgili kitaplar yazmış ve bu durum edebi eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle Plinius ve Pousanias’ın yazdığı eserlerden, kısa da olsa dönemin heykeltıraşları ve heykelleri hakkında bilgi sahibi olunmaktadır. Smith kitabında, farklı heykel guruplarının kutsal alan içindeki yerlerini ve tapınakların nasıl hem tanrıların mekânı, hem de sanat galerisi işlevini gördüğünü en iyi Herodas’ın anlattığından bahseder. Dönemin kültür ve sanat ortamı, etki alanları yazılı kaynaklardan aktarılır. Heykel kaideleri de yazılı kaynaklara kaynaklık yapmaktadır. Yazılı onur belgeleri de, heykelin yapılış aşamasını ve sebebini açıklamaktadır. Onur belgeleri, üç kişilik Epistatai denilen komite onaylanmıştır.

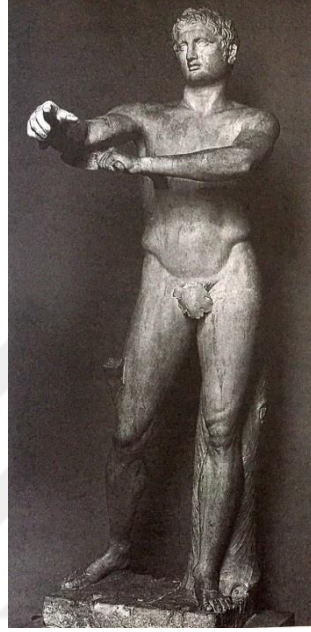
Tarihlenmiş heykeller çok olmasa da, belirli bir kronoloji takibinde kolaylık sağlamaktadır. Helenistik heykeldeki gelişim, eklenerek devam eden bir süreç denilebilir. Sürekli değişim gösteren bir sanat dalından çok, yeni gereksinimlere, yeni patronlara, yeni konulara cevap veren bir sanat olarak gelişim göstermektedir. İmparatorluğun geniş bir coğrafyaya yayıldığı ve ekonomik kaygılarla gezici heykeltıraşların olduğu bir ortamda farklılıklar yadsınamaz. Yöresel üsluplar, gezici sanatçılar tarafından imparatorluğun çeşitli bölgelerine götürülmüştür.

Heykellerin anlattığı hikâyeler, bilgi kaynaklarındandır. Kahraman ve tanrı pozları farklıdır. İskender; çıplak, traşlı, elinde mızrakla anlatılıp, “ mızrakla kazanılan toprakları” imparatorluğa kattığı simgeleyerek, monarşinin ideolojisini de göstermektedir. Mızraklı poz, zamanla kral yönetici anlamında kabul görüp kullanılmıştır. İskender heykellerinde, çeşitli tanrı ve kahramanlarla benzerlikler gösteren pozlarda, kutsallık, kahramanlık bağı kurulmuş ve traşlı, genç, güçlü yapı, saç modeli gibi detaylar, ideal olanı göstermek için vurgulanmıştır. Ölümünden sonra, pek çok portre ve sikke bastırılarak tanrısallaştırılmıştır. Heykellerdeki çıplaklık, doğallık ve tanrısallıkla alakalıdır. Doğadaki güçleri sembolize eden; koç, boğa, fil, keçi ve aslan gibi hayvanların postları, tanrısallıkla alakalıdır. Doğadaki güçleri sembolize eden; koç, boğa, fil, keçi ve aslan gibi hayvanların postları, tanrısallıkla alakalıdır. Doğadaki güçleri sembolize eden; koç, boğa, fil, keçi ve aslan gibi hayvanların postları, tanrısallıkla alakalıdır. Doğadaki güçleri sembolize eden; koç, boğa, fil, keçi ve aslan gibi hayvanların postları, tanrısallıkla alakalıdır.



ŞEKİL 26. Poseidippos, Komedia Şairi, M.Ö. İI.Yy, h:147 cm

Portreler, canlı ve yoğun bir ifade ile işlenmiştir. Şairler, filozoflar ve hatipler için bireyselleşmiş portrelerde, yaşlılığı ve tevazuu simgeleyen tıraşsız portreler yapılmıştır. Özellikle filozoflar, ahlaki konular üzerinde karar sahibi, şehirli değerlerin entelektüel sözcüleri oldukları için, ahlaki gücü yansıtacak ifadelerle portreleri yapılmıştır. Genellikle portrenin yanında, oturarak, sandalye, el kol hareketleri ve kitap gibi, düşünce adamı olduğunu belirten sembollerle tasvir edilmişlerdir.



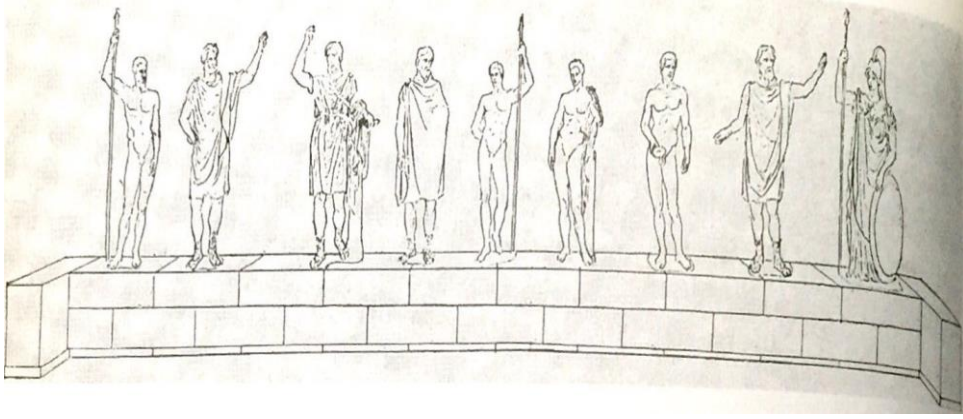
ŞEKİL 27. Apoksyomenos (Temizlenen Sporcu). Lysippos'un Yaptığı Orjinalin Kopyası. h: 205 Cm

Klasik dönemde Myron ve Polykleitos, heykelde ideal oranları araştıran teoriler üreterek, sporcu heykellerinde sanatsal yenilikler ortaya koymuşlardır. Spor karşılaşmaları, Yunan kültürü için önemli faaliyetler olduğundan, sporcu heykelleri Yunan heykel sanatında önemli yer tutar.



ŞEKİL 28. Ephesos'dan Temizlenen Sporcu. M.Ö.IV: Yy Sonları, Orjinalin Bronz Kopyası. h: 192 cm

Beşinci yüzyılda Polykleitos'un yaptığı; detayları iyi incelenmiş, kaslı, iri sporcu heykelleri sonraki yüzyılda, temel şema uygulanarak tekrarlanmıştır. Smith, Hellenistik Heykel kitabında; Plinius'un The Natural History kitabını kaynak göstererek, dördüncü yüzyılın sonlarında Lysippos'un yaptığı iki orijinal heykelden bahseder. Apoksyomenos Heykeli (Kendini temizleyen sporcu) ve Delphoi'deki Daokhos Anıtı. Plinius, Lysippos'un başları daha küçük, vücutları da daha ince yaptığını ve Lysippos'un, Polykleitos'un dört-kare şemasının yerine yeni bir Symmetria (oran sistemi) yaptığını, bu yeni sistemin amacının daha doğal bir ifade yaratmak olduğunu açıkça belirttiğini yazmıştır. Lysippos'un heykelinde ulaşılmak istenen doğal ifade, kas yapısı, portre ve sporcunun hareketi ile izleyiciye verilmektedir. Hareket olduğu anda yakalanmış ve uygulanmıştır, doğal, insani bir görünüm ifade edilmiştir. Öne uzanan kol ile heykelin üç boyutluluğu vurgulanmış, heykelin tamamını görmek isteyen izleyici heykelin etrafını dolaşmak zorunda bırakılmıştır. Lysippos'un yaptığı bir başka sporcu heykelleri de, Thessalia'lı Daokhos tarafından yaptırılan, sporcu atalarını anlatan Daokhos anıtıdır.



ŞEKİL 29. Delphi'den Daokhos Anıtı, M:Ö. 338-6. Rekonstrüksiyon (E.Gardner, K.Smith)

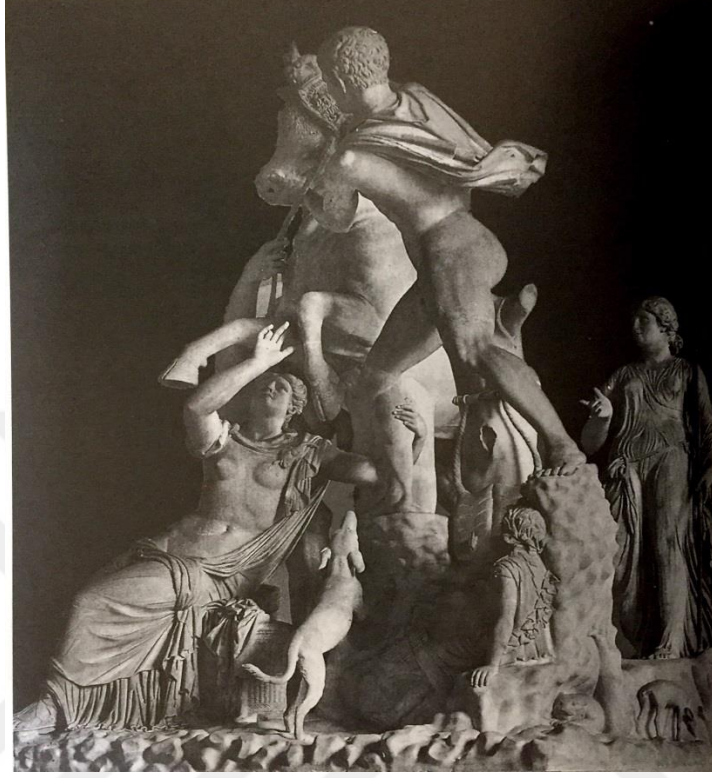
Heykeltıraşlar sporcu heykellerini yaparken, atletlerin değişik pozlarını çalışırlar, bu çalışmalar insan figürünün ne kadar iyi araştırılıp, etüt edildiğini göstermektedir. Sporcu heykellerinde, devamlı tekrarlanan temalar oluşmuştur. Sporcu hareketleri, güreş müsabakası heykellerinde izleyiciye tamamen üç boyutlu olarak yansıtılmakta ve bakış açıları değiştirilerek kompozisyonun tamamı algılanmaktadır. Terme Boksörü, yaşı ve kas yapısı ile spordaki profesyonelliği yansıtmaktadır. Portredeki mimik ve başın hareketi, doğal ve insani görünmektedir.



ŞEKİL 30. Terme Boksörü (Çizik Ve Yaralar Bakır Kakma). Bronz, M.Ö II-III Yy, h: 120 Cm

Klasik dönemde, tek bir figür olarak işlenen ve ideal insan tipini yansıtan geniş omuz, kaslı beden formunda, cinsiyet ve yaşı belirten heykellerdir. Ağılık tek bacağa yüklenir, vücut es çizmeye başlar, kollar hareketlenir, yüzde kişilik özellikleri vardır.

Tanrılarında insan formunda oldukları düşünül­düğünden, ideal insan formunda tanrı heykelleri yapılmıştır. Zamanla krallarda tanrısallık kazanarak, tanrı heykel şablonu, kral heykellerine de uygulanmıştır.



ŞEKİL 31. Farnese Boğası Veye Dirke. Helenistik Kompozisyonun Roma Kopyası, h: 370 cm

‘‘Helenistik heykeltıraşlıkta yeni ortaya çıkan tarihi ve mitolojik konuları az sayıdaki değerli bir seri kopya eserle tanımaktayız. Bu guruplar üzerlerinde meşhur heykeltıraşların çalışıp, üslupsal yenilikler yaptığı, dönemin önemli adak anıtlarıdır. Barok üslup aslında dönemin tüm heykelleri üzerinde rastlanılan bir özellik değildi. Tam tersine sadece efsanevi kahramanların insanüstü ve fırtınalı dünyasını anlatmak için yaratılmış bir üsluptu.’’ (Smith, 2002, s. 102)

Galatlar, Yunanistan’ı istila ederek Delphoi’da durdurulurlar ve Anadolu’ya geçerek iç kesimlere yerleşirler. Yunan şehirlerini, yağmacı, paralı askerler olarak talan ederler. I.Attalos Galatlar’ı M.Ö.230’ da savaşta yener, bu tarihten sonra Pergamon Helenistik dünyaya katılmış olur. Bu zafer, adak anıtları ile kutlanır. Galatlar Pergamon ve Atina’daki Akropolis üzerine dikilmiş anıt gruplarıdır. Kopyalar, bu anıtlarla ilgili olmalıdır. Edebi metinler referans gösterilerek orijinalerin kayıp, yapılanların kopya olduğu anlaşılmaktadır.

Pergamon Akropolis’inden günümüze ulaşmış heykellerden ve kaidelerindeki yazıtlardan Pergamon daki heykeltıraşlık hakkında bilgi edinebiliyoruz. Galat adakları, krallar,

komutanlar ve rahiplerin heykel ve portreleri orijinal olup, kopyaları ile karşılaştırılabilir. Krallık kütüphanesinde şairler ve düşünürlerin heykelleri, gymnasium'larda sporcu heykelleri vardır ve bunlar klasik heykellerdir. Sunak etrafında bulunan çok sayıda giyimli kadın figürleri, yüksek klasik üsluptadır, başları olan heykellerde Helenistik yüz detayları görülmektedir. Pergamon'daki birçok heykelin kopyaları yoktur. Sunak firizlerdeki heykelcilik olağan üstüdür fakat sunağın bazı figürleri bitirilmemiş durumdadır.



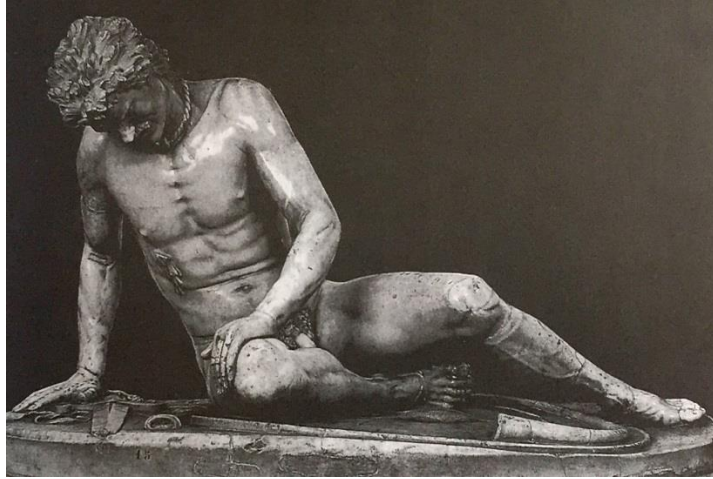
ŞEKİL 32. Pergamon'daki Yuvarlak Kaide. Büyük Galatlar Rekonstrüksiyon

Helenistik dönemden kalan eserleri, antik kaynaklardan, eserin anlattığı olaylardan veya bağlı olduğu anıtların kronolojik geçmişinden, zamansal bilgi edinilmektedir. Eserlerin stil analizi de tarihlendirme açısından yardımcı olmaktadır. Büyük Galat gurubu, tarihlendirme açısından önemli bir kaynaktır.



ŞEKİL 33. Büyük Galatlar Gurubu. M.Ö: 220 Civarı, H: 211 cm. Galat Lideri Ve Karısının İntşarı, Kopyadır

Lider ve karısı düşmanın eline geçmemek için kendilerini öldürürler. Pramidal kompozisyon, birçok görüş açısına sahip, pozisyon ve hareketler ifadeyi güçlendirir. Kahramansal anlatım, üslupsal detaya sahiptir.



ŞEKİL 34. Ölen Galat, M.Ö: 220 Civarı, Uz: 185 cm

Karakterler, soylu olduklarını belirten sakal tıraşına sahiptir, mimikler çok kuvvetle vurgulanmıştır. Genellikle kompozisyonda zafer kazanmış taraf işlenmez, yenilgiye uğramış soylu düşmanın kahramanlığı anlatılır. Galatlar heykel grubunun ne zaman yapıldığı bilinmemekle beraber, Smith kitabında M.Ö.220'lerde pergamonda yapıldığını ve Plinius'un

genel bir üçüncü yüzyıl ortamından bahsettiğini yazmıştır. Galatlar ve onlara karşı kazanılan zafer I. Attalos ile bağdaştırılır.



ŞEKİL 35. Pasquino. Meleneos Patroklos'un Vücutuyla. M.Ö. 250-220 Civarı, h: 86 cm

Helenistik devirde Yunan kültürünün geniş coğrafyalara yayılması, sanat ve kültürdeki çeşitlilik bir sentezin sağlanmasını zorlaştırmıştır. Lysippos M.Ö.IV. Yüzyılda yaşamış, onun stil ve sistemi M.Ö.III. Yüzyılda da devam etmiştir. M.Ö.III. YY' da Praksiteles ve oğulları eserler üretmiş, Praksitelen stilin de oğulları devam ettirmişlerdir.



ŞEKİL 36. Magnesia Heykelleri (Roma Valisi Valerius'un Annesi Ve Eşi). M.Ö: 99-98 Veya 62 Civarı, h: 230 Ve 213 cm

Gövdenin üst kısmı hem kısaltılmış hem de daraltılmıştır. Bu kumaş cinsi Helenistik dönem kadınlarında çok kullanılmıştır. Vücut sağlam, statik, dolgun şekilde verilir. Bu kumaş ile ince işlenen kumaşlarda vücut hatları daha belirgin olur, çünkü kumaşın çok ince oluşu, sanki ıslak gibi algılanmasına sebep olmaktadır. Üste atılan ve kolda toplanan ayrı bir kumaş olan hymation, vücudun önünde ve kol üstünde toplanması dairesel bir motifi andırır, kumaşın bol oluşu ve yumuşak bir şekilde sarkması, alttaki khiton'dan farklı kalınlıkta olduğunu vurgular.



ŞEKİL 37. Büyük Herculaneum Tanrıçası. M.Ö. 300 Civarı, h: 198 cm

Gövde ağırlığı sol bacağa verilip, sağ bacak dizden hafif kırılmıştır. İnce uzun boyun üzerindeki baş hafif yukarı dönmüş ve bakışlar uzağa odaklanmıştır. Bu tavır tanrıçalara ihtişam, görkem ve tanrısallık anlamı yükler. Vücut başla beraber hafif sola döndürülerek canlılık verilir, kumaş kıvrımları azaltılmıştır bu da doğal görünümü destekler. Saç modası ‘’melonfeşzör’’ (kavun dilim), yüz hareketsiz, bakışlar hedefsiz, dudaklar etli, çevreyle ilişiği kesilmiş hüznün ifadesi vardır. Kumaşın işlenme şekli kumaşın yapısı hakkında da bilgi vermektedir.

Sanatçı ve toplum tanrıları sorgularken dinsel yaşamdan da uzaklaşmış, günlük yaşama ve sosyal olaylara ilgi artmıştır. Sanatçılar tiyatrolar yazıp, duvar resimleri yaparak toplumun bu ihtiyacına da karşılık üretmişlerdir. Duvar resimlerinden günümüze kalan en çarpıcı örnekleri Pompei antik kentinde bulunmaktadır, toplumun sosyal, kültürel ve ekonomik yapısını yansıtan örneklerdir. Vezüv yanardağının lavları altında kalan bu antik şehir, insanlık için paha biçilemez miras bırakmıştır.



RESİM 3. The Astral Players, (Monochrome On Marble) From Herculaneum, Pompei



RESİM 4. The Citharist, Pompei

Antik Yunan dönemi, insan ve tanrılar odaklı sanat oluştururken, Helenistik dönemde manzara ve natürmortlar da sanatın ilgi alanına girmiştir. Roma imparatorluğunda ressam ve heykeltıraşlar Yunanlı sanatçılardır, bu yüzden Pompei kalıntılarındaki duvar resimleri Yunan sanatı içinde örnek oluştururlar. Pompei’de bulunan duvar resimleri arasında natürmortlar, insanların sosyal yaşam kompozisyonları, tiyatro sahneleri, pastoral sahneler ve hayvan betimlemeleri bulunmaktadır. Çeşitli yetenekteki sanatçıların yaptığı duvar resimlerinde Helenistik dönemi anlatan pek çok bilgi bulunmaktadır. Dönemin insanının bilgi birikimi ve değer yargılarını aktarmışlardır. Anlatılacak konuyu en iyi şekilde yansıtmak, nesnelere betimlemek için çalışıp teknikler geliştirmişlerdir.

2. ROMA İMPARATORLUĞU

“Her Romalının ya da hiç değilse her soylu Romalının üç adı vardı. Nomen ya da “ad”, proenomen ya da “ilk ad” ve cognomen ya da “soyadı”. Proenomen kişisel addi. Nomen o kişinin gens’ini ya da klanını belirtiyordu. Cognomen ise familyasını ya da ailesini belirtiyordu. Örneğin, Gaius İulius Caesar, İulia gens’inin Caesar ailesindendi. Familia gens’in bir alt bölümüydü.” (Thomson, Tarih Öncesi Ege I, 1983, s. 98)

Ad, klan belirtkisiyle tanınır ve ilk toteminin adını alan, totemin simgesiyle bütünleşen ilk klandan gelir. Familia’lar, gensleri oluşturur. Familia aileyi oluşturan kan bağı, bunun yanında evlat edinilmiş bireyleri ve edinilmiş mülkiyeti de kapsamaktadır. George Thoson’un kitabında yazdığı klan isimlerinden birkaçı; Aqulia Gensi Kartal Klanı, Aurelia Gensi Alın Klanı, Vlaeria Gemi Kara Kartal Klanı, Vitellia Gensi Buzağı Klanı’dır. Bu isimlerim belirttiği toplulukların totemleri ile ilgili, yasakları, tabuları onların giyim kuşamlarında ve takılarında kendini gösterir. Yerleşim bölgeleri ve isimlerde geçen hayvan ya da bitkilerin kutsal olduğunu belirtir, totemci geleneğin göstergesidir.

“Ata ruhunun gens adını taşıyan tanrıya dönüşmesi, totemin tanrıya dönüşmesidir. (Thomson, Tarih Öncesi Ege I, 1983, s. 100)

Göçlerle bugün ki İtalya topraklarına gelen kabileler, yanlarında totemlerini ve tanrılarını da getirerek, kendi tapım alanlarını ve mezarlıklarını oluşturdular. Kabilelerin “curia’ların” Curio adı verilen, rahip tarafından yönetilen bir tapınağı vardır. Her kabile rahibinin katıldığı kutsal bir meclis, bu meclise eli silah tutan her erkekte üyedir ve her curia’nın bir oy hakkı vardır. Bu meclisin üstünde, yaşlılar konseyi Senatus vardır. Senato ve meclis kralı atar, kral başrahip, başkomutan, baş yargıç görevlerini yapar.

Populus Romanus’un ilk kralı Romulus’dur. Populus Romulus’u üç kabile oluşturur. Bu sisteme üçte bir anlamına gelen, Tribus adı verilir. Roma krallığında taht erkeklerde olmasına rağmen, kadın soyundan geçer. Kralın kızı ile evlenen damat tahta geçer, bu anayönlü kalıtım biçimidir. Kraliçenin evlendiği kişi köle bile olsa, tahta köle geçer. Mezar yazıtlarının bazılarında baba adı, bazılarında ana adı yazılıdır. Etrüskler, Sabinler, Latinler gibi kabilelerin oluşturduğu Roma krallığında, kalıtları oluşturan yasaların değiştiği görülmektedir. Başlarda bu kabilelerin hepsi anayönlüdür. Anaerkilliğin, babaerkilliğe dönüşmesinin, kalıt yasalarının ekonomik güçler tarafından belirlendiği ve değiştirilebilir olduğu gerçeğinin bir sonucudur.

Tarımsal ekonomi ile geçinen İtalyan halkı, çeşitli kavimlerin saldırısı ve istilası ile karşılaşır. Nadas usulü ekim yapan familyalar, gentler topluluğu olarak bir arada yaşamışlardır. Hint-Avrupa kavimlerinin gelişiyle Roma kenti kurulmuştur. Etrüsk hâkimiyeti, M.Ö. 7-6 yüzyıllara rastlar. Etrüskler; ticaret, metal üretimi ve bataklıkları kurutarak tahıl üretiminde birçok gelişime öncülük ederler. Romalılar, M.Ö. 509'da Etrüsk hâkimiyetine son vererek Yunanistan, Makedonya ve Mısır'ı fethederler. William H. McNeill, Dünya Tarihi kitabında Romalılar ve başarıları hakkında; komşularında gördükleri yozlaştırıcı lüks ve zenginlikten hiç hoşlanmayan, dik başlı ve tuttuğunu koparan bir aristokratlar sınıfı tarafından yönetilen kalabalık ve dayanıklı bir köylü sınıfının varlığına dayandığını söyler.

Roma köylüsü, ekip biçme işlerini bırakarak, zeytincilik ve bağcılığa geçmiştir. Tarım ihtiyacı, çeşitli ülkelerden yaptıkları antlaşmalarla giderilmiştir. Yol ve liman inşasına önem vermişlerdir. Yollar, imparatorluk sınırları içerisinde posta ve eyaletler arası ulaşım için kullanılmaya başlanmış, ticaret için deniz yolu kullanımı pratik olmayı sağlamıştır. Kurulan bu sistemle; para, insan gücü, ticaret ve endüstri imparatorlukta toplanmıştır. Sınırlar dâhilinde dil, para ve yasalar ortak olduğu için, zamanında hiçbir uygarlığın gösteremediği 600 yıl süren bir egemenlik kurmuşlardır. Kurdukları uygarlık kendilerinden sonra ki dünyaya da mimari, hukuk ve kültür açısından örnek oluşturmuştur.

2.1. Roma İmparatorluğu Felsefesi

Stoacıların akıl hukuku (doğal hukuk) anlayışı, Roma hukukunun temelini oluşturur. Stoa, Romalılara en uygun felsefe anlayışıdır. Bu anlayış, kahraman yapılarına, disiplinli yönetimlerine uymuştur. Stoa, insanların her gün kendini yargılamasını, hesap vermesini ister. Cicero gibi hem devlet adamlığı hem düşünür olan filozoflar mutluluğa iyinin ulaştıracağını, iyiye erdemle ulaşılacağını savunur. İnsanın iç beninin olgunlaşması, Tanrısal öz ile uyumlu yaşayışa ulaşmasıdır. Doğayı bilmek insanın kendini de bilmesi demektir, bilmek yapmak içindir ve felsefe insanın yapmak için ihtiyaç duyduğu eğitimi verir.

Cicero'ya göre insan; beden ve ruhtan oluşan birleşik bir varlıktır, ikisinin yetkinliği aranmalıdır, sosyal erdem olan adalet daha üstündür. Cicero, Helenistik çağda şüphecilerin bireysel ahlakından Platon gibi sosyal ahlaka ulaşmıştır. Filozof, toplum yararına özellikle de devlet yararına çalışmalıdır, bu en iyi yaşam şeklidir. Marcus Aurelius Antoninus (121-180), imparator olarak stoa ahlakını benimsemiştir. İnsanın kendini baştan çıkaran, öfke, ölçsüzlük, işi oluruna bırakmak ve kendini beğenmişlik gibi duygulardan uzak tutması

gerektiğini salık vermiştir. Ödevini yerine getirmek ve tanrıya verdiği yetenekler için şükretmek gereklidir, stoa öğretisinde de dini etkiler görülmektedir.

Yeni şüphecilikte, insan yargıdan çekinmelidir, çünkü insanın algıları ve yargıları kişisel durumlarla, eğitimle sürekli değişim gösterir. Akış oluş kavramına yer verilir, bu sebepten tasavvurlarda değişir. Şüphecilik pozitivismeye varmış fakat dini etki altında bulunan şüphecilerde kurtarıcı inancı şiddetle özlenmeye başlamıştır. İnsanın bilgisine inanç yetersiz kalmış, tanrının yardımı aranır olmuştur, Pagan dönemin sonu Hıristiyanlığın başlangıç dönemidir.

Roma imparatorluğunda, İskenderiye önemli kültür ve bilim merkezidir. Çeşitli dinler ve kültürler bir arada bulunurlar. Bilgi artık algılama ve sonuç çıkartma değil, tinsel olarak değerlendirilmektedir. Bilgi nesnelere ve doğaüstünün derinliklerine inen, normal insanın ulaşmayacağı yeni duyguları kendine açan insan idealidir. (M.Ö.25- M.S.50) yılları arasında yaşamış olan dindar Yahudi Philon, Yunan felsefesini Yahudi dinine ve Tevrat'a özdeş olduğunu savunmuştur. Öncesiz-sonrasız olan arkhe'yi teolojiye ve Tanrısal akla dönüştürmüştür. Her şey yoktan yaratmış olan Tanrının aklının ürünüdür. Platon'un ideaları bu teolojik anlatımda melek, insan ve nesne olarak gerçeklik kazanmıştır. Tanrının kitabı, aşkın olanın simgesidir. Yahudilik, kavim dini olduğundan çok yayılmamıştır. Platon felsefesi, dinlerin kaynaşması sürecinde, bilimsel bakış açısı ile elverişli bir düşünce sistemi oluşturmuştur.

2.2.Roma imparatorluğu Dini ve Mimarisi

Roma imparatorluğu, Helen kentleri üzerinde kurularak, kentin sanat ve mimari birikiminin kullanması amaçlanmıştır. 600 yıl süren egemenliklerini tek bir şehir devleti çatısı altında toplanarak sağlamışlardır. Mimari alandaki kazanımlarını geliştirmişlerdir. Bu gelişim sürecini Romalı mimar Vitruvius'un De Architectura Libri Decem (Mimarlık Üzerine On Kitap) kitabında görmekteyiz. Vitruvius kitabında, Helenistik dönem bilgilerini kullandığını ve özellikle alıntı yaptığı, örnek gösterdiği sanatçı ve mimarlardan bahsederek, etik anlayışın ne kadar geliştiğini göstermektedir.

“Her ayrıntıyı doğanın hakiki düzeninden alıp binalarının mimarisine öyle uyguladılar; soruşturulduğunda, cevaplarını doğru bir mantığa oturtabilecekleri şeylere onay verdiler. Böylece bu ilk örneklerden başlayarak ayrı ayrı her mimari düzen için geçerli olacak

simetriler ve orantılar tespit edip bize miras olarak bıraktılar. İşte bende onların ayak izlerini takip edip... Usullerinden söz ettim.” (Vitruvius, 2017, s. 151)

“ Çünkü doğa insanın bedenini öyle tasarlamıştır ki, yüzü çenesinden alınının üstüne, yani tam saç hizasına kadar onda bir orandadır (Tüm bedenini). Avuç, bilekten orta parmağın ucuna kadar aynı orandadır; başı çenesinden ta tepesine kadar sekizde bir oranındadır ve ense bitimiyle birlikte (ense ve omuzla birlikte) göğüs üstünden saçların tam dibine kadar altıda bir orandadır. Göğüsün ortasından başın tepesine kadar da dörtte bir oranındadır. Yüzün kendi uzunluğuna gelince; çenenin dibinden burun deliklerinin dibine kadar üçte bir oranındadır, burun da burun deliklerinin dibinden, kaşların arasındaki çizgiye kadar aynı orandadır, bu çizgiden alın da dâhil olmak üzere saç köküne kadar yine üçte bir oranındadır. Ayağın uzunluğuyorsa, vücut uzunluğunun altıda birini teşkil eder, ön kol dörtte birini, göğüs genişliği de dörtte birini. Diğer azalarda bu şekilde kendilerine özgü simetrik oranları vardır ve eserlerini bu oranları gözeterek yaratan eski dönemin ünlü ressamı ve heykeltıraşları büyük ve sonsuz övgüler kazanmıştır.” (Vitruvius, 2017, s. 104)

Roma döneminde Helenistik, çok katlı yapı tipi olarak kullanılan mimari modeldir. Efes Kütüphanesi cephesi, Millet Agorası, çeşmeler ve tiyatrolar bu mimari modellerden türetilmiş yapılardır. Roma uygarlığında, cephe süslemeleri doruk noktasına ulaşmıştır. Geliştirdikleri teknikler sonucunda, geniş iç mekânları olan yapılar üretilmiştir. Geniş mekân, yapılarda Yakın Doğu mimarisinin de incelenmesinde etkili olmuştur.

Romalılar, fetihleri sırasında elde ettikleri sanat eserlerini, yapı elemanlarını imparatorluğun merkezine taşımışlardır. Roma imparatorluğunda sanat alanında gelişme olmadığı gibi, çok da sanatçı yetişmemiştir. Helen sanatçılar, Roma döneminde de üretmişlerdir. Roma şehirlerini süsleyen öğeler, Helenistik sanat öğeleridir. Roma mimari anlayışı, Etrüsklerden kalan kemer ve tonoz tekniklerini, Helen mimari elemanları sütun ve arşitravlar ile birleştirip, geliştirerek yeni karma bir mimari yapı sistemi oluşturmuşlardır. Bu sistemle üstü örtülü geniş alanlar inşa etmişlerdir. Geniş alanların üzerlerini tonozla örtterek, yuvarlak hatlı yapılar meydana getirirken, iç mekânlarda Yunan etkisini devam ettirilmişlerdir.

Roma İmparatorluğu, yeni planlı şehirler kurmuş ve bu şehirleri yollar, hamamlar, sukemerleri, amfitiyatrolar, zafer takları ve zafer sütunları gibi alt ve üst yapı mimarisi ile donatmışlardır. Mühendislik alanında gösterdikleri görkem ve başarı, günümüze kadar ulaşmıştır.



RESİM 5. Parthenon'un İçi, M.S. 130 Dolayları, G.P.Pannini'nin Resmi, Roma

Kubbe ile kapatılan en önemli yapı, Pantheon'dur. Tüm tanrılar için yapılan tapınak, kubbenin ortasında oluşturulan yuvarlak açıklıktan, mekân için yeterli ışığı almaktadır. Tapınağın sakinlik ve uyum içinde mükemmel bir aklı yansıtmaktadır. Romalılar, üzerine imparatorluklarını kurdukları topraklardaki bütün işlerine yarayacak sanatsal, kültürel ve mimari unsurlarını alıp kendi yorumlarını katarak geliştirip kullanmışlardır.

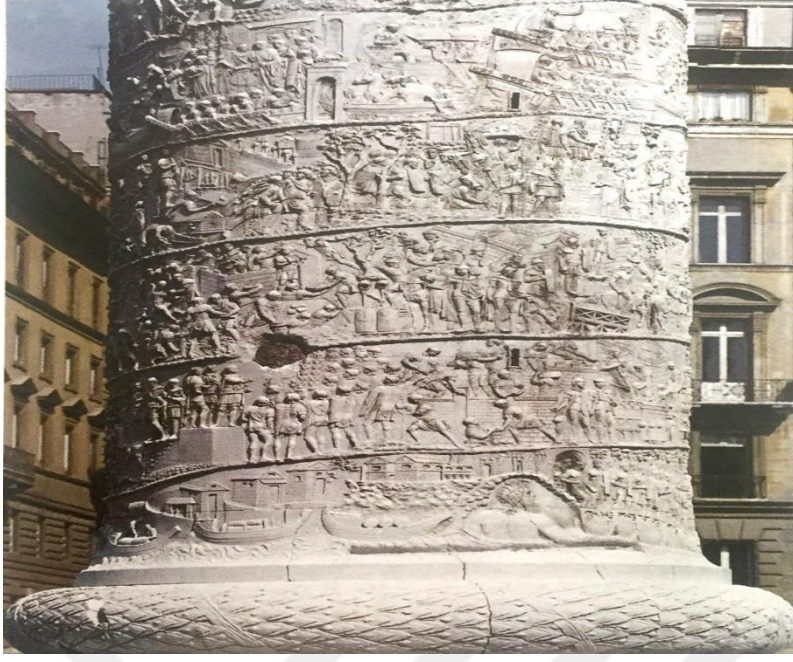
Tapınaklarda iç mekânda heykel ve duvar resimleri bulunmaktadır. Rahipler tarafından gerçekleştirilen kurban törenleri, sunak alanlarında yapılırdı. Halk, sunaklar ve tapınaklar etrafında toplanırdı.

Roma dini anlayışında portreler, önemli tören objeleridir. Törende, ölünün mumdan portresini taşımak, hayatın ölümden sonra da devam ettiğini anlatan inancın gereğidir. İmparatorluk döneminde, imparatorun büstüne güç ve tanrısallık vasıfları yüklenerek önünde tütsüler yakılan, bir nevi kutsiyet taşıyan simge durumuna getirilmiştir. Portre sanatında idealize etmek yoktur, gerçekçi portreler yapılmıştır, yüzdeki çizgiler kırışıklıklar ve duygu ifade eden mimikler canlılığı, gerçekliği yansıtmaktadır.



ŞEKİL 38. Traianus Zafer Takı, M.Ö. 107-114. Mermer, 14,35 X 13,30 X 5,47 M. Bénévent

Doğu uygarlıklarında görülen zafer anıtı dikme geleneği, Roma imparatorluğunda da uygulanmış, kazanılan zaferler dikilen sütun ve taklarda anıtlştırılmıştır. Yunan heykel sanatının tüm özellikleri, bu zafer anıtlarında kullanılmıştır. Kronolojik ve askeri bilgi verme açısından da önemli tarihi belgelerdir. Traianus sütunu ve Tiberrus zafer takı, bunun en iyi önemlilerindedir. Traianus sütunu, zaferi yüceltmek için en ince ayrıntısına kadar betimlenmiş bir kurguya sahiptir. Hareketli figürler; coşku, korku ve zulmü izleyiciye aktarmaktadır. Uyum ve güzellikten çok, savaş ve zaferi simgeleyen duyguların yansıtılması amaçlanmıştır. Roma imparatorluğu sınırları içinde farklı dinlerde bulunmuştur.



ŞEKİL 39. Traianus Sütunu, M.Ö. 180-193, h: 42 m, r:3,8 m, Roma



ŞEKİL 40. Yaşam Alegorisi, M.Ö. 30, Mermer. Floransa, Ufizi

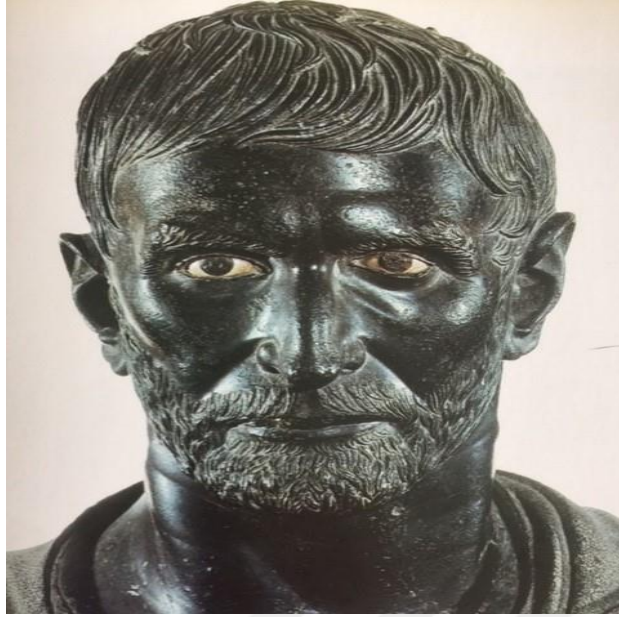
M.Ö.30 yıllarında, Augustae'nin mezar anıtının süslemelerinde Klasik dönem etkisi görülmektedir. Süslemelerde, Augustae'nin övülmesi yerine aile ve yaşamla ilgili bezemeler yapılmıştır. Yaşam alegorisinde doğurganlık teması altında, kadın ve hayvanlar bir arada betimlenmiştir.



ŞEKİL 41. Gemma Augustae, Oniks Mücevher, 20x23 Cm, M.S 9-13 Civarı. Viyana

Augustus'un oğlu Tiberius'un tahtın mirasçısı olduğunu anlatıldığı, oniks üzerine iki sıra işlenmiş mücevher. Almanlara karşı Tiberius'ın kazandığı galibiyet alt sırada betimlenirken, üst sırada Augustus, tanrıların kralı olan Jüpiter pozisyonunda betimlenmiştir. Roma sanatındaki Klasik Yunan etkisi formlar ve portrelerde görülmektedir.

Roma imparatorluğunda görülmeye başlanan Hıristiyanlar, başlarda gizli bir yaşam sürmüşlerdir. Zamanla imparatorluk heykellerine ve pagan tanrılara tapınmayı reddedince cezalandırılmışlardır. Hıristiyanlık dini serbest kılınp daha sonrada tüm imparatorluğun resmi dini ilan edilmiştir. Roma geleneklerindeki pagan törenler, Hıristiyanlık dinine uygulanmıştır. Tanrı ve imparator portrelerine tapınma, buhur yakılması, Hıristiyanlıkta kutsal sayılan insanların ikona denilen temsili heykellerinin ve portrelerinin kutsal günlerde ellerde taşınması, dini törenlerde tütsü yakılması şeklinde uygulanmış olup ve bu gelenek günümüzde de devam etmektedir.



ŞEKİL 42. Brutus Capitolinus, M.Ö. III yy, Bronz, h: 69 cm

Portre Sanatçılarının, Roma imparatorları ve yönetici sınıfının yüz kalıplarını alarak yapmış oldukları çalışmaları, sanatçıya yüz anatomisini inceleme fırsatı vermiş ve daha kişisel işler üretmelerine vesile olmuştur. Savaşlarda kazanılan zaferler, kabartmalarla zafer sütunlarında anıtlaştırılmıştır. Roma imparatorluğunda, Doğu geleneği olan zafer adak sütunu dikmek, savaşın her anının anlatıldığı, detaylandırıldığı görkemli anıtlara dönüşmüştür. Olayların öyküsel anlatımı, Hıristiyanlığın kabulünden sonrada devam etmiştir.

İsa'nın doğumuyla başlayan yeni tarih yazımında, İsa'dan önce ve sonra şeklinde kalıplaşan zaman süreci oluşturulmuştur. İ.S 30 yılı dolayısı İsa'nın Kudüs'te çarmıha gerilerek öldürülmesinden sonra, havarilerin bir kısmı Hıristiyanlık dinini yaymak için uzun yolculuklara çıkmıştır. Havariler konsilinde, Yahudilerin yanı sıra çok tanrılı dine inanan paganlarında Hıristiyan olabilecekleri kararı almışlardır. Filistin'de, Roma imparatorluğunun doğu sınırında Hıristiyanlık doğmuş, Anadolu toprakları üzerinden yayılmaya başlamıştır. Anadolu, Yunanistan ve Roma'ya kadar düzenlenen misyonerlik yolculuklarında, Hıristiyanlık oldukça fazla kitlelere anlatılıp yayılmıştır.

İbadetler, başlarda evlerde gizli olarak yapılmaktaydı. Yeni bir din olduğu için tepki ve cezalara çarptırılan inananlar, ibadetlerini uzun süre gizlemek zorunda kalmışlardır. İlk zamanlarda, inananlardan birinin evinde, dini tören ve İncil okumaları yapılmaktadır. Vaftiz ise açık olan veya dini toplantıların yapıldığı evlerin bir odasında yapılmıştır. Bu özel mülkler, kutsanmamış ve dini mekânı tanımlayacak kutsal objelerin, kabartma ve resimlerin bulunmadığı yerlerdir. Zamanla Hıristiyanlar ibadet etmek, vaftiz olmak ve dini bilgiler almak

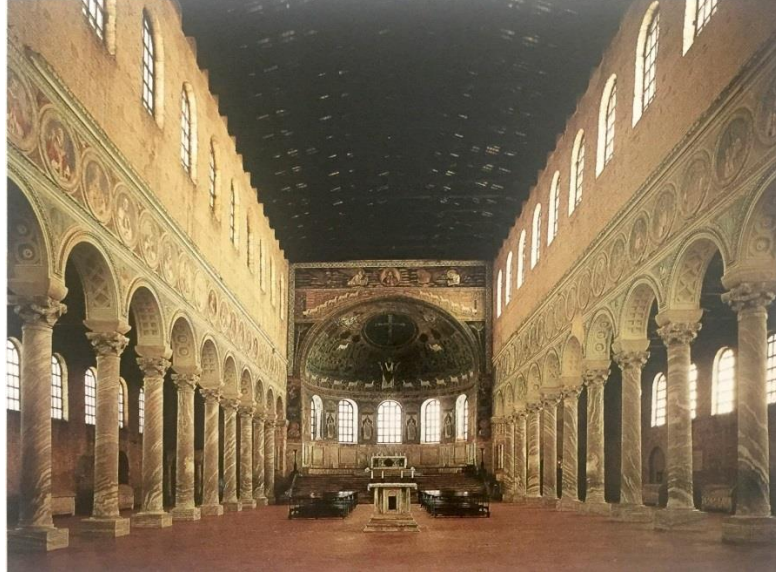
için kapalı mekânlara ihtiyaç duymuşlardır. Hristiyanlığın yayıldığı Yunan ve Roma topraklarındaki tapınaklar, Hristiyan kültürü için uygun mekânlar olmamıştır.

Hristiyanlık, III. yüzyıl'a kadar imparatorluğun birçok bölgesine yayılmıştır. Büyük Constantinos döneminde, M.S 311 de yayınlanan Tolerans fermanında, Hristiyanlığın serbest bir din olduğu kabul edilir. Hristiyanlık serbestlik kazanır ve sayısız kilise yapılır. Dini törenin yapılacağı, vaftiz töreninin gerçekleşeceği dini bilgilerin öğrenileceği ve ölülerini rahatlıkla gömebilecekleri tam donanımlı kiliseler Constantin fermanından (İ.S 311/13) sonra yapılmıştır.

Constantinus'un Hristiyanlara ibadet özgürlüğü tanınması ve sonrasında imparatorluğun resmi dini ilan edilmesi ile Hristiyanlar yeni ibadet alanlarına ihtiyaç duymuşlardır. Yasak dönemlerde ibadet ettikleri kapalı ve gizli alanlar dinsel anlamda bir kutsiyet taşımamıştır. Pagan tapınımının gerçekleştiği tapınaklar içlerinde bulundurduğu heykeller ve duvar resimleri sebebiyle, Hristiyanlar için uygun alanlar olmamıştır.

“Yunan ve Roma sanatından şekil ve anlam değişikliği aracılığıyla Hristiyan sanatı oluşturulmuştur. Öncüsü Roma mimarisindeki “pazar bazilikaları” olan bazilika, Hristiyanların yeni amaçlarına uygun hale getirilmiş, yeni kült için ambon, bema, templon, atlar gibi unsurlar eklenerek 4. Yüzyılda kilise yapımında hâkim yapı tipi olmuştur.” (Koch, 2007, s. 34)

Gombrich ilk kiliselerin örnek olarak pagan dönemde “kral salonu” anlamına gelen, klasik dönemde Bazilika adıyla anılan, geniş toplantı salonlarını model aldığını belirtmiştir.



ŞEKİL 43. S.Apollinare Classe Bazilikası, Ravenna, M.S. 530 Civarı. Erken Hıristiyan Bazilikası

Örnek bir model gerekli olduğundan Bazilikalar kullanıldı. Bazilikalar, açık Pazar alanları ve gerekli durumlarda mahkeme alanı olarak da kullanılan geniş salonlardır. Dikdörtgen yapının uzun kenarlarında sütunlarla ayrılmış dar, alçak tavanlı bölümleri vardır. Orta nefin yüksek tavanı kirişlerle kapatılmış, yan neflerin üzeri düz çatı ile kapatılmaktadır ve orta nefle yan nefleri bir birinden ayıran sütunlar süslenmektedir. Dikdörtgenin kısa kenarının birinde yarım daire şeklinde apsis diye adlandırılan, dışa doğru çıkıntı yapan bir bölüm vardır. Apsisi mahkeme için kullanıldığında, mahkemeyi yöneten kişinin bulunduğu alandır. Kilise olarak kullanılan bazilika planında apsis de kullanılmaya devam etmiştir. Apsisle ibadet eden topluluğun arasında büyük sunak masası konulmaktadır. Bu plan, Ortaçağ sonuna kadar ana kilise modeli olarak kullanılmıştır. Hristiyanlık resmi din olduktan sonra Bazilika, Merkezi planlı kilise ve Bazilika ve Merkezi planlı kilisenin birleşiminden karma planlı üç yapı tipi kullanılmıştır. Rotunda olan yuvarlak biçim, merkezi planlı kilise yanında vaftizhane planı içinde örnek model olmuştur.

M.S. 391'de I. Theodos'us, Pagan kültürünü yasaklamıştır. Hristiyanlık, resmi din kabul edilmiş ve Avrupa'da yayılmaya devam etmiştir. M.S.395'te, Roma imparatoru Theodosius, imparatorluğu iki oğlu arasında paylaşmıştır. Batı Roma İmparatorluğu'nun başkenti Roma olmuş ve batıdaki Hristiyanların merkezi haline gelmiştir. Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkenti Konstantinopolis olmuş ve doğudaki Hristiyanların merkezi kabul edilmiştir. Batı Roma İmparatorluğu, M.S.476'da kuzeyli barbar kavimlerin saldırıları sonucunda, Doğu Roma İmparatorluğu ise, 1453'te Türklerin Konstantinopolis'i fethetmeleri ile yıkılmıştır.

2.3. Erken Hristiyan Sanatı

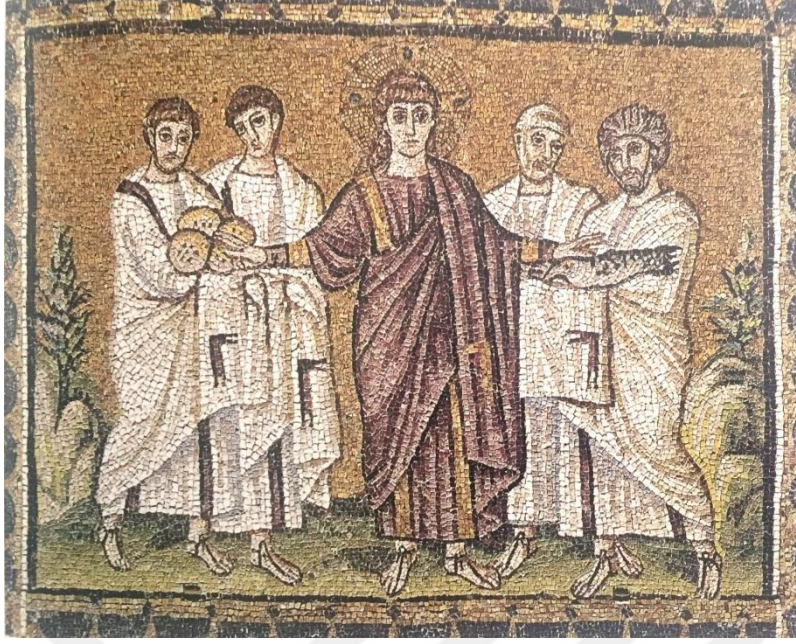
M.S.313'de, Batı'nın Agustus'u Constatinus ve Doğu'nun Agustus'u Licinius imparatorluk sınırları içinde Hristiyanlığı serbest bir din olduğunu ilan ederler. Bu sürece kadar Hristiyanlık mensupları zor zamanlar geçirip, kovuşturmalara tabi tutulmuşlardır. Hristiyanlık pagan bir imparatorluk sınırlarında doğduğu için, çok tanrılı dinin tapınak ve sunakları işlevsel değildir. Hristiyan dinine geçmek için vaftiz olmak gerekmektedir. Hristiyanlar vaftiz olarak kutsanan insanlar topluluğu olduğundan, özel vaftiz alanlarına ihtiyaç vardır.

M.S.200'e kadarki kaynaklarda, erken Hristiyan sanatına ve kilise yapısına örnek bulunmamaktadır. Genç Antik Çağ'da, meydana gelmiş olan çok sayıdaki taht kavgaları nedeniyle, yöneticilerin yeni dine yaklaşım ve uygulamaları farklılık göstermiştir. Bu sebeple Hristiyanlığın yayılması ve gelişimi sürecinde tarih farklılıkları ortaya çıkmıştır. M.S. 200 yılı dolayında Roma da mezarlıkların oluşturulması, katakompların yapılıp, duvarlarının resimlenmesi, Anadolu'da evin kiliseye dönüştürülmesi gibi olaylar hakkında belgelerin bulunması, zamansal farklılıklardan birkaçını ortaya koymaktadır.



ŞEKİL 44. Junius Bassus Lahiti, M.S. 359, h:182 cm, Boy: 243 cm, En: 144 cm. Vatikan

Junius Bassus Lahitleri, erken dönem Hristiyan lahitlerine örnektir. Eski ve Yeni ahitten hikâyelerin anlatıldığı lahitler, Yunan sanatının etkisi ile işlenmiş fakat, pagan hiçbir etki taşmamaktadır. Ortadaki İsa, pagan tanrı üzerine oturtulmuş olarak işlenmiştir.



RESİM 6. Ekmek Ve Balık Mucizesi, M.S. 520 Civarı, Ravenna

M.S 200-600 yılları arası, erken Hristiyan sanatı olarak tarihlenir. Hristiyanlık için en önemli hareket zamanını, Constantin fermanının yayınlanması gösterilebilir. Çünkü, bu tarihten sonra dini yapılar yapılmaya başlanmıştır. Roma'da tapınak yaptırma geleneğini, Constantinus devam ettirmiş ve pagan tapınağının yanı sıra Hristiyanlığı desteklemek için kiliselerde yaptırmıştır.



RESİM 7. Sunu Mozaïği, M.S. X. Yy, İstanbul

Genel kilise süslemesi, Hristiyanlık dini için büyük sorunları aşması gereken bir konu olmuştur. Tek tanrılı dinlerde olduğu gibi, Hristiyanlıkta da, tasvir yasağı vardır. Özellikle, pagan bir imparatorluk kültürü üzerine doğan Hristiyanlık, buna daha katı kurallarla uymak zorunda kalmıştır.



RESİM 8. Kurucunun İthaf Mozaïği, M.S. XIV Yy, İstanbul

Bütün kısıtlamalara rağmen, Bizans kilise süslemelerinde Yunanlı sanatçıların geliştirdiği teknikler; kumaş, yüz ve mimiklerin uygulanışında, uzuvların açılı hareketlerinde ve geometrik nesnelerin doğru yerleştirilmesinde kullanılmıştır. Kilisenin istediği kompozisyonun alt yapısı bu tekniklerle oluşturulup, istenilen konu anlatılmıştır.

M.S 431’de III. Oikoumenik Konsil Ephesos’ta (Selçuk) toplanır ve Meryem, ‘‘Tanrı Anası’’ (Theotokos) olarak tanınır. Guntram Koch Erken Hristiyan Sanatı kitabında L.V. Sybel Christliche Antike I.-II.(Marburg 1906-1909) adlı eserinde Erken Hristiyan Sanatının tamamen Yunan–Roma sanat geleneğine bağlı ve bu sanatın bir bölümü olduğunu açıkça ifade ettiğinden bahseder. III. yüzyıldan itibaren Hristiyan resim sanatı, ürünlerini vermeye başlar. Pagan motifler alınarak Hristiyanlaştırılır.

‘‘Kucağında Horus’la oturan İsis, Meryem ve kucağında İsa’ ya; baba tanrılar (Zeus, Asklepios, Poseidon) İsa’ya; mevsimlerden birinin kişileştirilmesi genç İsa’ya; uyuyan endymion, dinlenen Yunus’a; elindeki kılıcını kaldırarak karşısındakini öldürmeyi amaçlayan savaşçı, İshak’ı öldürmek isteyen İbrahim’e dönüştürülür.’’ (Koch, 2007, s. 22)

Hristiyanlık üzerinde kurulduğu uygarlığın geleneğini değiştirip, ihtiyaçlarına göre donatıp, Hristiyanlaştırıp kullanmıştır. Manastırlar, Hristiyanlık için önemli dini merkezlerdir. Önce İmparatorluğun doğusunda sonra batısında birçok örnekleri bulunmaktadır. Eğitim, sanat, kültür ve ekonominin merkezleri haline gelmişlerdir. Tevrat ve İncil den alınan sahnelerle, kilise ve manastırlar duvar resimleri ve mozaiklerle süslenmeye başlamıştır.

Kutsal kitap metinleri, İsa, Meryem ve havari figürleri ahşaplara işlenmiş, kumaşlara dokunmuş, fildişi ve gümüşten litürjik eşyalar üretilmiştir. Bu dönemde üretilen bütün dini sanatsal ürünler, bundan sonraki Hristiyan sanatı için öncü olmuştur.



RESİM 9. Khalke İsa'sı Ve Meryem Ana, M.S. XIV yy, İstanbul

Roma imparatorluk topraklarındaki tapınaklar ve tanrılara gösterilen saygı, aynı topraklarda doğan yeni din anlayışına referans olmuştur. Yunan- Roma sanatı, yeni dini yapıları süslemede sınırsız bir kaynak sunmaktadır. Erken dönemde kısa sürede pek çok farklı planlı kiliseler yapılmıştır. Bazilika planını imparatorluk mimarları yeni din içinde düzenlemişler ve gerekli değişiklikleri yapmışlardır.

‘Erken Hristiyanlık Dönemi’nde farklı yapı tipleri geliştirilmiştir. Bunlar;

1. Tek nefli (boyuna, dikey dikdörtgen) yapılar,
2. Bazilikalar
3. Merkezi planlı yapılar,
4. Enine (yatay) dikdörtgen yapılar,
5. Vaftizhaneler’’. (Koch, 2007, s. 37)

Bu yapılarda, dış yüzeyler sade ama iç mekânlar zengin süslemelere sahiptirler. 4.y.y’la kadar Hristiyanlık kendine özgü mezar mimarisi ortaya koymamıştır.

Başlarda Roma imparatorluğu gibi Lahitler kullanılmaya başlanmış fakat, ücreti dolayısıyla çok ilgi görmemiştir. Ama zengin aileler bir süre daha bu lahit gömüsünü sürdürmüştür. Ücretini karşılayanlar için ölü yakma töreni düzenlenmiş ve küller urneye konmuş, mezar yapılarında nişlere yerleştirilmiştir. Fakirler ise, kefene sarılarak mezar alanlarına gömülmüşlerdir. Hristiyanlığın ilerleyen zamanlarında, bütün ölüler mezar alanlarına gömülmüştür. Dini şehitler Martir’ler için, özel yapılar yapılmıştır. Sonra bunlar kilise içine alınmıştır.

Zamanla özel mezar alanları oluşturulup, törenlerinde Piskoposlar üstlenmişlerdir. Roma'da volkanik toprak yapısı nedeniyle katlı mezarlar, katakomplar yapılmıştır.

Yer altında, ölünün sığabileceği büyüklükte üst üste gelecek şekilde nişler açılmıştır. Nişlerin önü, tuğla veya levhalarla kapatılmıştır. Katakomplarda, papalar için sütunlar ve yazıtlarla düzenlenmiş özel mezar alanları ayrılmıştır.

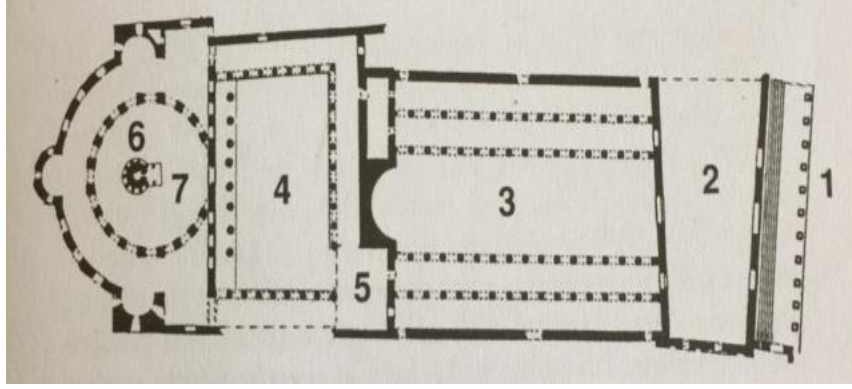
‘‘Tevrat’ ta Kendin için put oyma, yurda gökte olanın ya da aşağıda yerde olanın ya da yerin altında sularda olanın hiç suretini yapmayacaksın; onlara eğilmeyeceksin ve onlara ibadet etmeyeceksin’’ (Çıkış 20, 4-5); ‘‘kendinize putlar yapmayacaksınız ve kendiniz için oyma put ve dikili taş dikmeyeceksiniz ve önünde secde etmek için memleketinizde resimli taş kurmayacaksınız; çünkü ben Allah’ımız Rab’ım’’ (Levililer 26. 1; karşı. Tesniye 4,16 - 18)şeklinde ifade edilen yasak nedeniyle Hristiyanlar, başlangıçta tasvir yapmaya karşı çıkmışlardır.’’ (Koch, 2007, s. 137)

Zamanla tasvir yasağına karşı, Roma geleneği kabul görüp kutsal mekânlar ve mezarlar süslenmeye başlanmıştır. Lahitler, bazı heykeller veya mozaiklerle bezenmiş fakat, freks ve mozaikler zamanla yok olmuştur. Katakomplardaki mezar odaları, çok çeşitli desenlerle süslenmişlerdir. Geometrik formlar, çiçekler, Tevrat sahneleri ve Yunan mitolojisinden sahnelere yer verilmiştir.

Mozaiklerin bir kısmı, günümüze kadar gelebilmiştir. Mozaiklerde kullanılan cam parçalarının altın, altın plakalar konarak yapıldığı altın renginde tesseralar kullanılmıştır. Tesseraların arka fonda kullanıldığı kompozisyonunun dünyevi olmadığı vurgusu yapılmıştır. Altın tesseralar arasında betimlenen İsa’ya, tanrısallık misyonu yüklemektedir. Tabanlarda mozaik ve kireç taşı, kil, mermer gibi farklı malzemeden yapılan plakalarla süslenmiştir.

4.yüzyılda, bazı evlerin dekorasyonunda heykeller kullanılmıştır. Bu heykelleri, eski geleneğe bağlı kişilerin kullandığı düşünülmektedir. Büst portre heykel yapımı azalmış ve 6.yüzyıla kadar görülmeye devam etmiştir. Bunlar imparator, imparatoriçe onur heykelleri ve mezar heykelleridir.

‘‘Constantinius, Kutsal Topraklar’da da farklı plan ve kombinasyonlara sahip birçok kilise yaptırdı. İsa’nın mezarı üzerine 325/26 yılından itibaren büyük bir kompleks yapılmıştır. Ahşap konstrüksiyonlu kubbeye sahip, çevre koridorlu ve yuvarlak planlı ‘‘Anastasis Rotondu’’ ya da ‘‘Mezar Rotondu’’ daha sonra Erken Hristiyanlık Dönemi ve Orta Çağ’da yapılacak olan bir dizi kilisenin öncüsü olmuştur’’. (Koch, 2007, s. 33)



ŞEKİL 45. Kudüs Kutsal Mezar Kilisesi Şemtik Planı, M.S. 325

“1.Doğudan giriş,2.Ön avlu, 3.Beş nefli bazilika, 4.Avlu, 5.Golgatha'nın yeri,6.Mezar rotondu (çapı:33,70m, karş. lev.2) 7.İsa'nın mezarı.” (Koch, 2007, s. 33)

Renkli cam ve taş parçalarından oluşan mozaik süslemeler, kilise içinde ihtişamlı ve mistik bir atmosfer oluşturmuştur. Altın ya da gümüş fon üzerine işlenen hikâye, açık ve basit bir dille anlatılıp verilmek istenen mesajda, kutsal amacın dışına çıkacak hiçbir fazlalık bulunmamaktadır. Yunan sanatının geliştirdiği ifade, hareket uygulamaları, tasvir teknikleri artık kullanılmamaktadır. Sanatta karşılaşılan bu kısıtlamalar dönemi yüzlerce yıl sürmüştür. Bu dönemde sadece tanrının mesajının ve dini unsurların anlatıldığı betimleme teknikleri bile tepki toplamış, ikonoklast denilen put kırıcı bir gurup yönetiminde tamamen tasvir yasaklanmış, o zamana kadar yapılan bezemeler de zarar görmüştür.

2.4.Bizans İmparatorluğu

Batı Roma İmparatorluğu yıkıldıktan sonra Doğu Roma İmparatorluğu bin yıl daha varlığını sürdürmüştür. Doğu Roma İmparatorluğu, hem Helen hem de Roma kültür ve sanat anlayışını bünyesinde barındırır. Bunun yanı sıra Suriye, Mısır ve İran gibi imparatorlukların doğuya özgü özelliklerini de bünyesine katarak, kendine özgü bir kültür yapısı ve sanat anlayışı oluşturmuştur.

Bizans Uygarlığı (Doğu Roma İmparatorluğu), kutsal kitaplar, Helen dünyasının yazılı metinleri ve eğitim sistemi ile İslam ve Slav dünyalarını ve Latin Batıyı derinden etkilemiştir.

1054'te iki kilisenin ayrılması, ikona kırıcılık ve IV.Haçlı seferi, Doğu ve Batı Hristiyanlık merkezinde kırılmalara yol açmış fakat aralarındaki bağlar tamamen kopmamıştır. İtalya'nın güneyinde ve Sicilya'da yunanca konuşan önemli bir nüfus yer almakta ve klasik metinlerle eğitim görmektedir.

“İtalyanlar, yunanca öğrenmek, klasikleri Bizanslı öğretmenlerle okumak ve yunanca el yazmaları toplamak amacıyla Konstantinopolis’e gitmeye başladılar.” (Speros, 2009, s. 46)

Latin batının Helenistik ve Hıristiyanlık hakkında eksik ve yetersiz bilgilerini gidermek için, Bizans’a yönelmesi iki toplum arasındaki bağları tekrar kuvvetlendirmiştir. Yunan klasikleri incelendikçe, Antik Yunan edebiyatına yönelim artmıştır. Tercümelerin eğitim sistemine katılması ile İtalya’da Hımanizm ve Rönesans doğmuştur. Floransa, Venedik ve Roma Hımanizm’in ve Rönesans’ın doğurduğu modern kültürün öncüsü olmuşlardır.

Manastırlar, toplumun her kademesinin eğitim alıp, toplum içinde yükelebileceği merkezler olmuştur. Kadınlar, manastırda ve toplum hayatında, okuma-yazma oranıyla kültür seviyesinde yükselişe geçmişlerdir. Hukuk, yeni düzenlemelerle önem kazanmış, müşterek hukuk ve kilise hukuku da yapılanmıştır.

Dini kitaplar, kilise babalarının metinleri ve Roma hukukundan metinler yeni bir anlayışın oluşmasını sağlamıştır. M.S. 1054’te „Doğu ve batı kiliseleri, ayin ve terbiye hükümleri arasındaki farklılıktan doğan ibadet uygulamaları ve kutsal ruhun kimden türediği (Teslis’in üçüncü unsuru) konusundaki tartışmalar sonucunda, fikir olarak birbirinden ayrılmıştır.

Görüş ayrılıkları sonucunda; Latin Roma Kilisesi Katolik (evrensel), Bizans Kilisesi Ortodoks (öze bağlı) adlarını kullanmaya başladılar. 1054’de, kilisenin bölünmesi ve Bizans’ın İtalya’yı kaybetmesi ile sonuçlansa da, Bizans sanatı Avrupa’yı etkilemeye devam etmiştir. Bunun sonucunda, Hıristiyanlığın özüne dönmekle ilgili fikirler oluşmuştur.

3. ORTAÇAĞ

3.1. Ortaçağda Dini Yapı ve Felsefe

Hıristiyanlık; ulus ve sınıf sınırını aşarak geniş topraklara yayılması ile evrensel hale gelmiştir. Hıristiyanlık düşüncesi, Antik felsefenin araçları ile inancın kavramsal formunu belirleyip, Hıristiyan öğretinin temellerini kurmuştur. Kilise sözcüğünün aslı olan ‘’ekklesia’’ topluluk, toplantı, cemaat anlamına gelmektedir. Patristik felsefe adını alan bu düşünce, kilise babaları (aziz bilgin sınıfı) yani cemaat liderleri tarafından belirlenip yürütülmüştür. Yeni-Platoncu felsefede, Tanrı varlığın kendisidir. Bütün varolanlar tanrısal varlıktan türemiş ve Tanrı ile özdeşler. Hıristiyanlıkta, yaradan ile yaratılanın aynı hamurdan olmadığı, farklı özlerden geldiğine inanılmaktadır.

Hristiyanlığın katı bir mistisizm ve tutuculukla uygulanması, Ortaçağ'ın daha az bilinmesinin sebepleri arasındadır. Bunun yanı sıra mezhep çatışmaları, hâkimiyet kurma ve yayılma mücadeleleri ve skolastik felsefe anlayışı kapalı bir toplum oluşturmuştur. Ortaçağ'da insanların statü ve refah arayışlarına, salgın hastalıklarla mücadelelerine ve dini baskılara rağmen şehirleşme ve yapılaşma hareketliliği gözlenir.

Hristiyan inancı ve kilise yönetimi, geçmişten gelen ve benimsenen laik, eleştirel söylemleri ve sürtüşmeleri bilinçli olarak izlenen skolastik felsefenin yorumları ile denetim altına almaya çalışmıştır. Skolastik felsefenin düşünürleri, İslam filozofları ve Klasik Yunan dönemi filozoflarının felsefelerinden yararlanmıştır.

“Sivil alandaki bu gelişim sürecinde kadınların hem manastırlarda hem de toplumsal hayatta daha belirgin rol oynaması, oyun ve eğlencelere daha çok zaman ayırması, sosyal hayatın içinde daha çok yer alması ve okuma-yazma oranıyla kültür düzeyindeki artış artık şaşırtıcı değildir.

Aostalı Anselmus, monastik hayatın önerilebilecek ve uygulanabilecek en iyi model olduğunu savunur. VI. Yy'dan itibaren manastır hayatı Hristiyan kültürünün, dua, ibadet ve tefekkürle kurulduğunun savunulduğu dini eğitim merkezleridir.

Platonculuk, tam ilham aldığı argümanıdır. İnsanların doğruya eğilimli olduğunu, farklı türden doğruları karşılaştırıp daha üstün doğruları bulup, tüm düzeyleri doğru kılan, üstün doğruya ulaşılması gerektir. Üstün varlığı kabul etmeye götürür. Umberto Eco, Ortaçağ kitabındaki; her şeyin bağlı olduğu yaradan ve yaratılan şeklindeki kavram her iki yönde geçerli olan ve başka hiçbir şeyi esas olmayan bir bağın gerekliliğine dayalı olduğunu söyler.

“Tanrı'nın “daha üstünü düşünülemez olan” olduğunu, çünkü onun bütün mükemmellikleri kendinde barındırdığını öğretir. Tanrı'nın varlığını reddedenler bile, bu tanım karşısında nasıl düşünülmesi gerektiğini gösteren kelimeleri dinleyip kavarsa, zihinlerinde buna denk gelen bir kavram oluşacaktır ve bu noktada daha üstünü düşünülemez olanın en azından zihinsel olarak var olduğunu inkâr edemezler. İnsanoğlunun deneyimlerinden uzak duran ve tanımın analitik, mantıksal sınırlarına bağlı kalan Anselmus, daha sonra a priori olarak nitelendirilecek bir işleyiş yoluyla zihinsel varlığın zihin dışı varlık anlamına da geldiğini öne sürer.” (Eco, Ortaçağ, 2014, s. 271)

Başka bir tanımda; Tanrı'nın varoluşu o kadar hakikidir ki, var olmadığını düşünmek bile imkânsızdır. İnsanlardan mantığı ve ahlaki hakikat üretmek için kullanmaları beklenir.

Anselmus inançta tam uyumla akıl ve muhakeme gücü uygulaması gereğini savunur. Böylelikle daha sonraki yüzyıllarda üniversitelerde uygulanacak olan mantıksal-eleştirel aklın yolunu açmış olur.

“VIII. Yüzyıl’dan itibaren dolaşımda olan klasik metinlere erişim özellikle Yunanca, Arapça ve İbraniceden tercüme yoluyla XI. Yüzyıl’dan itibaren kolaylaşır, okuyucu sayısı artar, kitap içeriğine gösterilen ilgideki artışın göstergesi olarak kitap kenarlarındaki notlar çoğalır. Manastırlar gençlere açık eğitim mekânları haline gelir ve hukuk alanında Bologna’da, teoloji alanında da Paris’te olmak üzere ilk seküler üniversiteler kurulur.” (Eco, Ortaçağ, 2014, s. 18)

Ortaçağ’da içsel güzellik ile dışsal güzellik arasındaki zıtlık, tüm çağ boyunca hüküm süren düşünce yapısıdır. Dünyevi güzellik reddedilirken bile, dünyevi güzelliklere coşkun bir duygu ve hayranlık vardır. Ortaçağ’lı dindar sınıf, dışsal güzelliğe güvenmiyor, onun çok çabuk geçtiğine inanıyordu. Onun için Kutsal Kitap üzerine tefekküre ve içsel ritimlere dönmüştür. Güzelliğe iltifat dolu eleştiriler yaparken, eleştirinin içindeki hayranlık ifadesi de ortaya konmaktadır. Ortaçağın güzel karşısındaki yorumlarından ne kadar estetik beğeniye sahip olduğunu, estetik yargısının ne kadar geliştiğini göstermektedir.

Ortaçağ insanının güzellikten anladığı, tüm güzel nesnelere tanrının varlığını bulma amacı taşımaktadır. Kutsal sanatın eğitici olan yanını vurgulama görevini, kiliseler üstlenmiştir. Kutsal metinler aracılığıyla kavranamayan bilginin, resim aracılığıyla halka öğretilmesi savunulmuştur. Kiliseler, aşkınsal güzellik öğretisini, süslemeler yoluyla halka anlatmaya çalışılmıştır. Azizlerin yaşamları referans alınarak, iyi olmanın gerekleri ve sonuçları gösterilmiştir. Dünyevi güzellikte, tanrısal güzelliği bulmak öğretilmeye çalışılmıştır. Üç Frensizken tarafından yazılan Summa’da iyi ereksel nedenle ilişkilidir, güzel ise biçimsel nedenle ilişkilidir. Umberto Eco Kitabında Summa theologica’da Quaracchi’nin iyi-güzel açıklamasını verir; güzellik algılama yetisine zevk verdiği ölçüde iyinin bir eğilimidir; oysa iyilik, duygularımızın hoşuna giden eğilimi anlamına gelir. Ortaçağ insanı tercümeyle, Tanrının dünyayı; sayı, ağırlık ve ölçüyü temel alarak yarattığını öğrenmiştir, bu ölçüyü de dünyaya, estetiğe ve ruhsal âleme aktarmaya çalışmışlardır.

Ortaçağ’da güzelliği, evrenin temeli olarak yorumlamışlardır. Mantıksal olarak iyi ve güzellik birbirinden farklıdır ama birbirlerinin yerine geçebilirler. Aziz Bonaventura varlığın dört koşulunu savunur; bir, hakiki, iyi ve güzeldir. Güzel varlığın diğer koşullarını da kapsar, hepsi ile ortaktır.

Albertus Magnus, Aristoteles felsefesini Hıristiyan dünya tasavvuru ve bilgi kullanımını bir sistemle yorumlar. Bilgiler, olgular toparlanır sıralanır piramidal bir yapı oluşur, en tepede Tanrı vardır her şeyin üst nedeni, ilk hareketidir. Kavram piramidinden aşağı doğru, Tanrıdan maddeye doğru bir iniş vardır, Tanrı en yüksek gerçektir ve en yüksek İyi'dir der. Azizi Albertus Magnus'a göre boyut, tür ve düzen yada sayı, ağırlık ve ölçü biçimsel gerçeklikle ilişkilidir. Biçim bünyesinde iyilik, güzellik ve mükemmelliği barındırır. Biçimin ölçü ve oranı ideal nesneyi oluşturur, bu yaklaşım nesnel bir estetik yaklaşımıdır. Güzellik nesnelere özelliğidir ve insanın onu nitelemesi ya da nitelememesi güzelliğin varlığını etkilemez.

Aquino'lu Tommaso evrendeki varlıkları sıralar; Cansız cisimler, Bitkiler (Organik güç), Hayvanlar (algı ve tepkiler belirlemiştir), İnsan (ne yaptığını bilir, ruh kendine yönelmiştir), Melekler (bilmek için duyuma gerek yoktur) ve Tanrı (düşünce ve varlık bütün olmuştur).

Basamaklarla gelişen hayat, bilgi ve akılda olgunlaşmaktadır. Bilgi, deney ile ortaya çıkar, insan duyguları ile nesnelere tanır, kavramlar nesnelere özlerini anlatır. İnsan cisimsel olmayan varlıkları benzeterek, analogik olarak örneklerle kavrar. Bilme cismin özsel ve nesnel yapısını düşünce dünyasında bir araya getirmektir. Düşüncede meydana gelen form gerçeğe uyuyorsa doğru bilgidir. İnsan toplumsal bir yaratıktır ve devlet doğal zorunluluktur, Tanrının istediği bir kurumdur ve inananların itaat etmek ödevleridir. Devletin görevi, inananları erdemli yaşamak için yetiştirmek ve sonunda Tanrı ile birleşmeye hazırlamaktır. Tanrı ile birleşmeye kilise aracılık ettiği için kilise devletin üstündedir. Güzellik aşkınsaldır, insan nesneyi algıladığında, güzellik kendini belli eder.

XIII.YY' da savunulan bütün fikirler, bir olgunluğa ulaşır ve matematiksel olarak kavramak için de tercüme önemlidir. Skolastik sistemde, Aquino'lu Tommaso'nun sistemi en yetkinidir. Her soruya verecek cevap için gerekli bağlantıları kurmuş ve tatmin edici cevapları vardır. Beden güzellik tanımı Aziz Augustinus'a göre; belirli bir renk hoşluğunun yanı sıra uzuvların uyumudur. Aziz'in bu yorumunun dayanağının Cicero olduğu görülmektedir. Cicero'ya göre; Bedende uzuvlardaki belirli bir simetri ile belirli bir renk hoşluğuna güzellik denir. Bu estetik anlayış, oran ve sayı Yunan düşüncesinde Pythagoras, Platon ve Aristoteles ile ortaya atılmıştır. Polykleitos'un Kanon adlı eserinden kalan tek cümle; "güzel, yavaş yavaş, birçok sayıdan doğar".

Eco kitabında, Galenos'un Kanon'un kavramlarını özetlediği bölümü verir; Polykleitos'un Kanon 'da yazdığı gibi, güzellik öğelerde değil, kısımların uyumlu oranındadır; bir parmağın ötekine, tüm parmakların elin kalanına... her parçanın diğerine olan uyumlu oranı. Biçim

mükemmelliğinin sayı ve orana dayandığını savunan bu düşünceler, sayısal bir güzellik anlayışı savunmuştur. Bütün bu güzellik tanımları ele alındığında çeşitlilik içinde birlik vardır. Ortaçağdaki temel alınan yazarlardan birisi de Vitruvius'tur. İnsan oranları ile hesaplamaları geliştirilecektir. Nesnenin boyutları, birbiri ile ilişkilidir ve bu somut bir oransallıktır. Geliştirilen bu somut oransallık Vitruvius'un Antik Yunandan aldığı insan oranları anlayışıdır. El'in yüze, yüz'ün bedene olan oranı şeklinde düzenlenen anlayış, nesnenin güzel olması için, nesneyi oluşturan parçaların birbirine olan oranına bağlıdır, anlayışıdır. Skolastik düşünce üzerinde etkisi olan kilise düşünürleri tarafından ortaçağa aktarılmıştır.

Estetik matematiksel nitelikte geliştirilen kosmos kuramı, tanrının düzen ve ölçü ile evreni düzenlediğini savunarak Tanrı'nın ruh, takdiri ilahi, yazgı şeklinde şeylerin doğuşunu ve oluşumunu denetleyen güç ilkesi ile birleştirilmiştir. Matematiksel oranlamalar, dini bir düşünce ile yorumlandığından, Tanrıya başvurarak her zaman yeniden yorumlanabilir. Çirkinliklerde, oran ve karşıtlık ilkesiyle dünyayı oluşturan uyumun içerisine alınmıştır. Çirkinlik, kötülüğün yaratılma sebebi, iyilik ve güzellik ondan doğar, karşıtının yanında iyi, daha iyi, güzel, daha güzel olur. Antik Yunan'daki "kozmosun büyük bir insan, insanın da küçük bir kozmos" olduğu düşüncesi ortaçağda; mikro kozmos ile makro kozmos arasındaki ilişkiyi matematiksel olarak yorumlanmasındır.

"Antik Çağcılar şöyle düşünüyorlardı; Doğadaki düzen nasılsa sanattaki düzende öyle olmalıdır; ama doğa birçok durumda dört kısma ayrılır... Gerçekten de, dünya bölgelerinin sayısı dördtür, öğelerin sayısı dördtür, ilksel niteliklerin sayısı dördtür, asal rüzgârların sayısı dördtür, bedensel bünyelerin sayısı dördtür, ruhun yetilerinin sayısı dördtür, vb." (Eco, 2012, s. 72)

Eco kitabında, bir Chartreuse keşişinin yazmalarından yukardaki bölümü eklemiştir. Burada dört rakamı belirleyici bir temele oturtulmuştur. Vitruvius'un ideal insan yorumunda da, insanın sayısı dördtür. İnsan kollarını açtığında iki kolu arasındaki uzunluk boyu ile eşit olur ve buda karenin tabanı ve yüksekliğini verir. Ahlaki açıdan da kusursuzluğun sayısı dördtür, kusursuz insan, ideal ölçülerde olan ahlaksal kusursuzluğa sahip insan, ruhani ve estetik kusursuzluğun sayısı olan beşten dolayı, beşgende olacaktır. Beş kendi ile çarpıldığında, kendi sonucunu veren dairesel bir sayıdır. İnsan bedeni göbek deliği merkez alınıp, daire çizildiğinde ve uç noktalar baş, kollar ve bacaklar birer doğru ile birleştiğinde Rönesans

ustalarından olan Leonardo da Vinci'nin, Vitruvius adamı şeklindeki gibi beşgen şeklini oluşturmaktadır.

Dört ve Beş rakamları bu dünyadan ve Kutsal Kitap'tan birçok örnekle açıklanırken, mikro kozmos ve makro kozmos karşılaştırması estetik bir oran karşılaştırmasıdır. Metafizik kurallar, sanatsal kurallara dönüşmüştür. Fakat Eco, Ortaçağın estetiğe indirgemediğini, ahlaksal değeri estetik temeller üzerine oturtulduğunu söyler ve bu değerlendirmenin gerçekleri tarif ettiği anlamına geldiğini; çünkü sayı, düzen, oran, etik estetik ilkeler olduğu kadar ontolojik ilkelerdir de der.

3.2. Ortaçağ'da Mimari ve Sanat

Tek tanrılı dinlerde, tanrı ve kutsal kişilerin betimlenmesi yasaktır. Tanrı aşkındır, doğaüstüdür, görülemez bu nedenle de betimlenemez. Hristiyanlıkta, ilk üç yüzyıl bu yolu izlemiştir. Bu nedenle de, Hristiyanlığın o dönemlerine ait tasvir bulunmaz. Dinen tasvir yasağı olmasına rağmen, 3.Yüzyıldan sonra resimli anlatım hoş görülmeye başlanır. VI. Yüzyıl'a gelindiğinde Hristiyan dünyada okuma-yazma oranı çok düşüktür, neredeyse yok denecek kadar azdır. Yazılı metinlere ulaşım kısıtlı, halka dini anlatmak da pratik değildir. Papa Gregorius Magnus VI.Yüzyıl'da "Nasıl yazı, okumasını bilen işine yarıyorsa, resim de okuma ve yazmayı bilmeyenin işine yarar." şeklinde bir açıklama yapıp, kilise vasıtası ile kiliselerin resimle bezenmelerinin önünü açmıştır. Bu girişim, sanat tarihinin evrileceği yolun habercisi olmuştur.

M.S.800. yıllarda, Charlemagne sarayı kendini Batı Roma İmparatorluğunun devamı görmüştür. Sarayda el yazmaları çoğaltılırken, resimler kendi üsluplarında, kilisenin katı kuralları çerçevesinde yeniden yorumlanmıştır. Gommbirch, bu yeni yorumlamadan Ortaçağ üslubunun ortaya çıktığını savunurken, Mısırlıların çoğunlukla var olduğunu bildiği şeyi, Yunanlıların gördükleri şeyi çizdiklerini, Ortaçağ sanatçıların ise hissettikleri şeyi yapıtlarında anlattıklarını belirtmiştir.

V.-XI. Yüzyıllar arasındaki dönemde, sınıflar arasında oluşan eşitsizliklerin doğurduğu çalkantılı, karmaşık bir dönem yaşanmıştır. Cermen kabileleri, Gotlar, Vandallar, Saksonlar, Danimarkalılar ve Vikingler gibi kabilelerin işgalleri ve her yeni işgalcinin bir öncekinin yaptığını yıkmaya girişimleri sırasında, Yunan ve Roma uygarlığı mirası çok fazla zarar görmüştür. Her işgalci topluluğunun kendine ait inancı, beğenisi ve sanatı var olmaya başlamıştır. Hristiyanlık yayılarak oluşturduğu bu kültür birikimini, bir potada eritip

birleştirme çabasına girmiştir. Her toplum Hıristiyan metinlerini kendi kültür ve estetik beğenisine göre yorumlamış, özellikle Batı Avrupa’da klasik sanat izleri taşıyan el sanatları işçiliği görülmektedir.

Gombrich, “Ortaçağ Hıristiyan sanatının ilkel yöntemlerle süzölmüş tekniklerin oluşturduğu acayip bir karışım” olduğunu söyler. Tanrı ve imparatorun yüceltiildiği, merkeziyetçi bir yapı kutsal mekânlarda kendini gösterir. Dışı sade olan kiliselerin, içi olağanüstü görkemlidir.

XI. yy’ da Gregoryan reformu ruhani tarihin gereksinimlerini belirleyen ve toplumsal yapıda da etkileri olan bir dönüşümdür. Kiliselerin hem içi, hem de dışı dinsel objeler ve cemaati bilgilendirecek resimlerle donatılır. Hıristiyanlığın ilk zamanlarının saflığına dönüş ve azizlerin hayat hikâyeleri, temalar halinde kullanılır. İyilik ve kötülük arasındaki sembolik tasvirler işlenir. Görsel etkinin en yüksek düzeyde verildiği anıtsal sanat eserleri, figüratif sanat anlatımıyla kiliseleri, katedralleri ve manastırların cephelerini ve duvarlarını kaplar. Sütun başlıklar, resimler ve vitraylarda figüratif anlatıma destek sağlayan unsurlardır. Avrupa’nın genelinde bu sanatsal harekete rastlanır. Mozaik yer yer görülse de, kalifiye usta eksikliğinden eski görkemini yitirir. Freskler duvar süslemelerinde başrol üstlenir.

İktidarın ve kilisenin amaçlarına uygun, gereksinimlere cevap veren yapı ve eserler sanatsal ihtişamı somutlaştırır. Eco tarihçi Rodulfus Glaber’in şu sözlerini kitabına ekler “Kiliselerden oluşan beyaz bir mantıyla kaplanmıştı.” Bu dönem XIII. yy’da devam ederken, bölgesel ve kentsel etkilerle gelişir. Eco’nun kitabında bu dönemin XIII. ve XIV. yy’ların büyük anıtları açısından belirleyici olduğunu belirtir.

Avrupa’daki bu mimari canlanma bölgesel ve zamansal olarak, mimari sembolizm, kültürel temeller ve mekânların kullanım şekli açısından farklılıklar gösterir. Kilise donatıları ve mimari yapının anahtar temaları vardır ve ruhban sınıfı cemaatin algısını oluşturur.

Vahiy teması, ortaçağ’da önemli bir kullanım alanına sahiptir. Yuhanna’nın kitabı ikonografik içeriğin sembolik imgelerle ifade edilmişinde belirleyicidir. Eski ve Yeni Ahit’ten temalar paralel gösterilir. Eski Ahit’in, Yeni Ahit’in habercisi olduğu, Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde kilise babaları tarafından denenmiş ve şimdi de tekrar uygulanmaya başlanmıştır.

İkonografik teknikler, anıtsal tipolojinin uygulandığı sanatsal, mimari ve kültürel gelişimin hamiliğini kilise ve tarikatlar üstlenmiştir. Romanesk üslubun anıtsal, simgesel örnekleri bu dönemde verilmiştir. Manastırlarda elyazması metinler üretilmiş ve sınırsız bir ikonografik

motif kaynağı oluşturulmuştur. Motifler mozaik zeminler ve oyma sanatı repertuarında kullanılmıştır.

Fransız kralı VI.Louis'nin danışmanı olan baş keşiş Suger'in, kiliselerin donatımı konusundaki fikirleri doğrultusunda, Tanrı'nın evinin hakkıyla süslenmesi kararı alınır. Suger'in projesine göre kiliseye gelen inananın, Hristiyanlığı en doğru şekilde anlayacak düzenlemelere ihtiyacı olduğu ve bu düzenlemeleri mimarlar, oyma sanatçıları ve bağışçının ortak karar verecekleri kolektif bir iş olduğu kararına varılmıştır. Genellikle bu dönemde kiliselerin hamiliğini üstlenen, yeni kilise yapımını finanse eden saray ve dini otoriteler olmuştur. Dini otoriteler, süslemelerdeki form konusunda söz sahibi olan tek yetkili haline gelmiştir.

Alegorik, didaktik ve ahlakçı tasvirlerle kilisenin yönlendirmesiyle başvurulur. Suger, büyük pencerelerin mekâna hâkim olduğu mimari anlayışı, Yeni-Platoncu teorilerine atıfta bulunarak şöyle açıklar: Mekânı saran kesintisiz ışık, ilahi ışığın yansıması, dolayısıyla da ruhani yükseliş aracı olduğunu söyler.

Reformun, çeşitli alanlarda derin etkileri olur. Dini makamların alınıp satılması, nikâhsız beraberlik yaşayan ruhban sınıfını, yolsuzluk gibi kiliseyi zayıflatan davranışlarla mücadele yeni düzenlemelerle seküler hiyerarşinin etkin olduğu, monastik kurullarla yaşamını sürdüren bir rahip cemaati oluşturuldu. Kilise hukuku, 1140'ta Gratianus'un emirnamesi adı altında toparlanıp onaylandı ve geçerliliğini 1917 yılına kadar korudu. Reform sürecinin genel anlamı, ahlaki ve kurumsal açıdan yenilenmenin yanı sıra, kilisenin siyasi otoritesinin de yönetimlere kabulüdür ki bu, XIII. Yüzyıl'da monarşilerle girdiği rekabette görülmüştür.

Tanrı'nın evini süsleyen malzemenin zenginliğini yüceltir. İmgelerin insanları inançlı kılma ve "eğitme" amacı taşıyabilmesi fikri ele alınır ve geliştirilir. Resim, resimli yazı haline gelir. Sanat, belirli düzenlemelere tabi tutulur.

Sanat, hamileri yüceltilirken, sanat eserini yapan sanatçıdan çok da bahsedilmez. Sanat hamisini yücelten, Ortaçağ kaynaklı sayısız eser vardır. Hamiler kilise kaynaklı olduğundan, yazılan metinlerde manastır kaynaklıdır ve haliyle üretilir. Sanatçı tamamıyla anonim bırakılır der Eco. Çünkü amaç sanatçının ya da eserin yüceltilmesi değildir. "Okuma yazma bilenler için yazı neyse, bilmeyen için de resim odur." Beyanından, hedef kitle cahil kesimdir.Eserler, iletişim ve propaganda amaçlı olduğundan, sanat hamisine itaat etmek zorundadır.

Erken Ortaçağ, sahipsiz eserler dönemidir. Bazı sanatçılar hakkında; sözleşmelerden, katedrallerdeki ölüm ilanlarından, dini ve siyasi liderlerin hayatlarını anlatan metinlerden ve istisna olarak imza atılmış eserlerden bilgi edinilebilmiştir. Çok nadir görülen imzalı eserler, sanatçıların kendi katkı ve kabiliyetlerinin bilincine varmaya başlaması, sanatçının statüsünde ve ekonomik düzeyinde yükselmesinin işaretleridir.

Kilise bezemelerinde genellikle, Eski ve Yeni Ahit'teki kutsal metinler, havariler ve kehanetler konu edilir. Azizlerin kullanıldığı süslemeler için Gombrich kitabında “Bu heykellerin, klasik yapıtlar gibi doğal, zarif ve hafif görünmesini beklememeliyiz. Bunlar ağır başlı görünüşleri nedeniyle daha da etkileyicidirler.” diye bahseder. Kilise öğretilerinin ne anlatmak istediği kolayca anlaşılır ve elde edilmek istenen ruhani ve dini etki sağlanmış olur. Kiliselerde her süsleme ve detay verilmek istenen mesajın amacına uygun şekilde düzenlenmiştir. Yunan sanatı güzelliği öncelerken, Romanesk sanat Yunan sanat formunu kullanmış olsa da, ruhtan yoksun, kütleli ve teslimiyetçi bir görünümü önelemiştir.

Klasik sanatta pagan anlayışını simgeleyen, ruhla beden bir bütün olduğu formları, eski ve yeni ahidin konu edildiği veya teolojik temaların kurgulandığı kompozisyonlarda kutsal anlamlar yüklenerek kullanılmıştır. Ortaçağ'da bir de seküler konular yanında, saray ve elit tabakayı konu eden resimlerde de pagan anlayışın formları karakterlere dönüşmüştür. Ortaçağ insanının, beğeni ve üretim tarzı değişim göstermiştir.

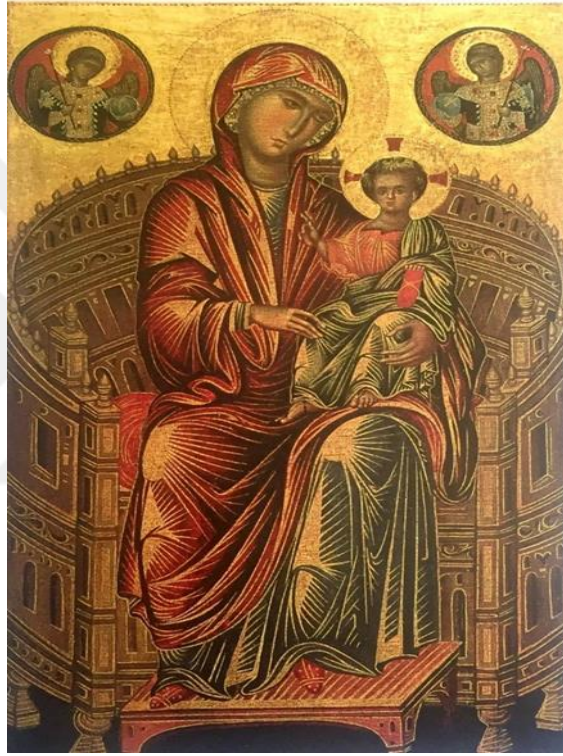
Klasik ve Ortaçağ'dan farklı fakat, üslupsal ve ikonografik açıdan ikisi ile de bağları olan yeni bir sanat anlayışı arayışına girilmiştir. İnsan beğeni düzeyini geliştiren tarihsel zamanla bağlarını kopartmadan, tarihsel ve kültürel birikimin üzerine yeni sanat anlayışları ve değer yargıları inşa etmiştir.

“XI. ve XII. yüzyıllarda figüratif sanatla anlatımın “büyük formatta” yer aldığı ve görsel prestijin en yüksek düzeye ulaştığı sanatsal ürünler tabii ki büyük katedrallerle manastır kiliselerinin ön cepheleri ve duvarlarıdır. Haklı olarak büyük şöhrete sahip olan Fransız kiliselerinde yoğun süslemelerin ana teması İsa yoluyla kurtuluş olarak vurgulanmış olup, bunun yanında Kristolojik sahneler, Eski Ahit'e atıflar, kıyamet gününe dair beklentiler, kiliseyle ilgili konular, azizlerin hayat öyküleri, ansiklopedik ve kozmolojik düşler tasvir edilir.” (Eco, Ortaçağ, 2014, s. 632)

Söz konusu olan, yalnızca kutsal kitaptan bir öykünün resimlenmesi değil, kutsal kitabın önemini resimlerle Hristiyan halkına açıklanmasıdır. Resmin temel amacı, inananlara

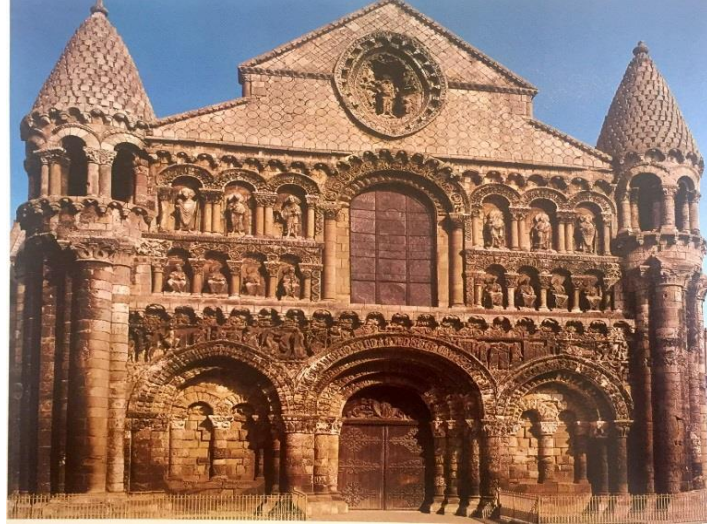
Tanrı'nın merhamet ve gücünün örneklerini göstermektir. Yunan sanatının incelik ve uyumu artık bur noktada önemini kaybeder. Sanatçı gerçeğe ne kadar yaklaşırsa, o kadar yasakları çiğnemiş ve günah işlemiş olacaktır.

Ortaçağ sanatçıları, yaşadığı toplumda aynı inancı paylaşan insanlara, Kutsal Kitabı ve mesajlarını iletme amacını görev edinmiştir. Yapılan eserlerde zaman ve mekân önemli değildir, mesajın taşıdığı mistik havayı oluşturacak düzenlemeler yapılıp, Sokrates'in öğretisi olan "ruhsal yapı" Papa Gregorius Magnus'un çizdiği çerçeve dâhilinde "açık ve dikkat dağıtıcı detaylar olmadan" yorumlanıp işlenmiştir.



RESİM 10. Yuvarlak Taht Üstünde Meryem Ve Çocuk İsa, 1280 Civarı, Sunak Resmi, Ağaç Üstüne Tempera, 81,5 X 49 cm

Bin yılın sonunda, Avrupa'da nüfus artışı ile beraber yeni yerleşim merkezleri oluşmaya başlamıştır. Bu oluşumlar, çiftçi gruplarının feodal beyliklerden ayrılıp, ormanları yok edip, bataklıkları kurutup, yeni ekim alanları kazanmaları ile gerçekleşmiştir. Zanaat, ticaret faaliyetleri ve deniz ticareti sayesinde para dolaşımında artış olmuştur.



ŞEKİL 46. Poitiers, Notre Dame Kilisesi, M.S. XI. Yy, Romanesk Kilise

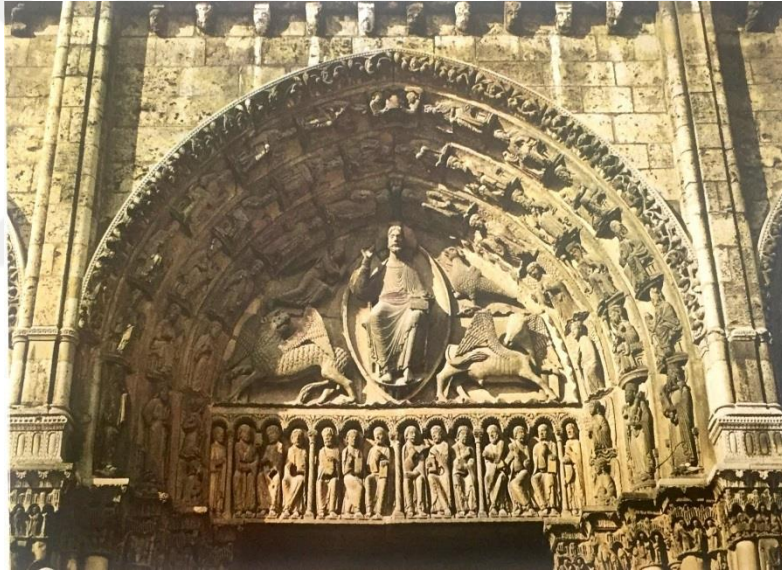
Ortaçağ sanatçıları, Klasik Yunan'dan gördükleri modelleri direkt olarak kopyalamışlar veya Klasik Yunan heykelinin birkaç kez tekrarlanıp dönüşüme uğramış halinden taklit etmişlerdir. Çoğunlukla, yazınsal kaynaklarda yer alan bir betimlemeyi imgelere çevirmişlerdir. Klasik temalara, özellikle Klasik mitolojiye ilişkin bilgileri nesilden nesle aktaran ve ortaçağ boyunca muhafaza eden metinsel gelenek son derece önemlidir. Kilise rahipleri, pagan tanrılarının kötücül iblis olduklarını kanıtlamaya çalışmıştır. Mitolojik karakterler yorumlanıp, ahlaklaştırılıp, Hristiyan inancıyla belirgin şekilde ilişkilendirilmiştir. En açık şekliyle pagan sanat formları Hristiyanlaştırılmıştır. İkincil veya uzlaşımsal anlamı bulurken, sanatsal motifler ve sanatsal motiflerin birleşimleri (kompozisyonları) temalar ve kavramlarla birleştirilmiştir.



ŞEKİL 47. Magi'nin Hayranlığı, Nicolas Pisano, 1260. Mermer, Pisa Vaftizhanesi

”İşte önümüzde üç tür eser vardır: Tanrı’nın eserleri, doğanın eserleri ve son olarak da doğayı taklit eden marifetli ustaların eserleri. Tanrı’nın işi yaratmaktır ... doğanın işi (yaratılanları) fiiliyata dökmektir ... ustaların işi ise doğada oraya buraya serpiştirilmiş olan şeyleri bir araya getirmektir. İnsan çıplak ve silahsız olarak doğmaktadır ... doğduğunda çoğu şeye sahip değildir ... insan aklı ancak sahip olmadığı bu şeyleri icat etmekte parıldıyor. Buradan bin bir çeşit resim, dokumacılık, yontuculuk ve dökümcülük eseri ortaya çıkıyor, öyle ki bizler yalnızca doğayı değil aynı zamanda ustaları da hayranlıkla izliyoruz.” (Shiner, 2010, s. 58)

Wölfflin’in kullandığı anlamda “biçimsel analiz”, genelde motiflerin ve motiflerin birleşimlerinin (kompozisyonlar) bir analizidir. Klasik motiflerin anlattığı hikâyeyi (mitolojik öyküyü) ortaçağ ustası aslan derisi yerine dalgalı bir drape, korkmuş kral yerine bir ejderha, yaban domuzu yerine de bir geyik koyarak mitolojik öyküyü bir kurtuluş alegorisine dönüştürmüştür.



ŞEKİL 48. Chartres Katedrali, 1145-55, Fransa

Kilise öğretisini anlatan bezemeler, Fransa’da XII.Yüzyılda, kilisenin dış yüzeyine özellikle girişine de uygulanmaya başlanmıştır. Fransa Arles’de yapılan Saint-Trophime kilisesi girişi, verilmek istenen dini mesajın amacına uygun bir şekilde tasarlanmıştır. İlk bakışta giriş, Roma Zafer takını hatırlatır bir yapıdadır. Kapının üstündeki alınlık tablasında, İsa ve dört havarisi betimlenmiştir. İsa’nın oturduğu tahtı, dört havari kendilerini simgeleyen sembollerle taşımakta olup, bu sembollerin kaynağı Kutsal Kitaptır. Aziz Markos aslan, Azizi Matta melek, Aziz Luka öküz, Aziz Yahya (İncilci Yahya) kartal olarak betimlenmelerinin temelinde Kutsal Kitap vardır. Eski Ahit’te, Hezekiel’in kehanetlerinde, Tanrının tahtının aslan, insan, öküz ve kartal başlı dört yaratık tarafından taşındığı yazmaktadır. Hıristiyan

Tarırbilimciler bu drtly, dört Kutsal Kitap yazıcısı olarak düşünmektedirler. Düzenleme dini mekâna uygun bir Şekilde, ağırbaşlı, öğretici öğeler taşıyan daha girişte inananları etkisi altına bir anlayışla yapılmıştır. Kilise süslemelerindeki kurallar, sanatçıları yaratıcılık yönünden farklı etkilemiştir. Doğanın ayrıntılı anlatımını, derinlik ve gerçek formları yapamadıkları için hayal güçlerini kullanıp, kendi tasarımlarını yaratmıŐlar, formları detaylardan arındırıp basitleŐtirilmiŐ biçimlerle resimli yazı dili oluşturmuşlardır. Doğal renkleri uygulama gibi bir zorunluluk olmadığından, istedikleri renkleri bu yazı dilinde kullanmışlardır. Özellikle, vitray çalıŐmalarında kullandıkları çarpıcı renkler, kilisenin ruhani havasının oluşumunda çok etkili olmuştur.

XII. ve XIII. Yüzyıl İtalyan ve Fransız sanatında çok sayıda benzer örneklere rastlarız. Doğrudan kopyalanan klasik motifler, geleneksel olarak varlıklarını sürdürmüŐlerdir. Yeniden yorumlanan motifler ikonografik benzeŐimle kolaylaŐtırıldı, hatta önerildi. Orpheus Davud için kullanıldı. Herkül, Âdem'i araftan dışarı çeken İsa oldu. Bir de klasik prototip ile onun Hıristiyan uyarlaması arasındaki iliŐkinin salt kompozisyon ilişkisi olduğu örnekler bulunmaktadır.

Kopyalanan ya da değişime uğrayan pagan motifler, pagan dönemini vp anlatmadığı sürece kompozisyonlarda kullanılmasının bir sakınca görülmedi. İyi ve kötü arasındaki ahlaki mücadeleyi, Hıristiyan azizlerin kutsaliyetini ve tanrının aŐkınlıđını anlatan pagan motifleri kullanıldı.



RESİM 11. Meryem, Çocuk İsa Ve Havariler, 1290-1300, Ahşap Üstüne Tempera, 384 X 223 cm, Uffizi

Temsil geleneği ile metin geleneği arasındaki farklılıklardır. Sanatçılar görsel modellerden edindikleri izlenimlerle hareket etmişlerdir. Bu eserler, direkt klasik anıttan kopyalanmış, bir prototipten türetilmiş bir eserden taklit edilmiş veya yazınsal bir kaynaktan da yer alan bir betimlemeyi imgelere çevirmişlerdir.



RESİM 12. Ölü İsa'ya Ağıt, 1350 Civarı, Giotto Di Bondone, Fresk, Padova

Romanesk sanatı şekillendiren Hıristiyan düşünce, sanatı kendi etkisi altına almıştır. Açıklık ve yalınlık düşüncesi öykünmeden önde tutulup, insanın dünya nimetlerinden öte, kutsal

manevi bir dünyaya inanması için sanat kullanılmıştır. Kilise fresklerinde, resimlerde ve heykellerde doğallık aranmaz. Hıristiyan öğretilerine göre üretilir, kütle etkisi hâkimdir. Romanesk dönemde tarikatlar etkindir. Sanatta ve yapılarda kullanılan malzemeler bölgeden bölgeye değişiklik gösterir.

3.2.1 Gotik Sanat

XIII.yy'da, Fransa'da, en etkileyici sanat dillerinden biri olan Gotik sanat boy vermeye başlamıştır. Kiliselerdeki merkezi plan değişmemiş fakat, Romanesk tarzın yuvarlak kemerleri sivrilip göğe doğru uzanan hafif ve ince detaylı yapılar oluşturulmuştur. Sürekli yeni teknik ve araştırmalar sonucu, sivri kemer ve sivri çatılarla taş ve camdan yeni yapı tipi oluşturulmuştur. Sanatçılar tanrının büyüklüğünü, şefkatini ve affediciliğini temalarına yansıtılmışlardır. Figürler, gerçekçi mimiklerle işlenmeye başlanmıştır.

Kent yapısı, görkemli kiliseler etrafında gelişmiş göstermiştir. Bu yeni yapılanmada görev alan sanatçının, statüsünde sınıf atlamasına bile farklılık oluşmaya başlamıştır. Kentlerin zenginliği, bağımsızlığı ve üretken kültür yapısı, Gotik sanatın gelişimini tetiklemiştir.

“Bu dönemde İtalya'da görülen gelişmeler, Alplerin kuzeyindeki düşünce ortamından oldukça farklı bir yol tuttu. İtalya, eski çağın klasik döneminin bilinçli bir biçimde yeniden canlandırılmasının (Rönesans'ın) merkezi oldu. Uygulamada canlandırılan, Yunan Klasik çağından çok Roma Klasik çağıydı.” (Neill, 2003, s. 416)

Avrupa'nın diğer bölgeleri ve İngiltere'de, göğe doğru uzanan kiliseler, kamu binaları, şatolar yükselmiş ve şehirler yeni silüetler kazanmıştır. Estetik değerleri öteleyen sanatçı, özellikle heykel sanatçısı, hikâye ve anlatımda gerçekçi bir dil kullanmaya başlamıştır. Zamanla incelen detaycılık, karmaşık süslemeciliğe dönüşmüştür.

Batı Hıristiyan dünyası savaşlar ve kültürel etkileşimlerle devamlı hareket halinde olmuş, bu hareket mimari ve sanatta yeni denemelere, yorumlara olanak sağlamıştır. Gotik üslup, bu denemeler sonucu ortaya çıkmıştır. Mimari anlayışında yüksek kaburgalar tavanı örter, ince taş çubuk ayaklar duvarlardan aşağıya iner ve geniş vitray işlemeli pencereler, kilisenin içinde olağanüstü renkli bir atmosfer oluşturur. Dünyasal etki yapan tüm ağırlık ve kasvetten kurtulup, dünya üstü bir ortama insanları çağırarak, kutsal metinlerde anlatılan cennetin bu dünyadaki yansıması olarak algılanması istenmektedir. Gotik katedrallerin dış yüzeyi ve girişi de, Gotik heykellerle bezenmiştir. Heykellerin her biri, kutsal kitapta bahsedilen veya Hıristiyan dinini yayan önemli şahsiyetler olmuştur. Figürler, simgeleri olan kişilik özellikleri

ve görevlerini belirten formlar şeklinde betimlenmişlerdir. Klasik dönem simetrisi kullanılmış, bazı figürler oluşturdukları hikâyeler doğrultusunda, yüzde hissettikleri duygularla ifade yüklü çalışılmıştır. Antikçağdan kalan vücuda kumaş giydirme yöntemlerini de öğrenerek, neyi nasıl betimlemek gerektiğini ustalıklı uygulamışlardır. Amaç; kutsal kişi ve öyküleri etkili ve inandırıcı anlatıp, inananlara ahlaki öğreti ve avuntu için yol göstermektir. Gotik mimari; İngiltere, Almanya ve İspanya’da ilgi görmesine rağmen İtalya’da çok tutulmamıştır. İtalya’nın Gotik sanata ilgili duymamasının önemli bir sebebi, yüzünü Bizans’a dönmüş, Bizans’taki süsleme tekniklerini benimsemiş olmasıdır. İtalya, XIII. Yüzyıl’a kadar kutsal mekânlarını mozaiklerle donatmıştır. Floransalı sanatçı Giotto di Bondone (1267-1337), Gotik heykel figürlerini resme uygulamaya başlayınca, İtalyan sanatında yeni bir dönem açılmıştır.

“Giotto’ya göre insan, kendi gerçeğini, Cimabue’nin yaptığı gibi yalnız dramatik bir dikeylik ve derinlikte dile getirmez; insanlığın kendini bütün genişliği ve çeşitliliği içinde ifadesi için, başka yollarda vardır... Giotto tutkulara egemen olan, uyum ve ölçüyü temsil eder. Giotto’yla birlikte doğan bütüncül anlayış... İnsan hem basit, hem karmaşık bir varlıktır... Giotto’da yeni uyumu, yeni bütünlüğü içinde insanı tanıyoruz. Cimabue’nin duygu ve tutku gücünü alan Giotto, bu gücü yeni bir ölçüde, yeni bir insan gerçeğinde düzene sokuyor”. (Cömert, 2006, s. 63)

Giotto, kendi döneminin sanatçılarından Cimabue ve Cavallini’den bazı teknikleri alıp, bu tekniklere, kendi yorumunu katmıştır. İtalyan sanatında etkileri süren Bizans sanatının uğradığı değişimler, sanatçı üsluplarında fark edilmeye başlanmıştır. Erken Hıristiyan sanatının kalıplaşmış etkileri, ışık-gölge geçişleri, perspektif denemeleri, kalıplaşmış yüz tiplerinde değişim, mekân derinliği ve konu bütünlüğü ile silinmeye başlanmıştır. Giotto’nun üç boyutlu gösterme çabası, gerçeklik duygusunu yaratıp, perspektifli kompozisyon kurulumu, izleyicinin dikkatini anlatılan konuya toplamaktadır.

Cömert kitabında, Giotto’nun sanatında o dönemde etki olan S.Francesco öğretisinin etkisinden bahseder. Açıklık, ölçülülük, denge, derli topluluk ve dinginlik olarak tarif ettiği sanatını, Klasik geleneğe biçim açısından bağlarken, insanlık anlayışı bakımından S.Francesco öğretilerine bağladığını belirtmiştir.



RESİM 13. İnanç, 1305, Giotto Di Bondone, Fresko, Capelle Dell'arena, Padova

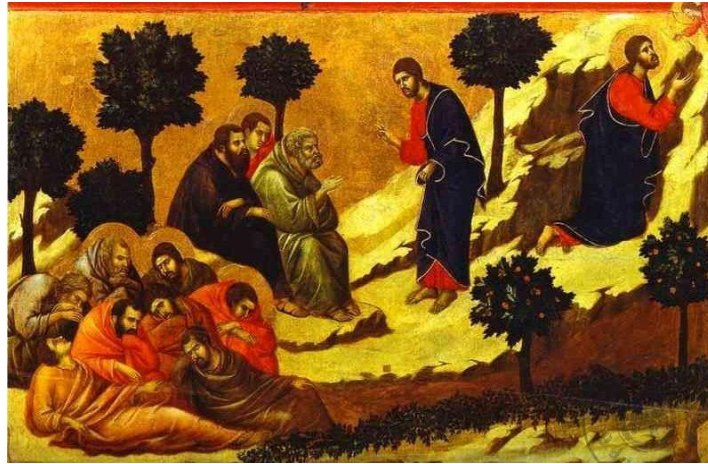
Giotto'nun "İnanç" adlı eserinde, Gotik etki hemen fark edilmektedir. Üç boyutluluk etkisi, perspektif uygulamaları ile kolların pozisyonu, ışık-gölge ile hacimlendirmenin uygulandığı yüz, boyun ve kumaş kıvrımları düz bir yüzeyde derinlik algısı yaratmıştır. Sanat artık Bizans etkisinden kurtulmuştur. Sanatçı artık etkilendiği kültürel ve dinsel konuları özümseyip, kendi düşünceleri ile şekillendirip, yeni bir yorum oluşturmuştur. Giotto için birçok yazarın belirttiği gibi, devrimci ve yenilikçi olduğu sanattından da anlaşılmaktadır. Gombrich Giotto'nun İtalya'da, özellikle Floransa'da tüm resim anlayışını değiştirdiğinden bahsederken, Kuzey Avrupa'yı da etkilediğini ve Kuzey Avrupa'nın Gotik ressamlarının da İtalyan sanatını etkilemeye başladığını belirtmiştir. Avrupa'da yeni sanat yorumları oluşurken, Bizans sanatı bazı bölge ve sanatçıların yeni yorumları ile bir süre daha devam etmiştir.

Ortaçağ'da, Avrupa Bizans sanatının etkisinde olmasına rağmen yavaş yavaş sanatsal yenilik hareketleri başlamış, Gotik sanatta etkisi ile de bu hareketlilik hızlanmıştır. Bu yenilik hareketlerinin öncülerinden olan Giotto için Gombrich; Giotto'nun buluşlarının İtalyan sanatçıları için müthiş bir yenilik, sanatta soylu ve değerli olan her şeyin yeniden doğuşu gibi geldiğini belirtmiştir.

“Bence ressam model olarak sürekli kullandıkları, en zarif, en güzel taraflarını taklit etmeye ve tıpatıp yaratmaya hep çabaladıkları doğaya ne borçlularsa Floransalı ressam Giotto’ya da aynısını borçlular. Çünkü iyi resim yapmanın yöntemleri ve ana hatları uzun yıllar boyunca savaşın yol açtığı harabelerin altında gömülü kaldıktan sonra, Tanrının yardımıyla, sanatı kurtaran ve eski durumuna kavuşturan kişi, yeteneksiz sanatçılar arasında doğmuş olsa da Giotto oldu. Gerçekten de öylesine kaba, öylesine yetersizliklerle dolu bir çağda Giotto’nun öylesine iyi bir amaçtan esinlenmesi, çağdaşlarının hakkındaki pek az şey bildiği ya da hiçbir şey bilmediği desen sanatını, ortaya koyduğu yapıtlarla tam olarak eski durumuna kavuşturması büyük bir mucizeydi.” (Vasari, 2013, s. 51)

Vasari’nin kitabından da dönemin İtalya’sındaki savaşı, yıkımı, sanattaki felsefeyi ve dini ortamı anlamak mümkündür. En önemlisi de, sanatçının kat ettiği seviyedir. Artık imza atıp aranan ustalar haline gelmiş ve hayat hikâyeleri yazılarak eserleri ve kişilikleri hakkında bilgiler nesilden nesle ulaşmıştır. Bu Rönesans’ın kazanımlarından sadece bir kısmıdır.

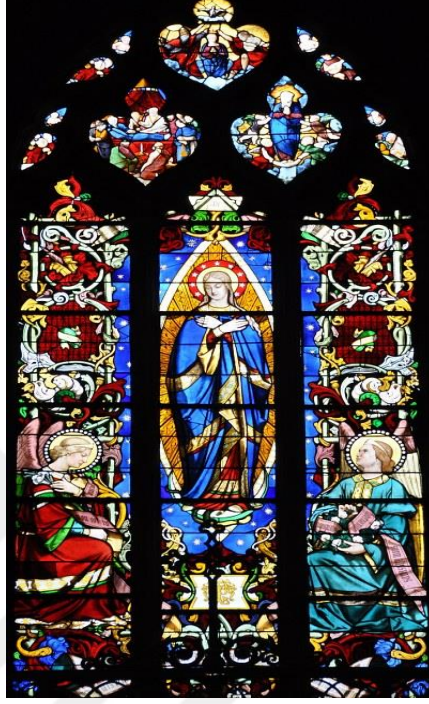
Gotik figür uygulamalarındaki oran kurallarında da, Vitruvius oran ve orantısı görülmektedir. Bütün bu kurallar ve uygulamalarda amaç, canlı ve gerçekçi resimler üretmektir. Bu gerçekçi üretimle güzelliğin dayandığı nokta, tekrar biçimsel görkem ve onu yaratan öz’dür. Oran estetiği nicel bir estetikdir, renk ve ışık karşısında duyduğu nitel zevki tam olarak açıklayamamaktadır.



RESİM 14. Zeytin Dağında Sabahlama, 1255 Civarı, Duccio, Fresco, Siena Katedrali

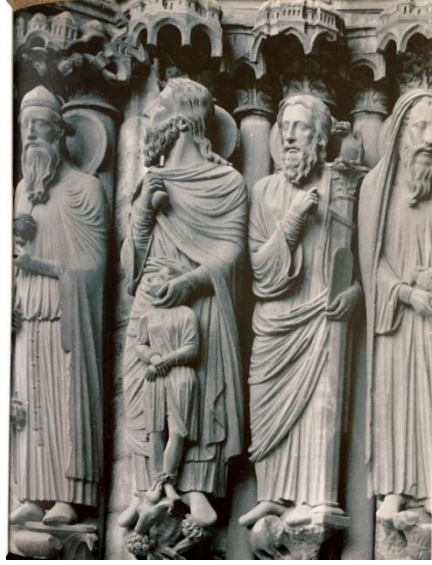
Ortaçağ’ın renge bakışı; güzelliği hemen algılanabilir kıldığı, bağıntıya veya herhangi bir ilişkiye ihtiyaç duymadan, yalın güzellik ifadesi olarak algılamıştır. Yalın, doğrudan renk beğenisinde, belirgin renkleri ister, ana tonları kullanmaz, renklerin beraber kullanılmasını ve

bunun renkleri daha parlak göstereceğini savunmuştur. Yalın rengin canlılığı, ona gelen ışığında canlılığını etkilediğinden, Ortaçağ Gotik vitrayların gelişmesine vesile olmuştur.



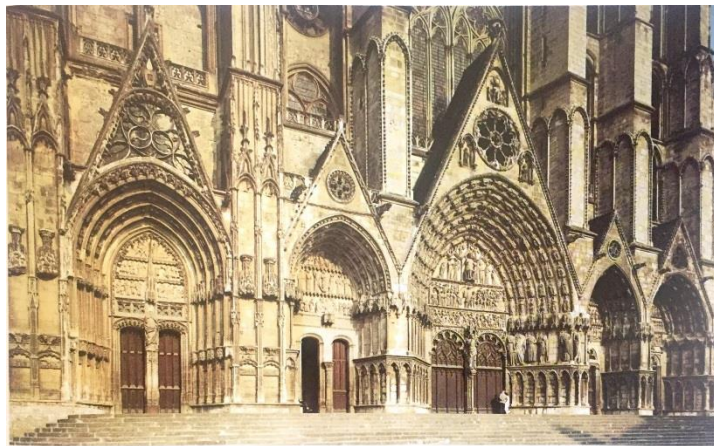
ŞEKİL 49. Notre Dame La Grande, Vitray Pencere. Poitiers

Ortaçağ kuramcılarında Aquino'lu Tommaso, güzelliğin kaynağı olarak gördükleri renk için ‘‘parlak renkli şeylere güzel denir’’ şeklindeki yorumu ile, toplumun ortak renk algısını ifade etmektedir. Mistik ya da psikolojik renk üzerine pek çok yorum yapılmıştır. Genel olarak gün ışığından, aydınlıktan, güneşten ve alevin parlaklığından duyulan hayranlık ifadeleri edebiyatta da önemli yer tutmaktadır.



ŞEKİL 50. Melkisedek, İbrahim Ve Musa, 1194. Chatre Katedrali, Fransa

Gotik kilise planları, boşluktan içeri girmesi istenen ışık için şekillendirilmiştir. Mekânın kesintisiz saydamlığına, vitray pencerelerden süzülen renkli ışık mistik bir ortam yaratmıştır. Ortaçağ insanı Tanrıyı ışık olarak tasavvur etmiştir. Renk ve ışığa duyulan ilgi zamanla, optik ve ışık fiziğine yönelik meraka dönüşmüştür. Aynalar ve gökkuşağı üzerine pek çok kuram geliştirilmiştir. Burada faydalandıkları kaynağın İbnül- Heysen olduğunu Eco kitabında belirtir. Dünyayı algılamak, güzelliği algılamaktır ve bu da oranlarla ve ışığın doğrudan etkisiyle olur. Yeryüzündeki ve gökyüzündeki renklerin, aydınlıkları sebebi olan ve insana en çok zevk veren olduğu için, ışık her güzelliğin ilkesi kabul edilmiştir. Işık tözsel biçimdir ve metafizik bir gerçekliktir.



ŞEKİL 51. Saint-Etienne Katedrali, 1230-65, Bourges

Mezar sanatı insanlık tarihi boyunca, insanın doğaüstü inançlarını en açık ifade eden alan olmuştur. Bu dünyadaki hayatla ilgilenen Yunanlılar ölüleri yakıp, mezarı anmak için bir aracı haline dönüştürmüş, temsili bir nosyon yüklemişlerdir. Mezar anıtlarında gelecek değil,

geçirdiği yaşam anlatılmıştır; savaş, başarı, veda ve mesleki evreleri gibi. Klasik uygarlıktan sonra, doğunun etkisi ile mezar sanatında geçmişten vazgeçip, geleceğe yönelme görülür. Burada gelecek tamamen ruhun kurtuluşu, ölümsüz ruhun yükselişi tasavvur edilip işlenmiştir. Pagan düşüncenin ürettiği mitler, Hristiyan sanatın araçları olarak dönüştürülüp kullanılmıştır. Hristiyan mezarlar, Ortaçağ döneminde Azizlerin yaşamlarındaki mucizevi olayların katı dinsel kurallarla işlenip anıtlştırılmıştır. 1200 yıllarında, piskoposlar ve hayırsever rahipler, işlenen konular arasında yer almaktaydı.

Gotik dönemde duvar mezarları, cephe süslemeleri ile dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Lahitler, duvarlardaki kemerlerin oyuklarına yerleştirilip, azizler ve Bakire Meryem figürleri ile ruhun meleklerle gökyüzüne taşınması anlatılmıştır. XIV.yy'da biyografik övgü unsurları gözlemlenmeye başlanmış, ölünün tam boy heykelleri yapıp, lahidin üzerine uzatılmış ve çevresinde olan insanlarda rölyeflerde yer almıştır. Ayrıca, hayattan kesitler sunan bireysel hikâyelerde işlenmiştir.

4.RÖNESANS

4.1. Rönesans'ta Felsefe

Başta amaç; eskiden kopup yeniyi bulmaktır. Rönesans'ta yeni görüşler, buluşlar ve ilkeler birbirine bağlantılı olarak gelişmiştir. Antik dünyanın görüşünden yeni yaratımlar, bilimsel çalışmalar ve hayal gücü gibi birbirini geliştiren, bütününde birçok renk bir arada toplanmış, kendine özgü bağımsız bir dünya görüşü oluşturulmuştur. Bunlar tamamıyla bağımsız ve tutarlı sonuçlar olmamakla beraber, parçalı, dağınık ve geliştirilmesi gereken görüşlerdi. Başta ele alınan Antikçağ bilgi ve görüşlerini, Ortaçağ etkisinden kurtarmak için çalışılmış, daha sonra Antikçağ bilgileri geliştirilip yeni kapılar açılmıştır.

Bilginin temeli, deneydir. Rasyonel teoloji, ruhun ölümsüzlüğü, Tanrının birliği ve sonsuzluğu hatta varlığı bile kesin olarak kanıtlanamaz. Tanrı ile ilgili dini bilgiler, tamamen inanç önermeleridir. Bu anlamda bilim, teolojinin yanında değildir. Bilgi, inançtan bağımsızlığını geri alıp, kendi dünyasını şekillendirmektedir. Bilimden ayrı bir dünya görüşünün oluşması, Rönesans'ın belirtileridir. Antik Yunan'da olduğu gibi, Ortaçağ'da da dinle yollarını ayırmışlardır. Başta skolastik felsefenin amacı, inanç ile bilgiyi uzlaştırmaktır. Yüzyıllar süren bu uzlaştırma çabaları, dinle bilgiyi daha kesin çizgilerle ayırmıştır. Yeniçağı başlatan Rönesans'a, bağımsızlaşan akıl ile girilmiştir. Avrupa aklın ışığı ile aydınlanacak, kültürü akıl ve bilimle zenginleşecektir.

Rönesans'taki hareket, coşku ve çeşitlilik XVII. Yüzyılda toparlanmaya durulmaya başlamıştır. Gelişen düşünce sistemi, ortak noktalarda bir araya gelmiştir. Antik felsefenin çeşitliliği Rönesans'ta da gelişerek devam etmiş ve XVII. yüzyılda ele alınan kavramlar doğrultusunda daha net çizgilere oturmuştur. XVII. Yüzyıl felsefesi Rönesans'tan çok Ortaçağ felsefesine yaklaşır, rasyonel akıllı, matematiksel fiziği kendine düşünce yapısı olarak belirlemiştir. Akıl yürüterek bilgi ve kurallara ulaşır. Matematik, kavramlarla doğa yasalarının ortaya koyduğu doğruluğu, akılla ve deneyle kanıtlanmıştır. Tanrının yarattığı dünyayı kavrayabilecek akıllı, Tanrı insana vermiştir. Akılla doğanın kuralları yanında, felsefenin konuları olan Tanrı, ruh, iyi ve doğru rasyonel akılla açıklanabilir, anlaşılabilir. Matematik, fiziğin verdiği akıl yürütme ile doğa gerçeğini kavrarken, gerçeğin bütünü algılamada da, aynı akıl yürütme kullanılır. XVII. Yüzyıl, rasyonalizmi bu şekilde açıklamıştır. XVII. Yüzyıl felsefecilerinin birçoğu matematik fizik eğitimi almış ve bu eğitimle de birçok yenilikler ortaya koymuşlardır.

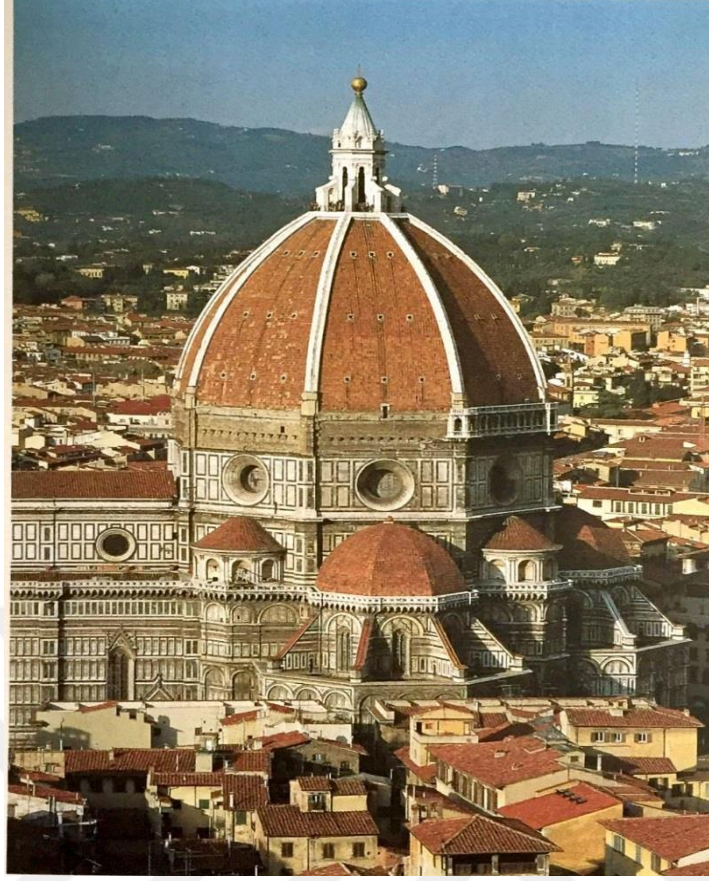
“Descartes analitik geometri ile geometrik optiğin yaratıcısıdır; Leibniz de differential ve integral hesabının kurucularından biridir. Matematik fizik, bir bulgular ve keşifler devri olan Renaissance'nın bir ürünüdür; Yeniçağın hem ilk, hem de büyük özgün yaratıcısıdır.” (Gökberk, 1967, s. 251)

Formel mantıkla düşünen skolastiğin tersine, çağın bilim adamları bilginin deney ve gözleme dayanması gerektiği konusunda birleşmişlerdir. İnsan, sanat ve zanaat yaparak, doğanın işleyişini taklit eder. Aristo'cu tanıma göre “doğanın eylediği gibi eyleme şekli” demektir. Antik vazolar, İtalyan Rönesans sanatçıları tarafından bilinip kullanılmıştır. Rönesans sanatçıları, klasik figürleri yeniden çalışmakla kalmamış, pagan sanatı ile Hıristiyan sanatı arasında görsel ve duygusal sentez yapmışlardır. Klasik imgeler yeniden uygulanmış, yeni imgesel yapılar, Rönesans dönemindeki kültür anlayışında temel olan Hümanist felsefe kaynağına dayandırılmıştır. İnsanın yaşadığı mekân olan dünyada, yeni yerlerin keşfi yani Kolomb (1492) ve gökyüzünün keşfi Kopernik (1507) ile mekânsal olarak da ilgi alanının genişlemesi, doğa ve evrenin bilgilerine ulaşma isteği ve bunun bilim yolu ile yapılabileceği anlayışının da keşfidir. Bilginin alınacağı alanların keşfedilmesine, insan bedenide girmiştir. İnsan bedeninin incelenmesi, maddi ve manevi varlığının bilinmek istenmesi ile insan keşfedilmiştir.

4.2. Rönesans'ta Mimari

Sanatçıların ilgi alanları değişim göstermiş, doğayı aslına uygun betimleme isteği, Kutsal öyküleri betimlemekten daha ağır basmaya başlamıştır. Doğada canlı, cansız bütün nesnelere özellikle hayvanlar, etüt edilerek eskizleri çizilmiştir. Yunanlı ve Romalı sanatçılar gibi insan vücudunu ve portrelerini inceleyerek kendilerini geliştirmiş ve bunları sanatlarında uygulamışlardır. İtalya'daki bu yenilik hareketinin başında, bir grup sanatçının liderliğini de yapan, Brunelleschi gelmektedir.

Rönesans döneminin ortak düşüncesi, Büyük Roma İmparatorluğunu tekrar canlandırmaktır. Sanatçılar Roma'yı ziyaret edip, Yunan ve Roma kalıntılarını incelemeye başlamışlardır. Mimar olan Fillippo Brunelleschi (1377-1446) de Rom Brunelleschi (1377-1446)'de Roma'yı incelemiş, yapıların ölçülerini almış, çizimlerini yapmıştır. Gotik mimari hakkında da bilgi sahibi olan Brunelleschi, iki üsluptan faydalanıp özelde Floransa için, genelde İtalya için yeni bir mimari üslup geliştirmiştir. Brunelleschi yalnız Rönesans mimarisinin öncüsü değil, günümüze kadar gelen mimari anlayışında öncüsü olmuştur. Brunelleschi'nin etkisiyle, sanatçılar matematiksel perspektifi eserlerinde kullanmaya başlamışlardır. Yunanlıların kullandığı perspektif, artık tamamen matematik kuralları ile uygulanmaya başlanmıştır.



ŞEKİL 52. Floransa Katedralinin Kubbesi, 1420-36, Filippo Brunelleschi, Floransa

Canlı modelden çalışan sanatçı ayrıca; mimar, heykeltıraş, ressam ve doğa bilimcidir. Floransa, Rönesans'ın merkezi olmuştur. Brunelleschi, Floransa katedralinde, yeni yapım yöntemleri deneyerek klasik mimarinin elemanlarını kullanmıştır. Bu mimari, modern yüzyıllar boyu dünyada birçok kültürün kullanacağı, alınlık ve sütunlu yapı tipi olmuştur. Brunelleschi, bilimsel anlamda perspektifi bulan mimardır. Roma'da bulunan Colloseum'da, her katta farklı yunan mimari düzenlemesi kullanan Roma mimari anlayışından esinlenen Alberti, Gotik sanat ile Klasik sanatı birleştirerek bir arada kullanmıştır.

Yenilikçi bakış; toplumun her kesimini, kiliseyi, sanatçıyı ve halkı sarmıştır. Gelenekselleşen dikdörtgen planlı kilise modelinde, Bramante değişiklik yapar ve yuvarlak planlı San Pietro Kilisesini tasarlar. Rönesans tam ve kusursuz oranla, insanda ve mimaride statik bir mükemmellik yaratmaya çalışmıştır. Sanatçı bağımsız ve üstün bir ruhla, hayal gücünün yarattığı dünyayı gerçekleştirmiştir.

Mimari düzenlemeler incelenirken, doğru orantılar için ölçümleri alınmış, el yazmaları incelenerek, kurallar bir araya getirilmiştir. Özellikle, Roma İmparatorluğu döneminde mimar olan ve kitap yazan Vitruvius'un kitapları tekrar incelenip, tartışmalı bölümler çözülmeye

alışılmıştır. Brunellesch ve Alberti gibi XVI.Yüzyıl mimarlarıda Antik mimariyi kullanmak istemişler. Papa II. Julius Azizi Petrus'un mezarının olduğu San Pietro şapelini yapan Donato Bramante'ye, San Pietro Kilisesi inşasını vermiştir.



ŞEKİL 53. Caradosso, 1505, Bronz, R: 5.6 Cm. British Museum

Caradosso diye ifade edilen madalyon, yeni San Pietro Kilisesi için tasarlanmıştır. Madalyonda, Bramante'nin tasarladığı fakat, değişikliklere uğrayan tasarımının ilk hali görülmektedir.

Roma mimarisinden etkilenen Bramante Coloseum ve Pantheon gibi, Roma yapıtlarının etkisini uyandıracak bir kilise tasarlamıştır. Fakat maliyet çok yüksek olduğu için, Papa bu maliyeti karşılayacak yeni çözümler üretmek zorunda kalmıştır. Papa'nın, kilise yapımına yardım karşılığında günah bağışının satışa ıkartması, Reform hareketini başlatmıştır.



ŞEKİL 54. Tempietto, 1502, Bramante, Roma

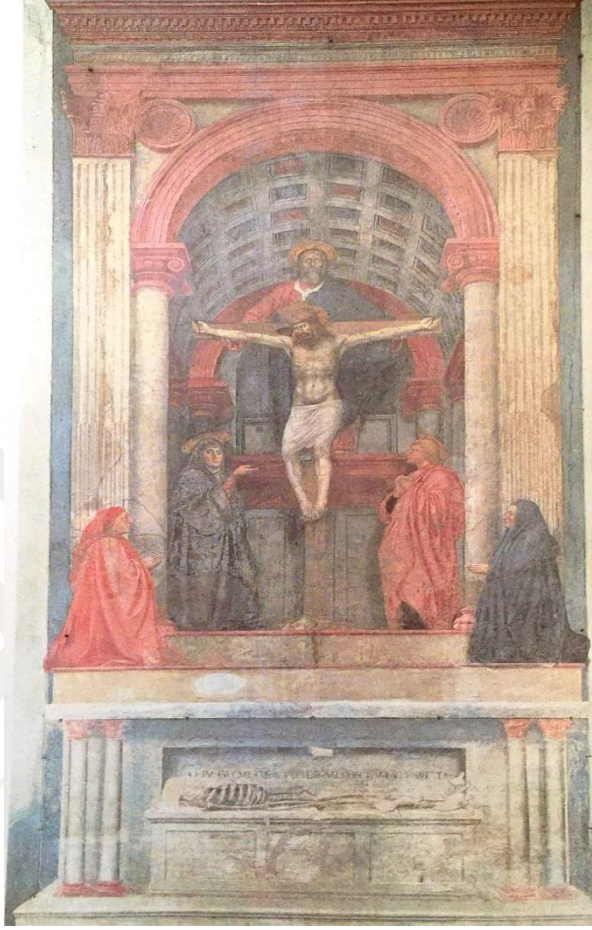
İtalyan sanatçılar, geçmiş görkemi canlandırmak ve daha da geliştirmek için, taklide kaçmadan yeni tasarımlar yaratmışlardır. Yuvarlak planlı şapel, Dor sütun sisteminin çevrelediği revak, yapının üstünü örten kubbe ile Roma dönemi tapınaklarını andırmakta ama taklit olmadan iyi bir sentezle tasarlandığı görülmektedir. Kilise modelinin işlendiği madalyonda da görüldüğü gibi, sütunlarla çevrili, zafer sütunlarını andıran kulelerin olduğu ve devasa kubbenin üzerini örttüğü muhteşem bir yapı tasarlanmıştır. Bramante bu eserinde, düzen ve uyumu kullanarak, ne kadar iyi bir sentez yaptığını gözler önüne sermiştir.

4.3.Rönesans'ta Sanat

Klasik temalara, özellikle klasik mitolojiye ilişkin bilgileri nesilden nesle aktaran ve Ortaçağ boyunca muhafaza edilen, metinsel gelenekten gelen ama aktarılırken bozulmuş mitolojik mefhumları almışlardır. Pagan kültürü üzerine yapılan araştırmalarda, ahlaki dersler de çıkartılmıştır. Çoğu metin bozulup değişime uğrasa da, bazı âlimler özgün antik kaynaklarını bilinçlice alıp, karşılaştırmalı biçimde tekrar okumuştur. Eski Ahit'in karakterlerine, İsa'nın ataları olduğu için hürmet gösterilmiştir.

Roma mimarisini inceleyen İtalyan sanatı, mimari eleman olarak gelişen resim ve heykeli de incelemiş, perspektif ve anatomi araştırmaları yaparak, gelişmiş ve yeni arayışlara girmiştir.

Rönesans sanatçısı, konularını Antik sanat düzenlemeleri ile çalışmıştır. Heykeltıraşlar, ressamlar canlı modelden çalışıp, Helenistik sanatta olduğu gibi, güçlü gözleme dayanan doğuya bağlı heykeller ve resimler üretilmiştir.



RESİM 15. Kutsal Üçlü, 1425-28, Masaccio, Fresco, Santa Maria Novella, Floransa

Dönemin Antik Yunan incelemelerinin ve matematik kurallarının araştırılıp uygulandığı önemli bir eserdir. İlk defa matematiksel perspektif bu kadar doğru kullanılmıştır.

Massaccio bu eserinde, Kutsal Üçlüyü (Ruhülkudüs) fresko olarak, Santa Maria Novella kilisesinin duvarına çalışmıştır. Tanrı, kutsal ruhu simgeleyen güvercin ve İsa, resmin merkezine yerleştirilmiştir. İsa'nın yanına Meryem ve Yuhanna'yı (İncil yazarı) yerleştirmiş, resmin kenarına da bağışçı kişileri diz çökmüş şekilde kompozisyona dâhil etmiştir. Perspektifle, sütun ve kemerle belirtilmiş bir boşluğun duvarın içine doğru ilerlediği, Ruhülkudüs üçlüsünün, bu boşluğun içinde bulunduğu görüntüsü sağlanmıştır. Kumaşların olağanüstü işlenmesine rağmen, figürler bir o kadar sade, ağırbaşlı ve görkemli betimlenmiştir. Sütun ve kemerle yaratılan boşluğun tavanında, Antik Roma etkisi görülmektedir. Fresko'nun alt kısmında resmedilen mezar ise; Golgota dağının altında

mezarının olduğuna inanılan Âdem Peygamber'dir. Golgota dağı, aynı zamanda İsa peygamberin çarmıha gerildiği dağdır.

Brunelleschi'nin çevresindeki sanatçılarda biri de, heykeltıraş Donatello (1386-1466)'dur. Donatello, silah yapımcıları loncasının koruyucusu olan Aziz Giorgio heykelinin siparişini almıştır. Yere sağlam basan, kendinden emin güçlü bir figür olarak tasarladığı Aziz Giorgio'nun portresinde, alındaki kırışıklıklar, hedefe odaklanmış bakışla heykelin sergilediği bedensel gücü desteklemektedir. Ortaçağ sanatçısının uyguladığı kalıpların dışına çıkmış olan sanatçı, Antik Yunan'ın iyi etüt edilmiş ve canlı modelden çalışılarak gelişmiş olduğu teknikle, heykelde anlatım yüklü hareketleri uygulamıştır. Donatello'nun birçok eserinde, bu anlatım yüklü hareketler gözlenmektedir. Antik Yunan ve Roma'ya yönelen araştırmalar, mitolojiye olan ilgiyi de canlandırmıştır. Kentsoylular ve burjuvalar, mitolojik öykülere olan ilgilerini, resim ve heykel siparişleri ile somutlaştırmışlardır.



RESİM 16. Venüs'ün Doğuşu, 1485, Sandro Botticelli, Tuval Üzerine Tempera, 172,5 X 278,5 Cm, Ufizi, Floransa

Yunan mitolojisinde Afrodit, Roma mitolojisinde Venüs olarak geçen tanrıçanın, dalgalardan doğuşunun betimlendiği eserde, Antikçağın etkisi görülmektedir. Mitolojide de, anaerkil toplumların çocuklarının babalarıyla bağlarının olmadığı gibi, bazı Tanrı ve yarı tanrılarında babaları ile bağları net değildir. Uyumlu bir kompozisyon kurulumunda vücudun narin ve ince yapısı, rüzgârın hareketlendirdiği kumaş ve saçların ahengi, Antik sanat yanında Gotik sanatın da etkilerini göstermektedir. Bu tarzdaki siparişlerin, sanatın sadece dini mesajları iletmek için kullanılmayacağını, insanın dünyasal yaşamdan ve güzelliklerden alacağı hazzı beslemek için kullanılacağını göstergesidir. Verilen siparişler, toplumun algısını ve beğeni düzeyini yükseltmektedir.

Zenginleşen şehirler, tüccarlar ve loncalar, sanatçılara ekonomik yönden olanaklar sağlamışlardır. Sınıf atlamış olmasalar da, toplumda bir statü kazanmışlardır. Keşif ve yenilikler, İtalya sanatını yeni bir düzeye çıkartmıştır. İtalya dışındaki ülkeler, sanatın geçirdiği gelişim sürecinden ayrı düşmüşlerdir.

Yeni bir düzeye çıkan İtalya sanatı, XVI. Yüzyılda dâhiler ve olağanüstü sanatçıları ile sadece İtalya'nın değil, tüm dünyanın sanatını etkileyecek, tekrar tekrar bakılacak bir çağ olmuştur. Dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi, İtalya'da da, sanatçı atölyelerde eğitimine başlamış, dönemin plastik ve estetik değerleri atölyelerden alınmıştır. Çırak, sanat yapma tekniklerini öğrenirken, hem toplumun beğeni ölçütlerini, hem de önceki dönemlerden gelen sanat anlayışının, zamana uygulanışını ve yorumlanışını da öğrenmiştir.

Tıpkı XVI.Yüzyıl İtalyan sanatçıların, dönüp baktığı Yunan sanatı gibi. Bu çağda; Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Giovanni Bellini, Tizziano, Correggio ve Giorgione gibi İtalyan sanatçılar ve de Dürer, Holbein gibi kuzeyli sanatçılar yaşamış, keşfetmiş ve üretmişlerdir. Bu çağda, Antik Yunan sanatına ve felsefesine duyulan ilgi, birçok yeniliği ve gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Perspektif araştırmaları ile matematikte, insan vücudu incelemeleri ile anatomide birçok buluş gerçekleştirilmiştir.

Şehir devletlerinin ekonomik yönden zenginleşmeleri ile yöneticiler görkemli şehirler ve kiliselerle, isimlerini tarihe geçirmek istemişlerdir. Araştıran, yeni yöntemler ve tasarımlar üreten mimarlar ve sanatçılar, tarihe geçmek isteyen sanat koruyucuları tarafından desteklenmiştir. Sanatçılar artık kendilerine verilen, sınırları belli siparişlerden çok, kendi tasarımlarını yapabilir duruma gelmiştir. Sanatçılar gibi mimarlarda, Antik Yunan ve Roma'yı inceleyip, atalarının mimari anlayışının, bu canlanmaya uygun eserler üretmek için kaynak olacağını düşünmüşler.

XV ve XVI.Yüzyıl resmi kontör çizgileri ile oluşturulan, çizgisel bir resim anlayışına hâkimdir. Kompozisyonu oluşturan figürleri, çizgiler ve yüzeyle canlandırıp, elle tutulacakmış gibi gösterilmek istenmiştir. Göze yön veren, kılavuzluk eden çizgiler vardır. Bunlar gözü, vurgunun yapıldığı nesnelere üzerinde tek tek tutmayı sağlamıştır. Düzlemsellikle, ilk bakışta resim algılanır, kapalı bir kurgu vardır ve tüm elemanlar tasarlandığı alanda birarada varolur. Tek tek bağımsız elemanlar, bir bütünü oluşturur ve mutlak belirlilik kompozisyona hâkim olur.

Nesneler dış hatlarını belirten kontörlerle oluşturulur, kontörün içinde kalan parçalarında, çevrelerinde kontörler vardır. Göz kontörü takip ederek, kontörün oluşturduğu nesneyi algılar. Anlam ve güzellik, oranlar yanında kontörle oluşturulur.



RESİM 17. Azizi Yakup'un İnfaza Götürülüşü, 1455, Andrea Mantegna, Fresco; Eremitani Kilisesi, Padova, (Resim Yok Olmuştur)

Yeniden yorumlanan klasik dönem ya da pagan tapınak merkezleri, kompozisyonların arka fonlarında ya da kompozisyonun geçtiği bina formlarında kullanılmıştır. Benzetme yolu ile de mitolojik kahramanlar Apollo ve Venüs gibi karakterlerin formlarının uygulandığı İsa, bakireler şeklinde Hristiyanlaştırılıp kullanılmıştır.

“Ortaçağ sanatı üzerinde fazla durmadan klasik motifleri benimserken, Rönesans bu uygulamayı kuramsal temellerde haklı çıkarmaya çalıştı. Dürer şöyle diyordu: “Pagan insanlar olanca güzelliği kendi zındık Tanrıları Abblo’ya atfettiler, dolayısıyla onu en güzel insan olan Tanrı İsa’nın yerine kullanmalıyız ve onlar Venüs’ü en güzel kadın olarak temsil ettikleri gibi, biz de aynı özellikleri Tanrı’nın annesi Kutsal Bakire imgesinde iffetle göstermeliyiz.” Böylece klasik imgeler bir amaca binaen yeniden yorumlanırken, diriltilmiş klasik geleneklerin yaşayan ortaçağ gelenekleriyle oldukça doğal yolla, hatta kendiliğinden birleştiği çok sayıda başka örnek de söz konusudur.” (Erwin Panofsky, İkonoloji Araştırmaları, sy.114)

Hristiyan amacına göre, pagan sanatının yeniden yorumlanma fikrinin savunulmasıyla, Ortaçağ’da zaten uygulanan benzetmelerin, Rönesans’ta tekrar ilk hallerinde kullanımına dönülmüştür. Ortaçağ’da kullanılmayan pek çok figür, Rönesans’ta kullanım alanı bulmuştur.

Koronos: Zaman, Hera : Hava, Hephaistos : Ateş, olarak benimsenen tanrılar, Yeni-Platoncu felsefede metafizik bir hal kazanmış ve Koronos, tanrılar ve insanların babası olan özelliği ile Kozmik Akıl olarak yorumlanmıştır. Zeus (Jüpiter); Koronos'un oğlu olarak, kozmik aklın yayılması şeklinde yorumlanmış, zaman olan Koronos çeşitli simgelerle ifade edilmiştir; kuyruğunu ısırarak yılan, her şeyi yutan olarak yorumlanır ve zamanın her şeyi yediği vurgulanır.

Matematiksel kurallar, sanatsal kurallara dönüşmüştür. Gerekmeyen hiçbir detay uygulanmamış, simetri veya oran bozulacaksa kompozisyondan düzeni bozan parçalar çıkartılmış veya tekrar kurgulanmıştır. Simetri ve oran ilkesi, İkonografide uygulanırken, kaynak Kutsal Kitap, dini ayin ve hikâyeler olmuştur. Bizans ve Ortaçağ'dan birçok Aziz mertebesine yükselmiş rahip ve keşiş topluluklarının yaptıkları incelemeler, yazdıkları kitaplarla, plastik sanatları ve müziği aynı dereceye yükseltip, matematiksel kavramların uygulamalarda izlenmesi gereken yol olduğu konusunda, ortak fikirler üretmişlerdir. Beğeni ve tercihen metafizik ve felsefi bir altyapıya dayansa da, yapılan bütün sanatsal üretimler matematiksel ve geometrik kurallar sistemine uymak zorun kalmıştır.

Leonardo da Vinci, XV. Yüzyılda yarattığı eserlere, XVI. Yüzyılda da devam etmiştir. Andrea del Verrocchio'nun (1435-1488) atölyesinde çıraklığa başlamış, döküm, heykel, resim, perspektif ve boya hazırlama gibi temel bilgileri öğrenmiştir. Leonardo, bir deha idi ve birçok farklı alanla ilgilenmiştir. Floransalı sanatçılar gibi o da, iyi bir sanatçı olmak için görülen dünyayı araştırmaya inanmış ama o daha kapsamlı araştırmayı tercih etmiştir. Latince tercümelere edindiği bilgileri, deneyip sonuca ulaşınca inanmıştır. İnsan vücudu için kadvralarla çalışmış, uçan hayvan ve böcekleri inceleyip, insanında uçabileceğine inanmıştır. Havanın uzak nesnelere rengini değiştirmesini, ağaç ve bitkilerin büyümesini araştırmıştır. İcatları arasında savaşla ilgili makinalar olunca, birçok şehir yöneticisi onu kendi saffına çekmeye çalışmıştır. Sanatı için araştırmalar yapıp, sanatı bilimsel temellere oturtmuş, Antik Yunan'da olduğu gibi, hala elle yapılmasından dolayı aşağılanmasına karşı gelmek için çabalamıştır.

Gombrich; Leonardo ve onun gibi araştırmacı sanatçıların resminde bir bilim olduğunu göstermek, resimde kullanılan el emeğinin bir şiiri yazarken kullanılanı farklı olmadığını kabul ettirmek için çalıştıklarını belirtmiştir. Günümüze ulaşan en önemli eserleri Santa Maria Delle Grazie manastırının yemekhane duvarını süsleyen Son Akşam Yemeği (1495-1498) ve Mona Lisa (1502) .

Sanatçıların doğayı taklit ettikleri mükemmel eserleri, tüm çabalarına rağmen canlı görünümüne ulaşamamıştır. Leonardo, dış hatları katı çizmeden, formun diğeriyle kaynaşmasının sağlarken bulanık dış hatlar ve yumuşak renk geçişleri kullanarak, her türlü katılık izlenimini yok etmiştir. Bu uygulama, erime tekniği de denilen Sfumato tekniğidir. Sanatçı bu teknikle, bazı yerleri izleyicinin gözünün tamamlamasına bırakmıştır. Leonardo, Mona Lisa'da hatları loş bırakarak belirsiz kılmış, asimetrik ufuk ve yüz hatlarını canlı görünen tenle dengelemiştir. Doğada ve insan vücudunda yaptığı araştırmaların sonucunu, bu eserinde izleyiciye aktarmıştır.

Geç Rönesans figürleri, bir merkez etrafında kurulmuştur. Bu merkez baş, omuzlar, kol ve bacakların hareketi için dayanak oluşturur. Böylelikle uzuvlar ve vücut, serbest hareket ediyor izlenimi verir. İzleyici heykel etrafında döndüğünde, üç boyutluluğu ve hareketi tamamen algılar. Rönesans resminde, izleyicinin gözünün eksikleri veya hareketi tamamlanması beklenmez. Hareketin tamamlandığı, örtülmelerden arındırılmış, uyumlu iki boyutlu yapı sunulur. Panofsky'nin ifadesi ile: yakın simetri, sert yataylar, dikeyler ve eğrilere karşı ölçülü açılar ve her zaman özellikle "uyumlu" olsun diye kullanılan dalgalı dış hatlar vurgusu. Böylelikle, merkez eksen etrafında kurulmuş ve hareket bütün uzuvlarda belirli bir ritimle uygulanmıştır. İzleyici karşıdan baktığında, tüm formu ve hareketi algıladığından, heykeller genellikle nişlere koyulmuş veya duvarlara yaslandırılmıştır.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Domenico Ghirlandaio'nun atölyesinde yetişmiş, burada fresko, desen ve heykel dersleri almıştır. Birkaç usta sanatçının eserlerini ve Yunan, Roma heykel sanatını incelemiştir. Anatomi ve vücudun hareketini araştırıp, uygulamalar yapmıştır. Heykellerinde; kararlılık, sükûnet ve doğallık hâkim olmuş, artık mermer canlı, hareketli, açık ve net bir hal almıştır. Klasik heykeli, çok iyi araştırıp, incelemiştir. İlerleyen yaşlarda; dini duygularının ağır basması ve Tanrıya hizmet ederken paranın hizmeti kirleteceğini düşüncesiyle, San Pietro Kilisesinin kubbesini para almadan yapmıştır.

Michelangelo'nun ikonografisinde, dini konulardan uzak dünya görüşü ile ilgili resimleri, ilk dönemlerde ve 1525-1534 yılları arasında Roma'da bulunduğu zamanda yapmıştır. Bu dönemlerinde, önceki eserlerinde görülen kompozisyon ilkelerini terk etmiştir. Panofsky, Michelangelo'nun ruh hali ve düşünce yapısındaki değişim hakkında; doğal olan ile tinsel olan arasındaki mücadele olduğunu ve sanatçının son döneminde bu mücadelenin dinmiş, ruhsal olanın mücadeleyi kazanmış olduğunu belirtmiştir. Son Yargı ve Niobe gurubunda, Helenistik etki görülür. Son dönem eserleri, Ortaçağ sanatı gibi maneviyatı sergiler, bazen

Gotik örnek tiplerin kullanıldığı görülür, son zamanlarında Hıristiyanlıkla Klasik arasındaki ikilik çözülmüştür. Bu dönemi, Barok dönemdir.



RESİM 18. Sistina Şapeli Tavanı, 1508-12, Michelangelo, 13.7 X 39 m, Vatikan

Michelangelo, Yeni-Platoncu düşüncüyü katı bir şekilde benimsemiş ve biçimlerine, motiflerine, ikonografisine yansıtmıştır. İnsan hayatını ve yazgısını, bu felsefe dâhilinde sembolleştirmiştir. Yunan ve Roma sanatını inceleyip, güzele ulaşmak için insan vücudunu, kadavradan ve canlı bedenden çalışmıştır.

“Figüratif anlamda çıplaklık çoğu zaman dolambaçlılığın, yalanın ve zahiri tezahürlerin karşısında yalınlıkla, içtenlikle ve bir şeyin asıl özünü özdeşleştiriliyordu. Her şey Tanrının gözü önünde ve çıplaktır.” (Panofsky, 2012, s. 243)

Sistina Şapelinin tavanında bu kadar çıplaklığın olmasının nedeni, ikonografik anlamda çıplaklığın çok anlamlılığa sahip olmasıdır. Ahlak teolojisinde, çıplaklığın dört anlamı vardır; alçak gönüllülük, dünyevi mülkten yoksunluk, masumiyet ve erdemlerden yoksunluktur. Panofsky Petronius’tan “Nuda virtus zenginlik ve toplumsal ayrımcılığın esamesinin okunmadığı eski iyi günlerde esas erdemdi” alıntısında Antik Yunanda çıplaklığın nasıl yorumlandığını da belirtmiştir. Cupit’in çıplaklığı ise sevginin ruhaniliğini, erdemini sembolize etmek için kullanılmıştır. Cupit, Çocuk İsa ve melek olarak çıplak betimlenmiştir. Nuda Veritas (çıplak hakikat), Rönesans ve Barok Sanat’ta duyumsanabilir ve kavranabilir olan birçok duygu ve insani meziyet olarak kullanılmıştır.

Yeni-Platoncular Satürn’ü (Koronos’u), derin felsefi ve dini düşüncenin hamisi, koruyucusu olarak kabul etseler de kabul görmüş kötücül imajını zayıflatamamışlardır. Metinlerde Satürn,

gittikçe fantastik özelliklerini kaybederek, ürkünç-itici bir hale dönüşür. Hadım edilme ve çocuk yeme sahnesi, sonsuz yenilenme gücü, zamanın yok edici gücü veya üç başlı olarak; geçmiş, şimdi, ve gelecek dönemlerde kullanılmaya devam etmiştir.

Zaman baba çeşitli imgelere bürünerek Rönesans ve Barok sanatta, sık sık işlenen figür olmaktadır. “Yok, eden ya da ortaya çıkararak bir karakter olarak hareket edebilir” veya doğurma-öldürme döngüsüyle evrensel bir güç. Shakespeare’in sözüyle “var olan her şeyi besleyen ve öldüren sen”. Zamanın acımasız ve yıkıcı gücünü çeşitli formlarda betimlese de, sanatçının hayal gücü yetersiz kalmıştır.

“Ne var ki hiçbir dönem Barok dönemi kadar zaman kavramının derinliği ve genişliğinin, dehşeti ve haşmeti üzerine düşmemiştir. Barok dönemde insan Tanrı’nın bir ayrıcalığı olmak yerine evrenin bir niteliği olarak sonsuzlukla karşı karşıya buldu kendini.” (Panofsky, 2012, s. 137)

Zaman karakteri Ortaçağ’da, ikonografi ile esas anlam yorumları uygulanır. Klasik sanatta fırsat ya da yaratıcı olarak uygulanırken, Rönesans’ta Satürn simgesiyle birleşip yakan, yok eden ve daha çeşitli anlamlar yakıştırılması ile hakikati ortaya çıkararak yorumlanır. Barokta ise, zıtlıklar ile yorumlanır. Yazınsal kaynaklardan oluşturulan figürler, metinlerin verdiği göstergelerle oluşur, uygunluk gösterir.

Platon, bir ve çok, var olan ve var olmayan arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Bir, iyi ile özdeşleştirilir. (Ona hiçbir şey yüklenemez, içinde hiçbir şey yoktur; o, ne ise o’dur, olduğu şey’dir, kısacası kendi kendisinin etkinliği ve özüdür.) Platinos özü bakımından, varlık ötesinde ve tamamıyla niteliksiz olan bir Yeni-Platonculukla, Bir’in aşkınlığı bir bilgi krizine, mutlak olanın, Varlık’ın bilinmezliğine götürür.

Burckhardt Raffaello’nun Papa X. Leo’ya yazdığı mektupta; İlkçağın tanrısal ruhunun azamet ve kudretine tanıklık eden bu kalıntıların anıları, bu gün yüce işler görmeye yetenekli insanların ruhunu ateşlemektedir, şeklinde yazdığından bahseder. Ateşlenen ruhlardan biriside, Michelangelo’nun ruhudur. Anatomiyi ve Yunan heykel sanatını, en ince ayrıntısına kadar öğrenmiştir. İnsan davranışlarını ve vücudun bu davranışlar karşısında aldığı pozisyonu, açılırları yılmadan çizmiş, heykele uygulamıştır. Papa II. Julius tarafından Vatikan’da bulunan Papa IV. Sixtus’un yaptırmış olduğu Sistina şapelinin tavanını resimlemek üzere görevlendirilmiştir. Michelangelo heykeltraş olduğunu söylese de Papanın ısrarları üzerine işi kabul etmiştir. Michelangelo insanüstü bir gayretle, Sistina şapelinin tavanını dört yılda tek

başına tamamlamıştır. Hayal gücünün yaratılarını, iskelede sırt üstü yatarak tavana aktarmıştır. Şapelin içbükey tavanında her türlü detayı incelikle işlemiş, gerçek insan boyutlarında kadın ve erkek figürleri ile İsa'dan öncesini, yaratılışı, Nuh Peygamber'i ve Kutsal Kitap'tan bazı bölümleri resimlemiştir. Bazı figürler heykel gibi üç boyutlu algılanan, bazıları olağanüstü güzellikte ve her biri ayrı vücut hareketi ile karmaşık pozlarla oluşturulmuştur. Figürlerin hareketleri, özellikle Yunan sanatının son evresi olan Helenistik sanatın kabartma ve heykel guruplarının bir yansımasıdır. Bu kadar figürün bir arada kargaşa oluşturmadan, açık, net ve olağanüstü renklerle bezenmesi, tavanda doğaüstü bir dünyayı anımsatmaktadır. Kompozisyonu oluşturan tüm formlarda, Antik Yunan etkisi görülmektedir. Bu etki, hem antik sanatı iyi etüt etmesinden hem de Yeni-Platoncu felsefeyi benimsemesinden kaynaklanmaktadır. Michelangelo'nun yaratılışa ilgili görüşü, özellikle Âdem'in yaratılışı temasında Baba Tanrı figürünü kullanmakla, birçok felsefî ve dini anlamı ifade etmesiyle de anlaşılır. Baba Tanrı, Antikite ve Yunan Mitolojisinde zamanın temsilcisidir; zamanı başlatan ve bitiren, her şeyi var eden ve yok eden, canlandıran ve öldüren, gücü her şeye yetendir ve bu özelliklerinden pek çoğu Hıristiyan dini için de geçerlidir.



ŞEKİL 55. Ölen Esir, 1513, Michelangelo, H: 229 cm, Louvre

Sistina şapelinden sonra, Papa II. Julius'un mezarı için tasarımlar yapan sanatçı, çalışmaktan keyif aldığı mermerden, ölen esir heykeli yapmış ve bu temada da felsefi görüşü ağır basmaktadır. İnsan ruhunun, esir olduğu vücuttan ayrılması, tanrıya kavuşması, tanrı ile bir bütün olması ifade edilmiştir. Heykeldeki hareketlerle; teslimiyet, var olma mücadelesini bırakış ve sükûnet, olağanüstü bir yalınlıkla verilmiştir. Figürün formunda, yine antik sanat etkisi görülmektedir. XV.YY mezar süslemelerinde, asil bir sadelik hâkim olmuşken, 1505'te Michelangelo'nun Papa II.Julius için yaptığı mezar ile süslemeler olağanüstü zenginleşir. Panofsky'nin anlatımıyla; güzellik ve gurur, süslemelerin zenginliği ve heykelciliğin bolluğu açısından, Antik emperyal mezarların hepsini gölgede bırakır. Kırk yedi mermer heykele ilaveten, rölyef ve dekoratif heykelle süslenmiştir. Papa'nın ölümünün ardından, küçük değişikliklerle bu anıt mezar tamamlanmıştır. Daha sonra anıt mezarlar küçültülüp, duvar mezarlarına dönüştürülmüştür. Süslemelerde, Yeni-Platonculuğun etkisi görülür. İyi-kötü arasındaki ahlaki mücadeleleri ve özgür ruh ile tutsak ruh temaları sembolize edilmiştir.

Michelangelo Bramante'nin başlattığı ve Hristiyanlığın en büyük dini yapısı olan San Pietro Kilisesinin kubbesini tamamlamakla görevlendirilmiş, bu görevi aldığı sıralarda düşünce yapısındaki dalgalanmaların da etkisi ile Tanrıya hizmet olarak görmüş ve ücretsiz çalışmıştır.

XVI. Yüzyıl'ın bir başka üstün yetenekli sanatçısı, Raffaello Sanzio'dur (1483-1520). İtalya'da, bu dönemde birçok sanat okulu vardır ve bunlardan biri olan Umbria Okuludur. Bu okulun baş ustası, Perugino'nun (1446-1523) atölyesinde eğitim gören Raffaello, ustasının sakin bir atmosfer oluşturduğu ve doğanın olduğu gibi tasvir edilişi ilkesini korumadığı kompozisyonlarından uyumlu, dingin kurguyu öğrenmiştir. Raffaello'nun sade, uyumlu, bakana huzur veren tabloları ve kendisinin yumuşak kişiliği, sanat koruyucularından karşılık bulmuştur. Raffaello'nun kiliseden destek görme nedeni; o dönemde yönetici, kilise ve sanat çevrelerinin, Antik Roma'ya ilgi duyması ile alakalıdır. Roma'da tarihi eser kazıları yapılmakta ve Romanın zenginlikleri gün ışığına çıkarılmaktadır.

'Daha IV. Alexandr zamanında "Grotesques" adı verilen eskilerin duvar ve kemer dekorasyonları keşfedilmiş ve Porto d'Anzo'da Belvedere Apollo'su bulunmuştu. II. Julius döneminde ise Laokoon, Vatikan Venüs'ü, Torso, Cleopatra ve daha birtakım parlak buluntular elde edilmişti'. (Burckhardt, 2013)

Raffaello, Papa X. Leo'nun görevlendirmesi üzerine, kazılarda açığa çıkarılan eski şehrin restorasyonunu yapmıştır. Tarihi eserlerle çalışması ve yeteneği kadar tarihi eserlerin cephe, kesit çizimlerinin alınması, sanatında ustalaşmasını da beraberinde getirmiştir. Yaptığı

eserlerin bu kadar kabul görmesinin altında; araştırma, hesaplama ve bilgelik yatmaktadır. Raffaello için Burckhardt; dikkate değer şekilde derin görüşlerle, karşılaştırmalı bir sanat tarihinin temellerini attığını söylemiştir. Raffaello'nun yaptığı bu özenli çalışmalar, tarihin korunmasına sebep olmakla beraber, Arkeolojinin ilkelerinin temellerini atmayı sağladığı da düşünülmektedir. Yapılan kazılar ve restorasyon çalışmaları ile, buluntulara sahip olmak isteyen bir kitle oluşmuştur. Özellikle Papalar ve kilise yöneticileri, koleksiyonlar oluşturmaya başlamışlardır. Raffaello, etkileyici formlarla dengeli kompozisyonlar kurmuştur. Bütünün içinde her hareket ve her biçim kendi karşılığını bulur, uyum ve denge söz konusudur. Figürler gurupları oluştururken, gurupla bütünleşir. Raffaello'nun Antik Yunan ve Roma tarihi ile temasını simgeleyen eserlerinden birisi, Peri Galateia isimli freskosudur.



RESİM 19. Peri Galateia, 1512-14, Fresco, 295 X 225 Cm, Roma

Antikite'de yer alan figürlerle oluşturulan kompozisyonda; hareketli ve birbirini dengeleyen figürlere, rüzgârın uçurduğu kumaş ve saçların eşlik etmesiyle, resimde hareket olgusu vurgulanmıştır. Kompozisyon dairesel olarak kurulmuş ve bütün yönlerden gelen çizgiler, Galateia da birleşmiştir. Hikâyenin ana kahramanı olan Galateia, resmin merkezinde konumlandırılmış ve merkezden geçen bütün yönlere giden doğruların ucuna bir figür yerleştirilmiştir. Bu dairesel kurulumda, betimlenen hareketli figürler ve rüzgârın etkisiyle, kesintisiz hareketlilik yaratılmıştır. Gombrich hareket olgusu yaratılan kompozisyon için; bir önceki kuşağın yaratmak için çabaladığı, özgürce hareket eden figürlerin yetkin ve uyumlu

kompozisyon kurulumunu, Raffaello'nun başardığını yazmıştır. Sanatçı, doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine, ideal güzelliğe ulaşmak amacıyla figürlerini tasarladığı, ideale ulaşırken figürlerin canlılığını koruduğu görülmektedir. Klasik Yunan'ın ideal güzelliği, XVI. Yüzyılda Raffaello ile canlanıp, yaşamaya başlamıştır.

İtalya'nın deniz ticareti ile zenginleşen Venedik kenti, irtibat kurduğu Akdeniz kentlerinin Helenistik tarihinden ve kendi atalarının tarihinden oluşan bir anlayışla, şehirlerini sanatla donatmışlardır. Lagünlerin oluşturduğu bu coğrafi yapı, mimari ve resim sanatını etkilemiştir. Resimdeki renk hâkimiyeti, Bizans'ın uyguladığı mozaik sanattan gelmektedir. Giovanni Bellini (1431-1516), Venedik sanatına Rönesans'ı getiren sanatçıdır. Floransalı sanatçılar, Rönesans döneminde desen, kompozisyon ve perspektif için, matematiksel ve geometrik bir alt yapı kullanmışlardır. Renkten önce, biçimin matematiksel alt yapısı önemli olmuştur. Venedik'te, Helenistik dönemin etkilerinin görüldüğü en önemli yapı, San Marco Kütüphanesidir. Mimarı Floransalı Jacopo Sansovino (1486-1570) olan yapı, Roma İmparatorluğu dönemi yapılarından Colosseum'un mimari özelliklerinin tekrarlanmasından oluşmuştur.



ŞEKİL 56. San Marco Kütüphanesi, 1536, Jacopo Sansovino, Venedik

Alt kat, Dor üslubu özelliklerini taşıyan sütun sistemi ile; ikinci kat ise, İyon üslubunun özelliklerini taşıyan sütun sistemi ile oluşturulmuştur. Çatıda kullanılan heykel sırası, binanın ihtişamını kuvvetlendirmiştir. Bütün bunların yanında, Avrupa'yı etkileyen Gotik mimarinin bir elemanı olan taş kafesleri andıran görüntüsü ile de, geçmiş ve yapıldığı dönemi bir potada eritip özel bir armoni oluşturmuştur.

Giorgione ve Tiziano, Bellini'nin atölyesinde yetişmişlerdir. Tiziano, kompozisyon kurallarını değiştirip, simetriden arındırıp renkle zenginleştirmiştir. Asimetri resmine, hareket getirmiştir. Yalın, duyarlı ve canlı portreler yapmıştır. Resimlerinde, tenin ve kadifenin gerçek gibi algılanmasını sağlamıştır. Fırça hareketleri gizlenmeden, tablolarındaki yerini almıştır. fırça hareketlerini gizlememiş, elin devinimi bedensel hareket tabloda görülür.

“Ortaçağda ‘Artista’ terimi genellikle liberal sanat erbabı için kullanılıyor, mekanik sanatlardan herhangi birini icra eden kişiye ise çoğunlukla artifex deniyordu... Ortaçağ ressamı esas itibarıyla bir ‘dekorasyon’ ustasıydı ve sipariş üzerine mobilyaları, sancakları, kalkanlarla tabelaları, kilise duvarlarını, kamu binalarını ve zenginlerin evlerini resimlerdi... ressamlar genellikle eczacılar loncasına dahildi, heykelticiler kuyumcular loncasına, mimarların... taşustaları loncasına dahildi.” (Shiner, 2010, s. 59)

“Albert Hauser, akademik düşüncenin Leon Batista Alberti ile başladığını söyler, oranın, perspektif kuramının matematik disiplinleri arasında yer almasını, sanatın ve bilimin ortak zeminde olduklarını savunur. Deney ve gözlem yapan sanatçı, zanaatçıdan ayrılır ve yeri özgür sanatlar arasında olmalıdır.” (Hauser, 2016, s. 138)

Leonardo Alberti'ni düşüncelerini daha da güçlendirir. Leonardo, resim sanatının, özgür sanatlar arasında olmasını savunur. Hem sanatçının matematik bilgisi hem de yazarlık kadar değerli olarak gördüğü tasvir etme yeteneği ile. Resim sanatını, doğa biliminin bir türü olarak görmüş ve bilimden daha üstün tutmuştur. Çünkü; resim yapmanın bireysel yeteneğe bağlı olduğunu ve bu yeteneğin doğuştan geldiğini vurgular. Resmi sessiz şiir, şiiri de konuşan resim olarak görmektedir. Resmi her zaman resim sanatının dilsizliği bir yetersizlik sayılırsa eğer, o zaman edebiyatın körlüğünden söz edilebilir şeklinde savunur.

“XVIII. Yüzyılda bu geleneksel sanat kavramının yazgısını tayin edecek bir bölünme gerçekleşti... :Bir tarafta yeni güzel sanatlar kategorisi (şiir, resim, heykelticilik, mimarlık, müzik), bunun karşısında ise zanaatlar ve popüler sanatlar(ayakkabıcılık, satıcılık, ...). Artık güzel sanatlar diye adlandırılan şey, esin ve deha ile ilgili bir meseleydi, bunlar incelmış zevkler yaratarak kendi kendilerini amaç olarak sunan şeylerdi.” (Shiner, 2010, s. 22)

Resim ve heykel sanatı, mimariye bağlı olarak gelişmiş göstermiştir. İletişim aracı olarak başlayan resim, yazının bulunması ile beraber kullanılıp, sonrasında tekrar ifade ve bir iletişim aracı olmuştur. Bilgi vermek ve güç kazanmak için yapılan resim, ‘ben’ duygusunun gelişimini sağlamıştır.

Rönesans'la beraber sanat; dini, öğretici ve mistik duyguları yüceltici özelliklerinden sıyrılıp, insanın statüsünü ve toplumdaki yerini anlatan bir ifade aracı olmuştur. Bunun yanında görsel zevk verici olarak da yapılmaya başlanmıştır. Artık sanatçı, sanatı bilimle desteklemektedir. Perspektif, ritim, kurgu, kompozisyon ve düzenleme gibi unsurlarda, matematik ve geometriyi de kullanmaya başlamıştır.

Antik çağda, resim düzenlemeleri birbirinden farklı parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Panofsky bu düzenlemeye: sistem uzamı değil, yığılı uzamı demektedir. Rönesans'ta, sanatçı düzenlemelerinde sürekli ve birbiri ile ilişkili öğelerin olduğu kompozisyonlar oluşturmuştur. Perspektif yardımı ile, figür ve çevre ilişkisi kurulup, gerçeklik kazanmış kompozisyonlar oluşturmuşlardır.

Rönesans sanatçısının, kendi sanatı üzerindeki mülkiyet hakkını, Leonardo'da görmek mümkündür. Siparişlerinde, kendi karar verme hakkını kullanmıştır. Yaptığı doğa ve anatomi araştırmaları, bilimi sanatına uygulamak içindir. Sanatı, zanaattan ayrı bir yere koyar. Resim sanatının, liberal sanatlar arasında yer alması gerektiğini savunur. Yaptığı araştırmalar sonucunda, birçok mekanik alet ve savaş silahları tasarlamıştır.

Rönesans sanatçıları, sanatın yanı sıra artık düşünce üretmeye de başlamış ve bu düşüncelerini savunmuşlardır. Kendi araştırmaları ile sanata kattığı perspektif, kompozisyon kuralları, düzenleme, ritim, yön ve kurgu gibi elemanlarla, bilimsel sanat anlayışını yaratmışlardır.

Sanatçının düşünce yapısının değişimi, Loncalarla ilişkisini sorgulamasına neden olmuş ve ayrılık kaçınılmaz hale gelmiştir. Bunun bir diğer nedeni de zenginleşen prensliklerin ve burjuva tabakasının sanatçıları himaye etmeleridir. Simetri ve kavranabilir bir düzen idealini yansıtmıştır. Rönesans'ın özgüvenli ruhunu yansıtan "her şeyin ölçüsü ve ölçeni olan insan"ı, kubbenin odağına, yaşam alanına yerleştirmiştir. Paladio söylevinde aktardığı gibi "insan dünyada ne olduğunu daha iyi gözlemleyebilsin diye dünyanın merkezine yerleştirilmiştir".

"Geç Rönesans ile erken Barok arasında kesin bir çizgi çizmek mümkün değildir. Birinin sonu ile öbürünün başlangıcı birbirine karışmıştır. Nitekim Giacomo Della Porta, Vignola, Maderna gibi Barok mimarlığın büyük öncüleri, gecikmiş Rönesans mimarları idiler. Micheangelo'nun Sistina Kilisesindeki Mahşer freskosunda ya da Tintoretto'nun resimlerinde Barok karakter apaçık göze çarpar. Bunlar, yeni biçimlerin yeni bir duygunlukla gelişmeye başladığını göstermektedir." (Yetkin, 1977, s. 15)

4.4.Kuzey Ülkelerinde Rönesans

İtalyan sanatı, kökenleri ile bağlantıya geçerek, kendi kullerinden tekrar doğmuştur. Kuzeyli ülkeler, coğrafi ve kültürel farklar nedeniyle bu gelişmeleri daha geç yaşamış, bazı evreleri atlayarak gelişim sürecinin bir sonraki evresine geçiş yapmıştır.

“Güçlenmiş devlet, görevinin bilincine varmıştır; toplum hiyerarşisini yenileştirip gençleşmiştir; ekonomi, kamu düzeninin yeniden kurulmasıyla ve mahreçlerin genişlemesiyle canlanmıştır; basımcılığın bulunması insanlara yeni odaklar sağlamaktadır. Uzun bir karışıklık döneminin ertesinde, Batılı toplumlar, hem kendilerine güvenle bakmaktadırlar hem de güzelliğe ve geleceğe doğru yeni bir atılım için ortaya çıkardıkları araçlara güven duymaktadırlar.” (Taninli, 1999, s. 471)

13.yy’da başlayan Rönesans’ı kuzeyde 15.yy’da matbaanın keşfi ile başlar. Kutsal metinlerin basılıp çoğaltılması, bilginin rahat ve hızlı dolaşımı ile kuzeyli sanatçı, İtalya’ya gitmiş ve sanattaki gelişimi yerinde görüp, kendi sanatında uygulamaya başlamıştır.

Ağaç baskı ve metal kazıma (gravür) yöntemleri ile, eserler çoğaltılmış, yeni ifade tarzları dolaşıma girince, insanların olduğu kadar sanatçıların da bilgi alışverişini, etkileşimini kolaylaştırmıştır. Rönesans’ı daha geç yaşayan kuzey ülkelerindeki sanatçılar, teknik gelişmelerle beraber, Ortaçağ’dan sıyrılacakları bir ortam oluşmaya başlamıştır.

Perspektifin keşfi ile resim sanatı, çizim ve rengin dışında, matematiğin ve geometrinin kurallarını barındıran yeni bir anlayışa, kurallar bütününe sahip olmuştur. İtalyan sanatındaki bu gelişmeler, Avrupa’nın diğer ülkelerindeki sanatçıları da geçte olsa etkilemeye başlamıştır.

Bu sanatsal gelişimi yakından görüp uygulama isteğini en çok Albrecht Dürer’de (1471-1528) görüyoruz. Tahta baskı çalışmaları ile Kutsal Kitap süslemeleri yapan sanatçı, kompozisyonlarında, o zamana kadar kalıplaşmış figürlerin dışına çıkarak, neredeyse fantastik ve hareket dolu kurgu ile etkileyici ve ürkütücü baskılar yapmıştır. Dürer, fantastik betimlemelerin yanı sıra, doğayı gözlemleyerek olağanüstü gerçekçi çalışmalar yapmıştır. Bakır levhalara, çok ince detayların dahi oyulduğu gravürleri, sabırla kazımıştır.

Van Eyck (1390-1444), bu sanatçılardan birisidir. Çok ince detaylara kadar inerek, titiz bir gözlemlerle, modele ayna tutulmuş gibi resimler yapmış ve yağlı boyayı bulması ile sanata önemli bir katkı sağlamıştır. Sanat artık dini konulardan uzaklaşıp, dünyevi konuları da işlemeye başlamıştır. Kuzeyde, doğaya yaklaşım çok titizce idi. Tanrının görüntüsü olan doğa, çok ince ayrıntısına kadar işlenirdi. Bu ince detay çalışması, insanın bireysel, ruhsal ve

sosyal çevresi ile ilişkili resimlerde kendini göstermiştir. Günlük yaşam, eserlere konu olmuştur. Doğa tamamlayıcı eleman değil ana karakter olarak kabul edilmiştir.

Baba Pieter Bruegel (1530-1569), Hollanda'nın sosyal, günlük ve kırsal hayatı ile İspanyol askerlerinin baskıcı tutumunu resimlerine aktarmıştır. Hareket, coşku ve hüznün en ince ayrıntısına kadar işlenmiştir. Resim, dini öğelerden soyutlamıştır. Bazı sanat tarihçileri, Manierist akıma daha uygun olduğunu düşünürler. Ortaçağ, Rönesans ve Reform'un tarihsel sürecini; doğa felsefesi, yaratıcılıkta özgürlük ve ahlaki yaşamla sentez yapıp, sanatına yansıtmıştır.

4.5. Hümanizma ve Reform

Rönesans hareketi ile Antik felsefedeki düşünce sistemi geliştirilmiş, doğa ile insan arasındaki engeller ortadan kalkmıştır. Matematik ve fizik bilimlerinin oluşmaya başlaması ile, insanı ve doğayı, bu bilimler üzerinden inceleyen bir akıl ortaya çıkmıştır. Özgür düşüncenin sonucunda, pratikte kullanılan bilgi ile, insanın doğaya karşı egemen olmasının yolu açılmıştır.

“Bacon, gözlem ve deneylerden uzun yıllar önce vazgeçmiş olduğu ve bunun yerine doğanın kavranması amacıyla, birtakım işe yaramaz mantık oyunları-aldatmacalara- başvurulduğu için insanoğlunun doğruları bulma (bilimsellik) konusunda başarısız olduğunu söyler; ona göre bilim doğaya dönmeli, doğa olaylarını gözlem ve tümevarım yöntemleriyle incelemeliydi. Sağlam bilgiler elde etmemizi sağlayacak biricik yok buydu. Bundan ötürü deneyle ve maddesel varlıklarla uğraşmanın kötü bir iş olduğu görüşünü bir yana bırakmak gerekiyordu. Ayrıca önyargıları ve yobazlığı da bir yana atmak zorunluydu.” (Hilav, 2009, s. 116)

Bacon bu görüşleri ile, skolastiğe karşı olduğunu açıkça belirtmiştir. Sadece tanrıbilimle ve antik dünyadaki gibi ahlak ve siyasetle ilgilenmenin yetersiz olduğunu; insanın bilime, deneye ve gözleme dönmesi gerektiğini savunmuştur. Bacon'un aldatmacalar dediği, Ortaçağ insanının büyü ve sihirle yoğun bir şekilde uğraşmasıdır. Bu hurafeleri, bir mantığa oturtmak için oldukça fazla zaman kaybetmişlerdir.

Hümanizma hareketi, kilise reformundan önce filizlenmeye başlamış, bu hareketlenmenin etkisi ile Reform başlatmıştır. Hümanizmin savunmaya başladığı sosyal ve ahlaki amaç ve görüşten, kilise, kendi bu yaklaşımı kendi bakış açısı ile yorumlamış ve dinsel motiflerle halka aktarmıştır. Ortaçağ'da, toplum ve kilise kendi düşünceleri doğrultusunda hem kutsal kitaptan, hem de antik kültürden faydalanıp, dünya görüşlerini oluşturmuşlardır. Kilisenin

uyguladığı bazı katı kurallar ve tutarsız davranışlar, manevi kişiliğini iyice yıpratmış, feodal parçalanma sürecinde, bazı monarşiler etki alanını kaybetmeye başlamıştır.

1517’de Papalık tarafından, günahların bağışlanması için af belgesinin (enduljans) satılmaya başlanması, Hıristiyan dininde Ortodoksluk ve Katolikliğin yanında, bir mezhebin daha oluşmasına neden olmuştur. Martin Luther (1483-1546), Kilisenin dini altyapısı olmadan, dayanaksız zorlamalarla kararlar almasına karşı çıkmış ve toplumda bu tepkiye destek vermiştir. Fakat, bunu dini yükümlülüklerinden kurtulmak olarak gören eğitimsiz halk, ayaklanmalara ve toplumda bölünmelere yol açmıştır. Luther’in tepkisi, Avrupa insanının üzerine çökmüş olan kilise kurallarına ve günlük yaşamda karşılaştıkları belirsizliklere uygun cevaplar vermeliydi. Luther, Tanrının lütfuna eriştiğini düşünüyordu ve insanların da Tanrının lütfuna erişmek, güvence altında olup, kurtuluşa ulaşmak için onun yolunu izlemeleri gerektiğini salık vermiştir. Luther, deneyimlerini ve kutsal kitabı anlatan üç kitap yazdı. Günah işlemiş bir insanla, Tanrı arasında din adamlarının aracılık yapamayacağını, insanların kendi kendilerinin rahibi olduklarını ilan ederken, ermişe tapınmayı, diz çöküp yalvarmayı ve çileciliğin kutsal kitapta olmadığını anlatmıştır. Bu karşı çıkışlar, temsil ettiği düşünce ve kiliseye, Protestan denmesinin nedenidir. Dini radikal gruplar, toplum yapısındaki değişimler 1500-1648 yılları arasında, çok büyük çatışmalara neden olmuştur.

4.6.Maniyerizm

Maniyerizm, İtalyanca maniera’dan gelir. XV. YY’da ressam ve sanat tarihçi Giorgio Vasari, bu kavramı iki sanatçı için şu şekilde kullanmıştır; Maniera di Michelangelo, Maniera di Raffaello. Burada, sanatçıların tarzından bahsetmiştir. Bu yaklaşımla, bazı sanatçıların yeni biçimler denediklerini ve yeni bakış açıları getirmeye çalıştıkları anlaşılmaktadır.

XVI. Yüzyıl sonları, XVII. Yüzyıl başlarında, sanatta ifade biçimleri uygulamaları yapan sanatçılar vardır. Jacopo Rabusti (1518-1594) Tintoretto adıyla anılan ve Domenikos Theotokopoulos (1541-1614) El Greco (Yunanlı) adıyla tanınan ve deha sahibi bu sanatçılar kalıplaşmış form ve anlatım üsluplarının dışına çıkmışlardır. Özellikle, Venedik ekolünden gelen Tiziano ve Veronese’nin Maniyerist akım içinde yer aldıkları görülmektedirler.

Giorgio Vasari’nin Tintoretto için; kendisinden önceki ustaların güzel tarzını izleseydi dediği bu sanatçılar, Kutsal hikâyeleri kendi hayal dünyalarında yaratıp uygulamışlardır. Formda, kompozisyon kurulumunda ve hikâye anlatımında birçok yeni bakış açısı yaratmışlardır. Maniyerizm (Tarzcılık), gelecek sanat akımlarının dönüp dönüp bakacakları, her sanatçının

kendi ifade tarzı olması gereğini öğrettikleri, cesur ve yenilikçi sanatçılar ortaya çıkartmıştır. Maniyerist sanatçıların eserlerinde; mekân ve hikâyenin yanı sıra bazı figürlerinin Helenistik izler taşıdığı görülmektedir. Kutsal metin ve hikâyeleri, farklı ışık-gölge, renk bileşimlerini, ifade dolu hareketlerle, bozulmaya yakın figürlere yoğun duyguları yüklemeleri iltifat ya da eleştiriye uğramalarına sebep olmuştur.

Tarzıcılık'ta Rönesans'ın büyük ustalarının izinden giderken, yeni yorumlarda üretmek olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar; yenilik yapmayı ve beklenilmeyeni vermeyi denerken, güzellik anlayışında bozulmalara yol açmışlardır. Maniyerizm ve Barok, renk ve hareket gibi belli noktalarda birleşseler de, çoğu zaman birbirinden farklı yorumlar ortaya koymuşlardır.

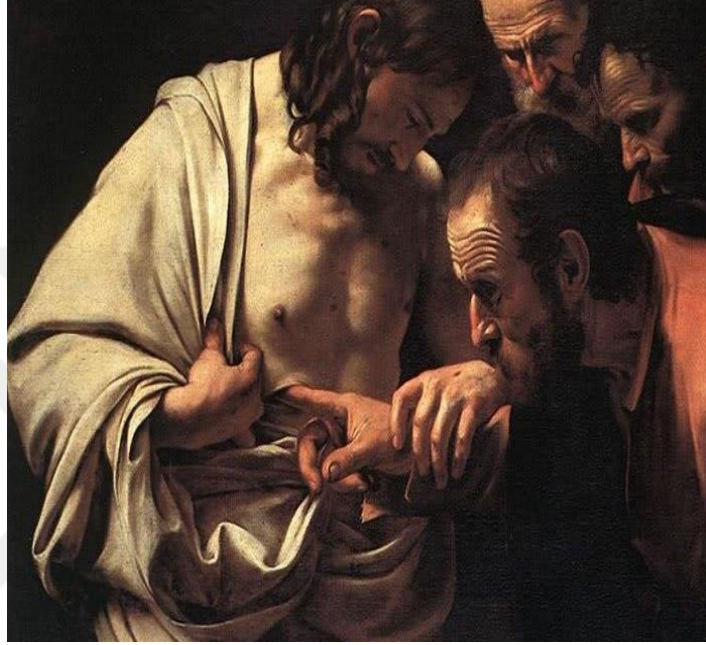
Maniyerist heykelde, bütünü anlayabilmek için, izleyicinin gözünün tamamlaması beklenir ama bu yeterli değildir. Çünkü; formlardaki eğilmeler, bükülmeler ve uzayıp-kısaltmalar, izleyiciye birçok bakış açısı sunduğundan, formun ve hareketin algılanması için, izleyicinin heykelin etrafında dolaşması zorunluluğu doğmuştur. Maniyerist heykel, Panofsky'nin tabiri ile, dönen-görünüşe sahiptir. Maniyerist sanatın uygulanma alanlarının en göze çarpanı, çeşmeler ve anıt gibi heykellerdir.

“Maniyerizm, aydın bir topluluğun incelmış estetik zevkine seslendiği halde, Barok, büyük yığına seslenen, onun dinsel duygusunu coşturmaya yönelmiş bir sanattır.” (Yetkin, 1977, s. 17)



ŞEKİL 57. Perseus Medusa'nın Başıyla, 1554, Benvenuto Cellini. Bronz,h: 320 cm, Floransa

Maniyerist akım, yeni bir bakış açısı ortaya koymuş olsa da, insanlar bir yandan klasik güzelliği geliştirmek istemişlerdir. Resimler, Hristiyan kitlelerin inancını kuvvetlendirmek, acıyı, tevazuu ve cezayı, ödül olarak alınacak cennetin görkemini vurgulamak için yapılmıştır. Her türlü duyguyu coşturacak kompozisyon öğeleri, bir arada kullanılmıştır. Işık ve rengin hareketi vurguladığı, figürlerin duyguyu arttıracak pozisyonlarda betimlendiği eserler üretilmiştir.



RESİM 20. Kuşkucu Thomas, 1602-3, Caravaggio, Tuval Üstüne Yağlıboya, 107 X 146 cm, Potsdam

Artık tablolar, daha da gerçekçidir. Hristiyan dininin önde gelen insanları, Kutsal kitaplarda anlatıldığı şekli ile, gerçek insan olarak betimleme eğilimi benimsenmiş, kutsiyetten çok; sevinç, hüznün ve merak gibi insani duygular, ışık ve rengin yardımıyla gerçek hayatta olduğu gibi yansıtılmıştır. Bazen bu duyguları iğreti edici bir şekilde, Caravaggio'nun'' Kuşkucu Thomas'' yapıtında olduğu gibi vererek, 'doğalcı' olmakla eleştirilmişlerdir.

5. BAROK SANAT

Barok sanat, XVII. YY 'da başlayıp yüz, yüz yirmi yıl kadar olan süreci kapsar. Avrupa ülkeleri ve Latin Amerika'da etkisi görülür. İtalya başlangıç yeri olmasına karşı, coğrafi ve yöresel etkilerle farklılıklar gösterir. XVI. YY sonlarına kadar olan gelişim süreci sonucu; sanatta, kültürel yapıda ve estetik beğenide meydana gelen değişim sonucu ortaya çıkmış bir yorum, bir eğilimdir. Kuralları belirtilmemiş, toplumların tarihi ve kültürel yapılarına göre farklılıklar göstermiştir. Başlangıç noktası İtalya olan Barok sanatı, etkilediği ülkelerdeki sanat eğilimleri ve kültürel değerlerle kaynaşp, ülkelerin ulusal değerlerini bünyesinde

barındıran sanat yorumları olarak ortaya çıkmıştır. İtalya’da resim, heykel ve mimaride etkileri görülen Barok sanat, Avrupa’nın etkilediği ülkelerinde de aynı yönde etkiler gösterip, yaratıcı sanatçılarla üstün eserler üretilmiştir. Rönesans’ın devamı gibi görülse de, Rönesans gibi dengeli, mantıkla akla yakın, aşırılıktan uzak bir üslup olmamış, hareketli ve yenilik arzusuyla, bütün sanat biçimleri ile kaynaşan, sonsuzluğa ve sınırsızlığa ulaşmayı isteyen bir üslup olarak var olmuştur. Temelde belirsizliğe dayanan, hareketli, coşkulu ve gösterişlidir.

Barok sanat Protestanlığın yayılmasıyla sorgulanan, eleştirilen Katolik inancı kuvvetlendirmek üzere Nilüfer Öndin’in kitabındaki cümle ile propaganda amaçlı ortaya çıkmış, Karşı- Reform hareketinin sanatı olmuştur. (Öndin, 2018, s. 11)

Barok’un kelime olarak anlamını, konuyla ilgili sanat kitapları “düzgün olmayan inci” anlamına geldiğini yada kuyumculukta kullanılıp yine yuvarlak olmayan, şekli bozuk inciler için kullanıldığını yazmaktadır. Suut Kemal Yetkin kitabında, Fransız Akademisinin 1740 tarihli sözlüğünü referans göstererek şu tarifi vermektedir; “Barok düzgün ve yuvarlak olmayan inci kolyelere denir. Ama Barok mecazi olarak, gülünç, tutarsız anlamına da gelir. Barok bir düşünce, Barok bir figür v.b. gibi.” Aynı sözlüğün 1762 tarihli basımında da aynı açıklamanın geçtiğinden bahseder.

İnsanoğlu kurduğu ve toplum tarafından ortak kabul gören düşünce ve eylemlere karşı çıkan, farklı yollar gösteren durumlarda, ilk tepki olarak bu yeni düşünce ya da eylemi aşağılayarak yok sayma eğilimindedir.

Bu yüzden XVIII. YY’da, sanatla ilgisi olan ve önceki dönemin kurallarını kabul edip, benimsemiş olan gruplar, sanatla bir şekilde ilgisi olan insanlar, bu yeni sanat anlayışına alçaltıcı bir anlamı olan isim takarak dışlamak istemiştir. Barok sanat; hayal gücünü ve duyguları harekete geçirmeyi amaç edinmiştir. Başta Katolik kilisesinin bir yönlendirmesi olarak ortaya çıksa da, sonradan başka yönler evrilmiştir.

“Rönesans’la başlayan doğanın niteliksel analizi, XVII. Yüzyılda hâkim metot haline geldiğinden Barok form, bilimde tarif edilen doğanın elemanları ile benzerlik gösterir. Maddenin zaman ve mekânda hareket ettiği anlayışı sanatsal formlara da yansır, formlar hareketlenir, devingen olur. Dönemin bilimsel gelişmelerine paralel olarak barok sanatçının yaratıcı zihni hareketle ilgilenir. (Öndin, 2018, s. 18)

Barok sanatta, oran ve ölçü sistemiyle hareketi, olmakta olanı, sınırsız ve aşkın olanı yaratmaya çalışılmıştır. Oluşa odaklanmış ve her bir parça, olaya eşlik ederek

hareketlenmiştir. Özgür hareket etmeye çalışan uzuvlar, birbirlerini örter ya da engeller durumda olsalar da, bütünde oluşan hareketi desteklerler. Barok dönemde, insanlar ve sanatçılar aşkın olana, sonsuz olana ulaşım onda erimek ve onunla bir olmak düşüncesindedirler. Bu tutkulu düşünce; hareket, heyecan ve coşkuyla ifade edilmiştir. XVII. Yüzyıl'da resimde, lekeler halinde görüş tarzı vardır ve buna gölgesel denilmektedir. Gözün takip ettiği çizgiler yok olmaya başlar, görüntü sınırsızlaşır, kompozisyonu oluşturan nesnelere birbirine karışır, gölgesel ve lekesel oluşumla görüntü boşlukta hareket halindedir. Hareket derinlik oluşturur ve göz bu derinliğe doğru çekilir. Figür ve nesnelere belirleyici, sınırlayıcı kontör çizgileri olmadığından, arkaya resmin derinliklerine doğru, figür ve nesnelere birleşerek gitmeye başlar.

5.1. Barok Sanat'ta Mimari

Barok sanat, sanatın pek çok dalında ve özellikle mimarlıkta kendisini göstererek, geniş bir kitleye ulaşım, varlığını daha uzun sürdürmüştür. Barok mimarlığın merkezi, Karşı Reform hareketinin de merkezi olan Roma'dır. Tek nefli planlardaki Koro bölümü, kubbenin aydınlığından bir anda gölgeli loş bir ortama dönüşerek, sonsuzluk duygusunu algılatmaktadır.

Barok ismi başlarda aşağılama, hor görme amaçlı kullanılmıştır. İspanyolcada düzgün olmayan incilere verilen isimdir ama genel olarak kullanım sebebi; şekli bozulmuş, aşırı, olağan dışı ve düzensiz gibi kelimelere eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Diyalektik alt yapısı olmadan, yanlış bir yorumun sonucudur fakat zamanla ilk kullanım amacı unutulup yüzyılı aşkın bir dönemi, aynı çatı altında toplamak amaçlı kullanılmıştır. Barok mimaride de, Gotik gibi yapının ön orta kısmına önem verilmiştir. Orta kısım daha yüksek tasarlanmış, kapının yanları sütunlarla desteklenerek dikkat çekici bir görünüş kazandırılmıştır. Armalar ve dalgalı hareketi vurgulayacak mimari elemanlar, ön cephede kullanılmıştır. Heinrich Wölfflin, Barok kelimesini daha nesnel ele alarak, bazı çerçeveler çizerek kullanmıştır; kavisli bir duvar, suları sürekli şekil değiştiren fiskiyeli bir çeşme gibi, gerçek bir hareket motifi ya da figürün süre giden bir hareketi yansıması, ufukta kaybolan yollar, sınırsız gökyüzü görünümü veren freskolar, sonsuzluk duygusunu anlatma çabası. Sanat eserinin bıraktığı etkide; ışığa verilen önem tantana, coşku, gösteriş ve en önemlisi de başka sanat akımları ile arasındaki ayrımı hiçe sayıp, mimari, resim, heykel ve diğer uygulama alanlarında, bütün önceki sanat akımlarını karıştırarak, yeni yorumlarını yaratmak olarak Wölfflin'in tanımı özetlenebilir.

Barok mimaride kilise, saray ve özel mülklerde kullanılırken Antik Roma gibi, bazı kentler planlanıp, taslaklarda düzenlenip, şehrin fiziki yapısı yeniden oluşturulmuştur. Mimari yapılar çeşitli gereksinimlere cevap verecek şekilde tasarlanmış, büyük bir heykel olarak düşünülüp binalar planlanmıştır. Mimari elemanlar örneğin; alt ana bina ile kubbe arası çeşitli elemanlarla doldurularak görüntü bütünlüğü sağlanmıştır. Tamamlayıcı elemanlar; sarmal, dalgalı ve hareketli formlara sahip olup, silüetin bütünleşmesini sağlamaktadırlar. Her türlü ayrıntıda kilit taşı, köşe gibi volüt, figür veya sarmal toparlar şeklinde süslemelerle tamamlanır. Bir başka özellik ise, yapının yanlarında paralel kulelerin olmasıdır. Bazen bu kuleler, kubbe yanlarında da uygulanmıştır. Plan olarak Barok, oval ya da elips kullanıp, güç ve değişikliği geometriden almaktadır. Her hareket, karşıtı ile dengelenmiştir. En statik sanat kolu olan mimari bile, Barokla hareketlenip, dalgalanmaya başlamış, dalgalı duvarlar yapının içinde de kullanılmıştır.

Giacomo della Porta (1541-1604) tarafından yapılan, Reforma karşı mücadele eden Cizvit tarikatına ait II.Gesu kilisesi, yeni bir kilise planı oluşturmuştur. Haç planlı tasarlanan yapıyı, büyük bir kubbe örtmekte ve özel ibadet etmek isteyenler içinde bir dizi şapel bulunmaktadır. Cephesi ise, sade ve görkemli olup, bütün cephe elemanları kaynaşarak motif oluşturur. Bu motif, tek tek parçaların oluşturduğu bütündür ve alışılmışın dışında kullanılan eğriler, kıvrımlar bütünün etkisini kuvvetlendirmiştir.



ŞEKİL 58. II.Gesu Kilisesi, 1571-84, Ciacommo Della Porta

Yunan ve Roma uygarlıklarında kullanılan formların ya da mimari elemanların, değişik yöntem ve tarzda yeniden yorumlanarak kullanılması, Barok sanatının özelliklerinden biridir.

Zamanla insanların ihtiyaçları ve beğeni ölçütleri değiştikçe buna cevap verecek bir anlayışın oluşmasıdır. Ekonomik ve kültürel değişiklikler, bireyin yaşamdan alacağı her türlü beklentilerini etkilemiş, toplumdaki sınıfsal farklılıklar bu değişim beklentisini hızlandırmıştır. Bireyin, ait olduğu sınıfa uyum sağlama veya sınıf atlama, bulunduğu mevkii daha gösterişli hale getirme isteği, değişimlerin meydana gelmesini sağlamıştır. Özellikle saray erkânı, mevkiini tanrısal bir görevlendirme olarak değerlendirmeye başlayıp, bunu topluma yansıtmanın yollarını aramıştır. Kilise ise, öte dünyayı simgeleyen ve cennetin bir minyatür formunu inananlara göstermek amacıyla, coşkun ve abartılı bir süslemeye ihtiyaç duymuştur. Kiliseye karşı oluşan farklı grupların, cemaati azaltma riskini ortadan kaldırmak maksadı ile, duyguları coşturacak ve doruk noktasına çıkartacak süslemelere yönelmiştir. Vaat edilen cennetin, kutsal mekânda örnek olarak inananların önüne serilmesi, cemaati kiliseye bağlı tutmakta faydalı olacağı düşünölmüştür. Toplumdaki sınıfsal fark hat safhada olduğu için, yoksul inananlar bu görkemli cennet yansıması ile avutulmaya çalışılmıştır.

Barok mimarideki eğri ve kırık çizgiler; ışık-gölgenin kontrast dalgalanmalarını ve hareketlenmelerini oluşturur. Barok kilise planında, Bizans Haç modeli, Latin Haç modeline çevrilerek kullanılmıştır. Bu plan, Bramante'nin tasarladığı ve Mixhelangelo'nun üzerinde son değişimleri yaparak bitirdiği, San Pietro Katedrali planıdır.



ŞEKİL 59. San Pietro Katedrali Ve Meydanı

Baldaken bazilikanın bütün mimarisıyla birleşik ama aynı zamanda da bağımsız, kendi başına var olan bir yapı oluşurmaktadır.

Bernini San Pietro katedralinin önünde, büyük bir elips şeklinde meydan tasarlamıştır (1656-1667). 284 sütunun oluşturduğu, yüksekliği 23 m, genişliği 17 m olan revakın baştabanı üzerinde, 162 tane Aziz heykeli bulunur ki bunların 22 tanesini Bernini'nin, diğerlerini de atölyesinde çalışan sanatçıların yaptığı söylenmektedir.

Bu revaklı meydan, Sen Pietro Katedralini, çevrenin yapılarından soyutlayıp daha görkemli ve hafif görünmesini sağlamaktadır. Bernini'nin yapıları akıllıca düşünülmüş ve planlanmıştır. Hiçbir zaman, aşırılığa ve çirkinliğe kaçmadan görkemli ve coşkun tasarlanmıştır. S.Pier kilisesi meydanı elips planlı, S.Andrea al Quirinale'nin önündeki yuvarlak portikus gibidir.

S.Pier'in önündeki meydan, Katolik kilisenin dünyayı kucaklayan evrensel vazifesinin simgesi olarak tasarlanmış ve Barok sanatının, Karşı-Reform hareketinin bir yansımasıdır.

Çeşitli sanat formlarının beraber kullanımı, Barok sanatın bir özelliğidir. Meydan çeşmeleri, özellikle bu farklı sanat dallarının bir arada kullanıldığı yerlerdir. Mısır obeliksi ve altında hareketli heykellerin bulunduğu havuz, Bernini' nin eseridir. Çeşmenin meydana tek başına kullanılması bile yenidir, genelde çeşmeler bir yapıya sırtını dayar durumda inşa edilirdi. Dört ırmak çeşmesi, kaidede dört ırmağın temsil edildiği, dört figürle ifade edilmiştir.



ŞEKİL 60. Dört Irmak Çeşmesi, 1651, Bernini, Roma

Bernini, Romanın şehir planını değiştirecek kadar eser inşa etmiştir. ‘‘Barok Roma demek, Bernini demektir’’ sözü pek çok kitlenin ortak görüşüdür.

Bromini'nin (1638-1640) yapmış olduğu San Arlo alla Quattro Fontane (Dört Çeşmeli San Carlo Kilisesi) oval planlı kilise, hareket amaçlı oluşturulmuştur. Duvarları, girintili çıkıntılı ve yüzeyde nefler ve bu neflerde heykeller bulunmaktadır. Değişik genişlikte olan bu heykel

yuvaları, yapıya canlı bir ritim kazandırmaktadır. Kubbe teknesi, oval biçimlidir. İçine oyulan yuvarlak ve haç şekilleri, merkeze doğru sayıca azalarak, uğradığı perspektif sonucu kubbenin daha büyük görünmesini sağlar. Kilisenin ön cephesindeki girinti, çıkıntı ve sütunlar, hareketli bir yüzey oluştururken, duvarların algılanışını engeller. Kilise cephesini oluşturan tek tek parçalar görkemli bir motif olarak algılanır.



ŞEKİL 61. San Arlo Alla Quatro Fontane, 1638-40, Borromini, Roma



ŞEKİL 62. San Arlo Alla Quatro Fontane, 1638-40, Borromini, Roma

Borromini'nin tarzı; huzursuz, aşırı, özgün ve zekice yapılaş planları barındırır. Borromini'nin çok karmaşık planlı olan ve taş işçiliğini ters yüz eden saçakları, sütun üstünden değil de sütunla bir sarak şeklini almış ve bu geleneksel ayrıntı, kasten çelişkili kullanılmıştır. Guarini

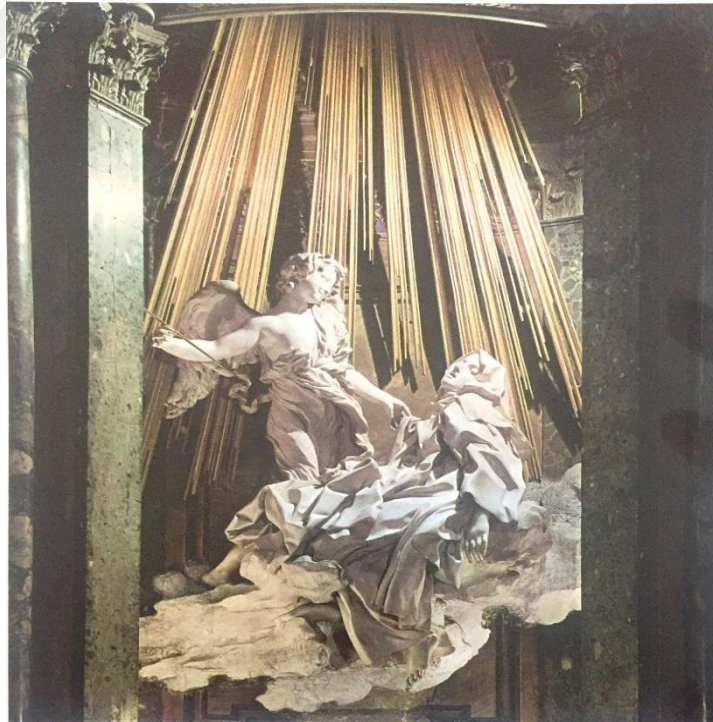
ise, Almanyada'ki Barok mimariyi etkilemiş, mimariye matematik ve teknik faktörler eklemiştir.

Mimari heykel ve su oyunları, Barok'un bir özelliğidir. Barok'a özgü hareket ve perspektif anlayışı, anıtsal çeşmelerde daha net görülmektedir. Roma çeşmeleri, Barok sanatında ayrı bir yere sahiptir.

5.2. Barok Sanat'ta Heykel ve Resim

Bernini'nin, Santa Maria della Vittoria kilisesinin bir kapellasında bulunan, Avila'lı Ermiş Theresa heykel grubu, en etkili eseri olarak kabul edilir. Rahibenin tüm vücudundaki ve portresindeki hareketler, mistik bir vecd halini, aşkın olana ulaşmak için her şeyden vaz geçişi ve teslimiyeti simgelemektedir. Suut Kemal Yetkin kitabında; Bernini'nin bu heykeli, Ermiş Theresa'nın bıraktığı notlardan etkilenerek yaptığını belirtip, Rahibenin notundan bir parça vermiştir.

“Acı o kadar şiddetli idi ki, bundan öylesine sosuz bir haz alıyordum ki, acının dinmemesini diliyordum. Bu acı bedenide etkilediği halde, beden değil, rıhın duyduğu bir acıydı.”



ŞEKİL 63. Avila'lı Ermiş Teresa, 1645-52, Bernini, Mermer, Santa Maria Della Vittoria, Roma

Sanatçı bu nottaki ruh durumunu, en ince ayrıntısına kadar eserinde yansıtmıştır. Heykele ışık ve gölgenin kontrastları hâkimdir. Rahibenin vücudu, tanrıya ulaşmak için havalanmış, kıyafetteki kırılmalar hareket olgusunu kuvvetlendirmiş ve heykelin oturduğu kaya,

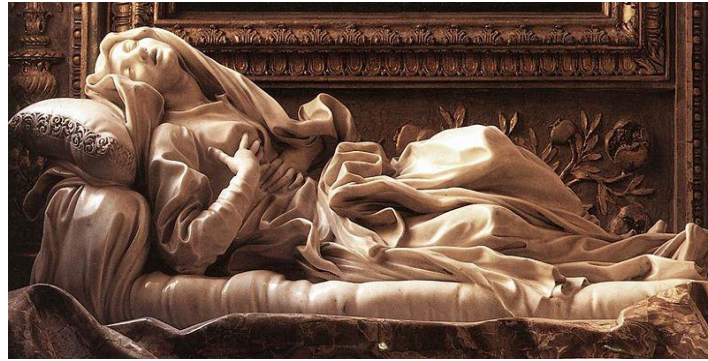
kumaşlardaki kıvrımların hareketini daha belirgin hale getirmektedir. İtalyan heykeltçiliğinin doruk noktası olduğu görüşü hâkim olan heykele, olağanüstü bir duygu yoğunluğu verilmiştir. Dini amaçla yapılmış bu heykel grubu; inananlara vecd ve teslimiyeti, ilahi aşkı ve Tanrıya sadece iman gücüyle kavuşulabileceğini göstermesi açısından, amacına fazlasıyla hizmet etmiştir. Rahibenin portresinde ifade edilen teslimiyet ve duygu yoğunluğu, Helenistik dönemin heykel grubu olan Laocoon ve Oğullarında ise, bir başka yansıması görülmektedir. Başrahibin portresinde; acı, mücadele, çocuklarını koruma ve pes etmeme hali verilmiştir. Bu iki heykelin yansıttıkları duygulardaki fark ise, yapıldıkları toplumların o dönemlerde yaşadıkları duyguların yansımasıdır.

İnsan vücudu ve teni, gerçek görünecek şekilde mermere uygulanarak, insanda test etme ve dokunma duygusu uyandırmaktadır. Hareketi ölümsüzleştiren insan formlarında, rahat ve akıp giden zarif figürler gözlenmektedir. Barok sanatta, hiçbir zaman duran figürler çalışılmamıştır. Dr.Conti'nin söylediği gibi; figürler, içinde buldukları hareketin en az dengeli olan doruk noktasında gösterilmişlerdir. Barok, hareketi yorumlama sanatıdır. Esnek bir şekilde kıvrılan formlar, XVII.YY'da çok fazla kullanılmasına rağmen asıl kullanımı, XVI.YY'ın ikinci yarısına denk gelmektedir. Bu kıvrılan vücut hareketi, Antik Yunanda gördüğümüz disk atan atlet figüründe algıladığımız, vücudun dönüşüyle kuvvetlendirilen hareket olgusu gibidir. Barok sanatında, bu olgu en uç noktasında kullanılmıştır.



ŞEKİL 64. Apollon Ve Daphne, 1622, Bernini, Mermer, h: 243 cm, Galleria Borghese, Roma

Daphne'yi izleyen Apollon (1622) burada eser olanı değil, oluşu canlandırmaktadır. Bernini'nin Apollon ve Daphne heykeli, bu hareket olgusunun en uç noktalarında nasıl kullanıldığına en çarpıcı örneklerdendir. Su perisinin, kendini kovalayan tanrıdan kaçarken oluşturduğu hareketler dizisi ve ağaca dönüştüğü an, hikâyecî bir anlatımla, sürüp giden bir tiyatro sahnesi gibi gözler önüne serilmiştir. Vücutlarda oluşturulan zarafet ayrıca, doğaüstü bir yaşamı anlatmaktadır.



ŞEKİL 65. Lodovica Albertoni, 1675, Bernini, Mermer, San Francesco A Ripa Kilisesi, Roma

Heykel, ruhunu teslim eden rahibenin ölüm anını temsil etmektedir. Portrede ağzın açık kalışı, başın kontrolsüz duruşu ve kumaşlardaki keskin kırılmalar, an'ı daha dramatik bir şekilde gözler önüne sermektedir.

Portrelerinde karakteristik özellikleri ise; mimikleri, canlı ve hareketine devam edecekmiş gibi vermiş olmalarıdır. Portrelerdeki karakteristik özellikler, Helenistik sporcu heykellerinin portrelerini ve filozof portrelerini anımsatmaktadır.

İtalyan ressam Michelangelo Merisi (1571-1610), doğduğu yerin adı ile anılan Caravaggio'nun eserlerinde, ışık-gölgenin çarpıcı şekilde kullanılmasından dolayı, bazılarınca övülüp, bazılarınca yerilmiştir. Caravaggio'nun San Luici dei Francesi kilisesi için yaptığı Ermiş Mattea'nın yağlı boya tabloları (1597-1602)

Işık ve gölgenin tezatlığından, figürler rölyefmiş gibi algılanır. Hareketin her bir figürde verilmesi ve duyguların çok gerçekçi yansıtılması, çarpıcı bir etki yaratmıştır. Duyguları olduğu gibi gerçekçi yansıtması, aslında doğayı olduğu gibi yansıtma kuralına tamamen uymaktadır. Fakat, bu kadar iğreti edici ve gerçekçi yorum tepkilere neden olmuştur. Caravaggio'nun gerçeği olduğu gibi dümdüz vermesi, Barok sanatında neyin resmedildiği değil, nasıl resmedildiğiyle ilgili olmasından kaynaklanıyor olabilir. Işık, resim yüzeyinde orantılı dağılmaz, parçalar halinde uygulanır ve aşırı gölgeli alanlarla tezat oluşturur. Rönesans'ın soylu figürleri, idealize edilmiş formları, her tarafı ışıklandırılmış kompozisyonlarla anlatılırken, Barok soylu ya da aziz kişilerin kaba, acımasız, kötü duygularla ve parça parça ışığın düştüğü dramatik, karanlık kompozisyonlarda anlatmıştır. Caravaggio'nun resminde ışık yardımıyla, derin ve keskin gölgeler belirler, bu gölgeler; dramatik, şiddetli ve duyguları kabartan kompozisyon içinde, ışık yardımıyla, gözü ana temaya çeker. Sanatçı ışığı, en çarpıcı olan hareket ve formlara uygular ve ışığın yardımıyla göz, bütünü algılar. Caravaggio'nun sanatı İspanya, Hollanda ve Belçika'da etkisini göstermiştir.



RESİM 21. Ermis Mattea, 1592-1602, Caravaggio, Yağlıboya, 323 X 343 cm, Contarelli Şapeli, Roma

Agustino Carracci (1557-1602), Annibale Carracci (1560-1609) ve amcaları Lodovico Carracci (1555-1619) Carraccier Bolognada bir Akademi sahibiydiler ve Rönesans'ın ustalarının tekniklerini öğretirken, anatomi ve edebiyat dersleri de vermişlerdir. Sanatlarında, Raffaello ve Michelangelo'nun üsluplarını çalışıp, kendi yorumlarını katmaya çalışmışlar ve Maniyerizm denemelerine, Barok etkilerini katmışlardır.

Annibale Carracci'nin Farnese sarayı için yaptığı tavan freskosu (1597-1604)



RESİM 22. Farnese Sarayı Tavan Fresco'su, 1597*1604, Annibale Carracci, Roma

Kardinal Eduardo Fornese'nin sarayının tavanına, Baküs'ün Zaferi freskosunu, Anniballe Carracci yapmıştır. Freskonun konusu, Antik Yunan'ın mitolojik hikâyelerden tanrı ve tanrıçaların betimlenmesidir. Çıplaklık, evlilik ve evlilik dışı aşkın anlatıldığı konunun Hıristiyan dinle hiçbir alakası bulunmamaktadır. Aylık toplanan Cizvit Tarikatı'nın aldığı

kararlara da, tamamen aykırı bir konudur. Carracci'ler, dini konularda çalışmalarda yapmışlardır.

Resim sanatında, duvar ve tavan kullanımı her dönemde olmuş ama Barok Dönemi'nde, bu yüzeyler farklı anlatım biçimleriyle bezenmiştir. Sanatçı, tavan ve duvarlarda oluşturduğu görüntülerle, dışarıya açılıyormuş hissini uyandırmıştır. Gökyüzünün, sonsuzluğuna ya da duvardan ufka doğru görüntünün hareketlenmesiyle, izleyicide etkileyici bir duygu uyandırmıştır. Perspektifin bu şekilde kullanımı, gözü aldatıcı resimlerin yapılması, kısaltım kurallarını çok iyi bilen ve teknik beceri sahibi sanatçıların alışılmış kurallardan kurtularak, izleyiciye, sonsuzluk hissi vermek için kullanılmış yöntemlerdir. Rönesans döneminde de yapılan bu tarz, Barok dönemin özelliklerinden birisidir. Mimar, yapı ile bir bütün oluşturup, yapının farklı algılanmasını sağlamaktadır. Barok sanatta kullanılan, tiyatro sahnelerini andıran bu hareketli kompozisyon, insana sonsuzluk hissi ve sürüp giden hareket olgusunu duyurmaktadır. Kompozisyonları oluşturan figürler ya yukarıdan aşağıya bakar ya da aşağıdan yukarıya, gökyüzüne doru hareket halindedirler ve bir bütünü oluşturan parçalardır. Rüzgârı hissettiren uçuşan kumaş ve saçlar hareket olgusunu kuvvetlendirmektedir. Konular; Kutsal Kitap, Azizlerin hayatları ve sülale tarihleridir.



RESİM 23. Meryem'in Göğe Yükselişi, 1526-30, Correggio, Tavan Fresco'su, Parma Katedrali

Correggio'nun Parma Katedrali tavanına yaptığı fresko ile, Katolik inancının istediği coşkunu etkiyi yaratmıştır. Karanlık kilise tavanı birden gökyüzüne açılmış ve inananlar arasından Meryem kutsal ışığa doğru yükselmiş olarak betimlenmiştir. Gökyüzünün o ruhani ortamında, oğluna, İsa'ya kavuşur. İnananlar alttan yukarı bakarken, gökyüzünde olanlarda aşağı doğru bakmaktadır. Bütün figürler ve ortam, hareket halindedir. Kompozisyon, merkezden kenarlara doğru yayılmıştır. Işığın yarattığı etkilerin resmedilmesi, Barok'un bir başka özelliğidir.

Mimari yüzeyler dışında, tuval resimlerinde de Barok sanat, ışığın ve perspektifin yardımıyla olağanüstü etkili eserler üretilmesini sağlamıştır. Barok dönemi resimleri, hem sanatçıların yorumlarında hem de ülkelerin Barok sanat anlayışında farklılıklar göstermiştir. Yapılan resimlerde, ışık-gölge birleştirici bir öge olarak kabul edilmiştir.

Michelangelo Merisi Da Caravaggio (1573-1610), atölyede yetişmemiştir. Natüralizmle ilgilenip, natürmortlar ve günlük hayattan sahnelerle resmini geliştirmiş bir şövale ressamıdır. Gençlik döneminden sonra, dini konularda çalışmaya başlamış ve bu çalışmalarıyla tepki almış, böylelikle dikkatleri üzerine çekmiştir. Tablolarındaki figürleri halk arasından seçmiş ve gerçek modellerden çalışmıştır. Dinsel ya da mitolojik hikayeler çalışırken bile, hep model olarak sıradan halkı tercih etmiştir. Yoksul, gösterişsiz ve normal halktan insanların, gerçek duyguları daha iyi yansıtacağına inanmıştır. Eserlerinde, vücutların çirkinliğini ve iğreti edici duyguları direkt yansıtmıştır. Işık- gölge çatışmasını, rengin etkisini ve geçişlerini hiçe sayacak kadar keskin ve şiddetli bir anlatım dilini seçmiştir. Hüzün, acı, şiddet ve drama resimlerinde ana duyguyu oluşturur. Işığı, en hareketli alanlara kullanarak, figürlerin kalan kısımlarını gölgede erimektedir. Işık, derece derece şiddetlenerek, tabloya verev şekilde giriş yapmaktadır.



RESİM 24. Meryem'in Ölümü, 1604-1606, Caravaggio, 369 X 245 cm, Louvre, Paris

Dramatik duygu yoğunluğunu, bütün tablolarında, izleyiciye vermektedir. Bakire Meryem'in ölümünü, normal halktan bir kadının ölümü gibi resmetmiştir. Etrafta her zaman Meryem'e refakat eden havariler bulunmamaktadır. Kırmızı rengin hâkimiyeti, olayın şiddetini

arttırmakta ve sembolik mesajı da güçlü bir şekilde vermektedir. Kırmızı renk, ilkel toplumlardan bu yana, hem ölümün hem de yaşamın ve doğumun simgesi olmuş ayrıca kan'ı da temsil etmektedir.

Mimari yapılarda barok heykel kullanımı; firiz, tomar, armalar ve silah takımlarının oluşturduğu motifler şeklindedir. S. Pier'in içindeki Baldakin ise, Barok sanatın mimari içinde ayrı bir bağımsız mimari yapı olarak uygulanmasına örnektir.



ŞEKİL 66. S.Peter Baldakin'i, 1624-30, Bernini, Roma

Baldakin, Papa III. Urban'ın anısına yapılmıştır. Sipiral olarak dönen, burma sütun ve püsküllü saçaklarda uygulanan, farklı yönlerde hareket ediyormuş gibi düzensiz şekilde yerleştiriliş, yapıya hareketli bir ihtişam kazandırmaktadır. Dr. Flavio Conti; melodram ve modern tiyatronun doğduğu bu devre yakışacak şekilde perspektifin kullanıldığı ve sahne düzenlemesine yakın bir yaklaşımla ele alındığını belirtmiştir.

5.3. Barok Sanat'ın Etkilediği Ülkeler

Barok sanatı, Avrupa'da birçok ülkeyi etkilemiştir. Özellikle, İtalya ve Roma'yı ziyaret eden ülkeleri daha derinden etkilemiştir. İspanya, Flander, Almanya, Fransa ve daha sonraları Polonya, Romanya gibi Katolik ve Rusya gibi Ortodoks ülkeleri etkisi altına almıştır. Protestan ülkeler, bu etkinin dışında kalmıştır, çünkü Barok Katolik Hıristiyan inanç odaklı gelişmiş olduğundan, Protestan ülkeler kendi sanat anlayışlarının bu etkiden korumuşlardır. Buna rağmen özellikle Hollanda, Barok sanatın konusu dışındaki; ışık-gölge, hareketi

resmetme ve renklerin erimesi, kaynaşması gibi özelliklerini kendi sanat anlayışlarında kullanmışlardır. Konular farklı olsa da, Barok sanat resimleme teknikleri, kültürel ve coğrafi farklılıklar göstererek yayılmıştır. İspanya’da XVII. YY ortalarında, katı Katolik anlayışla ve monarşinin de etkisi ile ulusal sanat anlayışı oluşmuştur. Yetkin kitabında; İtalya’da doğan ama son kertesine İspanya’da varan Barok sanatı, Avrupa zevkinin İspanyollaştırılması diye nitelendirildiğini belirtmiştir.

Mimari yapıda oldukça fazla kullanılan Barok sanatı için, Francisco de Herrera el Mazo’nun Nuestra de Pilar Kilisesi etkili bir örnektir.



ŞEKİL 67. Nuestra De Pilar Kilisesi, 1680, Francisco De Herrera El Mazo, Zaragoza

Gömme sütunlar, katlar arası silmeler, kubbedeki aydınlık feneri, yapıya bağımlı ama bağımsızmış gibi görünen kuleleri ile, gözü yapıyı algılamak için devamlı hareket etmek zorunda bırakan girinti ve çıkıntılılarıyla, Barok mimarinin ne kadar başarıyla uygulandığının kanıtıdır.



ŞEKİL 68. Transparento Kapellasi, 1721-32, Narciso Tome, Toledo

Toledo Katedrali baş altar panoso olan Transparento Kapellasi (1721-1732), mimar Narciso Tome' (ölümü 1742) tarafından yapılmıştır. Tunç, sütüko (mermer tozu ve alçı karışımı), renkli mermerden yapılan eser; çocuk şeklinde meleklerin oluşturduğu, perspektifin ve kısa gösterim kurallarının uygulandığı merkezden dışa yayılan kutsal ışığın çevresine toplanmış hareketli formların kompozisyonudur. Mimari ve heykelin karıştığı, mermer sütunların içinden dışarı süzülen çocuk melekler, neredeyse algılamayı zorlaştıran kompozisyon kurulumundaki fantastik etki coşkunun bir hareketlilik sergilemektedir. Heykelin sanatının gerçekçi ve doğaüstü üslubu, İspanyol halkının katı din anlayışına resimden çok hitap etmiştir. Heykel konuları hep dinsel temalar ya da karakterlerdir. Özellikle duyguları coşturmak için İsa'nın çilesi ve Azizlerin vecd halleri betimlenir. Antik Yunan ve Roma'da düzenlenen, tanrı heykellerinin tapınaklara, sunaklara topluluklar halinde götürülmesi gibi, İsa Mesih'in ölüm günü olana Cuma günü düzenlenen ayin alaylarında, İtalya'da olduğu gibi İspanya'da da heykeller taşınır. Bu heykellerin malzemesi; meşe, ceviz ve sedir ağacıdır. Doğal malzeme oluşu dışında sembolik anlamlarda taşımaktadır.

İspanya'nın hâkimiyetinde olan Hollanda ve Flander, katı bir Hıristiyanlık anlayışı etkisi altındayken XVII.YY' da Hollanda, İspanya ile savaşarak bağımsızlığını kazanıp kendi

Cumhuriyetini kurmuştur. Hollanda, Protestan dini benimsemiş, toplum yapısında din ve sanat anlayışındaki değişimlerle, Protestanlığın merkezi olmuştur. Flander İspanya'nın hâkimiyetinde kalarak, Katolik yapısını korumuştur. İki ülkede, din karşıtlığı ile farklı sanat etkileri görülmüştür. Hollanda Protestanlığın etkisi ile dini konular dışında farklı bir resim repertuarı oluşturmuş, Flamanlar dini konuları resmetmeye devam etmişlerdir.

“Flandre’da gerek mimarlık, gerekse heykel alanında bir yaratıcılık pek görülmez. Mimarlık, yüksek İtalyan Barokunun yöresel bir uyarlaması olmaktan ileri gitmemiştir. Heykeltçiler de Rubens’i heykelleriyle izlemekten başka bir şey yapmamışlardır.” (Yetkin, 1977, s. 97)

Pierre Paul Rubens (1577-1640) Otto Vaenus’un atölyesinde eğitim almıştır. Mantua dükünün hizmetinde çalıştığı dönemde, 1600-1608 yılları arasında İtalya’da kalmıştır. Venedik’te Tiziana ve Tintoretto, Roma’da Michelangelo’nun eserlerini ve Roma İmparatorluğundan kalan kalıntıları incelemiştir. Rönesans’ın ve Hümanizm’in etkisinde yetişmiş, sanatını kendi üslubunda geliştirmiştir. Anvers’de atölye kuran ve kalabalık bir ekibe sahip olan Rubens, yoğun siparişlere böylelikle cevap verebilmiştir. Üç bine yakın eseri olduğu söylenmektedir.”

“Başlangıçta dinsel konular Rubens’in eserlerinde daha çok yer alır. Olgunluk çağında mitoloji, yaşamının sonlarına doğru ise doğa kapılarını açar ona, Mitolojiden aldığı çoğunluktadır. 1622-1628 arası, Rubens’in eserlerine gittikçe artan bir hareket verdiği dönemdir.” (Yetkin, 1977, s. 99)

Eserlerinde Klasik dönemin uyum, birlik ve aydınlık gibi yönetici çizgilerini korumaya çalışsa da, hareket olgusunu yansıtmak için, simetrinin kuralı olan orta eksen yerine, yükselen, uzaklaşan ve dengeyi bozan verev yerleştirmeyi kullanmıştır. Kompozisyonları her şeyi sürükleyen, vücutları doğaüstü pozisyonlarda eğip, büken hareket olgusu üzerine kurmuştur. Mitolojik, dini konular ya da günlük yaşam olsun hareket helezonlar, döngülerle sanki anafora tutulmuş gibi duyguları coşturan bir anlatım ile oluşturmuştur. Rubens, duygu yoğunluğunun her çeşidini eserlerinde canlandırmış, vahşi ve evcil birçok hayvanı da kullanmıştır. Özellikle yaşadığı Anvers’in deniz ticareti ile geçinmesinden dolayı, Afrika seferleri yapan denizcilerden vahşi yaşam hakkında edindiği bilgileri tablolarına aktarmıştır. Venedik’in renkçiliği, bütün eserlerinde kendini göstermektedir.



RESİM 25. Çarmıh'tan İndiriliş,1611-14, Rubens, Louvre, Paris

Anvers Katedrali için yaptığı Çarmıhtan indiriliş (1611-1614) eseri, dini konuları anlatışının en etkileyici örneklerinden birisidir. Çekilen acıdan sonra, sonsuzluğa ulaşmış ve ruhtan ayrılmış beden, hiçbir kötü görüntü vermemektedir. İsa'yı indirmek için uzanan figürlerde, çaresizlik ve şaşkınlığı yansıtan hareketler halindedirler. Konunun dramatikliği, aydınlık alanlar ve kefenin beyazlığına rağmen, koyu renklerle verilmiştir. Bütünde renk çeşitliliği fazla olmamasına rağmen, verilmek istenen duygu hesaplanmış ve koyu renk tonlarıyla tablonun bütününe hâkim olmuştur. Koyu alanlardaki hareketler, gözü İsa'nın bedenine odaklar, beden aşağı indirilirken ruhun yukarı çıkışı verev yerleştirme ve İsa'nın pozisyonu ile mükemmel biçimde verilmiştir. Rubens'in insan vücudu çalışmaları, her türlü iç duygunun bedene yansması, Yunan heykel sanatının tuvalde yeniden tezahürü gibidir. Olağanüstü hareketli insan bedenleri mermerden neredeyse iki bin yıl sonra, rengin eşliğiyle yeniden canlanmıştır. Kalabalık tablolarındaki uyum ve hareketin sürekliliği, formların çeşitliliği, her türlü duygunun rafine edilerek verilmişinden de anlaşıldığı gibi Rubens, tekrara kaçmadan hep yeni şeyler üreterek, Barok resmin en önde gelen sanatçılarından biri olmuştur.

Mimari gibi resim ve heykel sanatı da pek çok özelliği bünyesinde toplayıp farklı yorumlayarak ve zenginleştirerek yeni üslubu oluşturmuştur. Barok üslup, farklı özellikleri öncelemiş; ışık ve rengin etkisini klasik kompozisyon kurulum kurallarının dışına çıkararak, oluşturduğu kurguda kullanmıştır.

Flaman sanatçı Peter Paul Rubens (1577-1640), Roma dışında başka İtalyan şehirlerine de gitmiş, okullarını görmüş ve en çok Carracci'nin okulunu beğenmiştir. Kuzeyli gelenekten gelen Rubens de, nesnelere yüzeylerinde barındırdığı renkle, dokuları öncelemiş, çevresindeki doğayı ve klasik öyküleri ve kutsal kitap konularını betimleme geleneğine devam etmiştir. O'nun önceliği, kiliseye gelen inananları, gerçekçi görüntülerle eğitmek ve imanlarını güçlendirmektir.



RESİM 26. Meryem Ve Çocuk İsa, 1628, Rubens, 562 X 402 Cm, Yağlıboya, Antwerp

Rubens, ‘Azizlerle Meryem ve Çocuk İsa’ sunak resmini, Anvers’te bir kilise için yapmıştır. Bir mekânda kalabalık figürleri; ışık, renk ve hareketle coşkulu bir kompozisyonda

betimlemiştir. Azizler kendilerini temsil eden simgelerle, resme bakan inananı bilgilendirmek amacı ile; havariler ise Meryem ve Çocuk İsa ile aynı hizada konumlandırılmış ki bu Bizans'tan beri uygulanan bir gelenektir. Meryem'in havarilerle betimlenmesi. Tabloya bakan ışık, üst sağ köşeden başlayıp, yarım daire hareketi ile alt sağ köşede bitmektedir. Bu hareket, tabloya dinamizm kazandırmaktadır. Bu kadar figür arasında göz, ana karakterleri yakalamaktadır. Hareket olgusu kesik kesik verilse de, figürler birbirine bağlanarak bir bütün oluşturup, Meryem ve Çocuk İsa'da odaklanmaktadır. Renklerin ışıkla aldığı canlılık, coşkulu bir şölen oluşturmaktadır. Rubens, Dürer gibi en ince ayrıntısına kadar nesnelere çalışmayıp, rengin etkisini kullanarak, birkaç fırça hareketi ile formu belirtmiş, detaydan kaçınmıştır. Göz, rengin belirttiği bölgeler dışındaki kısmı tamamlayarak, görüntüyü bütünleştirmektedir.

Rubens, Barok sanatının renkli, görkemli ve zengin yönünü kullanmıştır. Çıplak vücutların hareketlerinde kuvvetli kas yapısını yansıtmış, hareket neredeyse gerçek üstü verilmiştir. Lökippus'un kızlarının kaçırılışı tablosunda, Venedik ressamlarında hayran olduğu rengin etkisini ve hareketin coşkun halini kullanmıştır. Figürler, Helenistik dönem heykel gruplarıyla ve Klasik dönem yüksek kabartmalarındaki kompozisyonlar gibi birbirine geçmiş, hareketin sürüp giden şekline vücudun uyum sağlamasını resmetmiş, yüzlerdeki dramatik görünüşlerle bütünlük sağlamıştır.

Avrupa'nın genel siyasi durumu çok karmaşıktır. Roma kilisesinin etkisi altına aldığı krallıklar dışındaki yönetimlerde, Protestanlık hızla yayılmakta ve Protestan kentler ticaretle gelişmektedir. Avrupa'da otuz yıl savaşı, Flaman ülkelerinde Katolik Protestan çatışmasının doğurduğu kaotik ortam vardır. Rubens, Katolik kiliseler ve yönetimlerden birçok sipariş almış, gittiği krallıklarda siyasi görevler üstlenmiştir. Siyasi amaçla yaptığı söylenen "Barışın Nimetleri Alegorisi" adlı resminde; ışık ve rengin oluşturduğu hareketle, savaş ve barışı farklı bir konu ile anlatmıştır. Birbirini tamamlayan hareket halindeki figürlerin oluşturduğu bütün, fazlasıyla dinamiktir.

Barok resim, heykel ve mimari yanında, mimariyi tamamlayıcı öge olarak bahçe düzenlemelerinde de etkili olmuştur. Özellikle XVII. YY'da Fransa'da, bahçe düzenlemelerinde kullanılan üslup; meydan, havuz ve görkemli alanlar yaratmak için kullanılmıştır. Bu dönem bahçelerine gösterilecek en önemli örnek, Versailles sarayı bahçeleridir. Dinamik heykel gurupları ile donatılan havuzlar, bahçelere etkileyici bir canlılık katmaktadır. Barok mimari, coğrafi bölgelere göre kültürlerle alakalı olarak farklılıklar göstermiştir.



ŞEKİL 69. Apollon Ve Perşleri, 1666-67, François Girardon, Mermer, Versay

Fransa'da sanatçılardan çok sanat okulları etkili olmuş, Fransız Barok sanatı yayılırken, Belçika ve Hollanda'yı da etkilemiştir. Barok otuz yıl savaşlarından etkilenen Almanya'ya daha geç girmiş, sanat meraklısı Piskoposluğunu, saray ve çevresini etkilemiştir. Buradaki etkili mimarlar Barok sanatı Polonya'ya Baltık ülkelerine ve Rusya'ya yayılmasına öncülük etmişlerdir. Bu ülkelerde keskin ışık yerine daha yumuşak bir aydınlık tercih edilmiştir. İç mekân oluşumunda bu yumuşaklık ve sadelik Barok sonrası gelecek olan Rokoko'ya hazırlık olmuştur. Almanya mimaride belirli birkaç plana bağlı kalmış, binaların yanlarına eklenen kuleler Roma'daki Trajanus sütununu anımsatmaktadır. Flavio Conti bu görünüşe; iki kulenin de yardımı ile yapının tümü debdebeli bir tiyatro üslubu, kavramını uyandırır, şeklinde yorum yapmıştır.

Barok heykel Barok sanatın en yaygın özelliklerini bünyesinde taşımış, kültürel farklılıklarla ayırışmadan, ortak estetik üslupta yorumlanmıştır. Bu özelliği ile, her yerde kolaylıkla tanınmaktadır. Barok heykel hem mimari yapıyı tamamlamak için kullanılmış, hem de kendi başına eser olarak üretilmiştir. Rönesans'da da kullanılan mimari yapıyı tamamlama işlevi, Barok sanatında daha fazla kullanılmıştır.

Roma'daki S.Pier oval sütunlu bölümü ile Versailles sarayı örnek verilebilir. Mimaride iç mekânda taşıyıcı sütun olarak, Karyatid (Kadın şekli) ve Telemar (Erkek şekli) olarak, Antikite etkili insan figürlü formlar da kullanılmıştır

Viyana'daki Belvedere sarayı içi, göz yanıltmasına dayanır fakat gerçeği de yansıtır. Soyut dekoratif özellikler çarpıcıdır. Sütunlarda, Karyatid sütun sistemi gibi kadın ve erkek figürleri

biçimlendirilmiş, şaşırtıcı ve dikkat çekici bir görünüm oluşturulmuştur. Heykeller üzerine binen yükü taşıyamayacakmış gibi görünse de, oldukça etkileyicidir. Saray, Johann Lukas van Hildebrandt, tarafından yapılmıştır.

Flaman sanatçılar İtalya'da olmayan manzara ve günlük yaşam resimlerine, İtalya'dan aldıkları teknikleri uygulamış, kendi toplumlarına has bir türde sanat üretimi yapıp, yağlıboya resim tekniğini geliştirmişlerdir. Dr.Flavio Conti kitabında, İtalyan Barok Sanat etkilerinin, Flander ve Hollanda farklı sonuçlar doğurduğunu, bu ülkelerde Rubens ve Rembrandt gibi çok değişik yaradılıştaki iki sanatçıyla özdeşleştiğini belirtmiştir. Rubens'in gösterişli duyguyu her yönüyle yansıtan, hareketleri enerjik vurgularla oluşturulan resimlerinde, İtalya'da geçirdiği sekiz yılın etkileri de görülmektedir. Rubens'in öğrencisi Anthony Van Dyck gibi pek çok sanatçı, Rönesans dönemine aitmiş gibi görülen işlerinde, Barok sanatın renk kullanımını ve ışığın etkisini eserlerinde uygulamışlardır. Rubens, Antik Yunan ve Roma'daki insan formlarına benzer form ve hareket olgusunu yansıtmada ustalaşmıştır. Resimlerinin genel şemasında; dairesel, verev, S çizen ya da dörtgen alanlarda, göz devamlı hareket halinde kalır. Kompozisyon tiyatro sahnesinden bir kesiti yansıtır, duygu daima doruk noktasındadır, hareket o anda ve sonrasında devam etmektedir algısı oluşturur.

Rembrandt, Barok sanatın duyguları ifade eden özelliğinin acı, içedönük ve dramatik olanı yansıtmaya kısmını kullanmıştır. Caravaggio'nun etkisiyle duyguları olduğu gibi, insanların mevkiine göre sınıf atlatmadan yansıtmıştır. Kişilerin ya da olayın oluşturduğu eserlerinde, ışık- gölge Barok sanatın özelliği olarak kontrastlar şeklinde uygulanmış, gölgeli alanlarda formlar eriyerek yok olmuştur. Göz algılar ama tamamlama gereği duymaz, formun orda olduğunu bilir. Rembrandt Hollandası, önceleri çevre krallıklara göre az gelişmiş durumdayken XVII. YY' da zenginleşip gelişmiştir. Bu durum, toplumda güçlenen ve ticaretle uğraşan sınıfın, sanata olan ilgisini arttırmıştır. Protestan olan toplumda, dini konuların betimlenmesi yasaktı. Zenginleşen toplum lüks tüketim malları olarak tabir edebileceğimiz kumaş, ev dekorasyonu ve ziynet eşyalarından hoşlanmaya başlamış, yaşadıkları yeni model evlerle ve sosyal çevreleriyle, bu zenginliği topluma göstermişlerdir. Burjuva sınıfı oluşmuş ve kendi beğeni ölçütlerini yansıtan resim siparişleriyle, yaşadıkları lüksü ve sosyal yaşamı evlerinde sergilemek istemişlerdir. Ekonomik gücün gelişmesi ile, burjuva sınıfı sanatta ve beğeni düzeyini belirlemede etken olmuştur. Protestanlıkla kapitalizm arasında bir bağ kurulur ve mesleğe dini bir nitelik yüklenir. Hollanda da dönemsellerde görev alan lonca gurupları, kendi grup resimlerini yaptırmışlardır. İspanya ile savaşırken birçok gönüllü silahlı guruplar oluşmuş, savaş Hollanda'nın galibiyeti ile

sonuçlanınca, grup üyelerinin bir arada bulunduğu toplu resimler yaptırmışlardır. Askeri topluluklar ve loncalar, yaptıkları işi anlatan düzenlemelerle, geniş tablolarla resmedilmişlerdir. Işık bu tür tablolarla dramatik değildir, her figüre eşit olarak dağıtılmıştır.

6. BAROK SANAT'TA HAREKET OLGUSU

Olgu: Birtakım olayların dayandığı neden ya da nedenlerin yol açtığı sonuç diye tanımlanır. Varlığı deneyle kanıtlanmıştır. Olgu'nun sözlük anlamı yukardaki şekildedir. Felsefi olarak açıklamasına bakacak olursak; gerçekleşmiş olan her şeye, olgu denir. Olmuş olan her şey olgudur. Cladue Barnard; ‘’ deneyimsel düşünceye yol gösterecek ve aynı zamanda onu denetleyecek tek gerçek olgulardır’’ der.

Hareket; bir cismin durumunu ve yerini değiştirmesidir. Vücudu oynatma, kıpırdatma yada kımıldanma olan hareketin sözlük anlamı, sanatsal olarak açıklandığında; enerjisi veya gücü var gibi görünen, resimlerin devinim halinde olduğu izlenimi veren yanlarıdır. Bu devinim aslında yoktur; ancak öznelerin akla getirdiği gayretkeş eylemlerin yarattığı yanılsamadır.

Kompozisyon; sanatçının zihnindeki yaratının cisimleşeceği, matematiksel ve geometrik kurallara göre düzenlenmiş altyapıdır.

Kompozisyonun bu konstrüktif yapısını oluşturan karmaşık, birbirine geçmiş pek çok yapı ve eleman vardır. Sanat eserinin ilk anda algılanışını sağlayan dış biçimi, kompozisyon kurulumu ile oluşmaktadır. Kapalı, açık, yatay, dikey, üçgen ve yıldız gibi kompozisyon yapılarının uygulandığı planlar vardır. Ritim; zıtlık, odak noktası, hareket, perspektif, açık-Koyu, boşluk-doluluk, denge, bütünlük, doku ve ekonomi gibi maddi öğelerden oluşmaktadır.

‘’Kompozisyon, mekân ve zaman içinde maddi karşılıklı ilişkileri oluşturur. Bunun için, iç biçim ile dış biçim arasında özgür bir halka olarak, görünüş halindeki bir biçimden öbürüne geçiş olarak yer alır kompozisyon ile ritim. Bir sanat yapıtında kompozisyon ile ritmin kuruluşu, aynı zamanda, iç coşkusal-psikolojik aksiyonu görünür kılarak, dış biçimin bütün öğelerini, dize ile dörtlükleri, hareket ile yerleşmeleri, boya ile hacmi, bütün bunları tek bir bütün halinde birbirine bağlar, düğümler, düzenler. Kompozisyon ile ritim bir sanat yapıtındaki bütün sanatsal- imgesel dokunun çatısını, temel harcını, konstrüktif temelini oluşturur. (Prof. Moisses Kagan, 1982, s. 425)

Bu aşamadan sonra izleyicinin algısını, kompozisyonu oluşturan obje veya figür gibi konuyu anlatan elemanlar ile kullanılan renk, perspektif ve malzeme etkiler. İzleyici, konunun vurgulanışını ve sanatçının eserini ifade ettiği dili, kompozisyonu oluşturduğu elemanlarla

algılar. Kompozisyonda renk ve ışık, anlatılan konunun kavranabilmesinde, kompozisyonu kuvvetlendiren ve etkisini arttıran unsurlardandır.

Yaratının yapılacağı malzemede konu ile doğrudan doğruya bağıntılıdır. İster iki boyutlu olsun, ister üç boyutlu, eser vücut bulduğu malzeme ile izleticiye ulaşır. İzleyiciyi ilk etkileyen konu ve malzeme bağıntısı, daha sonra konu ve içerik bağıntısı olur. Kompozisyonu oluşturan maddi öğeler tasvir edilen konuda cisimleşir ve izleyicide duygu ve beğeni olarak algılanır.

Barok sanatı, coşkuyu ve ölçsüzlüğü ortaya koyarken, hareketi olgusunu kullanmıştır. Gözde bu hareketi takip ettirmek için, kompozisyon kurumlarında zikzaklar, kırılmalar, eğilip bükülmeleri ve verev (diyagonal) yapılar kullanılmıştır. Sonsuzluğa yükselen kompozisyonlar; renk geçişleri, belirsizlik ve gölgede erimiş formlarla oluşturulmuştur.

Heykel sanatında da aynı hareket olgusu; rüzgârın etkisiyle uçuşan kumaş ve saçlarla, koşan, mücadele eden ve eğilip bükülen formlarla verilmiştir. Yüzlere; korkunun, acının ve ilahi mutluluğun verdiği duygular yansımıştır.

Resim, parçaların toplamı değil, parçalar arasında hareketle sağlanan örgü ile, bir bütünlük ve bütünün hareketi sağlamasıdır. Bütün, parçalardan oluşur ve parçalar arasında ilişki kurar, parçalar arasındaki harekette inişler çıkışlar oluşturur. Resmin altyapısını geometrik formlar oluştursa da, hareket ve parçalar arasındaki kaynaşmadan geometrik özellikler kaybolmaya başlar. Forma, bozulan ve değişen silüetler hâkim harekete uyum sağlar. Bozulmalar ile nesnel asıl şekillerini yitirmiş, bütünün parçası olmuş olsa da, temsil ettiği nesne kendini her şekilde belli etmektedir.

Figür ve nesnelere, belirleyici ve sınırlayıcı kontör çizgileri olmadığından, arkaya resmin derinliklerine doğru, figür ve nesnelere birleşerek gitmeye başlar. Şekiller gölgede eriyerek, tek tek görülmez hale gelir ve lekese alanla birleşir. Işık ve gölge, şekillerin üzerinden akar. Nesnel belirlilik azalır, birbirini bu akışla tamamlayan ışık-gölge, hareket bütünlüğü sağlar. Şekiller tek başlarına nesnel bir değer alırsa, bütünün hareketini engeller, kütlelerin birleşip oluşturduğu hareket, birlik ve bütünlük kesintiye uğrar.

Barok üslup, tamamen göze hitap etmektedir. Artık elin yoklayarak yapmak istediği üç boyutluluk algısına yardımcı olan göz, el için formu yoklarken eğitilmiş ve gelişmiştir ve artık farklı görmeye sahiptir. Nesnelere tanıdığı için, hareket içinde bildiği bir dünyayı algılamasında, yardıma ihtiyacı kalmamıştır. Her bir parçanın birbirine geçerek, lekeler

halinde oluşturduğu bütünü, göz algılamak ister. Şekillerin aydınlık ve gölgesel alanlara böyle akışarak kaynaşması Wölfflin'in deyimi ile 'bir musiki' oluşturur. Bu aydınlık ve karanlık bölgeler, izleyicide heyecan dolu bir beğeni duygusunu ortaya çıkarır. Bölgeler arasındaki akış, hareketi kuvvetlendirir ve izleyiciye coşku olarak yansır.

Barok resimde hareket olgusunun yanında, resmi yapılan nesnenin olduğu malzeme özellikleri de verilmek istenmiştir. Nesnenin muhtevası nedir? Yumuşak, sert, pürüzlü veya düz olması, lekesele etkilerle izleyiciye verilmiştir. Dokunmaya gerek duymadan, muhteva gözün algısı için hazırlanmıştır.

“Kademeli değişim radikal ayrılmalara engel değildir: Bir sistemden... ötekine geçiş aynı anda hem derin bir çatlama olarak... hem de tereddütler, geri atılan adımlar ve engellemelerden oluşan bir süreç olarak da anlaşılabilir.” (Shiner, 2010, s. 34)

Barok sanatı çoğunlukla, reforma karşı Katolik kilisenin bir hareketi olarak görülmektedir. Rönesans sanatının dindışı sanata ve felsefeye yönelmesine karşı, sanatın tekrar dini sanat olarak kiliseye hizmet etmesi amacı güdülmüştür. Cizvit tarikatı, bu harekete öncülük etmiş ve düzenli toplantılarla belirli kuralları sanatçılara dayatmıştır.

Çıplaklık, mitoloji ve dini yönden şüpheli durumları bulunan azizler, bir denetimden geçirilip, sanatçılara yeni konular ve kurallar verilmiştir. Protestanlıkla mücadele için, Hıristiyan dininin kuralları ve kahramanları yüceltilmiştir. Vaftiz, günah çıkartma ve evlenme gibi olayların, dinen ne kadar muteber olaylar olduğu halka anlatılmıştır.

İnananların hayal gücünü ve duygularını harekete geçirmek için, özellikle mucize sahneleri, vecd, Meryem'in günahsız gebeliği ve azizlerin hayatları coşkulu bir ifade ile anlatılmaya başlanmıştır. Ama bu arada özel mülklerde rağbet gören sanat, bu sansüre tabi tutulmamış ve böylelikle dini ve dindışı sanat ayrımı ortaya çıkmaya başlamıştır. Destansı hava ve kuvvetli renklerin bir arada kullanılması, canlı hareket ve dinamik kontrastlar, gem vurulmamış coşkulu duygular Barok resimde ifade edilmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada Barok Sanat'ta Helenistik etki ve Hareket olgusu araştırılıp, bireyin ve toplumun gelişim sürecinin, kültürlerarası etkileşimin ve dinin, sanata nasıl yön verdiği ve karşılık bulduğu araştırılmıştır. İnsanoğlu akli ve iradesi sonucunda, yaşamını sürdürmek için akıl yürüterek kurallar bütünü oluşturup, buna uyum sağlamaya çalışmıştır. Öğrenilmiş bilgiler, aldığı toplumsal kültür ve yaşadığı duygular sonucunda ortaya çıkan ruh halinin, sanata nasıl yansıdığı gözlemlenmiştir.

Akıl yürüterek oluşturduğu kurallar, kendisi için tutarlı kalıplaşmış bir dünyadır. Bu kalıplaşmış, kurallar bütününe denk düştüğü zaman, Antik Yunan olarak adlandırılan yaklaşık M.Ö. 5. YY' da başlamış olan sanat, felsefe ve yönetim anlayışıdır. Bu dönemin Ortaçağ sonrasındaki karşılığı, aklın ürettiği ile doğanın kurallarının aynı noktada bulunduğu, Rönesans dönemidir.

Büyük İskender'in seferleri ile hâkimiyetini geniş coğrafyaya yayan ve toplumlar arası etkileşim ile akıl yürütme yerine hükmetme, üstün olma ve keşfetme ile coşkun bir duygu dünyasına ulaşan Yunan toplumu, Hellen ismini alır. Bu dönem M.Ö. 300 ve M.S. 30 yıllarına denk gelir ve Helenistik sanatı oluşturur. Akla ve kurallar bütününe aykırı bu sanat anlayışı, XVII. YY' da Avrupa'da Barok sanat olarak karşılık bulur. İnsan doğası gereği, bu iki olgu akıl ve duygu hep birbirini izleyen süreçler geçirmiştir. Bu süreçler, çatışmadan çok insanın kurallar bütünü içinde yaşarken, içgüdüsel olarak yeni arayışların ve değişim isteğinin sonucudur. Sanat insan üretimi bir olgu olduğundan dolayı, insan doğasını yansıtır.

Değişim ilkel insanın ergilenme törenlerinde olduğu gibi, vücudun duygu yoğunluğu ile çeşitli şekillere girerek yeni formu oluşturup bir üst evreye geçmesi gibi, sanattaki değişimde biraz kırıp dökerek sancılı gerçekleşmektedir.

Bilgi ile aklın gelişeceği, deney ve tecrübe ile insanın farklı algıya sahip olabileceği savunulan felsefe görüşü sanata yansıdığında, görüntüleri etkileyen ışık-gölgenin; hayatı, tecrübeyi ve yaşanmışlığı bir bütün olarak izleyiciye sunuşu da değişmiştir. Yaşam devamlı gelişen, hareket eden, devinen bir olgu olduğundan, Barok resim anlayışı insana tam da bu duyguları yansıtır. Kozmosta, bütün yaratılanlar nasıl birbiri ile bağıntılı ise, mikro kozmos olan insanda da psikolojik ve fizyolojik gelişim birbiri ile bağıntılıdır.

Özelde insanda, genelde toplumda maddi ve manevi değişimlerin gerçekleşmesi için birçok etkenin bir araya gelmesi gerekmektedir. Barok Sanat'ın bu kadar hareket olgusuna

odaklanmasının, duyguları ve mimikleri bu kadar coşkun ifade etmesi için maddi koşulların bir araya geldiği dönemin hazırlıkları, Rönesans'la başlar. Rönesans'ta doğanın incelenmesi ile maddenin hareketi, yer çekimi, gökyüzü ve ışık hakkında bir bilgi birikimi oluşur. Antik düşünce sisteminin yeniden tercüme edilip, yorumlanması bilgi ve akıl yürütmeye dayalı bir ortam oluşturur. Sanatçı bu bilgi ve yeni düşünce sistemini yaratıcı zihninde bir araya getirerek, eserlerinde uygulamıştır.

Doğada, mekânda ve zamanda olan bu devingenlik eserlerde; aşağı yukarı hareket eden, uygulandığı tuvale ya da yüzeye sığmayıp taşan, formlarda eğilip bükülen ama devam eden hareket olarak uygulanır. Bu devingenlik, duyguların yansıtılmasında da uygulanır ve mimikler her türlü duyguyu harekete geçirecek aşırılıkta verilir. İnsanın doğasıyla, doğa arasındaki etkileşiminin geliştiği bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Kilisenin, inananların imanlarını güçlendirmek için sanatın ve özellikle resim ve heykel sanatının kullanılması kararını alması ve Katolik inanca sahip insanları bir arada tutma görevi, Barok Sanata yüklenmiştir.

Çevresel etkiler, bilimsel gelişmeler ve felsefi yaklaşımlarla, insan yeni bir bakış açısına hazırdır. İnsan bilgiyi öğrendikten sonra, onu hayal gücünde canlandırması doğaldır, çünkü artık biliyordur. Sanat insana kendi vücudunu, doğayı ve doğal olanı öğretmiştir. Barok Sanat'ı ile beraber doğal olanla, insan doğasında bulunan duygular işlenmeye başlamıştır. Dünyanın, yaşamın ve duyguların devamlı değiştiğini ve bu değişim sürecindeki bir anı yakalayarak izleyiciye vermeye çalışmıştır. Kompozisyon kurulumlarında, formların hareketli hallerini kullanılır. Barok Sanat, hareketi önceler. Hareket algısını oluşturacak, verev kompozisyon kurar ve açılarda kırılmalar, yukarı ve aşağı yönde hareket eden formlar kullanır. Hareketi tam anlamıyla izleyiciye aktarmak için; ışık, renk, perspektif ve özellikle kısa görünüş (raccourci) kullanır. İzleyicinin gözü daima hareket etsin ve anlatılmak istenen duygu tamamıyla izleyiciye geçsin istenir. Kompozisyon ve ritim, aynı anda zaman ve mekân ilişkisi ile, konuyla bir bütünlük oluşturur. Bütün bu teknik bileşimlerden, tavandan gökyüzüne uzanan, duvardan öteye ulaşan ve vücudun her bir uzvunun hareketin en uç noktasını sergilediği eserler ortaya çıkmıştır. Sınırsızlık vardır, akıcı formlar gerginlik ve harekete eşlik ederler. Formlara her türlü duyguyu anlatan pozisyon ve mimikler verilmiş, korku, şehvet, sıkıntı ve vecd anlatılan hikâyeyi daha çarpıcı hale getirmiştir.

Formlar, kumaşlara ve birbirine dolanır, bu dolanma resim ve heykelde olduğu gibi, mimaride de görülür. Yunan yapı elemanı olan sütunlar, duvarlara gömülür ve geri çıkar, sonrasında da birbirine dolanarak yapıdaki hareketi vurgular.

Barok Sanatı, hareket olgusunu; birbirine dolanma, kaynaşma ve gölgede erime ile verir. Burada devreye izleyicinin hayal gücü girer ve gölgede yok olan veya ufukta ve gökyüzünde kaybolan hareketi izleyicinin zihni tamamlar. Bu alışveriş ve etkileşim ile, zaten sahip olduğu her türlü duyguyu eserde gören izleyici, coşku, haz yada hüzne kapılır. Aristoteles ‘‘ bakarken tanımaktan dolayı... Sevinmek’’ . İnsanoğlu, Barok Sanat’ta tamamen kendi yaradılışında var olan duyguların elle tutulur ve gözle görülür haline tanıklık eder. Işık, gölge ve renk konunun ve hareketin vurgulanmasında etkilidir. Yaşamın dalgalanmaları arasında, duyguların en uç noktalarda olduğu anlar, yakalanıp verilmeye çalışılır. Renk tonlarının tekrarlanması genel izlenimi oluşturur, renk bağımsızlığını kazanır ve ışık nesnelerin üzerinden akarak harekete eşlik eder.

Barok Sanat, hareketin ve duyguların ifadesini güçlendirmek için, ışığı kullanır. Işık, artık fiziksel bir varlıktır ama kutsiyetinden bir şey kaybetmez. Heykelde, düzlemler ortadan kalkar, derinliğine giden ve birbiri üzerini örten formlar oluşturulur. Figürlerin önlü-arkalı düzenlemeleri, derinlik ve hareket olgusunu güçlendirir. Heykel uygulandığı alana sığmaz, taşmaya başlar. Kumaşlardaki kıvrımlar vücutla bağlarını azaltıp, kendi başlarına var olup, sonsuzluğa ulaşmaya çalışır. Barok Sanatı, etkisini güçlendirmek için, ışığın ve her çeşit illüzyonun kullanıldığı kompozisyonlar oluşturmuştur. Barok Sanat’ta çeşitli görünürlük dereceleri bulunur. Gölgede formlar erirken, görünürlük dereceleri meydana gelir. Bu dereceler sayesinde, izleyicinin hayal gücü yönlendirilir. Ama, ana motif çoğunlukla belirlidir, eriyen yok olan yardımcı unsurlardır. An’ı yakaladığı gibi, gözde ana motifi yakalar, hareketin öncesi ve sonrası akıştıdır.

Kilisenin öncülük ettiği Trento Meclisi kararları ile, kutsal kitap metinlerinin resim ve heykelde kullanılması dini ve dindışı sanatı oluşmasına neden olmuştur. Çünkü; meclis kararları ile mitoloji ve çıplaklık yasaklanmıştır. Mitolojik karakterler olan, Zeus, Venüs, Diana, Marcerius’un metanet, dayanıklılık, adalet ve merhamet gibi vasıfları İsa ve azizlere atfedilerek betimlenmiştir. Helenistik Sanat’ta bu mitolojik kahramanlar nasıl betimlenmişse, aynı formlar İsa ve azizler için de kullanılmıştır. Dindışı sanatın gelişimi, insan doğasının bir sonucudur. İnsanoğlunun kendi koyduğu kurallara bir süre sonra karşı çıkışı, duygularına göre yaşama arzusundandır. Barok Sanatı, insanın coşkulu duygularını dile getirmesidir. Sanatçı,

sürekli gözlem yeteneği ile, izleyicinin beğenisine göre üretim yapmayı öğrenmiştir. Bunun sonucu en etkili duygu anları ve hareketler kolay anlaşılabilir ve derin heyecan uyandıran eserlerde kullanılmıştır. Barok Sanat, kilise dışındaki yönetimlerin de ifade aracı olmuştur. Krallıkların gücünü ve değerlerini de görselleştirmiştir.

Tarihi birikim, toplumsal ve kültürel gelişim bireyin sanat anlayışına ve beğeni ölçütüne etkisi olan unsurlardandır. Gelişim sürecinde, mutlaka tarihi izler görülür, yoktan hiçbir anlayış ve değer yargısı var olamaz, hep bir birikim sonucu şekillenir ve var olur. Tarihi ve kültürel birikimler zaman içinde oluşmuş sorunlarında çözüm süreçlerini, sonuçlarını ve etkilerini bünyesinde taşır. Plastik elemanların kullanım süreçleri ve gelişimleri sanat tarihini oluştururken, plastik elemanların estetik değeri, taşıdığı ve yansıttığı düşünce toplumun beğeni ve kültür tarihini oluşturmaktadır. Bir dönemin sanat anlayışı anlatılırken, sanat tarihini oluşturan elemanların gelişim süreci, izlenmesi gereken yoldur. Toplumun sosyolojik yönden geçirdiği değişim sanatın konumunu etkilerken, sanatın ifade etmeye çalıştığı argümanları ve beğeni ölçütlerini de değiştirdiği görülür. Dönemin kültürel yapısı ve düşünce sistemi incelenirken, sanatçıların eserlerinin plastik değeri, anlamsal incelemeleri, yapıma sebepleri ve görevleri de değerlendirilmelidir.

Sanatta, siyasette ve bilimde olan gelişmeler insan kaynaklı olmuş, gelişimin kaynağı olan insan da gelişim göstermiştir. Zamanla akıllı, bakış açısı ve beğeni düzeyi gelişir ki, bu olması gereken bir döngüdür. İnsan geliştirirken gelişir ve gelişime uygun yaratılar üretir. Barok sanatta; görülen ve algılanan dünya ile ilişkiler de değiştiğinden, göz başka türlü bakmaktadır. Göz kütleli görür ve kütleli lekeler halinde algılar. Bu lekeleri renk yada ışık-gölge ile aydınlık-karanlık parçalar oluşturur. Hâkim unsur, ışık-gölgedir. Formları oluşturan azda olsa kontör vardır ama tamamen göze yol gösterecek nitelikte değildir. Işık ve gölgenin oluşturduğu tasvirler hareket etmeye başlar. Kompozisyonun içinde formların hareketleri birbirine geçmiş, belirsiz sınırlarla bir bütün oluştururken, ışık ve gölgeli alanlarda birbirlerine bağlanırlar. Derinlemesine ve yukarı doğru oluşan hareket, göksel ve Tanrısal bir etki oluşturur. Yaratılan her şey, birbiri ile alakalıdır, bu alaka bütünü tek bir şeye, Tanrıya bağlar.

Açık bir kompozisyon kurulumu vardır. Hareketin, tasarlanan alanın dışında da devam ediyormuş algısı oluşturulur. Şöylede söylenilebilir; oluş'un bir an'ı resmedilir ve an'ın öncesinde ve sonrasında hareketin devam ettiği vurgulanır, gözler önüne serilir. Bu bilinçli olarak yapılmıştır. Egemen bir elemanın etrafında toplanan parçalarla, bütün olarak hareket

algılanır, formlarda mutlak belirlilik yoktur. Işık ve gölge, formun hareketine güç kazandırır. İzleyici tam olarak verilmeyen belirliliği, dayanak noktaları yani takip edilecek kılavuz çizgileri olmadan eseri keşfettikçe, beğeni ve duygusal etki daha güçlenmektedir. Bütün bu kompozisyon, kurgu ve hareket sonucunda yeni bir güzellik anlayışı ve beğeni duygusu oluşmuştur. Gelişen beğeni duygusu ve güzellik anlayışının altında, sanatın gelişerek geçirdiği bir evrim süreci vardır. Sanat toplumların gelişimiyle bağıntılı yapısından dolayı, toplumun sanatsal ve duygusal anlamda beklentilerine cevap vermiştir.

Barok dönemde, zıtlıkların farkındalığı, çeşitli sanat yolları ile bir çıkış yolu bulmuştur. Çeşitli sanat dallarının edebiyat, resim, heykel gibi birleşik çalışmasında, saraylar ve kutsal mekânlar görkemli yapılara dönüşmüştür. Bu dönüşüm; duygu, düşünce ve sezgilere dayanan bir dönüşüm olmuştur. Sonucunda, Hıristiyanlığı ve Hümanizmin de parçalanmaya başlamasının önünü açmıştır.

Bu değişim süreci, Barok sanattan sonrada, başka yüzyıllarda toplumların kültürel ve ekonomik yapısına göre, başka ülkelerde devam etmiştir. Tek farklılık, değişimin süreci olmaktadır. Başlarda 300-500 yıl gibi süren dönemler, insan aklı geliştikçe ve toplumlar arası iletişim güçlendikçe bu süreç 100 yılın altına inmektedir. Sanat dönemlerden sonra, ‘‘izimler’’ olarak değişim evreleri göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Burckhardt, J. (2013). *İtalya'da Rönesans Kültürü*. İstanbul: Okuyan Us.
- Carpenter, T. H. (2007). *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Cömert, B. (2006). *Giotto'nun Sanatı*. İstanbul: De Ki Basım Yayım Ltd.Şti.
- Dickins, M. (1920). *Hellenistic Sculpture*. New York: Oxford Ünivercity.
- E.H.Gombrich. (2011). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi AŞ.
- Eco, U. (2012). *Ortaçağ Estetiğinde Güzellik ve Sanat*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Eco, U. (2014). *Ortaçağ*. İstanbul: Alfa BYD.
- Gökberk, P. (1967). *Felsefe Tarihi*. Ankara: Remzi Kitapevi.
- Hauser, A. (2016). *Rönesans'ın Serüveni*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Hilav, S. (2009). *Felsefe El Kitabı*. İstanbul: YKY.
- Koch, G. (2007). *Erken Hıristiyan Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- La Grammaire Des Styles. (1975). *L'ART GREC ET L'ART ROMAIN*. Paris: FLAMMARION.
- Neill, W. H. (2003). *Dünya Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Öndin, N. (2018). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Panofsky, E. (2012). *İkoloji Araştırmaları*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Prof. Moisses Kagan. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smith, R. (2002). *Hellennistik Heykel*. İstanbul: Hommer Kitabevi.
- Sözen, M. (2014). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Speros, V. (2009). *Bir Dünya Uygarlığı Bizans*. İstanbul: YKY.
- Stadler, W. (1996). *La Sculpture*. Paris: Bookling International.
- Stadler, W. (1996). *La Sculpture*. Paris: Bookking International.
- Taninli, S. (1999). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*. İstanbul: Adam Yayıncılık, ikinci baskı.

- Thomson, G. (1983). *Tarih Öncesi Ege I*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Thomson, G. (1983). *Tarih Öncesi Ege II*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Vitruvius. (2017). *Mimarlık Üzerine*. İstanbul: Alfa.
- Wölfflin, H. (1985). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Yetkin, S. K. (1977). *Barok Sanat*. İstanbul: Cem Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

- http://kariye.muze.gov.tr/tr/muze/eserler/giristeki-mozaikli-sahneler_20.html
- http://kariye.muze.gov.tr/tr/muze/eserler/giristeki-mozaikli-sahneler_20.html
- <https://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/mozsunu-mozai%C4%9Fi>
- <https://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/mozsunu-mozai%C4%9Fi>
- https://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Poitiers/Poi_eNotreDameLaGrande_v4.htm
- <https://www.uffizi.it/en/artworks/virgin-and-child-enthroned-and-prophets-santa-trinita-maesta>
- <https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/italyada-gotik-heykel-resim-sanati.html>
- <https://bettybaroque.wordpress.com/2011/01/31/il-gesu/>
- https://carapedia.com/basilika_terindah_dunia_info4095.html
- <http://www.artslife.com/2017/09/12/san-carlo-alle-quattro-fontane-capolavoro-del-borromini/>
- <http://www.artslife.com/2017/09/12/san-carlo-alle-quattro-fontane-capolavoro-del-borromini/>
- <http://www.gulcanyesilbas.com/2014/11/gian-lorenzo-bernini.html>
- https://carapedia.com/basilika_terindah_dunia_info4095.html
- https://www.google.com/search?q=ludovica+albertoni+bernini&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwii44268KXhAhVDfZoKHXftAjYQ_AUIDigB&biw=1147&bih=630#img/dii=eowVrX28uGCr_M:&imgsrc=yPDGgxej94nvWM:
- <https://sanatkaravani.com/italyada-barok-sanat-ve-yaraticisi-caravaggio/>
- <http://www.leblebitozu.com/barok-sanatin-onemli-ressami-peter-paul-rubensin-10-resmi/>
- <http://www.leblebitozu.com/barok-sanatin-onemli-ressami-peter-paul-rubensin-10-resmi/>
- <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/late-renaissance-venice/a/correggio-assumption-of-the-virgin>

<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/venice-early-ren/v/giovanni-bellini-saint-francis-in-the-desert-circa-1480>

